

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM

DLA KÉPZÉS

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

GECSÉNYI GYÖRGYI:

KORTÁRS AMERIKAI DRÁMAÍRÓNŐK: MARSHA NORMAN, PAULA VOGEL,
WENDY WASSERSTEIN

Témavezető: Vízy Éva

Budapest, 2008

BEVEZETÉS

Diana Son *Halak* című darabjának fordítása közben döbbsentem rá, hogy a drámaírás nem feltétlenül van összefüggésben az alkotó nemével: nők is képesek olyan művek írására, melyek túllépnek a sztereotíp megfogalmazásra is hajlamos, felismerhető stílusjegyekkel rendelkező alkotásokon. Persze Diana Son talán nem a legmegfelelőbb példa, hiszen Off-Off Broadway pályafutása jelzi, hogy a szerző más tekintetben is kilóg a kanonizált keretek közül, ám ettől a ponttól datálható, hogy tudatosan kezdtem keresni a női drámaírókat, s bukkantam három olyan autonóm személyiségre, – Wendy Wasserstein, Paula Vogel és Marsha Norman – akik mondhatni önerőből, saját jogon, s nem különböző izmusok vagy divatos drámairányzatok segítségével törtek be a kortárs amerikai drámaírás élvonalába. A választás szándékos: a három író a drámaírásnak három különböző ágát képviseli: Wendy Wasserstein az amerikai „Zeitstück”, Paula Vogel a tabutémákat öntörvényű, a drámai forma kereteit feszegető darabok, míg Marsha Norman a hagyományosabb szemléletű lélektani dráma vonulatát képviseli. Jelen disszertáció nem foglalkozik a feminista drámaírással és színházzal, mely terjedelmét és jelentőségét illetően külön értekezést érdemelne, mint ahogy az afro-amerikai és egyéb etnikai származású drámaíróknak is kimaradnak a tárgyalandó témából. Ennek oka többértű: egyrészt mindegyik jelentős társadalmi-politikai háttér-indíttatású, másrészt – elsősorban a feminista irodalom – gyakran program jellegű, s mint ilyen, térben-időben meglehetősen korlátozott...

Az utóbbi években az amerikai színházi életben jelentős sikereket könyvelhettek el női alkotók. 1998-ban Garry Hines és Julie Taymor munkásságát színháztörténeti értékű díjjal jutalmazták: Hines a legjobb rendezésért, Taymor a legjobb musical rendezésért járó Tony Awards birtokosa lett.¹ A Theatre Communications Group (TCG) felmérése szerint a 2000-2001-es évadban a tíz legtöbbet bemutatott darab közül öt művet nő írt. Yasmina Reza *Art* (Művészet) című darabja szinte kibérelte az első helyet, de hogy a többiekéről se feledkezzünk meg: Rebecca Gilman: *Spinning into Butter*, Becky Mode: *Fully Committed*, Margaret Edson: *Wit* (Fekete Angyal) és Claudia Shear: *Dirty Blonde*. Eve Ensler *Vagina monológjait* világszerte játsszák. Az előző évad első két helyezettje a már említett *Art* és *Wit* volt. Az 1998-99-es évad legtöbbet bemutatott darabja pedig Paula Vogel: *How I Learned to Drive* című alkotása volt. A non-profit színház világából érkező amerikai alkotónők új generációja egyre több sikert és elismerést könyvelhet el – de vajon e drámaírónők, rendezők és producerek számára ez meghozta az egyenjogúságot is, vagy csupán egyszeri és kivételes alkalmakról van szó, s a nők továbbra sem tudnak tartósan beilleszkedni a színház főáramába?

A fejlődés lényegében mindig is lassú és egyenetlen volt. Felmérések szerint az 1960-as évek óta – azaz majd negyven évvel később – a számokat figyelembe véve valódi áttörés nem következett be. Az 1970-es években kiadott jelentés, az „Action for Women in Theatre” adatai rámutatnak, hogy 1969 és 1975 között a regionális és Off-Broadway színházakban a

¹ Garry Hines Martin McDonagh: *The Beauty Queen of Leenane* című darabját, míg Julie Taymor a *The Lion King* című musicalt rendezte. McDonagh művét azóta Parti Nagy Lajos fordításában, *Piszkavas* címmel magyar színpadon is bemutatták azóta. (megjegyzés G.Gy.)

professzionális drámaírók és rendezők közül nők aránya mindössze 7% volt.² tizenkilenc évvel később, az 1994-95-ös évadban a drámaírók 17%-a, míg rendezők 19%-a került ki nők közül.³ Hat évvel később jelentős javulás mutatkozott; az American Theatre magazin 2000-2001-es évad előrejelzései szerint a Theatre Communications Group tagjai közé tartozó színházak 1900 bemutatója (!) közül a nők rendezőként 23%-ban, íróként 20%-ban képviselték magukat.⁴

A New York State Council on the Arts (NYSCA) 1998-ban készített felmérése szerint az 500.000 dollárnál kisebb összköltségvetésű Off-Off Broadway színházakban a nők részvételi aránya ennél jóval magasabb: a drámaírók aránya körülbelül 30%-ra, míg a rendezőnőké 40% fölé emelkedett.⁵

Bár a NYSCA felmérései csak a non-profit regionális, Off-Broadway és Off-Off Broadway színházakat vizsgálják, a Broadway – ahol komoly költségvetés és profitérdekeltség forog kockán - statisztikai adatainak elemzése nélkül is elég hamar kiderül, hogy a nők részvételi aránya drámaian csökken. 1999-ben a bemutatott darabok mindössze 8%-át, a musicaleknek alig 1%-át írták nők.

² Action for Women in Theatre: A Report on Employment Discrimination against Women Playwrights and Directors.” Összeállította Gloria Albee, Jane Chambers, Jan P. Eliasberg, Dolores Ferraro, Nancy Rhodes, Carole Rothman - in: New York State Council on the Arts Theatre Program – Report on the Status of Women: A Limited Engagement? – Susan Jonas- Suzanne Bennett, 2002 NYSCA, 1.old.

³ A Women’s Project and Production Conference számára készült jelentés, „Mapping the Sources of Power” – Alicia Roost, 1997 november

⁴ A Women’s Project and Production számára készült jelentés, 2000, október

⁵ Celia Braxton: Report on the Status of Women Directors and Playwrights in the New York City Theatre – 1998 szeptember

A nők alacsony részvételi arányát vizsgálva az okok között számos tényező felmerült; a W.I.T. Roundtables (Women in Technology Kerekasztal) a válaszokat keresve számos akadályra hívta fel a figyelmet, kezdve a triviálisnak tűnő gondoktól – gyermekvállalás, család, stb. – a komolyabb figyelmet érdemlő problémákig, mint például a darabválasztáskor az adott mű főszereplőjének a neme. Tina Howe és Neena Beber író nők saját bevallásuk szerint érezhető nyomás alatt álltak; olyan műveket vártak tőlük, melyek egy férfi szemszögéből mesélik el a történetet, mivel ezek nagyobb (üzleti) érdeklődésre tarthatnak számot. Mindez azt feltételezi, hogy egy adott drámai szituációban a férfi és a nő más mérce szerint értékelendő. Az ok meglehetősen egyszerű; kissé sarkosan fogalmazva „a férfi egyetemes, a nő speciális”. Az akadályok további elemzése során Jane Ann Crumm, a Drama League igazgatója arra is rámutatott, hogy a férfiak és nők általában a férfi hősökkel azonosulnak. A nőket gyermekkortól kezdve arra nevelik, hogy a férfi főszereplőkre koncentráljanak, míg ugyanez fordítva nem igaz. (Csak adalékként: Casey Child, a Primary Stages művészeti vezetője Paula Vogel: *How I Learned to Drive* és Margaret Edson: *Wit* (Fekete Angyal) című darabjának bemutatásától visszariadt, mivel attól tartott, hogy színházának közönségét elriasztja a nyomasztó téma és a férfi főszereplővel való azonosulás lehetőségének hiánya.)

A szerzők neme a mű természetét illetően szintén általánosításokhoz és előfeltevésekhez vezet. Susan Bernfield, a New Georges művészeti vezetője kifakadt: „*a női színház nem műfaj... Mi nők készítenek darabokat. Fogalmam*

*sincs, hogy mi az a 'női színház'.*⁶ A drámaíró neme ezen felül a drámai formával és a szerző írói tehetségével kapcsolatban is bizonyos vélelmeket vált ki. A NYSCA Theatre Program igazgatója szerint a nők által írt darabok bemutatása – formától és műfajától függetlenül – „kockázatos”; mi több, még a konvencionális darabokat is rendhagyó művekként értékelik. Hovatovább ha az adott mű valóban formabontó vagy az irodalmi szabályoktól eltérő, a nemi hovatarozást még a kritikai értékelés is alapul veszi. Jonathan Kalb kritikus érdekes összehasonlítást végzett; összevetette Beth Henley és John Guare hasonló művének kritikai fogadtatását⁷ – az eredmény szerint ha egy férfi kísérletezik a formával, akkor „kockáztat” – ha egy nő tér el a kanonizált formától, akkor „újítani akar”, de valójában fogalma sincs, hogy mit csinál....

Szintén szembetűnő, hogy a nők esetében a színháztörténet is meglehetősen mostohán bánik a színház fejlődésében betöltött szerepükkel. Hosszú évtizedeken keresztül szinte egyáltalán nem, vagy csupán marginális említést érdemeltek olyan kiemelkedő személyiségek, mint például Hallie Flanagan, a 20. századi amerikai színházi rendszer egészét megreformáló Federal Theatre Project vezetője, Cheryl Crawford, a modern színház és színjátszás fellegvárának, a Group Theatre-nek és az Actors Studiónak a társalapítója vagy éppen Eva LeGallienne, aki először fordította le angolra és vitte színre saját színházában, a Civic Repertory Theater-ben Csehov Három nővérét, hogy csak három nevet említsünk azok közül, akik a mai amerikai színház és színjátszás kialakulásában jelentős szerepet játszottak. Az utóbbi időben egyre több

⁶ Susan Bernfield in: New York State Council on the Arts Theatre Program – Report on the Status of Women: A Limited Engagement? – Susan Jonas- Suzanne Bennett, 2002 NYSCA, 4.old. (ford. G.Gy.)

⁷ Beth Henley: Impossible Marriage és John Guare: Marco Polo Sings a Solo a két tárgyalt mű

hiánypótló mű, történeti áttekintés és biográfia lát napvilágot. Az amerikai drámaíróknak szintén hálátlan sors jutott osztályrészül – drámatörténetileg fontos művek szinte eltűntek – legalábbis a színházi repertoár számára. Az utóbbi években e területen is változás tapasztalható; drámaantológiák jelennek meg, kezdve a spanyol aranykor és restauráció történeti darabjaitól, melyek talán segítenek újraírni a drámatörténeti kánont. Lassan-lassan a színházak is kezdik újra felfedezni az elfeledett elődőket – a századforduló vagy éppen az 1930-as évek egykor ünnepekt nagyjai manapság új klasszikusként reneszánszukat élik.

Történeti előzmények, mentorok, színházi lehetőségek hiányában a női alkotók szinte állandó újrakezdésre vannak kárhoztatva. Mindezek mellett azzal a paradoxonnal is meg kell küzdeniük, amit a „női” címke jelent: nem alkotónőként, hanem a nemi hovatartozástól függetlenül egyszerűen alkotóként szeretnének elismerést kivívni.

A jövőt illetően talán van némi ok optimizmusra. A drámaírók és rendezők kritikai fogadtatása, a kedvező bevételi mutatók és a közönségre gyakorolt hatásuk nem elhanyagolható. A dolgozatban tárgyalandó szerzők, Marsha Norman, Wendy Wasserstein és Paula Vogel műveit Tony-, Obie- és Pulitzer-díjjal jutalmazták; műveik többszöri kiadást érték, s állandóan felbukkannak a színházak repertoárján. Azonban e kortárs írók megjelenéséhez, a színházi életben kivívott helyükhöz, s a jelen helyzet megértéséhez színháztörténeti, és társadalomtörténeti szempontból hosszú és rögös út vezetett...

TÖRTÉNETI ELŐZMÉNYEK, ELŐFUTÁROK

Az amerikai színház és dráma kialakulásához, meggyökeresedéséhez hosszú út vezetett. A 18. század második felében és 19. század elején Amerikában az erős puritán és kvéker hagyomány miatt a színház komoly ellenállásba ütközött – frivolnak és erkölcstelennek, mondhatni a sátán megnyilatkozásának tartották. Emellett számos tényező nehezítette az eredeti drámák és a színház megszületését – egy kialakulóban lévő nemzet számára sokkal fontosabb szempontnak bizonyult a nemzet építésének, mintsem a nemzeti irodalom megteremtésének az eszméje. Az eredeti művek létrejöttét akadályozta az is, hogy lényegében minden művészeti formát készen kaptak, illetve az óhaza hatását tükrözték. Színház és profi színész szinte alig létezett, mint ahogy városi közönségről sem igen lehetett beszélni. A puritán-kvéker hagyomány a nőkkel szemben még szigorúbb elvárásokat támasztott: mint a társadalom, az erkölcs képviselői és támaszai szinte semmilyen szinten – sem nézőként, sem színészként, íróként – nem vehettek részt a színház életében. Ennek következménye, hogy ekkortájt alig akadt nő, aki drámaírással adta volna a fejét. Az első amerikai írónő minden bizonnyal **Mercy Otis Warren** (1728-1814) volt, aki nemcsak drámaíróként, hanem költőként és történészként is beírta magát az irodalomtörténetbe. Kétséges, hogy drámáit előadták-e, ám e szatírák és tragédiák nyomtatásban megjelentek, nagy feltűnést keltettek és közismert vitatémává váltak. (Egyébként a korabeli viszonyokra jellemző, hogy Mercy Otis Warren – sok későbbi pályatársához hasonlóan – vagy

névtelenül, vagy férfi álnéven írta műveit.) E darabok (*The Adulateur*, 1772; *The Defeat* 1773; *The Group* 1775; valamint a *The Motley Assembly* 1779) meglehetősen propaganda ízüek, Mercy Otis Warren világosan érezteti az amerikai függetlenséggel kapcsolatos elveit –ő is afféle „revolutionary woman” volt (nyilván nem véletlen, hogy másik fő műve az amerikai forradalom története 3 kötetben...)

A forradalom utáni években megjelentek az első színésznők, drámaírónő azonban még mindig alig akadt. (Afféle tendenciaként megjegyzendő, hogy olykor maguk a színésznők adták drámaírásra a fejüket – saját maguknak vagy éppen társulatuknak írtak darabokat – mint például Susanna Rowson, aki Charlotte Temple című regényéről ismert, egyetlen drámai művében, a *Slaves in Algiers*-ben maga is színpadra lépett. (A művet 1794-ben Philadelphiában bemutatták.)

A korai amerikai dráma és színház legnagyobb hatású írónöje minden bizonnyal **Anna Cora Mowatt** (1819-1870) volt. Mowatt sokoldalúságára jellemző, hogy a drámák mellett regényeket, novellákat, verseket, újságcikkeket írt. (Még tizenévesen megjelent első verseskötete.) Noha Mowatt művei és – önfeláldozásról, az erényről, az önzés veszélyeiről szóló - témái meglehetősen konvencionálisak, esetenként melodramatikus románcok, hangvételük mégis eredeti. Első, álnéven írott drámáját, a négy nőalakról szóló *Gulzara, or the Persian Slave* (1840) című művet nem sokkal később a new yorki *New World* immáron saját neve alatt leközi. Máig leghíresebb vígjátéka a *Fashion, or Life in New York* (1845) a sznobizmust, a felkapaszkodott parvenüt állítja pellengérre – a darabot 1845 március 24-én a new yorki Park

Theatre-ben bemutatták, ahol is óriási sikert aratott. Edgar Allan Poe Sheridan *A rágalom iskolájához* (*School for Scandal*) hasonlította, ám méltatta eredeti humorát.

Mowatt számára hosszú út vezetett a színházig. Gyermekkorában rajongott Shakespeare-ért, s bár családi körben rendszeresen előadott kisebb részleteket, az akkortájt uralkodó színházellenes nézetek miatt évekig nem volt hajlandó színházba járni. 1841 azonban nagy áttörést hozott: Anna Cora Mowatt – mindenféle színészi tapasztalat nélkül – a Tremont Street Temple Place-en „public reader”-ként először lépett színpadra. Walter Scott, Byron, Coleridge, Thomas More műveiből tartott felolvasása hatalmas sikert aratott. 1845-től kezdve 9 éven át profi színésznőként dolgozott; saját műveiben (*Fashion*, 1845; *Armada, the Child of the People* 1846), vagy éppen Shakespeare *Ahogy tetszik*, vagy Edward Lytton *Lady of Lyons* című műveiben is színpadra lépett.

Színészi pályafutásának egészségügyi állapota vetett véget, ám a színháztól és az írástól nem távolodott el; az *Autobiography of An Actress, or Eight Years on the Stage* (1853), *Mimic Life, or Before and Behind the Curtains* (1855) és a *Twin Roses* (1857) című művekben saját színházi tapasztalatait fogalmazta meg. Kiváló képet ad a korabeli színházi viszonyokról, tisztában van a dolgozó nők problémáival, különösen a színházban. Mowatt írásai és színészi pályafutása rendkívül pozitívan befolyásolta a színház és a színészet – ezen belül is a nők – társadalmi megítélését: míg korábban a színészek, mint immoralis lények, a társadalom számkivetettjei voltak, s általában az alsóbb osztályokból, majd színészcsaládokból kerültek ki, Mowatt volt az első

„gentlewoman”, aki színpadra lépett. A közízlésre gyakorolt hatásának eredményeként új közönségréteg kezdett színházba járni.

Mowatt pályafutásának értékelésekor fontos megjegyezni, hogy az írás és a színjátszás nemcsak kedvtelelés, hanem komoly családfenntartó funkció is volt – miután férje tönkrement, az ő keresetéből éltek: vagyis a dicsőségesnek tűnő „első professzionális írónő” és az „első professzionális színésznő” cím mögött a mindennapi megélhetésért folytatott küzdelem volt. Mowatt elévülhetetlen érdeme, hogy nagyban hozzájárult a színház társadalmi megítélésének megváltozásához, íróként elért sikereivel pedig kitaposta az utat az eljövendő drámaírók nemzedékei számára, noha a követők még sokáig vártak magukra.

E korszak másik ünnevelt, sokat méltatott vígjátéka szintén egy nő nevéhez fűződik: Mrs. Sydney Bateman *Self* (1856) című társadalmi vígjátéka aratott szokatlan sikert. Mrs. Bateman maga is színészcsaládból származott, majd színházigazgató férje mellett színésznőként és társigazgatóként is dolgozott. A *Self* tematikáját és hangvételét illetően érzékelhetően Mowatt *Fashion* című művének hatását tükrözi, és Bateman minden bizonnyal Sheridan és Congreve írásait is ismerte. Sikerei ellenére Mrs. Bateman darabjai mára feledésbe merültek.

A 19. század második felében az amerikai dráma általános fejlődésében csak kevés változás tapasztalható. Új műfaj nem továbbra sem látott napvilágot, továbbra is a szórakoztatás és a nevelő célzat maradt a dráma elsőrendű feladata, s ez részben nyilván a polgárháború hatásának a következménye. A társadalmi szerepek visszarendeződéséből következett, hogy

csak igen kevés nő választotta az írást, s a tevékenység is inkább műkedvelő, s nem professzionális szinten működött. Érdekes módon a század második felének legnépszerűbb darabja egy írónő nevéhez fűződik: Harriet Beecher Stowe *Tamás bátya kunyhójából* készült adaptáció óriási sikert aratott, szinte iparág épült rá – évtizedeken keresztül országszerte virágzott az ún. „Tom-show”, mondhatni új műfaj született. Azonban fontos megjegyezni, hogy az átiratot nem Beecher Stowe, hanem George L. Aiken (1858) készítette - az írónő előzetes hozzájárulása, s a tetemes jogdíjak kifizetése nélkül.

Az 1870-es évektől kezdve akár impozánsnak is nevezhető számban tűntek fel drámaírók, burjánzó számban jelentek meg a kor igényeit kielégítő szentimentális vígjátékok, farce-ok, drámák, melodrámák, romantikus verses drámák. Jellemző tendenciaként ezek az írók színházaknak, helyesebben szólva a korabeli – általában férfi – sztároknak írtak darabokat. Tehát megjelentek a profi írók, akik már nem műkedvelő szinten, hanem profi színházaknak dolgoztak. A három akkoriban legismertebb írónő Marguerite Merington (*Captain Lettarblair*, 1892, a főszerepet E. H. Sothern számára írta), Madeleine Lucette Ryley (*Christopher Junior* 1894, John Drew számára) és Martha Morton (*A Bachelor's Romance*, 1896, Sol Smith Russel számára, és a *Fool of Fortune* 1897, William H. Crane számára) voltak. A névsort még hosszasan lehetne folytatni: Mrs. Romualdo Pacheco, Alice E. Ives, Mrs. C.A. Doremus, Ada Lee Bascom, Mary Stone, Anita Vivante Chartes, Lottie Blair Parker. Mára e szerzők és darabjaik – nyilván nem teljesen méltatlanul - a feledés homályába merültek. A kor igényeit kielégítő könnyed vagy éppen szirupos darabok egyértelműen csak szórakoztató szerepet tölthettek be. Nem

jelöltek ki új utakat, meglévő formákat és meglévő tartalmakat alkalmaztak, regényeket adaptáltak – igaz, meglehetősen sikerrel. (A korabeli igények említésekor nem lehet átsiklani azon tény felett, hogy ezen íróknak minden bizonnyal tisztában voltak saját lehetőségeikkel is: tudhatták, hogy ezen a férfiak által dominált pályán, a producerek és a közönség érdeklődését milyen témák és milyen hangvétel keltheti fel...) **Martha Morton** – aki egyébként első kéziratait az 1880-as években Henry Hazelton álnéven (!) küldte szét, azon kesergett, hogy *„egy nőnek kétszer annyit kell dolgoznia azért, hogy fele annyi elismerésben részesüljön, mint egy férfi.”*⁸ (Ugyancsak Martha Morton nevéhez fűződik a Society of Dramatic Authors 1907-es megalapítása⁹ – az ok egyszerű: a 19.század végén létrejött American Dramatist Clubnak nők nem lehettek a tagjai...)

A századforduló környékén meginduló szüfrazsett mozgalom, a nők jogaiért folytatott küzdelem inkább a regényirodalomban jelentkezett; a drámákra és színházra csak elenyésző hatást gyakorolt. A színház ebben a tekintetben meglehetősen konzervatívnak és óvatosnak bizonyult – e (kassza)siker-orientált műfajban bármiféle társadalmi kérdés vagy probléma felvetése minden bizonnyal kockázatosnak bizonyult volna. Míg Európában már Csehov, Ibsen és Strindberg új utakat jelölt ki a drámai irodalomnak, addig Amerikában a divatos „domestic comedies” és az egyéb konvencionális műfajok, melyek általában a családi élet erényeit ünnepelték, tovább uralták a

⁸ Doris Abramson: The New Path – in. Modern American Drama, The Female Canon – szerk. June Schleuter, Farleigh Dickinson University Press, 1990, 38-39. old. (ford. G.Gy.)

⁹ Yvonne Shafer: American Women Playwrights 1900-1950 – Peter Lang Publishing, Inc. New York, 1997.377-378. old.

teret. Csak kevés drámaíró mer más hangon, más témát feldolgozni. Darabjaik sem szokványos módon kerültek színpadra: vagy íróversenyek győzteseiként, vagy kicsi, nem profitorientált színházakban kerültek bemutatásra. **Josephine Preston Peabody** (1874-1922) költő- és író verses drámái (*Fortune and Man's Eyes*, 1900; *Marlowe* 1901; *The Piper* 1909; *The Wolf of Gubbio* 1913) közül a legnagyobb sikert egy képzeletbeli történet, a Piper aratta – 1910-ben elnyerte a Stratford (!) Play Competition első díját. **Alice Brown** (1857-1948) – noha szinte évente kiadott egy könyvet, s ebből élt – nem számított elismert szerzőnek. A legsikeresebbnek a *Children of the Earth* (1913) című drámája bizonyult: elnyerte a „legjobb darab”-nak kijáró 10.000 dolláros fődíjat, s Winthrop Ames színháza, a new yorki Booth Theatre be is mutatta. **Alice Gerstenberg** (1885-1972) legfontosabb drámája, az *Overtones* (1913) című egyfelvonásos már biztató jeleket mutat: új technika és új hang jelentkezik. Gerstenberg neve az *Overtones* sikerei mellett egybeforrt az ún. „Little Theatre movement” kialakulásával (lásd később). Peabody, Brown és Gerstenberg először tért el a konvencionális szemlélettől: noha az írások olykor nem nélkülözik a szentimentalizmust, megjelennek az első erős, önálló akarattal rendelkező nők, s megdőlni látszik a kanonizált és idealizált családkép – felszínre kerül a női szerepek mögött megbúvó fájdalom és szenvedés.

A 20.század első évtizedeinek legsikeresebb írója **Rachel Crothers** (1878-1958) volt. Crothers, aki színészmesterséget tanított és rövid ideig a színészi pályával is foglalkozott, tucatnyi darabot írt közel harminc éves pályafutása alatt. Noha máig kevés elfogadott rendezőnőt tartanak számon,

Crothers nemcsak maga rendezte darabjait, hanem a szereposztás elkészítése mellett gyakran darabjainak díszlet- és jelmeztervezője is volt. Pályájának kései szakaszában John Golden producer segítette abban, hogy a művek színrevitelének anyagi háttere biztosított legyen.

Crotherst általában konvencionális vígjátékok és ún. „problem play”-ek írónokjeként tartják számon. Ez nagyrészt igaz is: a szellemes dialógusok és az érdekes, hús-vér karakterek ellenére művei technikailag nem innovatív darabok. Írói jelentősége abban rejlik, hogy ezekben a húszas-harmincas években írott művekben mindig a nő a központi figura, mint ahogy a művek is kizárólagosan a nők problémáival foglalkozik: házasság és karrier (*Nice People*, 1921), anyaság és karrier (*Mary the Third*, 1923, *He and She*, 1911, 1920), a dolgozó nők magánya, a nők erkölcsi megítélésében tanúsított kettős mérce (*A Man's World*, 1909).¹⁰ Noha *A Man's World* nem tartozik Crothers legsikeresebb és legelismertebb darabjai közé, New Yorkban 71 előadást ért meg, és más városokban is kedvező fogadtatásra talált. A mű témája és problematikája viszont kényes pontra tapintott: talán nem véletlen, hogy alig egy évvel később Augustus Thomas tollából megszületett az ellendarab, az *As a Man Thinks*, melyből nyilvánvalóan kiderül, hogy a korszak uralkodó felfogása szerint férfi és nő erkölcsi megítélése és házasságban betöltött szerepe nem azonos megítélés alá esik.

Rachel Crothers-szel ellentétben csak kevés drámaíró tudott a darabok megvalósítását támogató producerekkel működőképes kapcsolatot kiépíteni. Az

¹⁰ Rachel Crothers: Broadway Feminist by Doris Abramson –in: Modern American Drama- The Female Canon edited by June Schleuter – Farleigh Dickinson University Press 1990, 55-57. old.

I.világháborút megelőző években azonban gombamód szaporodni kezdtek az ún. „kis színházak”, életre kelt a „Little Theatre movement”¹¹ Ezek a kis színházak – pl. a bostoni Toy Theatre, a chicagói Little Theatre, a Washington Square Playhouse, a Provincetown Players és a new yorki Neighbourhood Playhouse – gyakran amatőr társulatokkal dolgoztak, s általában rövid, egyfelvonásos, a Broadway-ízléssel és az uralkodó műfaji irányzatokkal ellentétes darabokat játszottak. Előszeretettel mutattak be európai szerzőket – Yeats-, Schnitzler-, Shaw-, Dunsany- műveket -, valamint komoly ösztönzést jelentettek az újonnan jelentkező amerikai drámaíró nemzedéknek. Ezen új szerzők korábban más műfajokban – regény, költészet, újságírás – tették próbára magukat. A Broadway főáramával szemben a Little Theatre movement hovatovább egyet jelentett a művész színházzal. (A mozgalom előzményei európai hatást mutatnak: pl. André Antoine Theatre Libre-je, valamint Strindberg 161 férőhelyes Intimate Theatre-je, melynek sorra írta a kamaradarabokat....) 1917-re Amerika-szerte már ötven „kis színház” működött, s az egyre nagyobb számban jelentkező új amerikai drámák egyre-másra nyomtatásban is megjelentek Samuel French vagy a befolyásos Drama League gondozásában.

E „kis színházak” megalapításában, szervezésében, művészi életében gyakran nők is segédkeztek. Számos drámaírónő is itt bontogatta szárnyait – igaz, e kis színházak igen szűkös anyagi lehetőségekkel rendelkeztek, nemigen

¹¹ The Cambridge History of American Theatre Volume II. 1870-1945 edited by Don B. Wilmet and Christopher Bigsby, 10-12. old.

engedhették meg maguknak, hogy a nőket – szerzőként, rendezőként, szervezőként, alapítóként, művészeti vezetőként, stb. – kizárják soraikból.

E „kis színházi mozgalom” legjelesebbike a Provincetown Players volt. Itt kezdte pályafutását Eugene Gladstone O'Neill, aki az expresszionista kezdetek után Ibsen, Csehov és Strindberg nyomdokain haladva az amerikai drámairodalomban is meghonosította a realizmust. Állandó keresés, a színpadi lehetőségek kutatása vezetett oda, hogy számos darabjában allegorikus figurák, kórusok, álarcok, kettéhasadt szereplők, belső monológok és versek fordultak elő. Figurái gyakran a társadalom peremére szorulva próbálták álmaikat, vágyaikat megvalósítani, ám harcuk csalódással és kiábrándulással zárult. O'Neill és a Provincetown Players fémjelezte „kis színház” célja: a művészet otthonává tenni a színházat, és megteremteni az amerikai színházat.

Ugyanitt jelentkezett több drámaíró is: Edna St. Vincent (színésznőként és szerzőként), Djuna Barnes, Edna Ferber, Neith Boyce, Louise Bryant, Rita Wellman, stb.

