

Jól látszani, jól játszani

Adorjáni Panna, szerk. „Nők a színházban.” *Játéktér* 2016/5.1. szám, 1-101. ISSN 2285–7850. Ára: 650 Ft.

A *Játéktér* 2016-os tavaszi száma az erdélyi magyar színházi közegben a nők helyzetére fókuszál. A tartalomjegyzéket átböngészve aztán kiderül, hogy ez csak részben igaz: a számban érdekesnek ígérkező, női témákkal kapcsolatos írások gyűltek össze, ám mivel a lap a szélesebb színházi közönségnek is szól, aktuális kritikákat is tartalmaz, amik nem feltétlenül kapcsolódnak a fókuszhoz. A szerkesztői előszóban Adorjáni Panna a feminista beszédmóddal igyekszik kapcsolatba hozni a kiadvány célkitűzéseit, szövegeit anélkül, hogy konkrétan utalna bármelyik írásra. A feminizmus perspektívája persze óhatatlanul kapcsolódik a női témához, a szerkesztő ugyanakkor úgy véli, hogy Erdélyben nincs meg a megfelelő regiszter ahhoz, hogy a nők színházbeli szerepét adekvát módon jellemezni és elemezni tudjuk (4). Ebben a tekintetben a szám diskurzusteremtő vállalkozásnak is tekinthető: ahogy a nő helyét keressük a kortárs erdélyi színházban, úgy keressük a megfelelő feminista beszédmódot is, sőt, úgy próbáljuk a feminizmust a hétköznapi (kritikai) beszéd részévé is tenni.

Bár a felvezetőben — ami egyébként meglehetősen lazán kapcsolódik a számban publikált szövegekhez — szóba kerül ugyan az „egyedülállóan zseniálisnak felmutatott fehér-heteró-középkorú-férfi narratíváktól” való elhatárolódás (3), az írások egy részében, ahogy látni fogjuk, nem mutatkozik markáns női vagy feminista látásmód. Sőt, mintha néha az említett férfinézőpont (akár az újságírói kérdésekben is) olykor a kelleténél hangsúlyosabban fel is bukkanna. Talán éppen az útkeresés része ez is, és lehet, hogy pont az ilyen vélemények, álláspontok, hozzászólások részletes elemzésével érhető el az, hogy egyszer csak élesen és reflektáltan el tudjuk különíteni azokat a perspektívákat, amik megteremthetik a megfelelő kontextust és nyelvezetet a (színházi) nőkről való beszédhez. Másrészt a *Játéktér*, úgy tűnik, sokféle színházi-művészi-alkotói hangot szólaltat meg, széles olvasóréteget céloz, ezért aztán helyet kell, hogy kapjon benne mindenféle vélemény és állásfoglalás.

Dicséretes, szimpatikus, és demokratikus törekvés ugyanakkor, hogy a szerkesztők a színházi világ egyenrangú résztvevőinek tekintik a kritikusokat, színháztudósokat, drámaírókat egyaránt. Emiatt a szám nagyon vegyes — és különböző kritériumokkal bíró — műfajokat hoz: van itt kritika, interjú,

tanulmány, esszé, szakfordítás, kép és dráma. A változatosságot tehát nemcsak az írások különböző színvonala okozza, hanem a széttartó zsánerek, amiknek nem mindegyikét lehet vagy kell szorosán a témához kapcsolnunk. Alapvetően olvasóbarát szövegekről van szó, ezt az előadásrecenziókon és az interjúkon kívül a tanulmányok, esszék és a fordítások is igyekeznek szem előtt tartani.

