

A tekintet hatalma a színházi gyakorlatban

ADORJÁN BEÁTA

A jelenség

Az utóbbi időben a magyar nyelvű színházi közegben nyilvánosságra került különböző hatalmi visszaélések és abúzusok sora rávilágít arra az eddig teljességgel láthatatlan, de köztudott jelenségre, hogy a színházi világban létezik egy régóta működő, többszörösen hierarchikus rendszer,¹ amely bizonyos *magas művészi fokon űzött színházművészeti megaláztatást*² legitimnek tekint. Mintha létezne a megaláztatásnak egy professzionális színházművészeti válfaja vagy módszere, amely magas művészi fokon is művelhető. Ebben a kontextusban az elkövető tette pozitív értékű cselekvésként tételeződik, a

megalázás aktusa felmentést kap, a tettes pedig szakmai elismerést.³

Dolgozatomban részben magyarországi, részben romániai példákra támaszkodva vizsgálom azt a jelenséget, amelyet a Foucault-tól kölcsönzött *elviselhetetlen* és *kibírhatatlan* fogalmával próbálok felfedni, illetve ennek működési mechanizmusára világítok rá egy központi tekintet által uralt színházi rendszerben. Hogyan tud végbemenni az a folyamat, amelyben a láthatatlan a láthatón belül láthatóvá válik, és lelepleződik az elviselhetetlen?

De vizsgáljuk meg előbb, mit is takar számunkra a központi tekintet fogalma.

A tekintet fogalmának megközelítései

Amikor Foucault elkezdte vizsgálni, milyen volt a 18. század második felének kórház-építészete az orvosi intézmények megreformálása után, illetve hogyan intézményesült az orvos látásmódja, hogyan hozta létre és erősítette meg az új orvosi szemléletet a kórház új típusa, felfedezett egy új típusú te-

¹ Például az objektív külső rangsor (igazgató, rendező, színész) mellett létezik egy belső, szubjektív rangsor (két színész között is előfordul rangkülönbség), „mely tehetség, kapcsolati hálózat, egyéni szimpátiák láncolatából tevődik össze”. BALUJA Petra, „Színművésznők. Siker és karrier egyenlőtlenségei a vidéki kőszínházakban”, *dea.lib.unideb.hu*, hozzáférés 2021.07.01., https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/321341/BalujaPetra_tezis_titkosított.pdf?sequence=2&isAllowed=y, 80.

² A kifejezést Éry-Kovács Andrásról kölcsönöztem, aki szerint Horvai István „a verbális »abuzáció« nagymesterének is számított. Ő volt az, aki magas művészi fokon űzte színházművészeti megaláztatásait. Ez az a fogalomkör, amely színházszakmai értelemben nem elfogadhatatlan [...]” ÉRY-KOVÁCS András, „Hisztéria”, *Élet és Irodalom* 64, 17. sz. (2020): 2.

³ Vö. „tudom, az is arany, ami olykor nem fénylik, de nagyon sok durva dörzspapírral kell jó erősen és alaposan dörzsölgetni, hogy valami fény megcsillanjon. Horvai egyetlen dicsérő gesztusából megtanultam, miről is van szó, amikor látszatra elviselhetetlennek tűnik minden. Van, amikor értünk taposnak, és azt el kell tudni viselni. Féltreértés ne esék, nyilván a taposó szándéknak is vannak minőségi szintjei. Az sem mindegy, ki tapos kit.” Illetve Eszenyi Enikő „mindent tőle szenvedett el, de ő csinált belőle jelentős színésznőt.” Uo. (Kiemelés tőlem – A.B.)

kintetet, amely egyszerre volt oka és okozata is az új kórházi formáknak. Ezt az új típusú tekintetet a börtönök vizsgálatakor már központi tekintetnek nevezi. E rendszer elvében fontos tényező a láthatóság, illetve, hogy ez a hatalom gyakorlásának központja, amely „a tudás regisztrálásának helyéül is szolgál”.⁴ Ebben a rendszerben a hatalom gyakorlója egyben a tudás birtokosa is.

Foucault szerint ez a központi tekintet a Rousseau által megálmodott átlátszó társadalom és a Jeremy Bentham által szintén a felvilágosodás korában továbbgondolt és kidolgozott hatalmi technológia egyik fontos alkotóeleme, amely biztosította a testek, egyének és dolgok teljes láthatóságát.⁵ A Bentham-módszer szerint, amelyet akkoriban a legalkalmasabbnak tartottak a felügyelet, illetve az ellenőrzés felvetette probléma megoldására, a hatalom gyakorlóit és alávetettjeit is rabjai a rendszernek, a hatalom nem azonosul azzal, aki gyakorolja, hanem olyan gépezetté válik, amelynek senki sem tulajdonosa. Mindenki egyszerre megfigyelő és megfigyelt, így a rendszerben általános a bizalmatlanság.

A színházban is megfigyelhető egyfajta központi tekintet, csak hogy itt egy készülő produkció fő megfigyelő-nézője, annak létrehozó-alkotója, a rendező személye által alakult ki. Mintha létezne egy mindent-látó rendező.⁶ Ennek fényében a színház autok-

ratikus intézmény, illetve maga a színházi hatalomgyakorlás is hierarchikus. Egyes rendezők pedig „egymástól különböző mértékben autokraták, de egyként káros színházi hatalomgyakorlások alkalmazói”.⁷

A hatalom szempontjából úgy tűnik, a magyar – de talán nem túlzás azt állítani, hogy a közép-kelet-európai – színházi rendszerben mindmáig a rendező uralja a központi tekintetet (a rendezői színházmodell is erre épül). Kizárólagosan fenntartja magának a központi megfigyelő, ezáltal mintegy a hatalom egyetlen birtokosának szerep(kör)ét. A benthami hatalomfelfogással ellentétben itt egyvalaki, a rendező azonosul a hatalommal, nem engedi azt *tulajdonos nélküli gépezetté* válni,⁸ így tartva fenn valamilyen biztonságos, bizalmi viszonyrendszeren alapuló közeg illúzióját. A látás itt tárgyiasító és alávető hatalomként jelenik meg, akár csak Foucault hatalomértelmezésében. E szerint a színész (a szubjektum) is a rendezői tekintet által körvonalazódik.

A másik tekintete Sartre értelmezésében is az uralom egy formája, viszont ő éppen a tekintet lealacsonyító hatalmát bírálja. Létezik egy olyan sartre-i játéksituáció, amelynek során a világban való elrendeződés, a világba való beleveszés egy módja, „hogyan átítatódjam a dolgokkal, ahogy az itatóspapír a tintával”.⁹ A cselekvő az érzéseivel azonosul, és nem megismeri azokat; az lesz, ami nem, és nem az, ami – így igazán létezőként nem tudja meghatározni magát. „Hirtelen azonban lépéseket hallok a folyosón: valaki néz

⁴ Michel FOUCAULT, „A hatalom szeme (beszélgetés J.P. Barrou-val és M. Perrot-val)”, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, *2000 folyóirat* 8, 10. sz. (1996): 3–9, 3.