A Provincetown legkiemelkedőbb drámaírója azonban kétség kívül **Susan Glaspell** (1882-1948) volt. Glaspell mielőtt férjével, George Cram Cook-kal részt vett a Provincetown megalapításában, újságíró, regényíró volt. Tucatnyi darab írója vagy társszerzője lett, darabjait olykor maga rendezte és színészként is közreműködött. Mivel Glaspellt nem kényszerítették a producerek, hogy a Broadway támogatóinak ízlésének megfelelően, írásaiban sokkal újítóbb szelleműnek mutatkozott, mint például Rachel Crothers. (Persze érdekes adalék, hogy miután otthagya a Provincetown Playerst, ismét a prózaírás felé fordult. Kései pályáján az *Alison's House* (1930.) kivételnek minősül, e darabért

– mely Emily Dickinson családjáról szól, Pulitzer-díjat kapott, vélhetően a mű konvencionális volta miatt is.)

Glaspell nem feminista író, ugyanakkor legprovokatívabb darabjai a nők számára igen fontos kérdéseket feszegetnek. (Pl. a *Women's Honour* (1918), a *The Inheritors* (1921) vagy a *The Verge* (1921)).

Máig leghíresebb művében, a *Trifles* (1916) című egyfelvonásosban vezette be azt a technikát, melyet később a *Bernice* (1919) és az *Alison's House* (1930) esetében is alkalmaz, amikor is a főszereplőnő egyáltalán nem jelenik meg a színpadon (Bernice, akárcsak Alison ugyanis halott, Glaspell a barátokra és rokonokra gyakorolt hatásukon keresztül mutatja be főhőseit. A *Trifles* hősnője, Minnie Wright élő alak – a megjelenítés hiánya egyrészt szimbolikus jelentőséggel ruházza fel, mint a boldogtalan házasságban élő, és a brutális férj meggyilkolására kényszerülő Everywoman figurája, másrészt viszont a környezetében élő nőkre tereli az olvasó-néző figyelmét, akik egyre növekvő szimpátiával és együttérzéssel, valamint növekvő büntudattal vélekednek a főhősről).

Az 1920-as években meginduló szüfrazsett-mozgalom következtében vagy annak ellenére csak kevés drámaírónő tudta megrengetni a nőkről kialakult – gyakran negatív – kliséket. A nőket előszeretettel ábrázolták a férfiak végzetének vagy a család életét tönkretevő zsarnoki anyának. Néhány írónőnek azonban sikerült áttörni a korlátokat. **Zoë Akins** (1886-1958), **Maurine Watkins** (1896-1969) és **Zona Gale** (1874-1938) érték el a legnagyobb sikert. Zoë Akins (*Declassé*, 1919, *Daddy's Gone A-Hunting* 1921) kedvező

fogadtatása után 1935-ben Edith Wharton *The Old Maid* című művéből készített adaptációt, melyért Pulitzer-díjat kapott.

Maurine Watkins vígjátéka, a *Chicago* (1926) addig sosem látott sikerszerűt futott be: később *Roxie Hart* címen musical majd némafilm készült belőle – a mű utóélete is a siker jegyében telt: számos színpadi feldolgozás, valamint egy hollywoodi film alapja is lett.

Zona Gale drámaírói pályafutása előtt újság- és regényíróként mutatkozott be, emellett tevékenyen részt vett a politikai életben és a szüfrazsett-mozgalomban.

Leghíresebb darabja, az eredetileg novellaként publikált, ám a hatalmas siker nyomán alig két hét alatt drámává adaptált szatirikus komédia, a *Miss Lulu Bett* (1920) volt, melyért Gale 1921-ben Pulitzer-díjat kapott. (Amúgy az érdekesség kedvéért: a Broadway-bemutató előtti napon – kevés drámaírónőnek sikerült a Broadway színpadán bemutatkozni – a Sing Sing börtönben mutatták be a darabot...) A mű kritikai körökben meglehetősen vegyes fogadtatásra talált. Akadtak kritikusok, akik azzal vádolták a darabot, hogy drámaiatlan. Pedig a tradicionális formai szerkezettől való eltérés valójában a mű egyik fő erénye. Gale a repetitív dialógustechnikával és a cselekmény-elemek ismétlésével meglepően friss és modern drámát alkotott. Az eredetileg nyitott befejezés, melyet sok kritikus Ibsen Nórájához hasonlított, nemigen nyerte el a közönség tetszését, ezért Gale behódolván a közízlés nyomásának, új, konvencionális zárójelenetet írt. A közönségsiker nem maradt el, a kritikusok azonban fanyalogtak – ezért Gale a később nyomtatásban is megjelent változatban mindkét befejezést közölte.

A 20.század eleji drámaírók és írók alapvetően realista drámai formákat alkalmaztak. Azonban akadtak kísérletező kedvű alkotók is. Az expresszionista dráma vonulatát Eugene O'Neill és Elmer Rice mellett **Sophie Treadwell** (1885-1970) (*Gringo*, 1922; *Machinal*, 1928; *Plumes in the Dust*, 1936; *Hope for a Harvest*, 1941) képviselte. Treadwell, akárcsak Susan Glaspell vagy Zona Gale újságíróként kezdte pályafutását, haditudósító volt az I. világháborúban és interjút készített Pancho Villával. Treadwell számára a sikert az expresszionista technikával kísérletező *Machinal* hozta meg. A darab megjelenésekor sokan a kor híres-hírhedt bűnperére, a férjgyilkos Ruth Snyder és Judd Gray tárgyalására asszociáltak, s noha Treadwell minden bizonnyal maga is ismerte az esetet, műve nem melodráma, s nem dokudráma. Treadwell expresszionista formával modern parabolát, egyfajta XX.századi „Everywoman”-történetet kreált, s az egysíkú karakterek, a repetatív dialógusok és cselekmény, a számos rövid jelenet, a harsány hangeffektek valamint a belső és külső valóság összekeverésének segítségével mely megrázó erővel ábrázolta egy fiatal nő és egy személytelen társadalom viszonyát. A mű azonnal meghozta Treadwell számára a hírnevet, a kritika előszeretettel hasonlította a darab tematikáját Dreiser *Amerikai tragédiájához*, technikáját pedig Elmer Rice *The Adding Machine*-jéhez. S noha a *Machinal* számos amerikai és európai bemutatót, televíziós feldolgozást is megért, mára a méltatlanul elfeledett művek közé tartozik...

A kísérletezés, a forma és a nyelv megújítása terén talán a sokat vitatott **Gertrude Stein** (1874-1946), az avantgarde amerikai meghonosítója jutott a legmesszebbre. Stein, ez a többszörösen – családból, hazából, nyelvből, még a

társadalomból is – számkivetett író, aki élete nagy részét Franciaországban töltötte, írásaiban számos formanyelvi kísérletet hajtott végre.¹² Talán éppen ez a számkivettség, a mainstreamből való kirekesztettség nyitott új teret a nőknek és az avantgarde művészeknek, akik fenntartások nélkül megkérdőjelezték és destabilizálták a meggyökeresedett és a közmorál szerint elfogadott nézeteket igazságról, tudásról, szépségről és igazságról. Maga Stein a *Composition as Explanation* című írásában vall arról, hogy az experimentális író máshogy alkot, mint a kortársai – máshogy, mivel máshogy lát és máshogy láttat. Ez a „new composition” legmarkánsabban Stein operáiban és drámáiban mutatkozott meg, melyekkel a kritika sokkal kevesebbet foglalkozott, mint prózai műveivel. Operái (*Four Saints in Three Acts*, 1927; *Mother of Us All* 1946 – zeneszerző Virgil Thomson) előfutárként szolgáltak a későbbi avantgarde színházi generációk, a Living Theatre, Richard Foreman vagy Robert Wilson számára, akik Steint tekintik elődjüknek. Stein új, szintaxis nélküli kompozíciót teremtett meg – operái, drámái első látásra kaotikusnak, töredezettnek, értelmezhetetlennek tűnnek, mivel nincs pontosan körvonalazott kohézív tárgy vagy cselekmény, s a hierarchikus rend hiánya értelmezési bonyodalmat okoz. Stein elutasította a hagyományos, jelentésteremtő szerkezeteket és szintaxist, mint ahogy hagyományos értelemben vett körülhatárolható, lélektanilag meghatározott figurák sincsenek. Ehelyett sokkal inkább a mozaikos kidolgozás, amikor is szinte a rendezőnek valamint a nézőnek-olvasónak kell eldönteni, hogy egy adott szövegrész instrukció, a

¹² Gertrude Stein: *Exile, Feminism, Avant-Garde in the American Theater* by Dinnah Pladott –in: *Modern American Drama – The Female Canon* edited by Juen Schleuter – Farleigh Dickinson University Press 1990. 111-124. old.

szerző és olvasó, vagy a darabbéli figurák közti dialógus-e. A nyelvi játékoság, leleményesség mellett a színház Stein esetében mindig kettős, esetleg többszörös jelentéssel bír, mely tele van imitált utalásokkal, referenciákkal. A színház relativitását jelzi, hogy sokszor még a kettős referenciák is megduplázódnak, s ily módon még inkább megkérdőjeleződnek – vagyis nincs valóság. Stein szerint a mozi, Einstein relativitás-elmélete és az atombomba teljesen átformálta mindazt, ahogy az emberek a valóságot nézik.¹³ Stein műveit olykor „landscape drama”-nak¹⁴ nevezi, mely szöges ellentétben áll a hagyományos, lineáris szerkezetű, narratív drámával. A narratív dráma Stein szerint a nézőt mindig egy lépéssel a cselekmény elé vagy mögé viszi, ezért kizökken a látásmód. Stein színházában a látvány és a hang viszonya az érzelemhez és az időhöz, nem pedig a történethez és a cselekményhez kötődik. Ezért olyan műveket, olyan művészetet akart létrehozni, amely teljes egészében a jelenben létezik, és a néző a színházban mindig a jelen pillanatot éli meg. Noha Gertrude Stein harminc év alatt 70 darabot (*What Happened. A Five Act Play* 1913; *Listen to Me* 1936; *Doctor Faustus Lights the Lights* 1938; *Yes Is for a Very Young Man* 1944-45) és két forgatókönyvet írt (*Film. Two Sisters Who Were Not Sisters* 1929), s az amerikai avantgarde művészet élharcosa közé tartozott, drámaíróként nemigen vettek róla tudomást – igazi hatása csak évtizedekkel később - olyan alkotók műveiben, mint Robert Wilson vagy Richard Foreman – mutatkozott meg.

¹³ Famous Unknowns: The Dramas of Djuna Barnes and Gertrude Stein – in: *A Companion to Twentieth Century American Drama* – edited by David Krasner – Blackwell Publishing, 2005. 135-139. old.

¹⁴ *American Theatre in Context* by Arnold Aronson – in: *The Cambridge History of American Theatre Volume III.* edited by Don B. Wilmeth and Christopher Bigsby – Cambridge University Press 2000. 146. old.

Az 1930-as években kialakuló társadalmi és gazdasági folyamatok és a nagy világgazdasági válság a kultúrára is jelentősen kihatott; alábbhagyott a drámaírói kedv és sorra zártak be a színházak. (A színházi krízishelyzethez természetesen a hangosfilm egyre szélesebb körű elterjedése is hozzájárult.) Ennek a kulturális vákuumnak a feloldására tett kísérletet a Franklin Theodore Roosevelttel nevével fémjelzett, az Egyesült Államok történetének talán legnagyobb kultúrpolitikai kísérlete, a Federal One (1935-1939), mely öt különböző ágazatra dolgozott ki stratégiát: Federal Writer's Project, Historical Records Survey, Federal Theatre Project, Federal Music Project, Federal Art Project.

A Federal Theatre Project¹⁵ alapvető céljai közé tartozott, hogy munkalehetőséget biztosítson színészeknek, rendezőknek, drámaíróknak, tervezőknek, díszítőmunkásoknak, valamint az, hogy mind szélesebb közönségrétegek számára olcsón hozzáférhetővé tegye a színházi előadásokat. A Federal Theatre Project igazgatói posztján egy nő, Hallie Flanagan állt. Flanagan, az európai színház szakértője, a Vassar College Experimental Theatre igazgatója, egy állami, ugyanakkor regionális alapú rendszert dolgozott ki. A Federal Theatre Project (FTP)szervezetileg öt produkciós egységre oszlott:

1. Popular Priced Theatre, ahol is új szerzők eredeti darabokkal mutatkoztak be
2. Experimental Theatre, mely új színpadi technikákat tesztelt

¹⁵ Hallie Flanagan: Arena – The History of the Federal Theatre – Benjamin Blom, New York 1965

3. Tryout Theatre, ahol a profitorientált producerek kockázatosabb darabokkal kísérletezhettek

4. Living Newspaper, ahol a Roosevelt-kormányzat számára fontos témákat dramatizáltak.

5. Negro Theatre

Az FTP törekvéseit követően hihetetlenül széles műfaji skála – zenés kabaré, cirkusz, bábszínház, jiddis darabok, minstrel show-k, klasszikus és kortárs művek, operettek, stb. került az amerikai közönség elé. A legtöbb figyelem azonban mégis a Living Newspaper és a Negro Theatre (Negro Unit) felé irányult, mind a közönség, mind a cenzorok részéről.

A Negro Theatre célja az afro-amerikai művészek képzése és alkalmazása volt; rövid időn belül 16 társulat alakult, általában nagyvárosokban (Atlanta, Seattle, Los Angeles), a legtöbb északkeleten. A legjobb a new yorki társulat és a Lafayette Theatre volt, s persze nem szabad megfeledkezni a Mercury Theatre-ről sem, melyet olyan nevek fémjeleztek, mint Orson Welles és John Housman. A Negro Theatre országszerte olyan közönségrétegeket is színházba csábított, akik korábban még sosem láttak előadást. Új, tehetséges afro-amerikai művészek jelentek meg a színpadokon, új álláslehetőségek nyíltak meg, nem csak a művészek, hanem a megfelelő képzés birtokában az egyszerűbb emberek számára is.

A Living Newspaper az FTP legegységesebb és legellentmondásosabb egysége volt. Gyökereit talán az európai és amerikai munkásszínházakban, politikai kabaréban, a brechti színház hatásában, orosz színházban kell keresni. A Living

Newspaper a jelenkori események filmhíradóinak, beszédek, mime-ok, színpadon kívüli hangosbeszélők, tánc, plakátok, szlogenek, diák kombinált alkalmazásával társadalompolitikai kérdéseket dramatizált és értékelt, a napi eseményekre reagált. (Pl. az *Ethiopia* Mussolini imperializmusáról, a *Triple – A Plowed Under* a farmerek helyzetéről, gazdasági problémáiról, a *One Third of a Nation* a nyomortanyákról szolt.)

A Living Newspapert számos kritika érte, a New Deal ideológiai platformjának tartották. Hallie Flanagan terveit agit-propnak és kommunistának bélyegezték. Flanagan nem csak a konzervatívok, hanem részben a színházi szakma belülről is támadta: a *commercial* producerek szerint a Roosevelt-kormány összeütközésbe került a színházi magánvállalkozásokkal. Az Actors' Equity, a színész szakszervezet az ellen tiltakozott, hogy az FTP révén rengeteg amatőr, a szakszervezethez nem tartozó színész tűnt fel. 1938 novemberében a The Committee on Un-American Activities, az Amerika-ellenes bizottság vizsgálatot kezdeményezett Flanaganék ellen, melynek eredményeképpen az FTP-t veszélyesnek és felforgatónak minősítették. 1939.június 30-án az amerikai kongresszus beszüntette az államilag finanszírozott színházra tett grandiózus kísérletet. A Federal Theatre Project működésének négy éve alatt hihetetlen eredményeket ért el: több ezer munkahelyet teremtett, több száz új darab keletkezett, 1200 produkció és 63.000 előadás született, és az olcsó belépőjegyeknek köszönhetően Amerika-szerte – olyan helyeken is, ahol korábban nem volt színházi előadás - 30.400.000 néző ment színházba. Az FTP egyben maga volt az alternatív színház paradigmája: a centralizmus

időszakában decentralizált, a széles nézőközönség színháza az egyre növekvő elitizmus és kommercializáció időszakában.

1915 és 1945 között még mindig a középosztálybeli domestic comedy számított a legnépszerűbb műfajnak, s a középserű darabok hatalmas szériákat futottak a színházakban. Az 1930-as évektől kezdve azonban megjelentek a – műfaji fejlődésnek nem mondható – naturalista melodramák és társadalmi kérdésekkel foglalkozó darabok (pl. *John Wexley: They Shall Not Die* 1934 – a kor híres bűnesetét, a Scattboro-fiúk kivégzését feldolgozó műve, vagy *Clifford Odets: Waiting for Lefty* 1935 – munkásmozgalomról szóló drámája.) A társadalmi kérdések, morális problémák és társadalomkritika egyik legelkötelezettebb és leghíresebb alkotója azonban kétség kívül **Lillian Hellman** (1905-1984) volt. Hellman – akárcsak író társnői többsége – az irodalom oldalvizén jutott el a drámaíráshoz. Először Herman Shumlin darabolvasója volt – aki később a *The Children's Hour* produceri tisztjét töltötte be, egy ideig recenziókat írt a *New York Herald Tribune* számára, Hollywoodban a Metro-Goldwyn-Mayer megbízásából forgatókönyveket olvasott, s különböző folyóiratokban rendszeresen közölt novellákat és egyéb cikkeket.¹⁶ Drámaírói pályafutását a *Dear Queen* című farce társszerzőjeként kezdte Louis Kronenberger mellett – a darabot azonban sohasem mutatták be.

Hellman az első írónő, akit valódi elismerésnek örvendett; ma már klasszikusnak számít, nevét összefüggésbe hozzák az amerikai dráma II. világháborút követő megújulásával, s olyan szerzők elődje, ihletője és mestere,

¹⁶ The American Woman Playwright – A View of Criticism and Characterization; 1930-1940 – edited by Judith Olauson – Whiston Publishing Company Inc. Albany, New York 1981. 27-27. old.

mint Arthur Miller vagy Tennessee Williams. Első darabjával, a leszbikus témát feldolgozó *The Children's Hour* (1934), mely harminc éves pályafutása alatt 691 előadást ért meg, egy csapásra berobbant a köztudatba. (Hellman egyébként a műről egy interjúban annyit mondott: „A darab igazából nem a leszbikusságról szól, hanem egy hazugságról. Minél nagyobb a hazugság, annál jobb, mint mindig.”¹⁷) A darabot 1935-ben Pulitzer-díjra jelölték, melyet a tabukat döntögető téma és szókimondása miatt végül is – a kritika lelkesedése ellenére – mégsem kapott meg. Hellman ugyan nem volt teljesen érzéketlen a feminista mozgalommal szemben, a „női kérdésekről” mégis meglehetősen velősen vélekedett: „Mire felnöttem, a nők emancipációjáért, törvényes jogaiért, a hivatalos és az ágyban való egyenlőségért folytatott harc már lejárt lemez volt. az én nemzedékem nem sokat törődött a nők helyzetével vagy problémájával, nem volt tisztában vele, hogy a körülöttünk látható keretek csak az imént alakultak ki, s hogy magunk is részei vagyunk a folyamatos átalakulásnak.”¹⁸ Másik legismertebb és talán legtöbbet játszott darabja, a *The Little Foxes* (1939) szintén morális és társadalmi kérdéseket feszeget. Hellman morális elkötelezettsége, társadalomkritikája egyre inkább a nyíltan politizáló és háborúellenes darabok (*Days to Come* 1936; *Watch on the Rhine* 1940; *The Searching Wind* 1944; *Montserrat* 1949; *The Lark* 1955) felé vezet – egyébként jó néhány kortársához hasonlóan őt is - e művekért - idézik be az Amerika-ellenes bizottság elé, s kerül jó ideig feketelistára...

¹⁷ Harry Gilroy: *The Bigger the Lie* – in: *The Children's Hour: Acting Edition* – New York: Dramatist Play Service, 1953. 3. old.

¹⁸ Lillian Hellman: *Egy befejezetlen asszony* – ford. Osztovíts Levente – Európa Kiadó, 1986., 42. old.

Hellman az 1942-ben megjelent drámakötetének híressé vált bevezetőjében¹⁹ önmaga jellemzi az általa képviselt műfaj és tematika összefüggéseit – moralista, aki a realista jól megcsinált társadalmi dráma szerkezeti adottságait aknázza ki a melodráma keretein belül. E három kategória ötvözése – moralista, jól megcsinált darab és melodráma – akár egyet jelenthetne a formalista törekvésekkel is. Hellman az általa képviselt írásmódról s írói felelősségéről így vélekedik: „Mint morális – gyakran túlzottan is morális – író, nem tekinthetek el a végső összegzéstől. Szerintem csak hiba, ha a cél nem sikerül – az viszont már vétek, ha meg sem próbáljuk.”²⁰

Hellman utóéletére és hatására jellemző, hogy számos kortárs amerikai drámaíró nő jelöli meg közvetlen, vagy döntő hatású elődjének.²¹ Marsha Norman például úgy nyilatkozott, hogy hálával tartozik neki, mert „gyerekként fogalmam sem volt arról, hogy egy drámaíró lehet nő is, ráadásul déli – én csak Hellmanról tudtam. Számomra egyedül ő igazolta azt, hogy így is lehet élni”²².

Az 1940-50-es évek drámairodalmára és a színházra a II. világháború – és később a McCarthy-éra - nyomta rá a bélyegét; a korábbi fejlődéshez képest tulajdonképpen visszalépésként lehet értékelni, hogy új műfajok nem születtek, lényegében új szerzők sem jelentkeztek, hiszen a korszakban alkotó írók

¹⁹ Hellman, Lillian. “Introduction to Four Plays.” *Drama Criticism*. Trudeau, Lawrence, ed. (Detroit: Gale Research Inc., 1991), 179–180. old.

²⁰ Hellman, Lillian. *Six Plays by Lillian Hellman* (New York: Vintage Books, 1979). viii-ix. old.

²¹ Kathleen Betsko and Rachel Koenig: *Interviews with Contemporary Women Playrights* – New York, Beech Tree Books, 1987.

²² Id.mű 341. old.

többsége (Arthur Miller, Tennessee Williams, Lillian Hellman, Elmer Rice, Clifford Odets, stb.) már a háború előtt is hallatta hangját. Az általános pesszimizmusra jellemző a tematika is: a társadalmat leginkább a morális kérdések, a háború hatása és a családi élettel foglalkozó művek („domestic realism”) fémjelzik. Egy ideig még a musical műfaj is válságba kerül, visszaesik a nézőszám, és a színház megrendülését jelzi az is, hogy rengeteg Broadway-színész válik munkanélkülivé. S bár a korszakban számos jelentős mű születik (elég a korábban említett szerzők műveire gondolni), s Lorraine Hansberry *Raisin in the Sun* 1958-as debütálásával szárnyra kap, s egyre inkább jelentőséget nyer az afro-amerikai írók-írónők új generációja. A drámai forma megújulása, változására egészen Samuel Beckett: *Godot-ra* várva (*Waiting for Godot*) 1956-os amerikai bemutatójáig kell várni. Noha az amerikai közönség még nem volt felkészülve ilyen radikális változásra, Beckett írókra gyakorolt hatása (Jack Gelber, Edward Albee, stb.) megkerülhetetlen. Az 1960-as évek döntő fordulatot hoz a színház életében. Jellemző módon feltűnedeznek az úgynevezett kísérleti színházak – amúgy érdekes adalék, hogy bizonyos szempontból számos hasonlóságot mutat a korábban már tárgyalt Little Theatre-movementtel: sokszor meghatározó személyiségek, s leginkább rezidens szerzők fémjelzik -, mint például az Open Theatre és a Living Theatre. A Peter Feldman és Joseph Chaikin által alapított Open Theatre rezidens szerzőjének számított **Megan Terry** (1932-) és Jean Claude van Itallie (1936-), s innen indul Sam Shepard, Maria Irene Fornes, Michael Smith is. Az Open Theatre új alapokra helyezi a történetmesélést és színjátszást: előadásaik inkább happeningek, nincsenek hagyományos próbák, a nem profi művészek

spontán előadásait a szürrealizmus és absztrakt expresszionizmus és álomszerűség jellemzik, ahol maga a néző is a produkció szerves része. Megan Terry darabjai (*Calm Down Mother* 1965; *Keep Tightly Closed on a Cool Dry Place* 1966; *Viet Rock* 1966) a színpadi történetmesélést alternatív módon közelítik meg: a pszichológiai jellemfejlődés és a fix valóság helyett a transzformáció kap szerepet, s képorientált, szimultán valóságsíkokat mutat be.

A Julian Beck és **Judith Malina** (1926-) által alapított The Living Theatre szintén a színházi megújulás mellett tört lándzsát. Malina, a legjobb piscatori és brechti hagyományokon nevelkedett, szintén elvetette a hagyományos narratív formákat, erős politikai színezettel rendelkezett, s egyben úgy vélte, hogy a színház a belső tapasztalás tere: a néző a rituálé része, melyből magasabb tudással és önismerettel emelkedik ki.

Az 1960-as évek drámairodalmára jellemző az avant-garde és a szürrealizmus újjáéledése. Ennek egyik jeles képviselője volt **Rochelle Owens** (1936-), aki újfajta szimbólumrendszert alkalmazott; álomfolyamatokat, mániás magatartásformákat ábrázolt darabjaiban (*Istanbul* 1965; *Futz* 1965; *Beclch* 1968; *He Wants Shih!* 1974). Owens nevét egyébként gyakran összefüggésbe hozzák a feminista drámairodalommal és színházi mozgalommal – tény, hogy 1972-ben Maria Irene Fornes, Megan Terry és más írók társaságában megalapította a Women's Theatre Councilt. (Csak egy röpke visszatekintés a múltba: Martha Morton hasonló indíttatásból szervezi meg 1907-ben a Society of Dramatic Authors-t...)

Az 1960-as évek egyrészt a politika (Kennedy-gyilkosságok, a traumatikus vietnámi háború, az egyre erősödő afro-amerikai mozgalom, s az ezzel

kapcsolatos politikai gyilkosságok, Malcolm X és Martin Luther King), valamint a társadalmi változásokat leképező színházi és drámai alkotások jellemzik. Előtérbe kerül az Off és az Off-Off Broadway, ahol gyakran experimentális művek születnek, sok ígéretes író első szárnypróbálgatásai is ide köthetők - Rochelle Owens mellett elég, ha **Maria Irene Fornes** (1930-) (*Tango Palace* 1964; *Promenade* 1965; *A Vietnamese Wedding* 1967), vagy **Barbara Garson** (1942-) (*MacBird!* 1967) nevét említjük. Ekkor indul útjára a feminista drámairodalom és színház, mely majd az 1970-es években teljeseedik ki, azonban két legfontosabb előfutára a már említett Megan Terry és Adrienne Kennedy. S noha e disszertáció drámaíróknál foglalkozik, a kor kiemelkedő alkotója Sam Shepard (1943-), akinek a popkultúrához, a rock zenéhez, drogokhoz való vonzódása-viszonya is új hangot hoz a drámairodalomba (*Cowboys* 1964; *Rock Garden*; *Chicago* 1965; *Red Cross* 1966; *Melodrama Play* 1967, stb.). Shepard metaforákkal, a fragmentált pillanatok össze- és szétkapcsolásával, a dialógus helyett monológok, vagyis inkább „áriák” alkalmazásával nemcsak a műfaji megújulás, újfajta szemléletmód, hanem a kor zaklatottságát kifejező, a líraiság és a magány életérzését megkomponáló alkotója lett.

Mint látható, az 1960-as évek drámairodalma lényegében a színházi (és olykor politikai) mozgalmak, társadalmi változások mentén alakult. Az 1970-es évek valójában jelentős változást nem hoztak; az előző évtized forrongása csillapulni látszott, s a különböző áramlatok kikristályosodása és az asszimilálódás időszaka következett. Wendy Wasserstein, Paula Vogel és Marsha Norman ekkor még diákok; pályafutásuk a 80-as években indul – pályakezdésük és

pályafutásuk nagy mértékben összefügg az amerikai színházi struktúrát meghatározó színházi formációkkal, a Broadway és a kommersz színház mellett egyre erőteljesebben jelentkező *regional* (regionális) és *educational* („egyetemi”) színházakkal. Míg Wasserstein az educational theatre vonalán indult, s Vogel később ott kötött ki (Brown University), addig Marsha Norman drámaírói munkássága egyet jelent a *regional theatre*-rel (Actor’s Theatre of Louisville).

Maga a regional theatre nem újkeletű fogalom – bár az elnevezés gyakorta képezi vita tárgyát; szokás resident (rezidens), repertory (repertoár) vagy resident non-profit professional theatre-ként (rezidens non-profit professzionális színház) is nevezni. Születésénél az a texasi Margo Jones bábáskodott, aki egykor a korábban már tárgyalt Federal Theatre Project munkatársa volt Houstonban. Az 1951-ben publikált könyvének, a *Theatre-in-the-Round-nak* híressé vált mondata, a „Minden amerikai városnak kell színház” termékeny talajra hullott: az 1950-es években alig maroknyi színház száma 1961-ben 16-ra nőtt, míg 1996-ra már túllépte a 300-at.²³ Margo Jones törekvéseiben nyilvánvalóan nagy szerepet játszott a Federal Theatre Project egyik kulcsmotívuma, a decentralizálás, helyesebben a színház széles körű terjesztése, amit később Robert Brustein – akinek neve szinte egyet jelentett az educational theatre-rel – azzal a megjegyzéssel egészített ki, hogy a regional theatre-mozgalom eredetileg a „Broadway alternatívája, nem pedig vidéki hűbérese”. A regional theatre másik kulcsfontosságú célkitűzése a repertoár-

²³ Martha LaMonaco: Regional/Resident Theatre – in: The Cambridge History of American Theatre Vol. III. Post-World War II. to the 1990-s. ed. By Don B. Wilmeth and Cristopher Bigsby 124. old.

jelleg és ezzel összefüggésben a társulati forma kialakítása volt. Az úttörők közt érdemes megemlíteni a Pittsburgh Playhouse-t, a Chicago Goodman Theatre-t, a Pasadena Playhouse-t, a Cleveland Playhouse-t (mely egykor a Little Theatre-mozgalom berkein belül indult, s csak később vált professzionális műhellyé) és a washingtoni Arena Stage-et, melyet Zelda Fichandler neve fémjelez. Fichandler 1950-1990 között volt az általa alapított Arena Stage rendezője s egyben művészeti vezetője. Fichandler nagy hangsúly fektetett a minél szélesebb körű repertoár kialakítására; a klasszikus szerzők és amerikai művek mellett számos európai drámaíró (Brecht, Ionesco, Frisch, Morzek, Örkény) darabja is bemutatásra került. A Fichandler vezette Arena Stage a Broadway-re is hatással volt: az itt bemutatott új darabok közül igen sok hamarosan a Broadway palettájára is felkerült.

