

Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Kar

Színháztudomány (MA)

Rácz Ráhel

OTDK-dolgozat

Témavezető: Dr. Habil. Domokos Johanna

Budapest

2023

Progresszív nőreprezentáció Ruttkai Éva performatívumaiban

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	3
2. Ruttkai Éva színésznői profilja a Vígszínházban, a Nemzeti Színházban és önálló előadóestjén	6
3. Progresszív nőreprezentáció konvencionális dramaturgiai praxisokban	9
3.1. Érzelmi dimenzióváltást nyert progresszív nő-reprezentációk: <i>Donna Juana, A néma levente, A makrancos hölgy</i>	9
3.2. Donna Juana (Lope de Vega: <i>Donna Juana</i>)	10
3.3. Zilia Duca (Heltai Jenő: <i>A néma levente</i>)	11
3.4. Katalin (William Shakespeare: <i>A makrancos hölgy</i>)	12
3.5. Társadalmi ügy szolgálatában álló progresszív nőreprezentációk: <i>Szent Johanna, Angliai Erzsébet</i>	13
3.6. Johanna (G. B. Shaw: <i>Szent Johanna</i>)	14
3.7. Erzsébet (Ferdinand Bruckner: <i>Angliai Erzsébet</i>)	15
3.8. Marginalizációs progresszív nőreprezentációk	16
3.9. Jo (Shelagh Delaney: <i>Egy csepp méz</i>)	16
3.10. Ellen (Murray Schigsgal: <i>Szerelem ó!</i>)	17
3.11. Osztrigás Mici (Georges Feydeau: <i>Egy hölgy a Maximból</i>)	18

3.12. Lady (Tennessee Williams: <i>Orfeusz alászáll</i>)	19
3.13. Charlotte von Stein (Peter Hacks: <i>Lotte</i>)	20
4. Performatív fordulat: <i>Parancsolj velem, tündérkirálynő!</i>	23
5. Összegzés	27
6. Bibliográfia	29

I. Bevezetés

„... Hogy egy rólam alkotott képnek igyekszem megfelelni, azzal nem értek egyet. Talán régebben élt egy „édes, piske Ruttkai” kép, de ezt sem fogadtam el soha. Nem szeretem, ha összetévesztenek a külsőmmel.”¹ Ruttkai Éva színésznői profiljához leginkább a vígszínházi stílusú előadások és drámai hősnők - többek között például az 1956-os Natasa Rosztova (Erwin Piscator: *Háború és béke*) és Nyina Mihajlovna Zarecsnaja (Csehov: *Sirály*), az 1957-es Alexandra (Molnár Ferenc: *A hattyú*); Inken (Gerhart Hauptmann: *Naplemente előtt*) és Lótuszvirág (John Patrick: *Teaház az augusztusi holdhoz*), az 1961-es Anni (Molnár Ferenc: *Játék a kastélyban*), az 1964-es Anna Karenina, az 1972-es Mása (Csehov: *Három nővér*) vagy az 1982-es Irina Nyikolajevna Arkagyina (Csehov: *Sirály*) – társulnak. Ezek a típusú előadások és szerepek a színésznő által is megfogalmazott „édes, piske” stílusvilágot tükrözik, és ilyen tendenciájú arculat is kapcsolódik Ruttkai Évához leginkább. Ha a színésznő színházi életművét (minden előadását összesítve) azonban alaposan megvizsgáljuk, egyértelműen láthatjuk, hogy sokkal több olyan előadással és szereppel rendelkezik, amelyek az „édes, piske” jelenségnél komplexebb feminin narratívát képviselnek. Megállapítható, hogy Ruttkai Éva színházi előadásai és megformált karakterei legtöbb esetben erős, esetenként rebellis természetű, progresszív irányultságúak, olyan markáns nőreprezentációt közvetítve, amelyek társadalmi vagy magánéleti konfrontációba kerülnek. A tanulmány a színésznő azon előadásait vizsgálja, amelyek progresszív nőreprezentáció mentén haladják meg a hozzá kapcsolódó „elváráshorizontot”². A fentebb jegyzett, „édes, piske” típusú darabokhoz és a vígszínházi stílushoz olyan szabály- és kánonkövetés párosul, amelyek alkalmával kevésbé érvényesülhet a Richard Schechner³ által definiált, a „karakterszínészet” paradigmáit meghaladó „szent színészet”, illetve a konvencionális matriarchátussal ellentétes, progresszív irányú feminin narratíva. Richard Schechner definíciója szerint amíg a „karakterszínészet” egy társadalmilag és szakmailag elfogadott, kanonizált, sztereotipizált színészi tudás, addig a „szent színészet” az ősi, rituálékban és a sámánkultúrában gyökerező,

¹ Zétényi Lili: Egyszemélyes színház, egyszemélyes közönségnek. Beszélgetés Ruttkai Évával. *Színház*, 1982/ 5. 41.

² Peter Brook: *Az üres tér*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999.

³ Richard Schechner: Richard Schechner: *A performance – Esszék a színházi előadások elméletéről 1970-1976. Bevezetés az előadás poétikájába*. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984.

ösztönös, edukációs szisztémában nem elsajátítható, egy-egy személlyel született átszellemülési, átlényegülési és előadói képesség. A szerző a színészi teljesítmény és stílus kapcsán többek között e két tendenciáról is értekezik *A performance – Esszék a színházi előadások elméletéről 1970-1976* című kötetének *Bevezetés az előadás poétikájába* című fejezetében. A Schechner által megfogalmazott két terminusból Ruttkai Éva előadói gesztusaira a „szent színészet” jellemző, a színészi konvenciókat meghaladó, elmélyült átlényegüléssel. Nőábrázolás tekintetében a dolgozat a keretrendszereken túlmutató, a konvencionális metódusokat meghaladó nőreprezentációs előadásokat vizsgálja Ruttkai Éva színházi életműve kapcsán. A tanulmány azokkal a színházi eseményekkel foglalkozik, amelyek a színésznő profiljának diverz kontextust kölcsönözve transzformálják egy meghatározott séma menti, jelentősen egysíkúnak ható kategorizálás lehetőségét. Ezzel párhuzamban meg kell állapítani, hogy az átszellemülés és a színészi transzformáció következtében dimenzióváltás keletkezik, így a dolgozat az alakított drámai karakterről és annak kontextusáról. A dolgozat kerüli a részletes intézmény- és színháztörténeti tárgyalást, hiszen elsősorban a drámák, drámai karakterek és azok előadásmódja, közvetítési stílusa mentén mutatja majd be a színésznő progresszív nőillusztrációs megnyilvánulásait.

Munkám célja, hogy egy komplexebb kontextusban interpretálja a túlzottan hagyomány- és konvencióelvű összefüggésben értelmezett, rendkívül gazdag, műfaji és stilisztikai szempontból sokrétű művészi profillal rendelkező Ruttkai Éva-profilt. Paradigmatikus színházi reprezentációkat vizsgálva a tanulmány kísérlet, hogy egy eddig nem vizsgált és említett perspektívából közvetítse Ruttkai Éva színésznői arculatát. A dolgozatban olyan feminin narratívák szerepelnek, amelyek valamilyen módon eltérnek a hagyományosnak tekintett női ábrázolási metódusoktól, és a konvencionális drámai szerepköröket meghaladva összetettebbé teszik a színésznő profilját. Ez az innovatív nőreprezentációs tendencia kétirányú a Ruttkai-életműben: tartalmi (például G. B. Shaw 1955-ös *Szent Johanna*-adaptációja a Magyar Néphadsereg Színházában), továbbá tartalmi és formai (például az először a Korona Pódiumon 1976-ban bemutatott *Parancsolj velem, tündérkirálynő!* című előadást) szempontból. Megállapítható, hogy a *Parancsolj velem, tündérkirálynő!* című előadást a progresszív irány mellett színháztörténeti és színháztudományi szempontból egyértelműen a performatív fordulat hatástörténeti kódjait adaptálja.

A dolgozat első fejezete Ruttkai Éva színházi életművének konvencionális dramaturgiai praxisú progresszív nőreprezentációit mutatja be, amelyek hagyományos dramatikus kereteket követő praxisban ábrázolódnak. E tematika szerint a szerelem vagy valamilyen egzisztenciális, társadalmi konfrontáció áll a drámák középpontjában. Ilyen esetekben a szerelmi origó, mint a személyiségfejlődés kardinális pontja, új létsík megtapasztalásaként értelmezhető (Lope de Vega: *Donna Juana*, Shakespeare: *A makrancos hölgy*, Heltai Jenő: *A néma levente*), a társadalmi fókusz pedig, egy magasabb rendű ügy szolgálataként (G. B. Shaw: *Szent Johanna*, Ferdinand Bruckner: *Angliai Erzsébet*). Nőreprezentációs szempontból az imént említetteknel jóval marginálisabb pozíciókkal jelennek többek között az *Egy csepp méz*, az *Egy hölgy a Maximból*, vagy az *Orfeusz alászáll* című előadások feminin narratívái, a hagyományos dramatikus praxisokat azonban még tartva. Ezek során a progresszív nőábrázolás minden esetben hangsúlyos közegábrázolással és szociografikus reflexióval kapcsolódik.

A dolgozat második fejezete a performatív fordulat kódjait adaptáló előadást vizsgálja, amely a szokványos nőillusztráció differenciált megjelenítésén túl formailag is radikálisan új, a közsínházi tematikát tekintve forradalmi szempontból mutatkozik. Ruttkai Éva színésznői megnyilvánulásai kapcsán a legnagyobb mértékű innovációt, amely a lineáris, szabályelvű dramaturgiai keretrendszert teljesen elhagyja, a *Parancsolj velem, tündérkirálynő!* című előadást mutatja. Ez a fellépés a commedia dell'arte, Harlekin-hagyomány, valamint improvizációs aspektusokból is inspirálódva, egy rendkívül fontos egyetemes színháztörténeti és színháztudományi jelenség, a performatív fordulat hazai variánsa. A *Parancsolj, tündérkirálynő!* esetében az előadás meghatározás helyett, az előadó szubsztanciális jelenléte miatt inkább az esemény definíció a helytálló. Az absztrakció, az improvizáció, a közönség bevonása, a töredékesség, a „szent színészet” minden addiginál szignifikánsabb fókusza kódváltást eredményez az előadóművész életművében.

