

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZ ÉS ANYASÁG

BÁB / NŐI ALKOTÓK

DEMOKRÁCIAJÁTÉKOK 2.

890 Ft
LV. ÉVFOLYAM
6. SZÁM



22
06

SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2022 • június

LV. évfolyam, 6. szám, megjelenik évente 10 szám

HU-ISSN 0039-8136

A Színház Alapítvány kuratóriuma: Barda Beáta, Forgách András, Králl Csaba, Nánay István, Orlai Tibor, Tompa Andrea (elnök). Szerkesztőség: Herczog Noémi, Kelemen Roland, Králl Csaba, Molnár Zsófia, Schuller Gabriella (www.szinhaz.net). Főmunkatársak: Boros Kinga, Gabnai Katalin, Proics Lilla. Olvasószerkesztő: Molnár Zsófia. Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Borítóterv: Nagy Gergő. Szerkesztőségi titkár: Váradi Nóra. Technikai munkatárs/közösségi média: Kelemen Roland. Felelős kiadó: Králl Csaba. A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

SZÍNHÁZ ÉS ANYASÁG

- 2 Zsigó Anna: Az enyém: én neveltem
Gondolatok anyaszerepekről a drámairodalomban
- 7 Anyauniverzum
Minikritikák szülősegen innen és túl: A bab(a) érkezése (Bogya Tímea Éva) – Zoletnik Sophie: Bab(a); A fürdő mint test (Proics Lilla) – Torkolat (Freeszemle); Az este, amikor (Gabnai Katalin) – O. Horváth Sári: Anyám Suzukija; Bársonyos radikalizmus (Fehér Anna Magda) – Baby Bumm – kitettségi hatások; Csak1 anya (Rádai Andrea) – Anya születik!; DADxTalk (Antal Klaudia) – Szily László–Horváth János Antal: Kitolás; Kismama coming out (Artnér Szilvia Sisso) – Csábi Anna: Segítség, anya lettem!; Kong (Hodászi Ádám) – Minden negyedik; Nem csak egy tabu (Kállay Eszter) – Horváth János Antal: Anya csak egy; Öntsünk anyatejet a pohárba! (Szoboszlai Annamária) – Móga Piroska: Anyanapló; Sisterhood (Herczog Noémi) – Dányi Viktória–Furulyás Dóra: Hidden mom
- 17 Rádai Andrea – Varga Anikó: Regina gyereke
Szívhangok Társulat: Megeshetne másképp... – Trafó
- 19 Tompa Andrea: Come bambini
Pieces of a Woman – TR Warszawa / BTF, Vígszínház
- 22 Lehet másképp is működni
Nők, akik színházi intézményt vezetnek és... anyák. Czikker Katalinnal, Ellinger Edinával, Kováts Adéllal, Ráckevei Annával és Rozgonyi-Kulcsár Viktóriával Proics Lilla beszélgetett
- 27 Ketyeg az óra
Balerinák az anyaságról. Pongor Ildikót, Felméry Lilit, Balaban Cristinát és Starostina Kristinát Szász Emese kérdezte

BÁB / NŐI ALKOTÓK

- 31 Csató Kata: A csellónyakú szörny és más történetek
Nők a kortárs bábszínházban – külföldi példák, szubjektív leltár
- 35 Turbuly Lilla: Nőknek való vidék?
Bábos alkotó(nő)k itthon

DEMOKRÁCIAJÁTÉKOK 2.

- 39 Oblath Márton: Boal, nyomokban
Egy eltűnő politikai színház időszerűségéről. A példákat és a fogalomtárat összeállította: Végh Panni
- 45 Horváth Kata: A teremtő erő visszaszerzése
Jacob Levy Moreno szociodráája: az alkotóképessé váló közösségek terápiás módszere

Címlapon: Pieces of a Woman, r.: Mundruczó Kornél, TR Warszawa (fotók: Natalia Kabanow). Belső borítón: (elől) The White Woman, Magali Chouinard (fotó: Patrick Argirakis); (háttul) Balaban Cristina a Sylviában, kor.: Seregi László, Magyar Nemzeti Balett (fotó: Nagy Attila/Magyar Állami Operaház)

A Színház Alapítvány szerkesztősége: 1027 Budapest, Jurányi u. 1.

E-mail: szinhazalapitvany@gmail.com. Adószám: 19673776-2-43. Bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, www.posta.hu webshop-ban vagy hirlapelofizetes@posta.hu címen. A Színház Alapítvány külföldről is támogatott szervezet. Lapunkat támogatja az Emberi Erőforrások Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alap és a Petőfi Kulturális Ügynökség.

ZSIGÓ ANNA

AZ ENYÉM: ÉN NEVELTEM

Gondolatok anyaszerepekről a drámairodalomban

Hogyan látták az anyákat elmúlt korok drámaírói? Látjuk-e magunkat, megélt anyaságunkat visszatükröződni ezekben a szerepekben? Anyakirálynő, leányanya, édesanya, mostohaanya, nagymama, esetleg szerető-támogató vagy hideg-elutasító anya, diszfunkcionális anya, mártír anya, nem lehet anya, hiányzó anya. A sor a végtelenségig folytatható, talán ismerősen is cseng egy-egy típus. A drámairodalom anyaszerepeinek vonatkozásában elsőre kézenfekvő volna a kategorizálás, amelyben különböző leíró vagy képszerű jelzők segítségével csoportosíthatjuk a darabokban megjelenő anyákat. Hasznos gyűjtemény jöhetne így létre, mégis van benne valami gyanús. Úgy döntöttem, hogy mielőtt részletesebben foglalkozom néhány kiemelkedő anyaszereppel, először a gyanú nyomába eredek.

Mégis mi a probléma a kategorizálással, a jelzős szerkezetekkel, az anyaszerepek rendezett csoportokba sorolásával? Alapvetően semmi, bármelyik korszak vagy szerző kapcsán végrehajtható a művelet, például Shakespeare szereplői között a feltűnően kevés anyát olvasva kialakul egyfajta vélemény arról, hogy Hamlet anyja vagy Júlia anyja mennyire voltak sikeresek az anyaságukban. Különböző szempontok szerint minősíthető, elemezhető az anyai teljesítményük. Mégis hiányzik valami. A megélt anyaságról szinte semmit nem tudunk meg. Az még hagyján, hogy nem ugrik be azonnal néhány olyan anyaszerep, amelyek a teljesen szubjektív megélés élményéből fogalmaz, de alaposabb kutatás után sem könnyű ilyen darabok nyomára bukkanni.

Nem kérdés, hogy ehhez a hiányhoz az is hozzájárul, hogy a világirodalom közismertebb színdarabjainak nagy része férfi szerzőktől származik. Zseniális, nagyszerű szerzőktől, akik árnyalt, konfliktusos, érzelemgazdag és irodalmilag is megformált anyaszerepeket alkottak. Olyan szerepeket, amelyek által megértünk valamit a tágabb társadalmi környezet legfontosabb konfliktushelyzeteiből is. Például Arkagyina vagy Nóra (akikről később szó lesz) saját anyaságukhoz való bonyolult viszonyukon keresztül az addig ismert világok átrendeződéseiről beszélnek. De az anyaság egyes szám első személyben elbeszélte tapasztalata, az anyai szubjektivitás nagyon hiányzik.

A férfi nézőpontból – még ha végtelen alaposággal és érzékenységgel is – láttatott anyák a drámairodalomban gyakran funkcionálisak. Játékos gondolatkísérletnek elmegy, hogy mi volna, ha egy asztalhoz ültetnénk, mint Caryl Churchill a *Nagy-menőkben*, a drámairodalom fontos anyafiguráit. Miről beszélgetnének? Mindenről és bármiről, végre akár felszabadítóan unalmas dolgokról is. Az anyaság tapasztalatai valószínűleg a legmeglepőbb helyeken bukkannának fel a beszélgetésekben, töredezetten és befejezetlenül, semmiképp sem összeszedett monológokban. Az anyaságtól távolabb, de a női szubjektivitá-

táson belül Elfriede Jelinek formálja tovább ezeket a szerepeket drámáiban. Egyébiránt az anyaszereplők a színházban élnek, magukban hordozzák a drámai sűrítést, jelentésszerű figurák.

A sűrítés mint alapvető drámai eszköz valószínűleg a hiány feloldásának egyik kulcsa. Mert mi is az anyaság vagy anyai szubjektivitás? Az anyai pozícióból elbeszélte reprezentációk, egy egyszerre önfelszámoló és önmegteremtő beszédmód, egymásba ágyazott történetek sokasága. Ahogy az anyaság is folyamatos testi állapot, létállapot, érzékelés és munka, emberi viszonyok hálózata, befejezetlen mondatok sokasága. Önfelszámolás és önteremtés. Téradás, időadás, ugyanakkor a saját szoba és a saját idő elvesztése.

Amikor egy élet és egy személyiség veleje sűrűsödik egyetlen szerepbe, amikor az író a karakter által felmutat valamit a világból, mindezt néhány színpadi órában kifejtve, akkor az anyaság megélt tapasztalatai nehezen tudnak utat törni maguknak, nehéz jelenetvé formálni, helyzetben elképzelni, dialógusban megszólaltatni azokat. Nagyon erősen bízunk abban, hogy egyre több drámaíró nő vállalkozik majd erre a feladatra.

A másik probléma a szerep kérdése. Itt egyrészt a nyelv csapdájába is kerülhetünk, másrészt az anyaszerep egyik jellemző tulajdonsága, amelyet itt visszatükrözésnek nevezek, szintén nehezíti az anyaszerepek színpadi vizsgálatát. A társadalmi nemek tudománya szintén használja a szerep terminust. Az anya saját magáról alkotott képét, azoknak a tevékenységeknek, attitűdöknek, gondolatoknak, lehetőségeknek és tiltásoknak, külső és belső tulajdonságoknak a halmazát érti alatta, amely az adott térben és időben reprezentálja az anyaságot. A drámák anyái ezekhez a reprezentációkhoz képest bírnak jelentéssel, és ez a jelentés az, ami segíthet a szerep megformálásában, a viszonyok minőségeinek kialakításában. A szerepelvárások az egyes történelmi korokban mindig mások és mások, így a nőkhöz, illetve az anyákhoz kapcsolt szerepek is változtak, változnak.

A korábban említett kategóriák és jelzők szükségtelenségét a visszatükrözés érzékelteti. Az anyai szerep egyik sajátossága, hogy az anya folyamatosan visszatükrözi a gyereket, illetve a gyerek által tapasztalt világot, tehát ő maga is folyamatosan más és más képet ölt magára. Egyfajta önfel számolás ez is, a másik létezésének a megerősítése, körvonalainak megrajzolása. Az anya énje (és teste is) alárendelődik ennek az alkotófolyamatnak: a gyerekeknevelésnek.

Erről a pontról jó rálátás nyílik a drámák anyaszerepeire is. Remek drámai funkció is válhat a visszatükrözésből, amire bőven szolgál példákkal a drámairodalom. Van az a mondás, hogy a királyt sosem a királynak kell eljátszani. A drámák anyaszerepei ilyen szempontból multifunkcionálisak: mindenhez és mindenkihez képesek kontextust teremteni. Morált, hatalmat, bukást, nárcisztikus vagy igazi nagysággal bíró hőszöket és királyokat teremtenek. Anyaságuk minősége (vagy anyaságuk hiánya), mint például Lady Macbeth esetében) dramaturgiai célokat szolgál. Mégis, a funkcionalitás ellenére vagy éppenséggel annak köszönhetően, komplex női sorsok bontakoznak ki az anyaszerepek által.

Érdekes, hogy a színházi anyaszerepek hogyan jelennek meg az intézmények működésében. A 19. század végén egyes színházakban szerepkörök alapján kötöttek szerződéseket és állapították meg a béreket. Ezekből a listákból az anyaszerepeken belül is igen változatos szerepkörök olvashatók ki: hősnya, társalgási anya, első drámai anyaszínésznő, második drámai anyaszínésznő, első vígjátéki anyaszínésznő, második vígjátéki anyaszínésznő.¹ Ez a részletes kategorizálás is megerősíti, hogy a drámairodalom nem szűkölködik anyaszerepekben. Az más kérdés, hogy ezek a szerepek vajon milyen színpadi ábrázolási lehetőségeket nyújtanak.

Elisabeth Badinter francia filozófus *A szerető anya* című munkájában² az anyai érzés történetét kutatja. Azokat a fontos történelmi fordulópontokat veszi számba, ahol különböző külső hatásokra gyökeres változás állt be az elvárt és elfogadott anyai szerepfelfogásban. A minden terhet egyedül cipelő anya képét Rousseau munkásságának köszönhetjük, aki kora bizonyos társadalmi folyamataira válaszul alkotta meg Sophie, az ideális asszony figuráját. A még mindig igen magas gyermekhalálozás megfékezése érdekében az anyákat a családi élet irányítása felé kellett terelni. Az arisztokraták jellemzően kiszervezték a gyerekeknevelést, a városi dol-



Kiss-Végh Emőke a *Gyermekekben* (Ibsen: Nóra), r.: Ördög Tamás, Dollár Papa Gyermekei (2015). Fotó: Ligetvári Csenge

gozó családok vidékre adták kisgyerekeiket, a vidéki parasztasszonyok pedig családjukat hátrahagyva a városban kerestek dajkaként állást maguknak. (Érdekes kitérő, hogy míg az angol nemesség körében szintén a dajkaság volt elfogadott, addig a skótoknál kifejezetten érdemnek számított, ha az anya szoptatta saját gyereket. Ott a tej a vér, így a családi vérvonal szimbóluma volt, a szoptatás pedig mintegy a házastársi fogadalom megerősítése.) Mindenesetre Rousseau elítéli azokat a tehetősebb városi nőket is, akik fontosabbnak tartják, hogy megjelenjenek a szalonokban, mint hogy gyerekeik nevelését napról napra maguk végezzék. Így tehát vallási vezetőkkel karöltve létrehoztak egy új anyai ideált, amelyben „a felelősséget a vétkességtől csupán egyetlen lépés választotta el. [...] Ettől fogva szokássá vált mindenért az anyát okolni... [...] Aki szembeszállt az uralkodó ideológiával, azt egoizmussal, gonoszsággal, sőt elmezavarral vádolták, és nem volt más lehetősége, mint hogy így vagy úgy elfogadja saját »abnormalitását«. Márpedig az abnormalitással, mint minden mássággal, nehéz együtt élni. Az asszonyok tehát csendesen alávetették magukat, egyesek apatikusan, mások frusztrálva és boldogtalanul.”³ Nagyjából így összegezhethetnénk azt az anyai szerepelvárás, amellyel a 19. század nőinek dolguk akadt. Az önfeláldozás kultusza révén egyre több feladatkör szállt az anyákra, így részben az oktatási és nevelési feladatokat is kizárólag ők látták el. Természetesen az ideális anya mellett a rossz anya képe is megszületett. A kor francia ideológusai az önzést és a munkát, kifejezetten az értelmiségi munkát tartották anyai főbűnnek, de a szerelmes anya figurája is pelengérré került.

Önző, karrierista, szerelmes. Ha három szóval kéne jellemezni Arkagyinát, akkor jó eséllyel ezek szerepelnének a listán. Csehov *Sirálya*⁴ az egyik leggyakrabban játszott darab Magyarországon, szinte minden évadra akad belőle egy-két rendezés, így Arkagyina figurájához is számtalan értelmezés és alakítás született már. Arkagyina tipikus szerepálmom, a váltókor emblematikus női szerepeinek egyike. Egyszerre fájdalmas, nevetséges, koravén és infantilis, a nőiség skáláját virtuózan felvonultató szerep, amelyben ráadásul a (szerelmes) nő és az anya konfliktusa állandó. Fiához, Trepljovhoz fűződő viszonyán keresztül szokás rossz vagy alkalmatlan anyának olvasni, akinek gondoskodó anyai gesztusai mindig túl későn érkeznek vagy hamisan szólnak, de mégsem tudja elengedni felnőtt

1 BARTHA Katalin Ágnes, „A színészkonstrukció és szerepkör: a szalonszínésznőség szubjektivitásai”, http://real.mtak.hu/114267/1/9_Bartha.pdf.

2 Elisabeth BADINTER, *A szerető anya. Az anyai érzés története a 17.-20. században*, ford. SZEKERES András, Debrecen: Csokonai Kiadó, 1999.

3 Uo., 200.

4 Anton Pavlovics CSEHOV, *Sirály*, ford. MAKAI Imre, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988.

fia kezét. Egész lényével lázad, de ami igazán izgalmassá teszi, az az, hogy nemcsak a korszak társadalmi elvárásait ütközteti anyaságával, hanem saját belső szándékai is konfliktusba kerülnek egymással. Az alábbi rövid dialógusban jutunk talán a legközelebb Arkagyina anyai tapasztalásához. Valahogy anya és fia minden egymásnak szegezett mondata félrecsúszik, Arkagyina pont ott nem tud anyaként szólni, ahol kéne, máshol pedig szükségtelenül túl sokat beszél. És mégis: a törődés, a gondoskodás szándéka alapvető.

TREPLJOV Cseréld ki a kötést, mama. Te nagyon ügyesen csinálod.

ARKAGYINA *(a gyógyszeres szekrényből jodoformot és kötőszerek dobozt vesz elő)* Késik a doktor.

TREPLJOV Azt ígérte, hogy tízre itt lesz, és már dél van.

ARKAGYINA Ül le. *(Leveszi fejéről a kötést)* Akár a turbán. Tegnap egy házaló azt kérdezte a konyhában, hogy milyen nemzetiségű vagy. De lám, már majdnem teljesen begyógyult. Semmiség, ami még maradt. *(Megcsókolja fia fejét)* De ha elmegyek, nem lesz megint piff-puff, ugye?

[Arkagyina az új formákkal kapcsolatban nem ért szót a fiával, de itt egy olyan közös nyelvet talál, amit talán utoljára annak kicsi fiú korában használt, gügyögve aggódik érte.]

TREPLJOV Nem, mama. Ez is csak az örült kétségbeesés pillanatában történt, amikor nem tudtam uralkodni magamon. Többé nem fordul elő. *(Kezet csókol anyjának)* Aranykezed van. Emlékszem, nagyon régen, amikor még az állami színházban játszottál – én még kisfiú voltam –, nagy verekedés volt a házban, szörnyen megverték azt a mosónőt, aki szintén ott lakott. Emlékszel rá? Eszméletlenül szedték fel... te átvártál hozzá, orvosságot vittél neki, és fürdetted a gyermekeit a teknőben. Csakugyan nem emlékszel rá?

[Fontos adalékot kapunk itt Arkagyinához: a saját fia idézi fel, ahogy más gyerekéről gondoskodott az anyja. Provokálja vajon? Vagy így próbálja előhívni Arkagyinából az anyai gyöngegséget?]

ARKAGYINA Nem. *(Új kötést tesz fia fejére)*

[Csakugyan nem emlékszik rá?]

TREPLJOV Akkor két balerina is lakott abban a házban, ahol mi laktunk... Azok meg hozzád jártak kávézni...

ARKAGYINA Erre emlékszem.

TREPLJOV Olyan istenes hölgyek voltak. *(Szünet)* Az utóbbi időben, éppen ezekben a napokban ugyanolyan gyengéd, odaadóan szeretlek, mint gyermekkoromban. Most már senkim sem maradt rajtad kívül. Csak... miért, miért kerültél ennyire ennek az embernek a befolyása alá?

ARKAGYINA Te nem érted meg őt, Konsztantyin. Rendkívül nemes lélek...

TREPLJOV De amikor közölték velem, hogy ki akarom hívni párbajra, nemeslelkűsége egyáltalán nem gátolta abban, hogy megjátssza a gyávat. Elutazik... Szégyenszemre megszökik!...

ARKAGYINA Micsoda badarság! Én kértem, hogy utazunk el innen.

TREPLJOV Rendkívül nemes lélek! Lám, mi most kis híján összevesztünk miatta, ő meg csak nevet rajtunk valahol a szalonban vagy a kertben... gyarapítja Nyina ismereteit, és igyekszik végleg meggyőzni arról, hogy ő, Trigorin, lángelme.

[A fiú itt már kétszeresen féltékeny Trigorinra, és az anyjában szövetségest keres ellene, hiába.]

ARKAGYINA Te kéjelegsz abban, hogy kellemetlenségeket mondasz nekem. Én tisztelem-becsülöm ezt az embert, és kérlek, hogy az én jelenlétemben ne mondj rosszat róla.

TREPLJOV Én meg nem tisztelem. Azt akarod, hogy lángésznek tartsam, de bocsáss meg, hazudni nem tudok – én utálok a műveit.

ARKAGYINA Az irigység beszél belőled. A tehetségtelen, de nagyravágyó embereknek nem marad más, mint ócsárolni az igazi tehetségeket. Nem mondom, ez is vigasz!

[Az anyai bölcsesség ideje lejárt, Arkagyina is ott támad, ahol a legjobban fáj.]

TREPLJOV *(gúnyosan)* Igazi tehetségek! *(Dühösen)* Hát ha már idáig jutottunk – én tehetségesebb vagyok mindnyájatoknál! *(Letépi fejéről a kötést)* Ti, rutinos iparosok, elfoglaltok az első helyet a művészetben, és csak azt tartjátok törvényesnek meg igazinak, amit ti magatok csináltok, minden mást elnyomtok, megfojtotok! Nem ismerlek el benneteket! Nem ismerlek el sem téged, sem őt!

[„Nem ismerlek el!” – mintha ugyanazt mondaná, amit az anyja gondol róla, de amire a leginkább vágya tőle. „Minden mást elnyomtok, megfojtotok!” – a művészetet önmaga metaforájaként is használhatja Trepljov.]

ARKAGYINA Dekadens!

[A gyermekded babusgatásból gyermekded szópárbajra vált.]

TREPLJOV Menj csak a te kedves színházadba, és játssz ott azokban a szánalmasan tehetségtelen darabokban!

ARKAGYINA Én sohasem játszottam olyan darabokban. Hagyj békében! Te még egy nyomorult bohózatot se tudsz megírni. Kijevei nyárspolgár! Ingenyelő!

TREPLJOV Zsugori!

ARKAGYINA Toprongyos!

Trepljov leül és halkán sír.

Senkiházi! *(Izgatottan járkal)* Ne sírj. Nem kell sírni... *(Sír)* Nem kell... *(Megcsókolja fia homlokát, arcát, fejét)* Édes fiam, bocsáss meg!... Bocsáss meg a te bűnös anyádnak. Bocsáss meg nekem, szerencsétlennek.

[Majd egy éles váltással visszatér a jelenet elején használt nyelvezethez. Nehéz egyértelműen eldönteni, hogy fiát vigasztalja, vagy saját magát sajnálja inkább.]

TREPLJOV *(megöleli)* Ó, ha tudnád! Mindent elvesztettem. Ő nem szeret, és már írni sem tudok... odavan minden reményem...

ARKAGYINA Ne ess kétségbe... Minden jóra fordul. Ő mindjárt elutazik, és Nyina megint megszeret. *(Letörli a fia könnyeit)* Elég. Mi máris kibékültünk.

[A kiszámíthatatlan érzelmi válaszok után a jelenet nyugvópontján néhány összeszedett, anyai gesztus. Most lehetne elkezdeni beszélgetni, de Arkagyina inkább félresöpri a helyzetet, elfogytak a szavai. Fél a valóságtól.]

TREPLJOV *(megcsókolja a kezét)* Igen, mama.

Básti Juli mint Gruse a Kaukázusi krétakörben, r: Zsótér Sándor, Vígszínház (2003). Fotó: Domaniczky Tivadar/Vígszínház archívum

A gyerekek és az anyák korát tekintve visszafelé haladva folytassuk Ibsen *Nórájával*.⁵ Eredeti címén a *Babaház* főszereplője, Nóra, a férjezett, három kisgyereket nevelő anya maga is gyerek még. Elisabeth Badinter kitartóan veszi számba azokat a szempontokat, amelyekkel a mindenkori nőket anyaságukon keresztül rendszabályozni igyekezett a hatalom. „De honnan tudhatná egy asszony, hogy kellőképpen vezekelt és kellőképpen feláldozta magát anyai kötelességének betöltéséhez? A választ a gyermekétől kapja. Mivel ennek fizikai és erkölcsi sorsa teljes mértékben tőle függ, ő lesz az anya erényének vagy bűnének, győzelmének vagy bukásának jele és kritériuma.”⁶ A *Nóra* (szintén gyakran játszott darab) időtállóan tabudöntőgető témája, a gyermekeit elhagyó anya a maga korában a végső rossz megtestesítője volt. Ibsen, látva a darabot övező közfelháborodást, át is írta a véget: Nóra meggondolja magát, és visszafordul. A színpadi interpretációk az elmúlt másfél évszázadban visszatértek az eredeti befejezéshez, és kitartóan kutatják a Nóra viselkedése mögött húzódó lélektani magyarázatokat. Megérthetjük-e valaha, hogy hogy képes elhagyni egy anya a gyerekeit? Hálásan nehéz kérdés ez, ennek köszönhetően pedig Nóra újból és újból önvizsgálatra készíti a társadalmat az anyaság reprezentációjával kapcsolatban.

HELMER Ugyan drágám, mint ügyvéd épp elégszer tapasztaltam ezt. Csaknem valamennyi korán elzúllott embernek hazug anyja volt.

[A tételmondat: az anya tehet róla. Az egyén – a gyerek – felelőssége fel sem merül. Megképződik a *másik*, a rossz anya képe. Ebből az anyaszerep-felfogásból kell Nórának utat találnia saját maga felé.]

NÓRA Miért épp... anyja...

[Nem kérdés, csak valami mélyről feltörő döbbenet. Ízlelgeti a szót.]

HELMER Leggyakrabban az anya rovására kell írni; az apák természetesen hasonló irányban hatnak; ezt minden jogász-

5 Henrik IBSEN, *Nóra*, ford. NÉMETH László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1987.

6 E. BADINTER, *A szerető anyja...*, 223.

ember nagyon jól tudja. Ez a Krogstad mégis évek óta járkel az otthonában, és hazugsággal és képmutatással mérgezi meg a tulajdon gyerekeit. (*Kinyújtja kezét Nóra felé*) Épp ezért kell az én édes kis Nórámnak megígérnie, hogy nem beszél többet erről a dologról. A kezed rá. Na, na, mi ez, nyújtsd csak a kezedcskéd. [...]

[Atyáskodó, kedveskedő hangnem, mintha Nóra is egy lenne a gyerekei közül, mintha meg akarná óvni őt a világ szörnyűségeitől.]

NÓRA (*visszahúzza a kezét s a karácsonyfa másik oldalára megy*) Milyen meleg van itt. S nekem olyan sok még a dolgom.

HELMER [...] (*kezét Nóra fejére teszi*) Én szép kis énekesmadaram. (*Bemegy a szobájába, s becsukja maga után az ajtót.*)

[Az énekesmadarakat kalitkában szokták tartani.]

NÓRA (*halkan, egy kis hallgatás után*) Á, mit, ez nincs is így! Lehetetlen, lehetetlennek kell lennie.

[Talán próbálja lerázni magáról a gondolatot, mint egy rossz álmot.]

DAJKA (*a bal oldali ajtóban*) A kicsinyek oly állhatatosan kérik, hogy a mamához bejöhessenek.

NÓRA Nem, nem, nem, ne engedd be őket. Légy te velük, Anne-Marie.

[Vajon félti őket saját magától? Vagy inkább úgy érzi, hogy most képtelen folytatni a szerepet, most nem tud anya lenni?]

DAJKA Igen, asszonyom. (*Becsukja az ajtót*)

NÓRA (*sápadtan a rémülettől*) Elrontani a kicsinyeimet! Megmérgezni az otthonomat?... (*Rövid szünet, fölveti a fejét*) Nem, ez nem igaz! Amíg a világ világ, nem lehet igaz!

[A kételyek mögött határozottságra talál Nóra. De vajon mire vonatkozik a „nem igaz”? Arra, hogy valahol mélyen tudja, hogy az ő anyasága igazi és jó, vagy most kezdi leszakítani magáról ezt a szerepet?]

A harmadik, utolsó szerep a legfiatalabb, akinek gyermeke is kisbaba még. Ő Gruse, *A kaukázusi krétakör* egyik anyafigurája, jelen írásom címe is tőle idézet.⁷ Bertolt Brecht a társadalmi igazságtalanság drámáját írta meg: a föld azé, aki megműveli – a földért folyik a harc, Gruse története, a jegyben járó fiatal konyhalányé, aki nem eredendően, a testéből kapta, hanem magára vállalta az anya szerepét, pedig szimbólum is egyben. Fellelegezhetünk végre a társadalmi elvárások nyomása alól. Gruse anyasága a darab legutolsó szakaszáig praktikus, elemi, ösztönös. Egy talált csecsemőt próbál életben tartani a legdurvább veszedelmek közepette. Melengeti, ételt szerez neki, beszél hozzá. A legalapvetőbbet teszi, ami nélkül nincs élet, és nincs gyerek sem. Az egyetlen Brecht-mű, amely reménnyel végződik, mondják *A kaukázusi krétakör*ről. Sok mindenre taníthat bennünket Gruse, talán leginkább arra, hogy az anyaság: döntés. Gruse megsejtett valamit az anyaság egyik őstapasztalatából: hogy az anyává válás pillanatától kezdve nemcsak az élet, de a halál is a társunk lesz. Ő kétszer is az élet mellett döntött, a szó legszorosabb értelmében. Ahogy kapta Micheilt, a kisfiút, úgy képes lemondani is róla, hiszen az ő anyasága nagyobb, mint ő maga.

