

Kiadja a Játéktér Egyesület, Kolozsvár
Publicat de Asociația Spațiu de joc, Cluj-Napoca
Published by the Association Playing Area, Cluj-Napoca

www.jatekter.ro

9,90 lej
650 Ft

Játéktér 2016/tavaszi 5. évfolyam, 1. szám



NŐK A SZÍNHÁZBAN

TARTALOM

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ	3
--------------------------	---

KRITIKA

Kovács Bea: A néző élete és... élete (<i>A néző élete és halála felszínes és ártatlan történetekben elmesélve.</i> Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár)	5
Lovassy Cseh Tamás: Dočekal Kafkája (<i>Amerika.</i> Kolozsvári Állami Magyar Színház)	9
Proics Lilla: Látszik, milyen szép (<i>Sirály.</i> Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat)	12
Varga Anikó: Fenségeknek tetszeni (<i>Úrhatnám polgár.</i> Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy)	15
Bodó Márta: Nő és közösség – hullámtörésben (<i>Hullámtörés.</i> Kolozsvári Állami Magyar Színház)	18

INTERJÚ

Tasnádi-Sáhy Péter: Sűrített idő (Interjú Novák Eszterrel)	23
Kulcsár Andrea: Vérrel, könnyel, takonnyal (Beszélgetés B. Fülöp Erzsébettel)	31
László Beáta Lídia: Hogy az egyensúly megmaradjon (Beszélgetés Szalma Hajnalkával)	35
Brassai Eszter: Kőszínházon innen, kismamagettókon túl (Interjú Boros Kingával)	40

ESSZÉ, TANULMÁNY

Szilágyi-Palkó Csaba: Nadrágszerepek, nőimitátorok	44
Czvikker Katalin: Nők az erdélyi színházban, avagy a kisebbség kisebbségben	50
Visky András: A mainstream vége. Jegyzetek a posztszínházi identitásról	56

Kovács Levente: Kacsir Mária, a varázslat elemzője	59
Parászka Boróka: Válság és valóság	62

KÖNYVRECENZÍÓ

Bodó Márta: A „nagy” drámára várva (A <i>dráMÁzat I. 2013</i> című drámakötetről)	66
Adorjáni Panna: Társadalmi nemek és igenek (A <i>Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóíratról</i>)	68

HATÁRÁTLÉPÉSEK

Lesley Ferris: Színre vinni a nők elleni erőszakot. Újrajátszások hosszú sora	70
Adele Dittrich Frydetski: A tekintet visszafordítása: Téged néznek, patriarchátus! Feminista nézőpontok a kortárs német színházi gyakorlatban	77
Sebestyén Rita: Látni, amint megtörténik (Interjú Deepa Punjanival)	84

TALÁLT KÉP

Illyés Kinga – Erdélyi Lajos	88
------------------------------------	----

DRÁMA

Gianina Cărbunariu: Metro is everywhere (ford. Boros Kinga)	89
---	----

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ

A Játéktér 2016-os tavaszi lapszámának témája a nő az erdélyi magyar színházi közegben. Vagyis a feminizmus helyzete, folytatom magamban magától értetődően, habár e két dolog összekapcsolódása nem föltétlenül ilyen könnyed. Ez a szám azonban mégis pontosan erről szól és így, ebben a szókapcsolatban: a feminizmus helyzetéről az erdélyi magyar színházi közegben. Látlelet – néhol érzékeny, máshol karakán, megint máshol félénk megközelítése ennek az ijesztő jelenségnek, aminek a feminizmust gyakran érezzük. És most, hogy így, már az elején kimondódott a rettenetes szó, hadd osszam meg az olvasókkal azt, ami mostanában a feminizmus itthoni helyzete kapcsán foglalkoztat. Nem a feminizmusról lesz szó, inkább csak arról, ahogy a dologról beszélünk, ami persze ugyanaz, hiszen amiről nem beszélünk, az nincs is.

Tapasztalatom szerint kétféleképpen szoktunk mi, a feministák a feminizmusról beszélni. Az egyik forgatókönyv szerint a feminista úgy tesz, mintha a feminista gondolkodás közkinccs volna. Eszerint a feminizmus alapvető célkitűzései mindannyiunk számára egyértelmű elvek, amelyek szerves részei a progresszív, európai értékeket képviselő, nyitott gondolkodású és reflektált értelmiségiek művészetéről való beszédmódjának. Ez a jóhiszemű, nyugati szellőtől felfrissült feminista előfeltételezi azt, hogy mindenki más is feminista, tehát ebből a megelőlegezett egyértelműségből tárgyal. A valóságban persze sejti, sőt néha pontosan tudja, hogy mi a beszélgetőpartner álláspontja a témát illetően, de kialakít a számára egy olyan, kissé exkluzív berendezésű miliőt, amiben majd reméli, hogy a másik hülyén fogja érezni magát, ha kiderül róla, hogy nem osztja ezeket a szuper elveket. Ez a posztfeminista csel ritkán jön be – a beszélgetőpartner az esetek többségében egyáltalán nem fogja szégyenletesnek gondolni a szexista meglátásait, és hajlamos megbotránkozni, ha a csel értelmében még egy kis feminista szlenget is „rá”-alkalmaznak. Mondok gyorsan egy példát. Milyen volt az előadás, kérdi ő, a jóhiszemű feminista pedig a legnagyobb természetességgel válaszolja, hogy meglehetősen unja már a (kő)színházban még mindig egyedülállóan zseniálisnak felmutatott fehér-heteró-középkorú-férfi narratívákat, és szeretne több olyan előadást látni, amelyben alternatív szemléletmódok, narratívák és alkotói nyelvek is megjelennek. Egyébként ez a négyes fogat, a fehér-heteró-középkorú-férfi közkedvelt terminus, amin keserűen nevetünk néha, mi, akik a négyes valamelyikével, vagy akár több elemével sem azonosulunk, és közben saját privilégiumainkra és hátrányainkra gondolunk, meg arra, hogy történetileg és társadalmilag elnyomástörténeteket és erőszakot hordozunk magunkban, és végül arra, hogy az európai civilizáció szégyenfoltja az, hogy amikor emberről (festőről, rendezőről, íróról, építészről, tudósról stb.) beszélünk, akkor férfira gondolunk, amikor meg férfira, akkor fehérre és heteroszexuálisra, hogy korántsem fiatalra vagy időse, esetleg értelmi vagy fizikai sérülte, fokozottan hátrányos helyzetűre és rossz családból jövőre, süketre és némára, árvára és marginalizáltra... és folytathatnánk.

A másik forgatókönyv a „magyarázom a bizonyítványom” címet viselné: eszerint a diskurzus szerint a feminista mással sem foglalkozik, mint hogy újra és újra meghatározza és megvédi a feminizmus alap gondolatait. Nem, a feminizmus nem jelenti a férfiak gyűlöletét, sőt a feminizmus tulajdonképpen nem is jelent egyetlen dolgot, holott az alaptörékvés elvileg azonos. Ez a pedagógusi vénájú feminista pontosan tudja azt, hogy semmilyen magyarázattal nem lehet meggyőzni egy teljes társadalmat arról, hogy ez az úgy jó dolog, hogy mindenekelőtt végtelenül türelmesnek kell lenni, és megtanulni kívárni azt, hogy bizonyos elvek és gondolatok beérjenek, miközben nem szabad soha elcsüggedni és feladni sem. Ez a feminista azon kapja magát, hogy egyre gyorsabb iramban képes eldarálni a feminizmus hullámainak megkülönböztető jegyeit, újra és újra elmagyarázza a reprezentáció kérdéskörének létjogosultságát, de mindenekelőtt hosszasan és türelmesen érvel amellett, hogy igenis létezik nemi alapú elnyomás. Ha ennek a feministának sikerül is bebizonyítania, hogy a nőket érő elnyomás nemcsak a reprezentáció szintjén és az

egyes esztétikákban problematikus, hanem a színházi működés makro- és mikrostruktúrájában is, a végére mégis azt kapja magyarázatul, hogy egyrészt meg kell értenie, hogy a drámairodalom különösen kegyetlen a nőkhez, és ezért kell kevesebb lányt felvenni a színészosztályba; másrészt ugyancsak emiatt vannak ilyen szerepek, hát írjanak a nők jobbakat maguknak; harmadrészt a nők és a rendezés, hagyjuk inkább, mindenesetre higgyük el, hogy ez nem nemi kérdés, egyszerűen a férfiak inkább jelentkeznek és jobbnak is bizonyulnak. A misszionárius feminista ekkor nem kezd részletekbe bocsátkozni azt illetően, hogy miért rendkívül veszélyes az irodalmi kánont, szokásjogokat vagy személyes tapasztalatokat és véleményeket egyértelmű irányelvekként és igazságokként kezelni, és főként nem próbálkozik lehetőségeket és megoldási javaslatokat hozni a felmerülő és egyébként igen bonyolult problémákra. Ugyanis pontosan tudja, hogy a feminizmus és annak művészeteken és tudományokon átívelő, immár újabb ágakkal bővülő (l. gender studies vagy men's studies) spektruma pontosan azért olyan gyakran zavarba ejtően hatalmas, hogy mindezeket a kérdéseket pontosan és részletesen, a nüanszokat és csúsztatásokat figyelembe véve, felelősen és érzékenyen, többféle stratégiát felkínálva, saját megállapításaival mindegyre vitába lépve tárgyalhassa. A misszionárius feminista ehelyett egyetlen dolgot tűz ki célul, mégpedig azt, hogy beszélgetőpartnerét meggyőzze arról, hogy az alapkérdés érvényes: hogy nincs (nemek között) egyenlőség, illetve hogy mindannyiunk felelőssége és feladata ennek az egyenlőtlenségnek a felszámolása mind az életben, mind pedig a művészetben.

A jóhiszemű feminista filozófál, mindegyre Judith Butlerről beszél meg a férfi tekintetről, és analitikus alkat lévén szereti apró elemeire bontani és szételemezni az általa problematikusnak tartott színházi produkciókat. A misszionárius feminista kínkeserves terepmunkát végez, nem említ neveket, hanem egyszerűen magyaráz, mint a jó tanárok, és gyakran észrevétlenül, terminusok használata nélkül csempészi be az elveit a beszélgetésbe. Mindkettő (és még sokan mások) elengedhetetlenek ahhoz, hogy a nők és más kisebbségek helyzetéről beszéljünk a színházban. Ez a kettősség a feminizmusról való beszédmódban alapjában meghatározza a Játéktér női számát, és pontosan jelzi azt is, hogy Erdélyben egyelőre nincsen olyan konszenzus, amelyből táplálkozhat a nők színházban betöltött szerepéről folytatott beszélgetés. Még keressük a szavakat, keressük a közös nyelvet, néha még abban sem vagyunk biztosak, hogy fontos-e az, hogy nőkként vagyunk ebben a közegben jelen. Szeretnénk egyfelől úgy tenni, mintha mindezen már túl volnánk, másfelől meg úgy, mintha a színház és egyáltalán az alkotás nemtelen volna, és félünk attól, hogy a személyest politikaiként kezeljük.

A nemtelenségről még egy szó: amikor erről a számról szót ejtettem, találkoztam egy olyan állásponttal, ami szerint a nőket külön számban „kezelni” tulajdonképpen pontosan az egyenlőtlenséget nagyítja ki, vagyis hogy a nők nem rendesen a többiek között válnak láthatóvá, hanem elkülönítve, egy külön lapszámba vannak „csokorba szedve”. Hogy a Játéktér mégis saját számot szentel a nőknek, az bizonyos értelemben pontosan annak tudható be, hogy a jelenlegi helyzetben még ez a külön figyelem is több, mint – valljuk be – a semmi. De hogy maradjunk a kettősségeknél: a felvetés a feminizmus egyik alapvető paradoxonát juttatja eszembe, ami egyfelől kissé perspektívába helyezi a fentebb sorolt beszédmódokat, másfelől meghatározásként és beszélgetést serkentő nyitott problémaként, amolyan a végére csapott mottóként hadd álljon itt befejezésül: „A feminizmus a nők politikai kizárása elleni tiltakozás volt, célja a nemi különbség (sexual difference) megszüntetése a politikában, de ezt a célkitűzést a »nők« nevében kellett megfogalmazza (amelyet a nemi különbség diskurzusa hozott létre). Amennyiben a feminizmus a »nőkért« cselekedett, ezáltal létrehozta a nemi különbséget, amelynek felszámolása ellen küzdött. Ez a paradoxon — az arra irányuló szükséglet, hogy elfogadja és egyben visszautasítsa a nemi különbséget — konstitutív része a feminizmusnak, mint mozgalomnak annak hosszú története során.” (Joan W. Scott)

Kovács Bea

A NÉZŐ ÉLETE ÉS... ÉLETE

A néző élete és halála felszínes és ártatlan történetekben elmesélve.
Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár

Egészen felfrissítő olyan színházat nézni, ami nem a világ (és benne az ember) fokozatos leépüléséről szól: a drámairodalom klasszikusaitól kezdve a kortárs alkotók írta aktuálpolitikai-közéleti-mélylélektani mondandóval terhelt előadásszövegek pesszimizmuskavalkádjában vibráló, életerős színfoltként hat Radu Afrim első munkája a temesvári magyar színháznál. *A néző élete és halála felszínes és ártatlan történetekben elmesélve* mindenekelőtt játékos-derűs reflexió a színház-színész-néző kapcsolatának dinamikájáról, de ennél sokkal több: olyan utazás, amely során arra kérdezhetünk rá, mit is szeretünk a színházban, miért vonzódunk ehhez a mágikus-misztikus világhoz. Ha pedig elfogadjuk, hogy az előadás értünk van és rólunk szól – a színház nélkülözhetetlen, ám gyakran mellőzött és elfelejtett alapösszetevőjéről, a nézőről –, akkor bekapcsolódhatunk a közös gondolkodásba, és szerencsés esetben igencsak privát, különbejáratú választ fogalmazhatunk meg arra, hogy miért ülünk be újra és újra a világot jelentő székekbe.

Az Afrim-előadásban körvonalazódó koncepció tehát visszakanyarodik ahhoz az elképzeléshez, miszerint a színház a valóságból való kiragadás, a varázslat tere, ahová a mindenkori néző azért ül be, hogy egy jól megkomponált közös játék résztvevője legyen. A néző igényli a titok és az illúzió fenntartását, vágyik a grandiózus történetek és sorsok keltette érzelmi hatásra, a bekapcsolódásra, egyszóval a katarzisa, és hagyja magát lenyűgözni a színpadi varázslat által. Bár ez a színházfelfogás nem túl modern és joggal kritizálható, azt gondolom, a kortárs színház témaválasztás-trendjének már említett pesszimizmusa és hiperrealizmusa zsigerileg megköveteli és kitermeli önmaga ellenpontját, azt a fajta színházat, amiben még élhet a remény, hogy a művészet képes az egyén valóságérzetének felfüggesztésére egy új világ megteremtése és az abba való tökéletes belefeledkezés révén.

Afrim előadása pontosan ilyen varázslatszínház, amiben azonban ott a csavar, hogy az elcsábítandó nézőt teszi meg a játék (látszólagos) középpontjának, és azáltal, hogy a 180 fokalikus elmozdulással a sötétben lapuló, arctalan néző életére összpontosít, a produkció egyszerűen saját színházkonceptiójának kritikáját is felkínálja. Ennek értelmében a kis szürke egér, a néző legalább annyira izgalmas életet élhet, mint a varázsszínházban látni áhított varázsszeplők. A rendezői színház kritikájaként megjelenő színészközpontú színházon is túlmutat tehát a produkció, ami a nézőt teszi meg tárggyául, és nem csupán hierarchiamentes, alázatos és körültekintő, de arra a természetes emberi hiúságra is érzékenyen reflektál, hogy szeretnénk, ha



Lukács Szilárd, Simó Emese, Fall Ilona, Szilágyi Olga. Fotó: Bíró Márton

rólunk, a mi történeteinkről lenne szó. Afrim előadása nem kiszolgálja a nézőt, hanem tudomást vesz róla.

Az előadás elején felgördülő vörös függöny a színpadra felépített, kisebb nézőteret takar, a színpad bal oldalán álló sűgőlyukban pedig Magyari Etelka olvas fel egy szöveget a nézőről, aki úgy döntött, a színpad mögül akarja megismerni a színház világát. A meglesés örök nézői gesztus: ki ne akarná tudni, mi hogyan zajlik a kulisszákban, hány meg hány ember dolgozik azon, hogy működjön egy előadás, mit lát és érzékel a színész, milyen zezugok rejtőznek a színpad két oldalán, milyen apró drámák és színházi szituációk alakulnak ki estéről estére az előadással egy időben, ám a nézőtér számára teljesen láthatatlanul? A titok megismerése ugyanakkor kioltja és megöli az illúziót, amit minduntalan, konvencionálisan elfogadunk, ahányszor csak színházat nézünk. A rögtönzött nézőtérrel, amely a terjedelmes előadás egyetlen állandó kelléke, mindenféle-fajta nézőket látni: unottat, lelkest, csókolózót. Ők mind mi vagyunk, és mégsem: a biztonságos sötétből magunkat nézzük, de nem magunkat látjuk. Mert bár önreflexív és öntükröződő minden, mi, a tényleges nézők, mégiscsak láthatatlanok vagyunk, s bár elnagyolt, teátrális színpadi önmagunk ismerős, mégis idegen: mi továbbra is jól fésülten, csendben csücsülünk a helyünkön, azt figyelve, milyenek is lehetnénk, ha véletlenül ránk irányulna a reflektor. Értékelendő a szembesítés ezen visszafogott módja, hiszen kevesen szeretik, ha a résztvevői színház apropóján akaratauk ellenére, szinte erőszakosan aktiválva lesznek a színházi előadás során. Afrim tehát úgy mutatja meg, milyenek is vagyunk, hogy ténylegesen nem teszi, mert tudja: a színpadon feltuningolt néző elviseli, hogy középpontban legyen, a valódi nézőtérrel simuló azonban nem.

Az eklektikus nézőközönség egy bécsi színészbűvész (Vass Richárd) produkcióját nézi, majd egyikük egy óvatlan pillanatban feláll, és a nézők elé elhelyezett székre ülve mesélni kezd, háttal nekünk. Csakhogy ez az átlagos néző egy diva (Baczó Tünde), aki gyönyörű sötétkék flitterruhában és turbánban, egész hátát villantó ruhája érzéki mozgásával arról mesél, hogy minden utazása során felkeresi az új város legrégebbi temetőjét, és a sírköveken látható fényképekről próbál leolvasni teljes emberi életeket. Az egyik fotón egy varrógépe mögött álló háziasszonyra figyelt fel, majd az elhunyt nőhöz hozzáképzelt sorsról beszél. Ez a kép az előadás végén teljes valóságában jelenik meg előttünk, az elmondott történet tehát tovább él a produkcióban. Baczó Tünde, aki egyben az előadás finom erotikájú koreográfiájának jegyzője, csábos-selymes hangon

beszél, apró, ívelt mozdulataival teremti meg a temetői látogatások egyszerre morbid és misztikus hangulatát, a színészi közlés legfontosabb eszköze a színészről háta lesz. Afrim az egész előadást ehhez hasonló, kifejezetten színházra álmódott jelenetekből építi fel, pontosan érti a performer testének lehetőségeit és határait, a kimondott szó és a vele párhuzamosan történő, de semmiképp sem illusztratív mozgás hatásmechanizmusát. Baczó jelenete megadja a produkció már említett varázslatosságának alaphangját, amely a későbbiekben egészséges (ön)íroniával egészül ki, rögtön ennek a jelenetnek a végén (a művészről arcába a bécsi művész egy hatalmas tortát nyom), hogy véletlenül se feledkezzünk meg arról: szép dolog a színház, de nem szabad halálosan komolyan venni.

A néző... etűdjei laza dramaturgiával kapcsolódnak egymáshoz, egyesek továbbviszik a nézők történetét és állandó szereplőkkel dolgoznak (ilyen visszatérő karakter „ültető Aranka”, aki Borbély B. Emilia alakításában csábos színházi munkatárs: elragadó kedvességével és sziporkázó sexualitásával jobban bevonzza a nézőközönséget, mint maga az előadás), mások vizualitásukban erős, ultrateátrális hatást keltenek anélkül, hogy bármiféle szituációt dolgoznának fel (ilyen nagy jelenet az, amikor a nézők szadomazó cicakosztümbe, habléány- vagy amerikai zászlós jelmezbe bújva, kötélről lógva egy komplex örökmozgó képet állítanak fel a széksorok között). A jelenetek egyikében a rendező alteregója (Bandi András Zsolt) mondja ki az előadás egyik alapmotivációját, miszerint le kellene mondani a színészről, és a nézőre kéne fektetni a hangsúlyt. Színházi és társadalmi sztereotípiák kifigurázásából is van elég Afrim színpadán: feltűnően csókolózó pár, szemrehányóan mustráló nézőszomszéd, kiöregedett, de befolyásos exartista, letűnt vezető színész, akadékoskodó rendező, valamint roppant modernet és aktuálisat alkotni vágyó színészek – mind-mind olyan figurák, akik megnevettetik a színház *off-stage* világát valamennyire ismerő nézőt. Ezek a parodizált karakterek egy popkulturális referenciákkal átszőtt hálóban működnek, így utalás történik Leonardo DiCaprio Oscar-díjas szerepének híres medvetámadására, kivénhedt háromnővérré és Supermanre is.

Az Afrim-előadás a temesvári színház egész társulatát és néhány technikai munkatársát is megmozgatja, magas hőfokon, erős intenzitással működik, egyértelmű tehát, hogy egy-két jelenete kevésbé sikerült, vagy legalábbis kevésbé köti le a figyelmet, a nézőnek ugyanis fel kell lélegeznie a poén-, kép- és szituációáradatban. Afrim azonban maradéktalanul beteljesíti kitűzött célját, vagyis hogy olyan színházat csináljon, amiben a néző otthon tudja érezni magát. A

Jelenet az előadásból. Fotó: Bíró Márton



jelenetek humorát szépen ellenpontoszza az emberi mélység, amely az egyes történetek mögül felvillan. Így a Csata Zsolt által előadott utolsó monológ, amely egy vendégszínész színházat és nézőközönséget illető tapasztalatáról szól, a poénokon túlmenően mutatja meg a színészi és a nézői hivatásban rejlő szépséget. Az ország egyik északi színházában szereplő vendégszínész arra kérdez rá, miért van megannyi üres hely a nézőtéren, mire elmagyarázzák neki: a hús-vér nézők mellett az üres székeken régen eltávozott szeretteik ülnek, akik szellemük révén, a közös tapasztalatok által töltik be a nézőteret. Csata pontos hangsúlyokkal elmondott, érzékeny és melankolikus monológja alatt a színpadi nézőteret az elmesélt történetben szereplő szellemnézők töltik be, meglepve, felvidítva a magányosan ülőket; ezalatt a megható, a színház erejéről gondolkodó zárójelenet alatt fogalmazódik meg bennem a felismerés, hogy a temesvári színház valóban a találkozások helye tud lenni: a rendező-társulat, színész-színész, társulat-néző és néző-néző közti találkozásé.

A néző élete és halála felszínes és ártatlan történetekben elmesélve. Bemutató dátuma: 2016. február 12.; Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár; Rendező: Radu Afrim; Díszlet- és jelmeztervező: Irina Moscu; Hangzásvilág: Radu Afrim; Rendezőasszisztens: Magyari Etelka, Tar Mónika; Tervezői asszisztens: Elena Gheorghe; Zenei hangszerelés: Kiss Attila; Videó: Electronic Resistance; Szereplők: Aszalos Géza, Baczó Tünde, Balázs Attila, Bandi András Zsolt, Borbély B. Emília, Csata Zsolt, Éder Enikő, Fall Ilona, Kiss Attila, Kocsárdi Levente, Lőrincz Rita, Lukács Szilárd, Magyari Etelka, Mátray László, Mátyás Zsolt Imre, Molnár Bence, Molnos András Csaba, Simó Emese, Szász Enikő, Szilágyi Olga, Tar Mónika, Tokai Andrea, Vass Richárd; továbbá: Balázs Márk, Czumbil Marika, Jakab Tamás, Leca Maria.

Lovassy Cseh Tamás

DOČEKAL KAFKÁJA

Amerika. Kolozsvári Állami Magyar Színház

Amerika partjainál kiköt a hajó, Karl Rossmann (Bodolai Balázs) pedig energiával teli, bizakodó fiatalemberként száll partra. Az Oklahomai Természeti Színházhoz érve – az előadás végén – ugyanez a fiú megtört, számtalanszor csalódott hasonmása csak önmagának. Michal Dočekal csehországi rendező *Amerika* című előadásában, mely Franz Kafka azonos című regényét veszi alapul, s amelyet tavaly november óta láthatunk a Kolozsvári Állami Magyar Színházban, ezt a viszonylag egyszerű állapotváltozást követhetjük végig, miközben a Prágai Nemzeti Színház igazgatója látszólag az idegenség és a hatalom kérdésköreit boncolgatja. Az előadás azonban nem lép túl dobozszínházi határain, így hiába az izgalmas színházi térhasználat, a nézőktől jó eséllyel távol maradnak a kibontásra váró, felvetett problémák. Michal Dočekal előadása mindezek fényében – a látványnak és egy-egy színészi pillanatnak köszönhetően – befogadóbarát (nem zökkenti ki nézőjét kényelmi állapotából), a tétek azonban a legtöbb esetben hiányoznak.

Köztudott, hogy Kafka soha nem járt Amerikában, és világszerte ismertté vált szövegének születésekor (1912-ben) ez igencsak kockázatos, anyagilag is megterhelő, és legkevesebb egy hetet igénybe vevő vállalkozás lett volna. Napjainkban mindez kevesebb mint 700 dollár és röpké nyolcórányi utazási idő beáldozásával megvalósítható. Kafka Amerikája még egy távoli, ismeretlen világot rejt, ahol a viszonyrendszerek, az európai ember számára ismeretlen szokások és törvények elrettenthetik az utazót. Mára azonban nem csak a kontinensek kerültek közelebb egymáshoz (köszönhetően a rutinszerűvé váló repülőutaknak), de a világ nyugati fele mintha számos területén uniformizálódott (ezáltal pedig számunkra is ismertebb) volna, s épp olyan magától értetődően olvashatjuk a *Washington Post*ot egy New York-i kávézó teraszán, mint a *Le Monde*-ot Párizsban, vagy a *Szabadság*ot Kolozsvár belvárosában. Mindez azt is jelzi, hogy az a fajta idegenségélmény, mely Kafka számos művében és ebből fakadóan Dočekal előadásában is megjelenik, új értelmet nyert, a kérdés csak az, hogy minderről – történetesen egy színházi produkció keretei között, jelen időben beszélve – mit gondolnak, ha gondolnak ugyan valamit az alkotók. Dočekal nem tesz radikális állításokat, sőt, mintha kerülné az aktualizálást, a jelennel folytatott párbeszédet. Az előadás sokkal inkább a főhős jellemfejlődésére épít, Bodolai Balázs kiosztása pedig jó döntésnek bizonyult, amennyiben elfogadjuk, hogy a karkai főszereplő valóban egy olyan művelt, elegáns, kifinomult fiatalember, mint amelyet a kolozsvári színház színészének alakításában megismerhetünk. Ha azonban nem elégszünk meg azzal az egyszerű állítással, hogy Rossmann a nap huszonnégy órájában udvarias, segítőkész, gyermekien naiv és úgy álta-

lában lankadatlanul törekszik erkölcsi tisztaságának megőrzésére, akkor könnyen hiányolhatjuk Bodolai alakításából azt a férfit, aki képes akaratának érvényt szerezni, és nem rémül meg egy női hálóing késő esti libbenésétől. Kafka szövegeinek példázatszerűsége megengedi ezt a fajta tipizáltságot, egy színpadi adaptációban azonban könnyen unalmassá válhat. Hogy rendezői szándék lenyomata-e Rossmann ilyen mértékű cselekvésképtelensége, vagy egyszerűen nem születnek meg Bodolai játéka során a státuszváltások, az jó eséllyel titok marad. Egy biztos: a ma fiatalja, érkezzen akár Amerikába, akár a világ bármely más pontjára, nem ilyen módon reagál az útjába kerülő problémákra (számos nehézséget már nem is akadályként él meg), ebből fakadóan pedig Dočekal előadása fájóan muzeális, és egy valaha volt (ha így, ebben a formában egyáltalán volt) világ viszonyrendszereit tárja elénk. Arról, hogy mit jelent ma – a világpolgárok századában – a bolygó bármely pontján idegennek lenni, nem sok szó esik, amint a bevándorlásról és a különböző kultúrák ütközéséről is keveset tudhatunk meg. Az előadásban olyan örök érvényű motívumok is megjelennek, mint a vélt vagy valós barátságok alakulásai (Rossmann, Robinson – Viola Gábor alakításán – és Delamarche – Váta Loránd színrevitelén – barátságán keresztül), a mellékszereplők azonban mintha mégsem lennének többek a főhős által bejárt stációk dramaturgiai szükségszerűségeinél. A színészek legtöbbje két-három szerepet is megformál, az ehhez kapcsolható rendezői szándék azonban nem egyértelmű. Nem derül ki, hogy Albert Csillát vagy épp Panek Katit miért látjuk férfiszerepben (a nemváltás valós tartalom nélküli forma marad), az előadás végén a homoszexuálist játszó Dimény Áron Bruneldaként pedig egy lesz a tipizált meleg figurák sorában, miközben épp ideje lenne olyan homoszexuális ábrázolásokat is látni az erdélyi színpadokon, melyek nem csak első olvasatú külsőségekkel közelítenek a jelenséghez. Talán a Rossmann nagybácsiját alakító Bács Miklós színpadi jelenléte a legerősebb, a Györgyjakab Enikő által megformált két női figura (Klára és Tereza) pedig szintén energiával teli, első szerepében pedig hűen köszön vissza a karkai kor femme fatale-ja. Az Orbán Attila által megformált szerepek közül Pollunder figurája a leginkább élettel teli, Sinkó Ferenc diákfigurája pedig izgalmas szint viz

Györgyjakab Enikő, Bodolai Balázs, Panek Kati, Orbán Attila. Fotó: Biró István



az olykor egysíkúnak tűnő előadásban: az általa elmondott, lázadó hangvételi vers azért is hat üdítően, mert hatására az előadás második felében végre valós feszültség teremődik, és találkozhatunk valamiféle kritikai attitűddel, ami kilép a kaffai világ egyszerű ábrázolásából.

Az előadás egyik erőssége a már említett térhasználat és látványvilág (díslettervező: Martin Chocholoušek): a nagyszínpadon kialakított stúdiótér kiválóan alkalmas arra, hogy egyszerre szolgáljon semleges térként a különböző jelenetekhez (melyek váltakozását néhány díszletelem, vagy a Zuzana Bambušek jelmeztervező által megálmodott ruhák jeleznek csak), ugyanakkor egy hajó belsejét és a kirajzolódó világ nyers kegyetlenségét is megfelelően szimbolizálja. Az előadás végén a KÁMSZ nagytermének nézőteréről szemlélhetjük az Oklahoma Természeti Színházat, helyváltoztatásunk pedig még inkább eltávolítja tőlünk a színpadi eseményeket.

Dočekal mintha a kaffai életmű előtti főhajtásra törekedett volna egy lassan hömpölygő előadás keretein belül, ahol végigkövethetjük ugyan a főszereplő passiószerű útját a gyermeki reményektől a teljes megsemmisülésig, aktuális és konkrét állításokat mégsem tesz, helyette szimbólumokon keresztül beszél egy tőlünk minden értelemben távoli világról. A mindennapjaink szerves részét képező hatalmi viszonyokról és a Kelet-Európában hatványozottan aktuális kisemberi kiszolgáltatottságról nem esik szó, vagy legalábbis nem úgy, hogy az a nézőkben megteremtse a kortárs színházból oly nélkülözhetetlenül szükséges kritikai attitűdöt. Helyette marad az általunk már jól ismert hierarchikus színházi forma: a mindent tudó alkotó és az alávetett befogadó képlete.

Amerika. Bemutató dátuma: 2015. november 27.; Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár; Rendező: Michal Dočekal; Színpadra alkalmazta: Iva Klestilová és Michal Dočekal; Díslettervező: Martin Chocholoušek; Jelmeztervező: Zuzana Bambušek; Dramaturg: Visky András; Zeneszerző: Ivan Acher; Szereplők: Bodolai Balázs, Bács Miklós, Györgyjakab Enikő/Pethő Anikó, Dimény Áron, Albert Csilla, Panek Kati, Viola Gábor, Váta Loránd, Orbán Attila, Sinkó Ferenc, valamint: Árus Péter, Fogarasi Alpár, Marosán Csaba, Bacsik Elemér, Csiszér József, Deák Attila, Erdős Endre, Hermann Péter, Ifj. Csiszér József, Ivás Hanna, Kelemen Kinga, Major Lajos, Molnár Róbert, Molnár Tibor, Nagy János, Platz János, Szócs Szilárd, Varga Ildikó, Veress Csaba, Vincze Tímea, Zongor Réka.

Proics Lilla

LÁTSZIK, MILYEN SZÉP

Sirály. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat

Csehov zsenijéről már aligha lehet elég erőset és eredetit mondani, boldog, aki vele tölthet időt nézőként, olvasóként, hát még alkotótársként. A *Sirály* pedig minden színházzal megperzselt alkotó önmeghatározás-darabja lehet – akár találkozik vele tevőleg, akár nem. Hogy mostanság újra reneszánsza van, alighanem korszakunkról és társadalmi viszonyainkról is szól, arról, most mit és hogyan keres a művészet, pontosabban az írás és a színház ezen a világon.

Keresztes Attila rendezése a szereplők reménytelen magányáról szól, a magukba zártságból való kitörés lehetetlenségéről, a másikkal való találkozás pillanatnyi csodájának megélésének képtelenségéről – mind olyan kétségbeesetten egyedül vannak, hogy megszakad az ember szíve. S hogy mennyire mi vagyunk minden figura, nemcsak a játéktól elragadtatva éljük át, hanem térlélményként is: az előadás két nevezetes pillanatában leereszkedik a játéktérre és ránk a nejlonból konstruált fullasztó égboltozat. Nyilván jelentéssel, hogy a játéktér a nagyszínpadon van, a derékig leeresztett függöny és ugyancsak ebben a magasságban megállított vasfüggöny között, erre merőlegesen, néhány sorra épített, egymással szembenéző két oldalt ültünk tele, nekünk szélteben hosszúkás a köztünk levő tér: mintha lelátóról állandóan félbeszakított, majd folytatott, illetve másokkal újakezdett teniszmeccset néznénk. Gyakran zajlik úgy egy-egy párbeszéd, hogy tekintetünket ide-oda kapkodjuk, és ennek ellenére lemaradunk arról, hogy a feleket szorosan követhessük figyelmünkkel. Ez persze nem scenikai ügyetlenség, hanem nagyon is átgondolt hatás, hiszen a színészek olyan intenzitással, olyan sűrítéssel állítják figuráikkal igazságukat, hogy a világ egzisztencialista befoghatatlanságával kell szembesülnünk.

Szokták mondani, hogy a *Sirály* művészeti kiáltvány, program, deklaráció – ekként ez az előadás Keresztes Attila színészekbe vetett bizodalma. Ezt nagyon lehet szeretni. A színészek pedig a rendező szándéka szerint szikár, erőteljes, életük változtathatatlansága feletti kétségbeesésüket felhangosítottan kompenzáló figurákat alkotnak a játékhöz. Ennek a sokból egyik szép jelenete, amikor Nyina visszajön a negyedik felvonásban, és Bartha László Zsolt Trepljovja annak ellenére, hogy tökéletesen feldúlt, rezignáltan fogadja Kádár Noémi Nyináját, mintha nemcsak ideig tudná a történetet, hanem tovább is.

Ha lerajzolnánk a dráma tizenegy szereplőjét atomként és intermolekuláris viszonyrendszerként igyekeznénk ábrázolni a köztük levő erős érzelmi vonzásokat és taszításokat, akkor megmutatkozna, mennyire képtelenség az egész, mennyire egyirányúan viszonzatlan viszonyokból áll ez a rendszer. Úgyhogy zavarba ejtő, ha összejön Csehov színháza, mert az derül ki, mindezt éppen a valóságról mintázta, rólunk.

Minden *Sirály*-előadás nagy pillanata, amikor Trepljov behozza a lelőtt sirályt – ha ez jól aránylik egy működő előadáshoz, akkor nagy eséllyel pár centire vagyunk a semmitől. Ezt a vérében nyúlánkra zsugorodott madarat átlátszó zacskóban teszi le elegáns finomsággal Trepljov. Ahogy egy atomban az univerzum, ebben a letevésben minden benne van: Trepljov ekkor már mindent ért, semmi hiszti, gyermeteg dühöngés, tudja, hol a vége, csak el-eltöpreng, hol lehet még matematikai esély a változásra a Nyinához vagy az anyjához való viszonyaiban. Izgalmas és szellemes, hogy puskával jön be, amivel lelőtte a sirályt, mi meg hitetlenül méregetjük, hogy ezzel ugyan nem fogja fejbe löni magát, mert ahhoz túl hosszú a csöve. A csalfa kétségünk borzalmas keserősége csapódik belénk, amikor Trepljov az előadás végén meghúzza a pisztoly ravaszát.

A történetet a ritmusváltások vezetik, jeleneteken belül is – az előadás tempóját a szereplők által játszott dallamok ismétlései, ezek változatai is meghatározzák. Sajátos kommentárként is hangzik, amikor például Trepljov odaül a nézőtér egyik oldalának sarkába állított régi zongorához, és egy dallamot ismételtet egy olyan jelenetben, amelyben ő nem szerepel – ugyan nem vesz részt a jelenetben, de hogy jelen van a játéktér határán, az jelentésszerű.

Az előadásban, visszagondolva itt-ott van egy kicsi fölösleg, túlzás, de attól, hogy minden színész következetesen és egymásra hangoltan építi a figuráját, ez nem bántó. Rengeteg finom játékosságot látunk (ilyen például Arkagyina tévesztése, amikor egyszer saját fiát Petruskának szólítja). B. Fülöp Erzsébet Arkagyinája imádnivalóan lendületes, annyira tetőtől talpig színésznő, hogy jelenlétével mindig kitölti a rendelkezésére álló teret. Trigorinhoz való viszonyát is ez a meggyőző energia határozza meg, ami aztán, tudjuk, a történet egy pontján mégis megbicsaklik, és átmenetileg hiábavalóvá lesz. Megrendítő pillanat, ahogy az író féltékenységeiben győzködve lerángatja magáról a ruhát, hogy derékig meztelenül az asztalra ugorva mutassa fel a kétségbeesettségét. Sokat mond, ahogy Korpos András elegánsan visszafogott Trigorinja lényegében az egész történetet szinte kívülről hallgatja végig, mintha részt sem venne a sztoriban – ehhez képest gyönyörű, hogy miután végignézi Arkagyina tombolását, betakarja őt a zakójával. Ez a Trigorin így hihetően lehet nem csak sikeres, de akár jó író is.

A *Sirály* másik alapkérdése, ami nagyjából az első felvonásban dől el, hogy Trepljov mennyire tehetséges színházcsináló. Ez a Trepljov utoljára itt van lázban, később már nem: lényegében eldöntötte a maga számára, hogy nem az. És hogy ez objektíve mennyire nem egyértelmű, arra

Bíró József, B. Fülöp Erzsébet. Fotó: Rab Zoltán



Bíró József Dornja mutat rá, aki semmitől nem hatódik meg, mert már semmi nem érinti meg – ugyanakkor egy nagy múltvalóságot teremt a játékával. Így különösen izgalmas, hogy vajon mit lát meg Dorn a Nyinát sárral bekenő, gyökereket kereső művészetben – nem tudom, de feltétlenül elhiszem neki. Az anyjával való viszonya nem érzélgős – tele a világ infantilis tehetségekkel, jó, hogy ez a Trepljov nem az (legalább a színházban szórakozzunk), ugyanakkor minden itt megjelenő érzelmi viszonyban van valami belső fűtöttség. Ahogy gondolkodom azon, ki hogyan reflektál a másikra, rengeteg mozzanatban azt értem meg, nem csak magukat, egymást is alakítják a színészek. Varga Andrea Másája erre a Trepljovra kis fekete vágyódásshínházat épít: a kezdetektől tudja, hiábavalók az érzései, amelyekből aztán kifogy a szenvedély is, és lassan fizikai fájdalommá válnak.

A néhány pontosan elhelyezett kitörést leszámítva, a végig kezelt, nagy belátással szelídített indulatokkal finomra hangolt, és/vagy mélyre nyomott feszültségek után különösen nagy hatása az előadás befejezése. A szöveg és az azt követő színházi hagyomány szerint Trepljov a színfalak mögött lövi le magát, itt azonban a színpad közepén, sötétben, lövéshang nélkül, precíz egyszerűséggel eljuttatja pisztollyal a mozdulatot. Eközben a félig leeresztett vasfüggöny mögött túlvilági neonfényben ülnek székeken Trepljov családtagjai és szerettei, akik a lövést követően bejönnek a színre. Arkagyina odaleng a halott fiúhoz, lágyan a feje alá nyúl, felemeli, és Trepljov felkel, kiszalad a többiekkel a fénybe. Miután mindenki eltűnt, Medvegyenko érkezik a nagyszínház nézőtere, a félig leengedett függöny felől, tétován keresi a többieket, majd utánuk indul. Olyan esztétikus az egész, hogy giccsnek mondanám, ha a színészek nem lennének olyan igaziak, amilyenek – ahogy az is szeretnivaló, amikor beesik Trepljov lába elé az *Üveg cipő*ből egy piros szírom, a tőle el is várható színházi érzékkel.

Sirály. Bemutató dátuma: 2016. január 7.; Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat; Rendező: Keresztes Attila; Író: A. P. Csehov; Díslettervező: Fodor Viola; Jelmeztervező: Bianca Imelda Jeremias; Zene: Boros Csaba; Rendezőasszisztens: Keresztes Franciska; Szereplők: Bartha László Zsolt, B. Fülöp Erzsébet, Bíró József, Györffy András, Henn János, Kádár Noémi, Korpos András, Lőrincz Ágnes, Makra Lajos, Sallós Csaba, Varga Andrea.

Varga Anikó

FENSÉGEKNEK TETSZENI

Úrhatnám polgár. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy

Az *Úrhatnám polgár* Sardar Tagirovsky második nagyszínpadi rendezése a szentgyörgyi színházban, a vígjáték műfaja mellett talán a társulat mélyebb ismerete is közrejátszik abban, hogy a *Meggyeskert* után ez alkalommal a színházi performativitásnak nagyobb és lazább teret adó előadás született a közös munka során. Amely, (nem is annyira) mellékesen, szíveszteri produkció – e tekintetben mind a darabválasztás, mind a fiatal rendezőnek kínált alkalom rendhagyó, kevés erdélyi színház engedi és engedheti meg magának a „luxust”, hogy kilépjen a szíveszteri szórakoztató előadások szigorú, a közönségizlés által mereven szabott keretéből; hogy Szentgyörgyön erre lehetőség van adó és fogadó részről, a bevett gyakorlattól eltér.

Molière komédiája ugyanakkor nagyon jól illik a bemutató ünnepi estjéhez, hiszen a történet maga is egy pompázatos, ünnepi színjátékban csúcsosodna ki, a Jourdain elegáns szívszerelmének, Doriméne-nek rendezett, színházzal tarkított vacsora-légyottban – az erre irányuló előkészületek mozzanatai itatják át a színpadi történetet, miközben szórakoztató és részletes esettanulmányát kapjuk a polgárok sorából az arisztokrácia világába átlépni kívánó igyekezetnek, a nemesi sztemderdeknek való megfelelési váagnak. „Én a fenségeknek akarok tetszeni. Nem a szomszédoknak” – mondja sommásan a Jourdaint játszó Pálffy Tibor az esztelen pénzszerzés, az úrhatnám majmolás és a család megítélése miatt egyre kétségbeesettebb feleségének, aki pontos ösztönrel érzi meg a katasztrófa közeledtét.

