

Tompá Andrea

# Húsba vág: dráma és pornográfia

SIMON STEPHENS DRÁMÁJA KAPCSÁN

„Őrizkedjenek attól, amit ilyen jól megmutatnak” – int Jean Baudrillard a pornográfiáról írott esztétikai-filozófiai eszme-futtatásában, amelyben tulajdonképpen a hiperrealizmus alaptéziseit fogalmazza meg. *Pornó-sztereó* című esszéje<sup>1</sup> talán az egyik legalkalmasabb eszköz, értelmezési dimenzió a kortárs dráma olvasásához. Simon Stephens *Pornográfia* című darabja és a belőle készült hamburgi előadás megértéséhez ez lesz a segédletünk. Mivel a hiperrealizmus a kilencvenes évektől kezdve hódít igazán teret a színházban és a drámában, és hat ma is, nem felesleges visszapillantani ebben a tükörben: hol is kezdődik az ábrázolás elmozdulása. Baudrillard szerint a pornóban.

Írása a hetvenes évek derekán születik, az amerikai hardcore pornó térhódításának évtizedében, a pornó (filmes) paradigmaváltását követően.<sup>2</sup> Okfejtése válasz arra a kihívásra, amit a pornó, ez az új filmes forma a reprezentáció, a kép és az illúzió szempontjából hoz. Baudrillard értelmezésében a pornográfia az ábrázolás, a reprezentáció vége (e filozófusnak egyébként gyakran vannak véglátomásai, próféciai): „a perspektíva terének végét jelenti, ami az imagináció, a fantázia tere is ugyanakkor – a látvány vége, az illúzió vége”, mivel, úgy véli, „túlságosan közlelől nézünk, azt látjuk, amit valójában sohasem láthatunk”. „Minden túlságosan valóságos, túlságosan közeli ahhoz, hogy igaz legyen. Ez az, ami rabul ejt, a realitásnak ez az eltúlzása, a dolgok hiperrealitása. A hiperrealizmus nem szürrealizmus, hanem egy látásmód, amely elúzi a csábító jelleget a túlzó láttatással.” A pornográfia tehát egyrészt ábrázolási mód, a „közeli”: a kamera belevág a húsba (*meat shot*, mondja a szaknyelv a genitáliák közeli ábrázolására). Ez felszámolja az illúziót és ezzel együtt a vágyat és a csábítást, és végül akár a reményt is. Másrészt pedig egy voyeurt, kukkolót, megfigyelőt feltételez. Mintegy a kortárs (sietve hozzáteszem: főleg nyugat-európai) drámának a képlete mindez (magyar változata nincs), és nem is hódított nagy teret: pár éve végigsöpört és mára talán lecsengett egy német drámahullám. „Megadja

<sup>1</sup> Jean Baudrillard: *Pornó-sztereó*. *ExSymposion*, 1992/1–2. (Fordító neve nincs feltüntetve.)

<sup>2</sup> Lásd erről még Varró Attila: *Mese felnőtteknek. Amerikai pornóklasszikusok*. *Filmvilág*, 2005. augusztus.



»azt a bizonyos többletet« – folytatja Baudrillard. – Ez már a szín igazsága a moziban vagy a tévén: annyit adnak már, színt, relief-jelleget, magasan valóság-hű szexet, mély és sikító hangokkal, hogy nincs már mit hozzáadni, illetve mit adni cserébe. Abszolút reprezentáció: egy kicsit túl sokat adva elvesznek mindent.”

