

# SZÍNHÁZ



## NŐI OLVASATOK

Katona József  
Dienes Valéria  
Móricz Zsigmond

## Eszenyi Enikő

Söptei Andrea  
Jeles András  
Sarah Günther  
Gáspár Ildikó  
Mundruczó Kornél  
Lengyel Anna  
Garai Judit  
Hárs Anna

392 Ft



XI. VI. évfolyam 3. szám



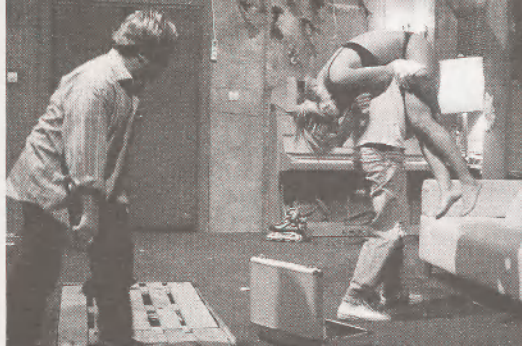
A Cselédek Forgács Zsuzsa rendezésében

Szilágyi Lenke felvétele



AHOGY TETSZIK  
Női olvasat  
Schiller Kata felvétele

(8. oldal)



A JÉG  
Mundruczó Kornél nőábrázolása  
Schiller Kata felvétele

(34. oldal)



AUSCHWITZ MŰKÖDIK  
A soá dokumentumszínháza  
Forrás: Bálint Ház

(39. oldal)

## MENNYI A NŐ?

- |   |   |  |
|---|---|--|
| <p><b>2 Tompa Andrea:</b><br/>1 százalék és<br/>a nem színházcsináló nők<br/>(Előszó helyett)</p> <p><b>4 Szabó István:</b><br/>Nők a színházigazgatói székben</p> <p><b>8 Kappanyos Ilona:</b><br/>Enyim leszen ő<br/>A női olvasat és a színház</p> <p><b>13 Schuller Gabriella:</b><br/>Felforgató lehetőségek<br/>Feminista kritika,<br/>dramatikus szöveg, színház</p> <p><b>16 Stuber Andrea:</b><br/>Egy nő kitartó<br/>Beszélgetés<br/>Eszenyi Enikővel</p> | <p><b>20 Galgóczi Krisztina:</b><br/>Új forma, új hang, új funkció<br/>Beszélgetés Lengyel Annával,<br/>Garai Judittal és<br/>Hárs Annával<br/>a Panodramáról</p> <p><b>24 Szilágyi Zsófia:</b><br/>„Elveszi a cafatot”<br/>Móricz Zsigmond<br/>és a színésznők</p> <p><b>28 Sebestyén Rita:</b><br/>Tudós nő táncol<br/>Dienes Valéria –<br/>kánonok nélkül</p> <p><b>34 Ady Mária:</b><br/>Az erőszak esztétikuma<br/>Erőszak és nőábrázolás<br/>Mundruczó Kornél színpadán</p> | <p><b>39 Pető Andrea:</b><br/>Az irreleváns <i>nem</i><br/>A soá dokumentumszínháza<br/>Jeles Andrásnál</p> <p><b>42 Proics Lilla:</b><br/>Beszélgetés a kritikáról<br/>Söptei Andrea és<br/>Gáspár Ildikó</p> <p><b>47 Rádai Andrea:</b><br/>Alakítani a történeéseket<br/>Beszélgetés Sarah Güntherrel</p> |
|---|---|--|

A címlapon: Eszenyi Enikő. Schiller Kata felvétele

MINDENÜTT

Szerkesztőségünk ezzel a lapszámmal csatlakozik a *Mindenütt Nő* rendezvénysorozathoz.

# színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG IORSZÁGOS  
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVI. évfolyam 3. szám  
2013. március

Megjelenik havonta  
XLVI. évfolyam  
HU-ISSN 0039-8136

[www.szinhaz.net](http://www.szinhaz.net)

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES: TOMPA ANDREA (világsszínház). A SZERKESZTŐSÉG: CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KONCZ ZSUZSA, SCHILLER KATA (képszerkesztő); KUTSZEGI CSABA (tánc, színhaz.net). Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Böszörményi út 30–32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 8.; Telefon/fax: 214–5937, 225–1775; (bankszámlaszám: 10402166–21624669–00000000), <http://www.szinhaz.net>; e-mail: [szinhaz.folyoirat@t-online.hu](mailto:szinhaz.folyoirat@t-online.hu); Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477–6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444–444; [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu). Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799. Előfizetés egy évre: 3900 Ft – Egy példány ára: 392 Ft.

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio.  
A nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

TÁMOGATÓK:  
Nemzeti Kulturális Alap,  
Magyar Művészeti Akadémia

MAGYAR MŰVÉSZETI  
AKADÉMIA

A kiadóval megjelölt  
a Magyar Művészeti Akadémia  
támogatja.



Magyar Színházi Portál  
[www.szinhaz.hu](http://www.szinhaz.hu)



Szarka Zoltán felvétele

Tompa Andrea

# 1 százalék és a nem színházcsináló nők

(ELŐSZÓ HELYETT)

„A statisztika azt mutatja, hogy 1, azaz egy százalék alatt van a számuk.”

Szabó István: Nők a színházigazgatói székben

Baráti körben vitattuk meg a Katona József Színház és a Krétakör ez év februárjában induló, *Színházcsinálók* című beszélgetéssorozatát. Mutatjuk egymásnak a listát: milyen remek, sok fontos, különböző nemzedékhez tartozó, kőszínházi és független színházi alkotó, négy, bizonyára tartalmaz este, igazán reprezentatív a névsor, nem?

Teszek egy kitérőt. Néhány éve egy remek lengyelországi nemzetközi fesztivál hagyományos, nagyszabású záró beszélgetésén vettem részt. A fesztivál – mint ezt az eseményről szóló egykori cikkem öntudatlanul is bemutatta – főként a nők, a női test témájával foglalkozott. A közönség már bent ült a teremben, amikor bejöttek az előadók: nyolc, az idősebb nemzedékhez tartozó férfi. Leültek, kezdődött volna a beszélgetés, ám ekkor az első sorokból egy, mint később kiderült, nagy amerikai delegáció felállt és kiment. Mindenki kicsit feszengett, aztán lazajlott az igen okos vita. „Felálltam, mert nem tartom reprezentatívnak a véleményüket. Öreg, fehér férfiak mind” – magyarázta tárgyilagosan, minden indulat nélkül aztán egy fiatal amerikai nő. Akkor döbbsentem rá, mennyire különböznek az elvárásaink. Bár az azóta eltelt néhány évben az én elvárásaim is megváltoztak.

Visszatérve a *Színházcsinálók* című sorozathoz. A vendégek: tíz férfi, a moderátor a tizenegyedik. Ennél rosszabb talán csak az volna, gondolom, ha ez utóbbinak nőt kérnek fel a tíz férfi mellé – „a kíváncsi nő a sok okos férfi között” –, vagy kilenc férfi mellé beültetnek egyetlen nőt – a „dísznőt”, ahogy magamban mondani szoktam. „Dísznőnek nem megyek el” – szoktam válaszolni, amikor felszólalónak, kurátornak, véleménymondónak hívnak hat-nyolc-tíz férfi közé, és valaki egyetlen nő jelenlétével próbálja kiegyensúlyozott, reprezentatív testület látszatát kelteni. Nem és nem, én nem legitimálom a ti lelkiismereteket, mondom magamban.

E tekintetben ma Magyarországon nem a kiegyensúlyozott, valóban reprezentatív testületek irányába haladunk, hanem lassan nagyjából a háború előtti reprezentációs arányokat idéző, szintiszta férfi testületek felé.

A független előadó-művészeti kuratórium (öt férfi + a minisztériumi képviselővel együtt három női delegált) – amelyet 2011-ben törvénytelenül feloszlattak, és politikai kinevezettekkel cseréltek le – egy nyolc férfiből álló bizottságként kezdett el működni, és dönteni olyan pályázatokról, amelyeket számos, nők vezetése alatt álló szervezet valósít majd meg; a kuratóriumnak magam is tagja voltam. A politikai klíma változásával az elmúlt években a szakértői, tanácsadói testületek is „megférfiasodtak”, vagy más nézőpontból fogalmazva: antidemokratikusabbak lettek; a színházi területeken az állandó kuratóriumok, tanácsadói testületek megdöbbsentően igazságtalan nemi arányokat mutatnak, s ez szinte senki szemét nem bántja.

Az NKA jelenlegi, tíztagú előadó-művészeti kollégiumában egyetlen balett-táncosnő található; egyetlen nő sincs a miniszteri tanácsadói testületben, a színházi és táncművészeti bizottságban (összesen nyolc fő); az elbocsátásunk óta kicserélődött független színházi és tánckuratóriumban (nyolc fő); valamint a meghatározó lobbierővel bíró Magyar Teátrumi Társasági elnökségében (három fő); a Magyar Színházi Társaság ma kevésbé meghatározó szervezetében tizenkét főből öt nő; az ideji POSZT-ot két férfi válogatja.

Ki tehát „a” színházcsináló ma Magyarországon? A *Színházcsinálók*-sorozat kánonalkotó tizenegy fős toplistája Zsámbéki Gábortól Schilling Árpádig: a kő- és független színházi területen egyaránt csupa rendező. És ebben a kanonizált magyar színházi toplistában nem szerepel egyetlen nő sem – sem színházvezető (Budapest legnagyobb színházát ma nő, Eszenyi Enikő vezeti, lásd a vele közölt interjút), sem rendező, dramaturg, tervező, független színházi társulatvezető vagy producer, sem kritikus. E sorozat összeállítói kétségtelenül a legjobb neveket hívták meg, és a fenti kérdés nyilván fel sem merült bennük. A színházcsináló mint „a férfi rendező” képe végiggondolás nélkül öröklődhet tovább egy fiatalabb férfi rendezőnemzedék számára.

Voltaképpen a független és a kőszínház „vitája”, feszültsége férfiak közötti vita (és persze hatalmi vita is). Miközben a kőszínházi szférában (lásd Szabó István tanulmányát) a női vezetők 1 százalék alatt vannak, valamelyes változás érzékelhető, de persze nem a kőszínházak táján, csakis a független területen. Az elnökséget nemrégiben váltó Független Előadó-művészeti Szövetség (FESZ) négytagú vezetésében ma két nő is van, ahogy, nem véletlenül, a dramaturgok, kritikusok szervezeteit is nők vezetik. A FESZ (a független szervezeteket tömörítő legnagyobb intézmény) adatai alapján készült statisztikám szerint a ma nyilvántartott, a színház és a tánc területéről származó 72 tagszervezetből 45-öt, azaz 62,5 százalékot hivatalosan női vezető jegyez. Mellesleg e 62,5 százalékban nők által vezetett kulturális szervezet pályázatairól egy kizárólag férfi tagokból álló kuratórium dönt. Nők akár nagyobb, jelentősebb független intézményeket is vezetnek – például az új Jurányi Inkubátorházat vagy a kisebb Stúdió „K”-t. Az azonban már a FESZ saját önreprezentációját jellemzi, hogy a mai napon (2013. január 31.) megnyitott honlapjukon arcképpel egyetlen nő sem szerepel a hírekben, csupán három férfi jelenik meg hat fotón és videón (négy alkalommal Gulyás Márton vezetőségi tag). Tudjuk a médiaelemzés területéről, mit jelent, amikor a hírekben egy politikus „arccal” beszél, vagy amikor csak idézik: az arcnak sokkal nagyobb hatása és meggyőzőereje van. A vezetők közti egyenlőség tehát egyelőre minimum nem teljes.

A magyar kulturális élet területén a színházhoz kötődik a legtöbb hatalmi tényező: állami fenntartás, rendszeres támogatás, épület, társulat. Éves szinten is az állami költségvetésből ide koncentrálódik a legtöbb pénz (csak a könyvtárak költségvetési juttatásai egyenlő mértékűek). Ugyanakkor a színház nemcsak a finanszírozás szempontjából, mint anyagi hatalom fontosabb a kultúra többi ágánál: történetileg rendkívül jelentős és szimbolikus szerepet játszik a nemzeti identitás kialakulásában. Ma bármerre nézünk, egyetlen területen – film, irodalom, képzőművészet, zene – sincs annyi hatalmi vita, mint a színház körül. A nők kimaradása a színházvezetésből, „színházcsinálókká” nem válása ezzel a hatalmi helyzettel is összefügg, és nem csak az örökölt hagyománnyal, amely szerint a nő csak színésznő lehet; miközben e sorokat írom, a *Színházi Élet* negyvenes évekbeli lapszámain nézem a könyvtárban: a címlapon alig van férfi színész, talán tízből egy, a tartalom fele pedig divat- és pletykalap jellegű, középpontban a színésznővel és magánéletével.

A női jelenlét kultúrtörténetileg is a periférián lévő, még nem kanonizálódott szakmákban volt erős; olyanokban, amelyekhez nem kötődik hatalom, vagy egyenesen az intézményes rendszeren kívül voltak. A színház világában ma is ugyanazok a mechanizmusok működnek, mint száz éve a foglalkozások megoszlásában: a nők működhetnek a fotográfia területén (szemben a festéssel vagy akár az irodalommal is), a gyermekgyógyászatban, a századelőn még teljesen friss gyógyítási ágazatban (szemben a „hatalmi” sebészettel vagy a belgyógyászattal), a pszichoanalízis új világában (bár a vezetők itt is férfiak). Ennek mintájára a XX. századi magyar színház történetben talán könnyebben hatoltak be a nők a modern tánc területére „rendező-

ként”, azaz koreográfusként, mint a nagyszínházakba (de persze a balettben megmaradtak csupán táncosnőnek); erre példa Dienes Valéria életműve, melyet jelen számunkban Sebestyén Rita mutat be. Ám a tánc történeti szempontú feltárása még várat magára.

Ehhez hasonlóan a 62,5 százalék független női vezető kontra 1 százalék kőszínházi pontosan azt érzékelteti: a nők ma is olyan területeken képesek előrenyomulni, ahol nincsenek vagy minimálisak a hatalomgyakorlás lehetőségei, ugyanakkor persze a verseny itt is nagy. Ezzel együtt a függetlenek esetében a kánonképzés mechanizmusai nagyon hasonlóak a kőszínháziakhoz: a mai erős független színházi alkotók elsősorban a negyvenes éveik elején járó férfi rendezők: Bodó, Mundruczó, Pintér, Schilling. A nők itt is „lenézettebb” státust tölthetnek be: nem rendezők, hanem inkább producerek, kurátorok, szervezők. A magyar „színházcsinálók” közt a menedzser sem eléggé „alkotó”, kvázi csak menedzser – így ezt nők is művelhetik.

Szembevetés azonban a kiugróan magas női jelenlét a dramaturgi munkában (a 64 tagú cég 54 tagja, mintegy 84 százaléka nő): ennek magyarázata az, hogy a dramaturgi munka a mai magyar színház kultúrában nem egyenrangú sem a rendezőivel, a német kultúrára jellemző színház-meghatározó szerepe sincs, hatalmi befolyása sem igen van (lásd erről jelen számunkban a három dramaturggal készült csoportos interjút). A dramaturgok ma inkább háttérmunkát végeznek, irodalmi, filológusi, fordítói, példányalkotói feladatokat; közülük ritkán és kevesen avanszálhatnak „hatalmibb” helyzetekbe, mint a rendezőké (vannak friss kivételek: Gáspár Ildikó vagy a Panodráma munkatársai). Ez a pálya éppen ezért gyakran a rejtőzködőbb személyiségeket vonzza, szemben a kritikusival. Ez utóbbi munkához elvileg némi hatalmi helyzet társul (ez magyarázza a nő-férfi arányok eltérését a két pálya között), bár maga a munka a színházi intézményrendszeren kívül helyezkedik el: a kritikusokat tömörítő szervezet tagságának majdnem fele nő. Az egyetemi képzés (dramaturg és bölcsész) természetesen nagy szerepet játszik ebben. Egy másik alkotói területen, a tervezőként (díszlet és jelmez) sem elhanyagolható a női jelenlét: a Színházi Társaság forrásai alapján az összesen 81 egyesületi tag 65 százaléka nő. Bár a tervezés alkotómunka, azonban ezt sem tartják egyenlőnek a rendezőivel. A független terület vezetői, a tervezői és dramaturgi – és elfogultan a színházhoz tartozónak vélem a kritikusit is – pályán jelentős vagy éppen túlsúlyos a nők aránya. Ezek azonban a színházvezetőkhez és rendezőkhöz képest másodlagos alkotói területek, kevesebb tekintéllyel és még kevesebb hatalommal.

Mi változna, ha a nők a színházcsináló kánon részévé válnának? Mi változna, ha a ma döntési szerepben lévő színházi testületekben is szerepet kapnának? Mi változna, ha nem csak férfiak által csinált színházat nézne a közönség, amelynek többsége közismerten nő? Biztos-e, hogy ez a közönség csak férfi-színházat akar nézni?

Jelen számunkban először teszünk kísérletet arra, hogy a mai magyar színház különböző területeit – némi visszapillantással – a női reprezentáció, feminis-ta olvasat szempontjából vizsgáljuk. Amit most felmutatunk, néhány első fecske, akik remélhetően rövide-

sen beborítják majd az eget. Bevezetőként – Kappanyos Ilona esszéjében vagy éppen nagyobb tudományos apparátussal Schuller Gabriella tanulmányában – közérthetően próbáljuk bemutatni a női olvasat szempontjait. Szabó István írása úttörő módon, a női vezetők jelenlétét és pályáját kutatva tekinti át a magyar színház történetét. Ady Mária a nők reprezentációját vizsgálja Mundruczó Kornél világában. A számot interjúk egészítik ki kő- és független színházi női alkotókkal: Eszenyi Enikővel és a Panodrámá munkatársaival, illetve Sarah Güntherrel. Szilágyi Zsófia Móricz színésznő-ábrázolását elemelve kínál sajátos szempontot egy írói életmű értelmezéséhez. Pető Andrea elméleti gender-vizsgálódást folytat egyetlen előadás, Jeles András

*Auschwitz működik* című darabja kapcsán. A tánc területről Dienes Valéria életművével ismerkedhetünk meg részletesebben Sebestyén Rita tollából. Kritika-vitánkban két női hozzászólót – egy színésznőt, Söptei Andreát és egy dramaturgot, Gáspár Ildikót – kérdez Proics Lilla.

Hosszan lehetne sorolni a hiányzó témákat. Ezek feldolgozását – az egyes magyar rendezők nőábrázolásától kezdve a női koreográfusok jelenlétéig és történeti hatásáig, a magyar színházvezetők életpályáig, az egyes területek női jelenlétének alakulásáig, az egyetemi képzések, szakok problémáig – mi magunk is szorgalmazni fogjuk. Sőt: várjuk e témában a jobbnál jobb írásokat. Kezdjük el teleírni a fehér foltokat, közös történeteinket.

Szabó István

# Nők a színházigazgatói székben

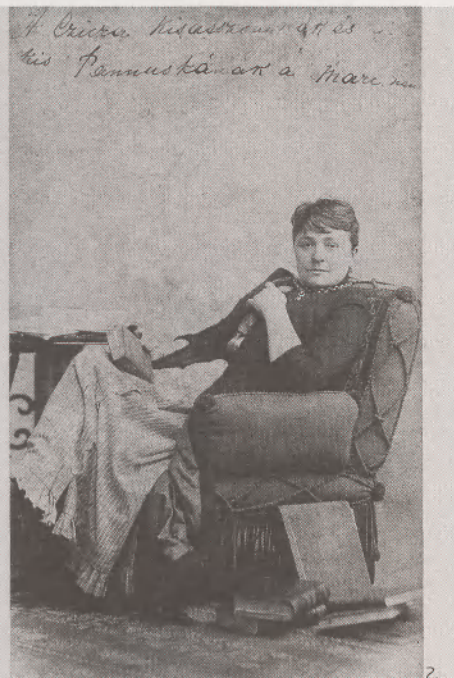
A színház tükröt tart, a tükörben pedig ott vannak a mindenkori társadalmi viszonyok. Nemcsak az előadásokban, hanem a struktúrában, az egész színházi populációban is. Néhány egyszerű számadattal könnyen szemléltethetjük ennek igazságát.

A színházi élet frontvonala, a színpad és környéke nagyjából leképezi a magyar társadalmat. A színészképzésben részt vevők nemi megoszlása csekély mértékben eltér ugyan az országos átlagtól, ennek azonban szakmai sajátosság az oka: a drámairodalom hagyományosan több férfiszerepet kínál, mint nőit. Az arány az 1990 utáni időszakban 45:55 százalék a férfiak javára. Inkább az érdekes, hogyan festenek ugyanezek az arányok a rendezők és a színházigazgatók esetében. Színházi rendezőnek lenni elsősorban férfistátus. Az 1948 és 1990 között a Főiskolán rendeződiplomát kapott 135 fő közül csak tizenöten voltak nők. Az összes diplomás rendezőnek ez mintegy 11 százaléka, ám ez a kevés is nagyon egyenlőtlenül oszlott el időben. 1990 után valamit javult a helyzet: 2007-ig 18 százalékra emelkedett. Miután a szocializmus időszakában az igazgatók többsége a hivatali apparátusokból jött, vagy az ambiciózus rendezők közül került ki, nem csodálkozhatunk azon, hogy kevés női igazgatót láthattunk a színházak élén. Bár más okokból, de így van ez a mai napig is. Az arány számszerűsítésének nincs is értelme, hiszen egyenként felsorolhatjuk majd őket a későbbiekben. Pillantsunk előbb a távoli múltba, hiszen mélyen gyökerező tradícióról van szó.

2012-ben volt 175 éves a Nemzeti Színház. Amelynek ez idő alatt csak férfi igazgatója volt. Nincs tudomásunk arról, hogy bármikor felmerült volna annak az igénye vagy lehetősége, hogy ez ne így legyen. A Nemzeti feladatait, funkcióját sokféleképpen fogalmazták meg az idők során, de az minden korban evidens volt, hogy az ország első színháza. Jelentsen is ez bármit. Privilegizált helyzetét felhasználhatta volna arra, hogy legalább egy-két kivétellel erősítse a szabályt, mely szerint nő nem lehet színházigazgató. A magán-színházak korában, 1949-ig sem merülhetett föl, mert az igazgatói pozíció betöltéséhez magas társadalmi státusz vagy elismert színházszakmai rang szükségeltetett. A művelt, műértő arisztokrata igazgatók bárók, grófok voltak (Bánffy, Festetics,

1. Blaha Lujza
2. Jászai Mari
3. Márkus Emília
4. Feld Irén





2.



3.



4.

Keglevich, Podmaniczky, Wlassics, Zichy), a művész igazgatók pedig írók, tudósok, rendezők, színészek (Ambrus, Bajza, Hevesi, Major, Németh, Paulay, Szigligeti). Mindegyikükhöz férfi-keresztnevet társíthat a művelt olvasó. Ez azonban teljesen megfelelt a mindenkor elfogadott általánosabb mintának – hogy csak egyet idézzünk ide: 1949 előtt egyetlen női kormánytag sem volt. És paradox módon 1949, a vitathatatlan politikai határvonal sem hozott e tekintetben új világot.

A magánszínházak időszakából a *Magyar Színházművészeti Lexikon* (Budapest, 1994) mintegy négyszáz olyan személyt sorol fel, akik többségükben a színikerületi rendszert „működtették” igazgatóként. Közöttük egy tucat nőt, akik vagy férjükkel együtt, vagy annak halála után egyedül, általában rövid ideig, de mégis igazgattak színházat. Igazi vállalkozót nemigen találunk köztük, bár Nagy Paula 1887 és 1891 között négy évig, egészen harmincas éveinek közepén bekövetkezett haláláig saját nevében vezetett egy nem elsőrangú társulatot.

A neves budapesti színházak vezetői között 1945-ig nem akadt nő. A Népszínház megnyitását követő hatvan év alatt a magyar színjátszás olyan csillagainak, mint Blaha Lujza, Jászai Mari, Márkus Emília, Fedák Sári, Bajor Gizi – bár olykor komoly befolyásuk volt a férfi direktorokra –, nem voltak vezetői ambícióik. Ennek szakmai oka nyilván az volt, hogy színésznői létük tágas univerzumot jelentett számukra, sikereik pedig megajándékozták őket a teljességgel. A körülöttük kialakult kultusz védeltséget jelentett, helyzetüknél fogva közelről látták, hogy igazgatónak lenni milyen kockázatos kaland, amibe előbb vagy utóbb mindenki belebukik.

A magánszínházak korában is jelentkeztek azonban olyan művészi ambíciók, amelyek nem találták meg kibontakozásuk lehetőségét a Nemzeti Színház szűkre szabott mezsgyéjén. Akadt néhány igen tehetséges színésznő, aki Budapesten, a kialakult profi infrastruktúra lehetőségeit kihasználva, ugyanakkor az üzleti színház fősodrától mégis távol maradván, megkísérelt színházat alapítani és/vagy működtetni. Elsőként Medgyaszay Vilmát kell megemlíteni, aki saját nevében kabarét és kamaraszínházat is üzemeltetett: 1913-ban átvette a Modern Színpad igazgatását, és két évig Medgyaszay Kabaré néven vezette. Később, 1918-ban és 1945-ben is volt egy-egy rövid életű – sikertelen – próbálkozása, ezek azonban nem ártottak művészi hírnevének. Feld Zsigmond színigazgató lánya, Feld Irén színházvezetői ambíciójához jó alapot jelentett családi háttere és az, hogy kiváló színészi tehetsége a *Színházművészeti Lexikon* megfogalmazása szerint „előnytelen megjelenéssel” párosult. Először 1910-ben szervezett társulatot, pontosabban előadás-sorozatot „Kamarajáték” néven a Zeneakadémián, amely három évig működött viszonylag rendszeresen. A húszas évek második felétől magánszínházakban és a Zeneakadémián gyerekszínházat szervezett. Forgács Rózsi a Thália Társaságban indult 1904-ben, nyilván ennek szellemisége is vezérelte, amikor 1923-tól Kamaraszínház néven kísérleti színházzal próbálkozott Budapesten, amely irodalmi értékű egyfelvonásosokat és gyermekdarabokat adott elő, majd hároméves működés után, 1927-ben megszűnt. Ő maga negyvenegy évesen visszavonult a színpadtól.

1945 után a feudális beidegződésektől lassan megszabaduló országban nagyobb tér nyílt az eddig kiteljesíthetetlen ambícióknak is. Még az 1949-es államosítás előtt jutott vezetői poszthoz például Gáspár Margit, aki 1946-ban a Városi Színházban, majd 1947–48-ban a Magyar Színházban lett művészeti vezető. A Városi Színházban mozit működtetett, és népszerű varietéműsorokat szervezett, amelyek hasznából kistafirozta a háborúban eléggé lerobbant épületet. Kevésbé járt sikerrel a Magyar Színházban, amelyet egy operettszínházi programmal próbált megmenteni a csődtől. Az 1948/49-es évadban Benkő Gyula, Somló István és Tolnay Klári triumvirátusára bízták a Vígszínházat, ezt azonban legfeljebb egy válságos időszak parodisztikus megoldásának minősíthetjük. Hiába „ment jól” a színház, megállíthatatlanul közeledett az anyagi csődje.

Az államosítással vidéken állandó színházak jöttek létre, a budapestiek profilját pedig látványosan megváltoztatták, és új vezetők kinevezésével újraosztották a lapokat. 1949 nyarán Dobi István kormányában megjelent az első női miniszter, Ratkó Anna, s ez jeladás volt a teljes állami szféra számára. Az ötvenes években a színházban is „divatba jöttek” a női vezetők, kinevezé-

süknél ugyanakkor az elsődleges szempont a politikai megbízhatóság volt. Ennek legszebb példája Barta Zsuzsa esete, akit Hont Ferenc ajánlott igazgatónak: moszkvai tanulmányai után 1948-ban, huszonnégy évesen tért haza, és egy év múlva a Madách Színház segédrendezőjéből a színház igazgatója lett. Üstökösszerű tündöklése két évadon keresztül tartott, a színháznak a Hevesi Sándor térre való költöztetésével 1951-ben véget is ért. 1952-ben, talán „érdemei elismeréseként” – Marton Endre és Major Tamás mellett – tárrendezője lehetett Visnyevszkij *Feledhetetlen* 1919 című színművének a Nemzeti Színházban, amelyben Sztálin szerepét Gábor Miklós és Rajczy Lajos játszotta felváltva. Barta Zsuzsa szerény jelenléte a magyar színházi életben ezután a hatvanas évek közepéig követhető nyomon.

A nagyváradi illetőségű Simon Zsuzsa viszont másfél évtizedes magyarországi működése után, 1945 és 1947 között a nagyváradi magyar színházban már szerzett vezetői gyakorlatot, a korabeli sajtó valószínűleg túlzó megfogalmazása szerint: Európa első női színházigazgatójaként. Pályáját a Belvárosi Színházban kezdte 1932-ben, Bárdos Artúrnál, és 1949-ben éppen ennek a legendás színháznak – amelyet aztán 1951-ben Katona Józsefre kereszteltek – lett utolsó igazgatója. Ezután néhány évig a Főiskola főigazgatója volt, majd 1957 és 1960 között az addigra már ifjúsági profiljától megfosztott és összevont két színház, a Petőfi és Jókai vezetője lett. Barta Zsuzsa képzettsége szerint rendező volt, de művészi munkássága, nem lévén összesen tíz magyarországi rendezése, megítélhetetlen. Simon Zsuzsa színésznek indult, de 1945 után már keveset játszott, 1948 után viszont annál többet rendezett, tanított és igazgatott. Egészen addig, amíg a fegyelmezett, párthű vezetőre szüksége volt a hatalomnak. Színházai az 1960-as újabb átszervezések áldozatául estek. Ezután két évig, immár ötvenévesen, a minisztériumi apparátusból érkező Szlovák László mellett lehetett főrendező a Fővárosi Operettszínházban. 1962-től a Kazimir Károly nevével fémjelzett Thália tagja volt egészen annak távozásáig, a rendszerváltásig. E három évtized alatt tizennégy szerepet játszott el, és egy előadást rendezett a Tháliában. Aktivitása inkább a tanításban jelentkezett, hat színészosztálya volt a Főiskolán, az utolsó 1984-ben végzett. Több rendezése a Főiskolát és az Irodalmi Színpadot gazdagította.

Gáspár Margit író, drámaíró az államosítást követő évek első menedzserigazgatójaként működött a Fővárosi Operettszínházban. Bár az ő baloldali elkötelezettsége is nyilvánvaló volt, szakmai érdemei nem vitathatók. Eredményesen küzdött az operettjátszás folytonosságáért, sőt a műfajnak nem éppen kedvező viszonyok között megújításáért is sokat tett. 1956. október 30-án egy forradalmi társulati ülésen lemondott. Hiába hívták a következő hónapokban vissza, a forradalmi hevületben ért igaztalan vádak után sem sikereinek színhelyén, sem máshol nem vállalt színházvezetői feladatot. Ötvenegy éves volt ekkor, életének hátralévő harmincnyolc évét az irodalomnak szentelte. „Én végeredményben azt csináltam, amit a tisztességes munkások, akiket kiemeltek, és később visszamentek a munkapadhoz” – nyilatkozta később.

Üdítő kivételként az ötvenes évek női igazgatói közül Duka Margit a diktatúra éveinek elmúltával is vezetői helyzetben maradt. Az eredetileg mozgásművész Duka Margit negyvenévesen, 1949-ben kezdett a Népművelési Minisztériumban a művészetoktatás területén. Innen került 1952-ben az Állami Bábszínház élére, majd két évig a kecskeméti Katona József Színház, aztán újabb két évig a Szegedi Nemzeti Színház igazgatója volt. Igazán sikeres működése a hatvanas évekre esett, 1961-től nyugdíjba vonulásáig, a Bartók Gyermekszínház vezetőjeként. 1971-ben még részese lehetett a mostoha sorsú együttes állandó játszóhelyhez jutásának a Paulay Ede utcában, ahol aztán az immár Budapesti Gyermekszínház néven működő színház élén Kazán István követte őt a vezetői poszton. Azóta neve és működése méltatlanul feledésbe merült.