Pálffynak kiváló érzéke van az arányait vesztett személyiségek megformálásához – ahhoz, ami ennek az előadásnak a fókuszában mechanizmusként is áll –, legyenek azok tragikusak vagy komikusak (az időben legközelebb eső Malvolio és Harpagon szerepeit említeném ebben a sorban). Színészi eszközök tekintetében ez szintén egyfajta arányismeretet jelent, ugyanis nem pusztán egy komikus alak megteremtéséről van szó, nem egy karikatúrafiguráról, akit önmagunktól eltartva könnyen ki lehet nevetni, hanem olyan nagyításról, amiben megmutatkozik a megbillenés igazsága, az tehát, amihez a néző lényegi értelemben kapcsolódhat. Ennek az igazságnak szép pillanatai vannak itt: úgy tűnik, a Pálffy által megformált karakter nem csupán jó ízlés nélküli, hiú és szerelemtől mebuggyant férfi, de a maga egyszerűségében legjózanabb figurája az úri divatok képmutatása mentén megrajzolt környezetnek. Teljesen normális gesztusokkal akad fenn a tényen, hogy szorítja a piperkőc szabó által ráadott két számmal kisebb cipő, hogy a busásan megfizetett filozófus inkább lerontja szerelmi vallomásának retorikáját, ahelyett, hogy a társasági nyelvhez igazítaná, vagy hogy paraszt apját szépelgőn földbirtokosnak titulálják. Fennakad, nyilván tovább is siklik ezeken, bedőlve a pénzéért rafinált módon hízelkedőknek,

ám a reflektálatlanul józan, az etikett normáit felfüggesztő kifakadások pillanataiban a társasági felszín éles negatívjával együtt saját, autentikus lényének tükörképe is felvillan; ahogyan a szerelem beteljesülésének minden ezért elviselt kellemetlenségen túli reménye: ami nem egyszerűen komikussá teszi őt a randevún előadott barokkos színjátékban, de a nevetségességgel együtt emberien esendővé is.

A Tagirovsky rendezte előadás a tükrözések játékaire is épít, amiket színpadi helyzetek sorra kínálnak a nézőnek, és amelyektől egyetlen szereplő sem mentes a kifutóval megtöltött színpadon, legyen arisztokrata, művész, kispolgár, pénztelen vagy gazdag. A Bartha József által tervezett díszlet mintha annak gondolatára épülne, miként komponálható különböző színpadi képekbe a szatirikus történet, és ezek milyen újabb perspektívába helyezik azt. A fehér díszlet mélyén külön „dobozban” látjuk az előadást nyitó barokk színházi etűdöt és a vacsora-randi szintén barokk színházat idéző performanszt, a trendin öltözött szereplők divatbemutató-szerű felvonulást tartanak – a szemlélő/rendező/résztvevő helyzeteit magukba foglalják ezek a kompozíciók. Jourduin kezdetben, mielőtt maga fellépne a kifutóra, köztünk ülve nézi (és kommentálja) a zene- és tánctanár készülődését – Pál Ferenczi Gyöngyi és Erdei Gábor kvázi műsorvezetőkként tűnnek fel itt –, a látvány és a zenei produkció fogyasztójaként; egyes szereplők pedig, bejátszva azt, a nézőtérre is kiterjesztik a játékot. Ugyan metaforikusan, de a keretezés képlékenysége folyton figyelmeztet minket arra, potenciálisan mi is ennek a világnak a szereplői vagyunk, egy aprónak tűnő, ám mégis erős jelzés pedig a teljes reprezentációt furcsa felfüggesztésben tartja. A színpad jobb oldali sarkában ugyanis fehérre meszelve, fehér vívónadrágban rejtélyes alak áll. Derzsi Dezső mozdulatlan (és zseniális koncentrációval, áthatottsággal megformált) figuráját nem azonosítja be a színpadi történés: a magántanárok felvonulásában sorára váró vívómester? az előkelő(sködő) enteriőr élő szobra? egy felsőbb igazság küldöttje? – nem tudjuk. Intenzív jelenléte, amely a szünetekre is kiterjed, ugyanakkor végig éles, sokértelmű feszültségben tartja a teljes

Jelenet az előadásból. Fotó: Barabás Zsolt



előadást, hogy a végén halálosztóként lépjen be az aranyportól fénylő alakok csoportképébe, a vívásjelenet után talicskán tolva elének az összeroskadt, halott Jourdaint.

Az *Úrhatnám polgár* története Jourdain alakja körül gravitál, ám az őt körbeölelő gravitációs mező sokszínű szereplői legalább ennyire érdekesek, az átfogó társulati játék értelmében is, amelyben mindenkinek jut meghatározó jelenet vagy mozzanat. Ahogy Gajzágó Zsuzsa Jourdainnéja megjelenik, kezében a két bevásárlótáskával, aranyba kontyolt hajjal és divatos piros ruhában, azzal nem csak a család társadalmi helyzetét lövi be pontosan, de a család érzelmi viszonyrendszerét is, ami szerint a férj egy kiszámíthatóan működő házasságban igyekszik épp újrafogalmazni magát a Doriméne grófnő iránti vonzalom mentén. Szalma Hajnalka hűvösen csábos, karcsú divatikonja maga a földre szállt femme fatale, szürke-fekete jelmeze, de a rafinált átverés játszámája szerint is a sármőr Dorante gróf (Ruscsák Péter) párja. Benedek Ágnes és Kovács Kati figurái a kamaszkori szerelem nehézségeit hozzák be a képbe Kónya-Ütő Bence deszkás srácával és Kolcsár József gumicsizmás rolleresével együtt, utóbbiak a lánykérés szemfényvesztő színházként megrendezett jelenetében Harlequin-bohócként és egzotikus török szultán fiaként lépnek színre.

Tagirovsky rendezésében az egész társadalmi és érzelmi kalamajka egy szétterülő performativitás keretébe és hangulatába helyeződik. Ennek meghatározó eleme az állandó zene, az élő zenekar jelenléte, amely közrejátszik a készülődés próbahangulatának fenntartásában, és ha olykor túlnyújtottnak is hat egy-egy jelenet, az egész vonatkozásában ez szép életmetafora. Főként, hogy a célja szerint kudarcos, de végtelenül vicces szerelmi előadás után, amelyre ez a történet kifut, maga a halál lép színre. Jól szórakozunk hát, mert felkínálja az előadás, hogy magunkon is szórakozzunk. Tagirovsky kereső alkotó, izgalmas színházi látásmóddal, ez nem kérdés. Az előadás utáni, mondjuk így, hosszú távú hatás fényében mégis volt egy kis hiányérzetem: a tettségvágy problémája erősen hívná, hogy a tematikán, a drámai történeten túl ez színházi-alkotói helyzetként is megfogalmazódjon, abban is reflektálódjon. Itt lehetne (önmagával szemben is) kíméletlenebb, élesebb az előadás. De biztos vagyok benne, ennek a fajta reflexiónak is eljön az ideje.

Úrhatnám polgár. Bemutató dátuma: 2016. január 5.; Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy; Rendező: Sardar Tagirovsky; Író: Molière; Dramaturg: Sényi Fanni; Diszlettervező: Bartha József; Jelmeztervező: Bajkó Blanka Alíz; Zeneszerző: Bartók György; Koreográfus: Bezsán Noémi; Szereplők: Benedek Ágnes, D. Albu Annamária, Debreczi Kálmán, Derzsi Dezső, Diószegi Attila, Erdei Gábor, Fekete Lovas Zsolt, Gajzágó Zsuzsa, Katona Dávid m. v., Kolcsár József, Kónya-Ütő Bence, Kovács Kati, Nagy Alfréd, Pál Ferenczi Gyöngyi, Pálffy Tibor, P. Magyarosi Imola, Ruscsák Péter, Simó Lakatos Barna m. v., Szakács László, Szalma Hajnalka.

Bodó Márta

NŐ ÉS KÖZÖSSÉG – HULLÁMTÖRÉSBEN

Bess McNeill egyet tud: szeretni – naivan, kitárulkozva, őszintén, fenntartás nélkül. Ezzel kiszolgáltatja magát, mintegy felkínálja, hogy áldozattá váljon. Mert aki ennyire együgyűen, egy-ügyűen¹ él, ennyire tiszta és átlátszó, azt előbb idegbetegnek titulálják,² majd kívül kerül az általában szűk látókörű átlagon, megbélyegzik, kiközösítik. Ezt a helyzetet többen ábrázolták nagy alkotásokban, az angol irodalomban Hawthorne *A skarlát betű* vagy Hardy *Egy tiszta nő* című regényeiben (mindkettőnek kiváló filmváltozata is készült), de hivatkozhatnánk a magyar Kosztolányi *Édes Annájára* is... Nem véletlen, hogy a férfi szerző női főszereplőt választ arra, hogy az áldozattá válás folyamatát, ennek társadalmi mozgatórugóit bemutassa. Az antropológus magyarázata szerint: „Akár a nemi identitás alakulásáról és definiálásáról, akár a nemek közti kapcsolatok természetéről és működéséről beszéljünk, minden esetben kiderül az, hogy létezik a társadalomban egy olyan hatalmi rendszer, amely az embereket a nemiségükre való hivatkozással különíti el és különbözteti meg egymástól. Mégpedig úgy, hogy közben rangsorolja is őket, illetve azokat a tevékenységeket, szerepeket és tulajdonságokat, amelyeket a nemiség »természetes« velejárójának tart.”³ Természetes folyamat, hogy azokat, akik ebbe a kategóriarendszerbe nem férnek be, nem fogadják el, kilógnak belőle, keményen szankcionálják. A női szereplők azért is kiválóan alkalmasak a folyamat bemutatására, mert az említett hatalmi rendszer hierarchizált elkülönítései, megkülönböztetései értelmében a társadalmi ranglétra csúcsán a fehér férfi áll, a szabályok rászabottak, hozzá vannak igazítva – e szemszögből a nő az örök másik, a vágy tárgya. Ha nem enged a férfi rá irányuló vágyának, abból (férfi)frusztráció születik, gyűlölet, ennek következménye sújtja az ellenszegülő, betagolódní nem akaró nőt. Ez a kettős-

¹ Földényi F. László *A lehetetlen prófétája* című elemzésében ezt a kifejezést használja a főszereplőre: „Bess (...) egy-ügyű, azaz egyetlen ügye van: a férje iránti feltétlen szeretet ápolása. S ahogyan a magyar nyelvben az ügy etimológiailag az igyekezet szóval áll rokonságban, a szeretet érzését Bess is elválaszthatatlannak tartja annak buzgó gyakorlásától. Ez teszi őt anakronisztikussá, a falubeliek szemében pedig gyanússá. Mert mit hirdetnek a presbiterek a templomban? »A tökéletesség záloga isten feltétlen szeretete.« S mi erre Bess válasza? Isten pusztá szó, márpedig szavakat nem lehet szeretni. Szeretni csakis olyasvalakit lehet, akinek teste is van.” Forrás: http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=1683. (2016. 1. 28.)

² A darab 2. jelenetében Bess lázadó hangvételére, megjegyzéseire válaszként anyja így figyelmezteti: „Ha nem tudsz uralkodni az érzéseiden, méss vissza a kórházba, kislányom”. Miklya Anna Lars von Trier filmjének elemzésekor *Hullámtörés – a megváltó együgyűség* alcímen ír a filmről, főszereplőjéről többek között a következőket jegyzi meg: „Sógornője szerint Bess együgyű, gyengeelméjű, de ezt a néző nem feltétlenül hiszi el. Bess a teljes ártatlanság és önzetlenség, a gyermeki odaadás szinte hihetetlenül érzékeny jelképe a vásznon.” Forrás: <http://film.mindennapi.hu/cikk/portre/trier-szentjei/2011-07-31/5580> (2016. 1. 27.)

³ Magyari-Vincze Enikő: *Feminista antropológia elvek és gyakorlatok között*. Desire, Kolozsvár 2006, 33.

ség a nagyon ellentmondásos társadalmi megítélésre is magyarázat: az ógörög társadalomban például szigorúan szabályozott a feleségek élete, erénye, miközben a hetéra alakja is jelen van, ugyanakkor a férfitársaság az eszmény, a (férfi) homoszexualitás ennek fényében bevett gyakorlat; a keresztény középkorban a lovag eszménye az elérhetetlen, ostromolt (úr)nő, az elérhető utcalány megvetett, de szükséges; legjobban a Mária-tisztelet során formált nőkép mutatja, hogy a szűz és anya eszménye egy személyben történő megvalósulása mennyire férfiterep, olyan nők elé állított eszmény, amely nem élhető.

A *Hullámtörés*ben már a 2. fejezetben utalás történik a nagyon szűkkeblű, sommás ítélkezésre hajló magatartásra: a lelkész úgy temet el valakit, hogy a sírja fölött kijelenti: a pokolra jut.⁴ A további jelenetekben a kitaszítás kifejezetten Bessre irányul, előbb csak célzás formájában: „Barátaim, Isten szolgálói, kénytelen vagyok megosztani veletek azon benyomásom, hogy kertünkben gyom ütötte fel a fejét. Fáj, hogy ezt kell mondanom, de úgy látom, egyesek közülünk ragaszkodnak eme árnyékvilághoz ahelyett, hogy elfordulnának tőle. Azok, akikre célok, nagyon is tudják, miről beszélek. A szívem szomorú, de ezen gyülekezet egyik fejeként kötelességem szót emelni. Számoznunk kell sorainkból ezt a betegséget. Ámen.”⁵; aztán már konkrét kiátkozásként: „Mondom néktek: ha valamelyik parancsolatot nem tiszteltek, és nem tartjátok be, akkor az Úr asztalánál nincs helyetek. A bűnösök számára csak egyetlen járható út létezik, mellyel elnyerhetjük az Úr kegyelmét, és ez az út Isten ígéje iránt, az írott szó iránt tanúsított feltétel nélküli szeretet, a törvény iránt tanúsított feltétel nélküli szeretet útja. (...) Bess McNeill, a mai napon úgy határozunk... Hogy máttól fogva nem lépheted át a templom küszöbét. Akik ismertek, máttól fogva nem ismernek. Takarodj Isten házából, Bess McNeill!”⁶

Hardy regényének főszereplője, Tess ártatlan áldozat, elcsábítják, megerőszakolják. Hawthorne hősnője jobban hasonlít a *Hullámtörés* Bessre: ő is a szerelemért vállalja az áldozatot. Bess áldozata azonban bonyolultabb; puritán és leegyszerűsítő módon voltaképpen erkölcsileg akár meg is kérdőjelezhető, hiszen megcsalja mozgásképtelen férjét, még akkor is, ha annak biztatására, unszolására, kérésére – és gyógyulása érdekében – teszi, az elején kifejezetten undorodva, majd egyre inkább, naiv hite szerint, férje megmentéséért cselekszik. Az említett regények a testen keresztül kiszolgáltatottá, áldozattá váló nőt ábrázolják, aki a férfinál jobban ki van téve az ítéletnek, megbélyegzésnek, kitaszításnak. A test pedig, ahogy Magyar-Vincze Enikő írja, „a kultúra egyik metaforája, avagy szövege, amelyből kiolvashatók általános kulturális koncepciók a szépről, a jóról, az elfogadhatóról és mindezek ellenkezőjéről. De ugyanakkor a társadalmi ellenőrzés egyik legközvetlenebb és legkonkrétabb helye is, amelynek révén az elvont kulturális szabályok mindennapi habitussá válnak. A nők ellenőrzésének egyik kitüntetett területe a test, az alárendelt és szabályozott test...”⁷

A *Hullámtörés* főszereplője a szerelem által ébred testiségére, a teste által kezdi kibontani önmaga kiteljesedését, amikor szerelemmel adja oda magát és éli meg a Jannel való egyesülést. Ezt az Istennel, a benne lakó istenképpel is megosztja, folytonosan és hangosan hálálkodva neki a szerelem csodájáért. Ezt a kiteljesedést veszélyezteti az elválás, ami ellen kézzel-lábbal tiltakozik Bess, a környezete számára érthetetlenül, pedig lázadásának már korábban is jelét adta, amikor határozottan kiállt az idegennel való szerelméért és házasságkötéséért, vagy amikor közössége szokásait a számára meghatározóvá lett „idegen” előtt kétségbe vonta: „Szerintem hülyeség, hogy csak a férfiak mehetnek a temetésre”, jelenti ki a 2. jelenet elején. A testiség szép, és a körülmények ellenére teljes megélését látjuk a 3. jelenet telefonos intermezzójában. Bess

⁴ A Lelkész ezt mondja a 2. jelenet elején: „Anthony Dodd Mantle, bűnös lélek vagy és a pokolra üzetel.”

⁵ Az 5. fejezet elején. Forrás: http://www.huntheater.ro/pluszfiles/Hullamtores_szovegkonyv_segedanyagok.pdf (2016. 1. 27.)

⁶ A 6. fejezet templomi jelenetében. Forrás: http://www.huntheater.ro/pluszfiles/Hullamtores_szovegkonyv_segedanyagok.pdf (2016. 1. 27.)

⁷ Magyar-Vincze Enikő: *Feminista antropológia*, 90.

a hithez is valamelyest lázadó módon áll környezetéhez képest: nála a hit naiv és teljes körű, mindenre kiterjedő. Egy olyan közösségben él, ahol a vallásgyakorlatot férfiak szabályozzák és határozzák meg, ahol a temetésen részt se vehetnek nők, a gyülekezetben pedig, ahol megjelenhetnek, nem szólhatnak. Bess azonban folyton beszél Istennel, sőt válaszokat is kap tőle. És Bess Istene adta Bessnek a testiség megélésének lehetőségét, szerelmére áldását. Ezért bízik Bess vakon és minden társadalmi megrögzöttséggel szembemenve abban, hogy az az Isten, aki kérésére férjét – megbénulva, folytonos halálveszélyben – hazaküldte, meg is fogja gyógyítani az ő kérésére, az ő önfeláldozásáért. Ennek a bensőséges kapcsolatnak a hatására vállalja érzelmei, kötődései és a közösségében gyakorolt szokások ellenére a teljes áldozatot. És ahogy a Bibliában Jézus többször is mondja: „legyen neked a te hited szerint”, Bess lázadása és áldozata nem hiábavaló, nem eredménytelen. Ennek földi jele Jan senki által nem remélt teljes gyógyulása, égi jele pedig a közösség templomának tornyáról hiányzó harangok megjelenése, kondulása.

Lars von Trier méltán híres filmjét a kolozsvári színpadra átültető amerikai rendező, Tom Dugdale így látja a főszereplőt: „Bess valóban feláldozza önmagát. Az »áldozat« a megfelelő szó itt. Én azonban nem akarok társítani a cselekedeteihez semmiféle szakralitást a szeretet szentségén kívül. Bess logikusan cselekszik: »Ha ezeket megteszem, Jan jobban lesz.« Besshez, vagy ahhoz, amit tesz, csakis akkor társítható a szentség fogalma, ha ennek értelmét kiterjesztjük arra az egyszerű szeretetre, amely két emberi lény között lehetséges.”⁸ Azt is jelzi a műsorfüzet, hogy Trier e filmjében foglalkozott először a női szexualitással, a filmben az Emily Watson által megformált Bess a szexuális mártíromság és áldozat mintaképe, női archetípus. Az emlékezetes filmet a színpadi változat nem utánozza, nem próbálja rekonstruálni vagy reprodukálni, a kolozsvári Bess, Pethő Anikó sem másolja vagy ismétli az amerikai színésznő teljesítményét, hanem a maga Bessét teremti meg. A darab hét fejezetében fiatal, tapasztalatlan szerelmesként, sóvárgó asszonyként, aggodalmaskodó feleségként, prostituálttá váló nőként és egyszerű, mélyen hívő emberi lényként egyformán hiteles. Már az első jelenetben érzékelhető a törékeny nő kiszolgáltatottsága, az epekedő, lelkesült menyasszony alakja előrevetíti, sejteti a készülődő drámát. Ugyanakkor érzékelteti a kicsiny és törékeny, mások által betegesnek, gyengének mondott testet mozgó hatalmas erőt, amellyel a szeretet, szerelem nevében szembeszáll közössége előítéleteivel és rosszsallásával, megfelel a házasságát, választottját megkérdőjelező (a közösséget reprezentáló és megszólaltató) vallási vezetőnek. Jan munkába távozásakor, a 2. jelenet végén látszólag összetörik, összeomlik, igazolni látszik a gyengeségét emlegetőket, a 3. jelenet naptár körüli huzavonája pedig mintha az idegbetegségére vonatkozó állítást igazolná. A 6. jelenetben anyja erősíti rá a gyengeségről alkotott képre: „Van fogalmad róla, mit jelent az, hogy ha az embert kiközösítik? Semmi sem marad, Bess. Erős férfiak és nők is elsorvadtak a kiközösítésbe. És te nem vagy erős, Bess. Belehalnál, Bess”⁹ – mondja. Mindezek a „gyöngye nő” sablonját hivatottak megjeleníteni, a nőkre vonatkozó társadalmi elvárás egyik felét. A másik, amely legalább ennyire általános és hangsúlyos, a darabban így fogalmazódik meg: „Miért lennél te más, mint a többiek? Itt minden nő megtanul egyedül lenni”¹⁰

Lars von Trier erős, bár nem domináns hagyományt folytat, amikor női főszereplőt állít a figyelem középpontjába. Nála ez nem elszigetelt jelenség, számos más filmjében foglalkozott a női szemponttal. A *Dogville* főszereplője is nő, egy szűk látókörű, elvakult közeg ártatlan áldozata. A szakralitás a szövegkörnyezet, a szimbólumok szintjén itt is megjelenik, bár nem „szabályos”, mert nem a vallásosság közegében megjelenő módon. Mégis, a *Dogville*-ben és a *Hullámtő-*

⁸ A rendező vallomása a darab műsorfüzetében. Forrás: http://www.huntheater.ro/pluszfiles/Hullamtores_szovegkonyv_segedanyagok.pdf (2016. 1. 27.)

⁹ 6. fejezet. Forrás: http://www.huntheater.ro/pluszfiles/Hullamtores_szovegkonyv_segedanyagok.pdf (2016. 1. 27.)

¹⁰ 2. fejezet. Forrás: http://www.huntheater.ro/pluszfiles/Hullamtores_szovegkonyv_segedanyagok.pdf (2016. 1. 27.)

résben is a formális szempontok szerint elbukó nő őrzi a szakrális értékeket, mert egyedül ő szeret. A filmrendező munkásságát elemző Miklya Anna így fogalmaz: „Trier szerint a mai világ kiveti magából a szenteket. Tiszta főhőseit rendre válogatott sorscsapásoknak veti alá, ítéletet azonban nem a jószág, épp ellenkezőleg, a modern társadalom logikája felett mond.”¹¹ A film nyomán készült előadás Kolozsváron is hordozza ezeket a felvetéseket. Kérdés azonban, hogy a film remekléséhez képest hozott-e újat a színpadi változat, azaz a kolozsvári közönség kapott-e valami többet, mást, helyit. Kérdés, hogy amit Trier filmes eszközökkel megkomponált, azt a lecsupaszított színen tudja-e hozni az előadás. A mégoly remek színészi teljesítményekben gazdag előadás, amelynek egyik nagy erőnye a zene, csak egy keresztmetszetet mutat egy olyan témáról, ami Triernél erős társadalombírálat. Ilyen szempontból Kolozsváron nem világos, mit céloz meg az előadás. Nincs ugyanis kihegyezve arra, ami Triernél nagyon élesen kidomborodik: hogy a végsőig menő hit hullámai elérik és meggyógyítják a szeretett személyt, de megtörnek a közösség komor, kemény falán, szabálykövető hitén.

Dugdale – a műsorfüzetben olvasható vallomása szerint – az áldozatra helyezi a hangsúlyt, mégpedig egy, a szakralitást a szerelemben, nem a vallásos megnyilvánulások adta keretekben megvalósított áldozatra. A filmből nyilvánvaló, hogy a szakralitásnak éppen a vallásos közegben nem marad hely a szűklátókörűen dogmatikus gondolkodás miatt. A kolozsvári előadás azonban mintha beleragadna a szerelem-hit földi kötelékeibe, a testi(ség) (bűv)körébe, mintha a test ténylegesen lehúzná a földre a szakralitást, olyannyira, hogy leragad röpülés helyett.

Trier az áldozatot kifejezetten egy nő áldozatára érti, aki a sablonok szerint gyenge, mégis egyedül elég erős ahhoz, hogy szembemenjen minden társadalmi sémával, és kiközösítve, peremre lökve is van benne elég erő és hit ahhoz, hogy a teljesen reménytelennek látszó helyzetben végigvigye az áldozatot. Azaz egy nő nem csak olyan értelemben tud áldozat lenni, hogy

¹¹ Forrás: <http://film.mindennapi.hu/cikk/portre/trier-szentjei/2011-07-31/5580> (2016. 1. 27.)



kiszolgáltatott lesz, minden rémség és gyalázat elszenvedője, nem csupán tárgy. Áldozatot hoz, megcselekszi az áldozatot, nem pusztán elszenved.

A kolozsvári előadás rendezője azt vallja, elképzelése szerint az előadásban a szeretet szentségén van a hangsúly. Triernél ez a másikkal kapcsoló szentség a nőt cselekvővé teszi, és a férfi az, aki pusztán „elszenved” a nő áldozatát. Ebben pedig benne rejlik a meglátás, hogy a nő – aki az archetipikus gondolkodásnak megfelelően az élet fészke – az, akinek kezében ott a lehetőség és a tudás a modern társadalom és világ megmentésére, mert rendelkezik az ehhez szükséges belső erővel, hittel és szeretettel.

A kolozsvári *Hullámtörés* a jó színészi alakítások ellenére sem hordozza hangsúlyosan a társadalomkritikát, ami Trier filmjére, a női főszereplő köré épülő történetre jellemző. Míg Triernél nem véletlen, hogy egy nő áll a középpontban, rajta keresztül jeleníthető meg a társadalomban élő igazságtalanság, egyenlőtlenség, képmutatásba burkolt kegyetlenség, a kolozsvári színpadon inkább egy (színészilag kiválóan megjelenített) figyelemre méltó nő áll egy érdekes (elgondolkodtató, felkavaró) történet középpontjában. Az ő meglepő, egyszeri történetét meséli újra Dugdale rendezése, ami főleg a közösségen megtört hullámokról beszél a nézőnek. Hivatkozik a filmre, mintegy kikacsint a nézőre, annak filmélményére. Mégis marad némi értetlenség: miben mond ez a színpadi alkotás mást? A nő deviáns viselkedése, sorsának szélsőséges alakulása itt nem válik szimbolikussá, az előadás mintha nem szegezne zsigeri kérdéseket a nézőnek. Hiányzik az érzés, hogy ez rólunk szól, a húsunkba vág azzal, hogy tükröt tart, amiben meglátjuk a magunk képmutatását, előítéletességét, hagyománytiszteletből fakadó zord és életellenes keménységét. Az előadás nem épül, röpül, gyűrűzik tovább, ilyen értelemben válik megtört hullámmá. Pedig talán Erdélyben és Kolozsváron is volna, amin elgondolkodni a társadalmi előítéletek, a másság sommás és azonnali elítélése, a nő-férfi szerepkörök, elvárások, kényszerek vonatkozásában.

Hullámtörés (158 perces film, 1996, Dánia), rendező és forgatókönyvíró: Lars von Trier; zeneszerző: Joachim Holbek; operatőr: Robby Müller; díszlettervező: Karl Juliusson; jelmeztervező: Binkie Darling; Manon Rasmussen; producer: Peter Aalbaek Jensen, Vibeke Windeløv; látványtervező: Karl Juliusson; vágó: Anders Refn; szereplő(k): Emily Watson (Bess McNeill), Stellan Skarsgård (Jan Nyman), Katrin Cartlidge (Dodo McNeill), Jean-Marc Barr (Terry), Adrian Rawlins (Dr. Richardson), Jonathan Hackett (lelkész), Sandra Voe (anya).

A Kolozsváron 2015. április 25-én bemutatott színdarabot Lars von Trier filmje nyomán Vivien Nielsen írta,¹² a magyar színházi változatot Guelmino Sándor és Gecsényi Györgyi készítette. Rendező és zeneszerző: Tom Dugdale; díszlet- és jelmeztervező: Carmencita Brojboiu; dramaturg: Biró Eszter; a dramaturg munkatársai: Biró Réka és Deák Katalin; ügyelő: Györffy Zsolt; szereplők: Pethő Anikó (Bess), Szűcs Ervin (Jan), Kicsid Gizella (Dodo), Orbán Attila (lelkész), Bodolai Balázs (dr. Richardson), Laczó Júlia (Bess anyja), Sinkó Ferenc (Terry), Buzási András (Pitts).

¹² A műsorfüzetben ez áll: „Lars von Trier, David Pirie és Peter Asmussen forgatókönyve és Vivien Nielsen színpadi adaptációja alapján”. Forrás: http://www.huntheater.ro/pluszfiles/Hullamtores_szovegkonyv_segedanyagok.pdf (2016. 1. 27.)

Tasnádi-Sáhy Péter

SÚRÍTETT IDŐ

Novák Eszter Jászai Mari-díjas színházrendező, a Színház- és Filmművészeti Főiskolán Székely Gábor első rendező-osztályának hallgatója volt, majd 1994 és 1998 között rendező a Székely Gábor alapította Új Színházban. 1998-tól 2000-ig a Bárka Színház, 2000-től 2010-ig a tatabányai Jászai Mari Színház főrendezője. 2003 óta zenés-színész osztályokat vezet a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. 2015 januárjától a nagyváradi Szigligeti Színház művészeti vezetője.

Egyszer azt mondtad nekem, hogy nem szeretsz színházról beszélni. Mire készüljek?

Igazából azt mondtam, hogy társaságban nem szeretek beszélgetni színházról, egy leve mellett, amikor akár mindenféle izgalmas csacsakaságról is eshetne szó. Tanítás közben színházról beszélek, rendezés közben természetesen színházról beszélek, szerinted van épeszű ember, aki ilyen körülmények között szabadidejében nem valami sorozatot akar nézni? Egyébként pedig veled szoktam színházról beszélgetni, mert kiköveteled, szóval egy interjúban megtörténhet, hogy el fogunk boldogulni valahogy.

A kikövetelt beszélgetéseink alkalmával hangzott el, hogy a színház sűrített idő. Talán Füst Milánt idéztél, de nem tudtam kutatni.

Lehet, hogy Székely Gábor mondta, nem tudom, a lényeg, hogy most már én is ezt gondolom.

Kifejtenéd?

Az elmesélt történet jellemzően jelentősen hosszabb időt ölel fel, mint egy előadás időtartama, ettől nem lehet elvonatkoztatni. A színésznek sűrített időben kell állapotokat létrehoznia, sokkal intenzívebben kell léteznie, mint ahogy az az életben történni szokott. Vannak színpadi szerzők, akiknél ez a sűrítés már az írásműben is rendkívül erősen megmutatkozik, szinte kottaszerűen követhető. Jellegzetes példája ennek Csehov, akit úgy tartunk számon, mint nagy realistát, de ez messze nem ilyen egyszerű, hiszen zsigerileg tudta, hogy az idő a színházban másként működik. Csehov ideje költői sűrített idő, az ő realizmusa költői realizmus: Csehovot nem lehet sem elemezni, sem megcsinálni úgy, hogy az ember ezzel nem törődik. A színházban minden az idő vetülete, minden pillanat kifejez valamit. Hiányozhat a zene, a szöveg, a mozdulat, de az idő nem megkerülhető, az mutatja, mi mennyit ér. A szubjektív és az objektív időt folyamatosan ütköztetni kell. Ebből a feszültségből igazi színház lehet. Ha valami sokat ér, akkor azt a ráeső három másodpercet úgy ki kell tágítani, felnagyítani, hogy az általa megjelenített életfalat a nézőhöz is elérjen, akár benne is feszültséget keltsen.

Az előbb azt mondtad, a színházból hiányozhat a zene, de szerintem nem a tiédből.

Így van, én a zenét a színházat alkotó sok elem közül a nagyon fontosak közé sorolom, egy prózai előadás esetében is. Ott a zene megválasztása talán még kényesebb kérdés. Manapság divatos mindenféle előadásokba mindenféle zenét belerakni, sokszor gondatlanul kiválasztva, rossz minőségben, és engem ez nagyon zavar. A zenés műfaj természetesen teljesen más, hiszen ott az írott zenei mű megszabja a feltételeket és az időt is.

Ha már itt tartunk, a zenés műfajt a színházi alkotók egy része nem tartja feltétlenül sokra, lenézi, te hogy viszonyulsz ehhez zene-színház osztályok vezetőjeként?

Lehet, hogy durva lesz, de azt gondolom, aki a zenés műfajt lenézi, egész egyszerűen műveletlen vagy jobb esetben fiatal, és éppen forradalmi állapotban van. Utóbbi megbocsátható. Minimális műfaj történeti tájékozottsággal ez a hozzáállás elképzelhetetlen. De lehet, hogy az is elég, ha néha meghallgatjuk őket és hagyjuk, hogy hasson ránk. A zenés színház történetben zseniális szerzők sokasága kulturális forradalom mérvű dolgokat tett le az asztalra ezen a területen, amit bárkinek szíve joga nem szeretni, na de lenézni? Lehet, hogy valaki nem eszi az édességet, de ha egy mesterszakács készíti el, elismerheti, hogy cukrászati remekmű.

Mi a helyzet az operettel, ami ellen az a vád, hogy nem színházi, mivel – többek között – olcsó illúziókat kelt?

Az igazán nagy operettekben a zene mindig hordoz magában drámai sűrűséget. Tagadhatatlan, hogy a műfaj, speciális társadalmi beágyazottságánál fogva, eleve az illúziót szolgálta, azt is mondhatnám, hogy egy nemes giccs. A mából nézve nagyon kell érteni, mind a zenének, mind a librettónak ezt a sajátosságát, és ezt a megnevesült giccset úgy kell megjeleníteni, hogy mind a finom ironiát, mind az igazságot tartalmazza. Ezt csak néhányan tudják csinálni. Azt, hogy az operett háború utáni előadás-története – sok esetben zeneileg kifejezetten lebutított terjesztése – az egész

hajdani monarchia területén felhígított, rossz giccskultúrát és látásmódot értelt ki, nem szabad összetéveszteni magával a műfajjal.

Hogy viszonyulsz az otthonról hozott, magyar kultúrához, népművészethez kapcsolódó hatalmas tudásanyaghoz, illetve miként tudod hasznosítani a színházi munkádban?

Természetesen nagyon fontos számomra, boldoggá tesz, hogy nem tévesztem össze a mezősegi dallamokat a bakonyiakkal. Tudom, hogy milyen az autentikus népviselet, és felismerem a gagyit. Az operetthez hasonlóan a népművészet felhasználásában is lehet végtelenül igénytelennek lenni, és manapság sokan azok. Boldogan tanítok az egyetemen népdalokat, de messze nem ennyiből áll, amit otthonról hoztam. Ugyanebben a családban vettem le a polcra Thomas Mannt és József Attilát, ugyanebben a családban volt ahhoz szerencsém, hogy Eörsi István és Kormos István egy asztalnál ülve beszélgettek, és én ezt hallgathattam. Ebből a családból mentem az akkor már eléggé szabadon gondolkodó bölcsészkarra, ahol Balassa Péter volt az egyik legnagyobb mesterem, akinek a szabad gondolkodását sajnos már bizonyára be kell mutatni, mert nem olvassa senki. De ugyanebben a családban volt Deák Tamás polgári gondolkodású kolozsvári esszéista, író a barátunk, az ő munkásságából írtam a szakdolgozatomat.

Szerintem úgy kellene élni, hogy ez a sokféle érték mind megférjen egymás mellett, de ez Magyarországon sajnos a reformkor óta sokadszor nem így van. Mostanság erről ott megint kirekesztő módon kell gondolkodni, mert úgy ildomos, esetleg úgy hasznos a pénzosztó asztaloknál. Bennem ez a sokféleség egyszerre létezik. Sőt, azt gondolom, a magyar és az európai kultúrkinccs között rengeteg átfedés van, elszigetelten egyik sem értelmezhető. Szórakoztató és tanulságos a különbözőségeket és a hasonlóságokat izlelgetni. Emellett természetesen igyekszem minél többet megtudni más kultúrákról is, hiszen mindennek a középpontjában az érző és gondolkodó ember áll. Azt hiszem, hogy az

emberek közötti egymást nem értést is minél inkább a szintézis felől kell közelíteni, és ezzel talán mégis sikerült eljutni a családi örökségtől a foglalkozásomig. Természetesen nekem hatalmas szerencsém, hogy életem első időszakában a családomtól, aztán pedig talán a magam erejéből is ezt a szintetizáló képességet szívtam magamba, de ezt az indíttatást tudom, hogy nem várhatom el az emberiség nagyobbik részétől. Talán még azt is érteni vélem, hogy az egyébként elfogadhatatlan kirekesztés, rasszizmus miként jön létre, vagy miként gerjesztik, nem akarok ítélni fölötte, csak harcolni próbálok ellene a magam száználmasan szerény eszközeivel. Az más kérdés, hogy kulturált, egyetemeket végzett, vezető pozícióban lévőkkal szemben mik az elvárásaim, mit gondolok a felelősségükről, és mennyire vagyok csalódott.

Hogy lett belőled színházrendező, hogy keveredtél oda a bölcsészkarra?

Szerintem ez egy olyan szakma, ami iránt az embernek lesz egyszer csak késztetése, és az rásodorja erre az útra. Ezt ötvenegy évesen így látom, a többi tulajdonképpen részletkérdés. Persze nyilván nagyon sokat számít, hogy rengeteg előadást láttam létrejönni, hozzávetőleg kétéves koromtól kezdve, majd a bölcsészkar éveimben több színházi produkcióban is részt vettem koreográfusként, sokszor édesapám helyett, és észrevettem, hogy az előadás egészen gondolkodom. Ma már jól tudom, hogy mennyivel könnyebb a nézőtéren hátul ülve tudni, mit kéne az adott helyzetben tenni a jobb előadás érdekében. Viszont, lehet, hogy nem is jelentkeztem volna a Színművészetre, ha nem Székely Gábor indít osztályt. Az ő előadásain nőttem fel, számomra magyar viszonylatban az ő színháza volt az egyik legfontosabb mérce. Az előadásaiból olyan hitelesség és morál áradt, hogy úgy éreztem, akkor is megéri eltölteni vele pár évet, ha nem maradok a pályán. A tehetségről egyébként Székely Gábor mindig azt mondta, hogy egy állapot, és éppen ezért kell a szak tudás, ami akkor is ott van, amikor az ember kevésbé van tehetséges állapotban.

Hogy tudnád jellemezni a Székely Gábor-féle színházi univerzumot, aminek még most is láthatóan a része vagy?

Mindazon mesterek univerzumának része vagyok, akik a személyiségemen és a gondolkodásmódomon meghatározó nyomokat hagytak. A szüleimről beszélünk, Balassa Pétert én említettem, a Színművészeten pedig – ahol nálunk hagyományosan mester-tanítvány viszony van – sok más kiváló ember mellett Székely Gábor tett rám meghatározó hatást, ő persze annyiban is más, mint a többiek, hogy tőle tanultam a szakmát. Olyan szempontból szerencsém volt, hogy a világlátása eleve közel állt az enyémhez, így könnyen értettem, amit tanított.

Nem tudnád megfogalmazni, hogy mégis mi ennek a látásmódnak a lényege?

Novák Eszter. Fotó: Csatlós Lóránt



Megpróbálhatnám, de az ilyen megfogalmazások jellemzően bugyutára sikerednek, hiszen egy személyiség, és annak a kisugárzása mindig rendkívül összetett. Egy nagyon komolyan, rétegzetten, bonyolultan gondolkodó, az apró emberi pillanatokra állandó rálátással bíró, de mégis hatalmas víziókat megfogalmazni képes, nagy formátumú művészembert akár csak figyelni, miként gondolkodik, tanulni tőle az emberről, általában véve a művészet kifejezőerejéről és felelősségéről, és hinni neki, csodálatos dolog, boldog vagyok, hogy ez megtörtént velem. De nem tudom, és nem is szeretném leírni néhány mondatban, hogy Székely Gábor ettől és ettől fontos.

Akkor közelítsünk máshonnan. A pályádat a Székely Gábor vezette Új Színházban kezdted 1994-ben...

Amikor negyedévesek voltunk, Gábor kapta a lehetőséget, hogy színházat alapítson, a hatfős, egyébként első rendezőosztályából kettőnket, Hargitai Ivánt és engem megkérdezett, mennénk-e vele. Ez még az előkészületi fázisban volt, tehát igazából ötödéves koromban kezdtünk el dolgozni, az én *Csongor és Tündém* volt a nyitó előadás.

Mi volt ennek a színháznak a művészi programja?

Az, hogy Székely Gábor alapított egy színházat. Illetve – ezt ő is mindig hangsúlyozta – mindenekelőtt a társulatot alkotó színészek, csak hogy az érettebb generációt említsem név szerint: Sinkó László, Csomós Mari, Holl István, Lázár Kati, Cserhalmi György, Udvaros Dorottya, Takács Katalin, illetve sok olyan fiatal színész, akik mára meghatározó tagjai a magyar színházi életnek. Ez a társulat már önmagában egy állítás volt. Mellesleg ez akkor – bár szerintem kicsit elavult a fogalom, de nincs máig sem jobb – művészszínháznak neveződött. Bővebben, egy gondolkodó és gondolkodtató színház volt, ami az ember és a világ viszonyáról folyamatosan vitatkozni szeretne, gondolatokat akar ébreszteni. Erről négy rendező (köztük a nemrég elhunyt Ács

János), illetve három író-dramaturg (Duró Győző, Forgách András és Kárpáti Péter) volt hivatott gondoskodni.

Működött ez a színház műhelyként, volt-e valami tézis, amit bizonyítani vagy cáfolni akartatok?

Szerintem ez nagyon kikristályosodott formában egy alkotóhoz szokott kötődni, akinek van kísérleteznievalója, nem pedig kőszínházakhoz, ahol repertoárt kell létrehozni, és több rendező dolgozik, hiába gondolkodnak hasonlóan. Egyébként szerintem mára ez a műhely szó is elkopott, hiszen ha jól dolgozunk, egy próbafolyamat is tud műhelymunkával párosulni. A bemutatókénységet kőszínházban nem lehet kiküszöbölni. Költségvetés van, bevételt kell termelni, el kell számolni a fenntartó felé, a klasszikus műhelymunka csak kicsit titokban, kicsit a szőnyeg alatt tud létrejönni.

Ez azt is jelenti, kérdem tőled, mint egy kőszínház művészeti igazgatójától, hogy egy repertoárszínháznak elsősorban a közönséget kell szolgálnia?

Minden színháznak a közönséget kell szolgálnia, színház nincs közönség nélkül, ez is a szakmánk része, a közönséget, hatást, befogadást elemezni. Mikor előadást készítünk, muszáj a közönségre is gondolnunk. A kőszínház jellemzően a repertoárján tart többféle előadást, és meg kell találnia azt a közönséget, akit a műsorpolitikája érdekel. Természetesen nem lehet összehasonlítani egy fővárosi repertoárszínházat egy megyeszékhelyi színházával. Ilyen értelemben a nagyváradi Szigligeti Színház a magyarországi vidéki színházakra hasonlít, ahol csak közönségvesztés árán tudsz egy szűkebb, számodra legfontosabb szempontokra koncentráló művészi programot hirdetni. Ekkor viszont figyelmen kívül hagyod, hogy egy ilyen típusú intézménynek felelőssége, kötelessége nagyon jó minőségű színházzal, de többféle igényt kiszolgálni. Pedig ezt is lehet jól csinálni, láttunk erre példát Kaposváron, ahol felneveltek egy közönséget, ami egyformán nyitott volt a gon-

dolgozó, szellemes operettre és Peter Weiss *Marat/Sade*-jára, amit Ács Jani rendezett, és egy egész ország zarándokolt Kaposvárra, hogy láthassa. Ehhez viszont idő kell. Minimum öt év, amíg egy – a szüleit is némileg befolyásolni képes – kilencedikes diák eljut az egyetemig, de az is lehet, hogy a duplája. Ezzel csak az a probléma, hogy ma nem igazán vannak ennyi ideig regnálható színházak a politikai kurzusok és szándékok gyorsváltásai miatt. Legalábbis Magyarországon.

A Székely Gábor-féle Új Színháznak sem egy természetes érési folyamat vetett véget...

Annak pont akkor lett vége, amikor a hatalmas nagy korszaka elkövetkezett volna. Az utolsó évadban az a társulat megmutatta, hogy mire lesz képes. Ott volt Székely Gábor *Ivanov*-ja, Hargitai Iván csodás *Merlin* előadása, én pedig megcsináltam Grabbe *Tréfa, szatíra, irónia és mélyebb értelem* című darabját, ami kultelőadássá vált hónapok alatt. Azt például az első évben nem tudtuk volna megcsinálni, mert egy ilyen szeszélyes dramaturgiájú szö-

veghez meg kellett tanulnunk együtt gondolkodni.