Mert nem vállal senki sem
Vállallak én téged
Mert más senki sem akadt
– Szűk esztendőn csúnya nap –
Velem kell beérned
Mert cipeltelek sokat,
S a lábam sebes lett,
S mert oly drága volt a tej
Megszerettelek.
(Már el nem eresztlek.)
Szép kis inged eldobom
Rongyokba tekerlek
Gleccservízben moslak és
Keresztellek én meg.
(Ezt is túl kell élned)

[Ez az a szubjektivitás, amit olyan nehéz színpadon megmutatni. A szakasz végén elhangzik a legintimebb vallomás: „Megszerettelek.” Majd a két zárójeles sort egy-

7 Bertolt BRECHT, *A kaukázusi krétakör*, ford. GARAI GÁBOR, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985.

másra olvasva megértjük, hogy egy kisbaba életben tartása milyen rémisztő feladat, de Gruse ösztönösen érzi, hogy egymástól kaphatják az erejüket.]

Gruse, Nóra és Arkagyina – három különböző életszakasz, az anyaság három különböző fázisa. Közös bennük, hogy krízishelyzetben vannak, mert valamilyen módon (régen, most, vagy csak gondolatban) elhagyták a gyerekeiket. Felkiáltójelek ők, akikre érdemes odafigyelni, tanulni az életükből, hogy a mi anyaságélményünk már könnyebb lehessen. Most éppen róluk volt szó, de a sor végtelen. Talán a megfejtés valahol ebben a végtelenségben rejlik. Az anyaság testi és lelki érzelteinek komplexitását, a szépséges ellentmondásokat, a fájdalmat, az örömet és minden egyebet: a befejezetlen mondatokat szétszórva mind megtalálhatjuk bennük, a drámairodalom sokféle anyafigurájában, akikből mégis összeolvasható valami, ami közös.

És hogy kik is ők, akiknek érdemes jobban odafigyelni minden szavára és rezdülésére? Csapongva, a teljességet meg sem közelítve: például a görög tragédiák őstoposzai, Klütaimnéztra és Élektra, a gyászoló, később gyilkos anya és bosszúálló lánya. Phaedra, a mostohaanya, vagy Médeia, az ősbűn hordozója. Shakespeare anyakirálynői, a tigrislelkű Margit és Erzsébet, aki nem volt hajlandó kiházasítani a lányát; esetleg Kleopátra, vagy Hamlet anyja, Gertrud, aki gyorsan felejtí férje emlékét; a gyermektelen Lady Macbeth vagy az anyánál is anyább Dada Júlia mellett. Csehov apátlan szereplőinek anyafigurái: Nyina, Mása és Arkagyina a *Sirályból* mind küzdenek, hogy szerethessenek; a mindenki felett anyáskodó Olga és a basáskodó, gyerekeit kényeztető Natalja Ivanovna a *Három nővérből*; vagy a *Meggyeskert* Ranyevszkajája, az anyaság legnagyobb tragédiájának, a gyermek elvesztésének hordozója. A polgári Millerné Schillertől. Brecht másik anyahőse, Kurázi mama. A gyermek utáni vágyakozás szerepe Lorca Yermája. A társadalmi kilátástalanság fiatal anyaszerepei: Molnár Ferenc *Liliomából* Juli vagy Füst Milán *Boldogtalanok* című művéből Róza; esetleg a *Woyzeck* szerencsétlen sorsú Marie-ja Büchnertől. Gina Ekdal Ibsen *Vadkacsájában*, Alice pedig Strindberg *Haláltáncából* – mindketten a házasság és az anyaság konfliktusában. Az egyszerre jó és pokoli anya Amanda Tennessee Williams *Üvegfigurák* című darabjából; a szenvedélybeteg Mary Eugene O'Neill *Hosszú út az éjszakába* című darabjából; a *Nem félünk a farkastól* Marthája, aki gyermek utáni vágyakozását képzelgésekkel tompítja. Caryl Churchill anyafigurái a *Nagymenőkben* és a *Két szív* című drámában. Örkény féltő Tótnéja. Flavia, az intrikus, szorongó metely Füst *Catullusából*. És sorolhatnánk még hosszan. Ki-ki tegye hozzá a saját kedvenceit!



Fullajtár Andrea – mint Arkagyina – Bézerédi Zoltánnal a *Sirályban*, r.: Ascher Tamás, Katona József Színház (2015). Fotó: Horváth Judit

ANYAUNIVERZUM

Minikritikák szülősegen innen és túl

Gyomorgörccse lesz, ha gereksírást hall. Összerezzen, ha a színpadon hangos a zene. Másfél óra után bekapcsol benne valami, és jelez, hogy ideje hazamenni. Íme három lehetséges idegrendszeri változás kisgyerekes anyáknál, amely megváltoztatja azt is, hogyan néznek színházat. Az alábbi blokkban olyan előadásokról közlünk minikritikákat, amelyek témája az anyaság. Persze nagyon különböző élethelyzet egy két hónapos és egy húszéves gyerek anyjának lenni, ahogy az sem mindegy, hány gyerek van a háznál. Az összeállításban több produkció szerepel az Anyacsak1 fesztivál (2022. április 29. – május 8.) programjából – amely az anyák e heterogén csoportja számára kínált előadásokat, méghozzá nemcsak tematikusan, de kurátori elkötelezettséggel, életmódprogramként, akár korábbi kezdéssel is –, egy a Freeszemléről, egy pedig mindezekről függetlenül a Bethlen Téri Színház kínálatából (olyan darabokat szemléztünk, amelyekről korábban még nem írtunk). A kezdeményezés hiánypótló, ugyanakkor felmerül a kérdés, hogy ki volt a célközönség. Ha úgy tetszik: kit tekintünk anyának? Mert míg az újdonsült szülőknek kedvezhettek a rendhagyó kezdési időpontok, a már óvodás-iskolás gyerekek szüleinek kevésbé. Mennyire sokféle „állatfaj” az anya? Figyelembe kell-e venni egy efféle anyafesztiválon, hogy a nézők esetleg gyerekekkel érkeznek? (A beérkezett kritikákat olvasgatva úgy tűnt, mindenkinek jól jönne a színházban az annyira vágyott gyereklügyelet, esetleg néhány gyerekkompatibilis előadás.) Vagy az anyaság témaként ugyan felmerülhet, de a színházba járás és a színháznézés megszokott szabályrendszerét nem írja át? A tapasztalat szerint bizony átírja, méghozzá nem is csak akkor, amikor az anyaság témája kerül színpadra. Az alább tárgyalt előadásokon keresztül arra kértünk fel – ahol csak tudtunk – gyakorló anyákat és apákat, hogy gondolkodjanak „hangosan” ezekről a kérdésekről.

A BAB(A) ÉRKEZÉSE

Zoletnik Sophie: Bab(a) / Bethlen Téri Színház

Zoletnik Sophie újcirkuszi előadását saját várandóssága ihlette, el is mondja, hogy az előadást nem nekünk, hanem magának készítette. Ami hiteles, hiszen Zoletnik alkotóként olyan eszközhöz fordult e sok szempontból izgalmas és megterhelő, új, áldott állapot feldolgozásához, amelyet a legjobban ismer és szeret: az előadó-művészethez. Egy ponton el is hangzik, hogy elég tanácstalan volt a munka elején, hiszen a testének, amellyel artistaként a legtöbbet dolgozik, a szabályai megváltoztak, megváltozott a tűrő- és a teljesítőképessége, meg hát olyan, hogy „terhes artisták könyve, nem létezik”.

Szeretem a Bethlen Téri Színház különleges terét, ahogy a barokk díszítésű erkélyek fehér lepedőkkel vannak letakarva, hogy egy modern térben adjanak helyet olyan előadásoknak, amelyek megkérdőjelez(het)ik a status quót. Zoletnik előadása gyümölcsözővé változtatott egy olyan időszakot, amelyet hagyományos cirkuszi artistaként nem tudott volna megjeleníte-

ni. Az előadás egyben kísérlet is, hogy melyek azok a keretek, amelyek most, szülés után biztonságosak. Kerek póthással játszik, mutatványozik a színpadon – várandós testet (ha nincs a történetbe ágyazva) színházban is ritkán látunk, nemhogy cirkuszban. Ami nem fér bele a hagyományos cirkuszi keretbe, az az újcirkusz műfajában tud megjelenni. Zoletnik szavaival az újcirkusz a „színház, mozgás, akrobatika, trükkök egyben, emellett van mondanivalója, minden területről lehet társművészeket bevonni. Az tetszik benne igazán, hogy nincsenek határai: gyönyörű átjárások születnek.”¹ Ez a határnélküliség megengedi a személyességet, és ez teszi igazán hitelessé Zoletnik darabját: hogy a partikulárison keresztül szól az általánosról. Például arról, hogy mennyivel több a jogi akadály, ha a gyermeket váró pár nincs összeházasodva, hogy rengeteg

¹ „Elfurcsult valóságok – Újcirkusz Magyarországon: Téri Gáspárral (GrotesqueGymnastics), Vági Bencével (Recirquel) és Zoletnik Sophie-val (Tűzmadarak, Freak Fusion Cabaret) Jászay Tamás beszélgetett”, *Színház* 54, 7–9. sz. (2021): 28–31, <https://szinhaz.net/2021/11/24/elfurcsult-valosagok/>.



Zoletnik Sophie: Bab(á), Foto: Árki Noémi

vizsgálatra kell időpontra menni, vagy hogy gyümölcsben és zöldségben mérik a magzat aktuális méretét.

A színpad közepén egy halom bab, egy óriási mérleg egyik oldalán tálcával, a másikon légtornászkarikával, egy retró mikrofonon, a mikrofon mögött emelkedő. Lassú, spirituális zene szól meg, és Zoletnik Sophie a földön ülve válogatja a babot, és keresi a számára tökéletes babszemet. A meleg fényű spotvilágítással együtt olyan ez, mint egy teremtéspillanat, a nulladik perc, amikor eldől, hogy kinek lesz az anyukája. A választott babszemerre nem aggat jelzőket, az, hogy milyen vagy mitől pont ő a kiválasztott, nem fogalmazza meg, de tudja, hogy ő lesz a tökéletes. A babszemet földbe teszi, gondolzza, táplálja, úgy, ahogy a teste is teszi a benne növekvő embrióval. A cserép a színpad végébe kerül, ahol egy ügyes segítő észrevétlenül cseréli egyre nagyobb és nagyobb palántákra. Az előadás vége felé Zoletnik Sophie elkapja a segítő kezét és előhúzza szerelmét, Lennart Paart, a bab(a) apukáját, aki nélkül ez az egész nem lenne lehetséges. Az összetartozásukat olyan mutatványokkal hangsúlyozzák, amelyek az egymásba vetett bizalmon és együttműködésen alapulnak.

Zoletnik, bár sosem dolgozott a területen, megszerzett egy építészmérnöki diplomát, amely tudás megjelenik az előadás díszletében. A mérleg kezdetben egyensúlyban van. Majd az előadó – mivel a terhesség egyik velejárója, hogy más emberek elvégeznék ezt-azt az ember lánya helyett – megkér két nézőt, hogy lapátolják fel a babot a mérlegre. A babszemek túlsúlyban vannak a karikához képest, de utóbbi épp ekkor van a megfelelő magasságban ahhoz, hogy Zoletnik használni tudja. Az egyensúllyal, a gravitációval játszik a légius mutatványaiban. És a mérleg két oldala így újra kiegyenlítődik.

Az előadás tükrözi Zoletnik munkamódszerét is, amelyről szintén a már idézett interjúban beszélt: „mindig karaktere-

ket keresünk: sokféle ember különböző kvalitásokkal, akiknek a személyére íródnak a darabok”. Ennek értelmében Zoletnik színpadi karaktere végig reflektál önmagára és munkájára, például azzal, hogy elmondja, eltelt már hét perc az előadásból, és még egyetlen trükköt sem mutatott. De a bab(á)jának is halljuk a hangját, aki nem ért egyet azzal, hogy édesanyja a nevében pályázik mindenféle támogatásokra, és bosszúból megnyomja azt a gombot, amitől édesanyjának hirtelen pisilnie kell. Zoletnik Sophie úgy beszél a babájáról, mint eddigi legnagyobb, mert önálló akaratú rendelkező alkotásáról.

Bogya Tímea Éva

A FÜRDŐ MINT TEST

Torkolat / Freeszemle / Király Gyógyfürdő

Színház az, ha a drámai hősben nem a személy, hanem a dráma válik láthatóvá. Ezt nem a trójai háború méreteiben mutatni meg, hanem hétköznapiban, pláne egy társadalmi szempontból periférikus helyen zajló drámában – kihívás.

Mitől rántanak le vagy emelnek fel ugyanazok a személyes történetrészletek? A közlés szándékától, minőségétől, attól, amiért és ahogyan elhangoznak. Ha nem kell belehelyezkednem valamilyen állapotba, mert minden átmenet nélkül benne vagyok. Ha nem akarnak tőlem semmi mást, csak hogy hallgassam meg, amit elmesélnék. Csak legyek ott.

Amikor egy előadás nem akar meghatni, hanem csak átélhetővé tesz valamit, akkor is, ha én olyat soha nem éltem át – az hat rám. Amikor szabad oda se nézni, ahol beszélnek, az segít nekem, nézőnek, hogy jól figyeljek. Persze bátor az a színház, amelyik nem próbál meg szorosan lekötni, hanem engedi, hogy kitaláljam a nézőségemet. Al-Farman Petra rendező és Holczer Sára dramaturg színháza engedi ezt.

Egyébként a legkevésbé sem szeretek térben ide-oda vonulgatni a nézőkollégákkal együtt, mert az óhatatlanul is kizökkent: figyelem a többieket, különben a sarkukra lépek és a sarkamra lépnek – jobb, ha szépen ülök, és garantáltan nem csinálhatok bajt. Most azonban van egy hamar átlátható logikája, miért muszáj menni a térben, miért nem csak esztétikai effekt, hogy a jelenetek más és más helyen játszódnak. Az előadás tere az elhagyatott Király Fürdő.

A személyzet jön ki értünk fehér munkaköpenyekben (jelmez: Csiszér Csilla Viola). Mózes könyvéből deklamálják szépen, pontosan megtalált fajsúlyossággal a teremtéstörténet vonatkozó szakaszát, amire könnyed játékosággal ráéneklük Weöres Sándor *Bóbitáját*. A kimondott szókapcsolatok nekem nem hiányoznának: „unoka-gyerek”, „mindenkinek van gyereke”, és a többi, de nem baj, így kicsit szétbombázzák a figyelmemet, ugyanakkor még a belépés előtt megtanítják, hogy egyszerre kell majd több, össze nem hangolható dologra figyelni. Még kint állunk a bejutásra várva, mint a... Na, jó, ezt az utólagos megfajtásomat nem kell hogy megosszam itt. De nem győzöm csodálni a játékosan releváns térhasználatot, ami menet közben válik érzékletessé, majd a kupolás medencében teljesedik ki.

Az öltözőben kezdünk, a közösségi térben, ahol a színeszék a gyermekvállalás témáját nyitják ki nekünk. Szólamok hangoznak el ismerősen manipulatív politikai üzenetek formájában, amelyekkel személyes, drámai súlyú, valódi téttel bíró mondatok ütköznek. Erős, nem tipikus színházi szöveget hallunk, életstratégiák, emberek, igazi dilemmák sejtnek fel benne. Az első pillanattól nyilvánvaló, hogy a szereplők alaposan megdolgoztak a témával, a dramaturgia pedig izgalmasan

építkeznek: a megérintő személyes történetekkel nem lineárisan, hanem spirálisan haladunk. A zenei motívumok, illetve a fürdő belső udvarában megpillantható tánc – egy balerina történetével, Simkó Katalinnal megyünk éppen – tartalmilag gazdagítják az egészet, a fürdő különböző tereinek hangzó világa (zenei konzulens: Eörsi Sarolta) szintén a játék része.

Az átadott nehéz történetből néhány súlyos lélegzetnyi átkerül belénk, kíváncsivá tett nézőkbe – tán annyival könnyebb azoknak, akiket nyomaszt, hogy tudják: az alkotók ezeknek csak közvetítői.

A csoportból mindinkább személyesként kihallatszó, színészek által elbeszélte történetek nem versengenek egymással, hanem együtt léteznek az épülettetben, amelyet az előadás során vezetéssel körbejárunk. Ahogy szerencsés esetben sorsársakká tudnak válni egy intézményben – nőgyógyászat, szülészet – egymás mellé sorsolt emberek: lesve a többieket, úgy látom, velünk is ez történik meg. Az előadó csapat tagja egy férfi színész is, egészen magától értetődő módon.

A zárójelenetbe Ladik Katalin lép be, a jelenléte olyan involváltságot mutat, ami megemel mindenkit: az előadás eszenciájaként a többiek – Asbóth Szaffi, Bakos Bettina, Botka Dóra, Borsos Luca, Elek Judit Sára, Simkó Katalin, Sipos András, Sóthy Virág (tánc) és Szirtes Adél (handpan) – történetei és munkája nyomán fellebbenti előtűnk a káprázat fátylát, és megcsodálhatjuk élet és halál valóságát.

Proics Lilla

AZ ESTE, AMIKOR

O. Horváth Sári: Anyám Suzukija / Manna Produkció / Jurányi Kamaraterem

Ravaszul kezdődik ez a rohanva sűrűsödő 45 perc. A beérkező Stork Natasa rászól a jelenlevők közül egy kapucnis fiúra: „Dani, gyere ide... ezt ide kéne tenni. Dani, nem, nem,

ezt oda. Daniii...” Az arcát a melegítőfelső csuklyájával eltakarázó fiú megtesz mindent, amit tőle kérnek, de testtartásából és reakcióidőiből valami olyan, több emberöltőre érvényes „haggyábékén” életérzés árad, hogy az embernek nemcsak saját, neki ellenálló hajdani kamaszai, de önmaga rémes kamasz-állapotai is eszébe jutnak. A beinduló játék premierfeszeségű, s ugyanezen a szinten folytatódik tovább, pedig az előadást – mint később megtudom – hat-hét éve játsszák immár.

A fiú – az arcát indulatos mozdulattal szabaddá tevő Mohai Tamás – „elköti” anyja szerény autóját, s a száguldozás közbeni monológjából értesülünk egy jelenkori tizenhét éves ember legbelsőbb gondolatairól. A srácnak se jogosítványa, se szülői engedélye. Nagyobb gond, hogy apja sincs, vagyis fogalma sincs arról, miféle szerelem hozta őt létre, mert anyja erről keményen hallgat. Vagyis hallgatott idáig. De talán az lesz a legjobb, ha az igen kemény, 16 éven felülieknek ajánlott osztálytermi előadás viszonylag szelíd ismertető anyagából idézek: „A történet azt az estét mutatja meg, amikor az édesanya elárulja 17 éves fiának azt a mélyen rejtett családi titkot, amely a fogantatásának körülményeit és soha nem ismert apjának kilétét is felfedi. Az identitáskeresés és az örök kétség történetét hozzák elének a szereplők, hogy vajon meddig és miért érdemes hallgatni a családban az életünket gyökeresen befolyásoló tényekről. O. Horváth Sári írásában megjelenik a kiszolgáltatottság, a tinédzserkori kegyetlen tisztánlátás és azok a kérdések is, amelyeket talán sohasem merünk feltenni ilyen helyzetben. Az előadást követő beszélgetés többek között a generációk közötti kommunikációról szól.”

Most is van beszélgetés is, ahol nemcsak az alkotókkal, de Gáspár Annával, a színházi producerből lett dúlával, az Anyacsak1 fesztivál egyik főszervezőjével is találkozunk. Tulajdonképpen itt értem meg, hová is jöttem, s minek része ez a Budapesti Tavasz Fesztivál keretében ismét láthatóvá tett előadás. Ilyen egyszerűen, hitelesen, fölösleges pátosz nélkül, mégis annak súlyát érezve és érzékeltetve nemigen hallottam beszélni az anyaságról kedves kortársaimat. Ez önmagában meglepő és erőt adó. (Következő alkalommal esetleg gondol-

A Torkolat a Király Gyógyfürdőben, r.: Al-Farman Petra, Freeszfe Egyesület. Fotó: Cseke Tamás





Stork Natasa és Mohai Tamás az Anyám Suzukijában, r.: Valcz Péter. Fotó Kállai-Tóth Anett

hatnának a szervezők azokra az asszonyokra, mondjuk, úgy százból nyolc-tíz emberre, akik anyák napján nem tudnak hova lenni, mert egész életük az anyjuktól való menekülés jegyében telt, de most készek az anyaságra, mi több, anyák lettek, és ezt jól is csinálják.)

Ez a mostani játék a legszigorúbb mércével mérve is remek színház. O. Horváth Sári szövege néha botránkoztató, néha humoros, de többnyire hiteles, és ami fontos, jól játszható. Mohai Tamást láttam már nagyszínpadi komédiákban, s nem gondoltam volna, hogy ilyen, a partnerére csodásan figyelő színpadi társ tud lenni, s képes így eljátszani egy éppen bajban lévő kamasz fiút. Stork Natasa – Kovács Flóra beszédesen egyszerű, visszafogottságot sugárzó jelmezében – szinte közülünk lép a játékba. Aztán beszélni kezd. Nem először tapasztalom, miként hat rám az ő modulációmentes hanghordozása. Először még zavar is, annyira hétköznapiak tűnik, aztán mintha mellém ülne, aztán mintha már belőlem beszélne, helyettem szólna, s mindent tudna, amit én megéltem. Közünk van egymáshoz, noha sosem találkoztunk. Érzi, mi az, ami nyomasztó s ami boldogító ebben a korban. Közösen tudjuk, amit tud. Nem sok színész nő van, akiben az irónia, vagyis a rejtett tudás, ilyen erővel nyilvánul meg. Ha kell, szinte kizuhan a jelenetből, de legtöbbször égető a jelenléte.

A játék összefésültsége, remek tempója – hadd mondjam: hibátlansága – azonban leginkább a rendezőnek, Valcz Péternek köszönhető. Aki esetleg – bárhol, bármerre – rendezőt keresne, annak javaslom, nézze meg Valcz Péter munkáit, s utána döntsön.

Gabnai Katalin

BÁRSONYOS RADIKALIZMUS

Baby Bumm – kitettségi hatások / MU Színház

„Valaki keresztülmegy az üres téren, valaki más pedig figyel: mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.” Ez a Peter Brook-idézet jutott eszembe a MU Színház *Baby Bumm*

című előadását nézve, amikor egy másfél éves forma kisfiú keresztültotyogott a színpadon. Vállára lazán bűgőcsigát vetve, csak az ilyen kicsiny gyermekekre jellemző arckifejezéssel – egyszerre álmélkodón és szórakozottan – bámulva a közönséget. Egy közösségi színházi előadás egyik szereplője volt ő hat másik, hasonló korú gyermek társaságában. A *Baby Blues Workshop* foglalkozásai nyomán született a játék (a rendező, Sebők Borbála és a drámainstruktur, Török Tímea irányításával), amelynek témája a szülővé, családdá válás folyamata, valamint az első év otthon a gyermekkel. A szereplő anyák egy része színészként, táncosként, kórustagként vagy közösségszervezőként kötődik a színpadi léthez, de akad köztük dúla és tanár vagy biológus is. Most mind más szerepben, civilként, anyaként állnak gyermekeikkel a színpadon.

Az előadásban – a vicc kedvéért, de – felmerül a kérdés, hogy színház-e az, amit látunk. Nem kellene-e inkább, mondjuk, abszurd drámát játszani a gyerekekkel? A babapórázas hátizsák éppen jól hasznosítható lenne egy *Godot-ra várva*-rendezésben. Ez a posztdramatikus forma azonban nem újdonság, és a közösségi, részvételi színháznak is jó néhány remek példájával találkozhatott már a magyar közönség, gondoljunk például a közmunkás, roma nők játszott *Éljen soká Reginá!*-ra. A *Baby Bumm* izgalmas lehetőséget rejt magában, hiszen a felnőtt szereplők (édesanyák) színházi játékszabályokat nem ismerő kis lényeket terelgetnek a színpadon. A csecsemők, kisgyermek jelenléte behozza a véletlent, az improvizációt, egyfajta valódi civiliséget a játékterbe. (Egyedül Horváth Csaba *Mandarin*jában láttam ilyen apró gyerekeket, bár ott egészen más körülmények között, fémketrecbe zárva, szüleik nélkül, mintegy jelként, nem személyként voltak értelmezhetők.)

A *Baby Bumm* azokat a hétköznapi, rutinszerű feladatokat helyezi a színpadra, amelyeket a kisgyermekes anyuka végez: a pelenkázást, az öltöztetést, az elindulást a gyerekkel, még a szoptatást is. Sőt, a darab végi közös ugrabugra táncjelenet egyenesen egy mellszívó ütemes hangjából csiholt zenére történik. Mindeközben a résztvevő anyák érzelmeiktől hullámozó

történeteit hallhatjuk, amelyek a családok életében jelenlévő játékos kis szokásokat is megidéznek. De van egy másik rétege is az előadásnak, a kicsik bájos tevés-vevése. Kedvencük a pihe-nőszék, ami csak kilenc kilóig használható, de a nagyobbbacska gyerekek is mind bele akarnak ülni, az anyák pedig rendre igyekeznek megakadályozni, hogy tönkretegyék.

A gyermekneveléshez kapcsolódó aktuális társadalmi kérdéseket vagy szélsőséges létállapotokat nem tematizálja az előadás. A gyermekek színpadi jelenléte miatt is lehet ez, leveti magáról a húsbavágó kérdéseket ez a játék. Egy felvetés erejéig ugyan megfogalmazódik a klímaszorongás, hogy a most megszülető gyermekekre milyen sors vár, röviden szó esik a szülők egymástól való eltávolodásáról és a kiegészről is a gyerekekkel való állandó összezártságban, de a fókusz nem ezeken van. Ha fizikai valójukban nem is, de az apák is hangsúlyosan megjelennek: egy mai magyar értelmiségi családban láthatóan ők is kulcsszerepet játszanak a gyermeknevelésben. Az előadás legszébb része, amikor az egyik szereplő, Pénzváltó Zsófia férjének írt szerelmeslevelét olvassa fel. A levél úgy kezdődik, hogy „jó, akkor váljunk el”, majd úgy folytatódik, hogy mennyivel nehezebb kimondani ezt a mondatot – még komolytalanul is –, mióta megszületett a lányuk. Végezetül pedig a levélíró háláját fejezi ki a férjének, amiért felnőtt fejjel szinte lehetetlennek tűnő biztonságérzetet tud teremteni számára.

A *Baby Bum*mot receptre kellene felírni, mint a segítő kutyás foglalkozásokat. A lélek kisimul, a szív megtelik melegséggel. Bár az előadás végi derűs hangulatban Szabó Veronika, a játék moderátora kissé következtetlenül elmondja: ebbe a „mai világba” radikális tett gyereket szülni. Hiszen ki az, aki manapság képes saját magáról valaki másra helyezni a hangsúlyt, és odaadni magát egészen – de ha valaminek, akkor ma ennek van értelme. Én másként látom ezt a kérdést, és azt hiszem, az előadás is engem igazol: anyává válni, családot teremteni nem önfeláldozás, az ego megtagadása, hanem épp annak kiteljesedése, ahogyan el is hangzik: várakozáson felüli boldogság.

Fehér Anna Magda

CSAK1 ANYA

Anya születik! / Manna Produkció / Jurányi Kamaraterem

Jövőre is megrendezik az Anyacsak1 fesztivált. A magyar édesanyáknak (vajon a lakosság hány százaléka anya?) törvénybe iktatott joga lesz fizetett szabadságot kivenni erre az időszakra. A szervezők ingyenes gyermekmegőrzési lehetőséget biztosítanak az előadások, beszélgetések időtartama alatt, de az édesanyák dönthetnek úgy is, hogy beviszik magukkal a programokra a karon ülő kicsiket. A fesztivál országossá nővi ki magát, vagyis az előadások nem csak a fővárosi, felső közép-osztálybeli anyák számára elérhetők.

Persze, ha mindez akár *elvileg* lehetséges lenne, talán nem is lenne ilyen fesztivál. Ezt az álnaiv utópiát azért vázoltam fel, mert szerintem tényleg így lenne *rendjén* – miután ovis-kisiskolás gyerekek (nem csak kritikusként) dolgozó anyukájaként mindössze egyetlen Anyacsak1 előadásra jutottam el. De az az egy is óriási hatást tett rám.

Pedig nem gondolom, hogy az *Anya születik!* hibátlan lenne, és a produkció fókuszában levő várandós/gyermekágyas/kisbabás korszak is már (messze) mögöttem van. De az előadás őszintesége, humora, a főszereplő Réti Adrienn lendülete egyszerűen magával sodort. És önmagában az az élmény is lehengerlő volt, hogy – nemcsak felszínes cikkekben és blogbejegyzésekben vagy a végtelenségig görgethető facebookos threadekben, hanem – egy nyilvános, színházi térben láttam viszont azokat a magányosan (vagy páros magányban) megélt örömeiket és gyötrelmeket, amelyek ugyan a gyermekvállalás első időszakához kötődnek, de könnyen kivethetőek általában a szülőségre.

A Manna Produkció előadása a várandósság bejelentésétől a gyermek első születésnapjáig tartó időszakot követi végig a főszereplő, Bori szemszögéből. A jelenetek kronologikus sorrendben követik egymást, az alkotók ennek ellenére szükségét érezték, hogy legalább az előadás első fele egy másfajta fiktív keretbe is beágyazódjon: a kormány bevezeti, hogy a leendő szülőknél alkalmassági vizsgát kell tenniük, és épp Bori van soron. A helyzet egyszerre abszurd és hihető: egyrészt az el-



Réti Adrienn és Botos Éva az *Anya születik!*-ben,
r.: Cseh Judit, Manna Produkció. Fotó: Kállai-Tóth Anett

múlt évtized törvénykezései bővelkedtek a meglepő fordulatokban, másrészt alighanem sok kismama érezte már úgy – orvoslánál, védőnőnél, rokonok gyűréjében –, hogy folyton vizsgáztatják – de igazából egyik téma sincs igazán kidomborítva. Emiatt úgy érzem, hogy erre a vizsgázós szála – amely egy idő után egyébként sem megy tovább – nincs is feltétlenül szükség (bár az *Anya születik!* kevesebb lenne Botos Éva szögletesen puha vizsgabiztos-alakítása nélkül).

