

KISZOLGÁLTATOTTSÁG

TARTALOM

KRITIKA

Kovács Bea: A lélek (előre) nem látható pacái (<i>Unpredicted</i> . Váróterem Projekt, Kolozsvár)	3
Rancz Mónika: Valamiről beszélnünk kell (<i>Artists Talk</i> . ARCUB és Asociația Piese Refractare, Bukarest)	6
Albert Mária: Ki az elefántcsonttoronyból (Iulia Popovici <i>Elefantul din cameră</i> című könyvéről)	10

INTERJÚ

Balázs Nóra: A néző beszéljen az előadás helyett (Interjú Sinkó Ferenc rendező-koreográfussal)	13
Varga Emese: Gyűlölöm az alibizmust (Interjú Bandor Éva színésznővel)	19

HANGSÉTA

Patkó Éva: A láthatatlan Rimini	25
Adorjáni Panna: „A legjobb, amit tehetek, ha nem mondok semmit” (Beszélgetés Dima Levickij dramaturggal)	28

MUNKA

Székely Éva: Tessék mondani, mi az az arte de vivre?	33
Kuti Csongor: Az előadóművészek kiszolgáltatottságáról	39

HATALOM

Gagy József: Az állatvilág legbékésebb faja vagyunk (Interjú Csányi Vilmos etológussal)	46
Proics Lilla: Túlzottan nagy feministának biztos nem lehet lenni (Beszélgetés Wirth Judit jogással)	49
Stefka Mihaylova: Kié a performansz? Az előadott kritika mint feminista stratégia (Fordította Codău Annamária)	55

TALÁLT KÉP

Nagy Eszter: A meztelenkedés anatómiája	76
---	----

DRÁMA

Anna Paavilainen: Play Rape (Fordította Jankó Szép Yvette)	77
--	----

Kovács Bea

A LÉLEK (ELŐRE) NEM LÁTHATÓ PACÁI

***Unpredicted.* Váróterem Projekt, Kolozsvár**

Sinkó Ferenc új rendezése, a Váróterem Projekttel való első közös munkája a színész-rendező-koreográfus eddigi legérzékibb és egyben legterapeutikusabb előadása. Az érzéket arra értem, hogy az *Unpredicted* mint előadás erőteljesen szenzoriális élmény, az öt érzékre hat, és ezek révén, mert mégiscsak színházat nézünk, arra a bizonyos hatodikra is. Sinkó előadásán ülve az az érzésünk támadhat, hogy mi vagyunk a páciens és a terapeuta egy személyben, ami pedig velünk történik, az a művészet terápiás hatásának a megtapasztalása. Bennünk zajlik a régi göröngyöket felszaggató felszabadulás, és ugyancsak a mi feladatunk megfigyelni a külső-belső összefüggéseket, majd levonni a megfelelő következtetéseket. Senki nincs ott, hogy elmondja: ez ezért és ezért történt, ennek ez és ez az értelme. Az *Unpredicted* mint színházi Rorschach-teszt működik, nincsenek helyes vagy helytelen válaszok, csak a felvillanó képek és a bennünk megszülető, majd láthatatlanul továbbillanó asszociációk játéka – játék a játék kedvéért. Sinkó előadása váratlan, előre meg nem jósolható, ahogy mi magunk sem tudhatjuk, mi fog bennünk végbemenni egy művészi-terapeutikus utazás során.

Elfogult vagyok: számomra az *Unpredicted* világa nagyon kedves és ismerős. Gyermekkorom meghatározó élménye, a színekkel, a festékekkel és a festészettel való találkozás Sinkó színpadán egy performansszerű játékként köszönt vissza, egyszerre lépteti működésbe gyermeki és a mostani énemet. Sebők Maya az előadás elején fekete, könnyedén simuló tornaruhában (jelmez és díszlet: Gábor Zsófi) elvégez néhány jógamozdulatot (a levegőeresztő pózok egy sorát, talán nem is véletlenül, a játékhoz fesztelenség kell) egy több színfolttól vérző, pacafoltos talajon, majd a tér bal szélére helyezett testes festékes üvegekhez megy, kiválasztja a sárgát, és a tér közepébe érve egy vizualításában, textúrájában kiváló jelenetben játékba kezd a festékekkel. Az élénk, szintetizáló sárga folyik és nyúlik és földhöz ér, eközben Iszlai József mély, be-beregző, dús dallamai szólnak meg és kísérik végig az etűdöt, amelyben Sebők Maya csodálatra méltó fegyellemmel és összpontosítással jógázik tovább az immár friss festéktől csillogó talajon. Elkezdem érezni a ZUG melegét, a mellettem ülő lányok Nivea krémét és balról egy citromos mentateát, az érzékszerveim maximális kapacitásukon működnek, és ebben a szenzoriális rebegésben egyszerűen csak arra gondolok, hogy milyen jó nézni, ahogy szárad a festék.

Ebbe a zenbe jön be Imecs-Magdó Levente, leül egy székre, megeszik egy banánt. Az egész megjelenése annyira komikus, hogy azonnal feleszmélek: hiszen a Váróterem Projekt előadását nézem most! Sinkó nekem *Parallel* és *#hattyúdal* és színészként a *Caravaggio*, van minden munkájában valami kitartott, koncentrációt igénylő lassúság, ami engem nagyon megfog. Az utóbbi

két előadását nem láttam, így nem tudom, milyen alkotói következmény az *Unpredicted*, de az ímént felsorolt, számomra emlékezetes előadások valahogy mégsem voltak annyira komikusak, mint például a Váróterem frenetikus humorú és ugyanakkor szívbemarkoló produkciója, a Zéró.

Tehát itt van Imecs-Magdó, és ekkor elkezdődik egy másikkajta játék, ami valójában a Váróterem Projekt és Sinkó játéka. Számomra ez a találkozás egyben két merőben különböző színházi szemléletmód összekoccanása is, és a hibrid egy nagyon kellemes, tartalmas szórakozásnak bizonyul (a szórakozást a lehető legpozitívabb értelemben értem). Ugyanis az *Unpredicted*ben benne van az, amit a Váróteremben mint alkotócsoporthoz szeretünk, amit tőlük megszoktunk: hogy nem veszik halálosan komolyan magukat. Ettől az egésznek van egy jóízű humora, az alkotók bénító perfekcionizmustól mentes szabadsága gyermeki könnyedséget ad a színészi játéknak. A következőkben nemsokára megjelenik Csepei Zsolt is, aki focilabdát hoz. Most már hárman vannak, ők, a festék, a labda. A lehető legjobb játék egy gyereknek, jól össze lehet piszkolni mindent, mondjuk a felnőttek annyira azért nem szeretik ezt a játékot. Sebők, Imecs-Magdó és Csepei játszanak e hármas jelenetben, és az első sorok nézői csak megrepegnek vállból, hogy nehogy őket érje az a festékes labda.

Hozzájuk érkezik Udvari Tímea negyedikként, látszik rajta, hogy semmi jóban nem sántikál, játszani jött. Majd rajzolni fognak, míg a ZUG falain kétoldalt egy vetített kép jelenik meg, a négy színész, amint webcammel-telefonnal önmagát filmezi filmnézés közben (vajon mit néztek? – nem tudtam rájönni). A *Parental Ctrl*-ban hasonló módszerrel beszéltette, ha jól tudom, Sinkó az alkotókat, itt azonban nem beszélnek, nem vallanak, nincsenek szerepben a színészek, csak nézzük őket, amint reagálnak, megpróbálunk leolvasni az arcukról egy jelenetet, amit mi nem láthatunk. Ezt a vetítést kicsit házi feladatossá érzem, azaz a rendező által színészeknek adott házi feladat lenyomatának; nem tudom megfejtetni, hogy pontosan hogyan, mi által illeszkedik az előadás egészébe.

Sebők Maya és Csepei Zsolt. Fotó: Bethlendi Tamás



Az előadás utolsó, zárójelenetében mind a négyen velünk szemben ülnek, széken, mögöttük mikrofonállvány mikrofonnal, a mögött pedig négy, rajzokból kirakott kör. Ezek a rajzok kerülnek mustrára, egy-egy hívó szóhoz kapcsolódva, majd ebben az ismételt játékban cseng ki az előadás.

A Váróterem Projekt előadása egyszerre meglepő és ismerős, nem érdemes az első benyomástól a mélyebb rétegek felkutatása érdekében megfosztani magunk, nekem tetszik ez a lebegés. Mintha elindult volna az utóbbi időben egyfajta antiagresszív, a közös élményre építő színház. Vannak alkotók, akik a színházi találkozás alkalmát nem a brutalitás, hanem a biztonságos tér (safe space) megteremtésének lehetőségeként látják. Gondolok itt főként az olyan one-to-one előadásokra, amikor a néző és az alkotó vesz részt csupán az eseményben, ennek a közlési módnak a természete pedig a kölcsönös bizalomra épül. Sinkó Ferenc és a Váróterem Projekt hasonlóan vigyázzák bizalmunkat, ha már behívtak ebbe a színes-játékos világba, nem fogják arcunkba csapni az ajtót, és én hálás vagyok nekik, hogy nem cinikusak, mert tényleg annyira *unpredicted* a színházban a derű.

Felmerül persze a kérdés, hogy meddig ér és mennyit takar a színház mint szó, mint terminus és a színház mint művészeti műnem határa, és hogy egyáltalán színház-e, amit látunk. Sinkó ebben az előadásában minimális mennyiségben közöl vagy jelent ki dolgokat, így bármi, amit megfogalmazunk, személyességgel átítatott, a nézői ént nagymértékben tartalmazó mondanivalóként könnyelhető el. A mondanivaló helyett azonban inkább az impresszió szót használnám az *Unpredicted* érzés- és élményvilágának a megragadására, az előadás ugyanis ezen a ponton is több közös vonást mutat a képzőművészettel, a szabad asszociációkra épülő absztrakt és (enyhén) dadaista művészettel, és főként az absztrakt expresszionizmussal. Kandinszkij, Pollock, Rothko, Hans Hofman munkái villannak be az előadás közben, az ő festményeiket nézve érezni azt, hogy amint a racionális elme magyarázatai cserbenhagynak, illetve már nem érvényesíthetők, egy mélyebb, kevésbé tudatos, mondhatni ösztönös-intuitív helyről származik az értelmezések sokasága, és ezek létjogosultsága valós, megkérdőjelezhetetlen, ugyanakkor végtelen szabadságot ad alkotónak és szemlélőnek/résztevőnek egyaránt.

Az előadás után jóleső érzés járja át az egész testemet, valamiféle belső, közvetlenül bőr alatt áramló melegség, meghittség, lelki kényelem. Egy előadás utáni beszélgetés közben elhangzik, hogy *katarzisz*, meg ennek a hiánya, de én úgy gondolom, hogy nincs szükség folyton harsány érzelmekre ahhoz, hogy ott belül valami a helyére kattanjon, csak úgy finoman, játékból, szinte észrevétlenül.

Unpredicted. Bemutató dátuma: 2017. szeptember 29.; Váróterem Projekt, Kolozsvár. Rendező: Sinkó Ferenc; Díszlet és jelmez: Gábor Zsófi; Zene: Iszlai József; Rendezőasszisztens: Sipos Krisztina; Technika: Sipos Júlia; Játsszák: Csepei Zsolt, Imecs-Magdó Levente, Sebők Maya, Udvari-Kardos Tímea.

Rancz Mónika

VALAMIRŐL BESZÉLNÜNK KELL

Artists Talk. ARCUB és Asociația Piese Refractare¹

Az artist talk (szakmai beszélgetés) konvenció. Műfajilag a közönségtalálkozó és az elméleti vita között helyezhető el, a néző számára egy alkotás folyamatának, a művész koncepciójának egy lenyomata vagy hangulatsűrítménye. Gianina Cărbunariu rendező *Artists Talk* c. előadásának egymást követő jeleneteiben hat különböző szakmai beszélgetést látunk, olyan helyzeteket, ahol a művész épp nem alkot, hanem a saját művéről beszél, és az eszmecsere során felmutat valamit abból, amit gondol. A jelenetekben olyan alkotásokról esik szó, amelyek marginális sorsokat, perifériára került tömegeket érintenek, és ezzel kapcsolatosan most az válik érdekessé, hogy a művész (nem csupán emberként, hanem alkotóként is) hogyan alakítja ki a saját attitűdjét a témával szemben. Gondolkodunk a művész felelősségvállalásáról.

Gianina Cărbunariu román rendező és dramaturg, a kortárs színház kiemelkedő alkotója, egyike a DramAcum műhely megalapítóinak. Rendezéseiben a közvetlen valóság foglalkoztatja, színháza a társadalom számára problematikus tényeket, hamis diskurzusokat, a „ki nem mondott dolgokat” kutatja, munkássága leginkább a dokumentarista színházhoz áll közel. Cărbunariu 1999-ben kezdte tanulmányait a bukaresti színház- és filmművészeti egyetemen (Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale” din București), rendező szakon, ahol harmadéven született meg a DramAcum ötlete. Az alapítók friss löketet kívántak adni a kortárs román drámaírásnak, ezért indították el a drámaíró és -fordító versenyt, amely kezdeményezés később műhellyé nőtte ki magát. Cărbunariu darabjai, mint a *Stop the Tempo* vagy a *Kebab* nem csupán Romániában, hanem nemzetközi szinten is ismertek.

Az *Artists Talk* hat jelenete a mellérendelés logikája szerint szerveződik: a különböző jelenetek gondolati kifutása azonos (a művészi felelősségvállalás kérdése), a situációk hasonlóak (a közönségtalálkozó beszédhelyzete), azonban más kapcsolat nem áll fent köztük (pl. a szereplők tekintetében). Mintha hat kifésített képet látnánk egymás után rendezve, amelyeket kiragadtak szerte Európából. Hiszen ott lóg a felirat: Somewhere in Europe (Valahol Európában), mintegy általános jelenséggé, sőt a konkrét hely megnevezésével az európai kultúrkör jellemző tünetévé kiterjesztve a látottakat. Cărbunariu ezt a jelenséget két különböző megnyilatkozási forma találkozáspontján tárgyalja: a színházi előadás és a közönségtalálkozó gyökeresen különböző műfajai itt összefonódnak. Az összefonódás következtében pedig egy bizonyos „kimerevítés” jön létre, vagyis a néző nem azt az illúziót kapja, hogy egy közönségtalálkozót lát, hanem a közönségtal-

¹ A Goethe Intézet, a Francia Intézet és a bukaresti francia nagykövetség támogatásával.

lalkozók sűrítményét egy kristálypillanatban megragadva. Ilyen értelemben vett műviség jellemzi az előadást.

Az első jelenet a nézőhöz kényelmetlen közelségben zajlik, szinte az arcába folyik: a színpad előterében hosszú széksort látunk, mögötte függönyt, amely elválasztja az előteret a színpad hátsó részétől. Amint a három művész elfoglalja a helyét előttünk, a moderátor a köszöntésében bevezet a szituációba: egy kortárs színházi fesztivál közönségtalálkozóján vagyunk, és egy fiatal alkotócsapat által kezdeményezett előadásról lesz szó, amelynek a fellépői menekültek, akik otthonuk elhagyásának történetét mesélik el. A beszélgetés a bemutatkozással indul – és, vajon kik azok, akik a reflektorfényben, az első sorban ülnek? A rendező, a dramaturg, a hangmérnök és a késve érkező díszlettervező. A valós történeteket szolgáltató menekültek, akik köré az előadás épült, és nem mellesleg a produkció előadói, nos, ők az öltözőben váltanak épp ruhát. „Mindenki itt van”, mondja a rendező olyan természetességgel, mintha csak egy kellék felejtődött volna el, ugyan az előadás lényegi kelléke, de mégiscsak egy eszköz. Várunk pár percet az előadókra, minधिába. Valószínűleg még ötlet szintjén sem merült fel, hogy nekik itt a helyük. A csapat nagy egyetértésben ajánlja fel, hogy folytatódjon a beszélgetés, majd csak a fellépők is megérkeznek egyszer...

A jelenetek között a rendezés „üres helyeket” tart fenn, azaz többnyire olyan technikai jelentőségű mozzanatok (mint a színpad átrendezése), amelyek hagyományosan nem a nézők előtt folynak, mégis, a műviséget hangsúlyozandó, most előtérbe kerülnek. Ilyen mozzanat a második jelenet előtt az a gesztus, ahogy a színészek műanyag zacskókat húznak cipőjükre, mintegy felmutatva az igényt, hogy távolságot kívánnak tartani a témától – ők védekeznek a téma mocská-tól, még akkor is, ha csupán beszélni kell róla.

A második jelenetet megelőzően elhúzódik a függöny, megnyílik a színpad, belépünk egy berendezés nélküli térbe, amelyet újabb függönyök szegélyeznek. Az előadás e pontján válik nyilvánvalóvá, hogy a függönyök milyen sziporkázónak is hatnak, hiszen a hosszú, csillámporral

Gabriel Răuță, Ilinca Manolache, Ruxandra Maniu, Bogdan Zamfir és Alexandru Potocean. Fotó: Adi Bulboacă



megszórt rojtokon visszatükröződik a rájuk vetülő fény, ily módon „csillámkalitkába” zárva a történeteket. Az immár félkörben ülő színészek, a ragyogó függönnyel körülveve, maguk is nem mindennapi outfitet viselnek, amely ezt a ragyogást erősíti. A művészet az öt színész (Ilinca Manolache, Ruxandra Maniu, Alexandru Potocean, Gabriel Răuță, Bogdan Zamfir) játékmódja nemkülönben hordozza: mozdulataik túlráztak, hanglejtésük mesterkelt, beszédük nagyzó.

A második jelenet egy újabb közönségtalálkozóba vezet be bennünket. A színészeket az előző helyzettől eltérő szerepekben látjuk viszont. Az új moderátor nagy elismerések között felvezeti az előadást, amely ismételen nehéz sorsú emberek történeteivel foglalkozik, csak hogy (a moderátor saját bevallása szerint) ezt szórakoztató, „élvezhető színházi élménnyé” varázsolja. Az előadás olyan módon kíván beszélni az emberi sorsokról, hogy azokat „magasabb szintre” emelje, és ez elsődlegesen a multimediális eszközök használata által történik. A virtuális jelleg azonban egy alternatív valóságot teremt, vagy annak egy megszelídített változatát, amely a bemutatott életeket kirakattávolságba emeli, így képtelenné teszi a közönséget az együttérésre. A beszélgetés angolul folyik, amit a megszólalók nem beszélnek anyanyelvi szinten, így a gyakori szókeresgélés közepette akaratlanul olyan tartalmak szabadulnak fel, amelyek egyébként egy nyelvet bíró esetben elvesznének a szép, hártó szavak ködében. Így hangozhat el a koreográfus szájából, hogy az előadásban eredetileg a helyiek léptek volna fel, de sajnálatos módon nem rendelkeztek a megfelelő adottságokkal ahhoz, hogy megjelenjenek a színpadon, vagy a főszerepek egyikét játszó színész szájából a ráismerés, hogy „ők is emberi lények”. Van kérdés? – érdeklődik végül a közönséghez fordulva a moderátor. Nem, itt nincs kérdés, köszönjük.

A következő jelenetben egy kerítésre készült street art mű megnyitója zajlik. Állünnepélyt tartanak egy álteljesítménynek, jövünk rá a megnyitót vezető polgármester és a projektet irányító tanárnő bájoltságából. Ők az esemény főszereplői, a színpad előterében állnak, kihangosítás is csak az ő szavuknak jut. A diákok, akik konkrétan megvalósították a művet, a háttérben ácsorognak, jelenlétüknek egyetlen célja van: biztosítják az ügy ártatlanságát. A felszólaló szomszéd számára azonban picit sem tűnik ártatlannak az ügy, hiszen a polgármester által kerítésnek nevezett építmény gyakorlatilag egy fal, amelyet az ő lakóhelye és egy szegénynegyed közé húztak fel, az utóbbi elhatárolására. A szomszéd legszívesebben meghosszabbítaná a falat, és körbe is zárná a szegénysort, mivel „azok” néha ki is járnak. A nagy szavakkal felszentelt művészet politikai célokat szolgál, és a valós probléma megoldása egy állünnepélyre korlátozódik, ahol a kezdeményezők megdicsérhetik önnön nagyságukat. A kerítés két oldalán élők még csak meg sem nyilatkozhatnak, azaz a szegregáltakkal nem találkozhatunk, a szomszédság pedig csupán Gabriel alakjában van jelen: a megkeseredett férfiban, aki ott császkal a színpadon nyilvánvalóan eltévedve, és hol egy halom szemetet, hol kitömött állatokat fed fel. A kitömött állatok, amelyek az időközben elhúzódó ragyogó függöny mögül bukkannak elő, mintegy metaforaként működnek a probléma kontextusában: élőknek álcázzuk azt, ami holt, valami olyannak, ami sosem lesz. De hol is a probléma? Hiszen építettek egy falat, ami elrejtja a bajt, és le sem bontható, hiszen azon egy művészeti alkotás kapott helyet.

A negyedik jelenet egy prágai nemzetközi filmfesztiválon zajló közönségtalálkozóé, ahol egy kritikus kérdezi frissen bemutatott filmjéről a fiatal rendezőnt és annak producerét. A rendező a saját filmjét dokumentarista musicalnek nevezi, amely forma arra hivatott, hogy meggyőzze közönségét, hogy igaz, nehéz élni, de ettől függetlenül az élet szép. Megvalósulásában ez annyit tesz, hogy a lírai, musicaljelenetek váltakoznak a dokumentarista, a valóság borzalmait leképező részekkel. A producer kiegészíti a szavait: a forgatókönyv mellett őt is inkább a forma győzte meg, mint a tartalom. Nos, ez a tartalom egy nehéz sorsú közösség köré fonódik, amelyet a helyi rendőrség kilakoltatni készül. A lakókat ugyan csupán „jövés-menés” közben látogatta a rendező és az operatőr, de szerencséjükre a közelben tartózkodtak, amikor egy neonáci csoport felgyújtotta az épületet. Segíteni a művészek nem akartak, hiszen mint „légy a falon” tartózkodtak ott, de ez nem akadályozta őket abban, hogy másnap egy megrendezett tűzesetben újra felvegyenek

részeket, amelyek elsősre „nem sikerültek”. A művész, végtére is, magyarázza a kellemetlenkedő kritikusként a producer, azért van ott, hogy rögzítse a történéseket, nem célja, hogy beavatkozzon a közösség életébe. Ezért nem is teszi. A film presztízsét továbbá emeli, hogy az Európai Opera kitűnő művészei énekelnek együtt a helyi gyerekekkel; utóbbiaknak nem járt honorárium, de cukorkát azért kaptak. Hiszen papírok nélkül nehézkesen mozog a pénz, és természetesen, hogy ők a kifizetéseket kizárólag tisztán intézhetik. Az élet szép, amíg nekünk szép.

Az ötödik jelenetben az utolsó függöny is elhúzódik, és felfedi a kitömött állatok újabb csoportját. Hamis szemek bámulják, amint egy közönségtalálkozón egy újságíró beszélget a művésszel, amely párbeszédet két tolmács buzgón fordít angolból román nyelvre és fordítva. A művész, akit nem is kell bemutatni, akkora hírnévnek örvend, a művészet a művészetért felfogás követője, nem kíván politikai vagy társadalmi vonatkozású előadásokat alkotni, de ez nem akadályozza meg abban, hogy sziklaszilárd véleményét megossza, és azzal akár le is torkolja az újságírót. A művész a demagógia széles eszköztárát vonultatja fel: túloz, radikálisan fogalmaz, tömegre-többségi akaratra hivatkozik, az ellentmondást látszólag elfedi, vagy látszatérveket hoz fel. Ő igazán nem bevándorlásellenes, csupán falakat húzna Európa köré, hogy senki be ne tehessen a lábát. Természetesen ezzel mindenki egyetért a kontinensen, ezért megállja a helyét a kijelentés. A tény, miszerint ő maga is egy keleti országból költözött nyugatra, nem jelenti, hogy bevándorló lenne, hiszen minden keleti polgár, aki átköltözött, tökéletesen beilleszkedett. És így tovább, és így tovább. A tolmácsok leleplezik a beszéd hamisságát, azáltal, hogy torzítanak, egymásra és egymáshoz beszélnek, kiegészítik egymást, nevetségessé téve a kimondottakat. Mindez fel sem tűnik nekik, mert a művész rétori tehetségével könnyedén befolyásolja őket, és messze elhatárolódnak a másféle világnézettel rendelkező újságírótól (az őt fordító tolmács az első helyett egy idő után már harmadik személyben beszél róla). S milyen kár – zárja le a művész –, hogy nem tudják a művészek megvalósítani a világot, amiről álmodnak. Nagy kár, bizony, de vajon egy l'art pour l'art típusú alkotó milyen valóságról álmodik?

Az utolsó jelenet előtt a Somewhere in Europe felirat, amely az előadás közben folyamatosan ereszkedett lefele, mostanra az ülő nézők szemmagasságába kerül. Ez az ereszkedés az előadás iránya, és most, a legmélyebb ponton a kitömött állatok takarásba kerülnek, helyettük sétál be a halál madara, egy keselyű, aki ölben hozza a pazar ruhájában tündöklő Irène-t. Irène-t, akinek élettörténetét végighallgatjuk anélkül, hogy egy szót is szólna, bemutatják nekünk, vagyis inkább magának. A halotthoz fordulva meséli el a konferanszié-narrátor a zsidó író nő kijeviszülését, majd a Franciaországba költözést, ahol megszületik első könyve. Antiszemita! – mondják a kritikus hangok. Abszurd, ez az én valóságom! – válaszolja a szerző. De nem beszélhet sokáig, mivel egyre inkább fuldokol a sokasodó zsidótörvényektől, mégsem menekül az imádott Franciaországból, köztisztületben álló polgárként védve érzi magát. Nekilát új könyvének, amelyet már nem fejezhet be: Auschwitzban hal meg a szerző, ahogy férje is, aki még át tudja adni gyerekeinek a kéziratot. Hatvan év múlva kerül elő újra a kézirat, kiadása sikert arat, megosztja a hangokat, de magától Irène-től nem érkezik rá válasz. A halál magánya a csend, a megszólíthatatlanság.

Adódik a kérdés, hogy vajon mi a művész felelőssége egy ilyen rendkívüli, végletes történelmi pillanatban? Mi ez a bizonyos felelősség egyáltalán, amelyet viselnie kell a társadalom iránt? Egyértelmű válasz erre talán nincs is, de addig biztosan nem lesz semmiféle, amíg nincs kihez szólni, csak üvegszemekkel révedező, kitömött állatokhoz.

Artists Talk. Bemutató dátuma: 2017. január 25; ARCUB – Kulturális Központ, Bukarest / Piese Refractare Egyesület. Rendező és író: Gianina Cărbunariu; Díslettervező: Dorothee Curio; Videó: Mihai Păcurar; Zene: Bobo Burlăcianu; Játsszák: Ruxandra Maniu, Ilinca Manolache, Alexandru Potocean, Gabriel Răuță, Bogdan Zamfir.

Albert Mária

KI AZ ELEFÁNTCSONT- TORONYBÓL

Iulia Popovici *Elefantul din cameră* című könyvéről¹

A Iulia Popovici újságíró, kritikus és előadó-művészeti kurátor kötetének címében szereplő 'elefánt' a román nyelvben egy olyan nyilvánvaló dologra utal, amelyről, bár mindenki látja, senki sem beszél. Az olvasóban különféle asszociációkat idézhet fel a cím: először is az „elefánt a porcelánboltban” kifejezést, ami a kényes helyzetekben darabosan viselkedő személyre vonatkozik, majd a közismert történetet a vakokról, akik, mivel soha nem láttak még elefántot, és különböző részein tapogatóznak, egész más képet alakítanak ki róla, mint ami a valóság. A kényes helyzet, a kockázat és a sokféleképpen érzékelt valóság kérdései mindegyre visszatérnek ebben a független színházról szóló útmutatóban. A szerző már a bevezetőben bevallja, hogy nem igyekszik teljes, mindent átfogó képet festeni a romániai független színházról, ezért könyvét tematikusan építette fel, mintha a láthatatlan-nyilvánvaló-kényelmetlen elefántot hol az ormánya, hol az agyara, hol a füle irányából közelítenénk meg. Felidéződhet bennünk aztán a „bolhából elefántot csinál” szólás is, de nem a romániai független színházi mozgalomra vonatkoztathatóan, hiszen az – amint a bevezetőből is kiderül – igazán nagy, gazdag és sokféle. Inkább ismertsége, elismertsége és támogatottsága bolhányi, főleg a hivatalos színházi intézményeknek nyújtott juttatásokkal és lehetőségekkel összehasonlítva: a könyv szerint a 2012-ben a nemzeti kulturális alapból (AFCN) származó támogatás 0,05 százaléka.

Nagy tehát a feladat és a szükség – beszélni kell a romániai független színházról. A hallgatás megtörését nemcsak az indokolja, hogy a szerző sok ilyen próbálkozást ismer és kedvel, vagy hogy nagy érdeklődéssel fordul az új formanyelvi megoldások felé, hanem az is, hogy a felelős és döntőképes színházi emberek és kultúrpolitikusok mintha tényleg látászavarral küszködnének, mintha tényleg nem vennék észre, hogy az alternatív, underground, független zóna a színház megújulásának, sőt fennmaradásának esélyeit növeli. Bár a kötet a kolozsvári Idea Design & Print Közönségsorozatában (Colecția Public) jelent meg, a bevezető utolsó mondatában a szerző kijelenti, hogy könyvét egész biztosan nem a „széles közönségnek” szánja, hanem mindazoknak, akik „még mindig úgy gondolják, hogy az utóbbi két évtizedben semmi sem történt a román színházban, és hogy a régi paradigmák ma is ugyanúgy érvényesek”. A megváltozott kritikai szaknyelv és érdeklődés, a változó paradigmák irányítják ugyanis a szerző és a kötet olvasóinak figyelmét. És bár a szerzői szándék szerint nem a széles közönségnek készült, ez a kötet valóban

¹ Iulia Popovici: *Elefantul din cameră*. Ghid despre teatrul independent din România. (*Elefánt a szobában*. Útmutató a romániai független színházakról.) Colecția Public, Idea Design & Print, Kolozsvár, 2016.

hozzáférhető és hasznos „útmutató” az új romániai színházi jelenségek iránt érdeklődők számára, felkészültségtől vagy szakmai irányultságtól függetlenül.

A tematikus szerkesztés lehetővé teszi, hogy az olvasó több nézőpontból közelítsen a témához, és fokozatosan ismerje meg a független színházi törekvések különböző vetületeit.

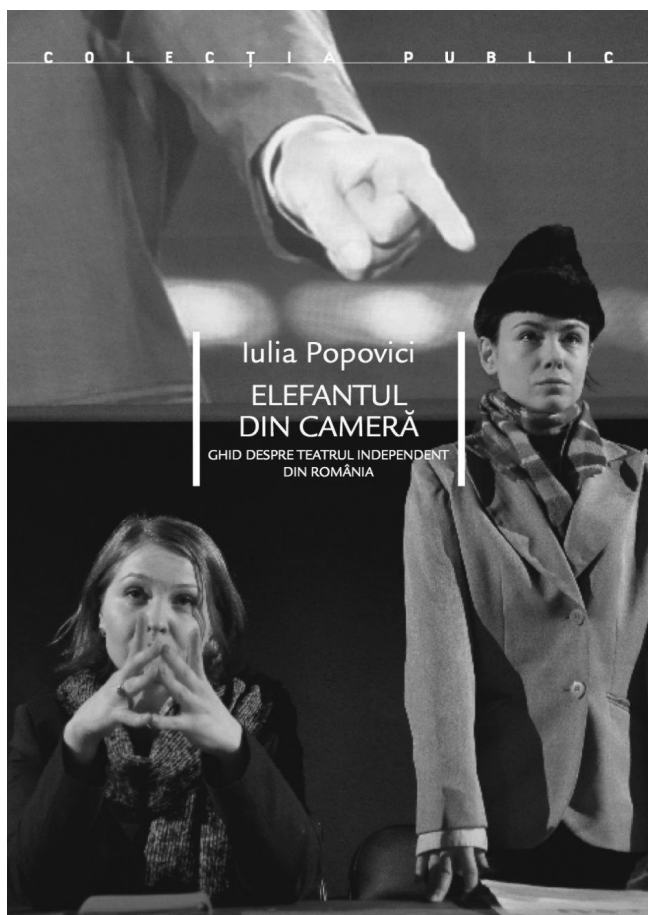
Az első fejezet a jelenségekhez köthető fogalmakat és elnevezéseket, meghatározásokat és alkotói módszereket tárgyalja. Váltakoznak benne az elméleti és történeti részletek a romániai színházi valóság néhány esetének ismertetésével (ilyen például a Kolozsvári Állami Magyar Színház és a DramAcum együttműködésében készült, a verespataki bányafejlesztésről szóló projekt, vagy a Bukaresti Nemzeti Színház G9 című, fiatal alkotóknak szánt programjának története), miközben a szerző igyekszik nemzetközi kontextusba is ágyazni a romániai elméleteket és gyakorlati kezdeményezéseket. Alternatív, underground, kísérleti vagy független – az új színházi próbálkozások sokfélesége, a funkciók és alkotói szándékok változatossága megnehezíti a szigorú rendszerezést. A szerző a közös nevezőt – a művészi és anyagi kockázatvállalás mellett – a mindennapi valóság iránti érdeklődésben találja meg, és a kötet további fejezetei is ezt a szempontot követik.

A második fejezet a romániai professzionális művészek státusát tárgyalja, kiemelt figyelmet szentelve a színházi alkotóknak. A megközelítés részben praktikus: a törvények és törvénymódosítási kezdeményezések, valamint a kérdés körül kialakult társadalmi vita vonalát követi. Fontos azonban változó világunk művészet- és művészfelfogásának általánosabb kérdése is: mit kezdünk ma a művészekkel, és mit kezd a művész a világgal? Elefántcsonttoronyban marad (nahát!), vagy elhiszi, hogy alkotásával konkrétan megmutathatja és befolyásolhatja a társadalmi folyamatokat?

A következő fejezeteket a színház és a valóság közötti viszony iránti érdeklődés szervezi: a dokumentum- és verbatim színházzal, a művészi jellegű társadalmi beavatkozás különböző formáival és alkotói stratégiáival foglalkozik a szerző, újra figyelembe véve a romániai jelenségek nemzetközi vonatkozásait is. Felmerül a kérdés, hogy a független projektek a kőszínházak előszobái vagy a tehetség melegágyai, de ennél talán fontosabb az a szerző által sugallt lehetőség, miszerint együttműködés alakulhat ki a független és a hagyományos formák között.

A valóság dramaturgiájának elméleti és gyakorlati kérdéseit alkotói hitvallások (Gianina Cărbunariu, Bogdan Georgescu és mások), esettanulmányok és vázlatos előadás-elemzések egészítik ki a harmadik fejezetben, melyet kiemelt előadásokról készült fotósorozat követ.

A dokumentarista színház valóságértelmezésének egy egész fejezetet szentel a szerző, melyben a színházi és a mindennapi valóság összefonódásának hatásmechanizmusait tárgyalja, olyan példák segítségével, mint az Ana Mărgineanu és Radu Apostol által létrehozott *Foamea noastră cea de toate zilele* (Mindennapi éhségünk) vagy a *Tipografic majuscul* (Nyomtatott nagybetű) Gianina Cărbunariu rendezésében. Az ilyen típusú alkotásokban



működtetett különböző rendezői stratégiák tárgyalása kapcsán az olvasó az új román színházi generáció jelentős alkotóival ismerkedhet meg, akiket a szerző „a közelmúlt függetlenségének generációjaként” emleget, beismerve egyúttal, hogy felsorolása nem teljes, hiszen máris itt vannak az új technológiákat bátran alkalmazó még fiatalabbak, akik például a videojáték valóságalkotására építik előadásait (Catinca Drăgănescu).

És ha már generációkról van szó – a következő, ötödik fejezet a román dokumentarista színház genealógiájával foglalkozik. Milyen hatások és késztetések vezettek a különböző alkotói módszerek és csoportok kialakulásához, és honnan eredeztetik az alkotók az újító, kísérletező próbálkozásokat? Erre a kérdésre keressük közösen a választ, hiszen az olvasó nem kinyilatkozató tisztázást kap kézhez, hanem adatokat és személyes alkotói vallomásokat, melyek ismeretében eligazodhat a terepen.

Nincs egyetlen érvényes elmélet vagy módszer a dokumentarista színházi előadásokban játszó színészek számára sem, derül ki a hatodik fejezetből. „A szereplő szeme láttára játszani” – mondja a fejezetcím, és valóban, ha az előadás egy olyan társadalmi csoport helyzetéből építkezik, akik később beülhetnek nézőként az előadásra (például a bukaresti visszaszolgáltatásokról és kilakoltatásokról szóló *Rahovanonstop*), a színész szerepépítő munkája és játéka másképp szerveződik, az etika és az empátia új dinamikája működik. A fejezetben számos fontos román színhészt idéz a szerző, akik előadásaikról és szerepeikről vallanak, így belső szempontú és személyes mozaik alakul ki a közelmúlt valóságból építkező román színházi projektjeiből.

A tematikus fejezetek kiegészítéseként 2003 és 2016 között bemutatott romániai dokumentarista és para-dokumentarista színházi előadások listája következik. A para-dokumentarista színház (teatru para-documentar) kifejezés is jelzi, hogy képlékeny és kevésbé rögzült fogalomrendszerben mozgunk – jelen recenzió számára is nehéz döntés volt, hogy a *teatru documentar* magyarul *dokumentumszínház* vagy *dokumentarista színház* legyen. A bevallott és vállalt bizonytalanság és vitakészség miatt maradt a második opció. És ez a kérdező, párbeszédigényes tájékozottság az angol nyelvű összefoglalóval és a legújabb nemzetközi és román szakirodalmat tartalmazó szelektív bibliográfiával záruló kötet legnagyobb érdeme. A romániai független színház épp történik, tanúi vagyunk, és esetleg másképp érzékeljük – akárcsak a valóságot. Lehet vitatkozni tehát, útmutatónk is van hozzá; most már bátran lehet döntenie arról, hogy társként, vetélytársként vagy támogatóként közelítünk a cseppet sem félelmetes elefánthoz. A lényeg az, hogy az alkotókedv és a tehetség ne maradjon toronyba zárva.²

² A *Játéktér* 2015-ös tavaszi lapszámában egy másik hasonló témájú kötetről olvasható könyvrecenzió. Theodor-Cristian Popescu *Surplus de oameni sau surplus de idei*. Pionierii mișcării independente în teatru românesc post 1989 című könyvét Kiss Melinda recenzálta. Az ismertető interneten a következő linken elérhető : <http://www.jatekter.ro/?p=13563>. (Szerk. megj.)

Balázs Nóra

A NÉZŐ BESZÉLJEN AZ ELŐADÁS HELYETT

Interjú Sinkó Ferenc rendező-ko-reográfussal

Az újra, ismeretlenre való nyitottság már a pályád kezdetén, az egyetemi évek alatt jellemző volt rád: tánc- és mozgásworkshopokon vettél részt, mozgáselőadásokban játszottál. Honnan származik ez a kíváncsiság? Mi mozdított az új dolgok kipróbálása felé?

Teljesen véletlen volt. Ami érdekel, inkább megtalál, minthogy előbb nekem kellene érdeklődnöm iránta. Általában szembejön valami, ami megfog, és elkezd érdekelni. Persze sok minden jön szembe, de nálam valahogy nem döntés kérdése, mi marad meg ezekből. Én ilyen szintű, életbe vágóan fontos döntéseket nem tudok hozni. Döntson más, és én nagyon szívesen megyek az ő döntése után.

Az első nagy lehetőség 2004-ben jött, a főiskola elvégzése után (2002-ben végeztem a kolozsvári színművészetin). Akkor gondoltam egyet, vagy inkább Kinga (Kelemen Kinga, kulturális menedzser, szerk. megj.), a feleségem, és beíratott a bécsi ImPulsTanz DanceWeb nevű workshopjára. Ez az egyik legmenőbb európai kortárs táncfesztivál, aminek a kis csemetéje a DanceWeb, ahol kb. hatvan fiatal alkotót (koreográfust, táncost) összegyűjtenek, és másfél hónapig altatják, etetik és tanítják őket. Ide vettem be engem is úgy, hogy fogalmam sem volt arról, hova jelentkeztem. Valamennyi tapasztalatom volt a mozgás területén, a főiskolán nagy szerencsém volt Jakab Melinda tánctanárral, aki akkor végezte a koreográfia szakot és minden vizsgájában részt vettem. Utána jött Uray Péter koreográfus, és

a vele való találkozás is tovább lökött. De az igazán nagy löket az volt, amikor kikerültem Bécsbe és megláttam, hogy mennyi minden van még, mennyi mindent lehet csinálni, miközben mi azt hisszük, hogy csak ennyit...

Ez a kezdeti löket vezetett ahhoz is, hogy ugyanebben az évben megalapítsátok a GroundFloor Group egyesületet?

Pontosan. Az ImPulsTanz végén Kinga kijött értem, Pesten találkoztunk és hazafele a vonaton ki is találtuk a GroundFloor Groupot. Tudtuk, hogy kontakt improvizációval fogunk foglalkozni, mert én másfél hónapig mást nem csináltam kint, csak azt. Persze úgy, hogy eredetileg fogalmam sem volt, mit jelenthet, csak a név után gondoltam valamit: kontaktolni kontaktoltam korábban, improvizálni egy kicsit improvizáltunk a főiskolán, ezért azt hittem, nem állhat olyan távol tőlem a kontakt improvizáció. Persze nagyon távol állt, de aztán közeledett, és ez jó volt. Tehát az egyesület útközben meg is alakult, következő nyáron pedig már a Trans-Contact kontakt improvizáció fesztivál első kiadását szerveztük.

A lelkesedésen túl mi motivált, hogy ebbe beleválgatok, ekkor már mindketten a kolozsvári színház alkalmazottaiként?

Akkora szerelem volt ez a kontakt improvizáció, hogy azt gondoltuk, ekkora szűz területet nem lehet kihagyni és nem megismertetni

itthon. Nagyon nagy fába vágtuk a fejszénket, egyből külföldi tanárokat hívtunk, mivel beföldiek nem léteztek még. Elkezdtünk fesztiválokra járni, tanárok után nézni, barátkozni, és ez így ment hét évig.

A kontakt improvizáció terepe elsődlegesen nem az előadó-művészet, a színpad. Milyen hatással volt a későbbi koreográfusi, rendezői munkádra ez a kezdeti nagy szerelem? Az általad jegyzett előadások mindegyikében hangsúlyos a résztvevők testi jelenléte. Miért érdekel téged a test? Mit tud a test itt, amit a prózaszínházban nem?

Jobban elfogadom, ha azt mondják rólam, koreográfus vagyok, ez a megnevezés közelebb áll hozzám. A koreográfus számomra nem az a személy, aki megmondja, hogy most kettőt jobbra, aztán kettőt balra lépj. Koreográfusnak lenni azt jelenti, hogy testekkel dolgozol, a testek viszonyával, ami nem csak két test, vagy két szemkontaktus közti viszonyt jelent, hanem a térrel, a talajjal való kapcsolatot is. Ennek a munkának a szabadsága érdekel. Az, hogy hogyan lehet valakit rávezetni arra, hogy ne kintől irányított dolgokat csináljon, hanem megtalálja a saját szabadságát. A rendező olyan, mint egy házibuliban a tulaj, aki összegyűjti az embereket, és azt mondja, van egy lakásom, gyertek el bulizni, én állom az italt. Ő a buli közben végig arra figyel, hogy mindenki jól érezze magát. Hagyja az embereket dolgozni, inspirálja őket és engedi kibontakozni. Nekem nagyon jólesik, amikor az emberek bíznak abban, hogy jó helyen vannak, nincs mitől félniük és minden, amit csinálnak, jó.

Ennek a szabadságállapotnak az eléréséhez szükség van a testre. Az ott-lét és a jól-lét egy helyzetben egyaránt testből indul. Nincs olyan, hogy elbeszélgetünk, és a gondolatainkban nagyon jól érezzük magunkat – előbb bevonjuk a testet, utána beszélgethetünk. Jobban működik az agy is, ha előbb érzed, hogy megérkeztél, hogy ott vagy, ha beszélgetés közben nyújtózhatsz egyet. Művészetről és más ilyen fontos dolgokról nem muszáj széken ülve és asztalnál beszélgetni, ülhetsz akár a földön,

hasalhatsz, közben ásítasz egy nagyot, és azt monddod, áá, de jólesik.

2008 óta tanítasz a kolozsvári Babeş–Bolyai színművészet szakán. Első rendezésedet, a sunSETet főiskolásokkal készítetted. Milyen út vezetett ideig? A tanításból természetesen következett az, hogy előadást is rendezz a diákoknak? Vagy már korábban elkezdett foglalkoztatni a rendezés gondolata?

Ez is magától jött. Próbálok megfejteni, hogy mi vezethetett ide – valószínű az az osztály, amely nagyon jó társaság volt, nagyon szerettem őket (Salat Lehel 2008-ban végzett színészosztálya: Bartos Csaba, Gazdag Erzsébet, György Andrea, Kelemen Csongor, Molnár Orsolya, Pap Tibor, Rafai Emőke, Székely Blanka, Szűcs Noémi, Veres Előd). A sunSET nekik készült vizsgaként, ők és a Transz Ház mint helyszín is inspiráltak, nem akartunk a főiskolán készíteni előadást. Érdekes, hogy most ódkodom a tömegetől, akkor pedig pont ennek a sokfős csoportnak a mozgatása érdekelt.

A második előadásom, a Message is hasonlóan „magától” készült: az Opera kért fel, hogy a tánc világnapjára készítsek egy előadást, amire én rábólintottam. Újra úgy, hogy fogalmam sem volt, mi lesz belőle, csak elkezdtünk nagyjából ugyanazokkal az emberekkel dolgozni. Ez is egy egyötletes dolog volt. Végül a Message-t megcsináltam előadásként is az Ecsetgyárban – de az első változata volt az első igazi flashmob a színházban. Felvittünk harminc-negyven civilt a színpadra, azt meghirdetni és kitalálni érdekes tapasztalat volt. Utólag belegondolva technikailag nagy dolog volt, holott csak tíz percet tartott az egész. Mégsem ijedtem meg, nem akartam megfelelni senkinek, egyszerűen csak jó volt látni azt a sok embert ott fent a színpadon.

A GroundFloor Groupnál létrehozott előadásaid (post.sync, Dívák, Parallel, Parental Ctrl) mindegyike személyes témákat érint (nőieség, másság, szülő-gyerek viszony). Hogyan találsz rá ezekre a témákra? Mi van előbb: az ötlet vagy az alkotócsapat?

Mindig az emberek vannak előbb – eddig legalábbis ez történt, ötlethez még sosem kerestem embert. Mindig egy személy hozza az ötletet, a témát, amire így könnyű rátalálni. A személyből indulok ki, valakiből, aki inspirál. Nem is tudok nagyon elrugaszkodni a személyestől. Az általánosat nagyon veszélyesnek érzem, nehezemre esik egy társadalmi témáról állást foglalni, vagy véleményt mondani. Lehet ez valamiféle gyávaság is. De fel tudok embe-
reket készíteni arra, hogy a saját problémájukat felvállalják, és ez aztán lehet egy társadalmi szinten létező probléma is.