Én, bár nagyon megviselt és ocsmálynak láttam az egész helyzetet, a saját induló pályám tekintetében nagyképűen azt gondoltam, nem lesz rám ekkora hatással. Pedig az, hogy ennyire hullámzóan alakultak a dolgaim, hogy hol volt közegem, hol nem, hogy minden egyes munkám ismerkedési helyzetben kezdődött, és nem építkezhettem, nagyrészt ide vezethető vissza. Akkor egyáltalán nem tudtam felmérni, hogy ez a tragédia ennyire érinteni fog.

Ezután mentél Marosvásárhelyre?

Fél évig különböző ösztöndíjakkal külföldön voltam, aztán jött Marosvásárhely, mint fény az éjszakában. Béres András hívott rendezni. Eredetileg azért mentem el találkozni vele, hogy visszautasítsam, de aztán a lehető legrosszabb dolgokat sorolta el a saját színházáról, és ez az őszinteség annyira tetszett, hogy végül igent mondtam. Nagyon meghatározó három év volt az életemben. Egyrészt, mert sok embert na-

Novák Eszter a Szigligeti Színházban. Fotó: Dudás Levente



gyon megszerettem, akikkel nagyszerű előadásokat hoztunk létre, gondolok többek között a *Chioggiai csetepatéra*, amivel Kisvárdáról elhoztuk a nagydíjat (1999-ben – a szerk.). Másrészt, mert a rendezés szakmai részével kellett foglalkoznom. Egy nagyon vegyes gondolkodású, nem a legjobb állapotban lévő társulattal kezdtem dolgozni. Eleinte rengeteg manuális szakmai segítségre volt szüksége, szemben az Új Színházzal, ahol a gondolataimra, inspirációimra ezer ajánlatot kaptam a színészektől és csak válogatnom kellett.

Ha már említéd, milyen egy jó állapotú társulat?

Egy nyelvet beszél. Főképp mert erős rendezők keze alatt, egy szellemi irányba tart, jó esetben hosszú ideig. Nyitott, befogadó, kíváncsi. Erős munkamorálú és nagy teherbírású. Jó állapotban lévő társulatban nagy az egyéni felelősségvállalás, és nem lehet elveszni. Mindig van kinek a szemébe nézni a színpadon. Jó állapotú társulatban a kimagasló egyéni teljesítmények mindig egységben vannak az összteljesítménnyel. Ritka dolog, ha megtörténik, hogy az ember részese lehet ilyennek, nagyon meg kell becsülni.

Visszatérve Marosvásárhelyre, a visszhangok alapján úgy tűnik, mintha az itteni szakma nem feltétlenül szerette volna osztatlanul az előadásaidat...

Szerintem egy rendezőnek elsősorban a színészekkel kell jól egyeznie, velük kell elhitetnie, hogy akar valamit. Ebben százötven százalékosan jó élményeim vannak. A színházcsinálás nyilvános tevékenység, soha semmilyen körülmények között nincs olyan, hogy valami mindenkinek tetszik. Én egyébként is a pályám elejétől kezdve rendkívül megosztó előadásokat hoztam létre. Egyik nap megjelent egy kritika, hogy azonnal adjam vissza a diplomámat, mert túrhetetlen, hogy színházrendező vagyok, ugyanazzal az előadással kapcsolatban másnap azt írták, hogy zseni született. Ezeket a helyzeteket az embernek az első pár évében meg kell tanulnia helyén

kezelni. Nyilván Vásárhelyen is volt, akit idegesített az ottlétem vagy rühellte az előadásaimat. Aztán jött egy főigazgató-váltás, amikor egy adott ponton azt éreztem, a magyar társulat integritását, és magát Béres Andrást is meg kell védenem. Megírtam ez ügyben szerintem életem legjobban sikerült levelét, ami után sajnos nem hívtak meg többet rendezni. Ettől függetlenül azt gondolom, hogy az ottani munkám, illetve az azokban az években ott dolgozó vendégrendezők munkája (Anca Bradu, Rusznyák Gábor) jó alapot jelentett a társulatfejlődéshez, de persze ez nem jelenti azt, hogy engem ott a történelem részének tekintenek.

Szerintem általánosságban elmondható, hogy a magyarországi és a más színházi hagyományok által átítatott határon túli alkotók között markáns felfogásbeli különbségek vannak...

Sokan foglalkoznak azzal, hogy a román és a magyar színházi nyelv nem rokonítható egymással, leírhatóak a különbségek elemei, de szerintem ennél is fontosabb, hogy hagyományban, történelemben és funkcióban milyen eltérések vannak. Ehhez még hozzá lehet tenni, hogy az erdélyi magyar színjátszásnak hosszú ideig volt egy meghatározó nyelvőrző funkciója, miközben a román színjátszás kortárs és felvilágosult módon magával a színházzal foglalkozván illeszthette egymáshoz az építőelemeket, ami mérhetetlen különbség.

Szerintem minden hatásból lehet jól és rosszul tanulni, semmit sem szabad különböző rendezővel alapján előre kizárni. A román színház anyanyelvi szinten beszél egy nagyon erős, expresszív formanyelvet, ami komoly veszélyt rejt, mivel külső jegyeiben könnyűnek tűnhet lemásolni, de ha a magyar nyelvű színházban kezdted ezeket használni, jó eséllyel nem fog működni, már csak a két nyelv hangzásbeli, hangsúlyozásbeli és ritmikai különbözősége miatt sem. Többször láttam olyan romániai magyar színházi előadást, ahol emiatt idegennek tűnt a magyar nyelv. Különös jelenség. Illetve olyan előadásokat is láttam, amiben a külsőségeket tökéletesen alkalmazták, de mégsem állt össze szerves egésszé. Hoz-

záteszem, a mélyről fakadó, igazi tehetséget nem kell ettől féltetni, hiszen jól tudja ötvözni az őt ért hatásokat.

A bárkás időszakodról akarsz beszélni?

A Bárka végtelenül szomorú történetét szerintem írja meg más. Én felügyelőbizottsági tagként ott voltam az alapításnál, aztán pedig egy rövid ideig főrendező voltam, aztán ott is írtam egy búcsúlevelet... Ha kíváncsi vagy valamire, kérdezd, de részemről mehetünk tovább.

Jó. Ha jól tudom, Tatabánya jön, illetve a Honvéd Együttes. Erről az időszokról mit mondanál el szívesen?

A Honvéd Együttes túlélőhelyet biztosított nagyon tehetséges fiataloknak, akik – majdnem mind egy osztályban végeztek Marosvásárhelyen Kovács Leventénél – Magyarországon szerettek volna szerencsét próbálni. Nem miattam jöttek el Vásárhelyről, hanem mert az életük úgy alakult. Segítettünk nekik, de ott nem tudott igazi színház lenni, mert a Honvéd Együttesnek nem ez volt a főprofilja. Bár az is igaz, hogy éppen ezért néha lehetett műhelymunkát csinálni, abban az értelemben, ahogy korábban kérdezted. Velük született életem első olyan előadása, amit teljesen a színészek improvizációjából készítettünk a színészekkel és Kárpáti Péterrel. A gyerekkorról szólt, a Szkénében játszottuk. Akkoriban ez még nem volt annyira elterjedt színházi forma. Szóval igazából úgy mondanám, hogy az Új Színház óta sok helyen rendeztem, sokfelé megfordultam. Szabadúszásnak mondják, de néha nevezhetjük szabad fuldoklásnak is. Miskolcon, Nyíregyházán, a Vígszínházban, a Centrál Színházban és az Örkényben többször, a Debreceni Operában, Varsóban, a Magyar Állami Operaházban – hosszú még a sor. Sok öröm volt ezekben a munkákban, összefüggés annál kevesebb.

A Tatabányán töltött tíz év azt a hiányzó állandóságot jelentette, ahol a legkevesebb belső és külső kompromisszummal lehetett elgondolkodni azon, hogy miről is szeretnék

színházat csinálni, miről tartom fontosnak, hogy beszéljünk. A rendezés – még ha az élet néha másra kényszerít is – nemcsak a kenyérkereső szakmám, hanem jó esetben alanyi alkotóművészet. Tatabányán a volt osztálytársam, Harsányi Sulyom László volt az igazgató, akivel kölcsönös és feltétel nélküli bizalomban dolgoztunk együtt. Hihetetlen biztonsági hálót tett alám, az volt a fontos számára, hogy – természetesen nem szem elől tévesztve a tatabányai közönséget – azt csinálhassam, amit igazán szeretnék, azokkal a színészekkel, akikkel szeretném. Nem volt állandó társulat infrastrukturálisan, mégis volt, hiszen zömében ugyanazokkal a színészekkel hoztuk létre az előadásokat. Olyan színészekkel, akik nagyon fontosak számomra: Tóth Ildikó, Margitai Ági, Széles László, Egyed Attila, Chován Gábor... nem sorolom. Hiányoznak nagyon. Fontos és jó előadások születtek, csak nagyon keveset játszottuk őket, nyolc-tíz bérlet van Tatabányán. Még most is, pedig már más lett az igazgató és van állandó társulat. Fontos és jó előadások születtek, de elmúlt ez is. A színház jelen idejű és mulandó műfaj, valójában ez mindig nagyon tetszett benne. Nem az öröklétnek dolgozunk.

A tanítás régóta kíséri a pályádon. Miért fontos számodra, hogy a következő generációkra hatással legyen?

Utóbbi ebben a formában nem tartom fontosnak, nem akarok hatást gyakorolni. Persze folyamatosan azt teszem, de ez nem cél, hanem eszköz. Egész egyszerűen kaptam, illetve összegyűjtöttem egy tudást, részben arról is, hogy miként kell ezt a szakmát tanítani, így azt gondolom, egész egyszerűen kötelességem ezt a fiatalokkal megosztani. A tanítás az identitásom része. Nagy része. Egyébként nem csak az az érdekes, amit én adok, hanem az is, amit cserében kapok. Állandóan fiatalok között lenni folyamatos megújulási lehetőséget jelent, rengeteg inspirációt nyer belőle az ember, talán kevésbé veszíti el a kapcsolatot a világgal, kevésbé öreges az élet.

A lehetőségek egyértelműen szűkülnek, tudod valamivel kecsegtetni azt a 10-12 embert, aki aktuálisan a szárnyaid alatt készül a pályára?

Én ugye zenés-színész osztályt vezetek, az elsőt még Ascher Tamással indítottuk, de Selmeczi Gyuri már ott is zenei vezető volt, azóta pedig vele vagyunk párban osztályvezetők. Ezek az osztályok öt évente indulnak csak, így a létszám nagyobb az általad említetténél, jelenleg tizenhét diákunk van. Arról, hogy mivel lehet őket kecsegtetni, azt gondolom, a Színművészeti sem különbözik sokban más egyetemektől, más pályán sem könnyű manapság munkát találni. Igyekszem a felvételin minden rosszat elmondani a jelentkezőknek, de eddig még senkit sem sikerült elijesztenem, mert a színház az egy mánia, ezt szenvedély nélkül nem lehet csinálni.

Tudom, hogy bőven lenne még mondani-valód a témával kapcsolatban, de ha jobban belemegyünk, rajtunk kívül nem jut másnak hely ebben a lapszámban. Szóval önkényesen váltanék a másik munkahelyedre: művészeti igazgató vagy a nagyvárad Szigligeti Színházban. Milyen mánia, milyen szenvedély hozott ide? Mi motivál, mik a célkitűzéseid?

Az előző témának valóban csak a felszínét kapargattuk, bevezetőnek is szinte kevés, ami elhangzott, erre a programos kérdésre pedig, gondolom, valami programos választ vársz, pedig egy tömör összefoglalásból kimeradna egy csomó tényező, aminek következtében igent mondtam a felkérésre. Egyébként is vizsgálom a programhirdetéstől. Bár jól hangzik, de nem mánia hozott, hanem alapos megfontolás, kilenc hónapig gondolkoztam előtte, bár a hezitálás hátterében az egyetemi feladataim is állnak, hiszen még csak másodéves az osztályom, és elég nehéz Budapest és Nagyvárad között egyeztetni úgy, hogy mindenre elegendő idő és energia jusson. Mindkettő nagy felelősség és ez szorongató. Ez is egyfajta sűrített idő.

Az igen mellett az alapvető érv egyébként az volt, hogy nagyon kíváncsiavá tettek a tár-

sulatot alkotó emberek, és azt gondoltam, a szaktudásommal tudok annak érdekében tenni, hogy jó irányba haladjanak a dolgok, a tehetségüket a lehető legteljesebben kibontakoztathassák akár összegző, akár új utakat kereső munkákkal. Kecsegtető volt az is, hogy munkalehetőséget biztosíthatok olyan alkotóknak, akik tehetségükkel megtermékenyíthetik a társulat munkáját, és pláne fiataloknak, hogy gyakorolhassák szakmájukat. Jó színházat szeretnék velük csinálni, olyat, ami egyre fontosabbá válik a Nagyváradon és a színház vonzáskörzetében lakók életében. Most pont egy éve csinálom, ez még nagyon kevés, annyira volt elég, hogy a színészekkel kicsit elmélyültebben megismerjük egymást, illetve hogy a közegről is élesebb, pontosabb képet alkossak.

Nagy szerencse, hogy most már van két játszóhelyünk. A nagyszínpadon mindenképpen olyan igényes és jó előadásokat kell létrehozni, amik szélesebb közönségrétegek kíváncsiságát felkelthetik, hiszen egy színháznak létfeltétele, hogy a nézők látogassák az előadásokat. Emellett pedig a stúdióban lehet más szempontokat előtérbe helyezve előadásokat csinálni. Azt hiszem, az én személyem ilyen szempontból hasznos lehet, mivel a saját alkotói vágyaimat már képes vagyok háttérbe szorítani ennek érdekében. Ideig-óráig.

Ahogy telnek az évek, egyre nagyobb értéknek látom, hogy az emberek színházba járnak, hogy vannak emberek, akik ezt az időtöltést választva érzelmeket akarnak átélni és gondolkodni akarnak önmagukról, közösségben. Azt akarom, hogy az emberek járjanak színházba, mert ott nagy dolgok történhetnek velük. Azt remélem, hogy kis lépésekben építkezve, hosszú távon egyre inkább közeledni fog az alkotók és a nagyközönség ízlése egymáshoz. Ez voltaképpen egy szocializációs folyamat, sok türelem kell hozzá. Mindenki részéről. Hiszek a mindennapok szívós és kitartó munkájában. Csak bírjam erővel.

Kulcsár Andrea

VÉRREL, KÖNNYEL, TAKONNYAL

A jó munka az, amikor rá tudsz csodálkozni a rendezőre – vallja B. Fülöp Erzsébet Jászai Mari-díjas marosvásárhelyi színművész. Bözse, akiről valószínűleg kevesen tudják, hogy egykor jogi pályára készült. Ma viszont színház nélkül elképzelhetetlen lenne az élete.

Sokféle lány, nő, asszony voltál már a színpadon. Van-e olyan női szerep, amit még nem osztottak ki rád, illetve amire nagyon vágynál?

Szerep nincs, rendező viszont igen. A jó szerepeim mindig rendezőfüggőek voltak.

A Radu Afrim által 2015-ben rendezett A nyugalom című előadásban a női életút több stációját is bejárod egy előadás ideje alatt. Ez milyen mértékben jelentett, illetve jelent minden egyes előadás alkalmával kihívást számodra?

Ez a szerep egyik kedvencem, annak ellenére, hogy kicsavar, megöregít, meghordoz. Valóban, ezeket a stációkat fizikálisan lekövetni jelenti a szerep nagy kihívását. Például: a tekintet. Először az életerős nő élénk tekintete, azután, ahogy fokozatosan öregszik, majd meghal, úgy üresedik ki a nézése, réved a semmibe, míg végül már nem is látja a körülötte lévőket, néz, de már nem tud fókuszálni, minden egybefolyik, mert lineáris időként él meg mindent, ahogy ezt az öregeknél tapasztaljuk. Ha egy kissé élénkebbre sikerül a nézés, az már hazugság. Afrim sokszor figyel-

meztetett a próbák alatt, amikor begyorsultam, vagy inkább a járásra, a testre koncentráltam, hogy *a nézés!* Ugyanez vonatkozik a test, a mozgás, a járás leépítésére. Ahogy Banu mondja a *Teatrul memoriei* című könyvében: az öregség olyasmi, amikor a test lemarad önmagáról, amikor nem éri utol a mozgulatot, elindul a lendület, de elfelejti, hogy már nem képes megtenni, ezért lemarad a mozgulatról, miközben elhal a lendület. A másik kihívás Bányai Kelemen Barnával játszani. Még soha nem voltunk partnerek. Nagyon jó vele játszani, érzékelni, ahogy figyel rád. Szóval elég sok kihívás van az előadásban.

Melyik az a szerep, amely mély nyomot hagyott benned? Milyen korábbi szerepedről, munkádról mesélnél szívesen?

Nemrég említettem, viccesen, az egyik kolléganőmnek, hogy bizonyos fontosabb szerepek fizikálisan is impregnálódnak a színészben: a Barabás Olga által rendezett két korábbi szerepem, a *Példás történet* és a *Valahol Szecsuanban* egy hosszú karcolás a karomon és egy sebnym a lábamon, a Vlad Mugur mester által rendezett *Velencei ikrek* pedig térdgipsszel járt. Nem akarom az összezt felsorolni, de rendszeresen hordozom a nyomát Victor Ioan Frunză *Tom Paine* című előadásának. Anca Bradu *A tavasz ébredése*, Parászka Miklós *A dilis Resnere*, Bodó Viktor *Boldogtalanok* című előadása, Bocsárdi László *Learje*, Rusznyák Gábor *Gézagyereke*, Török Viola *Hullámzó vőlegénye*, Porogi Dorka *Romeo és Júliája*, Andreea Vulpe *Cserecsenyéskertje*, a

legújabbak pedig, Radu Afrim *Ördög próbája* és *A nyugalom* előadása, illetve örömjáték volt számomra a Harsányi Zsolt által rendezett *Mágnás Miska* Marcsája. Legutóbb, Keresztes Attila *Sirály* előadásának főpróbáján a bokámat ficamítottam ki, szerencsére nem volt vészes, de rögtön bevillant, miközben tápáskodtam fel a földről, hogy „nem véletlen”.

Nagyon intenzíven élsz a színpadon minden előadásban. Ez temperamentum kérdése, vagy valami egyéb is kell ahhoz, hogy ilyen színpadi jelenléted lehessen?

Szerintem ez minden színészre érvényes. Én is törekszem arra, hogy intenzív legyek, mert különben nem éri meg. Másrészt lehet, azért is vagyok maximalista, mert soha nem voltam elkényeztetve a szerepekkel, volt olyan évadom, amikor megkaptam a Jászai Mari-díjat, de semmit nem játszottam egész évben. Képzelheted, amikor végre szerepet kaptam Barabás Olgától az Arielben, mennyire ott voltam.

Másfajta szépség vagy, nem a tipikus, médiától sztárolt cicababa. Hogyan élted meg az eddigiekben ezt az adottságot?

Pontosan emiatt volt szerencsém a szakmában, hogy nem tudtak dobozolni. A legkülönfélébb szerepeket játszhattam el: állatokat, dadust, kurvát, bolondot, férfit, nőt, gyermeket, kamaszt és vénasszonyokat. Lehet, hogy ez is hozzájárul ahhoz, hogy kerülni tudtam a rutint és megmaradt örök kihívásként a szerepformálás.

Mennyire tölti ki az életedet az alkotás?

Csak erről szól és a feltöltődésről. Másképp nem működik.

1990-ben, az első, úgynevezett népes évfolyam tagjaként végeztél el a Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetemet. Mikor döbentél rá arra, hogy ez a te utad? Egyáltalán a csíkszeredai matematika-fizika líceumból miért készültél színművészetre?

Jogra készültem, és nagyon sokat tanultam, aztán egy éjszaka revelációm támadt. Úgy hajnali 2 és 4 óra között megállt az idő és reggel bejelentettem, hogy színire megyek.

Akkoriban nehéz volt felvételt nyerni abba az oktatási intézetbe, és igen nagy megvalósításnak számított már a bejutás is. Az egyetemmi évekből mi az, ami komoly nyomot hagyott benned szakmai szempontból?

Sok minden meghatározott színészilag: Béres András tanár úr órái, Tarr Laci bácsi milyensége, Kovács Levente osztályvezető tanárunk órái, az akkori vizsgáink Bocsárdi Lászlóval, Barabás Olgával, Kövesdy István-nal, és az osztálytársaim, akik azóta színházaink vezető színészei. Egyik legerősebb lenyomatot azokból az évekből Victor Ioan Frunză *Tom Paine* című előadása jelentette.

1994-ben elvégezted a színész szakot, egy évvel később beiratkoztál a teatrológiára is. Miért? Színészek közül kevesen érdeklődnek a pálya elméleti oldala iránt...

Többet szerettem volna tanulni, elemezni, olvasni. A sok gyakorlati óra miatt nem volt elég időm elmélyülni a színházelméletben.

Ráadásul doktori címet is szereztél. Dolgozatodban a színész testbeszédét, ennek nézőre gyakorolt hatását tanulmányoztad. Segített a munkádban a saját tapasztalatod is?

Természetesen. Főként egy-egy színészi makrogesztus elemzésekor. Nem akartam a saját munkáimról írni, ezért választottam olyan színészeket, akik tudatosságban kiemelkedők, az erdélyiek közül Pálffy Tibort és Bogdán Zsoltot.

Több erdélyi magyar társulattal dolgoztál, de szerintem leginkább mégis marosvásárhelyi színésznő vagy. Hűséges típus vagy?

Talán a színésznők közül én vagyok az egyetlen, aki a legtöbb erdélyi magyar színháznál dolgozott, mégis a nézők, az egyetem,

a Nemzeti Színház, a város és a barátaim miatt persze, itt érzem magam itthon. Ez a város tett sikeressé és fogadott be.

A Színművészeti Egyetemen tanítasz. Mit jelent számodra ez a munka, melyek ennek a nehézségei, illetve szépségei?

A diákokkal nagyon jó együtt lenni, érezni a lelkesedésüket, segíteni őket, ha elakadnak a folyamatban, közösen kipróbálni új irányokat. Önismeretre tanít, mert rögtön ott a visszajelzés a javaslataidra, ha valamit túlságosan erőltetnél. Tudatosabbá válsz színészként is, hiszen meg kell tanulnod reflektálni a szerepekre, azután át is kell adni a megértésedet. Megtanít dolgozni az elvárásaiddal, ha nem sikerülne az adott munka. Volt egy diákom, akit semmilyen kulccsal nem tudtam megnyitni, a teljesítménye mindig korrekt volt, de nem több ennél. Azt kudarcként éltem meg. Az is kudarc, ha nem tudnak elhelyezkedni, főként, ha tehetségesek. Lassan telítődtek a színházaink, és egyre nehezebb boldogulniuk. Ilyenkor tehetetlennek érzem magam. A legszebb, amikor sikerül egy-egy szerepben megosztomoltatni a saját határaikat és olyan karakter, állapot jön elő belőlük, amit még nem tapasztaltak – ez okozza a legnagyobb boldogságot a tanításban.

Rendezőként is rendszeresen kipróbáltad/kipróbálsz magad. Ez másfajta kihívást jelent?

Összefogni egy előadást, jól vezetni a színészeket, nagyobb felelősség. Ha nem sikersek az előadásodban, az kíméletlen érzés. Mint a bűnözőé.

Sokan úgy vélik, rendező és színész között lennie kell egy bizonyos harmóniának, belső összhangnak ahhoz, hogy jól dolgozhassanak együtt. Neked eddig kivel sikerült ezt megélni? Kivel dolgozol, illetve dolgoznál legszívesebben?

A színész először óvatos, kiszimatolja, hogy milyen a rendező, érti-e, érzi-e a darabot, milyen ember, milyen alkat. Ez már az első olva-

sópróbákon kiderül. Ha meggyőzőtt, a legjobb dolog belevetni magad, feltétel nélkül követni őt, rácsodálkozni a világára. Sok rendezővel dolgoztam, de igazából akkor sikerültek a legjobban a szerepeim, amikor rá tudtam csodálkozni a rendezőre emberileg, szakmailag.

A rendezők többsége férfi. Tapasztalataid alapján mennyire tekintik a nőket egyenlő partnerek?

Egy jó rendezőre nem jellemző a megkülönböztető magatartás, hiszen partnerek vagyunk a kereső folyamatban, ha rád pirít, vagy leteremt, akkor is érzed, hogy nem a megkülönböztetés miatt teszi, hanem szakmailag marasztal el, ami jogos, mert a legjobbat szeretné kihozni belőled. Mégis, dolgoztam olyan rendezővel, aki lekezelően bánt velem, és azóta sem szeretnék vele többet dolgozni, ugyanis leblokkol, nem tudom megnyitni

B. Fülöp Erzsébet. Fotó: Andi Bulboacă



magam az alkotáshoz. Olyan pluszköröket kell megtennem mentálisan, ami zavart okoz a munkában.

Van-e különbség férfi és női rendező között, ami a munkafolyamatot, illetve a színészekhez való viszonyulásukat illeti?

Most hirtelen Barabás Olgára gondoltam, mert sokat és jól dolgoztam vele, sok szakmai elismerésem kötődik hozzá, vagy a későbbiekben Porogi Dorkához, akik a nagy női szerepeknél sokat segítettek az egyénítésben, ugyanis a női lélek rezdüléseit nagyon érzékenyen követték le a közös munkák során, olyan, akár miniatűr gesztusokban, belső állapotokban, amit csakis női rendező érzékel, fogalmaz meg. Így történt a Barabás Olga által rendezett *Antosa*-előadásunk első Mása-monológja esetében is, amikor lerendeltünk és meghatároztunk pontokat, váltásokat, állapotokat. Minden elmélyültebb férfi rendező hasonlóan dolgozik, mégis, annyira mélyről jövő, mondhatni feminin érzékenységből fakadó rezdülések voltak ezek a váltások, ami Olga instrukcióit illeti, hogy ettől előadásról előadásra számomra is meglepő módon mindig másként jött ki belőlem. Talán valami hasonlóra gondolt Grotowski, amikor a gyónás állapotát fogalmazta meg?! Nem tudom.

Hogyan látod, ezen a pályán a férfiak több elismerést kapnak a munkájukért, mint a nők? Van-e különbség a film-, illetve színházi színészek közt ilyen téren?

Igen, van különbség. A nők kötöttebbek, kevesebb a mozgásterük, elsősorban a család miatt. Nem olyan egyszerű bepattanni az autóba és elmenni Budapestig vagy Bukarestig egy castingra, vagy bevállalni egy szerepet egy másik színháznál, magad mögött hagyva hónapokig az otthonod. Aztán engedélyt is kell kérned az igazgatódtól, aki szintén férfi, és ha jó fazon, szerencsés vagy, mert elenged. Hiába, patriarchális társadalomban élünk.

Színpad és film... Két külön világ? Kipróbáltad magad filmszerepekben is. Folytatni szeretnéd ezt a fajta munkát?

Izgalmas lenne. Tudor Giurgiu filmrendező mondta a *Tizen a filmért* workshopon, hogy két lehetősége van egy középkorú színésznek a filmvászonon: vagy működik, vagy nem. Vagy levetkőzi a teatralitást, vagy nem. Na! Hát ezt kellene nekem is kideríteni. Bizakodom, hogy adódik rá lehetőség.

Erdélyi magyar színész hol és hogyan kószolhat bele a filmkészítésbe? Milyen távlatokat nyithat a tény, hogy 2015-ben beválogattak a Transilvania Nemzetközi Filmfesztivál (TIFF) negyedik alkalommal megszervezett Tizen a filmért (10 pentru film) projektjébe?

Nagy hátrány, hogy nincs nálunk filmes képzés, mint Kolozsváron, hogy akár rövidfilmekben is, de kipróbálhasd magad. Egy biztos, azóta több castingiroda megkeresett. Majd meglátjuk.

Több díjat tudhatsz magadénak. Melyikre vagy a legbüszkébb, illetve szerepel-e céljaid között egy bizonyos díj, szakmai elismerés megszerzése?

Természetesen, ha egy díjkiosztós fesztiválra utazunk, megfuttatod magadban, hogy mekkora esélyed van, illetve hogyan sikerült az előadást reprezentálni, hiszen az új helyszín, az izgalom, a csapatjáték, az adott közönség mind-mind visszahatnak az előadásra. Amikor egy szerepen dolgozol, ez nem szokott eszedbe jutni, nem ezért csinálod. Ami a díjaimat illeti, mindegyik fontos számomra, hiszen más-más szerepemhez kötődnek, más-más színészi milyenségemet jelentik. 17 egyéni díjam van, de mindegyikre pontosan emlékszem, az atmoszférára, hogy mi működtette azt a bizonyos szerepet, ott és akkor, azon az estén, azzal a közönséggel. De díjjal, vagy díj nélkül, a lényeg ugyanaz: átmeszelni magadon a szerepeket. Ahogy Radu Afrim mondta: hússal, vérral, könnyel, takonnyal együtt.

László Beáta Lídia

HOGY AZ EGYENSÚLY MEGMARADJON

**Beszélgetés Szalma Hajnalkával,
a Tamási Áron Színház színésznőjével**

Ritka az a dráma, amiben jól megírt női karaktereket találunk. Csehov nagy figyelmet fordított a női lélek megragadására és kibontására. Színésznőként fontos egy ilyen figura megformálásának tapasztalata, és neked pontosan ezzel a szereppel indult el a karriered.

A *Sirályal* már a főiskolán is foglalkoztunk, és én eldöntöttem, hogy mind a négy nő szereplőt el szeretném játszani, de akkor leginkább Mása volt a szerepálmom. Aztán úgy alakult az előadás, hogy mind a négy szereplőt eljátszottam. Felvonásonként váltottuk a szerepeket, és ez annyira belém ivódott, hogy még ma is emlékszem mind a négy szereplő szövegére. Rögtön az egyetem elvégzése után a Tomcsa Sándor Színházban Nyinával indult a karrierem. Sorin Militaru olyan instrukciókat adott, amelyek mellett szabadon létezhettem, érezhettem, játszhattam. Csehov nagyon szépen kibontja a női karaktereit, de mégis inkább típusok vannak nála, könnyen dobozolható szereplők, és rengeteget gondolkodom azon, hogy mégis miért szeretem. A Mása-szereppel kerültem a Tamási Áron Színházba.

Hogyan kerültél a Tamási Áron Színházba?

A szentgyörgyi színház mindig is nagy álomom volt. Amikor végzős egyetemisták voltunk, összetelefonáltuk a színházigazgatókat,

többek között felhívtuk Bocsárdi Lászlót is, hogy megnézzen minket, vannak-e helyek, lehet-e versenyvizsgázni. De egy határozott nem volt a válasz. Számomra ez volt az első csalódás. Amikor Udvarhelyen a negyedik évadomat tapostam, és rájöttem, hogy váltani szeretnék, ismét megkerestem Bocsárdit, aki másodjára is határozottan visszautasított. Viszont alig kerültem Temesvárra, egyszer csak csöngött a telefonom, és kiírta, hogy: Bocsárdi László. Ekkor kiderült, hogy Kiss Csaba megrendezi a *Sirályt* Sepsiszentgyörgyön, és egyelőre nincsen Másája, szeretné, ha én eljátszanám. Természetesen nagyon örültem, de mégsem lett belőle sikertörténet. A próbafolyamat nagyon szép és őszinte volt, lélekmelengető, és én igazán szerettem Kiss Csabával dolgozni, de az előadás is ilyen csendes, lassú maradt – nem robbant fel. De lehet, hogy rendben volt a maga csehovi csendjével, az unalommal.

Ez a Mása mit jelentett számodra?

Szerettem, mélylélektani realizmussal szenvedős-ivósra formáltam. Ezt tanították nekünk Kolozsváron, ahol persze foglalkoztunk Brechtel is, maszkokkal, No színházzal, mégis a lélektani realizmus állt hozzám a legközelebb. Bocsárdi hatására kezdtem el más technikákkal foglalkozni, aki azt sugallja, hogy nem kell egy szerepet megélni, ugyanis van-

nak erre technikai lehetőségek, mint a hang, hangsúly, test, regiszterváltások, időkezelés. Így folyamatosan azt érzem, hogy megújulok. Hosszú évekig azt hittem, hogy minden szerepbe bele kell halni, pedig nagyon sok más megoldás van arra, miként érzünk el hatásokat, hogyan tudjunk gondolatokat, érzéseket közvetíteni anélkül, hogy ténylegesen megélnénk azokat. Mindez izgalmas, és leveszi a fölösleges terheket.

A szentgyörgyi színházban több a férfi színész, talán státuszuk is jelentősebb, és jóval nagyobb szakmai figyelem irányul rájuk. Mit gondolsz, valóban így van?

Igen, több férfi színész van, mert eleve több a férfiszerep a drámákban. Státuszuk azért jelentősebb, mert még mindig egy férfi-központú világban élünk. Szerintem azért irányul nagyobb szakmai figyelem rájuk, mert ezt kívívják, és mi megengedjük nekik. A férfiaknak fontos a szakma figyelme, erre külön rádolgoznak, és addig építik, amíg be is vonzák azt. Nekik fontosabb ez, mint nekünk,

nőknek. Persze ez nem mindenre érvényes, de eléggé jellemző.

Ezek tudatában mi motivál színésznőként?

Alig egy éve jöttem vissza egy nagyobb szünet után, úgyhogy bennem még van egyfajta kezdeti lelkesedés, szenvedéllyel dolgozom, örülök, hogy több előadásban is benne lehetek. Viszont azt gondolom, hogy a társulatnak nincs elég lehetősége arra, hogy fejlődjön, hogy nyisson izgalmas színházi formák felé. A csapat szellemiségét felfrissítené és mindenféle szempontból előmozdítaná egy egészen más gondolkodású, más kultúrából érkező rendező. Gondolok itt azokra a német, litván, szerb, lengyel rendezőkre, akiknek előadásait a Reflex fesztiválok alkalmából láthattuk.

Hogyan lehet nőként megfelelni egy rendezőnek, aki többnyire férfi?

Székelyföldön nem csak a színházon belül, de a városban, az egész közegben nagyon erősen jelen van egyfajta konok gondolkodás-

Szalma Hajnalka. Fotó: Barabás Zsolt



mód, mely szerint egyértelmű, hogy a nőnek mi a dolga, hol a helye, és ő ne is akarjon ennél többet. És hiába gondolkodunk mi a színházon belül másként, mert ezzel szembe-sülünk az utcán és a boltban, hogy a nőnek ne legyen véleménye. Ez valamilyen szinten beszűrődik a színházba is. Tudom, hogy ha én meg akarok szólalni, külön praktikákat kell bevetnem ahhoz, hogy meghallják a hangomat, ami halkabb és gyöngébb, mint az övék. Ez egy folyamatos küzdelem, még csak nem is figyelünk oda rá, annyira természetes, hogy ez van. Mindemellett én mint színész mindig alárendelem magam a rendezőnek. Ha valamivel nem értek egyet, akkor is elfogadom, mert ő az, aki egészében, kívülről látja az előadást, ő építi fel, én csak egy része vagyok ennek. Viszont ahhoz, hogy megtaláljam az én helyemet az előadásban, fontos tudnom, hogy a rendező az egészszel mit akar. Ez rengeteg vívódással jár, de végül megtaláljuk a közös nyelvet, és megkötjük a kompromisszumokat. Persze ez nem mindig sikerül. Most is van egy előadás, amit úgy játszom, hogy nem értek egyet az instrukcióval, de nem megyek tovább ebben a harcban. Ez akadályoz a munkámban, de előadásról előadásra megpróbálom úgy becsempészni a saját gondolataimat, hogy az ne bontsa meg az előadás struktúráját. Ez rendkívül lassú folyamat, mert nem rombolhatom szét a produkciót az én elképzelésem vagy hitem szerint.

Van olyan tapasztalatod, amikor egy rendező zavarba jött attól, elbizonytalanodott volna, hogy nőt kellett instruálnia? Vagy olyan magatartást vesznek fel, hogy ismerik a nő működését?

Nem láttam egy rendezőn sem, hogy zavarba jönné. Nem is biztos, hogy sokat gondolkodnak a női lelken. Megvannak a sablonok, hogy a nő mit érezhet, mit gondolhat, de ennek az árnyalataira általában nem kíváncsiak. És én nőként nem úgy gondolkodom, mint ők, a gondolataimat nem tudom rögtön nagy kopogó szavakban kiköpní, hanem magamba fordulok és keresgélek. Legtöbbször nem fordít a rendező elég időt arra, hogy figyelmesen

csontig lehámozzuk a rétegeket, megkeressük, miben rejlik a figura nőisége, finomsága, hanem magabiztosan megmondja, hogyan kell felépítenem a nőt. Nekünk most az a feladatunk, hogy ezen a helyzeten alakítsunk.

És melyek az eszközeink?

Legelsősorban a szeretet, a gyöngédségünk, a finomságunk, mindemellett a bátorság, a határozottság és a kitartás. Nem szabad elférfiasodnunk. Szerintem az nem jó út, ha mi is nagyon határozottak, nagyon okoskodóak és hangosak leszünk. Odafigyeléssel ezeken felül kell emelkedni. Ezeket az értékeket kell közvetítenünk a nézők felé, ezzel lenyűgözni a fiatal generációt. Egy közösségben a férfiak általában a saját belső energiájukra összpontosítanak, illetve arra van igényük, hogy kilőjék gondolataikat, hogy azok szétrobbanjanak, míg a nők az egyensúly megteremtésén dolgoznak, gondoskodóak, figyelembe veszik mindenkinek az energiáját, érzékenységét. Nincs azzal baj, hogy másként működünk, csak ennek a különbözőségnek a félelmeit kell leküzdenünk.

A jelenlegi előadások közül egyik legmeghatározóbb alakításod Olivia a Bocskárdi László által rendezett Vízkeresztben. Milyen ez a grófnő?

Szikár, kemény, férfias. Egyes jelenetekben Olivának kell a férfinak lennie, mert ezáltal fejezi ki a gyászt, és tulajdonképpen erre épül az előadás. Én összetörtnék, érzékenyek, kiszolgáltatottak és sérülékenyek képzeltem el ezt a figurát, annak ellenére, hogy magas a státusza. Számomra a gyász inkább ezekben rejlik. De már eleve adott volt a jelmezem, ami szintén a keménységét erősíti. Mindemellett keresek az előadásban olyan pillanatokat, amelyekben a finomsága, érzékenysége, a nőisége is megcsillan.

Az idei évadban (Olivia – Vízkereszt, vagy amire vágytok, Julie – Julie kisasszony Tarkovszkij-jelenetekkel, Doriméne – Úrhatnám

polgár) kizárólag erős, fegyelmezett, uralkodó nőket alakítasz.

Igen, grófnőket, vezető státuszú nőket, akiknek hatalmuk van, akik kézben tartanak, irányítanak és uralkodnak. Ha gyenge vagy, akkor nem lehetsz erős. Tízcentis magas sarkú cipőkben tipegek, hogy kifejezzem, mennyire erős vagyok. Nagyon nehéz kérdés ez, hogy korunkban a nők hol helyezkednek el, nehéz megfogalmazni a véleményemet ennek kapcsán. A világra most jellemző a nemek közötti határok elmosódása. Ilyen viszont nálunk, Székelyföldön még nem igazán van. Legtöbbször a férfiak kerülnek helyzetbe, építik karrierjeiket. A nők mással vannak elfoglalva, kiesik egy idő a szakmai életükből, amikor anyák lesznek. De úgy gondolom, hogy alkotás lehet a rendrakás is. Épphogy a nő a teremtő, aki a magzatot kihordja, akiben megformálódik a gyerek.

Kovács Kati, Szalma Hajnalka a *Vízkereszt* c. előadásban.
Fotó: Barabás Zsolt



Mindez nem csak érzelmi, de a külsőn látható változásokat is eredményezhet. Mit gondolsz, mennyire fontos egy színésznő fizikuma? Mi a kortárs testkultusz?

Nagyon ritka, hogy felvegyenek a főiskolára, ha nem vagy modellalkat. Ez borzasztó, mert a fiataljainkat megnyomorítjuk azzal, hogy ilyeneknek kell lenni. Azon kell dolgozniuk, hogy más alkatuk legyen, mint ami megadatott számukra. Szerencsés vagyok ebből a szempontból, hogy olyan alkatot örököltem, ami megfelel az elvárásoknak, így ennek a borzalomnak a szenvedéseit nem éltem meg. Az Úrhatnám *polgárban* olyan grófnőt játszom, aki tökéletes, aki megjelenhet a lapokban. Az előadás pontosan ezt problematizálja: az öntetszelgést és a magamutogatást. De nem ezek a kedvenc szerepeim, hanem például Olga, az *Ilja prófétából*, amit átvettem ugyan Péter Hildától, de sikerült átszabnom magamra¹. Nem kellett kihúzni magam, nem kellett megfelelni egy képnek, azt tettem a testemmel, a hangommal, amit éreztem, hogy hozzátartozik ehhez a primitív világhoz. Lehetett hörögni, köpködni, görnyedt háttal állni, és így is nőnek maradni, és előadás végén határtalan szerep-tettel és odaadással megváltani a világot.

Decemberben került sor a Jane Teller kamaszokról írt kisregényén alapuló Intet (Semmi) című tantermi előadás bemutatójára. Hogy kerültél ebbe a színház falain kívüli projektbe?

Még szülési szabadságon voltam, amikor Pálffy Tibor, az előadás rendezője felhívott. Ami jólesett, hiszen már nagyon vágytam arra, hogy visszamenjek dolgozni, másrészt fontosnak tartom a diákokkal – akiktől az utóbbi időben eléggé távol kerültem – való kapcsolatteremtést. Vágytam arra, hogy láthassam, merre haladnak a mai fiatalok, mi érdekli őket. A kisregény nagyon felkavart, egyáltalán nem tetszett, viszont foglalkoztatni kezdett a saját

¹ A Bocsárdi László által rendezett *Ilja próféta* hivatalos bemutatójának dátuma 2001. december 18-a. A felújított előadás bemutatójára 2010. március 9-én került sor, ekkor már Szalma Hajnalka alakította Olga, a bűnös szerepét.

életem értelme, segített abban, hogy újrafogalmazzam a saját értékrendem. Egy önismerteti utazás miatt vágtam bele ebbe a projektbe.

Ez a szöveg határozottan beszél a nőiségről, a fiatal lányokat foglalkoztató témakörökről. Hogyan közvetíted a női gondolkodásmódot ebben a produkcióban?

Egy olyan nőről van itt szó, aki a testét, a szüzességét mint a legnagyobb értékét áldozza fel a Fontos Dolgok Halmáért, és bosszúból levágja a legjobb gitárosnak az ujját. Mindezek ellenére, nem engedem a figurámnak, hogy beletörjön az ifjúkori bűnébe, mert vannak fontosabb dolgok önmagunk ostromozásánál. Az élet nehéz, de élni kell. Az idő segítségével kötelességünk megbocsátani, feloldani a terheket és teljes értékű életet élni.

Hogyan érzed, az életkor milyen szinten befolyásolja a karriered?

A két gyerekszülés után azt éreztem, hogy én is újjászülettem. Persze, látom magamon, ahogy az idő múlik, zavar, hogy ráncosodik a bőröm, mégis nem feltétlenül érzem azt, hogy öregszem, inkább csak kezdetét vette egy új korszak az életemben. A gyerekeim által – akik friss energiákat hordoznak, erőt adnak – fiatalodni kezdtem. Tartottam ugyan egy szünetet, de ahogy kezdek visszatérni a munkához, új korszak indul ezen a téren is, a gyerekeim is hozzátesznek valamit a munkámhoz. Nem hiszem, hogy lemaradnék bármiről. Nyilván nem fogok fiatal szerepeket játszani, de ezzel nincs semmi gond. Nehéz egy időben anyának és színésznőnek is lenni, de rendkívül fontosnak tartom, hogy az egyensúly megmaradjon, hogy a mérleg ne billenjen el a karrier javára, és hiszem, hogy ezt lehet jól csinálni.

Radikális, kitartó, érzékeny és alázatos embernek ismerlek. Ezek a tulajdonságaid vezetnek a munkád során is. Hogyan fogod ezekkel véghezvinni terveid?