A puha diktatúra egyre lazuló keretei között a hatvanas évek konszolidációjának „tudatos káderpolitikája” a várakozással ellentétben nem hozott látványos eredményt. Árulkodó jelzés, hogy 1962 és 1990 között összesen három nő kapott rendezői diplomát. Közülük Kőváry Katalin az egyetlen, aki a rendszerváltás után, 1992-ben magánszínházat szervezett, amely immár húsz éve viszonylag rendszeresen működik a fővárosban. Az ötvenes években végzett rendezőnők közül 1990-ig, három évtized alatt ketten jutottak vezetői helyzetbe, ám mindketten a periférián. 1973 és 1977 között Lovas Edit igazgatta



Bajor Gizi



Medgyaszay Vilma



Forgács Rózsi





Fényes Tamás felvétele

Gáspár Margit



Simon Zsuzsa



Lovas Edit

a Békés Megyei Jókai Színházat, a fővárosban pedig 1977-től 1985-ig Nyilassy Judit volt a Budapesti Gyermekszínház igazgató-főrendezője. Lovas Edit negyvenhat évesen fejezte be igazgatói működését, ezután még rendezett néhány előadást Békéscsabán, további szakmai tevékenységéről nincs adat. Az ötvenhat évesen távozó Nyilassy Juditot Keleti István váltotta az igazgatói székben, s bár szakmai aktivitása nem szűnt meg teljesen, a későbbiekben rendezést már nem vállalt.

Az igazgatói posztok pályázatának bevezetése 1986-ban, majd általánosítása 1992-ben nem serkentette a rendező- és színésznők ambícióit. A főiskolai képzés már említett „egyenletlensége” következtében ekkortájt nemigen volt szakmai pályafutásának zenitjére jutott művész, a pályázatokon nyilván ezért sem jelentkeztek új aspiránsok. Az igazgatóváltások forgószínpadán az elmúlt huszonnégy évben fellépő direktorok elenyésző kisebbsége volt nő, számuk a statisztika szerint az 1, azaz egy százalékot sem érte el. Általánosítani, konzekvenciákat levonni ilyen szerény mintából nem lehet, de a helyzetkép mélyén rejlik okokon érdemes elgondolkodni. Mindegyik eset más, a történetek sem igen vethetők össze, bár néhány esetben lehet az az érzésünk, hogy nincs új a nap alatt.

1993/94-ben a XX. század második felének legnagyobb színésznője, Töröcsik Mari lett részese egy látványos igazgatói kudarcnak, ami a rendszerváltás utáni átrendeződés egyik legfrekvenciáltabb színházához, a Tháliához kötődik. Jogilag sok tekintetben tisztázatlan, gyakorlatában kiforratlan volt a helyzet, és ehhez társult még egy szakmai szempontból nonszensz vezetői szerkezet. Töröcsik Mari ugyanis egy triumvirátus nevében, Schwajda György és Taub János képviselőjében pályázott. Már a Művész Színház néven alakult társulat létrejöttét is ellenséges közhangulat fogadta, a továbbiakban aztán az anyagi nehézségek nem várt eszkalációja és a művészeti program egyenletlensége hamar a kényes egyensúly megbomlásával járt. Egy évad, hat bemutató után bekövetkezett a csőd. A színház fennmaradásának az amúgy is igaztalanul meghurcolt Töröcsik Mari lemondása lett az ára. Mellékesen megjegyezzük, hogy a trió egyik tagja, még a színházvezetői gyakorlattal rendelkező Schwajda György sem lépett a helyére. Töröcsik Mari azóta is keserű szavakkal – és jogos indulattal – emlékszik vissza a történetekre. Későbbi művészi pályáját ez a kellemetlen epizód szerencsére nem befolyásolta.

2000-ben a Veszprémi Petőfi Színház igazgatójának, Vándorfi Lászlónak második ciklusában a folyamatos bizonyítási kényszer miatt felpörgő eladásodás folytán a színház fizetésektelen lett. Emiatt hosszú munkajogi csatározást követően felmentették, és a vezetéssel a pályázat lebonyolításáig Kolti Helgát bízták meg. Aki aztán, a szakmai bizottság javaslatával ellentétben (akárcsak majdnem tíz évvel korábban Vándorfi), meg is nyerte. A harmincöt éves, vezetői gyakorlattal nem rendelkező színésznő, akinek rendezői ambíciói sem voltak, sokak szerint politikai kapcsolatai révén lett befutó az erősebb szakmai felkészültségű pályázókkal szemben. Kitöltötte megbízatását – a hosszabbítás persze szóba sem jöhetett. Mindamelllett az utódja által kezdeményezett pénzügyi vizsgálat, majd Kolti Helga fegyelmije és megrovása korántsem ritka a vezetőváltások sorában.

Darvasi Ilona története a *self made man* menedzser-igazgató Magyarországon nem tipikus esetét szemlélteti. Az eredeti végzettsége szerint könyvtáros-népművelő szakos Darvasi (aki Nemcsák Károly felesége) a rendszerváltás után megbomló korábbi struktúra kárvallottjaira építve 2000-ben alapította meg a Turay Ida Színházat. A színházi szempontból ellátatlanná vált települések igényeinek kielégítésére társulatba szervezte a profilváltások során háttérbe szorult jó nevű színészeket, rendezőket. A Déryné Színház példájára, igazi konkurencia nem lévén, népszerű darabokkal rentábilis működést produkált, és nagyban segítségére volt a Soproni Petőfi Színháznak abban, hogy az anyagi támogatás jelentős csökkentése mellett se menjen csődbe. 2007-ben Darvasi Ilona lett a Petőfi Színház igazgatója, és a formálisan nem, de tartalmilag mégiscsak létrejött perszónalunió mindkét színház helyzetét stabilizálta. Darvasi Ilona 2012 tavaszán, miután személyi kérdésben összekülönbözött a fenntartóval, lemondott soproni megbízatásáról, ugyanakkor a Turay Ida Színház pozíciói Nemcsák Károlynak a József Attila Színház élére történt kinevezésével a fővárosban erősödtek.

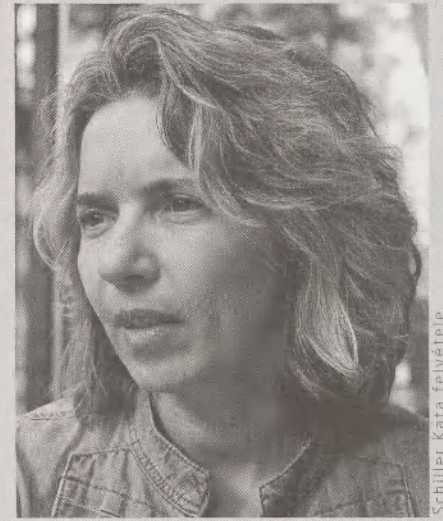


Schiller Kata felvétele

Bozsik Yvette



Kővári Katalin



Schiller Kata felvétele

Bányai Edina

Eszenyi Enikő 2009-ben a nagy hagyományú társulat erős támogatásával foglalhatta el a Vígszínház vezetői posztját. A folytonosság jegyében született megoldáshoz Eszenyi szakmai munkája, a Főiskola befejezése óta tartó társulati tagsága és tucatnyi sikeres rendezése a Vígben jó hátteret biztosított. Annak ellenére, hogy Eszenyi nem rendelkezett vezetői gyakorlattal, nyilván a kiváló menedzsmentnek is köszönhetően a színház zökkenőmentesen élte meg a váltást. Az első etap lejártával várhatóan újabb öt évre kap majd lehetőséget.

Zimányi Zsófia a Budapesti Fesztivál Kht. élén eltöltött igen eredményes évtized után pályázta meg és nyerte el a Thália Színház igazgatói tisztét. Vezetői megbízatásának félidejében sem járt, amikor lemondott posztjáról. Távozásának oka a fenntartóval kialakult konfliktusa volt, ennek konkrét tartalma azonban nem ismert.

A teljesség kedvéért megemlíthetnénk még mindazokat, akik az elmúlt időszakban kisebb színházaknál töltöttek be vezetői posztot, vagy társulatszervezésben jeleskedtek (Dávid Zsuzsa, Frank Ildikó, Szabó Ágnes, Lábán Katalin, Bozsik Yvette, Szabó Réka). És semmiképp sem szabad elfeled-

keznünk a vidéki bábszínházakról, amelyek ha kisebb volumenben is, a társulatos repertoárszínház működésének sémáját követik. 1990 után több is alakult, így ma már tizenegy hivatásos bábszínház található az országos színházi térképen. A tizenegy intézmény közül jelenleg négynek nő az igazgatója. Ez az egyharmados jelenlét mindenképp biztató a jövőre nézve.

Két neves szabadtéri színház igazgatója nő: Bán Teodóra (Szabad Tér Színház) és Bányai Edina (Szegei Szabadtéri Játékok). Az utóbbi leváltásának körülményei nem sok jót ígérnek.

Kappanyos Ilona

# Enyim lesz en ő

## A NŐI OLVASAT ÉS A SZÍNHÁZ

1985-ben Alison Bechdel, a feminista képregényíró egy karateedzés során vitába keveredett a nők médiareprezentációjáról. Azt állította, hogy a nők jelenléte a médiában nem kielégítő, míg ellenlábasa, Elisabeth Wallace szerint a médiajelenlét a fikciós műfajok esetében nem mérhető, ezért a reprezentációbeli egyenlőtlenség, ha jelen van is, nem bizonyítható. A vita megoldására Bechdel megalkotta a később róla elnevezett tesztként elhíresült elméletét. A Bechdel-teszt értelmében ha egy narratív média-termék eleget tesz a következő három kritériumnak, akkor nagy valószínűséggel reprezentál női álláspontot és véleményt. Mindössze annyi szükséges, hogy a mű (film, regény, sorozat, dráma) során

1. két női szereplő
2. beszéljen egymással,
3. és a téma ne egy férfi legyen.

Ez önmagában nem tűnik nehéznek: minden női olvasó tudja, hogy a saját élete eleget tesz ezeknek a feltételeknek, és minden férfi olvasó sejti, hogy az általa ismert nők minden bizonnyal szóba állnak egymással. Ennek ellenére a tömeg- és elitmédiá termékének jelentős hányada siralmasan elbukik ezen a teszten. Lehetséges, hogy nincs bennük két női szereplő (mint a *Star Wars* vagy Shakespeare *A viharja*). Ez tökéletesen indokolt, hogyha a mű szándékolatlanul kizárólagosan férfiközösségben, például börtönben, kaszárnyában vagy egy szerzetesrendben játszódik. Ha azonban a mű társadalmi közege megengedné nők jelenlétét, de mégsem szerepelnek benne, vagy egy férfiközösségben csak egyetlen

nő jelenik meg, és funkciója mindössze annyi, hogy a férfiakhoz képest nő, fel kell tennünk a kérdést, hol vannak, és miért hiányoznak a nők a történetből. Ha van két női szereplő, akkor a női reprezentáció kétszerte jelentősebb lesz. A női szerepek nem érintkeznek akkor, ha a narráció végig egy férfi szereplő nézőpontját követi, és minden dialógusban ő az egyik fél, vagy ha egy többszereplős alkotásban a nők olyannyira jelentéktelenek, hogy nem is találkoznak. A teszt harmadik kritériuma a legfontosabb, mert a nők egymáshoz való viszonyának minőségére kérdez rá. Ha két nő beszédbe elegyedik, ám ennek egyetlen tárgya egy jelen nem lévő hímnemű harmadik, az egyértelművé teszi, hogy az adott férfival való kapcsolat mindkettőjük számára fontosabb, s inkább definiálja őket, mint egymással való kapcsolatuk. 1929-ben írt, *Saját szoba* című esszéjében Virginia Woolf is megfogalmazta a nők férfiak által való meghatározottságát. „Megpróbáltam visszaemlékezni olvasmányaimban egy esetre, amikor két nőt barátokként mutattak meg. ...Néha olvashattam anyákról és lányokról. ...De majdnem kivétel nélkül a férfiakkal való kapcsolataikon keresztül láttatták őket.”

Ha a másik nemre alkalmazzuk a Bechdel-tesztet, majdnem minden mű megfelel neki. Két férfi szereplő csak monodrámában vagy olyan alkotásban nincs, amely kizárólagosan női közösségben (például apácázárda, varroda vagy egy hárem) játszódik. Utóbbiból sokkal kevesebb van, mint a kizárólagosan férfi-terekben játszódókból. Ugyanilyen ritka az olyan mű, amelyben van két férfi szereplő, de nem beszélnek egymással. Az pedig, hogy két férfi szereplő dialógusának kizárólagos témája egy nő vagy a nők legyen, szinte kizárt. Kerülhet nő a beszélgetésük középpont-

jába, ha szerelmesek (vagy kanosak), de hogy semmi másról ne beszéljenek? Mi lesz akkor a művészettel, a sporttal, a hazával, az időjárással, Istennel? Elképzelhetetlen.

Az olyan műről, amelyben túlnyomórészt női szereplők beszélnek, és túlnyomórészt nem férfiakról, azt mondhatjuk, hogy „nőkről szól”: női kapcsolatokat és érzelmeket elemez. Lehet művészi értéke, de semmiképpen nem általános, hanem specifikus problémákra koncentrálnak, és a célközönsége is elsősorban a nők. Arról a műről viszont, amelyben túlnyomórészt férfiak beszélnek, és túlnyomórészt nem nőkről, még nem tudjuk, miről szól. Szólhat családról, politikáról, teológiáról – senkinek nem jutna eszébe *Az ügynök haláláról* vagy a *Macbeth*ről azt mondani, hogy férfiakról szól. Pedig igenis: ami nem nőkről, az férfiakról szól. Csakhogy alapértelmezésben a nőkre nőként, míg a férfiakra emberként tekintünk. Simone de Beauvoir *A második nem* című klasszikussá vált könyvében a mágneses pólusokat használja metaforának: a nő a negatív, de a férfi nem csak a pozitív pólust foglalja el. A nemekről való gondolkodásban a férfi semleges és normális entitás, amelyhez képest a nő más módon, abnormális. Ennek következtében a média-termékek jelentős része férfiak köré szerveződik, és egy egészen kis szegmens specializálódik csak a nők témájára – ez akkor volna érthető, ha a nők egy társadalmi kisebbség volnának, de mivel a népesség felét alkotják, reprezentációjuk egyértelműen aránytalan. A Bechdel-teszt láthatóvá teszi a nők láthatatlanságát.

De természetesen nem méri a művek művészi vagy szakmai minőségét: megbukik rajta a *Sorstalanság*, és átmege az *Alkonyat* – mindössze egy társadalmi trendet mutat meg. A teszt nem mond semmit egy mű

feminista vagy nőgyűlölő mi-voltáról sem: Molière *Tudós nőjke* átmege, annak ellenére, hogy éppenséggel a női szereplők ostobaságát demonstrálja és parodizálja azzal, hogy nem férfiakról, hanem tudományos témákról beszélnek egymással.

A dramatikus műfajok, a színház és a film kitűnően alkalmazkodik a reprezentáció mennyiség-beli összetételére: a szereplők színpadon vagy vásznon töltött ideje, megszólalásaik mennyisége és hossza pontosan kiszámolható. (Ma már nem könnyíti meg a dolgunkat a szereplőlista, mint Shakespeare korában, amelyben egyértelműen nem a cselekménybeli, hanem társadalmi szerepük szerint illeszkednek rangsorba a karakterek: így kerül Júlia komoly távolságra Romeótól, a férfi szolgák alá.) De annak bizonyításával, hogy majdnem minden filmben és drámában többet vannak jelen, és többet beszélnek a férfiak, nem jutunk új információhoz.

Jászai Mari mint Gertrudis



Márkus Emília mint Melinda





1.



2.

1. Gobbi Hilda (Gertrudis)  
és Szörényi Éva  
(Melinda)

2. Szörényi Éva  
mint Melinda

3. Nagy-Kálózy Eszter  
(Melinda) és Trill Zsolt  
(Ottó) Vidnyánszky  
Attila rendezésében



3.

Schiller, Kata felvétele

Viszont a szerepeket megszólalásaik minősége szerint is vizsgálhatjuk: hogy amit mondanak (és tesznek), az mennyiben akció, és mennyiben reakció. Az akció, a cselekvés előbbre mozdítja a cselekményt, a szereplő aktív részese az eseményeknek. A reakció passzív; abszolút reaktív karakter a bizalmas, a dajka – aki kérdez, csodálkozik, szörnyülködik, dicsér és summaz, de nem állít semmi újat. Nem mindegy, hogy egy szereplő mennyiben önálló, és mennyiben használja a bizalmas dialógusmintáit. A nemek szempontjából az sem mindegy, hogy egy szereplő mennyiben alanya és mennyiben tárgya a cselekvésnek, így a cselekménynek. A narratívák – és természetesen a drámai narratívák – hajlamosak a férfit megjeleníteni aktív alanyként, a nőt pedig passzív tárgyként.

A klasszikus női olvasat demonstrálására vizsgáljuk meg a *Bánk bánt*. Katona műve kitűnően mutatja, milyen nőellenes narratív elemekből áll össze az a drámai szerkezet, melyben pedig legalább két központi női szerep is van. Gertrudis és Melinda egymás pontos ellentétei: Gertrudis Katona jellemzése szerint hatalmat birtokló, aktív és gonosz, míg Melinda kiszolgáltatott, passzív és erényes. Előbbi a merániak, az idegenek vezetője és jelképe, utóbbi pedig nem más, mint maga a haza. Gertrudis ismételt jelzője a „kevély” és „büszke”, s monológjaiban is fékezhetetlen hatalomvágy nyilvánul meg. Saját szavai szerint IV/3-ban élvezi „másnak parancsolhatni”, és a IV/2. végén történelemkönyvére utalva felkiált: „hogy nem lehet Solón és Lycurgus – asszony”. Nem egyszerűen valaki, akinek hatalma van, és élvezi s kihasználja azt. Gertrudis egy nő, akinek hatalma van – erre ő is reflektál, s a pártütés kapcsán a békétlenek is főlemleget-

tik ezt. II/2-ben Petur kétszer is hangsúlyozza: „egy asszonynak engedelmeskedni nem fogunk”, majd később: „az asszonyt én becsülöm, de annak én engedelmeskedni nem tudok”.

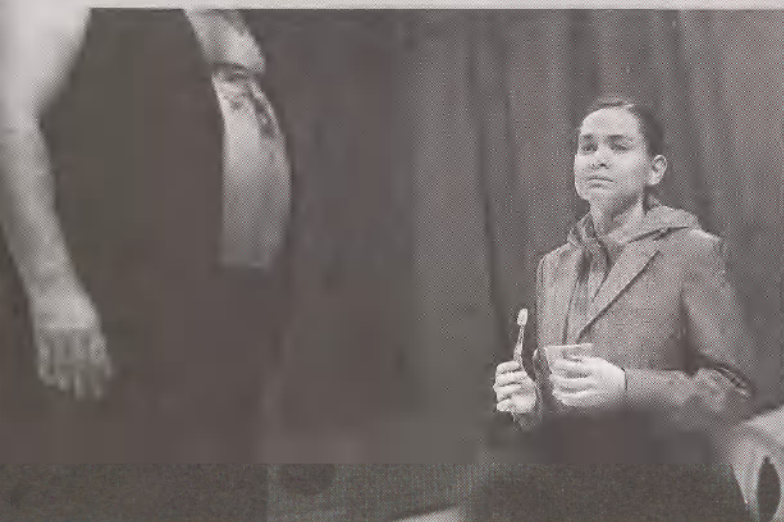
Melindának ezzel szemben nemhogy hatalma nincs, de minden szempontból kiszolgáltatott. Gyakran használják rá az „együgyű” jelzőt és szinonimáit, és a többi karakter reakciója szerint tapasztalatlansága, ártatlan naivitása dicséretes dolog. De tárgyyszerű passzivitása nem csupán ennyiből áll. Az, hogy Ottó erőszakot tesz Melindán, elsősorban Bánkon esett sérelemként jelenik meg. Valaki más szexuális kapcsolatot létesített a feleségével, és „Jó nevét ölé meg nemzetemnek” (V/5.); reakciója Melinda megrontására: „elveszek, s én így férfi nem vagyok” (III/1.). Sem Bánkban, sem Mihálban nem merül fel komolyabban, hogy Melindát magát érte sérelem. Még maga Melinda is, amikor felelősségre vonja a királynét (IV/4.), a fián, fivéreire, férjén és ezek nemzetsegein esett sérelmet hánnya a szemére, s ezért ők mind elvesztek számára. Világos, hogy a saját testén esett



4.



6.



6. Schiller, Katalin, felvétel

4. Elek Ferenc mint Mirigy Zsótér Sándor rendezésében

5. Roszik Hella (Rosalinda) és Szilágyi Katalin (Célia)  
Koltai M. Gábor Ahogy tetszik-rendezésében

6. Csuj Imre (Orsino) és Hámori Gabriella (Viola)  
Dömötör András Vízkereszt-rendezésében

erőszakot maga sem értelmezi a személye elleni támadásnak: szemében a teste és a becsülete családja férfi tagjai becsületének letéteményese. Bánk bán úgy fogalmaz: meg akarja akadályozni, hogy Melinda „bemocskolásra eszközül vettessen” (II/2.). Ez a szóhasználat véletlenszerűségében nagyon jellemző: azt fejezi ki, hogy Melinda mindössze passzív eszköz mások, elsősorban Bánk tönkretételében. Gertrudis nőként cselekvő alanyként (férje távollétében) uralkodni akar, ezért gyűlölet övezi, és halálra ítéltetik. Melinda (férje tartozékként) elfogadja a passzív tárgyi létezést, és ezért szeretet övezi, de amikor rajta keresztül családjának férfi tagjait sértik meg, szintén meghal. Női szempontból nézve mindkét szerepmodell kérdéses – a hatalom elvetendő, az önfeladás dicséretes, de mégsem ment meg a testi-lelki megaláztatástól.

A színház mint művészet leginkább azért kínálja fel a női olvasatot, mert szükségszerűen megtalálható benne az írott, objektíven adott dráma és a változó, szubjektív előadás közötti különbség. Ez biztosítja az újraolvasás lehetőségét: egy dráma színpadra állítása legitimi-

tással és művészi értékkel ruházza fel az egyéni értelmezést. A színházi előadás egyszerre (újra)értelmezés és (új) alkotás. Így egy drámai szöveg feminista értelmezése, női olvasata könnyebben nyer teret, mint egy epikai szövegé, mert például lehetőség nyílik Gertrudis és Melinda szerepének újragondolására. Például egy olyan értelmezés, amely egyszerűen láttatja, hogy a merániak és Gertrudis ellen irányuló politika nyelve milyen fájdalmasan nőgyűlölő, s a testi erőszakra alapul. (Petur: „Azért csak éjrem el, torkon fogom, / S királyi széke kárpitjának / Zsinórjával fojtom beléje lelkét.” A címeren: „vérebe fetrengő királyi asszony”.) Ki lehet emelni, egyáltalán észre lehet venni azt, ami már a szövegszinten jelen van: Melinda olyanira nem tekinti magáénak saját testét és személyét, hogy megaláztatásában mások, főként férje presztízvesztését siratja. A női olvasattal lehet sejtetni a hatalmi viszonyok ambivalenciáját, megkérdőjelezni, hogy valóban rossz királyné-e Gertrudis, és valóban jó király-e Endre, játszani azzal, hogy a békétlenek lázadása mennyiben irányul Gertrudis személye és mennyiben az általa megtestesített merániak ellen.

Dráma és előadás kettőssége egy másik pluralitást is láttatni enged. A gender-elmélet szerint a nem mint olyan kettős jelenség: biológiai (sex) és társadalmi (gender) komponensei vannak. Az előbbi adott, és ritka genetikai rendellenességeket kivéve

egyértelmű: egy test sejtjeiben vagy XX vagy XY kromoszóma található, és ennek következtében vagy női, vagy férfi szaporítószerveket és másodlagos nemi jellegzetességeket mutat. A társadalmi nem ezzel szemben tanult, és a biológiai nemekhez kötött társas viselkedést határozza meg: milyen munkát végez, hogyan beszél, hogyan öltözködik egy adott nemű egyén. Fel lehet vetni a kérdést, hogy a mai nemi szerepek kialakulása mennyiben következik a biológiai sajátosságokból (a nők terhessége, szoptatása és kisebb testi ereje), mennyiben alapszik a nők alávetett szerepének biztosítására (mozgást megnehezítő ruhák, politikai és gazdasági hatalom megszerzését akadályozó családmodell), és mennyiben véletlenszerű. Annyit azonban le kell szögezni, hogy a társadalmi nemet felépítő elemek túlnyomó része változik a történelmi kor és a földrajzi terület függvényében. Faramerz Dabhoiwala társadalomtörténet megfigyelése szerint ma a sminkviselést femininnek, sőt, a nőiség-nőiesség egyik legfontosabb jelzőjének látjuk, de ez a modern nyugati-globalizált kultúra unikuma. A Napkirály udvarában minden férfi ki volt festve, és minden kathákali-táncos is sminket hord. Ma két egyforma kisbabáról rögtön lehet tudni, hogy a rózsaszínbe bugyolált a kislány, és a kékbe öltöztetett a kisfiú, de a viktoriánus Angliában ezt éppen fordítva gondolták, hiszen a rózsaszín a férfias, militáns vörössel rokon szín, a kék pedig békét és háziasságot sugall.

A nőiesség és a férfiaság kritériumai társadalmi konszenzuson alapuló szabályrendszer követnek, amelynek az egyén erőbefektetés árán tud megfelelni. Judith Butler így fogalmazta meg a szabad egyén és a szabályozott nemi szereprendszer közötti konfliktust: „gender is performance” – a társadalmi nem: előadás. Az egyén a testével (beszédével, mozgásával, öltözködésével) előadja nemi szerepét. A nemi szerep előadott-eljátszott jellegét bizonyítja a transzvesztita és transzszexuális emberek létezése: a társadalmi nem, amit eljátszanak, nem egyezik a biológiai nemük által megszabott viselkedéssel.

De ennél is sokkal érdekesebb értelmezésekre ad lehetőséget a színház és a színész teste. A színész személye és a szerep közötti különbség igen hasonló a biológiai nem és a társadalmi nem közötti különbséghez: az egyik adott, a másik előadott. A színházi forma megenged olyan játékokat a nemi szerepekkel, amilyent semmilyen más műfaj nem. Shakespeare drámáiban számos példával találkozhatunk, de a leglátványosabb (és legismertebb) talán az *Ahogy tetszik* Rosalindája, aki háromszorosan vált nemet: nő, aki férfinak öltözik, aki eljátszza, hogy nő. Ez a játék részben azon a ma már nem létező színházi hagyományon alapul, amelyben a színházi konvenció része, hogy a női szerepeket fiatal fiúk játsszák, és ez ugyanannyira elfogadott, mint hogy a kardok életlenek, és a szereplők igazából nem hálnak meg. Így Rosalinda esetében a négyszeres nemváltás zökkentőmentesen

zajlott. A későbbi játékhagyományban viszont női testű színész játssza Rosalindát, egy olyan közösség előtt, amely axiómának tekinti, hogy a női test nő, a férfifitest férfi szerepét játssza. Ennek eredményeképpen Rosalinda végig egyértelműen nő marad – a hitelenséget azon a ponton kell felfüggeszteni, hogy a többi szereplő erre nem ébred rá. Alternatív megoldás lehet, hogy Rosalinda naturalisztikusan felveszi a férfi szerepet – szükség esetén a női test átalakítható hihetően maszkulin vagy legalábbis androgün formára, és a színész felveheti a férfi nemi szerep viselkedésformáit –, így viszont Rosalinda mint entitás megszűnik biztonságosan nőneműnek lenni. Ugyanez a játéklehetőség, ugyanez a szükségszerű határátlépés jelenik meg Shakespeare egy másik darabjában, a *Vízkereszt, vagy amit akartok*-ban. Ha Violát elsősorban nőnek értelmezzük, Olívia grófnő nőnek vall szeltemet, ha pedig inkább férfinak, akkor Orsino hercegbe férfi szerelmes – vagy a heteronormativitás tabuja török meg, vagy az a feltételezés, hogy egy embernek egyetlen stabil és állandó nemi szerepe van. A két-nemű Viola problémáját csak a kívülről belépő iker-testvér oldja meg, aki szétbontja a szerepet tisztán női és tisztán férfi felekre; számos előadás, mint az 1937-es Tyrone Guthrie-rendezés vagy az 1969-es tévéadaptáció Joan Plowright vezetésével egyszerűen ugyanazt a színésznőt használja mindkét iker szerepére. Modern előadások mindkét darab esetén dilemmába kerülnek: elfogadják a feltorló nemi szerepek ambivalenciáját, visszatérnek a csupa férfi színészen alapuló játékmódhoz, vagy pedig kihúzzák a darab végét, hogy ne kényszerüljenek feloldani az androgün állapotot.

A színház lehetőséget ad a nemi szerepek megvizsgálására, újraértelmezésére, a velük való viszonylag szabad játékra, viszont a nemi szerepek manipulációja erőteljes stílusesszövegként is működhet. Zsótér Sándor 2004-es *Csongor és Tünde*-rendezésében a szereplők társadalmi neme egyértelműen egybeesett a színészek biológiai nemével, két szereplő kivételével. Mirigy szerepét vonzó szabású, fémesen csillogó estélyi ruhába öltözött, de minden egyéb tekintetben maszkulin férfi (Elek Ferenc) játszott, míg Tünde egy testetlen, gyönyörű kontratenor férfi énekhang volt. A legegyszerűbb értelmezési lehetőség szerint ez a két szereplő kívül van a megszokott, e világi szerepkörön, nem úgy testi valós lények, mint a többiek. Ezt a szavakkal meglehetősen nehezen visszaadható túlvilágiságot a szereplő nemének definiálhatatlansága jeleníti meg.

A női olvasat lehetőségeket teremt a nemek szerinti értelmezésre és a női jelenlét (vagy a női hiány) vizsgálatára. Mindezekon felül lehetővé teszi, hogy megfigyeljük a kapcsolatot és az elszigeteltséget színész és szerep, a társadalmi és a biológiai nem között. Nők és férfiak között, emberek között, úgy, ahogy van, előítélet-mentesen. Veszteni bizonyosan nem fogunk általa.

Schuller Gabriella

# Felforgató lehetőségek

FEMINISTA KRITIKA, DRAMATIKUS SZÖVEG, SZÍNHÁZ

A magyarság mind a két játékban szép és tiszta, az igyekezet szent, remélem, ha nemem bővebb ismeretségre méltatja a szerző, az asszonyi praktikákról remek darabot is írhat nemsokára, amiért egész nemem nevében könyörgök.”<sup>1</sup> Az idézet Takáts Éva 1822-ben megjelent, Sebestyén Gábor színműveiről szóló recenziójából származik. Takáts a nők hiteles ábrázolását kéri számon a szerzőtől, mivel szerinte színművei nem felelnek meg e kívánalomnak. Míg ma magyarság és nőiség viszonya (identitás), színház és valóság (referencialitás), a tapasztalat hiteles közvetítésének (reprezentáció) témáiról kezdenék gondolkozni a fenti sorok kapcsán, a korabeli közvélemény számára a nemi szerepek áthágása volt botránykő. Mintegy öt éven át folyt a vita arról, hogy egy nő bírálhatja-e nyilvánosan egy férfi gondolatait.<sup>2</sup> A nemi szerepek eleve elrendeltségére és hierarchiájára vonatkozó kérdés tehát a XIX. század elejétől fogva jelen volt Magyarországon, a személyes tapasztalatokon és nyugati példákon túl a történelmi események is alakították a nézőpontokat. Az 1904–1949 között működő Feministák Egyesülete a korabeli szüfrasset-mozgalmaktól eltérően nem csupán az általános választójogot, de a társadalom átalakítását is célul tűzte ki. Arra törekedtek, „hogymegvalósuljon egy olyan társadalmi rend, amelyben nem a patriarchátus elvei érvényesülnek, hanem egy humánus, a nőket is egyenrangú, egyenjogú embernek tekintő szemlélet élte és hat át mindent, és a társadalmi intézményeket is ehhez igazítják”.<sup>3</sup> A pártállam azonban központilag akarta megoldani a nők egyenjogúsításának kérdését, ezért egyéb civil mozgalmakhoz hasonlóan az egyesület működését is betiltotta, s egyben évtizedekre törölte a kulturális emlékezetből.<sup>4</sup> A rendszerváltást követően jókora erőfeszítésekre volt szükség, hogy az „előnyák története”<sup>5</sup> láthatóvá váljon, és a társadalmi nemek kutatása ne Nyugatról importált divatos luxuscikknek tűnjön. Mára radikálisan megváltozott a helyzet, amit a témához kapcsolódó szervezetek, kiadványok, események burjánzásán túl a konzervatív hangok felerősödése is igazol (a szociológia *backlash*nek nevezi ezt a jelenséget).

