ANTAL ATTILA

SZEMÉLYES TRAUMA – TÁRSADALMI TABU

Két előadás a nemi erőszakról

2017 októberében új időszámítás kezdődött. Nem vallási vagy politikai okokból, hanem reakcióként a személyi szabadság és a testi integritás elleni támadásokra. A szexuális zaklatások jéghegye kezdett kiemelkedni a hallgatás tengeréből, és kezdte lassanként megmutatni valódi méreteit. A témát már nem relativizálhatjuk tovább: az eseteket ki kell vizsgálni, az elkövetők ellen azonnali intézkedéseket kell tenni, és a bántalmazott nők mellé kell állni.

Az Egyesült Államok után Magyarországon is kipattant a botrány, a közszereplők után barátaink, rokonaink, ismerőseink is megszólalhattak: egy egyszerű *hashtag*gel (#) nyíltan vállalhatták, hogy elszenvedői voltak a szexuális zaklatás valamilyen formájának. A nemi erőszak jelensége azonban jóval összetettebb annál, minthogy egy ilyen kampány feltárhatná, mit is jelent valójában. A leegyszerűsítés következménye, hogy ettől kezdve *minden* és *bármilyen* megnyilvánulás szexuális zaklatásnak *számíthat*, így a jelenség relativizálódik, az áldozatok történetei hiteltelenné, erőtlenné válnak, a (potenciális) erőszaktevők védekező pozícióba ássák be magukat, és tovább mélyül a frusztrációk és a nemek közötti egyenlőtlenségek szakadéka.[1] Traumát azonban nemcsak a szexuális zaklatás legsúlyosabb formájának tekinthető, a nemi szervek érintkezését és penetrációt[2] feltételező nemi erőszak okoz, de az azzal való próbálkozás, fenyegetés, illetve a molesztálás különböző formái is. Az online kezdeményezés fontos és hasznos. Kell hogy tudjuk: megszólalhatunk. Én is. *#metoo.*[3]

A *posztdramatikus* színház paradigmája társadalmi szempontból azért értékes, mert magán az előadáson kívül figyelembe veszi létrejöttének körülményeit és környezetét is, ami mind szerves részét képezheti a színpadi eseményeknek. Ha az előadás megfelelő érzékenységgel és jó időzítéssel nyúl egy, az adott környezetben jelen lévő, de kevéssé ismert és feldol-

Foreign Body. Fotó: Chantal Guevera

1 Ezzel kapcsolatban (is) érdemes kézbe venni Camille Paglia amerikai feminista kultúrantropológus írásait, a *Sexual Personae*től (New Haven: Yale University Press, 1990) a *Free Women Free Man*ig (New York: Pantheon Books, 2017).

2 Több ország (pl. Törökország, Kína és 2017-ig Szerbia) büntető törvénykönyve szerint a védekezés is feltétele a nemi erőszak tényállásának.

3 Sem szándékom, sem terem nincs itt olyan szempontokkal foglalkozni, amelyek igazolnák vagy megkérdőjeleznék a *#metoo* kampány hatékonyságát, hogy mennyire lehet kontraproduktív, egyoldalú vagy általánosító egy ilyen akció.

gozott jelenséghez, a színház képes lehet olyan társadalmi tabuk ledöntésére, amelyekről más körülmények között nehéz ilyen mélységében és hatásosan beszélni. Arcot, testet, hangot adva az áldozatnak egy színpadi esemény felszabadító lehet nemcsak a bántalmazott személyre nézve, hanem minden, sorsát némán tűrő elszenvedőre is: segíthet értelmezni viselkedésüket, a trauma feldolgozásának kihívásait azok számára is, akik soha nem éltek át hasonló helyzeteket.

