

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.”¹ 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.² 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, „hogyan valósuljon meg egy olyan társadalmi rend, amelyben nem a patriarchátus elvei érvényesülnek, hanem egy humánus, a nőket is egyenrangú, egyenjogú embernek tekintő szemlélet él és hat át mindent, és a társadalmi intézményeket is ehhez igazítják”.³ 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.⁴ A rendszerváltást követően jókora erőfeszítésekre volt szükség, hogy az „előnyök története”⁵ 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.⁶ 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 pusztán középpontba állítása semmilyen átalakítóerővel sem bír.⁷

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”

¹ *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.

² 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.

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

⁴ 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, átgondolatlanul miatt folyamatosan feszültségeket szülve.

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

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

⁷ 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 (androcizmus) 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.⁸ 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 tudatosságbesztő csoportok módszereit alkalmazva, vagy ilyen gyűlések anyagait felhasználva alakították előadásai szövegyűjtését. A tudatosságbesztő 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.⁹

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.¹⁰ 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.¹¹

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.¹² 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.¹³ 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.”¹⁴ 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.¹⁵ 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

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

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

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

¹¹ Ennek dokumentumait lásd forgacszsuzsaszhaz.blog.hu

¹² 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.

¹³ 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.

¹⁴ Culler: i. m. 78–79.

¹⁵ 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.¹⁶

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



¹⁶ 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.

¹⁷ 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.

¹⁸ 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>

¹⁹ 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.¹⁷ 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.¹⁸ 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.¹⁹

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 koncentrál. Nem hagyja figyelmen kívül a szövegek színházi és kulturális-társadalmi kontextusát (egybeesett-e játszó és dramatisztikus 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 dramatisztikus szöveg ellenében). A feminista színházelmélet leginkább ebben látja a színház felforgató lehetőségeit a patriarchális sztereotípiákat felvonultató dramatisztikus szövegek kapcsán – a színpad nem tükör, hanem üres képkeret a fantázia számára.²⁰

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 producer-nők, kritikusnők 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.²¹ 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 balerínát lássanak (és nem férfit); ráadásul gazdasági körülményeik a balerínák többségét gazdag szeretők tartására készítette, a mutatvány többnyire kifejezetten az ő felcsigázásukat célozta.²²

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.

²⁰ Austin: i. m. 19.

²¹ 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.

²² 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.

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 szerepelődök 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 színidirektor 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 színidirektor. 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.