A dolgozat megírását egy három évig tartó kutatás előzte meg, és segítette, amely a következőket foglalja magába: a Vígsház Archivum gazdag gyűjteményének feltárása, tanulmányozása (vizuális, audiovizuális, illetve hanganyagok vizsgálata); interjúkészítés alkotókkal, akik együttműködtek Ruttkai Évával (például Keleti Évával, Kemenes Fannyval, Kern Andrással, Lukács Sándorral, Hegedűs D. Gézával, Rudolf Péterrel, Valló Péterrel, Venczel Verával); játékfilmek és riportfilmek, dokumentumfilmek megtekintése az MTVA Archivumban, források alapos vizsgálata (sajtóorgánumok); Szigethy Gábor szerkesztésében

megjelent kötetek olvasása (*Álomszínészpár – Történetek Ruttkai Éváról és Latinovits Zoltánról, Parancsolj, tündérkirálynőm!, Ruttkai, Tündérkirálynő*); könyvtárak és levéltárak látogatása; továbbá az interneten és a virtuális térben elérhető dokumentumok felkutatása, vizsgálata (Fortepan, YouTube-csatornákon elérhető audiovizuális anyagok, Spotify-on elérhető albumok hallgatása); még elérhető hanglemezek hallgatása, anyagainak vizsgálata (*Anyegin, Égi, földi szerelem, Hogy Volt..., Rómeó és Júlia, Ruttkai Éva, Ruttkai Éva és Latinovits Zoltán Újvidéki előadóestje, Szerelmes versek, Zilia Duca*).

2. Ruttkai Éva színésznői profilja a Vígszínházban, a Nemzeti Színházban és önálló előadóestjén

A huszadik század második felének magyar színháztörténetében Ruttkai Éva kiemelkedő, korszakalkotó jelentőséggel bír. A fejezetben röviden bemutatásra kerül az a tér-idő kontextus, amelyben progresszív nőreprezentációi megjelennek. A fejezet először a színésznő legfontosabb és legmarkánsabb intézményi profilja, a vígszínházi periódus, majd a Nemzeti Színházban közvetített arculat, végül az intézményes kereteken kívüli, legszabadabb önkifejezési lehetőséget, a *commedia dell'arte* és az improvizáció lehetőségeit integráló művészi pozíció mentén értekezik.

Ruttkai Éva színésznői profilja és a budapesti Vígszínház stílusvilága szorosan kapcsolódik a huszadik század második felének magyar színháztörténetéhez. Az előadóművész már gyermekszínészként, 1932-től több alkalommal is fellép a Vígszínház színpadán, amelynek hivatalosan 1945-től tagja. 1945-1948 között olyan, a klasszikus vígszínházi stílushoz kapcsolódó előadásokon alakít az intézményben, mint például Thorton Wilder *A mi kis városunk*, Csehov *Három nővér*, Hunyadi Sándor: *Lovagias ügy*, Gyárfás Miklós: *Vásott apostol*. Mindössze három évet tölt távol a Vígszínháztól a Major Tamás által vezetett Nemzeti Színházban 1948-1951 között. 1951-ben visszatér a Vígszínházhoz (amely akkor a korabeli szocialista realista esztétikai trendnek megfelelően a Magyar Néphadsereg Színháza nevet viseli 1961-ig). 1986-os haláláig meghatározó tagja a teátrum társulatának. Minden igazgató és művészeti vezető, köztük például Jób Dániel, Horváth Ferenc, Ladányi Ferenc, Magyar Bálint, Somló István, Várkonyi Zoltán, Horvai István, Marton László jelentős hangsúlyt fektet Ruttkai Éva kibontakozási és nőreprezentációs lehetőségeire. Előadásait vizsgálva, összehasonlítva más, prominens női pályatársának repertoárjával, kijelenthető, hogy – mindig életkorának megfelelő szerepkörökben - ő az első érvényű alakítója a

legfontosabb feminin narratíváknak a Vígszínházban 1951-1986 között. Színház- és drámatörténeti szempontból repertoárja rendkívül gazdag, diverz képet mutat a Szent István körúti teátrumban, ahol a vígszínházi stílus és a progresszív nőreprezentációs tematika mutatkozik legtöbbször előadásain. A vígszínházi stílus a klasszikus modern és modern drámairodalom legkiemelkedőbb hazai közvetítője, a poentírozó színjátéktípus, a szerző- és színészközpontú színházesztétika képviselője. Vígjáték, tragikomédia esetében erre a kifejezőmódra a humor, a játékosság, tragédia alkalmával az éles társadalmi kritikai attitűd és a kortárs drámairodalmi közvetítés jellemző. Progresszív, innovációs szándékkal bíró nőreprezentáció kevés alkalommal illeszkedik ebbe a stílusvilágba. Ruttkai Éva tipikusan vígszínházi stílusú szerepeit mindössze egyetlen kivétel említhető, amely végig megtartva vígszínházi stílust, nőreprezentáció szempontjából túllépi azt. Ez Molnár Ferenc *A testőr* című vígjátéka, amelyben a főszereplőnő, Helén, azzal, hogy bátran vállalja gondolatait, véleményét, önérzetét a mű közepén, súlyos konfrontációba ütközik, és ezzel kilép a konvencionális, a férfi társadalomnak magát alárendelő női pozícióból. Molnár Ferenc darabjában a mű közepéig teljesen tartja magát a hagyományos, inkább elnyomott, háttér- és mellékszerepben feltűnő női alak ábrázolása. *A testőr* azonban dramaturgiai sémát vált azzal, hogy Helént egy más, addig szokatlan módon közvetíti. Helén a saját maga individuumát méltón és merészen felvállalva, túllép a hagyományos nőillusztrációs sztereotípián. A Vígszínház számos olyan előadással rendelkezik a huszadik század második felében, amelyek a progresszív nőreprezentációt Ruttkai Éva főszereplésével mutatja be. Ide tartozik többek között Murray Schisgal *Szerellem, ó!*, Tennessee Williams *Orfeusz alászáll*, Peter Hacks *Lotte*, vagy Sarkadi Imre *Ház a város mellett* című darabja. A dolgozat harmadik fejezetének második pontjától részletesen bemutatásra kerülnek olyan előadások, amelyek ezen tendenciát képviselik Ruttkai Éva főszereplésével.

A sztereotípiákat inkább tartó, mint meghaladó tendencia mutatkozik Ruttkai Éva színházi életművét tekintve a Nemzeti Színházban eltöltött rövid, 1948-1951 közötti periódusban. Színjátéktípus szempontjából a vígszínházi tendenciáknál sokkal hagyományhűbb tematika jellemző itteni munkásságára. A színházi szabályelveket a vígszínházinál jobban és szigorúbban követő Nemzeti Színház redukáltabb opciókat nyújt a színésznő számára. Ez abban is megnyilvánul, hogy - az akkor Blaha Lujza téri - intézményhez kapcsolódó egyik legfontosabb alakítását, Lujzát (Friedrich Schiller *Ármány és szerelem* című drámájában) szerepkettőzéssel formálhatja, felváltva Ferrari Violetta színművésznővel. A leginkább klasszikus, klasszikus modern és történelmi darabokat (például

Gogol: *A revizor*, Osztrovszkij: *Jövedelmező állás*) felvonultató Nemzeti Színházban a konvencionális stílusú, a patriarchális szisztémában alá- vagy mellérendelt pozícióban megjelenő nőillusztrációit meghaladva Lope de Vega *Donna Juana* című műve az, amely radikálisan más, a hagyományoktól eltérő nőreprezentációt képviselve differenciált kihívás elé állítja Ruttkai Évát. A következő fejezetben részletesen bemutatásra kerül, hogy miért és milyen módszerben. Megállapítható, hogy kőszínházi struktúrában megvalósuló progresszív nőreprezentáció szempontjából Ruttkai Éva számára a Vígszínház nyújt több és komplexebb lehetőségeket.

Az intézményi keretrendszeren kívül is jelentősnek, sőt paradigmaticusnak bizonyul Ruttkai Éva színházi életműve a *Parancsolj velem tündérkirálynő!* című önálló előadóestje kapcsán. A huszadik század első felének magyar színházi hagyományában nincs a zenés (sanzonokat, kuplékat, dalbetéteket versekkel felvonultató) szórakoztató jelleget meghaladó, a magas művészethez kapcsolódó, egyszemélyes előadóest, amely a kőszínházi struktúrára reflektálva drámák részleteit (monológ formában), és a magas irodalmi kultúrkörhöz kapcsolódó verseket tartalmaz. Mezei Mária *Életem története három tételben* című előadóestje 1959-ben az első ilyen jellegű megnyilvánulás (amely egy 1980-as évek végi rádióriport alapján inspirációs forrásként szolgál Ruttkai Éva számára).

Ruttkai Éva és Latinovits Zoltán közös újvidéki előadóestje 1969-ben egyfajta előzménynek is tekinthető a *Parancsolj velem, tündérkirálynő!* című est kapcsán. Az újvidéki eseményen a színművészek magas irodalmi kategóriájú verseket, drámai monológokat személyesítenek meg. Az esemény színházban valósul meg, tematikailag, dramaturgiailag azonban az előadás teljesen eltér a kőszínházi struktúráktól, a performanszok improvizatív jellegéhez és a „szent színészet” metodikájához kapcsolódva. Ezt a fellépést követően mindkét művész külön-külön is megvalósítja kőszínházon kívüli önálló előadóestjét, amely során hasonló töredékes dramaturgiai szisztéma mutatkozik. Ruttkai Éva *Parancsolj velem tündérkirálynő!* című előadóestjéről a tanulmány a performatív fordulat kontextusában értekezik majd részletesen a negyedik fejezetben, mint a progresszív nőreprezentáció egy variánsáról az életműben.

3. Progresszív nőreprezentáció konvencionális dramaturgiai praxisokban

A tanulmány ezen fejezete arról értekezik, milyen konkrét performatívumok és női karakterek mentén mutat progresszív nőreprezentációt a Ruttkai Éva-életmű konvencionális drámai keretrendszerek és hagyományos dramaturgiai kontextusok által. A fejezet három további alfejezetre tagolódik, amelyek sajátos panelek mentén mutatják a progresszív feminin narratívákat és a differenciált karaktereket. Ez a három alfejezet a következő pontokban konkrét példákkal kerül bemutatásra. Elsőként olyan előadásokat vizsgál a dolgozat, amelyben a progresszív nőreprezentáció érzelmi dimenzióváltást nyer. Ehhez kapcsolódik Lope de Vega *Donna Juana*, Heltai Jenő *A néma levente*, továbbá William Shakespeare *A makrancos hölgy* című komédiája. Másodikként olyan előadásokat mutat be a tanulmány, amelyben a progresszív nőreprezentáció egy társadalmi ügy szolgálatával mutatkozik. Ide tartozik G. B. Shaw *Szent Johanna*, valamint Ferdinand Bruckner *Angliai Erzsébet* című drámája. Harmadikként olyan előadásokat vizsgál a dolgozat, amelyben valamilyen társadalmi (egy esetben) érzelmi aspektusú marginalizáció jelentkezik. Ehhez kapcsolódik Shelagh Delaney *Egy csepp méz*, Murray Schigsgal *Szerellem, ó!*, Georges Feydeau *Egy hölgy a Maximból*, Tennessee Williams *Orfeusz alászáll*, Peter Hacks *Lotte* című műve.