A továbbiakban a társadalmi nemek vizsgálatának a színházra vonatkozó kérdésfeltevéseit és kutatási irányait tekintem át, a női hang és női olvasat szempontjaira koncentrálna.<sup>6</sup> Kiindulópontként érdemes tisztázni a társadalmi nemek kutatásának alapvetését: a biológiai különbségből nem evidensen következik a nemek között az élet számos területén tapasztalható

hierarchikus különbségtétel, ami gyakran láthatatlan, reflektálatlan normaként működik; a sztereotípiák tudatosításával és hierarchiák lebontásával párhuzamosan alternatívákat kell kidolgoznunk. Itt kell utalnunk *női* és *feminista* különbségére: míg az előbbi biológiai meghatározottságot, utóbbi politikai látószöveget jelent. A kettő nem esik szükségszerűen egybe, a nő, nőiség patriarchális normák szerinti értelmezésének/ábrázolásának pusztá középpontba állítása semmilyen átalakítóerővel sem bír.<sup>7</sup>

## Női tapasztalat és női hang a színházban

A társadalmi nemekre vonatkozó kérdés színházi megfogalmazásának legmarkánsabb példáit az Amerikában a hatvanas évek második felében színre lépő feminista színházi csoportok adják. Ezek a csoportok némiképpen Takáts Éváéhoz hasonló dilemmával találták szemben magukat: a férfi szerzők drámái alkalmatlanok az őket foglalkoztató kérdések megfogalmazására. Ennek pszichológiai és intézményes okai egyaránt vannak. A pszichológiai ok: bizonyos témák megjelenítésének igénye kizárólag vagy nagyobb valószínűséggel jut eszébe egy nőnek, például a vetélés témáját egy nő, Frida Kahlo festette meg először *Henry Ford Kórház* című képén. A nők eltérő tapasztalataik és szocializációjuk miatt számos életterületen más perspektívában látják akár „ugyanazt”

<sup>1</sup> *Tudományos Gyűjtemény*, 1822. X. 113., idézi Fábri Anna (szerk.): *A nő és hivatása. Szemelvények a magyarországi nőkérdés történetéből 1777–1865*. Kortárs Kiadó, Budapest, 1999, 57.

<sup>2</sup> Takáts Éva nemcsak Sebestyén színműveit, hanem egy következő cikkében Kultsár Istvánnak az oktatásról szóló nézeteit is kritizálta, a kibontakozó vita részben e második témakörhöz is kapcsolódott. A polémiát részletesen ismerteti és szemelvényekkel illusztrálja Fábri Anna: i. m. 63–128.

<sup>3</sup> Acsády Judit: *Emancipáció és identitás*. <http://www.tusarok.org/rovatok/cikk.php?id=1311>

<sup>4</sup> A Feministák Egyesületét fennállása alatt jobb- és baloldaltól is folyamatosan fennmaradását is kockára tevő) támadások érték politikai autonómiája miatt. Az államszocializmusban az emancipáció a hatalom által erőltetett módon ment végbe, átgondolatlansága miatt folyamatosan feszültségeket szülve.

<sup>5</sup> Pető Andrea kifejezése, vö.: „Elképesztő emberi teljesítmények.” Lakner Judittal, Pető Andreával és Sebők Marcellal a nőtörténetírásról beszélget Gács Anna. *Beszélő*, 2003/12. <http://beszelo.c3.hu/03/12/15notortenet.htm>

<sup>6</sup> A *gender studies* a férfi szerepeket vizsgáló *man studies*-t és a homoszexualitás reprezentációjával foglalkozó *queer*-elméletet is magában foglalja.

<sup>7</sup> Vö. Toril Moi: *Feminista irodalomkritika*. In Anna Jefferson – David Robey (szerk.): *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*. Osiris Kiadó, Budapest, 1995, 233–253.

a dolgot. Az intézményes ok: ez a másféle perspektíva nem nyer polgárjogot mindaddig, amíg a csak férfiak számára hozzáférhető világkép (androcenzizmus) működik ki nem mondott normaként. A képzőművészeti oktatás intézményesülésének idején például a nőket térben elkülönítve, más tanrend szerint képezték, nem foglalkozhattak aktrajzolással, mivel azt a női szeméremmel összeegyeztethetetlennek vélték. Így végül műveik kihullanak a férfiakhoz szabott kánonból (mely a sokalakos történelmi tablókat preferálta), és nem tehetnek szert a szimbolikus és anyagi elismerést hozó állami megrendelésekhez szükséges kapcsolatokra sem.<sup>8</sup> A színház a képzőművészethez képest speciális privilégiumokat biztosított a színpadra lépő nőknek, ám dramatikus szövegek szerzőiként hasonló nehézségekbe ütköztek. Mindez magyarázattal szolgál arra, hogy miért nincsenek olyan kanonizált dramatikus szövegek, amelyekhez ezek a társulatok a XX. század hatvanas éveinek végén fordulhatnak.

A feminista csoportok kollektív improvizációk nyomán, a tudatosságélesztő csoportok módszereit alkalmazva, vagy ilyen gyűlések anyagait felhasználva alakították előadásai szövegyűjtését. A tudatosságélesztő csoportok gyűlésein a patriarchátusban némaságra ítélt tapasztalatok nyilvános artikulálása, a személyes élettörténet politikai szempontú elemzése és cselekvésbe való átfordítása került fókuszba. Értelmezéseik radikálisan eltértek a magazinokban, nőknek szánt könyvekben sugallt értékrendtől és sztereotípiáktól. A színházi előadásokat saját közösségüket formáló erőként, valamint világnézetüket propagáló szócsökként használták. Előadásai két fontos tematikai újítást hoznak a patriarchátus drámaterméséhez képest: az anya-lánygyermek viszonyt, valamint a nővel szembeni erőszak témáját, különös tekintettel a nemi erőszakra. Minthogy a feminista színházak történetének áttekintése túllép jelen írás keretein, itt csupán jelzem: az univerzális női szubjektumra hivatkozó első hullámot két további követi: a második az etnikai, faji, szexuális orientáción alapuló különbségek megfogalmazásának, a harmadik pedig az identitás nem esszencialista alapokon nyugvó értelmezésének ad teret.<sup>9</sup>

Magyarországon az államszocializmus idején a társadalmi nemi szerepek nyugati elméletek által inspirált elgondolásai és az ehhez kapcsolódó teátrális események csak a második nyilvánosságban jelenhettek meg. A hatalomnak a jelenség fölött érzett aggodalmát a III/III-as jelentések őrzik.<sup>10</sup> Drozdik Orsolya képzőművész rajz- és fotóalapú munkái mellett performanszokban vizsgálta a női test intézményesített ábrázolásmódját. Forgács Zsuzsa az általa rendezett (részben lakás)színházi előadásokban vetett fel a nemi szerepekkel kapcsolatos kérdéseket.<sup>11</sup>

## Női olvasat a dramatikus szövegekben és a színházban

Ha a női dráma- és színházolvasatról kívánunk beszélni, célszerű az irodalomtudomány és irodalomtörténet nagy hagyománnyal és gazdag applikációval bíró megfontolásából kiindulnunk.<sup>12</sup> A feminista politikai mozgalmaktól ihletett irodalomkritikai elemzés

kezdetben kanonizált művek nőábrázolásait, valamint az irodalomkritikusok férfi és női szerzőkhöz való eltérő viszonyulását vizsgálta. Utóbbi kapcsán megfigyelhető, hogy a nemekkel kapcsolatos előítéletek az irodalmi művek (elvből kizárólag az irodalmi művekre koncentráló) értékelésekor is jelen vannak.<sup>13</sup> A nők irodalmi reprezentációját vizsgáló irányzat ki nem mondott előfeltevésként művészet és tapasztalat egybeesésére épít, egy autentikus női tapasztalatra hivatkozva „kéri számon” a nők leegyszerűsítő ábrázolását. A következő, szofisztikáltabb olvasatok már nem tekintik evidensnek, hogy a nők születésük okán nőként olvasnak. „Az effajta elemzésben a feminista kritika nem a női olvasó tapasztalatára hagyatkozik, miként az első szinten teszi, hanem a női olvasó hipotézisét alkalmazza, hogy lehetővé tegye a domináns férfi kritikai kép kimozdítását és szándékos elutasításainak felfedését. [...] olyan kérdéseket és perspektívákat dolgoz ki, amelyek képessé tesznek egy nőt arra, hogy nőként – vagyis ne »férfiként« – olvasson.”<sup>14</sup> Ezzel párhuzamosan a vizsgálódások fókuszja is megváltozik, férfi szerzők nőalakjai mellett női szerzők műveire koncentrálnak, egy lehetséges női poétikát kutatva. A témák, motívumok ismétlődését nem egy univerzális női pszichével magyarázzák, hanem a nőkre nehezedő társadalmi nyomással, illetve az irodalom intézményeinek működésével. Végül a feminista irodalomkritika az irodalomelmélet alapfogalmainak, eljárásainak előfeltevéseit is elemzi. Így például nem az a kérdés, miért nincsenek kanonikus női művek, hogy aztán egy következő lépésben ellenkánont próbáljunk kialakítani, hanem annak feltárása a cél, hogy milyen előfeltevések húzódnak meg a kánon fogalma és kialakítása mögött, mely csoportok érdekeit szolgálja a léte.

Hasonló fázisokat jár be a dramatikus szövegek értelmezése, de a regényekhez képest jókora késéssel, csak 1980-ban jelenik meg a női olvasat gyakorlata.<sup>15</sup> Az első fázist a kánonon belüli vizsgálódások, a dramatikus hagyomány alapjait jelentő művek nőábrázolásainak (például Shakespeare, Ibsen, O' Neill nőalakjai) vizsgálata jelenti. A második fázisban a cél a kánon kitérítése, a drámaíró nők műveinek felderítése és a szövegek textológiai kiadása. Ezek értelmezése kapcsán

<sup>8</sup> A témához bővebben lásd Bicskei Éva: Műkedvelés és professzionizáció között. Nők képzőművészeti oktatásának intézményesülése az első világháborúig. *Korall*, 2003. szeptember, 5–29.

<sup>9</sup> Bővebben lásd Schuller Gabriella: *Tükröképrombolók. A tekintet eltérítése a poszt/feminista színházban és performanszokban*. Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2006.

<sup>10</sup> Lásd Drozdik Orsolya: *Individuális mitológia. Konceptuálistól a poszt-modernig*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2006, 128–129.

<sup>11</sup> Ennek dokumentumait lásd forgacszsuzsaszhaz.blog.hu

<sup>12</sup> A rövid áttekintéshez felhasznált művek: Toril Moi: *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Routledge, London and New York, 1985; Jonathan Culler: *Nőként olvasni*. In *Dekonstrukció*. Osiris Kiadó, Budapest, 1997, 57–88.

<sup>13</sup> Ennek a magyar költészeti hagyományra alkalmazott demonstrációjához lásd Kádár Judit: „Költőnők, ti csontos csúnyák.” Patriarchális előítéletek a huszadik századi magyar női költészet kritikai megítélésében. *Alföld*, 2002. október, 41–55.

<sup>14</sup> Culler: i. m. 78–79.

<sup>15</sup> Az itt következő bekezdés Gayle Austin könyvének meglátásait összegzi. Gayle Austin: *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1990.





A Cselédek  
Forgács Zsuzsa  
rendezésében

a legfőbb vizsgálati szempont, hogy műveik mennyiben jelentették a maguk korában a hegemon kultúra és irodalom alternatíváját. A harmadik fázisban a cél a kánon felrobbantása, a háttérben meghúzódó előfeltevések tudatosítása és vizsgálata. Ennek a dramatikus szövegek vizsgálata kapcsán (Gayle Austin szerint) a férfiak által kidolgozott és sikerre vitt elméletek újrainterpretálása, valamint a tradicionális fogalmak (realizmus, narratíva, mimézis) feminista elemzése és kisajátítása feleltethető meg. Míg a hetvenes évek analízisei jellemzően a szövegekre koncentrálnak, a nyolcvanas években már interdiszciplináris keretet használnak. A kilencvenes évek dekonstruktív feminista olvasatai pedig nem monolitikus képződményként tekintenek a patriarchátus évszázadaira, hanem azt vizsgálják, hogy a színház mint kulturális gyakorlat és a színházi reprezentáció egyes elemei miként hoztak létre egyfajta felforgató ellenpólust a mindennapok erőviszonyaihoz képest a történelemben.<sup>16</sup>

Magyarországon, mivel a vasfüggöny szellemi értelemben is létezett, a feminista irodalomkritika eltérő irányzatai egyszerre jelennek meg a rendszerváltás után. Esterházy Péter Csokonai Lili álnéven írt, *Tizenhét*



Szilágyi Lenke felvételei



<sup>16</sup> Ezt a perspektívaváltást jól demonstrálja a görög színházra vonatkozó kétféle feminista olvasat egymás mellé helyezése: Sue-Ellen Case: Hagyományos történelem: feminizmus és dekonstrukció. *Theatron*, 2003/2. 3–15. (eredeti megjelenése: 1985) és Froma Zeitlin: Playing the Other: Theater, Theatricality and the Feminine in Greek Drama. In *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago, Chicago University Press, 1995.

<sup>17</sup> Ineke Molenkamp-Wiltink: A női perspektíva szerepe Weöres Sándor és Esterházy Péter műveiben. *Jelenkor*, 1994/6. 533–543. és Hódosy Annamária: Száll a hattyú. Csokonai Lili és az intertextualitás. *Tiszatáj*, 1993/ 10. 57–69.

<sup>18</sup> Lásd Trencsényi Zoltán és Kálmán C. György levélváltását: Trencsényi Zoltán: Sarolta szivarral. 2005. október 28. <http://www.nol.hu/archivum/archiv-382461> és Kálmán C. György: Női írás, férfi írás. *Népszabadság*, 2005. november 8. <http://www.nol.hu/archivum/archiv-383304>

<sup>19</sup> Galgóczi Krisztina: *A századvég titokzatos tárgya. Démonikus nők a modern drámában*. Kalligram, 2010.

*hattyúk* című művének gazdag és szerteágazó recepciótörténetében az autentikus női tapasztalat hiányát „leleplező” szöveg éppúgy megtalálható, mint a művet par excellence női írásként (*écriture féminine*) olvasó értelmezés.<sup>17</sup> Az *Éjszakai állatkert* címmel 2005-ben megjelent úttörő antológia (mely elsőként gyűjtötte egybe női szerzők női szexualitással foglalkozó szövegeit) recepciótörténete – bizonyos témákat női szerzőkhöz méltatlannak titulálva – évszázados patriarchális előfeltevéseket mutat.<sup>18</sup> Itt és most ennél fontosabb számunkra, hogy 2010-ben megjelent az első, dramatikus szövegek nőalakjait vizsgáló magyar nyelvű kötet, Galgóczi Krisztina *A századvég titokzatos tárgya. Démonikus nők a modern drámában* című munkája.<sup>19</sup>

A női olvasat nem redukálható egyetlen módszerre vagy teendők listájára, de az elemzéseket olvasva láthatjuk, van néhány tipikusan visszatérő kérdés. Drámaelemzési módszerként a női szereplők ágenciájára, egymáshoz való viszonyukra (vagy ennek hiá-

nyára), a társadalmi nemi viszonyok hatalmi viszonyokkal való egybeszővődésére, a nemi szerepekre reflektáló szövegrészekre koncentrálok. Nem hagyja figyelmen kívül a szövegek színházi és kulturális-társadalmi kontextusát (egybeesett-e játszó és dramatikusan alak neme, jelen voltak-e női nézők az eseményen, milyen volt a színház és az adott műfaj társadalmi megítélése, milyen, a társadalmi nemekhez kapcsolódó felfogások voltak stb.). A női olvasat a színházi előadásokban a dramaturgia és a komplex színházi jelek segítségével beszél minderről, illetve állít alternatívákat (akár a dramatikusan szöveg ellenében). A feminista színházelmélet leginkább ebben látja a színház felforgató lehetőségeit a patriarchális sztereotípiákat felvonultató dramatikusan szövegek kapcsán – a színpad nem tükör, hanem üres képkeret a fantázia számára.<sup>20</sup>

### Színháztörténet és nőtörténet

A társadalmi nemek kutatásának színházi szegmense a színháztörténet új perspektívában megszülető olvasatait is magával vonja. Az első hullám nőtörténetírói egyfajta kompenzáló gesztusként a környezetükből valamilyen okból kitűnő színésznők, kivételes producerek, kritikusok portréját rajzolták meg. Ezt követően a figyelem az előadásokban közvetített kép és a női nézők helyzete, valamint az ott és akkor élt nők mindennapjai felé fordult.<sup>21</sup> Ez a második perspektíva árnyaltabb képet ad, és számos paradoxonra hívja fel a figyelmet. Így például a nők által játszott férfi szerepek esetében a kontextus vizsgálata gyakran azt bizonyítja, hogy annak semmilyen felforgató vagy a társadalmi nem dichotómiáit kimozdító ereje nem volt. A XIX. században a francia balettszínpadon megjelent a fiúszerepeket játszó balerina, de a lábak formáját kiemelő nadrág és a fűző formálta alak biztosította, hogy a nézők fiúszerepet játszó balerinát lássanak (és nem férfit); ráadásul gazdasági körülményeik a balerínák többségét gazdag szeretők tartására készítette, a mutatvány többnyire kifejezetten az ő felcsigázásukat célozta.<sup>22</sup>

A másik, a társadalmi nemek kutatásához kapcsolódó színháztörténeti témakör a XX. századi feminista társulatok több mint negyven évvel ezelőtt kezdődő történetének megírása. Ennek kapcsán jellemző a résztvevői tapasztalat, az *oral history*, mikrotörténetek, a lokális és regionális perspektíva használata, ami azonban nem feminista történetírói sajátosság, hanem egybeesik a történetírás általános megújulásával.

# Egy nő kitartó

## BESZÉLGETÉS ESZENYI ENIKŐVEL

A Vígszínház kis igazgatói irodájában színésznőportrék sorakoznak: a Varsányi Irént ábrázoló festménytől kezdve Bajor Gizi, Mezey Mária, Ruttkai Éva fotóján át Törőcsik Mariéig. Színésznők uralják a szobát, s energiát adnak Eszenyi Enikőnek – mint mondja. Megnézzük a képeket: végigfutunk a kolléganők, színésznő- és szereplődök során. Egyik is, másik is, harmadik is játszott például Ranyevszkáját. Bajor Gizit nagyra becsülte Ruttkai Éva, Eszenyi Enikő egyik példaképe. Sok időt töltöttek együtt színpadon, öltözőben. Gesztusokat, amelyeket Ruttkai talán Bajortól látott, át is adhatott a tőle nem keveset tanuló Eszenyinek. Mozdulatok vándorolhatnak színésznő-generációról színésznő-generációra. Ez benne a szép – állapítjuk meg. – Ez is.

– *Hogy nő vagy és színésznő, ez színházigazgatóként megnehezíti a dolgodat?*

– Egyértelműen. Nálunk az emberek nincsenek hozzászokva a női vezetőkhöz. Nem természetes számukra, hogy a munkájukról egy nő kommunikál velük – ha jól, ha rosszul. A női vezetőnek először bizonyítania kell, azután talán majd hisznek neki. De szerencsére egy nő kitartó. Színésznő mivoltom csak még összetettebbé teszi a helyzetet. Hiszen én olyan színi-direktor vagyok, aki csókolozik a színészeivel a színpadon. A kollégáim egyben partnereim is – ismerik a gondolataimat, a testemet, a gyengeségeimet, a jó és rossz napjaimat. Igaz, én is ismerem őket. Egy kupacban élünk-dolgozunk, akárcsak Shakespeare vagy Molière idejében a társulatok. Ez benne a csodálatos. De színházat igazgató nőként a szerződötési tárgyalásokat sem folytathatom le úgy, mint a férfiak. Nem udvarolhatok az ígéretes ifjú színésznőnek. Illetve ma történetesen pontosan úgy viselkedtem egy pillanatra, mint bármely férfi színi-direktor. Kezet csókoltam Igó Évának, amikor első szóra elvállalta, hogy a megsérült Hullan Zsuzsa szerepébe egy nap alatt beugrik a *Makrancos Katába*.

– *2014 elejéig tart a mandátumod. Azt írtad 2008-ban a pályamunkádban, hogy hosszú távra tervezel. Idén, ha minden igaz, meghirdetik az igazgatói pályázatot a következő ciklusra. Indulsz, felteszem.*

– Hát persze.

<sup>20</sup> Austin: i. m. 19.

<sup>21</sup> Tracy C. Davis: Questions for a Feminist Methodology in Theatre History. In Thomas Postlewait – Bruce A. McConachie (eds.): *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*. Iowa City, UIP, 1989, 59–81. és Lizbeth Goodman – Jane de Gay (eds.): *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London and New York, Routledge, 1998, 19–87.

<sup>22</sup> Lynn Garafola: The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet. In Lesley Ferris (ed.): *Crossing the Stage. Controversies on cross-dressing*. London and New York, Routledge, 1993, 96–106. A könyv számos további, a fenti tézist igazoló elemzést tartalmaz.



duljanak a Vígbe vagy a Pestibe, vagy a Házi Színpadra. Él egy olyan kép az elegáns Víg-színházról, hogy oda gazdag népek járnak, de ez valójában nem így van. Inkább kis keresetű emberek a látogatóink, akik ragaszkodnak hozzánk, miközben ma már érezhetően nagy gondot okoz számukra a legjobb jegyek megvásárlása. Ezzel egyidejűleg meglehetősen kiszámíthatatlanná vált a közönség mozgása. Gondolhatnánk, hogy a bérletesek valamelyest biztonságot nyújtanak, de – bár ezt a kritikusok talán nem tudják – a bérletes ház esténként csupán 300–400 bérletes helyet jelent, a többi jegyet ugyanúgy el kell adni, mint máskor. Előfordul, hogy az előadás előtti egy órában fogy el a pénztárban száz jegy. Régen ilyen nem volt. Tudtunk törvényszerűségeket – például hogy a nézők szeretik előre megtervezni a programjukat, vagy hogy szombaton szívesen jönnek színházba, hétfőn sokkal kevésbé szívesen –, de most alig kiismerhető a helyzet. Az például biztos, hogy bármilyen praktikus lenne egymás utáni négy-öt estén ugyanazt játszani – elvégre nálunk a díszletbontás és -építés a legdrágább mulatság –, ebben a városban nincs egymás utáni napokon négy-öt ezer néző ugyanarra a darabra. Tavaly majdnem levettem a *Hegedűs a háztetőn*-t, mert nem ment elég jól. Aztán mégis megtartottam, és most zsúfolt házak nézik, nemrég ünnepeltük a századik előadását. Nem mindig lehet érteni, hogy mi van.

– Gyakran kell a művészi munkában kompromisszumot kötnöd anyagi okokból vagy a közönségsiker érdekében?

– Minden évben van egy olyan produkciónk a Víg-színházban, amelynél a rendező vállalja, hogy lemond a drága díszletről. Egyáltalán: a díszletről. Így spórolunk hozzá a többi bemutató kiállítási költségéhez. Idén az általam rendezett Hanoch Levin-darab, az *Átutazók* lesz a „csupasz” előadás, ez adott módot a *Jóembert* keresünk díszletére. A zöld kilencessel szerencsénk volt, mert a főváros épp meghirdetett egy pályázatot, amelyen a készülő, budapesti témájú Hamvai–Darvas–Varró-darabunkkal nyertünk némi pénzt, így ennek

– Az öt évvel ezelőtt beadott pályázatodat sikerült megvalósítani? Arányosan teljesült mostanra?

– Összességében véve azt csináljuk, amit a pályázatban elterveztünk. Vagy legalábbis arrafelé indultunk el, arra haladunk. Leszámítva azt a körülményt, hogy a nem várt gazdasági romlás nyomán évről évre kevesebb anyagi támogatással, egyre nehezebb körülmények között működünk. Több ötletünket, álmunkat pénzühiány miatt nem tudtuk megvalósítani.

– Amikor az ember pályázattal elnyer egy színházat, és öt évre elszegődik a fenntartóhoz színigazgatónak, nincs a másik fél részéről anyagi felelősségvállalás? (– kérдем álnaivan.) Pénzügyi ígéret, meghatározott összeg, amivel előre tervezni, kalkulálni és aztán gazdálkodni lehet?

– Nincs, nincs. És ha lett volna is – jött a válság, elvonások, tudjuk. Amikor pályáztam, még jobb anyagi helyzetre számítottunk. Több fejlesztést, átalakítást terveztünk. Mondok egy példát: a lámpaparkunk öreg és zörög. Amikor a reflektor felmelegszik, olyan hangos a hűtése, hogy elnyomja a beszédet. Egy lámpa 1,6 millió forintba kerül. Most az új darabhoz, amelyet próbálok, az *Átutazók*hoz kellene minimum két csendes lámpa. Nagy dilemmába estünk emiatt, mert két lámpát venni, ez súlyos gond. Viszont sikerült szépen megoldanunk például a Pesti Színház belsejének felújítását vagy az arculátátalakítást. Kevés pénzből nagy előrelépést tenni – ezt nevezhetem eredménynek.

– Mi a legbonyolultabb feladatod?

– Minden este rá kell vennem az embereket – 1600–1700 nézőt –, hogy az ország és Budapest különböző pontjain vegyék a kabátjukat, és elin-

az előadásnak méltó környezetet teremthetünk. Általában nem tekinthetünk el attól, hogy a Vígszínház a legnagyobb prózai színház az országban – nagy személyzetű és nagy díszletű darabokat kell/kellene/lehete játszani, hiszen ezren vannak a nézőtérben, és a legtávolabbiak huszonnégy méterre ülnek a színpadtól. Joggal várnak tőlünk látványos produkciót.

– *Úgy tűnik, elég pontosan tudod, mi kell a nézőknek. Ráhibázol az Augusztus Oklahomában-ra vagy a Mikvére, vagy Az öldöklés istenére. Nemritkán olyasmire, amiről én speciel el sem tudom képzelni, mit eszik rajta a közönség.*

– A nagyszínpad komoly feladvány. Prózai művel nagyon nehéz egyszerre ezer ember ízlését eltalálni úgy, hogy lehetőleg minden este üljenek minden széken. Olyan színdarabot, mint az *Augusztus Oklahomában*, húszévente egyszer írják. A *Mikvé*ről úgy gondoltam, hogy rajtam kívül még sok nőt érdekelni fog. De azért azt nem hittem volna, hogy ez a darab lesz a Pesti Színházban a több szezonra szóló sikerszéria, nem pedig az évad végi nagy dobásnak tervezett *Tom Jones*. Amikor *Az öldöklés istenét* műsorra tűztük, az az évad a női szerzőkről szólt. Különösen szerencsés volt, hogy rátaláltunk a darabra, mert kortárs női szerző műve, jelen idejű társadalmi problémákkal foglalkozik, négy szereplővel, egy helyszínen. Lehet persze rossznak találni az előadást vagy magát a darabot, amelyet egyébként a bécsi Burgtheater is játszik. Általában úgy vélem – ha már a Burgtheatert említettem –, hogy a Vígszínház nem vethető össze kisszínházakkal, mert nagyszínház. Inkább hasonlíthatóak vagyunk, mondjuk, a prágai Nemzeti Színházhoz – ahol szintén megy az *Augusztus Oklahomában* és a *Mikve* – vagy a Burghoz, vagy a hamburgi Thalia Theaterhez. Érdemes megnézni, azokban hány Shakespeare-darabot játszanak és hányszor. Hamburgban az *Othello* hússzor ment el egy évadban. Nálunk negyvenhét.

– *Ha már Othello. Ez volt az első rendezésed igazgatóként. Nyitó darab, három vendéggel a három főszerepben. Ez a gesztus erősen jelentéseseznek tűnt a társulatra nézve.*

– Eredetileg Mohácsi Jánosnak szántam az *Othellót*, de ő inkább az *Ugyanaz hátulról*-t szerette volna színre vinni. Azzal mégsem nyithattam színházat. Ezért rendeztem én a darabot. Nem tudok arról, hogy a vendégek meghívása feszültséget okozott volna a társulatban. Elmondtam, hogy minden évadban fogok vendégeket hozni. Az *Othello*hoz Nagy Zsoltot, Fekete Ernőt, Béres Mártát. A *Játék a kastélyban*-hoz Benedek Miklóst. A *Ványa* bácsihoz Gálffi Lászlót, Hámori Gabit. A *Makrancoshoz* Nagy Ervint. Most az *Átutazókhoz* Törőcsik Marit. Csupa olyan művészt, akinek a jelenlétét kívánatosnak tartom a társulatban és a Vig nagyszínpadán. A vendégművész mindig ihlető forrás. Az *Othellónál* persze volt olyan elképzelésem, hogy a három főszereplő közül kettő talán majd leszerződik hozzánk. De ez másképp alakult.

– *Ők nem maradtak, mások meg, tehetséges fiatal színészek, elmentek. Van fluktuáció. Egyfajta elégedetlenség, csalódottság, nem jó érzés lehet az oka?*

– Nem hiszem, hogy közös, összefoglaló magyarázatról beszélhetünk. Kinek-kinek nyilván megvolt



a saját, egyéni indoka a búcsúra. Van, aki eleve hozzászokott egyfajta „bolygó hollandi”-léthez. Van, akinek más hely csábítóbb, vagy jobban illik hozzá. Van, akinek bőséges nyilvános panasza volt ránk. Van, aki más szerepeket akar játszani, mint amiket itt várhatott. Van, akinek a munkamoráljáról szereztünk kedvezőtlen tapasztalatokat. És van, aki több pénzt akar keresni. Az ugyanis tény, hogy nálunk a színészek iszonyatosan sokat dolgoznak kevés pénzért. Rengeteg előadást játszunk, szünet nélkül, hétvégén duplát, triplát. Az előre menekülés jegyében tartunk sok előadást, sok néző előtt, abból lesz a sok tao, és ma ez a túlélés záloga. December hónapban 82 előadásunk volt, és 49 600 nézőnk! Nemcsak a színészek, hanem a színház teljes gárdája – a műszaktól kezdve a gazdaságiakon át a titkárságiakig – maximális erőbedobással dolgozik. Nálunk sok a hűséges, régi munkatárs, de a fiatalabbak is fáradhatatlanok, pedig egységesen nincs senki rendesen megfizetve.

– *A színészeket nem strapálja le ez a munkamennyiség? Nem fásulnak el? Nem égnek ki?*

– Kétségtávol alkat kell ehhez, és nagy teherbírás. Sok szerep, sok előadás – egy fiatal színészt mi más fejlesztené, gyarapítana, vértetne fel tapasztalattal? Ez a társulati lét lényege: kinevelni a fiatal tehetségeket. Ha megnézem Bata Évát, aki kollégái szavazatai alapján elnyerte decemberben a Ruttikai-díjat, kora szerint még „kicsi”. Akkor kezdett, amikor igazgató lettem, négy éve. Pár évad alatt milyen szép utat tett meg a pályán! Ami a színpadéhség csökkenését vagy a ráunást illeti, azt el sem tudom képzelni. Én például a *Sylvia*t ugyanolyan örömmel játszom ma is, mint 1997-ben. Bár kicsit fájóbb már a térdem a legugolásokban-felállásokban, mint annak idején. Hive vagyok a hosszú szériáknak, sokat lehet fejlődni bennük. Imádtam tíz évig együtt lenni Rosalinda szerepével. Az *Ahogy tetszik*-et játszottuk Kaszás Attilával férj és feleségként, aztán úgy, hogy megrendeztem a darabot máshol, aztán úgy, hogy másba voltunk sze-

relmesek, nem egymásba, aztán úgy, hogy már elváltunk. Amit közben az ember megél, az gazdagítja az alakítást. Szeretem, amikor az idő kitolódik azzal, hogy a szerepben áll az idő.

– Igazgatásod első évében nem vállaltál új színészi feladatot. Legfrissebb munkád a Jóembert keressük, ami két szerepet jelent egyszerre. A Jóembert keressük-ről el kell mondanom, hogy katartikus élmény volt számomra. Olyan értelemben is, hogy azt éreztem: nem szabadna átengedni a nagyszínházakat a kommersznek, mert nem arra valók. Vagy nem csak arra. Hanem ilyen produkciókat kellene néznünk bennük, mint ez a Brecht-előadás.