Egyébként is jellemző az előadásra, hogy bele-belekap témákba, de aztán többé-kevésbé paragon hagyja őket: (érintőlegesen) foglalkozik egy eleve terhelt anya-lánya kapcsolattal, a szülés medikalizációjával, a szivárványcsaládokkal, a gyermekvállalás és a párkapcsolat viszonyával, az anyák elmagányosodásával, stb. Ez az ide-oda kapkodás egyrészt a téma gazdagságát, kibeszéletlenségét jelzi, másrészt mégsem rázza szét az előadást, mert az alkotók – és ez jól látszik – eleve nagy merítésből válogatták ki a színházilag jól működő jeleneteket. A kohézióhoz hozzájárul a humoros, szókimondó, olykor (az oxitocin-hullámokat meglovagolva, a jó ízlés határain belül maradva) érzelmős hangvétel, valamint az előadás fő drive-ja, Réti Adrienn maga is; az ő alakítása hitelesen bekebelezi a többi alkotó, a rendező Cseh Judit és a dramaturg Perczel Enikő személyes történeteit, élményeit is. Botos Éva gyors, frappáns váltásokban játssza az összes többi szerepet az anya anyjától kezdve a barátnőn, a szülésznőn és a csecsemős nővéren át a férjig.

A díszlet és a kellékek (látvány: Magyarósi Éva): a maszkoló fóliára vetített kollázsok, az ikeás játékok, edénykék a helyzet-hez illően egyszerűek, multifunkcionálisak és színháziasan jelzészzerűek, és felkeltik a gyerekszobába szorultság érzetét is.

Az előadás viszont tágasabbra nyitja ezt a beszűkült teret – hiába, no, felemelő a színpadon látni, hogy valaki más nem/sem tud kakálni egyedül.

Rádai Andrea

DADXTALK

Szily László – Horváth János Antal: Kitolás / Lengyel Tamás produkció / Radnóti Tesla Labor

Rögtön az elején egy vallomással tartozom: Lengyel Tamás *Kitolás* című önálló estjét nem az Anyacsak1 fesztivál keretén belül, hanem azt megelőzően, egy vecsési vendégjáték alkalmával tudtam megnézni, mivel egy öt hónapos baba anyukájaként igencsak ki kell logisztikáznunk családilag, hogy oda-érjek egy este hétkor kezdődő programra. (Nyilván vannak, akik az enyémtől eltérő taktikát választanak.) Máskor teljesen feleslegesnek gondolnám ezt a felvezetést, és talán nem is tartanám fontosnak, hogy az adott előadás melyik alkalmáról írok, azonban újfent bizonyítást nyert a tény, hogy a színház egyszeri és megismételhetetlen pillanatokból áll; kritikusként pedig rögtön le is buknék, hogy nem a Tesla Laborban tartott estet láttam, hacsak fel nem tűnt ott is – mint a vecsési művelődési házban (Bálint Ágnes Kulturális Központ) – egy késve érkező család egy karon ülő csecsemővel.

Nem tudom, kit ért váratlanabbul: a színpadon álló Lengyel Tamást vagy a nézőket, akik pár percig nem tudták eldönteni, hogy ez a produkció része-e, vagy sem. Bármilyen, felnőtteknek szóló színházi előadáson meglepő és – tegyük hozzá – zavaró lenne egy tíz hónapos baba feltűnése, de egy apaságról szóló produkció esetében, melyben éppen azt fejtegeti az előadó, hogy mi kell egy gyerekhez (szex és pénz mindenk-

előtt), egészen abszurd szituációt eredményez, feldobva ezzel a labdát a színésznek, hogy mihez kezd vele. Lengyel Tamás a produkció hangneméhez illően humorosan és közvetlenül reagált a helyzetre, megkérdezte az Anyukát, biztos maradnak-e, aki legyintett, mintha csak azt mondaná: „Persze, tessék csak folytatni az előadást, művész úr!” Lengyel Tamás ettől azonban olyannyira zavarba jött, és kiközöklött a szerepéből, hogy nem tudta felvenni újra a fonalat, és addig-addig kérdezgette az Anyukát, míg távozásra nem bírta őt gyermekével – Apuka (természetesen) bent maradt.

Ez a rövid közjáték számomra rögtön azt vetette fel kérdésként, hogy a nézők és az alkotók miképpen határoznák meg az esemény műfaját. Az említett szülők például mit gondolnak, mire hozták el kisbabájukat: stand-up comedyre, egyszemélyes vígjátékra vagy TED Talk előadásra? Lengyel Tamás önálló estje mindegyikre emlékeztet egy kicsit, de egyik sem igazán. A szórólapon „apanevelő előadasként” hirdetett produkcióra első pillantásra azt mondhatnánk, hogy Lengyel Tamás egyszemélyes vígjátékestje, melynek kiindulópontja Szily László *Kitolás* című regénye, melyet Horváth János Antal adaptált színpadra. Az előadásban Lengyel Tamás egy nyomokban valós elemeket tartalmazó fiktív ént játszik, ahogy az a stand-up comedy műfajában is lenni szokott, hiszen a kitalált, humoros történetek egyes szám első személyben, valós eseményekként tálalva sokkal szórakoztatóbbak és hatásosabbak. Az előadói stílus közvetlensége, a gyors tempójú beszéd is a standup műfajára emlékeztet, de a frappáns egysoros poékok helyett hosszúra nyúlt, túlírt mondatok a jellemzőek, minek következtében sokszor már nem csattan nagyot a poén. Az előadásban fontos szerepet játszik a vetítés is (Beke Dániel és Praznovszky Dániel munkája), melynek illusztrációi a poékok alapját jelentik. A prezentáció alkalmazása és az apaság igazságát birtokló és közvetítő előadó karaktere a TED Talk előadások világát idézik meg, mely úton továbbhaladva rendkívül szórakoztató műfajparódia született volna, az alkotók azonban inkább az előadás standupos vonalára koncentráltak.

Érdekes módon az „apanevelő előadásban” a tartalmi hangsúly a szülésig tartó folyamatra, az apává válás legmegfoghatóbb időszakára helyeződik: szórakoztató, ugyanakkor közhelyszámba menő poékok követik egymást a rókázó, vadászkutya szaglászó, fészekrakó kismamáról. A kisgyermekes lét alig kerül kibontásra, ráadásul újfent klisészerű képek – például játszótéri szülőtipusok – sorjáznak vázlatosan. Nem állítom, hogy az est folyamán nem nevettem jókat azokon a gegeken, melyek a gyerekevelés olyan apró, külső szemmel talán fel sem tűnő pillanatait nagyították fel, mint például az anyai szokássá váló újfajta igemód („Várjál, apád mindjárt hoz egy szalvétát.”). Az efféle humorból és kicsit összetettebb helyzetábrázolásból vártam volna többet a két édesapa, Lengyel Tamás és Horváth János Antal alkotópárosától.

Antal Klaudia

KISMAMA COMING OUT

Csábi Anna: Segítség, anya lettem! / Manna Produkció / Jurányi Színházterem

A *Segítség, anya lettem!*-et alkotói autofikciós felolvasószínházként definiálták. Önéletrajzi és fikciós részek is találhatóak benne tehát. Előbbi garantálja a személyességet, utóbbi adja hozzá a poézist, hogy az elhangzó szülőszobai vallomások, naplók, anyai

és apai önarcképek irodalmivá rajzolódhassanak. Az autofikció lehetőséget biztosít az elkötelezett színészeknek a személyazonosság vállalására, a saját életbölcösségek kimondására, avagy abszolút korszerű kifejezéssel élve: a coming out. A nézők számára is felszabadító szókimondás zajlik a színpadon.

Az előadás témája, mint a címből és a felvezetéből is kikövetkeztethető: a gyerekvállalás, az anyaság, illetve az apaság, amire sosem lehet eléggé felkészülni. Mindezekon felül szól még ez az orfeumszerű felolvasás a terhességről, a prenatális szorongásokról, a szülés utáni bizonytalan lelkiállapotokról – és mindenről is, ami a gyerek utáni étellel jár. Analitikus terápiába illő monológok és dialógok hangoznak el, időként kész „szabad ötletek jegyzéke”, amibe minden bizonnyal beleszólna a regnáló családügyi miniszter is. Illetve felháborodna minden álszent, aki szerint a szülés maradjon a négy fal között.

Pedig amit itt a színpadon látunk, hallunk az „csak” az általános, a nem nehezített pálya, amit még lehet poentírozni is. Az derül ki belőle, hogy a szülő nő és az egészségügy viszonya, a kismama versus családi és társadalmi elvárások kérdése nem éppen fáklásmenet a középosztály számára sem. Plusz még az, hogy a művész értelmiségi nők sincsenek túlságosan jó viszonyban saját magukkal. Nekik mind nagyon ajánlom a Saját Színház *Éljen soká Regina!* című, 2018-as előadását (Trafó), amely a szegregációban élő roma nők nőgyógyászattal és szüléssel való találkozásainak történeteiből áll. Amikor nincs kevésbé rossz alternatíva sem, csak a kényszerpálya van, a terror és az elnyomás. Emancipációnak a hamvát sem ismerik.

Azt nem mondanám, hogy nem lehetett vagy lehet beszélni az anyaság sötét oldalairól (bár azt hiszem, nem illik), hiszen amikor én szültem, tizennyolc éve, épp felvirágzóban volt a kismamablogipar. Mindenki előtt megnyílt a lehetőség, hogy terápiásan kiírja magából a szüléssel és a csecsemőgondozással járó mizériát, valós vagy közönségbarátra felturbózott szenvedéseit, és ezzel akár hatalmas népszerűsége tegyen szert. Az autofikciós művek egy része kötet formájában is megjelent, színpadi lehetőséget is kapott és kap, hiszen erről szól az egész Anyacsak1 fesztivál is.

A Csábi Anna által – a vallomások és a színészi improvizációk alapján – írt és rendezett előadás sok élményt előhív.

Négy-öt tipikus történet között persze mindig akad egy ismerős, amelyik jobban elkap, meg hallottam is már sok szüléstörténetet, hiszen ezeket a nők szerencsére bárhol és bármikor képesek megosztani. Számomra az volt jelentős élmény, hogy a felszabadult vallomások helyzetekben keletkező, úgynevezett „hamis emlék” jelenségre is, amelyen már sokszor rajtakaptam magam, ráismertem ennyi év távlatából. Egy kvázi traumatikusról való beszámoló során mindig alakul az igazság, illetve születik közben egy másik történet is, egy új narratíva, amellyel a történetmesélő egy másik, számára elfogadhatóbb rendszerbe foglalja az élményeket. Ha csoportosan coming outolunk, akkor mások történetének bizonyos elemei is a részei lehetnek az önreferenciáknak. Ráadásul tudatosabban ismerjük fel a magunk helyzetét a másokéhoz való viszonyában.

Mindegyik történet megejtő és szellemes. Földi Eszter története meg ismerős is, hiszen a bulvárlapok pár éve megírták, hogy nem akart gyereket, míg nem találkozott a kapuzárasi pánikos rockzenésszel, akibe beleszeretett, és aki a fiatalon maradási remélte az ifjú feleségtől. Mégsem a celebnevet lehetett a színpadon látni, hanem a terhesség utáni traumáiról nyíltan valló nőt, akit plusz traumaként ért a gyermekéről való gondoskodás közben a saját gyerekkorával való szembesülés. Puzsa Patrícia és Györgyi Anna játéka és története egy anyalánya viszonyt jelenít meg. Itt a nagymamává válás problémái is felszínre törnek. A Nagy Dóra temesvári színész és bábozó által alakított karakter a túrve rácsodálkozó típus. A férjét és a kispapát Koszovszky Márton (szintén bábozó) alakítja, és ez a páros felejthetetlen.

Ők így öten azért elég jó keresztmetszetét adták a szülési körüli lehetséges viszonyoknak. Lélegzetvételnyi szünet és összegzés céljával dalbetétek tarkították az előadást: Seitz Attila és Szőnyeg-Szegvári Eszter dalszövegeire Szegvári Júlia szerzett zenét. Egyik sem lesz sláger, de az egymondatos bölcsességek megmaradnak. Márpedig ennek az előadásnak ez a lényege, és még az sem volt zavaró, hogy a szövegek kézben és kottatartókon voltak, vagy fenék alól húzták őket elő.

Artnér Szilvia Sisso

Minden negyedik, r.: Csábi Anna, Manna Produkció. Fotó Kállai-Tóth Anett



KONG

Minden negyedik / Manna Produkció / Radnóti Tesla Labor

Nem beszélünk a spontán vetélésről, művi abortuszról. Ha mégis, intim terek halk suttogása a terepe. Aztán a Tesla Labor hatalmas légtömegében egyszer csak ott kong a téma.

A *Minden negyedik* szereplői beszélnek. Beszélnek végre magukról, hozzánk. Mindenkihez, akihez eddig nem lehetett, mert nem illett, mert tabu volt. Párhuzamos monológokat hallgatunk, melyek összecsengenek. Néha vannak dalocskák, kis mozgások, de a lényeg mégis az, hogy lehet mondani, lehet róla beszélni.

Hogy ez mennyire generációs kérdés, azt nehéz látni. Kisgyermekes apukaként végigizgultam az első három hónapot, mert kezdtem megismerni a statisztikákat, illetve a baráti körben keringtek történetek spontán vetélésről. Nagy megkönnyebbülés volt minden vizsgálat a szüléshez vezető úton: eggyel közelebb vagyunk egy új élethez. A személyes teremben nem érzékeltem a téma tabusítását, ugyanakkor persze nem ismerek sok erről szóló sorozatot a Netflixen. Csehovnál vagy Beckett-nél sem jön elő a téma, és most hirtelen elég kevés kortárs szerzőt tudnék mondani, aki e köré a probléma köré szervezné a drámáját, regényét. Pedig a szülővé váláshoz szorosan hozzátartozik, ezért is kaphatott helyet a Jurányi Ház tíz napra való produkcióból, beszélgetésből, workshopból álló fontos fesztiválján.

Az üres színpadon néhány tárgy. Színes kockákra lehet ülni-feküdni, tükör mögé állni, néhány virágot locsolni. A színészek bejönnek, elfoglalják pozíciójukat. Szegvári Júlia mondatait halljuk bejátszásról. Rosszul végződő kapcsolatáról mesél. Aztán előben folytatja. Mikor párjával szakított, kiderült, hogy terhes. A férfi azonnal elvitte egy klinikára, hogy elvetesse a gyereket. A színész finom gesztusokkal, kis hangsúlyokkal bontja ki a helyzetet, az intim vallomás lágyan kondul a nagy ürességben. Összhangzat ez színész és szerep között. Ahogy mindenkinél. Földes Eszter étellel telibb, orgánuma, energiája betölti a nézőteret. Nem akart gyereket sosem, az első terhessége megszakadt, a másodiktól anyává vált. Önironikusan, vidáman beszél a nehézségekről. Lehet nevetni rajta.

Csábi Anna rendezése egymás mellé helyezi a történeteket, néhol néhány gesztussal, mondattal engedi találkozni őket. Ilyenkor van helyzet, szituáció, viszonyok – talán így könnyebb befogadni az eseményeket. Csábi Anna maga is színpadra lép, belevaló nőt alakít, aki motorozni jár, ráflessel a szülészetten kapott fájdalomcsillapító kockára, egy drogos trip megy a fejében: zene és tánc a jelenet vége.

A revüszerkezet szintén segíteni hivatott fenntartani a figyelmet: Seitz Attila gyerekdalátíratait Szegvári Júlia zenésítette meg, a színészek többnyire mikrofon nélkül énekliz azokat bejátszott alapra, közben Bodor Johanna minimalista koreográfiáit nézzük. A furcsa rímek groteszkbe-abszurdba hajlanak, a hangzás kongása nem szabadít fel, nyomasztó a csend utánuk. De nincs is miért megnyugodni, jön a következő meg-rázó történet. Fullajtár Andrea kőszikla tartással mesél három abortuszáról, és hogy most az orvosok javaslatára következne a negyedik: a gyermek súlyos betegen születne, alig néhány évet élhetne. Máshogy dönteni nagy erő, nagy bátorság. Szerencsére a kőszikla mindent kibír.

Parti Nóra energiája, jókedve, érzései úgy burjánzanak, mint a növények gyökerei, amelyeket öntöz. Olyan nő benyomását kelti, aki lefúr a legmélyére, és a sötét semmiben is talál valamit, amiből virág lehet. Fullajtár Andreával néhány mondatos párbeszédeikkel is érdekes viszonyokat, izgalmas, telt helyzeteket játszanak a nagy ürességben.

Sebők Maja egyenes, szikár. Nővérként adja fel a labdát a többieknek, sötét napszemüvegben. Egyszer a szemébe nézhetünk, és az eltakart, tabusított spontán vetélés minden szomorúságát megmutatja tekintete. Ő mond néhány mondatot a férfiakról is, hogy tőlük távolabb van a perinatális veszteség, kongónak hallják, viccelődnek rajta, mellébeszélnek. Sírni meg, ha nem látja őket senki, akkor mernek csak, nem a nézőtér félhomályában.

Még a vége előtt Tordai Teri is színpadra lép, szavaiból kiderül, hogy néhány évtizede sem volt ez másként. Aztán lesz egy doboz, benne fehér rongybabák – a meg nem született gyermekek. Ki egyet, ki kettőt, ki hármat vesz magához. Mond neki néhány szót. Közben zene szól. A gyász kong. Így már sírni is lehet.

Hodászi Ádám

NEM CSAK EGY TABU

Horváth János Antal: Anya csak egy / Radnóti Tesla Labor

Egy anya kritikát ír a fejében. Hazafelé a villamoson, baba-kocsizás és bevásárlás közben, a játszótéren, este altatás után, hajnalban, amikor kinyitja az ablakot, hogy bejöjjön a friss levegő. Egyre rutinosabb vagyok a fejben írásban – lehetőséget ad, hogy megemésszem magamban a látottakat, olvasottakat, mert minden, amit megnézhetek, elolvashatok, ünnepivé és különlegessé vált. Az *Anyá csak egy* című előadás délután öt-kor kezdődik. Végre egy kulturális rendezvény, ami nem tabusít, és empatikusan áll ahhoz a végtelen szervezéshez, amit egy esti program jelent egy kisgyerekes (és szoptató) szülő számára. Tehát az anya – vagyis én – meg tudja nézni az előadást, és elkezdheti fejben írni a kritikát. Minden tárgy megértően és együttműködően van jelen a folyamatban: az összes játék a padlón, a fürdetéskor vízen lebegő gumikacsa, a lassan, de biztosan elhasználódó babakocsi.

Az előadásra belépve ugyanezeket a mostanra hétköznapivá vált tárgyakat látom: játszószőnyeg, színes labdák szétgurulva a földön, gyerekekre méretezett székek, játékkellékek. Megkönnyebbülök, hogy ismerős a terep. Aztán hamar rájövök, hogy egy bírósági tárgyaláson vagyunk, ahol egy tizenhat és egy hatéves gyerek válás utáni elhelyezése a tét. A színes labdák a darab során ide-oda gurulnak, egyre több teret követelnek maguknak. Az apa kizárólagos felügyeletet szeretne a gyerekek fölött, a bent ülők egymás után szólalnak föl, hogy tanúskodjanak.

Hogyan jut el oda egy anya, hogy ittasan vezetve autóval elüt valakit, miközben hatéves kisfia is bent ül az autóban, biztonsági öv nélkül? Milyen anya az ilyen? Szerető, gondoskodó, kiegyensúlyozatlan, zavart, időhiányos, őszinte, vicces, emberi – és hihetetlenül magányos. Ahogy a cselekmény előrehaladtával fokozatosan rakjuk össze a szóban forgó család helyzetét, problémáit, szűkebb és tágabb környezetét, arcon csap, hogy a Lovas Rozi által érzékenyen megjelenített anyának mennyire nincsen jelen a támogatás az életében, az ítékezés és az elvárások viszont annál inkább. Nem tanulta meg, hogyan tud segítséget kérni a végtelen mennyiségű szervezési és érzelmi munkához, amivel nap mint nap szembesül. A házasságára és saját magára semmi ereje és energiája nem marad.

Tehát alkoholista lesz, kiabál a gyerekeivel és flörtöl az óvóbácsival. A házassága tönkremegy, úgy dönt, kilép belőle. Tétován járkal ide-oda, szétesik. Nagybetűs Rossz Anyává válik, így még inkább elszigetelődik a környezetétől. A darab címe, *Anyá csak egy*, az én értelmezésemben éppen erre a magányos-



Dányi Viktória és Furulyás Dóra a Hidden momban. Fotó: Simon Irlingó

ságra utal. A társadalom szeret nem tudomást venni arról, hogy milyen nagyságrendű terhelés, milyen nyomás az, ami kitermeli ezt az élethelyzetet. Szerencsére egyre több teret kapnak azok hangok, amelyek rávilágítanak arra, hogy ma Magyarországon többgyerekes dolgozó anyának lenni gyakorlatilag lehetetlen feladat. A társadalom terhei – a különórák, amelyekre a széthulló oktatási rendszer miatt van szükség, a kommunikációképtelenség férfiak és nők között, a transzgenerációs konfliktusok, az anyagi gondok – a nukleáris családokra, az egyénekre, a háztartásokra ömlenek, ami még a jó anyagi helyzetű, középosztálybeli családokban is óriási gondot jelent. Tehát a dráma számos olyan tabut sorakoztat föl, amire nem szeretünk gondolni: például, hogy jó társadalmi és osztályhelyzetű nők, anyák is alkoholistává válnak, és hogy a férfiak képtelenek fel- és beismerni saját gyengeségeiket, mert olyan sokáig nem volt szabad kimutatniuk őket. A drámában szereplő apa és a kisfia számára is tabu a sírás, amit senki nem tud hová tenni.

A súlyos és nyomasztó téma ellenére az előadás meglepően vicces, a párbeszédnek organikusak, működnek, ebből még a felolvasószínház kicsit elidegenítő műfaja sem tudja kikökeníteni a szöveget – közben a közönség leghátsó sorában ül a dráma írója, aki fennhangon olvassa be a szerzői utasításokat. Ez esetlen is lehetne, talán az is, de érdekes módon nem eltolja, hanem őszintébbé teszi a jeleneteket: a belső vívódások és intim helyzetek narrációszerűen és nagyon részletesen bomlanak ki általa.

Az előadás utáni napokban az utcán sétáló rengeteg kisgyerekes családot figyelve tovább motoszkál bennem a történet. Mi lenne, ha nem egyedül lennének az anyák? Ha nem csak egy anya lenne, hanem kerület, környék, falu, közösség?

Kállay Eszter

ÖNTSÜNK ANYATEJET A POHÁRBA!

Móga Piroska: *Anyanapló / Y csoport – Perinatus Alapítvány / Jurányi Labor*

Móga Piroska előadásának a címe, az *Anyanapló* nem egyszerűen cím, hanem műfaji meghatározás is (már ami a személyes, írott, dokumentáló jelleget illeti), a három színész, Dunai Csenge, Gonda Kata és Móga Piroska játéka pedig ehhez alkalmazkodó (napló)felolvasószínház. Persze el lehetne képzelni a mintegy húsz történetrészletből álló szöveget színpadi előadás-ként vagy akár monodrámaként is, s talán erre utal, hogy maga az író is „jelenetekként” azonosítja saját történetének írói fantáziával átszőtt epizódjait. De azt gondolom, jól döntöttek az alkotók (dramaturg: Bodor Panna), amikor a szülés, az anyává válás folyamatának nagyon személyes, érzelmileg zűrzavaros s – ami a legfontosabb – lelkileg teljes egészében talán még fel sem dolgozott traumájának a bemutatásához ezúttal a kicsit statikus felolvasószínházi formát választották, megbolondítva a nézőkkel szemben fölállított asztalok színes tárgyi világával: a csörgőkkel, a mesekönyvvel, a műanyag játék telefonnal, a számomra fölismerhetetlen „fa valamivel” meg a nagy és elegáns vörösboros poharakkal, melyek ezúttal fehér tejjel telnek meg. Utóbbin még zenélni is lehet, ha benedvesített ujjal körbesimítják a peremét. A különös hang különös atmoszférát szül a Jurányi Inkubátorház nagy, napfénytől átjárt terében, finoman kiemel, old és árnyal egy-egy mondatot.

Mint minden anyatörténet, az *Anyanapló* is azáltal tudja legkönnyebben megtalálni az utat a közönséghez, hogy hiteles. Hitelessége egyrészt a dokumentáló jellegben, másrészt Móga Piroska önelbeszélésében szavatolt, még úgy is, hogy a szereplőink neve fiktív. A narrátor/előadó ezáltal tarthat némi távolságot Piri (vagyis önmaga) és Sára (a napló írója) közt,

de ezzel együtt is akadnak momentumok – különösen az első baba, Oli egészségügyi problémájáról, illetve a császármetszésről szóló részekben –, amikor a távolság hirtelen minimálisra zsugorodik. Mégsem ezek lesznek a legdrámaibb pillanatok, mert hisz látjuk, hogy az átélt traumák ellenére Piroska itt van, és nekünk mesél. Súlyt olyankor kap a megszólalás, amikor a szövegnek sikerül az önelbeszélés mellett egy általánosan emberi, filozofikusabb síkra lépnie, oda, ahol föl lehet tenni a kérdést, hogy ki számunkra az érkező új élet. Ahol rádöbbenünk, mit tesz velünk az irracionális, mardosó büntudat, ahol megérezzük, mit jelent kiszolgáltatottnak lenni egy hatalommal szemben, s hogy mit jelent embernek lenni „Taigetosz-szőkevényként”. Az *Anyanapló* is elsősorban azért fontos, mert kihangsúlyozza az egészségügy gyakran érzéketlen, szenvtelen, a páciens biogépnek tekintő hozzáállását. A Covid idején megszokott látványelemmé vált kékes színű orvosi maszkok most a különböző orvosok, ápolók, asszisztensek karakterizálásában vannak a színészek segítségére: Gonda Kata és Dunai Csenge jóvoltából hol bajusz, hol fönnhordott orr, hol szigorkodó fityula válik belőlük, mulatságossá téve az életben csöppet sem mulatságos, inkább félelmetes figurákat.

Az Anyacsak1 fesztivál vasárnap délelőtti előadását a Perinatus Alapítvány egyik tagja, Csizék Zsuzsa részvételével folytatott beszélgetés egészítette ki. A tér átalakult, a körben elhelyezett székek csoportterápia légkörét árasztották. Szükség van erre, ez nyilvánvaló. Egy nő például arról beszélt, hogy bár az újszülöttszállal kapcsolatban rosszak a tapasztalatai, magát a szülést eddig rendben találta, de az *Anyanapló*t látva rá kellett döbennie, hogy valójában megalázták a kórházban. Csizék Zsuzsa hangsúlyozta a szülésfeldolgozás fontosságát, ahogy ő fogalmaz, még akkor is, ha nincsenek egyértelműen negatív élményeink. Moga Piroska arról beszélt, hogy ő maga sokáig nem tudta eldönteni, lehet-e, kell-e minderről színházi körülmények közt beszélni. A dilemma egyébként megjelenik az *Anyanapló* nyitójelenetében is: Sára pénzfeladással a *Ji King jóskönyvtől* kér választ kérdéseire. A végkövetkeztetés ilyesmi lehet: az ember nem nyúl mellé, ha a művészetben keres gyógyulást. Megszívlelendő jó tanács minden szülész/nőgyógyász számára.

Szoboszlai Annamária

SISTERHOOD

Dányi Viktória – Furulyás Dóra: *Hidden mom* / *Jurányi Színházterem*

Keveseknek adatik meg az, ami Szél Dávid gyerekpszichológusnak, az *Apapara* blog szerzőjének, aki úgy maradhatott otthon GYES-en, hogy ez munkája szempontjából nem kiesést, hanem szakmai befektetést jelentett. Ezt a sokak által vágyott életmódgyakorlatot és szemléletváltást teremt meg a *Hidden mom* konceptuális kerete, amikor a táncelőadás végén elhangzik: „Arra a következtetésre jutottam, hogy művészként szinte ugyanazokra a képességekre van szükségem, mint anyaként. Rengeteget gyakorlok minden nap. Kitartó, érzékeny, rugalmas és kreatív vagyok. Keresem és megtalálom a legmegfelelőbb megoldást...” A *Hidden mom* leszámol az életmódpodcastok népszerű rovatának, munka és magánélet összeegyeztethetőségének kihívásával, amikor az anyaságot és a művészetet ugyanannak a fenn tartható (a perfekcionizmus helyett az egymásra való figyelést előtérbe helyező) életmódnak a részeként, egymást nem kizáró, hanem feltételező tulajdonságokként képes elgondolni.

És bemutatni, mert az előbbi gondolat egy táncelőadás zárata, amelyben valamennyi átállást „susmus” kíséri. Dányi Viktória és Furulyás Dóra halkán megbeszélnek, mit hová kell tenni, talán egy picivel többet is beszélnek, mint amennyire egy begyakorolt előadáson szükség lehet. Színre viszik a munkamódszert, amelyben többé nem számít hibának, ha a „színpadi láthatatlan munka”, az átállás láthatóvá válik. Amelyben felvállalt és megbecsült, teljes értékű része az előadásnak az itt is nők, csak éppen táncosnők által végzett tevékenység a technikai szünetben. A két nőből nyugalom és a nézőtér irányába is ható derű árad, miközben világosítanak, keverik a zenét, de mindez a közöttük lévő szoros kommunikáció nyelvén lényegül át, és a színpadi láthatatlan munka (nem munka) az anyasággal, az anyaszerepben végzett, társadalmilag szintén alulbecsült munkával együtt magasabb státust nyer.