Ez a „kicsit túl sokat adva elvesznek mindent” – azaz az *egészet* megmutatva vesznek el mindent – (lehet) a kortárs dráma nézőjének tapasztalása is, ezért is utasítja el gyakran a kortárs drámát. Mert úgy vélheti, elveszi tőle az illúziót, a titkot és a reményt. Ez a kortárs dráma hiperrealizmushoz kötődő modellje, a Sarah Kane- vagy Mayenburg-darabok, az új brutalizmus vagy *in-her-face* dráma típusa.<sup>3</sup> A „nézés” rendkívül közeli, és éppen ezért tökéletesen illúziótlan. Nem arról van szó, hogy a kortárs dráma tematizálja-e magát a pornográfiát – olykor persze azt is, mint ahogy magát a kukkolást is (mindkettőre van friss példa is a magyar színpadon: Toepler Zoltán *Gecy* és Carlos Murillo *Dark play* című darabja). Hanem a látásmódját, hatásmechanizmusát veszi kölcsön. Bármilyen abszurd, de igaznak tűnik: a mai nézőhöz közelebb állnak Csehov száz éve élt hősei, mint az ilyen drámákban ábrázolt kortársai, állítja Jevgenyij Griskovec kortárs orosz drámaíró, s a Presznyakov testvérek, a legtöbbet játszott



A Pornográfia hamburgi előadása



Citibor Bahrty felvételei

orosz drámák szerzőpárosa osztja nézetét. Mert a (színházi) néző ettől a mindent megmutató, illúziókat felszámoló kortárs drámától és a benne végletekig lecsupaszított és felnagyított valóságtól gyakran elfordul. Ugyanakkor, akárcsak a pornográfiában, „nincs mit adni cserébe”, ahogy Baudrillard mondja: nem lehet-

séges érzelmi azonosulás, de még csak viszony sem. Az érzelmi azonosulásra szocializált néző elfordul ettől a színháztól.

Még nem volt alkalmunk olyan közelről nézni az embert, az emberi tudatot és testet (filmben és drámában), mint a hiperrealizmus korában, amikor a közeli nézés egyben fel is számolja az embert mint személyiséget, és feldarabolja a testet (a szadizmus mellett ez is gyakran tematizálódik). Tanulságos erről a kortársdráma-receptről elolvasni a *Hogyan írjunk kortárs német drámát?* című disputát (SZINHÁZ, 2006. július). Vita-indítójában Tasnádi István szellemesen vázolja a német (de mondhatnánk: nyugat-európai) receptúrát, elsősorban a konkrét emberi perverziók, a torzságok ábrázolását említve tematikai „védjegyként”.

Baudrillard a továbbiakban így fogalmaz: „Legyen minden megjelenítve, legyen minden olvasható, történjen meg minden a valóságban, legyen szemmel látható a hatásosság valamilyen fokán is, mutakozzék meg minden az erőviszonyokban, a fogalmak rendszerében vagy az energiában, amely kiszámítható, legyen minden kimondva, felhalmozva, összeírva, átszámolva: ilyen a szex a pornóban, de ilyen egyáltalán az egész kultúránk vállal-

<sup>3</sup> Lásd erről részletesebben Sanja Nikcevic: *Csináljunk új európai drámát.* SZINHÁZ, 2005. július.

kozása, amelynek az obszcenitás természetes állapota: kultúránké, amely a megmutatás, a bizonyítás, a termelő feldarabolás kultúrája.” Szólhatna ez a bekezdés a hiperrealizmus drámáiról is, bár az a dráma, amely ezt a modellt „esztétizálja”, fordítja át esztétikává, csak a kilencvenes évek derekán születik meg.

Simon Stephens 2007-ben írt *Pornográfia* című darabja egy újabb kor filozófiáját mutatja meg oly közelről, mint a pornófilm a genitáliákat, miközben valójában el is távolodik drámái elődeitől, hiszen már nem ábrázolja és nem is reflektálja magát a brutalizmust. A brutalizmust leváltja a terrorizmus, a feldarabolást tehát már nem az egyén, hanem egy láthatatlan ellenség végzi. A hamburgi színház előadása pedig mintha a két mű, a francia filozófus 1976-ban írt esszéjének és az ifjú angol drámaíró meglehetősen ismerős dramaturgiájú művének lehetséges találkozását tükrözné. (A Stephens-drámát egyébként a szegedi Kisszínház is színre vitte ebben az évadban, Bodolay Géza rendezésében, meglehetősen visszhangtalanul – sajnálatára e sorok szerzője sem látta a magyar előadást. A hamburgi produkciót a nyitrai fesztiválon láthatta, a fesztivál nem egyetlen értékelhető, bár legteltesebb darabjaként.)