Hogyan történt ez például az első nemzetközileg is nagy sikert aratott előadásod, a Paralel esetében, amelyet Leta Popescu rendezővel közösen készítettetek az Ecsetgyárban 2013-ban? Az előadásért Lucia Mărneanu színészt és Leta Popescu rendezőt később debütdíjjal jutalmazta a Román Színházi Szövetség.

A *Paralel* a legjobb példa erre. Ott sem tudtam, hogy mibe fogok bele. Annyit tudtam, hogy azzal a két emberrel, katával (bodoki-

halmen kata, szerk. megj.) meg Luciával sok közös dolgom van. Sok olyasmi van bennük, amit mások nem látnak, és amit meg lehetne mutatni. És ez egyáltalán nem a melegségük volt, amire végül kifutott az előadás. Ez volt a kezdet, szerettem volna összehozni őket egy térbe, teret adni nekik, beszélgetni velük és dolgozni.

Hogy születik meg ezekből a beszélgetésekből végül a forma? Mi történik az előadás létrejöttéhez vezető úton?

Ez is egy folyamat. Nagyon kevés támpontom van készen előre, csak nagyon halványan látom, hogy mit akarok. Azt tudom esetleg, hogy három részből fog állni az előadás, és ezek különbözőek lesznek. Egyfajta ösztönös dramaturgiám van, de nincs olyan, hogy ne untassunk, vagy mindenképp legyen egy fordulópont, a csúcspont után meg következzen a lecsengés és a végére mindenki értse, hogy miről volt szó.

Nagyon sokáig úgy mentem neki a projekteknek, hogy táncelőadást fogok csinálni, mert

Sinkó Ferenc. Fotó: Biró István



nem akartam, hogy az emberek beszéljenek. A beszéd az utolsó dolog, ami bekerül az előadásba. Félek a beszédétől. Félek beszéltetni embereket. Számomra sokkal érdekesebb, amikor én mint néző „beszélék” az előadás helyett. Nézek valamit, és eldöntöm, hogy az számomra miről szól. A beszéd nagyon konkrétá teszi a helyzetet, általa elveszítem azt a szabadságot, amit keresek. Ha kimondok valamit, akkor az onnan kezdve azt jelenti, és nincs visszaút. Az már érthető, nem lehet más irányba eltolni. Valószínű innen ered az is, hogy nem szeretem a sztorizást, nem is érdekel. Az én gondolkodásom is ilyen, csapongok, hamar váltok, hamar észreveszek és el is felejték dolgokat.

Személyesség, nyitottság, identitáskeresés, hiánycikk, őszinteség, figyelem – ezekkel a fogalmakkal találkozni leggyakrabban az előadásaidról írt kritikákban. Az előadásaid nézőktől és játszóktól egyaránt másféle jelenléteket, a megszokottnál több türelmet és figyelmet igényelnek. Hogyan „hozod létre”, hívod elő ezt a figyelmet az alkotócsapat tagjaiban és a közönségben?

A nézőkkel keveset foglalkozom. Az az elsődleges, hogy azok érezzék jól és biztonságban magukat, akik ott vannak a színpadon. A biztonság nagyon fontos. Biztonság a bizonytalanságban, abban, hogy lehet hibázni. A hiba megtörténését kizárjuk azzal, hogy megadjuk a lehetőséget rá. Ezzel olyan bizalmat nyerek, ami óhatatlanul átmeleg a nézők felé is.

Én vagyok az előadásaim első nézője. Ha azt érzem, hogy nekem ez jó, ezt el tudnám nézni, mert megvan benne az a vibe, ami az én érdeklődésemet ébren tartja, tudom, hogy rendben van. A néző számára nem tudok receptet. Örülök annak, ha az emberek valamit látnak és megfejtene az előadásból. Többnyire mást, mint amit én látok. Alkotóként a mi kísérletünk nem a közönségnek szól. A végtermék nem felmutatás, hanem a kísérlet folytatása. Soha nincs egyetlen egyértelmű olvasat, és ez jó.

A #hattyúdal volt az első rendezésed a kolozsvári színházban, amelynek főszerepét, az időszűk színészt Keresztes Sándor játssza. Hogyan irányítottad, instruáltad őt ahhoz, hogy egy számára új és ismeretlen, sok mozgást, multimédiás eszközöket, de kevés szöveget használó színházi nyelvben megtalálja a helyét?

Azt hiszem, én voltam az egyedüli, aki elhittem róla, hogy meg tudja ezt csinálni. Biztos voltam abban, hogy bele tudok bújni ebbe az emberbe, egyáltalán nem féltém. De addig, míg ő szó nélkül megcsinálja azt, amit én kérek, nagyon sok minden történik. Amikor még nem a projektről beszélünk, mert az még meg sem született – a viszonyunk, a barátság megelőz mindent. Sosem dolgoztam még olyan emberrel, akit akkor ismertem meg, nem castingtoltam. Még hátravan, hogy ezt kipróbáljam, de nem is tudom, szeretném-e.

Persze nem így indultunk, csak annyit kérdeztem, hogy szeretne-e velem dolgozni, Tompa Gábor a *Hattyúdal*t ajánlotta, ismeri-e a szöveget. Mire ő, hogy igen-igen, nagyon jó szöveg, az öreg színész igazán érdekes figura benne... Én meg csak hagytam, mondja, amit gondol, és végül szoltam, hogy oké, na, nem ez lesz. Nem fogjuk a drámát megcsinálni. Ezen ő persze nagyon meglepődött. Az első vagy második közös beszélgetésen árulta el magát, miután kiderült, hogy tényleg meglesz az előadás, megvolt a szereposztás és összeültünk a csapattal. Beszélgettünk erről-arról, majd mindenki elment, Samu odajött hozzám és csak annyit mondott, Feró, kérlek, vigyázz rám, rettetesen félek. Ez nagyon erős jelzés volt számomra. Tényleg csak annyi dolgom volt, hogy vigyázzak rá.

Hogyan oldod meg a próbafolyamat során felmerülő nézeteltéréseket, konfliktusokat?

A felelősség teljesen az enyém. Erre nagyon vigyázok, sokszor nagyon sok időt veszek igénybe a konfliktusok megoldására. Csak őszinteséggel lehet, csak úgy, ha kibeszéljük, hogy mi van. Minden próbafolyamaton együtt öltö-

zöm a színészekkel. Mert tudom, milyen az, amikor a rendező lent van a színpadon, a színészek meg fent az öltözőben, és csak akkor találkozunk, amikor az ügyelő lehív. Lejövünk, elmondjuk a szöveget, és csak nagyjából sejtjük, mit is akarunk. A folyamatos együttlét az egyik legfontosabb része a próbaanyagoknak. Ha időben kevés is, de mindenképpen tömör legyen, ne gondolkozzunk külön. Ilyenkor könnyű elkerülni a konfliktusokat, megérezni, hogy mi történik, így nem kap hátra egy nézeteltérés. Folyamatosan ott vagy és figyelsz, és tudod, hogy ki hogy érzi magát. Az őszinteség is egyfajta manipuláció. Nem tudok máshol lenni egy próbaanyag alatt és úgy érzem, nem is tudok elengedni senkit, hogy máshol legyen. Vagy ha valaki épp máshol szeretne lenni, akkor azt hagynom kell. De csak azért ülni együtt, mert megegyeztünk, hogy most próbálunk, annak semmi értelme. Mindig egy személy beszél, nincsenek párhuzamos szálak, és így rögtön észrevehető, ha valaki nincs jelen. A csoporton belüli energiamozgás figyelése nagyon érdekes számomra. Azt hiszem, ez a rendező dolga. Meginvitálja az embereket a buliba és végig figyeli, ki hogy bulizik. Örül, ha valaki jól érzi magát, vagy aggódik, ha más túl sokat ivott.

Szeretem azt hinni, hogy maximálisan kitolom azt az időt, amíg a csoporton belül a szerepek leosztódnak. Amíg a zenész, vagy a jelmeztervező elkezd a saját munkáját végezni. Először azt szeretném, hogy ne legyen senki semmi, legyünk egy csapat, mondja el mindenki, hogy mit gondol, miben van, és utána lassan-lassan üljön mindenki a helyére. Ehhez türelem meg idő kell, de előbb-utóbb mindenki beérkezik.

Minél inkább elrugaszkodsz a saját szakterületedtől, annál jobb ötleteid vannak. Külső szemként jó lehet hozzászólni bármihez, akár a színész munkájához, vagy színészeknek a tér kialakításához.

Legutóbbi előadásodat, a szintén a kolozsvári színházban készült Hormont hét színésszel közösen hoztad létre, melynek alcíme szerint nem is előadásról van szó, hanem próbálko-

zásokról az együttlétre. Miben volt más ez a próbaanyag?

Itt ismét biztonságból indultam, jól ismerem mindenkit, olyan színészekkel dolgoztam, akiről tudtam, hogy kíváncsivá tudom őket tenni. Más volt, mint a korábbi munkák, más típusú alkotási energiák működtek. Sokkal inkább rendezőként kellett jelen lennem. Nem ők kérték, hogy na, én itt mit csináljak, csak azt lehetett érezni, hogy a színészek nincsenek megszokva azzal, hogy ötletekkel jöjjenek. Megvan, kinek kell jönnie az ötletekkel, ő majd nekünk szépen elmondja, és mi szépen megcsináljuk.

Cél volt-e, hogy kimozdítsd az alkotótársaidat ebből a kényelmi zónából?

Ez csak akkor cél, ha észreveszem, hogy a másik fél mozdítható, vagy még inkább, hogy én mozdíthatok rajta. Mert valamilyen eszközzel mindenki kimozdítható. A *Hormon* tapasztalata az, hogy ha sok színésszel dolgozom, nincs alkalmam külön-külön mindenkiel foglalkozni. Nagyon szétágazott a figyelmem. Folyamatosan keresem azokat az embereket, akikkel úgy érzem, tudnék valamit kezdeni, állandóan „frissítem az adatbázist”.

Mi volt rendezőként a legnagyobb kihívás számodra az eddigi munkáid során?

Az a nagy bajom most, hogy eddig nagyon természetesen és egyértelműen jöttek az új projektek, nem volt megfelelési kényszer, csak arra kellett fókuszálnom, ami a próbákon történt. Ez a magától értetődőség kezd kopni. Most, ha neki kéne ugornom valaminek, nem tudom, mi történne. Fogtam már bele olyan projektekbe, ahol nem éreztem, hogy ezt mindenképpen meg akarom csinálni. Ez a baj a felkérésekkel. Amikor már rendelésre készül valami, az mindig nehéz. Kijön az előadás és rendben van akkor is, de valahol érzem azt, hogy meg kell felelni, mert ezt kérik.

Az utolsó előadás, a *Hormon* volt az, ahol leginkább előjöttek ezek a gondolatok, hogy

most vajon mi lesz ebből. Próbáltam ellensúlyozni azzal, hogy valami csak kialakul, előbb-utóbb csak elkezd szűkülni és egy irányba menni a dolog, de sokszor elgondolkoztam azon, hogy most már vártunk eleget, valami történhetne. Végül úgy érzem, ebben is maradtunk, felvállaltuk ezt a várakozást. Egyfajta együttlét ez, aminek nem feltétlenül az a célja, hogy bármit is elmondjon, megmagyarázzon vagy felmutasson. Érdekes és jó tapasztalat volt ez.

Nem hiszek abban, hogy csak akarni kell, mert úgyis összejön – nálam ez nem működik. Akkor alakul ki valami, ha megteremtem magamban a nem-várakozást, nem-elvárást, azt a szabadságot, ami enged meglepődni. Ha kitartom a figyelmet, amikor tudom, előbb-utóbb csak kidugja a fejét az, amit keresünk. Persze mindig ott van a rizikó, hogy ez nem történik meg. De eddig még mindig összejött *(nevet)*. Ez nyilván nem a véletlen műve, nagyon tudatosan próbálok kontrollálni a reflexeimet. Ha egyedül maradnék, akkor nem működne. De azáltal, hogy másokat figyelek és próbálok őket ebbe az állapotba hozni, hogy nyugi, meglesz, előjön, nem kell nagyon akarni, nem marad alkalmam megijedni attól, hogy magamra maradok. Valószínű ezért harcolok folyton az egyedüllét ellen. Mert jó emberekkel lenni, együtt lenni, és nem csak a próbaanyagok alatt.

Hogyan olvad össze és/vagy válik szét benned a rendező és a színész? Játsszál-e valaha a saját előadásodban?

Az a rögeszmém, hogy rendezőként sosem dolgoznék saját magammal. Ha színészeket kéne válogassak, nem inspirálnám magam. Az a típusú szabadság és nem-megfelelés, amit keresek, bennem színészként nincs meg. Nagyon sok dolgom lenne magammal. Épp ezért gondolkodom azon, hogy hamarosan eljön az ideje a saját magammal való szembenézésnek. Tervben is van ez, a színészi mivoltom találkoztatása a rendezői-koreográfusival – biztosan izgalmas tapasztalat lesz.

Varga Emese

GYŰLÖLÖM AZ ALIBIZMUST

Beszélgetés Bandor Évával, a Komáromi Jókai Színház színésznőjével

Bandor Éva a szlovákiai magyar színházi élet egyik legkarakteresebb, legizgalmasabb színésznője. Azt is mondhatnánk, a szlovákiai magyar színházi közösség egyik védjegye. A rendszerváltás napjaiban, közel harminc éve lépett először színpadra, és egy-két színházi kalandot leszámítva soha sem hagyta el a „hajót”, harminc éve erősíti a társulatot – hol Kassán a Tháliában, hol a Komáromi Jókai Színházban. Pedig ha pár száz kilométerrel nyugatabbra születik, talán sokkal fényesebb út várt volna rá, mégsem panaszkodik, nem vágyódik el. Amíg elegendő szellemi kihívásban van része, addig jól érzi magát a kisvárosban is. Különösen, hogy a film által itt-ott van lehetősége kilépni innen. És saját bevallása szerint az elmúlt évad szakmailag izgalmas kihívásokat, fontos találkozásokat hozott számára. *Az ügynök halálában* Linda, *A nép ellenségében* Anne Stockmann polgármester asszony, *Dajka a Romeo és Júliában*, Patkány Etus a *Naftalinban* – ez a múlt évad termése.

A három évtized szakmai mérlege vajon merre billen? Megérte-e maradni, hiszen sokan szerződtek el, és szerződtek vissza ezekben az években. Hogyan látod a saját pályádat, hol voltak a szakmai töréspontok?

1989-ben végeztem a zselízi magyar gimnáziumban, és szeptemberben már a kassai Tháliában csücsültem, a 18. születésnapomat is a színházban ünnepeltem. Akkor naivan azt

gondoltam, hogy ez most már könnyű lesz, csak figyelni, tanulni kell. Ügyeltem, súgtam, játszottam – jártam a számárlépcsőt, ahogy kell. *A pillangók szabadok* – ez volt az első előadás, amiben „kipróbáltak”. Kötelezően ott ültünk a próbákon, és néztük, hogyan dolgoznak a többiek. Be kell vallanom, ez nagyon hasznos alapozás volt számomra.

Aztán jöttek az első pofonok, intrikák. Hirtelen mintha két fal közé kerültem volna, az egyik fal nyomott össze, a másik fal támogatót. Itt törtem meg először. Átszerződtem Komáromba, ahol a sok fiatalnak köszönhetően egy másféle hangulat fogadott. Támogattuk egymást, és az idősebb kollégák is segítettek a felkészülésben. Ez volt az első szakasz, itt tanultam meg járni. Huszonegy éves voltam, amikor felvettek a főiskolára.

A pozsonyi főiskola volt a következő lépés: a tudatosodás korszaka, amikor megtanulsz írni-olvasni. Bár nagyon kaotikusak az emlékeim, azt hiszem, minden félévben volt egy mélypontom. A legizgalmasabb az volt számomra, hogy megismerkedhettem különböző stílusokkal, igaz, túlnyomórészt a színházéleten keresztül. Grotowski, Artaud, Brook – egyszer csak kitágult az univerzum! Nagyon hiányoltam, hogy közben a gyakorlatban csak a Sztanyiszlavszkij-módszerrel ismerkedtünk meg. A pozsonyi színházi műhelynek ez volt az alapja.

Mi történt a főiskola után? Meddig tartott az illúzió, mikor jőzanodtál ki?

A Tháliához szerződtem, mert akkor Kasán voltak azok a fiatalok, akik előttem végeztek Pozsonyban a főiskolán. Az első két évad során nagyon intenzív munkában volt részünk. Verebes István abban az időszakban volt Nyíregyházán igazgató, és évente nálunk is rendezett egy-egy előadást, amikor odaszerződtem, épp a *Bánk bánt*. Végre megtanulhattam, milyen, ha egy rendező nem kizárólagosan a színész privát alaptermészetével dolgozik. A főiskolán ugyanis nagyon szerették a magyar temperamentumunkat, és az esetek többségében erre építettek, ezt használták. De én bizonyos helyzetekben szerettem volna ellene menni ezeknek a sztereotípiáknak. Az egyik legfontosabb előadás számomra ebből az időszakból az *Yvonne, burgundi hercegnő*. A címszerepet játszottam, itt próbálhattam ki először, milyen csendben létezni a színpadon, hallgatni és figyelni, a verbalitáson kívül milyen eszközöket tudsz magadban megmozgatni, felfedezni. A mai napig szeretem a színészet kísérletező jellegét. Aztán jött egy mélyrepülés, egyik rossz előadás a másik után. Alibista rendezők váltották egymást, akik úgy dolgoztak, hogy rábízta a színészekre a megoldásokat. A felkészületlenségük leplezéseként a csendes erőszak eszközeivel rábírtak bennünket arra, hogy gondolkozunk helyettük is... ezt a rendezőtípust azóta is gyűlölöm. Két hét után megérted a viselkedését, hogy azt sem tudja, hol van, és mit csinál. Három évig bírtam, mert én egy lokálpatrióta örült vagyok, aki sokáig abban a meggyőződésben ringatja magát, hogy majd helyrerázódnak a dolgok, és folytatni tudjuk, amit elkezdtünk, de három év után láttam, hogy nincs megoldás.

2001-ben szerződtem a Komáromi Jókai Színházhoz. Czajlik József *Amadeus*-rendezése volt a mozgatórugó. Azt éreztem, én ezzel a társulattal szeretnék továbbfejlődni, ide szeretnék tartozni. Szerencsére épp akkor hívtok Kiss Péntek Jóska, az akkori igazgató, hogy jöjjenek át. Amikor átszerződtem, hirtelen megváltozott minden. Elmentek azok az emberek, akik megmozgatták az állóvizet, ami miatt én átjöttem. De nem bántam meg, mert utána is születtek Komáromban jó előadások.

Komáromban is megéltünk változásokat, csak valahogy kiszámíthatatlanul hullámszik a színvonal. Sziszifuszi helyzetek: görgetjük a követ felfelé, aztán visszazuhanunk, aztán megint görgetjük, és megint visszazuhanunk. Egy-egy reménytelen időszakban jött pár jobb rendezés, és akkor azt gondoltam, hogy aha, mégiscsak kimászunk valahogy a gödörből, aztán megint jött valami hülyeség, és aztán megint valami szakmai elismerés. Igaz, jelen pillanatban csak a kisvárdai fesztiválról beszélhetünk, mert más fesztiválra nem járunk. Persze az is fontos, ha Kisvárdán odafigyelnek ránk, ha értékelik a munkánkat olyan emberek, akikkel nem találkozunk naponta. Mint anno a Telihay Péter által rendezett *Sirályt*. Versenyen kívül vittük az előadást, és elhoztuk a fődíjat. Annyira jó érzés volt!

Színésznőként, szakmailag jelenleg mi foglalkoztat?

Csapatjátékos vagyok, és még mindig csapatlélemben gondolkodom. Ebben egyáltalán nem változott a véleményem az évek alatt. Például nagyon szeretem, ha tapsrendkor együtt hajolunk meg, és nincsenek egyéni meghajlások. Nagyon ritkán történik meg a csoda, hogy azt érzem, csapatban működünk, mert ahhoz a rendező gondolkodásmódja is szükséges. *A nép ellensége* Koltai M. Gábornak köszönhetően csapatmunka volt. Gábor intellektualitása, és az a rendezői magatartás, hogy bevállalta, hogy amit ő gondol, az nem biztos, hogy jó, és akkor próbáljuk meg együtt másképp, nagyon közel állt hozzám. És közben finoman elvezetett a szerep lényegéig.

Anne Stockmann, akit játszom az előadásban, egy erőszakos ember. Első pillanatban azt gondolnánk, hogy ezt ordítással, drasztikus erőfitogtatással meg lehet oldani. Mi nem ezt az utat választottuk, hanem egy sokkal finomabb eszköztárat, az én Anném alattomos módon manipulál. Sokat tanultam abból is, ahogy Gábor a kollégákkal dolgozott, ahogy apró árnyalatokból építette fel a jeleneteket.

Éppen ezért elgondolkodtató és romboló hatású az a tény, hogy ezeket az előadásokat nem játsszuk. Nyolc alkalommal találkozik a

közönséggel, és ennyi! Őrületos munkát be-
leraksz egy-egy próbafolyamatba: olyan vagy,
mint egy szobrász, faragod a szerepet hat
hétig, egyfolytában dolgozol rajta, rajta vagy
a témán. Megtalárod a fonalat, aztán megbot-
lasz, és megint nem sikerül, de mész tovább.
Aztán egyszer csak meghallod a folyosón, mert
nem mondják ki nyíltan: gyerekek, megy a
sunyiba *A nép ellensége is*. Elmegy, elúszik,
mint egy álom, egy délibáb. Nem tudsz tőle
elbúcsúzni, nem tudod igazán meggyászolni
sem. Olyan, mint béranyaként a szülés, meg-
szülted a gyereked, kicsit dajkálod, és egyszer
csak elveszik tőled, aztán megint dajkálod egy
következő gyereket, de megint elveszik tőled.
Nem tudom, hogy lehet ezt megoldani, de ez
így nagyon rossz. Irigykedve hallgatom a kollé-
gákat, amikor azt mondják, egy-egy szériából
lejátsszanak huszonöt-harmincat.

Nem kapunk szakmai visszajelzést sem,
hiszen eljártsszuk ötször annak a maximum
1500 embernek, majd még néhány diáknak.
Fontos lenne megmutatni magunkat más he-
lyeken is. Most már nem is írnak a színházról,
illetve nagyon ritkán. Próbáltam magamat át-

nevelni, jön egy újabb rendező, újabb próba-
folyamat, és persze az embert felvillanyozza,
ha meghallja a neveket. De azt érzem, így
nincs értelme a munkámnak, és ilyenkor az
jut az eszembe, hogy mégiscsak kéne nyitni
egy éttermet. Szerencsére a filmes munkáim-
ra viszont kapok visszajelzést. Ez most egy új
kapaszkodó, új helyzet az életemben, amiben
azt érzem, hogy meg tudom magam mutatni a
világ más pontján is.

*A szakmailag fontosabb előadások, pon-
tosabban a nem kommersz, nem zenés jellegű
előadások, valóban nagyon kis szériát élnek
meg ebben a régióban. Mi az oka ennek a je-
lenségnek szerinted?*

Sokat gondolkodtam erről, de nem tudom
a választ. A társadalom, amiben élünk. Talán
mi is tehetünk róla, a szervezés, a reklám hiá-
nya. Nem tudok rá receptet. Lehet, hogy az a
hosszú távú megoldás, hogy be kell húzódn
egy stúdióba, és nem nagy nézőtér előtt ját-
szani, nem háromszáz nézőnek csinálni elő-
adásokat, hanem intim, emberközeli produk-

Bandor Éva Stockmann polgármester asszonyként A nép ellensége c. előadásban. Fotó: Kiss Gibbó Gábor



ciókat létrehozni. Az utóbbi időben, úgy látom, ennek több értelme van, hiszen így legalább tudjuk játszani az előadásokat.

Említetted az éttermet mint alternatívát: át tudnál lépni civil pályára?

Nem, még nem tartok ott, de sokat töprengtem ezen is. Szeretem ezt a várost, a maga punnyadságával együtt. A filmes lehetőségeknek, forgatásoknak, fesztiváloknak köszönhetően időszakosan ki tudok lépni innen, és ide haza tudok térni. Ráadásul, ha a rendezők listáját nézem a színházunkban az elmúlt évadban, azt kell mondanom, nagyon jó rendezőkkel dolgoztunk. Hosszú évek óta ez volt a legjobb évad, számomra rengeteg pluszt hozott, valódi találkozásokat. Most olyan időszakomat élem, amikor egy-egy előadás erejéig szeretnék kipróbálni valahol valami mást. Nem szeretném teljes mértékben itt hagyni ezt a társulatot, csak kikacsintgatni, hogy máshol vajon milyen. Szükségem lenne új impulzusra, mert már nagyon régóta itt vagyok. Persze nem tudom, meg lehet-e oldani, hiszen nagyon kicsi társulat a mienk.

Mit gondolsz, mit veszített el a színház? Mi változott meg a társadalomban, ami ilyen hatással van a színházba járási szokásokra?

Felhígult szakmailag, de ez a változás az egész társadalmunkra jellemző. Ebben a felszínes és erőszakos információáradatban rengeteg a hazug, félelemkeltő híradás, a demagógia. Az emberek nem tudnak, nem is akarnak tájékozódni. A bársonyos forradalom után azt hittük, kinyílik a világ, szépen haladunk felfelé, hogy nagyon sok értékes dologra lesz lehetőség, amit a szocializmus elfojtott. Nem így történt. Azt érzem, most ugyanott tartunk, ahol 30 éve. Volt pár év, amikor a zavarosban lehetett jól is csinálni, elindulni valami felé, felmutatni valamiféle minőséget, de most mintha újra beszűkítenék az emberek agyát. A félelmetes az, hogy az emberek nem tiltakoznak az ellen, hogy megmutatják nekik, mit és hogy kell gondolni. Amikor azt hallom az elárusítónőtől az üzletben, vagy a nővérkétől az

orvosnál, hogy most már jó lenne valami vidámat látni a színpadon, mert nem szeretjük ezt a sok szomorúságot, tetszik tudni, sok szomorúságot látunk a televízióban is, akkor nem tudom nekik elmagyarázni, hogy hatalmas tévedésben élnek. Az emberek nagyon keveset olvasnak, pedig mindenki folyamatosan a telefonját bámulja, de nem tudnak leülni és egy rövid novellát elolvasni, mert az sok, az már hosszú. Hova vezet ez? És akkor mit várunk a színházról? Vagy a következő generációtól, akinek ilyen mintát mutatunk?

A színház mint demokratikus intézmény létező fogalom számodra?

Nem, ebben nem hiszek.

Ideális esetben milyen rendszer, szerkezet, értékrend mentén kéne felépülnie egy színházi intézménynek vagy egy csapatnak?

Egy olyan autoritásnak kell vezetnie a színházat, akire felnézel, akit tisztelsz. Itt kezdődik az egész. Aki össze tudja fogni maga körül az embereket, és olyan szellemiséggel és csapatépítő gondolkodásmóddal rendelkezik, ami másokat is inspirál. Ez a személy általában egy rendező. De a rendezőn kívül – a színház vezetésében is kell egy olyan autoritásnak lennie, aki mindig ott van, akire az ember felnéz, akitől tanulni lehet, akivel meg lehet osztani a gondolataidat, és aki beszélgetéseken keresztül esetleg helyre is tudja rakni a tévedéseidet. Azt hiszem, akkor működik igazán jól, ha ez nemcsak egy ember, hanem egy háttér, munkatársak, akikkel a színház vezetése szorosan együtt tud működni, akikkel együtt tud gondolkodni.

A csapatépítés azonban sok esetben manipuláción alapul. Meddig terjed ennek az autoritásnak – vagy akár a rendezőnek a kompetenciája? Milyen eszközöket használhat?

Szeretek olyan emberekkel dolgozni, akik valami újat hoznak a színházi életbe, akik más-képp közelítik meg a közös munkát. Szeretem, ha valaki feszegeti a határokat. Hiszen művészemberek vagyunk, gondolkodó emberek, akik

nek nyitottan kellene várniuk a másik oldalon gondolkodó ember impulzusait, közvetítését. Amíg ez a módszer nem fajul el, amíg nem okoz fizikai fájdalmat, nem ver meg, nem pofoz fel, mert bizonyos instrukciókat színészként nem tudok megoldani, addig én színészként elfogadom. Még annak árán is, hogy egy-egy keményebb pillanatban kisirom magam a színpalak mögött, de aztán visszajövök, és lehet, hogy a sírástól valami megnyílik bennem, felszabadul, és új dolgokat tudok magamból kihozni.

Jól értem, hogy helyénvalónak tartod a lelki manipuláció bizonyos formáját?

Egy bizonyos határig igen.

Hol húzódik szerinted ez a határ?

A rendezőnek éreznie kell, hogy ha a színész különböző módszerekkel sem tud megnyílni, akkor ott valami baj van. Lehet, hogy a színész nem elég jó, de az is előfordulhat, hogy az ő módszerei nem megfelelőek. Ilyenkor le kell állni, és azt kell mondani, hogy én nem akarok, nem tudok veled tovább dolgozni, vagy más eszközöket kipróbálni, de nem ostorral hajtani a színészt, nem megfélemlíteni. Ez már túlmege azon a bizonyos határon.

Vannak ilyen jellegű tapasztalataid?

Kezdként láttam, hogyan tesznek tönkre színészeket a rendezők. Akkor még nem sokat tudtam a színházról, csak azt vettem észre, hogy próbáról próbára egyre görcsösebb lesz a kolléga, és volt, aki el is hagyta emiatt a pályát. Sajnos olyan helyzetben többször is voltam, amikor a rendező alkohalmámorban próbált dolgozni, és egyik nap ezt mondta, a másik nap meg teljesen mást. Ilyenkor általában az történt, hogy vagy befejezte más a rendezést, vagy lejátszottuk úgy az előadást, amilyen állapotában épp volt az anyag a bemutatóra. Megéltem olyan próbafolyamatot is, amikor a rendezői magatartás már a szexuális zaklatás határát súrolta. A művész úr olyan „szinten” volt, hogy már nem tudta magát kontrollálni, és visszaélt a helyzettel, amibe hozott

bennünket: lekapcsoltatta a villanyt, és teljes sötétben próbáltatott bennünket. Egy másik alkalommal a rendező félőrülten rohagált hátul a színpalak mögött, és csipdeste a kolléganők fenekét, akik épp a színpadra készültek, mert azt gondolta, így kerülnek „állapotba”.

Joga van a színésznek arra, hogy a lelki megaláztatások miatt azt mondja a próbafolyamat egy pontján, hogy nekem ebből elegendem van, kilépek? Mennyire etikus próbafolyamat közepén azt mondani, hogy én ezt nem tudom végigcsinálni? Elfogadható ez, vagy a színész „csak” egy eszköz az előadás elkészítésében?

A hathetes próbafolyamatnak van egy olyan fázisa, amikor a többiekre való tekintettel már nem mondhatod, hogy kilépsz. Én legalábbis etikátlannak tartanám ezt. Még sosem adtam vissza szerepet próbafolyamat közben. Olyan már volt, hogy kiborultam, de mindannyiszor végigcsináltam, és inkább alámentem a rendezői akaratnak. A bemutató után viszont nem mentem oda koccintgatni sem. Az a tapasztalatom, hogy nálunk a színészek sokkal alázatosabban dolgoznak, mint Magyarországon. Nem azért, mert nálunk elfogadott lenne a rendezői terror, hiszen a szlovák – illetve a szlovákiai magyar színház nem rendezői színház, a románnal ellentétben. De mégis, sokkal több alázattal bírunk. A magyarországi közegben nagyon gyorsan azt mondják a színészek egy-egy helyzetben, hogy ezt nem lehet, és közben csak magukat blokkolják le az ellenállásukkal. Nem beszélve arról, hogy a színészek meg tudják fertőzni egymást a hitetlenségükkel, és ez előbb-utóbb megrontja a hangulatot. Én sokszor tudatosan felteszem a „lóellenzőt”, és nem figyelek oda ezekre a morgásokra. Amíg engem érdekel a rendező, addig azt mondom, csináljuk, ostorozzuk egymást, vagy ostorozzon ő engem, hátha kibuggyan az egészből valami, amiről fogalmam sem volt, hogy meg tudom csinálni.

Színészként mi az izgalmasabb számodra, ha erősebb vezetést kapsz, vagy ha társalkotóként veszel részt a folyamatban? Melyik a nagyobb kihívás?

Természetesen a második a kényelmesebb, amikor társalkotója vagy a folyamatnak, de szeretem, ha egy rendező erős autoritást képvisel. Lévy Adinával dolgoztam együtt több alkalommal. Adina jó barátom, nagyon jól ismerjük egymást, és ő a román színházi kultúrából érkezett. A *4.48 Pszichózis* című előadásunk próbafolyamata alatt történt, hogy olyan eszközöket használt, amelyektől kimondottan nyomorultul éreztem magam. Például berakott egy zsúrkocsiba, ami azt jelenti, hogy az alsó és felső rész közé préseltem be magam, és azt kérte: próbálj a partnerrel így beszélgetni, próbáld őt így utolérni, megfogni. A kezemmel hajtottam a zsúrkocsit, mert a lábammal nem tudtam. A nap végén kikészültem a helyzettől, azt éreztem, megölöm őt, ezt nem lehet egy színésszel csinálni. Aztán három próba után rájöttem, hogy miért csinálta. Ezzel a helyzettel vezetett rá arra, hogy a lány, akit játszottam, milyen szélsőséges helyzetben van, mennyire bezárta magát, hogy miért nem tud nyitni, továbblépni.

Tehát ahogy megértetted, elfogadtad a megaláztatást?

Elfogadtam, utólag. De abban a pillanatban, amikor kimásztam a zsúrkocsiból, zokogtam, és azt mondtam, ezt emberrel nem lehet csinálni. Látni sem akartam Adinát, de aztán megnyugodtam, és tudtam azt mondani, hogy jó, akkor ezt beszéljük át, és próbáljuk meg kielemezni, mit láttál, mi történt, mit csináltam, hiszen egy ilyen szélsőséges érzelmi állapotban a színész nem tud rögzíteni. És akkor konszenzusra jutottunk, képes voltam folytatni a munkát, nem kellett alkalmazni többet ezt a módszert, mert megnyitott egy csatornát, melyen tovább tudtam menni. Tehát nem csak az adott pillanat kínja számít, hanem hogy mi történik utána, és előtte. Hogy kezdődik köztünk a kommunikáció, hogy jutunk el egy-egy állapotig? Nagyon fontos, hogy egy-egy nehezebb próba után leüljünk, és megbeszéljük a helyzetet, mert ezek a dolgok értelmezik és oldják a feszültséget.

Úgy véled, megalázhatnak, ha van rá indok? Akkor ez egy pedagógiai bánásmód, és megengedett a rendezőnek?

Amíg megengedik, addig megengedett. Nincsenek törvények és szabályok, hogy kinél hogy éri el a rendező azt, amit látni szeretne. Nincs kőbe vésve, mint a tízparancsolat. A másik oldalon viszont, ha egy színész összeomlik a próbafolyamatban, az a rendező felelőssége is. Kell hogy ismerje a saját és a másik határait. Bizonyos eszközök használatát én nem tartom kizártnak, de nem szabad, hogy elbillenjen egy elmebeteg irányba. Nem beszélve arról, hogy a színház vezetésének kívülről látnia kell, hogy a próbafolyamat rossz irányt vett, és meg kell állítania, hiszen mindig vannak árulkodó jelek. A színész alkotó ember, aki odaadja magát a rendezőnek: tessék, használj – csinálj velem valamit! Aztán én mutatok valamit, hogy itt van, ezt is tudom, így is lehet, ha nem működik, próbáljunk meg más utat választani. Szóval egy színész-rendező kapcsolatban sokáig nagyon szépen lehet működni. De ha pár hét után azt látod, hogy egy örülttel állsz szemben, aki öncélúan tesz tönkre embereket, és nem tudja, mit csinál, visszaél a helyzettel, akkor azt le kell állítani.

A te pályádon arányaiban mi jelentett nagyobb problémát: kivédeni a rendezői manipulációt, vagy megküzdeni a gyenge rendezőkkel, akik nem tudják, mit akarnak?

Gyűlölöm az alibizmust, ha megérzem, hogy abból adódik a manipuláció, hogy nem olvasta el a darabot, és nem tud mit kezdeni a színészekkel, akkor én azzal az emberrel nem tudok tovább dolgozni. Ez nagyon gyorsan lelepleződik. A rendező persze nem ismeri be, és úgy forgatja a szavakat, hogy te érezd hülyének magad. Szívesebben dolgozom olyan rendezővel, aki bevisz valahová érzelmileg, csak hogy kibontson valamit, mint valakivel, aki rád nyomja a felelősséget, hogy csináld meg, csak azért, mert neki fogalma nincs róla. A szomorú az, hogy ezek az emberek nagyon jól lavíroznak a színházi pályán. Nem hiszek azokban a rendezőkben, akik évente nyolcat rendeznek, mert azok sosem tudnak felkészülni igazán.

Patkó Éva

A LÁTHATATLAN RIMINI

Kislánykoromban volt egy hófehérkés könyvem, amelyben ha azt szerettem volna, hogy Hófehérke beleharapjon a piros almába, akkor egy adott oldalra kellett lapoznom, ha pedig azt, hogy elmeneküljön a boszorkány elől, akkor egy másikra.

Hasonló volt a Rimini Protokoll *Top Secret International*je is.¹ A zürichi Kunsthaus termeiben kellett navigálnom aszerint, hogy mi a hozzáállásom az elhangzottakhoz. Ami elhangzik, abban a fülhallgatóban hallok, amelyet még a látogatás elején kapok. Ettől (is) nagyon személyes a múzeumi séta, végig az az érzésem, a női narrátorhang csak nekem beszél, mintha közben végig figyelne. Bravúros a hangfelvétel, ezt az érzetet végig fent tudja tartani. Térérzékelővel követ a projekt számára kifejlesztett program, pontosan érzékeli, hogy a múzeumi termek melyik pontján járok, és ennek megfelelően váltakoznak a narrátor által elmesélt történetek: a legeslegvégén pedig mindenki ugyanoda jut, asztalokhoz, ahol találkozni lehet ismeretlen fülhallgatósokkal.

Az interaktivitás irányított, de az irányt részben én szabom meg. Magam dönthetem el, hogy a megadott irányok közül merre indulok, és kiválaszthatom, hogy a fülhallgatók közül ki mellé ülök majd le sétám legvégén. Játék, amiben engem komolyan vesznek, én meg csak annyira veszem komolyan, amennyire kedvem tartja. Játshatom, nem konkrét szerepeket, de kipróbálhatom a kém vagy az újságíró szerepét. Mind-game, amely fizikai-testi jelenidejűsége miatt elemibb, mint bármelyik számítógépes játék. A meghívás a közös játékba a legerősebb színházi gesztus.

A nemzetközi sajtóban mindent leírtak már a *Top Secret...*-ről, ezért most az élményt próbálom megírni, mert itt nem az elhangzott bő kétórás hanganyag a különleges, hanem a helyzet, amelyben megszólal: ismeretlen emberekkel terel egy közösségbe, kiemel a múzeumlátogatói státuszából, miközben múzeumlátogatóként nézelődöm a kiállított képek közt. A megszokottól eltérő színházi élmény ellentmondásos: az egyedüli résztvevő én vagyok: másokat figyelek, a körülvevő világot, benne önmagamot; személyre szabott, jóllehet mindenki ugyanazt az audioprogramot járja végig, csak más-más útvonalon; néma csendben visz végig a termeken, miközben a fülemben végig beszélnek; remekművek között sétálok, miközben témérdek információval bombáznak a mindenkori titkosszolgálatokról. Romániában a kémkedés mindennapi jelenség volt nem is olyan régen, mégis meg tud lepni, hogy szerte a világon ma is hányan foglalkoznak ezzel.

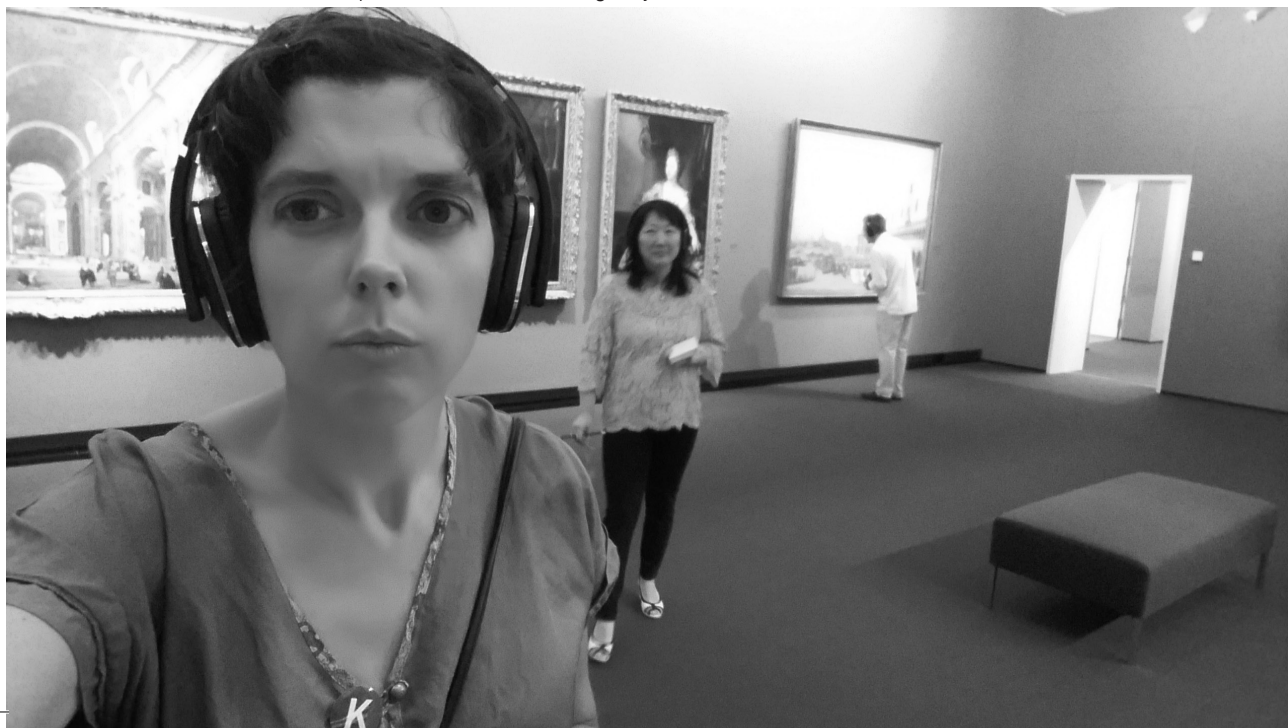
Globális kémhálózat része vagyok két óra erejéig. Titokban történik minden, a Kunsthaus tágas halljában két diszkrét plakát jelzi, hogy jó helyre érkeztem, a plakátok melletti pultnál kapom

¹ *Top Secret International (State 1). A Rimini Protokoll és a Münchener Kammerspiele* produkciója. Partner: Goethe Institut. Bemutató: 2017. június 24., megtekintés időpontja: 2017. június 25., 13:45; Konceptió, forgatókönyv és rendezés: Helgard Kim Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel. Helyszín: Kunsthaus Zürich.

meg a fülhallgatót, a füzetet és a ceruzát, majd indulhatok, amerre a hang irányít, beleolvadok a tömegbe, útközben találkozom más fülhallgatósokkal, de semmi kirívó nincs az egészben. Összenézünk mi, fülhallgatósok. Jó látni a többi múzeumlátogatót, a nem fülhallgatósokat, akik a menekültekről szóló kiállításért vannak itt, a mexikói grafikai művészetért, a reneszánsz festményekért. A füzetben térképek és telefonszámok: írni való feladatokat is kapok. A svájciastan távolságtartó, végig udvarias német női hang kér, hogy írjam le a legnagyobb félelmemet, majd édesanyám nevét. Mindezt egy kék ruhás kalapos nő festménye előtt. Mert ez a jó, hogy közben festményeket nézek, belemerülök a látnivalóba. A narrátorom beszél-beszél, persze rá is figyelek, de a festményekre is, aztán feladatot kapok, hogy ide meg oda menjek, vagy éppen maradjak. Minden teremben van egy-egy alkotás, amit a narrátor beleszó mondandójába, de a legérdekesebbek mégis azok, amik spontánul magukhoz vonzanak. Ilyen a kék ruhás nő is. A füzetbe szerelt mágneses érzékelő jelzi a programnak, hogy a múzeum melyik pontján vagyok. Sok irányba mehetek, de a legvégén mindenki ugyanoda lyukad ki. Egy Rodin miatt még maradok, pedig a feladat szerint mennem kell. Elidőznék még az ismeretlen férfi szobra mellett, és majd utána váltanék helyszínt. Csakhogy a program a helyben maradásomat is regisztrálja, és így, bár nem ezt akartam, hirtelen Kínába kerülök, ahol a cenzúra az emberek magánéletét is meghatározza. Furcsállja a narrátorom, hogy a cenzúra mellett döntöttem és maradtam, ekkor gyorsan továbblépek, hátha visszavált az előző opcióra az audioprogram, de a hang rám szól, hogy ezt választottam, legyen szíves hallgassam végig, mit jelent szabadságtól és emberi jogoktól megfosztott kínainak lenni Kínában.

Amikor lejár a bő kétórás múzeumi sétám a Rimini láthatatlan „társaságában”, végigjárom még egyszer az utat, fülhallgató nélkül. Nézem a fülhallgatósokat, próbálom kitalálni, vajon melyik „döntésnél” tartanak, miről is kell jegyzetelniük. Vajon a sárga nadrágos férfi kinyitja-e párja desktopján a féltékenységre okot adó levelet, vagy sem. Mit dönt? Nem nézi meg, így dönt. Mert az egyik feladat egy erkölcsi dilemmát állít a résztvevők elé: megnéznéd-e a párod levelezését, ha lehetne? Több hasonló kérdés hangzik el a fülesben, és aszerint, hogy ki mit válaszol, vezet tovább a program a múzeumban. Ennél a kérdésnél a füzetet a levegőben kellett lóbálni, amennyiben a kért meglesné párja e-mailjeit. Így könnyű volt megfigyelni, ki mit „válaszol”. A legtöbben lóbtak. Figyelem az embereket, mint ahogy megannyi kém figyelhet minket szerte a világban. A

Patkó Éva a Rimini Protokoll Top Secret International hangsétáján.



fülesben történeteket mesélnek, a legjobb egy férfi sztorija, aki nem akart kém lenni, csak kipróbálta, aztán nem tudott kilépni a rendszerből, eltorzított hangon mesélte élettörténetét. Többen megszólalnak a narrátoron kívül, interjúalanyok, szakemberek, még a múzeum igazgatója is. Mobilis hangjátéknak is felfogható a *Top Secret...*, újfajta dokuszínháznak, olyan, mint egy tutorial, azaz részletező útmutató, amely a művészetten keresztül mutatja meg, hogyan láss és gondolkodj egy kém fejével. Lépésenként, képről képre vezet be a megfigyelés szakmájába, és ez a gyakorlat számomra teljesen színházi: egy folyamatot ismerek meg, benne a saját karakterem bontakozik ki, aki lehetnék, ha kém lennék, közben végig másokat (is) figyelek, és a környezetem által kerülök kerülő úton ismét viszonyba saját magammal. Úgy elemez ki engem az előadás, ahogy én teszem a reneszánsz festményekkel. A játéktér pedig a múzeum tere, ahol beleáshatjuk magunkat a titkosszolgálati nyomozások rejtett mappáiba. Nemzetközi helyen vagyunk, a hely tele nemzetközi látogatókkal. A két japán lány, akikkel a múzeumig a nyolcas villamoson együtt utaztam, ők is ide jöttek, de mikor megérkeztünk, ők a nem-fülhallgatós sorba álltak be. A nagy zöld teremben összefutottunk, néztek, hogy vajon mit tud ez a fülhallgató, miért hordom.