3.1. Érzelmi dimenzióváltású progresszív nőreprezentációk: *Donna Juana*, *A néma levente*, *A makrancos hölgy*

A harmadik fejezet első alfejezetének példáinál a női protagonista egzisztenciális státusza stabil, egy magas rangú társadalmi osztályhoz tartozva. A következő darabok női főhőse semmiféle anyagi vagy megélhetési jellegű konfliktussal nem rendelkezik, társadalmi szerepvállalással sem operál, kizárólag érzelmi szempontból kell drámai útját és harcát vívnia, személyiségfejlődését beteljesítenie. Ennek a tematikának középpontjaiban minden esetben a szerelem témája áll, pontosabban a szerelem, mint a női minőség és az érzelemlátás fejlődési ívének katalizátora. A *Donna Juana*, *A makrancos hölgy* és *A néma levente* narratívája szerint a női főszereplőnek emocionális szempontból kell dimenzióváltást elérnie. Lope de Vega, Shakespeare és Heltai Jenő műveinek feminin diskurzusai és színpadi adaptációi a női protagonista érzelmi, lelki érése és fejlődéstörténete köré szerveződik. Az ilyen típusú történetek centrumában a harcos, kardoskodó női szereplők reprezentálódnak, akik a cselekményív végére a szerelem dimenzióváltó inspirációjára a lázadó, olykor agresszív

amazonságot egy szelídebb, higgadtabb, érettebb, belátó jellemvonásokkal bíró matriarhátusra transzformálják.

2.2. Donna Juana (Lope de Vega: *Donna Juana*)

A fejezet előző pontjában vázolt dramaturgiai praxisra épül Ruttkai Éva Donna Juana alakítása, Major Tamás rendezésében. Lope de Vega komédiájának színpadi adaptációja 1950-ben kerül bemutatásra a Nemzeti Színházban. Ez az előadás mintegy megnyitja a progresszív nő-reprezentációs tematikát a színésznő életművében. Donna Juana karaktere a hagyományos típusú nőábrázolásokkal szemben olyan értékeket képvisel, amelyek ellentétben állnak a konvenciókkal. A főhősnő nem egy tipikusan patriarchális felállásban reprezentálódik a férfi-nő viszonyokat tekintve az alá-fölé rendeltség praxisában. Donna Juana egzisztenciával, öntudattal rendelkező nő, aki a férfi szereplőkkel egyenrangú félként, sőt bizonyos helyzetek során fölöttük mutatkozik. Fölénye egyrészt stabil társadalmi rangja, valamint öntudatából eredő morális, etikai szempontból bizonyul. A bonyodalom során kialakult jellemváltozása kevésbé öntudatának bukását, sokkal inkább érzelmi dimenzióváltását, érését bizonyítja. Ez a típusú reprezentáció egyértelműen meghaladja a konvencionális, a női szerepekhez leggyakrabban - a férfi főhős mellett egy alárendelt viszonyban - sorsát „elszenvedő”, passzív attitűdű társulásokat.

„Túl a fordulat, ötletes, igazi költészettel megverselt szerelmi bonyodalmon, egyszersmind csúfondáros grimaszt mutatott a feudális kötöttségeiben már széthullott, de formáiban és nevetségessé vált hagyományaiban még mindig létező XVII. századbeli „lovagi” Spanyolországnak. A történet hősnője, a „fenséges” Donna Juana, a női megközelíthetlenség erényének magasztosságát szajkózza, ám az első sikerült furfang kiborítja őt magára erőltetett és büszkén játszott szerepéből. Csúfosan megbuknak az álszent előítéletek és győz a jogait követelő természet.”⁴

„Már lényénél fogva is inkább kislány, mint dáma, ám ha nem is tudja mindig kellőképpen jelentékennyé tenni a figurát, kedves, groteszk humora általában sikerrel birkózik meg a nehéz feladattal. Alakítása – hibáival együtt – fejlődésének kétségtelenül jelentős állomása.”⁵

⁴ Darvas Szilárd: Donna Juana. Lope de Vega komédiája a Magyar Színházban. *Világosság*, 1950/ 131. 2.

⁵ Darvas Szilárd: Donna Juana. Lope de Vega komédiája a Magyar Színházban. *Világosság*, 1950/ 131. 2.

2.3. Zilia Duca (Heltai Jenő: *A néma levente*)

A második ilyen dramaturgiai praxisú előadása Ruttkai Évának a Magyar Néphadsereg Színházának korszakváltó, 1955-ös előadása (a XIII. kerületi Déryné Színházban), Benedek Árpád rendezésében. *A néma levente* színpadi adaptációja a *Donna Juana*-típusú tematikát folytatja. Ezen előadáson Ruttkai Éva Zilia Ducát alakítja. A cselekmény és a női főhős drámai útja a Lope de Vega-drámához hasonlóan, ám jóval árnyaltabban, összetettebben mutatkozik. Heltai Jenő női főszereplője, Zilia Duca, a történet elején zárkózott, távolságtartó, érzelmi szempontból elérhetetlen, gyászfeldolgozási folyamata miatt még kötődési problémákkal küzdő, a férfi nem iránt bizalmatlan karakterként jelenik meg. Agárdi Péter felbukkanása, valamint a szerelem segíti őt személyiségének változtatására, megnyílására, kibontakozására. A konvencionális nőábrázolásoktól eltérően Zilia Duca nem a férfi főhős mellett vagy alatt, egy patriarchális szisztémában mutatkozik, hanem, mint a sorsát maga irányító és vezető, a férfivel egyenrangú partner jelenik meg. A jelentős társadalmi ranggal és önbizalommal rendelkező nemes olasz hölgy, Zilia Duca képtelen a hagyományos férfi-nő szerepek szerint működni a narratíva során. Nem tudja fogadni Agárdi nagylelkű udvarlását, elutasítja azt, és ezáltal öntudatlanul egy progresszívebb irányba tereli a reprezentációt, amely során nem férfinak, hanem a nőnek kell „megszereznie” szerelmének „tárgyát”. (Ez ugyanaz a tematika, amely a *Donna Juana* esetében mutatkozik.) *A néma levente* során felborulnak a hagyományos férfi-nő szerelmi reprezentációs metódusok. A női protagonista kijátsza, kikoszorúzza a hagyományos paradigmákat, amely után ő harcol a férfi bizalmáért, neki kell „megszereznie” célját. Zilia Duca a dráma nagy részében olyan magatartási formákat testesít meg, amelyeket egy konvencionális praxisban a férfi szokott (tetterekészség, utazás, udvarlás, spontaneitás, improvizáció, vallomás, harc a szerelem „tárgyáért”). Reprezentációs stilisztikát tekintve a szerző rendkívül komplex figurát teremt *A néma leventében*, amelynek eddigi értelmezése meglehetősen egysíkú, szinte kizárólag a reneszánsz aspektusra reflektálva.

„Csupa pajkosság, csupa kedves civódás Ruttkai Éva Zilia Ducája, *A néma leventében*. Látszólag megközelíthetetlen, fiatal olasz özvegy, aki azonban Agárdi Pétert látva, már a menyasszonyi ruhára gondol. Heltaival együtt Ruttkai Éva a reneszánsz életörömet hirdeti meg ebben a figurában, Mátyás király korának szépségét, a harcot az életszeretért, évszázadokon át olyan sok drámával átszőtt hazai életünkben. Ruttkai Éva belső

sugárzása, derűje A néma leventében nem csupán egy szerep nagyszerű tolmácsolása - de a színésznő színpadról meghirdetett programja az élet és a szépség szeretetéről.”⁶

Zilia Duca progresszív nő-reprezentációja azonban éppen ennek meghaladásában (is) rejlik. Karakterét - a reneszánsz direktiókon túl - a középkori madonnák szűziessége, és felsőbbrendűsége, a századforduló szecessziós dekadenciája és maszkulin magatartásbeli vonások differenciálják. Zilia Duca aktív és életre való figurája, arroganciája, elszántsága inkább maszkulin, mint feminin jegyekkel bír, tehát semmiképpen nem egy tradicionális, a feminin konvenciókra jellemző passzív, sorsát inkább elszenvedő, mint tudatosan mozgató keretrendszerben mutatkozik. Nem csupán az imént említettekben mutat progressziót a szerző darabja, ezzel analógiában az előadás. *A néma levente* és a darab nőképe a lovagi, trubadúr kultúrkör megszokott diskurzusaival is szakít.

„Tudjuk, hogy volt a középkornak egy időszaka, amikor a hölgy és lovagja szinte hűbéri viszonyban álltak egymással. A lovag felajánlotta szolgálatait, a hölgy elfogadta, ennek jeléül többnyire egy gyűrűt, ritkábban egy csókot adott. A lovag a hölgynek ezután feltétlen hűséggel tartozott, a hölgy a lovagnak – semmivel. Heltai költői játékból megtanulható, mi a fontos mindebből a színpad számára. Agárdi Péter nem elégszik meg a hölgy csókjával, megleckézteti Ziliát. Ez a vígjátéki hős átformálódása. A hebegő szerelmesből számonkérő szerelmes lett. Célt is ér. Bosszú nélkül, úgy látszik, nincs boldog szerelem.”⁷

2.4. Katalin (William Shakespeare: *A makrancos hölgy*)

A harmadik konvencionális dramaturgiai praxisú előadása a színésznőnek a Magyar Néphadsereg Színházának 1956-os előadása, az innovatív színházi aspektusokkal gyakran és előszeretettel operáló Apáthi Imre rendezésében. *A makrancos hölgy* színpadi adaptációjában Ruttkai Éva Katalint alakítja. Shakespeare műve nem pszichologizál, a karakterek szempontjából nem mutat komplexitást vagy lélektani összetettséget. Befogadói, értelmezői aspektusból azonban feltételezhető, hogy Katalin, a női protagonista miért mutat ennyire lázadó, tiltakozó attitűdöt a darab során. Shakespeare makrancos hősnője nem tud azonosulni a korabeli tradíciók számára szűkösen vélt kereteivel, miszerint a nő pusztán eszközként,

⁶ Színészek, szerepek. *Film Színház Muzsika Évkönyv*, 1972/ 213.