Az első szekció mindjárt a színikritikáké, amik tematikusan nem nagyon kötődnek a szám célkitűzéseihöz, hiszen az aktuális színházi felhozatal adott. **Kovács Bea** „**A néző élete és... élete**” Radu Afrim *A néző élete és halála* felszínes történetekben elmesélve című temesvári rendezését vizsgálja. Afrim rendezése megfordítja a hagyományos színházi funkciókat, az előadásban a néző kerül görcső alá, az ő reakcióiból, gesztusaiból csinál előadást. **Lovassy Cseh Tamás** Michal Dočekal Kafka-rendezését, az *Amerikát* vizsgálja („**Dočekal Kafkája**”); a kritikus szerint az előadás az izgalmas térhasználat és a történet adta lehetőségek ellenére túlságosan is nézőbarát, nem alakít ki semmifajta kritikai attitűdöt a befogadóban. **Proics Lilla** „**Látszik, milyen szép**” című Sirály-kritikája méltatja az előadást, főként a színészi játékot. **Varga Anikó** „**Fenségeknek tetszeni**” című írása Sardar Tagirovsky sepsiszentgyörgyi *Úrhatnám polgárát* értékeli; véleménye szerint az előadás nem elég éles és reflexív, a barokkos képek és hatások inkább a tetszést célozták. A „**Nő és közösség — hullámtörésben**” című alapos elemzésben — **Bodó Márta** cikke — aztán végre előkerül a nő. A kritikai szekcióban elhelyezett írás inkább esszé, semmint kritika, a hosszas elemző fejtegetés inkább a főszereplő nőalakra, Bess McNeillre koncentrál, nem a produkció egészére. Annak ellenére, hogy az előadás nem utánozza a mozit (Lars von Trier *Hullámtörés* című filmjét), a szerző végig a filmbeli referenciák mentén elemzi Besst, ezért kissé zavaró, hogy egy darabig nem is válik világossá, melyik alkotás is a kritika tárgya. Tom Dugale 2015-ös kolozsvári rendezése nem követi Lars von Trier hangsúlyait, ami talán nem baj, hisz, bár az értelmezésben nyilván összejátszanak, két autonóm alkotásról beszélünk. Tehát sem Vivien Nielsen színdarab-adaptációjának, sem a rendezésnek nem kell követnie a mozis változatot, ám a kritika mintha felróná ezt mindkettőnek. Az viszont talán sokkal érvényesebb és több kifejtés igénylő meglátás lenne, hogy az előadás több hangsúlyt helyezhetne a társadalmi mondanivalóra/társadalomkritikára, amit a női áldozathozatal tematizálása hozhatna magával.

A folyóirat ezt követő része négy női interjút tartalmaz, és legfőbb tanulságuk az, mennyire jelentős és fontos az interjúkészítő felelőssége az alanyok láttatásában, megmutatásában. [És bár nem interjú, de bizonyos szempontból ebbe a szekcióba tartozna **Kovács Levente** Kacsir Mária bukaresti színikritikusról szóló írása („**Kacsir Mária, a varázslat elemzője**”), ami viszont később, az esszék között kapott helyet.] Novák Eszter szélesebb

körben ismert rendező **Tasnády-Sáhy Péter**nek a nagyváradi Szigligeti Színház művészeti vezetőjeként adott interjút „**Sűritett idő**” címmel. A beszélgetés kronologikusan követi végig Novák Eszter rendezői pályáját, mintha egy életrajzi beszélgetés lenne, pedig a szám tematikus volta okán talán szerencsésebb lett volna egy fókuszált interjút készíteni, hiszen a rendező eddigi életpályája talán több más forrásból is kideríthető. Novák elég ismert és elismert alakja a magyar színházi életnek, és lehet, hogy érdemtelenül esik kevesebb szó róla, mint más, jobban pozícionált női rendezőről. Néhány konkrét, tényleges alkotási folyamatokra, tervekre irányuló kérdéssel árnyaltabb képet kaphattunk volna.

A B. Fülöp Erzsébet színésznővel készített interjú — **Kulcsár Andrea**, „**Vérrel, könnyel, takonnyal**” —, főként a kérdések miatt véleményem szerint szintén nem képvisel eléggé határozott irányt. A beszélgetésből egy sokoldalú művészt ismerhetünk meg, aki a játékon túl a színház több területével is foglalkozik. A színészet nyilván a testet eleve előtérbe helyező tevékenység, B. Fülöp pedig az egyik kérdésre válaszolva arról beszél, hogy míg a testtel való játék az egyik legfontosabb színészi eszköze, a tekintet használatát rendezői kérésre meg kellett tanulnia. Nem is csupán emiatt, de a lapszámban vállalt feminista diskurzussal való kísérletezés okán is kimaradhattak volna az ilyen aligha szerencsés kérdések, mint: „Másfajta szépség vagy, nem a tipikus, média által sztárolt cicababa. Hogyan élted meg az eddigiekben ezt az adottságot?” (32). Tudható, hogy a szépség egyrészt nem színészi képesség, másrészt a színpadi jelenléthez igazán semmi köze. Az ilyesmi helyett szívesebben olvastunk volna a valódi jelenlétről akár tapasztalati, akár tudományos megközelítésből. (B. Fülöp Erzsébet doktorált teatrológus is.) A „**Hogy az egyensúly megmaradjon**” című, Szalma Hajnalka színésznővel készült beszélgetés (**László Beáta Lidia** munkája) Csehov női karakterei mentén indul, majd hamar eljutunk a színházbeli férfi-női hierarchia kérdéséig. A színésznő szerint a férfiaknak fontosabb a szakmai figyelem, mint a nőknek (36), a nőknek viszont bízniuk kell a hagyományos női princípiumokban, azaz a gyöngédségben, a szeretetben, a kitartásban, és bár szükség van a bátorságra és a határozottságra, nem előnyös, ha túl sok van ezekből (37). Az újságírói kérdésekre kiderül, hogy Szabó Hajnalka azért kedveli a nem szokványos női karaktereket (mint Shakespeare Olivíája vagy Strindberg Julie-je), mert ott mást, másképp lehet megmutatni. A korábbi két beszélgetéssel ellentétben itt elhangoznak provokatívabb, lényegbevágóbb kérdések, bár azért a „radikális” jelzővel, amivel az interjúkészítő a színésznőt illeti, nehéz egyetérteni. Az utolsó ebben a szekcióban **Brassai Eszter** Boros Kingával való beszélgetése („**Kőszínházon innen és túl**”). Főként a riportalanynak köszönhetően fontos dolgok hangzanak el a rendezői színház autoriter természetéről, a nem mainstream színházi előadásokat mellőző