Először egy vékony, törekeny alakot látunk a színpadon (elsőre azt hittem, Dányi Viktória kislánya az, aki egyszer már feltűnt Jérome Bel *Gálájában* a színpadon, anyukája mellett). Aztán kirajzolódik a két táncos, akiket most a téma miatt nemcsak mint kortárs táncosokat, de mint anyákat is nézünk. De mi utal arra, hogy anyák? – kérdezi az egyik néző az előadás utáni beszélgetésen. És tényleg: milyen egy anya, amikor nincs vele a gyereke? Hogyan ábrázoljuk őt a színpadon, ha nem úgy, hogy a kezébe adunk egy pólyát?

Noha Cunningham-mozdulatokkal kezdenek a táncosok, testük most jelent/jelöl valamit. A kérdés éppen az, hogy mitől lesznek e táncoló, gyerektelen testek anyatestek.

Az előadás első felében Furulyás Dóra keveri a zenét és adogatja a talpalávalót társának, aki sportcipőjében és hófehér ruhájában, később egy, majd két színes RG-szalagjával egyszerre juttatja eszembe saját, általam óvodáskorúknak képzel kislányát, gyerekkori önmagát és a gyerekeivel játszó, fékevesztett anyát, aki talán éppen azért képes gyerekeivel ilyen mértékig azonosulva, mégis önazonosan, tombolva játszani, mert alkotó emberként nincs olyan távol a játéktól mint létmódtól. A mozdulatok és a zene párbeszédet folytat egymással: amikor a szalagok összegubancolódnak, Furulyás Dóra loopot képez a zenében, időt ad társának a kibogozásra. Míg a ritmikus sportgimnasztikában pontlevonás jár a gubancért, itt finom kommunikációs csatornává válik a hiba a két nő, a két anya között. Olyan nőket látunk, akikből az általuk vélhetően szeretett, egyre felfokozottabb tánc hatására árad a jókedv, és akik e derű miatt az előadás kontextusában szupermamiknak tűnnek anélkül, hogy egy pillanatra is a tökéletesség illúzióját árasztanák.

Mindez leírva máris közhely, de a *Hidden mom* legnagyobb erénye az, hogy nem használ szavakat: a színlapon szereplő konceptuális állításon túl, amely az előadás végén el is hangzik, itt a megmutatásé, a testeké a tér. Nem kell szavakat találni arra, milyen a Bruno Bettelheim-féle „elég jó szülő” a színpadon, a táncnyelv megóv a közhelyveszélytől, félig ironikus, szeretetteli camp derűvel ábrázolja a csillámporos kislányizlést (szerintem mindkét táncosnak kislánya lehet), de a sírást és a hisztit is. Utóbbi egy árnyjátékbeli farkas üvöltéseként kelt mosolygást a nézőtérben, miközben a gyereksírás hangja rögtön elindítja bennem, kisgyerekes anyában, a szülői reflexet. Amikor kapcsolok, hogy a gyerek nincs itt, adigra nézőként én magam is anyaszerepbe váltottam. Ahogy az előadás is azt állítja, hogy nem csak etetés közben vagyunk anyák. Mert megmutatja, milyen két dolgozó anyatáncosnő munka közben.

Herczog Noémi

RÁDAI ANDREA – VARGA ANIKÓ

REGINA GYEREKE

Szívhangok Társulat: *Megeshetne másképp... – Trafó*

Rádai Andrea: Arra gondoltam, hogy mivel a *Megeshetne másképp az Éljen soká Regina!* (2017) „gyereke”, elindulhatnánk a hasonlóságok és a különbségek mentén. Mindkét előadás a Sajátszínház produkciója, a rendező Romankovics Edit, a résztvevők/fellépők magját az előző produkcióban megismert, különböző generációkba tartozó szomolyai roma asszonyok alkotják. A módszer és a téma is hasonló: az előadás ugyanúgy a szülészeti, nőgyógyászati, családvédelmi ellátással kapcsolatos személyes történeteken alapszik, melyeknek elbeszélői-elszenvedői maguk is fellépnek a produkciókban (ha nem is mindig a saját történetükkel). Mindkét esetben igaz, hogy a bemutatóhoz vezető út másként esik latba, mint egy nem közösségi színházi előadásnál: az átlagos próbaidőszaknál sokkal hosszabb „művészetpedagógiai, közösségi színházi, részvételi kutatási folyamat” legalább olyan fontos (a résztvevők szempontjából), mint maga az előadás, tehát nekünk, kritikusoknak a „végeredményt” látva csak részleges benyomásunk lehet a nagy egészről.

A leglényegesebb különbség a két előadás között, hogy a *Megeshetne másképp* több szempontból is elhagyja azt a biztonságos, intim teret, melyben a korábbi produkció készült. Az *Éljen soká Regina!*-ban a budapesti színész és a roma asszonyok egy sorstársuk születésnapját ünnepelték: otthon voltak, egymás között. A *Megeshetne másképp* helyszíne finoman szólva is kívül esik a komfortzónájukon: egy kórház szülészeti-nőgyógyászati osztályának várótermében játszódik – még nekem, privilegizált helyzetű nőnek is görcsbe rándul a gyomrom, ha a valaha ott eltöltött órákra gondolok: látom magam előtt a szinte mindig zárt ajtóra függesztett rengeteg táblát, melyek közül törvényszerűen a „Ne kopogjon!” felirat a legharsányabb.

Az alkotófolyamatba és magába az előadásba ezúttal más szereplőket is bevontak: a szomolyai gárdán (Báder Renáta, Horváth Barbara, Horváth Rita, Horváth Zsanett, Lakatos Anett, Lakatos Marianna, Szitai Natália) kívül egészségügyi dolgozókat, szülészeti aktivistákat (Csörgőné Polgár Andrea, Juhacsek Ildikó, Kádár Szonja), egy otthoni szülésben jártas, nem roma nőt (Szabó Róza), valamint roma férfiakat (Horváth Róbert, Lakatos Rudolf). Sőt, egy ponton az alkotók úgy döntöttek, hogy a foglalkozásvezetők, Pados Eszter és Horváth Kata, és a rendezőasszisztens, Proics Lilla is „vásárra fogják vinni a bőrüket”, azaz szerepelni fognak az előadásban – ennél demokratikusabb helyzetet nem is tudok elképzelni. Ha mindezt végig gondolom, úgy érzem, hogy az előadáson mégiscsak látszik az alkotófolyamat lenyomata, a nyitás és a még nagyobb kockázat vállalása. Az *Éljen soká Regina!*-ban az elejétől fogva megvan az összetartozás, az intimitás érzete (legalább a szereplők között), míg a *Megeshetne másképp* a találkozások pillanatait rögzíti, és az összetartozásnak meg kell születnie, meg kell küzdeni érte.

Varga Anikó: Az anyaság az *Éljen soká Regina!*-ban is központi téma volt. A szomolyai roma női résztvevők által elmesélt történetek azt erősítették, hogy jellemzően az anyaság helyzete-

in keresztül kapcsolódnak leginkább a különböző szociális ellátórendszerekhez, kiemelten az egészségügyi intézményekhez, és ebből adódott, hogy érdemes a (roma) nők egészségügyben megélt történeteinek keresztül megnézni, hogyan alakítják ezt a szerepet az intézmények, milyen konfliktusokat hordoznak, okoznak, és ebben hogyan jelennek meg rasszista előítéletek. A *Megeshetne...* a nőgyógyászat-szülészet előtti váróterem feszengős, kellemetlen és egyben csodásan abszurd kisrealista díszletével már érzékletessé teszi ezt a találkozási pontot; kevésbé költői, lebegő a helyzet és a tér, ugyanakkor Romankovics Eda rendezőként pontosan ráérezett, hogy civil szereplőkkel meddig érdemes és lehet elmenni a kisrealista nyelvben, így laza, magától értetődően működő átkapcsolásokat látunk énekből realista szituációjátékba vagy vallomásba. Ez azért is érdekes, mert míg a történet szerint mélyen igaz, amit mondasz, hogy a *Regina* privát teréhez képest a kórházi helyszín kívül esik a roma nők és rengeteg magyar nő komfortzónáján, a reprezentáció keretei hatalmas biztonságot nyújtanak számukra, és inkluzívak: azonnal elfogadjuk a szakmára, hovatartozásra nézve egészen különböző szereplőket, akik közül senki sem professzionális előadó.

Számomra az előző előadás semmivel sem vállalt kisebb kockázatot a mostanihoz képest, ez inkább viszi tovább, mélyíti, fejleszti a közösségi kutatási folyamatot, amelynek csak két rügye a két előadás: itt már magabiztossággal fellépő roma nőket is látunk, és nagyon jó, hogy mellettük új, a színpadi helyzettel még ismerkedő fiatal roma asszonyok is megjelennek.

Egy ilyen folyamatban az előadás funkciója nyilván eltér attól, amihez a művészszínpadban szokva vagyunk: az egyik kitüntetett feladata, hogy a közösségi kutatás során körvonalazódó felismeréseket művészi eszközökkel megformálja, kommunikálja és disszeminálja a tágabb és nemegyszer specifikusan célzott közönségnek (pl. egészségügyi dolgozóknak, szociális munkásoknak) – miközben a folyamat egésze színházi eszközöket is használ, főként a szociodramáét. Emiatt is izgalmas, hogyan értelmezzük az előadásba bekerülő vagy abból épp hiányzó helyzeteket, elemeket. Például mind a szülészetre érkező nők, mind a kórházi dolgozók hivatkoznak a főorvosra, aki szereplőként nem jelenik meg, mitikus autoritásfigura marad. Az előadást követő beszélgetésen pedig elhangzott, hogy bár a folyamat kezdetén jelen volt pár orvos, a szülésznők, szülészeti gyakornokok és aktivisták mellől végül különböző okok miatt lemorzsolódtak, kiléptek. Felöltött bennem, hogy a *Regina* folyamata is úgy indult, hogy a szomolyai roma nők mellett magyar asszonyokat is szerettek volna behívni a folyamat vezetői, ami lehetetlen feladatnak mutatkozott, így végül letettek róla. Mintha a hiányzó szereplők mindkét esetben olyan figurák lennének, akiknek a jelenléte és tapasztalata, szempontjainak megosztása talán más irányba is mozdíthatta volna az előadást – miközben hiányuk önmagában, társadalmi szempontból beszédes.



Lakatos Anett.
Fotó: Csoszó Gabriella

R. A.: Nagyon hasonló élményem volt az Anyacsak1 fesztivál egyik előadásán és az azt követő beszélgetésen, ahol szintén nagyon hiányoztak az intézményes vagy medikalizált szülészeti képviselőinek szempontjai. A *Reginában* általában a „fővárosi színésznő” – Sárosdi Lilla, később Háda Fruzsina – „jelenítette meg” a (rasszista) orvosokat, autoritásokat, az a szereplő, aki egyébként az első pillanattól fogva odaadó nyitottsággal fordult a roma nők felé. A mostani előadásban valóban csak beszélnek a főorvosról, aki láthatatlanul van jelen, legfeljebb a váró falán túl, ahova mi, egyszerű nézők egy pillanatra sem láthatunk be – szülésznők, egy ápoló és, ha jól emlékszem, egy doktornő lép csak be arra a folyosóra. Amúgy a *Megeshetne másképpnek* volt egy másik előzménye, a *Mindennek ellenére?!*, egy online verzió, melyet tavaly áprilisban mutatott be az e-Néző sorozatában a Trafó. Sajnos nem láttam az előadást, de megnéztem a színlapot, szerepel rajta orvos. Mindazonáltal úgy hiszem, hogy az osztály- vagy intézményvezető szempontja épült be az előadásba, amikor kiderült, hogy a gondnoknak otthonról kellene csavart hozni ahhoz, hogy megszerelje az ablakot, és ne legyen hideg a váróteremben. Mennyire lehet emberséges az a rendszer, amelyben még erre sincsen figyelem és/vagy pénz?

Ha úgy vesszük, az orvos még egy ponton megjelenik. Az előadást követő beszélgetést egy játék zárja le, amelyhez a nézők is csatlakozhatnak, hogy megmutassák, hogy eshetne meg másképp: jobban vagy ideálisan. A kismama szerepébe az egyik fiatal roma asszony áll be, a többi szerepbe a nézők. Volt köztük orvos is, akinek ebben a helyzetben mindössze az volt a dolga, hogy fogja a fájásoktól szenvedő nő kezét. Ennek az apró, színházi gesztusnak rendszerszinten nyilván nulla jelentősége van, egy icipicit mintha mégis helyrehozott volna valamit.

V. A.: A Horváth Kata által játszott karakter tartása, szigorúsága doktornős, de talán inkább nővérfigurát játszik, hiszen mennyire életszerű bármelyik kórházban, hogy orvos kísérgesse gorombán noszogatva bár, de apró léptekben a vajúdnó nőt a szülőszobára? A főorvosra részint az intézmény gondjainak apropóján hivatkozik távoli figuraként a szerelő és a takarító, de van egy másik jelenet, ahol az orvost egy szülés kapcsán emlegetik, persze ő szereplőként itt sem jelenik meg. A fiatal gynaecológus lányt látjuk feldúltan kicsapni a szülészeti ajtáját, mert

az épp lezajlott szülés szerinte nem megfelelően, erőszakosan volt levezetve; az idős szülésznő utána rohan, meghívja egy kávéra, leteremti, de közben a megennyhülését is végigkövetjük a beszélgetésben, ahogy a lány felháborodása saját fiatalkori lelkesedését, hivatástudatát, legalábbis ennek emlékét hívja elő. Sok mindenre rámutat ez a jelenet: hogy a szakmai hierarchiában lentebb lévő szülésznők döntési és cselekvési köre mennyire korlátozott, azaz még ha a természetes igényeik szerint, az állapotukat kísérve támogatnák is a kismamákat, végül úgyis az orvosok döntései szabják meg, mi és hogyan történik. Kiérezni a jelenetből a hosszú utat, ahogy egy szakember hozzászokik a rendszerhez, és belefásul, ugyanakkor még ez sem öli ki belőle annak a tapasztalatát, hogy lehetne ezt jól csinálni, mivel történt már ilyen. A tehetetlenség, a kiegészítő általános problémaként, kevésbé egyéni drámaként hangsúlyozódik, az árnyaltan megrajzolt situációk pedig még az orvosokat sem egyértelműen negatív szereplőként tüntetik fel (bár az ő szempontjukból megfogalmazható nehézségekre ebben az előadásban nem látunk rá). Inkább strukturális szinten érzékeljük a diszfunkciókat, kényszereket, a szakmai szerepkörök rögzítettségét, az orvosi kultúra merev hagyományát, rideg kereteit. A diszfunkciók természetesen nem állnak meg az egészségügy kapujában, továbbgyűrűznek, és összefonódnak az egyéb ellátórendszer gondjaival, például a gyermekvédelemével. Pár jelenet a kiskorú anyák helyzetét tematizálja, akik nagykorúsítás vagy gyám kijelölésének hiányában nem vihetik haza újszülött gyerekeiket, a papírok elintézésére nincsenek felkészülve; ez lépten-nyomon bonyodalmakat okoz – és jóllehet, nincs rendben, hogy ennyire fiatalon válnak anyává a lányok, de a szülés-születés ilyen körülményei akkor is embertelennek tűnnek.

Egy másik kurrens jelenséget, az egészségügy fokozatosan zajló privatizálódását is érzékelni: az utóbbi évtizedben a közép- és felsőosztály kivonulását az állami ellátásból a magánellátásba, ami a nőgyógyászat és a szülészeti esetekben hangsúlyosan érvényes. Az előadás várótermében látható nők, legyenek romák vagy nem romák, azért ülnek itt, mert nem ülhetnek máshol, nem tudják megengedni maguknak a 30-40 ezer forintos vizsgálati díjakat, milliós szülési költségeket. Még az otthon szülő nő, aki utólag bejön oltásra kisbabájával, sem kerülheti el a li-

dérces egészségügyi darálót: úgy viszik be hosszas akadékoskodás után a kopogtatni tilos táblákkal kidekorált ajtón túra a babát, hogy az anya nem mehet vele.

Ha anya vagy, nincs tökéletesen privilegizált helyzeted: ami a *Megeshetne másként* a *Regina* mellett újból rámutat, hogy milyen dermesztő akadálypályán kell végigküzdenie magát minden anyává váló nőnek, milyen rettentő nehéz kikerülni, hogy a szüléshez és anyasághoz vezető út ne traumákkal legyen kikövezve. Ennyiben univerzális helyzetelemzés a Sajátszínház produkciója. De nem csak ennyiben: mintha a szülés-születés itt ábrázolt kultúrája egy rossz osztársadalmi állapot gyökérzetét érintené.

R. A.: Engem is megdöbentett, hogy hivatalos gyám hiányában a kiskorú édesanya nem viheti haza a gyereket. Pedig az előadásban ott volt mellette a két nagymama is: az hétszentség, hogy annak a kisbabának nem érdeke, hogy a kórházban maradjon, egyedül – de hát tudjuk, hogy a gyermekvédelmi rendszer ezer sebből vérzik. Ezzel szemben az otthon szülő nőnek egy pillanatilag sem kellett elválnia a kisbabájától – én úgy emlékszem, hogy nagyon határozottan lépett fel, és végül megengedték neki, hogy bemenjen vele az osztályra. És persze beszéléses volt (de nem didaktikusan) a vele és a roma nőekkel való bánásmódok közötti különbség: teljesen más automatizmusok indultak be minden félben, így mások lettek a hangsúlyok, a hangerő, a regiszter – minden (nyílt) rasszizmus nélkül. Bár egyáltalán nem meglepő, de engem az élmény szintjén mégis megdöbentett, hogy mennyire mások az elvárásai a roma és a nem roma nőeknek az ellátórendszerrel, az emberséges bánásmóddal kapcsolatban. Ez leginkább a beszélgetés alatt rajzolódott ki, melyben a legtöbb hozzászóló (ahogy a közönség többsége) nem roma nő volt.

Mi? Szívhangok Társulat: Megeshetne másképp...

Parforum – Sajátszínház produkció

Hol? Trafó – Kortárs Művészetek Háza

Kik? Báder Renáta, Csörgőné Polgár Andrea, Horváth Barbara, Horváth Rita, Horváth Róbert, Horváth Zsanett, Juhacsek Ildikó, Kádár Szonja, Lakatos Anett, Lakatos Marianna, Lakatos Rudolf, Szabó Róza, Szitai Natália / Szociodráma vezetők: Pados Eszter és Horváth Kata / Rendezőasszisztens: Proics Lilla / Díszlet: Kiss Gabriella / Rendező: Romankovics Edit

De valóban – ha nem is az egyes orvosok, ápolók, de a rendszer szemében – az otthon szülő is pária, és rengeteg nő traumatizálódik az anyává válás folyamatában, de akár egy egyszerű nőgyógyászati vizsgálat során is. Már a *Reginában* is azt éreztem, hogy az ezekben a fájdalmakban való osztozás, illetve ezek kibeszélése egyfajta kapcsolatot, közösséget teremtett romák és nem romák között. A *Megeshetne másképpben* is volt egy jelenet, melyben a roma és a nem roma nők a traumatikus szülésélményeikről beszéltek – itt úgy éreztem, újra a *Regina* biztonságos terében vagyunk, és ez a hangulat rá tudott rakódni az előadást követő beszélgetésre is.

Érdekes, hogy az egyik ismerősöm a rétegszínház szót használta az előadással kapcsolatban, persze csak strukturális értelemben. Teljesen igaza volt, de ekkor gondoltam bele, hogy amúgy pont ez lenne az a színház, ami rengeteg embert – nőt, anyát – meg tudna szólítani, annyira elementáris az az élmény, hogy van hozzá közünk.

TOMPA ANDREA

COME BAMBINI

Pieces of a Woman – TR Warszawa / BTF, Vígszínház

Hát én nem így szültem, szólt valaki félhangosan az előadás után legyintve. Ahogy távozni készültem a színházból, körülnéztem, és láttam mindazokat, akikről tudhattam – barátok, ismerősök, hírességek –, hogyan szültek: ki a színpadi történethez hasonlóan, a babára bízva a megérkezést, de aztán végül kórházban és császárral; ki agyvérzéses babát szült; ki nem szült, bár akart. Sokfélék vagyunk, kudaraink és sikereink bőséges gyűjteménye. És ott voltunk mindannyian, akik megszülettünk. És akiknek valami megmagyarázhatatlan szerencse, kegyelem vagy netán megmagyarázható biológiai esemény folytán mégiscsak az élet adatott meg, látszólag teljes élet, és nem a halál.

Az élet sokféle lapot osztogat, és pontosan itt, a nullponton kapjuk az elsőt és legfontosabbat, vagy éppen adjuk, mint a darab lengyel hősnője, Maja, aki otthon szeretne szülni, felké-

szült rá, mindent tud, ami megtudható, és minden egészen jól is megy addig – szenvedéssel, le nem tagadott kínlódással és küzdelemmel –, amíg hirtelen semmi sem megy jól, és hirtelen megszakad az élet. A bába, aki megérkezik, nem az, akinek jönnie kellett volna a megállapodás szerint, hanem egy másik; ez némi feszültséget kelt. De az új bába, törekeny, de erélyes nő, mégis olyan precízen rakja ki az eszközeit, aranydiplomával végzett, asszisztált sok tucat szülésnél, ám maga egyedül egyet sem vezetett le, de profi, minden mozdulata ellenőrzött és pontos, a pár, a mindjárt szülők is jól teszik a dolgukat, és a baba már hopp, kint van e világban hosszú kínok után. Egy otthon-szülés története bontakozik ki. Gyors ingázás fel-alá a bizonytalan és a biztos, a tudható és az ismeretlen, élet-halál között. Kiváló, feszült dramaturgia.

A színpadi megvalósítás a hiperrealizmus nyelvén beszél, ahol minden az, ami, nem olyan, mintha, hanem éppenséggel valóság: az ifjú pár lakásából kamera közvetít, az arc, a test egyes részei tökéletes közelségből láthatóak egy kültéri falra vetítve, elhitetve a történet valóságosságát ezen a tágas színpadon. Maja – Justyna Wasilewska alakítja –, akinek arcát közelről látni, várt öröme és jelen kínjai hullámanak rajta, percről percre való megküzdése, ami éles és jelenvaló, nem próbálja a születés eseményének vélt szépségét vagy nagyszerűségét megmutatni; a születés fájdalmas, valóságos, folyik a magzatvíz, dobog a hang a hasból, könny, takony – de mégsem látunk semmi túlzót, olyasmit, ami eltávolítana, arra kényszerítene, hogy vegyem le a szemem róla, még vért sem, az eszközök finom ökonómiája nem engedi; végső soron mindent a színész csodás arca és hangja hordoz el.

Nem tud nem eszembe jutni Vanessa Kirby arca Mundruczó Kornél filmjéből. A színpadi történet és a filmbeli egy pontig hasonlóan halad, és a kamera itt is, ott is a színészi erőre épít. De annyira teljes a lengyel színész munkája, hogy csak ez van, egyik kitolja a másikat, két óriás nő; amikor egyiküket nézem, csak őt látom.

A csoda azonban egyetlen pillanatig tart, a baba megszületik, a család csodálatosan boldog, ahogy örül a jövevénynek, önfeledt perc, pihennek. A bába pakol, nyugodt, majd minden a feje tetejére áll, amiből semmit sem látunk, csak azt, hogy azonnal mentőt kell hívni.

Az előadás egyik fő erénye – a ragyogó színészi teljesítmények túl – az a finom dramaturgiai, ritmusbeli, kompozíciós eljárás, amikor a rendkívül telített, feszült, drámai pillanatokat ellenpontozza a könnyű, sokszor laza, üresnek tűnő, feszültségmentes várakozással, mintegy kiengedett energiákkal dolgozó momentumokkal, olykor hosszú, üresség benyomását keltő jelenetekkel, amelyekben az élet televényszerűen éli a színt semmit, a különösebb jelentés nélküli pillanatok. Az első egység, a születés jelenete után egy családi ünnepségbe kerülünk, eltelt fél év, tudósít egy felirat. Ebben a részben már nincs ilyen drámai csúcsemény, a dráma végső soron lezajlik az első húsz percben. Hogyan lehet innen továbbmenni? Az élet folyik tovább, nagy ígéretek nélkül, de a megtörtént események alig látható, vagyis alig megjelenített, de mégis mindvégig jelenvaló

Mi? Wéber Kata: Pieces of a Woman

Hol? A TR Warszawa vendéglátéka a Vígszínházban – Budapesti Tavasz Fesztivál

Kik? Dobromir Dymecki, Monika Frajczyk, Magdalena Kuta, Sebastian Pawlak, Justyna Wasilewska, Izabella Dudziak, Julia Wyszynska / Író: Wéber Kata / Dramaturg: Boronkay Soma / Dísztlet, jelmez: Monika Pormale / Fény: Paulina Góral / Zene: Asher Goldschmidt / Rendező: Mundruczó Kornél

terheivel. A családi összejövétel – ahol Maja, a férje, Maja húga, annak a férje, a lányok édesanyja és egy unokatestvér – mestrien elbeszélte jelenet, amely a felszínen a „semmit” viszi színre, a kimondatlanságok, szemrehányások, kioktatások nyelvén azonban ott gomolyog egy tragédia nehezen múló jelenléte. A gyermek, vagyis egy kislány meghalt. A gyász nem „látható”, de történő esemény, testében hordozza a majdnem anya, a vesztes, de hordozzák a többiek is, ahogy rátekinenek, hordozza a férj, a majdnem apa, széthullása közepén; az apa iszik és drogos. A kapcsolatuk, tudjuk meg majd végül egy vicces helyzet nyomán, szintén széthullott.

Az idős anya, két lány anyja, korai demens állapotban van, hol tiszta, hol felejt, kaotikus és nevetséges; sül a sütőben a kacska, a lengyel *kaczka*, de addigra sül meg, mire elmentek a vendégek. Vicces és borzalmas történetek buknak ki a családi szekrényből, főleg egy apatörténet. A feleségét megcsaló apa már meghalt, itt három nő emlékezik rá, nem túl előnyös fényben látva őt. Ezek a nők tartoznak össze szorosan, egyre szorosabban – előbb egy testvéri kapcsolat bontakozik ki a két lány között, két olyan lány között, akik nagyon különböznek, végül egy fergeteges hármast; a negyedik nő, az unokatestvér sem marad ki. Ez a női kapcsolatrendszer pontosan azt mutatja fel, ami az első részben a gyermekhalállal széttrött: hogyan vagyunk szüleinkkel, testvérünkkel eltéphetlenül összekötve, mit jelent családnak lenni, mit jelent a közös történet a maga sérelmeivel, titkaival, erős tartalékaival. Ebben az összetartozásban közös

Fotó: Natalia Kabanow, TR Warszawa



múlt, közös emlék, közös nyelv van, az összetartozás nyelve, miközben mindannyian nagyon, nagyon különböznek.

A családi ünnep lassú, színpadilag eseménytelen és unalmas történései éppenséggel egy hiperrealisztikus elbeszélésmódot követnek: a nem történik semmi esztétikáját, amelyben a fókusz éppenséggel a mikrotörténéseken van.

Fontos döntés, hogy a gyermekhalál eseménye nincs medicalizálva; nem tudjuk meg, pontosan miért hal meg ez a gyermek, de az elhangzik, hogy hasonló események kórházakban is megtörténnek, és ott senki sem pereli be az orvosokat, szemben azzal, ahogy egy bábát be lehetne perelni. A Mundruczó Kornél–Wéber Kata szerzőpárost maga a tragédia érdekli, amelynek nincs „oka”, vagyis nem lett volna elkerülhető; ilyen értelemben egy mai tragédia ez. Sors, amely szükségszerűen következik be, és nem valaki mulasztásából. Ami jelen van, az a következmény. A jogot hallgató lány unokatestvér dramaturgiai funkciója, hogy tájékoztassa Maját arról, milyen esélyekkel (jól) tudja beperelni a bábát, milyen kártérítést kaphat; Maja azonban nem kér ebből. Nincs „ára” ennek a veszteségnek.

És van néhány erős érzelmi hatásra épülő jelenet ebben a lassú, az unalom esztétikájával dolgozó második részben. Maja képzelete, vágyképe, a vágyott gyermek jelenik meg a sötétben, egy világító játék baba, miközben ő meztelenül, kiszolgáltatott testtel közeledik felé. A kép a nem múltó fájdalom sűrű kifejezése.

Ahogy az unalmat esztétizálja, nagy levegővel dolgozva, ráérősen, sehova nem sietve, nem törekedve hatásokra és fordulatokra, úgy az előadás nem fél a giccset is beleágyazni az eseménytelen jelenetsorba, amely így érzelmileg is ellenpontozza ezeket. A hűg felfedezi egy dobozban Maja ritmikus gimnasztikához használt szalagjait, amelyeket ő, a hűga sosem tudott olyan ügyesen használni, mint a nővére. Aki most bekapcsolja a lemezjátszót, amelyről megszólal a híres olasz sláger, a *Felicità*. Al Bano és Romina Power végtelenül érzelmes dalából a „come bambini”, „mint a gyerekek” szavak ugranak ki először, amint a lányok rendre táncolni kezdenek az ünnepi asztal körül a szalagokkal. A boldogság ironikus, érzelmes, ugyanakkor valóságos percei ezek, utalnak a múlt katasztrófájának elkendőzésének vágyára, és felmutatják a testvéri kapcsolat eltéphetetlen jelenét. A hűg, akárcsak Romina az 1982-es klipben, keresztet visel

a nyakában, és politikai karrierre készül; az előadásnak fontos lengyel társadalmi kontextusa is van.

A férfiak története meglehetősen töredékes ebben az elbeszélésben; sokkal hangsúlyosabb, hogy és ahogy a nők hordozzák a veszteségeket. A férfiak, a lányok férjei isznak, csábítanak, végül lelépnek; a jelen nem lévő apák pedig rémes férfiörökséget hagytak hátra.