⁷ Sándor Iván: Színház. *A néma levente. Film Színház Muzsika*, 1966/ 37. 7.

hozománytól függően vehető, adható, cserélhető. A rendkívül szűkös, determinált társadalmi kontextusban a főszereplőnőnek egyetlen út nyitott: a szélsőséges, már-már groteszkbe hajló tiltakozás. A vígjátéki műfaj- és stílusvilág következtében rendkívül vidám és szórakoztató *A makrancos hölgy*, azonban egy tágabb és mélyebb igényű értelmezéssel már sokkal inkább tragikumot, mint komikumot idéző perspektívákat vethet fel, a történet, a női szerepek és nő-reprezentáció aspektusából. Katalin opponálása és lázadása valójában nem Petruchio, sokkal inkább a számára elfogadhatatlannak ítélt patriatchális és nyomasztó paradigmák ellen irányul, amelyben konvencionálisan, a társadalom elvárásai szerint a nő számára semmilyen más opció nincs az életben egy vásári tragikomédiát idéző házasságon, és egy mindent eltűrő, kiszolgálói női pozíción kívül. Shakespeare protagonistája a maga módján, agresszív eszköztárral lázad ez ellen. Katalin szélsőséges amazonsága végül egy megszelídült, alázatos, érett matriarchátusbeli státuszra kerül, ami azonban inkább Petruchionak, és az általa Katalinban bekövetkezett érzelmi dimenzióváltásának, semmint a társadalmi normáknak szól. Ebből az imént vázolt gondolatmenetből közelíthető *A makrancos hölgy*, mint a progresszív nőreprezentáció egy lehetséges shakespeare-i megnyilvánulása Ruttkai Éva alakításait tekintve, aki ezzel a szerepével jelentős elismerésekben részesül.

„Ha az ő szerepfelfogása hibás, játéka téves, figurája nemcsak makrancos, hanem ellenszenves; ha szerelemre bolondériája miatt nem méltó: akkor fuccs a Makrancos hölgy jó előadásának. Művész legyen a talpán, aki ezt a bonyolult feladatot jól megoldja. Nos, Ruttkai Éva az a talpán – és emellett minden ízében. Mindjobban szeretjük, élvezzük színeiben, árnyalatokban kifogyhatatlan, sokrétű, igaz játékát. Szerepről szerepre közeledik a legnagyobb magyar színésznők színvonalához.”⁸

2.5. Társadalmi ügy szolgálatában álló progresszív nőreprezentációk: *Szent Johanna, Angliai Erzsébet*

A fejezet következő pontja olyan előadásokat idéz, amelyek esetében a női protagonista valamilyen társadalmi szerepvállalás és ezzel párhuzamosan egy magasabb rendű igazság vagy ügy, eszme szolgálatát, misszióját képviseli. Ilyen jellegű előadások esetén (az előző fejezetben tárgyaltakkal ellentétben) a szerelem által megélt dimenzióváltás teljes mértékben alulreprezentált, helyette egy közügyért és közügynek élő attitűd jelentkezik.

⁸ Rajki András: Színházi bemutatók. Olympia. Makrancos hölgy. *Népszava*, 1956/ 242. 3.

Ehhez a tendenciához tartozik G. B. Shaw *Szent Johanna*, valamint Ferdinand Bruckner *Angliai Erzsébet* című drámája.

2.6. Johanna (G. B. Shaw: *Szent Johanna*)

Az imént vázolt dramaturgiai praxisra épül Ruttkai Éva *Szent Johanna* előadása Egri István rendezésében. G. B. Shaw darabjának színpadi adaptációja 1955-ben került bemutatásra a Magyar Néphadsereg Színházban. (Johanna kettős szereposztásban reprezentálódik, Bulla Elma és Ruttkai Éva tolmácsolásában.) A feminin narratíva az előbb említettekhez képest még inkább progresszív minőségű.

„A középkor eszméinek és a kor társadalmi ellentmondásainak mélyreható analízisében bontakozik ki *Szent Johanna* konfliktusa; a haladó eszme, amelynek a szűz a hordozója, s csap össze a társadalmi reakcióval, a humanista gondolat a hűbéri szolgálattal.”⁹

A női aspektusok egy transzcendens aspektusban mutatkoznak, olyan attribútumokkal, mint az erény, az empátia, a felülemelkedés és a megbocsátás. *Johanna* karaktere ezeken túl sokkal inkább olyan jellemvonásokkal bír, amelyek egy hagyományosabb praxisban maszkulin minőséghez társulnak, erre példa az elszántság, a bátorság, a tettekésség, az elvekért való egyenes kiállás, a harc, vagy a szókimondó attitűd. Ezeket a személyiségjegyeket és a szolgálatkészséget *Johanna* a konvencióktól (valamint a fejezet első szekciójában bemutatott szerelmi kapcsolódások által) nem egy férfi társ (esetleg családtag), hanem egy társadalmi ügy szolgálatába állítja. Ebben az értelemben tehát megállapítható, hogy a nő-reprezentációs progresszió nem csupán magánéleti, hanem társadalmi dimenzió is megjelenik. Ezt a tendenciát Ruttkai Éva performatívuma újszerűen, a patetizmust és heroizálást elhagyva - *Szent Johanna* fontos hazai megjelenítőit, többek között például Bajor Gizi, Gobbi Hilda, Bulla Elma szerepértelmezését - generációváltó módszerrel tolmácsolja. Ez különösen a Bulla Elmával való kontrasztban mutatkozik legérzékeltetőbben, amelyről a következő forrás számol be.

„Az ő Johannája modernebb, kamaszos női bájjal telített, ki is rí a középkorból. S ez Shaw szándéka szerint való. Talán inkább, mint Bulla szerepfelfogása, amely szerint sokkal inkább hasonlatos az őt környező világgal. Ruttkai profánabb Johannát ábrázol, ha alakítása

⁹ Héra Zoltán: *Szent Johanna*. Shaw színműve a Néphadsereg Színházában. *Szabad Nép*, 1955/ 342. 5.

nem is olyan érett, mint Bulláé, s felfogását nem tudja olyan teljes művészi erővel tolmácsolni, kétségtelenül értékes és jelentős művészi munka.”¹⁰

„Ruttkai Éva megértette Shaw Johannáját (...). Ahogy a sok félreértés és félremagyarázás a nagyszerű parasztlányból mitikus hőst csinált, ő, a vérszegény hisztérikává stilizált szentből – hús-vér embert alakított. Olyat, amilyennek Shaw képzelte el, olyat, akinek elhisszük, hogy mer és tud belenyúlni a történelem kerekébe. Shaw Johannája egyszerű, egyenes, bátor ember. (...) Ruttkai Éva sikerének titka az, hogy nem Shaw darabjának sorai között akart olvasni, hanem azt olvasta és játszotta, amit Shaw írt. Nem akart többet adni egy nagyszerű embernél és így nem is adott kevesebbet.”¹¹

2.7. Erzsébet (Ferdinand Bruckner: *Angliai Erzsébet*)

A társadalmi ügy szolgálatának diskurzusát követő dramaturgiai praxis következő pontja Ruttkai Éva Szent Angliai Erzsébet előadása, amely Várkonyi Zoltán rendezésében kerül bemutatásra. Ferdinand Bruckner darabjának színpadi adaptációja 1969-ben kerül színpadra a Vígszínházban. A progresszív aspektus itt a királynői minőség haladó reprezentációjához köthető. Angliai Erzsébet (Szent Johannához hasonlóan) egy konvencionális női szerepnél sokkal differenciáltabban jelenik meg. Nem rendelkezik olyan absztrakt, spirituális eszmékkal, mint Szent Johanna, amelyek transzcendenssé teszik lényét. Esszenciája sokkal inkább az anyagi matriarchátusában rejlik, ám ugyanúgy hagyományos értelemben maszkulin jegyekkel rendelkezik, mint Johanna. Uralkodó, vezető, eközben edukált, megfontolt.

„Angliai Erzsébet nemcsak bonyolult asszonyi lélek, hanem emberóriás is. Uralkodása alatt lett nagyágyú Anglia; a szellemi élet felvirágzott. (...) Egyetlen lehetősége a folyamatos cselekvés. Túlfeszített életében csupán akkor boldog, amikor úgy érzi, hogy Anglia nélküle elpusztul. Emberi nagyságára az is jellemző, hogy nem háborúval akarja Angliát naggyá tenni, hanem ésszel. Szípkázóan okos, fölényes és nőies, bölcs és megfontolt, máskor meg szenvedélytől izzik.”¹²

¹⁰ Csapó György: Shaw Szent Johannája a Magyar Néphadsereg Színházában. *Magyar Nemzet*, 1955/ 293. 5.

¹¹ Illés Béla: Még egyszer Shaw Johannájáról. *Irodalmi Újság*. 1955/ 50. 5.

¹² L. É.: Angliai Erzsébet: Ruttkai Éva. *Film Színház Muzsika*, 1968/ 52. 4.

„Erzsébet alakja évszázadokon át üzeni: mennyi nagyság, okosság, mennyi szenvedély sűrűsödhet egy bonyolult asszonyi lélekben! A kor, amelyben élünk, felfogható úgy is, mint az egyéniség forradalmi felszabadulásának vajúdása; sokszorosan vonatkozik ez a női egyéniségre, amelynek nemcsak a társadalmi adottságok, hanem az előítéletek korlátait is le kell döntenie.”¹³

2.8. Marginalizációs progresszív nőreprezentációk

A fejezet ezen része olyan előadásokat vizsgál, amelyek során valamilyen marginalizáció jelentkezik a nőábrázolások terén. Itt mind a szerelem által bekövetkezett érzelmi dimenzióváltás, mind a magasabb rendű igazság vagy ügy szolgálata is alulreprezentált, ezek helyett egy erősen meghatározott társadalmi közeg minél hitelesebb, autentikusabb karakterábrázolására hivatottak. Olyan egyéneket keresztül reprezentált szociográfiai tematikák kerülnek bemutatásra többek között, mint a diszkrimináció, a kiszolgáltatottság, a szegénység, az aluledukáltság. Ezek a szereplők már nem definiálhatók protagonistaként, az antihős státusza és definíciója közelebb áll hozzájuk. A következőkben vizsgált a női szereplőknek rendkívül problémás társadalmi tényezők degradáló jelenlétével kell megküzdeniük. Ehhez a tendenciához tartozik Shelagh Delaney *Egy csepp méz*, Murray Schigsgal *Szerelem, ó!*, Georges Feydeau *Egy hölgy a Maximból*, Tennessee Williams *Orfeusz alászáll*, Peter Hacks *Lotte* című műve.