Kéves idő van terveket szőni. Otthon a gyerekeimre figyelek, a páromra, úgy érzem,

felelőse vagyok a családi békének, a harmóniának. A színházban pedig azokkal a szerepekkel foglalkozom, amiket rám osztanak, ezeken belül pedig próbálom megfogalmazni azt, amit éppen gondolok a világról. Szeretnék majd egy egyéni előadást létrehozni, ami a szabadságról szólna, arról, hogy miként tudjuk legyőzni a félelmeinket. Egy félelem nélküli életérzést szeretnék megragadni. Ezenkívül minden évben tervezem a nyarat. Ez jelenti számomra a lazítást, a feltöltődést, a barátaimmal való együttlétet.

Brassai Eszter

KÖSZÍNHÁZON INNEN, KISMAMAGETTÓKON TÚL

Interjú Boros Kinga egyetemi tanárral, dramaturggal, kritikussal, a *Terminus* című közösségi színházi előadás alkotójával.

Nőként, ráadásul kétgyerekes édesanyaként aktívan részt veszel a színházi életben. Hogyan tudod egyeztetni a két világot?

Már amennyire aktívan... Amióta a gyerekeim megszülettek, legfeljebb havi két előadást látok, szóval rendszeresen kiiratkoztam a szakmából. A színház nem egy családbarát műfaj. Egy este hétkor kezdődő háromórás előadás három napra felborítja a család napirendjét – kinyúl a lefekvés, napokig későn kelünk, elkésünk, hiszti van. Nem beszélve arról, ha alkotóként vagyok jelen egy előadásban. Olyan próbafolyamatot, amilyen például a *20/20* volt, amit napi 14-15 órában, hajnalig próbáltunk, ma már nem vállalnék. Ha nagyon erősen akarok foglalmazni, ebben a szakmában a család fogyatékos. Tegyük hozzá: a gyerek első számú gondozója a mi társadalmunkban többnyire, így a mi családjunkban is az anya.

A nőknek mint színházi embereknek család nélkül is nehéz érvényesülni a színházban. Gyerekkel még nehezebb. A vezető pozíciókban, a rendezői székben leggyakrabban férfiak ülnek. Miben látod ezeket a nehézségeket?

Teatrológiát végeztem, amikor felvételiztem, elsősorban dramaturg akartam lenni. Sok évvel azután, hogy diplomáztam, jöttem rá a döntésem egyik, akkor még nem tudatos okára. Mindig is taszított az ún. művész-színházi működésnek az a sajátossága, hogy erősen hierarchikus rendszerként működik: a rendező státusza már-már isteni, mindenki más pedig alatta van, őt szolgálja. Ez a viszonyrendszer nagyfokú kiszolgáltatottságot jelent, és gyakran eredményez túlkapásokat. Ezzel nem akarom kétségbe vonni a rendezői színház eredményeit, viszont a dolognak az a része zsigerből taszított mindig, hogy a rendező kénye-kedvének *emberileg* ki van szolgáltatva mindenki, aki elvben egyenrangú munkatársa, és agyát, lelkét, testét beleteszi abba, amire aztán a rendező ráírja a nevét. Tizennyolc évesen azt hittem, a dramaturg kívül marad ezen a hatalmi játszmán, hogy ő szürke eminenciás, meg világok közt közvetítő Hermész... Na, hát túl sok Visky Andrást olvastam. Ehhez képest az egyetemi évek alatt már azt láttam, hogy a dramaturgban bárki megtörölheti a lábát. A *Terminus* plakátjára azt írtuk, „Alkotók:”, és névsor szerint felsoroltuk a három színész és az én nevem, mert nem volt hagyományos értelemben vett drámaíró, rendező, dramaturg, és az is kérdés, hogy

mindenki, aki ebben a színházi eseményben fellép, az színésznek mondható-e. Azt hiszem, ma már egész másképp gondolkodunk a szerzőségről a színházban is. Amikor a *Terminuson* elkezdtünk dolgozni, azt mondtam a színészeknek, alkotótársakat keresek magam mellé, nem végrehajtókat. Olyan embereket, akikkel együtt csinálunk valamit, amiről abban a pillanatban még nem tudtam, pontosan milyen lesz, mert nagyban függött attól, hogy ők mit hoznak bele és mit várnak tőle.

A Terminusban a születés, szülés témáját boncolgatjátok. Azt tapasztalom, ez az egyik legkevésbé érintett téma színházi előadásokban. Sőt, talán tabutéma is. Mindezt pedig egy összetett és nem mindennapi formába csomagolva nyújtjátok a nézők fele. Mennyire voltak nyitottak a munkatársak a módszer iránt?

Mifelénk a színházi felsőoktatás arra készít fel, hogyan legyél jó színésze egy rendezőnek, egy társulatnak. Kevésbé tanít meg az önállóságra. Akik leszerződnek egy társulathoz, sok évig ott maradnak, és ehhez jól kell érezniük magukat azon a helyen, amit ebben a hierarchiában betöltenek. A kollektív alkotás ehhez képest egész másfajta szabadsággal és felelősséggel jár. A *Terminust* ebből a szempontból félsikernek gondolom.

Milyen visszajelzést kaptál a szakmától, illetve a közönségtől?

Kézelfogható szakmai visszajelzést, előadás-kritikát egyáltalán nem kaptunk, illetve a gyergyói Nemzetiségi Színházi Kollokvium után Győrfi Kata és Kovács Bea említést tettek rólunk a fesztivál-beszámolóikban, de ennyi. Tizenegy alkalommal játszottuk a *Terminust*, ezalatt többször hívtunk kritikusokat és fesztiválválogatókat is, és általában már azon elbukott az ügy, hogy nem tudtak-akartak eljönni a még oly közeli városokból sem, mint Udvarhely vagy Sepsiszentgyörgy. Ez nem egy megkülönböztetetten rossz helyzet, hanem ez a jellemző. Erről panaszkodik a legtöbb erdélyi színház, kivéve a felkapott „na-

gyok”. Erről panaszkodik bárki, aki kilép a mainstreamből – gondoljunk a Zsigmond Andrea Facebook-profilján az ősz folyamán lezajlott „kritikavitára”, amelyben többek közt Bogdán Zsolt sérelmezte, hogy a kritika nem foglalkozik az önálló előadóestjével. Én ezt a helyzetet több oldaláról látom és élem, tudom, hogy nincs olyan, hogy „a kritika” – emberek vannak, akik egyszerre több műszakot visznek, tanulást, tanítást, szerkesztést, dramaturgkodást, családot. Nem dőlök kardomba, amiért nincs a *Terminusnak* vaskos sajtódossziéja, bár persze örülnék, ha egy-egy kritikából választ kapnék az engem kínzó kérdésekre, hogy az esemény bizonyos pontjai mennyire működnek.

Abban a nagyszerű helyzetben vagyunk, hogy mivel az esemény a kőszínházhoz képest informálisabb keretek közt, egy kávéházban történik, és a végén van egy részvételi színházi jelenet, a nézők mindig visszajeleznek, pontosan „érezzük” őket. A számomra

Boros Kinga. Fotó: Kolozsi Borsos Gábor



legkedvesebb visszajelzés az, hogy Dálnoky Csillához minden egyes játszási alkalom után odamegy valaki, hogy elmondja neki a maga szülés- vagy születéstörténetét. Ezek a nézők az „ideális befogadók”, ők azok, akikben tényleg sikerül megnyitni valamit, és akik tökéletesen érzékelik azt a rugalmas konvenciót, amelyben a színész és civil, színész és néző határok bizonytalanná válnak. Megerősít, hogy sokan mondják, fontos nyilvános térben beszélni a szülésről a maga komplexitásában, amiről amúgy csak a kismamaklubok gettójában és a női magazinokban ildomos szólni. És nagyon örülök, ha értékeli a *Terminus* polifóniáját, illetve ha azt mondják, szeretnének még több előadást látni ebben a színházi kulcsban. Ez azért értékes számomra, mert nem mint szülésaktivista voltam a projektben, hanem mint színházi ember, aki először próbálkozik egy adott színházi formával. Nagyon izgat a részvételi színház, a közösségi színház, amire Erdélyben még alig akad példa. Esméletlenül jó lehetőségeket látok benne, akár abban a kontextusban is, hogy a mai er-

délyi közönség egy fontos hányada máig az összetartozás élményét keresi a színházban.

Természetesen kaptunk kevésbé lelkes visszajelzéseket is, vannak, akikhez nem sikerül elérnünk, és a *Terminus* után sem értik, „mi ez a nagy fakszni”, meg hogy miért kell ilyen intim dolgokról nyilvánosan beszélni. Ez érdekes jelenség, elgondolkodtató, hogy miközben a meztelen női test és a szexualitás reprezentációja mostanra azért többé-kevésbé elfogadott a színpadjainkon, a szülés, amely szintén fontos része a női szexualitásnak, még tematikusan sem jelenhet meg. Voltak olyan nézőink is, akik azt mondták, többet vártak ezektől a színészekről. Ilyenkor nagyon izgalmas végiggondolni, hogy az illető milyen előképet hoz magával, milyen előadásokban, milyen szerepekben látta ezt a három embert, tehát mi az a „több”, amit hiányol. A *Terminus*ban nincs se színdarab, se „nagy szerep”, se díszlet, se jelmez, se zene, se világítás, de még színház se abban az értelemben, ami az épületet és a „körítést” jelenti. Nekem ez mind nem állt rendelkezésemre, de nem is

Dálnoky Csilla és Czíkó Juliánna a *Terminus* c. előadásban. Fotó: Szőcs Tímea



nagyon hiányoltam. A téma érdekelt, a színészek energiája meg a helyszín. A Petőfi Kávéház tere irtó izgalmas, sok osztással: oszlopok, lépcső, szintkülönbségek. Valamint úgy is mint városi tér: Csíkszereda központjában van, egyik fala üveg, rányílik a városra. Úgy képzeltem el, mint egy agorát, egy olyan helyet, ahol a város lakói összegyűlnek és megvitatják a számukra fontos kérdéseket.

A férfiak mennyire tudnak bekapcsolódni az előadás folyamába? Itt főleg a közönséggel folytatott vitaszínházi részre gondolok.

Embere válogatja. A nőket, főleg ha már anyák, nyilván könnyebb megszólítani, de azért köztük is akadnak néha a szájukat makacsul összeszorítók. És vannak férfiak, akik lelkesen vetik bele magukat az utolsó jelenet kiscsoportos párbeszédébe, amelyben az a „feladat”, hogy a nézők rakják össze egy elkezdett jelenet befejezését, egy jó szülés történetét. Nagyszerű, amikor azt látod, hogy valaki számára biológiai nemétől függetlenül működik a produkció. És persze vannak, akik hallgatnak, és előfordult, hogy valaki izetlen poénokat sütött el. Mondjuk elég lehangoló, amikor a *Terminus*ban elhangzottak után valaki azt képes mondani, hogy szerinte jó szülés az, ahol az orvos eggyel többet ölt az apuka örömére. Nehéz ilyenkor nem otthagyni az egészséget, és vad konyakozásba kezdeni bánatomban. Nem akarom a magam szülésideálját belesulykolni a fejekbe, de örülök, ha eggyel többet gondolnak a végén a nézők, mint amivel bejöttek. Ez a társadalmi beavatkozás a legkevesebb és a legtöbb, ami elérhető.

Hogyan látod a női színházi szakma jövőjét? Hol kellene kezdődjön a változás, és mikorra változást kíván ez a művészeti ág?

Nem gondolom, hogy különösebben dolgoznom kellene egy ilyen ügyön, hogy nők a színházban. Amikor egy előadáson dolgozol, csak önmagadért vagy felelős, nem törődhetsz „ügyekkel”. Semmilyen rendszer nem változtatható meg izomból, erőszakkal, ezt a politikai rendszerváltásokon is láthatjuk. A vál-

tozás fokozatosan történik a fejekben, és nem aszerint, hogy egy-egy társadalmi csoport mit gondol jónak, hanem aszerint, hogy a társadalom egésze, mint egy ökoszisztéma, milyen egyensúlyt talál. Attól, hogy valaki biológiailag nő, még érezheti magát jól egy férfias rendszerben, ez diszpozíció kérdése. Kinek-kinek az egyéni ambícióján is múlik, hogy milyen rendszerbe áll be, vagy milyen helyzetet teremt önmaga számára. Tehát nem gondolom, hogy mondjuk női kvótát kellene bevezetni a rendezőképzésben, miközben „érzékeny rá a szemem”, és azt pontosan látom, hogy az erdélyi színházban a nők egyelőre a periférián kaphatnak helyet. Lásd például Sepsiszentgyörgyöt, ahol a (helybéli kisebbségnek számító) román színház igazgatója Ana Maria Popa, a (főszodortól esztétikailag eltérő) M Stúdió mozgásszínház művészeti vezetője Márton Imola, miközben az abszolút mainstream Tamási Áron Színházat két férfi vezeti, Bocsárdi László és Zakariás Zsolt. De muszáj hangsúlyoznom, ezt nem úgy kell értelmezni, hogy a csúnya, gonosz férfi rendezők elnyomják a nőket, pláne nem úgy, hogy a szakmai kvalitásaik alapján nem érdemelnék meg a pozíciójukat. Pusztán csak érdemes meglátni, hogy össztársadalmilag kit gondolunk alkalmasnak „A Színház” vezetésére.

Szilágyi-Palkó Csaba

NADRÁGSZEREPEK, NŐIMITÁTOROK

A hagyományos polgári illúziószínház a nemi jelleget (a szerepét és a színészét egyaránt) úgy ábrázolja, amint azt a társadalmi konvenciók kialakították. Zsótér Sándor rendezéseinek szubverzivitása például azon is alapul, hogy megszabadul ezektől a konvencióktól, *játekba hozza a színpadon a nembeliséget*. Ehhez egy olyan hivatkozási és vonatkozási rendszer rendezői és színpadi felépítése szükséges, amely a színész testét és mozdulatait jelle alakítja, mégpedig olyanná, mely ebben a folyamatban egy más, eltolódott jelentést nyer – az elsődleges látványán kívül. Nem férfi- és női testeket fogunk tehát látni, hanem testeket, amelyek *lehetőségesen* férfivá vagy nővé válhatnak. Az érzékelés intellektuális játékká alakul.

Az ellenkező Nem ruháiba való színpadi bebújás tehát destabilizáló hatású – és az volt Shakespeare korában is. A középkorban és közvetlenül utána az emberek ruházkodását, ruhaviseletét szigorú szabályozások irányították. Ezeknek elsődleges funkciója a társadalmi és vagyoni hierarchia ellenőrzése volt – másrészt azonban a nemi struktúrát is megregulálták: a másik Nem ruháját viselni szigorúan tabu volt. A színészek az előadásokban azonban sokszor a nemesek levetett ruháit használták, így az öltözködési tilalom a színpadon valamilyen szinten feloldódott. A rangkülönbség tabujának megszüntetése mellett a színpadi keresztbe öltözés a másik tabut is feloldotta azáltal, hogy szembement a hivatalos és hagyományosan elfogadott kategóriákkal: a másik, „helytelen” Nem ruhái kerültek a színészre.¹ A színház világa, a színpad területe így kívül helyeződött a mindennapi élet, a „hivatalos valóság” szabályrendszerén: itt mindent szabad, akár a másik Nem ruháiba bújni is, hiszen „nem ér a nemem”.²

Fontos leszögezni, hogy az európai színház a kora újkorban (a 16–17. században) nem mindenhol mutatta ugyanazt a képet. Míg az angol színpadokon nők nem léphettek fel, csak férfiak, addig ez a tilalom lassan feloldódott például Olaszországban, ahol már a 16. század közepén

¹ A *Vízkereszt* továbbgondolandó aspektusa, hogy a sok áöltözetes és Nem-tévesztő játék mellett van egy olyan (fel)öltözés is, ami különleges hangsúlyt kap a darabban és a cselekményben: Malvolio átalakulása. Amikor Olivia háznagya kerti sétája közben arról fantáziál, hogy milyen módon fog Olivia (azaz jelenlegi úrnője) mellett urasan élni, és gyanútlanul belesétál a megtréfálói által állított csapdába, ábrándozása közben ezt mondja: „Magamhoz szólítom az intezőimet, virágmintás bársonyköpeny lesz rajtam, mert éppen a díványról keltem föl, ahol ott hagytam az alvó Olivíát (...) És akkor a rangomhoz illő hangulatba kerülök; a szememet szigorúan végigjártatom rajtuk, és azt mondom: én tudom a magam helyét, úgyhogy szeretném, ha ők is tudnák a magukét...” – akkor pontosan a rang tabuját sérti meg – és Olivia megcsalásához hasonlóan ennek is meglesz a büntetése. (Shakespeare: *Vízkereszt, vagy bánom is én*. Nádasdy Ádám fordítása, *Színház*, XXXIX./2., 2006. február, dráma melléklet, 9.)

² Ez a szabályon kívüliség azonban egy időn túl szabadossághoz is vezetett, a puritánok pedig 1642-ben bezárták a színházakat.

nők is játszottak romantikus szerepeket, a *commedia dell'arte* csapatok pedig színésznőket is foglalkoztattak, sőt némelyiknek még női vezetője is volt.³

Franciaországban a 16. század végére már több társulatnál is dolgoztak nők, a következő század első felében pedig már kimondottan nekik írt szerepekkel és női sztárokkal is találkozunk (például Mademoiselle Villiers Corneille *Cid*-jének Chimène-jeként).⁴ Az angol Erzsébet-kori színház tehát bizonyos sajátos jellegzetességekkel rendelkezett a nők színpadi megjelenésének tiltása, illetve azok fiúkkal való behelyettesítése terén. Az, hogy a színházon kívüli szigorú nemi szabályozás nem volt érvényes annak falain belül (pontosabban ott egy másfajta szabályozás uralkodott), és ez a rendszer hosszan tartónak és életképesnek bizonyult – nos, ez a tény azt sugallja, hogy a közönség (el)várta és (meg)túrte ezt a felállást. Shakespeare, Marlowe vagy John Webster darabjaiban a heteroszexuális szerelem és párkapcsolat tucatnyi képlete és története van megírva; a közönség (amely – ne feledjük! – igen vegyes volt, és nem liberális értelmiségiek-ből állott) mégis széleskörűen elfogadta azt, hogy ezeket a sztorikat férfiak játsszák el, még ha egyesek női ruhában is. Mi más ez, ha nem pontosan a nemi performativitás jelenségének korai, reneszánsz felismerése?⁵

A morált védők szerint tehát a keresztbe öltözés az erkölcstelenséget terjesztette a nézők között. Nem nehéz rájönni, hogy ez az „erkölcstelenség” tulajdonképpen a látottak felforgató hatását jelenthette: a közönséget felajzhatta az ilyen látvány. Már az Ószövetség is megtiltja a hasonló viselkedést: „Asszony ne viseljen férfiruházatot, se férfi ne öltözzék asszonyruhába; mert mind útalatos az Úr előtt, a te Istened előtt, aki ezt míveli.” (5 Móz. 22.5) Érthető, hogy egy olyan hely, mint a színház és a színpad, ahol napról napra, estéről estére megtörténik az ősi erkölcsi törvényeknek ez az áthágása, a különféle szexuális és erkölcsi szabadságoknak valóságos melegágyát jelentette egy Erzsébet-kori cenzor számára. (A képletet pedig csak bonyolította, hogy sokszor a már említett többszörös átöltözésről lehetett beszélni, azaz egy fiú nőnek öltözött, aki azután a maga során fiúnak álcázta magát, és így tovább – ezek a manőverek és kombinációk pedig halmozottan veszélyessé tették ezt a jelenséget.)

Az angol restauráció korában aztán (17. század második fele, 1660-tól kezdődően) egy másfajta tendencia figyelhető meg a színpadokon. Míg azelőtt a nők nem léphettek színpadra, a restauráció korától megfordult a tendencia. Nemhogy felléptek, hanem sokszor férfiakat, fiatal fiúkat alakítottak – úgynevezett *nadrágszerepekben* (angolul *breeches role*). Az előző korszakhoz hasonlóan itt sem tevődött fel az alakított Nem valóságossága – evidens volt, hogy a színésznő igazából nem férfi. Az átöltözésnek tulajdonképpen nem volt – a dramaturgiai, cselekményvezetési szerep mellett – más funkciója, mint az, hogy a női testet megmutassa; ezáltal azonban másféleképpen: testhezálló ruhákban, melyek kiemelték a női test idomait – a csípőt, feneket, lábakat, mindazon részeket tehát, amelyeket máskülönben hosszú, bő, mindent elfedő ruhák takartak.

Az első angol színésznőkről írott tanulmányában Elizabeth Howe rámutat arra, hogy a korabeli színésznőket kétfajta módon használták a színházban.⁶ *Tragédiák* játssza esetén egy színésznő alkalmazásánál elsőrangú szempont volt a szépsége – hiszen sok előadásban lényegileg arra korlátozódott a színésznő funkciója, hogy különféle artisztikus pózokban, mozdulatlanul álljon, vagy pedig egyéb helyzetek korlátozták a mozgásában, kiszolgáltatva így a férfitekintetnek.

³ Vö. Marzia Pieri: *La nascita del teatro moderno in Italia tra 15. e 16. secolo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989.

⁴ Vö. Madeleine Lazard: *Le Théâtre en France au XVIème siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1980.

⁵ Érdekes ugyanakkor belegondolni abba is, hogy az Erzsébet-kori angol színház eme jellegzetessége (hogy ti. csak férfiak léptek színpadra) pont egy olyan történelmi korra volt érvényes, melyben – mint neve is mutatja – egy nő volt Anglia uralkodója. Egy olyan nő, aki férjhez méltó kézzel és államapparátust tökéletesen saját uralma alatt tartva vezette a korabeli világ egyik legnagyobb államát. Mintha nem lett volna már hely és akarat arra, hogy másfajta női egyéniségek, más individualizmus is megnyilvánulhasson az övé mellett.

⁶ Elizabeth Howe: *English Actresses in Social Context: Sex and Violence*, in: Goodman, Lizbeth. (ed.): *The Routledge Reader in Gender and Performance*. Routledge, London and New York, 1998. 60–64.

A színpadon sok olyan jelenetben volt látható a hősnő, amikor aludt, vagy éppen megkínózták, illetve egyéb, kiszolgáltatott helyzetben (erőszak, halál).⁷

Témánk szempontjából releváns tény, hogy *vígjátékokban* a már említett nadrágszerepek voltak azok, amelyekben a színésznők megmutathatták saját tehetségüket – és testüket. A férfiú szerepe azonban kettős: amikor a színésznőn van, akkor (mint jeleztem) paradox módon olyan fizikai adottságokat nyomatékosít, amelyek tipikusan kiemelik és eltávolítják a nőit a férfitesttől. Csakhogy (ugyanúgy, mint Shakespeare-nél is) ezek az átöltözések ideiglenesek: a nőknek valamilyen akadály miatt kell férfiúhába bújniuk, ha pedig megszűnik ez az akadály, akkor immár „visszaváltozhatnak” nővé. A rend helyreáll. A komikus nadrágszerepek tehát tulajdonképpen mindkét oldalát megmutatják a női testnek – visszaöltözése után helyreáll a nemi hierarchia rendje, az „eltévelyedett” Nem visszatér a saját testébe.

A nadrágszerepek korabeli sikerét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy az 1660–1700-as évek között, csak Londonban (!) nyilvánosan bemutatott 375 darab közül 89-ben (ez majdnem a *negyede* az összbemutatók számának) volt nők számára egy, vagy néha több nadrágszerep. Ettől függetlenül Howe következtetése az, hogy a „nadrágszerepek csak kicsivel voltak többek, mint egy újabb eszköz arra, hogy a színésznőt mint szexuális tárgyat jelenítse meg”.⁸ A korabeli angol restaurációs komédia nadrágszerepeinek (és -szereplőinek) megítélése természetesen nem egyértelmű: egy negyedszázaddal korábbi tanulmányában Juliet Dusinberre például az átöltözés szerepét és hozadékát igenis a szűk sztereotípiák feloldásában és gyengítésében látja...⁹

A restauráció korától kezdődően nemcsak az új darabokban, hanem – mintegy visszamenőleges kárpótlásként – beindul a Shakespeare-játszásban is egy olyan tendencia, amikor nők nagy és fontos Shakespeare-főszerepeket játszanak. Sarah Siddons, Sarah Bernhardt Hamlet-alakításai emelkednek ki a sor elejéről.

Különösen olyan korokban jellemző a színpadi keresztbe öltözés, amelyek valamilyen módon átmenetiek: a szexualitás szerepének fellazuló társadalmi megítélése magával hozta ennek a szerepnek az átértékelését is. Így volt ez Shakespeare korában, így a 19. században (amikor az iparosodás fejlődése és a család fogalmának újraértékelése nyomán megváltozott a városi életről alkotott képünk), és talán a mai, 20. század végi és 21. század eleji színházban is egy ilyen jelenségről van szó – hiszen korunk, amelyben élünk, a hihetetlen átalakulások kora, paradigmák felbomlását és újraalakulását tapasztaljuk minden téren és minden szempontból. A társadalomban elvárt férfias és nőies viselkedésmódok megkérdőjeleződnek – a maszkulinitás és femininitás fogalmai relativizálódnak. A színpadi Nem-váltás pedig valamilyen szinten ennek a viszonylagosságnak a kifejeződése és tünete, ugyanakkor válasz is az ebből fakadó feszültségre.

A keresztbe öltözés *lázas a hagyományos színpadi normák ellen*, melyben mindenki csak a saját nemét játszhatja. Az ellentétes Nem magunkra öltése pontosan ezeknek a normáknak az örök érvényű változtathatatlanóságát kérdőjelezi meg, és (stílszerűen fogalmazva) reflektorfénybe állítja azokat a kötöttségeket, melyek révén definiálhatónak és bemutathatónak véljük ezeket. Ez a játékoság, komolyságellenesség nyilvánul meg gyakran a művészi attitűdökben is. Mark Booth például a fent említett Sarah Bernhardt-ot látja a színpadon kívüli felnagyított teatralitás megtestesítőjének. A nagy francia tragika életvitele (pl. az, hogy koporsóban aludt, otthon is különböző jelmezekben, korabeli parókákban és ruhákban járt, egzotikus és ritka állatokkal vette körül magát) folyamatosan beszédtárggyá tette a színésznőt; ő volt a mai értelemben vett egyik első sztár, és folyamatosan gondoskodott is róla, hogy beszéljen róla a közönség.¹⁰

⁷ Howe i. m.: 61–62.

⁸ i. m.: 63.

⁹ Juliet Dusinberre: *Shakespeare and the Nature of Women*, Macmillan, London, 1975. 233.

¹⁰ Vö. Mark Booth: *Campe-toi! On the Origins and Definitions of Camp*. In: Cleto, Fabio (ed.): *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 1999. 66–79. A kifejezés eredetének vizsgálatakor Booth más tekintetben is a franciákhoz köti annak némely vonatkozását,

A magyar színháztörténetben ilyen vonatkozásai vannak például Blaha Lujza vagy Fedák Sári működésének, akik abban is rokoníthatók Bernhardt-tal, hogy gyakran játszottak nadrágszerepeket (Kacsóh Pongrác daljátéka, a *János vitéz* eredetileg Fedák Sárival a címszerepben ment, de a *Bob herceg* című Huszka-operettben is ő volt a főszereplő). A magyar színházi kultúrában azonban egy olyan területen volt jellemző a keresztbe öltözés, Nem-váltós színpadi játék, amelyet a hivatalos színházi történetírás hajlamos lekezelni, lenézni – esetleg egyszerűen nemlétezőként kezelni. A varieték és orfeumok világáról van szó.

Molnár Gál Péter, a 19–20. század fordulója magyar színháztörténetének rendkívül tájékozott ismerője külön könyvet szentelt ennek a világnak: *A pesti mulatókról* írt munkája a kor pesti orfeumainak, kávéházainak, zengerájainak rendkívül alapos és kiterjedt ismertetése.¹¹ Ebben az időszakban igen elterjedt volt a nők nadrágszerepben való felléptetése ezeken a kétes hírű színpadokon, elsősorban a *Herzmann Orpheumban* (melynek előző neve *Pruggmayr Orpheum* volt)¹², de a *Józsefvárosi Orpheumban* is. Mindkét irányba működött a keresztbe öltözés: férfi- és nőimitátorok is felléptek. Az első kategóriában elsősorban Pepi Littmann emelkedett ki, aki később egy lengyel társulattal (továbbra is férfiszerepekben) sikert sikerre halmozott Bécsben,

hiszen esszéjének befejezéseként, annak címét magyarázva utal a Molière-korabeli, XIV. Lajoshoz kötődő látványosságokra, amelyek szintén teátrálisan, dramatikus formában jelenítették meg az erkölcsöcsöszök legnagyobb félelmeit: az álruhát, a mássá levést, a komolytalanságot és frivolitást (79).

¹¹ Molnár Gál Péter: *A pesti mulatók*. Helikon, Budapest, 2001.

¹² Molnár Gál i. m.: 170.

Réz Mihály fotói Molnár Gál Péter *A pesti mulatók* c. könyvéből.
A képeken Szilágyi Elemér és Alexandru Tacianu látható.



Boszniában, Törökországban és Egyiptomban. Littmann, mint Molnár Gál írja, „szép, testes asszony, nagy kifejező szemekkel, átható alt hangon énekelte a számára írott kuplékat és népies dalokat. Nadrágban. Pepi Littmann férfiimitátor volt. A jiddis repertoár kedvelte a nadrágszerepeket.”¹³ A kabarésztárnak akkora sikere és ismertsége volt, hogy még a „hivatalos” színházi világ nagyszőnye, Jászai Mari is elment, hogy megnézze, a produkció után pedig találkozni akart vele, hogy kifejezze csodálatát és „elismerését kolleganőjének. Meghívja a Nemzeti Színházba, hogy nézze meg őt játszani.”¹⁴

A második kategóriát többen képviselték a *Herzmann*-ban: nőimitátorként lépett fel Alexander Tacianu, Müller József vagy Szilágyi Elemér. Tacianu Lehoczky Sándorként született, és az egyik világhírű Tacianu-nővérről kötött házassága révén vette fel annak családnevét, mivel az jobban hangzott (a nővérek énekművészek voltak, apjuk pedig énektanár, aki később Sándort is segítette). Tacianu ugyanúgy nemzetközileg ismertté vált: Berlinben, majd évekig Amerikában vendégszerepelt, az első magyar nőimitátorként. Müller József énekesként Prágában, Brnóban, Sopronban, Bécsben és Temesváron tevékenykedett, negyvenéves korától pedig a Herzmann nőimitátor-komikusa és rendezője lett; többek között Eleonora Duset, a nagy olasz tragikát alakította. *A kamillás hölgy* című paródiában (természetesen *A kaméliás hölgy* alapján). Szilágyi Elemér pedig gyakorta megfordult Ady környezetében is, a Lloyd-kávéházban lépett fel.¹⁵

Nagyot ugorva az időben, a mai angol és európai színházból ide kívánczik például Marianne Hoppe említése, aki Robert Wilson 1990-es frankfurti *Lear*-jében játszotta a címszerepet, egybemosatva „az angol nagymama, Lear és saját eljövendő, azóta be is következett halálának megidézését”, ráncos arccal, „amely smink és a férfivá maszkírozás minden jele nélkül” mutatja magát.¹⁶

Ugyancsak a *Lear*-t alakítja a román Mariana Mihut is, Andrei Șerban 2008-as rendezésében (Bulandra, Bukarest). Ez a rendezés abban is különbözik a többi hasonló vállalkozástól, hogy radikálisan továbblép, és minden szerepet nővel játszat (hasonlóan Tompa Gábor kolozsvári *Elveszett levél* adaptációjához, amely egy lényeges szereplő, Zoe kivételével ugyanezzel kísérletezik). A román előadás szakmai recepciója (2010-ben vendégszerepeltek vele Magyarországon) érdekes módon tagolódik a román és magyar kritikában.¹⁷ Míg a román kritikusok általában kiemelik a Șerban-féle zsenialitást és eredeti ötletet, a magyarok pontosan eme ötlet (hogy ti. nők játszanak mindent) felemás kivitelezését és végiggondolatlanságát kéri számon. Mindkét kritikuscsoport hozzáállásában megtalálhatóak ugyanakkor bizonyos mértékű fenntartások: a román kritikus kiemeli a kiváló színésznőket, de felrója azt, hogy nem egységes az a *nemi* spektrum, amelyben ezek a színésznők férfiakat jelenítenek meg. Míg egyesek férfiakat játszanak (férfi módra), mások bizonytalan szexualitásúak, megint mások (például a főszereplők) esetében lényegileg eltörlődik

¹³ I. m. 173. – Molnár Gál felhívja a figyelmet, hogy a nadrágszerep jiddis hagyománybeli továbbélését jelzi az is, hogy Barbra Streisand pályájának egyik leghíresebb alakítását nyújthatta a *Yentl* című musicalben (United Artists, 1983, rendező Barbra Streisand).

¹⁴ Uo.

¹⁵ Tacianuról és Müllerről lásd Molnár Gál i. m. 174. Szilágyiról: Péter I. Zoltán: Akitől Ady a „mérgezett csókot” kapta. In: *Várad*, 2014. 1-2.

¹⁶ Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*, Osiris, Budapest, 2007. 419.

¹⁷ Románul lásd például: Prelipceanu, Nicolae: *Lady Lear*, in: Teatrul azi, 2009/1-2. Online: <http://www.teatrul-azi.ro/festivalul-uniunii-teatrelor-europene-ute/lady-lear-de-nicolae-prelipceanuregele-lear-de-w%E2%80%AFshakespeare>; Popovici, Iulia: *Mama mea, Lear*, in: Observator Cultural, 462. Februarie 2009. Online: http://www.observatorcultural.ro/Mama-mea-Lear*articleID_21260-articles_details.html. Magyarul: Földes Anna: Lírai Lear-jegyzetek, in: *Criticai Lapok*. Online: http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37999&catid=23; Miklós Melánia: A lélek tájain, in: *Revizor*, 2010. július 25. Online: http://www.revizoronline.com/hu/cikk/2520/shakespeare-lear-bukaresti-bulandra-szinhaz-shakespearefesztival-2010/?label_id=584&first=0; Karsai György: Lear anyó, in: *Színház*, 2010. szeptember. Online: http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35806:learanyo&catid=46:2010-szeptember&Itemid=7. A fenti online anyagok letöltésének időpontja: 2014. szept. 22.

a nemiség karakterológiai tényezője, végezetül pedig vannak azok, akik igen felfokozott szexuális nőket alakítanak (Popovici). A magyar kritika (a rendezői gondolatok némely esetlegességét felröva) ugyanakkor azt értékeli, hogy Šerban nem próbálta meg például férfiasítani a szereplőket (Földes), hogy „a férfiasság, illetve nőiesség viselkedés- és gesztusbeli jegyeit a szerep jelleméből kibontható mértékben viselő egyéneket” látunk (Miklós).

A színházi előadás közönsége emberekből tevődik össze. Az embert, gondolkodása és érzelmei mellett, nagymértékben meghatározza saját teste, annak működésével és szükségleteivel együtt – még egy előadáson is. És itt elsősorban nem a saját biológiai működésünk általános testi megnyilvánulásaira gondolok (éhség, szomjúság, fáradtság, altesti szükségletek stb.), hanem elsősorban a *nemi* érzékenységre. A gondolatmenetünkben tárgyalt (történeti) példák azt igazolják, hogy a nézés aktusa közben a nézők beteljesítik *a saját életünket strukturáló normák áthágása iránti vágyunkat*.

Czvikker Katalin

NŐK AZ ERDÉLYI SZÍNHÁZBAN, AVAGY A KISEBBSÉG KISEBBSÉGBEN

A társadalmi nem és nemzet, az Erdélyben élő magyar kisebbségen belül a nemek viszonya, marginalitás, etnicitás és másság kérdései egyaránt felvetődnek, amikor a nők foglalkoztatási arányát próbáljuk kutatni. Geambaşu Réka szociológus egyik munkájában¹ a társadalmi nem és nemzet metszéspontjában kialakult egyenlőtlenségeket vizsgálva arra a felismerésre jut, hogy a kisebbségi pozícióban levő etnikai csoportok általában tradicionálisabbak,² nő tagjaik pedig kettős vagy többes alárendeltségben élnek. Az általa felvonultatott adatok továbbá rámutatnak arra is, hogy milyen terminusokban gondolkodnak az Erdélyben élő magyarok a nemek közötti viszonyról. Következtetései szerint a nők körében „nemhogy halk a feminista hang, de adott esetben erősebb a nemi kérdésekben érvényesülő konzervativizmus, mint a férfiak esetében”³. Geambaşu kutatásában rávilágít arra is, hogy a marginalitás strukturális pozíciója olyan valóságértelmezési sémákat eredményez, amelynek az etnicitás a kitüntetett szervezőelve, s amely ily módon maga alá rendel minden egyéb belső másságot, illetve annak nyilvános artikulálását, így a női mint kisebbségi státusz sem tevődik témává. A magyar közösség tradicionalizmusa nyilvánvaló, a nemi különbségek vizsgálatának folyamatában, a nők körében tehát erőteljesebb konzervativizmussal találkozunk. A munkaerő-piaci, gazdasági és társadalmi bizonytalanságokkal szemben a nő kiszolgáltatottabb, pont a tradicionális, megrögzött elmélet következtében, ami nyilvánvalóan beskatulyázza a háztartási munkák elvégzésének felelős szerepébe, és ami adott versenyhelyzetben jelentős hátrányt okozhat. Feltételezhető, hogy ez a kiszolgáltatottság a színház világában is megjelenik, bár a kultúra szférájában valószínűleg más hangsúlyokkal.

Jelen felmérésben a színház és a hozzá kapcsolódó szakmák területén tanuló vagy már tevékenykedő nők lehetőségeit, jelenlétük⁴ arányát kutattam erdélyi és partiumi színházakban, illetve színházi szakmákat oktató intézmények⁵ adatbázisai segítségével.

¹ Geambaşu Réka: *Erdélyi magyar feminizmus: érdeklődés hiányában elmarad?* In: Veres – Papp Z. – Geambaşu Réka – Kiss Dénes – Márton János – Kiss Zita: Szociológiai mintázatok. Erdélyi magyarok a Kárpát Panel vizsgálatai alapján, Kolozsvár: Nemzeti Kisebbségkutató Intézet (ISPMN) Kiadója, 2012.

² A magyarországi értékrendnél is, de Geambaşu feltételezi, hogy a többségi román értékrendnél is patriarchálisabb (i. m. 122 és 137)

³ i. m. 137.

⁴ A nők jelenlétét az erdélyi színházban külön tárgyaljuk, esetenként a szakirányú felsőoktatási intézmények valamely szakán végzett nők foglalkoztatási mutatóitól. Esetenként összehasonlítjuk az adatokat egy jobb és átfogóbb rálátás érdekében.

⁵ Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Magyar Karának archívumai és a Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Színház és Televízió Kar adatbázisa (<https://teatroblog.wordpress.com/>).

Kilenc⁶ erdélyi magyar kőszínház, vegyes struktúrák esetén magyar társulat személyzeti összetételét vizsgáltam 2000–2015 között, mind vezetők (főigazgató, menedzser, művészeti vezető, gazdasági, technikai igazgató, aligazgató), mind művészeti szempontból kiemelt fontosságú állások kapcsán (rendező, díszlet-, jelmeztervező, dramaturg, koreográfus, művészeti titkár), megvizsgálva minden esetben a nők jelenlétének százalékos arányát. A Kézdivásárhelyi Városi Színház és az Aradi Kamaraszínház adataira itt nem kerül sor, ugyanis az ő esetükben nem vizsgálható a teljes kijelölt időszak, hiszen 2000 után alakultak.⁷ Kutatásom jelenlegi fázisában nem tárgyalom a nők helyzetét a független színházak keretében sem.⁸

Mint ahogy a köztudatban az igazgatói státusz hagyományosan férfimunka, a kilencből nyolc színházigazgató vagy társulati főigazgató értelemszerűen férfi, és közülük három rendező: Tompa Gábor, Bocsárdi László és Parászka Miklós, kettő színész: Balázs Attila és Gáspár Attila, egy dramaturg: Czegő Csongor; egy kulturális menedzser: Nagy Pál, és egy bank- és pénzügyi szakember: Stier Péter. Művészeti vezetők tekintetében sem nagyvonalúbb és befogadóbb a szakma, ugyanis három helyen nincs egyáltalán művészeti vezető, öt színház esetében férfi látja el ezt a feladatot.⁹ Menedzser-főigazgatói szinten egyetlen nő, Czvikker Katalin vezet színházat, mégpedig Nagyváradon a Szigligeti Színházat (végzettsége: közgazdász menedzser). (Érdeemes a későbbiekben külön elemezni a Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház keretében működő M Stúdió Mozgásszínház vezetői struktúráját, mely szerves része a kőszínházi szerkezeti felépítésnek.¹⁰) A vizsgált színházakban összességében kilenc *művészeti vezető* van. (Két színházban egyáltalán nincs¹¹, egy színházban pedig három is van¹².) Mindössze két színház foglalkoztat női művészeti vezetőt: a temesvári és a váradi színház.¹³ Az arány itt ismét a férfiaknak kedvez, háromszor többen vannak.

Gazdasági, technikai igazgatók, aligazgatók tekintetében a nők és férfiak aránya szinte azonos, hat színházban kilenc ilyen szintű állás van, melyeket négy esetben férfi, öt esetben nő¹⁴ tölt be. A nők tehát a gazdasági és adminisztratív vezetői állások betöltésénél enyhe előnyt élveznek a vizsgált struktúrák keretében. Ugyancsak ezekben a kőszínházi struktúrákban¹⁵ – fellelhető ott *főkönyvelői* állás is, értelemszerűen ott, ahol nincs gazdasági igazgató. A *könyvelői* szakma ha-

⁶ Csiki Játékszín; Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár; Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós; Kolozsvári Állami Magyar Színház; Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat; Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy; Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat; Szigligeti Színház, Nagyvárad; Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely.

⁷ A Kézdivásárhelyi Városi Színházat 2009-ben alapította a fenntartó Kézdivásárhelyi Municipium Helyi Tanácsa, működtetője a Vigadó Kulturális Alapítvány, az Aradi Kamaraszínházat pedig Tapasztó Ernő alapította feleségével, Gujdár Gabriellával 2007-ben.

⁸ Erre a területre egy, a későbbiekben kiterjesztett elemzésben kívánok részletesebben kitérni, figyelembe véve azokat a szerkezeti, finanszírozási és működési lehetőségeket, adottságokat, mely ezeket az entitásokat a kőszínházi intézményrendszerektől és azok lehetőségeitől megkülönbözteti.

⁹ Keresztes Attila, Csurulya Csongor, Zakariás Zsolt rendezők, Bessenyei Gedő István dramaturg-rendező, Visky András író-dramaturg.

¹⁰ Márton Imola főállásban művészeti tanácsadó a színház keretében, és munkaköri leírása szerint az ebben a szerkezeti felépítésben működő M Stúdió Mozgásszínház művészeti vezetője.

¹¹ Csiki Játékszín; Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós.

¹² Szigligeti Színház, Nagyvárad.

¹³ A Csiky Gergely Állami Magyar Színházban Cira Niculescu Liliana marketingszakember, Nagyváradon a Szigligeti Színházban Novák Eszter rendező, a Szigligeti-társulatnál, valamint Botházy Daróczi Réka Zsuzsanna, végzettsége szerint bölcsész, a Lilliput-bábtársulatnál. Az adatokat a vizsgált színházak honlapjai szerint tüntettük fel.

¹⁴ Kovács Kinga programigazgató, Kolozsvári Állami Magyar Színház; Borsos Kinga adminisztratív vezető, Csiki Játékszín; Kádár Orsolya gazdasági igazgató, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy; Raluca Codreanu gazdasági igazgató, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Markovszky Kati technikai aligazgató, Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár.

¹⁵ Kivéve a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színházat, ahol nincs helyettes vezetői státusz.

gyománnyosan női foglalkozásként van számon tartva, és az adatok is ezt bizonyítják, hiszen a hat fellelhető állásból öt helyet¹⁶ nő foglal el, azaz javarészt nők képviselik ezt a szakmát.