Van koncepció, vannak rendezők, van megírt szöveg, valamiféle beavatásban volt részem, ismeretlen emberekkel és történeteikkel kerültem kapcsolatba – mindez színházi élményt ad. Igaz, hogy nem ültem nézőtérre és nem láttam színészeket, de részt vettem egy irányított közösségi eseményben, annak ellenére, hogy végig nem szóltam senkihez, és hozzám is csak a civilbe öltözött szervező lány szólt, amikor kijelzőjén észrevette, hogy a nyolcas számú résztvevő elkeveredett egy másik emeletre.

A második múzeumi sétán, amely nem tartozott hozzá az *előadáshoz*, már nem hordtam a fülhallgatót: úgy éreztem, nem a festménytárban, hanem láthatatlan szálakkal befont termekben járok, és bármennyire igyekeztem, nem tudtam visszazökkenni a múzeumlátogató szerepébe.

Adorjáni Panna

„A LEGJOBB, AMIT TEHETEK, HOGY NEM MONDOK SEMMIT”

Beszélgetés Dima Levickij ukrán dramaturg és színházcsinálóval

Min dolgozol éppen?

Kijevben vagyok, több projekten is dolgozom jelenleg itt. Az egyik keretében Csernobilba járunk kutatni. A projekt neve *Chornobyl 260* és egy VR-technikán alapuló dokumentumfilm lesz belőle. Ugyanakkor előkészítünk egy hangsétát [audio tour] is Pripjatyban, ez az atomerőmű helyszínéhez közelében egy falu. Ehhez a sétához olyan emberekkel beszélgetünk, akik ott születtek és nőttek fel, és akik valamilyen módon kapcsolódnak Csernobilhoz. Aztán ezeket a történeteket a falu különféle pontjaihoz rendeljük. A hangséta résztvevőinek majd alkalmuk lesz arra, hogy a faluban sétálgassanak, és közben történeteket hallgassanak. Körülbelül 10–15 helyet keresünk. A résztvevők majd kapnak egy térképet, aminek a segítségével szabadon járhatnak a helységben. Ezekon a projekteken dolgozom ezen a nyáron. Kicsit nehézkes, mert nem tudunk állandóan Csernobilban tartózkodni.

Szükséges valamiféle engedély a kutatáshoz?

Minden alkalommal, amikor kutatni megyünk, új engedélyt kell kérnünk. A hely amúgy nagyon vonzza a turistákat. Furcsa, hiszen a harminc évvel ezelőtti történet tragédia miatt a város teljesen lakatlan, mintha megdermedt volna az időben, bár annak idején körülbelül százezer ember lakta. A mi célunk, hogy a városon keresztül megértsük, hogy mit jelent a Szovjetunió. A város számunkra az utolsó szovjet város.

Ez nem az első hangséta, amin dolgozol. Különbözik az új projekt az előző sétáktól?

A különbség az, hogy az előző hangsétákon mindig mi határoztuk meg az útvonalat. Itt viszont a kezdedbe adott újsággal, ami egy régebb létező szovjet újság virtuális új száma, te döntöd el, hogy merre mész.

Ezeknek a sétáknak a dramaturgiáját te jegyzed, együtt a társalkotóddal, Pjotr Armjanovszkijjal. A színlapon szerzőkként tüntetitek fel magatokat. Mi a szereped, a szerepetek egy ilyen típusú munkában?

A német értelemben vett dramaturgnak gondolom magam. A szöveg szerkesztőjének, menedzserének. A legjobb, amit tehetek, hogy nem mondok semmit. Helyette reflektálok, más emberek véleményeit, cselekedeteit fordítom le, olyanokét, akik közvetlenül érintettek voltak abban a témában, amit éppen kutatunk. Ugyanakkor ez a szerep vitatható is, hiszen amikor elrendezem a történeteket, akkor létrehozok valamit, amit én szeretnék viszontlátni.

Egyfelől nagyon közel van a dokumentarista munkákhoz, másfelől végül te maradsz egyedül az anyaggal, és te fogod képviselni azokat az embereket, akiknek a történeteit összegyűjtötted. Akkor is, ha fizikailag nem vagy jelen.

Pontosan. Jelenleg nagyon kényelmesen elvagyok ebben a pozícióban. Megtaláltam ezeket az embereket, akiknek ezek a történetek a legfontosabb dolgokat jelentik az életükben. Készítettem egy interjút például egy fodrásszal, aki most már Izraelben él, de mindenre pontosan emlékszik abból, hogy mi történt annak idején Pripjatyban. Tizenhat évesen házasodott össze a jelenlegi férjével. A faluban éltek egész életükben, egészen a tragédia bekövetkeztéig. Az ő élet-története sokkal különlegesebb és erőteljesebb, mint bármi, amit egy konceptuális munkában én saját magamtól kitalálhatnék.

A színházban ott van ez a lehetőség, hogy különleges történeteket szólaltasson meg és embereket képviseljen, de nagyon nehéz meghatározni, hogy hol fejeződik be a művészet, és kezdődik a kihasználás.

Persze, vádolható vagyok azzal, hogy felhasználom a történeteiket a művészet nevében. Nehéz megtalálni az egyensúlyt. A pripjatyi projekt esetében olyan emberekkel beszélgettünk, akik az állomásfőnökök buta hibáinak áldozatai. És ennek következtében elvesztették az állásukat,

Dima Levickij.



az otthonukat. Amikor hangot adsz ezeknek az embereknek, ezt a hangot sokkal kevésbé illetik kritikával, ennek a hangnak mindig igaza lesz. Amikor én, a művész felhasználom ezt az igaz hangot, az igen kényes dolog. Nem is tudom, nehéz kérdés.

Mi a fontos számodra ezekben a projektekben? Mit keresel?

A legfontosabb a fórum megteremtése. Hogy ez egy olyan hely vagy környezet, ahol ezek a történetek létezhetnek. Az elmúlt három évben sok olyan projektet csináltam, ami a háború elől menekülő vagy a háború miatt elmenni kényszerülő emberekről szólt. Jelenleg a leginkább az érdekel, hogy hogyan tudjuk felhasználni a mobiltelefont arra, hogy tolmácsoljuk az ő történeteiket. Miért is ne válhatna a mobiltelefon a színházunkká, mozinkká, energiánkká, azzá a platformmá, amin keresztül történeteket hozhatunk létre és vehetünk magunkhoz? Végtelen mennyiségű projektet lehet létrehozni úgy, hogy nem használunk mást, csak a telefonunkat. Illetve az izgat, hogy hogyan lehetünk jelen, itt és most, anélkül, hogy az internetre gondoljunk, anélkül, hogy valahol máshol akarjunk lenni. Ezért is tetszik annyira a hang mint média. Amit nem zeneként használunk, hanem történetek, instrukciók átadására. Nagyon erőteljes hatása tud így lenni. Az is érdekel, hogy mi történik, ha ez egy teljes csapattal történik, ahol nem vagy teljesen egyedül, ahol az emberek ugyanazt az anyagot hallgatják, mint te.

Egy kicsit olyan ez, mint a silent disco, nem? Az emberek együtt is vannak, miközben minden a fülükben történik. Vagyis létrejön a közösségi élmény, de az is meg van engedve, hogy visszatérj a saját fejedbe, és egyedül légy, hogy a saját utadat járd.

Pontosan így dolgozunk. Azt kutatjuk, hogy hogyan lehetsz egyszerre jelen a csoportdinamikában, és ugyanakkor egyedül. Pripjatyban lehetőséged van teljesen leválni a kísérelőkről, ott te magad alakítod ki az utad. Van egy kifejezés, amit nagyon szeretek, és ami talál ide: hogy amiben részt veszel, az nem történetmesélés, hanem történetmegélés.

Mesélj egy kicsit a Majdan-sétáról [Maidan Walk].

A *Majdan-séta* egy olyan diák történetét meséli el, aki éjszakánként a rendőrökkel harcol. De ugyanannyira arról is, hogy mi a nők szerepe a forradalomban. Ukrajna még mindig meglehetősen konzervatív és patriarchális, vagyis sok férfi azt mondaná, ha nő vagy, hogy ne menj a barikádokra, ne menj bele a közepébe, hanem inkább maradj fedezékben, csinálj teát meg szendvicset. Mi egy olyan lánynak a történetét meséljük el, aki igenis ott akart lenni, ahol a forradalom történt. Nemrég felkérést kaptunk a Lengyel Színházi Intézettől, hogy csináljuk meg ennek a sétának a varsói változatát, hogy próbáljuk elképzelni, hogy valami hasonló megtörténhet a lengyel fővárosban. Nekünk a Fekete tüntetések jutottak eszünkbe. Ott az abortusz témája és a nők társadalomban elfoglalt szerepe volt a téma, és ez mutatja, hogy Lengyelország sincs sokkal jobb helyzetben.

Nem furcsa egy ennyire helyspecifikus projektet lefordítani egy másik kontextusba?

De, lehet, hogy az. Amikor erről beszélgettünk a társammal, akkor én azon az állásponton voltam, hogy változtassuk meg a történetet, keressük meg a lengyel változatot, hiszen a lengyel résztvevők nem fognak tudni kapcsolódni az ukrán kontextushoz, nevekhez, kifejezésekhez stb. Ő viszont azt mondta, hogy hagyjuk úgy, ahogy van. A résztvevők hallgassák a kijevi történeteket, Ukrajnáról, a három évvel ezelőtti megtörtént forradalomról. És talán megtalálják ők maguk a kapcsolatot e történet és Varsó között.

Vagyis virtuális Majdan-sétára indulnak, miközben fizikailag Varsóban vannak.

A hang képes létrehozni ezt a kiterjesztett valóságot, és akkor már az agyadtól és képzeletedtől függ, hogy hogyan játszódik le benned mindaz, amit hallasz.

A hangséták mellett hagyományos dramaturgként is dolgozol. Dramaturgként gondolsz magadra vagy színházcsinálóként, esetleg drámaíróként?

Szeretem azt gondolni, hogy történetmesélő vagyok, valaki, aki létrehoz és elrendez történeteket. Magyarázó, aki megpróbál igazságokat vagy vitatható jelentéseket közvetíteni a világról. Nehéz meghatároznom magam. De a színház sem jelent egyetlen dolgot manapság, sőt, a színház mint intézmény haldoklik. Helyette van egy kommunikációs mező, amin keresztül létrehozhatunk és küldhetünk üzeneteket. Ezért is gondolom úgy, hogy a mobiltelefon a legfontosabb eszköz a világunk megmagyarázására. Minden színházi projektet valamilyen nyugati intézmény támogatja. A Goethe Intézet, a Lengyel Intézet, ilyenek. Ezek a nyugati intézmények üzeneteket szeretnének megfogalmazni mindenféle dolgokról. A háborúról, társadalmi problémákról stb. Úgyhogy kezdedbe adnak valamennyi pénzt, és akkor már nem is színházként értelmezed magad, hanem egy jó (vagy kevésbé jó) eszközként az üzenet létrehozására. Én csak az üzenet kelet-európai eszköze vagyok, egy olyan üzeneté, ami egyébként nem került túl sokba ennek a nyugati intézménynek. Így érzem magam. Most indul egy újabb munkafolyamat, ahol dramaturg vagyok, és ami a korrupcióról fog szólni. Ukrán és moldovai koprodukció lesz, ugyancsak német pénzből. Nem tudom, hogy kell a korrupcióról előadást csinálni. Nem túl érdekes színházi téma, de mégis nagyon aktuális Ukrajnában, hiszen mindennap tapasztaljuk. Úgyhogy elfogadom a pénzt, ami egyébként nem sok, csinálunk díszletet, kifizetjük a színészeket, a zeneszerzőt, ilyenek. Furcsa helyzet. Diktatórikus, hiszen az ukrán államtól soha nem fogok pénzt kapni.

Kép a Majdan-sétáról.



Te nem, de az államilag szubvencionált intézmények?

Ők igen, de ők az állam színházát csinálják. A függetlenek számára semmi esély. A törvénykezésünkben nincs is semmilyen státusa a független színháznak. Ez azt jelenti, hogy vagy magánpénzből dolgozol, vagy együttműködsz ezekkel az egyébként teljesen jó fej nyugat-európai intézményekkel.

A mindennapi technológia, például a mobiltelefon segíthet abban, hogy kikerüld akár a korrupciót, akár a nyugat-európai intézményeket?

Ha vitatott dolgokról beszélek, mondjuk a Majdanról meg a forradalomról, akkor azáltal, hogy új technológiát használok, megvédhetem magam a cenzúrától vagy a betiltástól. Ugyanakkor univerzális dologról van szó. Valószínűleg nem tudod, hogy mi fán terem a bandura, Ukrajna nemzeti hangszere, de tudod, mi az, hogy mobiltelefon. A mobil a világ bármely pontjával összeköthet. A sötét, konzervatív, nacionalista erők reneszánszukat élik, és pont azt szeretnék elérni, hogy ne léphesd át a határt, hogy ne léphess olyan könnyen kapcsolatba a másikkal. Mindenhol ez történik, Amerikában, Európában, Ukrajnában. Tehát amikor művészként valamit létre szeretnék hozni, és azt szeretném, hogy mindenhol megértsenek, akkor ezt a technológiát használom. Ez segíthet akkor is, hogyha megtámadnak itthon a munkám miatt.

El fogod valamikor mondani a saját történetedet is?

Azt gondolom, hogy az én történetem nem annyira érdekes. De az is lehet, hogy csak egyszerűen felelőtlen vagyok, aki a fókuszot inkább az üzenetre helyezi, ezekre az erőteljes történetekre. Lehet, hogy tévedek.

Székely Éva

TESSÉK MONDANI, MI AZ AZ ART DE VIVRE?

2017. szeptember 26-án, kedden a Lidl egyik franciaországi logisztikai központjában dolgozó alkalmazottak sztrájkba léptek, miután a cégvezetés rendkívüli felmondás keretében elbocsátotta az egyik raktári munkást súlyos munkavállalói kötelezettségszegésre hivatkozva. Az elkövetett vétség abban állt, hogy a munkaidő-nyilvántartás szerint az érintett dolgozó a munkaideje lejárta előtt 23 perccel elhagyta a munkahelyét. Ráadásul a munkaidő végén valaki újra használta a beléptető kártyáját. Erre a második műveletre nyilván azért volt szükség, magyarázza a gyengébbek kedvéért a vezetőség, hogy palástolja a 23 perc hiányzást. A munkavállalói oldalról kapott magyarázatból viszont nemcsak arra a rejtélyre derül fény, hogy miért jelentkezett ki kétszer, hanem arra is, hogy az üzletlánc miféle (emberi?) erőforrás-gazdálkodási stratégiát választott a versenyképessége növelésére. A szóban forgó saját állományban álló raktári dolgozó vallomásából ugyanis az derül ki, hogy a munkaidő vége felé valójában odaadta a beléptető kártyáját egy kölcsönmunkaerőnek, hogy ez utóbbi elmehessen végére, mivel az ideiglenesen kiközvetített kölcsönszemélyzetnek nem jár beléptető kártya. További probléma, hogy a vétkes a kölcsönkolléga védelme érdekében nem tett erről említést a munkáltató előtt a felmondást megelőző elbeszélgetés keretében, inkább vállalta a korai távozás vádját, ugyanis akkor még nem gyanította, hogy ekkora baj lesz.

Az már csak véletlen, hogy éppen aznap este sugározta az egyik állami francia televíziós csatorna Cash Investigation című tényfeltáró riportműsorát *Munka, a te könyörtelen világod* (Travail, ton univers impitoyable) címmel, és az érdeklődése középpontjában két nagy sikerű piaci szereplő, a Lidl üzletlánc és a Free telekommunikációs társaság állt. Aki teheti, nézze meg, elleshető belőle, hogyan tehet szert behozhatatlan versenyelőnyre egy modern vállalat. Egyelőre szabadon elérhető az interneten.¹

Csupán ízelítőképpen említenék néhány fogást.

Totális kontroll. Ne adjunk lehetőséget az alkalmazottnak, hogy idejekorán elhagyja a munkahelyét. Legjobb, ha bezárjuk, ha lehet. Például ne adjunk neki beléptető kártyát, mint fent. Ha mégis sikerül túl korán kijutnia: fegyelmi eljárás.

Egy pénztárosnő ne igyon vizet munkaidő alatt! A víztől pisilni kell, az pedig a mosdóba vezet: idővesztés, lásd, mint fent.

A polcokra nincs értelme egyenként kipakolni a terméket. Egy margarin 250 gramm, egy kartonban van 40 darab. Azaz 39 felesleges mozdulat, amikor meg lehet azt oldani egyetlen

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=s5uHC6TN2wo>

mozdulattal is. Nem is olyan nehéz, csupán 10 kiló. Helyezze ki az árufeltöltő eredeti kiserelésben kartondobozostól. Csúnya, de olcsó: amúgy is ez a vásárlói preferencia.

Egyáltalán, ne is legyen árufeltöltő a boltban. Minek, ha elég a sokoldalú bolti eladó, aki pénztártól az árufeltöltésen keresztül a felmosásig mindent el tud intézni. Két vevő között, hopp, ott a seprű. Megint senki a pénztárnál, sitty-sutty, feltöltöm a mosogatószeres polcot: 3 az egyben.

Ne üljön le az a pénztáros. Ülve kevésbé hatékony, ráadásul úgy néz ki, mint egy léhúzó: nem piacos.

Logisztikai központunkba telepítsünk hangvezérelt árukiszedési és árumozgatási rendszert a gyorsabb és pontosabb munkavégzés kedvéért. Akár 20%-os hatékonyságnövekedés várható. Többé nincs szükség arra, hogy a raktári dolgozó hozzászóljon a munkatársához. Csupán csak viselnie kell egész nap a fejhallgatót, hallgatni a szoftver szintetikus hangját, engedelmesen követnie az utasításait, hiszen a rendszer úgy irányítja a raktárban, akár egy GPS. Beszél hozzá egész nap. Nagyszerű! A dolgozónak egész nap csak pár szót kell használnia, a többi a gép amúgy sem tudja értelmezni. A fent hivatkozott riport szerint a francia Lidlben ez 47 szó: számok, betűk, és a leggyakoribb – soha ki nem találhánk – az „OK”.

Legyünk eredményorientáltak, írjunk elő napi kvótát. A fenti riportban ez napi 8 tonna, azaz minimum 250 csomag mozgatása egy raktári dolgozó esetében.

Ne fizessünk többet a minimálbérnél, vagy ha muszáj, csak leheletnyivel: evidencia.

Arról pedig mindenképpen bizonyosodjunk meg, hogy a munkavállaló nem érzi magát biztonságban. Mindig lebegjen előtte, hogy mindenki helyettesíthető. A kiszolgáltatottság érzését különböző módon erősíthetjük. A munkaszerződés rafinériáin túl kézenfekvő eljárás a nyugtalanítás, ellenőrzés, fenyegetés, egyszóval a morális zaklatás. Megfelel egy-egy jól irányzott mondat. Példaként fordítom az egyik területi vezetőnek az üzletvezetőhöz intézett fegyelmező szavait a riportban hallható telefonos felvételtől: „Legközelebb, ha jövök, s a bolt rendetlen, megígérem, megígérem, megígérem, hogy azután te és én minden héten találkozunk, minden héten, tűzzel-vassal jövök, ha jövök, tűzzel-vassal, nekem elhiheted, tűzzel-vassal! Behívlak minden héten, te! Havonta 1-2 heti béredet fogod elveszíteni, mert napokra felfüggesztelek, és meg fogsz halni, és aztán feljelentesz, az eljárás elhúzódik majd 5 évig. A bíróságot úgy ismerem, mint a tenyereket, több ügyvédem van, mint neked. Meg fogsz halni! Így akarsz játszani? Így akarsz játszani?”: fegyelem.

Fennáll a lehetősége, hogy az alkalmazottak így vagy úgy lebetegednek, munkahelyi ártalmakra panaszkodnak: stressz, fáradtság, fejfájás, hátfájás. A mozgásszervi problémák, váz- és izomrendszeri megbetegedések, felső végtagi zavarok mellett előfordulhatnak még a pszichoszomatikus megbetegedések, mint az szív és -érrendszeri betegségek és egyéb pszichoszociális következmények, mint a burnout szindróma. Ha magától nem oldódik meg a probléma, hamar kell lépni, mert a rendszeres hiányzás a munkaütemezést megzavarja, ugyanakkor a beteg alkalmazott amúgy sem teljesíti az előírt kvótát. Kerüljük el a felesleges kiadásokat. Folyamodhatunk a hátrányos megkülönböztetéshez, tiszteletlenséghez, számba nem vételhez, azaz a morális zaklatás minden formájához mindaddig, amíg az alkalmazott magától fel nem mond. Másik megoldás az, hogyha kihasználjuk az első kihágást, amit elkövet, és amire hivatkozva felmondhatunk a csökkent termelékenységű dolgozónak, mint a fenti esetben, a 23 perccel korábbi távozás, vagy egy reggeli késés. Ha pedig a megbetegedés folyamánként megváltozott munkaképesség esete áll fenn, olyan foglalkozási rehabilitációt javasoljunk, amit amúgy sem fogad el, így például helyezük át a több száz kilométerre található telephelyünkre.

Ímígyen lehetünk sokkal olcsóbbak, mint más, az alkalmazottait méltányos körülmények között foglalkoztató cég. Zseniális, nem? És pofonegyszerű!

A keddi Cash Investigation 3,8 millió nézővel nézettségi rekordot döntött. A két sikeres társaság pedig mosakodik, ígéreteket tesz, de most már biztosan nem ússza meg imázskárosodás

nélkül, ugyanis a francia lassan felejt és haragtartó. És a raktárépületben elkövetett öngyilkossági esetet eddig még nem is említettem.

A francia vásárló önértetes vásárló. Nem jobb, nem is morálisabb, mint a többi, de történelmileg a közélet cselekvő résztvevőjeként tekint magára, úgy ítéli meg, hogy a vásárlással hozzájárul a vállalat sikeréhez, vagyis támogatja a vállalati stratégiát, azaz közvetett módon jóváhagyja az alkalmazottak kiszípolozását, ha az alacsony árak miatt mégis az adott üzletet választja. Az internetezők máris bojkottra hívnak.

Évekkel ezelőtt érkeztem Franciaországba, 200 magyar fiúval jöttünk kórházat építeni. Dolgoztunk egész álló nap, és este hazafelé megálltunk egy boltnál. Mindenki bevásárolt a vacsorához. Világosan emlékszem a pénztárnál való hosszadalmas sorban állás miatti felháborodásunkra. Nem a sor volt hosszú, csak a várakozás. Ugyanis a pénztáros hölgy minden vevőnek köszönt, rámosolygott, megkérdezte, hogy van, miközben rendre beolvasta a vonalkódokat, majd rosszabb esetben be is pakolta az árut a vevő táskájába, miközben esett még pár szó az időjárásról, vagy egyéb hétköznapi, csip-csup dologról. Meg kellett szokni. Újra meg kellett tanulnunk örömet lelteni abban, hogy a pénztáros embertársaként néz ránk, emlékezni arra, hogy a vásár kivételes szociális alkalom, és kettőn áll. Reedukálni kellett önértetünket, közösségi érzékenységünket, mert mintha elvesztettük volna, vagy legalábbis csonkult volna valamiért egy ideje.

Később, amikor hazautaztam, vagy ha bementem az írásom elején említett diszkontba, azt volt nehéz elfogadni, hogy nem várták meg, hogy elpakoljam, amit vásároltam, hanem az enyémre tolták a következő kliensét. Önértetemben sértve, fintorogva rámostam a táskába, míg a pénztáros kihasználva az ügyetlenségemből fakadó holt időt, pikk-pakk, befújta és letörölte a pénztárpultot.

Játsszunk egyebet, játsszunk etimológiást! Előveszem a szótárt.²

„**munka** [1138 tn., 12. század vége] Szláv jövevényszó, vö. óegyházi szláv mYka 'kín, gyötrellem', horvát-szerb muka 'ugyanaz; gond, fáradtság', szlovák muka 'kín', orosz [muka] 'ugyanaz'. A szláv szavak valószínűleg indoeurópai eredetűek, vö. ófelnémet mengan 'összekever, összevegyít'. A magyar szó belseji n jelenléte arra utal, hogy a kölcsönzés már a 10. század vége előtt lezajlott, vö. abroncs, galamb. Elsőként 'kín, gyötrellem' jelentésben adatható. Ma a köznyelvben főleg 'tudatos, célszerű emberi tevékenység, dolgozás' jelentésben használatos [1372 u.]. Gyakori származékai a munkás [1138 tn., 1416 u.], munkálkodik [1416 u.], munkálat [1529 e.], munkásság [1673].”

Lásd még: Halotti beszéd: „Horoguvék isten es vetevé üt ez munkás világbelé, es leün halálnék és pukulnek fesze es mend üü nemenek. Kik ozuk? Miü vogymuk.”

„**dolog** [1372 u.] Szláv, talán horvát-szerb jövevényszó, vö. horvát-szerb dug 'adósság, kötelesség', óegyházi szláv dl g 'tartozás, adósság', szlovák dlh 'ugyanaz; kötelezettség'. A szó végső soron indoeurópai eredetű, vö. gót dulgs 'adósság', ír dligid 'kötelesség'. Nyelvünkben a 'munka; ügy, eset' jelentések a legrégebbiek. Származékai: dolgos [1470], dolgozik [1560 k.], dolgozó (melléknévi igenév) [1560 k.], (főnév) [1803], dologtalan [1723], dologi [1807], dolgozat [1829].”

„**robotl** [1593] 'jobbágmunka; fárasztó munka' Német, közelebből bajor-osztrák jövevényszó, vö. bajor-osztrák robot, robold, német régi nyelvi robot 'úrdoigla, robot'. Ez a cseh robota 'ugyanaz; (nehéz) munka' főnévre vezethető vissza. Szavunk eredeti 'úrdoigla, jobbágmunka' jelentésében történettudományi műszó. Rosszalló értelemben 'kényszerből végzett gépies munka' [1799] jelentésben használatos. A robotol [1650] -l gyakorító igeképzős származék.”

Nem összetévesztendő a következővel:

² Etimológiai szótár. Magyar szavak és toldalékok eredete. Főszerkesztő: Zaicz Gábor. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2006.

„**robot2** [1921] 'gépmember' cseh jövevényszó, vö. cseh robot 'gépmember, emberi munkát végző gép'. Ez a cseh robota 'nehéz munka, úrdolga' szóra vezethető vissza, melyre az azonos jelentésű német Robot is hatással lehetett. A cseh szó tudatos szóalkotás eredménye. Karel Čapek író *R.U.R.* című drámájában így nevezi azokat a gépmembereket, melyek annyira tökéletesedtek, hogy már mindent tudnak, amit az ember. A robot szó nyelvünkben való megszilárdulását nemzetközi elterjedtsége is befolyásolta. A robot összetételi előtagként való használatára vö. robotgép [1949] szavunkat.”

Mit gondolna Čapek úr a hangvezérelt árukiszedési és árumozgatási rendszer szintetikus hangon beszélő szoftveréről és az utasításoknak engedelmesskedő, 47 szóval kommunikáló embergépekről?

A következő valamivel pozitívabb:

„**meló** [1877] Jiddis jövevényszó, mely a németből is nyelvünkbe kerülhetett, vö. jiddis melocho, meloche 'munka; mesterség; mesterségbeli fortély', német argó maloche, meloche 'ugyanaz; nehéz testi munka; foglalkozás'. A jiddis szó a 'munka' jelentésű újhéber melākā főnévre vezethető vissza. A melózik ige [1911] -z igeképzővel, a melós főnév [1924] -s főnévképzővel alakult. A bizalmas társalgási nyelv szava.”

Más nyelvekben is találunk semleges vagy egyenesen pozitív töltetű szót a munka jelölésére, így például a román *lucru* latin eredetije nyereséget, hasznot, előnyt, sőt gazdagságot jelentett – így érthető, miért lukratív a jövedelemszaporító tevékenység.

A francia „travailler” igét, és ugyanúgy a spanyol „tabajar”-t a latin tripalium szóból eredeztetik, amely az állatok szenvedés, például ellés vagy tűzzel-vassal besütés (erre gondol talán a területi igazgató úr a fenti üzenetben) ideje alatti féken tartására szolgáló eszközt, később kínszerszöveget jelölt. Ez kereszteződött a trabiculare szóval, ami maga is azt jelenti, hogy kínozni, szenvedésnek alávetni.

Kár volna az egy nyelvet beszélők csoportjának munkához való viszonyát egyszerűen etimológiai alapon magyarázni, vagy ideológiát építeni köré. Arról nem is beszélve, hogy a nyelvtörténet során a szavak jelentésárnyalata sokat módosul, mire a jelen beszélői birtokba veszik. Viszont 12 és 14 óra között a vállalati büfében a francia szakszervezetis kolléga nem biztos, hogy ellen tud állni a kísértésnek, hogy a szó eredetére hivatkozva illusztrálja a munka (travail) keserves voltát. Mi több, lévén hogy latin korában még kínszerszöveget jelentett, könnyű rámutatni a sötét oldalára, miszerint az embernek ember által való kizsákmányolására, kínszására, kiszípolozására szolgál, belelátni szereplőket, cselekvő és szenvedő alanyt vagy tárgyat, hóhért és áldozatot. Azt ne felejtjük el, hogy a francia travailler kezdetben valóban tárgyias ige volt ugyan, de inkább olyan értelemben, mint nálunk a „megmunkál”, a kovács, az ötvös igéje. Az agyag szenved, nem a keramikus, az eredmény pedig egy szép váza. Az anyag szenved, míg átalakul, nemesedik az ember kezében.

Kár volna a közös nyelvet beszélők csoportjának munkához való viszonyát egyszerűen etimológiai alapon magyarázni, vagy ideológiát építeni köré. Arról nem is beszélve, hogy a nyelvtörténet során a szavak jelentésárnyalata sokat módosul, mire a jelen beszélői birtokba veszik. Viszont dél és kettő között a vállalati büfében a szakszervezetis kolléga nem biztos, hogy ellen tud állni a kísértésnek, és így elfelejti, hogy eredetileg tárgyias ige, olyasmi, mint a megmunkál. Így például a vajúdjó nő igéje, majd később az anyagmegmunkálást jelenti, mely esetben az anyag szenved, és nem az ember, aki dolgozik vele.

A munka persze (per se) nem kínszenvedés.

Amikor beléptem a francia munkáltatómhoz, úgy dolgoztam, ahogy addig, Kelet-Európában. Rendesen, gondoltam én. Aztán az a kellemetlenségem támadt, hogy dél, fél egy körül be-be-néztek az irodámba, mentem-e már enni. Zavartak. Idő teltével egyre sűrűbben. Este is, hazaindulás előtt bekopog a kolléganő: „Aztán hazamenni! Van élet a munka után!”

Nyugtalanító volt. Oda jutottam, hogy megkérdeztem a főnökömet, kockáztat-e valamit, ha fél óra alatt megebédelek, és nem eszem egy-két órán keresztül, mint a többiek, vagy ha este tovább maradok bent fél órával. Jön valaki ellenőrizni? Bajba kerülhetünk miattam? Megkértem, dolgozhassak nyugodtan, utálok a közepén félbeszakítani a feladatot. Szerencsém volt, megnyugtató, nincsen semmi baj, nyugodtan dolgozhatok, amennyit akarok, ahogy tetszik. Áldott jó ember. Sokáig nem tudtam, mi is a helyzet. Meg kellett tanulnom értelmezni a munkaszerződésemet, értelmezni a kávészünetben elhangzó vitákat a különböző címen járó szabadságokról, szakszervezetről, személyzeti képviselőkről, tanácsról, munkavédelemlről, érdekképviselésekről, állami felügyeleti szervekről, étkezési jegyről, kollektív szerződésről. Mintha az anyatejjel szívták volna magukba ezt a sok tudást.

Évekig eltartott, míg megtanultam, hogy a kevesebb nem kevesebb. Kevesebb jelenlét nem jelent kisebb teljesítményt. Pihent ember jobban dolgozik, a kialvatlanság megbetegít. Nemcsak a rendszeressé váló hiányzásról, egyesek esetében, hanem a kóros mennyiségű jelenlétről is mint munkahelyi magatartászavarról beszélnek Franciaországban. Elemzik, tanulmányokat írnak, összehasonlítanak és kiszámítják, hogy a felesleges túlóra drágább, mint a rendszeres hiányzás. Felmérések szerint az EU viszonylatában Franciaországban dolgoznak a legkevesebbet és Romániában a legtöbbet, míg a ledolgozott órára számított termelékenységgel ezzel fordítottan arányos.³

Nagyon nehéz levetkőzni, amire éveken keresztül kondicionáltak. Kilépsz a kapun, és még süt a nap. Még van idő tornaterembe menni, vagy leszaladni a folyópartra, kiülni egy könyvvel a parkba, főzni. Éveken keresztül büntudatosan hagytam el a munkahelyemet a munkaidőm lejártával, pedig tuszkoltak, hogy menjek kifelé.

Munkatársam hangosan gondolkodik: ha az ember az egyik haragos partnertől másfél óra alatt 72 e-mailt kapott ugyanazzal a rövidke és tisztességes szöveggel, az morális zaklatás? Én is elgondolkodom: ha rossz vicceket, tiszteletlenséget hallgatok álló nap, de nem ugyanattól a személytől származnak, hanem mindenik valaki mástól, az morális zaklatás?

A morális zaklatás a munkahelyi erőszak egyik formája, és a munkáltatónak kötelessége megvédeni az alkalmazásában álló munkavállalót. A következő kritériumokban ragadható meg: ismételten visszatérő agresszív megnyilvánulás (megfélemlítés, szidalom, helytelen megjegyzés stb.), amely azzal a következménnyel jár, hogy az áldozat munkakörülményei leromlanak, a méltósága sérül, fizikai vagy szellemi egészsége, szakmai jövője veszélybe kerül. Nem szükséges a vertikális viszony ahhoz, hogy a zaklató hatalmi helyzetbe kerüljön: lehet beosztott alkalmazott, munkatárs vagy vezető. És a zaklatásnak nem ismérve a szándékosság. Például ilyen a becsmérlés, indokolatlan kritizálás, nyilvános megalázás, lealacsonyító feladat kiosztása, képességeit meghaladó feladat kiosztása, kirekesztés, számba nem vétel, munkaeszközök megvonása, indokolatlan visszafokozás, állandó felügyelet és számonkérés, fenyegetés, rosszízű ugratás, magánéleti hivatkozások, lealacsonyító megjegyzések, bűnszínre, nemre, korra, nyelvjárársra, származásra vonatkozó diszkriminatív megjegyzések és viccek.

Hol van ettől a szexuális zaklatás, nem beszélve pofonról vagy más testi fenyegetésről?

A mindennapi meglepetések is tanítgattak, formálták a munkához való viszonyulásomat.

Vigyázzatok, utazók! Hacsak nem a fővárosi forgatagot választottátok úti célul, viseljetez karórárt, mert jaj, ha nem. Ha nem akartok éhen maradni, tisztelni kell a rendet. Rendes ember pedig 12 és 14 óra között ebédel. Sem előtte, sem utána nem fognak kiszolgálni egy étteremben, ugyanis a séf is ember, neki is jár a pihenőidő. És sokba is kerül, hogy ott tartsák csak neked,

³ Forrás a ledolgozott óraszámokhoz: <http://www.coe-rexecode.fr/public/Liens-en-tete/English/Actual-working-time-in-France-and-in-Europe-in-2015>. Az órára vetített termelékenységi mutatók az Eurostat oldalán tekinthetők meg: Labour productivity per person employed and hour worked (EU28=100): <http://ec.europa.eu/eurostat/tgm/refreshTableAction.do?tab=table&plugin=1&pcode=tesem160&language=en>.

és annak a másik betévedt alaknak, aki pechére délután háromkor éhezett meg. Várni kell este hétig. Viszont szedd a lábad, mert kilenckor már lehet, hogy eltanácsolnak.

Ugyanígy, 12 és 14 óra között ne zaklasd a bankot, mert zárva, csakúgy, mint a boltok. Ez számukra is az ebédszünet ideje, és e tekintetben nincs pardon.

Amúgy általában a slow a divat. Kezdődött a gyorséttermekkel szembeszegülő slow food mozgalommal, amelynek az az alapelve, hogy időt kell szánni az evésre. Nem francia innováció, hanem olasz, de jól passzol a francia (pejorativ konnotációitól mentes) életművészet, az art de vivre kultúrához. Nem azért eszünk, hogy éljünk, hanem valahogy fordítva. Az evés nemcsak táplálkozás, hanem szociális esemény és gasztrokulturális élmény.

Erre a modellre születtek a Slow Life, Slow Sex, Slow Cities mozgalmak, amelyek mind azt javasolják, lassuljunk le. Szeresse és tisztelje az ember magát és a másikat.

A lelassulást minden reggel megélem az autóban. A 40 perces autótutat másfél óra alatt tettem meg. Tüntettek a taxisok, csigahadművelet az Uber-veszély ellen. Ma rosszabb volt, két óra. A gazdák trágyát halmoztak a környűri egyik felüljárójára, így tiltakoztak az alacsony tejfelvásárlási árak ellen. Majd a vasutasok. Aztán a reptéri alkalmazottak. A nyugdíjasok is. Senki nem káromkodik, senki nem gorombáskodik. A tüntetésnek itt hagyománya, tisztos múltja van, és beparásodott szemüvegek révednek a nagy francia '68-ra. Csak az anyukák és apukák idegesek. Az iskolából mindenképp el kell hozni a gyereket este hét előtt. Azután már feláras a szolgáltatás, és szidás is lesz a tanügyi alkalmazottak részéről. Majd elfelejtettem, ők is tüntetnek, de az csak javítja a közlekedést, mert a gyereket nem lehet iskolába vinni. A tüntetésnek olyannak kell lennie, hogy az látszódjon és bosszantson. Különben hatástalan marad.

Toulouse szép városának egyik nyári attrakciója a Rio Loco fesztivál: neves nemzetközi sikernek örvendő művészek, színvonalas program, kiváló hangosítás, prima színpadtechnika, hozzáférhető jegyárak, százezres nézősereg mindennap. 2016 júniusában másként történt mindez, mert az előadó-művészeti szakszervezet szervezett tüntetést, ami abból állt, hogy a nyitóesten elfoglalták a színpadot azzal a szándékkal, hogy felfüggeszék a fesztivál programját. Végül abban egyeztek meg a fesztivál igazgatóságával, hogy töröljék a belépti díjakat, a fesztivál legyen hozzáférhető ingyen, és a tüntetők a hangosbemondón keresztül az est folyamán többször szólhassanak a közönséghez. A tüntetés célja az volt, hogy felhívja a figyelmet az előadóművészek és a velük dolgozó technikai személyzet prekárius helyzetére, amely a színházi idénnyel járó ideiglenes foglalkoztatásukból fakadó jövedelemkiesést és létbizonytalanságot eredményez, és egyben tiltakozás volt az őket biztosító munkanélküliségi segélypénztárt veszélyeztető reformokkal szemben. A fesztiválidény Franciaországban jelentős jövedelemforrás minden piaci szereplő számára a szállodáktól az éttermeken keresztül a szuvenirárusokig. A tüntetések és a sztrájkok miatt százával maradtak el a fesztiválok. A tüntetésnek legyen látszatja.

Élni tudni kell.

Máskülönben marad az oktalan túrés.

Kuti Csongor

AZ ELŐADÓMŰVÉSZEK KISZOLGÁLTATOTT- SÁGÁRÓL

Írásom az előadóművészek foglalkoztatásának körülményeit vizsgálja jogi megközelítésben.¹ Megállapításom szerint a jelenleg hatályos általános munkajogi szabályok kevésbé alkalmasak az előadó-művészetek különleges aspektusainak kezelésére, az igen szerény specifikus előírások pedig túlságosan felületesek, nagy teret engedve ezáltal a bürokratikus döntéseknek, illetve a felek egyezségének. A fenti okból a munkavállalási jogviszonyok során felmerülő viták kezelésében és a foglalkoztatáspolitikai kérdések rendezésében is hatékony szereplő lehetne egy jól szervezett, erős szakszervezeti képviselő.

Ki az előadóművész?

Az UNESCO az 1980-ban elfogadott, a művészek státuszára vonatkozó ajánlásában² a művész fogalmát a következőképpen határozza meg: „Művésznek’ tekintendő minden olyan személy, aki alkot, műalkotásokat kreatívan megjelenít vagy újraalkot, aki saját művészi alkotását élete lényeges részének tekinti, aki ezáltal hozzájárul a művészetek és a kultúra fejlődéséhez, akit művészként elismernek, vagy művészként való elismerését kéri, függetlenül attól, hogy bármilyen munkaadói vagy társulási jogviszony köti-e vagy sem.”

Romániában jelenleg nincs jogszabályi meghatározása a művész fogalmának – az eddig felmerült javaslatokat és elképzeléseket³ elnézve hozzátehetjük azt is: szerencsére. Ezek ugyanis egységes „művészi szakma” (foglalkozás, hivatás?) meghatározását tűzték ki célul, a művészi státuszt pedig szakirányú végzettséghez és szakmai tagsághoz kötnék, amiről óhatatlanul Lázár Ervin Aromója ugrik be, akit szabadfoglalkozású nyúlként nyúlfitástanfolyam elvégzésére köteleznének.

¹ A szerző gyakorló jogász és egyetemi adjunktus, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem tanára.

² United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (1980), Records of the General Conference Twenty-first Session, Annex I: Recommendation Concerning the Status of the Artist, 23 September – 28 October 1980, Belgrade.

³ Proiect de lege privind statutul artistului în România, exercitarea profesiei de artist, precum și înființarea, organizarea și funcționarea Ordinului Artiștilor din România, PL282/2012; Vlad Alexandrescu: Apel pentru un statut al artistului în România, *Revista* 22, 2016. június 28., URL: <http://revista22online.ro/70254501/apel-pentru-un-statut-al-artistului-n-romnia.html>

A szerzői jogi törvény⁴ azonban mégiscsak szolgál az előadóművészek egyfajta lajstromával, e szerint, szerzői jogi szempontból, előadóművésznek minősülnek a színészek, énekesek, zenészek és mindazon személyek, akik előadnak, énekelnek, szavalnak, deklamálnak, eljátszanak, megjelenítenek, rendeznek, vezényelnek, vagy bármilyen más módon színre visznek egy irodalmi művet vagy művészeti alkotást, bármiféle előadást, ideértve a népzenei, varieté-, cirkuszi vagy marionett-előadásokat is.

Az előadóművészek vonatkozásában mérvadónak tekinthető másik jogszabályi előírás az előadó-művészeti intézményekre és társaságokra vonatkozó kormányrendelet,⁵ amely szerint művészeti produkciónak tekinthetők azon előadások vagy koncertek, amelyeket az előadóművészek közvetlenül nézők számára adnak elő, és amelyek drámai, koreografikus, opera-, operett-, folklór-, revü-, kabaré-, cirkuszi, báb- vagy marionett-, hangszeres színházi előadások, illetve komolyzenei, szimfonikus, vokál-szimfonikus, kamara-, kórus-, folklór- vagy elektronikus zenei koncertek lehetnek.

Ez a szabályozásbeli lazaság a művészet, az alkotás és az előadás szabadsága szempontjából kétségkívül előnyös, hiszen visszásnak tűnne, ha a művészi státusz elismerésének feltétele lenne – a szabályozott szellemi szabad foglalkozásokhoz hasonlóan (pl. ügyvédi, orvosi, gyógyszerési, könyvelői, műépítési stb. szakmák) – a szakirányú képzésben megszerzett oklevél és/vagy kamarai tagság. Ugyanakkor, az előadó-művészi szakma sajátosságaiból adódóan igencsak indokolt volna az általános foglalkoztatási szabályok keretében specifikus előírásokat kidolgozni, csökkentve ezáltal az előadóművészek kiszolgáltatottságát. Amint azt a fennebb hivatkozott UNESCO-ajánlás is megfogalmazta, kívánatos lenne a művészi tevékenységek társadalombiztosítási, munka- és adóügyi szabályozásának olyan irányú továbbgondolása, amely tekintettel van a művészeknek a kultúra fejlődésében közrejátszott szerepére. A felsoroltakon kívül pedig felmerülhet még a szerzői és szomszédos jogi szabályozások szerző és előadó szempontjából való átgondolása is.

Munkavállalás és szerződéstípusok

Romániában, jelenleg, szakmától (foglalkozástól, hivatástól) függetlenül, munkát vállalni kizárólag a munka törvénykönyve⁶ (Mtk.) által egységesen és általánosan meghatározott feltételek szerint lehet. Esetünkben az „egységes” és „általános” jelzők jelentenek problémát, mivel a szabályozás az ipari forradalom következtében létrejött gazdasági-társadalmi viszonyokra (tőkések vs. dolgozók) jól alkalmazható paradigmákra építkezik, azonban egyre nehezebben birkózik meg a posztindusztriális kontextusban kialakuló új körülményekkel (úgy mint technológiai fejlődés, a társadalom szerkezetváltozásai stb.). Ugyanakkor, a művészi (és ezen belül természetesen az előadó-művészi) tevékenységek több olyan atipikus jellemzővel bírnak, amelyek nehezen kezelhetők az egységes és általános munkajogi, szociális, adóügyi stb. szabályrendszeren belül.⁷ Ezért lenne szükséges, hogy az egyes területeken különleges jogszabályok határozzák meg a foglalkoztatás egyedi feltételeit (nem csak a művészetek területén, hanem például a profi sport

⁴ 8/1996-os számú törvény a szerzői és szomszédos jogokról, Románia Hivatalos Közlönye, 60/1996. március 26., § 95.

⁵ 21/2007-es számú, az előadó-művészeti intézményekre vagy társaságokra, valamint az impresszárió tevékenységre vonatkozó kormányrendelet, Románia Hivatalos Közlönye 82/2007. február 2., § 3 a) pont.

⁶ 53/2003-as számú törvény (a munka törvénykönyve), Románia Hivatalos Közlönye 52/2015. január 22. (újraközlés), a későbbi módosításokkal és kiegészítésekkel.