⁵ A 18. századi reformátorok kissé túlbecsülték a közvéleményt, amelyet a társadalom lelkiismereteként értelmeztek, azt hitték, hogy a köz véleménye természeténél fogva helyesen ítél, és hogy valamiféle demokratikus ellenőrzés eszköze – emiatt érezték fontosnak a központi tekintetet, amelyet a köz szemeként fogtak fel. Vö. Uo., 8.

⁶ A későbbiekben tárgyalom a mindent látó rendezőt a kolozsvári ügy kapcsán. Ld. Bodolai

Balász színész első benyomása Andrij Zsoldakról, a rendezőről például az, hogy „mindent lát”. BODOLAI Balázs, „Ébrenlét”, *Játékter* 8, 1. sz. (2019): 61–68, 66.

⁷ VEREBES István, „Viselkedés, forma. (Major Tamástól Eszenyi Enikőig)”, *Élet és Irodalom* 64, 14. sz. (2020): 5.

⁸ FOUCAULT, „A hatalom...”, 3.

⁹ Jean-Paul SARTRE, *A lét és a semmi*, ford. SEREGI Tamás (Budapest: L'Harmattan, Magyar Filozófiai Társaság, 2006), 321.

engem. Mit jelent mindez? Azt, hogy valami hirtelen megérint létemben, és létem struktúráiban alapvető módosulások mennek végbe.”¹⁰ A nézés feltételez tehát egyfajta én-vesztést, mintegy magamon kívülre, túlra, játékba kerülést. Ha azonban ez a „leselkedő” lépések zaját hallja, megjelenik egy közvetítő, még akkor is, ha megfordulva látja, hogy nincs ott senki. Ezt a közvetítőt nevezi Sartre tekintetnek, amitől az ajtó mögötti látványt a „leselkedő” már nem tudja pusztán látnivalóként értelmezni.

A tekintet tehát elsősorban közvetítő, amely az észleltet önmagához utalja, kiélezi számára, hogy látható, azaz „sebezhető, egy testtel rendelkezik, amin sebet lehet ejteni, egy helyet foglal el, és soha nem tud kilépni abból a térből, amiben védtelenül találja magát.”¹¹

Mivel Sartre a szemet a tekintet alapjaként határozza meg úgy, hogy a szemet nemcsak a látás érzékszerveként definiálja, hanem kitágítva annak értelmezési horizontját bizonyos jelenségeket szintén szemnek nevez, lehet egy bokor, de a lépések zaja is szem, és ily módon lehet egy bokor vagy akár lépések zaja is a tekintet alapja.¹²

A tekintet észlelése ugyanakkor éppen azoknak a szemeknek a megsemmisítésével történik, amelyek „engem néznek”. A Másik tekintete elfedi a szemeket, úgy tűnik, mintha eléljük lépne.

Mivel a színház alapvető feltétele a nézettség,¹³ néző és nézett nélkül nehezen beszélhetnénk előadásról: a színházi gyakorlatban a tekintet és ezáltal a láthatóság ki-

emelt jelentőséget kap. Ha Sartre tekintetelméletét a színházi kontextusra vonatkoztatjuk, elmondhatjuk, hogy egy próbafolyamat során elsősorban a rendezői tekintet az, amely – a későbbi nézői tekintet képviselőtében – kiélezi a színész számára saját láthatóságát, ezáltal sebezhetővé és védtelenné, kiszolgáltatottá téve őt. A színész így a próbafolyamat során egyrészt átél valamifajta én-vesztést, amikor mintegy cselekedeteivel, játékával azonosulva feloldódik a színpadi történetekben, majd a rendező és ezt követően estéről estére a néző tekintete által kiéleződik láthatósága, amely tekintet által folyamatosan megéli sebezhetőségét is. Továbbgondolva azonban az előadás mint nézett test, amellyel számos esetben azonosul annak rendezője (s itt nevezhetjük az előadást a rendező testének is), ugyanígy sebezhető felületté válik. Hiszen a fentiek alapján az előadás közönsége lesz ama másik tekintete, amely kiélezi az előadás mint test láthatóságát és sebezhetőségét.

Sartre szerint a másik számomra elsődlegesen az a lét, aki számára tárgy vagyok, vagyis az a lét, aki által objektivitásomra szert teszek. A nézni és nézve-lenni szituációjában a néző megérint valamit a nézett létében, így a nézett létének struktúráiban alapvető módosulások mennek végbe. Ez a módosulás annak rétegekre való felbomlását jelenti, és őt a létezés új dimenziójába taszítja: a *nem-feltárueltságába*.¹⁴

Ebben az új dimenzióban azonban megjelenik egy figyelemreméltó fogalom: a szégyen. Sartre szerint a másik tekintetét a szégyen tárja fel. A szégyen az eredendő bűnbeesés érzése, „nem azé a tényé, hogy ilyen és ilyen hibát követtem el, hanem egyszerűen azé, hogy a világba vagyok »zuhanva«, a dolgok közegébe, és hogy szükségem van a másik közvetítésére, hogy az lehessek, ami vagyok”.¹⁵ A szégyen révén a nézett ugyan megéli, hogy nézik, de nem ismeri meg azt a

¹⁰ Uo., 322.

¹¹ Uo., 320.

¹² Uo., 319.

¹³ „Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.” Peter BROOK, *Az üres tér*, ford. KOÓS Anna, (Budapest: Európa Kiadó, 1973), 1.

¹⁴ SARTRE, *A lét...*, 331.

¹⁵ Uo., 353.

situációt, hogy nézik. „A szégyen annak az elismerése, hogy igenis az a tárgy vagyok, amit a másik néz, és amiről ítéletet alkot.”¹⁶ Egy színész, szakmájából adódóan tudatosan teszi ki magát ennek a nézettség szituációnak, így mintha folyamatosan a feltárultság és a nem-feltárultság dimenzióival is játszana, mintha egyensúlyoznia kellene, hogy a feltárultság dimenzióján túllépve a nem-feltárultság dimenziójába ne zuhanjon, kivéve, hogy elismerje, hogy ő egy tárgy, akit néznek, és akiről ítéletet alkotnak.