Most lépünk át az adminisztráció területéről az alkotás területére: a művészeti szempontból kiemelt fontosságú állások sorát a *főállású rendezőkkel* kezdeném. A kutatás keretében elemzett színházak többségét, mint már láttuk, férfiak vezetik többségben, mind főigazgatói, mind művészeti vezetői szinten. Ahol a vezetők szakmájukat tekintve rendezők is, ott nem találkozunk szerkezeti szinten külön főállású rendezővel. Csupán két színház foglalkoztat főállású rendezőt: a szatmárnémeti és a temesvári színház.¹⁷ Nyilvánvaló, hogy teljességgel hiányoznak a pályáról a rendezőnők, és felvetődik a kérdés, hogy valóban nem vonzza a nőket ez a pálya, vagy pedig egyetem után lemorzsolódnak?

Az okokat kutatva szükségesnek mutatkozott megvizsgálni a felsőoktatási intézményekben sikeresen diplomázott rendezők számát és szakmai előrehaladásukat/foglalkoztatottságukat, lehetőségeiket. Az eddigi felvételek és tapasztalatok szerint Magyarországon is,¹⁸ Erdélyben is a rendezőnők helyzete a leginkább hátrányos, ezért az ő helyzetüket a továbbiakban több szempontból vizsgáljuk. Ugyanakkor áttekintjük a rendező, látványtervező, koreográfus és dramaturg szakon végzetek összetételét tizenöt évre visszamenőleg, 2000–2015 között, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem magyar karának adatbázisai alapján.¹⁹

Kezdjük a nők számára nyitottabb, befogadóbb szakmák elemzésével. A *látványtervező* szakot a nők 75%-ban uralják. A vásárhelyi magyar karnak²⁰ ezen a szakán az elmúlt években (2000–2008) tizenöt diák végzett, ebből tizenegy nő. Azonban, ha megvizsgáljuk a végzetek pályáját, azt látjuk, hogy többségük szabadúszóként tevékenykedik: a kőszínházakban ma már nem sok esélyük van főállásba kerülni. Ennek bizonyítéka, hogy Erdély-szerre csupán öt ilyen típusú állás található a vizsgált struktúrákban. Négy nő és egyetlen férfi látványtervező van főállásban foglalkoztatva²¹, a négyből ketten végeztek a magyar karon.²²

Elhelyezkedés szempontjából talán a *koreográfusok* helyzete a legrosszabb, csupán három helyen szerepelnek főállásban ennek a területnek a képviselői; ellenben szabadúszóként alkalomszerűen koreográfiákat jegyeznek a vizsgált kőszínházaknál és alkotócsapatok tagjaiként szerepelnek több produkcióban is. A magyar kar koreográfia szakán a nők és férfiak aránya hozzávetőleg egyformán alakult az elmúlt években – három évfolyam huszonhárom végzőse közül tizenkettő nő volt. Mindössze három színház²³ foglalkoztat főállásban négy koreográfust – ebből

¹⁶ Coleff Doina, Szatmárnémeti Északi Színház; Szabó Szidónia, Csíki Játékszín; Dezső Magdolna, Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós; Vizeer Mária Emese, Szigligeti Színház, Nagyvárad.

¹⁷ Szatmáron Szilágyi Regina, Temesváron Kedves Emőke.

¹⁸ Lásd Tompa Andrea erre vonatkozó összefoglalóját: *Férfiak csinálják, nők nézik – Nemi szerepek a kortárs magyar színházban. Magyar Narancs*, 2015/38.

¹⁹ Illetve a párhuzamos szakok esetén, a kolozsvári BBTE Színház és Televízió Karának adatait is vizsgálva.

²⁰ Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem.

²¹ Bodor Judit és Szabó Anna, mindketten a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulatánál, Carmencita Brojboiu, a Kolozsvári Állami Magyar Színháznál és Florina Bellinda Vasilatos a nagyváradai Szigligeti Színháznál dolgoznak látványtervezőként, Albert Alpár pedig a temesvári Csiky Gergely-színházban dolgozik.

²² A magyar kar adatai nem tükrözik hűen a helyzetet, mert látványtervező és koreográfia szakon sok magyar fiatal végez a román kar keretében is. Mivel ez a két szak két évente indul és felváltva, sok érettségizett diák nem vár egy évet, hogy magyar tagozatra kerülhessen. Ennek ismeretében feltehetően az adatok valamelyest módosulhatnak, de nem számottevően, ugyanis a tendencia ennek a szakmának az elnöiesedését jelzi, és a jelenlegi évfolyam sem cáfol erre rá, hiszen az ötfős osztály összetétele: négy nő, egy férfi, azaz 80% a nők aránya. Azonban a magyar kar adatai alapján csupán az itt végzetek magyar piacon való elhelyezkedését mérhetjük. Azt, hogy összességében a két karon hány magyar diák végzett, és mi az ő foglalkoztatási arányuk az erdélyi magyar színházakban, egy későbbi, részletesebb kutatásban érdemesnek tartom megvizsgálni.

²³ Gabriela Tănase, Bordás Attila koreográfusok, Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulata; Baczó Tünde koreográfus, temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház; László Csaba koreográfus, nagyváradai Szigligeti Színház.

kettő nő –, a frissen végzettek hivatásos néptáncegyüttesek, független mozgás- vagy táncszínházi struktúrák²⁴ keretében tevékenykednek többnyire táncosként, esetenként koreográfusként. Megállapíthatjuk tehát, hogy a látványtervező szakmához hasonlóan itt sem jellemző a kötöttség, nem igazán elterjedt a főállású koreográfusok foglalkoztatása kőszínházakban. A magyar kar végzősei, ha koreográfusként és nem táncosként szeretnének elhelyezkedni, dolgozni, akkor a független társulatok felé kell inkább fordulniuk.

Úgy tűnik, hogy a fent tárgyalt, úgynevezett háttérszakmákban viszonylag jó arányban vannak képviselve a női alkotók. Ennél is jobb a helyzet a művészeti/irodalmi titkári állások esetében, itt a hölgyeket részesítik előnyben az erdélyi magyar színházak. Nemes egyszerűséggel azt is mondhatnánk: a művészeti titkári teendőket nőkre szabták. Ezt számadatokkal is alátámaszthatjuk, ugyanis a fent említett színházi struktúrákban található tizenhármas ilyen jellegű főállást tizenhárom esetben nők²⁵ töltik be. Válogatni is van miből, hiszen az elmúlt években a *teatrológia* (dramaturgia, színháztudományi) szakot végzők 81%-a nő volt. A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen az utóbbi három évfolyamon húsz végzős diákból tizenhármas nő volt, míg Kolozsváron a BBTE Színháztudományi szakán a vizsgált időszakban hatvanhét diák közül ötvenhárom nő végzett – és ez az, ami a foglalkoztatás területén (nők mint művészeti/irodalmi titkárok) viszszaköszön. Ez a szakma valóban elnöiesedett.²⁶

És végül lássuk az erdélyi magyar *rendezőnő* helyzetét, amely nem ad okot optimizmusra. Kiindulva abból, hogy a vásárhelyi egyetem rendező szakán (alapképzés, mesteri) ebben a periódusban a végzettek egyharmada nő volt (harminckilenc végzősből tizenöt nő), ennek az információnak a birtokában megvizsgáltuk a romániai magyar rendezőnők foglalkoztatottságát²⁷, hiszen a fent említett arány biztató is lehetett volna akár. Ugyanakkor felmértük a női rendezők jelenlétét a tizenöt év alatt. Az általunk alapul vett színházakban csupán 2 főállású rendezőnő van, azonban alkalmasszerűen is foglalkoztatnak rendezőnőket – legtöbbször a marosvásárhelyi és a temesvári színház kért fel rendezőnőt. Ám az élen járók esetében is mindössze 10-11 százalékról van szó, tehát 110-120 bemutatóból 13-at mutatott be rendezőnő.²⁸

A vizsgált időszakban bemutatott 749 előadásból összesen 86 esetben bízták nőre a rendezést, és ebből erdélyi magyar csupán 50 alkalommal kapott lehetőséget, így a nők népszerűsége és foglalkoztatottsága ezt a szempontot is figyelembe véve alig éri el a 6%-ot. A patriarchális ér-

²⁴ Megjegyzendő, hogy az első évfolyamokon több táncos főfoglalkozása mellett végezte az egyetemet, így az ő esetükben nem vizsgálható sem az, hogy mennyire sikeresen helyezkednek el, sem az intézményes struktúrák fogadókészsége.

²⁵ Bakó Ildikó művészeti titkár, Csiki Játékszín; Dobro Júlia művészeti titkár, Daniela Silindean irodalmi konzultáns, Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár; Árus Katalin pályázati referens, Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós; Balázs Nóra irodalmi titkár, Vajna Noémi kiadványszerkesztő, Kolozsvári Állami Magyar Színház; Szikszai Katalin művészeti titkár, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata; Veress Ildikó dramaturg, László Beáta Lídia irodalmi titkár, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy; Tamás Ágnes művészeti titkár, Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulata; Fazakas Márta PR-osztályvezető, művészeti titkár, Ozsváth Zsuzsanna művészeti titkár, Kiss Melinda irodalmi titkár, Krausz Emilia Martina művészeti konzultáns, Szigligeti Színház, Nagyvárad; Demeter Kata dramaturg, Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely.

²⁶ Ez a jelenség nem erdélyi sajátosság, Magyarországon is ezzel a tendenciával találkozunk: Tompa Andrea 2015-ös áttekintése arra is kitér, hogy a dramaturg (színháztudományi) szak női, de maga a szakma is – a Dramaturg Céh 76 százaléka nő. (Tompa i. m.)

²⁷ Párhuzamosan vizsgáljuk az adott színházakban a női rendezők jelenlétének számarányát és az erdélyi magyar rendezőnők foglalkoztatását.

²⁸ Színházanként a rendezőnők által jegyzett bemutatók aránya: Marosvásárhely 10,7%, Temesváron 11,7%, Szatmáron 9,7%, Kolozsváron 9,2%, Csíkszeredában és Udvarhelyen 9,3%, míg Udvarhelyen 8,1%, Sepsiszentgyörgyön 10,5%, Gyergyószentmiklóson 10,9%, Nagyváradon 3,5%. A vizsgált időszakban kőszínházban legtöbbet foglalkoztatott rendezőnők, sorrendben: Szilágyi Regina, Török Viola, Porogi Dorka, Barabás Olga, Patkó Éva, Márk-Nagy Ágota, Kincses Réka, Szabó Emese, Vargyas Márta, Kedves Emőke.

tékrendre és esélyegyenlőségre vonatkozó információink tovább árnyalódnak, ha azt vizsgáljuk, hogy a 749 rendezés milyen drámákhoz/szövegeknyvhöz kapcsolódik. A szövegek mögött álló írók jelenlétét keresve nem szűkítettük a területet kizárólag az erdélyi magyar drámaírókra (ez alig létező kategória), de az eredmény így sem lett jobb, sőt a nő írók alkotásai még 5%-ban sem voltak jelen a palettán: szám szerint csupán 33 női szerzőségű drámai szöveg volt, amit ebben az időszakban színpadra állítottak. Tovább boncolgatva, kiderült, hogy alig több mint 1%, azaz kilenc olyan cím szerepelt a kilenc színház repertoárján 15 év alatt, melynek szerzője erdélyi magyar író volt.²⁹

Figyelemre méltó lehet a drámaírók esetében az a tendencia is, amire egy kortárs drámaírói pályázat értékelése, elemzése nyomán rávilágíthatunk. A székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház által 2011 októberében meghirdetett *drámÁzat I.* drámaíró pályázatra 217 pályamű érkezett be³⁰, ezek között viszonylag jó a női-férfi szerzők számaránya: az összes szerzők 44%-a nő, a romániai magyar szerzők fele nő (pontosabban 14 férfi, 15 nő). A három évvel későbbi *drámÁzat II.* elnevezésű versenyre már több kategóriában lehetett benevezni. A debüt kategóriában 40–60%, a már publikált drámaíró kategóriában fele-fele a nők és férfiak számaránya (erdélyi drámaírók esetében).³¹ Biztató az, hogy a hagyományosan férfias foglalkozás terepére betörték a nők – egyébként ezt bizonyítja az egyetemi oktatás is: a vásárhelyi egyetemen végzett két magiszteri drámaíró osztály tizenegy diákjából hét nő és négy férfi.³²

Ha abból a feltevésből indulunk ki, hogy a romániai magyar drámaírók jelentős százaléka férfi, és többnyire férfi rendezők kapnak meghívást a főleg férfiak által vezetett kőszínházakba, ahol az esetek nagy többségében a megszólított alkotók férfi szerzőtől választanak darabot, akaratlanul is feltevődik a kérdés: vajon ki kíváncsi rá? Mi annak a törzsközönségnek az összetétele, mely ezeket az előadásokat követi? A kérdés megválaszolásában első körben segítségemre volt a nagyváradi Szigligeti Színház adatbázisa.³³ Míg a Szigligeti (mecénás típusú, emeltebb árfekvésű bemutatóbérlet) bérlet vásárlói között, a szám szerint 212 bérletvásárlóból 56,6% nő és csupán 43,4% férfi lelhető fel a regisztrált nevek alapján, addig a zenés, szórakoztató jellegű, nyugdíjas közönség számára nyitott Papp Magda bérletházban eladott 309 bérletből a nők aránya szinte háromszorosa a férfiakénak, mintegy 74%-ot képviselve.³⁴ A legszélsőségesebb aránnyal a magyarországiak számára nyitott Bessenyei György bérletházban találkozhatunk. Itt a nők a 236 eladott bérlet 82%-át vásárolták meg. Az egyéni bérletházakban eladott 1240 darab bérletből 880-at (70,9%) nő és csak 360-at (29,1%) vett meg férfi.

A középiskolás és egyetemista közönség esete kicsit más. Összességében tekintve az érték közelít az egyéni bérletházak eredményeihez, azaz 62,7% nő és 37,3% férfi bérletvásárlót regisztrált a program. Számottevő eltérést ettől a tendenciától akkor észlelünk, ha a középiskolás réteget külön vizsgáljuk az egyetemistáktól. A középiskolások esetében³⁵ kiegyensúlyozottabbak a nemi arányok: a 639 eladott bérlet esetén nem érvényes a nők fent demonstrált többségi jelenléte (az egyetemistáktól is eltérően).³⁶ A középiskolás lányok aránya, hasonlóan a bemuta-

²⁹ A férfi rendezők közül Keresztes Attila rendezett itt Erdélyben a legtöbb író által jegyzett művet az elmúlt 15 évben a fent említett színházakban.

³⁰ 176 dráma Magyarországról, 29 Romániából, 17 dráma más területekről.

³¹ 152 pályamunka szerzői közül 94 férfi és 58 nő volt.

³² A tendencia, hogy drámaíró szakra több nő jelentkezik, helyet adhat annak a feltételezésnek is, hogy az érintettek egyre nagyobb reményt fűznek ahhoz, hogy a szakma foglalkoztatási rátája, háttérben egy sikeres szakirányú végzettséggel, pozitív irányban növekedhet.

³³ A Biletmaster online, valamint a csoportos bérletházak esetén a csoportvezető információi.

³⁴ Itt tekintetbe kell venni a demográfiai összetevőt is: nyugdíjas korban eleve magasabb a nők száma.

³⁵ Nem vizsgáljuk a kutatás keretében a 2100 kisdíák bérletarányait, hiszen az érintettek életkorát figyelembe véve nem az ő saját döntésük alapján váltak a törzsközönség részévé, helyettük pedagógus vagy szülő döntött.

³⁶ Az egyetemisták körében általánosságban több a nő – érdemes itt távolilag azt is vizsgálni, hogy azok a szakok, ahonnan az egyetemisták jönnek, milyen társadalmi ideált és nemi identitást propagálnak.

tóbérlethez, nem éri el a 60%-ot, míg a fiúké meghaladja a 40%-ot. Látnivalóan a középiskola utáni életszakaszokban van az a pont, ahol elillannak a férfi nézők – az okok vizsgálata azonban külön gondolatmenetet igényel.³⁷

Összességében, a fenti adatok áttekintésében és értékelésében nyilvánvalóvá válik, hogy a színház világában erősen érvényesül a hagyományosan női és férfi szakmák szerinti megoszlás. A rendezés és drámaírás területén a férfiak, teatrológia, látványtervezés és koreográfia szakterületeken pedig a nők vannak többségben. Árnnyaltabb kutatás, a társadalom más szféráival és rétegeivel való összevetés, román színházi intézményrendszer összehasonlító vizsgálata, az intézményesült értékek szemrevételezése, az 1989 előtti időszakkal való összehasonlítás, illetve a független színházak szerkezetének és nemi arányainak vizsgálata tudnák megmutatni a kortárs tendenciákat, amelyek már itt is sejthetők. A nők számarányának és jelenlétének növekedési tendenciája (a felsőoktatási intézmények keretében jelenleg tanulók arányait figyelembe véve) azt mutatja, hogy az átrajzolódó társadalmi szerkezetek növelik a nők esélyegyenlőségét, és lehetőség van a feminista diskurzus kialakulására.³⁸ Kutatásomnak a független színházakra való kiterjesztése feltételezésem szerint a kisebbségi jelzőt is más megvilágításban tünteti fel, ugyanis az eddig vizsgált színházak esetében fontos szempontot képviselő szövegcentrikusság és a nyelvi tényező az erősödő mozgás- és táncszínházi struktúrákban jelentősen átértékelődik.

³⁷ Megjegyzendő, hogy középiskolában kiegyenlítettebb a nemek aránya, és fontos tényező, hogy a bérletvásárlás a pedagógusok ösztönzésére történik.

³⁸ A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Magyar Kara 2010–2015 között rendezői alap- és magiszteri szintű képzésének eredményeképp tizenegy végzős diákból négy nő volt (36%), drámaíró szakon pedig ez az arány már meg is fordult, ugyanis az elmúlt időszakban végzett két osztályban a tizenegy diákból sikeresen államvizsgázott hét nő (64%), de a jelenlegi drámaíró osztály összetételét figyelembe véve (62% nő) – nyolc diákból öt nő – ez a tendencia még mindig mérvadó.

Visky András

A MAINSTREAM VÉGE

Jegyzetek a posztszínházi identitásról¹

Mi után voltaképpen? A sokféle „poszt” és „után” sorában figyeljünk most csak kettőre: a *mise en scène* utáni színházra, és a 20. század totalitárius politikai tapasztalatok utáni színházra, a kortárs közösségi média kontextusában.

„A színház az igazságok előállításának az eszköze”², mondja Alain Badiou *A század*-ban, amikor a színházról mint önálló művészeti forma születéséről beszél. Egy új művész *species*, a rendező, a történelem laboratóriumának új demiurgosza adott formát az eredendően teátrális, de ugyanakkor ijesztően formátlan emberi tömegnek, amely „föllépett a történelem színpadára”.

A színház, egy rövid századig, a kor tömegmédiává vált. A politikai totalitarizmus a színházrendező zsarnokságában találta meg önnön reprezentációját, és megfordítva: a *mise en scène* színháza a modern korok diktatórikus berendezkedéseit tekintette önmaga számára modellnek. A rendező – szinte kizárólag csak férfi, és csak elvéve nő – uralkodott a színészek és a többi alkotóművész közössége felett, és egyedül ő – kizárólag a férfi – vette tulajdonba az előadást, figyelmen kívül hagyva azt az olykor kifejezetten hosszú időt, amely alatt az előadás elnyerte végső formáját, és figyelmen kívül hagyva az egész művészi csapat által befektetett kreatív és intellektuális energia mennyiségét. A próbaterem a mindenek atyjának, a rendezőnek fenntartott privát, majdhogynem titkos tér volt, ahol a színészek mint engedelmes és formálható anyag vetették alá magukat a rendező isteni képzeletének és teremtő kezének, a színésznőknek meg, ezen túlmenően, a családtervezés legapróbb részleteivel is színe elé kellett járulniuk, beleegyezését és áldását kérve.

A *mise en scène* poétikája a birtoklásról, ellenőrzésről, a replikátumokról és a remake-ekről szól; a közös alkotásban résztvevők (színészek, tervezők, zeneszerzők, szövegírók, technikusok stb.) egyéni kreativitásának és szabadságának feláldozásáról a rendező művészetének oltárán. A 19. század végének és a 20. század legalább kétharmadának a színháztörténete egybeesik néhány kiemelkedő rendező szakmai életrajzával, vagy sok esetben önéletrajzával. A Strehler, Grotowski vagy Brook despotizmusát felidéző végtelen anekdoták az intézményesített kemény

¹ Az angol nyelven született írás eredetileg a Velencei Biennále katalógusában jelent meg *The End of Mainstream. Notes on after theatre's identity*. Kinga German (Ed.): *Sustainable Identities*. Ludwig Museum Budapest, 2015. 110–114. (A magyar változatot helyenként kiegészítettem vagy továbbbírtam – V. A.) (A fordításban nyújtott segítségért köszönet Gál Boglárkának – a szerkesztőség.)

² Badiou, Alain: *A század*. Typotex, Budapest, 2010, 78–79. Mihancsik Zsófia fordítása.

hierarchiák szent *logia*vá³ váltak. Ezek a történetek nagy értékkel bíró „tanúságtételekként” szolgálták a „vallásosan” kodependens művészek számára, azon keveseknek persze, akik a tanítványok legbelső körének módján a Mester áldásában részesültek, és akik mindegyre a saját megvilágosodásuk számtalan narratívájával állhattak elő, az áhítatos külsőbb köröket látva el autentikus lelki táplálékkal. Cieślakot Grotowski, az egyiptetű Janicki ikreket meg Tadeusz Kantor „teremtette meg”, a Brook-teremtményeket meg, férfiak és nők, fölsorolni is nehéz. A rendező az „ő – értsd: saját – dicsőségének fénye és lényegének képmása”-ra⁴ teremtette a színészt, mindenki tőle függött és hozzá tartozott, örökségét viszont egyedül a „Fiú” vihette tovább, aki az „Atya” kreatív erejét alázatosan és hűségesen testesítette meg.

Az önmagát ünneplő polgárság színháza az individuális narcizmus reprezentációjává alakult át. A társadalmilag és politikailag is irreleváns művészi gesztusok a nemzetközi fesztiválok csekereskedelmének terméke lett számtalan bőkezűen támogatott színházi társulat esetében. A szürke végtelen árnyalatai: kiszámítható stílus és kifejezőmód, csekély számú, ajánlott vagy inkább kötelező téma uralta a legkülönbözőbb színpadokat.

A jelentős színházcsinálók szemszögéből nézve a poszt-brooki művészszínház napjainkban Romániában és Kelet-Európában is a diktatúra utáni rejtett nosztalgiából táplálkozik, abból az időből, amikor kizárólag a rendező felségterületét jelentő színház a bölcsesség és a szabadgondolkodás fényét terjesztette, amit egy nagyszámú és arctalan nézősereg fogyasztott fenntartások nélkül, a valódi politikai aktivizmust az ellenállás szegényes és üres mítoszaival helyettesítve.

Mi maradt Strehler, Grotowski és Brook, illetve a kilencvenes évek színháza, azaz a „vallásos színházat” követő időszak után?

A színházcsinálók identitása és a színházak intézményi szerkezete, amely a nemrég eltűnt zsarnoki rezsim modelljét követte, a nyolcvanas évek látszólagos politikai változásai közepette nagyon gyorsan fönn tarthatatlannak bizonyult, ezzel szemben a berögzült mentális struktúrák nagyon is tartósak. A hetvenes és nyolcvanas évek Kelet-Európájának kedvelt, csöndes tömegei, amelyek hűségesen követték az őket elaltató szurrogátum-színházakat, egy rövid átmeneti időt követően, tulajdonképpen egyik pillanatról a másikra eltűntek. A kiürült és használhatatlan metaforikus nyelvezet kinevelt ugyan valamiféle elit közönséget, ahelyett azonban, hogy a drámaian átalakult társadalmi környezet kérdéseit vetette volna fel közvetlen módon. A színházak a hozzájuk legközelebb élők közösségét földadozták egy absztrakt „európai mainstream” nevében. Ennek következtében a legjelentősebb és legreprezentatívabb színházak egy homályos nemzetközi identitást építettek fel önmaguk számára, amit nem tudtak, mert nem is lehetett elfogadtatni a saját közönségükkel. A társulatok és a saját elfelejtett közönségük között húzódó szakadék áthidalhatatlanná vált.

A leginkább elismert, úgynevezett „állami” és „nemzeti” színházi társulatok kommunikációja Romániában a kulturális elit „nagy” és „fontos” intézményeinek imázsára összpontosult, ezzel is azt az üzenetet küldve itthoni nézőinek, hogy a tulajdonképpeni *mainstream* kizárólag a kulturális és politikai határainkon kívül lelhető fel. Ott, ahol a „jó” és „érzékeny” közönség található, amely az új, progresszív és nemzetközi orientációt értékeli a mi erősen provinciális közönségünkkel szemben, amely nem bizonyult elég műveltnak, és persze méltónak ahhoz, hogy befogadja, vagy akár megértse az „igazi művészetet”, jelentsen ez bármit is. A közönségnek ez a szimbolikus és rituális megszűntetése és behelyettesítése egy virtuális nézői közösséggel remekül működött. A politikai változásokat követő, kezdeti és mindenképpen progresszív orientáció meglepően rövid idő alatt, tulajdonképpen már a kilencvenes évek végén a legjelentősebb társulatok életében az „új provincializmus” időszakát alapozta meg. Teljes megvetésük mellett az emblematisztikus társu-

³ Logion (többes számban: logia) a klasszikus görög nyelvben az istenségtől eredő rövid mondásokat hívták így, amelyekre a hallgatót vagy az olvasót tanítani kell.

⁴ Zsidókhhoz írt levél 1,3. Káldi-Neovulgáta fordítás.

latok tökéletesen megfeledeztek a színházba járók valóságos vagy potenciális közösségéről, azokról, akikhez közvetlenül tartoztak, miközben mindegyre kudarcot vallottak az égető, kortárs és helyi kérdések fölvetésének kísérletében.

Ezekre a tendenciákra reagálva sok társulat nyúlt vissza a restauratív, tradicionalista színházhoz a közönség visszaszerzése érdekében. Ezzel szöges ellentétben más társulatok megtagadták, gyakran dogmatikusan, a klasszikus szövegeken alapuló, poétikus diskurzust életben tartó előadásokat. Az első reakció egy önfelejtő, populista világnézetet művel, amelyet lelkesen vett át és bőkezűen támogat egy újkonzervatív politikusi generáció. Egy újfajta fogyasztói jelenség öltött formát a diktatórikus és az önimádatra épülő egykori struktúrák romjain. Egy másik, az alternatív színházi társulatok teljességgel új kategóriájának képviselői a radikális, ikonoklaszta avantgárd aktivizmus útját járják, megtagadva a klasszikus mindenféle formáját, azaz mindent, ami „rég” és „elavult”. A közvetlen és azonnali mint színházi anyag, valamint a közösen megalkotott új szövegek és dokumentarista attitűd színháza ez, amely rendszerint nem konvencionális színházi terekben hoz létre színházi eseményeket. Sok új társulat a közvetlen részvétel új nyilvános tereit teremtette meg, melyek részvételre, vitára és a nyilvános megszólalásra bátorítják a közönségüket. A „művészszínház”, ha egyáltalán, legfeljebb csak ironikus referenciaként létezik számukra, de legtöbbször, beleértve a kritikusok új nemzedékét is, már nem is vesznek róla tudomást.

Vajon módunkban áll-e egy harmadik kategóriát azonosítani, amelyet a fent említett posztbrookli színház utódjának tekinthetnénk, az új fogyasztói szokásokat kiszolgáló színház és az azonnali valóság színháza között? Egyáltalán fönntartható-e a „művészszínház”?

Sok elméleti szakember érvel amellett, hogy az egész társadalmat átható identitásváltás liminális korszakai a leggyümölcsözőbbek a színház számára, és hogy a kiszolgáltatottság, az egzisztenciális meztelenség a színház tulajdonképpeni témái, a „köztes” állapotában jelenik meg tehát az új és autentikus jelentések igénye. A *mainstream* eltűnésének a kora, nem kétséges, egyfajta egalitárius megközelítés szükségességét veti fel a színházművészet aktusában.

A közösségi média korában a poszttotalitáriánus társadalmak azzal a kihívással szembesítik a színházcsinálókat, hogy a saját művészetük egyedi és elkülönülő identitását határozzák meg. Valóságos jelenlét a közönség és előadók közös terében: minden bizonnyal ebben rejlik a színházi tapasztalat különösége. A közös testi jelenlét, azaz az eseményben résztvevők megosztott életidejének különös értéke, valamint a színházi előadás tűnékenysége a valóságos találkozás élményével ajándékozhat meg, megtörve a misztikus áldásban részesülő, felkent alkotók és passzív befogadók közötti hazug és romantikus hierarchiát.

Egyre erősebb igény mutatkozik egyfajta „új intimitásra”, a másik közelségére, és az önfelismerés (*anagnorisis*) eseményének közvetlen tapasztalatára, amikor a tőlünk különböző Másik a saját identitásunk nyilvánvaló és dramatikus komponensévé válik. A néző mint aktív jelenlét és részt vevő partner színháza ez, és nem az arctalan, jól domesztikált fogyasztóé.

Kovács Levente

KACSIR MÁRIA, A VARÁZSLAT ELEMZŐJE

„Árnyas utcán a lomb alatt
Egy kedves szép lady halad”
(Angol dal a 60-as évekből)

A 60-as évek végétől a 80-as évek közepéig Bukarest sajátos, gazdag, változatos életű központja volt a romániai magyar kultúrának. A Huszár Sándor szerkesztette *A Hét*, a Bodor Pál irányításával működő magyar adás a román állami televízióban, a színes kínálatot felvonultató Petőfi Ház, az Ifjómunkás-estek, a Majtényi-lak vonzásában gyakran összejövő értelmiségi találkozók mind vonzó lehetőséget nyújtottak a kor béklyói közepette is a magyar művelődési élet számára a fővárosban.¹ *A Hét* védnöksége alatt létrejött nemzetiségi színházi kollokvium és a kapcsolódó, máig nélkülözhetetlen forrásként szolgáló évkönyvek, a televíziós színházi felvételek, zenés karavánok, a Székelyudvarhelyen 1977-ben létesített Népszínház, sőt a Bodor Pál által felvetett bukaresti magyar színházi évad gondolata² jelentős momentumai annak a pezsgő kulturális életnek, mely felett a 80-as évek második felében lassan beborult az ég.

Ugyanebben az időszakban a bukaresti színházi életben létrejött néhány világszínvonalú előadás, amelyek a reteatralizációs kísérlet égisze alatt születtek. Kialakult a híres bukaresti rendezőiskola, amelynek első hullámában Ciulei, Pintilie, Esrig, Penciucescu, Șerban, majd Tocilescu, Buzoianu művészetére figyelt fel a világ. Ezzel párhuzamosan Harag György, Taub János, majd Tompa Gábor munkái révén jelentős korszerűsödés bontakozott ki a romániai magyar színház-művészetben is.

Nem csoda, ha ebben a pezsgésben a kor jelenségeire nyitott, széles látókörű, igényes kritikai központ alakult ki Bukarestben, mely a konzervatívabb kolozsvári tömb mellett (Pál Árpád, Marosi Péter, Jánosházy György, Szőcs István) új szint hozott a magyar színírálat palettájára. Két hölgy: a látszólag bohémabb, de éles szemű és szigorú Halász Anna mellett a kifinomult,

¹ A Majtényi-lak Majtényi Erik költő lakása volt, ahol hetente összejártak az *Előre*, *A Hét*, a román televízió magyar adásának munkatársai, és ahol gyakran megfordultak a tévének az ország különböző tájairól meghívott vendégei is. A házigazdának Szász János költő, Sugár Teodor televíziós szerkesztő és Majtényi Éva vágó voltak a társai. Így jutottam el én is a „lak”-ba. Ezek a találkozók vidám, közvetlen hangulatban zajlottak és erősítették a Bukarestben élő magyar értelmiségiek összetartozásának érzését.

² Mellékesen megemlítendő például, hogy a marosvásárhelyi Színházművészeti Intézet magyar tagozata zsúfolt házak előtt mutatta be a Teatrul de Comedie színpadán *A testőr* és a Casandra Stúdióban az *Egy hónap falun* című előadásait 1984-ben.

európai kultúrájú, minden jelenségre kíváncsian és elfogultságmentesen odafigyelő Kacsir Mária³ volt a bukaresti kritika két vezéregyénisége. Mellettük az akkoriban népszerű és színvonalas *Ifjúmunkás* című lap „borzasabb” ítése, Lázár „Lazics” László, és a színházi kérdésekben ritkábban megszólaló, de professzori tekintélyű, kivételes műveltségű Horváth Andor jelentős írásai figyelmeztettek a színházi élet eseményeire, reflektorfénybe – és nem utolsósorban európai kontextusba – helyezve az értékeket, ugyanakkor felmutatva az esetleges tévelygéseket, igénytelenebb megnyilatkozásokat.

Évtizedes távlatból visszatekintve ma talán már teljes biztonsággal mondható, hogy e kör tagjai közül teátrumaink korabeli „állapotáról” a legátfogóbb, máig érvényes és érzékletes kép Kacsir Mária életművéből⁴ bontakozik ki az utókor számára.

Kacsir Mária, a franciás műveltségű, finom eleganciájú, halk szavúságában is megejtően szuggesztív lényével 1976-ban találkoztam először, amikor egy nagy fa lombjainak árnyékába húzódo lakásába invitált egy beszélgetésre, melyet pár évvel később ugyanott folytattunk, s amelyből egy tetemes interjú keletkezett *A Hét Színjátész személyek* című évkönyvében. Máig kivételes megtiszteltetésnek tartom ennek létrejöttét, mert mai szóhasználattal élve a hazai magyar színházi szakma „first ladyje” tüntetett ki bizalmával és értékelésével. Az ilyesmi életre szóló ösztönzést jelenthet egy művésznek – s nem csak pályakezdő korszakában.

Máig érzem az egyébként központi fekvésű, de egy csendes zugban meghúzódó árnyék bo-
rított lakás műveltséget, nyugalmat árasztó, akkor általam párizsinak vélt varázslatos atmoszféráját, melyhez hasonlót talán csak báró Kemény János Kisfaludy utcai lakásában érzékelttem Marosvásárhelyen. Szerénység, jó ízlés, sok könyv, zsúfolt dolgozóasztal, képek, csendet parancsoló hangulat, ahol a beszélgetések alatt szinte kötelező módon táruul ki a lélek. A kérdező hölgynek lehetetlen nem őszintén válaszolni, mert az ember érezte a mélységes, valódi kíváncsiságot, a személyének szóló emberi érdeklődést, mindazt, ami Kacsir Mária egész életművéből, több kötetre rúgó kritikáiból, esszéiből, beszélgetéseiből sugárzik. Soha nem bántott senkit, pedig voltak szép számmal bíráló (de nem földbe döngölő, sértő, bántó) megállapításai. Hangvétellük megfontolásra, tudomásulvételre sarkallt, s ha az ember vitathatónak, vagy akár elfogadhatatlannak is tartotta némelyiket, az sohasem ingerült polémia, hanem kulturált vitára, eszmecsereére intett, mely elől ő sohasem zárkózott el. Sőt, van rá példa, hogy korábbi értékelését volt belátása és bátorsága módosítani, akár az általa kivételes jelentőségű művésznek tartott Harag esetében is, akinek rendezői pályafutását követni és folyamatosan értékelni Kacsir munkásságának egyik jelentős fejezetévé vált. Kiváló minőségérzéke biztos irányítónak kalauzolta a román, a romániai magyar, a magyarországi, avagy a világszínház általa belátható tájain.

Élénk figyelemmel követte a különböző színházi törekvések közötti kölcsönhatások eredményeit, a találkozásokat igen fontosnak tartotta, művészi következményeiket érzékenyen tette mérlegre, ezzel is a kultúra közötti kölcsönhatás, az átjárhatóság feltétlen szüksége mellett téve hitet. Ezért a magyar előadások mellett a kiemelkedő román rendezők munkáit is érzékenyen elemezte. Ciulei, Tocilescu, Buzoianu, Măniuțiu és mások rendezéseiről rajzolt érzékletes képeket, de nyomon követte a román rendezők munkáit a magyar, és a magyar kollégák jelentkezéseit román színpadokon. Ugyanakkor felfigyelt a budapesti Katona József Színházban kialakuló új szemléletre, akárcsak a belgrádi avantgárd fesztiválon, a BITEF-en jelentkező merész kísérletek-

³ Született Kolozsváron, 1929. jan. 7-én, meghalt Bukarestben 2005. ápr. 4-én. A Bolyai Tudományegyetemen magyar szakon végzett. 1951 és 1958 között az Irodalom és Művészet Könyvkiadó lektora, 1958-tól 1970-ig pedig az *Előre* című napilap kulturális rovatának szerkesztője. 1970–2003 között a Bukarestben megjelenő *A Hét* színikritikusa.

⁴ Kötetei: *Régi és Új Thália* (*A Hét* színházi évkönyve), 1981; *Színjátész személyek* (*A Hét* színházi évkönyve), 1982; *A varázslat elemzése*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1958; *A minden és a semmi gazdája*, Mentor Könyvkiadó, Marosvásárhely, 2002; *Ágak a családfán*: Szűkülő-táguló színházi világunk, Kriterion Könyvkiadó, 2004.

re. Ennek köszönhetően beszámolóí szélesebb kontextusban teszik értékelhetővé vizsgálódásainak fő területét, a romániai magyar színház állapotát, elhelyezve azt a román és a világszínház hasonló jelenségei között, és ezáltal a formai megoldások, az egyedi szemléletű műmegközelítések „modernsége” is mindig a helyére került. Bár bizonyos konzervativizmus jellemezte habitusát, nem egy hajdani színházideál bűvöletében ítélte meg a látott előadásokat, a kirajzolódó friss tendenciákat. És hogy hogyan tehette meg ezt a vészes 80-as években? Nagy bátorsággal, de nyitott maradt minden újra, s értékközpontúan kritikus szemlélettel ítélte meg ezeket is, akár a „hagyományos” stílusban készültet. Szellemi frissességét bizonyítja az a szeretet és megértés, amellyel a legfiatalabb nemzedékek próbálkozásait követte pályafutása során.

Amikor a Magyar Újságírók Országos Szövetsége 2000. március 15-én Aranytollal tüntette ki Kacsir Máriát, Gálfalvi Zsolt *Kacsir Mária aranytolla* című írásában így reagált az eseményre: „A rég megérdemelt elismerés fényét az is növeli, hogy az Aranytollat olyanok társaságában vehette át, mint a költő Faludy György, a szintén színikritikus Földes Anna vagy az erdélyi magyar sajtó munkásai közül Sylvester Lajos. Kacsir Mária közel félszázada a legavatottabb hazai színikritikusok egyike. Írásai hitelesen tájékoztatják a szakma művelőit és barátait arról, ami ma a színpadon történik. A drámairodalom klasszikus értékeihez vonzódó, a szövegek megítélésében toleránsan konzervatív ízlésű kritikus példásan fogékonyak bizonyult a korszerű színpadi formanyelv különböző változatainak befogadásában”.⁵

Fáradhatatlanul járta a színházi élet tájait, amíg egészségi állapota engedte (ugyanis egy véletlen otthoni baleset sokáig házhoz láncolta). Azonban sohasem reagált a látottakra első neki-buzdulásban. Az árnyas utca békéjébe húzódva alkotó *lady* alapos megfontolás után az otthon nyugodt légkörében vetette papírra kikristályosodó véleményeit. Széles körű műveltsége, lelki ismeretessége, komplex látásmódja, elfogulatlansága, pontos és élvezetes fogalmazásmódja, valamint a lényéből áradó szeretet jelentős kritikussá tette, akinek életműve nélkülözhetetlen forrásanyag a ma és a jövő kutatói számára.

⁵ *Romániai Magyar Szó*. Bukarest, 2000. márc. 21.

Parászka Boróka

VÁLSÁG ÉS VALÓSÁG

Öt dráma került be a *drámÁzat 2015* kötetbe¹, és ha ez alapján szeretnénk mérleget vonni arról, mire összpontosít a mai pályakezdő, kortárs irányt kutató kelet-európai (magyar, illetve román) drámaírás, akkor azt mondhatnánk, szűkülő fókusszal dolgozik. A civil, személyközi, „mikroviszonyok” foglalkoztatják, realista, szimbolikus, vagy éppen groteszk térben. Van is, nincs is korszellem ezekben a szövegekben. Korunk hőseit hiába keressük: a típusokat látni, a karakterek körvonalazódnak, de nem jön szembe időink embere ezekben a drámákban.

A „szűkülő fókusz” bizonyos szegmentumokat azért kiemel. A család mint a konfliktusforrás és a társadalmi szembenállások „földelője”, a magánviszonyok mint a közviszonyok leképezője, modellje, előképe, kiemelten fontossá válik. Ez a nemi szerepek dramaturgiai újrafogalmazásával is jár(na). A mai kortárs erdélyi (magyar) színház számára is rendkívül érzékeny kérdés: sikerül-e a színpadon a drámatörténeti, színháztörténeti sztereotípiákon túl láthatóvá tenni a nőket? Sikertől-e elszámolni ezekkel a kulturális panelekkel és újakat, korszerűeket kínálni helyettük? A nemi szerepekről szóló társadalmi vitáknak sincs nyugvópontja, nincs egy olyan „genderkonszenzus”, amelyet a színház készen kaphatna és használhatna. Színházi eszközökkel ebben az alapvetően vitatott helyzetben mihez kezdjen az alkotó? Foglaljon állást a részben valós, részben projektált frontvonalakon? Játssza újra a feminizmus körüli évszázados dilemmákat? Tekintse energia- és ihletforrásként a nemi identitásra vonatkozó kérdéseket, olyan szituációs mezőként, amelyből felfrissülő karakterek bukkanhatnak elő? Katalizálja a színházon kívüli vitákat állásfoglalás nélkül? Vegyen elégtételt a nőellenes vagy nőmentes színház- és drámatörténeten, amelyben a nők ürügyként, statisztaként bukkanhattak fel? Hogyan azonosítható – ha azonosítható és igazolható – a „nőellenesség” és „nőmentesítés”? A nőszerepek revíziója magával hozza-e a férfireprezentáció újragondolását, és ha igen, ez milyen következményekkel jár a korszerű színházban? Az identitásdominó meddig borul: a nő-férfi pólusok átalakulása hogyan alakul ki az anya-, apaszerepekre, és a társadalmi, hatalmi struktúrák széles értelemben vett „át-” vagy „szétrendezésére”? Ezek lennének az általános kérdések. A kortárs erdélyi színháztörténet több sikeres és kudarcos példáját is ismerjük ezek tematizálására. A Sorin Militaru rendezte marosvásárhelyi *About Übű* című előadásban Übű mamát a színház meghatározó személyiségére, Berekméri Katalinra osztották. Ennek a produkciónak a dramaturgiája viszont marginalizálja a női szereplőt, és az Alfred Jarry-adaptáció egyértelműen férfítörténetté egyszerűsödött. A Radu Afrim által rendezett *A nyugalom*

¹ A kötet a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház, a nagyváradi Szigligeti Színház és a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem által meghirdetett drámÁzat című drámaíróverseny első helyezést elért drámáit tartalmazza. *drámÁzat II.* Szerk. Ungvári Zrínyi Ildikó. UArtPress Kiadó, Marosvásárhely; Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely; 2015.