A nemi erőszak *kultúrája*

Kultúránk szerves része a nők ellen elkövetett nemi erőszak. Az azt tematizáló történetek a görög mitológiától Shakespeareen át napjainkig[4] állandóan jelen vannak a legkülönfélébb műalkotásokban, az irodalomtól a képzőművészeten át a filmig.[5] Ezekben az ábrázolásokban azonban az áldozat szinte kivétel nélkül megmarad az áldozat *tárgyiasított* minőségében: ő az, akivel *megtörténik* az erőszak. Ez beleillik (a művészetekben is) a nőknek szánt passzív szerepbe, a nőt nézni jó, idealizálni lehet nemcsak szépségét, hanem szenvedését is. Napjainkra lassú paradigmaváltás érzékelhető a témával kapcsolatban, aminek köszönhetően már nemcsak a színpadi akció szenzációján keresztül találkozhatunk a nők ellen elkövetett erőszakos cselekményekkel (például számos társadalmilag elkötelezett, háborút tematizáló előadásban), de néha bepillantást nyerhetünk az áldozat világába az ő szemszögén keresztül is. Ezek az alkotások azonban még mindig ritkaságszámba mennek, és legtöbbször sokkolnak és megbotránkoztatnak (még akkor is, ha igyekszünk a politikai korrektség mögé bújva *lenyelni*, amit látunk). Amikor viszont a nő szakít a hagyományosan ráosztott szerepkörrel, és a *nézés irányítójává* válik, azaz ő határozza meg a pozícióját, annak határait és a társadalmi szerepeket, ez arra kényszeríti a nézőt, hogy kilépjen saját komfortzónájából, és szembesüljön az idealizált kép összeomlásával (Sarah Kane darabjai és a bemutatókat követő reakciók kiváló példák erre).[6]

A hagyományos kép összeomlásának (vagy lerombolásának) felelősségét azonban kevesen merik felvállalni, talán ez is lehet az oka annak, hogy világszerte (nem csak Magyarországon) nagyon kevés színházi előadás foglalkozik érdemben a nemi erőszak jelenségével: aki nem élte át, nehezen tudja a témát igazán *magáévá tenni*, aki átélte, kevés eséllyel szeretné viszontlátni történetét a színpadon, ehhez ugyanis számos félelmet és akadályt kell leküzdenie, nem utolsósorban pedig újra átélnie a traumát – méghozzá ezúttal egy nyilvános térben. A nemi erőszak annak ellenére, hogy büntető törvénykönyvben szabályozott bűncselekmény, nem igazán kerül ki a privát szférából: „a nemi bűncselekmények terén felettébb jelentős a latencia, azaz a bűntettek rejtve maradása. Annak, hogy az áldozatok nem tesznek feljelentést, oka lehet a család nyomása, de a megbélyegzéstől és a hatóságok hozzáállásától való félelem is."[7]

Ahhoz azonban, hogy a színházban túllépjünk az egydimenziós pamfleteken, illetve a társadalmilag tudatos, de az ismeretterjesztés nívóját sem megugró előadások szintjén, vagyis hitelesen tudjunk e tabuhoz nyúlni, éppen a hozzá való *személyes viszony* lehet a kulcs: különleges hatással bír, ha az áldozat képes megszólalni, sőt nyilvános térbe helyezni történetét. A következőkben bemutatott, a posztdramatikus színház stratégiáit alkalmazó két előadás kiindulópontja közös: a nemi erőszak személyes megélése és az annak feldolgozásával eltöltött hosszú idő (mindkét előadás tizenegy évvel a trauma elszenvedése után készült). A produkciók verbatim szöveganyaggal dolgoznak, és létrehozásukban fontos alkotói szerep hárul a nemi erőszak elszenvedőire is. Egyik előadás sem dramatizálja, azaz nem helyezi *drámai környezetbe* a történteket, vallomásszerű szöveganyagát nem rejti fiktív figurák dialógusai mögé, viszont mindkettő egyszerre foglalkozik magával az eseménnyel, valamint annak értelmezésével. A két produkció között azonban van néhány alapvető különbség is, amelyek közül a leglényegesebb talán a *kontextus*. Az egyik Nagy-Britanniában készült, ahol mind az állam, mind a civil szektor – törvényileg és segélyszervezeteken keresztül is – egyfajta segítő kezet, biztonsági hátteret nyújt az elszenvedőknek, a másik pedig Szerbiában, ahol nem létezik semmilyen, az *áldozatot*[8]

4 Szinte minden görög istenségnek van legalább egy olyan története, amelyben elrabolt, megerőszakolt egy (általában halandó) nőt; Shakespeare-nél gondoljunk csak Laviniára a *Titus Andronicus*ban, vagy a *Lucretia meggyalázásá*ra, vagy akár az implicit utalásra a Mirandát megbecstelenítő Calibanra *A vihar*ban.