De Sartre alapján ugyancsak a szégyen fogalmához jutunk, ha az én a Másikat olyan szubjektumnak ismeri el, aki által *tárgyiaság* válik.¹⁷ Feltételezésem szerint a színész sok esetben azt a Másikat ismeri el egy-egy rendezőben, aki néző-léte révén tárgyiasítja őt. Ez esetben a színész a szégyen sajátos tapasztalatát éli meg. Ugyanakkor, ha a tekintet a másik eredendő feltárulása, „saját megragadhatatlan másikért-létünket egyfajta *birtoklás* formájában tapasztaljuk meg. A másik birtokol engem; a másik tekintete teszemet annak meztelenségében formálja meg, szüli meg, faragja ki, hozza létre, úgy, ahogy az *van*, úgy látja, ahogy én soha nem fogom látni. A másik egy titoknak van birtokában: annak a titoknak, hogy mi vagyok.”¹⁸

Gilles Deleuze egy interjúban említi, hogy Foucault-nak „a gondolkodás azt jelentette, hogy reagál az elviselhetetlenre, valami kibírhatatlanra, amit látott. És az elviselhetetlen sosem az volt, ami látható: annál több. [...] a gondolkodás kísérlet volt, de vízió is, valami elviselhetetlennek a megértése.”¹⁹ És ez a kibírhatatlan, amit Foucault látott egy általa indítványozott börtönkísérlet során, a megaláztatások sora volt, amelyet az elítél-

teknek kellett elszenvedniük úgy, hogy ezen megaláztatásokat maga a rendszer termelte ki, annak a következményei voltak, mégsem képezték részét a fegyelmezési rendszernek.

Deleuze az említett interjúban a 71-es GIP nevű, a francia börtönviszonyokkal foglalkozó információs csoport tagjaként mesél arról is, hogy az elsősorban Foucault és Daniel Defert által vezetett kísérlet keretében a börtönt úgy fogták fel, mint olyan helyet, ahol az elítéltek sajátos tapasztalatot élnek meg. A kísérlet során kérdőíveket töltettek ki az elítéltekkel. „Az elsők a kosztról és az orvosi ellátásról volt szó. [...] A legtöbben azt mondták, hogy a koszt nem számít, de van valami más, lényegesen rosszabb, az állandó megaláztatások.”²⁰

A kérdőívekben merül fel a fentebb említett elviselhetetlenség fogalma is: „valami éppen attól volt elviselhetetlen, hogy senki sem látta, nem lehetett észlelni (bár mindenki tudott róla).”²¹ Az elviselhetetlen úgy jelenik itt meg, mint valami, ami köztudomású, mégis láthatatlan, észlelhetetlen. Mondhatni jelen van mindenki tapasztalatában, mint láthatatlan, kitapinthatatlan közös tapasztalat. Elviselhetetlen tehát, ami köztudomású, de láthatatlan; a megaláztatás egy elviselhetetlen módszer, amely nem tartozik a rendszerhez.

Foucault-ék azt is tapasztalták, hogy mivel az elítéltek csak diskurzusokat folytattak a börtönről, de nem nyilatkoztak meg róla, a közös tudás gyarapodását ugyan elősegítették, de a láthatatlan továbbra sem került felfedésre. „És a megnyilatkozásokat forgalomba kellett hozni. Igen, és aztán lefordítani klasszikus diskurzusokba. A két fő tevékenység ez volt: látni és beszélni.”²² Foucault és társai tehát elősegítették a börtönről szóló megnyilatkozások új típusának létrejöttét,

¹⁶ Uo., 323.

¹⁷ Uo., 355.

¹⁸ Uo., 435.

¹⁹ Gilles DELEUZE és Paul RABINOW, „Foucault és a börtönmozgalmak”, ford. KARÁDI Éva, *Magyar Lettre International* 28, 1. sz. (1998): 72–73, 72.

²⁰ Uo.

²¹ Uo.

²² Uo.

mely megnyilatkozások (*énoncé*) rendszerint az elítéltektől származtak.²³

Deleuze szerint a megnyilatkozások létrejöttét elősegíteni annyi, mint valakit beszéltetni, sőt az embereket beszélni hagyni. Illetve a megnyilatkozások produkálása szorosan összefügg azzal, hogy meglássunk valamit. „A szavak és a dolgok-ban a szavak felelnek meg a megnyilatkozások előállításának. A dolgok a látásnak. Ezek a látható alakulatok, és az a cél, hogy meglássuk a láthatatlant a láthatón belül.”²⁴

A későbbiekben színházi alkotók megnyilatkozásaira is támaszkodom elemzésemben, hogy rávilágítsak a színházi gyakorlatban valami eleddig láthatatlanra.

Máshonnan megközelítve a hatalomról való gondolkodást, a központi tekintet hatalmának mítosza abban áll, állítja Majid Yar, Foucault elméletének egyik kritikusa, hogy a szubjektumok elismerik-e ennek a hatalomnak a létezését.²⁵ A hatalom normalizációját a szubjektumok hitének performatív aktusa hozza létre, vagyis, ha a szubjektumok elhiszik róla, hogy képes erre. Majid Zlavoj Žižeket idézi, amikor az alattvalókkal kapcsolatban írja: azt hiszik,

„hogyan valamilyen embert azért tekintenek királynak, mert ő maga már király, jöhet a valóságban ez az ember csak annyiban lehet király, amennyiben az alattvalók ekként viszonyulnak hozzá (...) a király karizmája az alattvalók szimbolikus rituáléjának performatív hatása (...) Abban a pillanatban, hogy az alattvalók tudatára ébrednek annak, hogy a király karizmája nem más, mint performatív hatás, ez a hatás megszűnik”.²⁶

²³ Uo.

²⁴ Uo.

²⁵ Majid YAR, „Panoptikus hatalom és a látás patologizálása”, ford. FÁBER Ágoston, *Replica* 89, 5. sz. (2014): 83–100, 97.

²⁶ Uo.

Ha azonban a központi tekintet „működésének” előfeltétele, hogy a szubjektum azt aktívan hatalommal ruházza fel, ez a mechanizmus törekenyebb és könnyebben visszajára fordítható, mint gondolni szokás.²⁷

Sartre úgy véli, ha az ember saját tárgy-létét lényegtelennek tekinti, meg tud szabadulni a félelemtől. Ha felelősséget is vállal a másik ember létéért, akkor annak lehetőségei *holt-lehetőségekké* válnak számára.²⁸

Létezik ugyanakkor egy olyan (meg)figyelő tekintet,²⁹ a szeretet szeme,³⁰ amely pusztán megfigyel, mint egy kamera objektívje, „melyet letettek valahol, s az pusztán felvette a – végül rendkívül pontos és egyedülálló – anyagot”,³¹ nem avatkozik be. A hangsúly itt mintha áttevődne az önmagáról a másikkal való odafigyelésre.