⁷ European Parliament: The Status of Artists in Europe, P/B/CULT/ST/2005-89, PE 375.321, November 2006. 5. o.

vagy akár a média esetében is). Az ezzel ellentétes vélemények szerint a művészekre vonatkozó különleges szabályok privilégium jelleggel bírnának, és korlátoznák a szabad versenyt.⁸

Az Mtk. által meghatározott egyéni munkaszerződésen kívül a román jog még kétfajta szerződéstípust szabályoz, amelyek az egyéni teljesítmények értékesítését lehetővé teszik. Egyik a polgári törvénykönyv (Ptk.)⁹ által meghatározott különleges szerződés, másik a már hivatkozott szerzői jogi törvény előírásai szerint megkötött ún. felhasználói szerződés. Előbbi adóügyi szabályozása meglehetősen zavaros, de a szakirodalomban nagyjából egyetértés mutatkozik a tekintetben, hogy mindenképpen időszakos, független munkavégzést feltételez (klasszikus példája a szobafestő-mázoló), ellenkező esetben adócsalásnak vagy feketemunkának minősülhet. Utóbbi nem egy adott munka (feladat) teljesítésére vonatkozik, hanem egy meghatározott, eredeti szellemi teljesítmény felhasználási jogainak átruházásáról szól. Jellemzően az előadó-művészetek, a média területén népszerű ez a megoldás.

Írásomnak nem célja az említett szerződéstípusok összehasonlító elemzése, mindössze annyit emelnék ki, hogy noha az egyéni munkaszerződés (szemben a polgári vagy felhasználási szerződésekkel) erős függőségi és alárendeltségi viszonyt határoz meg munkaadó és munkavállaló között, mégis, az egyéni munkaszerződésre vonatkozó különleges szabályok okán bizonyos tekintetben elvileg nagyobb stabilitást és biztonságot, többféle juttatást tesz (tehetne) lehetővé.

Ami az előadó-művészek sajátos foglalkoztatási szabályait illeti, a román jogalkotó igen visszafogottnak bizonyult: mindössze két norma tartalmaz előírásokat e tekintetben. Elsősorban a már hivatkozott, előadó-művészeti intézményeket és társaságokat szabályozó kormányrendelet, amely azonban csak az állami fenntartású társaságok személyzete tekintetében fogalmaz meg kötelező érvényű előírásokat.¹⁰ Másodsorban, a 75/2015-ös számú kormányhatározat¹¹ fogalmazza meg – az előbbiekhöz képest – meglehetősen részletességgel a gyerekművészek foglalkoztatásának különleges szabályait, a visszaélések megelőzésének szándékával, igaz, mindezek csak a fizetés (honorárium) ellenében történő foglalkoztatásra érvényesek.

Az előadó-művészeti intézmények személyzetével a már felsorolt három szerződéstípus alapján lehet jogviszonyt létesíteni (a Ptk. szerinti különleges szerződések inkább az ügyviteli, illetve műszaki személyzetre vonatkozhatnak). Felhasználási szerződést – kivételesen – nemcsak egy adott teljesítményre, hanem akár évadra, projektre vagy programra is meg lehet kötni. Évad közben a művészeti személyzet egyéni munkaszerződéssel alkalmazott tagjai az intézmény vezetőségének jóváhagyásával felhasználási szerződést köthetnek más intézményekkel vagy társaságokkal, ugyanakkor akár több egyéni munkaszerződést is megköthetnek – az Mtk. vonatkozó előírásainak betartásával – egyazon intézménnyel vagy különböző intézményekkel, illetve társaságokkal. Gálarendezvényeken, fesztiválokon, turnékon vagy hasonló projekteken való részvétel esetén az egyéni munkaszerződéssel rendelkező alkalmazottak felhasználási vagy a Ptk. által meghatározott szerződések alapján részesülhetnek javadalmazásban (akár közvetlenül

⁸ Nathalie Heinich: *Les artistes sont les nouveaux aristocrates*. L' Express, 2006. május 20. URL: http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-artistes-sont-les-nouveaux-aristocrates_821231.html; Hans Abbing: *Why are Artists Poor: the Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2002.

⁹ 287/2009-es számú törvény (polgári törvénykönyv), Románia Hivatalos Közlönye 409/2011. június 10. (újraközlés), a későbbi módosításokkal és kiegészítésekkel, IX. cím.

¹⁰ 21/2007-es számú kormányrendelet, uo., III. fejezet. Megjegyzendő, hogy a jogszabály külön kezeli az állami („intézmények”) és a magánfenntartású („társaságok”) előadó-művészeti társaságokat, utóbbiak tekintetében általánosságban minimális, a foglalkoztatás területén pedig gyakorlatilag semmilyen követelményt nem fogalmazva meg.

¹¹ 75/2015-ös számú kormányhatározat a gyerekek által végzett, fizetett kulturális, művészeti, sport- és fotómodell-tevékenységekről, Románia Hivatalos Közlönye, 115/2015. február 13. (A kormányhatározatok valamely jogszabály alkalmazása érdekében foganatosítanak közigazgatási intézkedéseket – az előbb említett határozat a 272/2004-es számú gyermekjogvédelmi törvényt próbálja gyakorlatba ültetni.)

a szervezők részéről, akár a munkaadó intézményük részéről, a rendezvényen való részvételtől származó bevételekből).

Jogi szempontból közelítve, a személyzet felhasználási, illetve a Ptk. szerinti különleges szerződések alapján történő foglalkoztatása nem több egy „kiskapunál”, ami a megfelelő finanszírozás hiányát próbálja enyhíteni. Ugyanis csupán gazdasági és nem jogi érvekkel lehet indokolni alkalmazásukat: kisebb tranzakciós költségek (nem szükséges versenyvizsgát vagy pályázatot kiírni a megkötésükhöz, egyszerűen felbonthatók, esetükben nem érvényesek az Mtk. által előírt szabályok és garanciák) és kisebb pénzügyi teher mellett (jelentősen alacsonyabbak a munkaadót terhelő illetékek) lényegében ugyanolyan alárendeltségi és függőségi rendszerben kell dolgozniuk a személyzet tagjainak, mint az egyéni munkaszerződéssel foglalkoztatott társaiknak. Ráadásul egyáltalán nem szolgálja sem a közpénzek felhasználásának átláthatóságát, sem az adózás hatékonyságát (nincs számlázási kötelezettség).

Fenti szerződéstípusok kiváltására megoldás lehetne a határozott időre megkötött vagy rész-munkaidős egyéni munkaszerződés (magasabb tranzakciós és pénzügyi költségekkel) – ezt a megoldást alkalmazza pl. a franciaországi szabályozás az előadóművészek tekintetében –, illetve a szolgáltatási szerződés, ami a szolgáltató (előadóművész, műszaki szakember) részéről egyéni vállalkozói engedély kiváltását és számla kiállítását feltételezné. De rész megoldásként – az előadóművészek kiszolgáltatottságának csökkentése céljából – megfontolásra érdemes lehet a németországi megoldás is, amely kvázi alkalmazotti státust („Arbeitnehmerähnliche Personen”) biztosít azon személyek számára, akik gyakran vagy szinte folyamatosan szerződnek ugyanazon intézménnyel (gazdasági függőség). A kvázi alkalmazotti státus lehetővé teszi, hogy a szolgáltatásra (munkavégzésre) és a díjazásra vonatkozó feltételek azonosak legyenek az alkalmazottakra érvényes kollektív munkaszerződésben foglaltakkal, hogy a szerződéssel kapcsolatos jogviták a munkaügyi bíróság illetékességébe tartozzanak, vagy akár azt is, hogy az alkalmazottakhoz hasonlóan éves fizetett pihenőszabadságban részesülhessenek.¹²

A határozott idejű munkaszerződés intézményét – kivételes jelleggel – a román munkajog is alkalmazza. Előadó-művészeti intézmények és társaságok esetében az egyéni munkaszerződések, a felhasználási szerződésekhez hasonlóan, megkötethetnek akár évadra vagy produkcióra is, de alapszabályként – a már említett szerződéstípusoktól eltérően – határozatlan időre szólnak. Fontos megjegyezni itt, hogy a kormányrendelet, a tevékenység különleges körülményeire hivatkozva, kivételt fogalmaz meg az Mtk. vonatkozó előírásai alól, amelyek kevésbé megengedőek a határozott idejű munkaszerződések tekintetében – így például lehetővé teszi, a felek megegyezése alapján, a határozatlan idejű munkaszerződések határozott idejűvé való átalakítását.¹³ Sajnos a rendelkezés igen felületes jellegű, nem derül ki, mekkora lehet a határozott idejű szerződés legnagyobb időtartama, sem annak felmondására vagy meghosszabbítására nem pontosítja a kivételes szabályokat. Ezzel szemben, például, a hatályos magyarországi norma maximum öt évben állapítja meg a határozott idejű szerződés időtartamát, rögzíti, hogy alapszabályként az évad végéig kell tartania, továbbá előírja azon időpontokat, ameddig a feleknek a szerződés meghosszabbításáról írásban nyilatkozniuk kell. Ez mindkét fél érdekét szolgálja, hiszen még a folyó évad vége előtt kiderül, folytatódik-e a munkaviszony a következő évadban is, vagy sem, így méltányos idő áll a felek rendelkezésére más munkaadót, illetve munkavállalót keresni.¹⁴

¹² European Parliament: The Status of Artists in Europe, uo., 14–15. o.

¹³ Uo. §13 (5).

¹⁴ 2008. évi XCIX. törvény az előadó-művészeti szervezetek támogatásáról és sajátos foglalkoztatási szabályairól, kihirdetve 2008. december 19. §28–29.

A művészeti és műszaki munkavégzés jogi szabályozása

A felületes szabályozás tetten érhető a műszaki és művészeti személyzet tevékenységének normázása¹⁵ vonatkozásában is, amit a jogszabály a munkaköri leírásokra bíz, munkaidő tekintetében mindössze annyit állapítva meg, hogy a munkaprogram rugalmas, a hétvégék és – esetenként – a hivatalos ünnepek is rendes munkanapnak számítanak (a kötelező két egymás utáni munkaszüneti nap a hét más napjain adható ki), illetve a pihenőszabadság, főszabályként, az évadok közötti szünetben igényelhető. Nyilvánvaló, hogy egységesen érvényes munkanormák hiányában jelentős különbségek alakulhatnak ki a különböző intézmények, társaságok alkalmazottainak munkaterhelése tekintetében. Az Mtk. előírásai szerint a teljes munkaidős foglalkoztatás napi 8, heti 40 órás munkavégzést feltételez, míg a részmunkaidős foglalkoztatás ennek töredéke (de nem kevesebb, mint napi 1 óra) lehet. Az előadó-művészetek esetében azonban, a munkavégzés sajátos körülményeiből adódóan, meglehetősen nehéz megállapítani, hogy mely tevékenységeket lehet munkavégzésnek tekinteni, ugyanakkor egyértelmű, hogy a munkavégzést nem lehet a munkahelyi jelenléthez, illetve szabványos munkaidőhöz sem kötni (mint a gyári vagy munkatelepi munkások, irodai dolgozók stb. esetében). Az előadó-művészeti intézmények művészi, műszaki és ügyviteli személyzete értékelését szabályozó kormányhatározat vonatkozó előírásai szerint az intézményvezetők felelőssége meghatározni, a menedzseri szerződésben foglaltak szerint és a rendezők, karvezetők javaslatai figyelembevételével, az alkalmazottak munkaterhelését, valamint megszervezni a munkahelyi jelenlét nyilvántartását. Az előadások vagy fellépések minimális számát minisztériumi rendelet, az egyes évadokban megvalósítandó előadások vagy fellépések számát pedig az intézmény fenntartója és a menedzser egyezménye határozza meg.¹⁶ Fenti előírások erős ellenérzést váltottak ki az érintettek közül, akik leginkább a művészek munkahelyi jelenlétének nyilvántartását, illetve a minimálisan kötelező előadásszámot kifogásolták.¹⁷

Összehasonlításképp: a magyarországi hatályos jogszabály az előadóművészek munkaidejét a munkahelyen elrendelt munkavégzés, a munkahelyen kívüli felkészülés és a rendelkezésre állás idejének összességéként határozza meg, továbbá pontosítja azt is, hogy munkahelyi munkavégzésnek tekintendők a próbák, előadások, illetve az ezekhez kapcsolódó személyes jelenlétet igénylő feladatok (pl. ruhapróbák, hang- és fénybeállítások stb.). További jelentős eltérés a romániai megoldással szemben, hogy a szubjektív döntéseknek kevesebb teret hagyva, szintén jogszabályi úton vannak meghatározva a teljes munkaidős foglalkoztatás feltételei, azaz az évadonként teljesítendő előadásszámok (szolgálatszámok), illetve a mérték, amelyben az előírt előadásszámtól (szolgálatszámától) az egyéni szerződés megkötésekor a felek eltérhetnek.¹⁸ Fentiekben túlmenően a magyar jogalkotó a munkahelyi és munkahelyen kívüli munkavégzés idejének számításához is konkrét támpontokat ad, meghatározva a színpadi próbák és a főpróba időtartamát, az előadások, nem színpadi próbák, munkahelyen kívüli felkészüléshez szükséges munkaidő címén elszámolható munkaórákat.¹⁹ Fenti előírások kiszámíthatóbbá, biztonságosabbá tehetik a munkavégzést, hiszen általános érvényű, kötelező jogszabály határoz meg a mun-

¹⁵ Azon időmennyiség meghatározása, amely adott feltételek mellett szükséges valamely munka előírt mennyiségű elvégzéséhez.

¹⁶ 1672/2008-as számú kormányhatározat az előadó-művészeti intézmények művészi, műszaki és ügyviteli személyzete értékeléséről, Románia Hivatalos Közlönye 891/2008. december 29.

¹⁷ Violeta Pavelescu: A veți cultură? Da. De cât sa fie? *Cuget Liber*, 2008. december 19. URL: <http://m.cuget-liber.ro/stiri-actual-aveti-cultura-da-de-cat-sa-fie-32028>

¹⁸ Látni kell azonban ennek a megoldásnak az árnyoldalait is, pl. a törvény §30 cikke szerint az előadóművészek munkaszerződése felmondható, amennyiben a munkáltató a megállapított előadásszám legalább 40%-a mértékéig az elmúlt évadban nem tudott és a következő évadban sem tud művészi feladatot biztosítani a megváltozott művészeti koncepcióval összefüggő ok miatt.

¹⁹ 2008. évi XCIX. törvény, uo., §31–38.

kaidőre, munkavégzésre vonatkozó releváns szempontokat, míg Romániában mindez vagy bürokratikus döntésekre, vagy a felek egyezségére van bízva (ez utóbbi által biztosított látszólagos nagyobb szabadság illúzió csupán, hiszen munkaadó és munkavállaló a gyakorlatban soha nem egyenrangú partnerek). Fontos megjegyezni azonban, hogy a korábban hivatkozott, gyermekszereplőkre (is) vonatkozó román kormányhatározat²⁰ a magyarországi jogszabályhoz mérhető részletességgel határozza meg a gyermekek foglalkoztatási feltételeit, és noha ez esetben a kimerítő szabályozás elsődleges célja a gyermekek jogainak és érdekeinek védelme, nem pedig az előadó-művészetek támogatása, optimista megközelítésben feltételezhető, hogy a jövőre nézve akár támpontként is szolgálhat az előadóművészek sajátos foglalkoztatási feltételei pontosítása tekintetében.

A munkavégzés „szabálytalan” helyzetei

Mindeddig az előadóművészek foglalkoztatásának jogi kereteiről esett szó, a létező szabályozásról és annak esetleges sutaságairól, amelyek az előadóművészt mint munkavállalót hozhatják bizonytalan, esetenként kiszolgáltatott helyzetbe.

Szükséges azonban a „szabályokon kívüli” helyzetek megvizsgálása is, azon eseteké, amikor a művész munkavégzése során kényszerül testi épségét, egészségét vagy méltóságát sértő helyzetekbe. Nem a munkával járó, tervezett kockázatok vagy balesetek, hanem a fizikai vagy verbális erőszak kérdésének körülménye.

Ez a kérdés nagyobb relevanciával bír az előadó-művészetek területén, mint más szakmák (foglalkozások, hivatások) esetében, mivel a gondolatok, érzések közönséghez való közvetítéséhez az előadónak elsősorban saját testét, hangját kell használnia – a személyes dimenzió itt jelentősebb szerepet játszik, mint más művészetek esetében. Ugyanakkor az alkotási folyamathoz kapcsolódik egyfajta szenvedészetika is, a művészi életpálya-felfogáshoz a köztudatban valamilyen képp hozzárendelődik az (ön)pusztítás, önsorsrontás. Az erdélyi kisebbségi helyzet ezt további árnyalatokkal képes gazdagítani: a fájdalomból való értékteremtés akár értelmiségi magatartásformává esztétizált (lásd gyöngyragyó szimbólum) patetikus világszemléletével.

Számos esetben merült fel – elsősorban a film, de a színház világában is – a színészekkel szemben elkövetett fizikai vagy verbális erőszak vádja, azonban kevés a bizonyított, netán a bírósági vizsgálatig eljutott ügyek száma. Hitchcockról jegyezték fel, hogy a *Madarak* forgatása során élő sirályokat kötötetett gumiszalaggal Tippi Hedren színésznő testéhez; Coppoláról állítják, hogy a végletekig hajszolta az ittas és zavarodott Martin Sheent az *Apokalipszis most* nyitó-jelenetének felvételénél; Kubrick pedig akkora nyomás alatt tartotta Shelley Duvallt a *Ragyogás* forgatása alatt, hogy a stressz miatt a színésznőnek extrém hajhullással kellett megküzdenie.²¹ 2005-ben Jean-Claude Brisseau francia filmrendezőt másfél év felfüggesztett börtönbüntetésre és 15 ezer euró kártérítés megfizetésére ítélték szexuális zaklatásért, mivel a *Choses secrètes* című filmjének castingja ürügyén arra kényszerített színésznőket, hogy végezzenek önkielégítést előtte.²² 2016-ban a chicagói Profiles Theatre-ben többrendbeli visszaélésekre derült fény, itt a színészek a túlságosan is realista, valódi fizikai erőszakba torkolló jeleneteket nehezményezték.²³ Nemrég a Kolozsvári Állami Magyar Színházban, a *Rosmersholm* egyik előadásának szünetében

²⁰ 75/2015-ös számú kormányhatározat, uo.

²¹ Anne Billson: Why do some film directors abuse their actors? *The Telegraph*, 2013. november 4. URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/10411273/Why-do-some-film-directors-abuse-their-actors.html>

²² The Guardian, URL: <https://www.theguardian.com/world/2005/nov/04/film.france>

²³ Chicagoreader, URL: <https://www.chicagoreader.com/chicago/profiles-theatre-theater-abuse-investigation/Content?oid=22415861>

került sor olyan (kvázi) tettelességre, ami ki is szívárgott a nyilvános térbe: amikor a rendező bántalmazóan lépett fel az előadás egyik színészével szemben.²⁴

A munkavégzés konkrét körülményeit a hatályos normák szerint megkötött egyéni munkaszerződés szabályozza. Az egyéni munkaszerződésnek tiszteletben kell tartania a kollektív (intézményi, ágazati vagy országos szinten megkötött) munkaszerződés által előírt minimális standardokat, amelyek előírják a munkaviszonyból származó jogokat és kötelezettségeket, valamint ezek gyakorlásának és teljesítésének módját. A kollektív munkaszerződést a szakszervezetek, ill. annak hiányában a munkavállalók képviselői alkudják ki és kötik meg a munkaadó képviselőivel, az Mtk. által előírt eljárás rendjét betartva. (Romániában jelenleg, intézményi szinten, a kollektív munkaszerződés megkötése csak akkor kötelező, ha legalább 21 egyéni munkaszerződéssel rendelkező alkalmazottat foglalkoztat a munkaadó.) Az egyéni munkaszerződésnek kötelező módon ki kell egészülnie a munkaköri leírással, aminek tartalmaznia kell az adott munkakör betöltéséhez szükséges szakmai feltételeket, egyéni adottságokat, a munkavégzés során teljesítendő konkrét célokat, feladatokat és kötelezettségeket, az alá- és fölérendeltségi viszonyokat. Fentiekén kívül a szervezési és működési szabályzat tartalmazza, az Mtk. vonatkozó előírásainak megfelelően, az adott intézményen belüli általánosan érvényes magatartási, higiéniai, munka- és balesetvédelmi stb. előírásokat, a fegyelmi vétségeket és az azokért kiszabható szankciókat, a munkavállalók kérvényei és panaszai elbírálásának módját stb. Ezt a munkaadó állítja össze, a szakszervezet vagy a munkavállalók képviselőinek konzultálásával. Amennyiben a munkavállaló úgy találja, hogy a felsorolt dokumentumokban rögzített jogokat és kötelezettségeket munkaadója nem tartja tiszteletben, illetve olyan utasítást ad vagy olyan feladat elvégzésére kötelezi, amely nem felel meg a szerződésben (szabályzatban) rögzítetteknek vagy a jogszabályi előírásoknak, úgy panasszal fordulhat esetenként feletteséhez vagy a munkahely vezetőjéhez, intézményen kívül pedig a területi munkaügyi felügyelőséghez vagy az illetékes munkaügyi bírósághoz.

Mivel az előadóművészek, bizonyos értelemben, nem csak munkavállalóként, de a szakmai elismertség tekintetében is kiszolgáltatottak – karrierjük nemcsak saját teljesítményüktől, hanem a „szakmabeliek” (producerek, rendezők, pályatársak, kritikusok, támogatók, igazgatók stb.) körében való elfogadottságuktól, elismertségüktől is függ²⁵ – ezért ritkán kérik ki maguknak nyilvánosan az őket ért sérelmeket, és még ritkábbak azon esetek, amikor jogi úton keresnek megoldást helyzetükre.

A munkaadó részéről, vagy esetenként egyes munkatársak részéről elszenvedett túlkapasok ellen viszonylagos hatékonysággal a gyülekezés és egyesülés alkotmányos alapjoga biztosíthat védelmet, mégpedig szakszervezetek létrehozása által. Jelentős függőségi és kiszolgáltatottsági helyzetben lévő egyéni munkavállalók legjobb esélyének egy erős érdekvédelmi szervezet mutatkozik, amely képviselheti és követelheti jogainak tiszteletben tartását és a munkaadó általi biztosítását. A jogalkotó lazaságát vagy hanyagságát a különleges szabályok kidolgozása terén némiképp pótolhatja egy részleteiben jól kidolgozott ágazati kollektív munkaszerződés, amit ki egészíthetnek az egyes munkaadókkal kialakított és megkötött intézményszintű kollektív munkaszerződések, ám ezeknek feltétele a mind intézményi, mind országos szinten jól működő erős szakszervezet, ami adott esetben képes lehet a jogalkotót is befolyásolni – lobbitevékenységgel, nyomásgyakorlással – a jogszabályi keretek megfelelő alakítása érdekében.

²⁴ Miruna Runcan: Jegyzetek egy színházi botrány kapcsán. *Játéktér*, 2017. április. 19. URL: <http://www.jatekter.ro/?p=21709>

²⁵ Idalina Conde: *Artists as Vulnerable Workers*. CIES e-WORKING PAPER N.º 71/2009. 3. o.

Gagy József

AZ ÁLLATVILÁG LEGBÉKÉSEBB FAJA VAGYUNK

Interjú Csányi Vilmos etológussal

Az agresszió velünk született, genetikailag adott tulajdonság. Az emberi kultúra milyen mértékben tudja átrajzolni az agresszivitásra való hajlamot?

Érdekes az agresszió etológiai elemzésével kezdeni. Az agresszió az egész állatvilágra jellemző viselkedés, amely arra szolgál, hogy az egyed fajtársait minél távolabb terelje a számára hasznos erőforrásoktól, ennivalótól, fészektől, víztől, territóriumtól, nőstényektől. Hasznos, szabályozó viselkedés, ami biztosítja, hogy mindig a legrátermettebb egyedek részesüljenek a szűkös erőforrásokból. Ha nem lenne agresszió, az állatok rövid idő alatt kipusztulnának. Az agresszió célja a vetélytárs eltávolítása, ami csak ritkán fajul el annyira, hogy komoly sérülés történjen. Az agresszió mindkét résztvevőjének lehetősége van a menekülésre, ami véget vet az összeütkezésnek. Az egyedek közötti agresszió mellett a fejlettebb fajoknál, például a majmokban, vagy a hiénák esetében megjelent a csoportagresszió is, amely ugyancsak az erőforrások elosztását szabályozza, de csoport szinten. Egy hiénaklán tudatosan birtokol nagy vadászterületet, amelyet megvéd a szomszédos klánok behatolásától. Ugyanez a helyzet a csimpánzoknál is, ahol a hímek közösen tulajdonolnak egy territóriumot, amelyet szomszédjaiktól védenek. A territórium határait rendszeresen ellenőrzik, és ha behatolókat találnak, igen vad agresszióval igyekeznek elűzni őket, esetenként a betolakodókat meg is ölik. Kizárólag fajtársak összecsapásait tekintjük agressziónak, a ragadozók prédaszerzése egészen más funkciót tölt be, eseteit nem tekintjük agressziónak.

Az ember is az állatvilág tagja, természetesen vele született agressziós késztetési nemi is vannak, ezek azonban az emberi viselkedésevolúció évmilliói alatt teljesen átalakultak. Az ember azáltal emelkedett ki az állatvilágból, hogy az egyedi életmódját felcserélte a közösségi léttel. Az ősi, együttműködő, egymást támogató közösségek élete magas agressziós szint mellett – ahogy legközelebbi rokonainknál, a csimpánzoknál – nem alakulhatott volna ki. A *Homo* leszármazási sorok fossziliáiban ennek ékes bizonyítékai vannak. 6–7 millió évvel ezelőtt a hímek a *Homo* fajokban is kb. kétszer akkora termetűek voltak, és az agresszióban legfontosabb fegyverként használt kiálló, agyarszerű szemfogakkal rendelkeztek. Ezek mára eltűntek, és a férfi-női testméretekben mindössze 10-12 százalékos különbség mutatható ki a férfiak javára. Az agresszió mechanizmusában két fontos változás történt: megjelentek a ritualizált formák, és a beszéddel elkövethető agresszió vált az egyedi agresszió legfontosabb eszközévé, valamint hihetetlenül

megemelkedett fajunkban az agresszió iránti érzékenység. Modern időkben már az ismeretlen tömegben elkövetett rituális agresszió is felfokozott érdeklődést vált ki, és elfajulása esetén ismeretlenek is hajlamosak beavatkozni és az agressziót megszüntetni, ez jellegzetes embertulajdonság.

Őseink, a csimpánz rokonokhoz hasonlóan, gyakran folyamodhattak a csoportagresszióhoz, amelyet a közösségek és a kultúra kialakulásával nevezhetünk kulturális agressziónak is. Ennek változatos formái, a gyilkos háborúkkal együtt, ma is velünk vannak, és mivel a biológiai késztetések nem sokat változtak, csak a kultúra szerveződési szintjén van lehetőségünk a szabályozásukra. Akik emlékeznek a jugoszláviai etnikai harcok eseményeire, láthatták, hogy a közös kultúra vékony máz csupán, és az emberben nagyon könnyű kiváltani a legkegyetlenebb csoportagressziós formákat is.

Különböző kultúrák egészen különböző késztetésekkel folytatnak agressziót. Brazíliai indián törzsek között vannak olyanok, amelyek a szomszédok elleni folyamatos háborúságban élnek életüket, és ez a késztetés már a korai gyermeknevelésben megjelenik. A gyerekeket a felnőttek folyamatosan ösztönzik a gyermeki agresszióra, a győzteseket megtapsolják, a veszteseket ki-nevetik, és az egész kultúra az agresszív harcok mitikus példaképe köré szerveződik. Az afrikai bushmanok a két évszázad előtti vad, pusztító összecsapások után valamiképpen békés kultúrává fejlődtek. A belső agresszió egészen minimális, a szülők azonnal közbeavatkoznak, ha gyermekeik valamin összevesznek. Békítenek, arányosan elosztják a vitatott jó falatot, és mindig az egyezkedésre és a békés megoldásokra intik a kicsiket, a felnőttek is igen békések.

Az alkotónak, a zseninek mennyire karakterjegye az agresszivitás?

Nagyon nehezen megválaszolható kérdés. Milyen alkotó, miben zseni? Nem hiszem, hogy az alkotás bármely formája effektív agressziót igényelne. Az, hogy valaki felhangolt állapotban minden akadályt igyekszik alkotásának útjából eltávolítani, az általában nem tekinthető agressziónak. Természetesen, ha az illető aktivitását valaki közvetlenül akadályozza, és az alkotó agresszív aktusokkal igyekszik ezt megakadályozni, akkor már agresszióról beszélhetünk, de ez modor, stílus kérdése és nem tartozik az alkotás lényegéhez.

Még a kulturális agresszió véres, háborús formáinál is kimutatható, hogy a harcok nem feltétlenül agresszív. Részese egy törzsi, társadalmi rítusnak, nem léphet ki belőle, hajtja az együttműködés, és közben irtózik az egésztől. Ezt a részvétlenséget igyekeztek haditáncokkal, propagandával, csata előtti rumosztással mérsékelni. Az ember ma már alapvetően békés faj.

Vannak-e jó minták arra, hogy hogyan él együtt a társadalom és az agresszíven önérvényesítő művész? Mindig meg kell küzdeni a művésznak az önérvényesítésért, a figyelemért, az elismerésért?

Nem világos az „agresszíven önérvényesítő művész” fogalma. Verekszik, ői? Ha igen, annak semmi köze a művészethez, rendőrségi ügy. Az, hogy valaki aktívan védelmezi saját érdekeit a társadalomban, szövetségekhez, ideológiákhoz csatlakozik, az általában nem agresszió. Vezethet agresszióhoz, de az önérvényesítés, a versengés a társadalmi élet elfogadott formái. Nem kell feltétlenül művésznak lenni ahhoz, hogy valaki igyekezzen a saját érdekeit szolgálni.

Köztudottan sok az agresszió a színházban, van-e az etológusnak erre magyarázata? Egyáltalán magyarázható-e ez az etológia nézőpontjából?

Nemcsak a színház mutat be sok agressziót, hanem az összes televízió és általában a média, de az irodalom is bővelkedik agresszív események leírásában. Ennek magyarázata aránylag

egyszerű. Amikor ábrázolnak, bemutatnak valamit, az általában egy történet (külön etológiája van annak, hogy az ember miért rajong a különböző történetekért), ha ez dögunalmas, tehát nincsen benne szex, szociális ármány vagy agresszió, akkor a néző, olvasó elunja magát és érdektelenné válik. Már említettem, hogy fajunk különösen érzékeny az agresszió látványára. Lehet ez primitív cowboyfilm, Shakespeare-királydráma, az agresszió látványa, vagy akár csak a felmerülő lehetősége leköt bennünket. Közbeavatkozni nem tudunk, de fontos számunkra, hogy kívárujuk a végét, megnyugodjunk, hogy győzött a jó, vagy elgondolkodhatunk, hogy ismét a rossz. Képzéjük el, ha az agresszivitást és a szexet kivonnák a színházi előadások és a médiaadások tartalmából, milyen dögunalmas lenne minden műsor. A szerkesztő urak jól tudják ezt. Érvényesítik a híradókban is, ha nincsen elegendő agresszivitást bemutató részlet, a híradó is unalmas, ezért tesznek bele annyit. Emiatt kultúránk felfogása az agresszióról teljesen eltorzult. A média és a színház is azt sugallja, hogy kíméletlen, agresszív világban élünk, holott az állatvilág legbékésebb fajja vagyunk. Ekkora testű fajból nyolcmilliárdot nem lehetne életben tartani a bolygó szűkös felületén, ha nagy lenne az agressziós késztetésünk. Vagyunk nyolcmilliárdan, hetente eltávozik ebből majd kétmillió, természetes okok, betegség, öregedés, baleset következtében. Mindeközben a média beszámol arról, hogy agresszív összeütközések miatt meghalt hét, harminc vagy háromszáz ember. Mindegyik eset sajnálatos természetesen, de az emberiség egésze szempontjából jelentéktelen események.

Itt érdemes visszatérni az alkotó ember feltételezett agressziójához: ha valaki békésen fel talál, alkot valamit csendben, semmi különös, de ha harcolnia, küzdenie kell érte, az izgalmas, azt szeretjük és felfokozódik az érdeklődésünk. Életrajzírók, tudósítók pontosan tudják ezt, és igyekeznek az alkotók életét mint harcot, agressziót bemutatni. Ugyanez a helyzet a politikában is. Európa, és ezen belül Magyarország a világ legbékésebb helyei, mi itthon mégis folyamatosan harcolunk valakik ellen, akiket a politika alkotói megneveznek. Minden hónapban mást, hogy meg ne unjuk.

Proics Lilla

TÚLZOTTAN NAGY FEMINISTÁNAK BIZTOS NEM LEHET LENNI

Beszélgetés Wirth Judit jogással, a NANE (Nők a Nőkért Együtt az Erőszak Ellen) munkatársával

Nyilván nem ismered részleteibe menően a színházat, de milyen szabályszerűségek igazak erre a közegre is, mint bármelyik munkahelyre – ahol speciál művészi munka folyik szervezeten?

Valóban nem ismerem a színház világát belülről, de néhány dolog azért nyilvánvaló: a színház szemmel láthatóan férficentrikus világ, nőként rettentő nehéz nagyobb presztízsű feladatokban érvényesülni, így tudtommal aránytalanul kevés nő rendez, pláne kevés igazgat, ráadásul utóbbiak jelentős hányada kisebb költségvetésű produkciókban, vagy a kisebb szakmai rangú gyerekszínházakban dolgozik. Ez nem azért van, mert ne lenne annyi tehetséges nő, mint ahány férfi, hanem mert úgy teszünk, mintha ez a hierarchia valami organikusán kialakult struktúra lenne, nem pedig egy mesterségesen fenntartott állapot. A hierarchia pedig azt jelenti, hogy egyesek maximálisan alárendeltjei másoknak.

De miért mennek bele az alárendeltségbe a színésznők, akik nélkül nyilván nem lehetne színházat csinálni?

A legtöbb nő szocializációja arra épül – és ezt később rendre elmélyítik a kisebb-nagyobb közösségeik –, hogy irdatlanul nagy szükségük van az önbizalmuk külső (főleg férfiktól jövő) megerősítésére. A művészetek világában különösen úgy tűnik, hogy a nők napi lelki egyensúlya, a józan eszük, szinte az életben maradásuk függ attól, hogy kapnak-e pozitív visszajelzéseket a mindenekelőtt a hierarchiában fölöttük állóktól – gondolom, leggyakrabban a rendezőktől. Ez meglehetősen kiszolgáltatott állapot, könnyen vissza lehet vele élni. Akiknek pedig hajlama van mások felett hatalmat gyakorolni és azzal visszaélni, azok érzékenyen észreveszik, mivel lehet mindezt könnyen megtenni. A színház világában (is) főleg férfiak vannak hierarchikusan magasabb pozícióban, ahol a hatalmukkal visszaélhetnek. Néha elgondolodom, mennyi tehetségvész el a világból csak azért, mert a nőket már a karrierjük kezdetén női mivoltukkal szoros összefüggésben megalázzák és ezzel eltántorítják. Ez a művészeti pályákra különösen igaz, ahol egyrészt minden meglehetősen szubjektív, másrészt el van várva a résztvevőktől, hogy bármit eltűrjenek, és a megalázásokat is a „szakmai munka” részének tekintsék. A nők a karrierjük során gyakran konkrétan erőszakkal (szexuális zaklatással, szexuális megalázásokkal, szexuális erő-

szakkal) vannak visszatartva attól, hogy a tehetségüket ki tudják bontakoztatni. A Magyar Női Érdekérvényesítő Szövetség néhány éve kiírt egy videopályázatot, ahová többek közt egy kisfilmet¹ is beküldtek. A kisfilm kiválóan bemutatja azt a közeget, amelyben a nőknek meg kellene állniuk a helyüket, miközben olyan „kritikával” (valójában szexuális tartalmú sértegetéssel és megalázással) illetik őket, amelyet a hétköznapi életben feltehetőleg nem fogadnának, és nem tűrnének el.

A férfiakkhoz képest a nőknek a pályán való boldoguláshoz azt a munkát is bele kell tenniük, amivel az ilyen traumákat feldolgozzák, hiszen gyakorlatilag folyamatos szexuális zaklatást szenvednek el, a személyüket, a kinézetüket, a testüket, a hangjukat érő minősítéseket szinte folyton kezelniük kell. Akinek pedig ehhez segítőre is szüksége van, ez további időbeli és anyagi ráfordításokat jelent. Ha mindezt sikerül legyőzniük, szinten tartaniuk, akkor még csak azon a startvonalon vannak, ahonnan a férfiak indulnak. A színház elképesztően ellenséges világ lehet egy nőnek, amibe ha egy férfi belecsöppen, akkor mindezt csak használnia kell: számára készen áll a rendszer, csak rajta múlik, akar-e élni, visszaélni vele. Egy ilyen helyzetben pedig rendkívül tudatosnak vagy szentnek kell lenni ahhoz, hogy ne akarjon, és hogy ehhez minden pillanatban és helyzetben tartsa is magát következetesen. Azt gyanítom, ahogy más közegekben, a színházban sincsen sok ember, akinek társadalmi rálátása lenne a nemi hierarchiákra, úgyhogy akinek ez előnyös, használja is ezt lehetőségként, és visszaél a hatalmával. Ez a rendszer eléggé garantálja a hatalmi helyzetben levő férfiaknak a nőkhöz való szexuális hozzáférést is, továbbá azt, hogy az elkövetőket nem éri retorzió akkor sem, ha durvák és erőszakosak, ha netán ellenállásba ütköznek.

Ugyanakkor a szexuális zaklatások súlyosabb formái jellemzően nem a nyilvánosság előtt történnek. Ezeket legjobb esetben az áldozatoktól halljuk. Halljuk-e ezeket?

Évekkel ezelőtt, amikor a médiában rendszeresen téma tudott lenni a szexuális zaklatás, gyakran jártam tévéstudiókba, ami tudom, hogy nem színházi, de ahhoz sok szempontból mégis hasonlítható világ, akkor ott az interjúalanyokkal foglalatosskódó nők (mert persze jellemzően nők végzik ezeket a kevésbé fontosnak minősített elő-, háttér- és támogató munkákat) kivétel nélkül minden alkalommal elmesélték, hogy nincs nap, hogy ne lennének kitéve akár súlyos szexuális zaklatásnak is. Senki nem mert a zaklatás ellen szólni, mert (valószínűleg joggal) attól tartottak, hogy aki megteszi, azt kirúgják vagy eltávolítják. És tartottak attól is, hogy ennek azonnal híre megy, és máshol sem kapnak munkát (nem olyan nagy az ország), hiszen ő minimum problémás zavargó. Gyanítom, ez a színházi világban sem lehet másképp.

Ahol ráadásul van még egy olyan teherterhelés szerintem, hogy alig akad néhány olyan színházi szerző, akinek a szereplői egyformán árnyalt, kidolgozott személyiségek. A nőfiguráknak általában kevesebb, szimplább, inkább néhány közhelyes tulajdonsága van, a darabban dramaturgiailag sincs szükség ennél többre, ami azt jelenti, a nők gyakran kimondatlanul is könnyebb, lebutított feladatot kapnak. Ráérősíthet ez arra a status quóra, amiről beszélés?

Nemcsak ráérősíthet, hanem sajnos a nemi alapú elnyomások újratermelését is megvalósíthatja. Amikor a színésznők színpadra viszik és megjelenítik az elnyomott nőmintákat, általában (főleg, ha jó színészek) átélhetővé is teszik, sulykolják, megerősítik ezeket a női példákat, miközben ritka az olyan produkció, amely megkérdőjelezné ezt az elnyomást. A darabok inkább mint valami természeti jelenséget prezentálják ezt, amivel azonosulni lehet és kell, mintha az nem olyan társadalmi konstrukció lenne, amin változtatni lehetne. A nőket színpadon is szokás bán-

¹ Lásd: https://www.youtube.com/watch?v=xkNsEmp0Du4&list=PLvkiuq9I9_DjYehGbUW0w2LbCkaubgnJC&index=4

talmazni, miközben közismerten halál megértők és megbocsátók (és azok is maradnak); hosszan sorolhatnánk a férfi fantáziákat és a sztereotip „női tulajdonságokat”, amelyeket a szerzők összehordanak, a színésznők pedig kénytelenek átéléssel megjeleníteni. Ezt hívjuk ugye kultúrának, ez a tudás, amit aztán átélhető, azonosulható módon a nézők elé tárnak. Elképzelni sem tudom, színészként mindezt hogyan lehet feldolgozni, ha mondjuk valaki nőként a magánéletében a férfikkal egyenrangú életet szeretne élni. Túlzottan nagy feministának biztos nem lehet lenni.

Sok olyan klasszikus van, amelyik lényegét tekintve nem sérülne attól, ha kortárs női szempontok szerint hozzányúlának, mernék újraértelmezni, máshogy olvasni – ahogy egyébként más szempontból ez gyakorlat is –, illetve van is néhány ismert mű, amelyikben egészen nyilvánvalóan ott van ennek a patriarchális világnak a kritikája, mégis ritkán van arra alkotói késztetés vagy szándék, hogy azt ki is hallja belőle: ilyen például a Csárdáskirálynő. Vagy sokan nyilván elfogulnak találnak, ha azt mondom a Bánk bánról, amit egyébként más szempontból nagyon szeretek, hogy tíz férfi rengeteget beszél politikáról, cselszövésről, klánokhoz való tartozásról, valójában pedig az történik, hogy a két dramatikusan jelentősnek pozicionált (mert persze nem önmaguk miatt fontosak, hanem a férjük okán) nő közül az egyiket megerőszkolják, majd öngyilkos lesz, a másikat pedig megölik, de mindez valójában két férfi tragédiája. Hogyan lehet az eddigi szemléletet változtatni? Azt fogod mondani, szándékkal. De gyakorlatiasan kérdezem.

Igen, tudatosság úgy alakul ki, ha reflektálunk. Amikor először reflektálunk, az még nem olyan, mint tizenötödszörré. Szerintem bármelyikünknek megvan az az élménye, hogy ha elmélyülten foglalkozik valamivel, akkor egyszer szintet lép, olyasmit ért meg, olyasmi jut eszébe, amihez korábban nem volt hozzáférése. A nők elleni erőszakról szóló 1998-ban folytatott első magyar reprezentatív kutatás során például megkérdezték a nőket, hogy megerőszkolta-e őket valaha valaki, amire 2% válaszolta, hogy igen, majd amikor azt is megkérdezték tőlük, a férjük megerőszkolta-e őket, arra a nők közel 8%-a válaszolt igennel. Ha nem kérdeznek rá külön, fel sem merül a nők többségében, hogy a nem konszenzuális szex akkor is nemi erőszak, ha férj követi el. Arra szocializálódunk, hogy a nők elleni erőszak sok megnyilvánulását, vagy a nők módszeres társadalmi elnyomását ne vegyük észre, ne halljuk meg, ne problémázzunk rajta, de ezzel, ugye, fent is tartjuk az elnyomás alapú szokásrendszereket.

A színházba járókkal az történik, hogy abból a szempontból, amiről beszélgetünk, jellemzően semmiféle reflexiót nem kapnak, mert alig akad például erre érzékeny kritikus, aki kontextusba helyezné, hogy az adott előadás erről is szól, netán ez nagyon jelentős benne. Egy olyan, nemi sztereotípiáktól megkérdőjelezés nélkül átitatott közegben, mint Magyarország, magától nem szokott a közönség elkezdni erre reflektálni, ezzel foglalkozni. Ez nemhogy nem téma sehol, hanem nálunk egyenesen arra lehet számítani, hogy megbélyegeznék vagy kinevetnék azt, aki nemi egyenlőség-szemponút elemzéssel állna elő. Ebből a szempontból nyilván az sem mindegy, az ember hol jár színházba – úgy tudom, Erdélyben általában még tradicionálisabbak a viszonyok és nézetek, mint mondjuk Budapesten –, ezért ott még annál is kisebb esélye van annak, hogy valaki ilyesféle reflexióval találkozzon. A reflektálatlanság ráadásul attól igazán elkészerítő, hogy sokkal több nő jár színházba, sokkal több nő olvas, sokkal több nő foglalkozik gyerekekkel – így egyértelmű, hogy a nőknek nagy szerepe van abban, hogy fenntartják és továbbviszik ezt a patriarchális rendszert, vagy elutasítják és megpróbálják leállítani.

A színházban senki nem tagadja, hogy a fiatalkori szerepek után nagyon elfogynak a lehetőségek, a nők ebben a szakmában még az átlagosnál is kiszolgáltatottabbak – de a középkorú színésznők is ritkán adnak nyilvánosan hangot ennek a problémának.

Gloria Steinem évtizedekkel ezelőtt írt arról, miért konzervatívabbak a fiatal nők – arról, hogy azért simulnak bele ebbe a rendszerbe, mert azt hiszik, különben nagyon sok veszítenivalójuk van, és azon múlik a boldogulásuk, hogy részei legyenek annak, aminek valójában kiszolgálói és kiszolgáltatottjai. Az a tapasztalatom, amikor feminista témában vagy szempontok szerint beszélgetek negyvenes nőekkel, hogy a fiatalabb nőkhöz képest ők sokkal hamarabb értik meg és ismerik fel az erőszak különböző formáit. Ugyanakkor egy középkorú nőnek nem mindegy, az élete mekkora részétől, milyen teljesítményétől kell búcsút vennie akkor, ha elkezd látni, mindazt milyen áron, hogyan vitte véghez. Ha az derül ki ötvenéves korodra, hogy elvesztegetted az életedet valamire, ami téged csak használt, miközben rengeteg megaláztatást, vagy legjobb esetben kellemetlenséget túrtél el, hogy megszűntél önálló emberként létezni, pedig építhetted is volna a saját életedet az érdeklődésed szerint, akkor az egy óriási pszichés teher, amit nem tud mindenki bevállalni. Akik pedig a tudatlanságuk miatt a szakmájuknál fogva rontják más nők helyzetét, mert mondjuk rendőrök, ügyészek, bírók, gyámhatósági ügyintézők, így konkrétan döntenek felnőttek és gyerekek sorsa fölött, és egyszer valamiért ráébrednek arra, hogy szisztematikusan milyen mennyiségű hibát követtek el, csak mert nem voltak képben, akkor aztán elképesztő integritás kell ahhoz, hogy valaki ilyenkor vállalja a felelősséget, és azt mondja: eddig nem jártam utána, minderről nem volt tudomásom, de ezután másképp fogom csinálni. Ezt a tapasztalataim szerint több évtizedes karrierrel a hátuk mögött nagyon kevesen képesek megélni. Ez ugyancsak igaz lehet a színházi szakmában bizonyos dolgokra és bizonyos helyzetekre.

Összefügg-e ez azzal a sokat hangoztatott főtétellel, ami szerint színházat nem lehet demokratikusan csinálni?

Mivel szokás ezt alátámasztani?

Azt hiszem, sematikusan azzal az állítással, ami szerint a színház olyan csapatmunka, amelyet muszáj irányítani, különben sok ember képtelen egy irányba haladni.