1959 szeptemberében a The New York Times színházi rovatában egy rövid lélegzetű cikk ismertette Tyrone Guthrie, a híres brit rendező elképzeléseit egy rezidens amerikai színház megalapításáról, s egyben felhívást intézett az amerikai városokhoz. A felhívásra hét város reagált: Waltham, Cleveland, Chicago, Detroit, Milwaukee, San Francisco és Minneapolis. Guthrie két munkatársával végiglátogatta a városokat, s végül Minneapolistra esett a választása. Döntése mögött az a megfontolás húzódott, hogy a virágzó kulturális életet élő Minneapolis Amerika közepén fekszik, számos egyetemmel rendelkezik, s igen elszántan küzd saját színházért. 1963 májusában Minnesotában megnyílt a Stratford mintájára tervezett, az alapítójáról elnevezett, s csakhamar világhírűvé vált Tyrone Guthrie Theatre. A Guthrie legfontosabb célja a rezidens társulat, valamint a Broadway ellenében

a magas művészi színvonalat képviselő – főként klasszikusra épülő repertoárszínház létrehozása volt. A Guthrie születése a regionális non-profit színházak történetében mérföldkőnek számított; az 1960-as években Amerikaszerte sorra jöttek létre az újabb színházak: Seattle Repertory Theatre (1963), Center Stage (1963), Trinity Repertory Company (Providence, Rhode Island 1963), Actors Theatre Louisville (1964) Hartford Stage Company (1964), South Coast Repertory (Costa Mesa, California, 1964), Long Wharf Theatre (New Haven, Connecticut, 1965), Mark Taper Forum (1967), Alliance Theatre Company (Atlanta 1968), Omaha Magic Theatre (1968), Stepenwolf Theatre Company (Chicago, 1976 és a Theatre de la Jeune Lune (Minneapolis, 1978), stb. (Természetesen külön fejezetet lehetne szentelni a regionális színházak finanszírozási kérdéseinek tárgyalására – mivel non-profit intézményekről van szó, s központi állami támogatás nem létezik, ezen színházak elsősorban az egyes tagállamok valamint a városi önkormányzatok dotációjára számíthatnak. A tehetős szponzorok mellett érdemes megemlíteni a NEA-t (National Endowment of the Arts), mely azonban - bár eredeti célkitűzéseit illetően a Federal Theatre Project nyomdokain kívánt haladni – rendkívül bonyolult pályázati rendszert alakított ki, igen körülményes kimutatásokat követel meg, s a döntéshozó testületek által megállapított támogatási keretet biztosít egy-egy produkció, tehát nem a színházi működés egészére nézve.)

Az educational theatre az egyetem keretein belül működő, s az egyetem által finanszírozott színházi formáció (bár a regional theatre-hez hasonlóan szintén kérhetnek, helyesebben pályázhatnak egyes produkciók támogatására a NEA-hoz, valamint különböző alapítványokhoz – pl. Ford vagy a Guggenheim),

melynek elképzelései számos ponton megegyeznek a regional theatre színházról alkotott nézeteivel. Fontos a minél szélesebb repertoár (igaz, itt oktatási célokat is szolgál), valamint a társulat. A legfontosabb egyetemi színházak közül feltétlenül említésre méltó a Yale Repertory Theatre, az American Repertory Theatre (Harvard), az American Conservatory Theatre (San Francisco), a Carnegie Mellon (Pittsburgh), a California Institute of Arts valamint a Juilliard (New York).

Az educational theatre és az egyetem szoros kapcsolatára jellemző, hogy a mindenkori évadterv az egyetemmel való szoros egyeztetésen alapul. Az educational theatre által színre vitt művek az egyetem színházi fakultásának minden szakán (színész, rendező, kritikus, tervezők, stb.) a tanmenet részét képezik, a hallgatók különböző kutatásokat végeznek, a darabokhoz előadássorozatok kapcsolódnak, s a színház vezető alkotói, művészei gyakran mesterkurzusokat tartanak. Ugyancsak e szoros együttműködés és kapcsolat következménye, hogy az egyetem és a színház között egyfajta bérletes rendszer működik – az educational theatre néző bázisát ugyanis az egyetemi hallgatóság képezi (ez természetesen a campus egészét, s nem csupán a színházi fakultást jelenti). Az educational theatre kapcsán egy név említése megkerülhetetlen: Robert Brustein rendező, író, kritikus, a Yale drámafakultásának dékánja, a Yale Repertory Theatre alapítója (1966), az educational theatre elveinek, működésének és az oktatás megszervezésének kulcsfigurája. Brustein neve az Államok két legnevesebb egyetemével, illetve az egyetemmel szimbiózisban működő színházakkal forrt össze. A Yale Repertory Theatre művészeti elgondolásainak alapja a klasszikusok újragondolása, valamint méltatlanul

elhanyagolt darabok és szerzők, s új művek színre vitele volt. Brustein az 1979-ben a Harvardon is megalapította és kiépítette az educational theatre új bázisát, az American Repertory Theatre-t (ART), ahol is a Yale-hez hasonló elvek és célkitűzések érvényesültek. Némi változás és elmozdulás azonban tapasztalható: az ART talán egy fokkal önállóbb, az egyetemtől némileg függetlenebb intézménnyé nőtte ki magát – a lényegen azonban ez mit sem változtat: az educational theatre a képzés mellett a mindenkori magas művészi színvonal fenntartása, a klasszikusok újragondolása, új szerzők, új darabok bevezetése mellett tört lánczát. Mindkét színháztípus esetében jellemző, hogy az általuk bemutatott új sikeres darabok – amennyiben nem jelentek üzleti kockázatot – a Broadway színpadán is megjelennek.

MARSHA NORMAN (1947-)

Marsha Norman Louisville-ben született, anyja szigorú metodista volt, aki a család otthonából száműzte a televíziót és a rádiót, lányát pedig eltiltotta a vele egykorúak társaságától. Norman gyermekkorát írással, olvasással, zongorázással töltötte – egyébként tehetséges zenész vált belőle, később, a pályaválasztás éveiben még a Juilliard zeneszerző szakát is fontolóra vette. (Saját bevallása szerint műveinek ritmikája sokkal inkább zenei, s nem nyelvi alapokon nyugszik.) Ugyancsak a gyermekkori magány oldására született meg a remek beszélgetőtárs, a képzeletbeli barát, Bettering is – ez az önmagával folytatott dialogizálás később írói eszközzé vált: mintegy előre vetítette a *Getting Out Arlie* – Arlene egy test, két személyiség megszületését.

A szigorú, tiltásokon alapuló neveltetés érdekes módon nem terjedt ki az irodalomra és színházra, s mivel Louisville-ben számos gyerekszínház működött, Norman egész fiatalon számára meghatározó darabok-előadások sorát látta. Atlantában, az Agnes Scott College-ban filozófia szakon végzett. A színház az atlantai főiskolai években is végigkísérte, lelkesen látogatta a Pocket Theatre és a Theatre Atlanta előadásait. „A színházban éreztem azt, hogy élek, hogy ott hozzám hasonló emberekkel találkozhatok. Úgy éreztem, odatartozom, és hogy ez olyasmi, amit én is tudnék csinálni. Sőt, olykor az a perverz érzésem támadt, hogy olykor jobban is, mint ami a színpadon látható.”²⁴ Ennek ellenére a főiskola befejezése után visszatért Louisville-be, megszerezte az M.A. fokozatot, majd nem sokkal később férjhez ment. Először egy elmeegógyintézetben, aztán egy állami művészeti bizottságban dolgozott. Később kapcsolatba került a helyi gyerektelevízióval, végül bekövetkezett a

²⁴ In Their Own Words – ed. By David Savran; Theatre Communication Group 1988 181. old.

nagy áttörés: a dráma felé fordult, amikor a Jon Jory vezette Actors Theatre of Louisville társulatának tagja lett. Jon Jory – ismerve Norman dialógusírói képességeit, anyaggyűjtéssel bízta meg; fontos társadalmi-politikai kérdésekről készült mélyinterjúkból darabot szeretett volna íratni. Norman azonban hosszas vívódás után visszaadta a felkérést, s Jory rendezői-igazgatói nagyságát, s Norman iránti bizalmát jelzi, hogy szabad kezet adott: olyan darab megírására kérte fel, melyben valamilyen személyes, traumatikus, s ebből adódóan ijesztő élmény, valós félelem fogalmazódik meg. Normanben ekkor született meg a *Getting Out* ötlete: majd tíz évvel a Central State Hospitalban töltött időszak után felidézte egy kontrollt, gátlást és félelmet nem ismerő 13 éves gyilkos gyereklány alakját. Normant nem maga az elkövetett erőszak érdekelte: sokkal inkább az, hogy vajon a felnőttként való szabadulás valóban meghozza-e az emlékektől való szabadulást-feloldódást, képes-e az egyén kilépni a részben önmaga teremtette csapdából, a múlt, s annak következményeinek fogságából? A mű egyik legfőbb erénye a főszereplő megjelenítése: Norman az egy testbe szorult két lélek állandó, egymással való küzdelmét ábrázolja. Két figurát látunk a színpadon: Arlie-t, a gyereklányt, s Arlene-t, a börtönből frissen szabadult fiatal nőt. A két alak egyazon – akárcsak a személyiségük, osztott – térben él és mozog, egymásról azonban egészen az utolsó jelenetig nem vesz tudomást. Arlene csak ekkor döbben rá, hogy új életre csak akkor számíthat, ha a múlt árnyaival leszámol: ehhez azonban szembe kell nézni velük.

Norman következő darabja, a *Third and Oak: The Laundromat* (1978) először az Actors Theatre of Louisville előadásában került színpadra 1978-ban, majd a következő évben New Yorkban, az Ensemble Studio-ban. A helyszín, ahogy a

cím is jelzi, meglehetősen triviális: egy mosoda. Két nő találkozik. Két látszólag ellentétes személyiség. Egyikük, Alberta a rend és a tisztaság, másikuk, Deedee a szétszórtság és rendetlenség-rendezetlenség mintaképe. Szinte elképzelhetetlen, hogy máshol, máskor beszélgetésbe elegyednének egymással. A kényszerű és alkalmi összezárttság azonban kényszerű és alkalmi beszélgetést szül, melyből lassan kirajzolódik két sors, két zátonyra futott élet. Eltitkolt félelmek, elhallgatott igazságok. Alberta és Deedee meglehetősen különböző utakat járt be, ám az élet kardinális kérdéseiben – házasság, gyermektelenség, családi kapcsolatok – szinte mértani egyezések mutatkoznak. Hiány és veszteség, és a kommunikáció csődje – mindezek közös nevezője a valós vagy társas magány, melyet mindketten álmodozással, kitalált vagy az emlékekből összetákolt történetekkel próbálnak oldani. A mosoda – mely akár szimbolikus helyszínként is értelmezhető – nemcsak semleges terület, hanem egyfajta senkiföldje. A színvallás és a megtisztulás helye. A vallomások, az illúziókkal való leszámolások során dialógusok egyre szikárabbak, egyre lényegretörőbbek lesznek. Szinte tömondatok hangzanak el. Ezek a tömondatok pedig árulkodóbbak, mint a hosszú, elnyúlt monológok. Norman ismét – akárcsak a *Gettin' Out*-ban, s majd később más darabjaiban, a *'night*, *Mother*-ben vagy a *Trudy Blue*-ban – úgy jellemez és ábrázol különböző figurákat, hogy azok meg sem jelennek a darabban: sem Alberta és Deedee férje, Arlie-Arlene környezetének és életének sorsfordító alakjai, sem a *'night*, *Mother* Jessie-jének bonyolult családi viszonylatai nem manifesztálódnak hűsvér figurává. A szereplők csak beszélnek róluk, ám ezek a beszámolók mindennél árulkodóbbak. Norman egyik legfőbb erőssége, s mondhatni

központi témája a hiány megjelenítése. Mint írói eszköz, természetesen nem új: Susan Glaspell *Trifles* című darabjában úgy ismerjük meg az egyik kulcsfigurát, hogy az soha, egyetlen pillanatra sem jelenik meg a történetben.

A mű párja, a *Third and Oak: The Pool Hall* egyfajta tükörkép. Míg eddig két nő életének mozaikjait próbáltuk összerakni, itt két férfi találkozik egy biliárdszalonban. Norman férfiábrázolása ugyanolyan alapos, és precíz, mint a nőké. Az írói módszer azonos: látszólag felszínes párbeszédéből indul, a múlt és jelen töredékeiből áll össze és hiányjelekből építkezik. A mosoda látszólag női helyszín. A biliárdszalon látszólag a férfiak territórium. Mégsem a nemek harcáról van szó. A két darab a két nem szemszögéből mutatja meg az elmagányosodás, az élethazugságok, a csalódás és a mélyen elnyomott félelmek mindennapi valóságát. A két mű együtt: ismét szimbolikus értelmű – bár más utakat járunk be, nemtől függetlenül ugyanazok a csapdák várnak férfiakra és nőkre. (A két darabot – a két egyfelvonásos – az írói szándéknak megfelelően egyébként gyakran együtt játsszák.)

1979-ben, Louisville-ben mutatták be Norman következő darabját, a *Circus Valentine*-t. Noha a mű nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket – tény, hogy bukása miatt Norman egészen 1998-ig nem engedte, hogy nyomtatásban is megjelenjen – a téma és a mondanivaló nem lényegtelen. Egy zárt közösség életébe enged betekintést: a helyszín egy családi vállalkozásban vezetett cirkusz, főhőse egy fiatal artistalány, aki tudja, hogy a túléléshez le kell számolni a félelmekkel. A cirkusz szimbolikus értelemben múltban ragadt, idejétmúlt és hanyatló műfaj; tagjai mégis elkeseredett harcot folytatnak a túlélésért, a szegényes körülmények között is méltóságteljes életért. Ám a

cirkusz sorsa lényegében megpecsételődik azzal, hogy az igazgató – az emberi élet méltósága érdekében - minden bevételt fő látványosságuk, a sziámi ikrek műtétjére akarja fordítani. A darab szereplői mind túlélők – artisták, akik nap mint nap az életüket teszik kockára; életterük azonban percekben belül megszűnik, s így a túlélés bizonyos értelemben a halállal egyenértékű. S ugyan van kiút, a főhős egy utolsó nagy mutatvánnyal, egy veszélyes triplaszaltóval búcsúzik, mely akár szimbolikus gesztusként is értékelhető, lényegében nem változtat semmin. A cirkusz megszűnésével kiléptünk a múltból, a jövő azonban – s talán még a jelen is – annál kérdésesebb.

Norman következő darabja – egyben első vígjátéka - , a *Holdup* első változatában 1980-ban, Louisville-ben, majd 1983-ban San Franciscóban, az American Conservatory Theatre-ben került bemutatásra. A *Circus Valentine*-hoz hasonlóan ez a mű sem találkozott a közönség és a kritika elvárásaival. A családi legendáriumból építkező darab 1914-ben, Új Mexikóban játszódik, hősei ismét a múltban megragadt figurák – számkivetettek, gyapotszedők ivadékai, Amerika hőskorának levitézlett alakjai, akik nem csak a történelmileg leírható múltban, hanem saját személyiségük, az általuk elképzelt és vállalt szerepek fogságában vergődnek, önnön fantáziavilágukba menekülnek, s képtelenek, vagy még inkább nem hajlandók a jelent felismerni s ahhoz alkalmazkodni. Norman számára írói kihívást jelentett a darab: a vígjáték eleddig ismeretlen mezsgyéjére lépett, s a korábbi darabok zárt teréből szó szerint nyílt terepre vitte szereplőit. A negatív fogadtatás azonban pont ezt a két mozzanatot vetette szemére: a mű humora, s a zárt terek feloldása értetlenséggel találkozott. Norman a kudarc okát részben annak tulajdonítja,

hogy a kritika korának Lillian Hellmanjaként könyvelte el: szigorú szabályok szerint építkező, tradicionális felépítésű, drámai felépítésű és koncentráltságú műveket vártak tőle, melytől a humor életidegen. Ez egyrészt igaz, ugyanakkor megjegyzendő, hogy Norman írói nagysága és tehetsége valóban akkor mutatkozik meg legerőteljesebben, amikor zárt terekbe és zárt személyiségekbe szorítja figuráit. Ennek a technikának a legnagyobb és máig legtöbbet játszott gyümölcse a *'night, Mother*, melyet 1982-ben mutattak be az American Repertory Theatre-ben, majd a hatalmas sikernek köszönhetően 1983-ban átkerült a Broadway-re, ahol is tizenegy hónapig futott. Norman visszatért a *Gettin' Out*-ban és a *Third and Oak: The Laundromat*-ban megismert technikához: két nő beszélget. A technika a régi, a téma azonban új: anya és lánya. S egy túlélésre berendezkedett társadalomban akár egy tabunak is tekinthető konfliktus: az öngyilkosság.

A szereplők és a téma tulajdonképpen tálcán kínálja a melodramát. Elrontott, eltékozolt életek, zsákutcába futott kapcsolatok. Norman ismét hiányjelekből építkezik: a beszélgetésekből kirajzolódik a két szereplő, a család és annak holdudvarának rajza – mindaz, ami a kudarchoz vezetett. Melodráma helyett azonban nagyon is naturális, pszichológiai alapossággal és szinte mértani alapossággal kimért darabról van szó. A helyszín Thelma Cates, az anya és Jessie Cates, a lány lakása. A fókuszban egy ajtó, ahonnét nincs visszatérés. A konfliktus lecsupaszítva: két akarat egymásnak feszülése - a lány öngyilkos akar lenni, az anyja pedig le akarja beszélni róla. A történet látszólag egyszerű: hogyan jut el két ember a tagadástól egymás döntéseinek elfogadásáig, hogyan képes, képes-e egyáltalán a múlt feldolgozásával tovább lépni, esetleg tovább

élni. Egyfajta megváltás történet: a múltból való keserű ám annál szükségszerűbb ébredés. Ami az egyiknek megváltás és halál, az a másiknak a túlélés. Az anya számára a túlélés megszokás kérdése, a marginalitás és a mindennapi élet szürkeségének elfogadása. Jessie számára a pusztta létezés nem elég. A választott nemlét számára több tartalommal bír. A darab ugyanakkor nem az öngyilkosság, sokkal inkább az élet, az élet milyenségének a természetrajza. Jessie döntését alátámasztó talán legszebb monológja mindent elárul:

„Mama, régebben te is utaztál buszon. Tudod, amikor ülsz a buszon, nincs levegő, zötykölődsz, iszonyú tömeg van, zsongás mindenhol, és baromira szeretnél leszállni, de még vagy tizenöt megálló van hátra. De akár most is leszállhatnék, ha akarnék, ha tovább mennék tizenöt megállót, vagy akár csak évek múlva szállnék le, ugyanott kötnék ki, mintha most szállnék le. Akkor szálllok le, amikor akarok. Ha megunom, leszálllok és ott vagyok. És unom. Most leszálllok.” (ford. G.Gy.)

A *'night, Mother* elsőprő sikere után – melyből nem sokkal később szintén nagy sikerű film született, Sissy Spacek és Anne Bancroft szereplésével –, egy kevésbé népszerű, ám Norman számára annál kedvesebb darab született: a *Traveler in the Dark* (1984). A mű látszólag új vizekre evez; a hit kérdéseivel foglalkozik, ám a jól ismert Norman-tematika, a generációk egymáshoz való viszonya, a ráció és a lélek harca itt is fölbukkan. A *Traveler in the Dark* főhőse, Sam, egy lelkes fia, aki keresztényi hitében csalódik, mert ráébred annak csalóka voltában. Más életet választ magának – sebész lesz, ha tetszik, önmaga istene, aki úgyszintén életek felett rendelkezik: ám a megváltás itt is

elmarad – a testet ugyan megmentheti, a lelkeket azonban nem, hiszen nap mint nap szembesít és szembesül a halandóság kínzóan fájdalmas kérdéseivel. Sam új vallása a hitetlenség, melyet nem csak munkájában, hanem magánéletében is buzgón gyakorol: ahogy egykor haldokló anyját, most a mesékre éhes zsenge korú fiát is az életre – helyesebben az elkerülhetetlen halálra készíti fel. Azonban még Sam sziklaszilárd hite, a hitetlenség is alapjaiban rendül meg: ahogy egykor lelkész apja miatt hagyta el a keresztényi hitet, most éppen fia, s egy közeli munkatárs halála téríti vissza a családi és a hitbéli kötelékbe. A nagy, spirituális utazás tehát véget ér. De a *traveler in the dark*, a sötétben tapogatózó utazó ennek ellenére nem biztos, hogy a fénybe ér....

Norman következő két darabjában ismét vígjátéki vénáját próbálgatja. A *Sarah and Abraham* először 1992-ben, az Actors Theatre of Louisville színpadán került bemutatásra. A mű Sára, Ábrahám és Hágár bibliai történetét dolgozza fel; a helyszín egy improvizációs előadásokra szakosodott provinciális színház, ahol a darabot előadó színészek rögtönzései és a magánéletükben felbukkanó események furcsa, mulatságos egybeeséseket szülnek. E meglehetősen valószerűtlen trupp tagjai Sarah, a társulat egykor jobb napokat látott sztárja, Abraham, a szerényebb képességekkel rendelkező, gyakorta hűtlenkedő férje, akinek legújabb szeretője egy Hollywoodból visszatérő üdvöske, s a rendező, aki a produkciót íróként jegyző fiatal irodalmárnővel folytat kevésbé titkos viszonyt... A mű erénye a jól szerkesztett, ügyesen felépített improvizáció és a bibliai történet összeépítése. Figurái azonban épp ennek esnek áldozatul: paródia ugyan születik, ám vérbő is hiteles alakok sajnos nem.

Az ugyancsak 1992-ben keletkezett *Loving Daniel Boone* egy Kentuckyban lévő múzeumban játszódik, részben napjainkban, részben 1778-ban, Amerika hőskorában. Flo, a múzeum takarítónője egy szép nap felfedezi, hogy a Daniel Boone kiállításon képes visszamenni a múltba. Flo élete egyhangú és unalmas; szeretője megcsalja, ráadásul imádatának tárgyáról, az igazgatóról kiderül, hogy meleg. Az élőknel még a holtak is izgalmasabbak, így hát nem csoda, hogy beleszeret a hősbe, a kétszáz évvel korábban élt Daniel Boone-ba, akinek szobrát nap mint nap láthatja. Amikor azonban Flo társával, a közösségi munkára ítélt Hillyvel (aki egyébként a Boone-szobor megrongálása miatt kerül múzeumi szolgálatba) visszamegy a múltba, s részt vesz az indiánokkal vívott csatában, ráébred, hogy a hősök nem csak a múltban léteznek...s hogy a múltbéli hősök ugyanolyan magánéleti problémákkal szembesülnek, mint a jelenben élők... Így hát Flo (idő)utazása is véget ér: a tapasztalat ugyan keserű, ám mégis reménykeltő.

Norman következő darabja, az 1998-ban írott *Trudy Blue* ismét egyfajta spirituális utazás, melynek főhőse az író Ginger, aki betegségével, s közelgő halálával kénytelen szembesülni. Regényíróként megpróbálja formába önteni félelmeit és reményeit, azonban a valóság folyton-folyvást beleírja, az írandó mű és a mindennapok egymásba játszanak. Bizonyos értelemben a *Trudy Blue* Ginger önmagával folytatott beszélgetése, hiszen Trudy Blue nem más, mint Ginger regényben fikcionalizált mása. A közelgő halál tudatában kénytelen megérteni önnön helyzetét és értékelni eddigi életét, leszámolni és felszámolni az önámítással, s így, amennyiben lehetséges, elérni a kegyelmi állapotot. A *Getting Out* Arlene-Arlie párosában a kettészakadt személyiség próbál

ugyanide eljutni. A *Trudy Blue* Gingerje nem ketté, hanem immár sokfelé szakadt személyiség: társadalmi és családi szerepek sora áll mögötte, s követeli ki magának a megértés és elfogadás állapotát.

GETTING OUT (1977)

„Szükség van egy formára, melyben benne rejlik a történet. A 'Getting Out' esetében tudtam, hogy erről a nőről akarok írni, aki nemrég szabadult a börtönből, ám rájöttem, hogy nem elég pusztán róla írni, azt is tudni kell, ki volt ő valójában. És amint ez a mondat megszületik, máris megvan a forma: színpadra kell tenni a másik figurát is. Ennek eredményeképpen jön létre ez csodásan stabil kis háromszög – a két figura és a kettejük viszonya. ... A forma ősi és megingathatatlan.”²⁵

A darab egyik fő erénye maga a szerkezet és a forma: a főszereplő, a gyilkosságért nyolc évre bebörtönzött, s nemrég szabadult Arlene és fiatalkori éneke, Arlie együtt jelenik meg az – osztott - színen. A helyszín egy szegényes, kültelki egyszobás lakás, valahol Louisville-ben. Közvetlenül mellette lépcsőkkel és híddal leválasztva pedig egy cella. Mindkét helyiség ablakán rács van, mely jelzi – nem pusztán szimbolikusan – hogy múlt és jelen egyaránt börtön. Ahonnan a főhős szabadulni szeretne.

²⁵ David Savran: In Their Own Words – Contemporary American Playwrights –Theatre Communications Group 1988. 185.old. (ford. G.Gy.)

A két én ugyanabban a térben él és mozog, ám az utolsó jelenetig nem vesz egymásról tudomást. Mindkét én eleven, hús-vér háromdimenziós figura, aki folyamatosan szembenáll egymással. Kettejük konfrontációja, ellenpontja egyben a múlt és a jelen ütköztetése, melyből fokozatosan kiderül, hogy az ellentét csak látszólagos: a korlát, a rács nem feltétlenül fizikai. Az igazi börtön, ahonnan szabadulni kell, belül van. A személyiség része.

A korábbi én, Arlie kemény, durva és kezelhetetlen. Ez a keménység azonban védekezés. Védekezés a (közel)múltban elszenvedett bántalmazásokkal, szenvedésekkel, a test és lélek ellen elkövetett brutalitással szemben. S közhely ugyan, de igaz: a legjobb védekezés a támadás. Kérdés persze, hogy valóban megvéd-e. Arlie élete bizonyítja, hogy nem. A két én együttes megjelenítésével, múlt és jelen egymásra tükrözésével és ütköztetésével Norman feltárja mindazokat az eseményeket, tényezőket, melyek vaddá és önpusztítóvá tették a szinte ösztön-lény Arlie figuráját, s megindokolják az immár felnőtt, összezavarodott és bizonytalan Arlene kétségbeesett törekvését, hogy végre úrrá legyen az életében uralkodó káoszon. Helyesebben ura legyen saját életének.

A történet telis-tele van autoriter figurákkal: az iskolaigazgató, az orvos, a börtönőr, a pap, az Arlie-t futtató strici, az anya, az apa valamilyen módon mind irányítani-vezetni-uralni próbája Arlie-Arlene életét – van, aki csak az emlékezés szintjén. Ugyan igaz, hogy a felvázolt szociális háttér patriarchális társadalmat sejtet, Norman a férfiak által dominált világnak kiszolgáltatott nő sorsánál jóval összetettebb problémát tár fel. Tény, hogy Arlie-Arlene sorsát az apa és a nemi erőszak, majd később a strici Carl személyében a kikényszerített

prostitúció alapvetően meghatározza, a főhős igazi küzdelme abban áll, hogy megpróbál kilépni az „áldozat” szerepköréből, melybe lényegében környezete taszította.

Norman tartózkodik a sztereotíp figura-ábrázolásoktól. Nem lehet állítani, hogy az említett karakterek – morális felelősségük persze egyénenként változó – mind Arlie-Arlene tönkretételére szövetkeztek volna. Az egyik börtönőr, Walden például enni ad Arlie-nak, mert túl sovány. Igaz, ezt kukkolás közben látta. Bennie, a másik őr a már szabadlábra bocsátott Arlene mellett amolyan házi mindenes szerepét vállalná. Igaz, a mindenesbe a szerető is beletartozna. Igen, mindennek ára van. Az iskola igazgatója eleinte ellenzi, hogy Arlie-t nevelő intézetbe küldjék, aztán lemond róla. Az orvos is tesz egy kósza kísérletet arra, hogy megértse a lányt. De nem képes rá. A börtön papja talán megváltást hozhat Arlie számára. Még egy Krisztus-képet is kap tőle, melyet még szabaduláskor is magával visz. Ám a pap szintén otthagyja: amikor egy másik börtönbe helyezik, szó nélkül távozik. Vagyis a megváltás most sem következik be.

Ezekben az esetekben valójában cserbenhagyásról van szó. Nem a segítség megtagadásától, hanem arról, hogy az egyes figurák vagy belefáradnak a támogatásba vagy csak egyféle módját látják a segítségnek. S ha Arlie-Arlene számára nem ez az üdvözítő út, lemondanak róla.

Carl, a strici azonban igazi kizsákmányoló. Arlie testének ura, s a szó minden értelmében árulója. Emellett gyermekének apja. Érzelmi kötelék azonban sem Arlie-hoz, sem az állami gondozásban lévő gyermekhez nem fűzi. A frissen

szabadult Arlene-t gondolkodás nélkül visszaküldené az utcára. Bevált recept, biztos kereset.

Arlie anyja bizonyos értelemben egy lehetséges sors előképe. Arlie-Arlene döntése, hogy ezt az utat választja-e, vagy sem. Anyát és lányát egyazon férfi erőszakolta meg: az apa. Az anya kifordult önmagából, más férfiaknál keresett menedéket. Igaz, nem pénzért, mint Arlie, de a hasonlóság szembeszökő. Anyai ösztönei elhagyták, csak néha-néha jut eszébe, hogy felvegye a kapcsolatot a lányával. Amikor a frissen szabadult Arlene-t felkeresi, még ott a remény, hogy segítsen otthont építeni a romokból. De a találkozás kudarcba fullad. És elhangzik egy kulcsmondat a főhős szájából: Arlie-ből Arlene lett. Arlene tehát utat választott magának, felnőtté vált, bár igen közel került ahhoz, hogy anyja nyomdokaiba lépjen.