Az alábbiakban a foucault-i értelemben vett központi tekintetet és a sartre-i értelemben vett uralkodó-tekintetet vizsgálom színházi kontextusban, illetve Foucault és Sartre megfigyeléseit, módszerét és fogalomrendszerét vonatkoztatom a színházra. A színházi gyakorlatot vizsgálom ennek alapján, a fentebb említett börtönanalógiával élve, mint olyan helyet, ahol az alkotók sajátos tapasztalatot élnek meg. Vagyis azt vizsgálom, milyen sajátos tapasztalatot élnek meg az alkotók a színházban, különösen az alkotói folyamatban, illetve mit jelent pontosabban a központi tekintet a színházi gyakorlatban.

Elviselhetetlen hatalmi módszerek

Ha a színház autokratikus, akkor egy előadás alkotói folyamata felől nézve a központi te-

²⁷ YAR, „Panoptikus...”, 98.

²⁸ SARTRE, *A lét...*, 353.

²⁹ TOMPA Andrea, „A szeretet szeme: Külföldi előadások”, *Színház* 43, 6. sz. (2010): 32–35.

³⁰ Jürgen Gosch rendező dramaturgja, Michael Eberth „ezt a figyelő tekintetet – Lessingtől kölcsönözve a metaforát – a szeretet szemének nevezi.” Uo., 32.

³¹ Uo.

kintet birtokosa a rendező. A színész egy folyamatos nézett-létnek van kitéve, a rendező pedig teljes mértékben a néző-lét pozícióját foglalja el mindaddig, míg az alkotói folyamat le nem zárul, és maga az alkotás, jelen esetben egy előadás megtekinthetővé nem válik – ugyanis akkor mintegy átrendeződnék a néző és a nézett szerepek, és ebben az új felállásban a rendező maga is nézetté, és mint fentebb már említettem, láthatósága révén sebezhetővé is válik az általa rendezett előadás nézők előtti játszása által. „A színház nem ipari üzem, nem vasat, fát, szöveget használ nyersanyagául, hanem az emberi személyiség idegrendszerét”,³² és – a fentebbiek tükrében –nemcsak a színészt, de a rendezőt is. Így amikor a nézőtér – az előadás bemutatójával kezdődően – megjelenik egy új tekintet, a néző(k)nek a nézői tekintete, a rendező – az általa fémjelzett előadás révén – először szembesül nézettségével. Az előadás mint a rendező teste a nézői tekintet által körvonalazódik, és ezáltal ugyanakkor hirtelen sebezhetővé is válik.

Érdemes megfigyelni színházi alkotók viselkedését, nyelvhasználatát, hogy hova pozicionálják magukat, miből cselekednek, miből szólalnak meg, hogyan tekintenek egymásra.

Vegyünk például egy mester-tanítvány párost, Horvai Istvánt és Eszenyi Enikőt.³³ Horvai elviselhetetlennek tartja Eszenyi csipogó hangját, ezért ki akarja őt rakni a főiskoláról.³⁴ A mester itt tanítványa elviselhetetlenségét nevezni meg indoknak valami indokolatlanhoz (egyetemről való kirakás), miközben a foucault-i elviselhetetlen fogal-

mát tekintve sokkal inkább Horvai megnyilvánulását/megnyilatkozását lehetne elviselhetetlennek nevezni. Horvai azon mesterek közé tartozik, akik megcsinálják tanítványukat, azaz a mester *rászáll*³⁵ a tanítványra, „kigyalázta belőle a lelket is, élni sem volt kedve már, nem gondolta volna, hogy ilyen fájdalmas és gyötrelmes ez a színészi pályá”.³⁶

A tanítvány ebben a viszonyrendszerben teljes mértékben a mester kiszolgáltatottja, a tanítás eszköze a megalázás, a tanulás folyamata pedig fájdalmas és gyötrelmes. Ezen hatalmi működés figyelhető meg sok esetben a rendező és a színész viszonyában is egy központi tekintet uralta színházi gyakorlatban, amelyben a színész hitének performatív hatása a rendezőt a hatalom gyakorlójává teszi, a rendező pedig megfigyelő szerepéből kifolyólag birtokba veszi ezt a ráruházott hatalmat, és ennek rendeli alá a színészt.

A rendezői tekintet mint autokrata hatalomgyakorlás

Vegyünk egy olyan konkrét esetet, amelyben a rendező tettes/elkövető, a színésznő bántalmazott, mert úgy vélem, a rendező és a színész patológikus viszonyának vizsgálata során lesz tetten érhető és válhat láthatóvá az általam kutatott jelenség, amely állításom szerint láthatatlanul jelen van más színházi alkotófolyamatokban is.

Az eset a Kolozsvári Állami Magyar Színház 2017-es *Rosmersholm* című bemutatójára

³² VEREBES, „Viselkedés...”, 5.

³³ Ld. pl. ÉRY-KOVÁCS és VEREBES cikkét az Eszenyi-ügy kapcsán.

³⁴ Vö. „Eszenyi már a főiskolán kiragyogott tehetségével, mégis másodéves korában elterjedt, hogy a tanár úr ki akarja rakni, mert elviselhetetlennek tartotta színpadképtelennek tűnő, csipogó hangját.” ÉRY-KOVÁCS, „Hisztéria”, 2.

³⁵ A szót Éry-Kovács Andrástól kölcsönöztem. Ld. ÉRY-KOVÁCS, „Hisztéria”, 2.

³⁶ Uo. Ld. még: „Rudolf Péter jött vigasztalni éppen, aki el is mondta ott rögtön, hogy az tényleg kibírhatatlan [érdemes ezt a kibírhatatlant a foucault-i értelemben vett elviselhetetlen szinonimájaként értelmezni – A.B.], amit Eszenyinek el kell szenvednie, de ki kell bírni, mert a tanár úr egyébként fantasztikus.” Uo.

nak szünetében történt bántalmazás, amikor Andrij Zsoldak, az előadás rendezője a bemutató szünetében „rángatni kezdte”³⁷ (vagy „megrázta”)³⁸ a főszereplő színésznőt. A tett vizsgálata során igyekszem feltérképezni és felfedni a rendezőt és a színészt működtető hatalmi mechanizmust, a tett üggyé válásában pedig azt a színházi gyakorlatot, amely ezt a tettet legitimálja.

Úgy tűnik, létezik egy hatalmi mintázat (a másikat leszólítani, értékeit, értékrendszerét trivialisálni, személyét verbálisan és fizikailag bántalmazni és megalázni), amelyet egy adott színházi gyakorlat érvényes módszernek tekint.³⁹ Tehát az említett eset vizsgálatával teszek kísérletet annak rekonstrukciójára, hogyan zajlik egy ilyen folyamat, és milyen hatalomfelfogásra épül?

