

JILL DOLAN

Jelenlét és vágy

Személyes, politikai, polemikus: a színház és a politika feminista megközelítése

Az elmúlt két évtizedben, akárcsak a társadalmi és politikai élet más területein, jelentős változásokat indítottak el az Egyesült Államok színházi világában a nők. Az 1990-es években úgy emlékeznek az 1970-es évekre, mint arra a korszakra, amikor a női színház – pontosabban a „feminista” színház – megszületett és virágzott. Párhuzamosan a politikai mozgalmakkal, amelyekből eredt, az aktivista női színház radikális technikákkal és kiáltványokkal jelent meg az ország nagyobb városaiban. Mivel az általuk létrehozott színház közvetlenül az alkotóikhoz szólt, számtalan helyi csoport alakult.

Az 1980-as évek olyan évtized volt, amelyben egyfelől megbukott az 1970-es évek radikális, kollektív színházi munkája, másfelől tért hódított a nők nagyszínházi karrier utáni vágya. Az 1980-as években feltűnt drámaírónők Pulitzer-díjat kaptak: Beth Henley: *Crimes of the Heart/A szív bűnei* (1981), Marsha Norman: *'night, Mother/Jó éjt, anya* (1983), Wendy Wasserstein: *The Heidi Chronicles/A Heidi-krónikák* (1989). Éveken keresztül tudomást sem vettek róluk, aztán a Pulitzer-bizottság – a Tony-díjjal együtt, amely 1989-ben először ítélte női író (Wasserstein) darabjának a Legjobb dráma-díjat – egyszer csak felfigyelt az „új” tehetségre.¹

A drámaírónők nagyszínházi nyilvánvaló sikere számos politikai kérdést elhomályosít, amely továbbra is jelen van a feminizmus és a színház te-

rületén. Azok a drámák, amelyeket a bizottságok leginkább díjaztak, következésképpen a legtöbb-ször kiadtak és a leggyakrabban bemutattak, tartalom-ban és formában is a legkonzervatívabbak. Henley *A szív bűnei* című műve például déli családi vígjáték, amelyben három nővér legyőzi egyéni szorongásait, amelyek összekötik őket mint családot. A darabban csak kevés utalás történik nagyobb politikai keretre vagy olyan asszonyokra, akik kívülállnak a fehér, középosztálybeli, heteroszexuális kényelmes helyzeten. Norman *Jó éjt, anya* című drámája nagy vitát indított el a feminista sajtóban, főszereplőjének a priori választott öngyilkosságáról és reménytelen, elszigetelt életéről. A legfrissebb díjazott, Wasserstein *A Heidi-krónikák* című drámája kritika egy nő feminista mozgalmáról, akinek individuális liberális humanizmusát realista dramatikus kerete szolgálja kényelmesen. A darab interpretációja az 1970-es évek feminizmusáról azt sejteti, hogy a mozgalomnak vége, eredménye pedig keserű.

Miközben Wasserstein népszerű darabja biztonságos, fényűző Broadway színházi helyzetéből megkongatja a feminizmus lélekharangját, kint, az utcán valami nagyon más történik. Bár az alternatív feminista színház továbbra is Csipkerózsika-álmot alszik, kivéve néhány hosszú életű társulatot, az Egyesült Államok liberális és radikális feminista mozgalmi visszanyerik aktivista pozícióikat, első-sorban a nők reprodukív jogait ért támadások és a Reagan- és a Bush-adminisztrációk reakciós hátracárnak hatására. Az 1990-es évek elején az Egye-

¹ Lásd például Mel Gussow-nak a *Women playwrights: New Voices in the Theatre* című cikkét (*New York Times Sunday Magazine*, 1983. május 1.), amelyben Marsha Norman emeli ki, mint legfontosabbat az amerikai színházművészetben változásokat hozó újabb drámaírónők sorában. Gussow cikkét élesen bírálták amiatt, hogy teljesen figyelmen kívül hagyta a professzionális és alternatív amerikai színházakban korábban és jelenleg is dolgozó nőket. A történeti tények illeté-
való mellőzése a mai napig jellemzi a nők színházi teljesítményeivel foglalkozó népszerű média-beszámolókat.

sült Államokban és különösen külföldön, Kelet-Európában, a politikai légkör rendkívül emlékeztetett az 1960-as évek forrongására. Most, hogy az abortusz- és az AIDS-aktivisták újra megjelentek az Egyesült Államok utcáin és feltörekvő generációjuk önteltségét piszkálják, lehet, hogy a feminista színház újra a politikai aktivizmus helyszínévé válik?²

A feminizmus és a színház historizálása

Az 1990-es évek megújult színházi radikalizmus potenciálja legjobban az 1960-as évek végi és az 1970-es évek eleji történelmi kontextuson keresztül látható, amikor az Egyesült Államokban a feminizmus második hulláma a polgárjogi mozgalmak és a hangos, aktív, új baloldal nyomába lépett. Az 1960-as évek végén bekövetkezett politikai felfordulás óta az aktivisták egy egalitáriánusabb ideológiának megfelelően megpróbálták felülvizsgálni az interperszonális kapcsolatokat és a kulturális értékrendszereket.³

A baloldal faji és gazdasági liberalizációjának retorikájában és a kulturális értékek újragondolásában a társadalmi nemi politika konzervatív maradt. Az Egyesült Államokban a kortárs nőmozgalmat részben a férfi baloldal nőgyűlöletével való mély elégedetlenség élesztette újra. Ad hoc feminista öntudatra ébresztő csoportok hálózatán keresztül a radikális politikai háttérrel rendelkező fehér középosztálybeli nők kommunikálni kezdtek, mint ha először tennék, közvetítés nélkül. Ezekben a feminista öntudatra ébresztő csoportokban a nőknek

lehetőségük nyílt arra, hogy személyes életük addig nem hallott részleteit egymással megosszák. A megosztott tapasztalatok látszólagos közössége életük magánszféráján alapuló politikai elemzést alakított ki, és a *The Personal Is the Political* szlogen divatba jött.⁴

Az 1960-as évek végén kezdődött alulról induló politikai mozgalom az 1970-es években szervezett befolyással és mindinkább széttartó irányzatokkal rendelkező politikai és ideológiai mozgalommá vált. Az olyan hálózatok, mint például a Nők Nemzeti Szövetsége, stratégiákat fejlesztett ki a női ügyek körül létező társadalmi és politikai rendszerek befolyásolására. Az ezekben a szervezetekben dolgozó nők kezdeményezte liberális feminista mozgalom arra törekszik, hogy megreformálja az Egyesült Államok rendszereinek viszonyát a női egyenjogúsághoz.⁵

A radikális feminizmus, ellentétben a liberális feminizmus reformizmusával, a nők elnyomását rendszeresnek tekinti és elemezni kezdte, hogy a patriarchális dominancia hogyan korlátozta a nőket a magánszférára és hogyan idegenítette el őket a férfiak irányította közélettől. Az 1960-as évek végének és az 1970-es évek elejének radikális feminizmusa azt hirdette, hogy a társadalmi nemi szerepek társadalmilag létrehozottak és csak a kulturális hatalom forradalmi újrastrukturálása változtathatja meg őket.⁶

A korai női és feminista színház a radikális feminizmus hangjaként jelent meg és az első kiáltványaként annak, amit később női kultúraként ün-

² Úgy látszik, az amerikai utcákon újból feltűnnek a társadalmi mozgalmaknak azon színpadias vonásai, amelyek annyira jellemzők voltak a hatvanas évek végének háborúellenes és egyéb tüntetéseire Amerikában. Egy jobboldali abortuszellenes akciócsoport, az Operation Rescue átvette a baloldali gerilla- és az utcai színházi taktikát, mielőtt megindította volna az abortuszklinikák elleni támadását. Talán még jellegzetesebben képviseli a baloldali politika kissé mesterkelt színpadiasságát az ACT-UP, az AIDS-szeseket támogató aktivista csoport, amely az AIDS-esek iránti pénzügyi és jogi elkötelezettség érdekében lobbizik. Lásd például Alisa Solomon: *AIDS Crusaders Act Up a Storm* című cikkét (*American Theater* 6, no. 7, October 1989: 38–41, 120–21).

³ Bár sok politika- és társadalomtörténet foglalkozik az amerikai történelemnek ezzel az időszakával, érdemes egyet kiemelni: Todd Gitlin, *The Sixties*, New York, Bantam, 1987.

⁴ Lásd Hester Eisenstein, *Contemporary Feminist Thought*, Boston, G. K. Hall, 1983. Kellő lényeglátással és tanulságosan írja le az 1970-es évek elejének feminizmusának gondolatait és a politikai, stratégiai eszközöket. Különösen hasznosnak bizonyulhat ebben az összefüggésben a feminista öntudat kialakításáról szóló fejezet (35–41).

⁵ Az amerikai liberális feminizmus lényegi elemzése megtalálható Zillah Eisenstein, *The Radical Future of Liberal Feminism* (New York, Longman, 1981) című írásában. A feminizmus teoretikusai a legkülönbözőbb tudományterületeken kezdték szétválasztani a különböző áramlatokat a feminizmuson belül, különösen a nyolcvanas években. A liberális feminizmust általában a mozgalom reformista ágaként jellemzik, mivel erőfeszítéseit a női egyenjogúság elérésére összpontosítja, anélkül, hogy a fennálló társadalmi és politikai rendszer radikális megváltoztatására törekedne. A mozgalmat néha polgári feminizmusnak („bourgeois feminism”) is nevezik és változatlanul az egyik legnagyobb feltűnést keltő trend az amerikai feminizmuson belül.