Egyrészt nem önmagával az irányítással van baj, másrészt elég sok kutatás és kísérlet cáfolja ezt az állítást. Ezek épp azt bizonyítják be, hogy csapatmunkát a leghatékonyabban minden ízében demokratikusan lehet csinálni. A forprofit szférában például ez közismert (bár nem elterjedt, éppen mert sokan szeretnek ragaszkodni a hatalomhoz), mint ahogy az is, hogy a diktatúra rövid távon lehet ugyan működőképes, de a rendszer kiszolgáltatóit tagjait kizsákmányolja, rosszabb helyzetbe taszítja és kedvezményezettjeit pedig érdemtelen előnyökhöz juttatja. Akik azt mondják, hogy nem lehet demokráciában dolgozni, azok azt hiszik, az úgynevezett demokrácia valami bonyolult szabályrendszerként akadályozza a munkát. A közös és önkéntes csapatmunka azonban inherensen válik demokratikussá. Miért ne lehetne demokratikusan megvalósítani egy művészi koncepciót, ha az elején minden résztvevő megállapodik abban, hogy neki az tetszik?

Azt hiszem, ez inentől lenne nagyon szakmai, amihez nekem ugyan vannak benyomásaim, de személyes tapasztalatom alig. De azt kívülről is látom, hogy vannak rendezők erős víziókkal vagy szándékokkal, amelyeknek megvalósításához, eléréséhez – színészek elbeszélései alapján tudom – olyan eszközöket is használnak, amit én bántalmazásnak nevezek, de amelyeket ezen a pályán, ebben a térségben mindenki elfogadottnak tart. Sőt, ezeket a szakmai sikerek által hitelesített rendezőket éppen az igazolja, hogy állítólag magasabb szintű teljesítményt képesek erőszakkal kikényszeríteni. Én csak személyes beszámolókból tudok arról – rengeteg ilyen történetet hallottam –, hogy a rendező feszültséget kelt, manipulál, mert valamiféle torz versenyhelyzettel gondolja kiszorítani a teljesítményt. És arról, hogy eközben mekkora károkat okoz az érintettekben.

Ez pontosan ugyanaz az ostoba hazugság, amit a bántalmazók is szoktak mondani a bántalmazó felmentésére: engem is vert az apám, mégis tisztességes ember lettem, netán éppen azért lettem tisztességes. Miközben ma már egyáltalán nem csak szakmai körökben tudott az, mennyi kárt és szenvedést okoz a bántalmazás. Akik egy ilyen gyerekkor után sikeresek lesznek (persze kérdés, mit, kit gondolunk sikeresnek), azok nyilván nem ezért, hanem ennek ellenére lettek sikeresek. Pontosán tudjuk, hogy a pozitív motiváció hosszú távon sokkal többet hoz ki az emberekből. A sportpszichológiából ráadásul azt is tudjuk, hogy amikor sportolókat bántalmazó módszerekkel ösztönöznek, akkor egyúttal a másik ember megvetésére is tanítják, kondicionálják őket. Ezek olyan bevett módszerek, amelyeket bármilyen diktatúra vagy rövid távú haszonra utazó gazdasági vagy politikai rendszer használ, és amelynek a következményei alól azért mentik fel magukat az elkövetők, mert ezt „szokás” csinálni – más valós alapja nincs a felmentésnek. Akik ezt alkalmazzák, legyenek edzők, tanárok, rendezők, nem érdekeltek abban, hogy olyan embereket neveljenek, olyan emberekkel dolgozzanak, akik szabadok és önállóak. Abban érdekeltek, hogy olyan emberekkel dolgozzanak, akik kizárólag akkor mernek szárnyalni, amikor erre egy főműtitől engedélyt kapnak – ezzel egyúttal visszaigazolják azok hatalmának fontosságát.

Olyasmiről beszélsz, amiről ma már nem nehéz ismeretterjesztő irodalmat találni, de az alapsabb szakirodalom is elérhető. Mégsem közismert mindez.

Aki nyíltan foglalkozni kezd ezzel, azt stigmatizálja a környezete, úgyhogy eleinte sokan stikában olvasnak ilyen szövegeket. De ennek mindenekelőtt az elszigeteltség az oka, hiszen az első és legfontosabb tanítás, amit a nőknek megtanítanak, hogy riválisként kezeljék egymást. Mondok egy kifejezést, érteni fogod, mi van mögötte: férfibarátság. A nőknek nem szabad szolidárisnak lenni egymással, sőt beszélni sem szabad egymással, ami tökéletes módszer arra, hogy a nők ne értesüljenek arról, hogy ezeket a mesterségesen fenntartott sztereotípiákat meg lehet kérdőjelezni, le lehet rombolni. Egy színházban pedig több nő van egy helyen, és ha összeraknák a tudásukat – de nem a klisészerű, felszínes dolgokat, hanem a valódi tudásaikat –, akkor abból a sok keserves tapasztalatból lényegi dolgok derülnének ki.

Biztos vagyok abban például, hogy egyetlen színésznő sincs, aki nem élt át valamilyen szexuális erőszakot. Ha ezek a nők egyszer elkezdenének ezekről az élményekről úgy beszélni, hogy nem cenzúráznák magukat attól tartva, hogy mit szól hozzá az elkövetőjük, vagy az elkövetőjük haverja, akkor irdatlan mennyiségű erő szabadulna fel: düh, felháborodottság, fájdalom, együttérzés, az érdekazonosság élménye. Még ha csak az egy helyen dolgozó nők fognának össze, az is elég lenne arra, hogy a kriminális határt el nem érő cselekedeteket, mint például a beszólógatásokat, a külsőre tett megszégyenítő megjegyzéseket meg tudják akadályozni: ez tényleg azon múlik, beszélnek-e egymással a nők őszintén. Persze nemcsak a nemi erőszak kapcsán, hanem rengeteg, kisebb jelentőségű, tipikusan nőket érintő hétköznapi megaláztatásra lehetne közösen választ keresni, mert a férfiak ezeket a dolgokat addig fogják csinálni, amíg megtehetik, amíg nekik mindez nem lesz kínos, netán következményekkel járó. Ráadásul a színház tematikusan is tudna ezzel foglalkozni – mint ahogy egy-egy előadás, drámás forma foglalkozik is már ilyesmivel.

A színház tényleg speciális munkahely, ezért időnként olyan különös helyzet is előáll, hogy kollégák egészen intim közelségbe és helyzetbe kerülnek. Hogyan lehetne azt szabályozni, hogy ilyenkor egyik fél se érezze magát kiszolgáltatva, kellemtlenül?

A színház tudtommal egy különleges dolog, ahova a színháziak behozzák az önismereti tudásukat, felismeréseiket, traumáikat, amelyeket illik is használni munka közben. Mindez olyan felfokozott lelkiállapotot generálhat, ami más munkahelyen egyáltalán nem jellemző. A fizikai közelség pedig nyilván plusz figyelmet és feladatot jelent, amit rettenetesen megzavarhatnak a

testtel kapcsolatos ideológiák, mint például az, hogy a nők meztelenítése természetes: mindez csöpög a hagyományos kliséktől, ideológiai sztereotípiáktól, és kínálja az alkalmat a visszaélésre. Fogalmam sincs, hogyan lehet ezt úgy csinálni, hogy ne legyen végtelenül kiszolgáltatott valaki egy ilyen helyzetben. Szerintem feltétele ennek, hogy a nők beszéljenek egymással és tudjanak, merjenek elvárni alapvető tiszteletet maguk iránt, de ez valóban jól csak akkor tud megtörténni, ha a hatalmi helyzetben levők nagyon tudatosan állnak a feladatukhoz, felelősen viselkednek. Így például akarata ellenére senkit nem kényszerítenek se nyíltan, se manipulációval, se zsarolással olyasmire, amit az illető valójában nem szeretne megtenni. Továbbá akkor, ha a résztvevők közt olyan minőségű diskurzus folyik, amelyben mindenről lehet beszélni, sokat és egymást komolyan véve, egymást tisztelve.

Jó, legyünk konkrétabbak. Vegyünk egy elképzelt próbahelyzetet, amikor egy feldúlt rendező kvázi büntetésből a színpadon állítja tíz percet meztelen felsőtesttel az egyik fiatal színésznőt.

Tegyük fel, hogy egy ilyen helyzetben az adott színésznő jelezné, hogy neki ez rém kellemetlen és esze ágában sincs ebben a helyzetben maradni. Kérdés, hogy mi történik, ha ezt szóvá teszi: ha nem lehet tudni, akkor azzal muszáj lenne közösen foglalkozni, hogy legközelebb ne lehessen ez a bizonytalanság a visszatartó erő. Úgyhogy alighanem már a próbaszituáció előtt kellene valami keretrendszer állítani – nem tudom, vannak-e még színészszakszervezetek, ahogy régebben voltak, amelyek ugye, érdek-képviselési és érdekvédelemértékesítő formációk. Ezeket a helyzeteket például nagyon pontosan lehetne rögzíteni: azt, hogy senkinek nincs joga, hogy strukturális, módszeres, visszaélésszerű módon akadályozzon bárkit a személyes jogaiban. És azt is, mi történik egy ilyen helyzetben, amikor valaki szól.

Más helyzetben az ilyen megoldásokat azzal szokták támadni, hogy akkor lesznek majd, akik ezzel visszaélnék és indokolatlanul, netán kedvtelésből, személyeskedésből fogják használni. Honnan tudjuk egy helyzet igazságát?

Az elég megbízható indikátor, ha az ember nagyon ügyetlennek, szerencsétlennek, erőtlennek, kicsinek érzi magát, főleg ha ezek az érzések egyre csak fokozódnak. Ilyenkor azt érdemes megvizsgálni, mindezt rendszerszerűen ki és mivel éri el: nagy eséllyel az derül ki, hogy valaki bántalmazza az illetőt. Persze vannak, akik ugyancsak arra hivatkoznak, hogy folyton támadják, bántalmazzák őket, amikor mondjuk megvonják a privilégiumaikat, a mások feletti hatalomgyakorlás lehetőségét – ők ezeket az érzeteket nem élik meg, és kívülről is látható módon jól boldogulnak, sikeresek, magabiztosak, láthatólag nem traumatizáltak, nem szigetelődnek el, valójában hatalmi pozícióban vannak és maradnak, és nem keltik azt a benyomást kívülállóknak, mintha ők maguk rontanák a saját esélyeiket. Az általános felsorolások persze sosem kimerítőek, nem tudják teljesen leírni egy konkrét személy konkrét élethelyzetét. Ezért ha valakinek kétségei vannak, érdemes konzultálni a hatalmi visszaélések, nemi szerepek, nemi sztereotípiák és szexuális visszaélés témáiban jártas segítővel.

Stefka Mihaylova

KIÉ A PERFORMANSZ? AZ ELŐADOTT KRITIKA MINT FEMINISTA STRATÉGIA

1 1975-ben Carolee Schneemann a Long Island-beli East Hampton egyik templomában tartott *Women Here and Now* feminista fesztiválon előadta *Interior Scroll* [*Belső Tekerecs*] című performanszát. A közönséggel szembenállva Schneemann körbefestette meztelen testét, majd az asztalra mászott, és rajzóriai modellként pózolván olvasott fel *Cezanne, She was a Great Painter* [*Cezanne egy remek festőnő volt*] című könyvéből. Utána a könyvet félretéve, szétvetett lábakkal egy papírtekerceszt kezdett kigöngyölni a vaginájából. A tekercsen szereplő szöveg azokat a nehézségeket írta le, amelyekkel a női művészek egy maszkulin részrehajlású művészi világban szembesülnek. „Légy felkészülve rá”, olvasta Schneemann, „hogya... szándékaidat eltorzítják / a gondolataid közötti legegyszerűbb kapcsolatot kifordítják... / ha nő vagy... / szinte sosem fogják elhinni, hogy valóban te csináltad... / megtagadják a szexualitásod vagy a munkád.”¹

Schneemann újra előadta a performanszt az 1977-es coloradói Telluride Filmfesztiválon. Egy kis előszínpadon állva sárral húzta meg teste körvonalait. Ezúttal a tekercs két filmes, egy nő és egy férfi közötti párbeszédet tartalmazott. Ebben a férfi filmes arra kéri a női filmest, hogy ne kényszerítsen férfiakat a filmjei megnézésére. A férfiak nem bírják elviselni a nők munkáiban „a személyes fecsegést / az érzelmek konokságát / ... a festői összevisszaságot / ... a primitív technikát”. A nő filmkészítő válasza erre: „Láttam, hogy kudarcaim méltók / az elutasításra, hogy élve leszek / eltemetve munkáim elvesznek...”²

Több mint húsz évvel Schneemann performanszai után a Guerrilla Girls feminista aktivista csoportosulás, amely a nők művészetben történő diszkriminációja ellen szervez akciókat, ellátogatott olyan New York-i színházak illemhelyeire, ahol az 1997–98-as évadban nem játszottak egyetlen nő által írt darabot sem. A csoport férfi támogatók segítségével felírtos matricákat ragasztott a vécékre: „Ebben a színházban fénykép és felvétel készítése, illetve nők által írt színdarabok előadása szigorúan tilos.” Az akcióról beszámoló számos interjúban a Guerrilla Girls tagjai az azonosítást elkerülendő, mára híressé vált gorillamaszkokat hordtak, illetve múltbeli művész nők neveit vették föl (pl. Aphra Behn, Georgia Douglas Johnson, Gertrude Stein és mások).³

¹ Carolee Schneemann: *Imaging her Erotics: Essays, Interviews, Projects*. MIT Press, Cambridge, MA, 2002. 156–157.

² Uo., 159–160.

³ ‘Guerrilla Girls on Tour’, interview by Raphie Frank and Mindy Bond. *Gothamist*, 17 March 2005, <www.gothamist.com/archives/2005/03/17/guerrilla_girls_on_tour.php> (Utolsó letöltés: 2007. január 27.); The Guerrilla Girls, ‘Parody and Parity’, interview by Alisa Solomon. *Theater*, XXIX, No. 2 (1999), 45–55.; The Guerrilla Girls, ‘Guerrilla Girls Make “Gorilla” Warfare on the Local New York Theatre Scene’, interview by Simi Horowitz. *Backstage*, 5 March 1999. 5–7.

Öt évvel később a Fund for Women Artists felkérésére a nők egyesült államokbeli színházi helyzetéről írt kutatás felfedte, hogy a 2001–2002-es évadban előadott darabok csupán 17 százalékának szerzője volt nő. A kis százalék és az 1990-es évek végén a női színházi művészeket illető jelentős kritikai visszhang közötti diszkrépancia megmagyarázása érdekében a Fund, valamint a kutatást végző Susan Jonas és Suzanne Bennett szociológusok egy színházi szakemberekből álló panelt szerveztek. A női szerzők amerikai színpadokon való ritka jelenléte egyik fő okának az bizonyult, hogy a kritikusok és a producerek rendszerint férfiakat részesítettek előnyben, valamint a mentorálás hiánya és a huszadik század előtti női drámaírás hagyományáról való elégtelen tudás is közrejátszott ebben.⁴

A szöveg mint elme, az előadás mint test

Schneemann és a Guerrilla Girls performanszai nemcsak ezzel a történetileg kitartó részrehajlással foglalkoznak, hanem annak episztemológiai hagyományával is: a modern nyugat objektív tudásezsményével, amely meghaladja a testi létezés lehetőségeit. Azáltal, hogy a tiltakozás a színházi illemhelyekben zajlott, a Guerrilla Girls arra kényszerítette a célközönségét, hogy színre vigye azt a feminista állítást, mely szerint a tudás aktusait – különböző mértékben – mindig meghatározza az, ahogyan a társadalmi szereplők konkrét nemi normákat testesítenek meg, következésképp a tudás szituacionált [situated knowledge], nem pedig objektív.

A műkritikus szövegének és a művész testének egymás mellé helyezése az *Interior Scroll*ban ezt a kritikát mélyítette azáltal, hogy felhívta a figyelmet egy másik, szintén a modernista episztemológiából következő előítéletre: arra a felfogásra, ami szerint az előadás mint testet öltött forma a szöveghez képest a tudásnak egy alacsonyabb rendű médiuma.⁵ Sidonie Smith és Julia Watson szerint a szöveg elmével, illetve az előadás testtel való összekapcsolása az előbbit maszkulin, az utóbbit női médiumként bélyegezte meg.⁶

A nők által létrehozott művészet értéke melletti érveléssel és a művészi érdem meghatározásának kritériumai elleni fellépéssel Schneemann és a Guerrilla Girls azon nők sorához csatlakoznak, akik színházi és művészeti újságírókként vagy egyéb minőségükben egy olyan korszakban bírálták a művészetet és a társadalmi problémákat, amikor mind a művészeti, mind pedig a társadalmi kritika a férfiak területeinek számítottak. Jelen tanulmány Schneemann-nak és a Guerrilla Girlsnek a női kritika hagyományához való hozzájárulását – mint fontos gazdasági és episztemológiai implikációval járó gyakorlatot – vizsgálja úgy, hogy kritikai stratégiáikat a brit és az amerikai színházi és művészeti újságírás történetében helyezi el.

Bár nincs egyenes kapcsolat a recenzálás és az egyéni néző értékelése között, a bírálókat szerre befolyásolják a színházi igazgatók döntését egy adott produkció időtartamát illetően, a kritikát a művészi kiválóság mutatójaként felhasználó támogatói szervezeteket, és a bírálókat a recepció bizonyítékául használó színházi történészek munkáját.⁷ A recenzálás történetének kö-

⁴ Susan Jonas and Suzanne Bennett: *Report on the Status of Women: a Limited Engagement?* In *The Fund for Women Artists*, January 2002. <www.womenarts.org/advocacy/WomenCountNYSCARreport.htm> (Utolsó letöltés: 2007. január 22). A vizsgált színházak mind a Theatre Communications Group tagjai voltak, az évadok műsorát az *American Theatre* tartalmazta.

⁵ Shannon Jackson a (színházi) előadással szembeni nyugati részrehajlás 20. századi megnyilvánulásait és e részrehajlás történeti gyökereit tárgyalja – Shannon Jackson: *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

⁶ Sidonie Smith and Julia Watson, ed.: *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 2002. 1–5.

⁷ A recenzálás színházi produkcióra tett hatásáról lásd Robert Brustein: Himalaya Criticism: a Speech to the American Theatre Critics Association. *Theatre*, XXXII, No. 1 (2002), 77.; Chris Coleman: Low Expectations. *Theatre*, XXXII, No. 1 (2002), 82–83.; David Roberts: Shakespeare, Theatre Criticism, and the Acting Tradition. *Shakespeare Quarterly*, LIII, No. 3 (2002), 360.

rültekinő szemügre vétele során ez is olyan gyakorlatként mutatkozik meg, amely által a maszkulinitás és a feminitás liberális kategóriái performatívan (újra)termelődtek. A recenzálás hagyománya implicit módon hozzájárult ahhoz, hogy a maszkulinitást az intellektuális pártatlansággal és reprezentativitással asszociáljuk, a feminitás pedig összekapcsolódott azzal a feltételezéssel, hogy a nők képtelenek a testi létezés korlátait meghaladni. Schneemann és a Guerrilla Girls fő hozadéka ebben a történetben véleményem szerint az az állítás, hogy a hússzerű [fleshy] és nemi [gendered] test nem a kritikai gondolkodástól való elrettentő, hanem a kritikai gondolkodást lehetővé tevő feltétel, illetve hogy a performansz önmagában helytálló kritikai diskurzus.

Bár az *Interior Scroll* és a Guerrilla Girls illemhelyi akciói az amerikai női művészekkel szembeni attitűdökről szólnak, az ezek mögött rejlő eszmetörténet Nagy-Britanniában kezdődik. Olyan kiemelkedő kritikusok munkássága, mint Richard Steele, Joseph Addison és később William Hazlitt követendő mintát teremtett több amerikai és brit kritikusgeneráció számára, akik a „felvilágosult közönséghez” való szólás és az ízlésnormák feljavításának elkötelezettjeivé váltak.⁸

Nagy-Britanniában a dráma- és előadás-kritika tágabb tevékenységétől különböző színházi újságrírás eredete általában az 1700-as évekre vezethető vissza, amikor Steele és Addison először kezdett irodalmi bírálatokat közölni a *The Tatler* és a *The Spectator* nevű lapokban.⁹ David Robert szerint azonban a recenzálás ideológiai gyökereit még messzebbre, „az 1660-as évek nyelvpolitikájára kell visszavezetni, minélfogva a (hivatalos) nyelv lineárisá, racionálissá vált, és képebbé arra, hogy a tanult individuális elme észleléseit közvetítse.”¹⁰

A recenzálás genderszemponitú politikája

A recenzálás politikája a kezdetektől fogva részrehajló volt a nemi szempontot illetően. Számos nő írt különféle irodalmi műfajokban a *The Spectator* megjelenése idején, de Addison és Steele a nők műveit és a női olvasóik specifikus érdekeit egyaránt elhanyagolták. Bár a női olvasók a két szerkesztőt kifejezetten a nekik szóló olvasmányok ajánlására kérték, kéréseiket sosem vették tudomásul.¹¹ Körülbelül egy évszázaddal később a befolyásos kritikus, William Hazlitt így írt: „Nagy csodálója vagyok napjaink női múzsáinak... Mrs. Hannah More egy újabb ünnepelet modern költő... Sok művet írt, amelyek közül én egyet sem olvastam.”¹² A „tanult individuális elme” maszkulinként való felfogását erősítette, hogy a nők részvételi szándékát a hivatalos kritikai párbeszédben – íróként vagy olvasóként – rendszerint figyelmen kívül hagyták.

A nők nem hiányoztak teljesen a 18. és 19. század kritikai színpadáról, ennek ellenére nehéz fölbecsülni a létszámukat. Nagy-Britanniában és az Egyesült Államokban az újságrírók gyakran névtelenül írtak, mivel tudták, hogy véleményüket elutasíthatják, ha valódi neveiket használják.¹³ Ráadásul a nők és férfiak egyaránt férfi vagy női álneveket használtak, a célközönség és a hitelességet szabályozó kulturális konvenciók függvényében. Az 1700-as évek elején az Addisonnal

⁸ A brit színházi újságrírás amerikai kritikusokra tett formáló hatásáról lásd Tice L. Miller: *Bohemians and Critics: American Theatre Criticism in the Nineteenth Century*. Scarecrow Press, Metuchen, NJ & London, 1981. 2–4.

⁹ Irving Wardle: *Theatre Criticism*. Routledge, London & New York, 1992. 13–14.

¹⁰ Roberts, i. m., 350.

¹¹ Eve Tavor Bannet: *Haywood's Spectator and the Female World*. In: Lynn Marie Wright and Donald J. Newman, ed., *Fair Philosopher: Eliza Haywood and The Female Spectator*. Bucknell University Press, Lewisburg, 2006. 86.

¹² William Hazlitt: *Lectures on the English Poets*. Ed. Catherine MacDonald MacLean, Dent, London, 1967. 146–147., idézi Greg Kucich: *Reviewing Women in British Romantic Theatre*. In: Catherine Burroughs, ed.: *Women in British Romantic Theatre: Drama, Performance, and Society, 1790–1840*. Cambridge University Press, Cambridge, 2000. 50–51.

¹³ Lásd például Meaghan Clarke: *Critical Voices: Women and Art Criticism in Britain 1880–1905*. Ashgate, Burlington, 2005. 124; és Gay Gibson Cima: *Early American Women Critics: Performance, Religion, Race*. Cambridge University Press, Cambridge & New York, 2006. 8–9.

és Steele-lel kortárs férfi és női szerkesztők gyakran úgy valószínűsítették meg a politikai pártatlanság igényét, hogy női szerkesztői alteregókat hoztak létre maguknak. Mivel a nők nem vettek részt a pártpolitikában, a politikai pártatlanság női attribútumnak számított.¹⁴

Ros Ballaster szerint „azáltal, hogy a »csacsogás« [tattling] és »szemlélés« [spectate] sztereotipikusan női tevékenységeit a férfi szféra kisajátította... Addison és Steele a pártatlanságot funkcionálisan férfi tulajdonságként értékeli újra.” Ballaster érvére építve Marcie Frank úgy gondolja, hogy a pártatlanság pozíciója tette lehetővé Addison és Steele számára, hogy az irodalmi-kritikai diskurzust a társadalmi és politikai napirendről leválasszák.¹⁵ A pártatlanság szűk értelmezése – az adott egyénnek az újságírói álláspontját elválasztani a pártpolitikától – tette lehetővé számukra, hogy az újságírókat egyidejűleg jelenítsék meg pártatlanként és magánszemélyként.

Az előadott szöveg alsóbbrendűsége

A pártatlanság igényén túl az újságíró helyzete maga után vonta annak a képességét is, hogy különbséget tehesen a drámai szöveg és az előadás között. Sokan úgy gondolták, hogy a színház esztétikai értéke főként a dráma szövegében rejlik, és hogy az előadás nemcsak hogy kudarcot vall ennek az értéknek a közvetítésében, hanem akár hátrányosan befolyásolhatja a kritikus független bírálatát.

Gondoljunk csak Hazlittre ennek kapcsán. A *Table Talks*ban [*Asztali beszélgetések*] (1821–22) megjelent *On Criticism [A kritikáról]* című esszéjében írja, hogy a kritikus feladata a drámaszöveg lényegének megmagyarázása annak érdekében, hogy a dráma olvasója képes legyen az emberi élet szöveg által képviselt komplexitását méltányolni. Hazlitt attól tartott, hogy a színházi előadás leegyszerűsíti a szöveg összetettségét, a nézőt passzívvá teszi és konkrét, például a szereposztással és a díszlettel kapcsolatos döntéseknek rendeli alá. Ezzel ellentétben az olvasó aktív képzelőereje időtől és helytől független.¹⁶

Egy írásait „Corinna” néven szignáló kritikus, akit a történészek Eliza Haywood íróval azonosítanak, szintén arra figyelmeztetett, hogy a színészek tehetsége olyannyira felékesíthet egy darabot, hogy semmilyen bírálat nem tehető róla, mielőtt ne futna már valamilyen híre az olvasók körében.¹⁷ Elizabeth Inchbald kritikus szerint is olyan analitikus előnnyel rendelkezik a drámaolvasó, amivel a néző nem rendelkezik.¹⁸

¹⁴ Lásd Tedra Ossel: *Tattling Women in the Public Sphere: Rhetorical Femininity and the English Essay Periodical*. *Eighteenth-Century Studies*, XXXVIII, No. 2 (2005). 285, 283.

¹⁵ Ros Ballaster, Margaret Beetham, Elizabeth Frazer, and Sandra Hebron: *Women's Worlds: Ideology, Femininity, and the Woman's Magazine*. Macmillan, Basingstoke, 1991. 39–40. Idézi Marcie Frank: *Gender, Theatre, and the Origins of Criticism: from Dryden to Manley*. Cambridge University Press, Cambridge, 2003. 12; Frank, i. m.

¹⁶ Janet Ruth Heller: *Hazlitt's Appeal to Readers in His Drama Criticism*. In: Heller: *Coleridge, Lamb, Hazlitt, and the Reader of Drama*. University of Missouri Press, Columbia & London, 1990. 99–102.

¹⁷ Constance Clark: *Critical Remarks on the Four Taking Plays of This Season by Corinna, a Country Parson's Wife*. In: Mary Anne Schofield and Cecilia Macheski, ed.: *Curtain Calls: British and American Women and the Theatre*. Ohio University Press, Athens, 1991. 297.

¹⁸ Inchbald írja: „Egy Mrs. Siddons és egy Mr. Kemble utánözhatatlan színjátéka által megtevesztett néző... a nővel együtt sír, a férfival együtt sóhajtozik; és a legszeretreméltóbb, bár szerencsétlen párnak tartja őket. De az olvasó, az olvasás adta reflexió lehetőségével megáldva, a férjet nagyon ostoba férfinak, a feleséget pedig meggondolatlan nőnek nevezi; és mivel egy öntudatlan férfi és egy óvatosság nélküli asszony egyaránt lealacsonyítja a férfi és női karaktert, a szerző büntetése inkább türelmetlenül várt, mintsem szigorúnak tartott esemény.” Elizabeth Inchbald, ed.: *The British Theatre; or, a Collection of Plays, which are Acted at the Theatres Royal, Drury-Lane, Covent-Garden, and Haymarket*. Vol. XIV, Longman, Hurts, and Rees, London, 1808. 3–4, idézi Marvin Carlson: *Elizabeth Inchbald: a Romantic Critic in Her Theatrical Culture*. In: Catherine Burroughs, ed.: *Women in British Romantic Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000. 219.

A korszak amerikai kritikusai hasonlóképp alábecsülték az előadást; ez Tice Miller szerint a puritanizmus amerikai kultúrára tett hatásának tudható be. Még akkor is, ha a tehetséges színészeknek teljes mértékben sikerült is kifejezni a drámaíró érzéseit – írja a 19. századi újságíró, Stephen Fiske – az előadás, mulandósága miatt, alkalmatlan az esztétikai értékítéletre. Emellett Fiske úgy érezte, hogy a színészkedés „imitatív” és „isméltődő” volta semmilyen módon sem összeegyeztethető az amerikai individualizmussal és szabadszellelleműséggel.¹⁹

Nagy-Britanniában a szöveg és előadás közötti hierarchia gyakran jellegzetesen keresztelődött a genderpolitikával. Greg Kucich hipotézise szerint a férfi bírálók előadással szembeni előítéletei szoros összefüggésben állhattak a színésznők 17. század végi megjelenésével. A színésznőkről mint erkölcstelen személyekről alkotott kép, sugallja Kucich, áttevődött a női drámaírókra is, talán amiatt, hogy sok női drámaíró egyben színész is volt.²⁰ Eliza Haywood regényíró, drámaíró és a *Female Spectator* szerkesztője valóban színésznőként tevékenykedett, mielőtt írni kezdett volna.

Elizabeth Inchbald, Nagy-Britannia legismertebb 18. századi női színikritikusa drámaíró és színésznő volt. Naplóbejegyzéseiből kiderül, hogy rendszeresen figyelte a kulisszák mögül a nézők reakcióit, és felhasználta ezeket a visszajelzéseket a saját drámáinak írásakor. Bírálatai nemcsak a darabok irodalmi érdemeit vizsgálták, hanem azok hatásosságát is az előadás során. Mindig figyelembe vette, hogy a színészek tehetsége miként járul hozzá a darab sikeréhez.²¹ Kucich kutatása azonban arra világít rá, hogy a férfi kritikusok nem tekintették előnynek a női drámaírók színészi tapasztalatait, ehelyett különösen aggódtak írásaik mind nyomtatásban, mind pedig a színpadon kifejtett erkölcsi hatásai miatt.²²

A női drámaírók iránt tanúsított alkalmi pozitív hozzáállás vagy valamely női kritikus kiemelkedésének még ritkább esete inkább alátámasztja, mintsem ellentmond a *The Tatler* és a *The Spectator* által felállított tendenciának. Például a romantikában egyes férfi kritikusok valójában buzgón igyekeztek elismerni a nők irodalmi és színházi tehetségét. Az 1737-es Licensing Act [színházi engedélyezési törvény, cenzúra] következtében, amely a drámában kifejeződő nyíltan politikai tartalmakat szabályozta, ezek a kritikusok megnyugodhattak, hogy semmilyen expliciten politikai, s így „nőietlen” és „perverz”, nő által írt szöveg nem kerülheti el a cenzor szigorú ellenőrzését, és kerülhet nyomtatásra vagy színpadra. Azonban még a „biztonságos” női írások esetében is a férfi bírálók dicséreteiket a vélt stilisztikai és szerkezeti – gyakran a drámaíró nemének tulajdonított – gyengeségekkel kapcsolatos zord kritikákkal mérsékeltek.²³

A női kritikusok tapasztalatai

A romantikus korszak kritikusai női szerzők iránti érdeklődésének másik oka az lehetett, hogy ebben a korban befolyásos színész-igazgatók, főként David Garrick pártfogása és mentorálása számos női drámaíróra (Hannah Cowley, Hannah More és mások) is kiterjedt.²⁴ Az ilyen férfiak befolyása ugyanakkor szigorúan korlátozhatta a nők kritikai véleményének kinyilvánítását. 1756-ban Frances Brooke drámaíró, a provokatív című *Old Maid, by Mary Singleton, Spinster* [Vénlány, írta Mary Singleton, aggszűz] hetilap szerkesztője Garrick Lear király alakításáról írt kritikájával, mivel

¹⁹ Miller, i. m., 4, 119.

²⁰ Kucich, i. m., 56–58.

²¹ Ellen Donkin: *Getting into the Act: Women Playwrights in London, 1776–1829*. Routledge, New York, 1995. 114; Carlson, i. m., 217.

²² Kucich, i. m., 59.

²³ Uo., 50–51.

²⁴ A női drámaírók színész-igazgatók általi pártfogoltságának hatásairól lásd Donkin: *Getting into the Act*.

az nem tetszett a színésznek, egész drámaírói karrierjét veszélybe sodorta. Egyetlen jelentősebb londoni színház sem adta elő Brooke műveit egészen Garrick 1779-ben bekövetkezett haláláig.²⁵

Mi több, az a felfogás, mely szerint eredendően téves megengedni a nőknek, hogy esztétikai értékelésüket kinyilvánítsák, nem csak a személyes konfrontációra és az egyéni írói képességre vonatkozott. 1805-ben Inchbald kritikusi szakvéleménye nyilvános elismertséget szerzett, amikor Thomas Norton Longman kiadó arra kérte, hogy egy akkoriban népszerű 125 színdarabból álló gyűjteményhez előszót írjon. De Longman felkérése szokatlannak számított. Még Inchbald néhány férfi csodálója is rosszalta a projektet, úgy gondolva, hogy „nőietlen”, ha egy hölgy „az ítélő székébe helyezi magát.”²⁶

A társadalmi konvenciók és a férfiak ingatag jóakaratótól függő írók változatos taktikákkal próbálták érvényesíteni a hangjukat. Minthogy a romantikusok legfőbb elfoglaltságát a moralitás és az udvariasság problematikái jelentették, a kor pedig mindkettőt női tulajdonságként kodifikálta, a női újság- és drámaírók ebben a korszakban néha a saját nevüket vagy női álneveket használtak. Az *Old Maid*-ben Frances Brooke a színpad erkölcsi reformját egy „kis női kritikusi bíróság” létrehozása által kívánta megvalósítani, amely ellenezne „mindenféle, a jóérzést és tisztességet kompromittáló színpadi sértést.”²⁷ Inchbald azt írta, hogy a jó dráma erkölcsileg kifinomult, és azt tanácsolta a drámaíróknak, hogy kerüljék a „tragárságot”, valamint bármiféle „közönségességet” – a vulgáris szereplőket vagy a bohózatot.²⁸

A 18. századi amerikai női kritikusok és drámaírók szintén „erkölcsi leckékként” határozták meg saját szövegeiket.²⁹ Olyan kontextusokban azonban, ahol egy férfi alkalmasabb volt arra, hogy a nyilvános szférában közbenjárjon, a nők a retorikai maszkulinitáshoz fordultak. Így a brit és amerikai női újságírók a polgári humanizmus és hazafiasság férfiasként címkézett retorikáját alkalmazták, hogy nyilvános ügyekben az ítélőképességük függetlenségét bizonyítsák. Ezáltal viszont megerősítették azt a képzetet, miszerint a hazafiasság és a humanizmus pártpolitika fölötti ideálok.³⁰

Az ilyen retorikai eszközökkel az a gond, hogy performatív erejük könnyen fölülrja a használóik szándékait. Az újságírók nyomtatásban megjelenő konzervatív énjét néha egybemosták a tényleges politikai nézeteikkel.³¹ Ráadásul azok a stratégiák, amelyeket a férfi és női újságírók egy apolitikus (s így reprezentatívnak tekintett) kritikai pozíció kialakítására dolgoztak ki, megerősítették azt az illúziót, mely szerint az apolitikus kritika lehetséges és versenyképes.

20. századi kritikusi tendenciák

A viktoriánus korszakban széles körben elfogadottnak számított a nézet, miszerint az újságírói tevékenység a nők erkölcsiségének kárára van. Mégis, az 1880-as és 1890-es évekre meg-

²⁵ Uo., 41–56.

²⁶ Katharine M. Rogers: *Britain's First Woman Drama Critic: Elizabeth Inchbald*. In: Mary Anne Schofield and Cecilia Macheski, ed.: *Curtain Calls: British and America Women and the Theatre*. Ohio University Press, Athens, 1991. 288.

²⁷ K. J. H. Berland: Frances Brooke and David Garrick. *Studies in Eighteenth-Century Culture*, No. 20 (1990). 218–219.

²⁸ Rogers, i. m., 284.

²⁹ Cima: *Early American Women Critics*, 116–117.

³⁰ Min Wild: “Prodigious Wisdom”: Civic Humanism in Frances Brooke’s *Old Maid*, *Women’s Writing*, V, No. 3 (1998), 423; Cima: *Early American Women Critics*, 4–6.

³¹ Kathryn King szerint például az Eliza Haywood által a *The Female Spectator*-ban használt konzervatív retorika arra vezette a kutatókat, hogy alábecsüljék Haywood hozzájárulását a női újságírás történetéhez. Haywood egyéb írásaiból kiindulva King úgy véli, hogy Haywood valódi politikai nézetei kevésbé voltak konzervatívak. Lásd Kathryn R. King: *Patriot or Opportunist? Eliza Haywood and the Politics of The Female Spectator*. In: Lynn Marie Wright and Donald J. Newman, ed.: *Fair Philosopher: Eliza Haywood and The Female Spectator*, Bucknell University Press, Lewisburg, 108.

nőtt a nőknek szánt periodikák száma, és sok főáramlatba tartozó lap vezetett be ún. „hölgyek rovatát”, új rést teremtve a női újságírók számára Nagy-Britanniában. Akkoriban több nő kezdett el művészeti kiállításokról írni, de nagyon kevés női színházi újságíró volt.³² Míg a kiállítások napközben voltak látogathatók, a 19. században a színházi előadások este kezdődtek és késő éjjel értek véget. A színházi kritikusok rögtön ezután fogalmazták meg szövegeiket, „amikor a rendes asszonyok aludni szoktak.”³³

Gay Gibson Cima szerint azon kevés nők, akik talán részben ellensúlyozni tudták a hírnevüket fenyegető veszélyt, szocialista sajtónak dolgozó újságírók, illetve az előkelőségek voltak. A mainstream sajtóval ellentétben, amelyet egyre inkább a profitelőség dominált, a radikális sajtót, úgy tűnik, erkölcsi indítékok vezérelték. Emellett, írja Cima, a szocialista nőktől „elvárták, hogy bírálják a mainstream kulturális megnyilvánulásokat, a női előkelőségektől pedig azt várták el, hogy képesek legyenek intelligens megjegyzéseket tenni a művészetekre.”³⁴

Kevesebbet tudunk a késő 19. századi amerikai színházi újságíróknőről, de a néhány publikált vizsgálat arra utal, hogy a mainstream sajtóhoz való hozzáférésüket ugyancsak befolyásolták a társadalmi előítéletek. Például Cima szerint több nő írt színházi bírálatot az Egyesült Államokban, mint Nagy-Britanniában, ahol a társadalmi témákról és művészetekről – beleértve a színházról – szóló beszámolókat jellemzően „gyakorlatlan” újságírókra bízta.³⁵ Tice Miller a korszak egyik New York-i kritikus csoportjáról szóló kutatásában csak egyetlen nő esetét tárgyalja részletesebben, ez pedig Ada Clare, akinek feminista gondolatai és a nemi konvenciókat ellenző magatartása megbotránkoztatta a társadalmat.³⁶ Akárcsak a brit szocialista női írók esetében, Clare az alapító Henry Clapp szocialista ideáljainak köszönhetően lehetett jelen a New York-i csoportban: Clapp szorgalmazta a burzsoá normák elleni lázadást, és mindenféle szenvedély szabad kifejezését támogatta.³⁷

Nem született még teljes vizsgálat a 20. század első felében tevékenykedő női színházi vagy művészeti kritikusokról, de az általam talált kevés információ arra utal, hogy a férfi kritikusok száma továbbra is mérhetetlenül felülmúlta a nőkét. Meaghan Clarke művészettörténész megjegyzi, hogy miközben a művészeti írás egyre megalapozottabbá és professzionalizálttá vált a 20. század fordulóján, a női műkritikusok egyre kevésbé tűntek ki.³⁸ A II. világháború utáni brit színházról szóló tanulmányában Dominic Shellard úgy jellemzi Penelope Gilliattnak az *Observer* számára írt 1960-as évekbeli színházi és filmkritikáit, mint jelentős áttörést egy férfiak által dominált szakmában.³⁹ Egy, a színházi újságírás 20. századi New York-i tendenciáit felvázoló tanulmányban Rachel Shteir nem említi egyetlen női kritikus sem a II. világháború előtti korszakból, és csak négyet sorol fel az 1950-es és 1960-as évekből: Mary McCarthyt, Susan Sontagot, Elizabeth Hardwicket és Erika Munkot. Shteir megjegyzi, hogy jelenlétük ritka kivétel a szakma genderpolitikájában.⁴⁰

³² Clarke, i. m., 14–15.

³³ Uo., 18; Gay Gibson Cima: *“To Be Public as a Genius and Private as a Woman”: the Critical Framing of Nineteenth-Century British Women Playwrights*. In: Tracy C. Davis and Ellen Donkin, eds.: *Women and Playwriting in Nineteenth-Century Britain*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999. 42–43.

³⁴ Cima: *“To Be Public as a Genius and Private as a Woman”*, 40.

³⁵ Uo., 45.

³⁶ Miller, i. m., 27.

³⁷ Clapp filozófiájáról lásd Miller, i. m., 19–21.

³⁸ Clarke, i. m., 15, 159.

³⁹ Dominic Shellard: *British Theatre Since the War*. Yale University Press, New Haven, 1999. 144; Gilliatt recenziónak gyűjteménye: Penelope Gilliatt: *Unholy Fools: Wits, Comics, Disturbers of the Peace: Film and Theatre*. Viking Press, New York, 1973.

⁴⁰ Rachel Shteir: Notes on New York Theatre Criticism. *Theater*, XXXV, No. 3 (2005), 79, 84.

Az objektivitás mítoszának kibillentése

A recenzálás módjainak férfiak által dominált történetét meghatározó alapvető feltételezés, mely szerint lehetséges az apolitikus és ekképp reprezentatív és objektív pozíció, a 20. század fordulóján továbbra is sok színházi újságíró gyakorlatának szolgált alapul, és nem csak a mainstream periodikák számára írók esetében.

Egy 2002-es írásában Jonathan Kalb, aki mainstream és szaktudományos lapok számára – beleértve a *Village Voice*, *New York Times*, *Theater* és *Theatre Journal* című periodikákat – egyaránt írt recenziókat és kritikát, azt állította, provokatív szándékkal, hogy „a kritika tehetség... vagy kritikus valaki, vagy nem”. A színházi újságírást olyan tevékenységként határozta meg, amely azáltal, hogy „objektív és tájékozott kommentárt” nyújt, „ismeretlen gondolatokat közvetít a nagyközönségnek, összehozza az igényes művészetet a vonakodó közönséggel”.⁴¹

A színházi kritikáról szóló 1992-es könyvében a londoni Irving Wardle, aki rendszeresen írt a *The Times*, az *Independent* és az *Evening Standard* című lapokba, hasonlóképpen reprezentatív szószólóként jellemezte a színházi újságírót, aki megvilágítja a gondolatokat a nagyközönség számára. „Amikor a bírálónak sikerül megtalálnia a megfelelő szavakat valamire, ami homályosan ott lebegett a közvéleményben, az mindenkit elégedettséggel tölt el.”⁴²

Wardle arra figyelmeztet, hogy a kritikus függetlenség megőrzése érdekében a recenzálónak ajánlatos nem résztvenni a próbákon. A művészek, írja, „talán nem mondanak semmi olyat, ami a véleményünket befolyásolja, de az ezekkel a szeretetreméltó emberekkel eltöltött pár hét után elképzelhetetlen visszatérni magányos szobánkba, és 500 csípős szóval ledorongolni az erőfeszítéseiket.”⁴³ Wardle figyelmeztetése azt a humanista feltevést közvetíti, amely szerint a reprezentációnak egy külső pozícióból való értékelése nemcsak lehetséges, hanem kívánatos is. Az derül ki, hogy – paradox módon – a színházi és kritikai esztétikai diskurzusban való részvétel növelése érdekében a színházi újságírónak egy kritikus magányhelyzetben kell maradnia.

A nők alkalomadtán a 20. század előtt is elítélték a recenzálás genderszempontról részreható politikáját,⁴⁴ de az 1980-as évektől fogva az ellenszegülés szisztematikussá vált, amint a női drámaírók számának növekedése, a női színházi közösségek és a maskulin tudásparadigmák felülvizsgálatát célzó feminista szakmai projektek előtérbe helyezték egy specifikusan feminista színházi újságírás szükségességét. E kritikák során magának a recenzálásnak a premisszái kérdőjeleződtek meg. Egy egyszerre független és a nagyközönséget képviselő beszélő retorikai pozíciója nemcsak hogy történetileg megközelíthetetlen volt a nők számára, hanem ugyancsak ellentmond a feminista kritikus gyakorlatnak.

Feminista önmeghatározásuk által ezek az újságírók azt állították, hogy a recenzáló tevékenységük nem apolitikus. Ráadásul sok feminista recenzens szoros kapcsolatba került nők színházi csoportosulásaival, és fő feladatként a művésznők munkájának konstruktív kritikáját tekintették. Ennélfogva szakítottak Wardle előírásával, amely a bevonódástól óvta a kritikust, és amelynek a kritikus függetlenséget kellett volna biztosítania, és elutasították az „objektivitást” mint kívánatos kritikus pozíciót.

Az egyik jelentős kihívás, amellyel a feminista újságíróknak szembesülniük kellett, kétirányú felelősségeikből származott, hiszen egyfelől felelősek voltak a feminista színházi közösségért, illetve

⁴¹ Jonathan Kalb: *The Death (and Life) of American Theatre Criticism: Advice to the Young Critic*. *Theater*, XXXIII, No. 1 (2002), 51, 55, 46.

⁴² Irving Wardle: *Theatre Criticism*. 9.

⁴³ Wardle, i. m., 9–10.

⁴⁴ Harriet Martineau feminista újságíró úgy jellemezte a színházi újságírót, mint „egy kis megállapodott testület[et], amelynek tagjai arra vállalkoznak, hogy olyan művekről nyilatkozzanak, amelyek tekintetében a recenzens valószínűleg kevésbé kompetens a szerzőnél... Ennek észre nem vétele tette a nagyszerű *Reviewt* igazságtalan ítéletek gyűjtő edényévé.” Idézi Cima: *To be Public as a Genius and Private as a Woman*, 42.

azért a nagyobb csoportért, amelynek tagjai vagy osztották nézeteiket, vagy sem. Jill Dolan feminista kutató erről a kihívásról írt az 1988-as *The Feminist Spectator as Critic* című tanulmányában:

„A bizonytalan életű feminista színházi és előadói csoportosulásoknak szükségük van a munkájuk kedvező dokumentációjára annak érdekében, hogy a finanszírozó szervezeteket és a közönséget meggyőzzék arról, hogy érdemes őket tovább támogatniuk. A feminista kritikus, aki őszintén ír egy feminista produkció problémáiról, bizonyos mértékben a kreatív közösségből való száműzetést kockáztatja. A fejlődés szellemében azonban szükségesnek tűnik rámutatni akár a legjobb szándékú feminista munka korlátaira is... és megalapozni egy olyan dialógust, amely az elszigetelt feminista közösség határain túl is rezonál.”⁴⁵

Az 1981-es *Carry on, Understudies* című könyvében a brit feminista tudós és drámaíró, Michelene Wandor, aki a sajtóban kritikát is publikál, ugyanezt a dilemmát fejezte ki.⁴⁶ Ez a dilemma állandóan emlékezteti a feminista kritikust a saját szituacionált pozíciójára és azokra a következményekre, amelyeket saját kritikai gesztusai vonnak maguk után, megelőzve a humanista objektivitás bármilyen illúzióját.