– Meg voltam ijedve kicsit, amikor kitaláltuk, hogy Brechtet tűzzünk műsorra, mert tudtam: ez a szerző ritkán sikeres a nézőknél. De szerencsére szereti a közönség. Jelenleg a Jóembert keressük-re és a Prima környékre fogynak el leghamarabb a jegyek. (A Prima



Schiller Kata felvételei

környéket egyelőre sajnos nem láttam, mert egyeztetve van a Brechtrel.) A kritikusok nem sok jót írtak egyik premierről sem. Lassan megszokom, hogy a vígszínházi előadások nem kapnak pozitív kritikát, és nekem is, amióta igazgatóként dolgozom, szinte kizárólag bírálatban van részem színészként, rendezőként. Idéztem az évadzárón Várkonyi Zoltánt: „arról nem olvastam még cikket, hogy hány sikeres magyar darabot mutatott be az elmúlt években a Vígszínház, hogy hány nagyszerű előadást hozott létre haladó más országbeli művekből. Nem mondom én azt, hogy nincs mit bírálni a Vígszínház műsorpolitikáján, de mindenkinek látnia kell a fejlődést. Viszonyunk a gaz-

dáinkkal, a Fővárosi Tanáccsal és a minisztériummal már jobb, mint egyik-másik kritikussal.” Tradíciónak mondható tehát, hogy a kritika nem méltányolja az eredményeinket.

– Mondjuk, azt észrevettem, hogy ha a ti Brecht-előadásotokban a női szerepeket férfiak játsszák női ruhában, az olcsó megoldás, viszont ugyanez egy Zsótér rendezte Brechtben okvetlenül briliáns. De az előadás kapcsán most inkább azt vetném fel, hogy mestered, Horvai István annak idején korhólt, amiért a rendezéseidben nem politizálsz. Azt hiszem, hogy a Jóembert keressük-ig valóban sikerült nem politizálnod. De most már nem bírtad tovább.

– Ó, nem. A Jóembert keressük egy európai hírű rendező, a cseh Michal Dočekal víziója Brecht darabjáról 2012-ben. Nincs beleszólásom a koncepciójába, színészként vagyok alkotótárs. Tettem, amit mond. De nem ritkán egybeestek az elképzeléseink. Szerettem volna Sui Tán keresztül fogni meg Sen Tét, rajta keresztül kifejezni a lány érzéseit. Mániam volt, hogy a terhes Sen Te növekvő pocakja úgy jelenjen meg, mint Sui Ta sörhása. Michal sem akart Marlene Dietrich-szerű, kalapos, nadrágkosztümös Sui Tát látni. Én találtam ki a kopaszságot, ő találta ki – egy amerikai komikusra emlékezve – a vastag keretes szemüveget. Orral és bajusszal kombinálni jó ötletnek látszott, mert így könnyen-gyorsan levehető egyben. Játsoztam már fiúszerepeket, de maszkban még sohasem. Eleinte csak járkáltam itt a színház folyosóin, úgy, hogy ne lássam magamat, hanem mások reakcióin mérjem le, milyen vagyok. Színész kollégákat kértem, mutassanak férfigesztusokat. Mindet meg kellett vizsgálnom tükör előtt, hogy miként hat tőlem. Feltűnt, hogy a női nyak nagyon árulkodó, ezért tömtem egyre jobban a vállakat. Felidéztem magamban apukámat, Páger, Garast, Tordyt. Hitler beszédeit nézegettem éjszaka, és idővel rájöttem, hogy a maszkos figura gesztusai csak egy bizonyos hanggal működnek. Ha jól eltalálom a hangot, az annyira a maszké lesz, hogy én magam be sem rekedek tőle. Egy hang – egy mozgás. Ha lejjebb viszem a hangom, a gesztus is más lesz. Horváth Csaba egyszer felvette a maszkot, belőle Kulka Jánost csinált. Belőlem meg ezt a Sui Tát. Fárasztó egyébként, fizikailag is, kitömvé, agyonöltözve, hátrafeszülve. Lelkileg is megerhelő.

– Az új szereppel együtt, megszámloltam, havi tizenhárom-tizenöt előadást játszol, délelőtt rendezőként próbálsz, közben nyilván tervezed a következő évadot, a következő ciklust.

– Ma még nem tudni, mit hoz ez a tavasz a színházi életben. Lehetnek olyan mozgások, változások, amelyek a Vígszínház társulatát is érintik. Egy biztos, én itt leszek. Aki engem szeretne látni színpadon, ide jöjjön. Rendezni sem megyek másik itthoni színházba, mert az olyan lenne, mintha a Ferrari fejlesztője másodállásban Lamborghini-t tervezne. Nekem minden energiámat és gondolatomat ez a színház köti le, itt dolgozom éjjel-nappal. A Vígszínházzal vagyok terhes. A kupolája néha nyomja kicsit a hasamat.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:  
STUBER ANDREA

# Új forma, új hang, új funkció

BESZÉLGETÉS LENGYEL ANNÁVAL, GARAI JUDITTAL  
ÉS HÁRS ANNÁVAL A PANODRÁMÁRÓL

A kortárs színház végre megmozdult, egyre több – bár még mindig nem elég – olyan előadást találhatók a budapesti színházműsorban, amelyek foglalkoznak azokkal a társadalmi problémákkal, melyek – akár akarjuk, akár nem – meghatározzák mindennapjainkat, és azt is, hogy milyen országban fogunk élni tíz év múlva. A Panodráma úttörő szerepet játszik ezen a téren eredeti dokumentumokra és saját kutatásaira épülő darabjaival. A motorja három dramaturg – három nő.

– *Ti csináltatok először verbatim színházi előadásokat Magyarországon. Annak, hogy valaki egy új színházi formába kezd, sok oka lehet. Lehet, hogy valamilyen hiányt érzékel a meglévő színházi palettán, vagy egy új társadalmi igényre tapint rá, de mindenképpen beleértendő valamiféle kritika is a meglévő struktúrával szemben. Ti mindhárman dramaturgok és nők vagytok, mennyire tudatok ebben a minőségekben részt venni a kreatív folyamatokban a jelen színházi struktúrában?*

**LENGYEL ANNA:** Engem nagyon elkényeztetett a sors, hiszen Kaposváron kezdtem, sokáig Ascher Tamás állandó dramaturgja voltam, őt tekintem legfőbb mesteremnek ebben a szakmában. Miután felmondtam Kaposváron, két évig szabadúszó voltam, és akkor olyan alkotókkal dolgoztam többek között, mint Robert Wilson és Schilling Árpád, majd teljesült a nagy vágyam, és a Krétakörhöz kerültem. Az itt töltött négy év alatt már nagyon önállóan dolgozhattam, szemben például Kaposvárral, ahol ha az embernek volt egy saját ötlete, akkor az volt az okos, ha úgy beszélt az igazgatóval, hogy neki úgy tűnjön fel, mintha az övé lenne. És ez nem valami rosszindulatból vagy macsó alapállásból történt.

– *Hanem? Nem voltál elég fontos?*

**LA:** Nem arról volt szó, hogy nem becsültek meg, bár hozzá kell tennem, hogy az, ahogy egy német színházban a dramaturgot megbecsülik, Magyarországon ismeretlen. Anyagi és erkölcsi értelemben egyaránt.

Azt tudom jó példaként felhozni, hogy mióta eljöttem Kaposvárról, volt a színháznak három jelentős

jubileuma, amire nagy ünnepséget szerveztek, és rengeteg embert meghívtak. Történetesen éppen ott ültem a büfében, amikor az egyik vendéglistát összeállították, de az nem jutott eszükbe, hogy engem is meghívjanak. Ez nagyon fájdalmasan érintett minden alkalommal, ugyanakkor pontosan jelzi, hogy nincs jelen a társulat gondolkodásában, hogy mit jelent egy színháznak a dramaturg.

– *Mennyire a nőnek szól ez a hozzáállás, és mennyire a dramaturgnak?*

**LA:** Nem akarnék ennek a megítélésében valamiféle szexista váddal élni, nyilván nem véletlen, hogy világszerte több a nő ebben a szakmában. Szerintem például nőként színházigazgatónak lenni Magyarországon nem lehetetlen, bár nem is könnyű dolog, de dramaturgként elképzelhetetlen. Aki színházigazgatói ambíciókat dédelget, annak elsősorban rendezőnek kell lennie, legrosszabb esetben színésznek. Holott ez nem magától értetődő. Németországban a dramaturg erre a posztra az egyik legesélyesebb jelölt lehet.

**GARAI JUDIT:** A németországi tapasztalataim nekem is meghatározóak. Ott a dramaturg lényegében az igazgatóval egyenrangúnak számít. Ha végigjárja a színházi hierarchiát, a végén olyan pozícióba kerülhet, ami komoly szakmai megbecsüléssel jár. Visszatérve az eredeti kérdésre: túlnyomórészt nők vannak ebben a szakmában, a mi osztálytársaink nagy része is lány volt, talán négy fiúval kezdtük az elején, és ebből maradt kettő.

**HÁRS ANNA:** Emlékszem, nekünk volt egy olyan kurzusunk már negyedéven, ahol a tanár lelkesen ecsetelte, mennyire szép, hogy a dramaturg voltaképpen feleség- és anya-szerep is, és előfordult, hogy egy közös munka során mosott-főzött a rendezőre, aki gyakorlatilag nála lakott a példány készítésének idején. Nahát, ez számunkra elképzelhetetlen. Legalábbis semmiképpen nem a szakmai kiteljesedést jelenti.

**GJ:** Igen, de azért ott vannak és voltak a nagy férfi dramaturgok, mint Eörsi István és Fodor Géza, akik egészen más példát is jelentenek, és most jött ki az egetemről egy újabb generáció, közöttük sok fiú van.

**HA:** De mintha kevés férfit elégítene ki önmagában ez a munka. Én nem nagyon ismerek olyat, aki csak ezt csinálta volna. Mellette ír, fordít vagy rendez. Vagy mindhármat egyszerre.

**LA:** Németországban valóban a vezető dramaturg a legfelsőbb színházi vezetés tagja a művészeti és a gazdasági igazgató mellett, és természetesen a fizetése is ennek megfelelő. Az erkölcsi megbecsülés mellett ez olyan anyagi háttérrel jelent, hogy nem szorul rá, hogy tévésorozatokhoz írjon szövegeket. Ráadásul komoly költségvetése van arra, hogy utazzon a világban, és keressen új darabokat és fiatal rendezőket. Egy magyar színházban erre alig van példa.

**GJ:** Én például a Vígszínházban dolgoztam, és ott azért mind a három dramaturgnak volt arra lehetősége, hogy különböző fesztiválokra utazzon, így voltam én például Tel-Avivban.

**LA:** De talán azt sem árt hozzátenni, hogy Magyarországon ez általában azt jelenti, hogy a dramaturg az igazgatót kíséri. Mintha az ő véleménye egyszerűen nem volna elég megbízható. Persze tisztelet a kivételnek.

**HA:** Visszatérve az eredeti kérdésre, nekem például mindig rendezőfüggő volt, hogy kivel milyen a munka, függetlenül attól, hogy milyen rendezőről van szó.

**LA:** Nagyon jellemzőnek tartom például, ahogy Schilling Árpád beszélgetéssorozata szerveződik most a Katona József Színházban. Tíz elismert színházi alkotót hívott meg, akikkel a magyar színházi élet jelenéről és jövőjéről fog beszélgetni – egyetlen nő sincs köztük. Számomra teljesen felfoghatatlan, hogy 2013-ban egyszerűen nem jut eszükbe egyetlen nő sem, akinek volna erről mondanivalója.

– *Tehát ez még mindig ennyire neuralgikus pont.*

**LA:** Másfelől, én igazából sosem éreztem azt, hogy nőként nehezebb dolgom lett volna. Ehhez persze hozzátartozik, hogy budapesti vagyok, értelmiségi családi háttérrel, előnyös helyzetből indultam. Abból viszont, hogy „csak” dramaturg vagyok, és nem rendező, számtalan esetben származott hátrányom.

– *Ez nagyon hasonlít a fordítók presztízsére. Ha megjelenik egy külföldi könyvről egy recenzió, az esetek nyolcvan százalékában meg sem említik a fordítót...*

**LA:** ...ami nonszensz.

– *Furcsa ez, hiszen egyfelől gyászoljuk az írott szöveget, féliünk, hogy elveszítjük a cyber-kultúrában, másrészt nem becsüljük meg azokat, akik az irodalmi szövegeket gondozzák.*

**LA:** A 174/B – az igazság szolgálói című előadásunkról például megjelent egy kritika, amely felsorolja az összes szereplőt, még a dokumentátort is, de azt a nevet, amelyik a szereposztás alján, a rendező helyén állt – koncepció és kreatív producer –, nem említi meg. Mert nem szerepelt rendező, ezeket a fogalmakat pedig nem tudta értelmezni.

– *A színházban a dramaturg felelős leginkább a szövegért. Anna, te korábban már nyilatkoztad, hogy a 2008–09-es cigányvilkkosságok adták az apropót a Jelínek-fesztiválhoz. Hogy következett ebből az a folytatás, hogy nem irodalmi szövegekből akartok dolgozni, hanem saját kutatásba kezdtek, és ezekből a dokumentumokból raktok össze egy előadást?*

**LA:** Régóta izgatott ez a színházi forma. Moisés Kaufman Laramie-projektje volt számomra kicsit a

minta szerkezetileg és tematikailag is, hiszen ez a verbatim színház leginkább szociális és politikai témákat dolgoz fel. Az foglalkoztatott legjobban, miként lehetséges az, hogy az a magyar színház, amely a berlini fal leomlása előtt a közbeszéd egyik legfontosabb fóruma volt, a 2000-es évek végén, amikor már egyre jobban tombolt a rasszizmus és a gyűlölködés az utcákon, nem reagál erre a tendenciára.

– *Ez teljesen jogos hiányérzet, de ebből még nem következik ez a színházi forma. Előáshattatok volna olyan darabokat, mint amelyekre hivatkoztok is, például Peter Weiss Vizsgálatát...*

**LA:** ...amit most elő is fogunk adni, és elővettük a Jelíneket is. Most mondjam azt, hogy nehéz olyan kortárs darabot találni, amely igazán a probléma lényegét ragadná meg? Parti Nagy Lajos azt mondta a Szórol szóra bemutatója után, fantasztikus, hogy ez a műfaj leveszi az író válláról azt a terhet, hogy azonnal reagálnia kelljen minden politikai és társadalmi eseményre. És ezt én meg is értem. Az író mégiscsak ihletből dolgozik.

– *De azért nem arról van szó, hogy a szerző kiesik ebből a folyamatból?*

**LA:** Ez nézőpont kérdése. Az angolszász országokban a verbatim darabok létrehozóinak a többsége szerzőként tünteti fel magát.

– *Legutóbbi előadásotokban azonban nemcsak verbatim technikával dolgoztok, hanem azt közösségi színházi formával ötvözték. Nagyobb hatást lehet így elérni?*

**LA:** A 174/B civil esküdtjeinél feltétlenül, hiszen az ő esetükben egy hosszabb közös munka előzte meg az előadást. Ott valami nagyon fontos történik.

– *Az például nem merült fel, hogy ha a 174/B-t elviszitek valahová, akkor ottani civilekből állítsátok össze az esküdtszékét?*

**LA:** De igen, és meg is fog valósulni a 2014-es prágai előadásunkon, amire nyertünk egy nemzetközi pályázatot, és ahol csehekből és esetleg szlovákokból fog összeállni az esküdtszék. Ez azonban nem lesz könnyű, mert ezt a nagyon bonyolult történetet az esküdtek is tolmácsolásban fogják hallgatni vagy feliratokról olvasni. És persze előtte legalább egy hetet kell velük dolgozni, mert azt szeretném, ha a saját drámapedagógusaink készítenék fel őket.

– *Ez nagyon izgalmasan hangzik.*

**HA:** Igen, nekünk is az. Persze még mi is kísérletezünk ezzel a formával. Nem tartom kizártnak, hogy a Trafó közönségének, vagy egy részének, izgalmasabb lett volna, ha hozzájuk hasonló értelmiségiekből áll össze az esküdtszék.

**GJ:** Ugyanakkor kezdettől fogva alapelvnek számított, hogy az esküdtszék a lehető legváltozatosabb társadalmi háttérrel rendelkező egyénekből álljon össze. Tehát mindig mérlegelnünk kell, éppen mi a fontosabb.

– *Visszatérnék még a kezdetekre. Milyen volt, amikor először mentetek le a helyszínre?*

**GJ:** Nekem valahányszor egy új projektbe kezdünk, mindig eszembe jut az első alkalom, ami abszolút pozitív élmény volt. A Szórol szóra előtt csináltunk egy nemzetközi workshopot, amire Anna elhívta a Rimini Protokoll egyik dramaturgját, s amin már nagyrészt azok vettek részt, akik az előadásban is szerepeltek.

– *Ez volt az első lépés?*

Garai Judit,  
Lengyel Anna  
és Hárs Anna

Schiller Kata  
felvétele



**LA:** Én előzőleg, bő másfél év alatt, gyűjtöttem néhány reklámszatyorra való újságcikket, az Amnesty Internationallal pedig már többször jártam a helyszíneken is.

**GJ:** Ennek a workshopnak volt egy munkabemutatója. Annának akkor már nagyon konkrét elképzelései voltak arról, hogyan kéne dolgoznunk. A résztvevők pedig akkorra már annyira elmerültek a témában, hogy úgy érezték, már mindent tudnak, felesleges is lenne leutazniuk. Anna azonban kitartott amellett, hogy feltétlenül el kell mennünk a helyszínre. Így történt, hogy először egy hétvégére mentünk le kisbusszal, akkor már szinte az egész stáb, és öt-hat helyen interjúztunk. Ez akkora élmény volt mindenkinek, hogy attól kezdve fel sem merült más opció.

**HA:** Annyiban pontosítanék, hogy az elején azért komolyan felmerült néhányunkban, hogy elég felkészültek vagyunk-e erre. Hiszen olyan helyekre kellett mennünk, ahol gyilkosságok történtek. És ez nyilvánvalóan mindenkit erősen érintett érzelmileg. Tisztában voltunk vele, hogy nem lehet vadidegen emberek sebeiben vájkálni és aztán faképnél hagyni őket.

– *Hogyan fogadtak benneteket?*

**HA:** Meglepően nyitottak voltak, de természetesen nagy különbségek voltak az egyes helyszínek között.

**GJ:** Egy alkalom volt csak, amikor elutasításban volt részünk, akkor is csak azért, mert egy kínos, eltitkolt dologra kérdeztünk rá.

**LA:** Én hiszek abban, hogy ha az ember intelligensen és érzékenyen közelít, a dolog működni fog. Szerintem ebben elég jók voltunk. Én, aki alapvetően egy nagyhangú, sokszor erőszakos ember vagyok, egészen másként lépek be egy ilyen helyzetbe. Például nagyon fontosnak tartom, hogy kezet adok, amikor találkozunk, amitől egyenlő felekké válunk, függetlenül az iskolázottságtól, a higiéniai viszonyoktól, kulturális különbségektől, vagy attól, hogy milyen szerepet játszik az illető ebben az egész történetben.

**HA:** Nagyon jó, hogy eleve többen vagyunk. Anna alapelve, hogy színész és dramaturg mindig legyen

jelen egy beszélgetésen. Úgy érzem, nagyon jól kiegészítjük egymást, és a legtöbb esetben az szólal meg éppen, aki a legjobban tudja megtalálni a hangot az adott pillanatban.

**LA:** Alapvetően kíváncsinak kell lenni. Engem például nagyon megdöbbentett, hogy néhány kivételtől eltekintve senki nem ment le ezekhez az emberekhez megkérdezni, mi történt velük akkor és azóta. Hogy a pirityei Gyetinás Tibor történetét például nem írta meg még valaki, akire az öt gyerekével rágyújtották az egész házat, és csak azért nem lötték őket halomra, mert menekülés közben beletört a kulcs a zárba belülről. Neki mindaddig tisztességes munkája volt a csirkegyárban, amíg ott nem hagyta az állását, mert úgy érezte, csak így tudja megvédeni a gyerekeit. Amikor ez az ember mint áldozat elmegy a tárgyalásra, ahol amúgy is meg van félemlítve, és úgy kezdi a vallomását, hogy „na de miért nincs magának hallókészüléke?!”. Egy fél évvel később pedig ezt a családot abba a tiszalöki házba költöztetik, ahol ugyanezek a gyilkosok Kóka Jenőt megölték. Ha ezt nem a saját szemünkkel látjuk, el sem hisszük.

– *Ezért gondolom, hogy annak is jelentősége van, hogy egyáltalán odamegy valaki, és érdeklődik irántuk.*

**LA:** De legalább ilyen fontos tisztázni az elején, hogy mi ugyan segíteni jöttünk, de nem vagyunk se orvosok, se tévések, se ügyvédek.

– *Visszatérnék arra, hogy milyen célja lehet egy ilyen előadásnak. A színháznak mindig volt terápikus funkciója is: segít feldolgozni, érzelmileg átélhetővé tenni azt, ami az embereket foglalkoztatja, s ez akkor is így van, ha a dokumentumszínházat sokan antiszínházi formának tartják. Szóval engem továbbra is érdekelne, hogy milyen hatása lenne ezeknek az előadásoknak azokon a helyeken, ahol az eredeti történetek játszódtak.*

**HA:** Minket is. Bár azt hiszem, ez inkább a közösségi színház feladata lenne.

– *De ti mind a két formát alkalmazátok, leginkább a 174/B-ben. De még ha nem így lenne is, akkor is egy*



*dokuszínházi előadás át tud minősülni, különösen egy ilyen speciális helyzetben.*

**HA:** Ez talán megint egészen másfajta felkészültséget igényelne a mi részünkről. Az előadásokat sokan látták a szereplők közül, de nem minden esetben éreztem szerencsésnek, hogy látták. Nagyon más szemmel nézik. Nem színházat látnak, hanem a személyes történetüket. Ami az életben sérelmes, az a színpadon is az. De az nagyon ritkán fordul elő, hogy az interjúalany nem járul hozzá ahhoz, hogy bekerüljön az anyaga az előadásba.

*– Milyen volt a kritikai fogadtatás?*

**LA:** Érdekes módon a kritikák azt írják, hogy a 174/B milyen nagy előrelépés a másik két előadáshoz képest. Ez most már igazi színház, írják, a korábbi formalistább, kísérletezőbb és persze nagyon üdvözlendő próbálkozásokkal szemben. Ez a megfogalmazás azért zavar egy kicsit, mert mégiscsak egy konzervatívabb színházfelfogást tükröz.

Nem arról van szó ugyanis, hogy amikor mi a *Szóról szórát* csináltuk, akkor még nem tudtuk, hogyan kell színházi szituációt teremteni, hiszen ebben mindhármunknak jártassága van. Szerintem a *Szóról szóra* megengedőbb, nyitottabb befogadót és kritikust feltételező produkció, tulajdonképpen egy progresszívebb színházi forma. Ettől még lehet, hogy gyengébb előadás.

*– Mivel ez egy új színházi forma Magyarországon, azért ebbe nektek is bele kell tanulnotok. Tehát ha az első kevésbé ütős, mint a harmadik, az teljesen természetes, nem?*

**LA:** Nem is arra akarnék kilyukadni, hogy melyik a jobb. Ha azt mondták volna, hogy a 174/B-ben csupa profi színész játszik, és ettől jobb, az más lett volna. De nem ezt mondták. Hanem azt, hogy ez inkább színházi.

**GJ:** Valószínűleg az is közrejátszik ebben, hogy ez volt a harmadik ilyen előadás, és nyilván a kritikusok is megtalálták már azokat a kifejezéseket, amelyekkel le tudják írni ezt a fajta színházat.

**LA:** Nagyon hálás voltam a *SZÍNHÁZ* és az *Ellenfény* kritikusaiknak azért, mert az ő írásuk arról tanúskodott, hogy ismerik ezt a műfajt, kontextusba tudják helyezni az előadást. Egy elmarasztaló kritika végső konklúziója például azt volt, hogy drámaírókkal kell dolgozni. Ezzel az egész dokuszínházi műfajt lesöpörte az asztalról. Ennyire nem lehet tájékozatlanoknak lenni.

A verbatim színház ugyanis egy formalistább színház. Ha azt várja a közönségünk és a kritika, hogy ezentúl még több szituáció lesz, és még több jelenet, akkor csalódnia fog, mert ez a műfajnak nem sajátja. A 174/B a tárgyalási alaphelyzet miatt szituatívabb.

*– Ez nyilván így van. Annak ellenére, hogy a dokuszínház sokszor civilekkel játszik, mint például a Rimini Protokoll, attól még színház, és mint ilyen, rengeteg múlik az előadásmódon, azon, hogy elkapja-e valami a nézőket vagy sem.*

**LA:** Szerintem a *Szóról szóra* szövege lebilincselő. Nem mi írtuk, úgyhogy mondhatom. Annyira ízes az interjúalanyaink nyelve – a többségük abban az előadásban cigány –, és annyira erős és szokatlan nekünk ez a stílus, hogy a mondatok már önmaguk-

ban rendkívüli drámai erővel bírnak. A mi feladatunk az, hogy úgy körülrajunk és megszerkesszünk egy-egy szöveget, hogy ne lehessen nem meghallani. Ebben például nagy segítség, hogy hárman vagyunk dramaturgok, így ellenőrizni tudjuk egymást, sőt több színészünknek is kitűnő dramaturgiai érzéke van.

*– Mennyi időt hagytok a kísérletezésre?*

**HA:** Ez valójában egy folyamat, így előfordul, hogy valami az utolsó pillanatban esik ki, és van, ami éppen akkor kerül bele, de olyan is van, amiről kezdettől fogva tudjuk, hogy kihagyhatatlan.

**LA:** A 174/B-nél nehezítette a helyzetet, hogy elég későn kaptuk meg a tárgyalási jegyzőkönyvet, néhány egyéb anyagot pedig lényegében az utolsó percben. Az ilyesmi azért nagyon borzolni tudja a színészek idegeit is. A vádbeszéd például az utolsó pillanatban született meg egy kis csalással, mert hiába vártunk egy igazi vádbeszédre, nem kaptuk meg. Azt viszont mindenki kezdte érezni, hogy a két védőbeszéd miatt nagyon megborul az egyensúly. Így Hárs Anna eredeti, de többféle anyagból állította össze, és Kádas Jocónak két napja maradt, hogy megtanulja.

*– Ha most letenne valaki ide az asztalra egy halom pénzt, melyik vonalon indulnátok tovább?*

**LA:** Az érdeklődő jelentkezőknek üzenem, hogy húszmillió forintot kérünk szépen. Nem a forma és nem is téma tekintetében jelentene ez döntő változást, hanem a kiszámítható működés és a Panodrámá szervezeti struktúrája szempontjából. Kardinális lenne, hogy felvehessenek két teljes állású munkatársat, és akkor tudnánk igazán a projektekre pályázni. Kiemelten fontosnak tartom azt, ami a jelen színházi gyakorlatban ritkaságszámba megy: hogy folyamatosan képezük magunkat. Fesztiválokra kell járnunk, előadásokat néznünk, szakmabeliekkel találkozunk. Nem tudunk fejlődni és továbblépni, ha nem tudjuk, mi zajlik a színházi világban, és ha nem tudjuk, mi történt előttünk. Ennek szerintem óriási jelentősége van.

*– Mi lesz a következő téma?*

**LA:** A következő projektről még korai volna beszélni, azt viszont fontos megemlíteni, hogy április 16-án, a Holokauszt Emléknapiján egyszeri alkalommal bemutatjuk felolvasó színházi formában Peter Weiss *Vizsgálat* című darabját a Nemzeti Színházban. Az a tervünk, hogy ezt egyidejűleg a világ más színházai-iban is előadják, és az utolsó, 11. éneket körkapcsolással több nyelven lehet majd hallani. A Litván Nemzeti Színház elvileg már partner, komoly tárgyalások folynak egy amszterdami és egy New York-i színházzal is. Pályázati pénzt már nyertünk rá, de rengeteg munka áll még előttünk.

**HA:** Vannak olyan terveink is, hogy megcsináljuk az előadásaink tantermi változatát is, de arra most nem nyertünk pénzt.

**LA:** A *Tanulni, tanulni, tanulni* erre nagyon alkalmas lenne. Az esküdszéki recepttel pedig mindenképpen szeretnénk tovább dolgozni, nagyon jól alkalmazható szociális problémák feldolgozására.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:  
GALGÓCZI KRISZTINA

Szilágyi Zsófia

## „Elveszi a cafatot”

MÓRICZ ZSIGMOND ÉS A SZÍNÉSZNŐK

A *Kivilágos kivirradtig* című regény írása közben zajlanak Móricz *Búzakalász* című darabjának próbái, előadásai a későbbi második feleség, Simonyi Mária főszereplésével, ekkor lobban lángra, majd torkollik szenvedélyes küzdelembe az író és a színésznő közti szerelem, többszöri szakítási kísérlettel és újrakezdéssel. A *Kivilágos kivirradtig*-ban olvasható a következő beszélgetés:

- „– Látod! a színésznő-feleség!  
 – Csodálatos, hogy az emberiség megtűri ezt a fajt.  
 – Csodálatos, hogy azokat is nőknek nevezik.  
 – Dehogyan nők, kedvesem, állatok, csak a percnak élnek!  
 – Azt hiszem, beszámíthatatlanok.  
 – Nem is lehet másképp, hogy bírná el egy nő annyi férfinak a befolyását? Hiszen ahány emberrel az életében találkozik, minddel köze van. Náluk az, ami a legnagyobb oltári szentség egy tisztességes asszony életében, csak annyi, mint egy kézfogas egy úrral.  
 – Ez a gyermekek sorsa.  
 – Azt hiszed, bármelyik férfi nem tenné meg, ha a felesége meghal?  
 Elveszi a cafatot.”<sup>1</sup>

A tanítóné meséli el így a többi asszonynak, hogy az apja, felesége halála után, olyan színésznő mostohát hozott három gyereke mellé, aki elkergette őket a háztól – így az egyik szereplő *múltjaként* jelenik meg Móricz töprengése önmaga és gyermekei *jövőjéről*. Első felesége, Holics Janka öngyilkossága után a naplójában is tépelődött erről az író: „De én mégsem tehetek mást. Nem léphetek fel ország világ előtt, mint nőkérdő, nem vehetem feleségül, korunknak társadalmi szokása szerint. Mert 1. három lánygyermekemhez nem hozhatok egy egész világ által közismert kurvát anyának. Ezzel tönkretenném őket is, magamat is, az áldozatot is. 2. Mert ő nem is jönne, annál sokkal okosabb és kevésbé szerelmes.”<sup>2</sup>

Am ennek ellenére 1926. június 29-én mégis megköttetett a korszak számos író/szerkesztő–színésznő házasságainak egyike (gondoljunk csak, többek közt, Kosztolányi Dezsőre és Harmos Ilonára, Karinthy Frigyesre és Judik Etelre vagy Miklós Andorra és Gombaszögi Fridára).

Úgy kezdődött, hogy a nő a színpadon állt, a férfi pedig a nézőtérrel figyelte. A negyvenes éveik közepén járó íróban leküzdhetetlen testi vágy támadt a szép, vonzóan erotikus színésznő iránt, aki ráadásul épp az ő mondatait mondta fennhangon a színpadon, mintegy életre keltve ezzel a Pügmalión-mítoszt: a Móricz számára szinte egyedül elképzelhető teremtő–teremtett viszonyt férfi és nő közt. Egy leveléből látszik, hogy a szerelem kezdetekor milyen erős szexuális töltetet jelentett ez az írónak: „Most lép ki Maga a színpadra, és az édes, édes, szép szájában van az én kis szavam. A szájában, a nyelvén, az ínye között az egész száját teletölti az én szavam... amit én adtam a szájába. És a maga ajka közt megnő, mint egy bűvös isteni vázában, és a maga lelkében felizzva lobog ki, és mint egy drága bunkós gyilkos dikció lobog az emberek ámuló szeme előtt.”<sup>3</sup> Persze az effajta kezdet, vagyis az, hogy az író a szeretett színésznő

számára írja a szerepet és az elmondandó szöveget, előrevetíti, hogy elvárja: később, amikor az asszony már nem a színpadon, hanem feleségként lakásuk ebédlőjében áll, még mindig férje „teremtményeként” viselkedjen.