⁶ A radikális feminizmus történetének erről a korszakáról lásd Eisenstein, *Contemporary Feminist Thought* (3–41).

nepeltek.⁷ A New York-i It's Alright to Be a Women Színház például, az egyik legkorábbi csoport, a politikai mozgalom öntudatraébresztési módszerét előadássá alakította, s az új nyilvános fórumot arra használta, hogy a nők személyes életét érvényesítse. A csoport a politikai színház hagyományos módszerét, az agitprop technikát alkalmazta, valamint utcaszínházat és gerillataktikát, amelyeket azoktól a baloldali kísérleti színházaktól vettek kölcsön, amelyek a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején szaporodtak el az Egyesült Államokban.⁸

A Living Theatre, az Open Theatre és a Performance Group, például, szakítottak a pszichológiai realizmussal, amely addig az Egyesült Államok hivatalos színpadait uralta. Ezek a kísérleti színtársulatok kollektívákat hoztak létre, amelyek szétrombolták a drámaíró–színesz–rendező triumvirátus politikailag szűk hierarchiáját és a nézők és előadók proscénium általi elkülönítését.⁹ Az Egyesült Államok kísérleti színházi esztétikáját Grotowski szegény színháza, Brecht elidegenítő effektusa és Artaud Kegyetlen Színháza is radikalizálta. A szöveg nem volt többé szent; happeningek és rítusok lettek a színházi alkotófolyamat alapjai; és társadal-

mi folyamatok és a politika nyíltan áthatotta a előadásválasztást.

Annak ellenére, hogy a korszak kísérleti színházi munkája erőteljes módon foglalkozott az állampolgári jogokkal és a vietnami háború elleni tiltakozással, általában nem tett többet a nőkért, mint a baloldal. Megan Terry és Roberta Sklar, akik mindketten Joseph Chaikin Open Színház-i sikerének árnyékában dolgoztak, kiléptek, hogy speciális női színházi csoportokat alakítsanak. Az Ohama Magic Theatre és a Women's Experimental Theatre, külön-külön, mindkettő, a kísérleti színház találmányait együtt használták a színházi formával – beleértve a rítuson alapuló elméletet és a Grotowski-tól, Brecht-től és Artaud-tól kölcsönözötteket –, de egy politikai arénába helyezte őket, amelyben a nézők és az előadók egy átdolgozott társadalmi nemi tengelyen mozogtak.¹⁰

Amíg az 1970-es években virágoztak az effajta szeparatista-elhajlók a női kultúrában, az 1980-as években egyre nagyobb teret nyert a liberális feminizmus. A mozgalom egyik eredményeként a demokrata Geraldine Ferrero 1984-ben indult az amerikai elnökválasztáson. Bár az egyenlő jogoj al-

⁷ Amikor a radikális feminizmus kezdetben a nemi különbözőségekre összpontosított, kiemelte a társadalmi szerepek markáns elkülönítésének természetellenességét és igyekezett változtatni ezeken a szerepeken. A feminizmus sok történetírója és teoretikusa ezt követően azt állapította meg, hogy a radikális feminizmus a későbbiek során a saját sáncaik mögé húzódott nemek közötti immár megváltoztathatatlanak tekintett különbségeinek ünneplésébe ment át (lásd *uo.*, 45–136). A mozgalomban jelentkező ideológiai változások részletes története megtalálható Alice Echols *Daring to Be Bad: Radical Feminism in America 1967–1975* (Minneapolis, University of Minnesota, 1989) című művében. Az egyik korábbi cikkében Echols a radikális feminizmus új változatát „kulturális feminizmusnak” nevezte, mivel az nyíltan kiáll egy külön női kultúra létrehozása mellett (lásd *The New Feminism of Yin and Yang* című részt Ann Snitow, Christine Stansell és Sharon Thompson szerk., *Powers of Desire*, New York, Monthly Review Press, 1983, 439–459). Az ideológiában ezt követően kialakított álláspontot más teoretikusok esszencialista feminizmusnak nevezik, mivel eszerint a nők dajkaszerpe velük született és kíváncsok is (az ehhez kapcsolódó viták nyomkövetéséhez lásd Diana Fuss „Reading like a feminist”, *differences* 1, no. 2 (Spring 1989): 77–92). Megint mások ennek az álláspontnak a változatait „metafizikus feminizmusként” jellemzik, mivel e szerint az elmélet szerint a nő felszabadulásának a színtere létének spirituális oldala, nem pedig a társadalmi mozgalmak (lásd Eisenstein, *Contemporary Feminist Thought*, 125–145).

⁸ Az It's Alright to Be a Woman Theatre rövid leírása megtalálható Dinah Leavitt *Feminist Theatre Groups*, Jefferson, N. C., MacFarland, 1980, 18–19. Más korai amerikai feminista színtársulatokról lásd *Women in American Theatre*, szerk. Helen Krich Chinoy és Linda Walsh Jenkins, javított kiadás, New York, Theatre Communications Group, 1987.

⁹ Lásd Richard Schechner, *Six Axioms for Environmental Theatre*, újrakiadva in Brooks McNamara és Jill Dolan szerk., *The Drama Review: Thirty Years of Commentary on the Avant-Garde*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1986. Schechner 1968-ban írt tanulmányában többek között a proscénium ív kiiktatásával az előadók és a nézők összevonását javasolta. A térbeli viszonylatok teljes átrendezése olyan interakciót tett lehetővé, amely már nem volt összeegyeztethető a mímzésnek a realista színház által megkívánt elkülönítésével.

¹⁰ Lásd Megan Terry interjúi, in Kathleen Betsko és Rachel Koenig szerk., *Interviews with Contemporary Women Playwrights*, New York, Beechtree Books, 1987; és David Savran *In Their Own Words: Contemporary American Playwrights*, New York, Theatre Communications Group, 1988. A Women's Experimental Theatre és Roberta Sklar szerepéről lásd Chinoy és Jenkins szerk., i. m., valamint Karen Malpede, *Women in Theatre: Compassion and Hope*, New York: Drama Book Publishers, 1983. A Women's Experimental Theatre-ben folyó tevékenység és a radikális feminizmus közötti kapcsolat elemzéséről lásd még Jill Dolan, *Feminists, Lesbians, and Other Women in Theatre: Thoughts on the Politics of Performance*, in James Redmond szerk., *Women in Theatre: Themes in Drama*, vol. 11., London, Cambridge University Press, 1989, 199–207.

kormánykiegészítésért folytatott küzdelem elbukott, washingtoni felvonulások és a női ügyekért folytatott állandó lobbizás ráirányította a társadalmi nemi szakadékra a figyelmet az amerikai politikában. A városi fekete nők és más faji és etnikai csoportok helyzete kevés figyelmet kapott a liberális feminista napirendben, de a mozgalom összpontosítása a fehér, középosztálybeli nők politikai és gazdasági egyenjogúsítására olyan erővé vált, amellyel az uralkodó kultúrának meg kellett küzdenie.

A nyolcvanas évek hivatalos színháza – kétségtelenül a liberális feminizmusnak köszönhetően – szűkmarkúan ugyan, de olyan nőknek osztogatta a legfontosabb díjait, mint Henley, Norman, Wasserstein. Lily Tomlin és Jane Wagner pedig *Search for Signs of Intelligent Life in the Universe / Az intelligens élet jeleinek kutatása a világegyetemben* (1985) című előadásukkal óriási sikert arattak a Broadway-n.¹¹ A hivatásos színházi szervezetekben működő női klikkek és Julia Miles az American Place Theatre-ben lévő Women's Projectjének életereje segített a

női íróknak, rendezőknek, producereknek, díszlettervezőknek és színészeknek akik hirtelen megjelentek ott, ahol korábban soha, a Broadway-n és az Egyesült Államok vidéki színházaiban.¹²

A fokozódó gazdasági terhek és a radikális feminizmus szétforgácsolódása miatt azonban a hetvenes években virágzó alternatív feminista színházak hagyománya nem tudta magát fenntartani a nyolcvanas évekre. A százas, hetvenes években indult radikális feminista színtársulat közül csak New York-i Spiderwoman Theatre (Pókasszony Színház), amerikai indián nők csoportja és a minneapolis-i At the Foot of the Mountain Theatre (A hegy lábánál Színház) működött és turnézott a nyolcvanas évek végén.¹³ A Split Britches (Hasadt fenék), egy populáris feminista és leszbikus társulat megalapítása, amely a nyolcvanas években a New York-i East Village-i leszbikus közösségben kezdte meg működését, kivétel volt az egyébként stagnáló helyzetben.¹⁴ De amíg az alternatív feminista színház praktikusán hanyatlott a nyolcvanas évek-

¹¹ Lásd Jane Wagner *The Search for Signs of Intelligent Life in the Universe*, New York, Harper and Row, 1986. A darab, bár szakmai színházi sikert aratott, formáját és tartalmát tekintve sokkal radikálisabb, mint Henley, Norman vagy Wasserstein. Az egy női szereplős show formátum lehetővé teszi Tomlinnak, hogy alkalmazza a feminista színházban Megan Terry és nőtársai által bevezetett transzformációs technikát és szembeforduljon a realista drámaírással támasztott elvárásokkal. Ennek következtében a darab az amerikai feminizmus 1970-es évek elejétől az 1980-as évek közepéig tartó szakaszának sokkal együttérzőbb (ugyanakkor a politikum jegyeit is hordozó) tárgyalása, mint a már bemutatott Wasserstein-darab. Azonban a *Search for Signs* Broadway sikere továbbra is rendkívüli jelenségnek számít, mert ebben a környezetben általában nem lehet nyíltan politikáló darabot bemutatni.

¹² A Women's Project azóta elpártolt az American Place Theatre-től és saját vállalkozásként működik. A Women and the Theatre Program (WTP), amelyet az Association for Theatre in Higher Education (előző nevén American Theatre Association) állított össze, jó példa az olyan szakmai szerveződésre, amely nem kötelezi el magát sem a professzionális, sem az alternatív színházak mellett és megvédi a szakmai gyakorlatban vagy elméletben fontos nőket a színházi életben. Az elmúlt jó néhány évben, Vicki Patra elnökségének köszönhetően, a WTP inkább az elmélet és a tudományos munka felé orientálódott. Talán éppen ebből adódóan eredményezték az évenként összehívott konferenciák a legérdekesebb alternatív előadói bravúrokat, amelyeket nők az Egyesült Államokban produkáltak. A szervezetre vonatkozó kritikái és történeti információk és közelmúltbeli tevékenységük értékelése megtalálható a *Celebrating the Women and Theatre Program*, *Women & Performance Journal*, 4, no. 2, 1989.