A női drámaíró száműzetése

Míg a feminista kritika megjelenése nem törölte el egyik napról a másikra a női művészekkel szembeni előítéleteket, a feminista kritikai hangok jelenléte a mainstream és a kisebb olvasókörral rendelkező lapokban ellensúlyozta a genderproblémákra kevésbé érzékeny kritikusokat, és a recenzenseket, létrehozókat és a közönséget egy, a művészeti és genderpolitika kereszteződéseit firtató párbeszédre invitálta.

Például 1994-ben Sarah Daniels *The Madness of Esme and Shaz* [*Esme és Shaz örülete*] című, a konzervatív kereszténységtől eltávolodott Esme és zavarodott leszbikus unokahúga, Shaz találkozásáról szóló darabjának kritikai visszhangja szemmel láthatóan megosztott a nemek mentén, újraélesztve a brit színházi újságírás politikáiról szóló vitát. A darabot, amely erőteljesen érvel amellett, hogy a nők szociális helyzete nem fog megjavulni, hacsak nem támogatják tudatosan egymást, Nicholas de Jongh azzal az elutasító kritikával illette az *Evening Standard*ben, hogy „szép és szellemes, de a lényegét nem érinti.”⁴⁷ A *Financial Times* kritikusa, Andrew St. George szerint – akit a darab ugyancsak nem hatott meg – az előadás olyan, mint egy „jó tál étel, amely túl sokáig marad az asztalon; az elején forró, aztán kihűl.”⁴⁸ Benedict Nightingale a *The Timestól* és Neil Smith a *What's Ontól* arról panaszkodott, hogy a darab semmit sem nyújt a férfiak számára.⁴⁹ Mindeközben a darab a nézői igényeknek köszönhetően hosszú ideig futott, és kasszasikerré vált.⁵⁰ Ehhez az eredményhez vélhetőleg hozzájárult Daniels korábbi műveinek ismertsége, a Royal Court Theatre előfizetőinek száma és a női újságírók által írt pozitív kritikák.

A Daniels-darab sajtóreceptiójában érvényesülő nemi alapú megosztottság visszatérő mintázata,⁵¹ valamint a tény, hogy az *Esme and Shaz* előadásai egybeestek Caryl Churchill *The Skriker* [*A sikongó*] című darabjának bemutatásával a Cottesloe-ban (a National Theatre stúdióterme

⁴⁵ Jill Dolan: *The Feminist Spectator as Critic*. UMI Research Press, Ann Arbor & London, 1988. 120.

⁴⁶ Michelene Wandor: *Carry on, Understudies: Theatre and Sexual Politics*. 2nd ed., Routledge, London & New York, 1986. 119.

⁴⁷ Idézi David Benedict: Notices, review of *The Madness of Esme and Shaz*, by Sarah Daniels, *Independent*, 2 March 1994, 27. Benedict egyike azon kevés férfi újságíróknak, akik a darabbal szembeni maskulin részrehajlásról beszélnek.

⁴⁸ Andrew St George, review of *The Madness of Esme and Shaz*, by Sarah Daniels, *Financial Times*, 23 February 1994. 19.

⁴⁹ Idézi Benedict: Notices.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Lásd Elaine Aston: Daniels in the Lion's Den: Sarah Daniels and the British Backlash. *Theatre Journal*, XLVII, No. 3 (1995), 393–403.

[ma Dorfman Theatre – ford. megj.], arra készítette a feminista színházi újságírókat, hogy felértékeljék a női színház helyzetét a két évtizednyi feminista aktivizmus és tudományosság után. Claire Armitstead a *Guardian*nak írt cikkében úgy vélekedett, hogy az 1990-es évek „hidegrázó konzervativizmusa” továbbra is korlátozza a női színházi alkotókat.

A nők által írt és létrehozott darabok 1970-es, illetve 1980-as évekbeli fogadtatása azt sugallta, hogy az 1990-es években a női színház a mainstream színpadokon is sikereket fog aratni. De amint Churchill és Daniels darabjai is bizonyítják, a női színház 1994-ben még mindig a kisebb stúdiószínházakba volt száműzve.⁵² A periférikus helyszíneken való megjelenés előnytelenül befolyásolhatta a produkció fogadtatását. Thomas Winship, a *Boston Globe* szerkesztője szerint kevés újságíró szán méltó terjedelmet a kisebb helyszíneken előadott darabokra.⁵³

Carole Woddis, a kortárs londoni színpad talán legbefolyásosabb feminista színházi újságírója Daniels művének recepcióját szimptomatikusnak látja a színházi zsurnalizmus konvencionális előfeltevéseinek és gyakorlatának tekintetében. Woddis számára a színházi kritikának a következőket kell tükröznie: „szélsőségesen változó befolyások gyűjteményét – fogékonyságot a kisebbségi hangok megbecsülésére... hely és idő, fáradtság, személyes aggodalmak, politikai és osztálybeli hovatartozás iránti érzékenységet, nem beszélve a nemi hovatartozásról”.

Legtöbbször azonban a férfi és női újságírók egyaránt figyelmen kívül hagyják a recenzálás bizonytalan körülményeit, és onnipotens hangot felvéve írnak kimondatlan konvenciók szerint, amelyek „régóta szilárdnak bizonyulnak a logika, ráció és objektivitás férfiúi szabályai szerint.”⁵⁴ Hasonlóképpen a *New Statesman and Society*-ben Betty Caplan megerősítette, hogy a leszbikus színháznak támogató kritikai hangokra van szüksége, amelyek „jelentőségteljesen és személyesen” képesek annak kezdeményezéseire válaszolni.⁵⁵ Caplan számára ezek a gondoskodó kritikusok bizonyára nem esnek egybe a színházi újságírók nagy részével, akiket máshol így jellemzett: „egy eléggé homogén társaság: fehér, férfi, Oxbridge, középosztálybeli.”⁵⁶

Az Egyesült Államokban Jonas és Bennett megállapították, hogy a női drámaírók (főként ha faji kisebbségek képviselői) darabjait kevesebbet játsszák a férfi drámaírók műveinél, még akkor is, ha előbbieket realista darabokat írnak arisztotelészi cselekménnyel, nem feminista szempontból, és nem akarva magukat női drámaírókként kategorizálni. A Jonas és Bennett kutatási eredményeit követő, a férfi és női drámaírók közötti egyenlőtlenségek orvoslásának lehetséges módjairól szóló viták szintén azt hangsúlyozták, hogy milyen fontos az újságírók pártfogása a női drámaírók számára.⁵⁷

Összeegyeztethető a humanizmus és a feminizmus?

Mire Jonas és Bennett eredményei nyilvánosságra kerültek az Egyesült Államokban, a recenzálás feminista kritikája eléggé nagy láthatóságra tett szert ahhoz, hogy még azok a kritikusok is komolyan vegyék, akik továbbra is fenntartani kívánták a humanista álláspontot. Tulajdonképpen a humanista recenzálás legbefolyásosabb gyakorlói közül néhányan akkor is ragaszkodnak ahhoz, hogy a humanizmus progresszív értékeket képvisel, ha elismerik, hogy a drámaírásban érvényesülő nemi egyenlőtlenségek fennállásában a mainstream zsurnalizmus is ludas, illetve annak ellenére, hogy ismerik a posztstrukturalista episztemológiai érveit.

Ezért szükséges az álláspontjuk figyelmes átgondolása. Közülük Kalb humanizmusvédelmezése különösen érdekes. A saját recensensi gyakorlatára és az NYU Performance Studies

⁵² Claire Armitstead: Nostalgia for the Future: Can Women's Theatre Regain the High-Ground it Once Occupied? *Guardian*, 22 February 1994. 6.

⁵³ 'Theatre – the Media', Critics and the Arts, panel discussion. *Nieman Reports*, XLVI, No. 3 (1992), 21.

⁵⁴ Carole Woddis: Feminism and the Theatre Critic. *Women: a Cultural Review*, V, No. 2 (1994), 195.

⁵⁵ Betty Caplan: Shocking Men in the Stalls. *New Statesman and Society*, 29 April 1994. 34.

⁵⁶ Betty Caplan: Speaking in Tongues. *New Statesman and Society*, 4 June 1993. 32.

⁵⁷ Jonas and Bennett, i. m., 4, 6.

tanszékén szerzett tapasztalatára egyaránt alapozva, humanista álláspontját ő a színház tanulmányozásának és az arról való írás tágabb diskurzusában képzei el.

Kalb azt állítja, hogy a humanista kritikus elitista álláspontja nem arroganciára vall, hanem tudatos ellenállás a művészetek hírnevének csorbításával és a tömegmédiá által ösztönzött politikai passzivitással szemben. „A televízió és a videó korszakában”, írja, „a színház büszke az elitizmusára.” Elitizmusa csak akkor fejlődik vissza arroganciává, amikor tájékozatlan kritikusok mindentudói pozícióból írnak a drámáról; és az ilyen esetek, vallja be Kalb, sajnos számosak.⁵⁸

Kalb második érve a posztstrukturalista elméletek színházstudományokra gyakorolt hatását érinti, amely elméletek szerinte arra készítették a tudósokat, hogy elhamarkodottan nekilássanak a kánon lebontásának anélkül, hogy számolnának annak vonzerejével. Kalb különösképp kritikus a posztstrukturalizmus általánosítástilalmával szemben. Nézetei szerint ez a tilalom retorikailag gyenge, szenvedélytelen írásokat eredményez. A feministáknak is általánosítaniuk kell, ha meggyőző recenziókat akarnak írni.⁵⁹ Egy színikritikus-hallgatóknak címzett beszédében Kalb a következőket tanácsolja a jövőbeli kritikusoknak: „Legyetek nők, legalább néha... Ez nyilvánvalóan könnyebben fog menni közületek azoknak, akik történetesen nők, de nem nőnek lenni nem kifogás arra, hogy ebbe bele se gondoljunk... Több nőnek kell részt vennie e területen, és több férfinak kell utat engednie elfojtott női együttérzésének... Azt gyanítom, hogy a férfi kritikusaink... nem mindig értették meg teljes mértékben az innovatív női művészek munkáit.”⁶⁰

Kalb arra való felszólítása, hogy „legyetek nők” feltűnő hasonlóságot mutat az újságírás humanista tradíciójának egyik alapító pillanatával: a pártatlanság maszkulin sajátosságként való rögzítésével Addison és Steele nyomán. Az ironikus hasonlóság ellenére Kalb próbálkozását, hogy azáltal vonjon párhuzamot elitizmus és feminista kritika között, hogy mindkettőt a politikai passzivitással szembeállít kritikai pozícióként mutatja fel, úgy tűnik, a nők munkásságát támogatni kívánó őszinte vágy motiválja. Mégis, minthogy képtelen annak a felismerésére, ahogyan a kánon vonzereje, a mainstream kritikusok elitizmusa, illetve az „innovatív női művészeket” illető félreértése összekapcsolódik, a nők színdarabjainak értékelését egyszerűen a jóindulattól függőnek tételezi.

Arról sem szól, ahogyan az univerzalitás illúziójának fenntartása által a kánonba nők által írt darabok is bekerülhetnek. A feminista kritikusok szerint ez az illúzió a háttére a mainstream újságírás azon tendenciájának, hogy kis jelentőséget tulajdonítson a feminista témáknak olyan elismert, nők által írt darabokban, mint a Pulitzer-díjas *'Night, Mother [Jóéjt, anya]* (1983) és a *Wit [Elmésség]* (1999), illetve hogy úgy mutassa be ezeket a műveket, mint amelyek általános emberi problémákat érintenek annak dacára, hogy női szereplőkre és nők közötti viszonyokra összpontosítanak.⁶¹ Ráadásul Kalb felszólítása a feminista szerzők felé, hogy írjanak általánosan, ellentmond a feminizmuson belül a plurális pozíciók elvének és a materialista feministák által hangsúlyozott történetiségnek.

Bár a humanizmus és azok a társadalmi különbségeket hangsúlyozó kritikai pozíciók, mint a feminizmusok, általában ellentétes célúak, a humanizmus mindent befogadó ígérete mégis különösen vonzónak tűnhet, amikor olyan elnagyolt megfigyelésekkel társul, amelyek azt céloz-

⁵⁸ Jonathan Kalb: *The Critic as Humanist*. In: Kalb: *Play by Play: Theater Essays and Reviews 1993–2002*. Limelight Editions, New York, 2003. 34–35.

⁵⁹ Uo., 36–37.

⁶⁰ Uo., 56.

⁶¹ Lásd például Richard Walsh írását Marsha Norman *'Night, Mother* című művéről: *Radical Theatre in the Sixties and Seventies*, British Association for American Studies, Keele, 1993. 38; és Sam White kommentárját Margaret Edson *Wit*jéről, melyben kifejezi meglepődését, hogy „bár a *Wit* egy nőről és egy nő problémáiról szól, valójában az emberi léthelyzetről szól”, mintsem „siránkozó áldozatjátékról”, mint amire számított. Idézi Jonas and Bennett: *Report on the Status of Women*. A Jonas és Bennett vizsgálatát követő viták során Linda Winer feminista újságíró a *Newsday*től és Alisa Solomon feminista kritikus kommentálták ezt a tendenciát.

zák, hogy hogyan kéne a művészetpolitikának számot adnia a társadalmi különbségekről. Ez történt a Robert Brustein kritikus és művészeti igazgató, illetve August Wilson drámaíró közötti, a művészeti szervezetek támogatáspolitikáját tárgyaló híres összecsapás esetében is. Kalbhoz hasonlóan Brustein, aki elismerően ír Churchill, Suzan-Lori Parks és Susan Sontag színdarabjairól, a humanista pozíciót a diszkriminatív gyakorlatok alternatívájaként látja. Ugyanakkor elutasít bármilyen célzást, amely szerint a mainstream kritikusok képtelenek lennének megfelelően értékelni a gender- és fajspecifikus műveket.

Vita a támogatáspolitikákról

Az ilyen követelések, érvel, „lefaragják és szétválasztják az adott nemeket, rasszt és megymást az emberi fajtól.”⁶² Máshol azt sugallja, hogy a színháztudósok „divatos elméletei és politikai ideológiái” részesei ennek a szükségtelen diszkriminációnak.⁶³ Brustein nem tagadja a társadalmi egyenlőtlenségek létezését; inkább az olyan művészeti finanszírozás ellen tiltakozik, amely szociális problémákat hangsúlyoz a művészi minőség rovására.⁶⁴ Az álláspontja háttérben álló logika világosabbá válik Wilson hasonlóan polemikus, az 1996-os National Conference of the Theatre Communications Group alkalmából mondott beszédének kontextusában.

Beszédében Wilson azt nehezményezte, hogy a finanszírozó szervezetek a színvak [*colour-blind*] szereposztást és a fekete darabok mainstream helyeken való előadását támogatják. Wilson számára ezek a gyakorlatok asszimilációs és imperialista logikát követnek, és megszilárdítják a nyugati kánon esztétikai autoritását. Ehelyett pénzügyi és művészeti támogatást követelt erős afroamerikai színházak számára, amelyek folytatnák a Black Arts Movement kultúrpolitikáját.⁶⁵ Az afroamerikaiak elleni több évszázados erőszak, érvel Wilson, arra kényszerítette őket, hogy kifejlesszék saját egyedi kultúrájukat; ennél fogva megérdemlik, hogy saját színházuk legyenek.⁶⁶

Ugyanebben a beszédében Wilson Brusteint mint kulturális imperialistát emeli ki, idézve kritikáját azokról a művészeti támogatásokról, amelyek a szociális kritériumokat részesítik előnyben az esztétikaiakkal szemben.⁶⁷ A sajtóban, illetve egy New York-i önkormányzati gyűlésen élőben is válaszolva neki, Brustein felfedte Wilson érvelésének gyenge pontjait: Wilson saját ragaszkodása az arisztotelészi konvenciókhoz és a mainstream helyszínekhez ellentmond a külön afroamerikai színházakért és alapvető afroamerikai kulturális egyediségért való követeléseinek.⁶⁸

A kulturális asszimiláció erőltetése helyett, folytatta Brustein, olyan afroamerikai művészek, mint Suzan-Lori Parks műveinek mainstream helyszíneken való bemutatása lehetőséget nyújtott arra, hogy saját kulturálisan elhelyezett szempontjukból a teljes emberi fajnak szóljanak. Végül pedig elutasította Wilson egységes fekete tapasztalatról alkotott fogalmát, és a feketeségen belüli vallási és etnikai különbözőségekről beszélt.⁶⁹ Henry Louis Gates afroamerikai tudós hasonlóképp elutasította Wilson afroamerikai művészeti és kulturális purizmusról alkotott fogalmát,

⁶² 'The Institutional Theater', Critics and the Arts, panel discussion, 14.

⁶³ Brustein: *Himalaya Criticism*, 73.

⁶⁴ Robert Brustein: Culture by Coercion. *New York Times*, 29 November 1994, A25. Vegyük figyelembe az American Repertory Theatre-ről való leírását is, ahol művészeti igazgatóként dolgozott a Wilsonnal zajló konfliktusa idején: „egy teljesen integrált társulat... minőségi darabok elkötelezettje fajtól, nemtől vagy nemzeti hovatartozástól függetlenül (és nem ezek miatt)” (kiemelések az eredetiben). Robert Brustein: Letters: Exit the Critic. *New York Times*, 6 March 1994, SM8.

⁶⁵ August Wilson: *The Ground on which I Stand*. Theatre Communications Group, New York, 2001. 29, 13.

⁶⁶ Uo., 26.

⁶⁷ Uo., 23–25.

⁶⁸ Robert Brustein: Subsidized Separatism. *New Republic*, 19 August 1996, 40.

⁶⁹ Uo., 40–41.

arra a kényelmetlen tényre hivatkozva, hogy a Black Arts Movementet olyan erős szervezetek is finanszírozták, mint a Ford Foundation.⁷⁰

Brustein kritikája a merev fekete–fehér dualizmusról kétségtelenül helyénvaló. Ennek ellenére, mert azt bizonygatja, hogy a művészetet ne „szociális kritériumok” alapján támogassák, figyelmen kívül hagyja a nemi és fajalapú, a színházi világban történő hálózatépítési politikákat, amelyeket olyan kritikusok is kiemelnek, mint Jonas és Bennett.⁷¹ Továbbá Brustein, Kalbhoz hasonlóan, leértékeli annak mértékét, ahogyan a „szociológia” – vagyis a drámaírók bizonyos csoportjának a nemi és faji alapú történeti privilegizálása mások felett – meghatározza az esztétikai értékelés kritériumait. Ironikus módon a Suzan-Lori Parksra való hivatkozása épp a politikailag motivált együttműködés fontosságát példázza. Parks darabjainak esztétikai adottságai, bárhogyan definiálnánk ezeket, saját erőfeszítései és olyan ügynökségek közös teljesítménye, amelyek új színházi tehetségek fejlesztésébe fektettek be, mint például a Women's Projects and Productions, Inc. feminista szervezet, amelynek a felkérésére született a *Venus* című darab.

Tágabb perspektívából a tény, hogy az olyan humanista kritikusok, mint Kalb és Brustein feminista érvekkel foglalatoskodnak, bizonyítja a feminista sikerét a humanista recenzáláshoz képest alternatív megközelítésmód megalapozásában. Kalb és Brustein kritikája a feminista és kritikai fajelméleti művészeti és kritikai gyakorlatokról azt eredményezi, hogy a humanizmus egy újabb szituacionált pozícióként lepleződik le, és a nemileg és fajilag meghatározott testek előtérbe lépnek a humanista recenzálók szövegei mögül.

A szöveg-előadás binaritása

Kevesebb figyelmet kapott a színikritika történeti bűnrészessége a szöveg és előadás közötti hierarchia megerősítésében, annak ellenére, hogy az az előadással szembeni előítélet, miszerint az nem képes analitikai reflexiót előidézni vagy éppenséggel megakadályozza azt, a 20. századot is megérte. Shannon Jackson szerint ez az előítélet felelős azért a kínos pozícióért, amit a színház a 20. századi kritikai gondolkodásban betöltött. A késő modernizmusban, amikor a mű formalista autonómiája volt a norma, a színház nem számított magas művészetnek, mivel a színházi előadás jelentéseit túlságosan függőnek tekintették a létrehozás és fogadtatás tágabb kontextusától. Amikor pedig a nyelvi fordulat a nyitott jelentést emelte szabállyá, a színház élő testekre való támaszkodása túl korlátozósnak tűnt. A tudományosságban a szöveg-előadás binaritása a színház tanulmányozásáról vallott nézeteket befolyásolta, és törést hozott létre a dráma mint az irodalom egyik területe és a színház mint szépművészeti ágazat között.⁷²

Hasonlóképpen, ritkán kerültek tárgyalásra a színikritika mint az előadás médiumára adott szöveges válasznak a korlátai. Irving Wardle például elismeri, hogy a legtöbb jelenlegi színházi újságíró nem látja át a színész munkájának komplexitását. „Nem jut eszembe egyetlen elsőrangú angol kritikus sem,” írja, „aki színészként kereste kenyerét. Ezzel ellentétben többen vannak, akik sikeres darabokat írtak; és a hasonló állapot... segít, hogy valamennyire megvethessék lábukat a drámaíró világában. De nincs ilyen helyük egy színész világában.”

Számára ez nem igazán jelent hátrányt, mivel, állítja, annak ellenére, hogy a recenzálók nem tudják analizálni, amit a színészek tesznek, le tudják azt írni.⁷³ Wardle nyilvánvalóan nem veszi figyelembe annak lehetőségét, hogy egy olyan kritikus, aki rendelkezik némi színészi tapasztalattal, másképp írhatja le egy színész munkáját és értékelheti kreatív hozzájárulását, mint valaki,

⁷⁰ Henry Louis Gates Jr.: *The Chitlin Circuit*. In: Harry J. Elam, Jr. and David Krasner, ed.: *African American Performance and Theatre History*, Oxford University Press, Oxford, 137.

⁷¹ Lásd még Novid Parsi and Christopher Platt: Color Bind. *Time Out Chicago*, 27 July–2 August 2006. 13–20.

⁷² Jackson: *Professing Performance*, 116.

⁷³ Wardle, i. m., 96–97.

akinek ez nincs megadva. Bármennyire meglepőnek tűnhet egy színházi ember vagy tudós számára Wardle állítása, ez a színházi újságírás az irodalomkritika melletti eredendő elköteleződésről tanúskodik, illetve arról a történetileg uralkodó felfogásról, mely szerint a színész munkája csak a drámaíró víziójának leszármaztatása.

A kritikai gondolkodás és a szöveges kifejezőmód kizárólagos asszociációjának korlátozó hatásai élénken lepleződnek le Gay Gibson Cima *Early American Women Critics* című 2006-os könyvében. Ez az úttörő tanulmány bebizonyítja, hogy a szöveges kritika, beleértve az újságírást, a 17., 18. és korai 19. századi Amerikában csak az egyik módja volt a kritikai kommentárnak, és az ún. testet öltött [embodied] médiumok, mint például az egyetemi előadások, prédikációk és a nem hivatalos, városi utcákon és vásárokon történő nyilvános beszédek történeti fontossága mellett érvel.

Ha elfogadjuk, hogy az ilyen testet öltött formák egyenrangúak a nyomtatott kommentárokkal, azáltal elismerjük azon nők intellektuális hozzájárulásait is, akik osztály- vagy fajbeli státuszuk miatt nem élhettek a szöveges megnyilatkozás lehetőségével. Ráadásul Cima kutatása olyan specifikusan testi stratégiákra világít rá, amelyek által a nők tiszteletet vívtak ki a maguk számára, illetve igazolták részvételüket a nyilvános vitákban. A hazafiassággal, vallásos kinyilatkoztatással és egyéb, adott történelmi pillanatokban domináns diskurzusokkal társított gesztusbeli és orális, valamint retorikai mintázatok kölcsönvétele által ezek a nők, írja Cima, legalább részben meghaladták a nőiesség korlátait és a fehér, vagyonos férfiak számára fenntartott liberális szubjektumtel absztrakt testiségére törekedtek.⁷⁴

A változó elméleti álláspont

Schneemann és a Guerrilla Girls kritikájában, amely a recenzióban és produkcióban érvényesülő maskulin részrehajlást [masculine bias] kifogásolja, radikálisan megkérdőjeleződik az absztrakt (maskulin) test elfoglalásának szükségessége a kritikai diskurzushoz való hozzáférés érdekében. Az *Interior Scroll* különösképp jelentős a fentebb vázolt történeti sorban, mivel változó recepciója felfedi a feminista tudósok növekvő tudatosságát a szöveg-előadás binaritásának nemi meghatározottságú aspektusait illetően.

A radikális feminizmus szellemiségében Schneemann egy „vulvikus teret” keresett az *Interior Scroll*-ban: egy, a nyugati művészet „hagyományosan »fallikus« szimbolizmusát” ellenpontozó reprezentációs megközelítést. Ennek a megközelítésnek a kifejesztése érdekében Schneemann a vaginát úgy gondolta el, mint „szobrászati formát és építészeti referenst”, de ami ugyanakkor „a szent tudás forrása, extázis... transzformáció.”⁷⁵ Akárcsak Judy Chicago a *The Dinner Party [A vacsora part]* (1979) című installációjának vulvikus képi világa esetében,⁷⁶ a vagina központi szerepe az *Interior Scroll*-ban annyira megbotránkozató volt, hogy Schneemann materialista kritikája a gender művészeti gyakorlatra tett hatásáról nagymértékben figyelmen kívül maradt.

Amelia Jones magyarázata szerint az 1960-as és 1970-es években a formalizmus hatására az olyan művek, mint az *Interior Scroll* és a *The Dinner Party* azért részesültek elutasításban, mert az „igaz művészetben” kívülre, a társadalmi és a politikai szférába nyúltak át. A vezető művészeti kritikus, Clement Greenberg a modernista művészetet absztrakt, tehát nem figurális (reprezentációs) művészetként definiálta.⁷⁷ A feminista művészek viszont a női tapasztalat (kulturális feminis-

⁷⁴ Cima: *Early American Women Critics*, 4, 8.

⁷⁵ Carolee Schneemann: *More than Meat Joy*. Ed. Bruce MacPherson, Documentext, New Paltz, NY, 1979. 234.

⁷⁶ Chicago installációja három nagy asztalból áll, amelyek együtt egyenlő oldalú háromszöget alkottak, mind egyik oldalon tizenhárom terítéssel. A vagina alakú tárgyék bizonyultak az installáció legvitatottabb aspektusának.

⁷⁷ Amelia Jones: *The “Sexual Politics” of The Dinner Party: a Critical Context*. In: Jones: *Sexual Politics: Judy Chicago’s Dinner Party in Feminist Art History*. UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural

ta fogalom) ikonográfiájának megalkotási szándékával visszatértek a figurális reprezentációhoz. Ahogy a nyelvi fordulat autoritásra tett szert az 1980-as években, a posztstrukturalista feministák a közös női tapasztalat fogalmát, amely a nők közös biológiájából származik, esszencializmusa miatt kritizálták. Az 1970-es évek feminista vizuális és performanszművészetét, beleértve a *The Dinner Party*t és az *Interior Scroll*t, mint ennek a koncepciónak a kifejezőjét utasították el. A művészeti létrehozás és fogadtatás materialista művészetkritikája Schneemann és Chicago munkáiban újból elkerülte a figyelmet.⁷⁸

Az 1990-es években a feminista tudósok újragondolták a nyelvi fordulat nemi és szexuális implikációit, és ezzel párhuzamosan újraértékelődött az 1970-es évek feminista művészete is. Sue-Ellen Case szerint a nyelvi fordulat elősegítette a feminista tudósok próbálkozásait a női test és az esszencializmus közötti kapcsolat feloldására azáltal, hogy a hússzerű [fleshy] testet a szövegszerűsített [textualized], azaz jelként felfogott testtel helyettesítették. Case azt állítja, hogy ez majdnem megkülönböztethetetlené vált az elmétől. Így a nyelvi fordulat tulajdonképp az ész kartézianus elsőbbségét ismételte meg.⁷⁹

A hús „textualizálása” mögött Case (Sagri Dhairyammal ellentétben) a női testtel kapcsolatos állandó maszkulin nyugtalanságot feltételezi: „a szagoknak, folyadékoknak és rejtett vaginális tereknek előidézése az irtózatosan feminizált test által.”⁸⁰ Az, ami egykor a művészeti gyakorlatok materialista kritikájának és a női szexuális képi világ megterhelt kapcsolataként volt számon tartva Schneemann és Chicago műveiben, termékeny feszültségként értelmeződött újra, felfedve „a kritikai gondolkodást motiváló ideológiai feltevéseket.”⁸¹

Feminista kritika és a női test

Az *Interior Scroll*ban a női kritikus testiségében lépett be újra a nyilvános szférába, hasonlóképpen ahhoz, ahogyan a korai amerikai kritikusok Cima könyvében, akik vásáron, utcákon, irodalmi szalonokban és színpadon mondtak kritikát. Mégis, azoknak a kritikusoknak, akárcsak a korszak női újságíróinak, bonyolult taktikákat kellett kitalálniuk női testük kulturális hátrányainak ellensúlyozására. Schneemann viszont a kritikához való jogát nem női teste *ellenére*, hanem éppen *annak okán* bizonygatta, és performanszai során egy olyan női testet teoretizált, amely egyidejűleg lehet hússzerű és nonesszencialista.

A feminista kritika és a női test közötti explicit kapcsolat az *Interior Scroll*ban Schneemann kritikai pozícióját esszencialistának tünteti fel. Ezt a benyomást erősíti az istennő mítoszának Schneemann általi felidézése. A kulturális feministák használták ezt a mítoszt a nők inherens kreativitásának bizonyítására. „Bár idősebb vagy nálam,” mondja a művésznő a férfi kritikusnak az *Interior Scroll 2*-ben, „általam világra hozott szörny vagy / a hatvanas évek túlzásaiból és életerejéből csúsztal ki...”⁸² Az istennőmítosz megidézése a mainstream művészeti és kritikai gyakorlat kritikája mellé rendelődik, amely által a nők művészetét elutasították és őket a művészettörténetből kizárták:

Center, in association with the University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1996. 87; Amelia Jones: *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998. 5.

⁷⁸ Schneider Schneemann művének e reduktív nézetét tárgyalja, és kiemeli materialista aspektusait. Rebecca Schneider: *The Explicit Body in Performance*. Routledge, London & New York, 1997. 32–7. Schneemann művének férfi kritikai recepciójának tárgyalásához lásd Kathy O’Dell: Fluxus Femininus, *TDR*, XLI, No. 1 (Spring 1997), 43–60. A *The Dinner Party* feminista és nem-feminista fogadtatásának részletes elemzését lásd Jones: *The “Sexual Politics” of The Dinner Party*.

⁷⁹ Sue-Ellen Case: *The Domain-Matrix: Performing Lesbian at the End of Print Culture*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1996. 107.

⁸⁰ Sagri Dhairyam, idézi Case, 37.

⁸¹ Jones: *The “Sexual Politics” of The Dinner Party*, 85.

⁸² Schneemann: *Imaging her Erotics*, 159.

„(Nem fogadom meg olyan férfiak/ tanácsát, akik csak / önmagukhoz beszélnek) / FIGYELD A KRITIKUSI / ÉS A GYAKORLATI FILMNYELVET / CSAK EGYETLEN NEMBEN ÉS EGYETLEN NEM SZÁMÁRA / LÉTEZIK.”

Ez a mellérendelés Rebecca Schneider szerint Schneemann feminista pozícióját materialistává, nem pedig kulturális feministává teszi. Az Anyaistennőtől eltérő módon Schneemann teste kritikát, nem pedig szent életet szül.⁸³

Schneemann pozícióját még ennél is összetettebbnek találom. A „természetesség”, „azonnalság” [immediacy] és „férfiasság”⁸⁴ fogalmai meghatározatlanul jelennek meg az esszéiben, és valóban azt vallja, hogy a nők kreativitása „inherens”.⁸⁵ Ezért ha az *Interior Scroll*t Schneemann esszéinek kontextusában olvassuk, a saját szövegében általa alkotott női test az esszencializmus irányába mutat. A test és szó közötti viszony a saját *performansz*ában azonban dialektikusan viszonyul a testhez való materialista és radikális feminista megközelítésekhez, miközben egyiket sem részesíti előnyben.

Az *Interior Scroll 2*-ben a Schneemann teste és a vaginájából kiterülő tekercs közötti viszony kulturális feminista olvasatban a „valódi” női test fiktív, de normatív maszkulin test általi eltörléseként értelmezhető; de nem ez az egyetlen lehetséges olvasat. Azáltal, hogy az *Interior Scroll 1*-ben festékkel, az *Interior Scroll 2*-ben pedig sárral körvonalazza a testét, miközben egy művész modelljeként pózol, Schneemann azt illusztrálja, ahogyan a női test a férfi kisajátítás által, az akt művészi konvencióján keresztül konstruálódott.

Schneider szerint Schneemann korábbi művében, az 1963-as *Eye/Body*ban [Szem/Test] a művész azáltal követeli vissza a maga számára az aktot, hogy egyaránt válik a saját művészi reprezentációja szerzőjévé és tárgyává.⁸⁶ Az *Interior Scroll*ban Schneemann ugyanezt a szerzői gesztust hajtja végre. A visszasajátítás feminista politikájára enged rávilágítani a francia Yves Klein *Anthropometriák* című sorozatával való összehasonlítás. Az 1960–62 között alkotott festmények majdnem kortársai az *Eye/Body*nak, ráadásul Klein és Schneemann műveit a neoavantgárd performanszművészettel való kapcsolatuk is összeköti.⁸⁷

A test mint esszencia és mint reprezentáció

Klein *Anthropometriák* sorozata fej nélküli, általában kék női testet ábrázoló képeket tartalmaz. Az 1950-es és 1960-as évek neoavantgárd mozgalmainak szellemében, amelyek a spontaneitás és azonnalság gondolatával voltak elfoglalva, az *Anthropometriák* alkotási folyamata gyakran közönség előtt zajlott, néha élő zene kíséretében. Klein festékbe borította modelljeit a mellektől kezdve egészen térd föléig, ezután pedig a modellek a vászonba burkolózva vagy arra feküdvé lenyomatot hagytak testükről. Ezekkel a lenyomatokkal Klein a reprezentációt mint valós jelenlétet kívánta megvalósítani, ellentétben az emberi alakok konvencionális lefestésével, amely Klein szerint általában a modell hiányát jelöli.⁸⁸

⁸³ Schneider, i. m., 131–132. Itt Schneider egy kritikai tanulmányra válaszol, melynek szerzője Elinor Fuch: Staging the Obscene Body, *TDR*, XXXIII, No. 1 (1989), 33–58. Írásában Fuch Schneemann *Eye/Body*ját (1963) úgy idézi, mint a kulturális feminizmus esszencializmusának reprezentatív alkotását.

⁸⁴ Például olyan állításokat tesz, mint hogy „a megkülönböztetés szükségessége férfi részről végletesebb”. Schneemann: *Imaging her Erotics*, 193.

⁸⁵ Schneemann: *More than Meat Joy*, 234.

⁸⁶ Schneider, i. m., 29.

⁸⁷ A művészettörténeti szakirodalomban Klein és Schneemann leginkább a Fluxus, egy olyan, az 1960-as és 1970-es évekbeli nemzetközi művészeti mozgalom tárgyalása során kapcsolódnak össze, amelynek képviselői diszciplínákon és művészeti médiumokon átívelve alkottak. Kleint a Fluxus előfutárának, Schneemannt egyik női képviselőjének tekintik. Lásd Thomas Schmit: 'A Fluxus Farewell to Perfection', interview with Günter Berghaus, *TDR*, XXXVIII, No. 1 (1994), 79; Kathy O'Dell, 43–60; and Ken Friedman, ed.: *The Fluxus Reader*, Academy Editions, Chichester, 1998. 84, 85, 184, 196.

⁸⁸ Jean-Michel Ribettes: *Yves Klein and the War of the Jealous Gods*. In: Olivier Berggruen, Max Hollein, and Ingrid Pfeiffer, ed.: *Yves Klein*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2004. 157.

Annak ellenére, hogy a modell részvétele központi jelentőségű volt ezekben a performan-szokban, Klein saját magát látta a lenyomatok egyetlen szerzőjeként. „Az ecseteim élők és táv-irányításúak voltak”, mondta a nők testéről.⁸⁹ Azáltal, hogy szerinte a lenyomatok azonnalisága [immediacy] érzékenységgel „impregnálja” a nézőket, ahogy ő maga is „impregnálta” a vászon felületét,⁹⁰ Klein egy jellegzetesen maszkulin pozícióból nyilatkoztatta ki szerzőségét. A „valós jelenlét”, amelyre törekedett, szerinte nem a női testé, hanem az ő „impregnálási” aktusáé.

Schneemann nem egy mediálatlan, „hiteles” testet ad elő. Inkább arról van szó, hogy amikor levetkőzik és festékekkel vagy sárral körvonalazza a saját meztelen testét, majd elhelyezi azt a saját maga által felállított keret és a férfi kritikáról szóló szövegei között, feszültséget teremt a test mint esszencia és a test mint reprezentáció között. Ez a feszültség az *Interior Scroll* központi témájává válik. Annak érdekében, hogy a „valós jelenlét” szándékát beteljesítse, Kleinnak meg kell győznie a közönséget, hogy ne vegyék tudomásul a fellépő nő közreműködését, hanem csupán Klein eszköze-ként tekintsek őt. Schneemann azonban a fellépő női testet a jelentés aktív mediátoraként szituálja.

Case a szöveg posztstrukturalista elsőbbségét érintő kritikája felől különösen érdekes, ahogyan Schneemann a szöveget kezeli az *Interior Scroll 2*-ben. Egyrészt a Schneemann által felolvasott párbeszéd egy szöveg, de a férfi perspektíva még szöveggé sem domináns, mivel ellenpontozza azt a női művész válasza. A szöveg azonban szintén egy tárgy, egy tekercs. Azáltal, hogy a szöveget konkrét tárgyként kezeli, Schneemann megtagadja a szöveg dicsőített, az univerzális tudás aktusaként értelmezett státuszát. A férfi kritika többé nem az igazság rögzítése, hanem színházi kellék, illúzióteremtésre használt eszköz. Tágabb értelemben, a szöveg tárgyiasítása által Schneemann megszakítja a szöveg és az absztrakt (maszkulin) elme közötti asszociációt.

Az *Interior Scroll* változó szaktudományos megítélése sokatmondó abban a tekintetben, hogy egy előadás jelentései milyen mértékben függenek a nézőközönség által hozzátett tudástól és attitűdöktől. Ennélfogva a Schneemann stratégiáiról szóló bármely értékelésnek számolnia kell az adott nézőközönsége összetételével és a tágabb előadási kontextusokkal. Schneemann meztelen teste más jelentéseket hordozott az *Interior Scroll 1*-ben, ahol egy nagyrészt női közönség előtt lépett fel egy feminista fesztiválon, mint a vegyes nemi összetételű közönség előtt egy kísérleti filmfesztiválon előadott *Interior Scroll 2*-ben. Utóbbi esetben potenciálisan nagyobb volt a veszélye annak, hogy Schneemann olyan nézőkbe ütközik, akik elutasítják a performanszát, mondván, hogy az nem más, mint feminista prédikáció, vagy éppen ingerlő látványossággá fokozzák le azt.

Ez a kritika és tárgyiasításra való kettős potenciál teszi Schneemann performanszát a láthatóság előnyeiről és csapdáiról szóló feminista viták illusztratív példájává. A feminizmus második hulláma, amely a művésznő 1970-es évekbeli munkáinak kontextusaként szolgált, nagyra tartotta a láthatóságot mint stratégiát arra, hogy nagyobb részvételt követeljen a nők számára a nyilvános szférában. Az *Interior Scroll* óta eltelt három évtized alatt azonban a feministák egyre inkább felismerték, hogy a nők láthatósága, bár gyakran felszabadító, nem univerzálisan eredményes.

A performanszkutató Peggy Phelan szerint a fehér, vagyonos férfiak nemcsak a vizuális reprezentációhoz való könnyebb hozzáférésük révén őrzik meg státuszukat, de azáltal is, hogy képesek a láthatóságot visszautasítani. Phelan szerint a láthatóság feltételeinek kontrollálása által a fehér férfiak megtarthatják az absztrakt, faji és nemi jegyeiktől mentes test kizárólagos privilégiumát,⁹¹ amint azt a humanista színházi újságíró textuális teste példázza. Schneemann elutasította ezt a textuális testet, és megkockáztatta a hússzerű kritikai testtel [fleshy critical body] való felcserélését. A Guerrilla Girls viszont egy absztrakt feminin test és egy specifikusan feminista láthatatlanság teoretizálása mellett döntött, amit szöveg és előadás által egyaránt gyakorolt.

⁸⁹ Yves Klein, idézi Hans Pässler: *An Encounter with Yves Klein's Blue Universe*. In: *Yves Klein*, 126.

⁹⁰ Nicole Root: *Precious Bodily Fluids*, *Yves Klein*, 142.

⁹¹ Peggy Phelan: *Unmarked: the Politics of Performance*. Routledge, London & New York, 1993. 10. Lásd még Gay Gibson Cima: *Black and Unmarked: Phyllis Wheatley, Mercy Otis Warren, and the Limits of Strategic Anonymity*, *Theatre Journal*, LII, No. 4 (Dec. 2000), 466–467.

A konfrontációtól a konzumerizmusig

1985-ben, tíz évvel a Schneemann-féle *Interior Scroll 1* után, a Guerrilla Girls, egy női művészekből és művészeti galériákban és múzeumokban dolgozó nőkből álló csoportosulás a jelentős művészeti galériákban kiállított férfi és női művészek arányát, valamint a művészettörténeti tankönyvekben szereplő nők számát vizsgálta. Eredményeik indirekt módon igazolták Schneemann érveit a nők műveivel szembeni maszkulin részrehajlásról. A liberális 1970-es évekkel szemben az 1980-as években egy konzervatív politikai visszahatás részeként többen a féktelen konzumerizmust ünnepelték; és ilyen körülmények között a női művészek súlyosan alulreprezentáltak maradtak.⁹² A Guerrilla Girls felismerte, hogy a korszak radikális közbelépéssel szembeni intoleranciája, valamint a prédikáló „femináci” akkoriban megjelenő sztereotípiája hatástalanná tette az 1970-es évek konfrontációs retorikáját. Ezért úgy döntöttek, hogy újra kitalálják „az f betűs szót” (feminizmus) és a diszkrimináció ellen „tényekkel, humorral és műszórmével” harcolnak.⁹³ A mimikri és a művészvilág női tagjai közti kapcsolatépítés vált a legfőbb taktikájukká.

Az 1980-as és az 1990-es években a Guerrilla Girls egy sor olyan akciót szervezett, amely a reklám konvencióit utánozta. 1985-ben, miután átvizsgálták a jelentős amerikai periodikák művészeti kritikai rovatait, képeslapokat küldtek azok szerkesztőinek és művészeti kritikusaiknak. A képeslapokon az állt, hogy: „Ezek a kritikusok nem írnak eleget a női művészekről”, majd listázták a vétkes kritikusok névsorát, a névsor mellett feltüntetve annak a százalékos arányát is, hogy 1979 és 1985 között hány cikkük tárgyalta nők műveit az adott intervallumban összesen írt kritikáik számához viszonyítva.⁹⁴

1989-ben a buszokon és hirdetőablakon „A busztársaságok felvilágosultabbak a New York-i galériáknál” feliratú plakátok jelentek meg. Ezek arról tájékoztatták a szemlélőket, hogy míg a buszsofőrök 49.2%-a nő, addig 33 New York-i galéria összes kiállított művének csak 16%-a volt nők alkotása. Ugyanabban az évben azon jelentős műgyűjtők számára, akiknek a gyűjteménye nem tartalmazta egyetlen fehér vagy nem fehér nő, illetve színes bőrű férfi művész alkotásait sem, képeslapokat címeztek a következő kérdéssel: „Ha már nem lesz divatos a rasszizmus és a szexizmus, mennyit fog érni az Ön műgyűjteménye?”⁹⁵ 1999-ben, a színházi illemhelyi akciójukat követően a Guerrilla Girls plakátokat küldött országszerte olyan művészeti igazgatóknak, akik nem mutattak be/tűztek műsorra nők által írt darabokat. A plakátok szerint „Tragédia volt a Broadwayn, és nem az Elektra volt az.”⁹⁶ A Guerrilla Girls az anyagaikban idézett statisztikai adatokat gyakran művészeti galériákban és múzeumokban dolgozó titkárnőktől és igazgatónőktől szerezte, akik közül néhányan a csoport tagjaivá váltak.⁹⁷

A kollektív identitás fontossága

Szándéktalanul a 20. század előtti elődeik nyomdokaiba lépve, a Guerrilla Girls a kommentárjait egy domináns diskurzusba burkolva prezentálta. Humoros soundbite-oknak és promóciós anyagoknak álcázott kritikai üzeneteik leleplezték a művészeti intézmények nemi szempontból részrehajló politikáját, ugyanakkor újrafogalmazták a reklám kommersz műfaját, kritikai taktikát gyártva a fogyasztásra ösztönző eszközökből. Hasonlóan a Cima könyvében tárgyalt előadó-kri-

⁹² Lásd Henry Sayre: *The Object of Performance: the American Avant-Garde since 1970*. University of Chicago Press, Chicago, 1989. 86–87.

⁹³ *Guerrilla Girls: Fighting Discrimination with Facts, Humor, and Fake Fir* <www.guerrillagirls.com> (Utolsó letöltés: 2007. január 25.); Lásd még Anne Teresa Demo: *The Guerrilla Girls' Comic Politics of Subversion*. *Women's Studies in Communication*, XXIII, No. 2 (2000), 135.

⁹⁴ *Guerrilla Girls: Confessions of the Guerrilla Girls*. Harpers Perennial, New York, 1995. 37.

⁹⁵ www.guerrillagirls.com/posters/index.shtml (Utolsó letöltés: 2007. január 25.).

⁹⁶ 'Guerrilla Girls on Tour', interview by Raphie Frank and Mindy Bond.

⁹⁷ *Guerrilla Girls: Confessions of the Guerrilla Girls*, 22.

tikusokhoz, a művészek az utca, a busz vagy az iroda hétköznapi tereiben szólították meg a közönséget, üzenetüket hozzáférhetővé téve mind a címzettek, mind a múzeumokat és színházakat nem rendszeresen látogató emberek számára. Mindeközben a művészek névtelenek maradtak. Mégis, az anonimitásuk nyilvánvalóan a feminista politikából következett, nem egy egyetemes képviselő szándékának kifejeződése volt.