Bár a közvélekedés szerint Simonyi Máriának meg kellett volna elégednie egy kiemelkedő alkotó nyugodt munkakörülményeinek megteremtésével és a színésznőség nem tisztességes asszonynak való foglalkozás helyett az írófeleség-szerep alakításával, ő nem hagyott fel látványosan és azonnal a színházi munkával, még ha egyre inkább kiszorult is a színpadokról. Nem kezdőként, hanem ismert színésznőként ment férjhez, ezért sem gondolt a pályaelhagyásra (például Harmos Ilonával ellentétben, aki, saját bevallása szerint, még öregkorában is sokszor álmolta azt, hogy a színpadon áll), Móricz sem követelte ezt tőle, bár naplójából tudjuk, nehezen tűrte, különösen kezdetben, felesége férfi partnerekkel közös jeleneteit. Mária 1926 után elsősorban férje darabjaiban játszott, felolvasóestjeinek állandó fellépője volt, egy néhány mondatos szerepben még a *Légy jó mindhalálig*-ből készült 1936-os filmben is felbukkant. De Móricz még házasságuk előtt közölte, hogy mostantól nem-

<sup>1</sup> MÓRICZ Zsigmond: *Kivilágos kivirradtig*. In uő.: *Regények II*, Budapest, Szépirodalmi, 1975, 621.

<sup>2</sup> MÓRICZ Zsigmond: *Naplók 1924–1925*. Szerkesztette CSÉVE Anna. Budapest, Noran, 2010, 384.

<sup>3</sup> MÓRICZ Lili: *Kedves Mária! Móricz Zsigmond levelei Simonyi Máriához*. Budapest, Magvető, 1979, 36.

csak a jelennek, de a jövőnek is játszik: „Egyre azonban figyelmeztetem. Soha nem fogja elkerülni, hogy arcképe minden irodalomtörténetben benne ne legyen. Az iskolában fogják tanulni a kislányok a nevét, születését, életét.”<sup>4</sup>

Móricz, mintha „szerepkörökbe” skatulyázta volna, azt várta Máriától, hogy összetett jellemű, folyton változó asszonyokat alakítva játssza az írófeleség szerepét. Ha hihetünk Móricz Lilinek (aki később maga is színésznő lett), apját zavarta például, hiszen nem illeszkedett a sémákba, hogy Mária feleségként se változtatott levelei hangnemén, erotikus célzásokat is tartalmazó fordulatain: „Drága gonosz bectelen kutya édes – hát lehet ilyen levelet küldeni egy szegény »szalma« asszonynak. Minden porcikám bizsereg. Hát én most mit csináljak. Jaj de csókollak – foggal, nyelvvel, ajakkal, minden kis porcikád. Érzed? Én nagyon. Annyira, hogy

fáradt lettem, szerelmes lankadság, megmaradt erőmmel nagyon öllelek Máriád.”<sup>5</sup> Móricz, második feleségét folyton Jankához mérve, megütődött



FENT: Simonyi Mária  
JOBBRA: Fedák Sári



ezen – holott éppen a felszabadult, nyílt erotika vonzotta annak idején a színésznőhöz. Mária, miközben tökéletes úrinőként alakította a feleség szerepét, még a testi együttléteket is szerette, és nem kellett vele megharcolni minden egyes aktusért, ahogy ez az 1926 és 1929 közötti naplófeljegyzésekből egyértelműen kiderül. Úgy tűnik, a Móricz-naplók nyíltságához, a testiség kimondásának természetességéhez is hozzájárult Mária szóhasználata a testről folytatott beszédben, az, hogy magától értetődően használta a *baszni* kifejezést – ez óriási változást jelentett a szemérmes és sokszor hideg Janka után. Még azt is megtudjuk a naplóból, hogy a „malac szavak” izgalomfokozó használatát Simonyi Fedák Sárítól tanulta meg.

Második házasságának kudarcát (ha hivatalosan nem váltak is el, 1936-tól külön éltek) Móricz azzal a csalódásával magyarázta, hogy Simonyi Mária nem adta meg neki a színházat mint témát: „M. mellett semmi többet nem kaphatok, mint anyagot, csak éppen azt, ami már itt van, s kiírva áll bennem. Ő ti. nem hozott semmit: sajtáságos, hogy az a vágyam, hogy velem megismerhetem legalább a bohémvilágot, abszolúte nem sikerült.”<sup>6</sup> Ezt azért teljes egészében ne higgyük el: a színésznőket, a színházat, az élet színjátékszerűségét Móricz számos művében megírta. Mária mint színésznőmodell legösszetettebben a *Míg új a szerelem* Agnes-alak-

jában jelenik meg, az élet színház-szerűsége pedig az 1933-as *Az asszony beleszól*-ban – nem véletlen, hogy amikor a *Színházi Élet* 1934/17. számában körkérdezt intéztek tíz ismert színésznőhöz arról, melyek a kedvenc könyveik, Dajbukát Ilona *Az asszony beleszól*-t nevezte meg. A *Míg új a szerelem* férfi főhőse, Dus Péter többször rádöbben arra, hogy a felesége egyik-másik gesztusa, sikolya vagy mozdulata egy színpadi jelenetből került az életükbe: még a regény elején, amikor Ágnes hűledezik, a férfi észreveszi, hogy olyan „rémület volt benne, mint mikor a *Tatyana Gorovicevában* a revolvért ráfogta a gárdatiszt”.<sup>7</sup> De ahhoz, hogy Móricz rájöjjön, a színésznők az otthonukban is lehetnek színpadiasak, nem kellett neki Mária. Egészen korai, 1907-es, *Kamélia és muskátli* című novellájában egy vidéki, fiatal művésznőhöz látogat el szeretőjének felesége, kérve őt, mondjon le a férjéről. A színésznő úgy készül fel a vitára, mint egy előadásra, és lesi az asszony minden mozdulatát, hátha valamit ellophat tőle egy-egy jövőbeli alakításához. Még azután is benne marad a szerepben, „kítettja a pózt”, hogy a másik nő eltávozott, és zárlatként ezt jegyzi meg, rebegve: „Ah, mégis, igazi szerepeket csak az Élet ad!”

*Az asszony beleszól* (amely már Móricz második házassága idején, a nagy gazdasági világválság során született) cselekményének nagy része nem a színházban zajlik: négy ingyen színházjegy okozza a bonyodalmat. Az Üllői úti házban nem találni olyan családot, amelynek hó végén ne okozna gondot az ingyenjegy felhasználása, hiszen pénzt kell előteremteni a villamosjegyre, a ruhatárra, a szünetben megvásárolandó cukorkára, és így tovább. Végül a bérház lakói, mindazok, akiknél jártak a jegyek, de először kénytelenek voltak visz-

<sup>4</sup> Uo. 175.

<sup>5</sup> Uo. 296.

<sup>6</sup> A feljegyzés dátuma 1935. október 9., lásd Móricz Zsigmond naplójából. Közzéteszi CSÉVE Anna. *Holmi*, 2001. július, 88o.

<sup>7</sup> MÓRICZ Zsigmond: *Míg új a szerelem*. In uő.: *Regények VI.* Budapest, Szépirodalmi, 1978, 463.



FENT: Móricz mellett Simonyi Mária

BALRA: Móricz hölgykoszorúban



szautasítani, valamilyen módon (kölcsonból, hízelgéssel, testük vagy becsületük eladása árán) mégis eljutnak a színházba, Hauptmann *Naplemente előtt* című darabjának hetvenegyedik előadására, Csontos Gyulával a főszerepben. De maga a bérház, ahonnan a nézők egy része a színházba érkezik, mintha ugyancsak nézőtérből és színpadból állna: a házban lakó újságíró a lichthofra néző konyhájából lát át egy másik lakásba és egy másik életbe, más lakók számára pedig, akik látványosságként szemlélik az újságíróék modern módra berendezett, laboratóriumra hasonlító lakását, épp ez a berendezés tűnik díszletszerűnek. Azt, hogy a hősök szerepet játszanak, hogy fenn próbálnak tartani egy látszatot, néha viszont lelepleződnek, abban a jelenetben is látjuk, amikor az egyik családban a kamasz fiú, elkobzott könyve után kutatva, megtalálja, hogy az őt mindig az erkölcsre nevelő, komoly apja a fiókjában pornográf képeket rejteget. A színházban pedig az újságíró fiatal felesége döbben rá arra, hogy a valódi színjáték nem is a színpadon, hanem a nézőtérben folyik:

„Elfordította a szemét a színpadról és a színházat nézte. Az ott odafenn a mesterkélt megvesztegetésnek tűnt fel előtte, úgyhogy meg akart pihenni a valósággal. De alig nézte a színházat, a roppant aranycírádákat, a tompa fényt, ami betöltötte az épületet, már beteg lett. Milyen hazugság ez ma. Ki van, akit itt megillet ez a fényűzés?... Ingyenyeggel ül itt... Ah... Ebből tartják fenn ezt a dús és tékozló dísztermet...”<sup>8</sup>

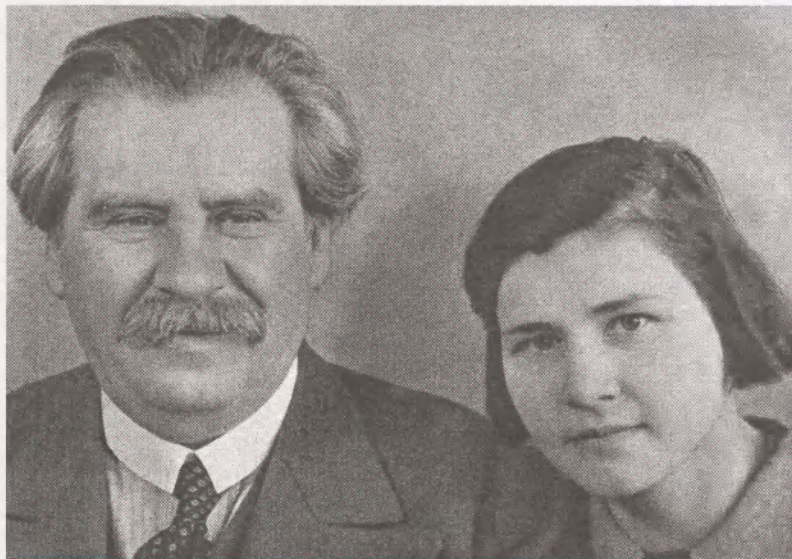
Az *asszony beleszól*-t nem véletlenül fedezte fel nemrég egy „nő-tudatú” online lap: a regény ugyanis a harmincas évek elejének szegénységgel küzdő, hazugságokkal behálózott világát női szemmel is igyekszik megmutatni: az egyes lakásokban a férfiak átmeneti vendégek, hiszen mindig elmennek valahova, dolgozni, kávéházba, vagy ki tudja, merre, a lányok, asszonyok pedig ebbe a börtönbe zártan élnek az életüket. És Móricz rákérdez arra, ha választ nem is ad, mennyire lehet elég egy asszonynak, hogy a mindennapi étkezést és a tiszta ruhát, lakást biztosítsa, meg arra, hogy miért nem dolgoznak nők újságíróként, de arra is, vajon egy hajadon számára mindenre megoldást kínál-e a házasság.

Abban, hogy az író foglalkoztatni kezdte, milyen utak állnak egy családanya, egy fiatalasszony vagy egy lány előtt, közrejátszhatott, hogy a harmincas évekre lányai már felnőttek, az ő pár- és útkeresésük hatására apjuk érezhetően érzékenyebb lett a nőkre váró nehézségekkel szemben.

Móricz életében Simonyi Máriát Csibe, azaz Litkei Erzsébet „követte”, akivel kezdetben szerelmi viszonyt folytatott, később ezt apa-lánya kapcsolattá „szelídítve” örökbe fogadta a lányt. Csibe meglehetősen pragmatikusan reagált arra a panaszra, amelyet az írótól magától hallhatott. Úgy gondolta, ha le akarja győzni Máriát, akkor irodalmi anyagot kell szállítania, hiszen az író pusztán azért ábrándult ki a feleségéből, hitte ő, mert nem „kapta meg” a színházi regényt: „– Elmegyek a Fürediékhöz, belekerül 2-3 pengőbe, és hazahozok egy novellát. Veszek neki, meg a gyerekeknek valamit – teszi hozzá magyarázólag –, akkor az asszony mindjárt kibeszél mindent, és hazahozok egy novellát. – Majd továbbfűzve a gondolatait. – A Mária néni nem beszélt Apukának semmit, azért is hagyta ott Apukám, az nem hozott haza soha egy novellát, de még egy címet sem.”<sup>9</sup>

Csibének ugyan az lett volna a „dolga”, hogy a proletárokról, az ágyrajárók, a munkanélküliek, a városperemén élők világáról meséljen Móricznak, ezzel szemben „átadott” olyan novellát is, amely a színésznővé válás vágyáról és egy furcsa betlehemezésről szól: ez az *Egy kislány siet a ködön át*. A szegények bérháza is olyan, mint a színház, hiszen minden családi konfliktus a lakók szeme láttára és füle hallatára zajlik, mindenki szépnek, gazdagnak akarja mutatni magát, de minden szépség és gazdagság lelepleződik,

hiszen a „közönség” belát a kulisszák mögé. A novelához Móricz ebben a vonatkozásban nem kis mértékben kapott inspirációt a kettejük kapcsolatában is állandó szerepjátszásra kényszerülő Csibétől, akinek a múltjában is akadt takargatnivaló. A színház és az élet egybejátszása jól látható abban a Móricz–Csibe kapcsolatról egykor naplót vezető fotográfusnő, Kálmán Kata által ránk hagyott jelenetben, amelyben Csibe, nagyestélyiben, Móricz és a Hevesy Iván–Kálmán Kata házaspár társaságában a Renaissance Színházba tart, s az Akácfa utcában a hölgyek mellé lép egy erősen kifestett nő, érzékelhetően a régi ismeretség alapján megszólítva Csibét, aki viszont úgy tesz, mintha nem az ő ismerőse lenne, hanem Kálmán Katáé.<sup>10</sup> Csibe is leplezni próbálta, hogy koráb-



Csibével

ban a testéből is élt, és ehhez színészkednie kellett – ugyanakkor Móricz számára (ahogy a korszak közgondolkodásában) a színész és a prostituált közt nem volt éles határ. Az *Egy kislány siet a ködön át* szövegében is olvashatunk ilyet: „Kitalálta élete célját. – Színésznő leszek. – Nem is tudja, mennyire jól találta ki, hogy egy ennyire magányos kis léleknek éppen ez a megfelelő mesterség: az egész világnak dobni oda magát.”<sup>11</sup>

Móricz második házasságának kudarca összefüggött azzal, hogy nem tudta elfogadni, ha a csábító nő szerepköréből valaki átlép a feleségébe. A színházról való korszerű gondolkodásához viszont talán hozzájárult, hogy a színésznőt a testéből élő, a testiség által meghatározott nőként fogta fel, így a színházban játszó színészre is elsősorban *testként* tekintett: „Rájöttem,

<sup>8</sup> MÓRICZ Zsigmond: *Az asszony beleszól*. In uő.: *Regények IV*. Budapest, Szépirodalmi, 1976, 521.

<sup>9</sup> KÁLMÁN Kata: *A Csibe-ügy. Egy fotográfus naplója Móricz Zsigmond utolsó éveiről*. Budapest, Palatinus, 2012, 113–114.

<sup>10</sup> Uo. 81–82.

<sup>11</sup> MÓRICZ Zsigmond: *Novellák IV*. Budapest, Osiris, 2003, 490.

hogy igenis, ez a színház és ez a színháznak minden mozi által leverhetetlen és pótolhatatlan varázsa: az élő test, aki kell, aki izgat, aki ott születik hirtelen mozdulatokban, lelki, testi akcióban, a szemek és a szívek és a vér pezsgésében, a nézőtér és a színpad egybelobbanásában.”<sup>12</sup> És Móricz ugyanolyan hevesen akarta meghódítani a színházat, mint egykor Simonyi Máriát: az előbbi kedvéért nemcsak darabokat és kritikákat írt, de vezető tisztséget vállalt a Színházi Szerzők Egyesületében, beült a nézőtérre, darabja szövegválogásával, hogy feljegyezze, hol volt taps vagy nevetés. És a hódítás, legalábbis egy időre, mindkét esetben sikerült: a kezdetben még „nem eléggé szerelmes” Simonyi, aki attól is tartott, milyen mostohája lesz majd az édesanyját miatta is elvesztő három lányának, boldogan beleegyezett a házasságba, Móricz pedig ismert és sikeres színházi szerző lett.

A siker, persze, legalábbis viszonylagos: a regényíró Móriczot ma sokkal jelentősebbnek tartjuk, mint a drámaírót, de a saját korában is ellentmondásosan ítélték meg a darabjait. Volt azonban jó néhány kiemelkedő színházi sikere, mint a *Sári bíró*, a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* vagy a *Légy jó mindhalálig*. És a pragmatikus író pontos számításokat végzett: „az *Uri muri* mint regény és darab egy napon indult. A regény jó, a darab rossz. Darabnak is rossz. És mégis, a regényből nyomtak háromezer példányt, s van belőle eladatlan ezer. Ellenben a bukott darabot megnézte 25 000 ember.”<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Színházi Élet, 1933. jan. 22.

<sup>13</sup> MÓRICZ Virág: *Móricz Zsigmond szerkesztő úr*. Budapest, Szépirodalmi, 1967, 12.

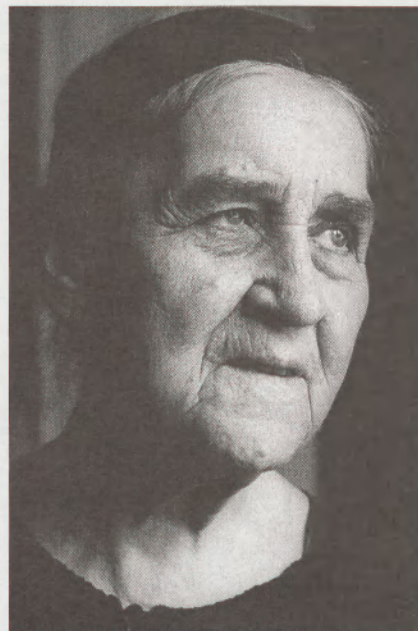
Sebestyén Rita

# Tudós nő táncol

DIENES VALÉRIA – KÁNONOK NÉLKÜL

**D**ienes Valéria (1879–1978) életútja nem különíthető el a munkáitól – és ezzel ellent kell mondanom annak a meggyőződéssemnek, miszerint ne firtassuk a művész életét. Rendkívül gazdag és eklektikus pályája során minden behatásra érzékenyen reagált, minden impulzust beépített a munkájába csaknem száz évvel a multidiszciplináris megközelítés fogalmának megalkotása előtt. Éppen erre a sokirányúságra, az olvasat sokféleségére érdemes figyelni Dienes pályája kapcsán.<sup>1</sup> Leginkább arra, hogy a kánonok és irányzatok nem mindig segítenek abban, hogy jól lássuk vizsgálódásunk tárgyát.

Valószínűleg több személy hosszú, szőnyegszövegéhez hasonló kutatómunkája tudná csak feltérképezni Dienes Valéria munkásságát és tanulmányait, aki a XX. század elején, már a tanárképző elvégzése után, fiúkkal együtt teszi le újra az érettségét, hogy egyetemre mehessen – a századforduló oktatásügyi szabályzata szerint ugyanis érettségi bizonyítványként a fiúk számára fenntartott reáliskola vizsgáit kell letennie. Az egyetemen többek között Eötvös Lorántól tanul kísérleti fizikát és Alexander Bernáttól filozófiát. Majd filozófiából, esztétikából és matematikából szerzett ismereteiből interdiszciplináris disszertációt ír: doktori dolgozata *Valóság-elméletek* címmel jelenik meg az Athenaeum



Dienes Valéria

<sup>1</sup> Kifejezetten szintetizáló elemként, főleg Dienes Valéria tudományos pályáját tekintve, mély és kimerítő elemzést írt Jakabffy Éva. In uő.: *Dienes Valéria életműve*. Elérhető: <http://www.shp.hu/hpc/web.php?a=evajakabffy&o=hOEo11KqOW> (2013.01.14.)



### Orkesztika-előadás

Kiadónál 1905-ben. Mindeközben a Zeneakadémiára jár zeneszerzés és zongora szakra. Férjével, a később matematikusként nemzetközi hírnevet szerzett Dienes Pállal gyakran látják vendégül az asszony távoli rokonát és gyerekkori barátját, Babits Mihályt, aki éppen akkor *A gólyakalifát* írja. Dienes Valéria később majd Babits révén a *Halálfi* című regény nyurga, szenvedélyes, lapalapító Hintáss Gittájaként az irodalomba is bevonul.

Materialista, a Galilei Kör egyik alapító tagja. Közvetlen szellemi környezetéből valószínűleg Szabó Ervin van rá legnagyobb hatással, de Jászi Oszkár, Madzsar Alice, Lesznai Anna is ide, a *Nyugat* vonzaskörébe tartozik. És a *Huszedik Századéba*, amelyben Dienes Valéria publikál is. Mindemellett a Társadalomtudományi Társaság választmányi tagja.

1909-ben férjével együtt Párizsba utazik, hogy matematikából is együtt doktoráljanak. Hamarosan

ő a második nő, aki a Francia Akadémia tagjai elé járulhat. Henri Bergson óráit hallgatja, nagy hatással van rá a filozófus biológiai idealizmusa; az a gondolat, hogy az evolúció kreatív, mint egy alkotóművész munkája. Bergson a téridő szubjektív voltából kiindulva az organikus mindenségről értekezik, amelyben minden élő jelen levő anyagában hordozza múltját, és mivel állandó mozgásban van, az evolúció megjósolhatatlan módon alkotja az új és új organizmusokat.<sup>2</sup> Dienes levelet ír a francia filozófusnak, és olyan mély benyomást tesz rá, hogy az meghívja magához. Hamarosan megkapja Bergsontól a kizárólagos fordítói jogokat. Hazatérve „bevallja” Szabó Ervinnek és Jászi Oszkárnak, hogy ő túl lépett a pozitivista, spenceriánus gondolkodásmódon, és mint ilyen nem írhat többé a



Orkesztika-előadások

*Huszedik Századba*. Szabó Ervin méltatlankodó válasza: „Hol legyen gondolatszabadság, ha nem nálunk?”<sup>3</sup> Így aztán a magyar olvasó Dienes Valériának a *Huszedik Században* megjelent cikke nyomán ismeri meg a bergsonizmust.

És csak mindezek után, 1910/11-től kezdődik a tánc.

Isadora Duncan Budapesten, az Urániában lépett fel 1902-ben. Jászai Mari elkötelezett híve lesz a San Franciscó-i táncosnőnek, akinek nemzetközi pályája itt és ekkor kezdődik, és akiről például a nagyváradi, dühös, meg nem értett költő, Ady Endre a helyi lapban igen becsmélőn ír. Életrajzi adatai szerint Dienes Valériának volt jegye az április 19-i urániabeli előadásra<sup>4</sup> vagy talán egy későbbire, de nem ment el, így csak évekkel később érte az életre szóló hatás.<sup>5</sup> Van azonban ennek az epizódnak egy olyan változata is, miszerint Dienes Valéria látta akkor Isadora Duncant, de az előadás nem gyakorolt rá különösebb hatást. Párizsban, Bergson követőjeként valószínűleg egészen más kontextusban éri majd őt ez a balettől elrugaszkodott rebellis és jelentésteljes tánc 1910–1911 telén, amikor a párizsi Châtelet-ban háromszor egymás után nézi meg a mezítlábas táncosnő előadását.

Isadora bátyja, Raymond Duncan párizsi, Théâtre de Pas du Loup-beli görög tárgyú mozgásóráira végre 1912 februárjában eljut Dienes Valéria, akit egyszerre feszélyez és elbűvöl a spártai visszafogottság, egyszerűség, a khitont viselő gyakorlók – szemben az ő fekete selyemkosztümjével –, és a tény, hogy a kis színház megtelt nézőkkel. Ettől kezdve viszont rendszeresen eljár az órákra, és beszámol férjének a frissítő és egyben gondolatait is megmozgató egészen új életformáról: „Végül is beiratkoztam; öt frankot ajánlottam havonta, és rögtön be is léptem a terembe, ahol mintegy harminc embert találtam, nőket és fér-

fiakat, mindet görögös öltözékben, mezítláb. Olyan mozdulatokat hajtottak végre együtt, amelyeket csak a görög szobrokon látni. Már ez a színpompás kép is elragadó volt. Duncan, aki ugyancsak görögösen volt öltözve, néha bemutatott egy-egy gyakorlatot, amelyet a csoport elismélt. Duncani ugrásokat és nekifutásokat láttam, fehér karok szántották a levegőt, a test néha előredőlt, néha hátrahajolt, szabad, mindenféle táncosnői megszokásoktól mentes mozdulatokkal.” (1912. február 24.)<sup>6</sup> Duncan és tanítványai szövesssel és famegmunkálással is foglalkoznak, és valóságos kolóniát tartanak fenn – 1919 és 1922 között, amikor Dienes Valéria már két fiával együtt emigrálni kényszerül, itt fog majd igen spártai menedéket találni.

De egyelőre hazatér. Három hónapig látogatta Raymond Duncan óráit, elszántan gyakorolt kis párizsi szobájában, és még abban az évben, 1912-ben Budán megnyitja első saját tánciskoláját. A filozófus–matematikus tudósszony azonban kezdetben nem mer nyilvánosság elé állni mint táncoktató, ezért barátjánőjét, Bertalan Verát tanítgatja a mozdulatokra, az ő neve alatt nyílik az iskola is, Dienes Valéria pedig éveken át a hátsó sorokban figyeli a növendékeket.

<sup>2</sup> Bergson elméletét Dienesre vonatkoztatva tárgyalja Jakabffy Éva: i. m.

<sup>3</sup> Vezér Erzsébet: Dienes Valéria. *Orpheus*, 1993, IV. 1, 157–162.

<sup>4</sup> Dienes Valéria *Életrajzi vázlat*. Összeállította: Dienes Gedeon, szerkesztette: Fenyves Márk. 2001. április 30. Elérhető: <http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/szemdv.htm> (2013.01.14.)

<sup>5</sup> Fenyves Márk közlése.

<sup>6</sup> Dienes Valéria: *Levelek Duncanról*. Közli: dr. Dienes Gedeon. Franciából fordította: Szántó Judit. Elérhető: <http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/mozdmuv/szemely/levelek.htm> (2013.01.14.)



Amikor végre a saját nevével is vállalja a mozdulatművészetet, akkor azt egyenesen az első, magyar nyelven megjelent táncelméleti cikkel teszi, 1915-ben, a *Magyar Iparművészet* XVIII. évfolyamában, *Művészet és testedzés* címmel. A növendékek végül 1917-ben az Urániában lépnek fel, ugyanott, ahol annak idején Isadora Duncan, olyan sikerrel, hogy az előadást meg kell ismételni. A fellépők közt már ott van Mirkovszky Mária – Dienes Valéria leghűségesebb követője és tanítványa, aki Valéria emigrációja alatt is, majd később a nyolcvanas években is tanít mozdulatművészetet –, Révész Ilus – az egyik legelső orkesztikatanítványa, aki a Dienes család egyik tagjának, Barnának

tudna belőle több lenni kellemes dilettantizmusnál, akkor is megvan a maga értelme és értéke.”<sup>7</sup> Bár Schöpflin kritikájában kétli, hogy eltáncolható-e, táncolni való-e a szöveg, a vers, Dienes valóságos elméletet épít a nem hallható mozdulat és a nem látható hang szintézisére, amelyet ő verstáncnak nevez el. Dienes Valéria és tánciskolája egy évvel később Belgrádban, majd 1919-ben Bécsben is fellép tanítványai előadásával. Az 1918–19-es évadban Bárdos Artúr a teljes orkesztikaiskolát szerződötteti Dunaparti Színházába, egyben a plasztikai és ritmikai végzős növendékek előadásában kihalássza a karból Darvas Lilit, és elindítja színészi pályáját.



menyasszonyaként ismerte meg Valériát, és aki később Isadora Duncannél folytatta tanulmányait – és ifj. Markos György, akinek édesanyja az Orkesztika Iskola zongorakísérője volt. Az első részben úgynevezett orkesztikai gyakorlatokat mutatnak be, a másodikban orkesztikai költeményeket Schubert, Chopin, Grieg, Schumann zenéjére, valamint Tagore és Babits költeményeire. A bemutatóról Schöpflin Aladár mint lelkes dilettánsok karáról ír a *Nyugat*-ban, és ezzel rá is süti a következő bélyeget Dienes Valériára: „Az igazi görög táncnak megvolt bizonyára a harmadik dimenziója is s aki reprodukálni akarja, annak ezt is meg kell találni. A testtartás és mozdulat szépségének bizonyára jó iskolája ez az orkesztikai gyakorlat, van benne fejlődésre való képesség s még ha nem is

Bár teljes életműve eleven bizonyítéka annak, mennyire ellenáll egy szerves oeuvre a kanonizálásnak, a tízes években Dienes Valéria *A Nő* című, éppen induló feminista lapban több ízben közöl publikációkat. Éppen nagyobbik fia, későbbi tanítványa és követője, Gedeon születésének évében, 1914-ben három részletben *A nő értékéről*, majd ugyanebben az évben *Filozófiai beszélgetés* és *Asszonyhibák* címmel ír értekezést – ez utóbbiban a szempontok váltakoztatására hívja fel a figyelmet: „De ne felejtjük el, hogy a mai társadalom szeme férfiszem s a mai közvélemény férfivélemény. Hiába néznek azzal a szemmel és hiába

<sup>7</sup> Schöpflin Aladár: Orkesztika. *Nyugat*, 1917/8. Elérhető: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> (2013.01.26.)

vélik azokat a véleményeket nők is. Mert a férfi rászoktatta a nőt, hogy férfiszemmel nézze és férfiszempontból értékelje önmagát.”<sup>8</sup> A *nő választójoga* címmel 1917-ben, már a háború kellős közepén lényegében ugyanerről ír: „Azért érdemes és azért kell a nőnek választójogot adni, mert más, mint a férfi. Mást értékel, mást szeret, mást akar. Mást ért meg, mással törődik, másképen ért és másképen törődik. És ma, soha jobban, mint ma, kétségbeesetten szükséges a más, mint ami van. A mai összekavarodott, züllött, feldúlt világ, a mai széttagosított otthonok, felforgatott társadalom és talajnélküli gazdasági harc – mind férfiszavazatok műve. A világháború az eddigi kizárólagos férfi-uralomnak rettenetes fiaskója.”<sup>9</sup>

Dienes Pál és Valéria is szerepet vállal a Tanácsköztársaságban, ezért annak bukásakor 1919-ben előbb a férj, majd hamarosan Valéria is menekülni kényszerül a két gyerekkel.<sup>10</sup> A család lényegében ketteszakad: Pál régi párizsi professzora, Hadamard közbenjárására a walesi egyetemre kerül.<sup>11</sup> Valéria, férjéhez hasonlóan, előbb Bécsbe indul, majd orkesztikát tanít a grizingi Montessori-gyermekotthonban, és végül Duncanéknál él nizzai és párizsi kolóniájukban, majd 1923-tól visszatér Magyarországra, és újra tanfolyamot indít.<sup>12</sup> A külföldi kitérő alatt világossá válik számára, hogy Dienes Pál, aki az ő egyik tanítványába szeretett bele, nem fog visszatérni a családhoz, ezért elengedi férjét, és 1924-től már egyedül folytatja az Orkesztika Iskolát – sok tanítvánnyal, de nagyon kevés orkesztész (azaz a tanfolyamnak elkötelezett, a tanrendet követő és elvégző) növendékkel, s a gyakran látványos sikerek ellenére is mindvégig az anyagi összeomlás szélén.