¹³ Míg az 1980-as évek elején a Women's Experimental Theatre több előadást vitt színpadra, 1986-ra leállt az új előadásokkal. Az *At the Foot of the Mountain*-ról lásd Chinoy és Jenkins szerk., *Women in American Theatre*, 44–50, 321–25; és Leavitt, *Feminist Theatre Groups*, 66–78. Közelmúltbeli tevékenységük elméleti elemzését lásd Jill Dolan *The Feminist Spectator as Critic*, 1988; Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991, 92–95.

¹⁴ A Split Britches (Hasadt fenék), ez a három színésznőből (Lois Weaver, Peggy Shaw és Deborah Margolin) álló csoport névadó produkcióját, a *Split Britches* 1981-ben mutatta be, és azóta is következetesen bővíti repertoárját. A *Beauty and the Beast* (1982), *Upwardly Mobile Home* (1984) és a *Little Women* (1988) eredeti, bonyolult szerkezetű egyvelegek, amelyek a populáris vagy igényes kultúrához tartozó műveknek a nemük, kisebbségi származásuk vagy szexualitásuk miatt periferiára szorultak látásmódját tükröző átírata. Bár általában Margolin írja a szövegeket és Weaver a rendező, a három nő kollektíven hozza létre az előadásokat: improvizálnak az általuk teremtetten, nem ritkán excentrikus szereplőkkel. A szövegek könyveik nem rendelkeznek egyenes vonalvezetéssel, inkább felhalmozódó részletekből állnak össze. Hangulati elemek és némileg deviáns, széteső egyéniségek alkotják a darabokat, nincs egységes téma, sem fordulatos cselekmény. Epiódok és gyakori ismétlődések utána a darab hirtelen véget ér. Nincs megvilágosodás, nem nyernek értelmet a homályos részletek, ahogy a realizmus tanítja.

A Split Britches és a WOW Café, amelyhez, mint befogadóhelyhez, szorosan kapcsolódik, inkább a produkciók helyi finanszírozására számít, mint állami támogatásra. A csapat megélhetésének biztosítására gyakran turnézik Londonban,

ben, az évtized szemtanúja volt az elkötelezett feminista kritika és elmélet kezdetének, amely a színházi szakmában és az egyetemen az aktív és intellektuális munka életerős részévé vált.

Materialista feminizmus és az új kritika elmélete

A feminista színházkritika az 1980-as években foglalkozni kezdett a feminista és női színházzal, hogy a nők teljesítményeiben ideológiai nézőpontokat különböztessen. Más területek megkülönböztetéseit kölcsönvéve, a színházkritikusok és -teoretikusok megfogalmazták a formai, tartalmi és kontextusbeli különbségeket a liberális, radikális és materialista feminizmus között. A feminista kritikában és elméletben a forma és tartalom egyenlőségét hirdető marxizmus és a materialista feminizmus ideológiájára fektetett hangsúly által befolyásolt materialista feminizmus a mozgalomban elsőként vizsgálta nemcsak a színházban dolgozó nők képzeit, hanem az egész jelentésképző apparátust is, amellyel a színház dolgozik.

A materialista feminista elmélet többel foglalkozik, mint csupán a reprezentáció műalkotása – a dráma, a film, a színház vagy a tánc. Tekintetbe veszi a teljes apparátust, amely keretezi és létrehozza a képzeteket, valamint nem csupán a társadalmi szabályokhoz, hanem a kultúra szerkezetéhez és hatalmi szétválasztásához való kapcsolatukat. A színházi apparátus tehát magában foglalja a színpadot, a világitást, a díszletet, a castingot, a nézőtér elhelyezkedését, a jegyek árát, a hirdetést és az előadás időtartamát – minden materiális és ideológiai

erőt, amely alakítja azt, amit színházi előadásnak hívnak. A reprezentáció ilyen elméletei a nézőt is aktív tényezőnek tekintik a színházi jelentésképződésben.¹⁵

A materialista feminista színházelméletnek megfelelően, egy nőt reprezentációba helyezni – a színházi jelentés helyszínére – mindig politikai tett. A proszcénium kínálta reprezentációs keretben felmutatott női testek és a társadalmi nemek és ideológián való áttekintés által konstruált keret politikai színezetet kap. A materialista feminista nézőpont ahelyett, hogy pozitív vagy negatív képet festene a női nemről – amit a szociológiai, liberális feminista kritika eleinte céljaul tűzött ki –, olyan új előadásmódot javasol, amely a tartalom és forma radikális átdolgozásával sokkal jobban kifejezi a különböző női személyiségeket a faji, osztály-, etnikai és szexuális hovatartozás megvilágításával.¹⁶

Az új „ars poetica” a tartalom és forma elválaszthatatlansága mellett tör lándzsát. Ez a felfogás a feminista színház mimézisének kritikáját provokálta ki, amely szerint a színház a valóság tükré – vagy Arisztotelészt követve az élet utánzása –, s elfedi a domináns ideológiát, amely létre hozza a képet a tükörben. Az elmélet szerint a mimézis kevésbé reflektív, mint inkább didaktikus.¹⁷ A materialista feminizmus realizmuskritikája, hasonló módon, azt hirdeti, hogy a forma azon törekvése, hogy nőket tárgyiasító pszichológiai identifikációs folyamatokon keresztül teremtsen meg a valóságot, lehetetlené teszi az olyan alárendelt helyzetek keretezését, amelyek eltérnek az előadás fehér, középosztálybeli, heteroszexuális ideális férfi nézőtől.¹⁸

Amszterdamban és más európai városokban. Az a figyelem, amelyben a színiakadémia materialista feministái (róluk már volt szó) részesítették őket, tartósnak megnyitotta előttük az amerikai egyetemi városok (campusok) szálláshelyeit. Peggy Shaw és Louis Weaver a már részletesen bemutatott Spiderwoman Színháznál végzett munka során találkoztak. A feminista Split Britchesről további információkat lásd Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*, i. m., 4. fejezet; Sue-Ellen Case, *From Split Subject to Split Britches*, in Enoch Brater, *Feminine Focus*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1989; Vivian M. Patraka, *Split Britches: Performing History, Vaudeville, and the Everyday*, *Women & Performance Journal* 4, no. 2 (1989): 58–67.

¹⁵ A materialista feminista előadóművészet elméletének leírását és alkalmazását lásd Jill Dolan *The Feminist Spectator as Critic*, i. m.; Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, New York and London, Methuen, 1988.

¹⁶ Lásd Case fejezetét, *Towards a New Poetics, Feminism and Theatre*, 112–132.

¹⁷ A nemiség velejárói a színjátszásbanról lásd Jill Dolan, *Gender Impersonation Onstage: Destroying or Maintaining the Mirror of Gender Roles*, *Women & Performance Journal* 2, no. 2 (1985): 5–11. Ez az úttörő cikk jelentős pezsgést idézett elő a realizmus és a színjátszás témája körül. A színjátszás kérdésének elméleti kiterjesztéséről lásd Elin Diamond, *Mimesis, Mimicry, and the 'True-Real'*, *Modern Drama*, 32, no. 1 (March 1989): 58–72. Ez a *Modern Drama* különszáma, a „Women in Theatre” témával kapcsolatban és számos olyan cikket tartalmaz, amely sok új elemet hoz ebbe a vitába. Lásd ugyancsak idevonatkozó munkákat Sue-Ellen Case szerk., *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990.

¹⁸ Arról, hogy mi az ideális néző fogalma az ábrázolóművészetben, lásd Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*, i. m.

Ezek a javaslatok, természetesen, népszerűtlennek bizonyultak a liberális feministák körében, akik még mindig népszerű realista drámákat akarnak írni a nagyszínházaknak, és úgy hiszik, hogy a politikát el lehet választani az esztétikától és a „művészettől”.¹⁹ A materialista feminista színház- és előadásmélet, és -kritika inkább a felsőoktatásban fejlődött, mint a gyakorlatban, akkortájt, amikor az Egyesült Államok egyetemeit elérte az európai elméletek hatása, amelyek azt hangsúlyozták, hogy a politika és ideológia mennyire fontos egy kultúra reprezentációinak formálásában.²⁰ A materialista feministák előadásmélete különböző francia feminista megközelítésekre épül, amelyeket olyan pszichoanalitikus kritikusok karoltak fel, mint Luce Irigaray, Hélène Cixous és Julia Kristeva; Jacques Derrida dekonstrukció elméletére; Michael Foucault hatalom- és szexualitáselemzésére; Jacques Lacan strukturalista pszichoanalízisére; és a posztstrukturalizmus inkoherens, változó szubjektivitás iránti követelésére, amely összefüggésben van az amerikai posztmodern pop és pastiche stílusával.

A feminizmus, amely oly sok kritikai elmélet legnépszerűbb gondolkodóitól kölcsönzött, az egyetemeken sajátos tiszteletet vívott ki. Ez az elfogadás ösztönözte az olyan különleges eseteket, mint „férfiak a feminizmusban”, amely kitűnő példa a feminizmus – személyes – tapasztalattól való függetlenségére, amelyből kifejlődött. A liberális feminizmus ugyanakkor olyannyira széles körben elfogadottnak – pontosabban átvettnek – tűnik az Egyesült Államok kulturális és politikai rendszerében, hogy még a „posztfeminizmus” a veszélyes fogalma is tekintélyt nyert. A bizonytalan szövetségek, amelyeket a radikális, vagy „esszencialista” vagy „kulturális” feminizmus az új jobboldallal kötött az antipornográfia vitában, és a New Age mozgalom visszavonulása a spiritualizmusba és a pszichikai gyógyulásba, védtelenné tették a feminizmus más

irányvonalainak kritikája, valamint a populáris kultúra szatírái számára. Mindkettő eredményességét semlegesíti.²¹

A feminizmus különböző ideológiai ágainak átglyógyítása konzervatívabb intézményekbe vagy kulturális kontextusokba abban érhető tetten, hogy a feminizmus a nagyszínházi realista drámák témájává vált. A domináns kultúra hegemoniájával szembeni ellenállás azonban továbbra is jelen van a feminista színház és -elmélet alternatív formáiban, amelyekben a hatalomból és kultúrából való kizárás miatt érzett aktivista düh még mindig érezhető.