Stephens darabjában sem pornófilmről, sem pornográf aktusokról nincs szó; csupán magának a pornográfia filozófiájának, a felszámolt személyiségek életének, mechanikus mindennapjainak közönyös, illúziótlan kukkolásában vesz részt a néző. Valahogy úgy, ahogy a World Press Photo legutóbbi kiállítását a „szociális pornográfia” hajszolásának nevezték, mint-hogy fő attrakcióját, a szegénység és nyomor hatásadás képeit közömbösen szemlélhettük. A *Pornográfia*: dráma hét képben, egy már-már szokványos dramaturgiával, ahol a szerzői utasítás: „Ezt a darabot akárhány színész játszhatja. Bármilyen sorrendben.” Történet nincs, rögzített szerepalakok sem – a pornográfia tökéletesen dehumanizál, mindenki felcserélhető. A helyszín London, az időbeli mérföldkövek: a *Live8* című gigantikus jótékonyági koncert, a 2012-es olimpia megrendezésének híre és az azt követő metróbeli terrortámadás 2005. július 7-én. A többi: életek, morszák, töredékek, a létfelületek karistolása, mindössze csak puzzle. Villanások egy nagyváros életéből, egy olyan nagyvárosból, ahonnan az egész világ belátható, és riasztóan nagynek és sokfélének tűnik. Hétköznapok egy nagyvárosban, úgynevezett „normális” élet, melynek háttérében a pokol, a terrorizmus ijesztő képei látszanak. A darab visszatérő rendezői utasítása: „A pokol képei. Némák.” Monológok sora: nagyváros és magány, munka és család, egymástól elválaszthatatlanul. A monológot – mely talán a kortárs dráma legfontosabb technikai eszköze – a magány hívja életre, lévén hogy „én”, egyedül én vagyok az, aki bármikor kötelezhető arra, hogy meghallgassa a saját gondolataimat, akit mindig kell hogy érdekeljen, amit mondok.

Talán ezért is érzékelhető, hogy mindazok a drámák, amelyek New Yorktól Londonon át Párizsig, Berlinig, Moszkváig és Barcelonáig eljátszhatóak, Budapesten, Bukarestben, Prágában valahogy a periférián maradnak – és itt kivételesen nem kelet-európaiságunkon van a hangsúly. A különbség nemcsak méreteinkben, földrajzi helyünkön, hanem újkori tapasztalatainkban keresendő. A felsorolt nyugati városok mind tapasztal-

tak már valamit a terrorizmusból, minthogy a centrumban vannak. Ezek az interkulturális vagy inkább globális dramaturgiák, amelyek a globalizálódó, fenyegető világot tematizálják – a Presznyakov fivérek *Terrorizmus* című darabjától kezdve Mark Ravenhill *Product (A termék)* című drámájáig (ez utóbbi is a kukkolást alkalmazza) –, nehezen tudnak meggyökerezni itt (tegyük hozzá: egy, a kortárs drámára amúgy sem fogékony színházi kultúrában). A „mi” dramaturgiánk sokkal lokálisabb, mondhatnám: magunkra figyelő, és éppen ezért nehezebben is exportálható.

A pornográfia – különösen az irodalmi formái – a személyiség, a másik vagy az én felszámolásával, dehumanizációjával ugyanakkor a halált is tematizálja<sup>4</sup> – látni való, hogy éppen az új brutalizmus és az *in-yer-face* drámáiban születik újjá a tragédia. Másrészt, mint Stephensnél is, a terrorizmus témájával kapcsolódik össze, a kortárs nagyvárosi tapasztalattal. A *Pornográfia*ban groteszk módon találkozik a két tematikai szál, mint választás terrorizmus és szex között: „A híradót nézi – mondja az egyik szereplő. – Megint robbant egy autóbomba a bagdadi piacon. A bagdadi piacon folyton autóbombák robbannak. Én nem nézem. Megpróbálok újságot olvasni. Inkább a *Szex és New Yorkot* nézném. Most megy a *Szex és New York*. Nem nézhetnék inkább a *Szex és New Yorkot*?”<sup>5</sup> A terrorizmusnak ez a közönyös szemlélete visszavezet a „pornográf tekintet-höz”. A londoni metróban elkövetett terrortámadás ötvenkét áldozatáról a darab végén kapunk egy-egy villanásnyi képet.