5 Például: Stanley Kubrick: *Mechanikus narancs*; Sam Peckinpah: *Szalmakutyák*; Pier Paolo Pasolini: *Saló*; Lars von Trier: *Dogville, Hullámtörés*; Srđan Spasojević: *Szerb film*; Gaspar Noé: *Visszafordíthatatlan*; Paul Verhoeven: *Elle*, és még hosszan folytathatnánk a felsorolást.

6 L. Laura Barton, „Why do Plays about Sex and Violence Written by Women Still Shock", *The Guardian*, 2016.02.27., https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/27/why-do-plays-about-sex-and-violence-written-by-women-still-shock-sarah-kane-cleansed.

7 Mondja Szomora Zsolt, a Szegedi Tudományegyetem Jogi karának intézményvezető helyettese. L. Lándori Tamás, „Így változik a nemi büntetőjog", *Magyar Nemzet*, 2017. nov. 18., https://mno.hu/belfold/igy-valtozik-a-nemi-buntetojog-2428448.

8 A szóhasználattal kapcsolatban is felmerülnek kérdések. Áldozat vagy túlélő? Az *áldozat* kifejezés eleve segítségre szoruló pozíciót implikál,

Nečiji Anđeo. Fotó: Marija Jevtić

segítő infrastruktúra. A kontextusok közötti lényeges különbség hatása érezhető mind az előadások formanyelvének kialakításában, mind létrejöttükben és befogadásukban.

Az idegen test

Ahogy a *Foreign Body* (2017) című fizikai színházi előadás[9] alkotója és előadója, Imogen Butler-Cole is megjegyzi: „fontos destigmatizálni a szexuális erőszak körüli dialógust, igenis szólnunk kell róla. [...] amíg nem beszélünk, újra és újra meg fog történni. A megelőzés felé csak úgy tudunk lépéseket tenni, ha nyilvános térbe helyezzük őket."[10] Butler-Cole előadásában saját és további nyolc nő történetét dolgozza fel a fizikai színház elemeit a verbatim színház jellegzetességeivel elegyítve: saját vallomása, az erőszaktevőjével készített interjúja és a többi bántalmazott nő vallomásának hangfelvétele képezi az előadás hangzóanyagát. A tantrikus gyakorlatokból kiinduló koreográfia és az ebből létrejött energikus, szexuális töltetű mozgás pedig az előadás fizikai környezetét adja. A testi jelenlétről azonban leválik az erőszak lelki hatásának verbális dokumentációja. A történet felvételről, a mozgástól függetlenül, egy, a testtől elkülönülő aurális térben, egyfajta *külső hatásként* jelenik meg a színpadon. A színházi formanyelv irányából kritikusan szemlélve ezt a megoldást arra következtethetnénk, hogy így az előadónak könnyebb, hiszen nem kell újra és újra *kimondania*, mit élt át. Másrészt azonban a nemi erőszak először valóban a *testet* érinti, és ez a trauma csak a későbbiekben hat ki az áldozat lelki világára, így a két sík színpadi elválasztása tartalmilag igazolást nyer.