2.9. Jo (Shelagh Delaney: *Egy csepp méz*)

Marginalizációs dramaturgiai praxisra épül Ruttkai Éva Jo előadása Kazán István rendezésében. Shelagh Delaney új generációs darabjának színpadi adaptációja 1959-ben kerül bemutatásra az Ódry Színpadon. Az *Egy csepp méz* című nő-reprezentációja radikálisan marginalizált pozíciókat mutat. Egy fejlett, iparosodott, urbanizált közegben két, a társadalom periferiáján elhelyezkedő női szereplővel operál, akik a szegénységgel, a diszkriminációval, az aluledukáltsággal küszködnek. A történet két a női karakteren keresztül egy olyan szociális réteget mutat be, ahol nincs társadalmi mobilitás. A fiatal lány, Jo esetében – a konvencionális protagonista, aktív és tettekre kész forradalmár szerepkör helyett – kallódó, lázadásai és személyes rebellioi ellenére sokkal inkább kilátástalan, kiszolgáltatott szerepet közvetít. Jo

¹³ F. J.: Kedvenceink – Ruttkai Éva. *Igaz Szó*, 1969/ 7. 56.

minden lehetséges háborgás ellenére teljes mértékben függ társadalmi determinációjától. A kitörés képtelensége egy új, progresszív megközelítése a lázadó ifjú, ezen belül is női alaknak.

„Shelagh Delaney megdöbbenő színekkel festi az angol nyomortanyák világát, szinte ijesztő, hogy napjainkban egy fejlett kultúrájú, gazdag államban a munkások, emberek, fiatalok ilyen körülmények között kényszerülnek élni.”¹⁴

Ezen felül a narratíva generációs konfliktust is képvisel egy anya lánya kapcsolat mentén, a lázadó, a szülei és az előző nemzedékek hagyományai ellen drasztikusan ellenmenő, az idősebbek elveit elvető fiatal generáció megjelenítésével.

„Ruttkai Évának sikerült megfogalmaznia a gondolatot, hogy itt nemcsak hullás, pusztulás van, hanem szebbrevágás is. Ez a Jo éppen azért keserű és hisztérikus olykor, mert olyan erős benne a tisztaságvágy. Ha kevesebbel megelégedne, nem érzékelne és nem tudná érzékeltetni életének kisebb megpróbáltatásaiban is súlyos tragikumát.”¹⁵

2.10. Ellen (Murray Schigsgal: *Szerelem, ó!*)

A tragikus hangnemet a komikum eszközével oldva a fejezethez tartozik Murray Schigsgal darabja. A *Szerelem, ó!* 1966-ban kerül bemutatásra a Vígszínházban Várkonyi Zoltán rendezésében. Ruttkai Éva az akár tragikusként is értelmezhető Ellen alakformálása nem ebben a stílusban jelentkezik (mint az imént említett Deleaney-előadás esetében is). A hasonlóan nagyvárosi közegben játszódó narratíva itt is marginalizált pozíciót mutat, azonban nem olyan mértékű radikális panelek mentén, mint az *Egy csepp méznél*. A társadalmi reflexió itt inkább, mint a magánszféra, a kisrealizmus mikrovilágaként mutatkozik, az elmagányosodás, elidegenedés problémaköreivel. Ellen, a főszereplő - a protagonista definíció tökéletes antipéldája - az edukált New York-i alsó középosztály képviselője, aki a pedagógus hivatás és a hagyományos „háziasszony” szerepkör között vívódik. Konfliktusát az ezek közötti átmenetek számára limitált lehetőségei, továbbá a modern társadalmi szisztéma tipikus individuumba gyakorolt hatása, az érzelmi dimenziókat mechanizmusokra cserélt lét paradigmája kíséri. A mindennapok problémáira reflektáló előadás a tragikomikomédia műfajának segítségével oldja súlyos rendellenességeit. Minden eddig vázolt példán túl,

¹⁴ Kemény György: Shelagh Delaney: Egy csepp méz. A Néphadsereg Színháza vendéjátéka az Ódry Színpadon. *Népszabadság*, 1959/ 255. 8.

¹⁵ Hámori Ottó: Ódry Színpad. Egy csepp méz. *Film Színház Muzsika*, 1959/ 43. 6.

különleges Ellen tragikomika típusú karakterénél a Harlekin-hagyományhoz való visszanyúlás is felfedezhető, amelyet Kemenes Fanny expresszív, bohócok öltözkékéhez hasonlító jelmeze tökéletesen kísér vizuálisan, így nem csupán szellemiségében, hanem látványában is progresszív nő-reprezentáció van jelen. Ellen fizikai megjelenése teljes ellentétben áll a konvencionális nőábrázolásokkal, egyfajta szürreális, absztrakt teret teremtve.

„Női clown a *Szerelem, ó!* furcsa helyzeteiben; csupa groteszk fintor, néha chagalli arc, máskor a Rivelsek nőtagja, a lengő trapézon. De bohócos mozgása, járása, attitűdje mögött ember, bevásárló nő a piacon, kielégületlen, boldog, csalódott asszony, aki a rizspor mögött a hétköznapiok értelmét keresi. Megrendítő alakítás.”¹⁶

Ruttkai Éva a következőképpen nyilatkozik absztrakt karakterének stílusáról, amely mind tartalmában, mind látványában markánsan kísérletező, innovatív pozíciókat illusztrál: „A *Szerelem, ó!* – egy kutyakomédia színei. (...) Gyors, villámló színek. Három perc boldogság: piros, három perc bánat: barna, három perc csalódás: szürkés-fekete. Itt a színek: a gyors ritmus, mintha egy filmet pergetnének villámsebességgel.”¹⁷

2.11. Osztrigás Mici (Georges Feydeau: *Egy hölgy a Maximból*)

Az *Egy hölgy a Maximból* című darab narratívájában a vígjáték műfajával ábrázolódik egy tragikus, a modern urbánus szférában kibontakozó feminin sorstörténet. Georges Feydeau erősen társadalomkritikus témája a komikum eszközével oldódik fel, így tragédia helyett komédia a színésznő Osztrigás Mici előadása. Az előadás 1967-ben kerül bemutatásra a Vígszínházban, Várkonyi Zoltán rendezésében. A nagyvárosi közegben játszódó narratíva itt is egy marginalizált női pozíciót mutat, a vígjáték és az operett műfajának ötvöztetésével. Az előadás során az olyan súlyos probléma- és konfliktusköröket, mint például a kiszolgáltatottság, az aluledukáltság, a szegénység, a szélsőséges szociális tagozottság, a diszkrimináció, a humor oldja. Nagy Péter az *Élet és Irodalomban* megjelent írásában a következőképpen nyilatkozik erről 1967-ben az előadás kritikájában.

¹⁶ Demeter Imre: Színészarcok - Ruttkai Éva. *Film Színház Muzsika*, 1967/ 3. 25.

¹⁷ A színésznő a színészekről. *Film Színház Muzsika*, 1967/ 3. 25.

„Feydeau nem fedezett fel semmit, csak kimondott valamit - (...) – ami Osztrigás Mici problematikáját a Nóráéval rokonítja: a nő s a férfi képe ebben a bohózatban teljes, mert túlélézett kifejezése a polgári társadalom finalista moráljának: a nő vagy pusztán mindig és mindenkinek rendelkezésre álló szexuális objektum, mint Osztrigás Mici, vagy szexuális jelentőség nélküli társadalmi attribútum, mint Petyponné, a férfi pedig pénzteremtő szerkezet, mely e kétféle nő-imágót táplálja anyagilag, a neki nyújtott kény és előny szerint”¹⁸

„Minden tulajdonsággal rendelkezik, ami ehhez a szerephez kell: természetes, belülről fakadó báj, áradó derű, canaille közönségesség és csibészes érzelmesség váltakozva egyszerre nyilatkoznak meg benne – olyan könnyed közvetlenséggel, mintha már alakítania sem kellene.”¹⁹

„Ruttkai Éva (...) énekel, táncol, nevet és csapong. De nem a Ruttkai-szerepek nőiességével, hanem a közönségesség vonzásának és taszításának izgató keverékével. Mici ugyanis nem pikáns, Mici ordenáré.”²⁰

„Yuppíí! – kiált most fel a színpad bal sarkában meghúzódó Ruttkai Éva, aki mint Darvas Iván „cousin-ja” vett részt az estélyen. A színpad előterébe perdül, énekelni kezd, majd olyan kánkánt vág ki, megreszkettette a hölgyek jólneveltségét és a férfi szíveket, hogy csakhamar világossá válik: nem csupán nem cousin-ja ez a hölgy semmiféle előkelőségnek, nem is úrinő, csupán – mint Feydeau vígjátékának címe mondja: „Egy hölgy a Maximból”. Becsületes kokott nevén: Osztrigás Mici.”²¹

2.12. Lady (Tennessee Williams: *Orfeusz alászáll*)

A fejezet következő pontja Ruttkai Éva Lady alakítása Ruszt József rendezésében. Tennessee Williams darabjának színpadi adaptációja 1979-ben kerül bemutatásra Pesti Színházban. Az *Orfeusz alászáll* című előadás nő-reprezentációja erősen marginalizált pozíciókat mutat, párhuzamban a férfi főhőssel. A Lady progresszív nőábrázolása többek között olyan konfliktusok mentén mutatkozik leginkább, mint az öregedés, a társadalmi

¹⁸ Nagy Péter: Dédanyáink képe. Egy hölgy a Maximból. *Élet és Irodalom*, 1967/ 22. 9.

¹⁹ Nagy Péter: Dédanyáink képe. Egy hölgy a Maximból. *Élet és Irodalom*, 1967/ 22. 9.

²⁰ Kusznyák Márta: Egy hölgy a Maximból. Georges Feydeau vígjátéka a Vígszínházban. *Magyar Nemzet*, 1967/ 134. 4.

²¹ Francianégyes. *Film Színház Muzsika*, 1967/ 20. 22.

előítélet, az egyén saját maga által szabott szűk perspektívája és korlátoltsága, vagy a szociális determináció.