Az ukrán „fenegyerekként” emlegetett rendező, Andrij Zsoldak munkásságát már kolozsvári rendezését megelőzően is ellentmondás övezi: produkcióit, főként Közép-Kelet Európában többnyire átütő erejűnek és zseniálisnak tartják, ezzel szemben nyugaton, Németországban például egyenesen „sokkolóan rossz színháznak”.⁴⁰ A Zsoldak-rendezte előadásokat általában a következő kulcsszavakkal fémjelzik: üvöltés, alázás,

³⁷ „[...] teljesen váratlanul megragadta két kezével a ruháját, és durván rángatni kezdte.” BODOLAI, „Ébrenlét”, 66.

³⁸ „[...] kiabált a színésznőre, majd odalépett hozzá, és megrázta a vállát.” N.N., „Bántalmazott egy kolozsvári magyar színésznőt az ukrán rendező”, *maszol.ro*, hozzáférés: 2017.03.27., <https://maszol.ro/kultura/78615-bantalmazott-egy-kolozsvari-magyar-szineszn-t-az-ukran-rendez>

³⁹ A metoo-mozgalom kapcsán több eset is felszínre került.

⁴⁰ Gunnar DECKER, „Zersäg mir eine Kuh!” [Fűrészelj szét nekem egy tehenet!], *neues-deutschland.de*, hozzáférés: 2005.11.21., <https://www.neues-deutschland.de/artikel/81305.zersaeg-mir-eine-kuh.html>.

erőszak, őrjöngés, hisztéria, eksztázis,⁴¹ kitörő, óriási amplitúdón izzó szenvedélyek,⁴² zsigeri megnyilvánulások,⁴³ elszabadult örület,⁴⁴ mindez azonban más megvilágításba

⁴¹ Jászay Tamás az 5. Interferenciák Fesztiválon látott *Elektra* c. Zsoldak rendezéséről: „Őrjöngés, hisztéria, eksztázis a leggyakrabban használt színészi eszközök (?) ebben a morbid és nehezen tolerálható színházban.” JÁSZAY Tamás, „Nézni is tereh”, *revizor.hu*, 2016.12.16.,

<https://revizoronline.com/hu/cikk/6435/interferenciak-fesztival-2016-kolozsvar/>.

⁴² „[...] a szenvedélyek az első perctől kitörnek és ezen az óriási amplitúdón izzanak. Kiabálás, őrjöngés, kergetőzés, bugyiletolás, asztalledöntés, ajtócsapkodás – az ösztönén forrongása.” B. Kiss Csaba, „Valami, ami megmagyarázhatatlan”, *#POSZT 7.nap*, hozzáférés: 2018.06.14.,

<https://potszefoglalo.hu/2018/06/valami-van-amit-nem-lehet-megmagyarazni-poszt-7-nap/>.

⁴³ „Zholdak előadása tele van szenvedéllyel, ösztönös megnyilvánulásokkal, kontrollvesztett, olykor perverz impulzusokkal.” Mircea MORARIU, „Rosmersholm a revenit pe o scenă din România” [A Rosmersholm újra egy romániai színpadon], *Adevărul*, hozzáférés: 2017.04.12.,

https://adevarul.ro/cultura/teatru/rosmersholma-revenit-scena-romania-1_58edb9b65ab6550cb82f53ce/index.html.

(Az én fordításom – A.B.)

⁴⁴ „[...] a produkció zsigeri konfliktusokban, sokkolóan érzéki és agresszív jelenetekben, de elszabadult örületben is bővelkedik, mindez elsődlegesen a logikát kezdi ki.” Andrei VORNICU, „Când Zholdak montează / Ibsen explodează – Rosmersholm la FNT, 2017” [Amikor Zsoldak rendez / Ibsen robban – a Rosmersholm a bukaresti Országos Színházi Találkozón, 2017], *agenda.liternet.ro*, hozzáférés: 2017.10.01.,

<https://agenda.liternet.ro/articol/22357/Andrei-Vornicu/Cand-Zholdak-montea-za-Ibsen->

kerül, ha a színészek alkotótárs volta felől nézve a produkció még színészbarátnak sem nevezhető.⁴⁵

Bodolai Balázs színész már a bemutatót megelőző próbafolyamat kezdetén úgy érzékeli Zsoldakot, mint egy olyan embert, aki „mindent lát”.⁴⁶ Feltételezhetően már a próbák kezdetén megteremtődik egy olyan légkör, amelyben van egy mindent látó rendezői tekintet, illetve van egy mindentudó rendező.⁴⁷ Ebben a kontextusban a rendező látása mintha valamiféle jelentéstöbblettel lenne felruházva, mintha valamiféle átvilágító látásról lenne szó, olyan látásról, amely mintha azt is feltárná, ami a szem, mint érzékszerv számára láthatatlan.

Milyen mechanizmus működteti ezekben az esetekben a színészt, illetve a rendezőt?

A színész, mivel mindig tudja, hogy őt nézik, cselekvéseit, játékát a tekintet jelenlétében hajtja végre, pontosabban „e tekintet számára próbál konstituálni egy létet és tárgyak egy bizonyos összességét”.⁴⁸ Sartre szavaival élve a tekintet segítségével tehát nyomára bukkan másikért-létének, és feltárla előtte, hogy ez a másik, aki számára ő van, kétségbevonhatatlanul létezik.

A színész ugyanakkor, a színházi alkotás játék jellegéből adódóan is gyakran tételezi magát gyerekként és azonosítja a próbafolyamatot valamiféle önfeledt játékfogalmával.⁴⁹ Ebben a kontextusban a rendezőt mint

explodeaza-Rosmersholm-la-FNT-2017.html. (Az én fordításom – A.B.)

⁴⁵ „Nem nevezném színészbarátnak sem ezt a rendezői hozzáállást: valamiért azt az érzésem, hogy gyötrelmes, traumatikus élmény lehet ebben a minimalizmusában is túlradó, terhelt képekkel operáló rendszerben közreműködni.” JÁSZAY Tamás, „Nézni...”.

⁴⁶ BODOLAI, „Ébrenlét”, 66.

⁴⁷ „[...] teljesen világos volt számára, hogy ő zseni.” Uo., 66.

⁴⁸ SARTRE, *A lét...*, 345.