Az orkesztika hamarosan újabb fordulatot vesz. Annak ellenére, hogy rendszeréről Dienes Valéria soha nem adott ki átfogó tanulmányt, mindvégig foglalkoztatta, és „előtanulmányok” segítségével rendszerezte és újrafogalmazta gondolatait. Az „eszmeleti” állapot és a mozdulat kölcsönös egymásra hatásáról sebtében írt jegyzeteiből<sup>13</sup> és különösen a Vitányi Ivánnak élete vége felé adott interjújából végigkövethető az orkesztika gondolatmenete. A Raymond Duncan spártai kolóniájából inspirált gyakorlatsorokat a bergsoni iskola felől közelítette meg, majd később az eredetileg görög vázarajzokból és kartánokból merítkező mozdulat-iskolát egyenesen a középkori misztériumok felé vitte. Az orkesztikát – nyilatkozza Dienes a késői interjúban – négy dimenzió mentén kell elgondolnunk: az első a térbeliséget vizsgáló *plasztika*, a második a tér-idő tagolásából születő *ritmika*, a harmadik a mozdulat forrásául szolgáló *dinamika*, és a negyedik, amely a jelentésre vonatkozik – Babits Mihály sugallatára –, a *szimbolika*.<sup>14</sup> Magának a mozdulatművészetnek lényegét abban látja, hogy az orkesztika révén a táncos „lemozogja a gondolatot”<sup>15</sup> – a bergsoni metafizikát követő Dienes ezt evolúgikának nevezi el: „A Mozdulat adja vissza az anyagnak a belőle érzékeléssel kiszívott életet, és ezen az áron beleoltja a szellemiséget. Azt az újat, a szüntelenül teremtő evolúciót, amelyben a logika evolúgikává fejlődik. A logika csak a tudományt érti, az evolúgika a teremtést és a művészetet is.”<sup>16</sup> A bergsoni mozdulatfilozófiára hagyatkozik (nagyon röviden és

leegyszerűsítve): az anyagból születő szellem mozgására, arra a folyamatra, amely szerint a szellem az anyag által érzékel, majd a mozdulat által visszaadja az anyag életét, szabadságát.<sup>17</sup> Ezzel szemben a balett esztétikai és technikai merevségét elutasítja: „Akármint csinálnak balett alapon, az sohasem lesz olyan szabad és teljesen, mindenoldalúlag emberi, mint a szabad technikán alapuló. A szabad technika mozdulatörvényekre épül, a balett-technika speciálisan kiválogatott célok, fix póz – mozdulat – elmozdulás – elemek összeragasztására épül.”<sup>18</sup> Később fia és tanítványa, Dienes Gedeon hozzáteszi, hogy az orkesztika négy elemből álló rendszere nyitottnak tekinthető abból a szempontból, hogy minden emberi mozgásformát elfogad, zárt azonban a tekintetben, hogy a négy elemhez sem hozzáadni, sem abból elvenni nem lehet.<sup>19</sup>

Dienes Valéria ebben az időszakban ismerkedik meg Prohászka Ottokárral, a keresztényszocialista püspökkel, aki nem az első ellentmondásos személyiség az életében.

Az iskola 1925-ben előadja első, keresztényi ihletésű adventi misztériumát, a *Hajnalvárást* a Zeneakadémia Kamaratermében, bizánci görög dallamokra. A következő előadás 1926-ban *A nyolc boldogság misztérium*, amelyhez Prohászka Ottokár ír előszót, a szöveggönyvet és a verseket pedig Dienes Valéria írta középkori latin dallamokra. Bárdos Lajos vezetésével a Cecília Kórus énekel, és a karvezető-zeneszerző ettől kezdve állandó munkatársa az orkesztikai előadásoknak. A produkciókban hatalmasra duzzad a szereplők száma: növendékek, mozdulatkórusok, önkéntesek vesznek részt az 1930-as *Szent Imre Misztériumban*, amely játékos anagrammával kezdődik, és a szent élettörténetét hét orkémában (talán a leginkább jelenetként lehet értelmezni) meséli el. A *Nyugatban* ezúttal jó kritikát kapnak. Török Sophie leírásában Dienes pedagógusi énje is felvillan; szikáran, méltóságteljesen: „Dr. Dienes Valéria, akinek Szent Imre-misztériumát vasárnap adták elő növendékei a Városi Színházban, nem táncosnő, kórusvezető és primadonna. Tanár ő és teoretikus, s úgy hat növendékei élén, mint egy zárandokvezető apáca, mint egy puritán apostol a maga

<sup>8</sup> Dr. Dienes Valéria: Asszonyhibák. *A Nő*, 1914, 1/4. 76.

<sup>9</sup> Dr. Dienes Valéria: A nő választójoga. *A Nő*, 1917, 4/10. 156.

<sup>10</sup> Dienes Valéria. Elérhető: <http://tancpedia.hu/dienes-valeria> (2013. 01.26.)

<sup>11</sup> Dienes Pál. Elérhető: [http://www.dienes.hu/page\\_biographies\\_DP\\_hun.html](http://www.dienes.hu/page_biographies_DP_hun.html) (2013. 01.26.)

<sup>12</sup> Dienes Valéria *életrajzi vázlata*, i. m.

<sup>13</sup> „Oly sűrűn követték egymást gondolatai, hogy alig győzte azokat rögzíteni.” Gadányi Jenőné: Emlékeim Dienes Valériáról. *Vigília*, 48, 5. 332–335.

<sup>14</sup> A rendszerezés legösszefoglalóbb leírása: Vitányi Iván: Beszélgetés Dienes Valériával. *Valóság*, 1975/8. 83–101.

<sup>15</sup> Az evolúgikáról: Bisztray György: Dienes Valéria a táncról. *Kultúra és Közösség*, 1981/4. 8–9.

<sup>16</sup> Dr. Dienes Valéria: *Ráeszmélés a táncra*. Elérhető: <http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/a2.htm> (2013. 01.26.)

<sup>17</sup> Henri Bergson *Anyag és emlékezet* című tanulmányára utal Dienes Valéria több ízben. A tanulmány nemrég megjelent in Bacsó Béla (szerk): *Tér, fenomén, mű*. Kijárat Kiadó, 2011.

<sup>18</sup> Dr. Dienes Valéria: *Akármit csinálnak...* Mozdulatművészeti Gyűjtemény – EDAR azonosító: a-dvh-list\_Akármit csinálnak (feldolgozás alatt álló anyag).

<sup>19</sup> Dr. Dienes Gedeon: *Dienes Valéria Orkesztikai rendszeréről*. 1990, október 7. A „Hit, művészet, kreativitás” szimpóziumon.

által alkotott kis táncvallásban.”<sup>20</sup> A harmincas években biblikus misztériumjátékok (1926: *A nyolc boldogság*, 1932: *A magvető*, 1934: *A tíz szűz*, 1940: *Az élet kenyere*), történelmi mozdulatdrámák (1925: *Hajnalvárás*, 1930: *Magyar sors*, 1931: *Divattörténet*, 1932: *Rózsák szentje*, 1935: *A gyermek útja*, 1936: *Mária, a megváltás anyja*, 1938: *Patrona Hungariae*) és cselekményes mesejátékok (1929: *A fehér királylány*, 1933: *Csipkerózsika*, 1934: *Hamupipőke*, 1935: *Hóféherke*, 1936: *Mienk az idő*) teszik ki a a repertoárt.

A két háború között a „kis táncvallás” olyan népszerű, hogy több orkesztikai és mozdulatművészeti iskola indul – talán részben az eleven kulturális életnek, részben az arisztokrácia támogatásának köszönhetően.<sup>21</sup> Az egymással versengő és a pár éves képzések után diplomát adó iskolák életébe előbb 1925-ben szól bele a kormányzat, amikor az oktatási engedélyt testnevelési főiskolai végzettséghez köti. A nagypolgári és arisztokrata nőközösség ekkor még tud némi türelmi időt kicsikarni: az iskolák lehetőséget kaptak arra, hogy módszertanukat bemutathassák, és így 1929-ben hivatalos oklevéllel ismerték el az alkotókat. A háború után, 1948-ban azonban újra terítékre került a mozdulatművészeti iskolák ügye: az addig, különös módon, a belügyi tárcához, az erkölcsrendszethez tartozó intézmények ekkortól a Vallás- és

Közoktatásügyi Minisztérium hatáskörébe kerültek. A jelentős részben zsidó származású mozdulatművészek közül sokan meghaltak, sokakat (Dienes Valéria és Gedeon segítségével is) bújttak, ám a háború után már nem folytatták munkájukat. A mozdulatművészet pedig – korábbi támogatói okán – hirtelen burzsoá, dekadens időtöltésnek minősül. Az iskolák közt dúló konkurenciaharc és a törvényi ellehetetlenítés oda vezet, hogy előbb a Mozdulatművészeti Egyesületet szőlítják fel, hogy oszlassa fel magát, majd 1949-ben tiltott műfajnak nyilvánítják az orkesztikát és a mozdulatművészetet, amelynek – többek között – Berczik Sárát, Darvas Lilit, Madzsar Alizt, Mirkovszky Máriát, nyitottságot, a táncosok korhatárának maximális kitolását, a Magyarországon első ízben tartott jogaórárt és a ritmikus sportgimnasztikát köszönhattük.<sup>22</sup>

Dienes Valéria 1945 után már nem tanít orkesztikát. Ekkor írja meg viszont a fentebb említett eszoterika-elméletét, és tovább foglalkozik a filozófiával: Bergson és Prohászka elméleteinek összekapcsolódásáról ír. Megírja emlékezéseit Babits Mihályról és Szabó Ervinről. Kilencvenhat évesen egy, akkoriban a legújabbnak számító tudományág, a szemiotika elmélyült tudósaként tart előadást Tihanyban. Az 1975-ös Vitányi-interjúban összefoglalja mindazt, amit három, e tárgyban megjelent tanulmányában és még ágyfejénél is ott lévő jegyzeteiben sem mondott el. Az unokáit neveli, és utazgat, hogy találkozhasson az apját a matematikusi pályán követő Zoltán fiával. Kilencvenkilenc évesen hal meg.

A Dienes Valéria életrajzára vonatkozó minden, külön nem jelzett információ Dr. Dienes Gedeon *Dienes Valéria életrajzi vázlat*a című közléséből való.

A cikk írója köszönetet mond Fenyves Márknak több, még nem publikált adat közléséért, és azért, hogy a Mozdulatművészeti Gyűjtemény feldolgozás alatt álló anyagaiba betekintést nyerhetett.

<sup>20</sup> Török Sophie: Dienes Valéria: Szent Imre-misztérium. *Nyugat*, 1931/1. 273–274.

<sup>21</sup> A mozdulatművészeti iskolák két háború közötti időszakáról egészen a betiltásig a forrásanyag: Horgas Judit: „Minden ember táncos” – beszélgetés Fenyves Márkkal, a Magyar Mozdulatművészeti Társulat művészeti igazgatójával. Elérhető: [http://www.liget.org/cikk.php?cikk\\_id=2237](http://www.liget.org/cikk.php?cikk_id=2237) (2013.01.26.)

<sup>22</sup> A Még 1 Mozdulatszínház Fenyves Márk és Pálosi István vezetésével 1995-ben újraélesztette az orkesztika hagyományát, Dienes Gedeon jóváhagyásával az iskola és alapítvány kezeli Dienes Valéria hagyatékát. A 2004-től Magyar Mozdulatművészeti Társulat néven jegyzett csapat Dienes egy-egy koreográfiáját mintegy partitúra-szerűen újra előadja, feleleveníti.

ÉLET ÉS  
IRODALOM  
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

## MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL  
VAGY FIZESSEN ELŐ!

**Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft**

Megrendelhető a szerkesztőségben: 1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06–1 210–5149, 210–5159; Fax: 303–9241

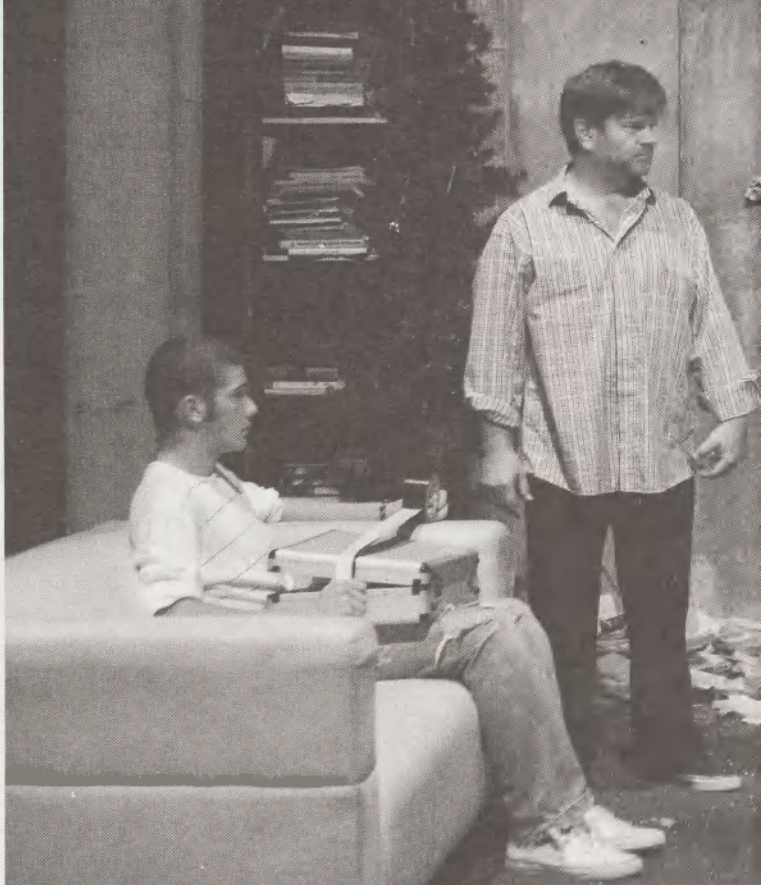
e-mail: [lapterjesztes@es.hu](mailto:lapterjesztes@es.hu)

Ady Mária

# Az erőszak esztétikuma

ERŐSZAK ÉS NŐÁBRÁZOLÁS  
MUNDRUCZÓ KORNÉL SZÍNPADÁN

A Mundruczó Kornél előadásairól írt kritikák rendre szükségesnek érzik nemcsak az adott darabot, de az alkotó színházát, sajátos „műfaját” is címkézni, mintegy újra és újra felhíva a figyelmet arra, hogy az valamiképpen kilóg a színházi tradícióból. „Hardcore”, naturalista, brutális, erőszakos, provokatív, megosztó, megrázó, botrányos, felkavaró. A többnyire és nagy vonalakban pozitív szakmai visszhangban két motívum ismétlődik: az egyik a zavarba ejtő hatás megemlítése és ugyanakkor a hatásmechanizmus vizsgálatának elsikkadása a történetelemzés javára; a másik az óvatos, de vissza-visszatérő kérdés, ami az agresszív, a nézőt kényelmetlen helyzetbe hozó, a színrésztől egészen sajátos, személyiségének mélyrétege-



FENT: Frecska Rudolf, Gyabronka József  
és Péterfy Bori A jégben

JOBBRA: Wéber Kata, Láng Annamária,  
Bánki Gergely és Szemenyei János  
a Nehéz istennek lenni című előadásban

LENT: Monori Lili, Stork Natasa és Kiss Ágota  
a Frankenstein-tervben





it érintő odaadást megkövetelő alkotói módszer esetleges öncélúságát veti fel. A színházi rendező Mundruczó nőábrázolását lehetetlen ezeknek a mechanizmusoknak a megértése nélkül tárgyalni, minthogy rendezéseiben a nő (ahogy egyébként a férfi is) nemigen képes kivonni magát abból a hatalmi játékból, amelyben a döntés – ha egyáltalán adódik rá lehetőség – minden esetben az áldozat vagy az agresszor, a megalázott vagy a megalázó szerepkör között történik. Ezért is viheti félre az értelmezést az éppen adott történetbe mélyedés, amely kitakarhatja azt a sorozatot, amit a rendezések kirajzolnak, és aminek perspektívájából az egyes történetek ürügyekké vagy – szelídebben fogalmazva – kísérleti helyzetekké, laboratóriumi körülményekké válnak.

Az előadások sorozatában megvalósuló kísérlet témája a szabad akarattal rendelkező ember dilemmája egy Isten nélküli, erőla-pon berendezett világban, ami olyan, amilyennek azok rajzolják, akik hatalmi helyzetbe kerülnek. A sorozatos bukás lényege abban rejlik, hogy ennek a világnak a megváltoztatásához a létező leosztás, az erőszakra épülő hierarchia szabályainak implicit elfogadása teremtenne lehetőséget, amennyiben az újraosztáshoz, az átrendezéshez, bármilyen erős jobbító szándékból szülessen is, a játékszabályok elfogadásával kiharcolt pozíció szükséges. Ebből adódik az a destruktív energia, amely az innen nézve legkevésbé sem humánus, hiszen determinációt tételező, sötét és apokaliptikus történetekből árad: a világot csak egy Noé nélküli özönvíz, egy új alapokat lefektető második teremtés menthetné meg, mert



Schiller Kata felvételei

a fennálló rendszer logikája *belülről* lehetetlenné teszi a sikeres lázadást. Isten híján az emberek játszanak istent, anélkül, hogy az alapstruktúrát meg tudnák változtatni. A *Jég* kegyetlen, fasisztoid „szereket-szektá-ja” szemben a „húsgépekkel”; a *Frankenstein-terv* mint felelőtlen teremtéstörténet az elhagyatottságában teremtője fölé kerekedő, ártatlan és szeretetehes, pusztító teremtményről; a *Nehéz istennek lenni* földönkívülije, aki nem bírja tovább a tétlen szemlélődést, és maga is besározódik; vagy a *Szégyen* és a „fehér istenek” immanens, hiszen saját erőszak-logikájukba illeszkedő bukása az apartheid utáni Afrikában – mindezek értelmezhetőek egyazon téma jobb-rosszabb parafrázisaiként. A történeteket a determinisztikus rendnek megfelelően narratív szinten egyfajta morálnélküliség jellemzi: a néző nem azonosulással magáénak érzett dilemmákon, hanem valami egészen sajátos, a közöny és az undor (ráadásul fekete humorral, utólag ráolvasott iróniával fűszerezett) ellentmondásosságában létrejövő idegenségen keresztül szemléli az eseményeket. Éppen ezért az, aki az expliciten felvetett társadalmi problémák szintjén értelmezi az előadást, nagy eséllyel csalódnai fog. Látletek ezek, túlzásokkal, leegyszerűsítésekkel, megállíthatatlannak mutatott folyamatokkal, amelyekben a tépelődésben manifesztálódó lelkiismeretnek nemigen jut szerep.

Az erő hatalmi logikájának megfelelően a nők többnyire áldozat-szerepbe kényszerülnek, ami olykor kifejezetten szimbolikussá teszi alakjukat: mintegy *felmutatják* a kiszolgáltatottságot a történetben és a színpadon. Konkrét és burkolt erőszaknak egyaránt szenvedő alanyai, és csak nagyon ritkán nyílik számukra lehetőség, hogy kilépjenek abból az áldozati pozícióból, amely az alárendeltség és az abból következő passzív szerep révén megóvjá őket a bukás döntést és felelőséget feltételező lehetőségétől.

A *Frankenstein-terv* Rába Roland megtestesítette filmrendezője lelkesen alázza verbálisan Natasát (Stork Natasát), a Wéber Kata alakította Magdi pedig néma félelemmel szedi össze a nevelőapja-munkaadója (Derzsi János) módszeres csapásai nyomán darabokra eső székek maradványait, hogy aztán, valahol a szimbolikus és a konkrét, fizikai erőszak határán hangtalan iszonyattal tömje magába egy teljes barackkonzerv tartalmát a szerelmi vallomás eszköztárát nélkülöző Rudi (Freckska Rudolf) parancsára. A prostituáltak kiszolgáltatottsága visszatérő motívum (*A jégben* Péterfy Bori, a *Nehéz istennek lenni*-ben Kiss Diána Magdolna, Tóth Orsolya és Wéber Kata megformálásában), akárcsak a pornografikus utalásokban megjelenő tárgyiasító gesztus, aminek egyik legmarkánsabb példája *A Nibelung-lakópark* azon jelenete, amelyben Gunter (Gyabronka József) távirányítóval a kezében „instruálja” Brünnhildét (akinek szerepében Péterfy Bori demonstrálja stilizáltan az orális szexről készült videofelvételt). Még az olyan „átmeneti” figurák is, akiknek adatik valamiféle pozíció, például a *Nehéz istennek lenni* prostituáltjainak „MamyBlue”-ja (Láng Annamária) vagy a *Frankenstein-terv*-ben forgatásra kiadott konténer tulajdonosnője (Monori Lili), csak igen korlátozott hatalommal rendelkeznek, és éppen ott buknak el, ahol

nőiségük megélése a tét. Visszatérő szimbóluma ennek a menyasszonyi ruha, amelybe MamyBlue bújjik, házassági ajánlatot csikarva ki szadista ügyfelétől, mintegy vigasztalul, amiért az sorra csinálja ki a MamyBlue-ra bízott lányokat, és amit egy másik előadásban Monori Lili tulajdonosnője ad a nála dolgozó és élő menekült lányra, Magdira, akit nem tagad meg kontrollálhatatlannak bizonyuló fiától. Egy-egy pillanatra mindketten meghatódnak a szokatlan menyasszonyi,



Schiller Kata felvétele

Zsótér Sándor és Wéber Kata a Szégyenben

illetve anyai szereptől, ha azok mégoly üresek és álságosak is. Ők tehát nem mentesek a kegyetlenség lehetőségétől és a felelősség terhétől sem, s nem jutnak ahhoz a valódi, alternatívát jelentő hatalomhoz sem, amellyel kielégíthetnék igazi, a női princípiumoknak megfelelő vágyaikat.

Amikor viszont a történetek váratlanul lapot osztanak a nőknek, azok egészen különös képességet mutatnak: nem az erő determinisztikusnak és megdönthetetlennek mutatkozó logikája szerint, de megbontják a hierarchiát. Ez történik például *A Nibelung-lakópark*

narratívájában, ahol a nőket tárgyként kiárusító-kiházasító Hagen tervét keresztülhúzva Guttrune és Brünnhilde egymás karjaiba menekül, és lesbikus házasságot köt. Vagy a lesbikus Lucy esetében, aki a kemény nő szerepében egyedül próbál boldogulni az erő logikája szerint, hogy paradox módon azután cselezze ki azt, és győzedelmeskedjen felette egy másik síkon, miután brutálisan megerőszakolták testét, lelkét, identitását, szexuális irányultságában megtestesülő alapvető szabadságát: teherbe esik, és megtartja gyermekét, megalázzák, és mégis marad, hogy gyökereit eresszen, megbékítsen, jövőt nyisson.

Ettől a néhány, de annál jelentősebb kivételtől eltekintve a nők szenvedő alanyok, tárgyak és eszközök, ráadásul nemcsak a történet, de a színházi mechanizmus szintjén is, ahol a provokációt szolgálják. És ebben nem csupán szerepükkel, de testükkel és személyiségükkel is részt vesznek, hiszen a néző kényelmetlensége korántsem független a színházi jelenlét teremtette sajátos helyzetétől, amelyben a valóság és az illúzió között nem húzódnak éles határok, és amelyben a nézői szerep éppúgy számításba jön (és jó esetben tematizálódik is), mint a színész testének elidegeníthetetlenül *saját* volta – a test, amely minél meztelebber (a szó konkrét és lélektani értelmében egyaránt), annál szembeötlőbbben, megkerülhetetlenebbül személyes, és éppen ezért mélységesen zavarba ejtő. A színházi konvenció szükséges ennek az egészen különleges viszonyoknak a létrejöttéhez, ugyanakkor biztonságot is teremt köré. Mundruczó színházi rendezőként csak addig beszél és beszélheti professzionálisan az erre épülő nyelvet, ameddig úgy bontja meg, teszi egy-egy pillanat erejéig kérdésessé a biztonságot, hogy véletlenül sem számolja fel azt; nemcsak azért, mert az visszaélés volna az íratlan szerződést kötő nézővel szemben, hanem mert abban a pillanatban összeomlana az az esztétikai rendszer, amelyben alkotói módszere hatni tud.

A nemiség, a meztelesség és az erőszak, illetve különösen ezek találkozási határhelyzet és pengeél a színpadon. Tóth Orsolyát és Láng Annamáriát a *Szégyenben* nem erőszakolják meg *ténylegesen*, amennyiben nem történik behatolás, és a cselekvéssor beleegyezésen alapul, illetve nem egyszeri történés, hanem ismételt gyakorlat. A nézőt érő agresszió azonban nem pusztán annak az illúzióknak köszönhető, amelyet a jelenet kelt, hanem annak is, ami a két színész-nő testével és lelkével *ténylegesen* megtörténik, hiszen az erőszak egy bizonyos szinten – az illúziót keltő átélésben mint színészi eszközben, illetve a nézés aktusában megvalósuló asszisztálás és passzív befogadás nézői kényszerében – *ténylegesen* is megtörténik. Az alkotói tudatosság tekintetében Mundruczó nem hagy – mert a kívánt hatás elérése érdekében nem hagyhat – kétséget: színháza hangsúlyozottan nem naturalista és nem realista. Még ha operál is ezekkel a minőségekkel, a legkevésbé sem mond le a jelzésség adta lehetőségről, hiszen a cél, a keretre történő nézői reflexió csak a kettő *viszonyának* felmutatásával, az életszerű és a stilizált váltakozásával érhető el. Az előadás nem pusztán a kizökkentéssel veszi elejét a teljes azonosulásnak: csak elvétele és inkább egyes

aspektusokból akad rokonszenves szereplő, a karakterek pedig inkább színészileg, a jelenlét révén személyesek, mintsem a szerep összetettsége folytán. A színész és a szerep közötti határok elmosásának eredményeképpen a kritikákban meglepő gyakorisággal törik meg az a hagyomány, hogy a kritikus a színész a szerep mögött, zárójelben tünteti fel, *vagy* hangsúlyosan az alakításról beszél, és fel-felbukkan az erre utaló írói reflexió is: hiszen itt lehetetlen nem észrevenni e két minőség és létmód között a folyamatos határátlépések sorát (időnként, például a *Frankenstein-tervben* vagy a *Nehéz istennek lenni*-ben még egyes keresztnevek is azonosak). Az erőszak retinába égett képei jóval az előadás után is felidézhetőek, de ember legyen a talpán, aki képes hozzájuk szerepneveket társítani; az *emlékképpen* Péterfy Borit ülteti büntetésből üvegbe Rába Roland, és Tóth Orsolyát látjuk a kutyaketrebe zárva, megerőszakoltan. Ugyanakkor a színészek mégiscsak szerepet játszanak, ami abban a momentumban mutatkozik meg a legélesebben, ahogy az átélés borzalmát nemegyszer már a következő pillanatban fekete humorral kommentálják, vagy megszólítva a közönséget, kikacsintanak a szituációból, az eszközök tekintetében pedig erős jelzésségre váltanak (például *A jégben* és a *Szégyenben* felbukkanó járművek esetében, amelyeket ventilátor, kézben tartott elemlámpa vagy rádióantenna-ablaktörő segítségével jelenítenek meg). Miközben a sokkolás és az átmeneti azonosulás keltette nézői szorongást minden esetben oldja a kizökkentés valamilyen formája, a színházi szituációra ébredésben az alkotói erőszak újabb lehetősége rejlik.

A színházi rendező Mundruczó kísérletének témája isten és ember a hatalmi logikára épülő világban, tárgya viszont maga a színházi szituáció: néző, rendező és színész *viszonya*. Mindez a „posztdramatikus színház” koncepciója után önmagában már se nem új, se nem meglepő, csak hogy ritkán történik olyan tudatossággal és radikalizmussal, mint ahogyan Mundruczó operál vele: ő ugyanis egyedül ezen a – formális – síkon lépteti működésbe a humánomot, pontosabban annak a jelentős nézői aktivitásra apelláló lehetőségét. A néző játékba vonása és ezen keresztül a színházi helyzetre döbentése egyrészt a provokáción és az általa kiváltott „Én ebben nem akarok részt venni!” érzés felkeltésén keresztül, másrészt a közönség jelenlétét tudatosító gesztusokkal, a bevonására tett kísérletekkel, a kiszólásokkal és a kizökkentéssel történik. A passzív szemlélés pozíciójának kellemetlensége a voyeur-szituációból adódik, amelyben a néző – amennyiben nem rúgja fel a színházi konvenciót – a történet eseményeihez és a színházi helyzet ellentmondásosságához, a valóság-illúzió határátlépéseikhez, a színészek igénybevételéhez, azaz Mundruczó alkotói módszeréhez asszisztál.

Nem véletlen a rengeteg pornográfia-utalás: a néző tekintetében aktív, hiszen minden *érte*, az ő kiszolgálására történik – bár párhuzam csak egy kis csúsztatással vonható, hiszen itt az erotikus ipar fogyasztóinak kukkolásához képest más típusú teátrális keret működik, és a beleegyezés nem a testek kiszolgáltatottságára, hanem mégiscsak a művészetre és az alko-

tói szabadságra vonatkozik. A humánium lehetősége pontosan a visszautasításban és a leosztott szerepek, a hierarchia megkérdőjelezésében léphet működésbe – méghozzá nem csupán a történet, de a színházi helyzet és végül a társadalom síkján is. Mert a rendezői pozíció hatalom, és az agresszió valójában nem a színészeket éri a bámuló nézők részéről, hanem a nézőket a színpad irányából. A *Frankenstein-terv* Viktora rendezői alteregóként kínozza-alázza szimbolikus erőszakkal Natását, de az előadást záró össznépi éneklet „I can't get no satisfaction”-jére maszturbáló Natasa már Mundruczó erőszaka ugyanazon a karakteren – és a nézőn. Éppen úgy, ahogyan a színészekkel nemre való tekintet nélkül kigatyásan-félmeztelenül játszatott kutyák *Szégyen*-beli jelenete, ahol a jelzésesség módja önkényesnek mutatkozik, és ezen keresztül provokál: a néző nem tudja nem észrevenni a testek megjelenítésének különbségét, a lemeztelenítés eltérő fokát, miközben a jelzés (a színészek ezúttal kutyák) elvonatkoztatást kíván meg, és zavarba ejti a nézőt, akinek ez nem sikerül. A hatalmi hierarchia elfogadása a színházban is, az életben is konvencióból ered – a nézés sémái társadalmilag kódoltak. És ebben az értelemben a színház formailag a társadalom mechanizmusainak kísérleti laboratóriuma.

Mundruczó színházi rendezései inkább sorozatként hatnak, mintsem egyesével, mert a bevonás és kizökkentés kettőssége olyan formanyelvet eredményez, amelyet egyfelől meg kell tanulni olvasni ahhoz, hogy a néző ne ragadjon le a narratív szintnél, hanem eljusson a színházi szituáció és az esztétikai hatásmechanizmus (az önmagán érzékelt hatás) értelmezéséig, másrészt a tanulás eredménye egyfajta megszokás, amelyben a megrázó jelenet mint módszer ismertté és (a felkészültség értelmében) várttá válik, éppen ezért egyre kevésbé működőképes. A naturalista ábrázolás sokkja és a kizökkentés mechanizmusa a brutalitás és az önreflexió szüntelen fokozását teszi szükségessé, hiszen a habituáció elvonná a színházi alaphelyzetre reflektálás kényszerének élet, az érintettség és az esztétikai távolság feleselgetésének és ezáltal a kívánt hatás létrejöttének a lehetőségét. A permanens határátlépés változatlan eszköztárral csak a minőségében azonos tétek emelésével, a forma absztrakcióhoz vezető radikalizálódásával lehetséges. Miközben a sorozat elemei a műfaj jellegéből adódóan nem ismételtetik egymást mechanikusan, a visszautalás, a variánsként történő ismétlés, az eszközök fokozása a hatás szinten tartásához a formalizmus spiráljához vezet. Az olyan elemek, mint a virtuális felületek létrehozása, a színpadon „történő” vizezés, a változó közvetlenségű kiszólások és nézőmegszólítások vagy a narrációs alaphelyzetek nem egyszerűen változnak, de egymásra épülve és utalva a rendezői önreflexió újabb, az előadások sorozatában létrejövő szintjét hozzák létre.

A *Frankenstein-terv*-ben két gyilkosságot kézi kamerán keresztül, élőben közvetítenek, a többit pedig jó

adag művér használatával kivitelezik; a *Nehéz istennek lenni*-ben az erőszakos jelenetek többségét ponyvára projektálva, a filmforgatás alaphelyzetének megfelelően, hangsúlyosan-reflektáltan művérrrel operálva mutatják be, a gyilkosságok viszont megint csak kézi kamerával felvéve jelennek meg; a *Szégyen* egy pontján pedig vetíteni kezdik az ezúttal kamerával közvetített nemi erőszakot, de Rába Roland leállítja a felvételt, mondván: „ezt a jelenetet már látták”. A vizeletmintához vagy terhességi teszthez szükséges pisilés a *Nehéz istennek lenni*-ben még naturalista, a színpadi vizezés illúzióját keltő módon, míg a *Szégyen*-ben már az illúzió látványos leleplezésével, a pisilés eljátszásával párhuzamos vízcsurgatás megmutatásával történik. A nézők bevonására tett, változó mértékben erőltetett, álnaiv kísérleteket (a *Frankenstein-terv*-ben berobbanó rendőrök igazoltatási rohamát, a *Nehéz istennek lenni* földönkívülijének ajánlatát a szadista forgatásba való beszállásra vagy a *Szégyen* kutyaaajándékozásai epizódját) kikacsintások és a nézőt nézői mivoltában, azaz esztétikai (és nem narratív) síkon történő megszólítások váltják fel (a „faszom kivan a színházával, tényleg”-féle gegektől az „érdekes, hogy ezek a jelenetek azok, amelyek a leginkább megmaradnak – beleégnek az ember retinájába” típusú reflexiókig). A narrációs sémák pedig újabb és újabb kereteket, mesélői szituációkat működtetnek a színházi kereten belül. Ebbe illeszkednek *A jég* esetében az egyes szektatagok beavatási történetei, majd pedig az egész második felvonás elbeszélői kerete, a *Frankenstein-terv* rendőrfigurájának narrációja, a *Nehéz istennek lenni* földönkívülije, aki elmeséli-megmutatja, miibe keveredett, vagy a *Szégyen*, ahol ugyan Mundruczó a nemi erőszak megmutatásával – amiről nyilván a soktechnika kedvéért nem mond le – megbontja a regény narratív alapszituációját, hiszen a történetet elmesélő David nem látja, csupán megtudja azt, de ezt követően nála is David (Zsótér Sándor) emlékezik, Lucynek előadva történetét.