Két teljes mértékben különböző színházi szöveg példázza az egyesült államokbeli feminizmus helyét e történelmi helyzetben. Wendy Wasserstein *The Heidi Chronicles* című darabja „posztfeminista” nagyszínházi darab, amely téves képet fest az amerikai feminizmus az 1960-as évektől közepétől az 1980-as évek végéig terjedő politikai történetéről. A darab trivializálja a radikális feminizmust, elhallgatja a feminista dühöt és beleegyezik a domináns kultúra feminista olvasatába. A darab hagyományos realista formája segíti esszenciálisan konzervatív ideológiájának hirdetésében.

Winnetou's Snake-Oil Show from Wigwam City (Winnetou gyógyító sámán-showja Wigwam-városból) a Spiderwoman Theatre kollektívan írott és előadott darabja brechti és rituális technikát alkalmaz, hogy a realizmus ideológiai és formai korlátaitól elszakadjon. A *Winnetou* az amerikai indián kultúra kisajátítása miatt faji dühöt, az alternatív forma használatával pedig a feminista szubjektivitás lehetőségét fejezi ki. A *The Heidi Chronicles* jóváhagyja a domináns kultúra nézőpontját a feminizmus végét illetően, míg a *Winnetou* bebizonyítja, hogy azok, akiket az uralkodó kultúra elszigetel, még mindig telve vannak dühvel, amely természetesen aktivizálhatja az új erőket az 1990-es években.

¹⁹ Arról, hogy a feminizmus és a színház témáján belül milyen paraméterek mentén folyik a vita lásd Jill Dolan, In Defense of the Discourse: Materialist Feminism, Post-modernism, Post-structuralism... and Theory, *TDR* 33, no. 3 (Fall 1989): 58–71.

²⁰ Arról, hogy a színiakadémián a feminista elméletnek milyen ágai fejlődtek ki és ezek hogy befolyásolták a színháztudományi kutatásokat lásd Sue-Ellen Case, Introduction, *Performing Feminisms*.

²¹ Például *The Cathy and Mo show*, amely egy populáris humoros revű, sokáig műsoron volt, 1989-ben egész évben és még 1990-ben is a Broadway-en kívül, majd később felvették, hogy leadják az HBO kábelsatornán. Szatirikusan ábrázolja a feminizmust egy jelenetben, amelyben két feministaképzésre járó idősebb nő részt vesz egy előadáson egy feminista kávéházban. A jelenet felépítése azt jelzi, hogy a szerzők ismerik a radikális feministák nézeteit, de az, hogy a későbbiekben ugyanitt neveltség tárgyává teszik a feminista kultúrát (bár nem minden szimpátia nélkül), azt jelzi, hogy a radikális feminizmust a nyolcvanas évek értékrendjéhez képest elavultnak tartják.

The Heidi Chronicles: a posztfeminizmus haragjának elfojtása

Wendy Wasserstein a *The Heidi Chronicles*-ben az uralkodó kultúra által támogatott feminista mozgalom nézőpontját tolmácsolja. Ez a darab ironikus támaszként szolgál Wasserstein másik darabjához, az *Uncommon Women and Others* (1979) című művéhez, amelynek minden – a felső közép osztálybeli fehér nők darabjaként felmerülő – problémája ellenére sikerül megeresztenie néhány szúrós megjegyzést arról, hogy egyetemet végzett nők egy csoportja mennyire kevésbé van tudatában társadalmi nemi elemzés révén elérhető felszabadulása szükségességének. A *The Heidi Chronicles* az *Uncommon Women and Others* nővére, keserű és csalódott a társadalmi mozgalom be nem váltott ígéretei miatt. Heidi rejtélyes alak, aki soha nem fogalmaz meg éles vagy adekvát politikai vagy művészi véleményt. Míg Wasserstein története a feminizmus háttere előtt zajlik, Heidi azzal tartja távol magát a mozgalomtól, hogy humanistának nevezi magát; azt hajtogatja, hogy minden ember megérdemli, hogy beteljesítse a benne rejlő lehetőségeket. A feminista mozgalom látszólag Wasserstein realista narratív zárszavával ér véget.

A *The Heidi Chronicles* flashbackekben van elbeszélve, amikor Heidi Holland művészettörténész a Columbia Egyetemen tartott előadása kapcsán adigi életén töpreng. Minden felvonás Heidi előadásával kezdődik, amely azt a könnyű, liberális feminista művészeti kritikát képviseli, amely képekre és analógiákra összpontosít. Például Heidi első előadásában bemutatja Lily Martin Spencer *Mindkettőnknek el kell hervadnunk* (1869) című festményét egy magányos ifjú nőről. Emlékezteti hallgatóit (azaz a nézőket, akikhez közvetetten szól) a középiskolai bulikra, amelyeken „valahogy nem tudod, mit is akarsz” és „csak vársz arra, hogy valami történjék”.²² Az analógia a művészetet általánosan felvállalt tapasztalatra szűkíti le és Heidi reaktív, passzív helyzetét a Wasserstein elbeszélte történetben ábrázolja.

A darab jelenetsora az Egyesült Államok történetének húsz évét öleli fel, a korszak legélettelibb, mozgalmas perceit villantva fel. De a történelem a

kapcsolatok háttérében marad, amelyekre a darab összpontosít. Az első jelenet visszaviszi Heidit egy 1965-ös középiskolai táncestre a chicagói külvárosba, ahol Heidi barátnője, Susan bevezeti a heteroszexualitásba. A jelenet zenéje a korszakot idézi és sokkal inkább szentimentális nosztalgiát varázsol, mintsem mély, történelmi gondolatokra sarkall.

Wasserstein a következő jelenetben is folytatja történelemmentes megközelítését, McCarthy 1967-es választási hadjárata idején, amikor Heidi találkozik Scooppal, a *Liberated Earth News* újság arrogáns szerkesztőjével. Wasserstein Scoopot társadalmi prófétaként jellemzi, aki többet tud Heidről és jövőjéről, mint ő maga. Amikor Heidi óvatosan elmagyarázza születő feminista világnézetét, Scoop szarkasztikusan megjegyzi: „Azon igazhívók egyike leszel, akik nem értették meg, hogy ez csak egy korszak.” (17)

Scoop próféciája természetesen a darabból ered, amelyben Heidi tanúja a feminista mozgalom fejlődésének, amely, Wasserstein szerint, a radikális szeparatizmusból kiindulva előremutató, liberális módon beilleszkedik a társadalom gazdasági és politikai rendszereibe. Wasserstein álláspontját az utóbbi húsz év amerikai – és feminista – értékeinek változásáról Scoop és Susan közvetíti, míg Heidi kissé bódultan, soha nem változva, passzívan figyel. Scoop és Susan képviseli, miközben Heidi zavar-tan és örökké ugyanúgy, passzívan figyel.

A darab elején az egyik jelenetben Susan elviszi Heidit a feministák egy öntudatra ébresztés célját szolgáló találkozójára a Michigani Egyetemre 1970-ben. Fehér, középosztálybeli nők vannak jelen, háziasasszonyok és egyetemi hallgatók, akik csak abban a felületességben és butaságban egyeznek, amelyet egymás életének értelmezésében tanúsítanak. Nyelvezetük inkább a hetvenes évek népszerű pszichológiai retorikájára emlékeztet, mintsem az öntudatra ébredés korai szóhasználatára, miközben önmagukat igazolva azt fejtegetik, hogy „át akarják rágni magukat” bizonyos kérdéseken, majd a gyűlést Aretha Franklin Respect (Tisztelet) című dala közben felhangzó csatakiáltással zárják. (30) Ezen alapkérdéseket bagatellizáló jelenetből hiányoznak azok a fájdalmas, személyes történetek, amelyek korábban sohasem kaptak nyilvánosságot.

²² Wendy Wasserstein, *The Heidi Chronicles*, New York, Dramatists Play Service, 2. Minden későbbi hivatkozás felbukkan a szövegben. További feminista kommentárok, lásd Phyllis Jane Rose, „Dear Heidi”, *American Theater* 6, no. 7 (October 1989): 26–29, 114–16. Megállapításaim a publikálatlan szövegre épülnek és arra a Broadway-előadásra, Joan Allen-nel a főszerepben, amelyet 1989. július 29-én láttam.

Helyettük a szereplők rovására elsütögetett köz-helyszerű viccek és az ugyancsak könnyen emészthető érzelmesség van jelen. A szereplők folyvást ölelgetik egymást és azt ismételtetik, hogy szeretik egymást, mintha a feminista öntudatra ébredés nem szólna másról, mint a nők egymás iránti fel-tétel nélküli szeretetéről.

Wasserstein tartózkodik a női szexualitás témájától, amely pedig egyike volt az öntudatra ébredés egyik legfontosabb témájának. A darab a hetero-szexualitást mint evidenciát kezeli, Frant pedig, az egyetlen leszbikus szereplőt a szerző nyilvánvaló utálata övezi. Fran katonaruhája és „macho” viselkedése jelzi leszbikusságát, mivel Wasserstein az uralkodó kultúra sztereotípiáit használja fel arra, hogy a darabba könnyű humort csempésszen. Amikor Fran összeütközésbe kerül Heidivel amiatt, hogy női szeretőt válasszon-e, Heidi fél méterrel odébb húzza székét a nők által alkotott körből, ahol korábban ült. Heidi zavart válasza Frannek Wasserstein elhatárolódását jelzi a radikalizmus minden formájától, legyen az szexuális, vagy politikai. Amikor megkérdezik tőle a többiek, hogy vajon a művészettörténeti munkája feminista-e, Heidi „humanistának” vallja magát, (26) ezzel ismét jelezve középkezdését.