Talán ez a lépés a legnehezebb: a családdal való elszámolás-leszámolás és megbékélés vagy inkább kiegyezés. Norman szerint ez tipikus déli vonás.

„Ami itt közös bennünk, hogy nem úszhatjuk meg a családot. Az ember nem szabadulhat attól, hogy hol, hová és kinek született, mit kapott örökül. Ez a sors déli verziója...A család mindenhová követ téged.... Számukra nem fontos, mit értél el, amióta elhagytad őket. A mi írásaink mindig erre a problémára fókuszálnak, hogy hogyan tud az egyén változni, ha a környezete szemében ugyanolyan marad. Honnan tudod, ki vagy, ha olyan emberek alakítanak, akiket megvetsz? Van-e mozgástered, ha állandóan rajtad lógnak?”²⁶

²⁶ David Savran: In Their Own Words – Contemporary American Playwrights –Theatre Communications Group 1988 .183. old (ford. G.Gy.)

Valójában ez Arlene legfőbb problémája. Hiába változott meg, környezete még mindig ugyanazt az embert látja. A múlt nem előre mutat, hanem gúzsba köt. Nem Arlene az egyetlen, aki a múlt csapdájába esett, elég, ha anyjára gondolunk. Ám itt, délen, és a történetben a múlt, minden devianciájával, bukásával és kudarcával közösségi élmény. Ebben rejlik a család és a társadalom kohéziós ereje. A család a jelenben és a jövőben is reprodukálva akarja folytatni a múltat. Még akkor is, ha a folytatás ugyanolyan gyászos, mint az előzmény.

Ezért a valódi szabaduláshoz, kitöréshez és a túléléshez Arlene-nak le kell számolnia a múlttal. Jelen helyzetében egyetlen ember van, aki megérti: a felső szomszéd, Ruby, aki hasonló pályát futott be, mint Arlene. A börtönből szabadulva, ha nem is fényes, de új életet kezdett. Őszinte és pragmatikus: csak kétféle választást lát Arlene előtt: vagy visszatér a prostitúcióhoz, és ily módon a múlthoz, vagy a saját kezébe veszi a sorsát, és függetlenséget biztosít magának, még ha mosogatóként is kell keresni a kenyerét. És kezdetnek ez sem kevés.

A múlttal való végleges leszámolás szimbolikus megnyilvánulása, amikor a darabban először és utoljára a két én, Arlie és Arlene megszólítja egymást. És miről is beszélhetnének? Természetesen egy gyermekkori emlékről, amikor is az anya büntetésből a szekrénybe zárta Arlie-t. S az, hogy Arlie és Arlene képes együtt nevetni a múlton, jelzi, hogy egy korszak végérvényesen lezárult.

Arlene önállóságért és függetlenségért vívott küzdelme több mint a családi-társadalmi elrendeltség fölötti győzelem, vagy a nők egyenjogúságáért való kiállás és nem pusztán egy fiatalkori bűnöző életének kórtörténete.

Egy egyén harca azért, hogy saját életének önmaga lehessen a főszereplője. S igaz, ugyan, hogy győzedelmeskedik, ám, mint mindennek, ennek is ára van. A túlélés és a vágyott szabadság – a Norman-művek egyik központi témája – csak meglehetősen szűken szabott keretek között teljesíthető.

'NIGHT, MOTHER (1982)

„A 'night, Mother' esetében tudtam, hogy egy olyan nőről akarok írni, aki öngyilkos lesz, csak nem tudtam, hogyan. Akartam még valakit a szobába, valakit, aki mélységesen, vadul, őrülden aggódik, s aki akár vérremenő harcot kész vívni ezzel a nővel, hogy megmentse az életét. Ez egy olyan gladiátor verseny, ahol a cél a másik életben tartása. Amikor erre rájöttem, amikor felfedeztem ezt a párhuzamot – gladiátor küzdelmek, vagy nehézsúlyú

bokszyversenyek – azonnal tudtam, hogyan kell megírnom. Egy zárt ringre van szükség, ahonnan se ki, se be; s ahol pusztán két ember tartózkodhat.”²⁷

A szünet nélkül játszódó, 90 perces darab két hőse anya és lánya, Thelma és Jessie Cates. A tét: Jessie öngyilkossága. A történet jelenidejűsége szinte már naturalisztikus: szerzői utasítás írja elő az igazi órák használatát. A díszletben lévő órák – és így az idő múlása - a közönség számára is jól látható. Vagyis egyre inkább érezni, hogy fogy az idő.

Nem csak az órák használata, hanem maga az előírt díszlet is naturalista pontossággal ábrázolja e kétszemélyes háztartást. A központban egy hálószoa ajtó – Jessie szobájának ajtaja – mely az idő múlásával egyre nagyobb jelentőséget nyer. Maga a díszlet átlagos otthon látszatát sugallja. Ám a lakályos, idilli hangulat alig tíz perccel a kezdés után darabjaira hullik, amikor is Jessie bejelenti öngyilkossági szándékát. Ettől a pillanattól kezdve szinte minden egyes berendezési darab jóval összetettebb jelentést nyer, s mintegy felerősíti a szokásos napi rutin lélekölő voltát: Jessie elkészíti anyjának az ennivalót, főz-mos-takarít, kikészíti a kekszes dobozt – s mindezt ugyanúgy, ahogy ezt nap mint nap teszi. Monoton és repetitív, s bár ezen az estén is minden ugyanúgy történik, mint máskor, mégis érezni, hogy Jessie bejelentésének tükrében valami alapvetően megváltozott. Szétrobban az a védőháló – mely egyébként nemcsak véd, de el is zár a külvilágtól – mely a házimunka ismétlődő természetéből adódóan a mindennapok folyamatosságát

²⁷ David Savran: In Their Own Words – Contemporary American Playwrights –Theatre Communications Group 1988. 185-186. old. (ford. G.Gy.)

és folytonosságát biztosítja, a családi kapocs szerepét is betölti, s így bizonyos értelemben célt és is értelmet ad ezeknek a mindennapoknak. Thelma küzdelme lánya életben tartásáért ezért több szempontból is indokolt.

Ez a küzdelem meglehetősen egyenlőtlen. De a két nő kirajzolódó történetéből egyre több információ szolgál magyarázatul Jessie döntésére. Jessie a harmincas évei végén, negyvenes évei elején jár. Mondhatni, még ereje teljében. Anyja, Thelma jó húsz évvel idősebb. Mondhatni öreg. Mentalitásuk között azonban több mint fényévnyi a különbség. Jessie számára az élet fájdalmas és frusztráló, Thelma számára pedig valami, ami adott. Jessie nem talál célt, jelentést, értelmet benne, anyja viszont belakja a lehetőségeket. Kiaknáz mindent, ami ebből az életből – még ha nem is túl fényes – kihozható. Tíz körömmel ragaszkodik az élethez. Fogalmazhatunk úgy is, hogy tökéletesen alkalmazkodik: gyorsételeket eszik, tévét néz, kötöget. Néha barátkozik. Jessie epilepsziásként gyógyszereken él, a pirulák hoznak időleges nyugalmat a hétköznapiakba. Túlsúlyos, önképe csorbult. Egy tönkrement házasságot és egy bűnözővé vált fiúgyermeket tud felmutatni. Thelma számára a világ olyan, amilyen. S noha az ő életében ugyanúgy jelen voltak csalódások, kudarcok, boldogtalan házassága már a múlté, mindezt elfogadja. Az elfogadás létezésének a kulcsa. S itt fontos megjegyezni, hogy elfogadásról, s nem beletörődésről van szó. Ez az elfogadás jelenti a folytonosság és az élet lehetőségét. Jessie számára azonban ez az, ami nem elégséges az élet folytatásához.

Jessie nem hiszi, hogy az idő az ő oldalán állna. Remény vagy öröm híján számára pontosan ez a folytonosság válik elfogadhatatlanná. Képtelen elviselni

azt a jelentésnélküliséget, amit az élet perspektívaként felkínál. Eljut addig a pontig, amikor kimondja: elég volt. S ha az élet még tartogatna valamit Jessienek, őt mindez már nem érdekli. Úgy véli, joga van rendelkezni saját sorsa felett. És egy olyan világban, ahol az idő nem játékos és nincs boldog végkifejlet, az öngyilkosság győzelemként értékelhető. Jessie számára a halál a legkreatívabb dolog, amit önmagának felmutathat. Mert ez az övé, és erről ő rendelkezik.

Jessie kiábrándultságának, csalódottságának oka saját életének csődjében keresendő. Pedig az élettel kapcsolatos elvárásai igazán nem nevezhetők túlzottnak vagy nagyvonalúnak. Egyszerűen semmi sem kel életre a keze alatt. Eseménytelen, boldogtalan gyermekkor után menetrendszerűen következett egy félresikerült házasság egy férfival, Cecillel, aki talán sosem szerette. Fia, Ricky a bűn útjára téved – így nem csak nőként, már anyaként sem képes megélni a teljesség vagy legalábbis a hasznosság érzését. Epilepsziája az egyik oka, hogy egyetlen állást sem képes megtartani, ezért végül családjától elhagyatva visszaköltözik a szülői házba, ahol nem is annyira Thelma lányaként, sokkal inkább háztartási alkalmazottjaként éli meg mindennapjait. Nem arról van szó, hogy neki nem sikerült az amerikai álmot megragadni és beteljesíteni, nem is arról, hogy képtelen megfelelni a társadalmi és családi szerepmodelleknek, elvárásoknak, melyek ellen még csak nem is lázad, hanem egy szép nap egyszerűen arra ébred, hogy élete jelentéktelen, nélkülöz valós célt és tartalmat. Saját önbecsülését csak akkor képes elnyerni-visszanyerni, ha végre maga rendelkezik a sorsáról. Nem írgyikedik és nem is vádol senkit sem. Egyszerűen megkérdőjelezi az élet értelmét akkor, ha az nem több mint puszta

létezés. Döntést hoz, melyért – életében talán először – teljes felelősséget vállal.

Thelma és Jessie küzdelme egy olyan házban játszódik, ahol nincsenek férfiak. Pontosabban fogalmazva: fizikailag nincsenek jelen, ám szellemük állandóan kísért. Jessie férje, Cecil, fia, Ricky, testvére, Dawson, s egy olyan, látszólag jelentéktelennek tűnő figura, aki csak az emlékezetben él, s még keresztnévvel sem bír, csak a szinte már mítikus erővel bíró „apa” elnevezéssel – mind-mind meghatározzák és befolyásolják a két nő életét. Elsősorban Jessie-ét. Jessie az egykor imádott apa fegyverével követ el öngyilkosságot, a löszert előző nap a testvére, Dawson hozta, Cecil és Ricky pedig az idevezető utat követte ki. A férfiak világa – tetszik, nem tetszik – szinte testközelben érezhető. A férfiak bírnak teremtő erővel: házakat hoznak létre - mint Jessie apja és férje -, amit azonban rendre elhagynak. A benne lakókkal együtt. A nők pedig ott maradnak: van, aki bezártnak érzi magát, van, aki még így is otthonként tekint rá.

Érdekes és talán nem véletlen párhuzam fedezhető fel Jessie és Thelma barátnője, a sokat emlegetett Agnes között. Agnes gyakorló piromániás. Ő is elhagyott feleség, aki azonban előszeretettel gyújt fel minden házat, amiben valaha is élt. És amit férfi épített. Leszámol és felszámol. Függetlenséget, autonómiát akar. Akárcsak Jessie. Agnes azonban a bosszúvágy vezérli. Jessie-t, mint látjuk, nem. Öngyilkosságával ő is rombol, felszámol és leszámol. A lélek házából, a testtől szabadulva nyeri el vagy vissza önnön szuverenitását.

Noha az öngyilkosság kérdése a darab mozgatórugója, a darab *nem* az öngyilkosságról szól. A *'night, Mother* anya-lány kapcsolatról, szeretetéről, tragédiáról és győzelemről szól. A végső lövéssel Jessie végre úrrá lesz saját életén, s anya-lány kapcsolatában olyan erős kötelék és megértés alakul ki, ami korábbi közös életükben soha nem volt jelen. A lövés nem csak a kötelék létrejöttét, egyben végső elszakadását is jelenti: vagyis azt, amit Jessie életében nem tudott megvalósítani, mint ahogy Thelma sem volt képes korábban lányát elengedni.

A történetben rejlő társadalombírálat és az anya-lány kapcsolat újszerű ábrázolása mellett azonban egy sokkal lényegesebb és megrázóbb gondolat rejlik: mi az élet értelme - vagy mi tartható még értelmes életnek -, és mi az, amivel az élet folytathatóságát az ember önmaga számára igazolni tudja?

PAULA VOGEL (1951-)

Paula Vogel Washington D.C. mellett született, meglehetősen megosztott családban. Félig katolikus, félig zsidó származású, nagyapja maradi felfogású,

amolyan igazi „faragatlan déli tuskó” – talán a *How I Learned to Drive* nagyapa-figurájának előképe -, miközben bátyja már polgárjogi aktivista volt. Tíz éves volt, amikor apjuk elhagyta őket, tizenhat, amikor homoszexuális bátyja úgyszintén maga mögött hagyta a családi fészket, s tizenhét évesen ismerte fel/be, hogy maga is az azonos neműekhez vonzódik – amit is anyja szinte képtelen volt elfogadni. Vogel nemcsak diákévei alatt a Bryn Mawr College-ban – a Yale Drama School ugyanis elutasította felvételi kérelmét -, hanem később a Cornell egyetemen is, ahol írást tanított, s első művével, a *Meg*-gel díjat nyert, megtapasztalta az elutasítást és kirekesztettséget. Később egy interjúban bevallotta, hogy ez a fajta kiközösítés írói fejlődésének kifejezetten használt: „soha nem fogom megérteni, milyen AIDS-esnek vagy színes bőrű művésznek lenni, de mint zsidó és leszbikus, pontosan le tudom írni.”²⁸ A kirekesztettség, elutasítás okai mögött nem csak politikai vagy társadalmi okokat kell keresni. Maga a színház sem fogadta tárt karokkal Vogelt. Az amerikai színház konzervatív világ, mely részben a múlt szemszögéből vizsgálja a jelent; éppen ezért gyakran viszonylag csak lassan képes az új és nehezen dekódolható művek befogadására. Az 1970-80-as években Vogel darabjai pedig pontosan olyan (kényelmetlen) témákat vetettek fel – s azt is gyorsan hozzá kell tenni, hogy meglehetősen szokatlan fénytörésben -, melyek nemhogy segítették volna a társadalmi, politikai és színházi konzervativizmus, előítélet és sztereotíp gondolkodás feloldását, sokkal inkább értetlenséget és elutasítást váltottak ki. Vogel azonban nem volt hajlandó sem behódolni, sem írói látásmódján változtatni. 1977-ben

²⁸ Stephanie Coen, „Paula Vogel: No Need for Gravity” in. *American Theatre*, April 1993. 1. old.

Manhattanbe költözött, s folytatta az írást – különösebb anyagi vagy kritikai siker nélkül. 1984-ben a Rhode Island-i Providence-be ment, ahol a Brown Universityn kezdett írást tanítani. Az 1990-es években bekövetkező, a színházi életet sújtó finansziális szigorítások és az ezzel részben összefüggésben erősödő konzervatív szemlélet paradox módon inkább felszabadította Vogel gondolkodásmódját: ráébredt, hogy az elszigeteltségből, kirekesztettségéből erényt, színpadi formát és témát igenis lehet (ha kell, csak három szereplős darabokat) létrehozni. A marginalizáció, mint fő tematika iránti érzékenysége elkötelezettsége ellenére nem akart afféle zászlóvivő szerepet betölteni. Noha nyíltan vállalta másságát, saját bevallása szerint nem leszbikusoknak és leszbikusokról, még csak nem is a női nemről írt darabokat – ezzel egyébként újabb marginalizációs lehetőséget teremtett magának, hiszen a feministák elutasítását is sikerült kivívnia. Az amerikai drámairodalomban a másság vállalása nem ismeretlen; elég Tony Kushnerre gondolni, akinél ez egyben elkötelezettséget, írói állásfoglalást is jelent. Azonban Vogel esetében némiképp másról van szó: ő író, aki mellel saját neméhez vonzódik. Vogel irodalmi előfutárai főleg férfiak – Csehov, Tennessee Williams, Ibsen, akik megpróbáltak hús-vér, háromdimenziós, valós problémákkal rendelkező nőalakokat teremteni. Vogel nem feminista, nem akar sem a biológiai determinizmus, sem a női jogok éharcosa, vagy a férfi autonómia elleni lázadó szerepében tetszelegni; számára sokkal izgalmasabb, hogy a nemek miképpen nyilvánulnak meg, s hogy a művészet hogyan képes erre reagálni. Célja nem az, hogy a meglévő nemi, társadalmi vagy erkölcsi kategóriák aláásásával valami más, új értékrend körvonalazódjon, s művei nem állnak semmilyen ügy

szolgálatába. Nem hajlandó idealizált nőalakokat ábrázolni, inkább a másodrendű állampolgár státuszának nagyon is valós, olykor csúf oldalát ábrázolja. Vogel nőalakjai gyakran ugyanolyan gyarlók és vétkesek, mint férfi társaik – lényegében olyanolyan bűnrészesség terheli őket is a patriarchális társadalomban betöltött – felvállalt vagy rájuk rótt – szerepükért, mint a férfiakat. A feminista értékrend áthágásáról maga Vogel így vall:

„Számomra a feminizmus nem azt jelenti, hogy pozitív képet festek a nőkről. A feministák meglehetősen egyoldalúan szemlélik a világot, és ez számomra, mint nőnek bántó. Nőgyűlölő világban élünk, és én azt akarom megérteni, hogy miért. Meg akarom érteni, hogy miért nem csak a férfi az ellenség, hanem hogy én, mint nő, miképpen veszek részt ebben a rendszerben. Azt állítani, hogy a férfi az ősellenség, számalomra méltó, hiszen ezzel az áldozat státuszába taszítja a nőt. És én nem akarom áldozatnak érezni magam.”²⁹

Vogel ezzel az állításával kivívta a feminista társadalom ellenszenvét. Ráadásul darabjaiban nem hajlandó ítélni sem férfiak, sem nők fölött. Nincs női főszereplő, és nincs negatív férfialak sem.

Vogel nem a társadalom normatív értékeit vonja kétségbe, hanem a valóság definícióit, s annak határait szeretné megfogalmazni. Metaforikus, allúziókkal teli, s szinte már rejtjelezett darabjai nem egyszerűen összemoszák a valóság és a fantázia határát, hanem arra utalnak, hogy a fantázia nem a valóság megkerülése, hanem annak mintegy kiterjesztése. A Vogel-figurák gyakran maguk is tudatosan a fantázia világába merülnek, s szinte szándékosan

²⁹ Arthur Holmberg: *Through the Eyes of Lolita – Interview with Paula Vogel* - American Repertory Theatre, 1998. aug. 31. (ford. G.Gy.)

halmozzák egyre-másra – akár egymásnak ellentmondó - történeteiket. Például a *Desdemona, A Play About A Handkerchief* címszereplője egy olyan történet fogságában találja magát, mely nem sajátja; a ráerőszakolt ártatlanság és tisztaság csapdájában ezért megteremti saját, az eredetivel nem egyező történetét. Az *And Baby Makes Seven* fantázia gyermekei révén még a valóságba is bepillantathatunk - az előkép Albee *Nem félünk a farkastól*, ahol is a fantázia szülte gyermek csak a nyelv szintjén létezik. (Természetesen fontos megjegyezni, hogy az eredetileg férfi drámaírók által írott művek feldolgozásának Vogelnél nem az elutasítás vagy tagadás a lényege, sokkal inkább a téma és a szereplők játékos újragondolása, valamint a fókusz eltolása.) A fantázia szerepe Vogelnél nem a feltételezett valóság tükörprizmán át tekintett képe, hanem annak szerves része. Sőt: bizonyos értelemben olykor a képzelet és a fantázia nála sokkal valódibb, mint a valóság.

Vogel számára a mű szerkezete, a stílus és a forma, valamint a figurák és a nyelvi megfogalmazás teremtő ereje a legfontosabb. Sok rokonságot érez az abszurdal, hiszen az ő drámáiban is jellemző a külvilág és a valóság töredezettsége. Vogelnél gyakran mozaikokból áll össze a kép – ha tetszik, a világ a nő perspektívájából.

A formai kísérletezés terén nagy hatást gyakorolt rá az orosz formalista, Viktor Sklovszkij³⁰ (1893-1984). Sklovszkijt Vogelhez hasonlóan az érdekelte, hogy a művészet miképp fejti ki hatását a nézőre. Noha elsősorban az irodalomra

³⁰ Viktor Boriszovics Sklovszkij (1893-1984) író, kritikus, a Moszkvai Nyelvészeti Kör egyik alapítója, mely az orosz formalizmus elméletét és technikáját kidolgozta. Az irodalomban kidolgozta az *ostranenie* vagyis defamilirizáció elméletét (A művészet mint technika, 1928) Ennek lényege, hogy a művészet a formai manipuláció segítségével a dolgokat új, ismeretlen megvilágításba helyezi.

koncentrált, technikai kísérletei – vagyis hogy az irodalmi nyelv hogyan képes a hétköznapi másnak, furcsának láttatni - más művészi formákat, a színházat vagy éppen a politikát is érintették. Ennek a technikának a legismertebb eredménye a „defamiliarizáció”, mely később Brecht révén „elidegenítő effektus”-ként vonult be a drámairodalomba. Vogelre mindketten hatottak, bár Brecht kevésbé. (A brechti töredezettség, fragmentálás inkább csak a külső formára vonatkozik, a művek lényege sokkal inkább a politika.)

Mindezek ellenére Vogel nem formalista, nem a forma kedvéért kísérletezik – akár a körkörös szerkezetekkel, repetícióval, zenei vagy vizuális elemekkel, vagy éppen a japán bunraku színház tradicionális formáival. (A cirkularitás, a körkörös szerkezet egyébként visszatérő elem Vogel darabjaiban: a *The Baltimore Waltz* vagy a *The Oldest Profession* ékes példa arra, hogy a körköröség nem csupán forma: a kezdő és végpont látszólag ugyan azonos, azonban a visszatérés magában hordozza a változást és az ellentmondást - minden ugyanaz marad, ugyanakkor a folyamat közben radikális változások történtek.) Vogel számára az a lényeges, hogyan lehet lerombolni illetve megváltoztatni a szinte már automatikussá vált percepciót és emberi reakciókat. Sklovskij úgy vélte: a hétköznapi, a normális defamiliarizálásával a művészet a gondolkodás és percepció új ösvényeit nyithatja meg. Vogel számára azonban már talán nagyobb a tét, hiszen Sklovskij óta nagyot változott a világ. Egyrészt megváltozott az ingerküszöb, másrészt a „normális” azaz „hétköznapi” vagy legalábbis „elfogadott” definíciós határvonala is meglehetősen kitágult, s olykor már a szélsőségek bizonyos elemei is biztosan beleférnek. A probléma ott kezdődik, amikor már a szélsőségekkel dúsított

valóság percepciója is kezd rutinszerűvé válni, legyen szó – akár családon belüli - erőszakról vagy háborúról, hiszen ez is a hétköznapi valóság szerves – ha nem is természetes - részévé vált. Vogel ezt az automatikussá váló érzékelést akarja – ha tetszik – provokálni. Vogel szinte mindig a kitaszítottság és elutasítás szemszögéből fogalmaz. Figurái – legyenek homofóbok, prostituáltak, AIDS-esek vagy éppen pedofilok, akik olykor kissé elrajzoltnak tűnő alakok, a korábban már szintén említett fantázia és valóság mezsgyéjén táncolva nagyon is mélyen élik meg a maguk érzelmi igazságukat, s közös életélményük a kirekesztettség. A korábban tabutémának számító pedofília, a másság vagy éppen az AIDS Vogelnél nem maga a téma, hanem az a környezet, melynek fogságában vergődve figurái a maguk emberi gyarlóságában ugyanúgy keresik a szeretetet, szerelmet, vagy az élet értelmét.

Vogel egyik első darabja, a *Desdemona, A Play About A Handkerchief* 1973-ban íródott, s alma matere, a Cornell Universityn felolvasó dráma formájában be is mutatták. Igazi színházi megmérettetése azonban csak 1993-ban, a Bay Street Theatre Festivalon, és a Circle Repertory Theatre-ben került sor. A *Desdemona* két irodalmi előképe Shakespeare *Othello*-ja, valamint az osztrák irodalom enfant terrible-je, Wolfgang Bauer műve, a *Film und Frau* (1970, az angol cím: "*Shakespeare the Sadist*"). A darab műfaja az előfutárokkal szemben azonban nem tragédia, hanem vígjáték. Vogelre kétségtelenül nagy hatást gyakorolt Bauer darabja, főleg a szerkezete. A *Film und Frau* egy svéd pornófilm keretébe ágyazza a szexuálisan túlfűtött, meglehetősen szürreális történetet, melyben nagyobb szerepet kap a fantázia, mint a karakterek mélysége és kidolgozottsága. Bauer nagy hangsúlyt fektetett a mű szerkezetére

és technikai kivitelezésére; a negyvenkilenc snitt között megszabott hosszúságú sötétet, különböző filmtechnikai eszközöket, zenét, lassított és gyorsított felvételeket írt elő – mint ahogy az eredeti német cím is sugallja, a mű sokkal inkább hasonlított egy film forgatókönyvére, mint drámára. Vogel a *Desdemona* írása közben maga is törekedett a bauer-i hatások alkalmazására: különböző látószögeket használt, szintén snittekre osztotta a darabot, s szabadon ugrált térben és időben. Bauerrel ellentétben Vogelnél azonban a szerkezet mellett ugyanolyan fontos szerepet kapnak maguk a karakterek is. A *Desdemonában* a fókusz a férfiakhoz képest marginalizált nőkre, Desdemonára, Emiliára és Biancára helyezi: itt a nők játsszák a főszerepet, ők választják meg saját sorsukat és útjukat, ha tetszik, a szabadságukat, legyen az morálisan megkérdőjelezhető vagy éppen elítélendő. Az eredetileg manipulált áldozat szerepköréből Desdemona kilép, dühös és megveti férjét, amiért az korlátozza szabadságát, s valóságos szexuális ragadozóvá válik, aki maga is manipulálni képes.

A *The Oldest Profession* (A legősibb mesterség) 1981-ben íródott, ám csak 1988-ban, az Edmonton-beli Theatre Networkben került bemutatásra. A történet öt éves korú, hetvenes éveit taposó hölgy, s csak később derül ki, hogy a legősibb mesterséggel keresték – és keresik most is - kenyerüket. Noha a kor nemcsak az egyre fogyatkozó számú visszatérő kuncsaftokon, hanem rajtuk is nyomot hagyott, példás lelkiismeretességgel és büszkeséggel végzik tevékenységüket. Az üzlet azonban leáldozóban van, ahogy az ő életük is véges: az egyes jelenetek közötti sötétben egyesével tűnnek el és halnak meg – színen kívül.

Vogel idős prostituáltjai az egyre közelebbi halál ellen dacolva történeteket mesélnek, emlékeznek, önmaguk és klienseik örömeire szabadjára engedik szexuális fantáziájukat, mindezzel bizonyítva, hogy a közösség szerves részei – annak a közösségnek, mely morális okokból kirekesztette őket. A darab szinte beckett-i képpel zárul: a legfiatalabb, hetvenkét éves Vera egyedül ül a padon, s belebámul az ismeretlenbe – már nincs semmije és senkije, már nincsenek társak, nincsenek kliensek, és nincsenek történetek sem, melyek önnön létét, s annak értelmét igazolták. S aztán lassan lemegy a fény...

Az *And Baby Makes Seven* először 1984-ben, majd később 1993-ban került bemutatásra a Circle Repertory Company-ban. Korábban már elhangzott, hogy ez a mű bizonyos vonatkozásaiban Edward Albee *Nem féltünk a farkastól* című drámájára utal, noha Albee-vel ellentétben Vogelnél a gyermek(ek), azaz a fantázia testet ölt.

Két leszbikus nő és egy meleg férfi együttéléséből gyermek fogan. E bonyolult hármasság kapcsolat nem csak különböző igényeket, szükségleteket, hanem félelmeket és szorongást is eredményez, mindezt tetézi a terhesség és az egyre közeledő, elkerülhetetlen szülés. Ezért a hármasság fantázia-gyerekekkel népesíti be a lakást, akik egyben mindazoknak a félelmeknek és szükségleteknek, igényeknek a megtestesülései, melyekkel a szülői trió viaskodik. Ezek a fantázia-gyerekek egyben magukban hordozzák mindazokat az érzelmi, értelmi lehetőségeket, szélsőségekre való hajlamokat, tulajdonságokat, mellyel a még meg nem született testvér rendelkezhet. Bizonyos értelemben Vogel drámája ott kezdődik, ahol Albee-é befejeződik: a fantázia-gyerekek meggyilkolásával, hiszen fel kell készülni a hús-vér sarj fogadására. A gyilkosság kivitelezése

azonban meglehetősen problematikus – s itt válik bohózattá a mű, hiszen a fantázia-gyerekeket épp azok a nők személyesítik meg, akik annyira meg akarnak tőlük szabadulni... A farce-szerű jelenetek mögött azonban mélyebb gondolat rejlik: a figurák mindegyike a fantázia révén szinte improvizációként éli meg önnön életét, ám elérkezik az a pont, amikor a fantáziát el kell nyomni, fel kell számolni...

Az *And Baby Makes Seven* célja semmi esetre sem a homoszexuális családi élet bemutatása, noha valóban felvet bizonyos kérdéseket. Amerikában, ahol az 1980-as években a tradicionális család fogalma szent és sérthetetlen, s morális értékének megkérdőjelezése elviselhetetlen volt, s bár a házasságot már nem tekintették az együttélés és utódnemzés egyetlen módjának, a konvencionálistól, vagyis a normálistól való eltérést olykor megvetéssel, olykor gyanakvással fogadták – a homoszexuálisok együttélése azonban minden bizonnyal teljes mértékben kimerítette a kirekesztés és elutasítás teljes tárházát. Mindezek ellenére az *And Baby Makes Seven* nem azt akarja bemutatni, hogy ez a hármas mennyiben deviáns, mennyiben tér el a megszokottól, hanem pontosan az ellenkezőjét: nagyon is hasonlít bármely más, szabadon választott családra, mely ugyanúgy kétségekkel, szorongással, félelmekkel – és fantáziával éli az életét.