Az előadás – nem tudom máshogy olvasni – valamiféle női szolidaritástörténetként ér véget. Az anya, miután végre megsült a kacsá, bár a vendégek nagy része elment, zongorához ül, játszani kezd, és a lehetetlen bekövetkezik, a *Felicità* még egyszer, immár egy női kórusként is eléneklik. A szólista most Maja, aki két hangon is énekel. A dal giccs, az előadás a giccshattárral játszik, saját magára reflektál, komplex érzelmeket mozgat a gyásztól a hamis illúziókig. Anya és lányai összetartoznak, dalolnak, ünnepelnek, come bambini. Fantasztikus jelenet, benne van minden, az elhazudott veszteség, a felmutatott remény, a hazugság és elkenés, a vágy a túlélésre és boldogságra – hatalmas érzelmi amplitúdójú; a *felicità*, a boldogság ez után a veszteségtörténet után már úgyse jöhet. De az emberek – nők! – kórusa valamiféle megtartó közösséggé válik.

Mundruczó Kornél rendezésében 2018-ban mutatták be Lengyelország egyik legjobb színházában, a TR Warszawában a *Pieces of a Woman*, amiből két évvel később lett film; Wéber Kata írta mindkettő forgatókönyvét. A színház, természeténél fogva, mert „rétegművészet”, bátrabb lehet – és ez elég nyers és bátor színház; radikálisan más ígéretet tesz a történet vége szempontjából. Ez a színház nagyon sokat bíz a színészekre, akik láthatóan tágas, saját, már-már személyes játékteret kapnak, és nem külső instrukcióknak, esztétikai elvárásnak kell megfelelniük.

Ha van valami kiábrándító, hát az, hogy egy ilyen, valóban kortárs művészeti eseményre ma már nincs telt ház Budapesten. A kultúrpolitika által szétzilált kortárs művészet, a szétvert Tavasz Fesztivál, amelyből most az állam is kivonult, közönségre láthatóan meggyérült, meggyengült, nem kíváncsi a radikális nyelvre, újításokra, külföldi vendégjátékokra. Nem elég, hogy nem rendez itthon nagy színházakban Mundruczó, és nem ír Wéber Kata darabot, de külföldi vendégelőadásaiokon sem telik meg a nézőtér. Ez meg a budapesti néző vesztesége.



LEHET MÁSKÉPP IS MŰKÖDNI

Nők, akik színházi intézményt vezetnek és...

A női színidirektorok (színidirektriszek?) névsora Magyarországon meglehetősen véges, ami még mindig sokat elmond a szakma belső viszonyairól és magáról a hazai társadalomszemléletről. De az alábbi beszélgetés résztvevőit PROICS LILLA nemcsak az igazgatás nehézségeiről, hanem arról is kérdezte, hogyan egyeztethető össze a család és a hivatás, ugyanis CZVIKKER KATALIN, ELLINGER EDINA, KOVÁTS ADÉL, RÁCKEVEI ANNA és ROZGONYI-KULCSÁR VIKTÓRIA nem melleleg anya is. Szóval: hogyan csinálják?

Ráckevei Anna: Kezdek egy vitaindítóval? Én már a felkérésnél elakadtam, mert rögtön az fogalmazódott meg bennem, hogy ha a szakmában sokkal több férfi vezető van, miért nem az a kérdés, milyen vezetőnek lenni, ha az ember apa. Aztán kicsit elfilozofálgattam magamban, és rájöttem, hogy jogos a kérdésfelvetés, hiszen az, hogy nőként megjelenhetünk a társadalmi élet különböző szintjein, még százötven éve sincs. A gyermek születése és cseperedése lefoglalja a nő életét, de előtte és utána általános emberi tulajdonságok mentén működik a társadalmi szerepekben, amelyekben pedig egyenlők vagyunk. Mégis vannak olyan tapasztalataink, hogy nők és férfiak különböznek, még ha a nemek szerinti tulajdonságok keverednek is a személyes tulajdonságokkal. Így vannak nők, akik alkalmasak a vezetésre, van kellő energiájuk, erejük, képességük, amelyekkel átlátják a bonyolultabb feladatokat is. Ugyanezen az alapon általánosságban elmondható, hogy a nők empatikusabbak, de igenis vannak férfiak, akik kiemelkedően empatikusak. Döböntem tapasztaltam, amikor Gemza Péterrel ketten együtt vezettük a debreceni színházat, hogy míg nekem egy-egy döntésnél elég volt öt oldalról megvizsgálni a dolgokat, hogy átlássam, addig ő húsz különböző oldalról közelített ugyanehhez. De ezek az eltérések meglátásom szerint inkább személyfüggőek, nem pedig a nemek közti eltérő tulajdonságokból erednek.

Rozgonyi-Kulcsár Viktória: Jó kérdés. Én női előnynek gondolom a párhuzamos gondolkodást, azt, hogy egyszerre több mindenre tudok odafigyelni nagyjából hasonló minőségben. Sokan emlegetik, hogy ez átlagos női tulajdonság. Egy vezetőnek pedig nagyon sokszor szimultán kell feladatokat végeznie.

Ellinger Edina: Én is stabilan dolgozom megosztott figyelemmel. Mielőtt két évvel ezelőtt átvettem a színházat, persze megkérdőjeleztem, hogy alkalmas lennék-e a vezetésre, de végül megnyugtattam magam, hogy ha a családomat kézben tudom tartani, ezt a képességemet kamatoztathatom a társulat életében is. Az nyilván nem mindegy, ahogy mondom,

Anna, hogy mennyi idősek a gyerekek. Illetve azt, amit most hozzátennék még szempontként, már korábban is megfogalmaztam magamban, amikor olyan színházban jártam, amit nő vezetett: már belépve az épületbe tetten érhető a nőkre jellemző aprólékos, részletekbe menő odafigyelés.

Czvikker Katalin: Tizenegy éve vezetem a Szigligeti Színházat Nagyváradon, aminek a kezdete majdnem egybeesik a kisebbik lányom születésével, ő most tölti be a tizedik életévét. A kezdeti időszakban én is azt éreztem, hogy működik a disztributív figyelem. Egy ideje azonban úgy érzem, elférfiasodtam. Kiválasztok néhány dolgot, amit teljes erőből tolok, van egy prioritási listám, de már van, amit elengedek. Annyira sokrétű a tevékenységünk, hogy képtelenség mindennel foglalkoznom, úgyhogy én egy csapatot építettem ki magam körül, aminek a tagjai helyel-közzel fel vannak hatalmazva arra, hogy bizonyos területeket önállóan kezeljenek. Ehhez viszont arra volt szükség, hogy a törekvéseimet nagyon sokszor megbeszéljem a környezetemmel: folyamatosan ütköztetem az álláspontomat. Ha döntést hozok – és itt kapcsolódnék az Anna által említett döntési mechanizmushoz –, előtte azt nagyon sok, akár tíz emberrel is véleményeztettem. És attól függően, hogy ők hogyan reagálnak, átértékelem az álláspontomat. A felelősség nyilván az enyém, hiszen én döntök. De a számos ütköztetés során mindig érkezik olyan szempont, amire magamtól nem biztos, hogy gondolnék. A családdal viszont nehezen tudok már egyeztetni, ami nagyon komoly probléma.

Kováts Adél: Rengetegszer igyekeztem már válaszolni a „Hogyan lehet az ember női vezetőként sikeres?” témájú sajtómegkeresésekre. És vannak területek, olyan szakmák, ahol ez már nem kérdés. A magyar színházi – kőszínházinak mondott – struktúrából gyakorlatilag majdnem mind itt ülünk a női vezetők közül. Lehet, hogy több bányász nő van, mint ahány nő színházat igazgat. Nekem nem kellett megküzdenem ezért, mindenki örömmel fogadta a kinevezésemet. Az már más kérdés, mit jelent vezetőnek lenni a hétköznapokban. Magyarországon bizonyos területeken az embernek

nőként megszólalni mindig küzdelem. Én is úgy működöm eleve, ahogy azt Kati mondta: abszolút nem kézi vezérléssel, hanem az érintettek bevonásával irányítok. Azt kellett megtanulnom, hogyan delegáljak feladatokat. Meg kellett ismernem jobban a saját döntésmechanizmusomat, mert persze megvan az a tapasztalatom, hogy a legjobb döntéseimet zsigerből és azonnal hoztam, de idővel tudatosabban kellett mobilizálnom a szakmai háttértudásomat, ami színésznőként vagy, nem tudom, értelmiségiként megvan. Ha egy döntés ugyanis nem jön kézenfekvő módon, akkor hajlamos vagyok túl analitikusan állni egy dilemmához. Úgy látom, hogy ez például a férfiaknál jobban működik, nekünk pedig sokkal szerteágazóbb a figyelmünk – ami engem néha gátol a döntések meghozatalában. És én is könnyen és hatékonyan tudom az álláspontomat ütköztetni másokkal, amire, úgy veszem észre, a férfiak nehezebben képesek – úgymond nem kíváncsiak rá. A mi szakmánkban nézőpont kérdése, hogy akkor ez erőforrás vagy gyengeség. Vannak olyan területek, ahol az információmegosztás, mások bevonása a döntések előkészítésébe nem gyengeséget jelent, hanem működési kultúrát. Ami az egyik legnagyobb kihívás nekem, hogy mindezt színésznőként csinálom. Nem rendezek, így nem vagyok jelen a hierarchia középső fokán, azonban fent ülök a vezetői üvegasztal mögött. Színésznőként pedig nekem is ugyanolyan figyelemigényem van, mint a társulatban bárkinek, ami akkor enyhül, ha együtt játszunk. Egy mentorom mondta, hogy vezetőként tiszteletre, és nem szeretetre építünk. A vezető felé mindig van egyfajta távolságtartás, és mivel én szereteti alapon működöm, nehéz megélnem, hogy ezt a távolságtartást ne keverjem össze a szeretetmegvonással.

E. E.: Én tizenhét éve vagyok színésznője a bábszínháznak és bár szoktam rendezni, nem azt tartom fő tevékenységemnek. És azt hiszem, Adél, értelek: két éve, amióta igazgató vagyok, a kollégáim már nem úgy néznek rám, mint régebben, ami rengeteg kellemes, megerősítő szociális interakciót jelentett. Ezek az interakciók hozzájárulnak a színésznői létezés és a társulati kémiához. Nekem ezek gyakorlatilag teljesen eltűntek. A titulustól egyik napról a másikra megváltozik a többiek hozzád való viszonya függetlenül attól, hogy te bármit máshogy csináltál volna. Néha itthon kesergek erről a férjemnek, hogy hiányoznak azok a kis, pozitív visszajelzések, amelyek egyébként korábban kísérték a színésznői életemet.

K. A.: Pedig bizony egy embernek naponta rengeteg érintésre van szüksége ahhoz, hogy mentálisan ép maradjon. Ráadásul a miénk egy bújós szakma – és ez a régi játszópajtásokkal nem is változott meg. De borzalmasnak tartom, hogy lassan engedélyt kell kérni ahhoz, hogy két színész egymáshoz érhessen.

Cz. K.: Gyakran érzem én is ezt az elvárásrendszert, amiről beszéltek. Körülöttem bárki mondhatja azt, hogy nem tudom – csak én nem mondhatom. Illetve időnként irreális terheknek érzem a kollégáim bizalmát, akik úgy vannak velem, hogy majd én megoldom. Gyakran érzem is magamon ezt a terhet, és mindig rácsodálkozom azokra a férfiakra, akik bár huszonöt-harminc éve vezetnek intézményeket, nem látszik rajtuk ez a fajta teherviselés. Annak ellenére, hogy felveszem ezeket a terheket, igenis érzékeny vagyok, miközben mindig erősnek kell látszanom. Valójában ez a kettősség nyomaszt leginkább. Én nem sírhatok. Vagy csak csukott ajtónál. Nálam egyébként nyitva van az ajtó, hogy minél kevésbé legyek elzárva, mert része szeretnék lenni az egésznek. Néha újragondolom, vajon én vagyok-e ezzel a terheim okozója, de mindig



Czikker Katalin. Fotós: Sauer Gabriella



Ellinger Edina. Fotó: Bodnár Zsófia



Kováts Adél. Fotó: Falus Kriszta



Ráckevei Anna

arra jutok, hogy a színház közössége élő szövet, amiben én akkor tudok jól működni, jó döntéseket hozni, hogyha érzem minden egyes rezdülését.

– *Adél, azt mondtad, vannak a színházitól eltérő női vezetői minták más szakmában, más közegben. Kíváncsi vagyok, milyen más mintákat ismertek.*

K. A.: Olyan vállalati kultúrát ismerek barátoktól, ami nem tiltásokra, hanem a pozitív együttműködésre épül, ahol a hierarchia nem azért van, hogy egyesek másokra erőltessenek dolgokat. A színház érzékeny terep, ahol minden erőszakosság megbosszulja magát. És bár a színház az előadásért van, amiért annyi mindent megteszünk, mégsem gondolom, hogy a cél szentesíti az eszközt.

R.-K. V.: Nálunk, ugye, nincsen társulat, én tulajdonképpen csak megcsináltam valamit, ami működésbe lendült, és aminek ilyen módon vezetője lettem. Abból a szempontból is más a helyzetem, hogy nem vagyok alkotó, de én is úgy látom, ahogy Edina is utalt erre, hogy a kulturális intézménystruktúra családmodellszerű. Én legalábbis tudok párhuzamot vonni a magánéletem, a családom és a szakmai közegem között. A szervezetten belül az, aki régebb óta velünk dolgozik, más törődést, motiválást igényel, ahogy egy családban a nagyobb gyerek, és mást egy új belépő, fiatalabb, pályakezdő, azaz a „kistesó”. Mindenkiel más munkamódszereket és emberi kapcsolatokat alakítunk ki, hiszen mindez sablonok szerint nem működik. Az egész csoport harmonizálása pedig folyamatos balanszírozás. Így a szakmai tevékenységem mellett, úgy érzem, erre is rengeteg energiát kell fordítanom, hogy minden rendben menjen. Erre a működésre és folyamatos figyelemre általában az anya képes, zömében a családon belül is ő tölti be az operatív organizátor szerepét. Egyébként én szerencsés helyzetben vagyok, mert nálunk szervesen alakult ez, mindent együtt csinálunk a férjemmel, együtt tekerjük a kétülékes tandem biciklit. A színház egyébként is nagyon emocionális közeg, tele van nagy lelkekkel, ezért mindig foglalkozni kell az emberi keretekkel, a vezető egy nagy öl is kell hogy legyen, amibe bárki, akinek éppen biztonságra van szüksége, kicsit belebújhat, hogy ott megpihenjen.

E. E.: Igen, tényleg nagyon lelkizős szakma a mienk, én pont most vagyok túl az összes szerződötetési tárgyaláson, amelyek igazából egyéni elbeszélgetések – évről évre növelem ezeknek az időtartamát. A szakmai kérdések mellett ezeknek a beszélgetésnek vállaltan van személyes-lelki tartalma is, és nyilván nemcsak színészekkel szoktam beszélgetni, hanem a színház többi dolgozójával is. Valószínű, hogy segítene, ha fejleszteném magam ebben, mert ahogy a saját érzékenységemmel próbálok mindenkihez viszonyulni, az nagyon fárasztó. És akkor is fontosnak tartom mindezt, ha a végére kicsit mindig tönkremegyek, hiszen az embereknek erre szükségük van, ilyenkor lényegi dolgok hangoznak el, én pedig jobban látom a nálunk dolgozó százhusz embert. A kisebb-nagyobb, vélt vagy valós konfliktusokat muszáj kezelni, úgyis annyi baj van a világban, ameddig elér a kezünk, legalább ott simítsuk el, amit lehet. Ami pedig a női vezetői mintákat illeti: a bábszínházakban vannak tapasztalt igazgatónők, akiket a mai napig figyelgetek. Sokatmondó például, hogyan bonyolítanak le egy premiért – a Vaskakas ebből a szempontból egészen különleges. Igyekszem összeszedni, amit be tudok építeni a működésünkbe.

Cz. K.: Tíz évvel ezelőtt három férfival indultam útnak a háromtagozatos színházunk élén, ahol most már három nő van. Novák Eszter szokta mondani, hogy egyszer majd meg kell magyaráznom, mi történt. A férfiak valahogy elmentek,

aztán én nőket választottam. És bár utólag szerencsésnek érzem, előre nem volt ez koncepcióm: egyszerűen így adódott azokban a pillanatokban. Az anyastruktúrához pedig azt tenném hozzá, ahogy hallgattalak titeket, hogy időnként hajlamos vagyok anyatigrissé válni: szeretek kiállni azért, amit közösen felépítettünk.

– Mit gondoltok, általában is hajlamosabbak vagytok akár másorpolitikában, akár alkotók személyében vagy témákban inkább nőket vagy nőket választani, mint egy férfi vezetőt?

E. E.: Nálunk a hatodik emeleten, ahol a művészeti títárság, a sajtó, a marketing és a gazdasági irodák vannak, egyetlen férfi sem dolgozik, pedig mindenki szívesen venné. A művészeti tanácsunkban a két férfi kollégánk mellett ketten vagyunk nők, ami rendkívül jól működő forma. És ebből a szempontból arányosan hívunk alkotókat.

K. A.: Nálunk az alkotói kör egyáltalán nem arányos, lényegesen több a férfi, mint a nő. Az nem döntő szempont, hogy valaki nő vagy férfi, de szerencsére egyre több nagyszerű női rendező és kortárs drámaíró van. És nem mondom, hogy ebben például nincsenek restanciáim... Nálatok eredendően is más a helyzet, nem, Edina?

E. E.: Igen, nálunk a tervezők és a rendezők közt, ahogy az írók közt is sokkal több a nő. Ez műfaji sajátosság.

R. A.: Nálunk az én igazgatásom alatt indította el a színház a MagdaFesztet, ami kifejezetten női alkotók keresésére irányul. Egyébként ebben hasonlóan gondolkodtunk Gemza Péterrel, aki maga is mindig kereste, keresi a színházművészetben alkotó nőket, mert vállaltan is tudatos abban, hogy minél több nőt hozzon helyzetbe.

R.-K. V.: Házon belül nálunk is klasszikus a nemek szerinti megoszlás: a műszakban és üzemeltetésben férfiak dolgoznak, ők viszik a hardvert, az irodában nők, ők a szoftverért felelnek, mondjuk, az irodavezetőnk éppen férfi. A független alkotók, rendezők közt azonban, örömmre, egyre több nő van.

– Mint az szóba is került, a hagyományos színházi intézményekben nagy többségben férfiak a vezetők. Láttok-e az ő működésükben kifejezetten a férfiak társadalmi szerepéhez köthető káros mintákat?

E. E.: Szerintem kifejezetten a férfi vezetőkre jellemző a nagyon erős dominanciára való törekvés. Ezt ilyen nyilvánvaló módon női vezetőknél én még soha nem tapasztaltam.

K. A.: Magam is beleszaladtam már ilyesmibe – és problematikus viselkedésnek gondolom. Volt, aki erre azt tanácsolta, hogy csak csináljak úgy az adott helyzetben, mintha az illető ötlete lenne egy döntésem oka. De ilyen játszmákban nem lehet létezni, így nem lehet vezetőként működni, sőt, így már önazonosnak sem lehet lenni. És ez abszolút legálisnak gondolt szokás Magyarországon, pedig rettentően káros. Ezt nekünk kell meghaladni. A közeg viszont ragaszkodik a szokásaihoz, aminek nagyon erős kényszerítő ereje van, lényegében elvárás, hogy én is így működjek. Nagyon nehéz nem befeszülnöm ettől, de most úgy látom, nem lehet eleget bizonyítani, hogy lehet másképp is működni. Ez mintha zsigerileg lenne beépülve.

E. E.: Nagyon tudok kapcsolódni a kérdés apropóján ahhoz, hogy visszautasítod a játszmázást. Hozzáteszem még a manipulációt is mint a másik közösségromboló működést. A csodálatos gazdasági vezetőnkkel, Pintér Judittal van egy közös jelmondatunk: nem játszmázunk, nem manipulálunk. Nagyon figyelek tehát a kommunikációra, amit strukturálisan is átgondoltam az elmúlt két évben. Meggyőződéseim, hogy az információknak el kell jutnia minden érintetthez. Az információ

visszatartása ugyanis hatalom: a manipulatív játszmázás egyik fő eszköze. Mélyen hiszek abban, hogy ha a kollégák megfelelően vannak tájékoztatva, azzal eleve sok félreértést, kellemetlenséget, konfliktust el lehet kerülni. Egyébként nem egy varázslat: mindenki szereti tudni, mire számíthat, mi fog vele történni.

K. A.: Szerintem is elemi fontosságú a kommunikáció, és nemcsak személyes szinten, hanem közösségként is: a társulatot érintő dolgokról a társulat értesüljön először. És ide tudom kötni, amit mondtál, Kati, hogy te nem sírhatsz a munkahegyeden mások előtt. Én nagyon sokszor sírok a társulat előtt. A fene egye meg, könnyen elérzékenyülő ember vagyok – hiába fogadkozom, hogy nem sírok, nemegyszer előfordul velem. A mi kicsi társulatunkban nagy érzelmi összekapaszkodás van, amiből a vezető gyakran kiszorul, és akkor megéli a vezetői magányt is, ami egyfelől természetes, másfelől fájdalmas. Lehet, hogy ez egy nagyobb intézményben még inkább az. Én nem gondolom gyengébbnek magam, ha látják, hogy nekem nehéz volt meghozni valamilyen döntést, vagy hogy éppen megvisel valami. Ráadásul annyi rohadt nehézséget kaptam a Radnótiban ez alatt a hat év alatt, ami szerintem harminc év alatt nem jutott ki Bálint Andrisnak, és ebből a Covid csak az egyik. Egyébként pedig nem is kell hogy a kollégáim átérzék, tudják, hogy mi mennyire nehéz, hiszen ezt én vállaltam, én csinálom. Azt megtanultam már, hogy ha sikeres vagyok, akkor mindenki empatikusabb velem. De amint valami nem stimmel, ez egy szempillantás alatt fordul 180 fokot. Én elsősorban művészember vagyok, nem igazgató, úgyhogy ezt most egy picit még csinálom, utána meg már nem fogom. Addig pedig igyekszem nem túl sérülékenynek lenni. Bár nem akarom ilyen értelemben használni ezt a szót, hogy férfiasabb lettem, mert az olyan, mint hogyha azt is mondanám, hogy a férfiak nem érzékenyek. Mégis érzek egy ilyet attól, ahogy az önvédelmi mechanizmusaimat működtetem.

Cz. K.: Idekívánkoznak a férfi vezetőkkel teli közegben tapasztalt észrevételeim. A tárgyalásaim során kétféle stratégiát véltem felfedezni: az egyik, aki borzasztóan, gyakran már kellemetlenül előzékeny volt, ami a nőnek szólt, nem a vezetőnek, hiszen világos, hogy egy férfi vezetővel abszolút nem így viselkednek; a másik, aki nagy felsőbbrendűséggel lekezelte. Mindkét esetben nekem kellett elvégezni azt a plusz munkát, hogy föltornázzam magam a nulla pontra, mert nyilván csak onnan indulhat el egy egyenrangú beszélgetés. És marha unalmas szinte minden egyes szakmai kontaktust azzal kezdeni, hogy én be kell bizonyítsam, hogy emberileg és szakmailag méltó vagyok azzal a másik vezetővel, aki történetesen férfi, lefolytatni egy érdemi beszélgetést, megkötni egy megállapodást. Nyilván akadnak kivételek, akik az első pillanattól fogva úgy beszélnek velem, ahogy egy szakmai partneri viszonyban valójában el is várható. Egyébként mindig feldob, amikor innen indul egy beszélgetés, talán mert elég ritkán történik meg.

E. E.: Szeretnék egy praktikus dolgot kérdezni tőletek. Ti hogyan tudjátok megoldani, hogy leteszitek a munkát, amikor hazamentek? Nekem nagyon ritkán megy jól a család és a munka közti balanszírozás. A férjem azt mondja: hogy amikor itthon vagy, akkor se vagy itthon.

K. A.: Az én férjem Demján Sándor mondását szokta emlegetni, hogy a napi tíz rám váró feladatból válasszam ki a legfontosabb hármát, ezeken túl van pár olyan, ami két perc alatt elintézhető, azokat intézzem el, és akkor marad még néhány, ami pedig magától meg fog oldódni. Én mindennel foglalkozom, Edina, úgyhogy nekem nem sikerül elengednem a



Rozgonyi-Kulcsár Viktória. Fotó: Dömölky Dániel

munkát, pedig színészként tudtam tartani a napi ritmusomat. Én most azt az ultimátumot kaptam a férjemtől, hogy amíg dolgozom, ne menjek haza. Ezért általában közel tizenkét órát vagyok a színházban. Azt látom, hogy azért nem minden vezető csinálja így, van, aki otthon le tudja tenni a lantot. Nekem ez nem megy.

Cz. K.: Igen, a családot nálunk is az idegesíti rettenetesen, ha csöng a telefon, és végig kell hallgatniuk, hogy éppen mi történik. Ezért egy ideje otthon lenémítom a telefonomat – amiért persze kénytelen vagyok rendszeresen nézni –, és a jól kialakított tematikus chatszobákban kommunikáljuk le az aktuális dolgokat. Azt is átgondoltam, hogy délután négy után már csak melyik chatablak működik szükségszerűen. Ott válaszolok, közben kavarom a palacsintát a kislányomnak. Így a férjemet sem zavarja a telefoncsörgés, és én is el tudom rendezni, amit éppen kell. Viszont éjszaka szoktam dolgozni, mert rengeteg minden éjszaka jut eszembe. Nem mondom, hogy ez a tökéletes módszer, de a család respektálja.

R.-K. V.: Nálunk nagyon egyszerű a megoldás, hiszen abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy a férjem is itt dolgozik, ő az üzemeltetési vezető, úgyhogy vagy neki csöng a telefonja, vagy nekem. Mi ebben kölcsönösen toleránsak vagyunk. Azt hiszem, én megtanultam keverni a helyzeteket: ezt a tíz évet úgy dolgoztam végig, hogy közben született meg a három gyerkőcöm.

E. E.: Azt a mindenit!

R.-K. V.: Nem sikerült elmennem szülési szabadságra, úgyhogy muszáj volt kialakítanom, hogy melyik az anyaidő, melyik az énidő és melyik az intézményvezetői idő. A játszótérről nem lehet megalapozott szakmai döntéseket hozni, hi-

ába veszem fel a telefont. Nekem hasznosabb volt beosztani az időmet hozzávetőleg háromszor nyolc órára, persze sávosan, nagyjából óránkénti váltásban.

K. A.: Nekem a lányom már nagyobb volt, amikor megkaptam ezt a feladatot, korábban biztos, hogy nem is vállaltam volna. Most már neki is megvan a saját élete és ideje azon túl, hogy együtt is vagyunk. Azt hiszem, leginkább a férjem sérül ebben a helyzetben.

– *Van-e olyan élményetek, hogy valakitől egy anyai vész helyzetben segítséget kaptok? Valami munkát meg kell csinálnod, de a gyerek belázasodik, vagy el kell vinni meccsre...*

E. E.: Nekem csak ilyenek voltak az elmúlt években. Rengetegszer. A férjem nélkül én ezt a munkát abszolút nem tudnám csinálni.

K. A.: Én is a férjemre számíthatok. Korábban az anyósom volt, akire minden helyzetben mindent rábízhattunk.

Cz. K.: Minthogy a férjem sürgősségi mentőápoló, soha nem volt egyeztethető, ezért édesanyám volt a mindenkori segítség.

R. A.: Nekem annyiban volt speciális a helyzetem, hogy én az otthonomtól távol voltam igazgató, és telefonon beszélünk meg mindent. Ez persze nagy terhet rótt a családra. Amikor azonban otthon voltam, én is, ahogy Kati elmesélte, lehalkítottam a telefonomat, mert az tényleg idegesítő, ha állandóan szól – így otthonról inkognitóban igazgattam. Egyébként azt már sok helyzetben megfigyeltem, hogy a férfiak munkája otthon is tiszteletben van tartva, és a család elfogadja azt mint szükségszerűséget, nőknél azonban zavarónak tartják.

– *Mit tanulhat egy vezető anyától a gyermeke?*

E. E.: Én sokat kínlódom azon, hogy nem vagyok elég jó anya, nem tudok elég figyelmet szentelni a gyerekeimnek. Egyik este, amikor éppen valami ilyesmit mondtam a férjemnek, azt felelte, lehet, hogy nem úgy csinálom mindent, ahogy én azt elvárnám magamtól, viszont olyan közegben nőnek föl a gyerekeim, és úgy szívják magukba a kultúrát, aminél én többet nem adhatnék nekik a világon.

K. A.: Ez izgalmas kérdés. Az ugyanis nyilván nehézség, hogy az anya igazgatónő vagy színésznő, vagy valaki más is, mint anya. Ezzel egyrészt meg kell küzdenie egy gyereknek, mert meg akar felelni a vélt vagy valós elvárásnak. Másrészt tudja, ha róla van szó, a falon is átmegyek. Tudja, hogy a színház mennyire fontos nekem – színésznőként is az volt –, és a gyereknek mást jelent, ha nem törődnek vele, és mást, ha a szülőjének van egy hivatása, ami miatt számára nem mindig elérhető. Ez utóbbi esetben pedig annyi pozitív élményt, tapasztalatot és inspirációt visz haza egy szülő, ami által a gyerek is épül.

Czvikker Katalin (1971) 2011 márciusa óta irányítja az abban az évben frissen újjászervezett, a Szigligeti Társulatot, a Lilliput Társulatot és a Nagyvárad Táncegyüttest is magába foglaló nagyvárad Szigligeti Színházat. **Ellinger Edina** (1980) 2004 óta a Budapest Bábszínház tagja, az intézményt 2020 óta vezeti. **Kováts Adél** (1962) 1993-ban szerződött a Radnóti Színházhoz, ahol 2016-os megválasztása óta jelenleg második igazgatói ciklusát tölti. **Ráckevei Anna** (1960) 2013–2018 között igazgatta a debreceni Csokonai Színházat, ahol 2006 óta volt társulati tag. **Rozgonyi-Kulcsár Viktória** a 2006-ban létrejött FÜGE (Függetlenül Egymásért Közhasznú Egyesület) elnöke, a számos független alkotónak és társulatnak bázist jelentő Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház alapítója (2012).