Még a liberális feministák az egyenlőségért folytatott harca is radikálisnak és szélsőségesnek tűnik a darabban. Például Wasserstein kifigurázza az 1974-es demonstrációt a Chicago Művészeti Intézetnél, amelyhez Heidi csatlakozik. Heidi barátja, Peter csak a partvonalon jelenik meg, de ez a jószándékú támogatás a jelenet fókuszát a férfiak feminista mozgalmára adott válaszára irányítja, és enyhíti azt a hatást, amit a jelenet sugall a nők művészettörténetből való kizárásáról a feminista megközelítés szerint. A demonstráció feminista szervezője feketébe öltözik és egyfajta férfi gyűlölő alap-típust testesít meg, ami Heidit ismét a humanizmus felé indítja: kint marad a múzeum előtt Péterrel, amikor a fiút kizárják a csak nők részére meghirdetett tiltakozásról.

A művészeti intézet-jelenetből kiderül, hogy Peter homokos. Szexuális preferenciájáról az árul-kodik, hogy ragaszkodik, hogy az egyenlőségért folytatott harca ugyanannyira jogos, mint a nőké. Wasserstein egyéni módon éket ver két elszigetelt helyzet közé, hogy küzdjenek meg a nézők szim-pátiájáért. Végül a férfi homoszexuálisok harcát többre értékeli, mint a feministák nemi egyenjogú-ságért folyó harcát. A darab vége felé például, ami-

kor Wasserstein a nyolcvanas évekbe röpit egy bic-centéssel az AIDS irányába, Peter mint luxust uta-sítja el Heidi individuális szorongását, összehason-lítva saját bonyolult, elkötelezett, az AIDS-es em-berek között töltött életének érzelmi igényeivel.

A férfi karakterek állandóan a nők jövőjét jósolják a darab során. Susan például a korai radikális fe-minizmus szeparatizmusát képviseli, életét egy női közösségben, Amerika nyugati részén lévő ranchon tölti. Esküvőjén azonban az örök jövőbe látó Scoop megjósolja, hogy Susan nemsokára a Wall Streeten fog dolgozni. Scoop, aki eltáncol egy utolsó táncot Heidivel, mielőtt nászútra utazik valaki mással, az első felvonás függőnye előtt azt jósolja: „Ti minő-ségi csajok egy generációnyi csalódott nővé fogtok válni. Érdekes, példamutató, talán még szexi is, de alapvetően boldogtalan.” (52) És persze igaza lesz.

A második felvonás átvezet a nyolcvanas évek felfelé ívelő fogyasztói társadalmába, ami nem a ba-by-boom értékek materializmusának kritikája, in-kább kihegyezett leszámolás a politikai idealizmus-sal a vitatott „mindent megszerezni” örületében. A szöveg biztossággal elrejt a feminizmust az egyetemen, ahol a nők következő generációja min-dent elolvashat majd azokról a nőkről, akik az ő lehetőségeikért harcoltak. A női tanulmányok át-veszik a nők élettapasztalatainak helyét, és a bur-zsoá feminizmus a sikerre, a szerzésre és pénzre irányuló agresszív mozgalommá foszlik szét.

Susan, az egykor „radikális pásztornő” egy tele-víziós produkciós társaság alelnöke lesz, amelynek épp egy üzleti háttérrel rendelkező feministára van szüksége, ami a megelőző évtizedben óriási ön-elentmondás lett volna. De a nyolcvanas években Susan boldogan lesz üzletasszony (hatalmi üg-y-nők), aki baráti kapcsolatait üzleti kapcsolataiban is nyugodtan felhasználja. Scoop is, ugyan kevés-bé meglepő módon, de eltávolodik egykori radiká-lis politikájától, otthagyja a *Liberated Earth Newst*, és megalapítja a *Boomert*, a nyolcvanas évek si-keres magazinját. Amikor a darab végén sok pénzért eladja a magazint, Scoop be szeretne kerülni a Kongresszusba, ügyesen beilleszkedve a politikai és gazdasági rendszerbe, amely az amerikai baby-boom generációt annyira jellemzi. Heidi és Peter szavazatára is számít, azt reméli, hogy a nők és a homoszexuális férfiak ismét bűnrészessé válnak a fehér heteroszexuális férfiaknak a hatalom meg-szerzésére irányuló harcában.

Heidi a darab végére magára marad. Csodálko-zik, mivelre zajlottak a hatvanas, hetvenes évek

társadalmi mozgalmak, és még mindig nem tudja, mit is akar ő maga és a többi nő. Második felvonásbeli hosszú monológjában önsajnálatot alkalmaz politikai stratégiaként, amikor arról panaszkodik, hogy a feminizmus elszigetelte. Úgy ahogy Scoop megígérte, Heidi hitt a feminizmusban – és talán a humanizmusban is –, míg a többiek részéről ez csak múltó szeszély volt. Még Susan is, a darab egyik legdurvább visszavágásában, azt mondja: „Nem vagyok már politikus. Úgy gondolom, az egyenlő jog egy dolog, az egyenlő fizetés megint egy dolog, de mindenért azt okolni, hogy nők vagyunk, az passzé.” Heidi szomorú és kitaszítottnak érzi magát, mert „azt gondolta, hogy az volt a lényeg, hogy mindnyájan együtt voltak”. A nő, aki félrehúzta székét a közösségtől, végül belátja, hogy magára maradt.

Heidi – a nyolcvanas évek divatos szokása szerint – megvásárolja magának a családot, amelyet más úton nem tudott megszerezni. Örökbe fogad egy panamai babát, azt reméli, hogy lányának már könnyebb lesz. A szöveg örökösen egyre távolabbi generációkra helyezi át a feminista követelmények megvalósulását. Heidi valahol New Yorkban ül egy üres loftban és a gyermekét ringatja, amelyért – a Wasserstein szerinti „igaz életben” – óriási árat kell majd fizetnie. Wasserstein darabja és Broadway-változata a fogyasztást ugyanúgy dicsóíti, mint ahogy Scoop magazinja a promiszkuitást.

Wasserstein szerint ez a szomorú a liberális feminizmusban – hogy lehetetlen mindent megszerezni, s már egy kis rész megszerzése is óriási személyes kompromisszumot igényel a nők részéről. Heidi egyedül ringatja örökbefogadott lányát, de nincs férfi az életében. A darab által teremtetett értékek rendszere szerint a férfi nélküli élet a legfőbb áldozat. A darab végére Heidi szomorúan úgy érzi, hogy elhallgattatták s nem kapta meg a mozgalom támogatását, amelyhez állítólag tartozott.

Wasserstein darabjából és a feminizmusnak a szerző realista elbeszélési stílusa által eltorzított történetéből hiányzik a nők haragjának az uralkodó párbeszéd általi elszigetelésük és leigázásuk miatt érzett motivációs üzemanyaga. Inkább, minthogy elismerje a harag politikai hatalmát és meggyászolná „new age”-beli elfojtását, Wasserstein politikai projektje feltűnően trivializálja a női dühöt. A művészettörténeti előadásban, amely a második felvo-

nást nyitja, Heidi diákat szándékozik bemutatni Lila Cabot Perry festményeiről, de véletlenül egy képet tesz be Artemisia Gentileschi *Judit fejét veszi Holofernének* című festményéről, amely a korai feminista párbeszéd fontos témája a művészettörténetben.²³ Heidi tréfásan megjegyzi, hogy Perry egy nem túl ismert ellenséges érzelmi fázison ment keresztül; a festmény egy nőt és szolgálólányát ábrázolja, amint épp egy férfi fejét vágják le gonoszul.

A szöveg kacajt fakaszt e képpel; a tréfa abban rejlik, hogy Perry munkájának felső osztálybeli ábrázolásának semmilyen közös vonása nincs Gentileschi brutalitásával. De a tréfa kiemeli Heidi ellenségeségének és haragjának elnyomását, amely a szövegben soha nem része feminista fejlődésének. Az, ahogyan Gentileschi diáját véletlenül bemutatják és gyorsan el is távolítják, rendkívül jellemző arra, ahogyan Wasserstein kezeli a feminizmus történetét. A kulcsfontosságú pillanatokat trivializálja és a nők haragjának jogosságát gondosan megsemmisíti. A nők már nem kell hogy dühösek legyenek.

A *The Heidi Chronicles* jó példa a rosszul alkalmazott dühre, amelyben a fehér feminista szorongást elnyomja a realista szöveg, és félresikerült módon tör ki, hogy tönkretegyje a mozgalom történetét. A *The Heidi Chronicles* a feminizmust mint tartalmat használja: a mozgalom történelmi háttérre válik, amely előtt ugyanazok az amerikai realizmus által hagyományos elmesélt házi történetek játszódnak le. A darab ugyanakkor elnyomja a faji és osztálykülönbségeket is a késő nyolcvanas évek Amerikájáról fehérre festett, fogyasztásorientált portréjával. Wasserstein nem veszi észre, hogy a nemi elnyomás gyökerei szisztematikusak, és nem annak eredményei, hogy a feminizmus nem tudta megadni a fehér nőknek az „ide mindent” érzését.