Vogel első zajos kritikai sikerét a *The Baltimore Waltz* (1992) című művével aratta. A mű, melyért Obie Awardot kapott, személyes indíttatású: Vogel szeretett bátyjának, az AIDS-ben elhunyt Carlnak állít emléket. A történet alapötletét az élet szülte; 1988-ban Carl európai útra invitálta Vogelt, aki akkor még nem tudván, hogy ez lenne utolsó közös útjuk, idő és pénzhíányra

hivatkozva lemondta az utazást. A *The Baltimore Waltz* két szereplője Anna (Vogel alteregója) és testvére, Carl.

Anna ATD-ben (Aquired Toilet Disease – az AIDS ironikus megfelelője) szenved, s a tervezett európai utazás során a betegség gyógymódját szeretnék megtalálni. A mű egy baltimore-i kórházban kezdődik és fejeződik be – a szerkezet a lineráris történetmesélés helyett a már említett körköröséget írja le. Ami kezdet és vég között lejátszódik, az illúzió és a fantázia terméke, maga az utazás – szürreális vígjáték, melyben fájdalommal átszőtt humorral próbál Vogel dacolni az elkerülhetetlennel. Mint kiderül, az utazás csak a szárnyaló és lelkesen csapongó képzelet szülötte, melyben egy elképzelt európai turné minden kelléke felvonul; Anna mindezt Carl kórházi ágya mellett virrasztva éli meg – hiszen Carl az, aki haldoklik, s a két testvér utoljára próbálja meg bepótolni mindazt, ami közös életükből kimaradt vagy ki fog maradni. Egy grandiózus, olykor sebesen száguldó, olykor egy helyben topogó és szemlélődő szellemi utazás keretében, mely egy utolsó keringőben csúcsosodik ki, olyan képzeletbeli világot teremtenek, melyben még együtt lehetnek. A darab narratív technikája fragmentált és filmszerű. Nyelvezete meghatározó része a történetnek – akárcsak a szereplők.

Vogel következő műve, a *Hot 'N' Throbbing* 1994-ban került megrendezésre az American Repertory Theatre-ben. A darab kényes témát érint: a családon belüli erőszakot. Vogel veszélyes vizekre evez, mivel a *Hot 'N' Throbbing* nézőpontja nem hajlandó sztereotíp megfogalmazásra, az erőszakot nem rója kizárólagosan az egyik nem hibájául: szoros kapcsolat van a szexualitás – s ily módon a dominancia -, erőszak, erotika vagy éppen pornográfia között. A darab

szereplői egy diszfunkcionális család: Charlene egyedül neveli két tinédzser gyermekét, férje nélkül, akit a bíróság távoltartásra kötelez. Charlene egy igénytelen erotikus – valójában pornó – újság szerkesztőjeként próbálja eltartani a családot. A két gyerek a két szülő lenyomata: a lány sztriptíztáncos, míg a fiú apja nyomdokain haladva a kukkoldák lelkes látogatója, aki a fantázia világán kívül maga is képtelen a nőkkel való normális kapcsolatra. A darabban mindkét nem képviselője lelkesen csapongó szexuális fantáziával bír, azonban ez – nem csak a hétköznapi, hanem a darabbéli konvenció szerint is – a férfiak területe. Talán ironikus, hogy Charlene korlátlan szabadságvágya ebben nyilvánul meg, s végül sorsát is ez pecsételi meg, saját és férje szexuális fantáziájának áldozata lesz. Vogel nem ítélik meg, maga is tisztában van azzal, hogy Charlene ugyanolyan domináns és manipulatív figura, mint a férje. Célja az, hogy figuráival bemutassa, a nők ugyanúgy hibásak, mint a férfiak. Ugyanakkor megjegyzi: „*Charlene-nel kapcsolatban ugyanúgy érzek, mint Desdemonával: lehet, hogy az egész táborral összefeküdt, de ezt a végzetet akkor sem érdekelt meg.*”³¹ A darab befejezése meglehetősen kétértelmű, ugyanakkor zavarba ejtő. Charlene lánya, a korábbi sztriptíztáncos kihívó ruházatát szinte fiús öltözetre cseréli, ugyanakkor ez a nőiességtől látszólag megfosztott teremtes leül a gép elé, és folytatja anyja be nem fejezett kéziratát. Vagyis nem tanult semmit. Kezdet és vég ismét egybecseng.

A *Mineola Twins* 1996-ban került először színpadra Alaskában, a Perseverance Theatre-ben, majd a rákövetkező évben Providence-ben, a Trinity Repertory Company mutatta be. A mű alcíme *The Mineola Twins, A Comedy in Six*

³¹ Ford. G. Gy.

Scenes, Four Dreams And Six Wigs (A Mineola ikrek, Komédia hat jelenetben, négy álomban és hat parókában) a darab formai szimmetriájára utal – három felvonás, mely mindegyike különböző évtizedet ölel fel. Az egyes felvonások két jelenetben és egy álmoképben játszódik, a negyedik maga a darab vége. A hat paróka a szereposztás szimmetriáját jelzi: az ikreket ugyanaz a színésznő alakítja – természetesen a megfelelő külső jellemvonások jelzésével. Vogel további szereposztásbeli kettőzéseket is javasol; a nővérek fiait és szeretőit lehetőség szerint ugyanaz a színész alakíthatja.

A *Mineola Twins* keletkezésének történetéről maga Vogel így vall:

„Rettenetesen felbosszantott, hogy a republikánusok kerültek kormányra. Ezért azt gondoltam, jó, akkor menjünk vissza az ötvenes évekbe, amikor egyszerre tombolt a komédia és a terror. A kultúra akkortájt a tudományos fantasztikus művekkel jelentett egyet, marsbéli támadókról írtak, ahelyett, hogy a belső megszállókkal foglalkoztak volna. Ott voltak kommunisták, homokosok, no meg Roy Cohn és Joe McCarthy. Az idegenektől való félelmeinkkel álcáztuk, hogy mennyire riasztó, ami Amerikában folyik. A darabban ezért választottam az egymással háborúzó ikrek képét: Jákobot és Ézsaut, ahol a vérségi kötelék sem óv meg a gyűlölködéstől. Hiszen érzelmileg itt tartunk, mint ország.”³²

A mű tulajdonképpen (ál)moralitás játék: két iker nővér, Myra és Myrna életének harminc évén keresztül mutatja be az amerikai történelem politikai, társadalmi és személyes vetületét – mondhatni alulnézetben – ha tetszik, vígjátéki, s olykor persze drámai eszközökkel lefestve mindazokat a változó megítélésű erkölcsöket, az olykor működő, olykor zsákutcába futó önáltatást és

³² Alex Witchel: *After the Prize is the Pressure: Now What?* – New York Times, 7, February 7. (ford.G.Gy.)

önámítást, álmokat, árulásokat, ideológiákat, melyek meghatározták az ország mindennapjait. Az ikrek – noha egypetájúak – nem is lehetnének különbözőbbek: az egyik bögyös, naív és konzervatív, a másik lapos keblű, széles látókörű és radikális. A két testvér közötti személyes és politikai ellentétek lényegében leképezik a társadalmat uraló megosztottságot, noha a mű szerkezete, a formai szimmetria valamint Myrna és Myra közti hasonlóság talán ad némi reményt arra, hogy létezik – vagy legalábbis kiépíthető – híd a tátongó szakadék felett.

Vogel következő műve, a Pulitzer díjas *How I Learned to Drive* 1997-ben került bemutatásra a new yorki Vineyard Theatre-ben. A darabot, melyet részben Vogel Nabokov *Lolitája* ihletett, gyakran érte-éri az a vád, hogy a pedofiliával foglalkozik. Vogel visszautasítja ezt a kategorizálást: „*Ez a mű nem a pedofília ünneplése. Mi több, maga a pedofília, mint téma eszembe sem jutott. A darab egy bonyolult viszonyt ábrázol a hétköznapiak szélsőségei közepette.*”³³

A mozaikos, nem kronologikus szerkesztésű mű két ember, Lil’ Bit és nagybátyja, Peck éveken át tartó, bonyolult értelmi-érzelmi-testi kapcsolatának különböző stációit járja be. Maga a cím – *How I Learned to Drive* („Hogyan tanultam meg vezetni”) – metaforikus: egy fiatal lány, Lil’Bit vezetni tanul. Mélyebb értelme pedig: hogyan képes valaki megtanulni uralkodni nem csak egy jármű, hanem saját – és mások élete felett. Vezetés és életvezetés. Függség és autonómia. Autonómia és uralom. Önuralom és uralom mások felett. És persze érzelmi és szexuális manipuláció, melyből mindkét nem

³³ Matt Wolf: *Interview with Paula Vogel* – The Observer, June 21. 1998. (ford.G.Gy.)

kiveszi a részét. Egy idő után kérdésessé válik, hogy ki a csábító és ki az elcsábított.

A How I Learned to Drive tetszik, nem tetszik, szerelmi történet. Egyik főhőse, Peck a magány legmélyebb bugyraiban vergődve rossz helyen keres vigaszt és szeretetet-szerelmet, ám szerelme elég erős ahhoz, hogy képes legyen elengedni szerelme tárgyát. Lil'Bit pedig elfogadja, kihasználja és a maga módján viszonozza ezt a szerelmet – melyben ugyanúgy szerepet kap az önzés, a másik kihasználása, kizsákmányolása, az érzelmi sérülés, csalódás és csalódottság, mint bármely más, úgymond normális kapcsolatban, - ugyanakkor nem hajlandó nagybátyját bűnösnek, önmagát egyszerűen áldozatnak tekinteni.

Vogel darabjainak szintén alapvető jellemvonása az irónia és a humor. Vígjátékai korántsem szokványosak, a komikum gyakran a szorongásból, félelmekből, zavarodottságból táplálkozik. Még a haláltól való rettegésben is ott bujkál az irónia, mely nem akarja tudomásul venni az elmúlást, s a humor adta lehetőségekkel dacol, vagy száll szembe az elkerülhetetlennel – s figurái, legyenek bármilyen meghökkentőek vagy akár morális értelemben megkérdőjelezhetőek, ezáltal lesznek képesek környezetükből kiemelkedni.

THE BALTIMORE WALTZ (1992)

„A családom humora a legelképezetőbb pillanatokban, temetéseken nyilvánul meg. Ez talán túlélési technika. Egyesek szerint ez a zsidó génjeimnek köszönhető. A 'The Baltimore Waltz' elején (a darab AIDS-ben elhunyt bátyámról szól) egy valós levelet használtam, melyet bátyám írt, s instrukciókat adott a temetésére vonatkozóan, például hogyan és miben fektessük a koporsóba. Számomra a vígjáték és a szomorúság ötvözése a két elem felerősítését jelenti. A hangnemek ütköztetése még extrémebbé teszi őket... A vígjáték kikapcsolja bennünk a védekező reakciókat. Csökkenti az éberséget, és így a következő pillanatban felkészületlenül, váratlanul ér bennünket a robbanás.”³⁴

A *The Baltimore Waltz* két testvér, Anna és Carl történetét meséli el, akik Európába utaznak, hogy valahogy gyógymódot találjanak Anna AIDS-hez hasonló betegségére, az ATD-re (Acquired Toilett Disease – Szerzett Toilett Betegség), melyet egy nyilvános illemhelyen kapott el. A darab záró jelenetében – melynek helyszíne ugyanaz a baltimore-i kórházi váróterem, ahol a darab kezdődött - Anna megtudja, hogy Carl tüdőgyulladásban meghalt. Amikor az orvos elhozza testvére személyes tárgyait, egy gyerekkori plüssnyuszt és néhány európai útikönyvet, világossá válik, hogy az utazás a képzelet játéka volt, s valójában Carl, nem pedig Anna volt halálos beteg.

³⁴ Arthur Holmberg: *Through the Eyes of Lolita – Interview with Paula Vogel* - American Repertory Theatre, 1998. aug. 31. (ford. G.Gy.)

A darab személyes indíttatása teljesen egyértelmű: arról a veszteségről szól, melyet bátyja, Carl halála jelentett. A *The Baltimore Waltz* ezt az elmaradt utazást – és utolsó közös élményt – pótolja: mindezt az emlékezetben.

A mű egyfajta terápia, melyben megbánás, fájdalom, harag, veszteség keveredik a humorral, mint ahogy az érzelmi igazság is keveredik a fantáziaszülte – akár bizarr – képzetekkel, irodalmi, politikai, zenei utalásokkal, szatirikus megjegyzésekkel – mindez töredezett, fragmentált, egymás mellé és egymásra csúsztatott jelenet-technikával, körkörös, önmagába visszatérő szerkezettel.

Már a darab kezdetén nyilvánvalóan jelen van egy alternatív valóság. Anna viharkabátos-pongyolás, Carl zakós-flanel pizsamás jelmeze, a folytonosan megjelenő plüss nyuszi kicsit szürreális, kicsit komikus - eleve idézőjelet sejtet. A mű harmadik szereplője, a The Third Man/Doktor tizenkét egyéb figurát jelenít meg. A Doktor fontos jellemzője az állandóan viselt gumikesztyű, mely többszörös értelmet nyer: egyrészt szinte már eposzi kellékként jelzi, milyen foglalkozást űz viselője, másrészt bizarr képet fest a személytelen kórházi-egészségügyi viszonyokról. Még ennél is fontosabb azonban az az írói szándék, mellyel Vogel egyébként előszeretettel él: egy túlexponált kép – esetünkben a gumikesztyű – állandó vagy gyakori használatának jelentése idővel átfordul; megszokottá válik, elveszíti különösségét, a néző megfeledkezik róla, s ily módon kikerül a figyelem fókuszából. Így annál erősebb a hatás, amikor a kép ismét túlexponálttá válik: amikor a Doktor végül leveszi a gumikesztyűt, a mozdulat, s annak jelentősége felnagyítódik és új jelentéssel töltődik fel. A *The Baltimore Waltz* esetében ez a megkérdőjelezhetetlen és visszafordíthatatlan

vég, a halál, vagyis a képzeletbeli utazás vége, a kényszerű ébredés-ébresztés része.

Anna és Carl európai utazása szintén hemzseg a szürreális képektől-figuráktól, helyzetektől. Van ötvenéves Holland Kisfiú, idétlen frizurával, túlméretezett holland fapapucsban, aki túristanők fantáziáját elégíti ki, akadnak bizarr diaképek, kompokon tartott titkos randevúk, egy őrült tudós, egy bizonyos dr. Todesrachen, aki kényszeresen a saját vizeletét issza, valamint nyelvleckék, melyek megpróbálják lefordítani a csak adott nyelvben létezőt, a létigét és a birtokos személyragot, csak hogy értelemmel és jelentéssel ruházzák fel a közös élményt, az utazást, az utolsót.

A darabban felhasznált zenék – La Vie en rose, a The Student Prince egyik betétdala, Kurt Weill és a kabaré, stb. – mind-mind az európai utazás hangképei, méghozzá hollywoodi stílusban megfogalmazott közhelyként – újabb fricska Vogeltől, amerikaiaknak, amerikaiakról, hogy aztán a végén felcsendüljön a Strauss-keringő. Akár érzelgősnek is tekinthető, valójában mégsem az: utolsó találkozás, s egyben ébredés és búcsú. Néma és rezzenéstelen. Kötelék, mely ha csak képzeletben jött létre, mégis örök marad.

A darab ugyanabban a baltimore-i kórházban kezdődik és fejeződik be. Ami a nyitó és záró jelenet között történik, pusztán illúzió, a képzelet játéka. Szürreális komédia, egyben megrázó rajz az elme harcáról az elfogadhatatlan és jóvátehetetlen ellen. Egy olyan halálos kór ellen, melynek ellenszere nincs, mégis paródiaként, erősen ironizálva jelenik meg. Noha a darabban mindvégig jelen van az AIDS vagyis ATD, maga a megnevezés alig-alig hangzik el. Itt a

túlexponáltság másik példája: mindvégig tudjuk, miről van szó, mégis, amikor a hívószó felhangzik, a hatás sokkoló.

A darab a fájdalom és a veszteség története, a fájdalom kézzelfoghatóan mégsincs jelen. Ugyanakkor nem a fájdalom tagadása a lényeg, sokkal inkább az, ahogy erről nem hajlandó Vogel, vagyis darabbéli alteregója, Anna tudomást venni. Képzeletbeli utazása kettős célt szolgál: még egy közös élményt a testvérrel, akit ha képzeletben is, de feltámaszthat, másrészt elmenekülhet onnan, ahol a legkevésbé szeretne lenni: a kórházban. Vogel saját darabjaira jellemző mechanizmus-elmélete önmagára is érvényessé válik: *„A vígjáték kikapcsolja bennünk a védekező reakciókat. Csökkenti az éberséget, és így a következő pillanatban felkészületlenül, váratlanul ér bennünket a robbanás.”*³⁵

HOW I LEARNED TO DRIVE (1997)

„Sokan a darabot egy egyéni családi drámaként próbálják beállítani. Számomra nem az. A mű azt veszi górcső alá, hogy ez a kultúra hogyan

³⁵ Arthur Holmberg: *Through the Eyes of Lolita – Interview with Paula Vogel* - American Repertory Theatre, 1998. aug. 31. (ford. G.Gy.)

szexualizálja a gyerekeket. Arra tanít, hogy már nagyon zseni korban hogyan tekintsünk a női testre. A darab írása közben állandóan az a mottó járt az eszemben, hogy egy gyerek molesztálásához egy egész falu kell. Jon Benet Ramsey³⁶ nem a szerencséjének köszönhetette sikerét. Amikor mi, amerikaiak láttuk ötévesen, a szépségversenyről készült videófelvételen, kollektív gerincünkön végigfutott a borzongás. Fogyasztói társadalmunkban hány évesen kezdjük kiaknázni a gyermek szexualitását ahhoz, hogy egy farmert vagy egy fehérneműt eladjunk? Szerintem ez politikai kérdés, nem pedig egy egyéni család pszichopatológiája. Vagyis inkább egy kultúra problémája. Amikor a kettős, hármas vagy éppen négyes mérce zavaráról van szó, ott következik a színház birodalma. A dráma paradoxonokban és ellentmondásokban él. Ha a darab szerkezetét nézzük, mindössze annyit teszek, hogy megkérdem: mit gondolnak erről? Látunk egy tizenhét éves lányt és egy idősebb férfit egy kocsiban ülésén. Azt gondolják, tudják, mit gondolnak erről a kapcsolatáról? Jó, rendben van. Akkor most menjünk vissza egy évvel. Még mindig úgy érzik, hogy tudják, mit gondolnak erről a helyzetről? Remek. Akkor most változtassunk a helyzeten még egy kicsit. A férfi a lány nagynénjének a férje. És ehhez mit szólnak? A darab azért teszi lehetővé ezeket a csúsztatásokat, mert ellentmondásos érzelmeink vannak a fiúk és lányok szexualitásával kapcsolatban. Én pontosan ezeket az ellentmondásokat használom fel. A darab fordított szillogizmus. Érzelmi válaszaink alól

³⁶ Jon Benet Ramsey több gyermek szépségversenyt nyert meg. Hat évesen, máig tisztázatlan körülmények között meggyilkolták – egyes feltételezések szerint családon belüli erőszak történt, talán maga az anya ölte meg. Az amerikai közvéleményt sokkolta az eset, az elkövetőre máig nem derült fény, az ügy lezáratlan. (G. Gy.)

állandóan kirántja a talajt azzal, hogy egyre hátrább és hátrább megyünk az időben. A darab visszamenetben működik.”³⁷

A *How I Learned to Drive* részben annak az amerikai társadalomnak a kor- és kórrajza, mely elszántan próbálja az ártatlanság és a családi értékek és összetartozás eszméjét-látszatát fenntartani, miközben a szexualitás egyre inkább az élet minden területét áthatja, kezdve a gyermek szépségversenyektől a reklámokig, filmekig, hiszen a szépség, a fiatalság és a szexualitás mondhatni erőnyerő és mindent visz.

A *How I Learned to Drive* Lil’Bit és Uncle Peck bonyolult kapcsolatát tárja fel. A történet nem kronológikus sorrendben - mintegy húsz évet felölelve - azokra a kulcsmozzanatokra koncentrál, melyekben a két ember viszonya – beleértve az első szexuális közeledést is – egyre inkább elmélyül és szimbiotikussá válik. A darabban feltűnik még három „Görög Kórustag” (Férfi, Női és a Tinédzser Görög Kórus), akik a mű további szereplőit – családtagokat, ismerősöket és ismeretleneket – hivatottak ábrázolni.

A *How I Learned to Drive* nem a pedofiliáról szól. Lil’Bit és Uncle Peck kapcsolata pedig messze túlmutat a csábító és elcsábított, helyesebben az áldozat kapcsolatán. Az „áldozat” szóval szemben Vogelnek egyébként is komoly averziói vannak. *„Gyűlölöm ezt a szót: áldozat. Manapság nagyon felkapottá vált. Mindannyian áldozatok vagyunk, pusztán azáltal, hogy*

³⁷ Arthur Holmberg: *Through the Eyes of Lolita – Interview with Paula Vogel* - American Repertory Theatre, 1998. aug. 31. (ford. G.Gy.)

élünk.”³⁸ Vogel ellenérzésének oka valószínűleg abban keresendő, hogy úgy véli, az áldozati szerepkör valójában semmissé teszi az egyén felelősségét és egyértelműen valamilyen külső okra hárítja a kudarc vagy a bukás okát. S mint a műből kiderül, maga Lil’Bit sem hajlandó magát áldozatnak tekinteni, s Peckről sem lehet egyértelműen kijelenteni, hogy bűnös. Ha tetszik, részben ő is áldozat.

Lil’Bit élete sivár. A külvárosban él, olyan közegben, mely nem sokat tud számára nyújtani. Családjától sem megértést, sem támaszt, vigaszt nem kaphat. Akárcsak Peck, aki boldogtalan házasságban él feleségével, Lil’Bit nagynénjével. Magányos, megértést vagy szeretetet ő sem talál a családi fészekben. Felesége ugyan látja Lil’Bit iránti vonzódását, ám mindezt múltó fellobbanásnak és egy tinédzser lány manipulációjának véli. Férje, Peck vágyairól és szenvedéséről fogalma sincs. Helyesebben szólva: nem érdekli. S talán nem is értené. Ebben az érzelmi sivatagban Peck és Lil’Bit egymásra találása akár törvényszerűnek is mondható.

A szexualitás nem csak a szélesebb környezetben, hanem a családban is szinte kézzelfoghatóan jelen van. Elég, ha arra gondolunk, hogy még a nevek is beszélnek. Egy család, ahol a becenevek is szexuális tartalommal töltöttek – generációtól függetlenül. És egy család, ahol a szexualitás jelen van, ám jelentősége hol alul-, hol fölülértékelt. Vogel előszeretettel váltogatja a perspektívát – ha tetszik, ő is manipulálja a nézőt-olvasót: hol a határ, mely elválasztja a bűnt az érettségtől? Erre találóan a nagymama adja meg a választ: Big Daddy, a nagyapa tizennégy évesen tette magáévá és vette nőül. Ami akkor

³⁸ Steven Druckman: A Playwright on the Edge – New York Times, 1997. 03. 16. (ford. G.Gy.)

legális volt, mára bűnné vált. Amit ma tizennyolc éves korban szabad és elfogadott, egy évvel korábban, tizenhét évesen még büntetendő cselekmény. Érzelmektől függetlenül. Képmutatás? Igen, részben.

A How I Learned to Drive-ban ok és okozat helyet cserél. Előbb látni a hatást és következményt, mint a kiváltó okokat. Már a darab elején tudni, hogy Lil'Bit otthagyja a főiskolát, alkalmi munkák közt sodródik és erős alkoholfüggőségben szenved. (Mint később kiderül, erre is van minta: Pecknek hét évébe került, hogy halálba igya magát.) És éjszakánként az országúton száguldozik, s a kormánykerék mögött azon morfondírozik, hogy egyetlen mozdulattal be lehet fejezni a történetet. Ám azt, hogy milyen trauma vagy milyen életélmények vezettek idáig, a töredezett idősíkokon keresztül csak fokozatosan tudjuk meg.

Ahogy a darab címe is sejteti, metaforáról van szó. Lil'Bit Peck keze alatt vezetni tanul. A leckék egyrészt lehetőséget teremtenek az együttlétre, másrészt arra, hogy kettejük kapcsolata a szó minden értelmében elmélyüljön. Fontosabb azonban az, hogy ezekkel a leckékkel Peck valójában az életre készíti fel Lil'Bitet: arra, hogy a kormánnyal együtt a saját sorsát vegye kézbe. A kormány felelősség, hatalom, uralom és önuralom. És taktika. Mert a jó sofőrnek meg kell tanulnia mások fejével is gondolkodni: a katasztrófa megelőzéséhez tudni kell, milyen manőver jár a másik agyában, még azelőtt, mielőtt a következő lépést megtenné. Ha tetszik, ez az igazság és őszinteség pillanata - Peck Lil'Bit kezébe adja a döntést: akar-e elcsábított lenni vagy sem. Lil'Bit dönt – igaz, ez nem menti fel Pecket. Vogel számára egyértelmű, hogy Peck valóban molesztálja unokahúgát. Mi több, halvány utalások sejtetik, hogy

a múltban máskor is, másokkal is megtette már – fiúkkal is, lányokkal is. S hogy kettejük kapcsolatában kit terhel a felelősség? Természetesen Pecket, ám ehhez Lil'Bit közreműködése is kell. A két ember sorsa és élete összefonódik. Peck számára Lil'Bit jelenti a túlélés lehetőségét, Lil'Bit pedig Pecktől tanulja meg a túlélés technikáját. S noha Peck valóban ki- és felhasználja a lehetőséget, burkoltan ugyan, felhívja a veszélyre a figyelmet. S emellett olyan szeretetet és megértést nyújt a lánynak, melyre családjában nem számíthat. Arra vár, hogy ha Lil'Bit nagykorú lesz, kapcsolatuk legalizálható. Feleségül venné. A döntés a lány kezében van, és Lil'Bit dönt. Egyszerre láncolja magához a férfit és löki el. Mindezzel együtt Peck tettei nem nyernek felmentést, igaz, Vogel pálcát sem tör fölötte. Peck ugyanolyan sérült és sérülékeny, mint Lil'Bit. Nevezhetjük ezt a kapcsolatot manipulatívnak és korruptnak, ám kétség nem fér hozzá, hogy egyben ott van az ártatlanság és őszinteség, a szeretetehség, s ha tetszik, a féltő szeretet is.

Peck a mester és Lil'Bit a tanítvány; a tanítvány azonban egy idő után túllép és túlnő a mesteren: maga is megtanul manipulálni és csábítani. A buszon utazva egy fiatal fiú láttán ugyanazt a késztetést érzi, amit Peck érezhetett iránta: a csábítás kényszerét. A csábítás Peckkel ellentétben itt azonban pusztán erőpróba, a hatalom demonstrálása, hiszen ebből a viszonyból hiányzik egy alapvető elem: a szeretet. Ez már csak a testről és a (vonz)erőről szól. Ezen a ponton a csábított csábítóvá válik. S valószínűleg többről van szó, mint jól megtanult leckéről: Lil'Bit – s talán a néző is - itt érti meg, miben rejlik a csábítás csábereje, miért vonzó a fiatalság ártatlansága, milyen a hatalom, s annak gyakorlásának íze. – Vogel itt ismét perspektíva váltásra készíti a nézőt,

akinek újra kell értékelni, át kell gondolni mindazt, amit eddig a lányról tudott....

Lil'Bit emellett azt is megtanulja, ami Pecknek nem sikerült – a kezébe véve sorsát ő túlélővé válik. Felnőttként saját kocsiját vezeti, elfogadja emlékeit, s tulajdonképpen még azt is fel- és beismeri, hogy a történetekhez az ő közreműködése is kellett. Tudja, hogy kegyetlenül (el)bánt Peckkel, s ezzel tevékenyen hozzájárult a férfi elkerülhetetlen bukásához és halálához. Peck tisztában van azzal az árral, amit fizetnie kell. S végső soron bele is törődik. Mert képes elengedni azt, akit szeretett.

Lil'Bit ráébred, hogy ő maga mindaz, ami eddig vele történt. S csak akkor tud tovább lépni, ha elfogad és megbékél. Büntudattal vagy áldozatként nem érdemes élni. Nem vádolja Pecket azért a bűnért, amit a férfi valóban elkövetett, noha az is igaz, hogy kettejük játszmájának szabályait nagyrészt maga Lil'Bit fektette le. Felnőttként, múltjának-multjuknak állomásait végigjárva nem vádaskodik, nem hárítja át a felelősséget, pusztán meg akarja érteni önmagát és mindazt, ami történt. S igaz, hogy Peck manipulál, kihasznál és elcsábít, emellett melegszívű, önfeláldozó és gondoskodó: a mérleg nyelve Lil'Bit szemében az elfogadás és szeretet felé billen.

A How I Learned to Drive a szeretetről szól. Arról a szeretetről, ahol ugyan vannak határok és korlátok, ám amelyeket rendre áthágnak. Két sérült és sérülékeny, magányos ember kapcsolata, melyben a kihasználás, az erődemonstrálás és hatalmi harc, önzés ugyanúgy jelen van, mint az odaadás,

önzetlenség, egymásra utaltság és szeretet. Az, hogy ki mit tud kezdeni és mire képes a szeretet nevében-érdekében, arra nincs recept. Ahogy Lil'Bit sem bírál, Vogel sem teszi. A *How I Learned to Drive* ismét tabutémát feszeget. Ám nem a tabu a lényeg. De Vogel nem ítélkezik, nem tör pálcát. Igaz, bátorítani sem akar. Bemutat és ábrázol; óva int attól, hogy az első benyomás kínálta – akár sztereotíp – pedofil-képnek, véleménynek engedjünk: az időbeli síkok és nézőpontok váltogatásával állandó újraértékelésre és újragondolásra készíti a nézőt.

WENDY WASSERSTEIN (1950-2006)

Wendy Wasserstein 1950-ben született Brooklynban. Anyja Lengyelországban nőtt fel, nagyapja jiddis darabokat írt, a család pedig rendszeres látogatója volt színházi előadásoknak és musicaleknek. Wasserstein tizenegy éves volt, amikor a család Manhattan Upper East Side-jára költözött. Az előkelő lányiskolák után Wasserstein a szintén felső középosztálybeli, csak női hallgatókat fogadó Mount Holyoke College történelem szakára iratkozott be. Az alapvetően konzervatív szemléletű Mount Holyoke College elsőként indított feminista kurzust, melyet Wasserstein felvett – és saját bevallása szerint ki nem állhatott. Saját feminizmusa másfajta gyökerekből táplálkozott: a nemek harcánál, programszerű megnyilatkozásoknál, kanonizált feminista értékrendnél sokkal jobban érdekelte a nyelvezet, a kapcsolatok, a választások és döntések következménye a női sorsok alakulására.