Mundruczó színházi eszménye aktív nézővel kalkulál, aki mind érzékeivel, mind értelmével alkotó partneréül szegődik, és rendezői önreflexióira a színházi helyzet egészére történő rácsodálkozások sorával, a valóság és az illúzió határának szüntelen újrarajzolásával felel, a narratív, a színházi és a társadalmi síkon megjelenő hierarchiák adottságát és megváltoztathatatlanágát pedig a konvenciók konstruált voltára ébredve megkérdőjelezi. Ez a munka elkötelezettséget és tanulást igényel, ezért az alkalmi és a visszatérő nézők közötti különbség mélyül, és míg a rendező alkotóként önreflexiós és formalista spirálba kerül, ebben egyre kevésbé van esélye az egyszeri nézőnek arra, hogy partneréül szegődjön – és ezzel őt is mentesítse az öncélúság, az értelmetlenül túlhajtott erőszak vádjától. Mert csak ezen az esztétikai síkon lehet Mundruczónak nem pusztán hatásvadász eszköze, de művészi érvényes témája és alkotói módszere az erőszak.



Jeles András az Auschwitz működik próbáján



Forrás: Bálint Ház

Pető Andrea

## Az irreleváns nem

A SOÁ DOKUMENTUMSZÍNHÁZA  
JELES ANDRÁSNÁL

**A** Bálint Ház színpada helyett a nézőtéren kialakított játszóhelyen fehér, lárvaszerű ruhába bújt színésznő ül, és plázacica-hanghordozással, mintha napjainkban egy mobil telefonon beszélne, affektálva játssza el azt a keletre költözött német telepesnőt, aki panaszkodik, mennyire zavarja, hogy a táborokba hurcolt helyi zsidók (számukat bizonytalanul 4 ezer és 400 ezer közé teszi) hangosan kiabáltak az elhaladó vonatokban. Ez a jelenet, melyben hangsúlyosan megjelenik a második világháborús női elkövető, pontosan jelzi, milyen kérdések vetődtek fel bennem a soát bemutató színházi előadás elemzésekor: Melyek a határai és lehetőségei a társadalmi nemek szerinti elemzésnek a dokumentumszínházban? Milyen módon lehet egyáltalán megjeleníteni az önálló cselekvési kört (*agency*)? Hogyan kapcsolódik össze a társadalmi nem és a performativitás a színházban?

Alvin Goldfarb színháztörténész 257 holokausztot bemutató darabot számolt össze csak 1997-ig, és a szám folyamatosan nő. Robert Skloot, egy másik ismert színháztörténész felsorolja egy holokauszttal foglalkozó előadás követelményeit: „tisztelnie kell az áldozatokat, történelmet tanítania a közönségnek, érzelmi választ kiváltania, etikai kérdéseket tárgyalnia, és megoldást javasolnia az egyetemes és a kortárs problémákra”. Jeles előadása tudatosan kilép a holokauszt hagyományos színházi ábrázolásából, és az „egyetemesre” fókuszál – az ebből adódó módszertani és elméleti kérdéseket kísérlem meg elemezni a társadalmi nemek szempontjából.

### Források és elhallgatás

Jeles András műve, az *Auschwitz működik* dokumentumszínház, hiszen történeti dokumentumok – katonai hadparancsok, elhangzott beszédek, visszaemlékezések, interjúk – szövegét dramatizálja. A darabot puritán díszletek között, néhány szék és asztal minimalista terében játsszák a fehér gézruhába bújtatott színészek. Itt minden tárgynak, színnek, mozdulatnak sokszoros jelentősége lesz.

Jeles főleg Claude Lanzmann korszakos jelentőségű, *Soá* (1985) című filmjéből emelt ki részleteket. Ezek magukon viselik azon korjegyeit, amelyben rögzítették őket. Lanzmann tudatosan mellőzte a korabeli forrásokat, az interjúival a soát a történelemből a jelenbe emelte, és a történeti folyamatok befejezetlenségére/befejezhetetlenségére irányította a figyelmet. Másrészt a társadalmi nemek egyenlőségére érzékeny gondolkodók jogosan bírálták filmjét azért, mert nemcsak hogy kevés nőt szóltatott meg, de azok is egy meghatározott narratíva mentén emlékeznek vissza: arra, hogy gyerekekre vigyáztak, bevásároltak, és férfiak (azaz a romantikus szerelem) után vágyakoztak a drámai időkben. Így a nők mint a múlt tanúi és emlékezetének aktív alakítói kimaradnak a filmből (is); de vajon bírálhatjuk-e a visszaemlékezőket ma azért, mert így és nem másképpen emlékeznek vissza? Inkább meg kellene értenünk, hogy ha már valaki bekerült a kevés visszaemlékező közé, miért és miképpen beszél a múltról, mi határozza meg emlékezésének kereteit. Erre a reflexióra pedig nagyon alkalmas lenne a színház. Valamint arra is, hogy keresse a választ: milyen forrásokat kik és hogyan hoznak létre, mi marad meg, mi felejtődik el az emlékezés folyamatában. Mert a színházi előadás újraértelmezése lehetne annak, amit amúgy forráskiadásokban olvasnánk, vagy a filmen látnánk. Ahogy Reinhart Koselleck mondta: a történelem a forrásokból jön létre, de

a forrás maga még nem a történelem, azt előbb meg kell szólaltatni. Tehát nem elég a múlt emlékeiből egy narratívát komponálni, azt is fel kell tárni, mi a viszonya e narratívának a jelenhez. Nézzük meg, hogyan értelmezi ezt a viszonyt Jeles színháza.

A holokausztról alkotott tudásunk alapvető módszertani kérdése a rendelkezésre álló források használatának és új források létrehozásának problémája. A megmaradt források, amelyeket a történészek egészen a legutóbbi időig munkáikhoz használtak, az elkövetők által létrehozott szövegek (azaz dokumentumok) voltak. Az áldozatok mint a történeti források létrehozói úgy jelentek meg, hogy interjúkat adtak, visszaemlékezéseket írtak. A Raul Hilberg által kijelölt úton haladó történészek általában ezeket nem tekintik valódi forrásoknak, mert nem „objektívek”. Valóban nem, hiszen minden ilyen forrás performatív, ezért is csábít színházi feldolgozásra. De ettől még az előadásnak, amely ezeket a történelmi szövegeket használja, szembe kell néznie azzal a triviális ténnyel, hogy a halottakat nem lehetett megkérdezni. Arra is reflektálnia kell, hogy nagyon sok túlélőt nem is kérdeztek meg; s ha mégis, akkor ezek a kérdések – ahogy a válaszok is – társadalmi nemek szerint meghatározottak, és ezáltal sok mindent elhallgatnak. A szelektivitás és az elhallgatás a történeti narratíva része. Gondoljunk csak arra, hogy a Soá Intézet Vizuális Történelmi Archivuma 52 ezer túlélő-interjújában a szexuális erőszak mint kereső kifejezés nem szerepel, pedig ez sok nő (el nem mondott vagy mondható) „élménye” volt. A férfi interjúkészítők kérdései és jelenléte nem is sarkallta arra a női túlélőket, hogy erről beszéljenek, így a szexuális erőszak már kétszeresen elhallgattatott: akkor, amikor megtörtént, és akkor, amikor mint forrást archiválták a digitális levéltárban. A színház éppen erre az elhallgatásra tudna reflektálni, ha kritikusan kezelné a források létrejöttének politikáját, és nem ragadna le az elsődleges történelmi-tartalmi rétegnél. Ez a reflexió Jeles munkájában elmarad, egyforma hangsúllyal kerülnek be a szövegek.

## Nemek tagadása

Jeles András a *Filmvilágnak* adott interjújában elmondta: „azt kell látnunk, hogy Auschwitz működik, állandóan megmutatkozik, sokféle látható alakban. És amire nem gondoltam, még néhány hónappal ezelőtt sem: az a mentalitás, amely az Auschwitz-szindrómában csúcsonyul ki, mintha az emberiség alaptulajdonságai közé tartozna. Ez a mentalitás felfedezhető az európai ember mindennapos tevékenységében. Európai emberen azt a felvilágosodáson oskolázott, én-tudattal túltelített lényt értem, aki a modern ipari kultúra és csőd megteremtője, haszonélvezője.” Ezzel darabját Jeles a Giorgio Agamben olasz filozófus által felvázolt biopolitikai keretben helyezi el, amely – leegyszerűsítve – a modernitás időtlenségében szituálja Auschwitzot mint az embereket mozgó testekre redukáló totális ellenőrzés ikonikus képét. A fehér gézbe burkolt, számítógépes játék mozgását imitáló színészek ezt tökéletesen meg is jelenítik. (Az agambeni keret nem előzmények nélküli,

hiszen korábbi intellektuális alapzatokra épül, Primo Levi „szürke zónájától” Kertész Imre koncentrációtábor-értelmezéséig.) Agamben filozófiáját többen nemcsak történetietlensége miatt bírálták – ha nincs alapvető különbség a mai New York és Auschwitz között (hiszen mind a két helyen ugyanolyan típusú biopolitikai kontroll működik), ha nem fordítunk figyelmet a táborok közti különbségekre, valamint arra, hogy szinte ugyanannyi zsidót gyilkoltak meg a táborokon kívül, a keleti front erdőiben és falvaiban, mint a táborokban, akkor az értelmezési kerettel van probléma –, hanem azért is, mert egységesít és esszencializál: nem tesz különbséget férfi és nő, szegény és gazdag, városi és vidéki között. Jeles ugyanakkor a színházi gyakorlattal megpróbálja az agambeni rendszer e vakfoltját megszüntetni, s kísérletet tesz a meghaladására úgy, hogy beemeli a történetit, a történelmet a kanonikus történelmi dokumentumokkal az előadásba, közben azonban meg akarja tartani az agambeni keret értelmezési előnyeit is. Konkrét, talán még a nézők által is ismert korabeli szövegek hangzanak el a fehér gézruhába bújtatott színészek szájából. De Jeles arról elfeledkezik, hogy az agambeni keretbe integrálni próbált történelemnek „neme” van, ahogyan pedig ezt a „történetit” a darab eljártssza, az számtalan problémát vet fel.

## „Problémás testek” és az önálló cselekvési kör

Ugyanebben az interjúban Jeles elmondja: „Auschwitzből viszont nem kerültünk ki, és nem is fogunk belőle kikerülni. Auschwitzban vagyunk, ebből nem lehet kikecmeregni. A reveláció erejével hatott, amikor egy szép napon erre ébredtem. Iszonyatos volt a felismerés, hogy ez a probléma. Ezt a terhet – s most, hogy »ki a bűnös; nem kérjük« (nem mintha nem lehetne erről beszélni, de most hagyjuk) –, szóval ezt a terhet viszi magával ez a korszak.” És valóban, a darabban a Don-kanyarban a munkaszolgálatost korábban agyonverő, de a visszavonulás során fagyoskodó honvéd ugyanabba a kategóriába kerül, mint az auschwitzi fogoly. Mit tudunk meg egy olyan színházból, mely a rendező hitvallása szerint tudatosan kerüli elkövető és áldozat dichotómiájának használatát, tehát átértelmezi a holokauszt-színház fent jelzett feladatait? Ahol a 2. magyar hadsereg pusztulása éppen úgy „Auschwitz” működésének terméke, mint a Don-kanyarban megfagyott munkaszolgálatosok vagy az auschwitzi áldozatok? A történetiség, a történeti konkrétum bevezetése viszont ezt az agambeni jellegű értelmezést lehetetlenné teszi, hiszen az európai modernitás alapja a normativitás, azaz a különbségtétel jó és rossz, bűnös és áldozat között. Ezt a felelősség kérdése körül kialakult konfliktust bemutatni a színház feladata, ahogy például az osztrák vagy német alternatív színházak is ebbe az irányba mozdultak el. De Jelest a Julia Kristeva munkájában megfogalmazott abjekció (*abjection*) ábrázolása érdekli: azé, ami nem objektum vagy szubjektum, ami az identitásokon és a rendszereken kívül létezik, mint az Auschwitzban elkövetett bűnök. És ebben a történeti elemzések irrelevánsak.

A darabban többször megjelennek vallásos végítélet-víziók, amelyeket a színészek idéznek fel. A szak-

rális végítélet és pusztulás cezúrájával és időbeliségével nem illik bele sem Agamben, sem Jeles azon gondolatmenetébe, hogy Auschwitz működik, szükségszerű és folytonos, s a rendező szerint csak a Messiás eljövetele akaszthatja meg. A szakralitás – amely George Steiner szerint maga lenne az antiszemitizmus oka – az agambeni tézis mellett a történetiség érvényességét is veszélyezteti. E hármas értelmezési keret (Agamben, történeti, szakrális) között őrlődik a darab. Azáltal, hogy a történeti anyag (például Jány Gusztáv szövege) bekerül a Lanzmann által felvett interjúk mellé, megnevezetnek a bűnösök: a németek és a magyar úri férfi középosztály – ez utóbbi női tagjait kifelejtve, pedig azok világháborús szerepvállalása éppen annyira vagy talán egyáltalán nem (attól függően, melyik értelmezési keretet választjuk) menthető, mint a német telespesnőé. A darab legkegyetlenebb jelenete, mikor az irhabundás tiszt (ez jelzi a társadalmi státust: a Don-kanyarban csak tisztok viselhették) egy nő megerőszakolása közben adja ki a parancsot, ezzel érzékelteti a hatalom legmagasabb fokát. Itt is hiába próbálja a fehér gézruha eltüntetni a nemi különbségeket, az elsődleges nemi jegyek látszanak, és Jeles ezt a klasszikus és egyben sztereotipikus formát választotta a militarista férfias hatalom kiélésének – nem pedig megkérdőjelezésének vagy a rá való reflektálásának – illusztrálására.

A színház a testek performativitására épül. Nem véletlen, hogy a hetvenes évektől kezdve az avantgárd színház a társadalmi mozgalmakkal együttműködve a színházat is megpróbálta politikailag átalakítani. Nem elégedett meg azzal, hogy számszerűen több női szerzőt, rendezőt és színészt követelt, és adott nekik bemutatkozási lehetőséget, hanem fellépett a női test eszközként való használata ellen, reflektálva egy olyan világra, melyben a női/férfi hierarchia jelenti a kiszákmányolás egyik tengelyét, és a színházi előadásokon keresztül remélt változást elérni a mindennapi gyakorlatban.

Jeles színháza is aktivista színház. Nem határozza meg az előadás fikatív és valós ideje közötti elválasztóvonalat – némelyik előadás után nincsen taps, nincsenek meghajló színészek, és az is szinte esetleges, mikor tartanak szünetet.\* Ezzel is jelzi, hogy Auschwitz időbelisége folytonos. Az előadás célja közösségi élmény létrehozása, melyben azonban kimondatlanul minden gesztus, tér, gondolat társadalmi nemek által meghatározott. A rendező maga is látható és aktív része az előadásnak: ő jelzi, ellentmondást nem tűrő autoritással rázva a kis csengettyűt, a nézőknek az előadás kezdetét, és teljes intellektuális és fizikai erejét latba vető férfiként ellenőrzi, vezényli a színészekből álló, de egyéni karakter nélküli kórust, mely a napjainkban „mocskos zsidózó” tömeg hangját artikulálja. De ez a politikai jellegű intervenció végképp szétfejszti az agambeni keretet, mert pozicionálja az egyént (a vezénylő rendezőt) mint történeti cselekvőt, aki képes legyőzni (elhallgattatni) a zsidózó tömeget a maga eszközeivel. Vagy a másik, agambeni keretben értelmezve pedig lényegében ellényegteleníteni őket.

\* Volt olyan előadás, amely után a közönség tapsolt, és a színészek meghajoltak. (A Szerk.)

Ugyanakkor próbára teszi képzelőerőnket is: el tudjuk képzelni, hogy egy nő álljon ugyanott a színpadon Jeles helyett egy karmesteri pálcával? Ha igen, milyen testben: nadrágkosztümben, szemüveggel vagy hatalmas vörös hajzuhattal, szűk fekete ruhában, mint Simone Young vagy Emmanuelle Haïm? Ez az önálló cselekvési kör (*agency*) pozíciója a darabban normatív férfias helyzet, és ezzel érkezünk el a test problémájához. Hiába viselnek fehér bábokra jellemző egységesítő ruhát a színészek, a férfiak és a nők testi dichotómiája az előadásban – leíró és nem értelmező jelleggel – megmaradt. Ez pedig a társadalmilag kódolt különbözőséget is jelenti, ami nem reflektálódik kritikusan az előadásban. A ruha által meghatározott nemet a hang pótolja, mint az affektáló német telespesnő esetében is. A varsói gettőlázadás résztvevője hangsúlyosan hagyományos női ruhában jelenik meg a színen (hiába a félrecsúszott túlméretes szemüveg), és ahogy veti le a lázadás leveréséről szóló elbeszélése alatt a társadalmi nem által meghatározott ruháit, úgy válik láthatóvá a fehér bábruha, és integrálódik be ő is az Auschwitz-metaforába, az agambeni rendszerbe. Ebben a rendszerben nincsen különbség férfi és nő között, de a náci megsemmisítő-rendszer mélyen társadalmi nemek szerint hierarchizált volt: sokkal kevesebb nő is élte túl a táborokat. Agambennél a testnek nincs neme: tömege van és kiterjedése, de elvesztette társadalmi jelentését, mert egy másik keretben határozott meg, mint „puszta élet”. Jeles ezzel a dilemmával küzd: hogyan lehet a társadalmi nemek hierarchiáját bemutatni egy olyan keretben, mely tagadja, hogy ez a keret egyáltalán létezik? Ugyanis ha mégis jelzi, használja a társadalmi nemi jellegzetességeket – a gettőlázadásban részt vevő nő vagy a német telespesnő hangsúlyaival –, azt csak hagyományos, leíró, sztereotip módon teheti. Ugyanakkor a hagyományos nőiség is lehet az önálló cselekvési kör forrása, mint a németek által megszállt Párizsban a gyerekeket mentő nő esetében – de ha nem válogatják be a szövegét az előadásba, akkor az ellenállásban részt vevő nők tapasztalata nem artikulálódik, s ez megerősíti azt a sztereotípiát, hogy a nők csak a gyerekeiken keresztül határozhatók meg. És mindezt egy olyan keretben, melynek Jeles állítása szerint alapvető célja volt elkerülni a dichotómiákat és univerzális állítás megfogalmazását.

A női önálló cselekvési kör (*agency*), illetve határainak bemutatása a társadalmi nemekre érzékeny színház alapja. Az áldozatok esetében eleve problémás bármilyen formában önálló cselekvési körről beszélni. Azzal, hogy az előadás a német telespesnőt érzéketlennek és butának mutatja be, megfosztja a saját döntés lehetőségétől, de egyszersmind annak következményétől is. Elizabeth Harvey könyvében bemutatta, hogy ezek a tanárként, egészségügyi személyzetként, földművesként keletre települő – és nem feltétlenül csak telepített – német nők kitörési lehetőséget láttak a Harmadik Birodalom telespespolitikájában: nemcsak a szegénységből, hanem a náci Németország hierarchikus társadalmi és nemi egyenlőtlenégeiből is. Céljuk sokszor az önmegvalósítás volt. Mélyen hittek a gyarmatosító logikában és saját felsőbbrendűségükben, de tudták, hogy csak úgy eman-

cipálódhatnak a náci *Kinder, Küche, Kirche* (gyerekek, konyha, templom)-felfogás fojtogató hármasságából, ha elsajátítják, és a gyakorlatban megkísérlik megvalósítani ezt a diskurzust. De ha a német telepesnőt csak mint érzéketlen és korlátolt teremtést mutatjuk be, nemcsak az önálló cselekvési körtől fosztjuk meg, hanem kétszerezően is áldozatává válik egy olyan rendszernek, mely szerint nincsen különbség elkövető és áldozat között, de azért egyes elkövetők mégis butábbaknak látszanak másoknál. Ebből semmivel se tudunk meg többet Auschwitzról, csak a saját reflektálatlan előítéleteinkről.

Jeles András előadása a legfontosabb intellektuális állítás Magyarországon a soáról a Múcsarnok *Elhallgatott holokauszt* (2004) című kiállítása óta. Közösségteremtő és a múlt feldolgozását elősegítő dokumentumszínház, mely tudatosan száll szembe a holokausztábrázolás színházi hagyományával. Ezért is olyan népszerű és hatásos műfaj a dokumentumszínház napjainkban Európának a náci és kommunista múlt feldolgozására tétova kísérletet tevő régiójában. Az előadás ezt korábban nem kanonizált szövegek beemeléseivel végzi, melyek éppen ezáltal válnak kanonizálttá: ezért is olyan nagy a felelőssége, mert ez a kosellecki értelemben vett „lefordítás” egyben egy brechti „elidegenítő effektus” is, mely a kontextusok közötti átmenetekben jön létre, és teret konstruál értelmezés és forrás között. Felhasználja az aktivista, avantgárd színház minden hagyományos eszközét, de végül is az előadás során saját korlátait jelöli ki: az emberi testeket a „puszta élet” hordozóivá teszi, gátolva ezzel a társadalmi nemek mint elemzési kategóriák és mint az önálló cselekvési kör forrását. Az hiányzik a darabból, amit Joan Scott „feminista fantáziának” nevez: a korlátok és formanyelvek meghaladása és annak meghatározása, jelent-e egyáltalán ma problémát Auschwitz bárkinek, aki nem a hagyományos színházi formanyelvet beszéli. Adam Phillips azt mondta, hogy „az emlékezetnek mindig van jövőképe”, de ennek az előadásnak nincs. És jövőkép nélküli állapotban valóban irreleváns a nem.

# Beszélgetés a kritikáról

SÖPTEI ANDREA ÉS GÁSPÁR ILDIKÓ



SÖPTEI ANDREA

– Amikor felhívtalak, és elmondtam, hogy a kritikáról szeretnék veled beszélgetni, kötélnék álltál, de hozzátetted: tizenhat éve nem olvasol kritikát. Biztos van ennek oka, és a tizenhat sem tűnik véletlenszerű számnak.

– Igen, 1996-ban, amikor eljöttem a Katonából, és szabadúszó lettem, azt gondoltam, hogy érdekelni fogja a szakmát, hogy mit kezdek magammal és az új helyzettel. Tudom, naiv és emocionális ember vagyok, de elvártam akkor, hogy figyeljenek rám. Nem azt, hogy megdicsérjenek, hanem azt, hogy érdemben reagáljanak arra, mi történik velem ezen a pályán. A második munkám a régi Nemzetiben *Az ember tragédiája* volt. Iglódi István rendezett, Évát játszottam. Egy kritikus mindössze annyit írt a munkámról: Söptei Andrea egy kétrészes fürdőruhában rohangál – a Paradicsomi színben valóban egy kétrészes fürdőruha volt rajtam. És rohangáltam is. Én is tudtam, ahogy mindenki: az előadás nem sikerült jól, de úgy gondoltam, ez így méltatlan.

– Ennyire egyértelműen lehet tudni egy munkáról, amilyen könnyen ezt most mondod?

– Nem olyan könnyű ezt mondani. A próbafolyamat elején nagyon sokat beszélgettünk Garas Dezsővel, aki Lucifert, Széles Tamással, aki Ádámot alakította, és Iglódi Istvánnal. Akkor úgy tűnt, mindennek a későbbiekben is lesz jelentősége, de aztán a próbák előrehaladtával egyre

A sorozat eddigi beszélgetései: Tasnádi István és Pelsőczy Réka (2013. január), Novák Eszter és Goda Gábor (2013. február).

inkább elsikkadt az a gondolati vonal, amit egyébként hármunk közül leginkább Garas Dezső képviselt. Ráadásul elindult egy érezhető törekvés arra, hogy ne feltétlenül az igazságot keressük, hanem a közönség tetszését – lehet, hogy túl szigorú vagyok, de az biztos, hogy mindinkább a középszer felé mentünk. Egy nagy összeveszés lett a vége. Mindezt azért mesélem el, mert szeretném megértetni: nem voltam elfogult azzal az előadással, de ettől függetlenül úgy gondoltam, én elvégeztem a rám eső, mégiscsak egy fontos szerep adta feladatot, és erről majd kapok valami szakmai reflexiót. Nekem akkor elemi fontosságú lett volna, hogy egy kritikus mondja meg, mit lát, milyen állapotban vagyok, mert a Katonából eljövot persze maradt bennem kétség, egyáltalán nem voltam abban biztos, hogy jó döntés volt eljönni. Értettem a mondatot, sőt egyet is értettem vele, de úgy gondoltam, ha a kritika ebben a helyzetben ennyit hajlandó foglalkozni velem, akkor inkább nem vagyok rá kíváncsi. Megsértődtem.

– *Más nem írt arról az előadásról?*

– Tudom, akkor is voltak szaklapok, napilapok, ahol nyilván mások is írhattak, de Molnár Gál Péter elképesztő nagy tudású és mérvadó véleményű ember volt.

– *Addig a kritikát fontos szakmai fórumnak tartottad?*

– Dráma tagozatos gimnáziumba jártam, és tudtam, hogy színész akarok lenni, a *Kritika* című lapot úgy forgattam, mint a bibliát. Olyan előadásokról is átélessel olvastam, amelyeket nem is láttam, sőt a társulat nagy részét sem ismertem. Pesten természetesen jártam színházba, és azokat az élményeimet összevettem a kritikákkal. De ezekből az írásokból tanultam meg, milyen szempontok szerint értelmezhető egy előadás, milyen kritériumoknak kell megfelelni, és a többi. Komolyan vettem a kritikát. De nem kellett volna így, mert az a kritika egy ember egyszeri megnyilvánulása volt. Ugyanakkor csak utólag tudok erre indulatok nélkül gondolni, hiszen akkor nagyon érzékeny voltam.

– *Amikor a Katona társulatának tagja lettél, mivel találkoztál ott? Szokás volt kritikusan beszélni a munkáról?*

– Harmadéves főiskolásként gyakorlaton rögtön egy főszerepet kaptam a *Vízkeresztben* – 1994-ben Violát játszottam. Permanens ájultságban voltam, hogy kikkel vagyok egy színpadon: azokkal a színészekkel, rendezőkkel, akikről csak olvastam addig, akik az egész szakma idoljai. Aztán a Főiskola után még hat évadot töltöttem ott, de végig nem voltam olyan tudatállapotban, hogy kritikát fogalmazzak meg. Persze mi, főiskolásként, majd utána amolyan fiatal csapatként, mindig megbeszéltük a dolgainkat, és a társulattól pedig segítség formájában kaptunk kritikát.

– *Milyen a segítség formájában adott kritika?*

– Ha valaki azt mondja, hogy ezt inkább így kellene csinálnod, nem pedig úgy, akkor abban van egy burkolt kritika: ahogy most csinálod, nem elég jó. Mivel az illető mond egy megoldási javaslatot – ami színészek közt jellemző –, az ember nem marad azzal egyedül, hogy ez most nem jó. Ugyanakkor nem is kell feltétlenül végrehajtani a mondottakat – ez mindössze annyit jelent, kaptam egy támpontot, amitől el tudok indulni.

– *A hagyományos kritikában elfér ez a fajta szemlélet?*

– Azt hiszem, egy ilyen írásnak rengeteg feladata van, miközben behatárolt a terjedelme. És nem tudom, a kritikusok értenek-e annyira a szakmához.

– *Nem. De ezt a magam nevében mondom, mert van olyan kritikus, aki látott már hátulról is színházat, bár nem ez a jellemző.*

– Az a gyanúm, hogy egy jól figyelő ember, akinek az a szakmája, hogy folyamatosan előadásokat nézzen, az sok mindent meglát, de amint említettem, ahogy a színészek meg tudják egymást segíteni, úgy egy kritikus nem tudhatja, mert nem ismeri azt a helyzetet, azokat a fogásokat, azokat az apróságokat, amelyekkel egy karakter formálásakor dolgozik a színész.

– *Ha jól tudom, a Színművészeti Egyetemen nemsokára indul kritikusképzés, ami talán arra is nyújt lehetőséget, hogy ilyesmit is tanuljanak a leendő kritikusok. Mit gondolsz, mehet ettől előre az egész?*

– Ahogy annak idején én is tudtam tanulni kritikából, feltételezem, hogy ennek is lehet ilyen hatása. Ahhoz, hogy valaki belelásson a munkába, és tényleg építő módon tudjon hozzászólni egy előadáshoz, színészmesterséget is kellene tanulnia. De a képzésben már azért hasznos lehetne ilyesmivel foglalkozni, mert a majdani kritikusok azáltal empatikusabban állnának a szakmához. Visszakérdeztlé, hogy a színészek tudják-e biztosan, ha valami menthetetlenül rossz lett – igen, pontosan abból, ahogy egy munkafolyamat zajlik, hozzávetőlegesen lehet tudni, milyen lesz az előadás. Nyilván vannak finomságok, amelyekkel nem lehet feltétlenül pontosan számolni, de a próbafolyamat során nagy vonalakban kiderül, hogy milyen lesz az eredmény. Érdekes kérdés, hogy az, aki mindent egyben látná, és képes lenne leírni, tudna-e jobb kritikus lenni. Ám lehet, hogy az objektivitást valójában csak a távolság képes biztosítani, de az empátiát azért oda kellene csempészni.

– *Objektívnek kell lenni?*

– Bár nem olvasok kritikát, de értesülök, mert a kollégák mindig mondják, hogy jót olvastak rólam, amiből nekem az a fontos, hogy örülnek a sikeremnek, ilyen módon tehát hozzávetőlegesen követem a rám vonatkozó kritikákat. Mostanában sok pozitív visszajelzést kaptam, ami beleillik a trendbe, hogy a Nemzeti Színházban jó előadások vannak. Még ebből a közvetített helyzetből is feltűnő, hogy a kritika nem veszi észre, esetleg nem kezeli arányosan az éppen elismert társulat kevésbé sikerült előadását. S persze, emberileg ezt meg is lehet érteni, hogy valaki kritikusként megszeret egy színházat, egy műhelyt, de ezáltal részrehajlóvá válik – másféle elfogultságot nem tudok elképzelni. Mindez a többi társulat, színész és színházcsináló miatt lenne hallatlanul fontos, mert vannak kevésbé ideális körülmények közt dolgozó kollégák, akiknek alapvető lenne, ha egy szakember igenis észrevenné, hogy bár világvégi szakmai állapotok közt, de ott van valaki, aki jól dolgozik.

– *Ha jól figyeltem, téged egy ideig nem lehetett látni – bár Kaposvárról emlékszünk rád.*

– Miután szabadúszó lettem, ideiglenesen átvettem néhány szerepet, és vidéki színházakban is dolgoztam.

Szolnokon például úgy, hogy azt már nem is látta kritikus. Ott szembesültem azzal, hogy bár én sértetten nem olvasok kritikát, de az mégis egy sajátos isten háta mögöttiség, hogy nem is írnak egy előadásról. Akkor láttam, milyen színésznek lenni a szakmai elfelejtettségben, amelyben persze vannak barátságok, családok, békés vidéki élet és éjjel a színészklub. Ott láttam meg a Katona után egy örületesen más világot, és ettől valahogy meg is nyugodtam. Közben kiköltöztünk Pilisszentlászlóra, ami egy Paradicsom, aztán gyermekünk született, és egyáltalán nem éreztem veszteségnek, hogy keveset dolgozom. Utólag persze úgy látom, volt ebben valami fájdalom is, hogy nem tudtam egy másik társulatban megragadni, de a saját életünk bizonyossága ezt elfedte, úgyhogy nem szenvedtem meg a hiányt. De egypár év után észbe kaptam, hogy nem vagyok sehol.

