

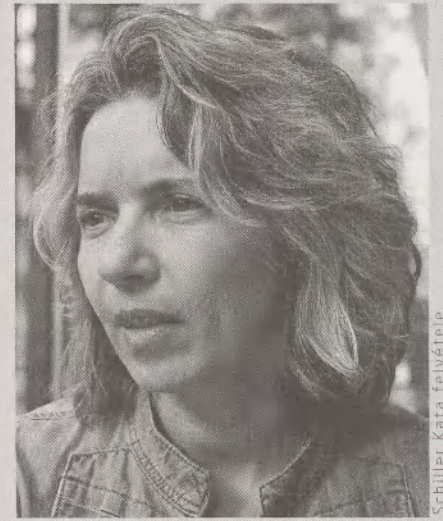


Schiller Kata felvétele

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 (Szegegyi 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 bizonyonnyal szóba állnak egymással. Ennek ellenére a tömeg- és elitmédiák termékeinek 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 férfiközösségekben, például börtönben, kaszárnyában vagy egy szerzetesrendben játszódik. Ha azonban a mű társadalmi közege megengedné a nők jelenlétét, de mégsem szerepelnek benne, vagy egy férfiközösségekben 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 élvezzi „másnak parancsolhatni”, és a IV/2. végén történelemkönyvére utalva felkiált: „hogy nem lehet Solón és Lycurgus – asszony”. Nem egyszerűen valaki, akinek hatalma van, és élvezzi 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, fiverein, férjén és ezek nemzetsegein esett sérelmet hánnya a szemére, s ezért ők mind elvesztek számára. Világos, hogy a saját testén esett

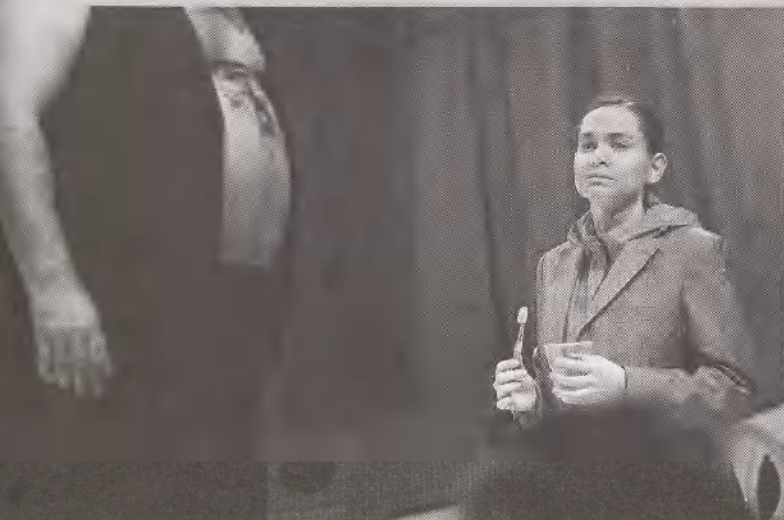




4.



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 fetregő 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 társadalomtörténetész meglátása 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 eljátssza, 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 stíluseszközként 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.