A Mount Holyoke College elvégzése után a new yorki City College-ban írást tanult Joseph Heller és Israel Horowitz vezetése alatt. Ekkor született első darabja, az *Any Woman Can't* (1973), melyet az Off-Broadway-beli Playwright Horizonban felolvasó színházi keretek között bemutattak. Wasserstein ezt követően a Columbia Business School-ba és a Yale School of Drama-ba is

beadta jelentkezését. Némi dilemma után ez utóbbi mellett döntött, noha a (női) drámaírás sem a megélhetés, sem a karrier szempontjából nem biztatott biztos és sikeres jövőképpel.

„Bár a nőket gyakran éri az a vád, hogy csak 'csip-csup' tragédiákat írnak, ezek mégis a mi tragédiáink, ezért számunkra ezek igenis nagy tragédiák, és igenis helyük van a világban. Éppen ezért megérdemlik, hogy színpadra kerüljenek.”³⁹

Wasserstein öt legsikeresebb darabja, az *Uncommon Women and Others* (1975, 1977), az *Isn't It Romantic* (1981, 1983), a *The Heidi Chronicles* (1988), a *The Sisters Rosensweig* (1992) és a *The American Daughter* (1977) – melyek Off-Broadway és Broadway színpadokon is bemutatásra kerültek – kivétel nélkül olyan nőkre koncentrálnak, akik magánéletük és hivatásuk között őrlődve fontos döntések meghozatalára kényszerülnek. Wasserstein nőalakjai erős, intelligens, művelt, általában felső középosztálybeli, s gyakran zsidó származású, első pillantásra sikeres figurák – az önéletrajzi hasonlóság természetesen nem véletlen: a *The American Daughter* kivételével szinte minden műve autobiografikus elemekből építkezik – akik életük egy adott pontján akár saját döntéseik, akár a társadalomban tapasztalható kettős mérce következményeivel szembesülnek.

Wasserstein darabjait általában a figurák, s nem annyira maga – az általában epizodikus szerkesztésű – cselekmény határozzák meg. Életüket, sorsukat mindig erősen leszabályozza az adott kor kulturális, politikai és társadalmi

³⁹ Interviews With Contemporary Women Playwrights ed. Kathleen Betsko and Rachel Koenig – Beech Tree Books, New York, 1987. 426.old. (ford. G.Gy.)

közege – némi túlzással élve: az író nőalakjai gyakran szembe mennek az árral: bármennyire is szeretnék, mégsem teljesen urai saját sorsuk alakulásának és alakításának. Wasserstein darabjait olvasva pontosan leképezhető az adott kor, dekád, melynek alakjai megelevenednek előttünk: a szerző az amerikai *zeitsüeck* vagy *period play* műfajába ágyazva jeleníti meg mondanivalóját. Szinte minden művének vezérmotívuma a magánélet és a karrier közti választás – társadalmi elvárásokra alapozott – kényszere. Talán ez teszi oly vitathatóvá és támadhatóvá Wassersteint a feministák számára, noha ő maga szintén feministának tartja magát – igaz, nem a programok szintjén. Noha női szemmel nézi a világot, s főként nőkről ír, nem férfiellenes, s tagadja, hogy pusztán egyféle modell, egyféle viselkedés vagy attitűd létezik, mellyel a figurák, s az őket környező világ leképezhető. Írói eszköze és erénye a nyelvezet, a humor, műfaja a vígjáték, melyet hajszálvékony mezsgye választ el attól, hogy a darab akár tragédiába forduljon. Wasserstein és figurái számára a humor egyben életstratégia: e stilisztikai eszköz segítségével fejezik ki alakjai társadalomkritikájukat és személyes érzelmeiket, a humor álarca mögé bújva mondhatják el fájdalmukat, dühüket – mindezt ily módon társadalmilag is elfogadható formában. Ráadásul a vígjáték, a humor mint eszköz megóvjá ezeket a nőket attól, hogy saját problémáik artikulálása pusztán önsajnálattá, sorsuk pedig az áldozat szinonimájává váljanak.

Wasserstein korai darabjai (*Happy Birthday*, *Monpelier Pizz-zazz*) után, már a Yale drámaírói kurzusának keretei között, diplomamunkaként 1975-ben született meg első igazi sikere, az *Uncommon Women and Others* első változata, melyet a Yale be is mutatott. Az igazi, profi színházi bemutatóra

azonban még várni kellett: számos visszautasítás után végül 1977-ben, a Marymount Manhattan Theatre-ben került színre.

Az *Uncommon Women*-t Wasserstein saját főiskolai évei ihlették, valamint az a felismerés, hogy a drámairodalomban a nőknek nem igazán jut főszerep – mellékszereplők csupán, vagy pedig az események kiváltóokai, ám semmiképpen sem önálló létezéssel és döntési joggal bíró figurái. Az epizodikus szerkezetű mű középpontjában öt egykori csoporttárs áll, akik 1978-ban, hat évvel a diplomaosztó után egy new yorki étteremben gyűlnek össze, hogy megosszák egymással életük, sorsuk alakulását. A Mount Holyoke egykori hallgatói felidéznek emlékeiket, vágyaikat, reményeiket, későbbi kudarcaikat, csalódásaikat, megbeszélik jelenüket és esetleges jövőjüket. Az éttermi nyitó és záró kép között pedig folyamatos flashback játszódik, a történet vissza-visszaugrik 1972-be, a főiskola utolsó évébe, amikor még minden lehetségesnek látszik....

A darab hűen tükrözi az 1970-es évek Amerikájának radikális kulturális, politikai és társadalmi változásait, a feminista ideológia első hullámának jelentkezését. Ekkoriban kérdőjeleződnek meg a hagyományos női szerepek, a házasság, anyaság és a család korábbi minta-jellege, s mind erőteljesebbé válik a női egyenjogúságra való igény. Mindehhez pedig egy olyan elit intézmény adja a hátteret, mint a Mount Holyoke, mely 1837-es alapításakor nem kisebb célt tűzött maga elé, mint a férfiakéval azonos színvonalú oktatás, lásd Harvard vagy Yale, ugyanakkor hallgatóit még mindig a helyes és társadalmilag elfogadható viselkedésre próbálja nevelni.

Az *Uncommon Women* figurái a konzervatív oktatás és a változó jelen keresztüzébe kerülve bizonytalanul csaponganak saját életükben. Az egyik véglet Kate, aki számára az ügyvédi karrier mindennél fontosabb, a másik pedig Samantha, a leendő feleség. Holly, Muffet és Rita, a másik három csoporttárs csak halovány tervekkel rendelkezik. A diplomaosztó után szembesülnek azzal, hogy a biztonságos (női) közösségből kirepülve egy férfiak által dominált, férfi értékrend által irányított valóságba kerülnek, újfajta döntésekre kényszerülnek, s ezek a döntések nincsenek összhangban a korábbi vágyakkal, reményekkel és elképzelésekkel... (A mű egyébként országos ismertséget hozott a fiatal Wassersteinnek – az ok az írói kvalitásnál azonban jóval prózaibb: 1979-ben televíziós feldolgozás készült belőle, olyan színészekkel, mint Meryl Streep vagy Swoosie Kurtz.)

Wasserstein következő darabja, az *Isn't It Romantic* először 1981-ben, a new yorki Phoenix Theatre-ben, majd némileg átdolgozott változata szintén New Yorkban, a Playwrights Horizonban került bemutatásra 1983-ban. Korábbi művéhez képest némi hangsúlyeltolódás tapasztalható: míg az *Uncommon Women*-ben a közösség, itt már az egyén, Janine Blumberg kapja a főszerepet, ám szintén fontos figura Janine gyerekkori barátja, Harriet Cornwall.

Janine zsidó származású, felső középosztálybeli, intelligens, művelt, ám önmagában bizonytalan író. Barátja, Harriet látszólag Janine tökéletes ellenpontja: ambíciózus, céltudatos, sikeres. Azonban lényegében mindketten ugyanazokkal a problémákkal küszködnek: a társadalmi és az önmagukkal szemben támasztott elvárások között vergődve próbálják meghatározni identitásukat, jelenüket, jövőjüket, melybe a környező világ mellett még a

legszűkebb család, vagyis az anyák és szerettek is erőteljes beleszólást kérnek. Wasserstein itt a már korábbról ismert női sorskérdések mellé felsorakoztatja az anya-lány, férfi-nő kapcsolat problematikáját is. Folyamatos ellenpontosítás tanúi lehetünk: egyrészt a két lány ellentétes habitusa, másrészt a két anya által felrajzolt és elvárt szerep-minta körvonalazódik ki. Család és karrier kérdése kapcsán egyre inkább bebizonyosodik, hogy nem az és/vagy, csupán a vagy/vagy alternatívája létezik. S bár Harriettel ellentétben Janine nem akarja meghódítani a világot, és a családalapítás ellen sincs elvi kifogása, egyszerűen nem akarja elfogadni a készen kapott, helyesebben előírt fészket. Talán nem csoda, hogy végül egyedül marad... Ennél azonban többről van szó: nem az a lényeg, hogy Janine férjhez megy-e vagy sem, sokkal fontosabb, hogy képes volt dönteni. Lehet, hogy ez a döntés jó, az is lehet, hogy hibás: a lényeg, hogy minden bizonytalansága ellenére a maga kezébe vette a saját sorsát.

Wasserstein következő, s egyben talán leghíresebb darabja a *The Heidi Chronicles*, melyet eredetileg a Seattle Repertory Theatre-ben mutattak be 1988-ban, s még abban az évben ugyancsak színre került a new yorki Playwrights Horizonban. 1989-ben pedig a Plymouth Theatre-ben, a Broadway-n is debütált, számos díjat besöpört, hogy a legnevesebbek közül a Tony-t és a Pulitzer-díjat említsük.

A *The Heidi Chronicles*, az első, Broadway-n bemutatásra kerülő, feminizmussal foglalkozó darab komoly vitákat kavart. Míg a kritikusok és irodalmárok ünneplendő ténynek tartották az első, feministának tartott mű Broadway repertoárra kerülését, addig maguk a feministák dühödten támadták kedvezőtlen tartalma és ábrázolásmódja miatt.

A *The Heidi Chronicles* Dr. Heidi Holland művészettörténész professzor életének eseményeit követi nyomon majd negyed századon keresztül, kezdve az 1960-as években, Heidi középiskolás korszakában; az 1970-es években a kialakuló és egyre erősödő feminista mozgalomról, közösségekről ad lenyomatot, s a harmadik szakaszban az 1980-as évek Reagan-korszakát, a yuppie életstílus és a karrierizmus, a fogyasztói társadalom előretörését mutatja be. A történet végül – s talán nem véletlenül - egy új dekád hajnalán, 1989-ben zárul, amikor Heidi egyedülálló anyaként – mintegy előre jelezve az újabb korszak trendjét - egy panamai árvát fogad örökbe.

A kronologikus, ám flashback-ekből építkező történet a főszereplő, Heidi életén keresztül mutatja be az amerikai történelem társadalmi, kulturális és politikai változásait. Ebben a meglehetősen sok életrajzi utalást rejtő műben válik talán legplasztikusabbá Wasserstein véleménye, miszerint „az ember annak a kornak a terméke, melyben nagykorúvá vált” – hiszen a viselkedés, az életmód és életfelfogás változásai mind-mind elválaszthatatlanok a társadalmi-kulturális-politikai, valamint az emberi mikrokörnyezet folyamatos átalakulásától. S bár a főszereplő-címszereplő Heidi, mégis, vele együtt egész generációjának - csalódásokkal, fájdalmakkal, árulásokkal, kompromisszumokkal, kiábrándulással tarkított - élete kerül górcső alá.

A *Heidi Chronicles* stílusa korszakról korszakról haladva egyre erőteljesebben halad a szürreális felé; figurái mindig is az adott dekád korhű lenyomatai, ám az 1980-as évekhez érve már szinte gúnyos karikatúrává válnak: íme, előttünk áll az új nőtípus, aki egyszerre akar elérni mindent: nőiséget, karriert, anyaságot, trendi életmódot – s közben csak egyet felejtett el: élni.

Merthogy élet és életmód nem összetévesztendő fogalmak.

Wasserstein következő két darabja, a *The Sisters Rosensweig* és a *The American Daughter* új állomás az életműben: Wasserstein nem saját generációjával, hanem idősebb, látszólag sikeres értelmiségi nőkkel foglalkozik.

A *The Sisters Rosensweig* először 1992-ben, a Seattle Repertory Theatre felolvasószínházában került bemutatásra, s még abban az évben az átdolgozott változat a Lincoln Center színpadán is debütált. 1993-ban pedig a Broadway-n, a Barrymore Theatre-ben aratott hatalmas kritikai és közönségsikert, melyet a több mint 500 előadás is jelez.

A *The Sisters Rosensweig* Wasserstein szerint sokat köszönhet Noel Coward, Kaufman és Hart, valamint Csehov műveinek. A darab más szempontból is vízváltató Wasserstein munkásságában: a színpadi hagyományokkal ellentétben egy meglehetősen elhanyagolt korosztályt, a középkorú nőt állítja a középpontba, a korábbi változó helyszínekkel ellentétben itt elejétől végéig egy londoni nappaliban játszódik a cselekmény, s a flashbackekből, pillanatképekből építkező szerkezetet felváltja az egységes struktúra – ha tetszik, Wasserstein megtér az arisztotelészi tér, idő és cselekmény klasszikus hármas egységéhez. Átvitt értelemben szereplői itt nem térben és időben, hanem lélekben és gondolatokban járnak be nagy utat.

A két felvonásos darab 1991-ben játszódik, amikor három középkorú, Brooklynból származó zsidó nővér összegyűlik Londonban, hogy rituális keretek között megünnepeljék a legidősebb, Sara születésnapját. Három,

látszólag sikeres nő portréja rajzolódik ki: Sara ötvennégy éves bankár, üzletasszony, a negyvenhat éves Gorgeous egy rádió műsorvezetője, a negyven éves Pfeni pedig újságíró, aki a tadzsik nők helyzetéről ír könyvet. A siker azonban tényleg csak látszólagos: mindannyian önnön bizonytalanságuk, kétségeik, kudarcaik foglyai. A darab részben hármójuk egymáshoz, valamint az őket körülvevő férfiakhoz fűződő viszonyát térképezi fel – központi témája mégis a spirituális út, melyet mindegyiküknek be kell járnia ahhoz, hogy önmagukat, a másikat, s saját zsidóságukat megtanulják feldolgozni és elfogadni.

A *The American Daughter*, Wasserstein legkevésbé önéletrajzi ihletésű darabja 1997-ben először a Seattle Repertory Theatre-ben, s ezzel szinte egyidejűleg a Lincoln Centerben került színre. A *The Sisters Rosensweig*-hoz hasonlóan szintén középkorú nőket állít a középpontba; a helyszín ismét realista, egy nappali, melyről hagyományos értelemben állíthatnánk azt, hogy mint az otthon szimbóluma, a nők területe. Wasserstein azonban ebben a művében továbbmegy: nyíltan politizáló darabjában épp eme női territórium ellenpontozza a magánélet és karrier-közélet egymásra hatását – a helyszín egyszerre otthon s afféle alkalmi televízió stúdió, ahol egymás kezébe adják a kilincset a sajtó és a stábok. A darab hősnője, Lyssa Dent Hughes ugyanis közszereplő – szinte családi vonás, hiszen apja képviselő -, az egészségügyi miniszteri cím várományosa, az ő személyén keresztül konfrontálódik a magánélet és a politika, érzelem és ambíció. Az 1994-ben játszódó történet a nők politikában betöltendő-betölthető szerepét, s ennek társadalmi elfogadottságát vizsgálja Lyssa sorsán keresztül. Az 1990-es években a nők

látszólag elérték az egyenjogúság elérhető legmagasabb csúcsait: a nagyívű, akár politikai karrier is látszólag elérhető közelségbe került. Kérdés persze, hogy maga a társadalom elég érett-e az egyenjogúság gyakorlatban történő elfogadására is: mint kiderül, elég egyetlen rossz döntés, egyetlen félreérthető megjegyzés, és a még mindig kettős mércével mérő társadalom boldogan taszítja vissza a jelöltet oda, ahonnan jött: a női szerepkörbe.

A *The American Daughter*-t valós események ihlették. Lyssa előképe a Clinton-korszak államügyész jelöltje, Zoe Baird volt, akiről kiderült, hogy bevándorló házvezetőnője után nem fizette be a társadalombiztosítást. Lyssa egy esküdszéki tárgyalásból vonja ki magát – ám valószínűleg még ennél is súlyosabb bűne, hogy nyíltan kijelenti: nem akar átlagos háziasszony maradni. A hagyománytisztelő, s ebben az értelemben meglehetősen képmutató – azaz a női szerepeket még mindig egyfajta értékrend szerint mérő – amerikai társadalom – és szűkebb értelemben a család, jelen esetben a férj - az emancipáció és egyenjogúság ellenére nem tűri az ilyesfajta megnyilatkozásokat, s ez Lyssának – akárcsak annak idején Zoe Baird-nek – a jelöltségébe kerül. Wasserstein természetesen nem akar erkölcsi feloldozást adni a kötelezettségek alól kibúvó Lyssának, mint ahogy Zoe Baird tette sem magyarázható vagy menthető. A baj a kettős mércével és az erkölcsi értékek relativitásával van: Wasserstein egy olyan Amerika képét rajzolja meg, ahol az elvek feledésbe merültek, ahol a hatalom és a felelősségvállalás zavaros, olykor felcserélhető fogalmak, s a hatásos fellépés nagyobb súllyal nyom a latban, mint az elhivatottság és a képesség.

THE HEIDI CHRONICLES (1988)

„Azért írtam ezt a darabot, mert felsejlett előttem egy nő képe, aki egy nőegyleti gyűlésen feláll, és azt mondja: 'Még sose voltam ilyen boldogtalan....' Barátaimmal beszélgetve tudtam, hogy ez az életérzés benne van a levegőben, bennem is, másokban is, és úgy gondoltam, mindezt egy színdarabban kellene megfogalmazni. Minél jobban dühített, hogy ezeket az érzéseket még senki sem fogalmazta meg, annál több dühöt írtam a darabba.”⁴⁰

Az ötlet nyomán megszülető darab főhőse, Heidi Holland, a Columbia Egyetem művészettörténet professzora, aki a középkorúvá válás küszöbén kiábrándultan szemléli azokat az eszméket, ideákat, melyek egykoron a '60-as éveket formálták. A huszonhárom évet felölelő, epizodikus szerkezetű darab a kezdeti eufóriától, a nőmozgalmak, testvériség fogalmától jut el eme illúziók teljes felszámolásáig.

Wasserstein írói tehetsége abban rejlik, hogy a korszakok feltérképezésekor a személyes konfliktusokban egyszerre van jelen a politika és a vígjáték. Egy olyan generáció életének társadalmi – s persze emberi – változásait követi nyomon, mely a végletekig cinikus, ugyanakkor reménykedik, s illúziókat táplál, fejlett öntudattal rendelkezik, mégis zavarodottan bolyong az élet útvesztőiben. A szereplőknek a személyes választás és döntés terén valójában szűk mezsgye jut, hiszen a kor kulturális-társadalmi viszonyai és elvárásai

⁴⁰ Walter Shapiro: *Chronicles of Frayed Feminism* – Time 1989. 03.27. 90-92. old. (ford. G.Gy.)

alakítják életüket. Vagyis az áhított „mindent egyszerre” nőként lehetetlen: a család és karrier közti választás egyet jelent az egyéni boldogság kockáztatásával.

Wassertein társadalomkritikáját a vígjáték műfaján keresztül mutatja be, éppen ezért gyakran éri a vád – kritikusoktól, írónőktől, feministáktól egyaránt –, hogy elveszi a felvetett probléma élet, a figurák és az általuk megélt konfliktusok a felszínen maradnak. Wasserstein számára azonban a humor a legfontosabb stilisztikai eszköz, mellyel a figurák egyszerre adhatnak hangot személyes érzelmeiknek és társadalomkritikájuknak. A humor álarca lehetővé teszi, hogy e mögé bújva a nők társadalmilag elfogadható módon fejezzék ki fájdalmukat, dühüket, frusztrációjukat, anélkül, hogy mindezeket az érzelmeiket néven kelljen nevezni. Wasserstein dialógusai a felszínen a vígjáték nyelvét beszélik, szellemesek és viccesek, ám a felszín alatt ott rejlik egy másik – fájdalmakból, csalódásokból szőtt – dialógus, melyek a társadalmi és személyes feszültségekről árulkodnak. A vígjáték így egyfajta politikával átszőtt beszéd, mely megóvja a szereplőket attól, hogy önsajnálattól átitatott áldozatoknak tűnjenek.

Wasserstein szerint az emberek annak a kornak a termékei, melyben nagykorúvá váltak. Ezért szinte mérnöki pontossággal tervezi meg a darabok cselekményét, helyszínét, idejét. A *The Heidi Chronicles* 1965 és 1989 közti időszakot öleli fel. Ebben a műben – ahogy a cím is jelzi – a vígjátéki műfajon és a férfi-nő kapcsolat ironikus bemutatásán túl Wasserstein egyfajta krónikásként számol be a változó társadalmi értékrendről, ahol is a személyes és hivatásbeli prioritások folyamatos változásnak vannak kitéve. A darabban

megjelenített időszakokban a remény és a megvalósulás, realitás, tervek, ambíciók és a valóságban elért eredmények ütköznek egymással.

A darab első és második felvonása 1989-ben, egy prologussal kezdődik, az első felvonás ezután visszaugrik az 1965-1977-et felölelő időszakra. A jelenetekben elhangzó zenék korfestő szerepet töltenek be, az adott korszak meghatározott slágerei hangzanak fel. Az első prologusban Heidi Holland művészettörténész a Columbia Egyetemen tart előadást olyan képzőművészekről, akik nőként csak nemrég nyertek bebocsátást a művészet szentélyébe. Heidi finom iróniával ecseteli a diavetítésen bemutatott műveket, s megjegyzi, hogy ezen alkotások az ő diákéveiben még nem kerültek be a tankönyvekbe. A következő jelenetekben Heidi magánéletének és karrierjének állomásai vonulnak fel. Az első helyszín egy gimnáziumi bál, az időpont 1965. Az esetlen, mégis higgadt Heidi tizenhat éves; unottan és némiképp borzadva szemléli kortársai erotikától átfűtött táncát, miközben ironikus párbeszédbe elegyedik egy Peter Patrone nevű fiatalemberrel, aki egyike azon két férfinak, aki későbbi életének meghatározó alakjaivá válnak. A cselekmény 1968-ban, egy újabb partin folytatódik: a liberális McCarthy szenátor támogatóinak bankettjén, ahol is Heidi megismerkedik életének másik, ha nem legfontosabb férfijával, az újságíró Scoop Rosenbaummal, akivel életének további szakaszaiban amolyan „se veled, se nélküled” kapcsolat alakul ki. Scoop Rosenbaum megtestesíti mindazt, ami nem Heidi: arrogáns és magabiztos. Különös, hogy a jelenetnek helyszínt adó politikai esemény témája látszólag irreleváns a történet szempontjából. A McCarthy-gyűlésnek semmi köze a nőmozgalmakhoz, a feminizmushoz, egyenlő jogokhoz. A téma Vietnam, vagyis a politika csak

mint korjellemező jelenik meg. 1970-ben, a michigani Ann Arborban találkozik Heidi először a radikális nőmozgalommal. Ebben a meglehetősen szatirikus jelenetben alig maroknyi nő emel szót a számára oly fontos emancipációért, s melynek a választási lehetőségeket taglaló, feminista gyűléseken gyakran felhangzó egyik kulcsmondata, „az ember vagy borotválja a lábát, vagy nem” akár szlogenje is lehetne. Heidi, noha érintett és érdeklődő, mégsem dönt, nem voksol: ismét csak szemlélő marad.

1974-ben, a mű következő állomásának idején a feminizmus már mélyebb gyökereket vert. Heidi a Chicago Art Institute előtt tart beszédet arról, milyen kevés női alkotó szerepel a kiállításokon. A nyilvános állásfoglalás és a magánélet azonban újból egybefonódik: ideje nagy részét a már orvossá lett Peterrel tölti, akihez már tíz éve vonzódik, ám akiről csak most derül ki, hogy meleg. Noha a választási lehetőségek egyre szűkülnek, Heidi a döntés helyett inkább a tartózkodást és a szemlélődést választja. Még három év, és Scoop, életének másik fontos szereplője megnősül; feleségül vesz egy gazdag és butácska nőt, miközben fennen hangoztatja Heidi iránti múlhatatlan érzelmeit. Heidi hozzáállása mögött valószínűleg nem a határozatlanság rejlik; nem tudja, helyesebben szólva nem akarja döntésre vinni a dolgot.

A második felvonás szintén a Columbia egyetemen tartott művészettörténet előadással kezdődik, ahol is Heidi a festőnők képeit taglalva saját ars poetikáját és életfilozófiáját fogalmazza meg: a szemlélődés és megfigyelés művészetét. Heidi, akárcsak maga a szerző Wasserstein – nem véletlenül önéletrajzi ez a mű is – megfigyelő. Ha tetszik, néző, aki sokszor ahelyett, hogy megélné, alakítaná, inkább szemléli és megfigyeli önnön életét, akár azon az áron is,

hogy az élet elvágat mellette. Nem véletlen, hogy Heidi művészettörténész. Nem művész, nem alkotó, hanem szemlélő és megfigyelő. Ha tetszik, kívülálló, akárcsak Wasserstein.

A darab nem pusztán a becsődölt álmok, elárult elvek, kompromisszumok, lemondások tételes felsorolása, noha ennek is tanúi lehetünk. Sokkal inkább a magánéletben felmerülő vágyak, igények és a valóság diktálta lehetőségek találkozása és ütköztetése. A *The Heidi Chronicles* természetesen nem csak női szerepek újraírását tartja szem előtt. Míg Wasserstein korábbi darabjaiban a férfiak döbbenettel szemlélték, hogy a nők elutasítják a hagyományos családmódelbe való beilleszkedést, addig Heidi lényegében maga sem tudja, hogy valójában mit vár el a férfiaktól. Az értetlenség azonban kölcsönös.

A második felvonásban Heidi életének korábbi, meghatározó szereplői döntéseiknek megfelelő módon tagozódnak be a társadalomba. Scoop házassága tökéletesen megfelel a konvencióknak: érzelmek, család és szerepjátszás jellemzik. Susan, Heidi barátnője, akit korábban még a nőmozgalom idealizmusa hatott át, most a korszellemnek megfelelően üzleti pályára szándékozik lépni, Denise, Susan testvére, a radikális feminista úgy dönt, előbb a karrier, utána a gyerek, Heidi pedig a karriert választja a házasság helyett – noha döntésnek kicsit nehéz nevezni, hiszen a potenciális férfiak kiesnek a szűrőn: Scoop nő, Peter pedig homoszexuális. Vagyis tetszik-nem tetszik, Heidi kényszerpályán mozog. Az ő gyermeke a könyve, melyet festőnőkről ír. A '70-es éveket követő '80-as években új szellemiség, a kőkemény materializmus köszönt be, és a szereplők zöme mindent elkövet, hogy megfeleljen az új kor elvárásainak, melyben a Heidi által oly fontosnak

tartott „a tartalom a forma felett” megdőlni látszik, és a forma diadalútja indul el a forma felett. E gondolatot támasztja alá az a jelenet, melyben Scoop, Peter és Heidi egy 'Hello, New York' című televíziós show műsorban együtt szerepelnek, s ahol a produceri elvárások szerint életük-szakmájuk zanzáját kell blőd, szórakoztató formában a köz elé tárni. A jelenet kulcsa pedig az, ahogy, amilyen módon, a „tizenöt perc hírnéért” Scoop és Peter egymással szövetkezve Heidibe fojtja a szót, aki ily módon egy árva mondatot sem tud befejezni. Vagyis Heidinek ismét a megfigyelő szerepe jut. Scoop Rosenbaum az új kor tökéletes prototípusa: a stílus és forma győzelme a tartalom felett – semmiféle áldozathozatalra nem hajlandó, kompromisszumot nem ismer, nem elvei okán, egyszerűen önzőbb annál, hogy bárminek vagy bárkinek behódoljon. Újságíró lévén véleményt formál és alakít, ám az általa véleményezett ügyeknek nem elkötelezettje. Ha tetszik, Heidihez hasonlóan ő is megfigyelő, szemlélő, ám esetében tudatos döntésről és nem a helyzet hozta kényszerről van szó. Scoop Heidivel ellentétben a felszínen mozog, Heidi számára ugyanis az elvek nem árucikkek, melyet pozícióért, hírnéért áruba lehet bocsátani. Scoop és Heidi kortársai, a mára már a médiában dolgozó Susan – aki számára a nőmozgalom csupán a nézettségi adatok szempontjából érdekes -, vagy a kiadói szerkesztő Denise tökéletesen betagozódnak, ismerik vagy kivárlják a megfelelő árfolyamot, amikor is az álmok becserélhetők. Igen, mindenki a maga módján éli meg és valósítja meg az amerikai álmot. Heidi ismét kívül marad.

A '80-as éveket taglalva mű stílusa egyre inkább a szürreális felé halad. Wasserstein társadalomkritikáját jelzi, hogy az alakok egyre inkább

kétdimenzióssá, szinte karikatúra-szerű rajzfilmfigurákká válnak: színes pacák test nélkül, vagyis a felszínesség győzedelmeskedik a személyiség fölött. Heidi életében talán először, majdhogynem talajt veszítve kavarg, amikor szembesül az illúziók végső szertefoszlásával. 1986-ban, egy öregdiák találkozón tartott, zaklatott és kissé összefüggéstelen beszédében felvázolja, hogy mi lett az egykori álmokból, mivé vált a modern kor modern nőideálja: új nőtípus született, aki egyszerre akar mindent: nőiséget, karriert, anyaságot, trendi életmódot – s közben elfelejtette, hogy egykor egy közös cél lebegett mindannyiuk előtt.