⁴⁹ „A próbák gyors tempója lehetetlenné tett bármiféle agyalást. Minden gondolati meg-

játékmestert tételezzük, aki bizonyos esetekben akár ki is éhezetheti a színészt a játékra.⁵⁰

Bodolai Balázs a következő szavakkal írja le vallomásában akkori állapotát: összeomlik, nem lát semmit, süllyedni kezd, hirtelen megbénult úszónak érzi magát, akit egyre jobban ellep a víz; egyszóval „tehetetlenül, némán figyel, ahogyan [...] tovább megy az élet”.⁵¹ Mintha a halál előtti pillanat lelkiállapotát látnánk itt képben rögzülni. A megsemmisülés metaforái ezek. A fentiek alapján úgy tűnik, a játékmester mintegy (a játékra) kiéhezethette, majd a játék végleges megvonásával mintegy megsemmisítette a játszót, a játszani vágyót.

közelítést azonnal el kellett vetni. Viszont ezáltal a gondolatok mögötti önfeledt és szabad játékközpont stimulálva volt. Semmi nem állta útját. Mint játszótérre szabadult kétéves, úgy kíváncsoztam minden mászókára, csúszdára, hintára.” BODOLAI, „Ébrenlét”, 65.
⁵⁰ „Megkerülhetetlenül és letagadhatatlanul mellbe vágott egy olyan érzet, amit ritkán tapasztaltam. Csak amikor eluralkodott rajtam, jöttem rá, hogy miről is van szó. [...] Az éhségről beszélek. A mindent átható, zsigerekből jövő és érzékeket felkorbácsoló éhségről. [...] éheztem, mint télen a behavazott pusztában nyomokat hagyó csontsovány farkas, aki idegesen követi a távoli falu kéményeiből felemelkedő füstcsíkokat.” Uo., 63.

⁵¹ Vö. „Bejelentette [a rendező – A.B.], hogy a másik mellékszereplőhöz hasonlóan azt a Peter Mortensgardot is kihúzza, amire én voltam kiírva, [...], összeomlott [ez a kiemelés és a továbbiak is tőlem – A.B.] bennem egy és más. Ott ültem a székben, néztem a többieket, akik tovább folytatták a próbát, de *nem láttam semmit*, csak azt éreztem, hogy *süllyedek*, mint tópart közelében a vízben hirtelen *megbénult úszó*, akit egyre jobban *ellep a víz*, és aki *tehetetlenül, némán figyel*, ahogyan a parton tovább megy az élet.” Uo., 62.

A színész tehát egy totális megsemmisülés állapotán megy keresztül, halálközeli élményben részesül, amelyből egy saját erejéből kreált vízió (a hínár, amelyik a lábát súrolja) zökkenti ki, majd valamiféle pozitív életerő, mondhatni optimista, mindenrosszban-van-valami-jó világlátás egy új, kíváncsi hang formájában azt súgja neki, hogy lássuk miért, és ő újra talpra áll.

A megsemmisítés tehát egyfajta verbális gyilkosság, a színész vallomása a pusztítás képességét mégis erényként tételezi. Mivel azonban az efféle megsemmisítés – a megsemmisített megnyilatkozása nélkül egyáltalán nem, de annak segítségével is csak – nehezen tetten érhető, a nyoma nehezen kimutatható, nevezzük látens erőszaknak vagy láthatatlan gyilkoságnak. A megsemmisítő nem gondolatokat közöl, hanem leigáz. Kritikája lehetne indokolt és támogató is, de azzal nem tudná fenntartani azt a viszonyt, amelyben a másik az ő kiszolgáltatottja marad, és úgy vágyik az ő utasításaira, elismerésére, mint egy kiéhezett farkas.

Sartre szerint a Másik viselkedése révén és őáltala ébred rá az én saját lehetőségeire kívülről, miközben mégis azokként van, „kicsit úgy, ahogy a nyelv révén objektív módon értesülünk gondolatunkról ugyanabban a pillanatban, amikor rá gondolunk, hogy nyelvbe öntsük. E kiszakadásomat, ami ural és magával ragad, és ami én vagyok, a rám leselkedő tekintetből olvasom ki, és egy másik tekintetből: a rám szegezett fegyverből”.⁵² A Másik ilyen értelemben a lehetőségek rejtett halálát jelenti. Amikor valaki a Másik tekintetével szembesül, összes lehetősége hirtelen elidegenülését éli át.

A színész – státuszából is adódóan – általában felnéz a rendezőre; de egy rendezőnek a színházi struktúrában is eleve nagyobb tekintélye van. Ehhez elegendő csak az előadásokat reklámozó plakátokat, szóróanyagokat áttekinteni – észrevehetjük, hogy azok nagy százalékán a rendező neve nagyobb

betűmérettel szerepel, mint az összes többi (társ)alkotóé. De nevezhetjük-e társaknak az alkotótársakat, amennyiben alá-fölérendelt viszony van közöttük? A társ-lét nem feltételezi-e az úgymond egyenrangú- és egyenjogúságot? Mennyiben tekinti alkotótársának a színészt egy rendező, ha azt időről időre megsemmisíti? Mennyiben tekinti alkotótársának a rendezőt egy színész, ha annak rá nézve pusztító mechanizmusait folyamatosan felülírva értékkel próbálja felruházni, és illúziókat teremt annak érdekében, hogy (lelke) túlélje a megsemmisülést?

Bodolai Balázs esetében a színpadra lépés, a játéktérbe lépés vágya egyenértékűvé válik az éhség érzetével. Ebben az értelemben az éhség erős és örömteli, olyan, mint a szerelem: „erőt adott nekem, és örömmel töltött el. [...] Mikor szerelmes, akkor öleli ilyen nagy kedvvel keblére a világot az ember, akkor érzi azt a szeretetet, ami nem kér cserébe semmit. Mikor bátran szeret, és nem szolgál, nem koldul”.⁵³ Még annyit érdemes megjegyeznünk, hogy itt nem önkéntes éhezetről beszélünk, hanem a másik által előidézett – az „alany” tudtán kívüli – megvonásokról.

A fentiek alapján levezethető egyféle bántalmazói attitűd, illetve ennek a bántalmazói attitűdnek a legitimálása. De azt is megfigyelhetjük, ahogyan maga az „elszenvedő” azonosul a bántalmazó attitűdjével, legitimnek tartva azt, majd a *ki tapos kit*⁵⁴ hatalmi rendszerének körkörösége és önmagába való visszafordulása válik tetten érhetővé, amikor az egykor magát „alkalmatlannak” érző áldozat maga is taposó bántalmazóvá válik.⁵⁵

⁵³ BODOLAI, „Ébrenlét”, 63.

⁵⁴ ÉRY-KOVÁCS, „Hisztéria”, 2.

⁵⁵ Vö. pl. a Horvai István–Eszenyi Enikő mester-tanítvány viszonyrendszert Eszenyi Víg-színházi igazgatói magatartásával és „saját” rendezői módszereivel.

⁵² SARTRE, *A lét...*, 327.