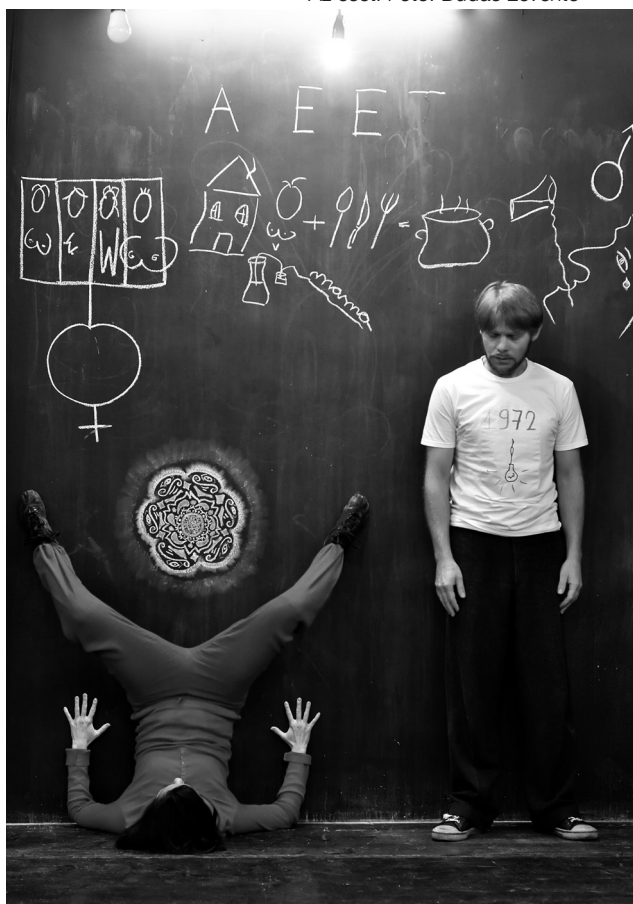
(Bartis Attila regényének adaptációja) nősorok (anya-szerető viszonyok) egymásba fűzéséből rakja ki egy férfidráma mozaikját. Nem csak a dramaturgia, a színészesztétika is ezt erősíti, Bányaai Kelemen Barna pontos, kiemelten hangsúlyos játéka határozza meg a jeleneteket. A Kincses Réka által színpadra vitt *Pentheszileia-program* viszont a család(ok) történelmi kontextusát vázolja, ráadásul a modern női hatalomgyakorlás tabuként kezelt szempontjait érintve. A Sinkó Ferenc – Leta Popescu rendezte *Parallel* a nemi viszonyokra vonatkozó kérdéseket radikalizálja, a testi interakciók, reprezentációk szintjén teszi újfelfelfogalmazhatóvá. A csíkszeredai *Terminus* produkció (amelynek társalkotója Boros Kinga) olyan színházi esemény, amely a női testhez kötődő sztereotípiákat, a közönség részvételével, „működés közben” viszi színházi környezetbe. Íme néhány példa a sokból, tény, hogy az elmúlt évek eredményei megalapozzák a „gendertudatos” és „genderméltányos” színházi munka feltételeit. Ezekhez viszonyítva a *drámázat* szövegeiről elmondhatjuk: meg-megpedzik az alapproblémákat. Sajnos azt is szemléltetik, mit jelent a tabusítás vagy a felhalmozott színházi-társadalmi tapasztalatok kerülése, figyelmen kívül hagyása.

Olyan értelemben beszélhetünk egyfajta általános társadalmi látteletről, hogy mindegyik dráma valamilyen válságtünet dramatizálására törekszik. Visszatérő motívum a női szerep(zavar), a férfiidentitás, a nemi szerepek elégtelensége, diszfunkcionalitása, a családmódel zavarai, az erőszak felmutatása-funkciói, a test reprezentációja, a test-politika, a kommunikációs zavarok, a mediális környezet változása (a digitális és online viszonyok feszültsége). Szabó Róbert Csaba *Hentesek* című drámáján kívül, amely formailag a legkiélelmetebb, színház a színházban, tulajdonképpen mindegyik szöveg valamilyen családtörténetet vagy családtörténeteket dolgoz fel.

Szűjártó Tímea-Aletta rendkívül jó helyzetérzékenységgel, de következtelen dramaturgiával dolgozik: a társadalmi peremen billegő családok, nők és férfiak drámáját írja *Az esetben*. Hősei alkohollal, szegénységgel, rossz munkakörülményekkel, családi konfliktusokkal küzdenek. Időnként sikerül újszerűen érintenie az emberi viszonyokat: a nők közötti szolidaritás, illetve a nők közötti rivalizálás kérdését, a férfi hierarchiák működését. A terhesség, a gyerek- „vállalás” vagy nem „vállalás” sajátos funkciókat kap. Ennek révén érthető a függőség, a teljesítmény, vagy a kiszolgáltatottság az apák és anyák (vagy a majdnem apák és majdnem anyák) társadalmában. Eddig tart a helyzetfelismerés, és innen kezdődne a helyzetértelmezés egy dramaturgiai komplex rendszerben, ahol a viszonyok magyarázzák, cáfolják, vagy éppen kiegészítik egymást. Ez a drámaháló nem, vagy csak részlegesen épül ki. A karakterek erős, de vázlatos vonásokkal megrajzoltak. A helyzetekből adódó „életszerűség”, a valóban kiváló nyelvi regiszter (intenzív atmoszférájú bihari tájszólásban beszélnek Szűjártó hősei) csak arra elég, hogy szűllessen egy újabb szocioleltár a depresszióságról, amelyet a sematizmusokon túl ez a szöveg nem enged érteni és látni.

Általában jellemző a díjazott szövegekre, hogy a didaxis ránk a drámai szerkezetre. Előbb születik meg a világmagyarázat, mintsem a szituációk, és az azokból felépülő vi-

Az eset. Fotó: Dudás Levente



szonyrendszer. Ez leginkább Almássy Bettina szövegében vezet komoly veszteségekhez, habár a dráma alapötlete rendkívül erős, és valóban lehetőséget nyújtott volna egy izgalmas, lényegi korreflexióra. A *családi al-bumm* szereplői egy, a testképre építő önkénnyel szerveződnek, ebben az utópikus világban koncentrációs táborokban kényszerítik a szabványméretektől eltérőket viszsza a kívánt formákhoz és súlyhoz. Ez az alaphelyzet lehetőséget teremt a komikus és a tragikus fordulatokra egyaránt, s bár a történet a tragikum felé vezet, végül nem válik ekként hitelessé, kibontottá. A terror és a kényszer epizódjai nincsenek sem fel-, sem levezetve. Kórusbetétek magyarázzák a miérteket, ideologikus szölabetétek teremtenek a jeleneteknek kontextust. Mintha prózában skiccelte volna fel az önkény világát a dráma mögé a szerző, az előtérben pedig futna a színházi jelenetsor arról, hogy alakul a férj-feleség, apa-fiú, anya-gyerek viszony ezzel a diktatúraháttérrel. A legkevesebbet arról tudunk meg, hogy működik a család mint test, vagy mint testi viszonyok sorozata, pedig egy olyan hatalmi szerkezetben, ahol a testkontroll a vezérlőelv, ez lenne az igazán izgalmas színházi-dramaturgiai probléma. A torz testkép bevett toposza a kortárs irodalomnak, hogy ez nemcsak egy egyéni pszichés probléma, hanem átírja a társadalmi viszonyokat, és a családi struktúrákra is rátelepedhet, az merész és fontos perspektívát nyit.

Az *Apokalipszis Facebookon érkezik* című Laurențiu Budău-szöveg, amelyet Albert Mária ültetett magyar nyelvre (a kötetben egyébként román nyelven is megjelenik), képviseli a kortárs román színháznak azt a meghatározó irányát, hogy a lehető legegésőbb, legkorszerűbb társadalmi ügyekben szólaljon meg. Olyan ez a dráma is, mint egy gondosan összeállított problémakatalógus, mint egy iskolai dokuszínház továbbírt szövegkönyve: találkozhatunk generációs feszültségekkel, a digitális térben élő nemzedék legtipikusabb (vagy annak vélt) helyzeteivel-arcaival, a digitális térből valós térbe költöző erőszak metamorfózisaival is. Kicsit túl sok ez így, túl tipikus és túl harsány is. A megélhetési online pornós lány, aki a környezetét terrorizáló mama gyógykezelésére gyűjt a webes aktusokkal, a társadalmi problémákat eltagadó, meghamisító médiával, a saját és a gyerekeik boldogságára is képtelen felnőttek kudarcával a felszínig visznek. A sok részletből, veszteségből, a sokrétegű konfliktusokból összeáll a nagytotál: az üzenet, hogy rémes korban élünk. De mindez csak elrettentő példa marad, nem válik kordrámává vagy kortragédiává. Szereplői típusok, akikkel nagy valószínűséggel találkozhatunk a Facebook-világban, de nem érnek ennek a drámának az önálló karaktereivé.

Szmódis Jenő *Ultimátum* című drámája szintén a típusok közhelyeit hozza – anélkül, hogy bármiféle igénye lenne a korszerűsége. Mitől rossz a házasság? – nagyjából e köré a kérdés köré szerveződik az *Ultimátum*, és mindig ugyanazt a választ adja rá. Azért rossz, mert nincs meg (a férfi iránti) kellő szeretet, figyelem, türelem. Azért nem működik, mert hiányzik (a nő részéről) az odaadás, az őszinteség. Vagy azért, mert hiányzik a (fériből) a kellő bátorság. Egy romlástörténet tanúi lehetünk. A nagyravágó, de bátortalan férfi magára marad, nevetségessé válik családjában, hiába a kudarcok, hűsége mindig ugyanahhoz a hibához vezet. Kitart családjá mellett, azok mellett, akik csak a pénzét lesik, és akik hideg tököslécsóval etetik. Nagyjából ennyi a dráma (a legtragikusabb momentum a tököslécsó, amely horribile dictu még a fagyasztót is megjárja – hogy lehet így férfiemberrel bánni?). Teljesen felesleges, amatőr az az abszurd dramaturgiai elem, hogy a díjbeszedő mint a sors küldöttje, lehetőséget teremt a múltba való visszatérésre, és a hibák jóvátételére (például a jelenlegi feleség helyett a bögyös kollegina választására). Mindaz, ami ebből a díjnyertes drámából a családról, a nőkről és a férfiakról kiderül, húsz-harminc évvel ezelőtt, valahol a szocialista magánélet árnyoldalait feszegető drámák sorában is ugyanilyen formában felbukkanhatott volna. (Leszámítva azt a tényt, hogy a renitens újgeneráció most a gyorséttermek új hamburgerére és nem a trapéz farmerre vagy kvarcórára kunyerál).

A drámatermés formai, szakmai szempontból valóban kiértelt munkája Szabó Róbert Csabáé, amely „halálszínházként” sűríti a korszak agresszióhoz való viszonyának jellemzőit. Ki és miért kufarkodik élettel-halállal, hogyan lesz a valóságrepresentációja a valóság tagadásává? Ez a *Hentesek* című dráma alapproblémája, és ennek értelmezéséhez Szabó Róbert Csaba eleven

karaktereket, jól kiélezett helyzeteket kínál, egy minden momentumot koherensen átfogó drámai szerkezetben. A szöveg egyszerre működik beszélt nyelvként, és jól cizellált, esztétizált, irodalmi kontextusokat mozgó színházi nyelvként is. Jól kalapált „mestermunka” – és ez vesz el leginkább az erejéből. Az agresszió, a gyilkosság, a halál könnyen adódó egyszerű motívum, steril történet rakható ki belőle. „Mások halála szent borzadályal tölti el a lelket, de egyszersmind fel is szabadítja azt. Gyakoroljuk hát a rettegést! Mostantól a válság diktál, akarom mondani, a valóság. Pokolba a kitalált mesékkal” – int a rettegés színházának rettegett igazgatója. És valóban izgalmas volna, ha ez a dráma a „rettegés gyakorlatává” válna, de a helyzetekből kibontakozó történet formalista, mechanikus rugóra működő, kiszámítható. Nehéz rettegni attól, amit előre tudunk és értünk. Akármilyen remek és okos szöveg is a *Hentesek*, mégiscsak egyszerű mese, a krízis évében nem visz közelebb az új, kiszámíthatatlan válságok valóságához.

Bodó Márta

A „NAGY” DRÁMÁRA VÁRVA

A dráMÁzat I. 2013 című drámakötetről¹

„Az erdélyi magyar színházak háza táján nem megszokott kezdeményezéssel rukkolt elő a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház, amikor 2011 őszén meghirdette drámapályázatát, és ennek folytatásaként 2013 őszén saját gondozásban megjelentette a dráMÁzat I. kötetet.” Nagy Pál igazgató így vezeti be a valóban figyelemre méltó kezdeményezés eredményét közreadó könyvet. Létezett már Székelyudvarhelyen egy kortársdráma-fesztivál, aminek negyedik kiadásán írtak ki egy olyan pályázatot, ami a színdarabírás pártolását, a darabok nyilvánosság elé kerülését célozta. A IV. dráMA lett az I. dráMÁzat kiindulópontja, szülője, foglalhatjuk össze, és sietünk hozzátenni: a kezdeményezés nem fulladt ki, folytatása is lett, és immár többek összefogásával (a Tomcsa Sándor Színház mellett a nagyváradi Szigligeti Színház és a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Magyar Művészeti Kara) megtartott a második drámapályázat, melynek termése *dráMÁzat II. 2015* címmel szintén megjelent.

Az első kiírásra 217 mű érkezett be, amelyek rostálása nyomán a zsűri² Adorján Viktor *A lovasok* című drámáját kiáltotta ki nyertes-

nek. A darabot az udvarhelyi Tomcsa Sándor Színház be is mutatta (a 2013/2014-es évadban), Hatházi András rendezésében.

Ez a darab a maga 65 oldalával a második leghosszabb színmű a kötetben. Öt képben, lassan bomlik ki a dráma – konfliktust nem írnék, mert úgy látom, nincs a darab középontjában egy meghatározó, mindent és mindenkit megmozgató kiélezett konfliktus. A darab kiérlelt, jó a felépítése, és kiválóan megkomponált párbeszédkekből áll, érzéketesen megjelenített környezetben, következetesen megrajzolt karakterekkel. Az ábrázolt világ a Tamási Áronéra, vagy akár a Bodor Ádáméra emlékeztet. Egy *Ősvigasztalás* rejlik benne, nem népies, nem szakrális, mondhatnánk, egy *Sinistra* körzetbeli *Ősvigasztalás* Ábel unokáival, akik a korra jellemző módon nem hősök és nem is áldozatok, mint ahogy a darab nem tragédia és nem kínál katarzist. Nagyon mai, aktuális – mégis kellően időtlen. Erőssége, hogy nem aktualizál tolakodó módon, szájbarágósan. A jellegzetességek, amelyekről hallunk a darabban, kellően behatárolják a helyet és időt, de nem erőltetik a társadalomkritikát. A szereplők között és körül lezajló események magukért beszélnek, és a nézőnek is hagynak megfejtenivalót. (Karakterek: a bányabezárással munkanélkülivé,

¹ *dráMÁzat I. 2013.* (Szerkesztette és az életrajzi adatokat összeállította Demeter Kata.) Pro Theatrum Alapítvány, Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely, 2013.

² A zsűri a következőkből állt: Csép Zoltán, Csurulya Csongor, Demeter Kata, Köllő Kata, Lőkös Ildikó,

Nagy Pál, Szebeni Zsuzsa, Szűcs Katalin Ágnes, Ungvári Zrínyi Ildikó.

kényszernyugdíjassá lett Jókhim; a szénégető Mojzes, aki a modernitás betörésének fenyegetését érzékeli, s erre figyelmezteti környezetét; a modernitás hírnöke, a rendelésre és megélhetéséért mindent kivágó favágó, Tomas; a szerelő alapképzettségű, de minden másban utazó, ügyeskedő Manchester (United) Gáspár; az otthonról külföldre költözött, rendszeresen hazlátogató lány, Marinka; a Coca Colá-s reklámhűtővel bajlódó boltos Ancsura.) Egyetlen disszonanciának a tájszólástípusok keveredését érzem.

Pruzsinszky Sándor *Megérkezés Toto-poszba* című egyfelvonásos kamaradarabja Bessenyei György életének utolsó szakaszát dolgozza fel, történelmi dráma, viszonylag jól megkomponált, de nem biztos, hogy ma témája sokakat vonzana.

Szenes János *Jagelló Izabellája* rövid monodráma, történelmi ihletű, de éppen mert egy nő belső vívódását tárja fel néhány jól kiválasztott jelenetben, lényegre törően, az olykor egymásnak ellentmondó érzelmek, készletek csatája érdekes lehetne, jó kihívás egy magát kipróbálni vágyó színésznőnek.

Tóth Mihály *Ki fuserálta el a jubileumi drámát?* című darabja a maga 75 oldalával a leghosszabb szöveg a kötetben – talán épp terjedelme a legnagyobb hibája. Egyes felvonásai, jelenetei jól érzékeltetik a kelet-európai hirtelen jött kapitalizmus gyermekbetegségeit, az úrgazdagok öntelt és korlátolt viszonyulásmódját. Ez a darab néhány lényegre törő húzással, összevonással szórakoztató és érdekes előadást eredményezhetne.

Gaál Zsuzsa *A banyamentes mézeskalács-ház* című gyerekdarabja pörgő, vicces, változatos, az egyes szereplőknek írt dalai kínálják magukat a megzenésítésre, ezáltal még emlékezetesebb előadást lehetne belőle létrehozni.

Összegezve a *dráMÁzat I. 2013* kötetet, érettebb, sokoldalúbb, „színrevalóbb” darabokat tartalmaz, mint a *dráMÁzat II. 2015*.³

Utóbbi többnyire fiatal szerzőket vonultat fel, első látásra mainak tűnő témákat, amelyeket azonban a szerzők (talán tapasztalatlanságuk vagy érintettségük okán) nem érleltek ki, a bennük rejlő lehetőségek mellett elmentek; illetve néhány jó ötlet, jelenet ellenére nem áll össze a színdarabjuk, ezért nem tudom színpadon elképzelni őket. (Esetleg Szabó Róbert Csaba rémdrámáját egy alternatív színházi műhely keretében – ahogy az meg is történt, színpadra vitték a marosvásárhelyi Yorick Stúdióban).

A második kiírás és az eredményeként létrejött kötet kevésbé sikerült darabjai ellenére jó és folytatandó a kezdeményezés, és reméljük, várjuk, hogy egyszer csak olvashassuk, színpadon élvezhessük a 21. század elejének, Kelet-Közép-Európának a „nagy” drámáját.



³ A második pályázat zsűrije a következőkből állt: Albert Mária, Csép Zoltán, Csurulya Csongor, Demeter Kata, Eugen Fát, Fazakas Márta, Kárpáti Péter, Köllő Kata, Lőkös Ildikó, Nagy Pál, Novák Eszter, Iulia Popovici, Szűcs Katalin Ágnes, Ungvári Zrínyi Ildikó.

Adorjáni Panna

TÁRSADALMI NEMEK ÉS IGENEK

***A Társadalmi Nemek Tudománya
Interdiszciplináris eFolyóiratról***

Az alcímben szereplő TNTeF a Szegedi Tudományegyetem Angol–Amerikai Intézetének, pontosabban pedig a Társadalmi Nemek Tudománya Kutatócsoportnak a kiadványa, évente kétszer megjelenő elektronikus szakmai lap. Első ránézésre két hatalmas előnye van: egyrészt a megjelenés pillanatától tulajdonképpen ingyenesen olvasható (itt: <http://tntefjournal.hu/>), másrészt a benne megjelenő szövegek hiánypótlónak számítanak a magyar tudományos diskurzusban. A feminizmus, a társadalmi nemek tudománya (amit angolul gender studiesként is szokás emlegetni), az identitáspolitikák, a posztkolonialitás stb. mint tudományos területek és elméletek relatíve új diszciplínák az európai, és hatványozottabban az olyan posztszocialista államokban, amilyen Magyarország vagy akár Románia. A TNTeF ezeknek az elméleti irányoknak és kritikáknak ad teret, ráadásul teszi ezt több területen, és különféle műfajokon keresztül. A szövegek nagy része tanulmány, egyes számok igen izgalmas fordítást is tartalmaznak, emellett olvasható bennük könyvrecenzió és folyóirat-szemle, sőt elvétve angol nyelvű cikk is. A széles paletta és a vonzó címek és témák mellett azért megjegyzendő, hogy bár a gyakran ijesztőnek bizonyuló akadémiai szakszövegek között az itt publikált cikkek relatíve olvashatóknak számítanak – tévedés ne essék, ez egy ízig-vérig tudományos folyóirat, bonyolult

és részletes dolgozatokkal és izgalmasabbnál izgalmasabb problémafelvetésekkel.

A TNTeF 2011 óta publikálja lapszámait, amelyek közül némelyik meghatározott tematikához kapcsolódik, ilyen például a 2012 szeptemberében kiadott *A társadalmi nemek viszonyok a rendszerváltozás elmúlt húsz évében: poszt-szocializmus(?) és feminizmus(?)* címet viselő lapszám, amelyben nemcsak Magyarországot illetően, de az exjugoszláv államok vagy Csehszlovákia kapcsán is szó esik arról, ami tulajdonképpen a folyóirat létjogosultságát is megalapozta: vagyis hogy milyen társadalmi, politikai és kulturális folyamatok járultak hozzá ahhoz, hogy Kelet-Európában a feminizmus relatíve új keletű diszciplínának számít, vagy hatalmas mértékben félreértett és megbélyegzett ideológiaként tételezték, nem pedig szerteágazó tudományos területnek. A tanulmányok nagy részében a szerzők megfogalmazzák ezt a kontextusból adódó nehézséget, ugyanakkor szinte mindenik szöveg erre az adottságra apellálva írja újra és rekontextualizálja a nyugati szaktudományok elméleti fogalmait vagy gondolatmeneteit. Szó esik arról, hogy hogyan lehettek fel már az államszocializmus idején a 80-as, 90-es évek posztfeminizmusának jegyei (Lóránd Zsófia *(Poszt-)szocialista poszt-feminizmus c. tanulmánya*), vagyis hogyan jelenik meg az ellenállás (*backlash*) már akkor, amikor a feminizmus második hulláma még javában dű-

börög Nyugat-Európában. A feminizmus iránti ellenszenvet az első lapszámban Várnagy Márta is vizsgálja (*A női irodalom és a feminista irodalomkritika Magyarországon. Hangok és visszhangok* c. tanulmányában), aki leírja, hogy a feminizmus Magyarországra való begyűrűzése késve és már annak kritikájával együtt történik meg, emiatt pedig eleve fenntartással viszonyulnak hozzá.

A feminizmus és gender studies szempontjából különféle diszciplínák különféle tematikái kerülnek megvizsgálásra: így van írás Jane Austen *Emmájáról* kezdve az *Alien sagák* és a *Bridget Jones naplója* c. film feminista szempontú elemzésén keresztül a fogyatékos női testek kutatásáig és a magyarországi református lelkészknőig bármiről, még a nők vállalati vezetőtestületben betöltött szerepéről és a serdülő tinik posztolási szokásairól és ön-reprezentációjáról is. Vagyis elemzés tárgyát képezik egyrészt Magyarország és a környező közép- és kelet-európai államok különféle jelenségei, másrészt a nemzetközi (pop)kultúra különféle témái, amelyek valamilyen módon térségünkben is jelen vannak.

Különleges csemegének számítanak a TNTeF-ben a fordítások, amelyek által expliciten megjelennek azok a tudományos elmélkedések, amelyek mentén a folyóirat magyar nyelvű szerzői megszólalnak. Különösen hasznos és amolyan bevezető jelleggel bír Judith Butler *Társadalmi nem(iség) és felforgatása* c. esszéje, amely eredetileg a Barbara Cassin által szerkesztett *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon* c. kötetben szerepelt. Mind a fordítások, mind pedig a magyar nyelvű tanulmányok azért is rendkívül értékesek, mert életre keltik és tovább viszik a társadalmi nemek tudományának és az azzal rokon diszciplínáknak a magyar nyelvű tudományos beszédfolyamát. A többnyire angol szaknyelvű és terminológiával rendelkező terület nem csak elérhetőbbé válik, de kísérlet születik annak lefordítására – és itt a fordítás a szó legtagasabb értelmében értendő.

Pontosan a fordítás lehetőségeiről és problémáiról szól egyébként Susan Gal *A feminizmus „határátlépései”: A nőkről szóló beszéd-módok körforgása* c. – egyébiránt magyarra

fordított – tanulmánya is, aki a feminizmust „utazó beszédmódként” vizsgálja, amely a különféle áthelyezések, rekontextualizálások és fordítások által mindegyre *újraíródik és újrateremtődik*. Ez az elgondolás rendkívül inspiratív és produktív a posztoszocialista országok számára, mert azt sejteti, hogy a társadalmi nemekkel foglalkozó elméletek nem a nyugati jóléti társadalom kizárólagos témái, amelyek a társadalmi problémákat illetően „lassabb” kelet-európai országokban használhatatlanok, hanem pontosan a kultúrák sokféleségére hívja fel a figyelmet, amelynek tekintetében a feminizmus és gender studies kérdései is sokkal változatosabbak lehetnek.

Ez a friss és dehierarchizált álláspont egyébként átlengi a TNTeF-et, panaszkodás vagy elégedetlenkedő kritika helyett precíz és értékítéllettől mentes elemzéseket, izgalmas perspektívákat kínál fel, miközben inspiráló tudományos diskurzust teremt. A diskurzusba egyébként bárki beléphet: az év első száma rendszerint a Szegedi Tudományegyetem vonatkozó konferenciájának anyagaiból áll össze, míg a második számra általában felhívást írnak ki, akire bárki, bármilyen tudományterületről jelentkezhet írással. Talán pontosan ennek a struktúrának köszönhető, hogy a TNTeF lapszámai szinte kivétel nélkül valóban szer-teágazóak és interdiszciplinárisak, miközben a tartalmat és formát tekintve megbízhatóan magas színvonalat képviselnek.

Mindezek ellenére a TNTeF valószínűleg nem rendelkezik hatalmas olvasótáborral, ahogy feltehetően relatíve visszafogott hatással van a szélesebb értelemben vett kulturális vagy politikai beszédekre is. Ennek két oka lehet: egyfelől a TNTeF a műfajából kifolyólag egy szűkebb kör számára élvezhető (bár szerintem egy bármilyen első- vagy másodéves egyetemista már örömet lelheti benne), másrészt olyan területet ölel fel, amely eleve marginalizált, és amely egyébként pontosan ez ellen a kirekesztettség ellen küzd. Ebben a küzdelemben a folyóirat egyedüláll(ó), de büszke harcos.

Lesley Ferris

SZÍNRE VINNI A NŐK ELLENI ERŐSZAKOT

Újrajátszások hosszú sora

Előhang

Színházi nevelőkként gyakran kell akaratunk ellenére végigülnünk egy előadást. Nemrég a *Csókolj meg Katámat*, egy régóta működő közösségi színház előadását néztem meg. Meggyőztem magam, hogy a *Shakespeare a sláger*t még egy amatőr előadásban is érdemes meghallgatni, elkísért hát tizenhárom éves kislányom, aki akkoriban éppen az éneklés iránt kezdett el rajongani.

Kate első találkozására Petrucchióval a teljes kórus előtt kerül sor. Petrucchió igazi macsó módjára peckesen, egy hatalmas ostort fitogtatva járkál föl-alá a színpadon. Látva ezt, kislányom a fülembe súgta: „Egyszerűen csak állnak ott és néznek? Nem csinálnak semmit?” Később pedig, amikor a megalázott Kate a padlón csúszott-mászott, azt suttogta: „Bolondot csináltak belőle.”

Egy másik színházi estém a *The Fantasticks* kis, professzionális produkciójával telt. Ezúttal mindkét lányom elkísért az előadásra. Előadás közben teljesen elképedtem azon, hogy két idősebb férfi szereplő, a két fiatal szerelmes apja elénekelt egy *Nemi erőszak* című számot. A dal előadásának erőltetetten komikus tónusa nem csalt mosolyt a közönség ajkára. Nyilvánvalóan nem én voltam az egyetlen, aki feltette magának a kérdést, vajon miért tartották meg ezt az egyértelműen idejétmúlt dalt. Szünetben a lányaim elmondták, hogy véleményük szerint a dal „gusztustalan”, én pedig megkérdeztem a vezetőséget, hogy miért hagyták benne az előadásban annak ellenére, hogy jó néhány ember sértőnek találta. Azt a választ kaptam, hogy a darab alkotói írtak helyette egy új dalt, a régi ugyanis nyilvánvalóan nem volt már közönség elé való a 90-es években, a musical rendezője azonban valami megmagyarázhatatlan okból ragaszkodott az eredetihez.

Nagyjából akkoriban, amikor ezeket az előadásokat láttam, meghívást kaptam a Theater Symposium *Színház és erőszak* című konferenciájára. A *Csókolj meg Katám* és a *The Fantasticks* előadásélményei rögtön előtérbe helyezték számomra a színházi erőszak és nők viszonyának alapvető dilemmáját.

Különösen a színház paradox természete gondolkodtatott el – az, hogy egyszerre múlt és tünékeny, ugyanakkor pedig ismétlésen alapul. Az üzleti szemlélet szerint egy darabot állandóan játszani kell a jövedelmezőség érdekében. A színházi kánon évtizedeken, évszázadokon keresztül színre vitt darabokból áll. Végül pedig a színház egy olyan művészeti ág, amelyben a test ismétlésen keresztül sajátját el gesztusokat, nyelvet és talán még érzéseket is, és lehetővé teszi

ezáltal, hogy az élő előadást a jövőben is eljuttassák (csak emlékeztetőül, a *próba* francia megfelelője az ismétlés, a *répétition*). Tanulmányom az ismétlés ezen fogalmának kontextusába helyezi el a nők elleni színházi erőszak eseteit.

Erőszak és látványosság

A nők elleni erőszak, valamint az ilyen erőszak nyilvános bemutatása a tévében, filmekben és más médiában állandó háttérét alkotja hétköznapi életünknek. Éppen ezért számos kérdést vet fel, ha egy rendező olyan darabot választ, amely a nők elleni erőszakot helyezi előtérbe. Kommentárja és kritikája lesz-e az ilyen színrevitel az erőszak drámai eseményének? Vagy csupán újra megerősíti a status quót, egy olyan pozíciót, amelyben a színésznőt mint a színházi látványosság áldozatát ünneplik? Hélène Cixous *Aller à la Mer* című színházi esszéjében a következőképpen teszi fel a kérdést: „Hogyan mehetünk nőként színházba anélkül, hogy cinkosává válhánk a nőkkel szembeni szadizmusnak, anélkül, hogy felvállalnánk az áldozat pozícióját abban a patriarchális családszerkezetben, amelyet a színház a végtelenségig újratermel?”¹ Hogyan alakítjuk nőként ezeket a szerepeket, hogyan rendezzük meg ezeket az előadásokat, hogyan visszük színre ezt az erőszakot? Hogyan szabadítjuk meg magunkat a megannyi színházi szöveget átitató és eluraló áldozat szerepétől?

Ennek a tanulmánynak az elgondolásakor a nők és a drámai erőszak általánosabb témájának két sajátos területét azonosítottam be: egyrészt azoknak a nőknek az esetét, akik az erény mintaképei és igazságtalanul szenvednek el valamilyen formában erőszakot (például Desdemona, Hermione, és a 19. századi melodrámák számos hősnője); másrészt az erőszakos, „természetellenes” módon agresszívnek tűnő (Julie kisasszony, Klütaimnésztra), vagy egyszerűen csak erős és akaratos nők esetét (mint Amalfi hercegnő). Tanulmányomban néhány olyan, férfiak által írt kanonikus szöveget vizsgálok, amely ezzel a témával foglalkozik.

Shakespeare tematikusan is kapcsolódó *Sok hűhó semmiért*, *Othello* és *Téli rege* című darabjaiban a női főhőst házasságtöréssel vádolja a férje, illetve jegyese. A nőt egyik esetben sem kérdezik meg a dologról, bűnösségét előfeltételezik és fenntartják. És mindhárom esetben „halál” útján távolítják el a nőt a színpadról. A *Sok hűhó semmiért* Herója tetteti a halált, hogy ezáltal kivonja magát a szeretett férfi fájdalmas vádaskodása alól; Desdemonát meggyilkolja Othello; végül Hermione tizenhat évre eltűnik, és vádló férje halottnak hiszi. Ezeknek a daraboknak a világán belül tehát már a hűtlenség gyanúja is elegendő a nő megbüntetéséhez.

Mivel a megvádolt nő mindhárom esetben egyértelműen ártatlan, Shirley Nelson Garner a férfiuralom megerősítését látja a velük szemben elkövetett erőszakos aktusokban:

„Shakespeare férfi karaktereinek az a határozott meggyőződése, hogy elárulták őket, még inkább aláhúzza azt, hogy a szerző úgy akarta bemutatni őket, mint akiknek szükségük van az árulásra. Még abban a pillanatban is (...), amikor ennek az ellentéte derülne ki, vagyis az, hogy a gyanúsított nő hűséges, ők kitartanak az álnokság mellett. (...) A férfi szereplőknek ez az árulással kapcsolatos meggyőződése lehetővé teszi a számukra, hogy szabadjára engedjék mindazt a gyűlöletet és rettegést, amely a nőkkel szemben felgyülemlett bennük, hogy meggyalázzák szerelmüket és általában a nő nemet, hogy meghurcolják és meggyilkolják, vagy legalábbis megpróbálják meggyilkolni az őket szerető ártatlan nőket. Ez a gyanakvás teszi lehetővé számukra, hogy megszakítsák kapcsolataikat ezekkel a nőkkel és visszatérjenek egy képzelte vagy valóságos exkluzív férfiközösségbe.”²

¹ Hélène Cixous: *Aller à la Mer*, trans. Barbara Kerslake, *Modern Drama*. 1984/4 (24), 546.

² Shirley Nelson Garner: *Male Bonding and the Myth of Women's Deception Shakespeare's Plays, Paper delivered at the American Theatre Association Annual Conference*, 1983, Minneapolis, Minn.

Garner „exkluzív férfiközösség” fogalma még találóbbnak tűnik, ha belegondolunk az Erzsébet-kori színház gyakorlatába – ez ugyanis olyan nyilvános tér volt, amely a színházművészethez való hozzáférést csupán a férfiak számára engedélyezte. Tekinthetjük-e Cixous nyomán ezt az erőszak kettős aktusának? Ki vannak-e zárva (voltaképpen halottak) ezek a nők, akiket halálra ítél a színházi narratíva, magából a színművészet gyakorlásából is?

Cixous szerint a színház más fikciós műfajoknál is erőszakosabb, mivel képes megismételni és intenzívebbé tenni „a gyilkossági jelenet szörnyűségét”. Ebben a térben a nő jelenléte pontosan a megsemmisítése miatt elengedhetetlen: „Csupán a nő eltűnése után emelkedhet fel a függöny; az elnyomás helyeire számúzik őt, a sírba, az elmeegógyintézetbe, a felejtésbe, a csendbe. Halálraítéltként jelenik meg, amikor megjelenik, vagy kiközösítettként vagy egy váróteremben. Csak hiányában vagy megaláztatásában szeretik, fantomként vagy elbűvölő örvényként”.³

Most pedig térjünk át a második csoportra, az önfejű, akaratos nőkre. Visszatérek ennek érdekében a „hírhedt” Katához (a shakespeare-i kánon talán egyik legnehezebb női szerepéhez), és a makrancos nőkről szóló történeteknek ahhoz a hagyományához, amelyre Shakespeare szövege is támaszkodik. Tanulságos itt a történetekhez fordulnunk. Történetek és tudósok egyetértenek abban, hogy az 1560 és 1642 közötti időszak válságperiódus volt Angliában. A válság érzését növelték a nők lázadására és függetlenedésére utaló jelek is. A női engedetlenséggel kapcsolatos félelmek vezették John Knoxot híres nőgyűlölő értekezésének, *A nők hatalmas regimentje ellen fújt trombita első szélőlkése* (The First Blast of the Trumpet Against the Monstrous Regiment of Women) megírására, melyben a szerző az európai uralkodónők nyugtalanítóan magas száma miatt aggodalmaskodik.

A nőket támadó és védő értekezések igen elterjedtek voltak a késő középkor és reneszánsz európai irodalmában, a női természetről szabályos vitákat folytattak a korban. A házastros feleség megszelídítéséről szóló történetek jellegzetes nyersanyagát képezték ennek az irodalomnak. 1557-ben készült el Erasmus házasságról szóló nagy hatású értekezésének angol fordítása, az *A merry dialogue, declaring the properties of shrewed shrews, and honest wives* (Házastros hárpia és derék feleségek sajátságait tárgyaló vidám dialógus). A feleségek számára Erasmus által előírt irányelv, amelyet aztán széles körben utánoztak és alkalmaztak, a behódolás volt. A hasonló munkák népszerűsége elképesztő volt a korban. 1616 és 1634 között például tíz kiadást ért meg Joseph Swetnam lázongó, akaratos nőket megcélzó nőgyűlölő pamfletje, az *Arraignment of lewd, idle, froward and inconstant women* (Vádirat a kéjvágyó, henye, konok és állhatatlan nők ellen).

A makrancos nő megszelídítésének talán egyik legembertelenebb példája egy korai angol reneszánsz kori névtelen szerző műve, *A Merry Jest of a Shrewde and curst Wife lapped in Morrelles skin* (Vidám tréfa a Morelles bőrébe csavart átkozott makrancos feleségről). A történet szerint a makrancos nőt a nászéjszakán zabolázzák meg, a férje egész éjszaka ébren tartja, üti-veri, ruháit megszaggatja és arra kényszeríti, hogy különböző testtartásokat vegyen fel. Végül „egy mély pincébe hurcolja (...), egy nyírfavesszővel tetőtől talpig véresre veri, majd az eszméletlen testet belecsavarja Morel, egy erre a célra leölt ló beszózott bőrébe. Amikor a friss sebekbe égő só feléleszti a nőt, a férje megfenyegeti, hogy egész hátralevő életében Morel bőrében tartja foglyul, úgyhogy a nő behódol”.⁴

A makrancos nő történetének változataiban, és itt is fontos elem, hogy a feleség különféle megaláztatásaira tanúk előtt kerül sor. A menyasszony anyja meglátogatja az ifjú párt a nászéjszakán, hogy meggyőződjön a házasság beteljesüléséről, később pedig a menyasszony családja és barátai jelennek meg vacsorára, és lesznek tanúi a feleség behódolásának. Még a férj győzel-

³ Hélène Cixous, i. m., 546.

⁴ Linda Woodbridge: *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womanhood, 1540–1620*, University of Illinois Press, Urbana, 1984, 202.

mének és a feleség megalázó vereségének jeleként közszemlére tett fűzfavessző és lóbor is a család voyeurisztikus gyönyörének tárgyaivá válnak.

A látványosság kiemelt szerepe ezekben a gyakran hátborzongató történetekben a házsártos nőkkel kapcsolatos reneszánsz kori közösségi rituálékat idézi meg. Az önfelü, engedetlen feleségek nyilvános megszégyenítése megszokott gyakorlat volt a korabeli falusi társadalmakban, a megbüntetett nő közszemlére tétele pedig növelte a megszégyenítés hatását. A büntetés egyik formája az volt, hogy a megvádolt nőre szájkosarat adtak vagy kordélyon végighúzták a falun, a produkciót pedig macskazene (serpenyők és lábasok csapkodása) kísérte. A büntetés másik formája az ún. merítőszék volt: a nőt egy székhöz szíjazták, majd alámerítették és rövid ideig víz alatt tartották.

Mire Shakespeare megírta *A makrancos hölgy, avagy a hárpia megzabolázása* című drámáját, a házsártos nők megzabolázás-történeteinek már hosszú irodalmi hagyománya volt. Mondhatnánk, hogy a szerzőnek volt szeme a jó pénzt hozó, népszerű történetre. A darab népszerűségét a közismert cselekmény biztosította, és bár a makrancos nő tréfás megzabolázásának fizikai brutalitása sokat enyhült a darab megírására, a látványos megalázás és a pszichológiai kínzás eleme megmaradt.

Jelentősegteljesnek tarthatjuk azt a tényt is, hogy a makrancos nő megzabolázásának történetei a boszorkányüldözések idején voltak a legnépszerűbbek. *A makrancos hölgy* szoros olvasása megmutatja, hogy Kata apja, Baptista az ördöggel azonosítja a lányát: „[s]zégyelld magad, te ördögi teremtmény”⁵, Hortensio azzal fenyegeti Katát, hogy kordén hordozza végig a városban (ez a fennhéjázó, felvágott nyelvű feleségek büntetése volt);⁶ Kata megzabolázásában Petruchio egyik módszere az alvásmegvonás, amelyet gyakran használtak Angliában boszorkányüldözői vallomások kikényszerítésére.

További problémát jelent a darabban kapcsolatban az, ahogy a Kata által használt nyelv ellentétben áll névadó szerepével, a makrancossággal. Ezt az ellentétet látta problémásnak Fiona Shaw angol színésznő, aki egy Jonathan Miller által 1987-ben rendezett előadásban játszotta Kata szerepét: „A darab elején a nyelv csödjét tapasztaljuk. Petruchióé minden szöveg. Ennek a nőnek, aki annyira ékesszóló a darab végén, a darab elején egyáltalán nincsenek szavai, még a közösségről sem fogalmaz meg nagy igazságokat”.⁷

A makrancos hölgy megrendezésének általánosan ismert nehézsége, hogy lényegében a feleségverés egy formáját kell színpadra vinni, sok rendező számára jelent kihívást ma is. Michael Bogdanov a Royal Shakespeare Company egyik legújabb produkciójában úgy mondatja el Kata hírhedt utolsó, feleségként való behódolását kinyilvánító monológját, hogy sűt belőle a „parázsló neheztelés és ellenségesség, míg a férfiak értetlenül és önelégülten hallgatnak”.⁸ A New York Festival 1990-es produkciójában, amely a vadnyugaton játszódik Tracey Ullman és Morgan Freeman főszereplésével, Ullmann a beszéde befejezésekor véletlenül leüti, földre teríti Petruchiót.⁹ Charles Marowitz *The Shrew* (A makrancos) című átdolgozásában Petruchio szelídítő módszerei a hadifoglyokon alkalmazott agymosás technikáihoz hasonlítanak. Kate utolsó monológját pedig mintha gépiesen betanulta volna, egyhangú, monoton tónusban adta elő a színésznő.¹⁰

⁵ *A makrancos hölgy, avagy a hárpia megzabolázása* c. drámából vett idézetekhez Nádasy Ádám fordítását használjuk – a szerk.

⁶ Az eredetiben a kifejezés: „[t]o cart her rather.” A magyar drámafordításokban sem Lévy József, sem Jékely Zoltán, sem Nádasy Ádám nem fordítja a kifejezést szó szerint – a szerk.

⁷ Fiona Shaw: *Like Walking on Blades Every Night*. In: ed. Carole Woddis: *Sheer Bloody Magic. Conversations with Actresses*, Virago Press, London, 1991, 183.

⁸ Norrie Epstein: *The Friendly Shakespeare*, Penguin Books, New York, 1993, 87.

⁹ Charlotte J. Headrick: *Our Lances Are but Straws. Solving the Problem of Kate's Last Speech in The Taming of the Shrew, Paper delivered at NEH Seminar/East Tennessee Shakespeare in the Park*, 1991.

¹⁰ Norrie Epstein, i. m., 88.

Shakespeare *A makrancos hölgyének* színrevitelében, valamint Kate szerepének értelmezésében további nehézséget jelent az, hogy a darab (amelyet a *Vízkereszt, vagy amit akartok*, az *Ahogy tetszik*, *A lóvá tett lovagokkal* együtt a „romantikus komédia” címszó alá szoktak besorolni) azt is példázza, hogy az erőszak témája miként kapcsolódik történetileg a komédiához. A *Wife lapped in Morales skin* (*A Morel bőrébe csavart feleség*) névtelen szerzője „vidám tréfának” tartotta meséjét, a makrancos nő megzabolázásának történetei pedig megtalálhatóak a reneszánsz kori tréfákat összegyűjtő könyvekben. Amint azt Linda Woodbridge fontos könyvében, a *Women and the English Renaissance*-ban (A nők és az angol reneszánsz) kimutatja, ezeknek a történeteknek a szerzői „nyilvánvaló módon azt feltételezték, hogy egy nő fizikai megkínzását és pszichológiai megalázását ellenállhatatlanul viccesnek, vidám mulatságnak fogják találni az olvasók”.¹¹

Acting Women című könyvemben úgy érveltem, hogy az „akaratos nő” a nyugati színházi kánon központi női figurája – egy olyan figura, amelynek kettős, a felnőtt erejére és a gyerek makacsságára utaló jelentése van. Bár a makrancos nő megzabolázásának történetei a komédia világához tartoznak, ezek a Katák pedig a házastársi alávetettség példái, a dramatikus kánon akaratos nőinek nagy többsége tragikus figura, akit meggyilkolnak, eltüntetnek a szövegből, vagy mint Cixous mondja, az örvénybe, a hiányba száműzik őket.¹² Ilyen alak Klütaimnésztra és Amalfi hercegnő. Az ő határátlépésük lényegében szexuális természetű: autonóm módon cselekednek, maguk választják meg szexuális partnereiket. Ahogy Virginia Woolf írja a *Saját szobában*, „az olyan leányzó, aki megtagadta, hogy férjhez menjen a szülei által kiszemelt úriemberhez, kitette magát annak, hogy bezárják, ütlegetik és végigrugdossák a szobán anélkül, hogy a közvéleményre ez megrendítően hatott volna. A házasság nem a személyes érzelmek kérdése volt, hanem a családi kapzsiság, kivált a „lovagias” felsőbb osztályokban”.¹³

Néhány évszázaddal korábban Matteo Bandello, a reneszánsz író, aki először jegyezte le Amalfi hercegnő történetét, a következőket írta: „Csak azt ne kellene naponként hallani, hogy: ez az ember megölte a feleségét, mert úgy sejtette, hogy hűtlen, az a másik megfojtotta a leányát, mert titkon férjhez ment, amaz végül megölette a nővérét, mert nem az ő tetszésének megfelelően akart férjhez menni! Mégis csak nagy kegyetlenség, hogy mi férfiak mindent meg akarunk tenni, ami eszünkbe jut, de a szegény nőknek nem akarjuk megengedni ugyanazt. Valahányszor olyant tesznek, ami nem tetszik nekünk, nyomban készek vagyunk kötélhez, törhöz és méreghez nyúlni”.¹⁴

Bandello, valamint az őt követő Webster számára a hercegnő története arra szolgált, hogy az áldozat oldalára állítson bennünket. A szélsőséges szörnyűséggel, valamint az értelmetlen és kegyetlen társadalmi igazságtalansággal való szembesülés arra kényszerít majd, hogy ellenálljunk neki. A hercegnő meggyilkolására, gyerekeinek és férjének halálára azonban egy kevésbé szélsőséges társadalmi kontextusban kerül sor. Az engedetlen nőt például „bezárják, ütleget[ik] és végigrugdossák a szobán anélkül, hogy a közvéleményre ez megrendítően hatott volna”. Az ijesztő előfeltételezés itt az, hogy míg a gyilkosság túlzás lehet, a verés társadalmilag elfogadható.