1987-ben Heidi ismét találkozik Peterrel annak munkahelyén, egy new yorki kórház gyermekosztályán, ahová adományokat és könyveket hoz. A világ mindkettejük számára megváltozott. Heidi New Yorkot elhagyva lezárni készül egy életszakaszt, saját és közös múltjukat. Peter szemléletében is lényeges változás ment keresztül: az egykori magabiztosságot epés irónia váltja fel; az az ember, aki számára nem is olyan rég a homoszexualitás és a másság vállalása még pofonegyszerű volt, a rohamosan terjedő AIDS tükrében személyisége elveszíti a biztos talajt. Ismét új kor hajnala virrad, ahol már nincs helye az illúzióknak, harcolni kell, akár az életért is, s ezért a közösséget újra kell építeni – ám az építkezést az egyén szintjén kell kezdeni. Heidi így mégis New Yorkban marad, megbékül Peterrel és szakít Scooppal.

A darab két évvel később, az új kor küszöbén, 1989-ben fejeződik be, amikor is Heidi egy panamai kislányt fogad örökbe. Ez a mozzanat heves kritikákat váltott ki, főként feminista körökben, akik úgy vélték, Wasserstein ezzel végleg az eszme árulója lett. Más kritikusok úgy vélték, az adoptálás nem szerves

következménye a cselekménynek, hiszen Heidi soha nem hangoztatta gyermek iránti vágyát. A kérdés azonban ennél összetettebb. Heidi a darab folyamán végig a megfigyelő szerepét tölti be. Van véleménye, s megpróbál ugyan rácsatlakozni egy mozgalomra, mégsem kötelezi el magát. Mert csalódik. Ezért kívülálló marad. Ez természetesen tovább fokozza a csalódottságot. Magánéletében ugyanígy a szemlélő és a kívülálló szerepébe kerül-kényszerül. Életének két fontos férfialakja nem juthat potenciális szerephez: egyik nemi orientációja, másik házassága révén. A magánéleti és társadalmi fiaskók még izoláltabbá és boldogtalanabbá teszik. Életében először fontos döntést hoz: örökbe fogad egy gyermeket. Talán azért, hogy ellensúlyozza mindezt. Talán másért. Wasserstein, mint szintén szemlélő, mindenesetre az olvasóra bízta a döntést. S mint a kritikák is jelzik, nincs egységes olvasat.

A *The Heidi Chronicles* szellemes és szatirikus képet fest egy generáció életéről, küzdelmeiről, csalódásról, kiábrándultságról, kompromisszumokról, a feminista mozgalomról, férfi-nő kapcsolatokról, ahol is a szereplők az adott kor társadalmi, kulturális és politikai lehetőségei közepette, annak megfelelően vagy éppen az árral szemben úszva megpróbálják felépíteni életüket.

THE SISTERS ROSENSWEIG (1992)

„A 'The Sisters Rosensweig' ötlete akkor merült fel bennem, amikor Londonban tartózkodtam, és éppen a The Heidi Chronicles írásával voltam elfoglalva. Azt

*hiszem, ott és akkor nagyon is amerikaiak és nagyon is zsidónak és egy adott etnikumhoz tartozónak éreztem magam. Ahogy életem során igen sokszor, például a Mount Holyoke-ban vagy a Yale-en, lelkem mélyén éreztem, hogy zsidó vagyok...mégis kívülálló.*⁴¹

Wasserstein gyakran érezte magát kívülállónak, ezért volt számára fontos, hogy a zsidó identitásról írjon darabot. Noha korábbi műveiben szintén felbukkannak zsidó karakterek, a kulturális örökség kérdése és az identitás-tudat válsága még soha nem kapott ilyen meghatározó szerepet.

A *The Sisters Rosensweig* három középkorú, brooklyni származású zsidó nővér, Sara, Pfeni és Gorgeous életét mutatja be, akik Londonban gyűlnek össze, hogy megünnepeljék a legidősebb, Sara ötvennegyedik születésnapját. Sara Goode háromszor vált el, nemrég távolították el a méhét. Nőként úgy érzi, már nincs jövője. Magánéleti és női kudarcait ellensúlyozza szakmai karrierje: egy honkongi bank vezetője. Londonba költözött, hogy zsidó gyökereiről elfeledkezzen; brit akcentussal beszél, második válása után megtartotta a férje nevét és még lányát is egy Thomas Hardy regény, az *Egy tiszta nő* ihletésére nevezte el Tessnek. A tény, hogy a történet Londonban játszódik, már önmagában is fontos, különösen Sara szempontjából. Sara ide menekült; hazát és vallást hagyott el, semleges területre, amolyan érzelmi senkiföldjére költözött. Életében egyetlen férfi van, az előkelő származású brit, Nicholas Pym, aki felszínességével, a „tartalom helyett a forma” megtestesítésével némiképpen emlékeztet a *The Heidi Chronicles*-ből már ismert Scoopra. Sara

⁴¹ Interview with Jan Balakian. *Speaking on Stage: Interviews with Contemporary American Playwrights*, ed. by Philip C. Kolin and Colby H. Kullman – University of Alabama Press, 384. old. (Ford. G.Gy.)

erős és hűvös asszonyként nem akar újra szerelmes lenni, ám egyszer csak feltűnik Merv Kant, a brooklyni zsidó műszőrme-kereskedő, és Sara kénytelen újragondolni és újraértékelni életét és elveit.

Sara lánya, Tess iskolai dolgozatát anyja életéről, gyökereiről írja. A család történetéről folytatott kutatásai során ismerjük meg a nővérek identitás keresését. Tess ugyan vágyódna a gyökerekre, szeretne visszatérni a gyermekkor színhelyére, Connecticutba, a válság és az útkeresés még az ő életében is nyomon követhető: litván származású barátja, a munkásfiú Tom Valiunus hatására Litvániába készül, hogy a litván függetlenségi mozgalmat támogassa. Tess szintén döntés elé kerül, s hogy végül mégsem utazik el, az nem anyjának köszönhető, hanem annak az érzelmi-értelmi fejlődésnek, melynek során ráébred: nem szükséges Litvániába utaznia ahhoz, hogy megtudja, ki is ő valójában.

Pfeni, a legifjabb nővér negyven éves. Újságíró, világutazó, aki egy biszexuális színházrendezővel, Geoffreyval él. Geoffrey azonban elhagyja, mert hiányoznak neki a férfiak. Pfeni életében még egy férfi van, Merv, aki azonban Sara iránt érez vonzalmat. Pfeni a politikai újságírást cserélte fel az utazással és úti beszámolók írásával. Szakmájából adódóan hivatásos megfigyelő, aki azonban soha nem tudta saját életét a maga teljességében megélni, sem újságíróként, sem magánemberként. Félbehagyta a tadzsik nők társadalmi helyzetéről írott művét, mert úgy érezte, a megfigyelő szerepében csak haszonélvező: kizsákmányol, de nem segít. Végül Sara segítségével ráébred, hogy döntésével önnön magának fordított hátat, s ismét visszatér a politikai újságíráshoz.

A középső nővér, a negyvenhat éves Gorgeous is a látszólag sikeres nők életét éli, akinek sikerült a „mindent egyszerre” elvét az életben is kamatoztatni: ügyvédhez ment férjhez, négy gyereke van, elegáns kertvárosi házban él és média személyiségként egy rádiós talk show műsor házigazdája. Ám a valóság az ő esetében sem ilyen rózsás: nem kapja meg a vágyott műsort, a férj elvesztette munkáját, és most az alagsorban regényeket ír, ő maga pedig olyan embereknek dolgozik, akiket már-már megvet. Ő az egyetlen, aki nem csupán Sara születésnapja miatt érkezik Londonba: gyakorló zsidóként a Temple Beth El egylet nőtagjait hozza el, hogy megnézzék a koronaékszereket. Gorgeous, akárcsak Sara és Pfeni, szintén változáson megy keresztül: amikor a csoporttól egy eredeti Chanel kosztümöt kap ajándékba, hogy az általa hordott utánzatot lecserélje, Gorgeous végül úgy dönt: eladja, hogy az árából finanszírozni tudja fia egyetemi tanulmányait. S ez bizony heroikus tett egy frivol, s korábban csak önmagával foglalkozó nő részéről.

A *The Sisters Rosensweig* az identitásról, az identitás kereséséről szól; ez a lelke és mozgatórugója, mely több szinten áthatja a darabot. A legszembeötlőbb a névválasztás kérdése. A név mint címke, mint azonosító vitathatatlanul problematikus a szereplők számára. Ahogy már említettük, a többszörösen elvált Sara például második férje vezetékeve mögé bújva leplezi önmagát és származását, s amikor Mervyn egyszer a leánykori nevén szólítja, döbben rá, hogy már harminc éve nem hívta így senki. Pfeni valójában Penny, a kissé affektált becézett formát Geoffrey ragasztotta rá. Gorgeous beszélő nevét (jelentése „gyönyörű”, „fenséges”) apjának köszönheti, s úgy érzi, a név kötelez: meg kell felelnie a nevéből adódó elvárásoknak. Érdekes és egyben

árulkodó, hogy a nővérek mindegyikének – bár autonóm személyiségnek tartják magukat - ám így vagy úgy, de férfi a névadója... (Egyébként nem csak a nők, a férfiak is szembesülnek a név okozta problémákkal: Mervyn Kant hol Marv, hol Marvin, hol Merlin, s mint később kiderül, a Kant is Kantlowitzból rövidült...)

A nevekkal kapcsolatos identitás problémák mellett a szereplők karrierjében is felmerülnek kétségek és kérdőjelek. Mervyn műszörmékkal kereskedik, mert az állatvédőktől való félelmében nem meri bevállalni a valódi szörmét. Pfeni egykor politikai újságírással foglalkozott, ám meghátrált, és úti beszámolókat ír, Gorgeous pedig egy olyan lélekbúvár rádióműsort vezet, melyhez nincsen megfelelő háttere, orvosi vagy pszichológusi képzettsége. Sara egy hongkongi bank igazgatója; nőként igazi férfi pozíciót tölt be, ennek megfelelően él, és akar kizárni mindenféle szexust az életéből.

Bár lényegében a darab minden szereplője zsidó, valójában csak két ember akad, akit származása nem zavar, mi több, a hagyományokat és rituálékat ápolná és őrizné, ha Sara nem akadályozná őket ebben: ez Merv és Gorgeous. Ám nem a vallás az egyetlen kulturális örökség, ami elveszett, vagy amiről a szereplők megfélekeznek, hanem a haza és az otthon is. Sara és Tess Londonban él, Pfeni és Mervyn a világot járja. Tess litván származású udvarlója hatására Vilniusba készül, hogy az egykori Szovjetunió összeomlását saját szemével láthassa. Anyja értetlenül áll a dolog előtt, nem érti, hogy egy connecticuti zsidó lánynak mi köze lehet a litván ellenállási mozgalomhoz. Sara valójában azt nem akarja tudomásul venni, hogy a gyökértelenséget ő nevelte Tessbe, aki tinédzserként így lázad. Tess egyébként a darab

kulcsfigurája. Fiatal, érzékeny és intelligens; életkorából adódóan múltja még nem nagyon van, csak jövője. Ő is Rosensweig-vér, ám objektív szemlélő: mivel Londonban él, érzelmi és történelmi rálátása van anyja és nagynénjei életére. Az ő figurája a mű szerkezeti mozgatórugója: az anyjáról írt iskolai dolgozat apropóján merül fel a származás, a vallás, a gyökerek, annak megtagadása és elfogadásának kérdése. A nővérek azért gyűltek össze, hogy ünnepeljenek, egy rituálét cerebráljanak. A születésnap vacsora során elhangzó dalok, gyerekkori játékok, viccelődések ismét felidézik a múltat, a vélt vagy valós biztonságot, a még ép és sértetlen identitás tudatot, amikor életük még a közös gyökérnek, hitnek és szokásoknak köszönhetően még összefonódott. Mára az identitás elveszett vagy legalábbis megkérdőjeleződött, a hit jelentőségét veszítette és az emlékek is talán csak az eltelt időnek köszönhetően tűnnek szentimentálisan szépnek. Ám mégis van remény, hogy mindez gyógyítható és helyreállítható: a közös vacsora több lesz, mint születésnap eszemiszom – igaz, hogy még nem tradicionális zsidó hálaadás, mégis visszahoz valamit az egykori közösségtudatból, a szereplők felfedezik, hogy a felvállalt közös múlt a jövőjükre is hatással lehet.

Ez a csehovi ihletésű darab az identitászavar, a család, a férfi-nő kapcsolat, a politikai események – a kelet-európai demokratizálódási folyamatok és az amerikai recesszió problémái – valamint a középkorúvá válás gyötrő és nehéz kérdéseit mindvégig könnyed, vígjátéki hangon szólaltatja meg. A *The Sisters Rosensweig* Wasserstein egyik legsikerültebb, legszellemesebb darabja, melyben saját írói gyakorlatával szakítva remekül, nem epizódtechnikával szerkesztett, lineáris, a hely-idő-cselekmény hármas egységének megfelelő

történetet írt. Noha a történet ízig-vérig amerikai, ezen belül is new yorki és zsidó, sikerét annak köszönheti, hogy nagy empátiával és mély emberi humorral festi meg három nővér és holdudvaruk sorsát – s eközben még a sznob angol, Nicholas Pym és a munkásszármazású, radikális Tom Valiunus alakján keresztül még az angol társadalom szélsőségeit is felvillantja.

Wasserstein olyan darabot akart írni, melynek főhősnője végre nem marad egyedül, hogy negyven fölött is van remény, ám férjhez menni sem muszáj mindenkinek, s hogy sohasem késő felismerni, hogy honnan jöttünk, s hogy kik vagyunk.

ÖSSZEGZÉS

Marsha Norman, Paula Vogel és Wendy Wasserstein Tony, Obie és Pulitzer-díjas írók pályafutásának taglalása után joggal merülhet fel a kérdés, ma hol tartanak és hogyan vélekednek pályájukról és a színházról. Nos, Wendy Wasserstein sajnos 2006-ban, ötvenöt évesen meghalt, halála előtt nem sokkal mutatták be utolsó darabját, a *Third*-öt. A három író közül talán az övé a leggazdagabb és legsikeresebb életút, darabjai mellett termékeny prózaíró, esszéista volt, forgatókönyvet írt, még gyerekkönyvvvel is próbálkozott, s egy operalibrettót (*Best Friends*) és egy musical szövegkönyvet (*Pamela's First Musical*) is magáénak tudhatott. Nem tudni, milyen darabok maradtak megíratlanok: Wasserstein ígéretes pályája fiatalon maradt torzóban.

Marsha Norman jelenleg a Juilliard School drámaíró tagozatának társelnöke, a Sundance Theatre Institute művészeti tanácsadója, a Kennedy Center vendégtanára és az Amerikai Drámaíró Céh alelnöke. 2004-ben bemutatták *Last Dance* című vígjátékát és megírta a *The Color Purple* című musical librettóját. (Ez egyébként második librettója, első, amelyért Tony Awardot kapott, a *The Secret Garden* volt).

Paula Vogel legutóbbi darabjai a *The Long Christmas Ride Home* című, a japán bunraku műfajával, a színészekkel és bábokkal kísérletező mű, valamint a

2006-ban bemutatott *Civil War Christmas* című „családi musical”. Vogelt, a Brown University Creative Writing professzorát 2008-ban kinevezték annak a Yale School of Drama-nak a drámaírói tagozatának az élére, amelyik még diákként elutasította felvételi kérelmét. Igazi látványos, szakmai elégtétel. Vogel emellett új területeken is kísérletezik: forgatókönyvírással is próbálkozik.

E három sikerekben gazdag és elismert pályakép mögé nézve azonban a kép kicsit szellemképessé válik. Ugyan a „mi lett volna, ha..?” kérdések feltevésének nem sok értelme van, mégis elgondolkodtató, hogy Norman vajon eljutott-e volna a szakma csúcsára, ha nem áll mögötte Jon Jory és az Actors Theatre of Louisville, s vajon ugyanilyen sebességgel ívelt volna fel Wasserstein írói karrierje a Yale-en kialakult jó kapcsolatok, s személyes mentora, a Lincoln Center művészeti vezetője, Andre Bishop nélkül. Paula Vogel első jelentős sikerét, a *The Baltimore Waltz*-ot nem hamvas ifjúságában könyvelhette el, s csak kevesen tudják, hogy eddigre már 22 megírt darab lapult a fiók mélyén. Igaz, lehet, hogy ott jobb helyen vannak. Vogel szinte kényszeresen újraírja darabjait, csak akkor engedi színpadra, ha elérte a vágyott formát-tartalmat – s no persze akkor, ha van hívó szó, felkérés. S általában ez az, amiből kevesebb van. Mindhárom író esetében érdemes az évszámokat végignézni: mekkora intervallum van az egyes darabok jelentkező-színrevitele között. Valószínűleg itt kor- és körtünetről van szó, nem feltétlenül írói, annál inkább színházi, morális és pénzügyi válságról. Igaz, ez sem csupán Amerikára érvényes.

Marsha Norman 2004-ben a szenátusi bizottság számára készített felszólalásában kétségbeesetten kér biztosítékot, anyagi segítséget az amerikai színház életbentartására. *„Mint tanárok, tudjuk, hogy a Broadway virágzik és prosperál, de fiatal íróinkat a képzés után szinte azonnal elveszítjük. Elszippantja őket a televízió és más, szakszervezettel támogatott ágak, melyek előre fizetnek és nem vitatkoznak az áron. A Juilliardon nyolc végzett hallgató ma Kaliforniában televíziós show-k vezetőinél és producereiért kilincsel állásért. És a tévések tudják, hogy a színházi írók a legjobbak.... S hiába próbáljuk őket a bér munka veszélyére figyelmeztetni, a Broadway ma nem sok jóval kecsegtet. ... a fiatal írók tudják, hogy a Broadway és Off-Broadway szerződések átfutási ideje több, mint egy év, ezalatt pedig a producerek érdeklődése esetleg más felé fordul. Érthető tehát, hogy a fiatal írók azt gondolják, anyagilag jobban járnak, ha darabjaikból pilotokat készítenek, s a színházba akkor jönnek vissza, ha már megengedhetik maguknak.”*⁴² A fiatal írók elvesztése mellett Norman másik nagy félelme, hogy velük együtt az írók középgenerációját, a derékhadat is elvesztik, hiszen számos példa igazolja a folyamatot: Paula Vogel, Teresa Rebeck, Aaron Sorkin, Diana Son, és a névsor még hosszan folytatható, ígéretes televíziós pályafutás elé néznek, s esetleg végleg elvesztek a színház számára. Norman szerint itt valójában nem a televízióról van szó, hiszen ennek a műfajnak jót tesz, ha tehetséges forgatókönyvírók dolgoznak a sorozatokon, filmekben. A probléma az, hogy

⁴² Marsha Norman: Testimony – United States Senate Committee on the Judiciary – The Playwrights Licensing Antitrust Initiative Act: Safeguarding the Future of American Live Theater, April 28, 2004 (Ford. G.Gy.)

ezek a tehetséges írók ideje nem fogja engedni, hogy a színpadnak is írjanak. Másrészt a tehetséges drámaírók elszippantásával, helyesebben átcsoportosításával a nézői szokások is megváltoznak: azok a nézők, akik eddig színházba jártak, dobozból nézik majd őket.

Paula Vogel másfelől közelíti meg a drámaírói és színházi problémát. Tabudöntögető témái, darabjainak szokatlantól eltérő szerkezetei, provokatív politikai megnyilvánulásai miatt a színházak gyakran elutasították műveit. Vogel ennek ellenére kiáll amellett, hogy a színház politikai és kulturális intézmény. S noha a színház halálától ugyan nem fél, az üzleti alapú színház szerinte alapvetően befolyásolja azt, hogy lehet-e valódi problémákat, akár provokatív módon a közönség elé tárni. S ez számára merőben politika. *„A női írók és a színesbőrű írók még mindig veszélyt jelentenek a színház számára, mert ha egy nő vagy egy színesbőrű író ír darabot, máshogy írja le a világot, máshogy definiálja a társadalmat, és ez veszélyt jelent. Ez mindig nehéz játszma. Remélem, mindez megváltozik, , de először is arra van szükség, hogy minél több nő és színesbőrű író kapjon támogatást. Mindig ez az első. ... Szerintem a non-profit színházak nyújthatják a legnagyobb támogatást. .. És most egy olyan színházi területről beszélünk, amelyre, őszintén szólva, a Kongresszus mérte a legnagyobb csapást, csak azért, mert potenciális veszélyt lát benne. A színház valóban különböző képet és verziót fest arról, amit társadalmi valóságnak nevezünk. És ezt akarják korlátozni, ellenőrzés alá vonni – mert a legtöbb politikus fél a társadalmi változásoktól. Szerintem a színház ma kulturális csatatér. Én a magam részéről csak annyit tehetek – és ez*

kicsiség – hogy megpróbállok arra koncentrálni, hogy hogyan bátorítsam a női írókat, a színesbőrű írókat és fehér férfi írókat, akik valamit máshogy akarnak elmondani – vagyis azokat, akik nem kommersz szemmel nézik a világot, és más képet látnak a valóságról. Azt hiszem, ennyi, amit a magam részéről tehetek. S még azt, hogy megírom a következő darabomat.”⁴³

⁴³ Ann Linden - Interview with Paula Vogel – in. The Playwrights’s Muse, ed. By Joan Herrington, Routledge 2002 (Ford.G.Gy.)

FÜGGELÉK I.

KRONOLÓGIAI ÁTTEKINTÉS

1705. A Pennsylvania Assembly színházellenes törvényjavaslatot fogad el
1709. A new yorki kormányzótanács betiltja a színházi előadásokat
1724. Philadelphiában megalakul az első észak-amerikai színjátszó társulat
1728. Megszületik Mercy Otis Warren (1728-1814), az első amerikai vígjátékíró
1730. Egy new yorki amatőr társulat Romeo és Julia előadásában Shakespeare először jelenik meg az amerikai színpadon
1751. Megszületik Judith Sargent Murray (1751-1820), az első amerikai drámaíró, akinek darabjait professzionális keretek között visznek színre
1760. A Maryland Gazette-ben megjelenik az első színikritika
1762. Rhode Island törvényt hoz a színpadi művek ellen
- Megszületik Susanna Haswell Rowson (1762-1828). Noha Angliában születik, Massachusetts-ben nő föl; később férjével, William Rowsonnal a New American Company tagjai lesznek – Rowson sikeres komédia- és vígoperaszerző lesz
1767. Megnyílik New York első állandó játszóhelye, a John Street Theatre

1772. Megszületik Mercy Otis Warren első, bemutatásra nem kerülő műve, a The Adulateur

1775. Újságmelléletekben megjelenik Mercy Otis Warren műve, a The Group

1778. A Congress több színház- és drámaellenes törvényt hoz

1779. Pennsylvániában minden színházi előadást betiltanak

1787. Az amerikai forradalom után fokozatosan felszámolják a színházellenes törvényeket, 1793-tól kezdve országszerte újra megnyitnak a színházak; a korszak jeles amerikai drámaírói: Judith Sargent Murray és Susanna Haswell Rowson számít

1794. Susanna Haswell Rowson vígoperáját, a Slaves in Algiers-t bemutatják a philadelphiai Chestnut Street Theatre-ben

1795. Judith Sargent Murray darabját, a Virtue Triumphant-t Murray más műveivel egyetemben bemutatja a bostoni Federal Street Theatre, melynek megalapításában maga is részt vett

1796. Judith Sargent Murray megírja a The Traveller Returned című művét

1797. Susanna Haswell Rowson Americans in England című művét bemutatja a bostoni Federal Street Theatre; Rowson még ebben visszavonul a színháztól és egy lányiskolát nyit Bostonban.

1800. Franciaországban megszületik az első melodráma – e forma a 19.századi amerikai drámaírók kedvelt műfaja lesz, és nagy hatást gyakorol az amerikai színházra

1813. Megszületik Louisa Medina (1813-1838), a melodráma-műfaj egyik első művelője, aki gyakran saját regényeiből készít adaptációt; a korszak azon kevés írónőinek egyike, akinek műveit professzionális keretek között kiviteleztek, holott sem színésznő, sem manager nem volt.

1815. Kentuckyban hivatásos színtársulat alakul

1816. A Chestnut Street Theatre-ben bevezetik a gázvilágítást

1819. Megszületik Anna Cora Ogden Mowatt (1819-1870); noha mélyen vallásos családja ellenzi a színházat, Mowatt lelkes drámaolvasó, s később korának sikeres színésznője és elismert, keresett drámaíró lesz

1826. A new yorki színházakba is bevezetik a gázvilágítást

1830-as évektől kezdve a drámaírók a vígjátéktól a melodráma és tragédia felé fordulnak, noha Anna Cora Mowatt Fashion című vígjátéka majd 1845-ben hatalmas kritikai sikert arat

1835. Louisa Medina Last Day of Pompeii című darabja 29-szer szerepel a new yorki Bowery Theatre színpadán, felállítva a leghosszabban futó darab rekordját

1838. Louisa Medina Nick of Woods és Ernest Maltravers című műveit bemutatja a Bowery Theatre. Medina a Bowery Theatre házaszerzője lesz

1845. Anna Cora Mowatt Fashion című darabja áttörő sikert arat – a művet még ma is gyakorta játsszák -; Edgar Allan Poe két kritikát is ír a Broadway Journal hasábjain. Mowatt még ebben az évben színésznőként is debütál.

1847. Anna Cora Mowatt megírja Armand, the Child of the People című darabját

1848. Kaliforniában megnyílik az első színház

1850. Országsszerte 50 színház nyílik

1853. Catherine Sinclair San Franciscóban megnyitja a Metropolitan Theatre-t

1855. Laura Keene színésznő-igazgatónő New Yorkban megnyitja a Laura Keene Varieties-t

1856. Az első amerikai szerzői jogi törvény létrejötte

Mrs. Sidney Bateman megírja Self című szatíráját

1866. Széleskörűen elterjed a rivaldafény használata

1870. Megszületik Rachel Crothers (1870-1958), a XX.század első felének legtermékenyebb és legsikeresebb drámaírója. Négy évtizedes drámaírói munkássága alatt 24 produkciót mutatnak be New Yorkban

1874. Megszületik Zona Gale (1874-1938), a családi vígjátékok egyik legsikeresebb szerzője, az első drámaírónő, akinek munkásságát Pulitzer-díjjal jutalmazták.

Megszületik Gertrude Stein (1874-1946). Noha Stein hírnevét elsősorban nem drámai munkáinak köszönheti, több, mint 70 színpadi művet alkotott; a modern amerikai dráma egyik megújítója, formabontó kísérletei miatt műveinek színrevitele meglehetősen nehéznek bizonyult

1875. A bonyolult díszletek, színpadi gépezetek, és a mai értelemben vett rendező megjelenése

1876. Megszületik Susan Glaspell (1876-1948). Glaspell szintén a drámaírás egyik újító szelleme, emellett a Provincetown Players egyik alapító tagja

1880. Pauline Elizabeth Hopkins afro-amerikai drámaíró nő *Slaves's Escape, or the Underground Railroad* című darabját színre viszi, s egyben a főszerepet játssza

Megszületik Angelina Grimké (1880-1958). Úttörő jelentőségű műve, a *Rachel* című darab révén (1916) az afro-amerikai drámaíró nők előfutáraként tartják számon.