A színész tárgyiasítása

Sartre szerint, ha valakit „embernek észlelünk”,⁵⁶ általa egy új viszony jelenik meg az észlelő univerzumának dolgai között: olyan távolság és részek nélküli viszony adódik, amelyen belül olyan térbeliség bomlik ki, amely nem az észlelő térbelisége, a tárgyak nem felé mutatva csoportosulnak, hanem távolság nélküli módon a másik ember körül rendeződnek el, és mintha menekülnének az észlelő elől.⁵⁷

Amikor egy másik ember megjelenik az észlelő univerzumában, felbontja azt; elkezd önmaga körül kibontani saját távolságait, így megvonja magát az észlelőtől. A dolgok elfordulnak az észlelőtől, hiszen a dolgok „arcát” már nem tudja úgy megragadni, mint ahogyan az a másíknak megjelenik. Az észlelő számára a felbukkanó ember úgy jelenik meg, mint potenciális veszélyforrás, mint valaki, aki elrabolja tőle a világot. A Másik világban való megjelenése tehát az őt észlelő világának *decentralizációjával* jár együtt, ami aláássa azt a centralizációt, amit eközben végrehajt. Mintegy átlukasztja az észlelő világot, univerzumát, amelyen keresztül az kifolytani kényszerül. „Az ember a világhoz és hozzám való viszonya alapján határozódik meg: az ember a világnak az a tárgya, ami az univerzum belső folyását határozza meg, egyfajta belső vérzését.”⁵⁸

Ez alapján Zsoldak mintegy szükségszerűen tárgyiasítja a színészt, hiszen annak emberként való észlelése saját világának integritását veszélyeztetné. Ha megfigyeljük 2012-ben írt *Levél a színészekhez* című szövegét a beszédmintázat és nyelvhasználat szempontjából, észrevevessük, hogy mondati javarészt kezdődnek: „Te...”. Amint Bodolai Balázs vallomásából kiderül, Zsoldak a próbák ideje alatt is gyakran használta a

„te”-vel kezdődő mondatokat,⁵⁹ amelyek leginkább értékítéletet tartalmaztak és a színész lényét minősítették. A szavak bántalmazó erejéről tanúskodik a színész vallomása is: a rendező visszajelzése őt „kiütötte” és a „padlóra küldte”.⁶⁰ Ennek ellenére ott és akkor, a bántalmazás pillanatában mégsem érezte az elhangzott szavakat a maguk valós erejével és súlyával; erre ő maga is csak jóval később, legalábbis a kollégáját ért fizikai abúzus megtörténte után jön rá: „Ez ellentmondásos, nem? Hogy dolgozhat a színészből egy rendező, aki diktál, aki temérdek nyilatkozik arról, hogy miként sanyargatja a színészeket, hogy miként várja el tőlük, hogy kutyái legyenek stb.? Ezt akkor úgy éltem meg, hogy a szavaknak nincs akkora jelentősége.”⁶¹

De vegyük górcső alá Zsoldak nyelvhasználatának további aspektusait.

Levelében rengeteg mondatával próbálja leírni a színész jellemét. Olyan jelzőket használ, hogy „közömbös”, „passzív”, „beteg” stb. Ha elfogadjuk Sartre azon állítását, hogy „a másiktól tudom meg, mi vagyok”,⁶² akkor ebből az is következik, hogy valaki azért minősít másvalakit, mert *nagyon jól tudja, hogy a másikat létében akarja elérni velük*.⁶³ A másik pedig, esetünkben a színész, annak ellenére, hogy nem tudja ezen minősítéseket saját valóságaiaként megélni, és egyáltalán nem ismeri el ezeket, mégis tudja, hogy az ő, és hozzájuk idomul. Azonnal felvállalja azt az

⁵⁹ „[...] ez volt az egyik legdurvább dolog, amivel sújtani tudott egy színész: *You ROBOT!*” BODOLAI, „Ébrenlét”, 64. Itt érdemes megjegyezni, hogy a robot szó csupa nagybetű, amely mintegy nyomatékot ad a szónak.

⁶⁰ „Kendőzetlenül mondta el, néha üvöltötte visszajelzéseit. Engem is ütött ki szavakkal úgy, hogy éreztem, teljesen a padlóra küldött.” BODOLAI, „Ébrenlét”, 64.

⁶¹ Uo., 65.

⁶² SARTE, *A lét...*, 337.

⁶³ „[...] nagyon jól tudom, hogy a másikat létében akarom elérni velük”. Uo.

⁵⁶ SARTRE, *A lét...*, 315.

⁵⁷ Uo., 317.

⁵⁸ Uo., 317

idegent, akit a rendező elé állít, anélkül, hogy attól az megszűnne idegennek lenni. „Ez az én, ami összehasonlíthatatlan azzal az énnel, aminek lennem kell, még mindig én vagyok, de egy új közegben átváltozva és hozzá idomulva.”⁶⁴

Zsoldak levelében továbbá gyakoriak a ráolvasás jellegű, ugyanakkor megsemmisítő megnyilatkozások is.⁶⁵ A rengeteg „you are”, illetve „you are not” használata, mint valami megbélyegzés kinevezi, kikiáltja a színészt valaminek vagy éppen megsemmisíti őt valamiben. Általuk a rendező performatív nyelvi aktust hajt végre, ily módon szinte kötelező érvényűvé teszi a színész számára, milyennek kell lennie, illetve kondicionálja őt arra, hogy a továbbiakban miket kell tennie. Performatívan mintegy megcsonkítja, vakká teszi a színészt, amely megsemmisítő aktus után felajánlja saját, azaz egy „zseni” útmutatását, mintegy azt, hogy az ő szemén keresztül, az ő közvetítésével lássa a színész a világot.

A levél végén a „beteg vagy” háromszori ismétlésével mintegy legitimálja a „megvakítás” aktusát, illetve rögzíti a „veszélyben vagy” állapotot, amelyben az előzőleg megcsonkított színész képtelen a védekezésre, kiszolgáltatott, és segítségre szorul. Ebben a kontextusban a színésznek szüksége van egy megmentőre, aki jelen helyzetben a tisztánlátó és mindentudó rendező.

⁶⁴ Uo., 338.

⁶⁵ Pl. „Practically you do not know how to connect to the director. How to interact and go into deep contact with me.” („Te egyszerűen nem tudsz kapcsolódni a rendezőhöz. Nem tudod, hogyan lépj interakcióba és létesíts mély kapcsolatot velem.” – Az én fordításom – AB.) Andriy ZHOLDAK, „Letter to actors”, *svobodazholdaktheatre.com*, hozzáférés: 2012.06.01., <http://svobodazholdaktheatre.com/en/news/770914942>.