Az előadásban egy olyan különleges szituációval találkozunk, ahol az erőszaktevő is hajlandó (arc nélkül, de saját hangján) megszólalni. Miután ugyanis szembesítették tettével, és beismerte, elítélte azt, valamint engedélyezte, hogy a vallomása belekerüljön az előadásba, Butler-Cole elállt a feljelentéstől. Színházi értelemben, a befogadó szempontjából azonban felmerülhet a kérdés, vajon ez a hozzáállás felmenti-e az erőszaktevőt, csökkenti-e tette súlyát. Vagy ez a fajta szembesítés a traumafeldolgozáson túl épp abban is segít, hogy ne egyoldalú vádaskodásként, sokkal inkább objektív tényként szólalhasson meg a történet?[11]

Kontextusát tekintve, a későbbiekben elemzett előadástól eltérően, itt megfigyelhető az a fajta társadalmi beágyazottság, amely biztonságot nyújt egy ilyen produkció színreviteléhez. Amellett, hogy az áldozat a segélyközpontok és a traumával foglalkozó állami, orvosi, szociális szervek segítségét bármikor igénybe veheti, a *Foreign Body* alkotóinak arra is volt lehetőségük, hogy hároméves munkafolyamat során találják meg az előadás végleges formáját, és a társadalmi szerepvállalás teljes tudatában olyan támogató környezetben játsszák a darabot ma is, amely segíti a túlélőt a trauma értelmezésében és hatékony feldolgozásában. Nagy-Britanniában már lehet erről beszélni.

Valaki angyala

Szerbiában azonban nincs nemi erőszak. Legalábbis hivatalosan, a statisztikák szerint.[12] Egy előadás során nem lehet tudni, hogy a közönség soraiban ülő nők között hányan voltak áldozatok, mint ahogy azt sem, hány férfi volt erőszaktevő, vagy hányan próbálkoztak vele. A nemi erőszakkal kapcsolatban csend van. Az áldozat hallgat, szégyelli, bűnösnek érzi magát. Ha ilyen környezetben nem egy jelentős presztízsű kulturális intézmény nyilvános terében helyezzünk el egy, a témával foglalkozó előadást – akár gerillamódszerekkel, kijátszva a kőszínházi infrastruktúra által lépten-nyomon felállított akadályokat, a cenzúrát és az értetlenséget –, nem sok lehetőség nyílik arra, hogy felhívjuk a potenciális áldozatok figyelmét a megszólalásra. Szerbiában nem jöhetett szóba, hogy a sértett maga álljon ki elmondani történetét, ezért a *Nečiji anđeo* (Valaki angyala)[13] színészi interpretációra épült. A munkafolyamat és így közvetve az áldozat védelmére még a produkciónak helyt adó belgrádi Atelje 212 színházban sem lehetett számítani.[14] Ráadásul a darab első, realista stílusú, de magát a történetet a *Foreign Bodies*hoz hasonlóan felvételről (itt videointerjú formájában) megjelenítő verzióját a színház művészeti tanácsa a bemutató előtt cenzúrázta, arra hivatkozva, hogy a színészi játék nem hiteles, hiszen egy áldozat nem viselkedik úgy, ahogy ábrázolva volt: nem beszélhet ilyen távolságtartóan és elemzően a traumájáról – egy áldozatnak sírnia kell (ez a nőkről alkotott és elvárt kép). Az előadás második, végül bemutatott verziója aztán az áldozattal készült interjú szövegén és a Nőt alakító színésznőn kívül minden elemében megváltozott. Mindaz, ami a korábbi verzióban egy emberben zajlott le, itt három különböző médiumon keresztül szólalt meg.

Egy hatalmas plazmatévé szenvtelenül számlálja (egy, az Egyesült Államokban készült statisztika alapján) az előadás ideje alatt megtörténő szexuális zaklatásokat, miközben a világ minden tájáról származó információkat közöl a témával kapcsolatban.[15] Egy másik szereplő, a Táncosnő megpróbál végigtáncolni egy koreográfiát, de egy bizonyos ponton mindig elakad, összeroskad, majd újrakezdi, vagy hússzor ismétli meg a mozdulatsort az előadás alatt. A színpadi játék narratív vonala az áldozattal készült interjú szöveghű átirataként jelenik meg a két színész (Férfi és Nő) által, akik között az előadás legvégéig nincs testi kapcsolat: csak szavaikkal érintkeznek. Nem az áldozat *személy(iség)ével*, hanem a traumával és az annak több éven át tartó feldolgozásáról szóló *vallomással* szembesí-

míg a *túlélő* kifejezés magában hordozza a traumával való aktív küzdelmet. Kontextusfüggő az is, melyik áll közelebb az igazsághoz.