A posztprodukciónak érintés

Annak ellenére, hogy komoly kifogásaim voltak Wasserstein darabja ellen, beleegyeztem, hogy megrendezem a Wisconsin-Madisoni Egyetem Egyetemi Színházának 1992 nyári szezonjában. A darabot népszerűsége miatt ajánlották a választó bizottságnak és azért is, mert úgy gondolták – mint később a bizottság is –, hogy nyári produkcióként becsalogatja a közönséget. Mivel tar-

²³ A Gentileschi-festményről folytatott materialista feminista kritikai párbeszédet lásd Rozsika Parker és Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, New York and London, Routledge, 1981), 20–26. Köszönöm Vicki Patrakának, hogy felhívta a figyelmemet ezekre az összefüggésekre.

tottam attól, hogy eredeti formában mutassuk be, felvettem a kesztyűt és megnéztem, hogyan lehetne Wasserstein szövegét úgy megváltoztatni, hogy ne sérüljön nagyon a vonzereje és bitosítva legyen a nyári jövedelem is, legalább a szükséges mértékben.

Megpróbáltam megkérdőjelezni Wasserstein nézeteit a feminista mozgalom közelmúltjának történetéről: a hatvanas és hetvenes éveket több szerepkel közelítettem meg, a nyolcvanas évek túlzásait pedig jobban kifiguráztam, mint ő. Azzal, hogy a darabot úgy fejezi be, hogy Scoop indul a választásokon, Wasserstein – úgy tűnik – megbocsátóan kezeli a yuppie szemléletű hatalmi felépítményt. Megpróbáltuk az egyensúlyt helyreállítani: a nyolcvanas éveket ugyanolyan ironiával mutattuk be, mint a hatvanas és hetvenes éveket.

A produkció központi gondolata az volt, hogy Wasserstein „leheletkönnyű komédiáját” a kulturális gyökereket feltáró fergeteges szatírává lényegítjük át. aródiánk nagy része vizuális vagy színészi volt. A díszlettervezők arra törekedtek, hogy a történelmi korszakokat felismerhető, sőt eltúlzott jelzésekkel érzékeltessek, a színészek pedig olyan jellemeket igyekeztek megformálni, akikkel a nézők együtt nevethettek, nem pedig, akiket kinevethettek. Erősen koncentráltunk, hogy jelezzük ezeket a finom megkülönböztetéseket, szem előtt tartva a többségében fehér, felsőfokú végzettséggel rendelkező madisoni közönséget, akik maguk is személyesen kötődtek a babyboom-korszakhoz. A fiatalabb nézőkre gondolva, akik a hatvanas és hetvenes évekről régi filmeket játszó csatornák és magántévék adásai alapján alakították ki elképzeléseiket, főleg populáris kultúrából és a tömegkommunikációból kölcsönözött zenék és vizuális részletek beiktatásával adtunk történelmi ízt a darabnak.

Dawn Lanphier és Laura Carlson díszlettervezők, Susan McCully és Patty Gallagher dramaturgok, Stacy Wolf segédrendező és jómagam dolgoztunk azon, hogy életszerűvé tegyük a feminista és haladó áramlatok bemutatását, amelyekkel kapcsolatban jelentős csúsztatások vannak a darabban. A darab előtt és a felvonások közötti hosszú diavetítés során nők cirkálómentes és nagyhatású művészettörténeti és társadalomtörténeti ábrázolásait mutattuk be, amelyeket érzelmeket mozgósító hangeffektusok kísérték. A montázs olyan produkció hangulatkeltő eszköze volt, amely inkább vitapartner kívánt lenni a történelmi mozgások okozta hányattatások közepette, mintsem megelégedett volna a felületes történelmi emlékezet kulisszáival.

A képek sorában egymással felváltva jelentek meg a művészet- és társadalomtörténet hol objektív, hol romantikus nőábrázolásai azoknak a nőknek a képeivel, akik a közösségükben helyzetük megváltoztatásáért küzdöttek. Sokszor választottunk nőket munka közben bemutató képeket, hogy érzékeltessek a nők aktív részvételét és szerepét a történelmi változásokban.

A diák vizuális és tematikus kapcsolatot biztosítottak az epizódokra tagolódo darab jelenetei között. Mivel Wasserstein minden jelenetnél megjelöli, hogy mely évben és hol játszódik, az átmeneteket olyan fotók, szövegek és hangeffektusok kollázsával kísértük, amelyek érzékeltették annak a történelmi eseménynek és azoknak a kulturális szimbólumoknak a sokrétűségét, amelyek az adott jelenet hátterét képezték. Például azt megelőzően, hogy Scoop és Lisa esküvője lezajlott volna az első felvonás végén, a kivetített montázs menyasszonyvölegény képekkel árasztotta el a nézőket: Károly herceg és Lady Di esküvői képétől a Bride Magazine-ből való képvívágásokig, Miss Röfi és Brekitől menyasszonyi ruhába öltözött csokolózó lesbikus párig egy képaláírás fölött: „Idesüss, Anyuci, megy ez völegény nélkül is!” A sok különféle képpel arra kívántuk ösztönözni a nézőket, hogy a darab esküvői jelenetét tekintsék egy lehetséges kötésnek a sok változat közül, ne pedig olyan végcélnak, amilyet egy eltérő neműek között kötendő házasság képviselne és amelytől Heidi – hibás életfelfogása miatt – elesik. Ha mást nem is, a diák inkább ironikusan, mint magától értetődően mutatták be a házasságot.

A diaképek mellett, a felhasznált kevés kellék és díszlet úgy volt megtervezve, hogy jelképes és túlzó jellegével brechti értelemben társadalmilag orientáljon. A középiskolai táncjelenetben a puncsos tál hatalmas volt és rózsaszín, apró puncsos poharakkal kidekorálva – ezekből ivott Peter és Heidi. A második felvonást megnyitó felturbózott ajándékön-jelenetben az icike-picike kisbaba-ajándékokkal teli hatalmas ajándékdobozok mellett szinte eltörpültek a nők, akik kibontották őket. A nyilvánvalóan parodisztikus megközelítéssel a nézőknek azt kívántuk jelezni, hogy megjenek tiszteletlenek lenni a Wasserstein által tiszteletteljesen kezelt témák iránt.

Óvatos aknamunkánkban kulcsszerepet játszott az egyik kellék, egy kisbaba, aki a darab zárójelenetében szerepel. Elszánva arra, hogy nem engedjük eluralkodni a romantikát, amikor Heidi egy pa-

namai bébi örökbefogadása mellett dönt, hogy így enyhítsen azon a bűbánon, amit a feminizmus-sal együtt magára vett, végig akartuk vinni a paródiát és egy baba-bábut vetettünk be Judy Holland szerepére. Az első főpróbára egy Rongyos Pannababát hoztunk be, de nem vált be. Nagyon látszott rajta, hogy csak játék – Heidi azt a benyomást keltette vele, mintha elment volna a józan esze. Helyette visszatértünk ahhoz a nehezékkal ellátott baba-bábuhoz, amelyet eredetileg is használtunk a próbákon („hótt bébinek” becéztük), mert valóban béiszerű volt, bár természetesen nem volt igazi.

Amikor Heidi bemutatja a babát Scoopnak – aki egyébként egy túlméretezett Edith Ann-hintaszékben ül, amelyet a jelenet fókuszában helyeztünk el –, modora hűvösen közvetlen. Scoop sokkal nagyobb tisztelettel bánt a gyerekkel, sőt, véletlenül vele együtt távozott a jelenet végén, de később bosszankodva visszatért, hogy visszaadja Judyt Heidinek. Amikor Scoop elment, és Heidi „Küldj el engem” kezdetű dallal kísért romantikus zárójelenete következett – anya gyermekével –, Heidi az instrukciók szerint karjában a babával körbetáncolta a színpadot. Egyre gyorsabban és egyre hevesebben táncolt, karjánál, majd kezénél fogva pörgette körbe a babát, végül már csak fél kezét tartva pörgette a feje fölött. Ezek a kemény, szatirikus eszközök hordozták kritikánkat, amely Wasserstein idealizált zárójelenetére irányult.

Darcey Engen, aki MFA diplomamunkájának egyik szerepeként játszotta el Heidit, az író szándékával ellentétesen értelmezte a szerepet: határozott, aktív nőt alakított. Abban a Broadway-produkcióban, amelyet 1989-ben láttam, Joan Allen passzív és határozatlan személyiségűnek játszotta Heidit, ráadásul a rendező is úgy irányította, hogy tartsa magát távol a cselekmény sűrűjétől. Mi, ezzel ellentétesen, középen helyeztük el, az öntudatra ébresztés jelenetében a székek alkotta háromszög csúcspontjára, és ahol lehetett, azt az utasítást kapta, hogy inkább kezdeményezzen, mint csak reagáljon mások kezdeményezésére. Engen munkáját nagyon segítette, hogy ismert pszichofiziológiai színjátzó-technikákat, mert így tudatában volt, egy-egy izomcsoport használata hogyan befolyásolja a mozgást és az mennyiben felel meg a szövegnek az ő értelmezése szerint. Engen fizikai ereje és döntéseinek tudatossága átsütött a párbeszédre és Heidit olyan módon árnyalta, illetve olyan energiát kölcsönözött neki, amely nem következett a szövegből.

Engen erőt sugárzó játékára még ráerősítettünk a két férfi főszerep átértelmezésével, amely nem igazolta azt a túlradó együttérzést, amelyet a szöveg szerint kivívtak maguknak. Petert Chris Tallman egyértelműen önző, egoista személyiségként ábrázolta, aki inkább terhére van Heidinek, s nem mártírt jelenített meg, aki úgy javít Heidin, hogy közben feláldozza magát egy magasabb cél érdekében. Viszonyuk is bonyolultabbá vált azáltal, hogy Engen Heidi Peterrel kapcsolatos kompromisszumait úgy játszotta, hogy azokat Heidi döntéseihez kapcsolta, nem pedig barátságuk természetes fejleményeként értelmezte. Scoopot is negatív figurának játszotta Josh Stamberg, aki nem mutatott együttérzést és jellemzőbb volt rá a simulékony, ravasz arrogancia, mint a karizma. Bár nem tudtunk változtatni azon a prófétaszerepen, amelyet Wasserstein szánt neki, olyan simulékonynak ábrázoltuk, hogy egyes nézők hitetlenségüknek adta hangot nőellenes próféciáinak hallatán.