A *Pornográfia* egyedülálló színrevitelnek örvendhet: a jelentős hamburgi színház nagyszínpadi, nagy formátumú drámának láttatja ezt a szabad, olvasva alig egyórás partitúrát, és két óra húsz perces produkciót készít belőle. Kortárs dráma ritkán válik igazán nagy formává, mintha ez a klasszikusoknak, a már kanonizált szövegeknek lenne fenntartva.

A nagy formát egy képre való rátalálás biztosítja. Bruegel *Bábel tornya*-képeinek 9 x 16 méteres homorú nagyítása, egy óriási Bábel tornya-puzzle grandiózus díszletté válik. Ez már maga a pornográfia eljárásának modellálása: hiszen a pornó is nagyít, kiszakít. A kép az előadás ikonja lesz, úgy, ahogy a Kovalik Balázs-féle *Fidelió*nak a *Pietà* vagy korábban a *Pentheszileia* előadásában a Feszty-körkép. Játékboltban lehet kapni ilyen ezerdarabos Bábel tornya-kirakóst. Ennek mintájára készült ez a gigantikus puzzle, amelyet minden szereplő öröktől fogva – az előadás ilyen módon sehol nem kezdődik és nem is végződik – épít, rombol, küzd vele, egyszóval *dolgozik*. Bábel tornya: köztér. A nagyváros. És örök a rajta folyó munka, mint maga a Bábel tornya vagy magos Déva vára, csakhogy ezek a közterek nem maguktól omlanak le, hanem emberi kéz építi és rombolja őket. Ládaszám állnak a kis kirakósdarabok, a hét szereplő asztaloknál dolgozik, kirak, kategorizál, majd asztalt mászva illeszti-keresi a mágneses falú darabok helyét. Ez a munka: alázatos, gépies, értelmetlen, üres és – marxi értelemben – halott, elidegenedett. De megvan benne a rombolás öröme is,

<sup>4</sup> Lásd Susan Sontag esszéjét: A pornográf képzelet. In *A pusztulás képei*. Bp., Európa, 1971.

<sup>5</sup> Merényi Anna fordítása (kézirat).

amikor a „dolgozók” egymást felszabadultan dobálva vagy az értelmetlen és végeláthatatlan munkán feldühödve vásott kölykökként rombolni kezdenek. Élő és holt munka metaforái ezek. A soha fel nem épülő, egyseget, a közöset létrehozni nem tudó nagyváros képei, ahol a közös cél ugyan érzékelhető – felépíteni a megértés közös várát –, az együttműködés mégsem lehetséges. Az emberi feszültségek, a közös, kényszerű terrek lerombolják azt is, ami felépült. Ugyanakkor a „halott munka” azt is jelenti: nincs valóságos termelés, nincsenek valóságos munkafolyamatok, elidegenedtünk eszközeinktől, csak szimulakrumok, utánezatok vannak. A Bábel tornya építése, a diribdarabok összerakása folyamatos, mindenkori feladat, leküzdhetetlen kényszer és emberi szükséglet, amelyhez sem hit, sem teleológia (a kettő ugyanaz) nem kapcsolódik. Munka: az emberi természet része, rend (németes, ha tetszik) és rendetlenség, szervezettség és káosz együttese.

Ahogy a pornográfia a maga módján képrombolás, úgy a *Pornográfia* című előadásban is képrombolás folyik: a puzzle kirakásának lehetetlensége azt jelenti, hogy a kép hiányos, és az is marad, a történet nem visz előbbre, a kép nem épül meg általa. Sok hangyaszorgalmú kicsiny ember a nagy, végleg töredékes képben. A nagyvárosnak, a munkának és magának a pornográfának – e három szorosán összekapcsolódik – aktív, cse-

lekvő, épülő-omló díszlete, képi és gesztikus hasonmása áll a színpadon. A Bábel tornya-kirakós a túlságosan nagyra tervezett, eget ostromló emberi akarat kritikája.