„A Lady keserű ember. Talán el is gyávult az idők során. Eladták, hagyta magát megvásárolni. De ott él még benne a kitörés igézete. Eurydiké a pokolban él, de nem felejtette még el a napfényt. Csak egyedül nincs ereje elindulni. Ahogyan Orfeusz sem lehet szabadító megváltandó nélkül. Nem egymást választják hát ki: a tudatos elemnél erősebb is a szükségszerű, az elkerülhetetlen. Ám a kiválasztódás mégis nehezen megy. Mert ez már nem a mitológia egyszerű képlete. Modern passió ez, ahol mindenki magával hurcolja gyanakvásait, a sérüléseit és a sebeit is. A sebzett emberek nehezen találják meg egymás kezét. De megtalálják.”²²

„Régen láttam olyan elementáris erejű színjátszást, mint amilyen ezúttal Ruttkai Éva és Lukács Sándor nevéhez fűződik. (...) Ilyennek azonban azt hiszem még sohasem láttam. Ő sem csak egy figurát, hanem egy teljes sorsot játszik. Magától értetődő természetességgel fon egybe szépséget és csúnyaságot, gyengeséget és bátorságot, ridegséget és érzelmességet. Szinte minden szeretett színészi eszközét félretéve a csupasz gondolatot szolgálja egy leegyszerűsített jelzésrendszerrel.”²³

2.13. Charlotte von Stein (Peter Hacks: *Lotte*)

Peter Hacks művének színpadi adaptációja 1977-ben kerül bemutatásra a Pesti Színházban. Ruttkai Éva Charlotte von Stein előadása (Valló Péter rendezésében) már nem csupán nem az előbb említett előadások dramaturgiáját követi. Társadalmi helyett érzelmi dimenziójú marginalizáció jelentkezik ezen az előadáson. A dolgozat ezen pontja átvezet a következő fejezethez, ugyanis ez az előadás a tartalmi aspektusú progresszív nőreprezentáción túl formai szempontból is formabontó és forradalmi. A progresszív nőábrázolás a *Lotte* során egy új közsínházi műfajjal, a monodrámával mutatkozik. Ez a darab dramaturgiai szempontokat tekintve egy radikálisan paradigmaváltó színháztörténeti koncepcióhoz, a performatív fordulathoz is kapcsolódik, hiszen annak hatástörténeti kódjait közsínházi struktúrában applikálja. Tartalmi szempontból a *Lotte* nő-reprezentációja a múzsa szerepkör paradigmaváltó ábrázolásával mutatkozik. Peter Hacks művében a múzsa (ezzel

²² Bányai Gábor: Szépek és reménytelenek. Az Orfeusz alászáll a Pesti Színházban. *Színház*, 1979/ 12. 32.

²³ Bányai Gábor: Szépek és reménytelenek. Az Orfeusz alászáll a Pesti Színházban. *Színház*, 1979/ 12. 32.

párhuzamosan a költő, Goethe „isteni” arca is) sokkal inkább az emberi, a hétköznapi oldalról jelentkezik. A múzsa fogalmához tartozó patetizmus és elérhetetlenség, titokzatosság helyett a *Lotte* leginkább a hétköznapiok vívódásairól, egy legenda árnyékában őrlődéséről, a nők rendkívül szűk társadalmi mozgásteréről és anti-mobilitásáról, az elvárásokból és sztereotípiákból való kitörés lehetetlenségéről ad képet. Ezek mellett a darab Goethe, a „költő fejedelem” heroikussága helyett a gyarlóan emberi, ugyanakkor mégsem ítélkező oldalát világítja meg. A szexualitás és az ahhoz kapcsolódó konfliktusok női szemszögű reprezentációja radikálisan újszerű és forradalmian nyílt a *Lotte* esetében.

„Hacks érzékenyen, sok iróniával festi meg Lotte portréját, s tehetségéből arra is futja, hogy egy új, életteli – nem márványból, de hús-vérből, idegekből gyúrt Goethe-alakot idézzon elénk. A mű mindig ható érvénnyel vizsgálja a költő és múzsája, a zseni és kora társadalma ellentmondásos viszonyát, az alkotó tehetség természetrajzát éppúgy kutatva, mint a férfi-nő kapcsolat, a nemek harca természetét, kiismerhetetlen törvényszerűségeit.”²⁴

A *Lotte* fontos sajátossága továbbá az imént említetteken felül, hogy egy kisrealista, matriarchális atmoszféra segítségével világít rá súlyos szociális anomáliákra. Peter Hacks monodrámája a polgári társadalom pusztán látszólag modern felfogású, ám a felszín alatt valójában nagyon is feudális, patriarchális szisztémájáról fogalmaz meg radikális kritikát. A rendező, Valló Péter így folytatja gondolatmenetét a társadalmi reflexióval kapcsolatban a *Film Színház Muzsika* hasábjain.

„S ezzel el is árultam: a mű középpontjában egy asszony áll – a weimari társaság „oszlopos” tagja, a korabeli udvari erkölcs és erkölcstelenség, őszinteség és képmutatás letéteményese, a udvari főlovászmester bő gyermekáldásával megterhelt hitvese – és tíz hosszú éven át Goethe szerelme, múzsája, vezérlőcsillaga, a költő valóságának és álmainak társa. Ez az asszony Charlotte von Stein: Lotte. Személyiségének varázsát már az előbb vázolt kettősség is jelzi (...).”²⁵

„Ruttkai meg tudja értetni: az asszony veresége nem a meg nem hallgatott szerelmesé, nem a nő vonzerejének kudarca. Szó sincs róla: a rajta uralkodó pedagógiai furor tette szerencsétlenné, és ami emögött van: a szentnek, megváltozhatatlannak elismert normák zsarnoksága. És azért handabandázik egyre idegesebben, mert egyre inkább fogynak el önigazolásának érvei. Személyes tragédiája így vádolja a társadalmi viszonyokat és ítéli el

²⁴ Valló Péter: Ruttkai Éva próbál. *Film Színház Muzsika*, 1977/ 7. 8.

²⁵ Valló Péter: Ruttkai Éva próbál. *Film Színház Muzsika*, 1977/ 7. 8.

egyben saját vakságát. A színészi teljesítmény sajátossága is ebben rejlik: nem is az érzékenyült pillanataiban, hanem mindenekelőtt a sértett, a megbántott nő indulatosan perlekedő támadásaiban érzékelteti, mit is jelentett Charlottének Goethe.”²⁶

A monodrámák műfajának újszerűsége mellett egy fontos aspektust meg kell állapítanunk Ruttkai Éva Lotte előadása esetén. A performatív fordulat a színésznő életművében legmarkánsabb képviselője a *Parancsolj velem, tündérkirálynő!* (a tanulmány következő fejezetében részletesen kifejtés alá kerül), amely a Lotte előtt került bemutatásra. Szükségszerűen említést kell tehát tenni ennek hatástörténeti kódjairól, amelyek a Lottéba beépültek. Erre példa az egyedüllét a színpadon, a jelenlét minél expresszívabb és esszenciálisabb, rituálisabb közvetítése, vagy a szerep helyett az önvallomások jelleg érvényre juttatása. A színésznő a következőképpen vall ezzel kapcsolatban egy 1977-es interjújában.

„Önálló estemen önmagamból kell elindulnom, magamból kell merítenem. S ha ezek az estjeim nincsenek, sosem barátkozom meg Lotte szörnyűséges, kízó színpadi egyedüllétével, talán még elviselni sem tudnám. Amikor Darvas Iván irodalmi estjét láttam, beleborzongtam, Istenem, ez a műfaj mintha halálugrás volna a pódiumra, háló nélkül. De erre is rá kell kényszeríteni magunkat. Már csak azért is, mert a színházban túlságosan sima, s már-már veszélytelen a színész meg a közönség kapcsolata.”²⁷

„Festék, paróka, néhány beigazító mozdulat, és játszi könnyedséggel „hozta” volna ezt a Lottét. Akkor Goethe múzsáját állítja elénk. Ruttkai nem akart ez a Lotte lenni. (...) A komoly tekintetű, finom arcélű árnyrajzot eldobta. Az ilyen árnyképek s az azokhoz fűzött elemzések a XVIII. században voltak divatban. Újrateremtette Lottét? Nem. Ennél kockázatosabb színészi tette szánta el magát. (...) Maga jelenik meg a színpadon, jóformán szerep nélkül, csak éppen hogy készen a szöveggel, nem alakítani akar, hanem vállalni. Drámát mutat be, személyes harcát a művészettel, az élettel, a korral, az idővel és önmagával. Sok ironiával és önironiával teszi. Megmutatja és kicsúfolja technikai gyöngéit és fölényes biztonságát is. Mert nemcsak úgy általában színésznő, hanem... Hanem? Vígjátéki színésznő. Eleme a természetes humor, az élet mulatsága iránti költői érzék, az időtlen női báj.”²⁸

²⁶ Rényi Péter: Mit kezdjünk Goethével? Peter Hacks Lottéja a Pesti Színházban. *Népszabadság*, 1977/ 65. 7.

²⁷ Gách Marianne: Gách Marianne 15 kérdése Ruttkai Évához. *Film Színház Muzsika*, 1977/ 10. 6.

²⁸ Gyárfás Miklós: Egyedül a színpadon. Lotte: Ruttkai Éva. *Színház*, 1977/ 6. 43-45.

A fejezet összegzéseként megállapíthatjuk, hogy a konvencionális dramaturgiai praxisok mentén megjelenő progresszív nő-reprezentáció a Ruttkai Éva-életműben három, valamint egy átmeneti szekció mentén jelenik meg. Az első szekció egy érzelmi dimenzióváltással, a második egy társadalmi ügy szolgálatával, a harmadik egy marginalizált pozíció leképeződésével mutatkozik, a negyedik, a monodráma forradalmian új műfajával, valamint a performativitás esztétikája felé irányuló tendenciával.