Meg kellett állapítanom, hogy Wasserstein írásmódja rendkívül ravasz, s nehéz teljesen átalakítani a darabot alkotó sok egysoros megszólalás vonzó, bár általában konzervatív humorát. Az író kiváló érzékkel állapította meg, hogy hol várható nevetés. Amikor közönség előtt adtuk elő a darabot, kiderült, hogy az általunk adott hatáscsökkentő rendezői utasítások ellenére utat tört magának az író által előre jelzett nevetés, a megjelölt időkben. Sok esetben, erőfeszítéseink ellenére, a darab győzött. Például az első felvonásban nehéz volt az öntudatra ébresztés jelenetét a kinevetés helyett az együttnevetés példájává alakítani. Sajnálom, hogy nem próbálkoztunk tovább, hogy más módszerekkel mutassunk rá arra, Wasserstein milyen könnyedén löki odébb a fehér középosztály női emancipációs múltjának egy fontos rítusát. Ezt a jelenetet is parodizáltuk, csakúgy, mint a többi. A nőket trapéznadrágokba, kötött sapkába, vastag talpú cipőkbe és katonai dzsekikbe öltöztettük, hogy így is érzékeltessük a hetvenes évek elejének az öltözködésre is kiterjedő tiltakozó mozgalmait. A férfi színészeknek a rendezés szerint nagyon markánsan kellett megtenniük a „nővéri szeretetre” vonatkozó valamennyi megjegyzést, amelyet Wasserstein megírt nekik, de azt is érzékeltetniük kellett, hogy komolyan gondolják, amit mondanak. Ezzel akartuk felhívni a figyelmet arra, hogy milyen mély és valóságos volt ezeknek a nőknek az odafigyelése egymásra. Ez a taktika részben bevált, bár a jelenet továbbra is mulatságos maradt, de nem azért, amiért kellett volna.

Az Egyetemi Színház közönségének egy része hajlamos egy feminista színházi produkciót eleve humortalannak és merevnek tekinteni. A *The Heidi Chronicles* általunk színpadra állított változata elérte, hogy miközben nevetnek a nézők, gondolkoznak is. Kihasználtuk ezt a gondosan szerkesztett, mulatságos darabot, hogy bemutassuk az amerikai feminista mozgalom továbbra is meglévő életerejét. Megpróbáltuk visszahozni az indokolt feminista dühöt is. Heidi többször volt haragot, mint önsajnálattal teli keserűséget (habár az „Úgy gondoltam, hogy ebben valamennyien egyetértünk” kezdetű beszéd esetében ennek nehéz volt ellenállni), és egyetlen nő szereplőnek sem volt szabad nyivákolni, hogy ezt a késztetésüket hanggal és fizikailag ne parodizálták volna. Amikor Heidi a második felvonás elején előadásában véletlenül bemutatja a *Judit fejét veszi Holoferné*nek című képet, úgy rendeztük, hogy ez a diakép továbbra is felbukkanjon az előadáson, nem vontuk ki engedelmesen a forgalomból Valahányszor Heidi megfordult, a kép újra megjelent a vásznon, elárasztva őt annak az érzés monumentalitásával, amit kifejez. A mi produkciónkban a feminista felháborodás Heidit a második felvonásba is átkísérte.

Az alternatív színház és a radikalizmus feleledésének lehetősége

Az a harag, amelyet a *The Heidi Chronicles* elfojt, pregnánsabban fejeződik ki a Spiderwoman Theatre (Pókasszony Színház) produkciójában, amelynek címe *Winnetou's Snake-Oil Show from Wigwam City* (Winnetou kigyóolaj-sámán-showja Wigwam-városból). A darab nem folyamatos és nem realista stílusa jól illik a társulatnak az elnyomott nemmel és a faji elszigeteléssel foglalkozó ideológiájához, és lehetővé teszi az előadóknak, hogy politikai véleményüket közvetlenül a nézőkhöz intézhessék. A Spiderwoman Theatre egyike az ország legrégebben működő feminista színtársulatainak. A társulat gerincét három Cuna/Rappahannock amerikai indián lánytestvér alkotja – Lisa Mayo, Gloria és Muriel Miguel –, akik a színtársulat nevét egy hopi istennőtől kölcsönözték:

Nevünk a Pókasszonytól, a teremtés istenasszonyától származik, aki először tervezett mintákat és tanította meg népét a szövésre. Alkotásaiba mindig beleszótt egy hibát is, hogy szelleme azon át kiszabadulhasson. Hozzá folyamodunk ihletért munkamódszerünk, a meseszöveg alakításakor, amikor mintákat tervezünk és szavakkal vagy mozzanatokkal meséket szövünk.²⁴

A Spiderwoman meseszöveg tevékenysége különböző témák köré csoportosuló, laza szerkesztésű darabokat eredményezett, amelyek a női nem és a kisebbségi lét kérdéseit boncolgatják. Szubjektív látásmódjukkal beoltották a drámairodalom klasszikusainak különböző műveit is: megírták például saját Változatukat a *Lüszisztratéból* (*The Lysistrata Numbah* [1977]), és a *Három nővér*ből (*Three Sisters From Here to There* [1982]), amelyben a nővérek soha nem teljesülő álma, hogy Brooklynból a Manhattanbe költözzenek. A darab férfi szereplőit életnagyságú bábok képviselték és a nővérek privát filmjei szerepet kaptak a történetben. A Spiderwoman produkcióiban gyakran keverednek a média elemei a történetek szövevényes szálaival, ezért inkoherezsek, szétesők a történetek. Azonban ezt az egyetlen vonalvezetést és rögtönzésre utaló stílust tudatosan alkalmazzák, mert ezzel lehetővé válik, hogy a társulat alternatív módszerekkel kutassa és ünnepelje a női nemet és szellemi örökségét, a kisebbségi sorsot.

A *Winnetou's Snake-Oil Show from Wigwam City* (Winnetou kigyóolaj-sámán-showja Wigwam-városból) című darabban a Spiderwoman a XIX. századi populáris kultúra sámán- és vadnyugati bemutatóit gúnyolja ki, de célkeresztbe állít egy újabb jelenséget is, a New Age mozgalom spiritualizmusát. Éles kritikával illeti az uralkodó kultúrát, mert kisajátítja az amerikai indián jelképeket és sámánizmust.²⁵ A darab laza szerkezetű és bizonyos dolgokat nyitva hagy; a szereplők gyakran tekintgetnek a kulisszákra tűzött papírlappuskákra, amelyekre a produkció lényeges szerkezeti elemei vannak felírva. Az eklektikus díszletek szigorúan a „szegény színház” elvei szerint állnak össze: a nézők előtt megjelenő díszlet egy multikulturális képekből összerótt textil, egy foltmunka. Egy nagy

²⁴ A Spiderwoman sajtóanyagából. Több történeti információt a társulatról lásd Chinoy és Jenkins, *Women in American Theatre*, 303–305.

²⁵ A *Winnetou* kézírata még nem került kiadásra. Megállapításaimat arra az előadásra alapozom, amelyet Minneapolisban, az At the Foot of the Mountain Theatre-ben láttam, 1989. október 8-án.

műanyag szemetesvödör és több kartondoboz – ezek még a díszlet többfunkciós elemei.

A darab egy amerikai indián sámánceremóniáról (pau-pauról) készült filmszpottal indul, amelynek kísérőzenéje a jellegzetesen amerikai Marlboro cigarettareklám muzsikája. Az eltérő kultúrák elemeinek egymás mellett szerepeltetése nemcsak humoros, hanem kihegyezett is, mert arra utal, hogyan hatolt be az indián kultúrába a nyugat fele terjeszkedő Egyesült Államok mitológiája. A színház három részből álló erkélyéről leléगतott fehér lepedőkre vetített filmszpotok kísérik végig az egész produkciót. A szpotokat a színészek gyakran mozgással vagy beszéddel megszakítják, és így megszegik a produkció elemei álcásának realista hagyományait. A darabban végig jelen van a produkció eszközeinek effajta brechti lemeztelenítése.

Az első epizódban megjelenik egy németes akcentussal beszélő prémvadász egy nyomkövető kíséretében, aki azt próbálja elmondani neki, hogy megy a vadászat „nálunk nyugaton”. Párbeszédük a cowboy és az indián kultúra sztereotípiáin alapszik, de a szerepeket nem férfiak játsszák, és szándékosan el is vannak túlozva, hogy így sebezhetőbbek legyenek a kritika szempontjából. A prémvadász német akcentusa felszívódik és gyakran átszap a szerepet játszó előadó brooklyni anyanyelvébe. Ugyanakkor a prémvadász változatlanul jön-megy, miközben az indián és nyugati kultúra különböző színterei váltakoznak. Majd azt látjuk, hogy a két „férfit” elfogta, vagy megtámadta egy helyi törzs: belép Winnetou, az indiánfőnök, egy amerikai indián takaróba burkolva, homlokán kígyószimbólumokkal díszített fejpánt. Indián öltözetén időnként átvilán az a fényes, színes laméoverall, amely egyébként mind a négy színészről alapöltözetét képviseli.²⁶

A Spiderwoman szabadon és összeviszva vesz át elemeket mind a magas, mind a populáris kultúrából, gyakran egy időben, hogy így tegye kézzelfoghatóvá a kultúrák egymásmellettiességét. A szereplők olyan rituáléba kezdenek, amelyben egyaránt szerepel némafilmes helyzetkomikum és *Macbeth* boszorkányjelenetét idéző utalások. A szemetesvödör üstté változik, abban rotog a boszorkányok bűbájos kotyvaléka, amely azt a feltevést parodizálja, miszerint az amerikai indiánok rítusa babonákon alapszik. A vödörből kiálló nyeles felmosók hamarosan lovakká alakulnak át. Ezen lova-

golnak a szereplők (miközben a lópataák dobogását csettintések, cuppantások érzékeltetik) a Spiderwoman következő paródiájának színterére.