Az iker- és bábeli tornyoké.

A realizmus orgiája ez az élő, épülő-omló színpadi kép, ahogy Baudrillard a pornográfiát jellemzi. Munka és pornográfia az ő értelmezésében a produkció ultimátuma révén kapcsolódik össze. De ahogy a pornográfia, úgy a Bábel tornya építése sem produkcióra épül, hanem pusztán a megjelenítésre, láthatóvá tételre. A munka és a nagyváros apokalipszise ez. A Stephan Nübling rendezte előadás az orgiasztikus kép és a figyelmeztetett, gépies munka között egyensúlyoz. A pokol képei némák – állítja a darab szerzője.

De, figyelmeztet Baudrillard, „a pornó azt mondja: van valahol igazi szex, mivel én a karikatúrája vagyok”. Tehát miután bejelentette a „vég” eljövételét, azt állítván, hogy a pornográfia felszámolta az illúziót és a képet, mégis megenged egy kis reményt. Ez a remény a pornográfián kívül helyezkedik el. Ellentmondás ez? Vagy egyszerűen csak nem lehet leszámolni végleg a reménnyel? És, mutatis mutandis, a pornográfia analógiájára készült drámák ezt a reményt mégiscsak fel tudják mutatni? Mert akkor a *Pornográfia* és a pornográfia következtetése végül mégiscsak az, hogy az élet máshol: van.

Jászay Tamás

# Tucatáru

SIMON STEPHENS: PORNOGRÁFIA

**B**odolay Géza látszólag nem tett mást, csupán komolyan vette Simon Stephens drámájának szerzői utasítását (?), nyitó mondatát (?): „Ezt a darabot akárhány színész játszhatja. Bármilyen sorrendben.” A káosz – vagy újra a szerzőt idézve: a pokol – képei szervezik elejétől végéig a *Pornográfia* szegedi előadását. A hamburgi produkcióban központi metaforává növesztett kirakós játék bizonyos értelemben visszhangra lel a szegedi színrevitelben, ám itt a mozaikdarabkák összerakása nem annyira a színészek, inkább a kezdetben magukat meglehetősen elveszettnek érző nézők feladata.

Bodolay rendezése nem könnyen adja meg magát, hiszen az önálló szerepeket meg nem nevező, amúgy is atomizált drámaszöveget a rendező szilánkosra törte Márton Andrea dramaturg közreműködésével. Aki nem ismeri a textust – márpedig magyarországi premier lévén mindez a nézők többségéről elmondható –, először alighanem kapkodja a fejét: az első jelenetek

ben egy szereplő szájából legfeljebb egy egész mondat ha elhangzik. A szinte üres színpadon láthatatlan geometrikus mintákat, (nyom)vonalakat mozgással leküvető tizenhét szereplő rutinosan passzolgatja egymásnak a rövid, fémesen koppanó frázisokat, melyek között már csak azért sem egyszerű rendet tenni, mert jó ideig nem tudni, közülük mi lesz fontos és mi lényegtelen a későbbiek szempontjából. A kezdeti zűrzavar idővel tisztul: a hét (visszafelé) számozott fejezetből épülő stephensi szöveg minden jelenetéből előbb kissé bizonytalanul, később határozottabban kiválik egy-egy góc vagy központi mag – ha úgy tetszik: narratíva –, ami már némi kapaszkodót kínál.

A „történetnek” persze akkor se jutunk birtokába, részint rendezői, részint szerzői döntés miatt. Ami a rendezőt illeti: a szereplők megtöbbszörözése révén bizonyos szövegegységek többször, több hangfekvésben, több modorban elhangzanak – *Stílusgyakorlat à la Bodolay* –, ironikusan rámutatva, hogy nem létezik