3. **Performatív fordulat: *Parancsolj, tündérkirálynő!***

A tanulmány ezen fejezete arról értekezik, milyen aspektusok mentén mutat progresszív nő-reprezentációt a Ruttkai Éva-életmű a performatív fordulat applikációjával. A *commedia dell'arte* és a rituális színházi formák hagyománnyal párhuzamba vonható, a teatralitás helyett inkább a performativitás esztétikája felé mutató előadóest, a *Parancsolj velem, tündérkirálynő!* paradigmaváltó a színésznő színházi életművét tekintve. Ezen az előadóesten egyértelműen megjelennek a performativitás hatástörténeti kódjai. Színdarab helyett egyfajta esemény ez a projekt, amely a befogadók az addigi konvencióknál jóval szubsztanciálisabb, intenzívebb befogadói attitűdöt kreálhatnak. A „társasjáték” során a pusztán nézői pozícióból a szabad akarat opciójával a befogadók a pusztán nézői pozíciót túllépve eldönthetik, hogy részt vesznek-e a az előadás folyamatában. (Konkrét példa erre, amikor Ruttkai Éva a performansz elején azt kéri közönségétől, hogy mondja neki valaki, hogy jó estét.) Az oral history írásban jegyzett²⁹ segítségével a performatív fordulat a Ruttkai-életműben a következőképpen definiálódik Gábor Júlia visszaemlékezésében, amely pontosan bemutatja, milyen struktúra mentén épül fel a *Parancsolj velem, tündérkirálynő* című előadóest.

„Ez a műfaj sok mindenben különbözik a nagyszínházi előadásoktól. A Vígsház színpadán, távol a nézőktől – segít a smink, a világítás, a jelmezek, a díszletek – könnyebb a valóságot megszépíteni, a nézőket elvarázsolni. A pódiumon, szinte civilben, nehezebb „színt vallani”. A Korona Pódium alkalmi nézőtere a cukrászda. Az asztaloknál néhány perccel az előadás előtt kávé, süteményt szolgálnak fel a pincérnők. Színpada egy dobogó karnyújtásnyira a nézőktől. A díszlet: zongora, szék, fogas; a kellékek: köpeny, bohócszemüveg, sál és korona. Anyun jelmez helyett a saját fellépőruhája, arcán diszkrét

²⁹ Gábor J., Szigethy G.: *Álomszínészpár. Történetek Ruttkai Éváról és Latinovits Zoltánról*. Budapest, Helikon Kiadó, 2010.

alkalmi smink. Műsor közben, titokban figyelem a nézőket: nevetnek, sírnak, ugyanaz a hatás keríti őket hatalmába, mint a nagyszínházban.”³⁰

A *Parancsolj velem, tündérkirálynő!* című Ruttkai Éva-előadás 1976-ban kerül először bemutatásra a Korona Pódiumon, majd a vándorszínészet és a commedia dell’arte, a commedie vagy dell’improviso hagyományaihoz hasonlóan turnéra indul ország, sőt világszerte. Így jut el többek között Münchenbe, az Egyesült Államokba is 1979-ben. Az előadóest minden addig rögzült Ruttkai Évához kapcsolt perspektívát meghaladott. Ezen a rendkívüli jelenlétre fókuszáló előadáson a Richard Schechner által jegyzett „szent színészet” paradigmái jelentkeznek. Richard Schechner *A performance – Esszék a színházi előadás elméletéről 1970-1976* című kötetének *Bevezetés az előadás poétikájába* című fejezetében a színészetet ahhoz a szellemi és fizikai transzformációhoz hasonlítja, amelyet a sámánok és varázslók alkalmaztak egy-egy szertartás alkalmával a vadászathoz kapcsolódó ősi rituálék során. Ezen típusú események során bekövetkezett megváltozott tudatállapot nem csupán az „előadóban” (sámánokban, varázslókban), hanem a befogadóban is megtörténik, sőt kifejezett cél, hogy ez a szellemi, mentális transzformatív állapot végbemenjen. Ehhez az átalakuláshoz különböző későbbi színházi stílust hoz példának. A *Parancsolj velem, tündérkirálynő!* esten Ruttkai Éva ilyen típusú és metodikájú, a „megfoghatóságon túli”, az edukációs praxisú színművészetet, és a schechner-i definíció szerinti „karakterszínészetet” túllépő, rituáléra irányuló, varázsló kultúrába illeszkedő esszenciát közvetíti, amelyre a talentum, és művészi képességek, adottságok rendkívül intuitív manifesztációja jellemző. Ez a karizmájú manifesztum mágikus erejű, amely a befogadókban transzformatív hatást eredményez. Ruttkai Éva ezen megnyilvánulása a szabályokat, a rögzült és bevált kőszínházi paneleket, konvenciókat ösztönös átlényegüléssel és átszellemüléssel lépi túl. Reprezentáció helyett manifesztáció történik. Ez a tendencia analógiában áll a Richard Schechner által használt „szent színészet” terminussal, amely a „karakterszínészet” bevált kódjain, rögzült sémáin, „elváráshorizontot”³¹ kielégítő keretrendszeren kívül helyezkedik el, egy sokkal komplexebb és magasabb szintű, rituális színházi előadás helyett inkább eseményyszerűséget eredményezve. A szerző szerint az előadásnak három különböző típusa van, az esztétikai, a rituális, illetve a társadalmi dráma. A sámán- és varázslókultúrából kifejlődött színművészet pedig két fontos folyamattal rendelkezik világszerte, ez a „szent színészet” és a

³⁰ Gábor J., Szigethy G.: *Álomszínészpár. Történetek Ruttkai Éváról és Latinovits Zoltánról*. Budapest, Helikon Kiadó, 2010.

³¹ Peter Brook: *Az üres tér*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999.

„karakterszínészet”. Ez a két procedúra mimetikus rítusok által jön létre. Amíg a „karakterszínészet” inkább az edukációs, intézményesített színészkultúra paradigmáit követi, az elváráshorizont³² és a konvenciók mentén, addig a „szent színészet” túlmutat ezeken, sőt meghaladja, ösztönösen lebontja ezeket. Ez a gesztus egyfajta megfoghatatlan, révület felé irányuló, rituáléban gyökerező manifesztációs keretben mutatkozik, két irányban. Az egyik, amikor az előadó korszerűsíti a beváltak titulált hagyományokat, ezáltal egy progresszív tematikát kialakítva, a másik eset ezzel ellentétben nem a haladó tendenciákat applikálja, inkább az ősi, misztikus dimenziókhoz nyúl vissza. A szándék azonban ugyanaz: túllépni az intézményes, edukációs alapokon és az elváráshorizonton. A schechner-i terminushoz a színész így kapcsolódik.

„Minden vers egy teljes szerep, egy teljes sors. A versmondással mindig küszködök. Verssé válni mind nehezebb. Ez Latinovits Zoltán mondása. Ő mindig azzá a verssé vált, amelyet éppen életre keltett.”³³, majd az egyedüllétre reflektálva „Egyedül a színpadon. Az ember szembesül önmagával. Nincs mentség, nincs menekvés. Sem fények, sem rivalda, sem partner, sem maszk. Semmi mögé nem lehet elbújni. Az egyedüllét a színpadon vallomásra készíti az embert.”³⁴

„Mert ezen az esten vallott nekünk Ruttkai Éva. Bemutatta eszközeit, a nevetés, a sírás felfedezésének mesterségbeli trükkjeit. A színészi játék technikáját. De ennél sokkal többet adott, a játékon túl és a játékkal érzékeltette azt a misztikus valóságot, amit jobb híján úgy hívunk: színészvér, fellengzősebben azt mondjuk róla: a színpad mágikus ereje. (...) Érdekes, szinte megható volt, hogy láthatóvá tette, mennyire nem elég a játék kultúrájához az eszközöket ismerni, végig kell járni az érzelmek, megrendülések iskoláját, hogy az emberi és művészi örömök, felismerések, találatok nemcsak színész, hanem a közvélemény kincsei lehessenek. (...) Ruttkai Éva roppant ízléssel komponálta meg e pódiumszereplését, személyes mondandóit, felismeréseit a szerepek hangjaiból, egy-egy színpadi játék villanásából hívta elő, Shakespeare, Tennessee Williams, Lorca és Csehov szövegeiben ember és szerep, lélek és szöveg úgy találkozott, hogy belőle, mögüle Ruttkai Éva szólhatott, a szerep hangján arról a szerepről, amit az életével és az életében játszania adatott. A szerepek játéka, villanásai, rejtett titkai játszottak velünk ezen az estén. Ezért egy biztos: a színész

³² Peter Brook: *Az üres tér*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999.

³³ Gách Marianne: Gách Marianne 15 kérdése Ruttkai Évához. *Film Színház Muzsika*, 1977/ 10. 7.

³⁴ *Parancsolj, tündérkirálynőm! Összegyűjtött töredékek*. Szerk. Szigethy Gábor. Budapest, Zeneműkiadó, 1989.

nemcsak azzal szórakoztat, nevel, amit és ahogyan játszik, hanem azzal is, amit ő maga jelent. Amilyen az egész ember. Vágyaival, terveivel, szenvedélyeivel, örömeivel, amit megélt és amit még tenni akar és tenni fog.”³⁵

Az imént vázolt gondolatmenethez kapcsolódva használhatjuk Nikolaus Müller-Schöll „szószínház”³⁶ definícióját, amelyet a Harlekin-hagyomány diszpozíciójának performatív fordulatra alkalmazott tanulmányában olvashatunk. A töredékes, konvencionális dramaturgia és narratíva helyett szó, vers és monológ mozaikokból felépített, dialógusok és cselekmény nélküli előadást számos vonásában mutat párhuzamot a *commedia dell’arte* és a Harlekin-hagyománnyal. A *Parancsolj velem, tündérkirálynő!* Ruttkai-előadás nem pusztán a konvencionális (estében a vígszínházi) stílust lebontó panelekben mutatkozik progresszívnek, hanem nő-reprezentáció esetében is, hiszen saját „színészkirálynői” profiljának is görbe tükröt tart (érzékelte ezt leginkább a cím, a korona, a bohóc orr, a karikatúraszerű kellékek használata). A folyamatos játékoság, kísérletezés, a tekintélyelvűség elvetése saját presztízsének megkérdőjelezését tartja fenn az est folyamán. A közönség bevonása, az improvizációs gesztusok szintén ezeket a metódusokat árnyalják.

„Harlekint annyiban abszolút színésznek nevezhetjük, amennyiben benne önállósodik a reprezentálás gesztusa: az, hogy valami Másért áll előttünk. Maszkja elválasztja egymástól a játszó figurát (aki számtalan szerepet elfogadott már, nem ritkán egy és ugyanazon darabban), a maszk viselőjét (aki mint olyan nem játszik szerepet) és a betöltött szerepet (amelyben már csak a maszkjánál fogva is mindig idegen test, egyféle látható játékos marad). Arlequin sohasem pusztán egy színész által eljátszott szerep, de nem is csak egy kalandjaiban felolvadó maszk, hanem mindig kettő az egyben: egy, a maszk hordozóját és szerepjátékot összekötő, de egyben el is választó kapocs. Ezért lehetne színházát (Walter Benjamin esszéjének megfogalmazásával élve) „tisztá közérthetőség”, állandó színeváltozására összpontosítva pedig a megváltoztathatóság színházának nevezni. Egy olyan színházról van tehát szó, amely antinomikus magjában, Arlequinben hordozza a változás vagy

³⁵ Illés Jenő: Ruttkai Éva a pódiumon. *Film Színház Muzsika*, 1976/ 45. 7.