KETYEG AZ ÓRA

Balerinák az anyaságról

A Magyar Nemzeti Balett négy – jelenlegi és egykori – táncosnőjét kérdeztük, milyen szakmai nehézségekkel, kihívásokkal találták szemben magukat a gyerekvállalás, az anyaság során. PONGOR ILDIKÓ balettmester, a Magyar Nemzeti Balett örökös tagja még egy korábbi időszakban szerzett tapasztalatairól beszélt, FELMÉRY LILI, a társulat étoile-ja friss szülői élményeit osztotta meg, míg BALABAN CRISTINA magántáncosnő és STAROSTINA KRISTINA címzetes magántáncosnő a külföldi és a magyarországi helyzetet vetették össze a szülőség és a hivatás kényes balansa alapján. SZÁSZ EMESE kérdezte őket.

– Amikor felmerült a gyerekvállalás gondolata, milyen szempontokat kellett mérlegre tenniük?

Pongor Ildikó: 1975-ben, amikor az első gyermekemmel voltam várandós, még az volt az orvostudomány álláspontja, hogy ha elvetesz egy gyermeket, nem biztos, hogy újra teherbe tudsz esni. Márpedig én nem akartam savanyú, csak a táncnak élő emberként megöregedni. Úgyhogy amikor a lányom megfogant, sok dolgot kellett mérlegelnem: épp a kölni fesztiválra készültünk, főszereplő lettem volna egy balettfilmforgatáson, és persze ott volt a rengeteg operaházi munkám is – ezeket mind lemondtam. A férjem mindenben támogott, így belevágtunk. A második férjem is táncos volt, és akkor is azt éreztem, hogy gyerek nélkül nem teljes a kapcsolatunk.

Ekkor már a társulaton belüli helyzetemből adódóan éreztem úgy, hogy megengedhetem magamnak, hogy újból gyermeket vállaljak. A harmadik kislányomnál már negyvenéves voltam, akkor arra gondoltam, nincs mit veszítenem, a csúcson kell abahagyni. A sors ajándéka, hogy végül ötvenkét éves koromig táncoltam, mert mindig adódtak olyan szerepek, amelyek életkor szempontjából jól álltak.

Felméry Lili: Mivel én magam is nagycsaládból jövök, mindig biztos voltam abban, hogy szeretnék majd gyermeket. Azt gondolom, hogy manapság ez a két dolog, az anyaság és a tánc már sokkal jobban összeegyeztethető, és bátrabban vágnak bele a babaprojektbe a táncművészek, mint korábban. Persze még így is hihetetlenül nehéz kérdés ez egy balerina



Balaban Cristina (középen) a Giselle-ben, kor.: Adolphe Adam nyomán Leonyid Lavrovskij, Magyar Nemzeti Balett. Fotó: Berecz Valter/Magyar Állami Operaház

Felméry Lili A kalózban, Magyar Nemzeti Balett. Fotó: Nagy Attila/Magyar Állami Operaház



számára, leginkább az időzítés. Hazudnék, ha tagadnám, hogy ebből a szempontból nekünk a Covid pozitív tényező volt, hiszen a színházi világ teljes leállása remek időszaknak tűnt arra, hogy belevágnunk a családalapításba.

Balaban Cristina: Az én esetemben ez a döntés egyáltalán nem függött össze a pályámmal. Ez nagyon egyéni kérdés, de a legtöbb esetben szerintem alapvetően tévhit, hogy a balerinák számára a karrier az első és mindent meghatározó tényező, és hogy esetlegesen a szülés időpontját ehhez igazítanák. Nálam csak magánéleti szempontok játszottak közre, és csak arra a tökéletes pillanatra vártam, amikor már minden porcikámmal szerettem volna gyereket. Huszonnyolc éves voltam a lányom születésekor, és már két-három évvel az előtt kezdtem érezni, hogy szeretnék ilyesformán gondoskodni valakiről.

Starostina Kristina: Számomra is csak az időzítés volt a kérdés, de nem igazán a karrier, inkább az életkorom függvényében. Én egyedüli gyerekként nőttem fel, ezért mindig is arról álmodtam, hogy legalább két gyermekem lesz, és az elsőt már harmincéves korom előtt szerettem volna megszülni, hogy még a másodiknál se legyek túl idős. Leginkább arra vártam, mikor érzem belülről érettnek magam a feladatra.

– *Mi a társulat és a táncos szakma nem hivatalos álláspontja a balerinák anyasága kapcsán? George Balanchine még nyíltan vállalta azt a véleményét, hogy egy táncosnőnek ne legyen gyermeke, mert az lazítja a szakmai elköteleződését. Változott ez mára?*

S. K.: Ismerek balettigazgatókat, akik ugyanúgy gondolkodnak ma is, mint Balanchine, de szerintem nekünk szerencsénk van Solymosi Tamás igazgatóval, hiszen neki is van családja, és megértő velünk szemben. Ráadásul manapság a balerinák nagyon hamar visszatérnek szülés után a munkába.

P. I.: Nekem még azt mondta annak idején Seregi László, hogy: „Drága Ildi, miért gondolod azt, hogy a népességszaporulatot neked kell helyrehozni Magyarországon?” Tehát nem éreztem a teljes támogatást, ugyanakkor szerencsére megvolt a háttér, a jó férj, az infrastruktúra, hogy megtehessem, amit szeretnék. A fizetésem felét pedig bébiszitterekre költöttem.

– *Mennyi időre tudtak kiszakadni a munkából?*

P. I.: Nem vagyok egy Guinness-rekorder, mert Melnik Tatiana három hét után visszajött a próbaterembe, de hat héttel a szülés után már én is elkezdtem újra táncolni. Az élet kegyeltje voltam, mert hamar sikerült visszaállnom, és volt státusz is, ahova visszamenjek. Ez nem olyan egyszerű, mert egy kisbabát otthon hagyni borzasztó dolog, és a mai tudásunk szerint az lenne a legideálisabb, ha az anyja éveket szorosan mellette lenne. De mindig

a cirkuszt szoktam felhozni példának: egy artista családban háromévesen már fent ül a ló hátán a gyerek, tehát abba kell integrálnia, amibe beleszületik.

F. L.: A várandósságom hetedik hónapjáig gyakoroltam, utána beköszöntött a nyári szünet, majd a szülés után négy hónappal tértem vissza, és teljesen elégedett vagyok azzal, ahogyan a dolgok alakultak. Nyilvánvalóan most, amikor reggeltől estig dolgozom, nagyon hiányzik a kisfiam, de tudjuk, hogy nagyon rövid a táncos pálya, ezért azt gondolom, ez is oka lehet annak, hogy hamarabb visszamennek a balerinák dolgozni. Egyszerűen ketyeg az óra.

S. K.: Én veszélyeztetett terhes voltam mindkét várandósságomnál. Az első gyermekemnél az ötödik héten orvosi tanácsra abba kellett hagynom a munkát, és körülbelül tizenkét héttel később térhettem csak vissza. Ebben az időszakban tilos volt sétálnom is, nemhogy táncolni. A mostani terhességem alatt hasonló volt a helyzet, a nyolcadik héten hagytam abba a fellépéseket, és mostanáig, a hetedik hónapig csak a reggeli balettórákon vettem részt. Az első babánál a szülést követő ötödik hónapban mentem vissza dolgozni, és most is ugyan- ezt tervezem.

B. C.: Nálam más volt a helyzet, mivel egy másik országban, Ukrajnában voltam várandós, ahol nem volt olyan szabály, mint itt, hogy a hetedik hónapig dolgoznod kell. Addig táncoltunk, amíg jólesett. Miután megtudtam, hogy terhes vagyok, a következő előadást még megcsináltam, majd másnap abbahagytam a munkát. Nem szerettem volna megerőltetni magam, illetve nagyon vágytam arra, hogy végre ne kelljen sanyargatnom a testem, ugyanis nekem mindig is küzdelmes volt a súlyomat megtartani. Tehát két hónapos várandósan hagytam abba a munkát, és kilenc hónappal a szülés után álltam először újra színpadon. Szerettem volna kiélvezni ezt az időszakot a kisbabámmal, de tudom, hogy ma már nem tehetném meg, hogy kilenc hónapig otthon vagyok vele, már csak anyagi okokból sem. Itt az anyák két-három évre is elmehetnek szülési szabadságra, ilyet a Magyarországra költözésem előtt nem hallottam.

– *Hogyan élték meg a test változását, a test feletti kontroll elvesztését a várandósság és a szülés utáni regeneráció során? Melyik volt a legnehezebb része a folyamatnak, és milyen mozgásformák segítették ez utóbbit?*

F. L.: Egészen elképesztő, hogy a női test mire képes, ezt szerintem mi, nők a várandósság és a szülés során tapasztaljuk meg a legintenzívebben. Nekem a várandósságom problémamentes volt, nem számoltam a kilókat, csak arra figyeltem, hogy

egészségesen táplálkozzam, miközben nagyon élveztem ezt a testi átalakulást. A szülést követő hetek, az első hónap viszont nagyon nehéz volt: úgy éreztem, nem mozdul lefelé a súlyom, és ezt nem volt könnyű feldolgozni. Egyrészt figyelnem kellett arra, hogy egészségesen egyek, hogy a tejem ne apadjon el, de közben olyan módon étkezzem, hogy minél hamarabb visszanyerjem a formámat. Volt, hogy szoptattam a kisfiamat, és közben zokogtam, mert nem voltam megbarátkozva a saját testemmel. Először itthon kezdtem el fokozatosan gimnasztikázni, majd lejártam konditerembe is, végül pedig a baletteremben egyedül gyakoroltam, ami nagyon sokat segített. Emellett pedig egy kedves kollégám segítségét kértem egy speciális étrend összeállításában, és tudatosan elkezdtem számolni a kalóriákat. Ezt három hónapig folytattam, és amikor visszamentem a társulatba, már elégedett voltam a testemmel.

P. I.: Visszaszerezni a táncosnak a formáját örült nehéz! Nekem is rendkívül küzdelmes volt: akkor még nem voltak csodaszerek, tépőzárás súlyok, egy-egy kilót rászereltem a bokámra, és naponta kétszer edzettem. Ráadásul kétszer szakadtak el a bokaszalagjaim, ami extrán megnehezített minden újrakezdést. Tudtam persze, hogy ennek élettani okai vannak, hiszen kisbabám van, lazábbak lettek az ízületeim, de ezzel együtt is nagyon nehéz volt elfogadni a helyzetemet.

B. C.: Nekem sem volt könnyű visszanyerni a formámat – és azt hiszem, a mai napig nem vagyok olyan vékony, mint a várandósságom előtt voltam, így alaposan meg kell fontolnom, hogy mit és hogyan eszem. Nekem nem volt időm a szülést követően edzőterembe járni, a társulati munka és a baba mellett örültem, ha egy percre le tudtam feküdni pihenni. Persze ez is egyéni. A színházban teljes fordulatszámom pörgök, hogy formába hozzam magam, de otthon még a karanténidőszak alatt sem igazán tudtam magam munkára kényszeríteni.

S. K.: Szerencsésnek gondolom magam, mert nem híztam sokat, ráadásul amit felszedtem, az is nagyon gyorsan lement rólam a szülést követő nem alvás és a szoptatás miatt. Úgyhogy én, amikor visszatértem a munkába, vékonyabb voltam, mint mielőtt teherbe estem. A pocakomat is szépnek láttam a várandósság alatt, arra gondoltam, hogy ez a legszebb dolog, ami történhet egy nővel. Tehát nem voltam depressziós a testem miatt, viszont a visszatérés utáni első két hét erőnlét szempontjából nehéz volt.

– Magát a szülést hogyan befolyásolta az az erős testtudat, fókuszáltság, amire a táncos pálya során szert tettek?

B. C.: Számomra nem könnyítette meg a szülést. Sőt, a várandósságom alatt azt vetítette előre az orvosom, hogy a balerinák az erős izomzatuk miatt nehezebben tudják elengedni magukat szülés közben. Erről addig nem hallottam, de nálam ez beigazolódt, mert nagyon sokáig vajúdtam, és végül császármetszéssel jött világra a lányom.

F. L.: Ugyanezt mondták nekem is, hogy a balerinák erős hasfala és izomzata megnehezíti a tágulást és az elernyedést. Én abban bíztam és arra készültem, hogy a szakmámból kifolyólag jól tudok összpontosítani, koncentrálni, emellett alázatos vagyok, és az instrukciókat is tudom alkalmazni, hiszen ezt csinálom nap mint nap. Persze a szülésnél ez nem ment ilyen simán, voltak azért nehéz pillanataim, az egész folyamat nem volt egyszerű, és rövid sem, viszont mindenféle komplikációtól mentesen és teljesen természetesen zajlott. Nem gondolom, hogy könnyebb lett volna azért, mert balerinaként hajlékony vagyok.

S. K.: Azt hiszem, ez genetikai sajátosság is, mert én például semmi fájdalmat nem éreztem, és csak az elfolyt magzatvíz árulkodott arról, hogy beindult a szülés. Onnantól

Pongor Ildikó a Bhaktiban, kor.: Maurice Béjart, Magyar Nemzeti Balett. Forrás: Magyar Állami Operaház, archívum



számítva, hogy bementem a kórházba, három és fél óra alatt megszületett a lányom. Cserébe a felépülés, a gyermekágyi időszak volt nehéz, talán pont azért, mert ilyen gyors volt a szülés. Hetekig émelyegtem, karikásak voltak a szemeim, alig bírtam lábra állni, többször össze is estem.

P. I.: Nekem is mentálisan segített a balerinalét a szülésben: már Leningrádban is azt tanultam, hogy minden fejben dől el, és hogy erőfeszítés nélkül nincs eredmény. Természetes úton szültem, hosszadalmas volt, és nem volt egyszerű, de tudtam, hogy ez is olyan dolog, amit végig kell csinálni. Ugyanez a gondolat segített akkor is, amikor az éjszakai nem alvások után másnap próbára kellett menni.

– Mennyire rugalmas és toleráns a társulat az anyákkal szemben, például a gyerek betegsége esetén? Illetve a próbarend elkészítésénél figyelembe veszik, ha valakinek gyermeke van?

P. I.: Soha nem hivatkoztam arra és éltem vissza azzal, hogy gyerekem van, akkor sem, ha éppen megbetegedtem. Persze, ha nagy baj volt, akkor jelen voltam, de mindig meg tudtuk ezt oldani, és meg is kellett.

F. L.: Nyilvánvalóan ez nem lehet szempont, amit figyelembe kellene venni, amikor a próbákat előkészítik, de Solymosi Tamás az első pillanattól kezdve partner a kommunikációban, és segítőkész, támogató az édesanyákkal szemben.

B. C.: Én három társulatnál dolgoztam a Magyar Nemzeti Balett előtt, és mindháromnál nagyon egyszerűen és gördülé-

Starostina Kristina a Sad Case-ben, kor.: Sol León és Paul Lightfoot, Magyar Nemzeti Balett.
Fotó: Kummer János/Magyar Állami Operaház



kenyen ment az ügyintézés betegség esetén. Csak bementad, hogy beteg vagy, esetleg, hogy a gyereked nincs jól, és kész. Itt kissé komplikáltabb a helyzet, mert mindent hivatalos dokumentummal kell alátámasztani. Mi, külföldiek a család közelsége híján ilyenkor csak bébiszitterekre támaszkodhatunk, de vannak kiszámíthatatlan helyzetek, amikor nem sikerül egyik pillanatról a másikra segítséget szervezni, hiszen ők is emberek.

S. K.: Igen, az anyák semmilyen előjogot nem élveznek a próbarend összeállításánál. Ha lebetegszik a gyerek, általában két megoldás van: bébiszitter, vagy kiveszel egy szabadnapot, és otthon maradsz a gyerekkel. De néha normális esetben is előfordul, hogy valamiért nem tud jönni a bébiszitter, ilyenkor kénytelen vagy bevinni a gyereket a színházba. Velünk is volt már olyan, hogy a hároméves lányunk bent volt egy hosszú próbánkon, mert nem volt, aki vigyázzon rá. Ez nem egyszerű, mert egy hároméves nem bír megülni egy helyben, csak rohangál egyfolytában. Ellenben az egész társulat egy nagy családként próbál ilyenkor segíteni.

– *A szerepformálásra, a tánc előadói aspektusára milyen hatással volt az anyává válás élménye?*

P. I.: Ez egy nagyon különleges dolog: emlékszem, hogy amikor megszülettem, csodálatos mennyiségű adrenalin szabadult föl bennem annak az élménynek a hatására, hogy megcsináltam. Nekem táncosként addig is olyan volt az életem, mint az olimpiákonak, megmérettetés megmérettetés hátán, de ki voltam békülve azzal, hogy mindig a legjobbat kell nyújtani. Ehhez képest a szülés a megérkezés érzése volt, valódi katarzis, és nyilván ez a későbbi előadói jelenlétemre is hatással volt és van.

B. C.: Amikor anya leszel, az teljesen átformál. Egyszerűen megváltoztat. Az anyaság érzékenységre és nyitottságra tanít. Valószínűleg ezért is van az, hogy sokkal expresszívőbbé és lelki dolgokban mélyebbé válik az a balerina, aki szült. Általában a kritikákban is visszaköszön, hogy mennyivel elmélyültebben képes egy táncos a drámai szerepeket megformálni, miután anyává vált. Az én esetemben legalábbis így volt.

S. K.: Ugyanezt gondolom, különösen a drámai szerepek „sírós” részeiben érződik, hogy az ember már átélt egy ilyen sorsfordító élményt. Nehéz ezt szavakba önteni.

F. L.: Velem is előfordult már olyan, hogy valaki az előadást követően úgy jött oda hozzám, hogy másnak lát, és úgy érzi, sokkal mélyebben fejezem ki magamat, mint szülés előtt. Persze lehet, hogy ha valaki tudja rólam, hogy már anya vagyok, akkor ez hatással van a befogadói élményére is. De tény, hogy minden megváltozik egy nő életében, amikor édesanya lesz.

– *Mi a legnehezebb része az anya- és a táncos szerep közti egyensúly megtalálásának?*

F. L.: Azon túl, hogy nagyon nehéz az átvirrasztott éjszák után másnap jelen lenni, a legfájdalmasabb, hogy korlátozott az az értékes idő, amit a kisfiunkkal tudunk tölteni. Sokszor borzasztóan hiányzik, még úgy is, hogy tudom, a nagyszülőkkel van, akik csodálatosak, és a legnagyobb szeretetben vigyáznak rá. De hála Istennek a gyerekünk rendkívül jól alkalmazkodik az ilyen helyzetekben, és szerencsések vagyunk, mert nagyon jól elvan mindenkivel. Ennek ellenére már most nagyon várjuk a férjemmel a nyári szabadságunkat, hogy reggeltől estig vele lehessünk egy hónapon keresztül.

S. K.: Nekünk, külföldieknek általában nincs családi segítségünk, így leginkább csak magunkra hagyatkozhatunk. Számomra a legfontosabb dolog, hogy az időmet és az energiámat úgy tudjam beosztani, hogy a gyermekem mellett és a munkámban is százszázalékosan tudjak jelen lenni. Emellett persze aludni és enni is kellene néha...

B. C.: Nagyon nehéz összeegyeztetni a színházi munkabeosztást a gyerekneveléssel. Én is sokszor érzem azt, hogy szívesebben töltenék több időt a gyermekemmel. A hétvégéken és általában a szünidőben is dolgozunk, ezért sokszor kénytelen velünk lenni a színházban.

P. I.: Ha őszinte akarok lenni, be kell vallanom, hogy nem sokat tudtam a lányaimmal lenni, de azért érezték azt a nagyon erős kohéziót és szeretetet, hogy mi együtt vagyunk. Ez a pálya kétségkívül sok lemondással jár. Volt olyan, hogy megérkeztem Japánból, és azt mondta a kislányom, hogy „te menjél innen”, mert az ő kis lelke nem fogadta el, hogy rendszeresen távol vagyok. De az élet nem egymenetes, hanem többmenetes, és így visszamenőleg tudják, milyen heroikus küzdelem volt ez. Szerencsére mindhárom lányom megtalálta a boldogságát, ugyanakkor azt mondták, szó sem lehet róla, hogy táncosok legyenek, mert ez rabszolgamunka. És valóban, ez egy életforma.

CSATÓ KATA

A CSELLÓNYAKÚ SZÖRNY ÉS MÁR TÖRTÉNETEK

Nők a kortárs bábszínházban – külföldi példák, szubjektív leltár

Bábrendezőként, néha bábszínészként régóta foglalkoztat, származik-e az alkotónak bármilyen előnye vagy hátránya abból, ha történetesen nő. Az első komolyabb visszajelzés a „nememmel” kapcsolatban egyetemi hallgatóként ért, egészen pontosan az első bábrendezésórán (tanulmányaimat Lengyelországban folytattam a 2000-es évek elején). A terembe lépve, ahol az osztálytársaim – három fiú – már bent ültek, a következő kérdésbe futottam bele a professzor úrtól: „Hát maga mit keres itt?” Mivel elsőéves voltam, még nagyon küzdöttem a nyelvvel. Próbáltam válaszolni tört lengyeliséggel, hogy órára jöttem. Ki volt írva az órarendben, hogy ide kell jönnöm, itt lesz a következő órám. „Tévedés, magának itt nincs helye!” – csattant az ellenvetés. Rögtön azon kezdtem el gondolkodni, hogy mégis milyen kontextusban kell értenem, hogy nekem itt nincs helyem. Próbáltam megérteni a lehetetlent, ezért visszakérdeztem: de hát a többiek is itt ülnek, ők az osztálytársaim, hogy van ez? Ekkor a professzor úr vett egy nagy levegőt, elmosolyodott, majd közölte velem, hogy „akkor mielőtt elkezdjük az órát, tegyünk valamit tisztába. Ezt a szakmát nem nőeknek találták ki. Három ilyen szakma van a világon. Tudja mi az a három szakma?” Elkerekedett szemekkel néztem, és a döbbenettől nem tudtam megszólalni, mire a professzor a segítségemre sietett, és meg is válaszolta a saját kérdését: „A szakács, a karmester és a színházi rendező.” Ez volt az első impulzus, amelyet rendezésórán kaptam. Természetszerűleg nagyon zavarba jöttem. Ez a pár mondat mindazonáltal akkorát lökött az igazságérzetemen, hogy ez a problematika a teljes pályámat végigkíséri. Azóta is kutatom és próbálom analizálni, megérteni, hogy a nemnek milyen és mekkora köze van a gondolkozáshoz, az alkotáshoz, a kreativitáshoz, a gondolatok rendszerbe foglalásához.

Mielőtt azonban rátérnék a szorosan vett kortárs női alkotókra, akik munkáikkal a jelenre reflektálnak, álljon itt a teljesség igénye nélkül egy rövid felsorolás a múltból, hiszen nők – nem is észrevétlenül – korábban is dolgoztak (báb)színházban. A kolozsvári-, illetve a magyar alternatív bábszínház megteremtése Kovács Ildikó rendező nevéhez fűződik. Az Állami Bábszínházban dolgozott Szőnyi Kató bábszínházi rendező, illetve (a pár éve Franciaországban elhunyt) Bródy Vera tervező. Szintén tervezett az Állami Bábszínháznak Ország Lili festőművész, grafikus. A nemzetközi szintéren mindenképpen említést érdemel Leokadia Serafinowicz lengyel tervező, akárcsak Magdalena Niculescu román rendező, aki nemcsak a román bábszínház meghatározó alakja, de az utánpótlás-nevelésben is fontos szerepet játszott: 1981-ben ő

alapította, majd sokáig vezette is a franciaországi Charleville-Mézières-ben található bábos főiskolát (ESNAM). És ha már utánpótlás, akkor jegyezzük meg, hogy lánya, Irina Niculescu szintén bábszínházi rendező lett, az Amerikai Egyesült Államokban él, de mind a mai napig folyamatosan dolgozik Európában is, főleg Romániában.

És akkor ugorjunk a jelenbe! Ma az illúziókeltés teljesen más alapokon nyugszik, mint a kilencvenes évek előtt, a paravános bábszínház korszakában. És nagyon úgy tűnik, hogy a báb új lehetőségeinek felfedezése világszerte egyre jobban érdekli a nőket. Csak az érdekesség kedvéért egy adat: jelenleg a Freeszfe hat végzős bábrendező-hallgatójának mindegyike lány, nő, tehát az utánpótlás tekintetében itthon is hasonló a tendencia.

A női bábost nemcsak mint részalkotót érdekli a kortárs színházi útkeresés, hanem mint olyan kreatív művészt, aki a teljes egészet akarja átlátni, megálmodni. A következőkben megidézett alkotók esetében tehát jellemzően egy és ugyanazon személy találja meg a témát, rakja azt egy dramaturgiai, vizuális rendbe, valamint játssza is el ezeket az előadásokat. A mai bábszínházban alapvető, hogy a mozgatónak és a mozgott tárgynak egyaránt legyen dramaturgiai jelentősége, értelme és jelentése az előadásban belül. Nem véletlenül esik az alkotók választása egy-egy témára, amely éppen a bábban, a halott anyag életre keltésén keresztül válik értelmezhetővé. Így az alábbiakban elsősorban olyan női alkotókról ejtek majd szót, akik a bábszínházi nyelven nemcsak egy formanyelvet értenek, hanem egy olyan lehetőséget látnak benne, amelyen keresztül differenciáltan bemutatható a függelmi viszony, az irányítás, az animálás, érvényesülnek a báb dramaturgiai sajátosságai. Külön érdekesség, hogy – mint már említettem – ezek az alkotók nemcsak rendezői, tervezői, hanem játszó is az előadásaiknak (sok esetben a bábokat is saját kezűleg készítik), valamint az is jellemző mindegyikükre, hogy problémafelvetéseik gyakran tabutémákat érintenek, illetve maga a feldolgozás, a koncepcióalkotás különleges, nagyon extrém – mai.

Konkrét személyek bemutatása előtt érdemes röviden kitérni az európai bábszínházi gondolkodásra. Az európai bábszínházi kultúra alapvetően két részre osztható: az egyik a német, a másik a szláv típusú rendezői gondolkodás a bábszínházban. A német iskola számomra azt jelenti, hogy az alkotó a koncepció előszítésekor nagyon erős képzőművészeti vízióval, vagyis egy vizuális gondolattal is rendelkezik. Talán pont az ilyesfajta koncepcionális gondolkodásnak köszönhető, hogy a német típusú bábszínházakban inkább a dramatur-

gok szerepe fontos, a scenikusok kisebb számban vannak jelen, hiszen a legtöbb rendező maga készíti a szcenikai terveit is az előadásaihoz.

Jó példa erre a rendezői gondolkodásra Ilka Schönbein munkássága. Schönbein a hetvenes-nyolcvanas évektől vált a bábművészet meghatározó személyiségévé, és mind a mai napig alkot, bár egyre kevesebb fellépést vállal. Theater Meschugge nevű színházi formációjával a holokauszt témáját dolgozza fel. Előadásaiban a báb, a maszk, a matéria kiemelt szerepet kap. Vegyük például *Metamorphosis* című produkcióját, amelyben egymaga játszotta a koldusasszonyt és a gyermekét: az anyaszerepet (maszkkal) a felsőtestével, az ölében ülő lányát pedig bábbal, egyik kezével a báb fejét fogta, míg a másik kezét „kölcsonadta” a gyermeknek. A színésznő lába szintén a gyermek lábát „játszotta”, vagyis az anya nem látzott deréktól lefelé, de nem is hiányzott a térből, ugyanis a játék arról szólt, hogy anya és gyermeke ülnek az utcán, és koldulnak. A gyerek elkezd unatkozni és mocorogni az anya ölében, aki ezt eleinte rossz szemmel nézi, majd megkéri a gyereket, hogy „szórakoztassa” a nézőket. A gyerek feláll, táncol egyet, aztán körbevisz egy fémbilit, és pénzt kér a mutatványért. Az ötlet és a színpadi megoldás egyaránt bravúros, ahogyan Schönbein vizuálisan összekapcsolja a két karaktert, és közben a saját teste kettészakad, hiszen a két személy eggyé olvadása, eggyé válása is a mondanivaló része.

A szláv típusú rendezői gondolkodás pontosan ennek az ellentéte: ott a rendezői koncepcióhoz nagyon erős drama-

turgiát kell kötnie a rendezőnek, amelyen keresztül a báb funkciójára is választ kell találnia. Következésképpen a szláv típusú előadásoknál támaszként jellemzően nem dramaturgra, sokkal inkább tervezőre vagy scenikusra van szükség, aki a vizualitást hozza és beemeli a rendezői koncepcióba. Ide példaként a fiatal lengyel szolista, Natalia Sakowicz munkáit hozhatjuk, aki pár évvel ezelőtt robbant be a köztudatba a diplomamunkájával. A *Wake-up Call* című előadásban Sakowicz a mesebeli Piroskával azonosul, pontosabban kortársunkká teszi a jól ismert hősnőt, és továbbgondolja a történetét: mi van akkor, ha főszereplőnk egyik pillanatról a másikra, egyetlen éjszaka leforgása alatt érik nővé, és még ugyanazon az éjszakán eltéved abban a bizonyos erdőben, ahol találkozik a Farkassal és más Grimm-mesehősökkel? A Sakowicz által teremtett bábos közegben minden tárgy megszemélyesül, és a díszlet nem más, mint az üvegekoporsó, benne az alvó Hófehérke ember nagyságú bábjával.