9 Imogen Butler-Cole: *Foreign Body.* Rendezte: Frank Moulds, előadja: Imogen Butler-Cole. Camden People's Theatre, London, 2015–17, https://www.foreignbodyplay.com/.

10 „Breaking the Silence: Confronting Sexual Violence on Stage", *Medium*, https://medium.com/@CoexistCIC/breaking-the-silence-sexual-violence-on-stage-8e7dca27255b. *Saját fordítás*.

11 A szexuális zaklatással és (az elsősorban egyetemi campusokban történő) nemi erőszak témájával foglalkozó drámai szövegek sokszor apologetikusak, azzal, hogy személyes motivációt, háttértörténetet biztosítanak az elkövetőnek is, relativizálják a bűncselekményt és annak hatását. Erről bővebben: Alexis Soloski, „Why Plays about Sexual Assault are too Murky for our Own Good?", *The New York Times*, 2017.11.27., https://www.nytimes.com/2017/11/27/theater/sexual-assault-plays.html.

12 UN Women – Global Database on Violence Against Women. http://evaw-global-database.unwomen.org/en/countries/europe/serbia; https://knoema.com/atlas/topics/Crime-Statistics/Assaults-Kidnapping-Robbery-Sexual-Rape/Rape-rate?baseRegion=RS.

13 Biljana Rončević – Antal Attila: *Nečiji anđeo.* Rendezte: Antal Attila, játszák: Milica Janketić, Miloš Lalović és Anja Nikolić. Atelje 212/UDUS/Institute for New Theatre, Belgrád, 2016, http://atelje212.rs/repertoar/neciji-andjeo-a-antal/?lang=lat.

14 A helyzet érdekessége éppen abban rejlik, hogy a színház társproducere volt az előadásnak, ők biztosították a technikai hátteret, a próbatermeket, és az első verzióban a társulat két színésze is szerepelt.

15 Áldozatoktól való idézetek, különböző államok törvénykönyveinek idevonatkozó cikkelyei, szokások stb.

tik a nézőt. Játékuk energikus, minimalista és precíz, szerepből szerepbe ugrálva, minden érzelmi átéléstől mentesen jelenítik meg a történetben felbukkanó karaktereket, gondolatokat és érzéseket. Ebben a felállásban eltűnik a színészi játék íve, viszont érzékelhetővé válik az alkotóelemek közötti interakció hullámzó mozgása, ennek eredményeképp pedig a múlt eseményeit feldolgozó történet jelen idejűsége is. Az áldozat tisztában van azzal, hogy története a nyilvánosság előtt hangzik el, és ezt a szöveg tudatosítja is. A közönség így kibillen pusztán nézői pozíciójából, és el kell viselnie, hogy az áldozat, azaz a *nézett* személy, bár fizikailag nincs jelen, *visszanéz* rá.

Az előadás bemutatásával megtörtént az első lépés egy tabu ledöntése felé: nyilvános térbe kerülhetett egy áldozat története még a *#metoo* kampány előtt egy évvel. És bár a csend megtört, a nemi erőszakról még mindig nem lehet beszélni Szerbiában. A *Foreign Body* és a *Nečiji anđeo* ugyanazt az összetett, elhallgatott témát dolgozza fel két, egymástól teljesen eltérő társadalmi környezetben. A nemi erőszak feldolgozásának kérdésében Magyarország vajon melyikhez áll közelebb?

A szerző társszerzője és rendezője a szerbiai előadásnak.