A színház kezdetei óta ott találjuk az erőszakot a drámai ösztön középpontjában, nem meglepő tehát, hogy a nyugati kánon számos korai darabja olyan nőkről szól, akik határt sértének. Aiszhülosz trilógiájának, az *Oreszteiának* a drámai lendületét egy gyilkosságsorozat adja, Klütaimnésztra meggyilkolása, ez a végső anyagilkosság egyszerre zárja le az erőszak ciklusát és avatja fel a férfiuralmat. Amalfi hercegnőhöz hasonlóan Klütaimnésztra saját maga választ szexuális partnert, és a hercegnőhöz hasonlóan őt is meggyilkolják. A hercegnőtől eltérően azon-

¹¹ Linda Woodbridge, i. m., 204.

¹² Hélène Cixous, i. m., 546.

¹³ Virginia Woolf: *Saját szoba*, ford. Bécsy Ágnes, Európa, Budapest, 1986, 60.

¹⁴ Idézi Harriet Hawkins: *The Victim's Side. Chaucer's Clerks Tale and Webster's Duchess of Malfi*, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1975/1, 340.

ban ő maga is gyilkos, és ezért a görögök számára az önfejű, zabolátlan, természetellenes nő archetípusává válik – olyan nővé, akit a színpadon a félelmetes, vonagló fúriák testesítenek meg.

Klütaimnésztra a férfiuralom egy másik megalapozó mítoszának szereplőjéhez, Évához hasonlóan minden individualitástól megfosztva a női határsértés képviselőjévé, jelölőjévé vált. Homérosz a következőképpen írta le őt az *Odüsszeiában*: „s ez a legszörnyebb gonosz asszony hozta magára a csúfságot, de a megszületendő összes nőre is, arra, ki jó léssen és szelíd, éppúgy”.¹⁵ Visszatérő elem a nők megbüntetésének ebben a két irodalmi mítoszában, amelyben egy nő hübrisze átkot von az összes nő fejére, hogy minden nőnek szenvednie kell Éva miatt, csakúgy, mint ahogy minden nőnek el kell fogadnia a férfiuralmat és a férfiaknak való behódolást Klütaimnésztra miatt.

A gyilkos nő alakja különösen megbabonázta a görögöket, számos vizuális és irodalmi reprezentációt szenteltek neki. Számos vázakép mutatja Klütaimnésztrát Aiszkhülosztól megörökölt gonosz, anarchikus, zabolátlan női alakként, amint bárdal a kezében egy nyitott ajtó felé szalad.¹⁶ Aiszkhülosz az *Oltalomkeresőkben* is felhasználja az erős, férjüket meggyilkoló nők témáját. Ebben a darabban a danaidák (Danaosz ötven lánya) lázadnak fel az ellen, hogy férfi rokonaiknak adják őket nőül. A harcias szüzeket végül házasságra kényszerítik, de nászéjszakájukon legyilkolják ifjú férjeiket. Szophoklész egy elveszett darabja egy másik házassági tömeggyilkosságot ír le, a lémnoszi nők gyilkolják le párjukat és alapítanak férfiak nélküli társadalmat. Froma Zeitlin „amazon-komplexusnak” nevezi ezeket a férfiak lemeszárlásával kapcsolatos látomásokat. Eszerint az elképzelés szerint „az alárendelt női szerep visszautasítása elkerülhetetlenül az ellenkező végletehez vezet: teljes dominanciához és nőuralomhoz, amelynek szélsőséges formája a férfiak rabszolgasorba taszítása vagy meggyilkolása. Ugyanaz a polarizáló képzelet csupán két hierarchikus alternatívát tud elgondolni: férfiuralmat vagy nőuralmat”.¹⁷

Ezekben a férjeiket legyilkoló nőkről szóló történetekben kivétel nélkül találunk egy női alakot, aki visszautasítja nővérei anarchikus tetteit és alárendeli magát a férfiaknak. A lémnoszi nők által véghezvitt meszárlás során az egyik lány gyermeki kegyeletből megkíméli édesapjának életét, a danaidák mítoszában az egyik nővér visszautasítja ifjú férje leölését. Még Klütaimnésztra rendkívüli történetében is a Fúriák (a romlott és elfajult nőiesség megszemélyesítői) meglepő átalakuláson mennek keresztül, Athéna ugyanis Eumenidészekké változtatja át őket, gyöngéd és békés papnőkké, akik az állam jóléte érdekében a házasságot és a termékenységet segítik elő.¹⁸

Mindezek az erőszakos aktusok és gyilkosságok az otthon magánterében, vagy egyenesen a hálószobában mennek végbe. Az egyetlen kivétel az amazonok története, ők ugyanis nyilvánosan, a harctéren kérdőjelezzik meg a férfi autoritást. A legendás amazonok a lázadó, konvenciókat nem tűrő, féktelen nők megtestesítőiként rendkívül népszerűek voltak, az amazonomachia (a görögök és az amazonok csatája) pedig a férfi nő felett aratott győzelmének központi szimbólumává vált a görög kultúrában. Keuls szerint az amazonmotívum az athéni mitológia egyik legjellegzetesebb témája (a nemi erőszak témája mellett). Úgy írja le, mint az athéni társadalom egyik alapító mítoszáét, és mint az egyik leggyakrabban ábrázolt jelenetét az attikai emlékműveknek: „bármerre tekintett egy athéni polgár, valamelyik mitológiai ősének a képmása nézett vissza rá, amint éppen egy amazonra mér halálos ütést” (34).¹⁹

¹⁵ Az *Odüsszeiából* vett idézethez Devecseri Gábor fordítását használjuk – a szerk.

¹⁶ Eva C. Keuls: *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*, University of California Press, Berkeley, 1985, 338.

¹⁷ Froma I. Zeitlin: *The Dynamics of Misogyny. Myth and Mythmaking in the Oresteia, Aresthusa*, 1987/2, 135.

¹⁸ Az amazonlegendának is megvan a maga behódoló női szereplője. Az amazonokról szóló részben Homérosz leírja, hogy a nők egyik vezetőjét, Antiopét Thészeusz rabul ejti és ráveszi, hogy felhagyva harcos természetével, hűséges feleséggé és anyává váljon.

¹⁹ Eva C. Keuls, i. m., 34.

Az amazonmítosz egyik első irodalmi feldolgozása, amely az akaratos, lázadó nő századokon átívelő alakjában az erőszak társadalmi jelentőségét és különösen a nők elleni erőszakot idézi meg, egy *Aithiopsis* című elveszett epikus költemény. Ebben a korai szövegben, amelyet talán i. e. 7. században jegyeztek le, a görögök legyőznek egy csoport egzotikus női harcost, akik az ostromlott Tróját jöttek megsegíteni. Az athéni mitológia újabb dimenziót kölcsönzött a történetnek azzal a kiegészítéssel, hogy az amazonok betörnek a görög földre és a népszerű hős, Thészeusz győzi le őket. Keuls szerint „ennek a kiegészítésnek kettős hatása van, összeköti a korai attikai történetet a görögök dicsőséges múltjával, valamint megteremt egy, az athéni társadalom alapját képező mitológiai férfi-nő összecsapást” (45).²⁰

Bár a gyilkosságot tilos volt megmutatni a görög színpadon, és a drámai erőszak nagy része a színpadon kívül zajlott, más művészeti ágak, a vázafestés, szobrászat és festészet esetében nem voltak fenntartások az erőszak és gyilkosság reprezentációját illetően. Az amazonomachia annyira központi helyet foglalt el a görögök önértelmezésében, hogy Athéné Parthenos pajzsán és a Parthenon nyugati metopéján, a görög demokratikus büszkeség és hatalom középpontjában egyaránt megörökítették. Az athéni polgárok számára az engedetlen amazonok legyőzése egyszerre volt mitikus és történeti valóság. A lázadó nők legyilkolását, a perzsák felett aratott győzelemhez hasonlóan rendszeresen befoglalták az ősök nagyszerű tetteit és az athéni hazaszeretet dicsőítő himnuszokba és temetési beszédekbe.

Az amazonokat kardélre hányó, leszúró, leütő és lemészárló görögök képe mellett külön említést érdemel egy további reprezentáció: az amazonok királynőjének, Pentheszileának Akhilleusz görög hős általi legyőzése. Kettejük találkozása talán a leginkább nyugtalanító és sokatmondó. A mítosz szerint Akhilleusz megölte Pentheszileát, de abban a pillanatban, amint átdöfte a mellkasát, szerelmes lett belé. Egy klasszikus korból származó serleg, amelyet a korszak egyik legértékesebb tárgyi emlékének tartanak, a halálnak és felismert szenvedélynek ezt a pillanatát örökíti meg: „Az amazon térdre hull Akhilleusz előtt és a csábítás gesztusával végigsimít a mellén. Akhilleusz kardja a magasból átszúrja; a hős tehát akkor szúrja le, miközben kegyelmet kér. És elérkezik a varázslatos pillanat: szemkontaktus jön létre kettejük között, Akhilleusz felhevült arcának kifejezése elárulja, hogy a könyörgés megindította, ám túl későn”.²¹

Értelmezhetjük-e ezt a képet a kölcsönös megértés, megbékélés első lépéseként? Vagy inkább arról van szó, hogy a fallikus kard a szexuális vággyal egyesült gyilkos erőszak nyugtalanító képzetét hordozza? Ha ez utóbbi értelmezés a helytálló, akkor meglehetősen kijózanító a nyugati művészet eredeténél az ún. *snuff filmek* egy korai előfutárát látni. És amennyiben a színház az ismétlés és emlékezés művészete, feltehetjük magunknak a kérdést: arra vagyunk-e ítélve, hogy továbbra is, újra és újra ezeket a képeket, dalokat és drámai pillanatokat játsszuk el?

Fordította: Seprődi Attila

Eredeti megjelenés:

Lesley Ferris: Staging Violence against Women. A Long Series of Replays, 31–41. In: (ed.) John W. Frick: *Theatre Symposium, Volume 7: Theatre and Violence*, The University of Alabama Press, © 1999.

A fordítás a The University of Alabama Press engedélyével készült.

²⁰ I. m., 45.

²¹ I. m., 47.

Adele Dittrich Frydetski

A TEKINTET VISSZAFORDÍTÁSA: TÉGED NÉZNEK, PATRIARCHÁTUS!

Feminista nézőpontok a kortárs német színházi gyakorlatban

Fehér, cisznemű női színházi alkotónak lenni Németországban talán soha nem volt különösebben könnyű dolog, a jelen perspektívájából szemlélve pedig különösen bonyolult – bár egészen más okokból.¹ A helyzet problematikussága, az említett pozíciót jellemző minden kiváltság ellenére, az azt a feminizmushoz mint lényegében politikai mozgalomhoz fűző viszonyból adódik. Míg az elmúlt évtizedek feminista törekvéseinek, az úgynevezett második hullámnak a hajtóereje egyértelműen az egyenlőség iránti igényben volt megragadható, ma afféle közties helyzetben találjuk magunkat. Tagadhatatlanul egyre több nőnemű alkotó ér el eredményeket, kúszik a korábbiaknál magasabbra a szakmai számlálétrán, és zsebel be nyilvános elismerést műveivel. Ezek az itt-ott elért sikerek érvként szolgálnak azok számára, akik azt állítják, hogy az egyenjogúság igénye mára már lejárt lemez. Megjelent az úgynevezett „posztfeministáknak”² egy újabb generációja, akik azt állítják, hogy ők többé nem vállalnak közösséget a „feminizmus” fogalomrendszerével és törekvéseivel, mivel a feminista mozgalom céljai, úgy tűnik, immár megvalósultak: a mai neoliberális kapitalizmus keretein belül mindkét (bináris felfogás szerinti) nem számára adott, látszólag végtelen választási és önmegvalósítási lehetőségek formájában. Ebből a szempontból, amely a női szerepmoddell képviselőit önnön sorsuk kizárólagos kovácsaiként ábrázolja, a feminista álláspont hitelét veszítette, ezért nem más, mint humortalan, nem túl vonzó nők akadékoskodása, akik szeretnek az áldozat szerepében tetszelegni. Egyszóval, a feminista törekvéseket félremagyarázzák, mintha az egész csak nyafogás lenne azon nők részéről, akik nem kapnak nagyobb szeletet a tortából. Ámde, ahogy azt már mások is megfogalmazták korábban: itt nem a nagyobb szeletről, nem is a tortáról van szó, hanem az egész cukrászdáról. A feminizmus különböző áramlatainak differenciált vizsgálata révén egészen más képet kapunk célkitűzéseinek relevanciájáról. A mai feminista szemléletmód, más néven a feminizmus harma-

¹ E szöveg szerzője egy német útlevéllal rendelkező, fehér, cisz női színházi alkotó és kurátor.

² A *posztfeminizmus* ellentmondásos fogalom a német mediális diskurzusban, mivel egyrészt a feminizmussal szakító, neoliberális álláspont leírására használják – amelyről Angela McRobbie beszél a *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change* (Goldsmiths College, University of London, 2009) című könyvében, másrészt azon feminista mozgalmak megnevezésére, melyek továbbgondolják a feministák második generációjának feminizmusfelfogását, és túllépnek rajta (így járulva hozzá az olyan szemléletmódok térnyeréséhez, mint a queer elmélet és politika).

dik hulláma (bár manapság egyesek egy negyedik hullám jelentkezéséről is beszélnek) a hatalmi struktúrák kritikus vizsgálatát jelenti, mindig a társadalom azon tagjainak oldaláról érvelve, akiknek, helyzetüktől fogva nem hallható a hangjuk, némaságra ítéltettek. A különböző vitákban ez az ún. *care-revolution* („a gondoskodás forradalma”) körül összpontosuló diskurzusban tükröződik, amely az anyagtalan, affektív munka elismeréséért és egyenlő bérezéséért emeli fel hangját a társadalom minden szegmensén belül, illetve egyre több nem fehér hang megszólaltatásáért, melyek posztkoloniális szempontból vizsgálják és szembesítik önmagukkal a hagyományos feminista nézeteket.

Ha figyelmünket a színház világára irányítjuk, ezek a politikai küzdelmek egyrészt a nőiség és a női karakterek színpadi megjelenítését szolgáló kortárs narratív és performatív stratégiák kritikájában tükröződnek, másrészt a hagyományos produkciós formák kihívásokkal teli megbonthatásában a színházi gépezeten belül.

2014-ben Németország színházi (és szimfonikus zenei) világát az UNESCO világörökség részévé nyilvánították. „Németországban több mint száz színház és szimfonikus zenekar működik. [...] Művészi minőségük abban rejlik, hogy képesek rugalmasan reagálni az új társadalmi, kulturális és politikai eseményekre és problémákra, akár új dramaturgiai, esztétikai és színházi formák alkalmazásával.”³

1980-ban Lore Stefanek német színésznő ugyanerről a színházi intézményes közegről azt mondta: „A német Stadttheater a mai formájában egyike a feudális patriarchális rendszer utolsó maradványainak, a férfiak utolsó védőbástyája.”⁴ Ez több mint harmincöt évvel ezelőtt volt. Vajon mit mondana ugyanő ma?

Saját szerény kutatásaim is eltérő helyzetet mutatnak az UNESCO közleményében kirajzolódó képtől, főként a reakció gyorsaságát illetően, amikor a női emancipáció mint „társadalmi, kulturális és politikai fejlődés” kerül szóba. Csak egyetlen példa: a Goethe Intézet (a német kultúra képviselőjét nemzetközi szinten ellátó egyik legbefolyásosabb intézmény) honlapján olvasható, legfontosabb német színházakról szóló cikkben egyetlen nő, Annemie Vanackere neve szerepel az említésre méltó igazgatók sorában, tizennyolc férfi neve mellett.⁵

Bár a helyzet változófélben van, létezik néhány tanulmány a színházi hatalmi pozíciók megszólításáról, amelyek azt mutatják, hogy még hosszú út áll előttünk. Ez pedig nem csak annak köszönhető, hogy a legbefolyásosabb (színházigazgatói és rendezői) pozíciók túlnyomó többségét még mindig férfiak töltik be. Nem kevésbé problematikus az sem, hogy a színházi kánon (mely többnyire egy férfi hős köré épülő drámákat jelent) lényegesen kevesebb szerepet kínál nők, mint férfiak számára. Ezenkívül említést érdemel, hogy a klasszikus drámairodalom túlnyomó része által ábrázolt női szereplők röviden így írhatóak le: örökké szerelmesek, gyengék, törekenyek, sápadt porcelánfehérek, illetve harmincöt éven aluliak. A színésznő és rendező Vanessa Stern szavaival élve: „Játszottam Opheliát, Júliát, Desdemonát, Amáliát, Margitot és másokat, ám valójában egész idő alatt egyetlen szerepet alakítottam: a síró-rívó áldozatét.”⁶ Tehát komolyan fel kell tennünk a kérdést: mégis miféle valóságot hivatott mindez megjeleníteni?

A német színházi diskurzusban két csoportra oszlik a színházi szféra: a „szabad” vagy független szcénára és az állami színházakéra. A független mezőny „szabad” (frei) a szó kettős marxi értelmében: egyrészt majdnem „szabad” a kötöttségektől, ami a termelési eszközöket illeti, azaz az előadóművész nem rendelkezik mással, mint saját testével és tudásával; másrészt az ezen

³ A német UNESCO Bizottság: <https://www.unesco.de/en/kultur/immaterielles-kulturerbe/german-inventory/inscription/the-german-theatre-and-orchestra-landscape.html> (Utolsó letöltés: 2016. 1. 17.)

⁴ Künzel, Christiane: *Einleitung zu Radikal weiblich! Theaterautorinnen heute*, Recherchen 72 Theater der Zeit, Berlin, 2010, 14.

⁵ <http://www.goethe.de/ins/cn/de/tai/kue/the/tdg/13203279.html> (Utolsó letöltés: 2016. 1. 17.)

⁶ A Berliini Művészeti Egyetemen 2016. január 16-án rendezett *performances of [femininity]* című szimpóziumon elhangzott beszédéből idézek szabadon – A. D. F.

a területen dolgozók, alkotók leggyakrabban „szabad”-úszók, azaz meghatározott időre szóló együttműködési projektek keretében folytatják tevékenységüket. Az állami színházak nagyobb arányú állami finanszírozást kapnak, mint a független szféra, ami főleg annak köszönhető, hogy ezek az intézmények több alkalmazottal és nagyobb infrastruktúrával rendelkeznek. Már birtokában vannak a szükséges „termelési eszközöknek”, és a legtöbbjük állandó színjátszó társulatot foglalkoztat. Ami a nemek közötti egyenlőség kérdését illeti a hatalmi pozíciók eloszlásának tekintetében, a független szcéna sokkal nagyobb átjárhatóságot biztosít. A legnagyobb hatású független színházak majd mindegyikét nők vezetik jelen pillanatban (HAU Berlin, Sophiensaele Berlin, Kampnagel Hamburg, FFT Düsseldorf, brut Wien stb.), míg az állami intézmények közege, ahogy arra korábban rámutattunk, még mindig fehér férfiak uralják. A különböző támogatási és produkciós rendszerek és a különféle esztétikai megközelítési módok és színházi formák egymással bonyolult kapcsolatban vannak.

Az egyik paradigma széles körben ismert, és szinte minden színészi és rendezői iskolában követőkre talál, így a legtöbb német kőszínházban is. A következőképpen foglalható össze: egyrészt adott egy zseniális művész, többnyire férfi, aki általában a rendező szerepét tölti be; másrészt az őt körülvevő, többnyire nők alkotta kör, akik színészi vagy dramaturgi munkát végeznek. A gondolatok, az alkotás fölött gyakorolt hatalom, és mindenekelőtt a kitüntetett nézőpont, a kívülről a színpadra irányuló tekintet hatalma az előbbi kiváltságai közé tartozik; az utóbbiak kötelessége követni őt, és hinni ideái zsenialitásában. Ez a konstelláció jelenti a német *Regietheater*

She She Pop: Schubladen. Fotó: Wenke Seemann



(rendezői színház) néven ismert, jelenleg legelterjedtebb, a berlini Theatertreffen által uralkodóként reprezentált színházi gyakorlatot. A Theatertreffen (Berlini Színházi Találkozó) a német színházi világ Oscar-gálája. Aki erre a szemlére előadásával meghívást kap, azt az év tíz „legkiemelkedőbb darabjának” rendezői (ők a legritkább esetben nők) közt tartják számon.⁷

Ám nem mindenki veti alá magát e heteronormatív színházi mátrix törvényeinek. „Egyetlen kis gall falu”, azaz, elnézést, sok-sok színházcsináló ellenáll, és alternatív produkciós, illetve reprezentációs formák után kutat. Műveikben a feminista kritika nemcsak esztétikai szinten jelenik meg, hanem referenciaként is, vagy a hatalmi berendezkedésre reflektáló eszközként a színházi alkotás keretein belül. Az elmúlt öt évtized folyamán ez az esztétikai irány erőteljes tendenciaként van jelen a *performansz-színházi* (Performance-Theater) és *posztdramatikus színházi* (Postdramatisches Theater) alkotásokban.⁸ Elsősorban a német független szcéna színházi munkáiban figyelhetünk meg kapcsolódási pontokat a feminista performansz esztétikai kánonjával. Az olyan művészek alkotásai, mint Carolee Schneemann, Valie Export vagy Marina Abramović ma is élnek és hatnak, nyomokban jelen vannak a mai színházcsinálók műveiben.

Az elemzésre kínálkozó művészi állásfoglalások sokaságából itt most két jelenleg működő színházi kollektívával fogok részletesebben foglalkozni, akik munkáikkal a fennálló hatalmi struktúrákat kérdőjelezik meg, és dekonstruálják az uralkodó kulturális narratívákat.⁹

Az első a She She Pop, amely a Rimini Protokoll mellett az egyik legelismertebb német színházi formáció. Ők az első olyan független csapat, akik meghívást kaptak 2011-ben a Theatertreffenre *Testament* című előadásukkal. A She She Pop egy, az 1990-es években a giesseni Justus Liebig Egyetem Alkalmazott Színháztudományi Intézetének végzőseiből alakult performanszkollektíva.¹⁰ A következőképp jellemzik művészeti profiljukat: „A She She Pop számára a színpad olyan hely, ahol döntések születnek, különböző dialógusformák és társadalmi berendezkedési formák válnak kísérlet tárgyává, illetve ahol nemes gesztusokat és társadalmi rítusokat sajátítanak vagy hiteltelenítenek el.”¹¹ Továbbá azt állítják magukról, hogy ők egy „női együttes. A férfi tagok és férfi munkatársak alkalmi közreműködése nemigen változtat ezen a tényen. Ez is lehet az oka annak, hogy az olyan kérdések, mint a színészi játékra való képesség és képtelenség, nézés és nézve levés konfigurációi és a hatalmi struktúrák problematikája alapvető részét képezi munkánknak. Az, hogy (főleg) nők alkotta csoportként mutatkozunk be a közönségünknek, mindenekelőtt újra és újra reflexióra késztet bennünket, arra, hogy észben tartsuk ezt a színpadon és a színpad mögött egyaránt.”¹²

Az utóbbi húsz évben a csoport folyamatosan olyan kérdésekkel és témákkal foglalkozott, melyek többé-kevésbé a feminista diskurzus részét képezik, és mindig összekapcsolódnak az alkotók személyes tapasztalataival. A *Tavaszi áldozat* (Frühlingsopfer, 2014) című előadásban az alkotók saját anyjukkal együttműködve dolgozták fel az áldozat alapvetően női szerepét a

⁷ 1964-es alapításától kezdve a női rendezők által jegyzett előadások aránya a meghívottak között a rendezvény 51 éves fennállása alatt kb. 8%, ha hihetünk a Berlini Művészeti Egyetem PhD-hallgatója, Neslihan Arol kutatási eredményeinek (aki a fennebb említett *performances of [femininity]* című szimpózium keretén belül tartott előadásában ismertette ezeket a számokat).

⁸ Hans-Thies Lehmann színházkutató 1999-ben vezette be ezt a kifejezést egy olyan újfajta színházi esztétika megnevezésére, amely már nem egy drámaszöveg köré szerveződik, hanem helyette a (performatív és kézzelfogható) színpadi szituációt helyezi előtérbe. Ez többnyire az olyan színházi előadásformákat jelenti, melyekben, a szereplők színpadi reprezentációján túllépve, a test performativitása jut szerephez, illetve az előadó személyes viszonya az előadás tartalmához.

⁹ Választásom saját nézői élményeimen alapul, és bár több alkotó munkáiról is szólhatnék itt, de az sajnos meghaladná jelen írás kereteit. Említsük meg azért néhányuk nevét: Fräulein Wunder AG, Henrike Iglesias, Vanessa Stern, Maiden Monsters, Melanie Jame Wolf és mások.

¹⁰ Tagjai: Sebastian Bark, Johanna Freiburg, Fanni Halmburger, Lisa Lucassen, Mieke Matzke, Ilia Papatheodorou és Berit Stumpf.

¹¹ <http://www.sheshepop.de/en/about-us.html> (Utolsó letöltés: 2016. 1. 17.)

¹² Uo.

társadalomban. Legújabb, *50 Grades of Shame* című munkájukban, melyet 2016 márciusában mutatnak be a Münchener Kammerspiele színpadán, a (női) szexualitás és erotikus fantáziák máig uralkodó tabuinak üzennek hadat.

Jelen esszé témájához kapcsolódva az együttes *Fiókok* (Schubladen, 2012) című előadását választottam részletesebb bemutatásra. A színpadon három előadó, három nő, akik mind az egykori NSZK-ban¹³ nevelkedtek, három az egykori NDK-ból származó társával szembesül. Valamennyien magukkal hozzák saját, személyes fiókjukat, tele naplókcal és a könyvekkel, amelyeket valaha olvastak, a zenékkal, amelyeket akkor hallgattak, amikor először voltak szerelmesek, de különbejáratú anekdotákat is hallunk az akkori idők politikai hatóságával való konfrontációikról. Az előadók párokban ülnek az asztaloknál, szemben egymással, figyelik és időnként filmezik is egymást, miközben bemutatják saját dolgaikat. A cél az, hogy újra megismerjék egymást, hogy elmondják a többieknek saját életük történetét. Míg ezt teszik, lépésről lépésre fedezik fel az ön-életrajzi, látszólag személyes narráció technikáját, és tágabb összefüggésbe helyezik azt, ahol a személyes ismét politikai jelleget ölt.

Nyilatkozatok és vallatások formájában, vagy egyszerűen vodkaiszogatás közben, társukat a háta mögött mocskolva is szembesíti egymást a két csoport a korabeli propaganda által az emberekben elültetett téveszmékkel és előítéletekkel. Elvégre immár több mint húsz éve kérdezzetik maguktól ugyanazt: „Mi is rejlik ama [vas]függöny mögött?”¹⁴

Míg az egyik beszél, a párja meg-megállítja az elbeszélt emlékek folyamát, és kérdéseket tesz fel, mint például: „Mit értesz azon, hogy kapitalista?” Ez a stratégia, mellyel a másik fél bizonyos

¹³ Német Szövetségi Köztársaság ('Nyugat-Németország') az 1949–1990 közötti időszakban, szemben a röviden NDK-ként ismert Német Demokratikus Köztársasággal ('Kelet-Németországgal').

¹⁴ Az előadás elején Laurie Anderson száma, a *Born, never asked* hangzik el a *Big Science* (1982) című albumról.



szavait kiemelik, és rákérdeznek azok jelentésére, feltárja a személyes történeteket átszövő ideológia belső logikáját.

A személyes történetek áradása az előadás során egyben a női emancipáció történetét is elénk tárja, illetve a feminista követelések különböző értelmezési módjaira világít rá a két rendszerben. A She She Pop afféle *herstoryt*, azaz nőtörténetet ír, mely egyrészt dekonstruálja a német nők gyorsan újraegyesített kollektív identitásának mítoszát a fal ledőlése után, másrészt a nők – mégpedig mindenféle nők – közötti testvériség és szolidaritás kialakításának új lehetőségeire kérdez rá. Teszi mindezt különösen szórakoztatóan és rendkívüli iróniával. A szereplők habozás nélkül tapintanak a legfájdalmasabb pontokra, hogy aztán egy pillanat alatt ugorjanak át a következő jelenetre, melyben ketten közülük (egy kelet- és egy nyugatnémet, természetesen) kerekas irodaszékeken táncolva rekonstruálják mozdulatról mozdulatra Katarina Witt *Carmen*-koreográfiáját, mellyel az 1988-as kanadai téli olimpián szerepelt – ez egyike azon ritka közös emlékeknek, amelyekkel kapcsolatban egyetértés uralkodik a színpadon levők között.

Egy másik, a Christians//Schwenk néven ismertté vált kollektíva határozott művészi célkitűzése a drámairodalom női szereplőinek újfajta ábrázolása a hagyományos narratívák felforgató újráirása révén. A független háttérrel rendelkező két előadó, Marja Christians és Isabel Schwenk és alkotótársaik alternatív reprezentációs formákat, illetve a női test színpadon való megmutatásának és mozgatásának autonóm módozatait keresik. Kutatásaik középpontjában a társadalmi berendezkedésbe kódolt rendszerszintű erőszak mechanizmusainak leleplezése áll a humor eszközeivel.¹⁵ Munkáikat a feminista dekonstruktivizmus és a fehérség kritikai kutatásának meghökkenítő ötvözete jellemzi, amivel a fiatal, fehér, magasan képzett női színházi alkotók privilégizált helyzetére mutatnak rá.

Legutóbbi, *J.U.D.I.T.H.* című munkájuk, a különös női szereplőket felvonultató fejlenyisszantos sorozatuk második része, Friedrich Hebbel *Judit* című drámájának a jól fésült értelmezéssel szembemenő olvasata. A történet röviden arról szól, hogyan csábítja el, majd fejezi le a gyönyörű Judit a városát ostromló Holofernést, a szépségben vele vetekedő háborús hőst.

Azáltal, ahogy durván nagy falatokat nyes ki a drámakorpuszból, ez a kiselőadás koreográfiájával operáló produkció elsősorban azt a patriarchális csontvázat tárja elénk, amelyre Hebbel építette drámáját. A szövegben rejlő, nemi szerepekre vonatkozó sztereotípiák ellensúlyozására a Christians//Schwenk duó a kortárs tánc és epikus színház eszközeit alkalmazva alkot olyan képeket saját testéről, amelyek mindenféle nemiség és szegíen diktálta határt átlépnek. A szereplők mindketten magukat játsszák a színpadon, pusztán keresztnévükön mutatkoznak be, mint Marja és Isi, és így látszólag bizalmas kapcsolatba lépnek a közönséggel. Testük meztelenségét mint performatív stratégiát alkalmazva, egy rendkívül személyes tárgyalási folyamatba vonják be a nézőt azzal kapcsolatban, hogy kinek van engedélye kit megfigyelni. Az előadók az általában csak rájuk irányuló tekintet megfordításának erejét használják, a visszanezés gesztusát. Mivel a fények a nézőtérre is égnek, a néző biztos lehet abban, hogy többször is közvetlen szemkontaktusba kerül az előadókkal, és tudatában van annak is, hogy teljes mértékben látható. Így a közönség nem dőlhet hátra nyugodtan, nem foglalhatja el jól megszokott voyeur-pozícióját. Épp ellenkezőleg, állandó feszültségi állapotban követi az előadást, hiszen sosem tudja, mi lesz a két agyfűrt performer következő lépése. A hatalmi viszonyok folyamatos újraértékelése zajlik. Az egyik jelenetben a szereplők átlépik a közönséget a színpadtól elválasztó határt, és a nézőtér hátsó sorában ülő két néző ölében foglalnak helyet. Nagy élvezettel kezdenek intim jellegű (talán kitalált, talán valós) anekdotákat mesélni a barátnőikről, suttogásban nyilvános helyeken, elsősorban népes közfürdőkben maszturbáló nőkről. A többi néző, minthogy kénytelen hátrafordulni, hogy a beszélgető színészeket lássa, egyben körül is nézhet, maga is szereplővé válik, ahogy a

¹⁵ A weboldalukon olvasható, saját magukról adott leírásra hivatkozom itt (l. <http://christiansschwenk.org/bilder/>, utolsó letöltés: 2016. 1. 17.)

szégyenérzet vagy a tetszés tükröződik az arcán, ahogy elpirul vagy próbálja elkerülni, hogy a többiek tekintetére reagáljon. Ezzel a nem éppen nyájas területfoglalással a Christians//Schwenk duó a nézők és előadók közti viszonyt térképezi fel, melyet mindig a dominancia kérdése határoz meg, ám anélkül, hogy belesétálnának abba a csapdába, hogy akár magukat, akár a közönség tagjait tárgyiasítsák.

Munkáik jellegzetes sajátossága a közönségtalálkozó és beszélgetés beépítése az előadás lezárásába. Ezáltal teret és időt biztosítanak arra, hogy a közönség végiggondolja a látottakat, illetve hogy alkalma legyen megkérdőjelezni is az előadók megközelítési módjának jogosságát. Így a néző egyben ellentétként is szolgálhat az előadás hatalmi struktúráján belül.

Szerencsére azok a performatív stratégiák, melyeket a She She Pop, a Christians//Schwenk és mások alkalmaznak, lassanként utat találnak a kortárs színházi diskurzus fősodrában, gazdagítják és megújítják a nőiség ábrázolásának módjait az előadó-művészetekben.

Levonhatjuk tehát a következtetést, hogy egy bármilyen nemzetiségű, fehér, cisz nő pozíciójába helyezkedni a neoliberais önoptimalizált individualizmus korában kényelmetlen opció. Ehelyett a közös kritikai hang és esztétikai gyakorlat új feminista szempontú keresésébe sokkal több alkotónak kell bekapcsolódnia a színházi szakma és a rokonművészetek területéről. A reprezentáció, az önnön valóságunkról való képalkotás átalakító ereje az ő kezükben van, és megnyugtató a tudat, hogy élnek vele, és nem nyugszanak, amíg el nem érik a céljukat: hogy a küzdelem újra ott folyjon, ahol folynia kell, a közösségi diskurzus élő közegében, színházon belül és kívül.

Fordította: Jankó-Szép Yvette

Sebestyén Rita

LÁTNÍ, AMINT MEGTÖRTÉNIK

Interjú Deepa Punjani színikritikussal, szerkesztővel, a Nemzetközi Színikritikusok Egyesülete elnökségi tagjával.

Rendelkezel színészi tapasztalattal, illetve egy közgazdasági diplomával is. Mikor és hogyan döntöttél úgy, hogy a színházról szeretnél írni?

A színházzal először a közgazdasági főiskola utolsó évében találkoztam, miközben a szakdolgozatomat írtam.¹ Egyáltalán nem érdekelt a közgazdaságtan, idővesztegetésnek éreztem, nem mozgatott meg. Akkoriban Indiában, és hát valamennyire még ma is, a hallgatók könnyen beragadnak az igen korlátolt és nem túl ötletes oktatási rendszerbe. A legjobb dolog, ami utolsó éven történt velem egy előadásbeli szerep volt, amivel a főiskolák közötti színházi versenyen vetünk részt. A mi főiskolánknál ezek fontos tevékenységeknek számítottak, ezért a produkciókat profi színházi emberek rendezték. Ez volt az első találkozásom a színházzal. A főiskola befejezése után aztán kihagytam egy évet, és az alatt végig színházzal foglalkoztam, ami nemcsak színészi, leg volt jó élmény, hanem mert megtanultam értékelni a színházi munka különböző aspektusait.

Rengeteget tanultam abból, hogy szakmabeliként dolgoztam, például színpadi hangon beszélni anélkül, hogy berekednék, de teljesen lenyűgözött az is, ahogy a profi színházi produkciók működnek, annak ellenére, hogy láttam, hogy mennyi kihívással kell az átlag indiai színházcsinálónak megküzdnie. Utólag visszagondolva nagyon becsülöm és tisztetem azt az embert, aki a ruháinkat vasalta és gondoskodott róla, hogy a jelmezek rendben legyenek az előadás előtt. A darab, amit játszottunk, önmagában nem tűnt áttörőnek, de a tapasztalat felnyitotta a szemem. Nem tudom, hogy jobb színész lettem-e ettől, de biztosan realistább. Ezek után a Mumbai Egyetemen az angol mesteri képzésen tanultam tovább, és ott még több színházzal találkoztam – azzal a fajta megközelítéssel, ami érdekelt és amit csinálni szerettem volna. Akkoriban találkoztam Ramu Ramanathannal, a mentorommal, az ő társulatával (Not Quite There) csináltunk pár produkciót, ezekkel több helyen is szerepeltünk. Izgalmas időszak volt. A mesteri kutatási szakaszáig végig játszottam. Aztán a szakdolgozat, illetve magánéleti okok miatt kényszerpihenőre küldtem magam, mert úgy éreztem, hogy nem tudom már a legjobbat nyújtani a színpadon. Ez 2004 körül volt.

Időközben felfedeztem, hogy a színházról írni is lehet. Ramu akkoriban egy mumbai színházi hírlevelet szerkesztett (PT Notes – a Prithvi Színház Hírlevél), és tőle kaptam feladatokat. Nagyon lelkes voltam, megragadt az a munka. Rájöttem, hogy szeretek a színházról írni, és hogy egészen jól is megy. Úgyhogy valahol 1999 vagy 2000 körül kezdtem el színházról írni, és azóta is ezzel foglalkozom.

¹ A fordításban nyújtott segítségért köszönet Béri Balázsnak – a szerkesztőség.

Jogi karon tanulsz és jelenleg a diplomád megszerzésén dolgozol. Ez azt jelenti, hogy ma Mumbai-ban (Indiában) a színikritikus vagy kulturális újságíró nem részesül anyagi és társadalmi megbecsülésben?

Alapvetően igen nagy kihívás színházat anyagilag fenntartani, főleg ha alternatív vagy provokatívabb színházról van szó. Az anyagi vetületével mindig tisztában voltam, akkor is, amikor úgy döntöttem, hogy teljes állásban írni fogok. Ami a megítélést illeti, úgy állok a színházi kritikához, ahogy bárki más a választott szakmájához: a legfontosabb tisztességesen elvégezni a munkát. Úgy gondolom, hogy én jól is végzem, és ez a fizetés mértékétől függetlenül boldoggá tesz, nincs okom panaszra. Ezt a döntést én hoztam, hiszen számomra mindig is az volt a legfontosabb, hogy olyan munkát végezzek, amit szeretek, és amiben hiszek. A legtöbb ember így kerül színházba, ezért csinálja.

Egyetlen dolog zavar a szakmámban, hogy a mainstream sajtó nem igazán veszi komolyan a színházi kritikát, pedig szerintem a jó színházi kritikus igenis hozzátesz a társadalmi diskurzusokhoz. Emellett pedig ő az archiválója a színházi élménynek, ami máskülönben sokszor helyhez kötött, tiszavirág-életű. Amikor kritikát írunk, általában többet is mondunk, nem csak kritikai elemzést végzünk. Sajnos sem a sajtó, sem pedig a színházcsinálók nem kívánnak minket ebben a szerepben látni. Indiában különösen erősen érezni a mainstream újságírás intellektuális sorvadását.

Ami a jogot illeti, azért tanulom, mert érdekel. Jogi rendelkezések nélkül semmilyen demokratikus civil közösség nem maradhat fenn vagy reménykedhet fejlődésben, bár magát a szakmát gyakran kritizálják. Körülbelül két évig foglalkoztatott a gondolat, csak utána döntöttem el, hogy nekikezdek tanulni. Leginkább a büntetőjog, a polgárjog, a nemzetközi törvénykezés és a

Deepa Punjani



törvénytörési aktivizmus érdekelnék. Egyelőre korai megítélni, hogy mit kezdek majd ezzel, de örülök, hogy elkezdtem.

Az Színkritikusok Nemzetközi Egyesületének (IATC) tagjaként hogyan látod a kritikus nemzetközi megbecsültségét és társadalmi helyzetét? Nagy a különbség országok, kultúrák vagy akár kontinensek között?

Színházi szakíróként az IATC bizottságához csatlakozni a karrierem egyik legjobb döntése volt. 2005-ben csatlakoztam, akkor még független indiai tagként, majd 2008-ban megalapítottam az Indiai Nemzeti Részleget, amelyben jelenleg huszonegyen vagyunk az ország különböző pontjairól. Mindig jó érzéssel tölt el, ha az indiai kollégáim részt vehetnek az általunk szervezett szemináriumokon és szimpóziumokon: rendkívül fontosnak tartom a nemzetközi eszmecserét, és nemcsak a személyes vagy szakmai fejlődésünk szempontjából, hanem a globális problémák miatt is, amelyeken mindannyian osztozunk: nagy szükség van a szolidaritásra és a kritikai vitakultúrára.

A Mumbai Színházi Kalauza kultúra és az üzlet szerencsés keveredése. Kérlek, beszélj az oldal üzleti modelljéről.

A Mumbai Színházi Kalauzban az a legjobb, hogy magántulajdonban lévő és személyesen igazgatott vállalkozás. A honlap egy médiacég része, ez a cég egyébbel is foglalkozik a kalauz mellett, van például egy újabban meglehetősen népszerű filmes portálunk. Az oldal tizenegy éve létezik, és az egyetlen honlap Indiában, amely alaposabban foglalkozik színházzal. Jelenleg van egy ötvenezer fős előfizetői bázisunk, és még egyszer ennyi követőnk a különböző közösségi hálókön keresztül. Egyébként Mumbaiban látható a legtöbb színházi előadás egész Indiában, a produkciók pedig legalább négy nyelven – hindiül, marathiul, gujaratiul és angolul – mennek.

Ami az üzleti modellt illeti, mivel ez magánvállalkozás, anyagilag önfenntartók vagyunk. Különböző reklámcsomagokat terveztünk a társulatok számára, akik így rajtunk keresztül népszerűsíthetik az előadásait, eseményeiket, workshopjaikat. A honlapon közzétett tartalmak viszont kivétel nélkül díjmentesek. Ugyanakkor összekötőként is működünk a társulatok és a potenciális szponzorok között. Ezáltal gyakorlatilag segítünk az előadások szervezésében, és ezért díjat is szabunk. Van valamennyi bevételünk a reklámokból is, de ez meglehetősen alacsony. Fenn tudjuk tartani magunkat, bár néha más vállalkozásokból is kell támogatást átírányítanunk, hogy folyamatosan működhessünk. A kritikáinkban viszont soha nem lehet szempont a színházi partnerek kielégítése. Világosan megszabjuk, hogy a kritikák cenzúramentesek, nem áldozzuk fel az elveinket az anyagi haszonért, és bár nem egyszerű ezt az egyensúlyt megtartani, eddig mindig sikerült.