Az erőszak határátlépése

A színészt már a főiskolán is *kegyetlenül* kondicionálják,⁶⁶ de mi számít kegyetlenségnek, és hol van ennek a határa?

A verbális agresszió például gyakran nem egyértelműen kimutatható. Amikor azonban fizikai abúzus történik, az erőszak nemcsak tettegessé, de láthatóvá is válik. Határátlépésnek is nevezhetnénk ezt a pillanatot, a fentebb vizsgáltak alapján azonban inkább azt mondanánk, hogy az elviselhetetlen lépi át azt a határt, ahonnan immár teljes mértékben láthatóvá válik, és az erőszak mint dolog megnyilvánul.⁶⁷

Andrij Zsoldak rendező a bemutató előadás szünetében fizikailag bántalmazta a színészt, az előadás egyik szereplőjét, pontosabban az előadás testének egyik részét. Kiemelném itt azt a fontos tényezőt, hogy egy előadás szünetében történt az erőszak, vagyis amikor az előadás mint nézett, és ezáltal mint a rendező teste tételeződött. A rendező nézői pozícióját tehát a néző-néző váltotta fel, így a rendező – közvetetten ugyan – de a nézett, ugyanakkor a sebezhető pozíciójába is került.

Fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy egy előadás esetében figyelembe kell vennünk azt a tényezőt, hogy a nézőtérén megjelenik egy új tekintet, amely a próbafolyamat alatt nem volt jelen, és ez a néző(k)nek a nézői tekintete. Olyan tekintet ez, amely először szembesíti a rendezőt, aki eddig szinte

⁶⁶ „[...] végigjátszani az előadást – ez a legfőbb cél. Beteg színész nincs, csak halott színész – mondták nekünk. Ez nem kegyetlenség, csak felkészítés [...], hogy este hétkor, [...] bármilyen lenne testi, lelki erőnléted, az előadást le kell játszani, mégpedig teljes testi, lelki bedobással. Nem lehet halogatni, nincs kibúvó.” BODOLAI, „Ébrenlét”, 67.

⁶⁷ Egy ilyen erőszak-megnyilvánulást, mint egy kifeszített pillanat képeit követjük lépésről lépésre nyomon Bodolai Balázs vallomásában. Uo., 64.

egyedüli nézőként funkcionált, a nézettségével. A szégyen hirtelen áterjed a rendezőre, és a rendező is kitétté válik.

Mindennek nagymértékben köze van a határátlépéshez, de fontos hozzátenni, hogy az erőszak határátlépése már jóval korábban, az első verbális abúzusnál megtörténik – és újra és újra generáljuk ott, ahol művészi indokokkal burkolva legitimként tüntetjük fel az erőszakot, szinte mint elengedhetetlen, velejáró művészi módját, mintegy jól bevált, mesteri módszerét annak, hogy kiemelkedő opusz szülessen.

Bibliográfia

- BALUJA Petra. „Színművésznők. Siker és karrier egyenlőtlenségei a vidéki kőszínházakban”. *dea.lib.unideb.hu*, hozzáférés 2021.07.01., https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/321341/BalujaPetra_tezis_titkositott.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- BODOLAI Balázs. „Ébrenlét”. *Játéktér* 8, 1. sz. (2019): 61–68.
- BROOK Peter. *Az üres tér*. Fordította KOÓS Anna, Budapest: Európa Kiadó, 1973.
- B. KISS Csaba. „Valami, ami megmagyarázhatatlan”. *#POSZT 7.nap*, hozzáférés: 2018.06.14., <https://potszkefoglalo.hu/2018/06/valami-van-amit-nem-lehet-megmagyarázni-poszt-7-nap/>
- DECKER, Gunnar. „Zersäg mir eine Kuh!” [Fűrészeld szét nekem egy tehenet!]. *neues-deutschland.de*, hozzáférés: 2005.11.21., <https://www.neues-deutschland.de/artikel/81305.zersaeg-mir-eine-kuh.html>
- DELEUZE, Gilles és RABINOW, Paul. „Foucault és a börtönmozgalmak”. Fordította KARÁDI Éva. *Magyar Lettre International* 28, 1. sz. (1998): 72–73.
- ÉRY-KOVÁCS András. „Hisztéria”. *Élet és Irodalom* 64, 17. sz. (2020): 2.
- FOUCAULT, Michel. „A hatalom szeme (beszélgetés J.P. Barrou-val és M. Perrot-val)”. Fordította ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor. *2000 folyóirat* 8, 10. sz. (1996): 3–9.
- JÁSZAY Tamás, „Nézni is tereh”. *revizor.hu*, hozzáférés: 2016.12.16., <https://revizoronline.com/hu/cikk/6435/intreferenciak-fesztival-2016-kolozsvar/>
- MORARIU, Mircea. „Rosmersholm a revenit pe o scenă din România” [A Rosmersholm újra egy romániai színpadon]. *Adevărul*, hozzáférés: 2017.04.12., https://adevarul.ro/cultura/teatru/rosmersholm-a-revenit-scena-romania-1_58edb9b65ab6550cb82f53ce/index.html
- N.N. „Bántalmazott egy kolozsvári magyar színésznőt az ukrán rendező”. *maszol.ro*, hozzáférés: 2017.03.27., <https://maszol.ro/kultura/78615-bantalmazott-egy-kolozsvari-magyar-szineszn-t-az-ukran-rendez>
- SARTRE, Jean-Paul. *A lét és a semmi*. Fordította SEREGI Tamás. Budapest: L'Harmattan, Magyar Filozófiai Társaság, 2006.
- TOMPA Andrea. „A szeretet szeme: Külföldi előadások”. *Színház* 43, 6. sz. (2010): 32–35.
- VEREBES István. „Viselkedés, forma. (Major Tamástól Eszenyi Enikőig)”. *Élet és Irodalom* 64, 14. sz. (2020): 5.
- VORNICU, Andrei. „Când Zholdak montează / Ibsen explodează - Rosmersholm la FNT, 2017” [Amikor Zsoldak rendez / Ibsen robban – a Rosmersholm a bukaresti Országos Színházi Találkozón, 2017]. *agenda.liternet.ro*, hozzáférés: 2017.10.01., <https://agenda.liternet.ro/articol/22357/Andrei-Vornicu/Cand-Zholdak-monteaaza-Ibsen-explodeaza-Rosmersholm-la-FNT-2017.html>
- YAR, Majid. „Panoptikus hatalom és a látás patologizálása”. Fordította FÁBER Ágoston. *Replica* 89, 5. sz. (2014): 83–100.
- ZHOLDAK, Andriy. „Letter to actors”. *svobodazholdaktheatre.com*, hozzáférés: 2012.06.01., <http://svobodazholdaktheatre.com/en/news/770914942>