– És egyszer csak felbukkantál a Nemzetiben. Ezek szerint volt, aki figyelt rád.

– Valló Péter rajtam tartotta a szemét. El is hívott Sopronba, ahol eljátszottam két főszerepet a rendezésében, de az a formáció egy évad után véget ért, és akkor ajánlott be engem ide. De addigra gyakorlatilag felállt Jordán Tamás társulata, aki egyébként ismert, és nyilván kedvelt engem, azért vett fel. Mindenesetre a második vonalba kerültem: azt vettem észre, hogy a korábban más társulatokból ismert kollégáim és osztálytársaim mögött játszom. De ezzel megbirkóztam.

– Most mindenesetre ott tartunk, hogy te a kritika által is sokat dicsért színésznő lettél, és kijöttél a második vonalból.

– Alföldi Róbert a másik olyan ember az életemben, aki mindig tudott rólam. Főiskolásként játszottunk együtt, aztán az évek során fel is hívott, hogy mennék-e a színházába – ami akkor neki sem jött össze –, de amikor itt igazgató lett, úgy gondoltam, már nem az vagyok, akinek megismert, és nincs is rám szüksége. De nem küldött el. Az első vele való munkámban pedig – a *János vitéz*ben – olyan frusztrált voltam az éneklés miatt, hogy azt sem tudtam, élek-e vagy halok. Rettenő kemény, türelmetlen és követelőző volt velem, nem hagyta a félig jó megoldásokat, addig piszkált, míg lassan fölbredtem. A másik fontos rendező, akivel itt dolgoztam, Zsótér Sándor volt. Rendre zokogva mentem ki a próbáiról. Sokáig nem értettem, hogy lehet megfelelni az elvárásainak.

– De azt láttuk, hogy ebből a kínlódásból egy emlékeztető előadás és fontos alakítás lett.

– Igen. Kénytelen voltam levetni azt az álarcot, hogy én gyenge és sérülékeny vagyok, akit ne tessék bántani. Zsótérnak nagyon pontos szeme van. Gondolom, azt is látta, hogy ez nemcsak a szakmai, hanem az emberi álcám is – ami persze nem két külön dolog, mert ugyanaz látható a színpadon is, ami az életben. Ő nyilván tudta, hogy azzal a habitusommal nem lehet a szerep kínálta úton végigmenni, amit azonban a *Pentheszileiában* Prothone-ként muszáj volt megtennem. Ezt egyébként akkor még nem tudtam, csak

utólag értettem meg. El kellett jutnom egy belső szilárdsághoz, hogy végigkísérhessem Pentheszileiát az útján.

– *Rákényszerített, hogy megváltoztasd a habitusodat?*

– A színpadon igen. De Zsótér olyan zseniális, hogy azt is tudja, aki a színpadon egy szerepben el tud lépni a habitusától, azt idővel be tudja építeni a saját életébe is. Egy jó munka, egy fontos szerep utórezgése emberformáló, ha a színész hajlandó tovább dolgozni magában.

– *Ahogy mondtad, a kollégáid tudósítanak arról, mit írnak rólad. Most már olvashatnál kritikát.*

– Miután rosszat írtak rólam, úgy döntöttem, erre nem vagyok kíváncsi – most, hogy dicsérnek, nevetéses lenne ennek mégis fontosságot tulajdonítani. De leginkább félek, egy idő után képes lennék komolyan venni a sikereket, ami a színészre leselkedő egyik legnagyobb veszély.



Schiller Kata felvételei

## GÁSPÁR ILDIKÓ

– *Bár részt vettél kritikusképzésen, de már tudtad, hogy nem ezzel akarsz foglalkozni.*

– Akkor még Veszprémbe jártam színháztudomány szakra, de hamar kiderült, hogy nem találok a helyemet az elméleti képzésen, úgyhogy próbáltam onnan kiszakadni. Az éppen induló Bárka Színház egyébként is rokonszenves volt nekem, és a Hajónapló Műhely kapóra jött. Közben aztán felvételiztem dramaturg szakra.

– *Pedig van némi átfedés az elméleti írás és a kritika közt.*

– Az előadás-elemzés különbözik a kritikától, azonban a két dolog vegyíthető. Például lehet elméleti módszerrel olyan kritikát írni, amelynek része az előadás-elemzés. De én azt szeretem, ha – akár tudományos módon is – kritika marad a kritika, amelyben jelen vannak a látottak alapján történő felismerések és megállapítások, a koncepció következetes vizsgálata.

Persze vannak olyan markáns személyiségű kritikusok, akik a személyiségükkel felülírják a következetesség iránti elvárást.

– *De te közben sem kaptál kedvet ehhez.*

– Érdekel a kritikairás, mert le kellett írjam, amit a színházról, az előadásról gondolok. De csak arról tudtam írni, ami megfogott, ami foglalkoztatott. Ha valami nem inspirált, vagy untató, arról képtelen voltam írni. Márpedig egy kritikusként minden előadásról tudnia kell írni. Arról is, amit un. Ráadásul érdekesen. Sokat lehet tanulni egy kevésbé sikerült előadásból is, ha valaki képes belehelyezkedni, gondolkodni róla. Ezt csak egy, a kritika iránt elhivatott ember tudja megtenni, és mert bár én is szívesen gondolkodom arról, hogy nekem az előadásból mi hiányzott, leírni már lusta lennék.

– *Pedig a kettő között már nincs nagy távolság: gondolkodni egy előadásról és leírni azt.*

– Amikor írtam, az volt a legfontosabb, hogy az élményből, az érzetből, amit az előadás által megélttem, az íráson keresztül minél többet vissza tudjak adni. Próbáltam azt a hangvételt megtalálni, amivel megjeleníthetem az érzéki élményt, ami gondolati szinten nem megfogható. Nyilván keveset lehet megmutatni egy előadásról írva, de néhány képet – amely egyébként már az én olvasatom, amint leírom – fontos megjeleníteni. Erről aztán lehet beszélni, hogy mit jelent, és hogyan viszonyul az előadás egészéhez.

– *Amikor kritikát olvasol, ugyanezt várod el?*

– Alapvetően azt, hogy jók legyenek a mondatok. Persze van, aki nagyon jó mondatokat tud írni, és mégsem ír semmiről, de azt legalább élvezet olvasni. Ha olyan előadásról olvasok, amit nem láttam, akkor érteni szeretném, miről van szó. Általában hiányolni szoktam a kritikákból a vizualitás és a zene, a muzikalitás elemzését. Helyette sokkal több intellektuális magyarázkodás van, ami egészen közel áll ahhoz, ahogy drámaolvasás után elemzünk egy szöveget, pedig engem az sokkal jobban érdekel, milyennek tűnik kívülről egy előadás egésze a díszlettel, jelmezzel, zenével, mozgással együtt. Mégis, ezeket a dolgokat egy-egy mondattal szokás letudni. Ez mindig bosszant, talán azért, mert engem az a színház érdekel, ami komplex, elsősorban képileg, zeneileg történik meg, nem a szövegben.

– *Érdekes ezt egy dramaturgtól hallani.*

– Nem gondolom, hogy a szöveg az alapja egy színházi előadásnak, csupán az egyik alkotórésze. Ha egy erős szerkezetű darabról van szó, akkor persze meghatározó, de még azt is fel lehet lazítani. Nekem sokkal fontosabb a hangzás, a tér, a mozgás: az előadás világa, aminek a levegőjét be lehet szívni, mert a szó csak valamilyen közegben tud megszólalni. A színészekről nem is beszélve: az előadás általuk van. Ehhez képest sokszor csak konzervmondatokat lehet olvasni az „alakításokról”, pedig nem annyit ér a munkájuk, ami egy (akár dicsérő) mondattal elintézhető. Talán ott csúszik ez félre, hogy a kritikusok úgy érzik, nekik mindenekelőtt szakmailag kellene hozzászólni. Az alkotók, amikor a saját előadásukról olvasnak, nem ezt várják, hanem azt, hogy a kritikus vegye észre a gondolatot, a szellemiséget, ami benne van az

alakításban és az előadásban, vagy lásson meg akár csak egyetlen pillanatot, ami a színésznek vagy a rendezőnek fontos, sőt, talán lényegi.

– *Utoljára úgy tizenöt éve a Műhelyben írtál kritikákat. Emlékszel olyanra, hogy nem sikerült hiánytalanul megfelelned a fentieknek?*

– Írtam olyan előadásról, ami nem tetszett, és próbáltam szellemes lenni, mert akkor úgy gondoltam, az a fontos, hogy vicces legyek, és jó humorosan bele-rúgjak egyet a rendezőbe meg a színészbe. Azt az írást, jól emlékszem, Nánay István rettenetesen ízekre szedte, én meg nagyon elszégyelltem magam – nem annyira morális okokból, hanem mert kiderült, felületesen gondolkoztam, pongyolán fogalmaztam, és odavettem néhány számomra szellemesnek tűnő közhelyet.

– *Azt mondd, érdekel, hogyan látja a kritikus az előadás szcenikáját, világát. Többször hallottam már színészekről, hogy szinte minden előadásról készülnek fotók, ezért erről felesleges beszámolni.*

– Egyfelől nemcsak a színészeknek szól a kritika, lehet, hogy a látványtervező és a rendező nem unja a leírásokat sem. De csak a látványt leírni – gondolatok nélkül – tényleg felesleges. Arról kell írni, hogy a díszlet vagy a jelmez mit jelent az előadás egészében. Nagy különbség leírni, vagy leírni és értelmezni azt, hogy, mondjuk, a látvány hova, milyen világba viszi az előadást. Közben persze arra is figyelni kell, milyen a lap vagy a portál olvasóközönsége, ahol az írás megjelenik.

– *Nyilván neked is feltűnt, hogy egyre kevesebb média-felület van a kultúra számára.*

– A mainstream médiában. De az igényt nem lehet eltüntetni, éppen ezért számos nem hivatalos fórum alakult. A blogot általában amatőr fórumnak szokás gondolni, mert többségük akként is működik, de néhány helyen megjelennek nem műkedvelő, igényesen megírt írások is. A blog, mivel kommentelni lehet, olyan forma, amely megnyitja a dialógus lehetőségét, ami számomra nagyon rokonszenves.

– *Sokszor kimondtad már azt, hogy gondolkodni kell. Mit jelent ez egy kritikánál?*

– A gondolkodás megmutatkozik az írásban: el kell dönteni, mit akarok elmondani egy kritikával, miről akarok beszélni egy előadás kapcsán, egyáltalán, hogy mi a cél. Lehet írni nagy távolsággal egy előadásról, vagy elhelyezve a színház műsorpolitikájában, esetleg az adott színészek és a rendező pályáján. Ők, azt hiszem, vágnak arra, hogy a kritikus hosszú távon is reflektáljon a munkájukra.

– *Akiket – színészeket, rendezőket – kérdeztem, hasznos lenne-e színművészetet tanulnunk, azt felelték, nem, megengedve, hogy lehet olyan alkatú kritikus, aki jól tudná használni azt a tudást, amitől persze még senki nem lesz jó kritikus.*

– Nem kell tudni az értő hozzáálláshoz, mit csinálnak a színháziak a próbákon hat-nyolc héten át. Elég, ha a kritikus nem alkot felületes véleményt, hanem megpróbálja megérteni a gondolatot, ami az előadást mozgatja, és észrevenni azt, hogy egyébként az előadás pillanatnyi állapotához képest ki hol tart a munkájában. Lehet, hogy ebben segít a színházi tapasztalat,

de nem feltétlenül. Inkább az empátia. És az is fontos, hogy a kritikus megtalálja az optimális arányt a szubjektív és tárgyilagos közlés közt.

– *Mi ez az optimális arány?*

– Az amatőr és a professzionális írás közt az a különbség, hogy előbbi egy privát vélemény, utóbbiban pedig a kritikus – bár az előadáshoz személyes viszonya van – úgy ír, hogy az alapvetően szakmai alapokon nyugszik. Személyes attól lesz, hogy nem közhelyeket ír, nem felületesen fogalmaz, hanem megpróbálja a lehető legjobb megérteni azt, amit látott, érzett, amire asszociált. Tudományos vitát folytatni egy előadásról nehéz ügy, mert van egy pont, amitől fogva mégiscsak az számít, magánszemélyként dialógusba tudsz-e kerülni az előadóval – amit annyi minden befolyásol: ki vagy, milyen kötődéseid vannak, miről mi jut eszedbe, milyen élmények értek aznap, és így tovább, ezek mind meghatározzák, eljut-e hozzád a dolog vagy sem. Még akkor is, ha minden alkotás befogadásának van egy intellektuális része, ami önmagában is értelmezhető, végső soron az dönt, hogy létrejön-e vele egy személyes viszony. Talán ha egy kritikában nemcsak állítások lennének, hanem kérdések is, az felvetné a dialógus lehetőségét, és akkor messzebb lehetne jutni – ugyanakkor nem tudom elképzelni azt a formát, ami ezt elbírná, legalábbis a hagyományos kritikákban.

– *Milyen alapon válogatsz, ha kritikát olvasol?*

– Nem válogatok, kíváncsi vagyok. Azt nem állítom, hogy a tapasztalataim alapján nincsenek előítéleteim, de mindenkit olvasok, mert van, aki az egyik előadást – úgy érzem – nem érti, a következőt pedig igen. Az jó érzés, ha kiderül, hogy amit akartunk, átmege, érthető.

– *Lehet általános oka az értetlenségnek?*

– Talán nehéz elszakadni az írott anyagtól, a színdarabtól – mármint mindenkinek a saját előzetes értelmezésétől, különösen, ha ismert műről van szó. Amikor dolgozunk, világokat keresünk, hogy abban szóljon meg a szöveg. Izgalmas, hogy miért épp abban a világban szólnak azok a mondatok, amit egy előadás megteremt, és ami többet ad az élményhez, mint csupán maga a szöveg. Persze ezt a „világot” éppen azért keressük, hogy közelebb kerüljünk a jelenhez gondolkodásban. Éppen ezért muszáj a kritikusnak annyira nyitottnak lennie, hogy azt lássa, amit néz, ne pedig a saját elvárásaihoz viszonyítsa, igazítsa, ami éppen a színpadon történik. Persze azt feltételezem, hogy az előadás, amiről általában beszélünk, alaposan átgondolt munka. Mondok egy példát: 2000-ben láthattuk Nekrošius *Hamletjét*, ami olyan messze volt a szövegtől, hogy kénytelenek voltunk az előadást értelmezni, és nem azt, hogy Nekrošius hogyan csinálta meg a *Hamletet*.

– *Milyennek találod a magyar kritikát?*

– Gyakran elfogultnak. Pedig egy alaposan átgondolt írás esetében nem történhet meg, hogy az érzelmi elfogultság dönti el, milyen volt egy előadás, egy

színész. Teljes elfogulatlanságot persze senkitől sem lehet várni, azonban törekedni kell rá. És elfogult a kritika abból a szempontból is, hogy mindenki a preferált helyeket látogatja. Persze, szomorúak lennének, ha az Örkénybe nem jönnének a kritikusok – de tudom, hogy sok olyan előadás van, amit jóformán senki nem néz meg. A kérdés azonban elsősorban az, milyen a kritikus attitűd: pedagógiai vagy hatalmi. A kritikának fontos feladata volna, hogy megakadályozza a sikerbe való belekényelmesedést, illetve másfelől – a visszajelzés-nélküliség okozta fásultságot, egykedvőséget. Nyilván vannak olyan megszállottak, akik ettől függetlenül tudják magukat, de a színészek többnyire rettentően ki vannak téve a visszajelzés fontosságának. A kritika feladata, hogy mozgásban tartsa a gondolkodást, és motiválni tudja saját belső, önmagunkkal szemben támasztott igényeinket – hiszen az ember végső soron (a lelke mélyén) úgyis tudja, mi az, és mennyit ér, amit csinált.

– *Van a dramaturg munkájában is valami kritikai?*

– Ha éppen úgy találom, hogy valami nem működik, akkor muszáj megvizsgálni, ezt nevezhetjük kritikainak, de közben azért tudni kell, hogy ha az ember folyamatosan csak szétszed, nem fog tudni építeni. Ugyanakkor jellemző a munkámra a kritikus gondolkodás, a nézői attitűd, hogy a kívülálló szemén keresztül nézve próbáljam meg megérteni, meglátni a hatást, amit a létrehozott rendszer kiválthat, és hogy az összhangban áll-e azzal, amit a rendező szeretne. Fontos, hogy megtaláljam a rendező rendszerén belül a gondolati következetességet.

– *Van a próbafolyamat során valamilyen kritikaféle helyzet, ami kívülről tekint az egészre?*

– Vannak rendezők, akik egy bizonyos ponton szeretnek behívni olyan kollégákat, akikben megbíznak. Nyilván nem azt hívják, aki megveregeti a vállukat, hogy milyen ügyes vagy, hanem azt, aki hozzá fog szólni, vagy akár bele fog kötni, és megtalálja azokat a pontokat, amelyek nem elég tiszták.

– *Egymás közt mennyire beszéltek őszintén? Nyilván vannak hiperérzékeny emberek, akiknek egy pillantás is sok.*

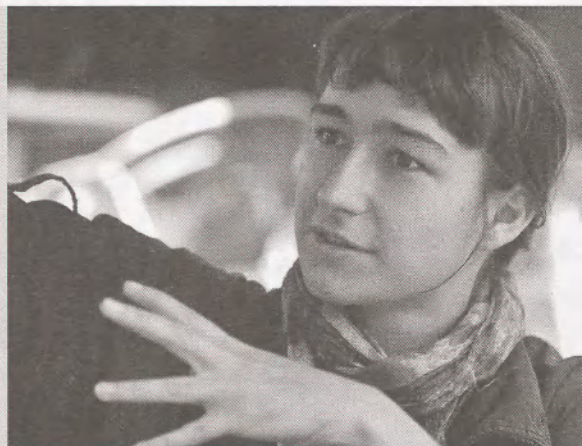
– Különbözőek az állapotaink: olyan nincs, hogy valaki mindig hiperérzékeny. Még a bemutató után is (sőt, sokszor csak akkor igazán!) folyamatosan változik, dolgozik az emberben az anyag. Attól pedig, hogy adott esetben nem esik jól egy kritikus jelzés, lehet, hogy az ember idővel helyre rakja magában, és tudja használni. Persze miután valaki kívülről megfejtett egy problémát, az illető, akinek csinálni kell, nem biztos, hogy be tudja építeni az egyébként a számára is érthető megoldást. Alapvetően örülni kell annak, ha a kritika révén előrelépés történik, és mondani kell akkor is, ha hiábavalónak tűnik.

AZ INTERJÚKAT KÉSZÍTETTE:  
PROICS LILLA



# Alakítani a történéseket

BESZÉLGETÉS SARAH GÜNTHERREL



2012 nyarán a Sarah Günther vezette Mobile Albania német performanszcsoport és a Pneuma Szöv. nevű nyitott hálózat kezdeményezésére egy csapatnyi művész egy üres telek „újrahasznosításába” kezdett Budapest VIII. kerületében. A gazzal benőtt udvart kitakarították, és olyan nyitott művészeti műhellyé alakították, ahova bárki betérhetett, hogy részt vegyen a jógaórákon, íróműhelyeken, hangszerépítő workshopokon vagy akár egy helyben íródó és készülő szappanopera forgatásán. A szomszédság – köztük sok gyerek és hajléktalan – rendszeres vendége lett a *20 forintos operett* elnevezésű projektnek. A résztvevők hulladékanyagokból felépítettek egy kerekeken guruló, hatalmas mókuszszobrot, melyet szeptemberben, a „Mókusünnep” keretében, népes menetben toltak el a Tolnai Lajos utcától a Kálvária térig.

Sarah Günther Németországban született. A Giesseni Egyetemen, Európa egyik legfontosabb kísérleti színházi műhelyében tanult alkalmazott színháztudományt. Az utóbbi években sokszor járt Magyarországon: volt gyakornok a Krétakörnél, vendéghallgatóként fél évig tanult a Színházművészeti Főiskolán, és az ő nevéhez kötődik a Corvin Áruház tetőtérében, 2008-ban kialakított *Lufthase* ('légnyúl') című színházi performansz.

– *Miért éppen Magyarország?*

– Először a szüeim meséltek róla, akik itt voltak nászúton, aztán 2006-ban én is eljöttem Budapestre. Gyalog mentem mindenhová, mert alig volt pénzem, és az utcákat járva nagyon megtetszett a város: volt benne valami, ami a kezdetektől fogva nagyon marasztalt. Amikor visszamentem Németországba, belevettem magam a magyartanulásba. De nem volt elég a heti egyszeri nyelvóra. Megpróbáltam egyedül is haladni, például Bikini-dalokat töltöttem le az internetről, amiket megtanultam kívülről. Minél többet tudtam, annál inkább úgy éreztem, hogy van valami hasonlóság a német és a magyar nyelv mélyén levő struktúrák és képek között.

De sosem egzotikumként tekintettem az országra, hanem sokkal inkább otthonomként, hiszen Kelet-Németországból jövök, a cseh és lengyel határ közeléből, ahol bizonyos kulturális referenciák érthetőbbek, mint Nyugat-Németországban.

– *Németországban saját társulatod van, a Mobile Albania. Hogyan találtátok ki ezt a nevet?*

– Amikor a társulat alapító tagjaival Albániában jártunk, azzal szembesültünk, hogy bizonyos európai országok lakói másodrendűek az Európai Unió polgáraihoz képest. Az első osztályú állampolgárok mindenhol szabadon utazhatnak, másoknak pedig ahhoz is engedélyt kell kérniük, hogy átmenjenek a szomszéd országba. Az albánok akkoriban még különösen nehezen kaptak vízumot az Unióba. Erre a helyzetre szerettük volna felhívni a figyelmet a névvel, és egy olyan társulat alapításában gondolkodtunk, ami valójában egy mobil színház-állam.

– *Mit jelent ez az államiság?*

– Az állam megfelelő definícióján folyamatosan dolgozunk, de például azt, hogy nemzet lennénk állampolgárokkal, nem tartjuk magunkra érvényesnek, és nálunk nincsenek hivatalnokok vagy alávettek sem. Inkább egyfajta államon túli állam vagyunk, ahol bárki lehet elnök. Szerintem, bár erről szoktunk vitatkozni, a művészet diktatúrája áll a legközelebb a Mobile Albániához, a Jonathan Meese által használt értelemben: a diktatúra nem jó, hiszen emberektől ered, ahol azonban a művészet irányít, ott otthon érezzük magunkat.

– *Törvényeitek vannak?*

– Nincsenek, csak szubjektív alkotmányaink vannak, melyeket a mindenkori elnökök írnak, s mi „végrehajtunk”. Folyamatosan kutatunk, és kérdéseket teszünk fel, tulajdonképpen csak annyit határozunk meg, hogy miről tudunk vagy akarunk beszélni.

– *Mire vonatkozik a „mobil” jelző?*

– A társadalmi mobilitás jelenségeivel foglalkozunk. Az emberek ma nagyon sokat utaznak, rengeteg időt töltenek például a lakhelyük és a munkahelyük közötti nem-térben, vonaton, buszon vagy autóban. Emiatt nagyon kevesen ismerik a lakókönyezetüket, és alig vesznek részt annak alakításában. A Mobile Albániával szeretnénk újra megnyitni ezeket a tereket, hogy új találkozások jöhessenek létre. Tulajdonképpen utcai rituálékat hajtunk végre, melyek a megszokott közlekedési útvonalakat alakítják át, különleges találkozások csomópontjait hozzák létre. Építettünk például egy kerekeken guruló szamarat, amivel elgyalogoltunk Giessenből Marburgba. Vettünk egy régi buszt is, amivel különböző városokban tudjuk megvalósítani a projektjeinket. Általános stratégiánk, hogy egy-egy helyen néhány hétig maradunk, és megpróbálunk azokkal az emberekkel és helyzetekkel foglalkozni, akik és amik éppen ott vannak. Igyekszünk



Schiller Kata felvételei

mindenkit olyan tevékenységekbe bevonni, amik legalább időlegesen átalakítják a közösségi tereket. A megszokott valóság megzavarásával nyitunk új tereket, hozzuk mozgásba a gondolatokat, ösztönözzük játékra az embereket.

– Sokan vannak, akik ezeket a projekteket és a 20 forintos operettet sem tekintenék színháznak, hiszen szó sincs arról, hogy a próbafolyamatot követően előadást, azaz végeredményt látna a közönség. Sőt, a kritikus legtöbbször csak akkor kapcsolódik be, amikor már sok minden lezajlott, és így amit az egészsből lát, az nem nevezhető színházi előadásnak. Mitől színházi mégis a 20 forintos operett?

– A különleges találkozás lehetőségétől. Szerintem az, amit csinálunk, nem esik távol az alapvető színházi helyzettől, ami néző és játzó közötti párbeszéd. A 20 forintos operettben és más munkáinkban a játzó és a néző közötti határvonal újra és újra eltolódik, és megnyílik egy új, köztes tér, ami megtöri a tér és az idő adott határait. Számomra a színházban fontos a remény, hogy történik valami, ami nincs megtervezve és strukturálva. Maguktól nehezen jönnek létre ilyen helyzetek, mert az a rendszer, amelyben most élünk, elfojtja ezeket a lehetőségeket, hiszen ha egy pillanat nincs megtervezve, az veszélyes lehet, és bármi megtörténhet.

– Azt hiszem, hogy a kritikusoknak, legalábbis Magyarországon, gyakran nincsenek meg a megfelelő eszközeik arra, hogy erről a fajta színházról beszéljenek. Alighanem teljesen új megközelítéseket kellene találnunk, ahol azonban a kritikus értékelő funkciója végképp nem működik.

– Ahogy mi magunk sem értékelni vagy értelmezni szeretnénk azt, ami történik. Inkább alakítani akarjuk a történéseket.

– Ha mégis értékelned kellene egy projektet, milyen szempontok alapján tennéd? Mitől érzel valamit sikeresnek, avagy sikertelenségnek?

– Azért nehéz erre válaszolni, mert számunkra elsősorban a tanulási folyamat és nem a végeredmény

fontos. A 20 forintos operett szerintem nagyon jól sikerült, mert sokféle társadalmi státusú embert hoztunk össze egy helyen. Ezért lehetett ekkora varázsa annak, hogy szinte mindent a semmiből hoztunk létre – ami szintén fontos eleme a színháznak –, és hogy ezt együtt megünnepelhettük. Nehéz azt mondani, hogy valaki jól vagy rosszul csinálta a dolgát, hiszen a keresés és a tanulás a lényeg. Fontos az is, hogy hogyan kommunikálunk az emberekkel, de általában egyszerű dolgokról, a színház alkímiájáról van szó, melyek a misztériumjátékok vagy a karnevál formájában már régóta léteznek.

– Pedig kívülről kifejezetten érthetetlennek és lilának is tűnhet az egész...

– Az embereknek, akik beléptek az udvarra, elég volt azt mondani, hogy egy művészeti projekt keretében mókust építünk, és innentől kezdve minden magától értetődő volt. Általában inkább az

okok nehézséget, ami sok workshop esetében is: hogy megtaláljuk a megfelelő egyensúlyt egy folyamat tervezettség és a nyitottsága között. Hiszen a bemutató időpontjáig létre kell hoznunk valamit, és ehhez tervezni kell, de ha valami túl van tervezve, elvesz a folyamat spontaneitása, nyitottsága.

– Mi a legfontosabb különbség a németországi és a magyarországi projektek között?

– A Mobile Albániával felbukkanunk valahol, aztán egy idő után eltűnünk. A 20 forintos operett esetében azonban a folytonosságra koncentrálnak, hiszen a helyiek számára fontos az, amit idáig felépítettünk. Úgy tűnik, hogy az önkormányzattól jövőre is megkapjuk a Tolnai utcai telket, és jövő nyáron szeretnénk folytatni a projektet: szeretnénk létrehozni az operett következő képét. Dolgozunk egy józsefvárosi történeteket tartalmazó kiadványon is.

– Miért éppen a VIII. kerület érdekelt?

– Ez Budapest egyik legszegényebb része, és rengeteg hajléktalan kötődik a kerülethez. Ugyanakkor nagyon sok a pozitív civil kezdeményezés. Általuk ismertem meg korábban hajléktalanokat. Az ő történeteinket keresztül sokat tanultam, és saját előítéleteimmel is szembesültem.

– A színház egyik célja, hogy szembesítsen az előítéleteinkkel. Mi fontos még a számotokra?

– Az, hogy olyan emberekkel találkozzunk, akik mások, mint mi, és hogy a művészet szabadságát arra használjuk, hogy létrehozzunk valamit, ami nem kommersz, és nem gazdasági szempontból hasznos. Hogy a színház olyan találkozásokat generáljon, amelyek nincsenek betervezve a fennálló rendszerbe, és felvesse a kérdést, hogy milyen életre vágyunk valójában. És hogy mindezt magunk is élvezzük, hiszen a művészetnek alapvetően játékosnak kell lennie.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:  
RÁDAI ANDREA



Dienes Valéria orkesztika-előadása

Csergeő Tibor felvétele

Erkel: március 22., 23., 25.,  
26., 27., 28.

### Primavera13 magyar operatársulatok premier-körképe

Nemzeti operaháznak lenni három kötelességet jelent. Korokon és játéktílusokon átívelő repertoárt; szélesre tárt kapukat hazánk zene- és táncművészetének tehetségei előtt, valamint magyar szerzők és művek hagyományának ápolását. Amikor Budapestre invitáljuk az összes vidéki operatagozatot is a kolozsvári Magyar Operával együtt (Primavera13), a POSZT operai mását hozzuk létre ezzel, s mindenki örömeire tallózunk a teljes magyar operajátszás jelenében is.

Erkel: április 5., 6., 7., 25.,  
26., 27., 28.

### János vitéz | Kacsóh P. |

zeneszerző | Kacsóh Pongrác ▶ a zenét átdolgozta | Kenessey Jenő ▶ szövegíró | Heltai Jenő, Bakonyi Károly  
rendező | Palcsó Sándor ▶ díszlettervező | Csíkós Attila ▶ jelmeztervező | Beda Judit ▶ koreográfus | Fodor Gyula

Opera: március 3., 7., 10.,  
16., 17.

### Elfújta a szél | A. Dvořak, - Rácz Z. -Pártay L. |

zeneszerző | Antonin Dvořak, Rácz Zoltán ▶ koreográfus | Pártay Lilla ▶ közreműködik | Amadinda Ütőegyüttes ▶ a zenét átdolgozta | Medveczky Ádám ▶ librettó Margaret Mitchell regénye nyomán | Pártay Lilla ▶ díszlettervező | Kézdy Lóránt ▶ jelmeztervező | Schäffer Judit ▶ próbavezető  
balettmeister | Metzger Márta, Volf Katalin

Opera: március 6., 8., 10.,  
12., 17., 20.

### Anyegin | P. I. Csajkovszkij |

zeneszerző | Pjotr Iljics Csajkovszkij ▶ szövegíró Puskin nyomán | Pjotr Iljics Csajkovszkij, Konsztantyin Sztjepánovics Silovszkij  
▶ rendező | Kovalik Balázs ▶ díszlet- és jelmeztervező | Angelika Höckner

Opera: március 28., 30.

### Máté-passió | J. S. Bach – F. B. Mendelssohn |

zeneszerző | Johann Sebastian Bach, Felix Mendelssohn Bartholdy ▶ karmester | Vashegyi György ▶ közreműködik | Magyar Rádió Énekkara  
Evangelista (tenor) | Timothy Bentch ▶ Jézus | Kovács István ▶ szoprán | Hamvasi Szilvia ▶ alt | Schöck Atala ▶ basszus | Cser Krisztián

Opera: április 5., 6., 7.

### Szentivánéji álom | F. B. Mendelssohn - Seregi L. |

zeneszerző | Felix Mendelssohn Bartholdy ▶ koreográfus | Seregi László ▶ libretto W. Shakespeare nyomán | Seregi László  
▶ díszlettervező | Forray Gábor ▶ jelmeztervező | Vágó Nelly ▶ a koreográfus asszisztense | Kaszás Ildikó ▶ a zenét átdolgozta | Jármay Gyula

Opera: április 19., 21.,  
23., 26., 28.,  
május 3., 8.

### Arabella | R. Strauss |

zeneszerző | Richard Strauss ▶ rendező | Bereményi Géza ▶ díszlettervező | Csíkós Attila ▶ jelmeztervező | Velich Rita  
▶ világitástervező | Kardos Sándor