Döntő fontosságú, hogy a Guerrilla Girlsnek sikerült egy egyidejűleg láthatatlan és szituacionált álláspontot megtartania nemcsak akkor, amikor – mint a fenti példák esetében – fizikailag hiányoztak a kommentár terepéről, hanem akkor is, amikor fizikailag megtestesítették a kritikáikat. Az életnagyságú, gumiból készült gorillamaszkok és a fekete ruhák, amelyeket a Guerrilla Girls tagjai a nyilvános szerepléseikkor viselnek, védő álöltözetként szolgálnak,⁹⁸ de ez csak egyike a kosztüm funkcióinak. Bizonyos alkalmakkor neccharisnyában és túsarkú cipőben jelennek meg, ebben az esetben a maszk és a neccharisnya egymás mellé rendelése brechti módon leplezi le a nőiesség sztereotípiáit. Ráadásul a maszkok és múltbeli női alkotók neveinek használata által a Guerrilla Girls megpróbálja kibillenteni a celebkultuszt és a kollektív identitás lehetőségét hangsúlyozni.⁹⁹ A jelmezek e két funkciója lehetővé teszi, hogy a Guerrilla Girls megalkossa a humanista kritikus absztrakt (maszkulin) testének feminista alternatíváját.

Egy szociális különbségeken túli kritikus perspektíva humanista keresgélésével ellentétben – amely gyakran oda vezetett a humanista kritikusokat, hogy figyelmen kívül hagyják a nemi és faji politikák, valamint a tudás metszéspontjait – a Guerrilla Girls kollektíven belakott teste játékos megidézés által veszi tudomásul ezeket a különbözőségeket, és felszólít azok következményeinek megvitatására. A neccharisnya és a túsarkú a nőiesség sztereotípiáit idézi meg, a gorillamaszkok pedig azt a rasszista felfogást, hogy a nem fehér emberek kevésbé emberiek. Mégis, bármilyen nemű, szexualitású vagy fajú személy lehet az álarc mögött.

Így, míg a művészek teste nyomatékosan viszi színre a nőiességet, nem nyújt „bizonyítékot” arra, hogy ez a színrevitel egybeesik az „igazi természettel”. Ennélfogva az élő akcióik a nőiességet egyidejűleg mint megtestesítettet és konstruáltat prezentálják, azt hirdelve, hogy míg a nőiesség nem kedvünk szerint felülthető és elvethető, addig nem redukálható a női húsrá, és hatása sem föltétlenül korlátozó. Ugyanakkor a Guerrilla Girls néhány plakátja meztelen női testeket ábrázol a gorillamaszkok alatt, megismételve a test schneemanni felfüggesztését, ami a hús és a művészeti konvenció közötti összefüggést illeti.

Cima azt írja, hogy a humanizmushoz és a patriotizmushoz hasonló normatív diskurzusok legitimizáló retorikájának és gesztusainak kikölcsönzésével a 18. századi női kritikusok „gazdatesteket” alkottak: kritikai lehetőséget teremtve a „megtestesítés és absztrakció közötti zónának”, amelyek „kollektíven betölthetők”.¹⁰⁰ Hasonlóképpen, a Guerrilla Girls által megalkotott test megidéző jellegű és kollektíven betöltött, de mégsem idéz egy normatív személyléte. A passzív ultrafeminitás és a faji alacsonyabbrendűség konvenciói, amiket ez a test színre visz, szexisták és rasszisták, és ilyenként is lepleződnek le. Ez egy posztmodern test, amely folyamatosan az általa megidézett gesztusok és retorikák politikai jelentőségére irányítja a figyelmet.

Továbbá a Guerrilla Girls tagjai a saját testeiket ajánlják fel gazdatestként. Miközben felveszik a művészi kánonok által mellőzött női művészek neveit, és azok munkásságát megismertetik az emberekkel, a Guerrilla Girls teste alternatív archívummá is válnak. Ezáltal a tudás testeivé válnak, elismerést követelve mind az elődeik, mind a saját művészi teljesítményükért.

A színházi illemhelyációik során a művészek még egyszer kiléptek a reflektorfényből, és izgalmas lehetőséget nyújtottak a közönségnek arra, hogy a Guerrilla Girls által teoretizált kritikai

⁹⁸ Joel Schechter: *Jonathan Swift and the Guerrilla Girls*. In: Schechter: *Satiric Impersonations: from Aristophanes to the Guerrilla Girls*. Southern Illinois University Press, Carbondale, 1994. 21. www.netlibrary.com/nlreader.dll?bookid=11591&filename=Page_21.html (Utolsó letöltés: 2007. január 25.).

⁹⁹ 'Guerrilla Girls on Tour', interview by Raphie Frank and Mindy Bond.

¹⁰⁰ Cima: *Early American Women Critics*. 4–6.

perspektívát megtestesítsék. Kockázatos döntés volt, mivel a közönség figyelmét könnyen elkerülhették a fülkékre ragasztott matricák (akárcsak a közönség magatartási kódexének parodisztikus kiforgatása azokban).

A szünet kritikai potenciálja

Az idő- és helyválasztás azonban segített felfedni azokat a konvenciókat, amelyek a nézőket a humanista álláspont felöltésére ösztönzik. Az elsötétített nézőtérben egy hagyományos realista előadás alatt a néző láthatatlan és mozdulatlan teste átmenetileg absztrakt, a nem és faj jegyeitől látszólag szabad testté válik. Ezzel szemben a nézők a matricákkal az illemhelyek kulturálisan beíródott tereiben szembesültek; a nézőket egyenként szólították meg, mintsem testetlen tömegként.

A néző nemének és a szó szerint szívárgó, fizikai testének hangsúlyozása egyidejűleg mutatta meg a néző testét mint hússzerűt és konstruáltat, illetve készítette őt reflexióra arról, amit ennek a testnek a szociális helyzete – fehér vagy nem fehér, férfi vagy nő, mozgássérült vagy egészséges – a nézés és a tudás aktusában jelent. Egyszerűen, a nézőket arra invitálták, hogy egy szituacionált álláspontot vegyenek fel.

A rövid időtartamok, amelyekben a színházbajárók az illemhelyre mehetnek és megláthatják a matricákat – rögtön az előadások előtt vagy után, és különösképpen a szünetekben – szintén hozzájárultak az akció kritikai hatásaihoz. Anne Ubersfeld színháztudós és rendező magyarázata szerint a szünet „arra kényszeríti a nézőt, hogy visszatérjen egy kettős realitásba”: a néző színházon kívüli életének, valamint az előadás referenciájaként szolgáló társadalmi, történelmi és kulturális események és jelenségek valóságába.¹⁰¹

A színpadon kibontakozó fiktív történet ezzel a kettős realitással kritikusan összehasonlítható a szünetben.¹⁰² Nem mellékes, hogy Strindberg, aki a színházi naturalizmust nyilvánvalóan a nézők érzékelése fölötti kontroll megszerzésével társította, a szünetek eltörlését javasolta.¹⁰³ Az illemhelyi akció a szünet kritikai potenciálját használta ki, arra ösztönözve a nézőket, hogy vegyék tekintetbe, miként határozza meg a genderpolitika mind az általuk látott előadást, mind azokat a referenciapontokat, amelyekre a művész munkájának értékelését alapozzák.

Következmények és továbbra is fennálló problémák

Visszatekintve, a feministák azon erőfeszítései, hogy inkluzívabb művészeti intézményeket hozzanak létre, vegyes eredményekhez vezettek. A Guerrilla Girls által kritizált galériák elkezdtek gyakrabban kiállítani női munkákat. A művészeti kritikáikat ért támadások következtében jelentős New York-i kritikusok női művészekről írtak hasábjaikon. Közülük páran a Guerrilla Girls érdemének tudták be ezt.¹⁰⁴ De a legfontosabb, hogy az eredeti Guerrilla Girls arra ihlette a nőket szerte az Egyesült Államokban és külföldön, hogy hozzák létre a saját Guerrilla Girls csoportosulásait, és helyben harcoljanak a diszkrimináció ellen.¹⁰⁵

A színházi illemhelyakció után a New York-i Roundabout Theatre, amely egyike volt a Guerrilla Girls célpontjainak, az 1998–99-es évadban másorra tűzött egy nő által szerzett darabot, bár

¹⁰¹ Anne Ubersfeld: *Reading Theatre*. Fordította Frank Collins, University of Toronto Press, Toronto, 1999. 14.

¹⁰² Saját színházlátogatói tapasztalatom alapján szólva, több alkalommal voltam tanúja ilyen analízisnek a női illemhelyen. Sorbanállás közben hallottam, amint a nők cselekménymozzanatokat pontosítanak, és a díszletelemek fontosságát beszélik meg a barátnőikkel. Amikor Suzan-Lori Parks *Topdog/Underdog*-ját láttam a chicagói Steppenwolf Theatre-ben 2003-ban, hallottam, amint egy nő megszólította a sorban álló nőket: „Nos, hölgyeim, mire véljük a fivérek, Booth és Lincoln neveit?”

¹⁰³ August Strindberg: *Miss Julie* előszava. In: Strindberg: *Miss Julie*, Dover, New York, 1992, xiv.

¹⁰⁴ Schechter, i. m., 22.

¹⁰⁵ Uo., 32.

ebből nem csinált rendszert az elkövetkező éveiben.¹⁰⁶ Jonas és Bennett eredményei is nagy figyelmet keltek első publikálásukkor, és a jelentős színházak a következő évadban több nő által írt darabot tűztek műsorra. Mégis, 2007-re a nők által írt darabok száma 17%-ra, a nők által rendezett darabok száma pedig 16%-ra csökkent. A női drámaírók karrierjének fő akadályaként ismét a nők műveit a férfiakénál kisebb hatáskörűnek tartó részvétlen recenziók bizonyultak.¹⁰⁷

A feminista újságírók és performanszkritikusok munkájának hatása azonban túlmutat ezeken a szerény, azonnali eredményeken. Minthogy ragaszkodtak a recenzió politikai és elméleti álláspontjának tudatosításához, fontos alternatívát kínáltak arra a felfogásra, mely szerint a műkritikus az ízlésbeli ügyek pártatlan döntőbírája lehet. Bár ez a hagyományos felfogás még mindig erőteljesen érvényesül, a recenzió mára egy specifikusan szituacionált „beszélgetésre invitáló személyként”¹⁰⁸ is megjelenik.

Másfelől a recenzió mint a párbeszédet elősegítő, nem pedig az értékek egy privilegizált interpretálójaként való felfogása kiemeli a művészek, kritikusok és közönség együttműködését a színházi találkozásban, és felhívja a figyelmet a jelentésalkotásban való eltérő hozzájárulásaira. Schneemann és a Guerrilla Girls azáltal segítettek elő ennek az együttműködésnek a mélyebb megértését, hogy rávilágítottak a művészeknek és a hagyományos recenzióknak a szöveg és az előadás médiumaiban való különböző jártasságaik közötti kapcsolatra, valamint az esztétikai érdemről való különböző felfogásukra.

Schneemann és a Guerrilla Girls performanszainak elméleti implikációi hasonlóan fontosak. Elfogadva a kihívást, hogy az élő női testet kritikai vita középpontjává tegyék, a gyakorlatban cáfolták meg a hús és az esszencia elhamarkodott összemosását, amely a posztstrukturalista elméletek nagy részében uralkodó gondolat. Ehelyett bebizonyították, hogy az intuíció ellenére ez a test egyszerre lehet hússzerű és társadalmilag teleír; hogy a sztereotipikus nőiességet képes színre vinni anélkül, hogy a húsban lakozó nőiesség garanciáját nyújtana. Azaz megmutatták, hogy a performanszban részt vevő női test egyaránt lehet nyilvánosan jelenlévő és áthatja alá a láthatóság konvencionális szabályait, amelyeket a nők tárgyiasítása miatt ért kritika.

Továbbá, bár performanszaik megvilágítják egyrészt a humanista tudás és a szöveg, másrészt a humanizmus materialista revíziói és az előadás közötti történeti kapcsolatokat, munkásságuk azt is bizonyítja, hogy a szöveg és az előadás nem inherens módon humanista vagy materialista médiumok, és nem is inherensen genderspecifikusak, hanem a különböző módon való alkalmazásaik révén válnak ilyenekké.

Az ilyen, különféle binarításokkal való foglalkozásuk során Schneemann és a Guerrilla Girls nemcsak hozzáadtak történelmi elődjeik gazdag kritikai repertoárjához, de egyszersmind előrevetítették az 1970-es és 1980-as években a nyelvi fordulatról és a láthatóságról szóló második hullámbeli viták kritikáit, amelyeket olyan performanszkutatók, mint Case vagy Phelan az 1990-es években dolgoztak ki. Azáltal, hogy ezeket az érveket performanszokban artikulálták, megelőzve a tudományos szövegekben való megfogalmazásukat, e művészek egyértelműen bebizonyították a performansz médiumának gazdag kritikai potenciálját.

Fordította: Codău Annamária

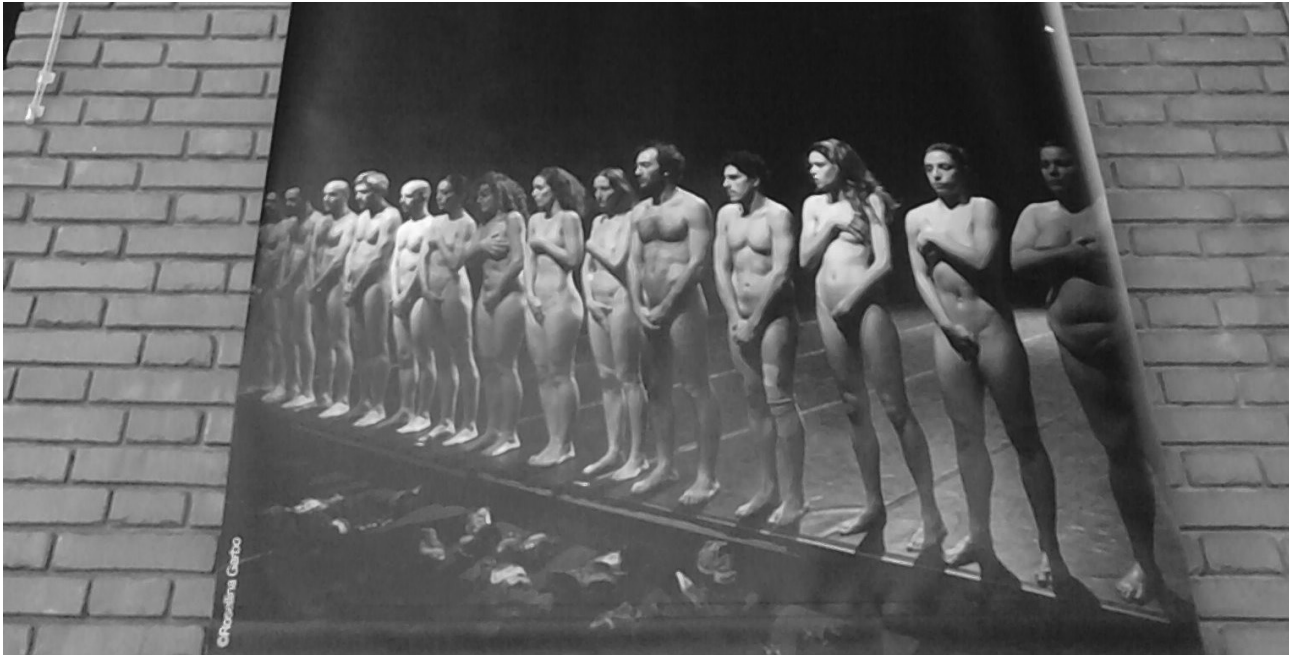
¹⁰⁶ Lásd Roundabout Theatre Company <www.roundabouttheatre.org>.

¹⁰⁷ Melissa Silverstein: Women's Voices Missing from the Theatre: Does Anyone Care?, *Women's Media Center*, 7 February 2007 <www.womensmediacenter.com/ex/020707.html> (Utolsó letöltés: 2008. szeptember 25.); és Jill Dolan: Women Playwrights Foiled Again, Still... What About "The Scene?" *The Feminist Spectator*, 14 February 2007 <http://feministspectator.blogspot.com/2007_02_01_archive.html> (Utolsó letöltés: 2008. szeptember 25.).

¹⁰⁸ Ezt az alternatív megfogalmazásmódot Ben Cameron találta ki, a Theatre Communications Group volt ügyvezető igazgatója, a NEA által szponzorizált Art Journalism Institute-ben (University of Southern California) való 2005-ös részvétele következtében. Lásd Ben Cameron: The Eye of the Critic. *American Theatre*, XXII, No. 6 (July–August 2005), 4. Cameron részt vett a Jonas és Bennett eredményeinek megjelenését követő, a Fund for Women Artists által szervezett vitákban. Lásd Jonas és Bennett.

TALÁLT KÉP

A meztelenkedés anatómiája



A végzetes képre pillantva kicsit mindenkinek fölsejlik a saját sorsa, neszültén spektálja az incselkedő testeket, s belenyilall, milyen kétarcú élmény is egy szál hajban reflektorfényben állni. Mert mikor nekünk valami vad dolog kéne temperált árfekvésben, nevezetesen, ha úgy döntünk, low budget vonalon (szórmentén) haladunk, mi is neki-nekivetközünk. Jobb ötlet híján, pajzsként magunk elé rántjuk meztelenségünket. (Lajos bácsi, majd mi megcsináljuk, ne szennyezze be a Lajos bácsi a Lajos bácsi kezét.) Titkon azért reméljük, hogy eszköztelenségünket elkendőzi a mellek kétirányú lengése, összhangban (többnyire) a fenék önmagában is értékes ringásával, a szemérmesség és kacérság e csiki-csukijával, s hogy e túláradó humanista rekvizitumon a néző éhes, vad tekintete megpihen, a gyönyörködés nyomán netalántán meg is rendül. Öröm az örömben, fájdalom az eksztázisban: nem rendül meg. Nem szokik könny a néző szemébe a tömény szépségtől. Órákig tekergetjük fel-alá póre testünket, hogy egy sör mellett majd diszkréten, együttérzően megjegyjeze: lehet, nem kellett volna. A dolog megélt volna anélkül is.

Persze, akad fehér holló, ki ettől sem hőköl vissza, egyfecske, ki azért is csinál tavaszt, fanatikus, elvete-mült meztelenkedő, kit civilben már képtelen a publikum beazonosítani, mert csak színpadról ismeri, onnan is exkluzíve meztelenül. Erre kalibrálódott a szeme, látván, hogy ha kell, ha nem, vetkőztetik, ő meg töretlenül vetkőzik. Semmihez nem fűzte annyi szenvedély, mint a vetkőzéshez. Az első színérdélyi színházi sztriptízt is ő honosította meg. Megadta a nemzetnek, ami az övé. Egy ösvetkőző volt. (Egy ideje már öltözik is. Aránylag gyakran öltözik. De azért még le-letépi láncait. Szerelem szavára, Emmanuelle... hagyjuk.)

Én békés szemlélődő vagyok a saját és a nálam áházabb csupaszkodók szent Golgota-útján. Úgy tekintek a sok árva testre, hogy véletlenül se változzék a nézéssel azok szép hajtőereje, s minden úgy maradjon, ahogy teremtett: anyaszült meztelenül. Mert az Úr is, mikor végignézte a mozdulatok, vonalak, izomcsomók, szándékok hihetetlen gazdagságán, látá, hogy így jó, és tapintatosan lezárta az ügyet.

Nagy Eszter (M Studio)

(Kép: évadhirdető plakát a Piccolo Teatro homlokzatán, Milánóban. Dőlt betűs részek: Esterházy Péter.)

PLAY RAPE

Írta és rendezte Anna Paavilainen

Önsegítő útmutató szubmisszív női szerepek eljátszásához és túléléséhez a harmadik évezred Finnországában. Mi marad a szégyen, önelemzés és bosszúfantáziák után, avagy mi volna, ha egy pillanattal az erőszak elkövetése előtt minden rossziú elcsúszna szépen egy banánhéjon?

ELSŐ FELVONÁS

Bemutakozás

Lesötétített színpad, nézőtéri világítás. Mozart 23. A-dúr zongoraversenye csendül fel. Anna fürdőköpenyben áll az ajtóban. Kezet fog minden vendéggel, barátságosan üdvözlí őket.

A színpadon egy ágy, egy teleírt papírlapokkal borított asztal, olvasószemüveg, vizeskancsó, papírpoharak, kávéscsésze és egy szelet Sacher-torta. A kanapé mögött többek közt egy bőrönd ruhákkal és egyéb kellékekkel. A színpad mélyén, egy hátsó pódiumon mikrohullámú sütő és Anna hátizsákja, illetve más személyes tárgyai. A másik oldalon, a színpad hátsó részén matracok egymásra halmozva (amolyan Borsószem hercegkisasszonyágy). Ha az előadáshoz feliratozás szükséges, a színpad szélén köntösben, egy csésze teával felszerelve Anni foglal helyet. Laptopja képernyőjén a színpadon elhangzó szöveget görgeti. A monitor tartalmát a színpad hátsó falára kivetítve látjuk.

Anna ellenőrzi, hogy a kellékek a helyükön vannak, a hangosító készenlétben. Még egyszer üdvözlí a közönséget, majd kimegy a teremből.

Látványos antréval indít, de észbe kap, hogy túl korán toppant be, a felvezető zene szól tovább. „Feltűnés nélkül” kisurran, majd újra belép. Ugyanaz ismétlődik. Harmadjára az ajtóban leleselkedve várja a megfelelő pillanatot, és sikerül jól időzítenie. A zene ezúttal épp jókor ér véget. (Hálásan aratja le a gyér tapsot.)

Felveszi a földről a mikrofont.

ANNA

Helló, isten hozott mindenkit. Örülök, hogy ennyien el tudtak jönni.

Az én nevem tehát Anna. Foglalkozásom: színész.

Soha nem erőszakoltak meg. Úgy értem, igazából, „in real life”.

Viszont sokszor láttam, hogyan szokás ezt csinálni.

De amúgy fikción keresztül szűrve. Úgy, hogy valójában senkit sem erőszakolnak vagy aláznak meg. Ez egy ilyen közös megállapodás, hogy csak eljátsszuk, hogy erőszak és alázás zajlik.

A nevem Anna. És láttam nemi erőszakot a tévében, láttam nemi erőszakot a mozivásznon, és láttam sok-sok, rengeteg erőszakot a színpadról.

Aha, pontosan, a színpadról nézve láttam ezeket. Például, a Finn Nemzeti Színház nagyszínpadról. Sírva, a hátamon fekve, miközben egy kollégám rajtam vonaglik, és elnéztem közben azt a bénácska festményt a mennyezeten, a közönség fölött. Úgy ismerem azt az egész rohadt freskót, mint a tenyeremet. A kantele okkersárgáját ott, az elnöki páholy mellett, a bal oldalon, és a többit, a görög szellemben ábrázolt alakokat, ahogy tógában körbetáncolják a mennyezetet és ünneplik Tháliát, a színjátszás múzsáját, na meg a finn kultúrát és identitást. Tógában! Hú, fura egy festmény.

Elképzelttem már... a számát se tudom, legalább százszor, hogy velem történik, engem erőszakolnak. A nevem Anna, és legalább százszor elképzelttem, milyen érzés, amikor a színészkollégám farka belém nyomakszik. Vagy alkalomadtán akár több kollégám farka is egymás után. Gang rape, tudják! Rendkívül fontos drámai téma.

És mindez kifacsarta belőlem az utolsó cseppnyi önbecsülést is. Ez, hogy hulladék vagyok, szemét. A nevem Anna, és emberi hulladék vagyok, amit lehet ütni-vágni, nyomorgatni és feltörölni vele a színpadot. Könnybe lábad a szemem, és aztán üvöjtök. Halálfélelemben. Századjára.

Vastaps. Bravó! Megindító!

Bizonyára nagyon rosszul esett ezt végignézni onnan, a nézőtérrel. És épp ezért jól is.

Ezt hívják katarzisznak.

Hisz ez egyszerűen borrrzasztó, hogy nőekkel megtörténhet ilyesmi: verik, megnyomorítják őket.

De a színházban szerencsére mindez csak fikció és játék. Valójában semmi sem történik a színpadon. Csak játszunk! Színészkedünk, gyerekek!

Én nagyon jól játszom nemi erőszakot. Egyenesen profinak minősülök az erőszakművészet terén. Ha szerencsém van, egy napon majd Jászai Mari-díjjal¹ jutalmaznak „a női lélek megindítóan mély ábrázolásáért”. Szóval valójában hálásnak kellene lennem az összes áldozat- és kurvaszerepért, amit csak rám osztottak az évek során. Hogy szakmai tapasztalatot gyűjthessek, és féltáncoljak magam Thália oltárán. És a finn kultúráján.

A nevem Anna, és előadás után ezt az én megalázott, agyontépázott testeme... bocss, szerepeimet le lehet mosni a zuhany alatt magamról, azaz a pszichofizikai egyéniségeimről. Leengedni a lefolyóba. Ott tűnik el, ni, csiri-csori-csordogál lefele a bőrömről lesikált, megerőszakolt lány a szennyvízcsatornába. Amatőr dolog volna, ha rajtam ragadna a szerep. Figyu, nem szabad túl komolyan venni magadat! Hülye pancser!

És igenis, muszáj ezt a sok borzalmat megmutatni, színpadra állítani, és minden részletében sokszorosítva megjeleníteni azt a rengeteg szörnyűséget, ami a nőekkel történik ebben a gonosz világban. Erőszak lépten-nyomon. Végképp is ez a színház feladata. Megmutatni, milyen világban élünk.

És ez nagyon rossz érzés. Annyira rossz, hogy már jó. Jó érzés ott belül, a néző lelkében. És a rendezőében. Igen, most, ezzel hatoltunk a dolog lényegéig. Soha senki nem csinált még ilyet.

Nna és most, hogy a szerepet leöblítettük magunkról a lefolyóba, és felvettük a túl rövid szoknyácskáinkat, és becsuktuk magunk mögött a színház ajtaját, hogy határozott mozdulattal kilépünk a fikcióból, maradjon csak magának... most aztán indulhatunk a jó kis egészséges félelmeinkkel a kivilágítatlan parkon keresztül, ahova csak kedvünk tartja, szabadon.

És önmagunk lehetünk végre.

¹ Az eredetiben Jussi- vagy Thalia-díj, a legjobb színésznőnek járó filmes és színházi elismerés Finnországban.

A nő szerepe

Aqua: I'm a barbie girl című száma szól. Anna áll, nézi a közönséget, és azt játssza, hogy nem csinál semmit. A reflektor rá irányul.

Anna nem bír tovább a közönség előtt állingálni. Kimegy. A hangosító leállítja a zenét. A fények időközben lassanként kihunytak a nézőtéren.

ANNA

Képes vagyok rá, basszus! Profi színész vagyok. Ezek előre megírt mondatok. Szóval, hol is hagytam abba? Ja, igen! Ott tartottam, hogy SZÍNPADI ERŐSZAAK A HUSZONEGYEDIK SZÁZADI FINNORSZÁGBAAAAN... csak szükségem volna egy figurára, egy szerepre. Hisz nem muszáj nekem a saját szennyeseimet kitergetni itt mindenki előtt. Mért ne lehetne ez az egész fikció? Mint ahogy az is: fikció!

A szerep védelmében

Anna előveszi a kellékekkel teli bőröndöt, és feltesz egy parókát.

ANNA

Elmesélhetem mondjuk egy valaha élt történelmi figura történetét. Egy színésznőt a múltból. Fogadok, akad bőven feldolgozandó anyag. Csak ki kell találni egy szerepet! És egy jó húzónevet hozzá.

Előveszi a Mi, színészek című könyvet.

ANNA

Ez egy ilyen színész-katalógus 1938-ból. Melyikükbe volna jó belebújni? Lássuk! Elnökök... itt, úgy érzem, hiába is keresnék női neveket. Staava Haavelinna – túl álmodozó. Lyyli Erjakka, Lullan Helo, Lahja Linko – mennyi lírai „I”. Laina Laine, köszö a nevet, apa, anya! Vajon van köze a rendező Edvin Lainéhez? Aha, biztos felvette a felesége vezetéknévét, háhháhhá! Tyyne Jauri, Tuovi Hirvisuo. Verna Pionius – nem semmi! Aina Osa vagy Annie Mörk. Az a Pionius jól hangzott. Sőt, talán a legjobban eddig. Stipi-stopi! És figyu, itt egy Vernával készült interjú is. Nini, pont a nemi szerepekről beszél benne. Felkapott téma lehetett az 1930-as években Finnországban. Azt mondja itt a kiválasztottunk... Vagyis hogy hagyjuk inkább, hadd mondja el Verna maga.

Fejére teszi a parókát, és leül a kanapéra.

Diákélet

Anna a hangszalagot hallgatja. Közben ráérősen kávé tölts magának, szürcsöli, tortát eszeget.

VERNA (FELVÉTEL RŐL)

Nna, ööö igen. Khm, be van kapcsolva? Hallani, amit mondok, egy-kettő-három? Huh, na igen. Verna vagyok, üdv mindenkinek! Hmm, szóval a nemi erőszakról a színházban?

Hát persze, kedveseim, hogyan emlékeznek az első erőszakolós szerepemre! Mintha csak tegnap történt volna. A főiskolán kaptam. Vagyis valójában már a felvételin. Az utolsó nap történt. Kint voltunk egy ilyen nagy, homokos pályán. Páros kontakttánc-improvizációs gyakorlat volt, hogy a lányok a fiúk ölébe ugranak, és hagyják, hogy a mozgás magával ragadja és ringassa őket. Az volt aztán az utasítás, hogy lassanként durvuljon el a dolog, majd forduljon át erőszakolásba. És mit ne mondjak, olyan jól játszottuk mindketten – én és az osztálytársam, a drága Armas Hattara – azt az erőszakot, hogy ősztől Thália tanítványainak soraiba léphettünk.

VERNA (FELVÉTELÉRŐL)

De a legelső rendes, ronggyá erőszakolós szerepemet a főiskolán osztották rám, első éven. Fel is kapok magamra gyorsan egy ilyen ifjonti kabátkát. Máris fiatalabbnak érzem magam. És emlékezni is jobban esik így.

Anna felveszi a szőrmebundát, és futni, fekvőtámaszozni indul.

Abban az előadásban végig bikiniben voltam, és elég sok volt a vizeződés, locsoltak összevissza. Mint az idő tájt minden berlini színházi előadásban. Ment a locsolkodás. Volt úgy, hogy egyenesen aludttejjel. Akkoriban, 1924-ben. De azonkívül akadt abban a mi előadásunkban nyomorgatás és alázás is bőven már az első jelenettől kezdve, arra viszont nem emlékszem, hogy csak a végén volt-e benne kiadósabb erőszakolás, és fogalmam sincs már, hogy mi célt szolgált, vagy mihez kapcsolódott. (Különben az osztálytársnőmet, Elsa Turakaint is elég durván megráncigálták mellettem.) Arra emlékszem csak, hogy lényeges elemei voltak a darabnak valami nagy szalmabálák, és hogy a főiskolán a fiúkat könnyen megszállja az ördög, amikor érzelmeket kell eljátszaniuk, úgyhogy az évfolyamtársam, Toppo Elonperä megszállottan végigerőszakolt engem a közös alkotás folyamán tíz előadás, plusz a próbák erejéig, mert a főiskolai daraboknál ennyi a szokás, nem úgy, mint a színészmunka mezején, egy repertoárszínháznál, ahol ennél sokkal többször ismételjük produkcióként. De, hogy szavamat ne felejtsem, ott erőszakolt ő engem, mindig ezeknek a szalmabáláknak az oldalában, és nem finomkodott különösebben, nekem meg pucér volt a hátam, mert csak a fürdőruha volt rajtam, és attól a szénától meg a hajamból csordogáló víztől eléggé fölsebesedett a bőröm. Na meg attól a döfködéstől. Amúgy nem is tudom, hogy erőszakolásnál valójában van-e ez a döfi-döfi, vagy miből áll tulajdonképpen. A sebekről a hátamon mindenesetre nemigen jött, hogy szóljak a többieknek, mert valahogy hozzátartozott a dologhoz ez a nyers vadság, természetközelség, ez a finn színház sajátja, és amúgy meg azt tanácsolták, hogy ne szóljunk bele a színészpartnerünk munkájába, és persze a rendező meg a vezető tanárok nyilván jobban tudták, viszont arra emlékszem abból a produkcióból, hogy, bár elég megterhelő volt, és beteg is lettem, jó magas lázzal csináltam végig az előadáshetet meg a huszadik születésnapomat... de annyi megmaradt, hogy megtanultam sírni a színpadon. Azelőtt ez kicsit nehezen ment nekem, úgyhogy arra gondoltam, milyen jó, hogy a testemlékezetem ezt most elraktározta, ezt a sírást meg rosszullétet meg páni félelmet, hogy fel tudjam majd használni a későbbiekben is, más produkciókban.

Anna leveti a tinidzsekit, és kézbe veszi a mikrofont.

ANNA EGYENES ADÁSBAN

És úgy is lett. Később nagyon hasznos készségnek bizonyult ez, hogy tudok halálfélelmet játszani meg kegyelemért könyörögni. Nem vezett kárba a drága főiskolai képzés.

Ártatlanság

A történet hallgatása közben Anna felveszi az úszósapkát és -szemüveget. Nyújtó és feszítő mozdulatokat végez.

VERNA (FELVÉTELÉRŐL)

Azután telt-múlt az idő, sehol semmi erőszakos közösülősdi vagy megbecstelenítés, játszogathattam szép nyugodtan mindenféle mást: egy sor gyerekszerepet, mindenféle lökött lúzert meg talán valami tűzrólpattant kis nőt is közben, akinek szemüvege volt és aktatáskája, tehát erős nőalak. De ja, mégis volt egy, csak az talán nem igazán számít, mert végül is nem végződött erőszakolással. Abban is fürdőruha volt rajtam, de az hozzátartozott a történethez, mert ez egy uszodában játszódó, roppant érdekes darab az élsport világról. De volt benne egy olyan rész, hogy a figurám úszóedzője közeledni próbál, vagyishogy egy az egyben taperolni kezd engem, így, a fürdőruhámon keresztül, de végül aztán rákiáltok, hogy hagyja abba, ne! Mégis, előtte elég sokáig hagyom, hogy markolásson, mert a karakterem nem mer nemet mondani, és ez persze nagyon is ismerős helyzet sokak számára a való életből. Hogy nem mered azt mondani, hogy hé, most már legyen vége!

És emlékszem arra, amikor először próbáltuk. Esti próba volt, és csak én voltam ott meg a rendező és a partnerem a jelenetben. Mindketten laza száz évvel idősebbek nálam.

És azokon az első próbákon, amikor vázolgatjuk a jelenetet, és „megnézzük, mi mindent rejt magában”, akkor elég belemenősen csináljuk, hogy lássuk, meddig lehet elmerészkedni. Ennél a darabnál is iszonyú kényelmetlen hangulatot sikerült teremteni, nekem komolyan a gyomrom fordult ki tőle. A rendező szerint nagyon jól hatott a nézőtérről nézve, egész a lelkéig hatolt az embernek. Aztán összecsapta a tenyerét, hogy talán elég is volt ennyi mára, mert úgyse lehet ugyanúgy megismételni. Érdekes persze, hogy kb. ötvénszer mégiscsak meg kellett ismételnünk később. Én meg a próba után a mosdóba menekültem sírni, és öklendeztem, a hányás kerülggett... de nem akartam elmondani senkinek. Hogy ne tűnjek amatőrnek, aki benne ragadt a szerepében.

Anna a kanapé mögött leveszi a szemüveget, és belebújik a Burberry kabátba.

De ez nem is igazán számít, mert nem lett belőle erőszakolás. Ez csak egy ilyen kis színes, összekötő történet volt, nem igazi erőszakoldozata-szerep, amivel aztán parádézni lehetne.

Kosztümös viszonyok

Anna izgatottan fut vissza, és helyezkedik pózolni a kanapéra, de egy idő után belefárad az új történetbe, és hátramegy várakozni a kis pódiumra.

VERNA (FELVÉTELÉRŐL)

De volt aztán egy ilyen kosztümös dráma a 18. századból. Női rendező meg minden. A történet nagyjából arról szólt, hogy a tizenöt éves szereplőm erőszakos liliomtiprás áldozata lesz a nyálás, de sármos főhős jóvoltából, minekutána a lány ráérez a szex ízére, és ez a harisnyás szalonmacsó időnként megdugja, amíg el nem szaródik minden, a lány elvetél satöbbi. Aztán a szünet után más dolgok kerülnek terítékre: a főszereplők hatalmi viszonyait boncolgatják, meg ilyesmi. Szóval ez a lány totál mellékszereplő az egészben, egy bábu a játszmaiban, a megerőszakolá-

sa pedig igazából afféle szórakoztató közjáték, comic relief. A közönség minden alkalommal nevetett, amikor a karakterem elmesélte a megerőszakolását a márkinének, a pártfogómnak: hogy az elején fáj és szörnyű volt, de aztán már én kértem, hogy még, még! Hehehe-huhuhu, vicces, nem? Vagy egyszerűen csak olyan jó ritmusérzéssel, ellenállhatatlanul tudtam előadni. Mindenesetre a nemi erőszakkal semmilyen formában nem foglalkoztunk többet, és a darab végén kolostorba vonultam. Az egyik díszletmunkás öltözött be apácának, és komolyan, nagyon vicces volt szerintem.

De kicsit mindig fura érzések kavargtak bennem utána. Maga a nemi erőszak persze gusztustalan jelenet volt, és mindenféle akaratlan vizuális képzeteket keltett bennem. Hiába, a behatolást mindig el kell képzelnie az embernek, mert oda muszáj egyet nyögni. De amúgy ez egy ilyen könnyed kosztümös darabocska volt, és sokat lehetett benne ágyban feküdni, hálóingben libegni, meg szépnek látszani.

Anna a kanapé mögé bújik, hogy a Burberry kabátot anilinvörös fürdőköpenyre cserélje.

Hagyományos nemi erőszak

VERNA (FELVÉTELÉRŐL)

Igen-igen, mindig szokásom volt ilyen apró észrevételeket és utasításokat írogatni magam számára a szövegkönyv margójára. Néha akár még verseket is: valami eredetit Eeva-Liisa Manner-től, Edith Södergrantól² vagy Toni Braxtontól. Kósza gondolatokat és megjegyzéseket a saját színészi munkámról vagy arról, mi jár a figurám fejében. És ide figyeljete, itt van nálam ez a...

Felveszi az Anna eredeti Othello-példányát az asztalról, és felteszi az olvasószemüvegét. Leül a kanapéra.

... olvasgattam ezt a régi példányomat. Az volt a darab címe, hogy *Óh, te patás állat*. Egy ilyen shakespeare-i féltékenységi dráma, és nini, itt sorakozik minden egykori széljegyzetem. Észrevettem köztük ezt. Elcsodálkoztam, mert ez se nem vers igazán, se nem a szereplő gondolata, inkább saját naplóbejegyzésnek tűnik. Annyi, hogy rövidebb sorokba írtam, egymás alá, hogy ritmusosabb legyen. És hát elég elgondolkodtató, hogy a próbaidőszak alatt ilyeneket írkáltam:

Anna kézbe veszi a mikrofont.

ANNA

„Félek. Nem akarok félni. Nem akarom, hogy megcsonkítsanak, nem akarom megadni magam az erőszaknak. Nem akarom, hogy megalázzanak, nem kötelezhetnek rá. Nem akarom ezt a játékot játszani. Félek. Mindent elrontok ezzel a féléssel. De nem vagyok elég bátor.”

ANNA

Aztán azt írtam még ide a példányomba... ez alighanem épp az erőszakolósos jelenet.

Megmutatja a szöveget a közönségnek.

ANNA

„Kellőképp erőszakos.” „A gyilkosság akkor az egész aktust jelenti, azaz magába foglalja fojtogatásostól, késelésestől, mindenestől.” Aztán vannak itt rajzok is erőszakoskodásról meg csuk-

² Manner és Södergran a legismertebb finn és finnországi svéd modernista női lírikusok közé tartoznak.

lókicsavarásról. „Rettegés a további erőszakról”, „erőszak – szex, gyűlölni – szeretni, HOGY A MEGERŐSZAKOLÁS NEM BÜNTETÉS, HANEM FÉLREÉRTÉS!!!” Ilyeneket írtam ide! Lehet, hogy ez a nő a darabban egyszerűen csak túl rövid szoknyát viselt, a férfiszereplő pedig nem értette, amikor azt mondta neki, hogy ne. Próbálom mindenféleképpen megmagyarázni magamnak, hogy ezzel nem büntetni akarnak ott a színpadon, hogy ez csak félreértés. Hogy senki sem akarja megalázni a nőket itt a művészet nemes világában. Ezeken a világot jelentő kurva deszkákon. Az egész csak FÉLREÉRTÉS!

ANNA

Aztán ez az *Óhtepatásállat*, ez a férfi, a címszereplő, azt mondja: KURVA! Azt írtam ide a lapszélre, hogy „bocsibocsibocsi!”, és az ezután következő hosszú, költői monológ alatt a férfi megerőszakolja a nőt:

Ha tettetdről beszélnek. Mi a vétked?

Az ég elsápad, hunyorog a Hold,

A céda szél, mely csókolja, kit ér,

Némán a föld mély üregébe kushad,

Hogy ne is halljon róla. Mi a vétked?)³

(Did I but speak thy deeds. What committed! Heaven stops the nose at it and the moon winks, The bawdy wind that kisses all it meets Is hush'd within the hollow mine of earth, And will not hear it. What committed!)

A lapszélre itt azt írtam: „sima, hagyományos nemi erőszak”.

Óh, mily nagyszerű, hogy az ilyen jeleneteket játszva persze muszáj belegondolni, hogy hogyan történik a nemi erőszak. Mármint a való életben. Azaz, hogy hogy zajlik. Vagyis, hogy hogy néz ki. Mindenesetre úgy gondolom, hogy ez a mienk jócskán lecsúszna a dobogóról a hagyományos nemi erőszakok bajnokságán.

Majd itt, a következő oldalon ilyenek következnek, hogy „erőszak, dugás, nem vagyok kurva vagy mégis, alázás, gyalázás, védelemvédelem, rémület védtelenség meghalok, szellem, unbreak my heart, say you love me again, Istenem, bocsáss meg neki, ne engedd, hogy ez megtörténjen, kelj fel és tébolyogj. Hisztéria, a kanapéra, föld férge, lélegezz mélyeket!”

Anna mély lélegzetet vesz, és próbálja megemészteni az olvasottakat. Légzőgyakorlatokat végez. Végül visszatér a hátsó pódiumra, instant tésztát készít magának, és enni kezd.

ANNA (FELVÉTELÉRŐL)

De ezt az egészet kihúzták végül. Bizonyos értelemben. Vagyis az lett belőle, hogy az erőszakot nem neveztük többé erőszaknak. Mert – bár akkoriban még nagyon fiatal és tettekéss voltam – egyszer csak rám jött, hogy én nem vagyok képes eljátszani ezt a megerőszakoltatást. Pánikrohamokat kaptam, amikor az erőszakolós jelenethez improvizáltunk. Lehet, csak azért, mert akkoriban annyi munkám volt. Például annak a historikus erőszakolós darabnak az előadásai párhuzamosan. Mindenesetre sírva fakadtam improvizáció közben, és nem bírtam abbahagyni. Emlékszem, hogy amikor már jó ideje csak üvöltöttem, hogy „Hagyd abba! Ne!”, és végre mindenkinek leesett, hogy már nem a szerepet játszom, és elegendő volt a rajtam vonaglásból meg a kurvázásból, akkor összekucorodtam a földön, és próbáltam a hajammal eltakarni az arcomat, mert annyira

³ Részlet William Shakespeare Othellójából (Negyedik felvonás, 2. szín). Fordította Jánosházy György.

szégyelltem magam, és féltam. És a hajam belógott a számba, és taknyom, nyálam, könnyem összefolyt a sok sírástól. Alig kaptam levegőt. Aztán lassanként elmúlt a hiperventilláció, azaz hisztéria(!), és megnyugodtam. És akkor úgy döntöttünk, hogy elég is lesz ennyi aznapra.

ANNA (FELVÉTELRŐL)

Másnap összeszedtem minden bátorságomat, és elmondtam, hogy borzasztóan rosszul viselem ezt az egészet, szóval az lenne a kérdésem, hogy feltétlenül szükséges-e megerőszkolni a szereplőmet ebben a jelenetben? Erre azt mondták nekem, hogy a férfihős tragikumának beteljesedése szempontjából Rendkívül Fontos Fordulatot jelent a szeretett nőn elkövetett erőszak. De én csak nem értettem.

Mert épp akkoriban magyarázták el nekem, hogy meg kell tanulnom határokat szabni, hogy ezek a dolgok nem történhetnek meg, ha elég hosszúra szabom a szoknyámat... ööö, vagyishogy a határokat... szabom meg szigorúan. ÉN, húszévesen, friss végzettként, a színpadi áldozat szerepkörömből kiemelve a fejemet, határokat szabok. Racionálisan és objektíven nézem az egészet, és kizárólag rajtam múlik, hogy mi történik velem a próbákon. Ugyanakkor képes vagyok az együttműködésre és nyitott a művészetre, az együtt gondolkodásra és a lihegő színészcollégámra, meg még mi a picsára nem!

Mindenesetre a lényeg, hogy a nagy *Óhtepatásállat* jellemfejlődésének ívétől függetlenül nem akartam megcsinálni azt az erőszakjelenetet, és bár nagyon fiatal voltam, és újonc a nagybetűs Finn Színházban, attól féltam, hogy meg fogok bolondulni! Szóval elhatároztam: nem vagyok hajlandó megcsinálni. Ráadásul még a művészi ábrázolás szempontjából is olyan ügyetlen elképzelés volt. Az előszínpadon fetrengtünk, de felöltözve, mert afféle modern, farmernadrágos feldolgozás volt. Nem, én nem akarom ezt eljátszani! Aztán még az is a fülembé jutott a próbafolyamat idején, hogy egy barátnőmet nemrég igazából megerőszkolták. Hát nem beteg dolog ez, hogy én meg itt ezt bohóckodom el?

És akkor belegondoltam abba, hogy a nézőtéren hányan ülhetnek olyanok, akikkel, vagy akinek a szeretteivel ez megtörtént? Hányan minden egyes kibaszott este? És valahogy szörnyű érzéketlenségnek tűnt ezt a játék erőszakot nyomtatni ott felöltözve, színészilag beleélve magam halálfélelembé, pánikba és penetrációba, estéről estére. Mikor pedig biztos nem is hasonlít erre az egész a való életben. Úgyhogy eldöntöttem, hogy... ez most számomra kulcskérdés. Hallottam valamikor, hogy volt EGYSZER valaki a színiakadémián, aki megtagadta, hogy egy olyan előadásban játsszon, amelyikben túl sok volt a nők elleni erőszak, úgyhogy elhatároztam: ezt én is meg merem csinálni! Nem megyek bele!

Ezt elmondtam a rendezőnek meg a színészcollégámnak, és azt a tanácsot kaptam: „Ne engedd, hogy a magánéleted befolyásolja a színészi munkádat!” És különben is ügyelnem kéne arra, hogy ne dolgozzak túl sokat, nehogy burnout legyen a vége. Gyengébbek kedvéért: kiégés! HOGY ENNEK A KURVA ERŐSZAKORGIANAK ÉS FOLYAMATOS RAJTAM FETRENGÉSNEK SEMMI KÖZE AHHOZ, HOGY KIBORULT NÁLAM A BILI!