Hogyan lettél ennek a kalauznak a szerkesztője?

Ebben is a mesterem, Ramu Ramanathan játszott közre, aki engem ajánlott, amikor tőle kértem tanácsot a honlap szerkesztői. Én éppen otthagytam egy állást, amit nem szerettem, a mesteri dolgozatommal pedig majdnem végeztem, úgyhogy ideális lehetőségnek tűnt. Akkor a honlap még csak pár hónapja üzemelt; gyakorlatilag abból dolgozhattam, amit felajánlottak. Ez a modell aztán számos változáson esett át. A munka folyamata során ez nem tűnt fel, de most visszatekintve jó érzéssel tölt el, hogy mennyi mindent sikerült elérni.

Sokat utazol a világban, sok kultúrát tapasztalsz meg és különböző kulturális háttérrel rendelkező előadásokat látsz. Szerinted vannak ún. nemzetközi trendek a színházi formákat illetően? Amennyiben igen, melyek a legjelentősebbek mostanában és miért?

Nem tudom, hogy lehet-e trendekről beszélni. Indiában például több színházi, realitásvetélődést látok, bár mindig akadnak fiatal társulatok, akik máshogyan képzelik el a színházat. A klasszikus színházi hagyományunk továbbra is erős, a népi színház viszont egyre inkább háttérbe szorul a városiasodás miatt. Az indiai színház pont olyan, mint az ország: nincsen egyetlen, tisztán körülírható színházi hagyomány, és nem igazán lehet műfajokat körülhatárolni.

Az európai színházban nagyobb hangsúlyt kap a folyamat, ami viszont nem feltétlenül szöveg alapú, a jelentésalkotás pedig a legkülönbözőbb eszközökkel történik, ebből aztán lehet fizikai vagy mozgásszínház, de létrejöhet akár egy teljesen rideg színházi alkotás is. Rendkívül izgalmasnak találom a színház jelentésalkotó képességét, ebben a formában végtelen számú lehetőség van. Szeretném, ha a fiatalabb színházcsinálók többet kísérleteznének, ha a színpadot nem egyszerűen eszközként használnák, amin valamit egyszerűen felmutatunk, hanem olyan térnek, ami szerves része a létrejövő színházi élménynek.

Alapvető különbség az indiai és európai színház között, hogy Indiában gyakoribb a lineáris narratívával dolgozó előadás. Mi azt szeretjük, ha mesélnek nekünk, ha beszélnek hozzánk. Az ismerőst és az egyszerűt részesítjük előnyben, míg Európában a színház egyre inkább kísérleti, és igyekszik tágitani az előadás játékerét. Ez persze csak az igazán jó előadásokban történik meg, mindenhol vannak középszerű produkciók.

Tapasztaltál valaha nőként bármilyen pozitív vagy negatív megkülönböztetést a szakmában, akár Indiában, akár nemzetközi szinten?

Nem mondhatnám, hogy ez valaha közvetlenül megtörtént volna velem. Voltak problémák, de inkább politikai jellegűek, néhány ember berögzült érdekei miatt, akikkel akkor találkoztam, amikor létrehoztam az IATC indiai részlegét. Ezek gyakori akadályok, ha egy fiatal nő vezet egy szervezetet, az elégedetlenkedő idősebb férfiak pedig a szakmai tapasztalatuk meg a férfi-felsőbbrendűségük ürügyén mindig azt hiszik, hogy megúszhatják a rossz döntéseiket.

India hol tart most a kultúrában és színházban dolgozó nőknek nyújtott egyenlő lehetőségek terén?

India egyenlő lehetőségeket kínál a kulturális szférában és színházban dolgozó nőknek. Inkább az aggaszt, ahogyan a nőket megjelenítik az indiai színpadon. Vannak ugyan nőközpontú darabok, illetve erős női szereplők, de igen ritkán. Az ábrázolások nagy része fennkölt, magasztos és sztereotipizált, kevés a variáció. Ezek általában idejétmúltaknak számítanak, a modernebb megjelenítések viszont inkább csak karikatúrák, egyéniség és szellem nélkül. Jó írók kellene, és nem csak az erősebb, kortárs női karakterekhez, de általában véve a mai társadalmunk megrajzolásához.

Hol látod magad öt év múlva? Hol látod a színházkritikát öt év múlva? Online, papír alapú, szakmai, részvételi?

Előre tervezni jelenleg legfeljebb a következő heti Mumbai Színházi Kalauz hírlevelét tudom. Számomra igen pozitív élmény volt az online térben dolgozni, a kalauzunk pedig ma már komoly név a mumbai színházi közösségben és India más részein is, ezért úgy érzem, hogy a színházi kritika a miénkhöz hasonló honlapokon keresztül képes felvirágozni és fennmaradni. Mindenekelőtt viszont ebben a szakmában komoly elhivatottságra van szükség. Mi lehetőségeink szerint megfizetjük a szabadúszó kritikusainkat, és támogatjuk a fiatal, új szerzőket. A színházi kritika mindig szubjektív, nincs olyan, hogy jó vagy rossz, ezért sokkal inkább számít az elemzés, az, ahogyan az adott előadásról írunk, hogy annak értelme legyen. Ha sikerül a lényegi jelenségeket megragadni, akkor a kritika is lehet művészet.

TALÁLT KÉP



„Persze, nem tudtál eljönni, későn értesítettelek, de azt szerettem volna, hogy meglepetés legyen, hogy örülj, hogy készen állok a teljes felolvasóesttel, amelyen a te verseidet mondom el. Tudtam, hogy a vizionáláson belém fognak kötni – hogy miért, nem kell magyaráznom, főleg ha megnézed a programot. Már készen vagyok az est első részével (ez félórás), és október 18 és 20-a között részt veszek a bákói egyéni színházi fesztiválon (ez verseny lesz).

Ha kettészakadok, akkor sem tudok címet adni az estnek, úgyhogy egyelőre csak a műfaji meghatározás marad: lírikus oratórium. Tudom, hogy ez így nem túl vonzó a nagyközönség számára, mert ugyebár új műfajról van szó, de kérek, adj te nevet a gyermeknek! Olyan négy-öt hét múlva bemutatom a teljes műsort.

Május óta csak a te verseiddel foglalkozom, és ezért igen közel kerültem hozzád, az örömeidhez és keserűségeidhez, de be kell látnom, hogy ennek ellenére sem tudjuk egymást segíteni, pontosabban mindez neked semmit nem segíthet.”

Levél Illyés Kingától Szilágyi Domokos részére – részlet Szilágyi Domokos megfigyelési dossziéjából. Fotó: Erdélyi Lajos. A szöveget és képet Török-Illyés Orsolya bocsátotta a Játéktér rendelkezésére.

Gianina Cărbunariu

Metro is everywhere

Szereplő

A Nő – 30 fölötti

Valami csoda folytán... van szabad hely. Leülök. Nem gondolkodom semmire. Semmire se akarok gondolni. Elővehetném a telefonom és nyomogathatnám. Előveszem a telefonom és... *(előveszi a telefonját, majd pár pillanat múlva)*: Nem igazán van mit néznom rajta. Úgyhogy előre nézek. Rátok nézek. Igazából ez csak egy kifejezés, mert a tekintetem olyan zavaros, hogy egyetlen arcot sem látok tisztán. Mozdulatlanul nézek előre. Tessék levegőt venni. Rendesen, mélyeket lélegezni.

Leveszem a nyakamból a kendőm... kigombolok néhány gombot a blúzomon...

Nincs is olyan nagy tömeg, mégis belelegezhetetlennek érzem a levegőt. Lélegzem. Egy, két, há'... Lélegzem.

Próbálok belekapaszkodni a látványba. A nyugodt és fáradt gesztusaitokba.

A lélegzésem rendeződik, közben a tekintetem az arcokat pásztázza. Belekapaszkodik a ruhák, cipők, pólók, táskák, napszemüvegek márkajelébe... Felismerem az összes márkát. Mert én is ezeket viselem. Olyan, mintha a saját gardróbomat látnám különböző kombinációkban. Egyik jobban sikerült, másik kevésbé. Mindegy, nem számít.

Megnyugtató érzés rátok nézni, lassanként magamhoz térek. Lassanként meg tudom különböztetni az arcotok. Valahogy mind ismerős. Mindannyiótokat ismerem valahonnan. Valószínűleg ültünk már így egymással szemben máskor is.

Vagy munkába menet találkoztunk az utcán?

Egymás mellett ebédeltünk az irodaház vendéglőjében?

Vagy a város más vendéglőiben? Nem feltétlen drága, de semmiképp nem olcsó vendéglőkben, ugye?

Vajon ugyanabban az All Inclusive szállodában töltöttük valamelyik vakációt?

Talán egymás mögött álltunk sorba a bankban?

Talán pont ugyanabban a bankban vettünk fel 25 éves lakáskölcsönt?

Ugyanazon a környéken, a város északi részében?

Akkor biztosan találkozott a tekintetünk, amikor reggel a parkban futottunk.

Vagy talán pont ugyanabban a tömbházban lakunk? Talán pont ugyanabban a lépcsőházban?

Vagy... talán régebről ismerjük egymást, és azóta megváltoztunk kicsit?

Könnyen lehet, hogy együtt jártunk egyetemre...

Talán évfolyamtársak voltunk, talán pont ugyanabba a csoportba jártunk...

Nem, egyáltalán nem lehetetlen. Ha az első félév után dolgozni kezdtünk, nagyon valószínű, hogy csak vizsgán találkoztunk.

Talán ugyanarra az állásra pályáztunk?

Talán kollégák is voltunk egy adott pillanatban... jó, hát nem ugyanazon a részlegen, de talán ugyanannak a cégnek a 150–200 alkalmazottja közt voltunk?

Vagy talán a cégeknek, amelyeknél dolgoztunk, ugyanabban az épületben volt a székhelyük?

Akkor több mint valószínű, hogy pár másodpercig együtt ültünk a liftben, én a hatodikra mentem, te a kilencedik, tizedik vagy huszadik emeletre?

Vagy talán... nem, nem zárom ki annak lehetőségét, hogy... talán... pont én rúgtalak ki a leépítések első körében?

Olyan sok idő telt el azóta, több mint három év. Egész egyszerűen úgy tűnik, egy előző életben történt. És nincs miért haragudnod rám. Te is ugyanezt tetted volna.

Légy őszinte magadhoz és ismerd be, ugyanezt tetted volna: ha elkezdtem volna rinyálni, hogy lakásrészletem van meg kocsi-részletem, azt mondtad volna, a cég olyan nagylelkű végkielégítést ajánl fel, hogy az elegendő lesz legalább hat hónapra, amíg új munkahelyet találok. Ha kicsit spórolok, talán egy egész évre.

Vagy talán a második körben rúgtalak ki? Meglehet. Vagy a harmadikban? Biztos nem a negyedikben, arra biztosan emlékeznék.

Szeretném, ha tudnánk beszélgetni... szeretném, ha elküldenétek a francba.

Ha szólnátok hozzám...

Kiszállsz? Kiszállunk?

Igen, nagyjából az összes táska, szemüveg és márkacucc, amit ismerek, ennél a megállónál száll ki. Itt kellene nekem is kiszállnom. Innen indulok az irodába hétfőtől péntekig minden reggel fél kilenckor.

Itt szállok ki hétfőtől péntekig minden nap. Ma azonban semmi sem készítet rá, hogy kiszálljak. Nem sietek. Nincs hova sietnem. Enyém az egész este. Az egész éjszaka.

Ráadásul úgy érzem, odaragadtam ehhez a helyhez. Hogy ez az én helyem. Hogy megtarthatnám egy időre. Egy vagyok az üléssel, amin ülök. Nem, eszemben sincs ilyen hamar átadni. Nyugodtan lélegzem, egyre jobban megy a lélegzés, sokkal tisztábban látok. Sokkal tisztábban, mint néhány órával ezelőtt. Sokkal tisztábban, mint amikor öt perccel ezelőtt leültem.

Jöhettem volna autóval, de elvileg nem az enyém már. És akkor jobb megszoknom anélkül. Jöhettem volna taxival. De kétszer annyi időbe telt volna, míg hazaérek. Sőt, talán háromszor. Beszélgetnem kellett volna a taxisofőrrel. Nem lettem volna képes rá. Itt jól vagyok. Egyre jobban.

Nézhetlek, és nem kell beszélgetnünk. Hallom a beszélgetésfoszlányokat.

Most nem olyan zsúfolt. Szinte senkinek sem kell állni. Van levegő.

Velem szemben egy nő engem bámul. Állom a tekintetét. Lélegzem. Nem szeretem, ha fixíroznak. A nő mozdulatlan és egyenesen engem néz. Kábé egyidősek lehetünk. Plusz-mínusz öt év. Inkább plusz. És egész biztosan öt kilóval több nálam. Farkasszemet nézek vele. Mígnem a szemem könnyezni kezd. Mígnem a kezem szorongatni kezdi a táskám. Az ő keze szintén. Elfordítom a fejem, és a szemem sarkából látom, hogy ő is. A nő az én visszatükröződésem a szemben lévő ablakban. Összerezzenek, összerezzen ő is.

A kocsi megtelik emberekkel. Eltűnik a szemben lévő nő. De jó. Az Északi pályaudvar. Csomagos emberek, koldusok, munkából hazatérők, ki-ki megy a dolgára. Elöttem lábak, a térfoglalásban összekeveredett testek. Minden centi fontos. Hangzavar. Eggyé válok az üléssel. Lélegzem. Ismét nehéz a levegő. Mindenféle szagok, vonatszag, az összezsúfolt testek szaga.

A kendőmon át lélegzem. Kedvenc parfümöm illata megnyugtat, olyan érzésem lesz, mintha csak néző lennék itt. Tényleg néző vagyok. Nézem az előttem állók cipőjét. Nem látok egy ismert márkát se.

Lassan felemelem a tekintetem és... figyelmeztethetnélek, hogy valaki kotorászik a táskádban... A metróban mindenhol ezt írja: kérjük, jelezze, ha észreveszi, hogy... De ez a felszólítás olyan elvont. Már-már ironikus. Magamhoz szorítom a táskám és lélegezni próbálok. Szeretném elfordítani a fejem, de nincs hova.

Látom, ahogy kivágod a táskát. Egy örökkévalóságnak tűnik, olyan lassú minden mozdulat. Véletlenül elkapom a tekinteted. Látom benne az igyekezetet, hogy észrevétlen maradj. Hogy más-hol légy. De nagyon is itt vagy. A tekinteted azt mondja, maradjak vesztig a helyemen. Tartsam a szám. Rám nézel, és szavak nélkül mondod, jobb, ha tartom a szám és másfelé nézek.

De merre?

Becsukom a szemem. Magamban hallom az ismert szavakat, úgy jönnek, mint egy megfíkezhetetlen áradat:

büdös cigány

rohadt gané

szemét állatok

ki kéne őket irtani

hogy ne szaporodjatok tovább, mint a patkányok

semmiházi tolvajok

büdös cigány бүдös cigány бүдös cigány бүдös cigány бүдös cigány бүдös cigány бүдös cigány

Ettől megnyugszom. Ismét tudok lélegezni. Sokkal jobban vagyok.

Nyílnak az ajtók, jön egy kis levegő. Elöttem a lábak ellépnek az ajtó felé.

Egy kolduskölyök valamit kántál és felém tartja a kezét.

Így maradunk egy ideig anélkül, hogy bármi történne.

Nem adok semmit. Ki kéne irtani titeket. Az összest.

A kéz az arcomhoz közelít. Egyre közelebb van. Ösztönösen benyúlok a zakóm zsebébe és kiveszek 5 lejt, a visszajárót a cigiből.

A kéz megáll.

Odanyújtom az 5 lejt, mintha húst dobnék a tigrisnek a rácsokon át.

Remeg a kezem, a pénz leesik.

A kölyök felveszi és odébbáll.

Hallom, hogy körülöttem azt mondják: így adjuk alájuk a lovat, ha ennyi pénzt ad nekik, miért is mennének dolgozni? Nem ők a hibásak, csakis mi vagyunk a hibásak. Ez nem könyörület, hanem bűn. Hozzászoktatjuk őket, hogy nem kell megdolgozni a pénzért. Aztán csodálkozunk, hogy fejbe ütnek. Megérdemeljük.

A kezem a térdemen, remeg. Mintha nem is az enyém lenne. Nem nézek rá, megtagadom. A kezét, amely félelemből adta az 5 lejt. Mégis mi történhetett volna? Bármí.

Ismét nyílnak az ajtók, akár ki is szállhatnék. Taxiba ülhetnék, hazamehetnék, megfürödhethetnék... csinálhatnám, amit munka után mindig szoktam. Egy újabb munkanap előtt.

Felállok. De a távolság az ajtóig túl nagyra tűnik. Visszaülök, mielőtt az előttem álló terhes nő félrelökne.

Büntetésből az orrom elé tolja a hatalmas hasát. Büntetésből a homlokomhoz ér a hasa. Büntetésből szinte hallom, ahogy a hasában hordott kis élet szitkozódik.

Eszemben sincs átadni a helyem.

Mert nem akarok a helyedben lenni.

Mert nem vagy az én helyemben.

Mert nem hiszek a női szolidaritásban. A tíz év irodai munka megtanított rá, hogy ilyen nem létezik.

Mert nem hiszem, hogy az anyaság a legcsodálatosabb dolog a világon.

Mert nem hiszem, hogy gyereket csinálni hazafias cselekedet. Még akkor se, ha maga az elnök mondja. Még ha a világ összes elnöke is ezt mondja. Vagy majdnem az összes. Amikor a hozzád hasonló nőkről beszélnek: akik spórolnak, dolgoznak, és nem kívánnak többet, mint ami könnyen elérhető.

A gyerek a legjobb esetben biztosítás a jövőre. És pontosan tudod, miről beszélek.

B terv arra az esetre, ami több mint valószínű, hogy nem lesz nyugdíjunk.

Hogy halálra dolgozzuk magunk 65, 75, 95 éves korunkig. Amíg bele nem döglünk.

De a dolgok pont fordítva is történhetnek, mint ahogy terveztük. És pontosan tudod, miről beszélek...

Megijesztenek az ilyen nők: a hasukban rejtik a jövőt. A jövőt, amelyben mi betegek, öregek, magányosak leszünk, és majdnem biztosan szegények.

Egyszer csak feláll a mellettem ülő férfi. Nem mintha át akarná adni a helyét, hanem mert a következőnél kiszáll.

Valami nők szinte a lábamra teszik a szatyaikat.

Nők, akik egész nap dolgoztak.

Nők, akik munka után nem mennek egyenesen haza, hanem útba ejtik a piacot.

Legutóbb mikor voltatok fodrásznál? Fogadok, hogy az esküvőtök napján.

Legutóbb mikor vettetek magatoknak cipőt?

Legutóbb mikor vásároltatok magatoknak ruhát, de újat, nem turkálóból?

Legutóbb mikor pofozott meg a részeges férjetek?

Az Egyetem téren felszállnak valami fiatalok, biztosan diákok.

Kurzusról jönnek. Kurzusokról, klubokról, kajáról beszélgetnek.

Pénzről. Hogy nem elég.

Álláslehetőségekről.

Hogy milyen kicsi a fizetésük.

Semmi új.

Vidáman beszélgetnek.

Mintha vicc volna.

Mintha nem is velük történne.

Van egy rossz hírem. Tulajdonképpen több rossz hírem is van, de ez az első: az időtök és a pénzetek vesztegetitek a tanulással.

Ugyanolyan vidáman szállnak ki, ahogy beszéltek.

Csak hátrátlatni fog a diploma. Miatta nem fogjátok elvállalni a rosszul fizetett munkát. Méltóságon alulinak fogjátok találni. És amikor mégis elvállaljátok, napról napra frusztráltabbak lesztek.

A jobb időknél annyi.

Vége. Az a néhány év, amikor minden lehetségesnek látszott, eltűnt, mintha soha nem is lett volna.

Szálljatok csak ki ugyanolyan vidáman, ahogy beszéltatok.

Turisták térképpel kezükben, fényképezőgépekkel felfegyverkezve.

Lepjétek el a régi városközpontot, töltsétek meg a bárakat, amelyek olyan drágák, mint még soha.

Nem szállhatok ki a központban, ebben az órában nem találnék szabad taxit.

Nem bírom elviselni ezt a pörgést.

Egyesek szórakozni mennek, mások a munkából tartanak hazafelé. Jó, hogy van nekik, honnan. Egyelőre még van.

Zsúfoltság, szagok, fáradt arcok, merev tekintetek, a zakók, ruhák egyre elnyűttebbek, szappanoperákról beszélgetnek, jelen nem lévő emberekről, az árakról.

Egy idegen nő.

Látszik az arcodon, hogy idegen vagy.

Talán a hasad nem is has. Láttunk már ilyet.

Talán a bomba nem időzített, hanem nagyon is azonnali. Láttunk már ilyet. Pontosan tudjátok, miről beszélek.

Semmi sem az, aminek látszik.

Minden sarkon egy tucat bomba van. Egyik már ketyeg, másik csak később robban.

Nincs több „terülj, asztalkám”. Miért nem mentek haza? Egész egyszerűen más elveket vallunk. Semmi bajom veletek, de szerintem mindenkinek jobb lenne a saját hazájában.

A ti férjeitek, a ti fiaitok erőszakosak. Már az utcára kimenni is félünk. Volt az a nő, akit egy ilyen erőszakolt meg... mindennek van határa. Csodálkoztok, hogy dühösek vagyunk? Ez még semmi. Pontosan tudjátok, miről beszélek.

Valami fiatalok szállnak be. Egy banda. Itt már egész mások az arcok. A város déli részéből valók. Milyen furcsa, meg lehet különböztetni az északi és a déli részen utazókat az arcuk alapján. Ők ritkán találkoznak a központban. Itt én vagyok a furcsa. Jobb lenne kiszállnom. De ha kiszállok, többé nem leszek biztonságban. Sőt. Évek óta nem jártam ezen a környéken. Csak autóval. Az más.

Kérdőn néztek rám. What's a nice kid like you doing in a place like this? Biztos erről sugdolóztok. Erősebben fogom a táskám. A másik kezem a zsebemben. A telefonom szorongatom.

Csak mi maradunk a kocsiban. És a terhes nő. Mellettem.

El fogják venni a táskám, kiszedik belőle a pénzem, a bankkártyáim, az irataim... mi az ördögért kellett nekem idáig eljőnni? Már otthon sajnálhatnám magam. Ebben az órában már nagyon részeg lehetnék.

Mit sugdolóztok ott?

Múlt héten megerősakoltak egy nőt az utcán. Igaz, egy bevándorló csinálta. Hátha csak a táskám veszik el. Éljünk már a végállomásra, hogy visszaindulhassak. Egy örökkévalóságig tart, hogy odaérjünk a következő megállóhoz, az utolsóhoz.

Avoid eye contact. Avoid any eye contact. De engem néznek. Engem néznek. Engem nem véd semmilyen has. Nem fognak egy terhes nőt kirabolni. Aki még idegen is. Mi a francot lehet elvenni egy ilyenről? Az északi arcom csinál belőlem áldozatot.

Már nem sugdolóznak. Engem néznek. Valamit dúdolnak. Provokálni akarnak. Ugyanazt az éneket dúdolják. Ez egy rémálom. Rémálom. Behunyom a szemem. Ami elkerülhetetlen, megtörténik. Egyre hangosabban énekelnek. Honnan ismerem ezt a dalt? A fejemben csak ezt hallom. Az ő hangjukon. Honnan ismerem a dalt? Nem veszek levegőt. Várom az ütest. Leengedem a kezem a táskámra. Nem szabad ellenállást tanúsítanom. Milyen ellenállást tanúsíthatnék?

A dal közeledik felém.

Valaki megragadja a karom. Valaki megszorítja a karom. Kiejtem a táskám a kezemből. Vigyék és hagyjatok békén.

„Büdös kurva.”

„Húzzál haza, rohadék!”

Rándul egyet a karom. Kinyitom a szemem: a nő a karomba kapaszkodik.

Az egyik megragadja a fejét.

Elrántom a karom, miközben az egyik rám ordít: Együtt vagytok? Elhúzom a karom.

Ezzel a szeméttel vagy?

Egyedül vagyok. Egyedül vagyok. Egyedül vagyok.

Egyedül vagy és semmit sem láttál, megértetted?

Semmit se látok. Semmit se látok. Semmit se látok. Becsukom a szemem és semmit se látok.

Csak hallom. Az üvöltéseket. A puffanásokat. Az állati üvöltést.

Hasba vágják. Üvöltés. Hasba vágják. Üvöltés. Nem vagyok itt. Nem lehetek itt. Épp abban a pillanatban, amikor a ki nem mondott gondolataim valósággá válnak. Delete-et szeretnék nyomni az összes ilyen gondolatomra. Ha Delete-et nyomnék, talán eltűnne mindaz, ami előttem történik. Ami előttem történik, azt nem lehet kimondani. Ami előttem történik, az nem lehetséges. Nem emberi. Három tigris elkap egy vemhes zsiráfot. Széttépik. Úgy nézem, ami előttem történik, mint egy jelenetet a Discovery-n. Másképp soha többé nem tudnék felállni innen. Vércseppek a földön. Az üléseken. A trikóikon. Elfojtott nyögések.

Nyílnak az ajtók. Ezek négyen elhúznak. Mielőtt elhúznak, ugyanaz a kölyök odasziszegi: Nem láttál semmit. Különben...

A nő a földön fekszik. Mozdulatlanul. Az ajtók nyitva maradnak. Végállomás. A szerelvény tíz percig állomásozik.

Nem tudok megmozdulni. Nézem őt és várom, hogy valami történjen. Hogy felemelje a fejét. Hogy felálljon és kilépjen az ajtón.

Fordította: Boros Kinga

CRITICĂ

Bogat în elemente suprarealiste și puternic vizual, tonul de bază al lumii teatrale a lui Radu Afrim este inconfundabil, indiferent dacă pornește de la text literar (dramatic) sau improvizații actoricești, așa cum se întâmplă și în cazul ultimei sale puneri în scenă de la Timișoara, despre care scrie Bea Kovács. În spectacolul intitulat *Viața și moartea unor spectatori* apare pe scenă, în lumina reflectoarelor, personajul care de obicei observă totul din întuneric: spectatorul însuși.

Michal Dočekal a regizat *America* lui Kafka la Teatrul Maghiar din Cluj. Conform criticii lui Tamás Lovassy Cseh, interpretarea scenică a romanului rezultă într-un spectacol puternic vizual care curge domol, exprimându-se în simboluri și văzut mai curând ca un omagiu adus operei lui Kafka – dar care nu tratează funcționarea relațiilor de putere sau vulnerabilitatea oamenilor de rând.

Lilla Proics citește *Pescărușul* prezentat de Compania Tompa Miklós din perspectiva întrebărilor cruciale ale dramei – posibilitatea artei poetice auto-reflexive oferite de relațiile emoționale dintre personaje și de către povești. Punctul forte al regiei lui Attila Keresztes este spațiul simplu creat din elemente teatrale (cortină, scenă, sală) în care povestea cehoviană se desfășoară chiar în fața noastră.

Premiera de revelon este un eveniment special în repertoriul teatrelor din Transilvania, care – conform așteptărilor publicului – nu se prea aventurează dincolo de limitele unui spectacol de divertisment ușor. *Burghezul gentilom* de la Sf. Gheorghe nu se înscrie în această tradiție. Despre spectacolul regizat de Sardar Tagirovsky puteți citi critica scrisă de Anikó Varga.

Márta Bodó scrie o critică eseistică despre *Printre valuri* de la Teatrul Maghiar din Cluj, în care compară spectacolul regizat de Tom Dugdale cu filmul lui Lars von Trier din perspectiva reprezentării poveștii feminine.

INTERVIU

Péter Tasnádi-Sáhy a realizat un interviu cu Eszter Novák, directoarea artistică a Teatrului Szigligeti din Oradea. Conversația structurată pe momentele importante ale carierei sale regizorale a devenit expresia unei gândiri teatrale. Eszter Novák s-a format sub influența teatrului practicat de Gábor Székely și crede că face parte din universul tuturor măștrilor care au marcat în mod decisiv dezvoltarea personalității și gândirii sale.

Andrea Kulcsár a întrebat-o pe actrița și profesoara târgumureșeană Erzsébet B. Fülöp despre rolurile sale importante, despre viața femeilor, despre prezența scenică și metodele ei de lucru. Erzsébet B. Fülöp consideră că rolurile sale cele mai bune au fost determinate de regizorii cu care a lucrat, unul dintre procesele de lucru favorite fiind cel legat de *Tihna* regizată de Radu Afrim, unde metoda esențială de creație actoricească a fost privirea.

Hajnalka Szalma, actrița Teatrului Tamási Áron din Sf. Gheorghe a fost întrebată de Beáta Lília László. Aflăm din interviu cât de importante sunt rolurile feminine bine scrise în cariera unei actrițe, apoi se vorbește despre nevoia de a satisface toate așteptările, despre motivație și succes. Hajnalka Szalma crede că este foarte greu să definești locul femeii în zilele noastre, și la fel de dificil este pentru femei să păstreze echilibrul între familie și carieră.

Profesoară, dramaturg și critic teatral, creatoare spectacolului de teatru comunitar *Terminus*, Kinga Boros a răspuns la întrebările lui Eszter Brassai despre afirmarea femeilor în teatru, despre organizarea ierarhică a teatrului de artă, precum și despre tematica și parcursul spectacolului *Terminus*. Kinga Boros, care a experimentat pentru prima dată cu o nouă formă teatrală, este interesată de teatrul participativ, comunitar și de redefinirea convențiilor.

STUDIU, ESEU

Moda rolurilor în pantaloni pentru femei s-a răspândit în perioada restaurării engleze, când femeile puteau să-și etaleze talentele și corpul în haine bărbătești. Csaba Szilágyi Palkó se ocupă de obiceiul travestiului scenic din perspectiva istoriei teatrale și culturale și a studiilor de gen. În eseu său apar nu numai eroii teatrului de elită, precum Sarah Bernhardt, Sári Fedák, sau Lujza Blaha, dar și personajele teatrului de divertisment maghiar, lumea imitatorilor de bărbați și femei.

Cum/de ce o minoritate în cadrul minorității? Lucrarea de sociologie teatrală a lui Katalin Czvikker ne arată, ce structuri teatrale pot oferi date despre obstacolele afirmării feminine în viața teatrală. Cercetarea studiază o perioadă de cincisprezece ani la nouă teatre tradiționale, de la organizare până la statutul creatorilor și spectatorilor, arătând distribuția tradițională a rolurilor feminine și masculine în învățământul universitar și în munca teatrală, conturând tendințele de schimbare acolo unde e cazul.

În raportul lui András Visky citim despre faptul că poetica punerii în scenă stă sub semnul proprietății și al controlului: participanții actului creativ comun își sacrifică creativitatea individuală pe altarul artei

regizorului. Alimentându-se din spiritualitatea dictaturii, teatrul mainstream și-a înlocuit publicul cu o comunitate virtuală de spectatori. Teatrul post-mainstream manifestă însă tot mai puternic nevoia unei noi intimități și a apropierei de celălalt.

Mária Kacsir a fost un critic cult și sensibil al ultimelor trei decenii ale secolului al 20-lea. În memoriile lui Levente Kovács portretul ei se conturează pe fundalul general al teatrului românesc din București și cel maghiar din Transilvania. Cu un ochi avizat și o viziune largă, criticul se străduiește să plaseze teatrul maghiar din România în contextul mai amplu al teatrului universal.

Eseul lui Boróka Parászka are în centru întrebarea: dincolo de stereotipurile din istoria dramaturgiei și istoria teatrului, este oare rodnică încercarea de a face vizibile femeile în teatrul maghiar contemporan din Transilvania? După trecerea în revistă a succeselor și eșecurilor, autoarea cercetează conștientizarea gender, chestiuni legate de roluri și identități feminine și masculine, disfuncționalitățile modelului de familie și problematica reprezentării violenței.

RECENZII DE CARTE

În anul 2013, ca urmare a concursului de dramaturgie anunțat de Teatrul Tomcsa Sándor din Odorheiu-Secuiesc a apărut volumul *dráMÁzat I. 2013*, care conține cinci drame contemporane. Márta Bodó a scris o recenzie pentru revista noastră. (Piesa distinsă cu premiul întâi a fost prezentată la Teatrul din Odorheiu-Secuiesc.) A avut loc și ediția a doua a concursului, despre rezultatele acestei ediții puteți citi în columna de eseuri a numărului actual.

Panna Adorjáni ne prezintă o revistă electronică cu două apariții anuale, organizată tematic în jurul problemelor de gender. Revista numită TNTeF (*Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat* sau *Ejurnal Interdisciplinar de Studii de Gen*) poate fi accesată la adresa: www.tntefjournal.hu și este redactată la Szeged. Jurnalul nu este strâns legat de teatru, dar are și articole cu tematică teatrală.

TRECERI DE GRANIȚĂ

În articolul din 1990 Lesley Ferris studiază reprezentarea teatrală a violenței împotriva corpului feminin. În esul său intitulat *Înscenarea violenței împotriva femeilor. O lungă serie de repetiții*, autoarea identifică cauza apariției dese în teatru a violenței împotriva femeii în repetarea poveștilor despre violență din istoria dramaturgiei, care prezintă femeile ori ca victime ale agresiunii, ori ca ființe puternice, încăpățănate. În decursul cercetărilor sale de istoria dramei și a teatrului, Ferris ne arată mecanismele care înlesnesc permanentizarea reprezentării teatrale a violenței împotriva femeii și se întreabă, oare de ce am avea nevoie ca să nu mai repetăm aceleași forme ale agresiunii.

În esul intitulat *Întoarcerea privirii. Ești privit, patriarcat!*, autoarea, Adele Dittrich Frydetski, demonstrează posibilitățile teatrului feminist german prin două colective de creație contemporane semnificative. Autoarea începe cu o scurtă panoramă istorică și teoretică, în care prezintă situația actuală a teatrului german contemporan și statutul femeilor creatoare, apoi prin analiza câtorui spectacol al companiilor She She Pop și Christians//Schwenk demonstrează metodele teatrale și estetice ale creatorilor amintiți.

Rita Sebestyén discută cu criticul teatral și redactoare Deepa Punjani, membră în consiliul de conducere al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, despre ce înseamnă să fii critic de teatru în India de azi, cum funcționează și care sunt forurile criticii teatrale, precum și ce provocări trebuie să înfrunte o femeie profesionistă aflată într-o poziție de conducere.

DRAMĂ

În acest număr puteți citi monodrama *Metro is everywhere* de Gianina Cărbunariu într-o traducere de Kinga Boros. Cu simțul ei precis, autoarea nu descrie personajul principal, iar din lista de personaje de un singur rând aflăm doar că are în jur de treizeci de ani și e „O femeie”. Aproape cu elanul unei garnituri de metrou în mers, monologul creează această „O femeie”, care apare în decursul dramei ca o femeie albă bine situată din clasa de mijloc, numai ca mai târziu – în timp ce parcurgem toată capitala, intersectând diferite straturi sociale – să-i descompună cu desăvârșire contururile. Cea cu care ne-am identifica ușor, cea cu care dorințele noastre ne îndeamnă să ne identificăm, fiindcă e o câștigătoare în lumea familiară a capitalismului sălbatic, se dovedește a fi o șomeră ratată. Textul Gianinei Cărbunariu este o schiță socială dezamăgită, disperată și fără menajamente, afirmația cea mai puternică fiind prezentarea perspectivei feminine despre starea generală de singurătate și lipsă de solidaritate.

REVIEWS

Thriving on surrealistic elements and strong visuals, the basic tone of Radu Afrim's theatrical world is unmistakably particular, no matter if it starts from (dramatic) literature or the actors' improvisations, such as the latest performance at Timișoara, reviewed by Bea Kovács. The *Life and Death of Some Theatre Viewers* puts on stage and in the limelight the character that usually observes from the dark: the spectator.

Lilla Proics reads *The Seagull* performed at the Tompa Miklós Company from the perspective of the cardinal questions of the drama – the self-reflective poetics offered by the emotional relationships between the characters and by the framework of the story. The emphatic component of Attila Keresztes' direction is the simple space created with theatrical elements (curtain, stage, stalls) – in which Chekhov's story unfolds in our close proximity.

Michal Dočekal directed Kafka's *America* at the Hungarian Theatre in Cluj. According to Tamás Lovassy Cseh's review, the stage interpretation of the novel results in a slowly flowing, symbolically encoded, strongly visual performance, which can be perceived rather as a homage to the Kafka oeuvre – without touching upon the functioning of power-structures or the vulnerability of common people.

The premiere on New Year's Eve is an important event in Transylvanian theatres, which spectators usually expect to keep within the limits of a light, entertaining production. The *Bourgeois Gentleman* at the Tamási Áron Theatre from Sf. Gheorghe does not follow the tradition. Anikó Varga reviews the performance directed by Sardar Tagirovsky.

Márta Bodó writes an essay-style review about *Breaking the Waves* at the Hungarian Theatre in Cluj, in which she compares the performance directed by Tom Dugdale with Lars von Trier's film from the perspective of the representation of the female story.

INTERVIEW

Péter Tasnádi-Sáhy interviewed Eszter Novák, the artistic manager of Oradea's Szigligeti Theatre. The conversation, built around the career of the director, on her important creative moments, also represents a statement on theatrical thinking. Eszter Novák was educated on Gábor Székely's theatre and she considers herself to be part of the universe of all those masters who have left decisive marks on her personality and way of thinking.

Andrea Kulcsár asked Tg-Mureș actress and university teacher Erzsébet B. Fülöp about her most important roles, her life as a woman, about stage presence and her working methods. Erzsébet B. Fülöp considers that her best roles were always dependant on the directors and one of her favourite works is *Tranquility*, directed by Radu Afrim, in which her essential acting method was the gaze.

Kinga Boros, university teacher, dramaturge and critic, the creator of the community performance *Terminus* answered Eszter Brassai's questions about the affirmation of women in theatre, the hierarchic structure of art theatre, as well as the theme and afterlife of *Terminus*. Kinga Boros, who has experimented for the first time with this form of theatre, is interested mainly in participatory and community theatre and the re-evaluation of conventions.

Hajnalka Szalma, actress at the Tamási Áron Theatre in Sf. Gheorghe was interviewed by Beáta Lídia László. We find out from their discussion how important well-written female roles are in starting up an acting career. They also talk about the need to meet expectations, about motivation and success. Hajnalka Szalma thinks that it is difficult to answer what the status of women is in our days, and it is equally difficult for women to find a balance between family and career.

STUDY, ESSAY

The fashion of women playing cross-dressing roles spread during the English Restoration period, when actresses were allowed to showcase their talents and bodies in men's clothes. Csaba Szilágyi Palkó deals with the practice of cross-dressing from the perspectives of theatre history, cultural history and gender studies. His study refers not only to the heroes of elite theatres such as Sarah Bernhardt, Sári Fedák or Lujza Blaha, but also to the world of the female- or male-impersonators, the characters of the Hungarian variety theatre and Orpheum.

How/why a minority within the minority? Katalin Czvikker's study of theatre sociology shows the data of institutional structures proving that women's leadership is limited in theatre. The research studies fifteen years of nine Transylvanian repertory theatres, from management to the status of creators and spectators, with precise data showing the distribution of traditional male-female roles in academic education and theatre work, while occasionally pointing out tendencies of change.

From András Visky's report we can find out that the poetics of the mise en scène is all about ownership and control: the participants of the common creation sacrifice their individual creativity on the altar of the director's art. Nurtured on the spirituality of dictatorship, mainstream theatre has exchanged its public for a virtual community of spectators. Post-mainstream theatre, however, manifests an ever-stronger need for a new intimacy, for the closeness of the other.

Mária Kacsir was a sensitive and well-read critic of the last three decades of the 20th century. In Levente Kovács's memories her portrait is drawn against the general background of Romanian theatre in Bucharest and Hungarian theatre in Transylvania. With a sharp-eye and a broad vision, the critic did her best to place Hungarian theatre from Romania in the context of world-theatre.

The main issue of Boróka Parászka's essay is the following: beyond stereotypes of drama and theatre history, is it possible to make women visible in contemporary Hungarian theatre in Transylvania? After surveying successes and failures, the author analyses the issues of gender-awareness as well as questions of female and male roles and identity, malfunctions of the family model, and the representation of violence in the plays published in the volume *drámÁzat 2015*.

BOOK REVIEWS

The volume *drámÁzat I. 2013*, published as a result of the drama competition organised by the Tomcsa Sándor Theatre in Odorheiu-Secuiesc in 2013 contains five contemporary plays. Márta Bodó reviews the volume for us. (The award winning play was produced at Odorheiu-Secuiesc). The second edition of the competition was organised in 2015. You can read about its results in the essay column of our present issue.

Panna Adorjáni presents an e-journal which appears twice a year and its themes are organised around gender issues. The *TNTeF (Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat or Interdisciplinary eJournal of Gender Studies)* can be accessed at www.tntefjournal.hu and is edited at Szeged. The journal is not closely linked to theatre, but it contains articles on theatrical themes as well.

TRANSGRESSING BORDERS

The 1999 article written by Lesley Ferris studies the theatrical representation of violence on women's bodies. In the essay entitled *Staging Violence Against Women. A Long Series of Replays* the author argues that one of the reasons behind the prevalent theatrical occurrence of violence against women lies in the repetition of violent stories of women in the history of drama, which interprets women either as victims of violence or as strong willed and stubborn. Along a research in drama and theatre history, Ferris shows the mechanisms that have enabled the theatrical representations of violence against women to become permanent and asks what is needed for us to get rid of the repetitions of these same forms of aggression.

In the essay *Reversing the gaze: They are looking at you, patriarchy!*, the author, Adele Dittrich Frydetski presents the possibilities of German feminist theatre through two important creative communities. The author begins with a short theoretical and historical survey, in which she sketches the current state of contemporary German theatre and the status of women in it. In the analysis of performances of She She Pop and Christians//Schwenk, she demonstrates the theatrical tools and aesthetics that the above-mentioned creators apply.

Rita Sebestyén discusses with theatre critic Deepa Punjani, a member of the Executive Committee of the International Association of Theatre Critics, what it means to be a theatre critic in India today, which are the forums of Indian theatre criticism and how do they function, as well as which are the challenges that a professional woman in a leading position has to face.

DRAMA

Kinga Boros translated Gianina Cărbunariu's monodrama, *Metro is everywhere* for the drama section of this issue. With a characteristically precise sense, the author does not describe the main protagonist in detail, and we only find out from the one-line character list that „The woman” is in her thirties. Almost with the swiftness of a running metro train, the monologue creates “The woman” as an upper middle class white female, only to decompose these contours later – as we travel through the capital intersecting various social groups. The character with whom we can easily identify, with whom our desires urge us to identify because she seems to be a winner in this familiar capitalist world, will turn out to be an unemployed loser. Far from being merciful, Cărbunariu's text is a disillusioned, desperate social panorama, the strongest affirmation of which is the presentation of the female perspective on the general loneliness and lack of solidarity.

Játéktér – erdélyi színházi periodika

Főszerkesztő: Varga Anikó (kritika, dráma)

A szerkesztőség tagjai:

Adorjáni Panna (Határátlépések – világszínházi sorozat, Talált kép)

László Beáta Lídia (interjú)

Ungvári Zrínyi Ildikó (tanulmány, esszé)

Zsigmond Andrea (könyvrecenzió)

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 GLORIA Nyomdában

Felelős vezető: Nagy Péter igazgató

GLORIA CASA DE EDITURĂ ȘI TIPOGRAFIE SRL

Cluj-Napoca, Dorobanților 12

40 264 431282, gloria@idea.ro

TÁMOGATÓK

Bethlen Gábor Alap
Communitas Alapítvány
Kolozs Megyei Tanács
Kolozsvar Polgármesteri Hivatala és Városi Tanácsa
Nemzeti Kulturális Alap

Proiect realizat cu sprijinul: Primăriei și Consiliului Local
Cluj-Napoca; Consiliului Județean Cluj

Albert Mária
Boros Kinga
Jászay Tamás
Kelemen Kinga
Kovrig Magdolna
Matusinka Beáta
Nagy Noémi-Krisztina
Pánczél Magdolna
Salat-Zakariás Erzsébet
+ hét anonim támogató



Susținem
CLUJ-NAPOCA 2021
Capitală Culturală Europeană
oraș candidat



Primăria și Consiliul
Local Cluj-Napoca