színkritikáról, az új és másfajta alkotói módszerektől való idegenkedésről, a kifejezetten női témák vagy a testiség színházban való megjelenítéséről. Ennek kapcsán szívesen olvastam volna elemzést — akár ebben a lapszámban — a *Terminus* című produkcióról, amiben Boros Kinga alkotóként vett részt, és aminek az alapos kritikai recepciója az akkori bemutató után elmaradt.

A tanulmányok szekciójában izgalmas témát pendít meg **Szilágyi-Palkó Csaba** írása („**Nadrágszerepek, nőimitátorok**”), amiben középkori és reneszánsz *cross-dressing* hagyományából kiindulva az „ellenkező Nem ruháiba való színpadi bebújás destabilizáló hatásáról” (44) ír. A destabilizálás helyett talán pontosabb lenne felforgatásról beszélni, mindenesetre a téma érdekes elemzési szempontokat vetne fel, ám a kifejtés elmarad. Az írás inkább ismeretterjesztő jellegű, Szilágyi-Palkó rengeteg példát hoz a század elejéről és a kortárs színházi gyakorlatból is. Hiányolom az elemzéseket, a következtetéseket, Szilágyi-Palkó csupán a jelenség(ek) saját korabeli recepcióit idézi, és konklúzióként csak annyit említ, hogy a nézők a nézés aktusa által beteljesítik a saját életüket strukturáló normák áthágása iránti vágyukat. A *cross-dressing* minden színháztörténeti korra kiterjedő gazdag szakirodalma mutatja, hogy ennél azért jóval árnyaltabb, a kortárs előadóművészetekben újabb és újabb jelentéstartalmakkal bővülő jelenségről van szó.

Cvikker Katalin a „**Nők az erdélyi színházban, avagy a kisebbség kisebbségben**” című közlése fontos adatokat tár elénk a nők színházi életben való alulreprezentáltságáról. Az arányeltolódás persze nem meglepő; a színházba járók javarészt nők, míg a fontos színházi pozíciókat és szakmákat — talán a teatrológia, a látványtervezés és a koreográfia kivételével — férfiak töltik be.

Visky András tanulmánya („**A mainstream vége**”) az általa posztszínháziként jellemzett jelenségeket fedi fel, és arra keresi a választ, mi maradt a kilencvenes évek nagy neveinek (Strehler, Grotowski, Brook) színháza után. Meglátása szerint az egyik út a népszerű, tradicionális, közönségcsalogató és „klasszicista” színházmodell, a másik pedig a tüntetően és radikálisan avantgarde törekvéseket követő irány. Felveti egy harmadik lehetőség, a közvetlen önfelismerést, az aktív nézői jelenléteket biztosító színház lehetőségét, ahol megteremtődne a „tőlünk különböző Másikkal” való dramatikus azonosulás (58). Visky tanulmánya megint nem közvetlenül a nők helyzetéről szól, mégis talán ebben a harmadikfajta színházban kell elképzelnünk a nők (és más, érzékenyen vizsgálандó társadalmi témák) megmutatását.