Teljesen más szemszögből érdemel figyelmet Polina Boriszova, aki Szibériában született, majd iskolai befejezése után telepedett le Európában (jelenleg Franciaországban él). Bábos családban nőtt föl, szinte az anyatejjel szívta magába a mesterség csínját-bínját, de rövid időre kitekintett a cirkuszi világba is, bohócnak tanult, ami a *GO!* című előadásában (2011) igen erőteljesen jelen van. Gyönyörű, érzékeny, pontos játéka mindenkit lenyűgöz, nemkülönben a tárgyhasználat, amely fantasztikus absztrakciós folyamatokat indít el a nézőben. Az egyszemélyes előadás az öregség, a magány, az

Nina Vogel: Péter és a farkas. Fotó: Roberta Figue



elhagyatottság, a demencia problémáit dolgozza fel, ráadásul nonverbálisan. A színpadon egyedül ő van, meg körülötte a tárgyak, amelyeken keresztül mesél. Ragasztószalaggal (klasszikus, szobafestők által használt papírcsíkokkal) különböző mintákat rajzol a fekete falra, hiányzó tárgyakat a térből: egy kályhát, egy ajtót – majd egy figurát, egy férfit, akit szereplőnk megpróbál átölelni. Aztán a férfi a még több ragasztás nyomán kirajzolódó tömegbe olvad, majd egy „véletlen” mozdulatnak köszönhetően a ragasztószalag rátapad a színésznőre, és a figura megszűnik létezni, a másodperc törtrésze alatt eltűnik a szemünk elől. Főszereplőnk pedig egy vonatállomáson áll egy nagy bőrönddel, és hasztalan keresi semmivé lett szerelmét... Nagyon érdekes az előadásban, hogy a bábos hogyan használja a saját testét. Az előző alkotókkal ellentétben Boriszova csak félmaszkot húz az arcára, egészen pontosan az orra alá, a szája és az álla eltakarására, ezáltal nagy felületet biztosít az átváltozásra – az öregség megjelenítésére: a tekintetével, a homloka ráncolásával. A mimikáján keresztül is tud üzenni felénk.

Szintén izgalmasan értelmezi újra a báb használatát a kortárs színházban az izraeli származású, bár ma már inkább Európában dolgozó zenész és bábos, Yael Rasooly. Első előadását, egyben diplomamunkáját (*Paper Cut*, 2009) mind a mai napig nagy sikerrel játssza. Pályafutása során többször felmerült benne, hogy talán inkább zenésznek kellene mennie, hiszen kiskora óta énekel. Legújabb, szintén egyszemélyes előadásában, a *How Lovely*ban – amelyet tavaly a Charleville-Mézières-i

nemzetközi bábfesztiválon mutatott be, és amelynek újfent rendezője, tervezője, valamint előadója is egyben – ezt a pályaválasztási dilemmát feloldva énekel és bábozik. Rasooly érdekesen játszik a tárgyakkal, érdekesen gondolkodik bennük: az egész előadás a csellóra és tartozékaira épül, a bábok is a hangszer formáját absztrahálva készültek. A *How Lovely* a gyerekekkel szembeni abúzsorról szól. A dramaturgia érdekessége, hogy a narrációt és a játékot is Rasooly vállalta magára. Az abúzust a csellótok becsukása és kinyitása jelzi (a tok eleinte a szülőket szimbolizálja, majd a csellótanárt). A becsukáshoz kapcsolódó drasztikus hang, ahogy a két oldal összecsattan, folyamatosan megállítja az éneklő színésznőt. Mindez olyan ritmusban történik, amiből a néző pontosan érti, hogy az aktus jelen időben zajlik. Az előadásban Rasooly maszkokat is használ, teljes maszkokat, amelyekből aztán előszeretettel építkezik tovább: látható például egy rémálomszörny, amelyhez a cselló nyaka adta az inspirációt, amely felül egy gyerekmaszokban végződik. Ahogy a bábos a kezét, illetve a kézmozgató pálcát vonóként „húzogatja” a hosszú nyakon, a szörny mintha hangokat adna ki magából. Az abuzált gyerek az előadás alatt a szemünk láttára nő fel, válik nővé, majd magányos, meg nem értett emberré, aki képtelen az intim kapcsolatra, és azt is látjuk, mekkora problémát jelent számára a későbbiek során a testiség.

Egyedül tervezi, rendezi és adja elő produkcióit Nina Vogel is Brazíliából. Ő – teljesen függetlenül Yael Rasoolytól – szintén egy hangszerben, mégpedig a hegedűben talál

Magali Chouinard: Nomad Soul. Fotó: Jean-Guy Lambert



Polina Boriszova: Go! Fotó: Patrick Paru



ta meg azt a konceptet, amelyre felhúzta legutóbbi, a *Péter és a farkas* című Prokofjev-műből készült előadását. Ebben egy nagyon érdekes ruhakompozíciónak köszönhetően, amely az összes szereplőt magában egyesíti (ráfűzve, ragasztva, mindenféle eszközzel a szövethez erősítve), a zenekar mellett állva egymaga játssza el a történetet.

A női alkotók felsorolásából természetesen a társalkotókat sem hagyhatjuk ki. Magali Chouinard kanadai képzőművész elég későn talált rá a bábszínházra mint neki testhez álló kifejezési formára. Bő három évtizeden keresztül aktív képzőművészként dolgozott, majd foglalkoztatni kezdte, hogy hogyan lehetne kinyitni, nagyobb közönség elé vinni, esetleg bemozgatni az alkotásokat. Ezért szabadtérre álmódott előadásokat, és ezek meghozták számára azt a közösségi élményt, amelyre mindig is vágyott. Magali Chouinard nonverbális előadásokat készít, nincs hozzájuk zene, csak és kizárólag a mozdulat, a jelenlét és a képzőművészet ereje áll rendelkezésére, hogy megszólítsa az utcai járókelőket, és velük együtt közös játékba kezdjen, illetve bevonja őket egy másfajta önkifejezési formába. Előadásaihoz torzókat használ, illetve figuráit olyan módon hozza létre, hogy azoknak csak egy része látható (fél farkas, negyed madár stb.), de a néző a hiányzó részeket is könnyen odaképzeli. A térre egy darab bőröddel érkezik, abból kerülnek elő a bábok egymás után. Egyesével kelnek életre, megfigyelhető a mozgásuk, a karakterük, a személyiségük, majd a bemutatkozás után fixen megülnek a bőröndön vagy a főmozgatón, Magalin, aki az előadás végén némán távozik a térről bábostul, és húzza maga után az üres bőröndöt. Alkotásaiban – amelyek már beltérben is láthatók – rendre megtartja a fekete-fehér színskálát, de mindig egyedül mozgatja a bábokat, egyedül játszik.

A Dél-Afrikai Köztársaságban született Janni Younge képzőművészként végzett, és hamar, közvetlenül a diploma után kezdett bábszínházzal, azon belül is óriásbábokkal foglalkozni. *Tűzmadár* című előadását olyan térben képzelte el, ahol látszanak a zenészek (a színpad hátsó részén ül egy teljes filharmonikus zenekar), előttük játszanak a táncosok maszkban és jelmezben, fölöttük egy nagy, ballonszerű anyag függ, amely vetítőfelületként is szolgál. Mindezek mellé emelődnek be az óriásbábok, különös lények, akik teljes jogú szereplői az

előadásnak. Bizonyos részeknél a zenészek teljes megvilágításban vannak, máskor, amikor csak a játszókra akarja irányítani a figyelmet, Younge a fényvel „levágja” őket a képről. Monumentális műről van szó monumentális eszközökkel: a tánc, az akrobatika, a látvány, a vetítés, a több ember mozgatta óriásbábok olyan komplex élményben részesítik a közönséget, amivel meglehetősen kevés előadás büszkélkedhet.

Talán érdemes még azt is megjegyezni, hogy több kortárs kolléganőjével szemben Janni Younge-nak családja is van: két gyermeke, mellettük végzi ezeket a hatalmas erőbedobást igénylő munkákat, utazza körbe a világot, és hoz létre ilyen vagy ehhez hasonló nagyszabású produkciókat, amelyeket az utóbbi időben már nemcsak mint tervező, hanem sok esetben mint rendező is jegyez.

Visszatérve írásom kiindulópontjához: rengeteg mindenre felkészített az az öt perc, amikor az egyetemen a professzorom a fejemhez vágta azt a pár előítéletes mondatot. Nőként nem egyszerű mesterség ez. A színházban nagyon komoly hierarchia uralkodik. Rendezőként irányítani kell, pontosan kell tudni, hogy az ember mit és hogyan akar, ugyanakkor érzékenyen venni kell azokat a rezgéseket, amelyek akár egy technikustól, akár a főszereplőtől, akár egy igazgatótól jönnek, és lehetőleg minél hamarabb válaszolni a feltett kérdésekre. Mérheterlenül kiszolgáltattott ez a szakma, és sok esetben jóval több erő kell hozzá, mint azt az ember gondolná. És igenis nagyon nagy különbség van aközött, hogyha egy férfi szájából hangzik el egy utasítás, mint ha egy nő mondja ugyanazt, még akkor is, ha az illető rendező.

Az elmúlt években a nők elfogadottsága természetesen Lengyelországban is sokat változott. A diplomamunkámat ugyanaz a professzor véleményezte, nagyon nem tetszett neki (*Hamuban sült mese* címmel egy nonverbális előadást készítettem a saját családom történetéről a vilniusi Lele bábszínház számára a Budapest Bábszínházzal koprodukcióban). Tíz évvel később, amikor Białystokban rendeztem a *Lenka* című előadásomat, a bemutató után odajött, és azt mondta: „Most már, azt hiszem, nevezheti magát rendezőnek.” El kellett telnie annak a tíz évnek, mire el tudta fogadni, hogy én igenis ezt a szakmát választottam, és nemcsak választottam, hanem üzöm is. Ezen a nyelven szeretnék kommunikálni, ebben a műfajban és ezekkel az eszközökkel tudom azt közvetíteni, ami érdekel. És hihetetlenül hálás vagyok minden kolléganőmnek világszerte, akik hasonlóképpen ezen a területen hozzák létre alkotásaikat.

TURBULY LILLA

NŐKNEK VALÓ VIDÉK?

Bábos alkotó(nő)k itthon

Csató Kata e lapszámban írott formában is olvasható, a Free Egyetem (Freeszfe) keretében tartott előadása,¹ a *Női alkotók a kortárs bábszínházban* nemzetközi kitekintést ad, és arra inspirálja az olvasót, hogy gondolja végig: itthon hogyan állunk e tekintetben? Egyáltalán szükséges-e nemek szerint vizsgálni a bábszínházat? Vajon elhangozhatna ma egy magyarországi (báb)rendező szakos felvételin az a kérdés, amellyel húsz évvel ezelőtt Csató Kata Białystokban a színművészeti akadémiai felvételijén szembesült: a rendezés nem nőknek való, mit keres maga itt? Valószínűleg nem, és már csak azért sem, mert a Színház- és Filmművészeti Egyetemen Csató Kata maga is felvételiztetett erre a szakra. De azért, ha nem is a felvételin, még az utóbbi években is történt olyan, hogy Lázár Helgának, aki 2017-ben végzett bábrendező szakon, az egyik tanára azt tanácsolta, hogy „inkább a lábai[t] kéne mutogatn[ia], mint hogy rendezze[n]”².

Nézzük azért a számokat, még ha azok – mint a fenti példa is mutatja – nem is mondanak el mindent! 2017-ben az SZFE-n a bábszínházi rendező osztályban négy férfi és három nő végzett, az ugyanabban az évben induló osztályba pedig hat nőt vettek fel, férfi hallgatót pedig egyet sem. Az utóbbi évtizedben tehát egyértelműen nőtt a női bábrendezőik száma. Sőt, a női bábszínház-igazgatóké is. A Budapest Bábszínházat

2020 óta Ellinger Edina vezeti, és a vidéki bábszínházak közül hozzávetőleg minden másodikkal igazgatónője van (Ciróka Bábszínház – Kiszely Ágnes; a Kabóca Bábszínház, amíg le nem járt a mandátuma, Székely Andrea vezette; Vaskakas Bábszínház – Kocsis Rozi; Vojtina Bábszínház – Asbóth Anikó; Kövér Béla Bábszínház – Kiss Ágnes; Csodamalom Bábszínház – Temesvári Éva).

A számok alapján tehát mondhatjuk, hogy a bábosoknál minden rendben, egészséges arányban vannak jelen a nők és a férfiak. E mögött az egyensúly mögött azonban valószínűleg két közismert társadalmi jelenség is meghúzódik. Az egyik, hogy a kisebb presztízzsel, anyagi és erkölcsi elismertséggel járó pályák menthetetlenül elnöiesednek (lásd a tanári, bírói pályát, a szociális szektort). És valljuk be, a bábos formák minden értéke és innovativitása ellenére nálunk még mindig előfordul, hogy a „nagy” színház némi buksisimogató gesztussal, kistestvérként tekint a bábszínházra. Nem független ettől a másik jelenség, hogy a nőket a művészeti pályákon előszeretettel skatulyázzák be a gyerekeknek alkotók közé. Így van ez a kortárs irodalomban és a bábművészetben is. A közvélekedés a bábót még mindig kisgyerekeknek szóló műfajnak tekinti, és így könnyebben utalja női hatáskörbe. (Hogy önkritikával is éljek, kritikus kollégáktól is nemegyszer hallottam, hogy azért nem járnak bábszínházba, mert most éppen nincsen kicsi gyerekük/unokájuk. Szerencsére a bábosok nem hagyják ezt annyiban, határozottan nyitnak a kritikusok felé, hívják, várják őket a bemutatókra és fesztiválokra, és lassacskán talán mi is nyitunk feléjük.)

1 https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=487790672959678

2 <https://papageno.hu/blogok/orozslankormok/2021/11/lazar-helga-elkezdtem-megerkezni/>

Hannus Zoltán a Tíz emelet boldogságban, r.: Gimesi Dóra, Mesebolt Bábszínház – Budapest Bábszínház. Fotó: Éder Vera



E cikk célja azonban nem a (színházi) társadalmi háttér elemzése, hanem az, hogy a teljesség igénye nélkül felhívja a figyelmet néhány olyan (női) bábos alkotóra, aki a bábművészetben belül nem „csupán” jó színész vagy rendező, hanem önálló előadásokkal is jelentkezik, vagy több bábművészeti területet is művelve fontos tagja a bábos társadalomnak.

Fabók Mariann – a személyiség erejével

2008-ban végzett a Színművészeti Egyetem Meczner János vezette bábszínész osztályában. Pályáját azonban nem bábosként, hanem a Miskolci Nemzeti Színházban kezdte. Még miskolci, főszerepeket is játszó színésznő volt, amikor létrehozta első önálló bábelőadását, *A halhatatlanság országát* (2009), később pedig kilépett a kőszínházi létből, és megalapította egyszemélyes társulatát, a Fabók Mancsi Bábszínházát. Már ebben az első előadásban megmutatkoztak azok a stílusjegyek, amelyek máig jellemzik munkáit. Előszeretettel nyúl népmesékhez, előadásaiban ötvözi a mesemondást a bábjátékkal és az énekkel. Különleges képessége van a (gyerek)közönség megszólításához, folyamatos kapcsolatot tart velük, azonnal és jól reagál hozzászólásaikra, hangulatukra. Világot teremt a színpadon, és tökéletesen be is lakja azt. Képes egyszerre több szereplőt megjeleníteni vagy villámgyorsasággal közlekedni a különböző szerepek között. Előadásaihoz mindig igényes díszletet választ, melyben meghatározó a természetes anyagok használata és a népi ihletettség. A zenei világot az utóbbi tíz évben férjével, Keresztes Nagy Árpád népzenezzsel alakítják, aki időnként játszótársa is a színpadon.

Művészete kapcsolódik a vásári bábjátékhoz. Úttörő abból a szempontból, hogy nőként a magyar (férfi) bábhagyomány legendás alakját, Vitéz Lászlót is megjeleníti, sőt egy egyszerre hagyományörző és azt radikálisan megújító gesztussal párt is teremtett a magányos ördögverőnek a határozott, önmagáért kiálló Vas Juliska személyében (*Vitéz László és Vas Juliska*, 2014). Ezzel pedig elmozdította ezt a nálunk maskulin műfajt a kétneműség felé. Hogy a folyamat valóban elindult, jelzi, hogy a fiatal bábos nemzedékből Barna Zsombor már több Vitéz László-előadásába is beleépítette Vas Juliska alakját.

Az elsősorban gyerekeknek szánt előadások mellett készít felnőtteknek szóló esteket is. Ilyen a pajzán népmesékre épülő *Azért a kis bolondságért...* (2019) és a Mikszáth Kálmán elbeszéléséből készült *A fekete kakas* (2020). Utóbbiban a tőle megszokott színvonalhoz képest is kiemelkedő előadói teljesítményt nyújt, a Palya Gábor által készített bábokkal, arcmaszkokkal egyszerre akár három szereplőt is megjelenít. Ahogy Fodor Orsolya írta kritikájában: „Olyan, mintha egy többszólamú zeneművet egyetlen énekes szólaltatna meg.”³ *A fekete kakas* szép példája annak, hogyan lehet az élet olyan alapkérdéseiről, mint a szeretet vagy a halál, pátosz nélküli természetességgel és emberséggel szólni.

Bábművészetét kezdetektől szakmai elismerés kíséri, már a legelső előadását is díjazták a kecskeméti bábatalálkózón. Bábszínháza a legjobb értelemben vett hagyományörzés. A titka pedig valahol az önazonosság, a hitelesség és a humor háza táján keresendő, amelyek különleges együttállása annyira egyedivé teszi művészetét.

Bartal Kiss Rita – a képfestő

A Ciróka Bábszínház stúdiójában tanult bábszínésznek, azonban mesterei (Báron László és Kovács Géza) biztatására már ott belekóstolt a tervezésbe és a rendezésbe. Ma már játszani ritkán játszik, annál többet rendez és tervez. Talán nincs is olyan, magyar nyelven játszó bábszínház határon innen és túl, ahol ne dolgozott volna. Rendkívül termékeny alkotó: húsz év alatt több mint száz előadást tervezett vagy rendezett. Jelenleg a Griff Bábszínház művészeti vezetője.

Elsősorban rendezőnek tartja magát, ám ebben a minőségében is mindig a képből, a vizualitásból indul ki. Jó példa erre egyik korai munkája, *A kékruhás kislány története* (Ciróka Bábszínház, 2006), amelyben Picasso festményeiből inspirálódva, Kiss Erzsike zenéjére hozott létre egy nonverbális, filmes dramaturgiával és animációval dolgozó előadást.

A fehér vászon tiszta szépsége, az általa nyújtott lehetőségek sokasága későbbi előadásaiban is feltűnik. Így a Máté Angi

3 <https://www.prae.hu/article/11538-mese-a-jo-csabitasarol/>





Lendváczy Zoltán és Makra Viktória az Ebcson és nyúlciöpében, r.: Kuthy Ágnes, Budaörsi Latinovits Színház. Fotó: Borovi Dániel

szövegeire készült *Volt egyszer egy...* című rendezésében (Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház, 2019), amely szintén képekből és hangulatokból építkezik. Itt nem a festészet, hanem az irodalom inspirálta: Máté Angi mágikus realistának is mondható, költői prózájából dolgozott. A költői próza mellett a költészet is kedves témája – valószínűleg a költészetre is jellemző képi gondolkodásmód miatt. Egyik legutóbbi rendezése, a Griff Bábszínházban bemutatott *Hóésésben* (2021) Nemes Nagy Ágnes szövegeire épül. A *Téli álmok* alcím azért is találó, mert a versszövegek által felidézett, egyszerű eszközökkel (egy létra, néhány, különböző színekkel megvilágítható puff) megjelenített színpadképek álomszerű kavargása erős vizuális lenyomatot hagy a nézőben. A Borbély Szilárd verseiből a Vojtina Bábszínházban rendezett *Boldog képek* című előadás (2019) már címében is utal alkotói hitvallására. (A „Boldog” itt nemcsak jelző, hanem egyben a történet helyszínének, a létező Heves megyei falunak a neve is.) A boldogság (ha az csak egy ribizligömbnyi is, mint a *Volt egyszer egy...*-ben) keresése és a saját boldogságról való lemondás visszatérően foglalkoztatja, egy másik példa erre, hogy *A kis habléányt* több alkalommal is megrendezte (Aranyszamár Bábszínház, 2019; Griff Bábszínház, 2020).

Tervezőként (a legjobb értelemben vett) sokféleség jellemzi a munkáit: a Mesebolt Bábszínház *Kicsibácsi és Kicsinéni (meg az Imikém)* című előadásának (2017) elrajzoltabb bábjaítól a *Babaróka* (Budapest Bábszínház, 2021) finoman kidolgozott, hagyományosabb bábszereplőig. Díslettervezőként Máté Angi lebegő világát elevenítette meg a Vaskakas Bábszínház *Az emlékfoltozók* című előadásában (2016).

Kolozsi Angéla – furinka hősök, szelíd lázadók

A Budapest Bábszínház bábszínészképző tanfolyamán tanult, később elvégezte az SZFE drámainstruktur szakát is. Most éppen a Mesebolt Bábszínházban játszik, de rendezőként, íróként legalább annyira ismert.

Vannak korszakai: pályáját bábszínészként kezdte, később vágott bele a rendezésbe, majd jöttek a mesekönyvek. Színpadi adaptációkat, szövegekönyveket azonban folyamatosan írt, számuk a negyvenhez közelít. Mostanra váltakozó súlyponttal, de párhuzamosan dolgozik mindegyik területen.

Szólóelőadásait, a Lázár Ervin meséiből készült *Zsiga főstő festet* (Tintaló Társulás, 2007) és a *Nem akarok többé boszorkány lenni* (Tintaló Társulás, 2006) több szakmai, köztük színészi díjjal ismerték el. Ezekben az előjátékkal kevert bábelőadásokban olyan intenzív figyelemmel fordult a bábok felé, amittől azok valódi játszótársakká tudtak válni. Kislányos, egyszerre mosolygásra és melankóliára hajló színészi alkatával könnyű lenne beletenni egy skatulyába, de tud ő nagyon másfajta karaktereket is játszani, mint amilyen *A vadhattuyúban* (Ciróka Bábszínház, 2017) az ármánykodó anyósjelölt.

A *Nem akarok boszorkány lenni* nemcsak eljátszotta, de a szövegekönyv is az ő munkája. Főhőse, a boszorkányságtól szabadulni kívánó Furinka jellegzetes Kolozsi-hős: valamilyen szempontból kilóg a környezetéből, nem teljesíti a szerepéhez kötődő elvárásokat, de nem forradalmár, inkább szelíd lázadó. Ilyen a renitens borostás angyal, Körmöczi György is, aki meseregényének (*Emília és az angyal, akit Körmöczi Györgynek hívnak*, Pagony, 2014) a főszereplője. (A könyvből azonos címmel 2015-ben Novák János rendezett színdarabot a Kolibri Színházban.)

Írásait és rendezéseit is a mese és a hétköznapi élet egymásba játszatása, az apró, mindennapi részletek iránti figyelem jellemzi. A *Kozmosz-szöszben* (Budaörsi Latinovits Színház, 2020) például, amelynek írója és rendezője is, a Repülő Csészealj kávézó nagyon is a magyar mindennapokból színpadra léptetett vendégei találkoznak egy földönkívüli kisfiúval. De pusztán a hétköznapi élet felépít előadásokat, így készült az óvodai mikrotörténekből álló *Kutyafül, macskakő, egerút* (Jászai Mari Színház, 2014), a *Punktum!* (Budaörsi Latinovits Színház, 2018) vagy az iskolai kötelezőkből építkező *Literatúra* (Bartók Kamaraszínház, ESZME, 2016).

Színészként és rendezőként is erénye az aprólékos elemzés, a motivációk pontos megmutatása. Előadásaiban és írásaiban otthonos, bensőséges világot teremt, amelybe nézőként és olvasóként is jó belehelyezkedni.

Markó-Valentyik Anna – női szólók

2017-ben végzett az SZFE bábszínész szakán, azóta a Vaskakas Bábszínház tagja. Játszik és rendez, társulati munkái mellett két önálló, felnőtteknek szóló előadást is jegyez. (Ehhez persze az is szükséges, hogy Kocsis Rozi, a Vaskakas Bábszínház igazgatója kifejezetten támogatja a művészeit abban, hogy önállóan is dolgozhassanak, így több ottani színész is előállt már szólóelőadásokkal.)

Markó-Valentyik Anna mindkét szólóelőadása a női lét egyes szakaszaihoz kapcsolódik. Az *Anyajegy* (KL Színház, 2016) Szabó T. Anna gyermekvárással, anyasággal kapcsolatos versei köré épül. Az előadás bunraku bábjátékkal, tárgyanimációval és élő színészi játékkal beszél az anyaságról, pátosztól mentesen, humorral és melegséggel.

A másik monodráma, az *Alaine – Ideje a meghalásnak* (KL Színház, 2018) az öregedéstről, az élet végéről szól, és szintén irodalmi alapanyagra, Polcz Alaine szövegeire épül. A harminc körüli színésznő és a szövegek megírásakor a nyolcvanas éveiben járó, életnagyságú bábbal megjelenített Alaine kettőse, a testképben és mozgáslehetőségekben megmutatkozó fél évszázadnyi szakadék adja az előadás alaphangját. Ebből a szempontból rokona a Tünet Együttes *Sóvirág – avagy a létezés eufóriája* című előadásának (2015), Fahidi Éva és Cuhorka Emese kettősének. Hasonlóság közöttük az is, hogy az Alaine-ben is kiemelt szerepet kap a mozgás, a tánc. Nem csoda, hiszen ehhez az előadáshoz Markó-Valentyik Anna társalkotót is hívott Ladányi Andrea személyében.

Két szólóelőadásból még nem lehet messzemenő következtetéseket levonni, és az sem tudható, hogy folytatódik-e a bennük megjelenő tematika, vagy az alkotó más irányba indul. Az azonban látszik, hogy Markó-Valentyik Anna képes igényes, a felnőtt nagyközönséget is megszólítani tudó komplex előadásokat létrehozni.

A felnőttek mellett játszik és rendez a legkisebbeknek is: csecsemőszínházi előadásokat. Szintén szólóelőadása az *Izeg-mozog!* (Vaskakas Bábszínház, 2016), rendezése pedig a *Kézzel-lábbal* (Griff Bábszínház, 2018).

Nem maradhat említés nélkül, hogy egyike azoknak a művészeknek, akik a környezetvédelem, a hulladékmentesség ügyét színpadon és színpadon kívül is elhivatottan képviselik. Példa erre a *Rügyek és gyökerek* című rendezése a Budapest Bábszínházban (2020), amely témáját és megvalósítását tekintve is természetbarát előadás.

Gimesi Dóra – mindennapi varázslatok

A Színház- és Filmművészeti Egyetemen szerzett dramaturg-esztéta szakos diplomát. A Budapest Bábszínház dramaturgia, irodalmi vezetője, de számos más bábszínházban is dolgozik. Olyan elismert előadások bábszínházi adaptációját készítette, mint a *Repülési lecke kezdőknek* (ESZME, 2009) vagy a *Semmi* (Budapest Bábszínház, 2013).

Bár pontos statisztikát nem készítettem, az utóbbi tíz évben nagy valószínűséggel a hazai bábszínházok egyik, ha nem a legtöbbet játszott szerzője. Hozzá tartozik ehhez, hogy a „rendes”

színházakhoz képest a bábszínházakban sokkal több az ősbemutató – és sokkal több a kortárs szerző is. Itt a kőszínházakkal ellentétben nem jellemző, hogy egy darab a budapesti bemutató után „végigturnézná” a vidéki színházakat. Neki mégis van néhány darabja, meseátírata, amelyekkel ez történt. Például a *Csomótündérrel*, amelyből három bemutatót is tartottak (Ciróka Bábszínház, 2013; Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár, 2014; Budapest Bábszínház, 2017). Több klasszikus mese pedig évek óta az ő átiratában járja a színpadokat, ilyen *A mindentlátó királylány*, a *Hamupipőke* vagy a *Tündérszép Ilona és Árgyélus királyfi*. Népszerűségük oka, hogy igen jó stílusban úgy tudja a mai gyerekekülnek is érthetővé és élvezhetővé tenni ezeket a történeteket, így átiratai nem lesznek gyorsan avuló trendi szövegek, sőt, némelyik, mint például a *Tündérszép Ilona és Árgyélus királyfi* figyelemre méltó költői teljesítmény.

Önálló darabjai gyakran nyúlnak tabutémákhoz, amilyen a válás (*Csomótündér*) vagy az öregség és a halál (*Az időnk rövid története*, Vaskakas Bábszínház, ESZME, 2016). Anélkül, hogy bármelyiket is elkönnyítené, finom humorral tudja megmutatni a nehezebb élethelyzetekben rejlő lehetőségeket, és cukormáz nélkül tud életigenlő befejezéseket írni.

Meséi, darabjai gyakran kötődnek valós helyszínekhez. A *Tíz emelet boldogságban* (Budapest Bábszínház, Mesebolt Bábszínház, 2014; a színpadi adaptációt Veres András készítette) pesti és budai toronyházak esnek szerelembe, a szülővárosáról, Szegedről szóló darabjában, *A százéves kislányban* (Kövér Béla Bábszínház, 2021) család- és várostörténet ötvöződik. A valóság mellett nála mindig ott van a varázslat lehetősége, bármiről kiderülhet, hogy jóval többet jelent annál, mint aminek elsőre látszik. Hősei pedig földhöz gyökerezett léggömbökként egyszerre kötődnek földhöz és éghez. Ahogy egy interjúban elmondta, a stilizált, szimbolikus gondolkodás mindig is közel állt hozzá,⁴ ez lehet az a közös pont, ami írása- it és a bábszínházot annyira összeillővé teszi.

Ahogy a cikk elején is említettem, csak azok közül az alkotók közül választottam néhányat, akik több területen is jelentős szereplői a bábszínházi világnak, de a körkép még így is hiányos és szubjektív. Írhattam volna az igazgatóként többször említett Kocsis Roziról, aki bábművészként, dramaturgként és rendezőként is aktív; a jelenleg szintén színházigazgató Ellinger Edináról, aki bábművészként és rendezőként is ismert. A rendező és tervező Boráros Miladáról, vagy a fiatalabb generációból a rendezései mellett (önállóan és másokkal) személyes előadásokat is létrehozó Szenteczki Zitáról, vagy Lázár Helgáról, aki rendez és tervez, emellett szintén jelentkezett már egy szólóelőadással (*It depends*, Három Holló, 2019), amely részben a női szerepekről szól.