Az ezután következő vadnyugati groteszk azokat idézi, akik hozzájárultak azoknak a mítoszoknak az elterjesztéséhez, amelyek szerint az amerikai vadnyugat maga az érintetlen ősi természet, ahol bátor fehér emberek félelmetesen vad indián törzseket igáztak le. Az effajta történelemszemlélet kulturális imperializmusát gúnyolja ki egyértelműen a darab, mivel a szórakozásról amerikai indián nők – Minnie Ho-Runner, Mother Moonface, Princess Pussywillow a brooklyni Mish Mash törzsből, valamint Ethel Christian Christianson – gondoskodnak.

A nők különféle trükkökkel élénkítik a show-t, miközben valamennyiről szándékosan lerántják a leplet a nézők előtt. Ostoros trükköket mutatnak be: maguk a segédek csapják le a kalapot a segédek fejéről. Lovasjelenetek következnek – a felmosók ficáncoló csődöröket alakítanak. Egy mesterlövész célba veszi a segéd feje fölé tartott léggömböket, miután szóltak a segédnek, hogy mindenki hallja, hogy pukkassza ki őket az éles peremű gyűrűvel, amelyet külön erre a célra kapott. Egy szemfényvesztő kötélművész „szabad szemmel nem is látható kifinomult trükköket mutat be”, amelyekben a kötelek pantomimmal érzékelteti. Ezeknek a trükköknek a leleplezése egyértelműen azt a célt szolgálja, hogy felhívja a figyelmet a vadnyugati mítosz szándékos kódosításaira.

A Spiderwoman társulata szívesen rögtönöz, szabadon kezeli a szöveget. Egyáltalán nem törekszik arra, hogy a professzionalizmus vagy a valóság pontos ábrázolásának a képzetét keltse. Ebben a kötetlen, cirkuszi számhoz hasonló részben például az előadók nyilvánvalóan rögtönöznek, gyakran eltévesztik egymás nevét. Saját hibáikon nevetnek és az egyedül fellépő humoristákhoz hasonlóan a színpadra hívnak egy-egy embert a közönségből, hogy vegyen részt a show-ban.

A Winnetouban a dinamikusan csapongó paródia fent leírt pillanatai át vannak szöve az indián mesemondás kifejezőbb vagy hagyományosan rituális elemeivel. Gyakran az egyik nő a mesemondó, miközben a többiek mögötte eljátszák a történetet, vagy hangulatkeltő hanghatásokat produkálnak. Az első történet az „ősök csontjairól” szól, és ezzel felidézi az indiánok misztikus kapcsolatát

²⁶ Lisa Mayó, Gloria és Muriel Miguelt Hortensia Colorado vonta be az előadásba.

a földdel, amelyet a fehér hódítók hódításuk során összetapostak.

A *Winnetou* az utolsó részben élesen bírálja az uralkodó kultúra New Age mozgalmát amiatt, hogy kisajátította az indián spiritualizmust, de ugyanezt elmondhatnánk a radikális (vagy metafizikus) feminizmus spiritualitásáról is. Az előadók a kifigurázott sámán-showból „műanyag pau-pau műhely” csinálnak, ahol az emberek hétvégenként 3000 dollárért indiánokká alakulhatnak. Egy kiválasztott néző végigjárja a folyamatot. Egy rögtönzött rituális tánc után bekísérik az izzasztókamrába, ahol először felajánlanak neki különböző törzseket, majd indián neveket, hogy válasszon magának.²⁷

A Spiderwoman által kiagyalt nevek azokat a kliséket tükrözik, amelyeket az amerikai kultúra talált ki az indiánok számára. A törzsek elnevezései például a Rappahamburg, a Mish Mash és a Wishee Washee, az indián nevek többek között pedig: Two Dogs Fucking, Old Dead-Eyed Dick, Two Sheets in the Wind, Punctured Eardrum. A résztvevőnek kartonlapokon mutatják be a lehetőségeket, amelyeket azután a nagyközönségnek is felmutatnak. Amikor a néző mindent kiválasztott, amit kellett és vége a ceremóniának, egy hosszú hajú és homlokpántos „hagyományos” indiánról készült fénymásolt képet kap, amelyet egész életében hordania kell az arca elé helyezve. A kép kétdimenzióssága az indián kultúráról terjesztett sztereotípiá egy síkú sztereotipizálását jelképezi, amelyet például a New Age mozgalom tagjai is képviselnek, bármennyire szeretnének is részesei lenni az indiánok spiritualizmusának és – nem nyilvánosan – kisajátítani azt.

A jelenetek komikus hangvétele óvatosan a visszájára fordul a darab végén, ahol egy másik mese hangzik el egy „kontúrjait veszített arcról”, amely az indián kultúra és identitás felbomlását jelképezi. A mesemondó keserűen ironikus megjegyzéseivel a hallgatósághoz fordul: „Köszönöm, hogy felfedeztetek engem” és „Ne szabadítsatok rám a spiritualizmusotokat”. A hallgatóság válik *Winnetou* csipős humorának célpontjává és arra kényszerül, hogy eltűnődjön: bűnrésze-e az imperializmusnak, amelyről a darab szól.

A darab zárójelenetét is ironia színezi. „Winnetou halálát” az epikus dráma stílusában jelentik be és nagyon teátrálisan játsszák el. Minden, ami visszas,

láthatóvá válik és nagy hangsúly kerül a jelenet ceremóniális hagyományaira. *Winnetou* dicséretét zengik. Háromszor is elismételik: „Leült és máris halva volt”, majd fanyar arccal levonják a tanulságot: „Winnetou, Winnetou, voltál bár nyers erő, ez itt most nem nyerő.” A komikus haláljelenet azonban fokozatosan átalakul. A Spiderwoman itt kap utoljára lehetőséget, hogy komolyabb politikai üzenetet közöljön.

„Ott fekszik Winnetou”, skandálják az előadók. „Ott fekszik az indián, a beteg és halálra szánt faj.” A sok történetben felbukkanó ásási metafora azt sugallja, hogy az indiánoknak haza kell térniük a fehér kultúra mögött rejtőző földbe. Az előadók megszabadulnak a darabban végig viselt, kevés színnel, felületesen megrajzolt maszkjuktól, hogy a nézők tekintetét magukra irányítsák. „Nézz rám”, kántálják szinkópás ritmusban. „Beszélek, szeretek, gyűlölök, leiszom magam, a *saját* dalaimat fújom, az *én* mesémet mondom, a *saját* táncomat járom. Most *én* mondom *neked*: találj rá a saját spiritualizmusodra!” Spiderwoman szerint, ahelyett hogy a nézők az indiánok kisebbségi identitását tárgyasíttják és meghatározzák, inkább tartsák tiszteltben a másságát.

A fehér nézők megvádolása elkerülhetetlen: eljött a pillanat, amikor a Spiderwoman közvetlenül ad hangot haragjának az indián kultúra perifériára szorítása és áruvá változtatása miatt. A vígjáték, amely eddig az uralkodó kultúra hagyományainak parodizálására szorítkozott, hirtelen keserűvé, élesé válik, amikor a Spiderwoman felszólítja a nézőket, mérlegeljék felelősségüket azért a történelemért, amit a darab bemutat.

A Spiderwoman társulat nő tagjai mindig felhasználják fizikumukat (masszív, barna bőrű, középkorú nők) és életüket is, hogy megfogalmazzák politikai színházuk üzenetét. A *Winnetou's Snake Oil Show*-ja a Spiderwoman eklektikus és szeszélyes szerkesztési módszereinek legjavát mutatja be, ugyanakkor témáit olyan világos politikai és érzelmi töltettel vezeti elő, hogy gazdag jelentéstartalmakat nehéz figyelmen kívül hagyni vagy elutasítani. A Spiderwoman kockázatvállalása, amikor egy várhatóan népszerűtlen mondanivalót közvetít a liberális közönség felé, amelynek a társulat játszik, megadja a *Winnetou*-nak azt az életerőt, amelyre az alternatív feminista színjátszásnak igen nagy szük-

²⁷ Az előadásban, amelyet láttam, a bevont néző férfi volt. Azóta hallottam, hogy más önként jelentkezők nők voltak, a résztvevő neme tehát változhat

sége lenne az újjáéledéshez és fennmaradáshoz a kilencvenes években.

Spiderwoman az előzetes sajtóanyagban a következőket írja:

Kétségbe vonva a „feminizmus egy méret mindenkinél nézőpontját”, ez a hét nőből álló együttes amerikai indián nőként, leszbikusként, skorpíóként, ötven fölötti és huszonöt alatti nőként, nővéreként, anyaként és nagyanyaként szerzett különböző női tapasztalatait használja, hogy dacoljon az olyan általánosításokkal, mint: „A szőkek vidámabbak” vagy „Minden női színház egyforma”.²⁸

A Spiderwoman elutasítja, hogy Wendy Wasserstein „női színházának” kategóriájába sorolják, ha ez utóbbi egyáltalán annak számít, mert az egészen más, az uralkodó kultúra kiváltságos pozíciójából beszél. A *Winnetou*, a legjobb brechti stílusban, politikai gondolkodásra kényszeríti a nézőket.

A *The Heidi chronicles* realizmusa nézői feltételezett öndicsőítő apolitikussága cinkosává válik, s a feminizmusba való betörése ellenére jóváhagyja az uralkodó kultúra konzervatív ideológiáját.

A realista forma korlátainak megdöntésével és a hegemonikus feminista vagy „posztfeminista” fogalom kiiktatásával az olyan csoportoknak, mint a Spiderwoman lehetősége nyílt a feminista színház az 1990-es évekre újra a radikális politikai akciók körébe vonni azáltal, hogy közös nevezőre hozta a faj, az etnikum és a társadalmi nem problémáit.

Eredeti szöveg: Jill Dolan: Presence and Desire: Essays on Gender, Sexuality, Performance, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993.

Fordította Papp Eszter

²⁸ Idézet a Spiderwoman sajtóanyagából.