³⁶ Müller-Schöll, N.: *A diszpozitívum és a kormányozhatatlan. Gondolatok bármimű politika kezdetéről és végétől a végtelenben*. Theatron, 15. évf. 2021/ 1. ford. Kiss Gabriella

a permanens átalakulás elvét. (...) Felfogható olyan paradox rítusnak, amely ahhoz szükséges, hogy begyakoroljuk az adott rend megváltoztathatóságát és ezzel együtt változékonyságát.”³⁷

Mindeközben a *Parancsolj velem, tündérkirálynő!* előadóesten olyan intenzív jelenlét és a schechneri terminus szerint „szent színészet” dominál, amely túlmutat a színészi aspektuson, a teljes átszellemüléshez és a rítushoz közelítve. Ez a folyamat pedig a *commedia dell’arte* és Harlekin-hagyományt is meghaladva a performatív fordulat applikációját jelenti. A fejezet összegzéseként megállapíthatjuk, hogy a progresszív nő-reprezentáció a *Parancsolj velem, tündérkirálynő!* című performatívum kapcsán a nem csupán tartalmi, hanem radikálisan formai aspektusú is, amely leginkább poszt-dramatikus perspektívák és a performatív fordulat által mutatkozik.

4. Összegzés

A dolgozat Ruttkai Éva azon előadásait vizsgálta, amelyek progresszív nő-reprezentáció mentén haladják meg a hozzá kapcsolódó egysíkú színészkirálynő típusú elváráshorizontot³⁸. Megállapítható, hogy a színésznő előadásain jelen van a Richard Schechner által definiált „szent színészet”³⁹, illetve a konvencionális matriarchátus helyett olyan progresszív irányú feminin narratívák, amelyek meghaladják a tradicionális praxisokat. A dolgozat két fejezet segítségével azokról a performatívumokról értekezett, amelyek a séma szerinti kategóriát meghaladva diverz kontextusba helyezik Ruttkai Éva előadói profilját. A tanulmány első fejezete három (valamint egy átmeneti) szekció által vázolta a dolgozat címében is megjelenő tézisé. A három (pontosabban az átmenetivel együtt négy) szekció minden esetben konvencionális dramaturgiai praxisok mentén jelenik meg. A progresszív nő-reprezentáció ezek során tartalmi szempontból mutatkozik. Az első szekció alapján érzelmi dimenzióváltással, a második szekció alapján társadalmi ügy szolgálatával, a harmadik szekció alapján marginalizált pozíció leképeződésével, a negyedik, átmeneti szekció alapján pedig a monodráma forradalmian új műfajával, a performativitás esztétikája felé irányuló tendenciával. A dolgozat második fejezete a performatív fordulat Ruttkai Éva-életműben

³⁷ Müller-Schöll, N.: *A diszpozitívum és a kormányozhatatlan. Gondolatok bármínemű politika kezdetéről és végéről a végtelenben.* Theatron, 15. évf. 2021/ 1. ford. Kiss Gabriella

³⁸ Peter Brook: *Az üres tér.* Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999.

³⁹ Richard Schechner: *Richard Schechner: A performance – Esszék a színházi előadások elméletéről 1970-1976. Bevezetés az előadás poétikájába.* Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984.

megjelenő aspektusaival foglalkozott, Nikolaus Müller-Schöll tanulmányát és Richard Schechner esszéjét alkalmazva. A tartalmin túl ezúttal a formai progresszió is radikális, amely a rituális és a poszt-dramatikus színházi formákat is applikálja. Munkám célja volt, hogy egy diverzebb kontextusban értelmezze a hagyomány- és konvencióelvű, jelentősen tematikussá redukálódott sémák mentén definiált Ruttkai Éva színésznői profilját. Paradigmatikus előadásokat vizsgálva ez az eljárás kísérlet, hogy újrakeretezze, másfajta perspektívába applikálja az előadóművész kimagaslóan diverzáns megnyilvánulásai ellenére, árnyalt helyett meglehetősen skatulya szerinti megközelítéseit. A tanulmányban olyan feminin kontextusok szerepeltek Ruttkai Éva színházi életműve kapcsán, amelyek valamilyen módon eltérnek a hagyományosnak tekintett ábrázolási metódusoktól, és a konvencionális drámai szerepköröket meghaladva, komplexebbé transzformálják a nő-reprezentációt, ezáltal a színésznő profilját.

„... Hogy egy rólam alkotott képnek igyekszem megfelelni, azzal nem értek egyet. Talán régebben élt egy „édes, pisze Ruttkai” kép, de ezt sem fogadtam el soha. Nem szeretem, ha összetévesztenek a külsőmmel.”⁴⁰

További kutatásra nyújt perspektívát a színésznő ugyanezen progresszív nő-reprezentációs kontextusa egy filmtörténeti és filmesztétikai horizonton. Hasonló forradalmi praxisok jelentkeznek a nőábrázolás tekintetében többek között Révész György az 1956-os forradalmi eseményekre (is) reflektáló filmjében, az 1957-ben bemutatott *Éjfélkor* esetében, a történelmi filmes műfaj hatalom kontra innováció konfliktusával operáló 1956-os *A császár parancsára* és az 1969-es *Történelmi magánügyek*, a politikai ellenállás filmes diskurzusában forgatott televíziós adaptáció, az 1978-as *Abigél*, vagy az emancipáció leképeződését reprezentáló közönségfilm, az 1969-es *Alfa Rómeó és Júlia* során. Ezen filmek erősen képviselik az olyan feminin narratívák hangsúlyosságát, amelyek meghaladják a konvencionális patriarchális szerepkörök mentén képviselt női szerepek ábrázolását.

⁴⁰ Zétényi Lili: Egyszemélyes színház, egyszemélyes közönségnek. Beszélgetés Ruttkai Évával. *Színház*, 1982/5. 41.

5. Bibliográfia

A száz éves Vígszínház 1896-1996. Szerk. Radnóti Zsuzsa, Budapest, 1996.

A színésznő a színészekről. Film Színház Muzsika, 1967/ 3. 25.

Bányai Gábor: Szépek és reménytelenek. Az Orfeusz alászáll a Pesti Színházban. *Színház*, 1979/ 12. 32.

Csapó György: Shaw Szent Johannája a Magyar Néphadsereg Színházában. *Magyar Nemzet*, 1955/ 293. 5.

Darvas Szilárd: Donna Juana. Lope de Vega komédiája a Magyar Színházban. *Világosság*, 1950/ 131. 2.

Demeter Imre: Színészarcok - Ruttkai Éva. *Film Színház Muzsika*, 1967/ 3. 25.

F. J.: Kedvenceink – Ruttkai Éva. *Igaz Szó*, 1969/ 7. 56.

Fischer-Lichte, E.: *A performativitás esztétikája*. Budapest, Balassi Kiadó Kft., 2009.

Francianégyes. *Film Színház Muzsika*, 1967/ 20. 22.

Gábor J., Szigethy G.: *Álomszínészpár. Történetek Ruttkai Éváról és Latinovits Zoltánról*. Budapest, Helikon Kiadó, 2010.

Gách Marianne: Gách Marianne 15 kérdése Ruttkai Évához. *Film Színház Muzsika*, 1977/ 10. 7.

Gyárfás Miklós: Egyedül a színpadon. Lotte: Ruttkai Éva. *Színház*, 1977/ 6. 43-45.

Héra Zoltán: Szent Johanna. Shaw színműve a Néphadsereg Színházában. *Szabad Nép*, 1955/ 342. 5.

Illés Béla: Még egyszer Shaw Johannájáról. *Irodalmi Újság*. 1955/ 50. 5.

Illés Jenő: Ruttkai Éva a pódiumon. *Film Színház Muzsika*, 1976/ 45. 7.

Kemény György: Shelagh Delaney: Egy csepp méz. A Néphadsereg Színháza vendégjátéka az Ódry Színpadon. *Népszabadság*, 1959/ 255. 8.

Kusznyák Márta: Egy hölgy a Maximból. Georges Feydeau vígjátéka a Vígszínházban. *Magyar Nemzet*, 1967/

L. É.: Angliai Erzsébet: Ruttkai Éva. *Film Színház Muzsika*, 1968/ 52. 4.

Latinovits Zoltán: *Ködszurkáló*. Budapest, Poket, 2020.

Magyar Bálint: *A Vígszínház története. Alapítástól az államosításig 1896-1949*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979.

Magyar Bálint: Bukásra ítélt siker. *A Vígszínház élén 1955-1958*. Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2004.

Molnár Gál Péter: *Rendelkezőpróba*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972.

Müller-Schöll, N.: *A diszpozitívum és a kormányozhatatlan. Gondolatok bárminemű politika kezdetéről és végéről a végtelenben*. Theatron, 15. évf. 2021/ 1. ford. Kiss Gabriella

Nagy Péter: Dédanyáink képe. Egy hölgy a Maximból. *Élet és Irodalom*, 1967/ 22. 9.

Parancsolj, tündérkirálynőm! Szerk. Szigethy Gábor, Budapest, Zeneműkiadó, 1989.

Rajki András: Színházi bemutatók. Olympia. Makrancos hölgy. *Népszava*, 1956/ 242. 3.

Rényi Péter: Mit kezdjünk Goethével? Peter Hacks Lottéja a Pesti Színházban. *Népszabadság*, 1977/ 65. 7.

Ruttkai. Szerk. Szigethy Gábor. Budapest, Terra-Kossuth Nyomda, 1987.

Sándor Iván: Színház. A néma levente. *Film Színház Muzsika*, 1966/ 37. 7.

Schechner, R.: *A performance – Esszék a színházi előadás elméletéről 1970-1976*. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984.

Színészek, szerepek. *Film Színház Muzsika Évkönyv*, 1972/ 213.

Valló Péter: Ruttkai Éva próbál. *Film Színház Muzsika*, 1977/ 7. 8.

Zétényi Lili: Egyszemélyes színház, egyszemélyes közönségnek. Beszélgetés Ruttkai Évával. *Színház*, 1982/ 5. 41.