1885. Megszületik Sophie Treadwell (1885-1970). Noha realista darabokat is ír, elsősorban az expresszionizmus úttörőjeként tartják számon

1889. A nyugati színházak meghirdetik a nőknek és gyerekeknek szánt matinékat

1891. Megszületik Zora Neale Hurston (1891-1960). Számos regényt, drámát ír, a XX.század első felének legelismertebb afro-amerikai szerzője

1894. Megjelenik a *Billboard* című folyóirat

1899. Megszületik May Miller (1899-1995), a legtöbbet publikált afro-amerikai drámaíró nő

1900-1908. A Broadway körzetében több, mint 80 színház épül

1901. Jane Addams és Laura Dainty Pelham közösségi és oktatási céllal Chicagóban megalapítja a Hull-House Players-t

1905. A Harvard egyetem English 47 címen drámaírói kurzust hirdet

1906. Megszületik Lillian Hellman (1906-1984). Hellmant társadalmi-politikai beállítottságú műveinek elismeréseként bevásztják az American Academy of Arts and Sciences (1960), az American Academy of Arts and Letters (1963) és a Theatre Hall of Fame (1974) tagjai közé

1907. Martha Morton drámaíró nő megszervezi a Society of Dramatic Authors-t, mivel az American Dramatists Club nőket nem fogad tagjai közé

1909. Rachel Crothers megírja A Man's World című művét, mely nyomtatásban 1915-ben jelenik meg

1914. Rachel Crothers megírja Young Wisdom című művét

Florence Kiper drámaíró nő-kritikus a Forum hasábjain jelenteti meg „feminista szemszögből írt” kritikáit

1915. Susan Glaspell George Cram Cook és mások társaságában megalapítja a Provincetown Players-t

1916. Susan Glaspell megírja egyik leghíresebb művét, a Trifles-t

1917. Susan Glaspell megírja The Outside és a The People című darabjait

1918. Susan Glaspell megírja a the Woman's Honor-t

1919. Mary Burrill: They Sit in the Darkness című műve megjelenik

Mary Burrill: Aftermath

Susan Glaspell: Bernice

1920-30-as évek: A Harlem Renaissance, más néven a New Negro Movement kialakulása; számos afro-amerikai drámaíró nő lép színre (Marita Bonner, Mary Burrill, Ottie Graham, Angelina Grimké, Dorothy C. Guinn, Frances Gunner, Zora Neale Hurston, Georgia Douglas Johnson, May Miller, Myrtle Livingston Smith és Eulalia Spence) – noha nem kapják meg a megérdemelt figyelmet és elismerést, jelentős szerepet játszanak az országszerte kialakulóban lévő Little Theatre Movement-ben. A Little Theatre Movement amatőr, közösségi

színházakként indul, mely főleg kis költségvetésű, egyfelvonásos darabok előadását tűzte ki célul

1920. Megszületik Alice Childress (1920-1994). Childress ünnepelt drámaíró, rendező, színésznő, forgatókönyv- és regényíró; műveinek fő témája az átlagember és a fajgyűlölet

Zona Gale realista drámája, a Miss Lulu Bett elnyeri az 1921-es Pulitzer-díjat

Edna St. Vincent megírja Aria da Capo című művét

1921. Susan Glaspell: Inheritors, és a The Verge

Rachel Crothers: Nice People

1922. Sophie Treadwell első Broadway bemutatója, a Gringo

1923. Rachel Crothers: Mary the Third

Ottie Graham: Holiday

1924. Rachel Crothers: Expressing Willie

1925. Sophie Treadwell: O Nightingale című darabja a kommerciális színházakban negatív fogadtatásban részesül; Treadwell ettől kezdve maga látja el a produceri és rendezői munkálatokat is, mivel egyre inkább a nem-realista drámaírás felé fordul; még ebben az évben három előadást tart a new yorki American Laboratory Theatre-ben – az amerikai drámáról írott jegyzetei felbecsülhetetlen kordokumentumok

1928. Marita Bonner expresszionista drámája, a The Purple Flower megjelenik a The Crisis magazinban

Georgia Douglas Jonson Plumes című darabja első díjat nyer az Opportunity drámaíró versenyén

Sophie Treadwell expresszionista drámája, a Machinal 91 előadást ér meg a new yorki Plymouth Theatre-ben, ezzel a kommerciális színházakban ismét feléleszti az expresszionista drámák iránti érdeklődést

1930. A Broadway-színházak látható sikere után megalakul a National Theatre Conference, mely a nem üzleti szellemű színházakat kívánja támogatni

Megszületik Maria Irene Fornes, a későbbi avantgarde drámaíró, akinek munkásságát többször is Obie-díjjal jutalmazták

Susan Glaspell utolsó darabja, az Alison's House Pulitzer-díjat nyer

Megszületik Lorraine Hansberry (1930-1965), aki hatalmas kritikai és közönségsikert arat, és országos elismerést vív ki az afro-amerikai írók számára

1931. Rachel Crothers: As Husbands Go

Megszületik Adrienne Kennedy, későbbi Obie-díjas drámaíró, aki a Yale, a Princeton és Brown University-n drámaírást is oktat

1932. Rachel Crothers: When Ladies Meet

Shirley Graham háromfelvonásos operája, a Tom Tom az első hivatásos afro-amerikai opera-produkció

Megszületik Megan Terry, aki később a Yale University School of Drama rezidens drámaírója (1966-67), a Women's Theatre Council alapító tagja (1972), Obie-díjas, akit az amerikai feminista dráma „szülőanyjaként” tartanak számon

1933. Megszületik Sophie Treadwell legexperimentálisabb darabja, a For Saxophone, és a legrealistább pszichológiai drámája, a Lone Valley

1934. Lillian Hellman bemutatkozó műve, a The Children's Hour Hellman harmincéves drámaírói pályafutásának leghosszabban futó darabja, mely 691 előadást ér meg, s melyet 1952-ben a Broadway-n saját rendezésében állít színre

Gertrude Stein operája, a Four Saints in Three Acts: An Opera to Be Sung bemutatásra kerül

1935. Hallie Flanagan megszervezi és útnak indítja az Egyesült Államok egyik legjelentősebb kulturális szervezetét, a The Federal Theatre Project-et

Zoe Akins Edith Wharton regényéből adaptált darabját, a The Old Maid-et Pulitzer-díjjal jutalmazták

May Miller társszerkesztésében megjelenik a Negro History in Thirteen Plays című kötet, melyben May Miller négy történelmi drámája is helyet kap

1936. Lillian Hellman: Days to Come

1937. Rachel Crothers utolsó darabja, a Susan and God 288 előadást ér meg

Megszületik Tina Howe, aki leginkább a kortárs erkölcsöket veszi górcső alá, s gyakran nők játsszák műveinek főszerepeit

1939. Lillian Hellman: Little Foxes (Kis róák)

1941. Lillian Hellman legnyíltabban politikai drámája, a Watch on the Rhine elnyeri a legjobb amerikai drámának járó New York Drama Critics Award-ot

1944. Lillian Hellman utolsó politikai drámája, a The Searching Wind

1945. Mary Chase Harvey című műve Pulitzer-díjat kap, és 1775 előadást ér meg

1946. Lillian Hellman: Another Part of the Forest

1947. Megszületik **Marsha Norman**, aki feszült drámái gyakran felforgatják a hagyományos narratív technikákat

1948. Megszületik Ntozake Shange költő-drámaíró. Shange művészi újításai közül leginkább a „choreopoem” vált híressé

1950-60-as években megjelennek az Off-Broadway, valamint a regionális és egyetemi színházak

1950. Megszületik **Wendy Wasserstein**, akinek a műveiben megjelenik az erős nő figurája. Az első drámaíró, akit Tony Award-dal jutalmaztak

1951. Lillian Hellman: The Autumn Garden

Megszületik **Paula Vogel**. Vogel darabjaiban általában a nem hagyományos család, s olyan társadalmi kérdések, mint az AIDS, a családon belüli erőszak, a szexuális kizsákmányolás áll a középpontban

1952. Alice Childress: Gold Through the Trees

Lillian Hellman megrendezi a The Children's Hour-t, még ebben az évben meghallgatásra idézik az Amerika-ellenes bizottság elé

Megszületik Beth Henley, akinek első new yorki produkcióját, a „Crimes of the Heart” című darabját Pulitzer-díjjal jutalmazzák

Megszületik Emily Mann. Mann főként dokudramákat ír, melyek témája a nemi szerepek és a szexuálpolitika kérdése

1955. Alice Childress Trouble in Mind című darabja Obie-díjat nyer

1956. Karen Finley performance színésznő megszületik. Finley előadásai a viktimológiáról, a diszfunkcionális családról és a test eroticizálásáról szólnak

1957. Lillian Hellman elkészíti Voltaire Candide című művéből készült musical szövegkönyvét

1958. Ketti Frings Look Homeward, Angel Pulitzer-díjat kap

1959. Lorraine Hansberry A Raisin in the Sun című művét bemutatja az Ethel Barrymore Theatre. A darab 530 előadást ér meg, Hansberry elnyeri a New York Drama Critics Circle Award-ot; a későbbi (1979-es, 1983-as) bemutatók hatalmas kritikai sikert hoznak, 1973-ban Raisin címmel musical is készült belőle

1960. Lillian Hellman utolsó színpadi műve, a Toys in the Attic (Rejtett játékok)

1961. Megan Terry: New York Comedy

1962. Adrienne Kennedy: Funnyhouse of a Negro

1963. Adrienne Kennedy: The Owl's Answers

Megszületik Suzan-Lori Parks afro-amerikai író, akit a New York Times később az 1989-90-es évad legígéretesebb tehetségének nevez

Megan Terry: Eat at Joe's

1964. Lorraine Hansberry: The Sign in Sidney Brustein's Window

Adrienne Kennedy: Funnyhouse of a Negro című darabjáért Obie-díjat kap

1965. Megalakul a National Endowment for the Arts, több mint 50 millió dolláros éves összköltségvetéssel. Az 1964-65-ös évad drámatermésének kb. 15%-át írták nők

Megan Terry: Calm Down Mother

1966. Alice Childress: Wedding Band

Megan Terry: Viet Rock: A Folk War Movie – a Viet Rock az első háború ellenes rock musical, melynek megírásáért és rendezéséért Terry hatalmas nemzetközi elismerésben részesül

1967. Barbara Garson merényletről szóló szatírája, a Macbird!

Rochelle Owens Futz című darabja Obie-díjat kap

1969. Alice Childress: Wine int he Wilderness

Megjelenik Lorraine Hansberry poszthumusz darabja, a To Be Young, Gifted and Black

Adrienne Kennedy: A Rat's Mass

1970-es évek: megjelennek a politikai-feminista színházi csoportok: Anselma DelliOllio New Feminist Repertory színháza, a New Feminist Theatre, a Spiderwoman Theatre, Ath the Foot of the Mountain – ezen alternatív, gyakran multikulturális csoportosulások a hagyományos, középosztálybeli, kommersz, lineáris vonalvezetésű darabokat, realista színházakat támadják

A feminista színházak megjelenése után sorra alakulnak meg a leszbikus társulatok: a minneapolis-i Lavender Cellar, az atlantai Red Dyke Theatre és a pittsburgi Feminist Theatre Collective

1970. Megan Terry Approaching Simone című darabja Obie-díjat kap

1971. Megan Terry az Omaha Magic Theatre rezidens drámaírója és irodalmi vezetője lesz, továbbra is közösségi problémákkal, valamint társadalmi kérdésekkel foglalkozik

1972. Létrejön a Women Theatre Council

Adrienne Kennedy és Megan Terry a National Endowment for the Arts ösztöndíjasa lesz, Terry-t később, 1989-ben ugyanezen szervezet a tagjai közé választja

1973. Tina Howe: Birth After Birth

1975. Ntozake Shange: Colored Girls Who Have Considered Suicide/When the Rainbow is Enuf – a darab 1977-ben Obie-díjat kap

1977. Maria Irene Fornes megrendezi a Fefu and Her Friends című darabját

Marsha Norman első műve, a Getting Out elnyeri a John Gassner Playwriting Medallion, a Newsday Oppenheim Award-ot, valamint a New York Drama Critics Circle részleteket közöl a drámából. A darab Louisville-i bemutatója után a következő évben már New Yorkban viszik színre

Wendy Wasserstein vizsgadarabját, az Uncommon Women and Others-t a Yale School of Drama mutatja be

1978. A feminista színházak száma kb. 40, alig három évvel később már 112

Susan Eisenberg megalapítja a Word of Mouth Productions-t – ez a színházi csoportosulás kifejezetten munkásosztálybeli nőket céloz meg; szintén New Yorkban létrejön a Women's Project and Production

1979. Tina Howe The Art of Dining című műve Obie-díjat kap

Paula Vogel: Desdemona

1980. Adrienne Kennedy: Orestes and Electra

1981. Beth Henley első darabja, a Crimes of the Heart Pulitzer-díjat és a New York Drama Critics Circle Award-ját kapja

Emily Mann Still Life című darabja Obie-díjat kap

Ntozake Shange Brecht Kurázsi mama-adaptációjáért Obie-díjat kap

Paula Vogel: The Oldest Profession

Wendy Wasserstein Wallace Shawn darabjában színésznőként debütál

1982. Beth Henley: The Wake of Jamey Foster

1983. Maria Irene Fornes a Mud, a The Danube és a Sarita című műveiért több Obie-díjat kap

Tina Howe Painting Churches című díja Obie-díjat, az Outer Critics Circle Award-ot és a Rosamond Gilder Award-ot kap

Marsha Norman 'night, Mother Pulitzer-díjat kap valamint elnyeri a Susan Smith Blackburn Prize-ot

Wendy Wasserstein Guggenheim-ösztöndíjat kap, ekkor írja meg az Isn't it Romantic című darabját

1984. Beth Henley: The Miss Firecracker Contest

1985. Maria Irene Fornes The Conduct of Life Obie-díjat kap

Megjelenik **Marsha Norman** Third and Oak című kötete, melynek két drámája, a Laundromat és a The Pool Hall tükördarabok

1986. Tina Howe Painting Churches című darabját bemutatja a PBS televízió

Emily Mann: Annulla

Emily Mann az Execution of Justice színrevitelével rendezőként debütál a Broadway-n

Paula Vogel: And Baby Makes Seven

1987. Karen Finley: The Constant State of Desire

Tina Howe: Coastal Disturbances

1988. Tina Howe: Approaching Zanzibar

Wendy Wasserstein Pulitzer-díjas műve, a The Heidi Chronicles.

Wasserstein az első drámaírónő, akit Tony-díjjal jutalmaztak

1989. A new yorki Buffalóban megtartják az első Nemzetközi Drámaírónői Konferenciát

Karen Finley: We Keep Our Victims Ready

Suzan-Lori Parks Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom című műve Obie-díjat kap, és a New York Times hosszasan méltatja

1990. Adrienne Kennedy: The Ohio State Murders

Suzan-Lori Parks: The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World

1991. **Marsha Norman** Frances Hodgson Burnett regényéből, a Secret Gardenből készít a Broadway számára musical-adaptációt. Jelentős, hogy a produkció alkotói (szövegíró, zeneszerző, koreográfus, látványtervező, rendező, karmester, producer) egytől-egyig nő

Suzan-Lori Parks: Betting on the Dust Commander

1992. Tina Howe: One Shoe Off

Suzan-Lori Parks: Everything

Paula Vogel: The Baltimore Waltz és Hot 'n' Throbbing

Wendy Wasserstein: The Sisters Rosensweig

1994. Lisa Loomer The Waiting Room című darabját az 1994-95-ös évad legjobb drámájának választják

Suzan-Lori Parks: The American Play

Wendy Wasserstein egy nagygyűlésen felszólal a veszélybe került National Endowments for the Arts érdekében – korábban a NEA ösztöndíj tette számára lehetővé, hogy megírja legnagyobb sikert aratott művét, a The Heidi Chronicles-t

Emily Mann: Having Our Say

1996. **Wendy Wasserstein** An American Daughter című darabja az író nő első olyan műve, melyet korábbi Off-Broadway széria helyett egyenesen a Broadway-n mutattak be

1997. Beth Henley: The Lucky Spot

Tina Howe: Pride's Crossing

1998. **Paula Vogel** How I Learned To Drive című darabja Pulizter-díjat kap

FÜGGELEK II.

Marsha Norman

1947. szeptember 21. Billie Williams biztosítási ügynök és Bertha Williams gyermeke, Marsha megszületik a Kentucky állambeli Louisville-ben.

1965 leérettségizik a Louisville-i Durrett High Schoolban. Ebben az évben egy helyi irodalmi verseny első helyezését nyeri el a „Miért szenvednek a jó emberek?” című esszéjéért.

- 1969 A Georgia állambeli Agnes Scott College-ban filozófiában B.A. fokozatot szerez, majd visszatér Louisville-be.
- 1971 A University of Louisville-en M.A. fokozatot szerez. A Kentucky State Central Hospitalban sérült kamaszok tanításával foglalkozik.
- 1976 A Louisville Times-ba ír cikkeket, létrehoz egy gyerekeknek szóló mellékletet
- 1977 Az Actor's Theatre Louisville-ben bemutatják a *Getting Out*-ot.
- 1978 A *Getting Out* megkapja a John Gassner New Playwrights Medalliont és a George Oppenheimer-Newsday Awardot.
- Elnyeri a los angelesi Mark Taper Forumba szóló Rockefeller drámaírói ösztöndíjat.
- A *Third and Oak*-ot bemutatják New Yorkban.
- A *Circus Valentine*-t és a *Merry Chrirstmas in Holidays*-t bemutatják Louisville-ben.
- 1980 Louisville-ben rendezőként is bemutatkozik: megrendezi Terri Wagner *Semi-Precious Things* című darabját.
- In Trouble at Fifteen* címmel a televízió számára ír forgatókönyvet.
- A *Getting Out* nyomtatásban is megjelenik az Avon kiadónál.
- A *Third and Oak: The Laundromat* a Dramatists Play Service gondozásában jelenik meg.
- 1982 A Massachusetts-beli Cambridge-ben bemutatják a *'night, Mother*-t.

- 1983 A *'night, Mother* Pulitzer-díjat kap. A darabot bemutadják New Yorkban, s a Hill and Wang kiadó nyomtatásban is megjelenteti.
- A *Holdup* San Franciscóban kerül bemutatásra.
- 1984 A Massachusetts-beli Cambridge-ben bemutatják a *The Traveler in the Dark*-ot. A *'night, Mother*-t megjelenteti a Faber kiadó.
- 1985 A *Third and Oak: The Pool Hall* a Dramatists Play Service gondozásában jelenik meg.
- A *'night, Mother*-t Londonban is bemutatják.
- 1986 Norman megkapja az American Academy Award-ot.
- 1987 A *The Fortune Teller* című regényét kiadja a Random House.
- A *The Holdup* a Dramatists Play Service gondozásában jelenik meg.
- 1988 *Four Plays* címmel a Theatre Communications Group megjelenteti válogatáskötetét.
- Louisville-ben bemutatják a *Sarah and Abraham*-et.
- A *The Fortune Teller* című regény a Collins kiadásában is megjelenik.
- A *Getting Out* Londonban kerül színpadra.
- 1990 Frances Hodgson Burnett regényének adaptációját, a *Secret Garden*-t bemutatják a virginiai Norfolkban.
- A *The Traveler in the Dark* New Yorkban kerül színpadra.
- 1991 A *The Secret Garden*-t New Yorkban is bemutatják. A darab elnyeri a legjobb musical szöveggönyvének járó Tony Award-ot.

- 1992 Louisville-ben bemutatják a *D. Boone-t*. (Későbbi címe: *Loving Daniel Boone*)
- 1993 Megírja a *Red Shoes* című musical szövegkönyvét és librettóját. A darabot New Yorkban mutatják be.
- 1995 Louisville-ben bemutatják a *Trudy Blue-t*.
- 2004 bemutatják a *Last Dance* című darabot
- 2005 a *Colored Purple* című musical librettójára nem sokkal bemutatása után Tony-jelölést kap

Marsha Norman jelenleg a Juilliard School drámafakultásán tanít, melynek egyben társ-tanszékvezetője. A The Dramatist Guild of America alelnöke, a Sundance Theatre Institute művészeti tanácsadója és a Kennedy Center vendégtanára

Wendy Wasserstein

- 1950 Lola és Morris Wasserstein negyedik gyermeke, Wendy megszületik Brooklynban

- 1962 A család Manhattanbe költözik. Wendy Wasserstein az ortodox Yeshiva iskolából átiratkozik a progresszív szemléletű, híres Calhoun Schoolba.
- 1970 A Smith College-ban Leonard Berkman vezetése alatt drámaírást kezd tanulni.
- 1971 A Mount Holyoke College-ban diplomát szerez, majd visszatér New Yorkba. A City University-n Joseph Heller és Israel Horowitz vezetése alatt kreatív írást tanul.
- 1973 Megszerzi a M.A. fokozatot, majd a Yale University School of Drama következik, ahol Robert Brustein mellett drámaírást tanul.
- Első darabja, az *Any Woman Can't* a new yorki Playwrights Horizon színpadán kerül bemutatásra.
- 1974 Musicalje, a *Happy Birthday Montpelier Pizz-Pazz* New Havenben kerül színre.
- 1975 Az *Uncommon Women and Others* bemutatásra kerül a Yale-en. Ez egyben Wasserstein M.F.A. diplomamunkája.
- 1977 Az *Uncommon Women and Others* a new yorki Marymount Manhattan Theatre-ben, a Phoenix Theatre előadásában kerül bemutatásra
- Tender Offer* címmel forgatókönyvet ír
- 1978 Az *Uncommon Women and Others*-t a bemutatja PBS televíziós társaság
- 1979 Az *Uncommon Women and Others*-t bemutatják a Mount Holyoke College-ban

- 1981 A Phoenix Theatre New Yorkban színre viszi Wasserstein *Isn't It Romantic* című darabját
- 1983 Az *Isn't It Romantic* átírt változata a Playwrights Horizonban is bemutatásra kerül
- 1984 Wasserstein a *Comedy Zone* televíziós sorozat alkotója lesz
- 1985 Megírja a *The Man in a Case* című darabját
- 1988 Wasserstein egyik legsikeresebb darabja, a *The Heidi Chronicles* elkészül
- 1989 A *The Heidi Chronicles* minden lehetséges díjat begyűjt: Pulitzer Prize for Drama, Tony Award for Best Play, Outer Critics Circle Award, Drama Desk Award, Susan Smith Blackburn Prize
- 1990 A *Bachelor Girls* című prózakötete a new yorki Random House kiadásában megjelenik
- 1992 Megszületik Wasserstein másik legsikeresebb darabja, a *The Sisters Rosensweig*
- 1993 A *The Sisters Rosensweig*-ot Outer Critics Circle Award-dal jutalmazzák
- Ugyanebben az évben William Inge Award-dal az amerikai színházművészetben elért teljesítményét díjazzák
- 1997 Elkészül a *The American Daughter*
- 1998 *The Object of My Affection* címmel ismét forgatókönyvvvel jelentkezik
- 2001 *Shiksa Goddess: Or, How I Spent My Forties* című esszékötete a new yorki Knopf kiadó gondozásában jelenik meg

2002 Megszületik *Old Money* című darabja

2005 Utolsó színműve, a *Third*, melyet halála előtt nem sokkal mutattak be a Lincoln Centerben

Az Oxford University Press gondozásában megjelenik a *Sloth*, mely a hét főbűn egyikét dolgozza fel irodalmi formában. A kiadó sorozatot indított, melyben hét szerző hét különálló kötetben dolgozza fel az egyes bűnöket.

2006 a Knopf kiadó gondozásában megjelenik *Elements fo Style* című regénye
január 30-án hosszas betegség után bekövetkezik halála

2007 poszthumusz beválasztják az American Theatre Hall of Fame-be

Paula Vogel

1951 november 16-án, Donald S. Vogel és Phyllis R. Vogel gyermeke, Paula megszületik

1969-1972 a Bryn Mawr College hallgatója

1974-1977 a Cornell University-n színházi tanulmányokat folytat

1975 megszületik első darabja, a *The Swan Song of Sir Henry*, különösebb visszhang nélkül

1976-77 *Meg* címmel újabb darab lát napvilágot

1978 elkészül a *Desdemona* első verziója

1979 a *The Last pat Epstein Show Before the Reruns* megszületik, bemutatásra nem kerül

Az *Apple Brown Betty* ugyanerre a sorsra jut

-81 a *The Oldest Profession* színmű formájában megszületik

-84 *And Baby Makes Seven*, később kötetben is megjelent

1985 *Heirlooms* című darabja különösebb visszhangot nem vált ki

Elkészül a *Desdemona* második verziója

1986 *Lady in Black* című darabja elkészült, sorsát homály fedi

1989 első jelentős sikere, a *The Baltimore Waltz*

1992 újabb darabja, a *Hot 'n' Throbbing*

a *The Baltimore Waltz* Obie Awards-ot kap

1993 a *The Baltimore Waltz* Pulitzer-jelölést kap

- 1995 elkészül a *The Mineola Twins*
- 1996 megírja a *The Baltimore Waltz* mellett máig legsikeresebb művét, a *How I Learned to Drive*-ot
- 1997 *The Making of O* címmel egy HBO produkció számára készít forgatókönyvet
- 1998 *On Common Ground* címel újabb forgatókönyvet ír
- A How I Learned to Drive* minden lehetséges díjat besöpör: Pulitzer Prize in Drama, New York Drama Critics Award for Best Play, Obie Awards for Playwriting, Drama Desk Award for Best Play, Susan Smith Blackburn Award
- 2000 elkészül a *How I Learned to Drive* forgatókönyv változata a HBO&Ziskin produkció számára
- 2001 *Splits* címmel ismét forgatókönyv születik a CBS televízió számára
- 2004 *The Long Christmas Ride Home* című színdarabjával visszatér a színpadhoz
- 2006 *A Civil War Christmas* című musicaljét az Arena Stage viszi színre
- Az Akadémia tagjává választják
- Július 1-től öt éves kinevezést kap a Yale School of Drama tanszékvezetői posztjára, s egyben a Yale Repertory Theatre rezidens írója is lesz

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Action for Women in Theatre: A Report on Employment Discrimination against Women Playwrights and Directors.” Összeállította Gloria Albee, Jane Chambers, Jan P. Eliasberg, Dolores Ferraro, Nancy Rhodes, Carole Rothman - in: New York State Council on the Arts Theatre Program – Report on the Status of Women: A Limited Engagement? – Susan Jonas- Suzanne Bennett, 2002 NYSCA
- - American Women Playwrights 1900-1950 ed. by Yvonne Shafer – Peter Lang Publishing, 1995
- Arena: The History of the Federal Theatre by Hallie Flanagan – Benjamin Blom, 1965
- Braxton, Celia: Report on the Status of Women Directors and Playwrights in the New York City Theatre – 1998 szeptember
- The Cambridge History of American Theatre Vol. I.-III. – edited by Don B. Wilmeth and Christopher Bigsby – Cambridge University Press, 1998
- The Cambridge Companion to American Women Playwrights – edited by Brenda Murphy – Cambridge University Press, 1999
- A Companion to Twentieth Century American drama – edited by David Krasner – Blackwell Publishing, 2005
- Contemporary Women Dramatists – edited by K. A. Berney – St. James Press, 1994

- - A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama Vol. I-III. –
edited by Christopher Bigsby – Cambridge University Press, 1981
- Steven Druckman: A Playwright on the Edge – New York Times, 1997. 03. 16.
- Lillian Hellman: Egy befejezetlen asszony – ford. Osztovits Levente – Európa
Kiadó, 1986.
- - Hellman, Lillian. “Introduction to Four Plays.” *Drama Criticism*. Trudeau,
Lawrence, ed. (Detroit: Gale Research Inc., 1991)
- Arthur Holmberg: Through the Eyes of Lolita – Interview with Paula Vogel -
American Repertory Theatre, 1998
- Interviews with Contemporary American Playwrights, ed. by Philip C. Kolin and
Colby H. Kullman – University of Alabama Press-
Hellman, Lillian. *Six* (New York: Vintage Books, 1979).
- Interviews With Contemporary Women Playwrights – edited by Kathleen
Betsko and Rachel Koenig – Beech Tree Books, 1987
- In Their Own Words: Contemporary American Playwrights – edited by
David Savran – Theatre Communications Group, 1988
- Modern American Drama 1945-2000 by Christopher Bigsby – Cambridge
University Press, 2000
- Modern American Drama: The Female Canon – edited by June Schlueter –
Fairleigh University Press, 1990
- Modern Dramatists: A Casebook of Major British, Irish and American
Playwrights – edited by Kimball King – Routledge, 2001

- Marsha Norman: A Casebook – edited by Linda Ginter Brown – Garland Publishing Inc. 1996
-
- Marsha Norman: Collected Works Vol. I. – A Smith and Kraus Book 1998
- Marsha Norman: Last Dance – Samuel French Inc. 2004
- Marsha Norman: 'night, Mother– Dramatists Play Service, 1983
- Marsha Norman: Samantha: An American Girl Holiday– Pleasant Company Publications, 2004
- Marsha Norman: Testimony – United States Senate Committee on the Judiciary – The Playwrights Licensing Antitrust Initiative Act: Safeguarding the Future of American Live Theater, 2004
- Marsha Norman: Trudy Blue – Samuel French Inc., 2002
- Plays by American Women 1900-1930 – edited by Judith E. Barlow – Applause, 1981
- Re-Dressing the Canon: Essays on Theater and Gender by Alisa Solomon – Routledge, 1997
- Yvonne Shafer: American Women Playwrights 1900-1950 – Peter Lang Publishing, Inc. New York, 1997.
- Walter Shapiro: Chronicles of Frayed Feminism – Time 1989
- Sophie Treadwell: A Research and Production Sourcebook by Jerry Dickey – Greenwood Press, 1997

- Southern Women Playwrights: New Essays in Literary History and Criticism
– edited by Robert L. McDonald and Linda Rohrer Paige – The University of Alabama Press, 2002
- Susan Glaspell's Century of American Women: A Critical Interpretation of Her Work by Veronica Makowsky – Oxford University Press, 1993
- Susan Glaspell: Essays on Her Theater and Fiction – edited by Linda Benzvi – University of Michigan Press, 2002
- The Playwright's Muse – edited by Joan Herrington – Routledge, 2002
- The American Woman Playwright: A View of Criticism and Characterization by Judith Olauson – Whitston Publishing Company, 1981
- The Cambridge History of American Theatre Volume II. 1870-1945 edited by Don B. Wilmeth and Christopher Bigsby
- Understanding Contemporary American Drama by William Herman – University of South Carolina Press, 1987
- Understanding Lillian Hellman ed. by Alice Griffin and Geraldine Thorsten – University of South Carolina Press, 1999
- Theatre of Transgression: Power, Sexuality and the Body in Paula Vogel's Plays by Carrie Ellen Ameling, 2004
- Paula Vogel: The Baltimore Waltz and Other Plays– Theatre Communications Group, 1996
- Paula Vogel: The Long Christmas Ride Home: A Puppet Play with Actors– Theatre Communications Group, 2004

- Paula Vogel: *The Mammary Plays: How I Learned to Drive, The Mineola Twins*– Theatre Communications Group, 1998
- Wendy Wasserstein *An American Daughter* - Harcourt & Brace Company, 1998
- Wendy Wasserstein: *A Casebook* – edited by Claudia Barnett – Garland Publishing Inc. 1999
- Wendy Wasserstein: *Isn't It Romantic*– Dramatists Play Service, 1984
- Wendy Wasserstein: *Dramatizing Women, Their Choices and Their Boundaries* by Gail Ciociola – McFarland & Company Inc., 1998
- Wendy Wasserstein: *The Heidi Chronicles* – Dramatists Play Service, 1998
- Wendy Wasserstein: *Old Money*– Harcourt Inc., 2002
- Wendy Wasserstein: *Seven One-Act Plays*– Dramatists Play Service, 2000
- Wendy Wasserstein *The Sisters Rosensweig*– Harcourt & Brace Company, 1993
- Wendy Wasserstein: *Uncommon Women and Others*–Avon Books, 1979
- Alex Witchel: *After the Prize is the Pressure: Now What?* – New York Times, 7, February
- Matt Wolf: *Interview with Paula Vogel* – The Observer, June 21. 1998
- *Women in American Theatre* – revised and expanded edition – edited by Helen Hrich Chinoy and Linda Walsh Jenkins – Theatre Communications Group, 2006

- Women Playwrights of Diversity: A Bio-Bibliographical Sourcebook by Jane T. Pterson and Suzanne Bennett – Greenwood Press, 1997
- A Women's Project and Production Conference számára készült jelentés, „Mapping the Sources of Power” – Alicia Roost, 1997 november
- A Women's Project and Production számára készült jelentés, 2000, október

Tartalomjegyzék:

- Bevezetés	1. old.
- Történeti előzmények, előfutárok	7. old.
- Marsha Norman	35. old.
Getting Out	44. old.
'night, Mother	49. old.
- Paula Vogel	54. old.
The Baltimore Waltz	68. old.
How I Learned to Drive	71. old.
- Wendy Wasserstein	79. old.
The Heidi Chronicles	88. old.
The Sisters Rosensweig	96. old.
- Összegzés	102. old.
- Függelék I.	107. old.
- Függelék II.	123. oldal
Marsha Norman	123. old.

Wendy Wasserstein	126. old.
Paula Vogel	129. old.
- Felhasznált irodalom	131. old.