Parászka Boróka („**Válság és valóság**”) a *dráMázat 2015* című drámaválogatás kapcsán a társadalmi problémák érzékeny megfogalmazásának szükségességéről ír, amibe fontos komponensként

beletartozik az újradramatizált nemi szerepek kérdésköre is. Hoz néhány példát az ún. „gendertudatos” és „genderméltányos” rendezésekre, előadásokra, ám kiemeli, hogy a színdarabíró sem tud másból dolgozni, mint a társadalmi tapasztalatokból, mint például a tabusítás. Ennek megfelelően a szövegek kevésbé érzékenyen vagy reflektáltan nyúlnak olyan témákhoz, mint a család vagy a férfi és női szerepek. Ez bizonyos értelemben visszalépés, ha a fent említett előadások kontextusában olvassuk őket. Hasonló színvonal- és nézőpontingadozásról számol be **Bodó Márta** a *dráMázat I. 2013*-as kötete bírálatában („**A »nagy« drámára várva**”).

Egy másik recenzióban **Adorjáni Panna** a *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat*ot mutatja be („**Társadalmi nemek és igenek**”), és hiánypótló kezdeményezésnek tartja abban a tekintetben, hogy feltárja a közép-kelet-európai feminizmus ideológiai beágyazottságát, kontextusait. Méltatja a tanulmányok magas színvonalát, valamint azt az erényt, hogy a TNTeF állandó fórumot biztosít szakfordításoknak és recenzióknak is.

A *Játéktér* 2016-os száma néhány fordítást is közöl. **Lesley Ferris** „**Színre vinni a nők elleni erőszakot**” című szövege kanonikus drámák alávetett nőalakjaival foglalkozik, kérdésfeltevése pedig az, mi lehet a célja a nőket megalázó jeleneteknek a drámákban, illetve az azokat adaptáló előadásokban. Szól a téma középkorig visszavezethető kulturális hagyományairól, előveszi a korabeli nőgyalázó szövegeket, és összekapcsolja őket azokkal a Shakespeare-drámákkal, amelyekben a nő alávetett vagy megzabolázandó szereplő. A Ferriséhez hasonló, nagy drámaírókat dekanonizáló szövegeket nem nagyon szokták magyarra fordítani, úgyhogy a szöveg (és megjelentetése) azért is szimpatikus, mert megerősíti: a feminista nézőpontot nemcsak kortárs, de például koramodern szövegek kapcsán is fel lehet vetni. Azt meg kell jegyezni azonban, hogy az említett görög és angol reneszánsz drámák esetén a rendezőnek sok lehetősége van, ezért a nézőpontot nem a rég halott szerzőn, sokkal inkább a színházi alkotókon lehet számon kérni. Más a helyzet a kortárs alkotókkal, hiszen, ahogy **Adele Dittrich Frydetski** is megerősíti „**A tekintet visszafordítása**” című tanulmányában, a kortárs színháznak sokkal több lehetősége van a heteronormatív színházi mátrix törvényeinek (80) átírására. A tanulmány a She Pop és a Schwenk nevű formációk néhány előadásának elemzésével mutat be néhány performansz-színházi, illetve posztdramatikus projektet, amik sikeresen abszolválják ezt a feladatot példát mutatva ezzel a magyar nyelvű színházi törekvéseknek is.

A lapszám *Határátlépések* című részét **Sebestyén Rita** Deepa Pujanival, a Nemzetközi Színkritikusok Egyesületének elnökségi tagjával készített interjúja adja („**Látni, amint megtörténik**”). Megint egy fontos

interjú nemcsak a kritika mainstream újságíráson belül elfoglalt helyéről, de a kritikusok társadalmi diskurzusban való szerepéről is. Érdekes, hogy az indiai színházi trendek kapcsán felmerül egy örökké visszatérő kérdés/probléma: a nőközpontú drámaszövegek és az erős női karakterek színpadi megjelenítésének hiánya.

A lapszám **Gianina Cărbunarui „Metro is Everywhere”** című monodrámájával (fordító: Boros Kinga) zárul. A metró a nézés helyszíne, a főszereplő 30 fölötti Nő azonban nemcsak néz, őt magát is folyamatosan bámulják. A jelenetsor tulajdonképpen társadalmi láttelel, aminek a Nő — akár aktív ágense vagy csak a történetek elszenvetője —, csakis a vesztese lehet. Az első lépés, hogy ezt kimondjuk, elmeséljük, ahogy Cărbunarui, vagy ahogy a *Játéktér* „Nők a színházban” című számának némelyik szövege teszi.

Oroszlán Anikó
Pécsi Tudományegyetem