Így aztán meglehetősen patthelyzetbe kerültünk, és én éjszakákat morfondíroztam azon, hogy hogyan oldhatnám meg ezt a szituációt. Megjegyzés: én gondolkodtam ezen, a férfiaknak a jelentőségtejtjesebb jelenetek művészi megoldásán kellett munkálkodniuk, ez viszont számomra biztos személyesebb ügy volt. Szóval éjszakánként órákat törtem a fejem azon, „milyen módon alázhatnának meg a színpadon úgy, hogy ne ez az erőszakolódsi legyen?” És végül arra jutottam, heuréka(!), hogy mi lenne, ha maga az aktus, penetrációstól, a nő beleegyezésével történne, hogy csak az előtte és utána rendezett patália: bántalmazás, kurvázás meg marcangolás lenne a férfi elborult elméjének sötét kivetülése, de maga a nemi aktus a nő kezdeményezésére történne,

Így ő is aktív, saját akaratral rendelkező szubjektum lehetne a történetben. Odáig elmentem, hogy még külön bugyit is kértem a jelmezeseiktől, amit felvettem a sajátom fölé, hogy levethessem aztán a színpadon.

És hosszú alkudozás után sikerült. Halleluja! Hogy konszenzusos dugás legyen! És hogy a pasas csak utána kurvázza le a szereplőmet újra, mert az, mint tudjuk, a hős jellemfejlődésének megfelelő ívelése szempontjából lényeges. Igazából az ívnek több pontján is kulcsfontosságúnak bizonyult.

És ha hiszitek, ha nem, nekem ez segített akkor. Annyira, hogy bírtam folytatni a munkát, és eljátszottam a szerepemet (bár, így utólag belegondolva, nem vagyok biztos abban, hogy egy hajszálnyival is jobb lett ettől), de akkor ezen múltott, hogy nem kellett botrányt okoznom azzal, hogy kísétálok az előadásból. Így nem kellett POCSÉKUL ELSZÍNÉSZKEDNEM EGY TELJESSÉGGEL FELESLEGES nemi erőszakot, ami az eredeti műben még csak nem is szerepel!

Tehát végül is ez az alakítás sem volt egy vérbeli, hamisítatlanmeggyalázottnő-szerep, bár azért így is elég sokat sikerült azt a kényszerdugást próbálni, és az egésznek volt némi erőszakíze, hisz a rendező és a partnerem mégiscsak kényszerítettek az aktus eljátszására.

Szerencsére a közönség legalább úgy gondolta, hogy ÖNKÉNT csináltam.

ANNA

Aztán bemutató után bementem a városi kórház ügyeletére, mert úgy éreztem, itt a híres burnout.

Stilizált erőszak

ANNA

És ez még nem minden. Verna?

VERNA (FELVÉTELRŐL)

Igen?

ANNA

Megkérhetlek!?

Anna mutatja a hangosítónak, hogy bekapcsolhatja a felvételt. Tollkabátot vesz, és sapkát tesz. Bemelegít.

VERNA (FELVÉTELRŐL)

Hát igen, egy kicsivel idősebb és tapasztaltabb voltam már, és azt gondoltam, nem történhet több ilyen baleset. Új idők voltak, új igazgató. Ülök az új sikermusical olvasópróbáján. A tolerancia, a sokféleség elfogadása és a nemek egyenjogúsága mellett tüntető darabán. És egyszerűen nem hiszek a szememnek, amikor a példányomat lapozva egyszer csak azt a színi utasítást látom ott zárójelben, hogy „Rachelt megerősokolják”. Én nyitom a számat, hogy ne már! Nem lehetne ezt megoldani valahó..., amikor: „És ide külön írtam egy kis áriát”, jelenti be a zeneszerző felvillanyozva, és elénekli ízelítőképp az erőszakáriát.

És mivel én úgy szeretek énekelni, ez lenne az én Szólóm. Ez a zenei téma aztán megismétlődik még itt-ott a darab során, és a kitaszítottokról szól. Ez a kívülállás és kitaszítottság témája. A kristevául tudóknak azt is mondhatjuk, hogy az abjekt motívuma.

Ja, értem, akkor ezt valószínűleg elég nehéz lenne kihagyni belőle. „De stilizálva játszuk el”, ígérik. A csoportos nemi erőszakot. Hogy külön koreográfiát kap, meg... meg... jégkorongos metaforikával operálunk. Hogy először a színészek – figyelem! NEM-táncosok! – dobálnak engem a levegőben egy jól begyakorolt, bár nem mindig ugyanolyan jól észben is tartott koreográfia szerint. Végül pedig fekszem a földön, és a hónom alá, térd- és könyökhajlataimba meg persze a lábam közé jégkorongütőket dugnak. És így maradok, fekve, az egész következő jelenet alatt, mozdulatlanul, aztán szétszedik ezt az installációt, majd én eléneklem az erőszakszólómat, és eljátszom, hogy megerőszakoltak. Hát, mit mondjak, rendben.

Anna felveszi a mikrofont.

ANNA

Ez fontos téma, úgy gondolom. Mármost nem a csoportos erőszak, hanem az egész darab. Fontos, hogy a közönség a nagyszínpadon láthassa. Csak na, amikor az előbb arról beszéltem, hogy a színészek... azazhogy Irmeli beszélt arról, hogy a fiúknak a főiskolán nehéz a testüket kontrollálniuk, amikor agresszív vagy felizgult figurát kell játszaniuk... Na, hát nem igazán sikerül nekik főiskola után sem, a profi színházban.

ANNA (FELVÉTELRŐL)

Húha, volt ott aztán mindenféle malőr aaa... a munkabiztonsággal.

Anna lerogy, elterül a hátán a padlón. Ez többször megismétlődik, miközben megpróbál visszajutni a hátsó színpadra. Végül feladja, és háton fekvé marad.

De őszintén, bár az a dobálás, agyrázkódással meg törött bordákkal körítve, elég szemét dolog volt, nem is tudom, miért hozom szóba, mert csak véletlen balesetekről van szó. És talán csak azért dobálnak annyit a színpadon, mert olyan kézre álló, dobálni való vagyok, olyan pici és sovány, hogy vigyáznom kéne, nehogy táplálkozási zavarom legyen (köszönöm bazmeg a tanácsot, akárki, ebédelhetnék végre nyugodtan?)!

Azt találtam egyszer mondani egy férfi kollégámnak, hogy: valamiért elég sokszor kellett eddig megerőszakolt nőt játszanom, és tetejébe kicsit furcsálltam a dolgot. Ő meg erre annyit válaszolt: talán csak mert nagyon erőszakolni való vagy. Ez NAGYON ronda megjegyzés volt, de... Talán csak nem jól viselte a témát, és megpróbálta vagányul elviccelni.

Valójában nagyon kedves srác.

Anna hátramegy sütizgetni és kávézgatni.

Aztán ott volt az a... nyugdíjas színész, aki idesúgta nekem az ünnepélyes tavaszi díjátadón, ahol épp kitüntetések osztozottak a színház nagy múltú művészeinek: „Neeem lehet igaz! Nem! Eeez nem lehet igaz! Hogy ez a... ez is húsz éve van itt? Mintha csak tegnap lett volna, hogy először játszottunk együtt. És akkor még csak főiskolás diákleányocskák voltak, azt a kutya-fáját, hogy micsoda remek darab volt az.”

És aztán ez a matuzsálem odafordult hozzám, a fiatal színésznőcskéhez, és azt suttozta: „Hmm, abban volt, hogy megerőszakolhattam”; majd mondta tovább a magáét kedélyesen, öregesen.

Anna a mikrofonhoz kúszik.

ANNA

Szerettem volna üvöltölni, hogy ÁÁÁÁÁÁÁÁÁÁ ÁÁÁÁÁÁÁÁÁÁ ÁÁÁÁÁÁÁÁÁÁ, mi a bűdös picca folyik itt! De ezzel jószerevével tönkretettem volna az ünnepi hangulatot. Úgyhogy úgy döntöttem magamban, ennyi elég is volt nekem mára.

Anna felkel, bepólyázza és felkötö a karját, tovább eszi a tésztáját a hátsó színpadon.

ANNA (FELVÉTELRŐL)

Hát iigen, bár tény, hogy eléggé ellátták a bajomat abban a zenés szuperprodukcióban, a legfájdalmasabb mégis az volt, hogy egy vállrándítással elintézték: nem viselhet meg az erőszak, mert Stilizált! És félvállról vehetem. Hogy nem kell az „érzelmi oldalát” eljátszani. Tehát KÖNNYEDÉN kell tudnom venni azt a dobigálást, földre teperést meg hokiütőkkel döfködést.

Annak ellenére, hogy végig tisztában vagyok vele: csoportos nemi erőszakot ábrázol! Vagyishogy azzal, hogy ÉN az erőszakoltat játszom, a gangrape áldozatát, akire minden erőszakos indulat összpontosul! Az lett belőle, hogy a reakcióm pont a várakozásokkal ellentétes volt: annyira roszszul éreztem magam, hogy MUSZÁJ volt minden egyes alkalommal kisírnom magamból a dolgot a színpadon, és véresen komolyan vennem az egészet. Keresztülmenni rajta, és megmutatni a traumatikus érzéseket, amiket kelt. Amúgy sem vagyok egy technikás színész... *(furcsa szünet)*, hanem abból merítem az impulzusaimat, hogy ha tépik a hajam és fáj, akkor sírok.

De a lényeg, hogy még pocsékabbul éreztem magam attól a jelenettől, ha nem tudtam sírni, hanem csak végigcsináltam beleélés nélkül. Minden alkalommal akaratlanul is megjelent előttem a tömegeerőszak képze. Hogy milyen érzés valójában. És a szemébe néztem a kollégáimnak, és gyűlöltem őket, undorodtam és féltém tőlük. És arra gondoltam, hogy ezt soha többé. Ki kell szabadulnom innen.

Anna a mikrofonhoz rohan a hátsó pódiumról az utolsó pillanatban. A szája tele tésztával.

ANNA

Aztán bemutató után bementem a városi kórház ügyeletére, mert jött a burnout.

ANNA (FELVÉTELRŐL)

De ez volt az utolsó. Az utolsó alkalom, hogy valaki fetrenghet rajtam, miközben dolgozom.

MÁSODIK FELVONÁS

Szerepet le

Anna leveszi a sapkát, letépi magáról a kabátot.

ANNA

Húha, ez egy kicsit személyesre sikeredett. Sehogy se tudom én ezt más szájával elmondani.

Anna próbálja levenni a cipőjét, ami elég nehéznek bizonyul bepólyázott kézzel. Letépi a kötést, majd leveszi a cipőjét.

ANNA

Ráadásul nem voltam képes ebben a Verna Piponius-figurában sem benne maradni.

ANNA (FELVÉTELRŐL)

Na és mit gondolsz róla Te Magad? Milyennek érzed?

ANNA

Hátööö, ez a Verna helyenként egész jól sikerült. Mármint ha leszámítjuk, hogy helyenként egyáltalán nem tudtam tartani a figurát, és elkezdtem a saját ügyeimről locsogni, akkor egész elégedett vagyok. Nagyon vicces volt eljátszani. Egy kis stockholmi vágószobában vettem fel az egészet az Iphone-nommal.

Annira mutat.

Gyerekkori kedves barátom, Anni Puolakka képviseli itt ezt a mozzanatot: Stockholmot és a megírás folyamatát. De a beszédstílus tekintetében talán jobban oda kellett volna figyelnem. Vagyis, ha újra kellene írnom ezt a dolgot, akkor, azt hiszem, jobban kidolgozom ezt a figurát. Azt, ahogy beszél. Mert időközben rátaláltam, például amikor azt mondja, hogy „szokásom volt apró észrevételeket és utasításokat írogatni magam számára a szöveggönyv margójára”. Szóval talán ebből indulnék ki. Hogy?

Mi van?

Halló!?

ANNA

Áh, tehát azokról az emlékekről. Hogy mit gondolok?

Nemtom.

Anna a kanapéhoz sétál.

ANNA

Nem, igazán nem tudom. Vagyis nagyon nehéz feldolgozni az érzéseimet.

Anna leül a kanapéra.

ANNA

Szóval igen, borzasztó dühös vagyok, talán ez az uralkodó érzés. És a szégyen ezzel együtt. Hogy nem vagyok elég talpraesett és intelligens.

Ez egy olyan hányinger téma! Rohadt nehéz összefogottan beszélni róla. Ráadásul még nyertem is a projektre támogatást a Finn Kulturális Alaptól. Eredetileg regényt kellett volna írnom ebből. Aztán elmeséltem édesapámnak, hogy min dolgozom, ő meg azt mondta: „ne csináld, túl kényes téma”. Az emberek annyira érzékenyek. És ha a nyilvánosság elé kerül ez az egész, a média felkapja, és úgy csavarja ki, ahogy kedve tartja, akkor pedig ellenőrizhetetlenné válik számodra.

Tehát a saját apám megtiltotta, hogy erről beszéljek, pedig valójában ez az oka annak, hogy olyan hosszú ideje nem tudok színpadon játszani. Bár ez a szakmám.

Grrráááh, semmi kedvem ilyen nyavalygós libának lenni, és erről papolni. Volna nekem más dolog is, sok más érdekes kérdés, ami foglalkoztat. Például, hogy meddig tágul az űr?

És félek, hogy ez nem több így, mint valami szegény munka nélküli kis színész panasza: nem tudok játszani, mert... feminizmus. Mert „túl sokat gondolkodom a nőábrázoláson”. Ugyanakkor úgy tűnik, hogy semmi sem változik. Bár a feminizmus valamilyen szinten elfogadottá vált kint, a való életben, valamiért nem sikerül a változásnak beszűrődnie ide, a színház világába. A világot

jelentő deszkákra. Mert a művészet nem követi a hétköznapi szabályokat. A művészetnek saját törvényei vannak. A művészet nem egyenlő kvótákban gondolkodik, és mégiscsak megindító, amikor egy fiatal nőt megerősszakolnak és feldarabolnak, és szólásszabadság van, és ami elmúlt, elmúlt, és tiszteljük a veteránokat. DE BASSZUS, ÚGY TŰNIK, HOGY MEGÁLLT AZ IDŐ. SEMMI, DE SEMMI NEM VÁLTOZIK!

Anna a kezébe temeti az arcát.

ANNA

Talán ez a legnyomasztóbb. Hogy ez a kultúrmacsó faszág úgyis így megy tovább, és mindig tovább a végtelenségig. Ha benne vagyok, ha nem.

Anna lerogy a kanapéra. Beszéd közben a hónaljászórét simogatja, míg elemzi a helyzetet, ahogy a férfi rendezők húzogatják a bajszukat.

ANNA

Vagy talán mégiscsak a magam szempontjából érzem ezt nyomasztónak. Hogy így felgyűlt bennem a szégyen és a düh. És elképesztően igazságtalannak érzem. Mért van az, hogy egyetlen férfi színésznek sem kell megtapasztalnia a „szakmának ezt az árnyoldalát”?

Egy férfi kollégám megkérdezte tőlem, amikor meghallotta, hogy ezen az előadáson dolgozom: mégis hány darabban fordult elő, hogy megerősszakoltak-forma? (Megerősszakoltak-forma – ez egész jó kis kifejezés.) És erre összeszámoltam, hogy négyben, bizonyos értelemben ötben. Igazából teljesen kifejejtettem egy főiskolás vizsgaelőadást a sorból. A vágy villamosa, csodálatos klasszikus, ragyogó női szerepek; az állatias Stanley Kowalski és a megzavarodott Blanche du Bois, akit méltó büntetésként... na de mindegy, azt válaszoltam: négyben. CSAK négyben. Téged hányban?

„Ööö, egyben se, de egyszer volt például egy olyan jelenetem, amiben a figurámat ilyen nyomasztó, szexuálisan túlfűtött légkör veszi körül.” Áh, szóval EGYSZER VOLT EGY OLYAN JELENETED, AMIBEN A FIGURÁDAT NYOMASZTÓ, SZEXUÁLISAN TÚLFŰTÖTT LÉGKÖR VETTE KÖRÜL! Értem, na, ha így számoljuk, akkor..

Anna az ujjain számolgat. Húsz körül abba hagyja.

ANNA

... könnyebb azt összeszámolnom, mikor nem volt szexuálisan túlfűtött és nyomasztó a légkör az általam játszott alakok körül.

És tudom, hogy ez nem a férfi színészek hibája. Tényleg nem. Ő is csak empatikus próbált lenni, jó ember. És „magára vonatkoztatva” átgondolni. De ez mégiscsak NAGYON NAGY igazságtalanság. Kizárt dolog, hogy egy férfi párhuzamosan két olyan darabban is játsszon, amiben megerősszakolják az általa játszott szereplőt.

Ráadásul mindig a fiatal, kezdő és magukban bizonytalan színésznők kerülnek ebbe a helyzetbe. És amikor én megpróbálok beszélni erről, akkor azt kapom, hogy: nem vagy te egy kicsit túl érzékeny? Meg, hogy lépj túl rajta végre! Get over it! Jön, hogy behúzzak egyet. De úgy érzem, nem segít, ha bosszút állok pár férfi színészen, hisz nem az ő hibájuk, meg aztán nem is akarok én senkin bosszút állni. De azt azért szeretném, ha egy kicsit belegondolnának, hogy milyen érzés ez nekem (és sok más, a „nőábrázolás rémségeire” panaszkodó színésznőnek). Csakhogy a bosszú nem segít semmit, ráadásul teljesen elhibázott dolog pont őrajtuk állni bosszút. Nem is tudom, kin kellene. Valami kibaszott Struktúrán? De nem is akarok bosszút állni. A bosszú itt nem segít, bassza meg!

HARMADIK FELVONÁS

Bosszú

ANNA-TERAPEUTA (FELVÉTELÉRŐL)

Mi volna, ha mégis megpróbálnád?

Anna felriad, felül a kanapén. Csend. Enyhe zavar.

ANNA-TERAPEUTA (FELVÉTELÉRŐL)

Hátha mégis segít. Itt bármit megtehetsz, amit csak akarsz. Itt minden érzélem megengedett.

ANNA

Nemtom... Elég ordenaré dolognak tűnik. Vissza-színpadierőszakolni. Dehogyan akarom én azokat a régiákat! Nem akarom újra elképzelni, hogy velük vagyok... dugok... Inkább valami főiskolások legyenek. Fialatok, védtelenek és ártatlanok, hogy valami értelme legyen. Vagyishogy épp akkor nincs értelme, ha ártatlanok. Annyi egyszer biztos, hogy nem az ő hibájuk.

ANNA-TERAPEUTA (FELVÉTELÉRŐL)

De hátha attól jobban éreznéd magad... Mi volna, ha egy pillanatra elfelejtkeznél az ésszerűségről és az igazságosságról? Szerintem a bosszúfantáziáid valóra váltása megér egy próbát.

Anna a kanapé sarkába temetkezve próbál eltűnni szem elől.

ANNA

Mért fogtam neki ennek az egésznek? Gráááh, jó na, mindenki tudja, hogy ez így nem megy, így nem haladunk, ha nem kelek fel erről a kanapéről.

Anna felkel a kanapéről, és a rivalda közepére sétál.

ANNA

Rendben, én mindenre nyitott vagyok. Megpróbálni mindig meg lehet.

Felveszi a padlóról a Burberry kabátot, és a kanapéra ülteti.

ANNA

(*Motyog*) Kurva gestaltterápia. Nem tudom, ez annyira kilencvenes évek! Olyan béna! Nekem ez nem megy! Nem akarok egy ilyen múlt évezredből szalasztott jelenetet a sikerdarabomba!

Anna bátorságot gyűjt.

ANNA

Grrrraaargh. Ezt a részt mindig borzasztóan szégyellem, de komolyan! Ha magamban próbálom, ha közönség előtt játszom, mindegy. Huh, de most muszáj, végig kell valahogy csinálnom.

Anna kezdi bemelegíteni a hangját és testét.

ANNA

Kedves közönségünk, előadásunk most következő része: a bosszú „à la kegyetlen kilencvenes évek”.

Anna összeszedi a bátorságát.

ANNA

Oké. Azt képzelem, hogy ezek a kabátok... fiatal színészpallánták. 5-6-7-8.

ANNA

Helló, láttam, hogy itt ülsz. Leccsüccsenhettek?

Anna cselgáncsozókat megszegyenítő mozdulattal a kanapéra vetődik.

Köszü! Áh, szóval még fősulis vagy. Aha-aha, persze-persze! Húha, ez nagyon klassz. Rögtön látszik, hogy komolyan veszed. Belőled lesz valami.

Anna elkezd simogatni a kabát térdét, majd lassanként a lába közé vándorol a keze. A kabátnak nem tetszik. A Nirvana Rape me című száma szólal meg.

I got it, i got it, i got it. Meghívhatlak valamire? Tudod, te még messzire fogsz jutni. Látom a szemedből. El ne veszítsd ezt! Az ártatlanságot. Bocs, baj, ha közben hozzád érek? Nem zavar, igaz? Olyan tündéri édes vagy.

Anna rámászik és dugni kezdi a kabátot a kanapén. Végül ledobja, hogy szabaduljon tőle.

ANNA

Menj innen a picsába!

Anna újabb kabátot talál (tinidzseki).

ANNA

Áh, főiskolás vagy. Klassz! Akkor biztos érdekel a kegyetlen fizikai színház, és bátor fiúcska szeretnél lenni a színpadon. Nem bánod, ugye, hogy ezt csinálom?

Közben a falhoz nyomja, és kezdi markolászni, nyalogatni. Megerőszakolja.

ANNA

Nyaljad csak, nyaljad! Micsoda? Erre se tanítottak meg a főiskolán, hogy hogy nyalj ki egy pinát? Szűzanyám!

Tűnj innen a picsába, te nyalizós hímrinygó!

Anna megtalálja az anilinvörös köpenyt. A matracra hurcolja.

ANNA

Gyere csak ide, te kurva. Kurva! Kurva! Kurva (üvölti a fülébe és ököllel veri az arcát)!

Anna erőszakolja.

Heaven stops the nose at it and the moon winks,

The bawdy wind that kisses all it meets

Is hush'd within the hollow mine of earth,

And will not hear it.

Die you dirty whore!

Az ágyon hagyja a köpenyt, rohan az újabb kabáthoz (pihekabát), és a színpad közepére vonszolja.

ANNA

Hé-hé-hé, helló! De hát csinálhatjuk az egészet stílzáltnan, így egy cseppet se kell beleélned magad. Csak fekszel ott egy helyben. Tanulmányozhatod közben mondjuk a mennyezetet.

Anna a kabátra teszi a lábát, és kiheréli egy mímelt láncfűrészsel. Eljártssza, hogy dildót készít magának, amivel maszturbálni kezd a kabáton fekve.

ANNA

Ez nagyon fontos a karakterem fejlődése szempontjából, ez a dolog, és melleleg tabutéma.

Anna ugrál, pattog a kabáton, majd széttépi.

ANNA

Ez az egész csak színház. Domborítsuk ki jobban az ÉN jellemfejlődésem ívét.

Anna a kabát darabjait dobálja. Állatiassá válik. Foggal szagatja a kabátokat, és dörzsöli magát hozzájuk, domborít, homorít.

ANNA

Az emberek olyan rosszak. A világ olyan borzalmas hely. Hát, ez így igaz!

A zene véget ér. Csend. Anna a kabátok alá temetkezik, és nyögdecsegni kezd.

ANNA

Neeem-nem, egy cseppet se lett jobb tőle. Most csak még jobban szégyellem magam. Mocskosnak érzem magam. És azt szeretném, ha az összes színis feminista lenne. DE NEM LESZ BELŐLÜK SEHEHEBRÜHÜHÚÚ!

ANNA-TERAPEUTA (FELVÉTELRŐL)

„Ám annak ellenére, hogy a rossz érzéseket megpróbáljuk gyógyszerekkel, alkohollal és drogokkal elfojtani, a sejtjeinknek folyamatosan mesélniük kell a bennük elraktározódott történetet, egészen addig, amíg az meghallgatásra és megértésre talál.” – Alice Miller

Anna felül.

ANNA

Mit mondtál?

ANNA-TERAPEUTA (FELVÉTELRŐL)

Annak ellenére, hogy a rossz érzéseket megpróbáljuk gyógyszerekkel, alkohollal és drogokkal elfojtani, a sejtjeinknek folyamatosan mesélniük kell a bennük elraktározódott történetet, egészen addig, amíg az meghallgatásra és megértésre talál. – Alice Miller

Valóban? Szerintem ez az elfojtás nem is rossz mint ötlet. Megér egy próbát. Legalábbis ezerszer ígéretesebb, mint ez az álterápia. Könnyű onnan a hangszalagról rikoltozni és filozofálni. Gyere te ide a színpadra hülyét csinálni magadból! Én nem akarok erről a témáról beszélni többet. Szerintem ezt ezennel letárgyaltuk. Ha nem értik, hát nem értik. Nekem tökmindegy.

Anna kezdi összegyűjteni a kabátokat.

ANNA

Tegyél be valami szép zenét! Pölö azt a Mozartot.

Mozart: Confutatis. Anna toporzékolni kezd, mint egy óvodás.

ANNA

Neeem! Nem ezt a zenét! Szerinted ezt kértem?! Ha volna füled, hallanád, hogy nem stimmel! Hogy jön ez ehhez a hangulathoz? Mért cseszekedik velem mindenki?!

Anna előás egy üveg sherryt valahonnan.

ANNA

Senki se érti meg, milyen nehéz nekem!!! Mindenki gyűlöl, és azt kívánja, dögöljek meg!

Anna a közönséget nézi az üveggel a kezében.

ANNA

Ne nézzenek rám így! Igazság szerint egyáltalán sehogy se nézzenek rám! És ne bámulják már azt a feliratot folyton! A legtöbbször nagyon is jól értem, miről beszélek. Rám nézzenek! De meleg, támogató tekintettel és szeretettel. Szeressenek engem!

Kicuppantja az üvegből a dugót. Mozart: Recordare.

ANNA

Ááh! Sherry. Színházi alapkellék.

Anna iszik egy kortyot, majd tölt még a poharába. Észbe kap, hogy ott a közönség is.

ANNA

Oppárdon, borzasztó udvariatlanság részemről, de megfeledkeztem önökről. Rólatok. Kértek? Egy pillanat, hozok poharat. És BOHOHOHOOCO! Bocsi, hogy kiabáltam veletek! Amatőrismus volt részemről, nem értem, mi ütött belém.

Anna további sherryüvegeket kotor elő a hátsó színpadról.

Mi lenne, ha elfelejtenénk az egészet? Felejtünk el mindent, amit mondtam.

Anna bögréket osztogat és sherryvel kínálja a közönséget.

ANNA

Most adjuk át magunkat az élvezetnek és szórakozásnak. Élvezzük az életet és a sherryt. Nyugodjunk meg mindannyian. Ki bír folyton apróságok miatt nyavalyogni. Hisz tulajdonképp egész jól állnak a dolgok Finnországban. Sok más országhoz képest.

Anna rózsaszín dzsekit és túl rövid szoknyát vesz, majd pattogatott kukoricát hoz a hátsó színpadról.

ANNA

Ja, igen, és van itt popcorn is azoknak, akik nem kérnek sherryt. De szabad keverni is, saját felelősségre.

Anna popcornos tasakokat dobál a közönség közé. Visszamegy a saját sherry poharáért, és koccint a közönséggel.

ANNA

Egészségünkre, kocc! A hallgatásra! És a jó hangulatra!

Regresszió

Anna egy hajtásra kiissza a poharát, és táncolni kezd. Észrevesz egy ragasztószalagcsíkot a padlón, amely azt jelezte, hová kell feküdnie több alkalommal is az előadás során. Próbálja felrugdosni a padlóról, de fejébe szállt az ital, megtántorodik, és a hátára esik. Mozart elhalkul, lassanként kezd hallatszani, ahogy Anna az I'm a barbie girt éneklí r'n'b stílusban.

ANNA

... „You can touch, you can play. If you say, I'm always yours... I'm a barbie girl, in a barbie world. Life is plastic, it's fantastic. You can brush my hair, undress me anywhere. Imagination, life is your creation.” Hú, ez igaz, olyan valóságot kreálok, amilyet akarok. Másik valóságot! Valami mást, mint megerősökolt kislányokat és gyámoltalan nőket. Megmutathatom, mi van ezen a közhe-lyen túl. A struktúrárn kell változtatnom. Szégyen és félelem ide vagy oda, kénytelen az ember a világ megváltoztatásával vészödni. Ez most fontos. Use your fucking imagination!

Mi volna, ha legközelebb mondjuk... az erőszakoló elcsúszna egy banánhéjon. A nők pedig azt csinálhatnának a színpadon, amit akarnak.

Szeretnék felolvasni egy kiáltványt. Mara Lee svéd író, a nemi szerepek sokoldalúbbá tételének érdekében fogalmazta meg mindezt. Ő javaslatnak nevezi, de én – mert annyira jó – kiáltványnak hívom inkább. Szabad közben spontán tapsban kitörni vagy „jól beszél!”, „igaza van!”, „word!” felkiáltásokkal nyugtázni a bölcs szavakat, ha bárki kedvet érez hozzá.

Anna előhúz egy papírt a rózsaszín dzseki zsebéből.

Kiáltvány

NÉHÁNY MEGFONTOLANDÓ KIHÍVÁS AZ ELŐADÓ-MŰVÉSZET ÉS A SZÍNÉSZI SZEREPPFORMÁLÁS TERÉN

1. A reprezentáció és a szereplők megformálásának íratlan törvényeit ideje felfedni és újrafogalmazni.
2. Más nőknek is nyíljon lehetősége férfiszerepek megformálására, ne csak Tilda Swintonnak.
3. Denzel Washingtonon kívül más színes bőrűeknek is nyíljon alkalmuk etnikai szempontból semleges szerepek eljátszására, „a fekete” vagy „a másik” szerepébe való beskatulyázás helyett.
4. Nem „több megszokott arcra” van szükség „egyre több szokatlan emberi sors” eljátszásához, hanem „több szokatlan arcra, akik megszokott emberi sorsokat mutathatnak be”.
5. Ha a szórakoztató „erőszak” továbbra is uralkodó ágazat marad, akkor azt kérem, törekedjünk az áldozatként vagy feldarabolt, lemészárolt, megcsonkított, feltranszírozott formában mutogatott testek esetében demokratikus és egyenlő eloszlásra. Más szóval: növeljük a fehér és hímne-mű halálos áldozatok kvótáját.
6. Nem az a jelszó, hogy „több remek női szerepet”, hanem az, hogy „több szerepet remek nőknek”.
7. Bátorítsuk a közönséget a „lehetetlennel” való azonosulásokra: ha a nézőt – nemtől, kortól vagy etnikai hovatartozástól függetlenül – képesnek tartjuk arra, hogy a képzelőereje segítségével

azonosuljon egy fiatal varázslóval, egy 18. századi francia hercegnővel vagy egy görög félisten-nel, akkor képesnek kellene lennie arra is, hogy ugyanilyen figurákkal koruktól, nemüktől vagy etnikai hovatartozásuktól függetlenül azonosuljon.

8. Derítsük fel, hogyan lehetne a fiatal lányok szexualitását pozitív színezettel ábrázolni, azaz anélkül, hogy áldozatként (az uralkodó férfi szexualitás áldozataként) vagy pszichikailag labilisként és destruktívként láttatnánk őket.

9. Gondolkodjunk el az alábbi összefüggéseken:

a) a férfi megszállottsága = kockaság / zsenialitás

b) a nő megszállottsága = őrület

a) a férfi extázisa = életöröm

b) a nő extázisa = őrület

a) a férfi szenvedélye = fenségesség

b) a nő szenvedélye = őrület

10. A színész szépségével önmagában nincs semmi baj (nem természetellenes vagy elérhetetlen eszmény stb.), sokkal inkább azzal a funkcióval, melyet a fikcióban hagyományosan betölt, vagyis azzal, hogy a szépség csupán passzív nyugvópont a tekintet számára. A szép nem a „közönséges” vagy „csúf” ellentéte, hanem a „cselekvővel” vált ellentétessé – és ezzel van a gond.

11. Addig, ameddig a másságot kizárólag valaki más (történetesen épp rá irányuló) tetteinek vagy vágyainak áldozataként jelenítik meg, addig az továbbra is másság marad, mert a szubjektum pozíciójába a másik csakis saját vágyai önálló megfogalmazása által kerülhet. Tehát: mutasd meg a másságot, a mást (az idegent, a nőt, az értelmi fogyatékos), de a vágyat is, melyet valami iránt táplál, méghozzá a saját jogán.

ANNA

Köszönöm. Ennyi elég is volt mára.

Végállomás

Anna meghajol.

ANNA

Köszönöm mindenkinek, hogy eljött. Az üvegben még maradt egy kis sherry, ha valaki meg akar-ná kóstolni. Kérem, maradjanak még beszélgetni, a kérdéseiket feltenni, véleményt mondani...

(Tájékoztató a közönségtalálkozóról, esetleges közös pattogatott kukoricázásról.)

VÉGE

Fordította: Jankó Szép Yvette

CRITICĂ

Trupa independentă Váróterem Projekt/Waiting Room Project a lucrat cu regizorul coreograf Ferenc Sinkó la noul lor spectacol intitulat *Unpredicted*. Criticul Bea Kovács consideră că spectacolul oferă o experiență senzorială, care poate fi definită ca o călătorie artistică-terapeutică cu inspirație din arta plastică. Poziționând spectacolul și pe paleta concepțiilor despre creația teatrală din Transilvania, Kovács vede acest spectacol ca o creație menită să întărească experiența comunitară.

Mónika Rancz se apropie de spectacolul *Artists Talk* al Gianinei Cărbunariu din perspectiva scenei-ului cu final asemănător. Prin cele șase situații de vorbire publică ale unor creatori, Cărbunariu prezintă, cu ironie și spirit critic, problema responsabilității sociale a artiștilor, punând pe scenă contradicțiile și ipocrizia superficială fără emiterea unei judecăți univoce.

Cartea criticului de teatru Lulia Popovici despre sfera independentă contemporană a teatrului românesc a apărut în 2016 la Cluj-Napoca. *Elefantul din cameră* tratează contextul internațional, noțiunile de bază, cadrele de finanțare ale teatrului independent, sau lipsa acestora. Recenzia despre volumul care analizează relația dintre teatru și realitatea de azi a fost recenzat de Mária Albert.

INTERVIU

Nóra Balázs l-a întrebat pe regizorul coreograf Ferenc Sinkó despre curiozitatea sa profesională și despre motivația sa interioară. Ferenc Sinkó i-a vorbit despre întâlnirea cu dansul contact, despre înființarea asociației GroundFloor Group și despre necesitatea de a umple golurile din mediul ardelean, toate acestea conducându-l să realizeze diferite proiecte independente în timp ce este angajatul teatrului clujean. Discuția tratează și chestiunea alegerii temei, formarea și dinamica trupei de creație, precum și forma estetică nouă care se construiește din mulțimea conversațiilor.

Éva Bandor, actrița Teatrului Jókai din Komarno, Slovacia ne conduce prin momentele cele mai importante ale vieții sale profesionale, povestind despre existența într-un spațiu comunitar restrâns, despre rupturi profesionale și succese, despre întâlniri cu regizori care au tulburat apele. În interviul realizat de Emese Varga, actrița mărturisește că, deși se consideră jucătoare de echipă, preferă regizorii care reprezintă o autoritate puternică, bazată pe cunoștințe și sensibilitate și nicidecum pe o putere fără spirit reflexiv.

SOUND WALK

Eseul lui Éva Patkó ne prezintă cel mai recent spectacol realizat de Rimini Protokoll în timp ce analizează minuțios posibilitatea ca o plimbarea auditivă din muzeu să devină teatru. *Top Secret International* tematizează privirea, statutul de a fi privit și observarea: e un scenariu fonic mobil, o nouă formă de teatru documentar, care împânzește sălile muzeului cu „fire invizibile”.

Panna Adorjáni vorbește cu dramaturgul și creatorul de teatru ucrainian Dima Levickij despre plimbările auditive site-specific de pe Maidan-ul din Kiev și din Pripjat și despre alte proiecte teatrale. Se discută și finanțarea teatrului independent din Ucraina și modurile și instrumentele prin care teatrul ca formă poate fi aplicat în comunicarea cu oamenii.

MUNCĂ

Éva Székely, autoare eseului *Spuneți-mi, vă rog, ce este art de vivre?* s-a născut în România, a lucrat în Ungaria și trăiește în Franța de zece ani. Textul compară experiențele din cele două regiuni: felul în care oamenii se raportează în Europa de Est și Franța la muncă, la drepturile lor sau la aspirare. Încearcă să pledeze pentru ideea că munca nu trebuie să deterioreze demnitatea umană, nu poate să distrugă calitatea vieții omenești. Iar dacă se întâmplă să fie așa, trebuie să se facă schimbări.

În eseu său minuțios, juristul Csongor Kuti trece în revistă legile și posibilitățile legale de angajare din România. Aducând exemple din Ungaria și din străinătate, avansează câteva sugestii pentru elucidarea condițiilor legale și de reglementare, precum și pentru transformarea lor în așa fel, încât să reprezinte mai bine interesele angajaților artiști, care sunt deseori vulnerabili. Propune crearea unui rețele sindicale puternice.

PUTERE

József Gagyí a discutat cu etologul Vilmos Csányi despre interpretarea etologică a agresiunii, despre rolul și importanța sa în lumea animală, precum și despre impulsurile spre agresiune ale oamenilor. Cei doi discută despre relația dintre schimbările produse în mecanismul agresiunii și existența comunitară, și despre concepția de autoafirmare a cultului geniului atât de caracteristică culturii noastre.

Jurista Judit Wirth, colaboratoarea asociației NANE (Femei pentru Femei Împotriva Violenței) a răspuns la întrebările criticului de teatru Lilla Proics. Din perspectiva expertului extern, Wirth demonstrează cum tradițiile patriarhale au îmbibat lumea artistică și cea teatrală, și care sunt greutățile întâmpinate de femeile creatoare în contextul unei astfel de distribuții de putere.

Studiul lui Stefka Mihaylova, *Al cui e performance-ul? Critica prezentată ca strategie feministă* a fost tradus pentru revista noastră de Annamária Codău. Analiza lui Mihaylova ne prezintă printr-un performance al lui Carolee Schneemann, precum și prin acțiunile grupului Guerilla Girls, felul în care formele nescrise ale criticii influențează discursul teatral mainstream. În același timp tratează din perspectivă istorică rolul femeilor creatoare și critici de teatru în cultura teatrală americană și britanică. Autoare susține că atât în critică, cât și în creația spectacolelor se poate observa o așa-zisă părtinire masculină, prin care operele femeilor sunt excluse din canon și împinse la periferie.

IMAGINE GĂSITĂ

În rubrica *Imagine găsită* Eszter Nagy, actrița de la M Studio din Sfântu-Gheorghe comentează un afiș teatral care expune nuditatea.

DRAMĂ

În rubrica de dramaturgie publicăm textul unui spectacol recital realizat de actrița finlandeză Anna Paavilainen. Spectacolul *Play Rape*, textul, regia și interpretarea căruia sunt semnate de Paavilainen a avut premiera la Pop Up Art House din Helsinki în 2014. În opera inspirată din propria sa experiență actorească, persoana creatoare proprie a lui Paavilainen reprezentată scenic se intersectează cu alte figuri iconice ale unor actrițe finlandeze. Textul este un studiu cultural de inspirație personală, ironic și șocant, despre felul în care în tradiția dramaturgică și teatrală centrată pe bărbat, femeile trebuie să performeze în spectacole seară de seară violența direcționată preponderent tocmai spre ele. Este în același timp portretul unei actrițe tinere care s-a săturat de toate acestea.

REVIEWS

In her review, Mónika Rancz approaches Romanian playwright and director Gianina Cărbunariu's *Artists Talk* from the perspective of scenes with similar outcomes. Through the six situations of public talks delivered by creators, Cărbunariu discusses the problem of the social responsibility of artists, staging their disfunctionalities and hypocrisy with irony and criticism, but without any judgment.

The independent ensemble Waiting Room Project worked with director-choreographer Ferenc Sinkó on their new performance entitled *Unpredicted*. According to critic Bea Kovács, the performance offers a sensorial experience, which could be defined as an artistic-therapeutical journey with a strong visual-artistic inspiration. Positioning the show on the palette of Transylvanian conceptions about theatrical creation, Kovács sees it as a work meant to reinforce community experience.

Theatre critic Iulia Popovici's book about contemporary independent Romanian theatre appeared in Cluj in 2016. The *Elephant in the Room (Elefantul din cameră)* discusses the international context, basic notions, historical development, creators and creations as well as the financial frames – or their lack – in the independent sphere. The volume dealing with the relationship between theatre and contemporary reality was reviewed by Mária Albert.

INTERVIEWS

Nóra Balázs asks director-choreographer Ferenc Sinkó about his professional curiosity and inner drive. Ferenc Sinkó speaks about his encounter with contact dance, the founding of GroundFloor Group and the need to fill gaps in the Transylvanian cultural environment, all of which have lead him to create independent projects while being an employee of the Hungarian Theatre in Cluj. The choice of themes, the formation and dynamics of the creative team as well as the aesthetic form constructed from the mass of discussions.

Éva Bandor, actress at the Jókai Theatre in Komarno, Slovakia guides us along the important stations of her professional career while speaking about confined community existence, professional break-downs and successes and encounters with directors who have stirred waters. In Emese Varga's interview the actress confesses that, although she considers herself a team-player, instead of co-

creation she prefers a director with a strong authoritarian position, that is based on knowledge and sensibility rather than sheer power.

SOUND WALK

Éva Patkó's essay presents the latest performance by Rimini Protokoll while analysing how an audio-walk in a museum may become theatre. The theme of *Top Secret International* is watching, being watched and observation: it is a mobile sound play, a new form of documentary theatre, which creates a web of „invisible threads” in the halls of the museum.

Panna Adorjáni spoke to Ukrainian dramaturg and theatre creator Dima Levickij about his site-specific audio-walks on Kiev's Maidan and in Pripjaty, as well as other theatrical projects. They also talk about the financing of independent Ukrainian theatre as well as about the ways and means that enable the use of theatre as a form in order to communicate with people.

WORK

The author of the essay *Could you tell me please, what is art de vivre?* Éva Székely was born and educated in Romania, worked in Hungary and has been living in France for the last ten years. In her writing, she compares her experience in the two regions: the ways in which people in Eastern-Europe and France relate to work, their own rights and oppression. She tries to argue that work should not interfere with people's dignity; it should not ruin people's quality of life. And if it does, the situation has to be changed.

Jurist Csongor Kuti surveys Romanian employment laws and employment possibilities in his thorough essay. With the help of examples from Hungary and other foreign countries, he offers a few suggestions with the aim to make the legal and regulatory conditions more precise, and to transform them so that the interests of often vulnerable artist employees could be better represented. He proposes the creation of a strong network of unions.

POWER

József Gagyí talked to ethologist Vilmos Csányi about the ethological conception about aggression, its role and importance in the animal realm, as well as the aggressive impulses of human beings. They talk about the connection between the transformations in the mechanism of aggression and community existence, as well as about the self-affirming genius/cult that is so characteristic for our culture.

The critic Lilla Proics talked to jurist Judit Wirth, the collaborator of Hungarian organization NANE (Women for Women Against Violence). As an external expert, Wirth points out how patriarchal traditions have imbued the artistic world, and within it theatre as well, and which are the difficulties women creators have to face as a result of this distribution of power.

Stefka Mihaylova's essay *Who owns performance? Performed critique as feminist strategy* was translated for our current issue by Annamária Codău. Mihaylova's analysis shows us – through a performance by Carolee Schneemann, as well as through the actions of Guerilla Girls – how non-written forms of criticism influence mainstream theatrical discourse. The author claims that both in criticism as well as in the creation of performances, a so-called masculine bias can be observed, which results in the exclusion of women's work from the canon and their restriction to the periphery.

FOUND IMAGE

In our *Found Image* column we publish Eszter Nagy's commentary about a theatrical poster showing nudity. Eszter Nagy is an actor at M Studio in Sf. Gheorghie.

DRAMA

In our drama column we publish the text of Finnish actress Anna Paavilainen's one-woman show. *Play Rape* – written, directed and performed by Paavilainen – premiered in 2014 at the Pop Up Art House in Helsinki. In the show inspired by her own experience as an actor, Paavilainen's staged persona of a creator is reflectively intertwined with the figures of other iconic Finnish actresses. The text is a personal, ironic and shattering cultural study about what it means, in a man-centered theatrical and dramatic tradition, for actresses to perform on stage, night by night the violence directed mainly against them. It is also the portrait of a young actress who has just had enough of this all.

JÁTÉKTÉR – erdélyi színházi periodika

A szerkesztőség tagjai:

*Adorjáni Panna
László Beáta Lídia
Ungvári Zrínyi Ildikó
Zsigmond Andrea
Varga Anikó (főszerkesztő)*

Segédszerkesztő: Gál Boglárka

Korrektúra: Kovács Emőke

Fordítás: Albert Mária

Logó, dizájnelemek: Adrian Ganea

Borítóterv: Benedek Levente

Tördelés: Molnár Rozália

Lapmenedzser: Kovács Gábor (kovacs.jatekter@yahoo.ro)

Színházak hírei, kapcsolat: Dunkler Réka (jatekteroffice@yahoo.ro)

A lapot alapította 2012-ben Sebestyén Rita és Kötő József.

Az alapító szerkesztőség tagjai: Sebestyén Rita (főszerkesztő), Kötő József,
Ungvári Zrínyi Ildikó, Karácsonyi Zsolt.

Az alapító szerkesztőség munkatársai: Demény Péter, Zsigmond Andrea, Dunkler Réka,
Albert Mária, Szilágyi N. Zsuzsa.

A lap felelőssége abban áll, hogy teret adjon a véleménynyilvánításnak. A lapszámban közölt cikkek a szerzők és a nyilatkozók véleményét tükrözik, amelyek nem feltétlenül egyeznek a szerkesztőség véleményével.

Responsabilitatea revistei noastre este de a găzdui opiniile, oricât de diverse, ale colaboratorilor noștri. Responsabilitatea pentru conținutul fiecărui text aparține autorului.

The journal is only liable for allowing free expression of opinions. Responsibility for the views expressed in the articles rest solely with the authors.

ISSN 2285 –7850

ISSN-L 2285 –7850

Készült a kolozsvári IDEA Nyomdában

Felelős vezető: Nagy Péter igazgató

Cluj-Napoca, Calea Turzii nr. 160-162

tel. +40 264 594634

TÁMOGATÓK

Bethlen Gábor Alap
Communitas Alapítvány
Kolozs Megyei Tanács
Nemzeti Kulturális Alap

Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii
și Identității Naționale

Albert Mária
Bajka-Barabás Réka
Boros Kinga
Deák Réka
Jászay Tamás
+ öt anonim támogató



MINISTERUL CULTURII ȘI
IDENTITĂȚII NAȚIONALE



CONSILIUL
JUDEȚEAN
CLUJ