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

SAJÁT SZEMÉBEN IDEGENKÉNT

Székely Csaba Idegenek *című drámakötetéről*

A *Három óriásplakát Ebbing határában* volt 2017 egyik sikerfilmje. Martin McDonagh írt és rendezett egy abszurdba hajló brutális, de humoros bosszúfilmet, amely az amerikai vidék (Missouri állam Ebbing fantázianévre hallgató kitalált városának) agresszív, soviniszta, rasszista, homofób közegében játszódik, és ennek megmutatása érdekében nemcsak két lábbal tiporta a *píszí*, azaz politikailag korrekt fogalmazás és ábrázolás minden szabályát, de gunyoros táncot is járt a romjain. A film forgatókönyve – vagyis a történet, a dramaturgia, a karakterek és a nyelv – BAFTA-díjat és Golden Globe-ot nyert, Oscar-díjra is jelölték. Természetesen egészen más egy olyan kultúrában (a film amerikai–brit koprodukció) fittyet hányni a politikai korrektségre, és túlzásokon keresztül kritizálni egy rendszer működését, ahol ez a gondolkodásmód és értékrend valóban meghatározóvá vált. Hazánk már azelőtt fénysebességgel rácsatlakozott a neokonzervatív *píszí*-ellenes hullámra, hogy létrejött volna benne a politikai korrektség kultúrája. Így meggyőződésem szerint a McDonagh-film máshogy és más miatt működik egy magyar moziban.

Amikor Székely Csaba 2012-ben jelentős feltűnést keltett a magyarországi színházi életben, kézenfekvő volt az akkor már jól ismert ír-angol fenegyerekhez hasonlítani. Ami McDonagh-nál Nyugat-Írország, az Székelynél Erdély, és a magyarországi színházakban mindkettő működik – természetesen nem ugyanúgy. Többen több helyütt írtak a *Bányavidék*- és a *Leenane*-trilógia közötti hasonlóságokról. Görcsi Péter „Hogyan lett Leenane-ből Bányavidék?" című tanulmányában hangsúlyos dramaturgiai és karakterépítési, azaz írói megoldások egyezésére is felhívja a figyelmet. McDonagh felől olvasva Székely trilógiáját jogosan teszi fel a kérdést, hogy „[…] mennyiben hoz újat McDonagh-hoz képest, hogyan módosítja szereplői történeteit, és a módosítás elegendő-e ahhoz, hogy ne utánzatként, variációként vagy a Nyugat-Írországban játszódó történetek kisajátításaként tekintsünk rá, amelyek a magyar és ír történelem és kultúra alakulásának hasonlósága miatt hazánk befogadói többsége számára (is) jól működnek erdélyi történetekként".[1]

A *Bányavidék*-trilógia Székely legújabb drámakötetének, az *Idegenek*nek is központi része.[2] A Szűcs Mónika szerkesztette gyűjtemény nem kronologikusan halad, mintha azt akarná elkerülni, hogy az újabb darabokat a trilógiához képest olvassuk. A drámák egymás mellé helyezése világossá teszi, hogy nem mindegy, hogy egy ír közegben játszódó történetben fedezünk fel a mi környezetünkre is vonatkozó problémákat, vagy egy dupla csavarral egy hozzánk kötődő, de velünk nem azonos világban (Erdély) ismerünk rá saját magunkra. Visszatérve a nem *píszí* beszéd kérdésére: egészen más nézőként/olvasóként azt megtapasztalni, hogy ír figurák vállalhatatlanul durva és szórakoztatóan vulgáris módon fogalmaznak és gondolkodnak (és ez tulajdonképpen hasonlít bizonyos magyarországi beszédhelyzetekre), mint azt a szerzői állítást értelmezni, hogy az erdélyi magyarok beszélnek így. Az első esetben hasonlóságról beszélünk, a másodikban áttétel nélküli szembesítésről – és ez utóbbinak vitathatatlanul erősebb a hatása. Székely a *Bányavidék*-trilógiával betalált egy keskeny és izgalmas identitáshézagba a magyarországi befogadói közegben. Rólunk beszél, és mégsem. A szereplők szinte mind magyarok, de nem köztünk élnek, egyszerre ismerősök és idegenek, ráadásul egy nagyon bonyolult és traumatizált történel-

1 Görcsi Péter, „Hogyan lett Leenane-ből Bányavidék? Azonosságok Martin McDonagh és Székely Csaba drámatrilógiájában", *Jelenkor* 57, 6. sz. (2014), 699, http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2961/hogyan-lett-leenane-bol-banyavidek.

2 Székely Csaba, *Idegenek és más színdarabok*, Budapest: Selinunte, 2017.