Dolgozik itt csendben, tele alkotó energiákkal vagy három bábos női generáció, akikről a szélesebb értelemben vett színházi szakma sem tud eleget, nem beszélve a színházba igen, bábszínházba már sokkal kevésbé járó közönségről. Pedig ahol elindítanak egy-egy felnőtteknek szóló bábélelmény-sorozatokat (mint például Kecskeméten vagy Zalaegerszegen), és elég kitartóak, hogy a kezdeti érdektelenség ellenére is továbbvigyék, ott lassacskán beleerjed a köztudatba, hogy létezik ilyen, és érdemes elmenni, mert a nézőknek jó eséllyel legalább akkora, ha nem nagyobb színházi élményben és több meglepetésben lehet részük, mint a „rendes” színházban.

4 <https://igyc.hu/mesecentrum-intervju/miert-olyan-fontos-a-jogerekszinhas-gimesi-dora-valaszai.html>

A brazil Augusto Boal és a romániai születésű, ám Bécsben, majd New Yorkban dolgozó Jacob L. Moreno forradalmi – a néző és az előadó közti határt radikálisan lebontó, a színházat politikai eszközként használó – színházvíziók megalkotói, itthon mégis alig ismerjük munkásságukat. Ehhez bizonyára hozzájárul, hogy Boal főműve, az *Elnyomottak Színháza* a mai napig nem jelent meg magyarul, fordításban Morenótól is csak szemelvényeket találunk. Ugyanakkor a fontos eredmények között kell megemlíteni, hogy a Boal-féle fórumszínház mind az Artemisszió Alapítvány, mind a KÁVA és más színházi nevelési társulatok eszköztárában jelen van, ahogy a morenói pszichodráma és szociodráma is ismert technikák. Ma már mindkét területen képesítést is lehet szerezni Magyarországon: a pszichodráma évtizedek óta jelen van, a szociodráma esetében viszont ez nagyon friss és örömteli fejlemény, maga a terület is csak a legutóbbi időkben vált nálunk ismertté. Ezek a módszerek – ha nem didaktikusan alkalmazzák őket – a mai társadalomkritikus színházban is megállják a helyüket. Ezért, miután az előző számban a hazai gyakorlatokkal, alkalmazott és részvételi színház formákkal és alkotókkal foglalkoztunk, most a nemzetközi gyökereket vizsgáljuk.

OBLATH MÁRTON

BOAL, NYOMOKBAN

Egy eltűnő politikai színház időszerűségéről

Az Elnyomottak Színháza forradalmi színház: a színpadi cselekvő (színész) és a befogadó (néző) közötti határt áttörő, s az előadás folyamatában ezeket a társadalmi szerepeket „résztevő nézőként” újraintegráló dramaturgiáját Augusto Boal azzal a céllal alakította ki, hogy a közönség tagjai bővítsék a mindennapi cselekvési lehetőségeiket, a közösen kipróbált, begyakorolt megoldásokat a leggyakrabban átélt elnyomó helyzetekben alkalmazzák, a színházban szerzett élményeikre pedig később a „forradalom előszobájaként” tekintsenek vissza.

A politikai forradalom ebben a megközelítésben „már csak kicsit nélkülözi” a forradalmi szubjektumot. Vagyis a kizsákmányolt osztály, kirekesztett csoport vagy marginalizált közösség tagjai akkor válhatnak „résztevő nézőkké”, ha elnyomott egyénként már felismerik, ám közösségként nem érzélik magukat elnyomottnak. Utóbbinak dramaturgiai oka van: a csoport tagjai még nem nevezték néven az első közös akadályt, s ezért nem ismerik fel közös törekvésüket. Ha tehát látunk magunk körül cselekvésében akadályozott sokaságot, adekvát az Elnyomottak Színházának dramaturgiája, ha ilyet nem látunk, akkor meg nem. 2019 elején úgy képzeltük, hogy a helyzet egyértelmű, ezért érdemes lenne meghívni egy elismert fórumszínházi társulat, a Cardboard Citizens vezetőit Magyarországra (a British Council brit–magyar kapcsolato-

kat fejlesztő felnőttképzési tréningjének keretében), hiszen nekik van egy remek módszertanuk (amely a jóléti állam hatalmi viszonyait még a rendszer eróziója ellenére is csak nagyon korlátozottan képes dinamizálni), nekünk viszont van alkalmas diktatúránk, amely megfelelő terep a klasszikus boali dramaturgia kipróbálására.

Amikor a támogató ritka transzparenciával lebonyolított pályázatát megnyertük, és Végh Pannival (Artemisszió Alapítvány) meg Horváth Katával (Parforum Részvételi Műhely) lelkes résztvevőket toboroztunk a műhelysorozatra, két jellegzetes fenntartással talákoztunk a hazai drámapedagógusok és részvételi színházi szakemberek részéről. Egyesek azt fogalmazták meg – nevezzük ezt hatalomesztétikai kifogásnak –, hogy az Elnyomottak Színháza egy elavult propagandaszín-

ház, amely sematikusabban ábrázolja a kortárs hatalmi viszonyokat, az elnyomó és az elnyomott dichotómiájára épülő dramaturgia pedig rettentő unalmas lenne a – mégoly forradalmi lelkületű, ámde mégiscsak mobiltelefonon élő – középiskolásoknak. Egy másik gyakori kifogás a társadalmi viszonyokba beavatkozó civilszervezetek felelősségével érvelt, azt firtatva, hogy egyáltalán etikus magatartás-e felszítani az indulatokat egy kirekesztett és szegény közösségben, ha a színházcsinálók csak rövid időt töltenek a terepen, a kiprovokált konfliktusban viszont azoknak kell egyedül helytállniuk, akik ott élnek.

Hasonló színházcsinálói diszpozíciókat azonosít egy 2019-es kötet (*The Routledge Companion to Theatre of the Oppressed*, szerk. Kelly Howe, Julian Boal és José Soeiro, London: Routledge, 2019), amely a boali hagyomány érzékelhető népszerűsége, globális intézményesülésének sikere és a fórumszínház esztétikai elavultságát kényszeresen ismételtető színházkritika közötti ellenmondásra keres magyarázatot (és feloldást). A szerkesztők szerint helytálló a diagnózis, miszerint a passzív néző és az aktív játész közötti határ áttörése ma nem tűnik forradalminak. Egyfelől az aktív/elnyomó és passzív/elnyomott ellentéte ma – az újkapitalizmusban és az élménygazdaságban – „már társadalmi szinten” feloldódik: gondoljunk csak egy Uber-sofőrre vagy például Ken Loach *Sajnáljuk, nem találtuk otthon* című filmjének protagonistáira, a kényszervállalkozó fuvarozóra és az otthonápolási kisvállalkozó feleségére, akiknek az elnyomását az önkizsákmányoló aktivitás, az állandó sürgettség tapasztalata jellemzi. Másfelől az interaktív mobilkommunikáció által mediálisan kikényszerített folyamatos részvételt nem kivívni, hanem keretezni, feldolgozni kellene, a hatalmi viszonyok részeként megragadni, amire például az immerzív, helyszínspecifikus, interaktív színházi kezdeményezések kifinomult és totális eszköztára alkalmasabbnak tűnik, mint Boal a közönséget mobilizáló, részvételre ösztönző – játékmódorát tekintve egyszerű, de kulisszáival, jelmezeivel harsány – populáris színháza.

A civilszervezetek felelőssége azonban másképp merül fel a kötet szerkesztői szerint: az Elnyomottak Színházának intézményesülése az elmúlt harminc évben elsősorban azoknak a (nemzetközi) fejlesztésben közreműködő nem kormányzati szervezeteknek köszönhető, amelyek Boal forradalmi színházát a fejlesztési projektekhez asszimilálták, „modulosították”, vagyis tréningtechnikák részletekben alkalmazható gyűjteményévé alakították. A „nagy modularizálás” során ugyanis elszakadt egymástól a *képszínházi nyelv* (ennek az elnyomás szomatikus tapasztalatát megragadó – Boal műszavával: az izmok emlékezetén alapuló –, önreflexiót ösztönző jelrendszernek az elsajátítása pusztá bemelegítéssé, energetizálássá alakult) és a *fórumszínházi előadás* (amely a cselekvésrepertoárt bővítő esztétikai térből bármely más drámás műhelyben alkalmazható, gyorsan színpadra varázsolható „konvencióvá” egyszerűsödött). A fejlesztést célzó és az alkalmazkodást támogató fejlesztési projektek legkevésbé a képszínházat és a fórumszínházat szervesen összekapcsoló *kritikai pedagógiával* tudtak azonosulni. Pontosabban a kritikai pedagógia szemléletében gyökerező „társadalmi dramaturgiával”, amely először a képszínházi nyelv segítségével vizsgálja – Boal műszavával: dinamizálja, a megváltoztathatóságuk felől értelmezi – a hatalmi viszonyokat, majd ennek a közösségi kutatási folyamatnak az eredményeként „publikálja” a fórumszínházi előadást. Az előadás a társadalmi dramaturgia szerint nem akárkinek szól, hanem csak annak az elnyomással szembesü-

lő marginális közösségnek, amelyből néhány tag kivált, hogy színjászó élcsapatként megfogalmazza az elnyomással kapcsolatos kérdését, s a válaszkérésbe (illetve a képszínházi nyelv továbbadásába) már bevonja a többieket is.

Ehhez az ideálhoz képest a NGO-k által fejlesztett előadások jellemzően egynapos (legfeljebb egyhetes) műhelyek alatt születnek meg, a marginális közösség tagjai pedig az agressziómentes megoldásokon gondolkodnak elsősorban, vagy a közönséget nem is az elnyomással szembesülő csoport tagjai, hanem az „érzékenyítésre” szoruló középosztály tagjai alkotják. Mindezeket túl egy fórumszínházi projekt sikerességi indikátora lehet, ha az előadást meghívják egy nemzetközi fórumszínházi fesztiválra, ahol a közönséget jellemzően a más terepeken dolgozó trénerok alkotják. Ennél is komolyabb elismerést jelent egy projekt számára, ha az előadást egyéb nemzetközi színházi fesztiválok is bemutatják. A nagyobb európai és észak-amerikai fórumszínházi társulatok dokumentumszínházi – vagyis a részvételi formáktól megszabadított – előadásaival ez megesik, míg a modularizálás csapdáját szintén kerülő, ám nem nyugati társulatok közül talán csak – az első generációs Boal-tanítvány – Jana Sanskritinak sikerült. A forradalmi örökséget őrző, „militáns változatként” stigmatizált délkelet-ázsiai és afrikai társulatok mindkét globális színházi és a nemzetközi fejlesztési mezőben is láthatatlanok maradnak, hiszen egy olyan mozgalmi művészet keretében alkotnak, amelynek tétjeiről és kódjairól keveset tudunk.

Úgy tűnik, hogy Boal forradalmi színházának kilúgozása a civil projektekben megnyugtató garanciát jelent ma a helyi konfliktusok „felelőtlen felszításával” szemben, miközben a modulosítás tendenciája megmagyarázza a töretlen globális intézményesülés és a hiányzó kritikai elismerés furcsa kettőségét is. A kötet szerkesztői szerint – ha helytálló ez a magyarázat – érdemes felidézni a boali színházi rendszer egészét, és nem csupán fejlődésében értelmezni (ahogyan azt Boal tette a dramaturgiáját kifejtő előadásain Európa egyetemén), hanem kialakulásuk kontextusában megérteni, hogy a latin-amerikai baloldali politikai mozgalmak életében miféle kihívásokra reagált az Elnyomottak Színházának egy-egy színházi megoldása. A kötet történeti esettanulmányai meggyőzően mutatják be, hogy összességében mindegyik színházi forma sikerét, gyors latin-amerikai terjedését az indokolja, hogy a jobboldali katonai puccsok után magukat tehetetlennek érző politikusok, baloldali aktivisták, papok és munkások reflexiós és önreflexiós formára letek az Elnyomottak Színházában. Mindez nem cáfolja Boal narratíváját annak jelentőségéről, hogy az ő populáris színháza jól illeszkedett a latin-amerikai népi kultúrákhoz, de számunkra hangsúlyosabbá teszi azt a mozzanatot, hogy a cselekvésben akadályozott, de a politikai törekvésében elbizonytalanodó csoportok számára ezek a színházi formák az új politikai akarat megformálásában és a cselekvési tervek elképzelésében tudtak segíteni.

Ha feltételezzük, hogy az adekvát politikai színház formáját kereső hazai színházi szakemberek szintén csak a modularizált és a militáns fórumszínház rémképeit ismerik, akkor talán érthető, hogy a tréningünkön miért csak civilszervezetek munkatársai, valamint színházi babérokra nem törekvő alkalmazott színházi szakemberek (például pszichodramatisták) vettek részt. Ha azonban adekvát alatt olyan politikai színházat értünk, amely társadalmi dramaturgiát követ, vagyis nemcsak ábrázolja (vagy – részvételi módon – megvitatja), hanem mozgásba hozza a hatalmi viszonyokat,

Legalább nulláról kezdeni – Az adósságspirál (részvételi színházi előadás felnőtteknek), r.: Sereglei András (2019). Fotó: Németh Dániel



akkor elsősorban azt érdemes keresnünk, hogy vannak-e olyan társadalmi csoportok, amelyeket a diktatúra (úgy is mint önkényuralom, hibrid rezsim, plebiszciter vezérdemokrácia, maffiaállam stb.) akadályoz a közös cselekvésben.

A kérdés végiggondolásához itt csak egy további szempontot szeretnék felvetni. A magyar független sajtó meglepően felületesen, töredékesen és a küzdelti javaslatok megfogalmazását mellőzve mutatja be azokat a középosztálybeli csoportokat, amelyeknek az élete ma jellemzően a rendeleti erőszak és az ellehetetlenülő hétköznapi cselekvés, vagyis az elnyomás tiszta dramaturgiája szerint alakul. Ilyen nyers, kétpólusú, elnyomás típusú hatalmi viszonyt hozott létre az iskola újonnan letisztult utasítási rendje, amely korlátozza a tanszabadságot, a pedagógiai célokról és eszközökről szóló kollegiális egyeztetést, jövedelmi szegénységgel fenyegeti a pedagógusokat, és ezáltal szisztematikusan csökkenti a létszámukat, a maradók számára ellehetetleníti a sztrájkot; hasonlóképp nem látjuk az egészségügyi ellátás különféle kapacitáshiányával küzdő maradék szakdolgozók lehetőségeit, ahogyan azt sem, miként akadályozza a honvédségi felügyelet a szűkös erőforrásokkal való zsonglörködést (ti. a betegutak helyreállítását) a kórházakban. A kormány által létrehozott, illetve megszállt sajtó munkatársainak tehetetlenségérzését vagy a parlamentbe bezárt ellenzéki politikusok cselekvésképtelenségét szintén az elnyomás dramaturgiája termeli újra, és a megoldási lehetőségek is ennek megfelelően tárhatóak fel. Ezekben az új helyzetekben az Elnyomottak Színháza adekvát formának tűnik a partikuláris elakadásélmények

politikai értelmezéséhez és a cselekvési lehetőségek színházi feltáráshoz.

Ehhez képest bonyolultabb a hatalmi viszonyok értelmezése és a változtatási lehetőségek vizsgálata a boali rendszeren keresztül azoknál a szegény, kirekesztett vagy „sérülékeny” társadalmi csoportoknál, amelyeket a fejlesztési programok hagyományosan célcsoportjaikként kijelölnek. A kistelepléseken élő magyarországi roma közösségekben például jelen vannak a faji elnyomás dichotóm elbeszélései, noha a többszörösen kirekesztett csoportok helyzetét a támogató intézmények és az ellátórendszer sokféle alá-fölé rendeltségi sémát történetileg egymásra rétegző (és külön-külön is morális diskurzusokba ágyazódó) megkülönböztetései, és ennek részeként a civil fejlesztési programok sok esetben illuzórikus és illúziókat ébresztő erkölcstana határozza meg. Leegyszerűsítés lenne mindezt úgy összegezni, hogy az elnyomottak már megint nem ismerik fel az elnyomásukat, merthogy elnyomó diskurzusokon keresztül gondolkodnak önmagukról, és ebből arra a következtetésre jutni, hogy az ismert osztályharcos vagy – identitáriusnak gúnyolt – posztkoloniális, feminista beszédmódok szabadítanak fel őket. Bár a kirekesztés egy-egy dimenziójának fogalmi megragadását ösztönözhetik ezek a beszédmódok, a dramaturgia nyelvén inkább úgy fogalmazhatunk, hogy sokszor hiányzik a hatalmi viszonyok eleve adott közös leírása, amely a többféle kirekesztési dimenziót képes szétszálazni, vagyis kezelhető léptékű „akadálycsomagokra” bontani, s így végiggondolni, hogy az egymást erősítő elnyomási (vagy alávetésként, kizsákmányolásként, kölcsönös

fogvatartásként jellemezhető) helyzetek miféle politikai koalíciókon keresztül, miféle lépésekben változtathatók meg egyáltalán. Az Elnyomottak Színháza ezekben az összetett helyzetekben is példát mutat arra, hogy a közös vizsgálódás nyelve miként maradhat összhangban a reprezentáció logikájával. Vagyis arra int, hogy az adekvát politikai színházat mindig egészében érdemes feltalálni, egyszerre és egymáshoz képest gondolkodva a próbafolyamat logikájáról, a színpadi nyelvről és a nézők várható cselekvéseinek kívánatos következményei-

ről. Egy-egy kirekesztési dimenzió oktrojálása a résztvevőkre azonban csak a hatalmi viszonyok sokféleségét megragadó alternatív drámás munkaformák integrálásával tűnik elkerülhetőnek ezekben a közösségekben. Az Elnyomottak Színházának munkaformái talán frissíthetőek az interakciós láncok szociodramatikus elemzésével, illetve a színházi nevelés konvencióival talán kialakítható a közös helyzetértelmezés. Erre tett kísérletet az adósságspirálról szóló előadás, amelynek rövid leírása alább olvasható a példák között.

PÉLDÁK – BOAL UTÁN SZABADON

Lengyel fórumszínházi folyamat mozgáskorlátozott fiatalok tapasztalataiból

Olga Sobiecka-Rozmiarek – Ośrodek Szkolno-Wychowawczy dla Dzieci i Młodzieży Niepełnosprawnej (Fogyatékkal élő Gyermek és Fiatalok Oktatási Központja)

A Poznańban élő joker,¹ Olga Sobiecka-Rozmiarek 2017-ben kezdett el dolgozni az akkor már nyolc éve létező, 16–25 éves fiatalokból álló „Bezseni” (álmatlan) színjátszó csoporttal, amelynek tagjai egy fogyatékkal élő gyermekeknek és fiataloknak fenntartott bentlakásos iskola diákjai voltak, egészségi állapotukat

¹ A joker a fórumszínház kulcsszereplője, a csoportfolyamat facilitátora, a fórumszínházas előadások során a közönség és a játékosok közötti összekötő ember. Az elnevezést a francia kártya lapja ihlette.

tekintve különböző igényekkel rendelkeztek, néhányan közülük agyi bénulással, autizmussal vagy epilepsziával éltek, legtöbbjük kerekesszéket vagy járókeretet használt. A közös munkát a tizenöt fős csoport néhány tagja kezdeményezte, ők álltak elő a kérésrel, hogy dolgozzanak ki egy fórumszínházi darabot.

A folyamat során játékokat és gyakorlatokat használtak az új facilitátor és a már összeszokott csoport közötti bizalom kiépítésére. Majd közösen a képszínház eszközével vizsgálták a fogyatékkal élőkkel kapcsolatos sztereotípiákat és előítéleteket. A csoport két témát választott: a szülőktől való függetlenség vágyát, illetve a kortársak nyomását és a kirekesztést.

A *Két világ* című történet főszereplője – a tizenhat éves John – kerekesszékes fiatal, aki egy új iskolában kezdi a tanévet, ahol az egyik osztálytársa bántalmazza, mivel új diák, ráadásul ő beszél a legjobban angolul, mert néhány év után Angliából települt haza. John álma, hogy csatlakozzon egy színjátszó csoporthoz, de akadályként merül fel, hogy mozgássérült, és a szülei is féltik.

A csoport a fórumszínházi darabját saját iskoláján kívül egy állami középiskolában is előadta, ahol a diákok többsége közvet-

ELNYOMOTTAK SZÍNHÁZA – FOGALOMTÁR

FÓRUMFA

A szimbólumot maga Boal választotta az Elnyomottak Színháza módszerének együttes bemutatására, mivel a fa magában foglalja az állandó változást és a multiplikáció lehetőségét: gyökerei a szolidaritásba, az etikába és a gazdaság, a filozófia, a történelem és a politika tudományaiba mélyednek. Törzsét a játékok alkotják, amelyek lehetővé teszik a felszabadulást a mindennapi rutinok alól, segítik a kreatív állapot létrehozását. Ebben amatőrök is szabadon részt vesznek, párbeszédbe kerülnek egymással, saját testükből szobrokat formálnak (*képszínház*), jeleneteket adnak elő. Boal szerint mindenki képes „színészkedni”, ahogy fogalmaz, „még a színészek is.” A *képszínház*ból nyúlik ki két újabb ág, a *hírszínház* és a *vágyak szívárványa*, a fórumszínház részéből pedig a többi: a *törvényhozói színház*, a *láthatatlan színház* és a közvetlen akciók.

KÉPSZÍNHÁZ

Az Elnyomottak Színházának egyik alapvető megközelítési módszere. A csoport tagjai közösen tablót, állóképeket, emberi szoborcsoportokat hoznak létre az általuk választott témával kapcsolatban, majd a képek segítségével értelmezik azt. „Amikor Peruban voltam, megértettem, hogy sokszor ugyanazokat a szavakat használjuk, de nagyon különböző dolgokat értünk alattuk, vagy különböző szavakat használunk ugyanarra a jelentésre, de ezeket a dolgokat, érzéseket, véleményeket vagy emlékeket soha nem adják vissza teljesen a szavak. Így arra kértem a tanítványaimat, hogy hozzanak létre (álló)képeket. Készítsenek képet a családjukról, a főnökükről, az emlékeikről, a vágyaikról, az országukról... Természetesen ezek a képek nem helyettesítik a szavakat, de nem is fordíthatóak le szavakra – önálló nyelvet alkotnak. Uthalhatnak szavakra, ahogy a szavak is utalhatnak képekre – a kettő kiegészíti egymást.” (A. Boal, 2002, 174.)

állóképeket, emberi szoborcsoportokat hoznak létre az általuk választott témával kapcsolatban, majd a képek segítségével értelmezik azt. „Amikor Peruban voltam, megértettem, hogy sokszor ugyanazokat a szavakat használjuk, de nagyon különböző dolgokat értünk alattuk, vagy különböző szavakat használunk ugyanarra a jelentésre, de ezeket a dolgokat, érzéseket, véleményeket vagy emlékeket soha nem adják vissza teljesen a szavak. Így arra kértem a tanítványaimat, hogy hozzanak létre (álló)képeket. Készítsenek képet a családjukról, a főnökükről, az emlékeikről, a vágyaikról, az országukról... Természetesen ezek a képek nem helyettesítik a szavakat, de nem is fordíthatóak le szavakra – önálló nyelvet alkotnak. Uthalhatnak szavakra, ahogy a szavak is utalhatnak képekre – a kettő kiegészíti egymást.” (A. Boal, 2002, 174.)

HÍRSZÍNHÁZ

A brazil katonai diktatúra cenzúrájára való válaszként jött létre ez a műfaj hírek, beszédek, könyvek közös, performatív értelmezésére. Az első kísérletek során fiatal színészek a reggel megvásárolt napilapok cikkeiből hoztak létre estére darabot, így elkerülve a cenzúrát, amely 1968-ban nemegyszer a darabok tartalmának több mint felét kifogásolta és letiltotta. Amel-

lenül még nem találkozott mentális vagy fizikai fogyatékossgal élő emberekkel. Mivel a színjátszók érzékelték a megdöbbenést, közülük hárman megkérték Olgát – a folyamat facilitátorát –, hogy dolgozzon ki néhány olyan tevékenységet, amely érzékenyíti fiatalokat. Így váltak a kezdeményezők két évre a fogyatékossgal kapcsolatos tudatosságot növelő pedagógusokká. Az oktatási programot általános iskolásokkal, egyetemi hallgatókkal, sőt HR szakemberekkel is végigvezették. A résztvevők közül a három fiatal aktivista függetlenedett, önálló életet kezdett élni, civilszervezetet alapított, és különböző intézményekben vagy vállalatoknál kezdett dolgozni. Emellett továbbra is aktívak a kultúra, a művészet és az oktatás területén. Az fórumszínházi előadás létrehozásának folyamata egyértelműen fontos volt saját szükségleteik és vágyaik tudatosításában, illetve az önállóság kiépítésében és a vállalkozói készség fejlesztésében.

Elnyomottak Színháza az adósságcsapdáról Nyíregyházán

XXI. századi Roma Nők Egyesülete – KÁVA Kulturális Műhely – Parforum Részvételi Kutatóműhely

2019-ben drámatanárok és kutatók Nyíregyházán élő roma fiatalokkal hozták létre a *Legalább nulláról kezdeni* című fórumszínházi előadást, amely arról szól, ahogy egy városba költöző szegény család adósságspirálba kerül. Alapja egy három hónapos részvételi kutatási folyamat volt, amelyben a csoport tagjai megosztották egymással, hogy saját családjukban milyen változásokat hozott a földrajzi mobilitás (a kisteleplésről a városba költözés), fotóhang² segítségével azonosították az eladósodás állapotait és következményeit, majd interjúkat készítettek azokkal, akik a köl-

2 A módszer leírását lásd: <http://www.sajatszinhaz.org/jovokep/fotohang/>.

csönöket adták, és a sokféle kölcsönrel és hitellel zsonglőrököző háztartásokkal. A kutatási szakasz végén szociodráma-foglalkozásokon elemezték az adósságspirál fennmaradásának és kezelésének a dinamikáját (dramatisták: Galgóczi Kriszta, Horváth Kata). Csak ezután hívta be a csoport a Káva drámatanárait, hogy a legfontosabb pillanatokra és társadalmi dilemmákra segítsenek elkészíteni a fórumszínházi jelenetsort. Egy olyan részvételi színházi előadás készült (rendező: Sereglei András), amely követte a boali dramaturgiát – eszerint a protagonista akarata nem változik a cselekmény folyamán, csak egyre nagyobb akadályokba ütközik –, de kiegészült a színházi nevelési előadások „nyitási” konvencióival. A fórumszínház dramaturgiája akkor „fűti” a közönséget, ha az elnyomási helyzetek közismertek a résztvevő-néz számára, sokszor reflektáltak a közönségként meghívott elnyomott közösségekben, és ezért a közönség számára egyértelmű, hogy ki az elnyomó és ki az elnyomott. Az előadásnak azonban igazodnia kellett ahhoz, hogy a strukturális elnyomás helyzetei hiába lesznek felismerhetők a felkeresett településeken, előfordulhat, hogy falvanként (és akár háztartásonként) változik majd a színpadi szerepek morális értékelése. Ezért a fórumszínházi intervencióra megnyitott jelentek elé beékelődtek a színházi nevelési előadások nyitási konvenciói (konzulens: Takács Gábor), amelyek azt is lehetővé tették, hogy a közönség tagjai először helyzetértékelés alá vessék a színpadi szerepek közötti viszonyokat, s csak ezután tegyenek kísérletet a helyzet megoldására. Ezzel a TIE-s módosítással a klasszikus fórumszínházi dramaturgia közös platformra tudta terelni a közönséget, és a cselekvési repertoár bővítésére tudott koncentrálni még olyan helyzetekben is, amikor a hatalmi viszonyok szubtilisak, nem csak dichotóm alá-fölé rendeltségi helyzeteken keresztül érvényesülnek, és – ezzel összefüggésben – egy elnyomott közönség kezdetben hajlamos nyilvánosan az elnyomó (a hitelintézet, a végrehajtó vagy a „kamatos ember”) nézőpontjával azonosulni.

lett, hogy a színészek különféle technikákat alkalmaztak – rámutattak az olvasatok sokféleségére, kiemeltek és egymás mellé helyeztek információkat, láthatóvá tettek a sorok közt megbújó üzeneteket –, szerveztek olyan alkalmakat is, ahol az érdeklődők, egyetemisták, tanárok, szakszervezeti tagok kipróbálhatták és megtanulhatták használni ezeket az eszközöket. A nézők résztvevővé tétele, bevonása a dramaturgia alakításába már ezen a ponton elkezdődött, így mutat a *hírszínház a fórumszínház* irányába.

VÁGYAK SZIVÁRVÁNYA

A katonai diktatúra elől Boal emigrációba kényszerült, és a nyolcvanas évek elején Párizsban megalapította az Elnyomottak Színháza Központot. Dél-Amerikában, mint írja, az emberek könnyedén az elnyomó–elnyomott–elnyomás viszonyrendszerébe tudták helyezni az életüket, az elnyomót konkrét személyekkel azonosították, a közönség pedig homogén volt, ezért Boal fórumain azonnali megoldásokat kerestek konkrét helyzetekre. Ezzel szemben Európában első ránézésre béke és egyenlőség honolt, az emberek jobb helyzetben éltek, sokféle háttérrel, néhányan bizonyos privilégiumokkal, illetve Boal szerint az elnyomás kevésbé volt tetten érhető. Ezt a következőképpen fogalmazta

meg: míg Latin-Amerikában az elnyomó helyzeteket sokszor rendőrök és főbélők tartják fenn, Európában és Észak-Amerikában a „rendőrök a fejekben” látják el ezt a szolgálatot. („A rendőrök a fejekben” a *vágyak szivárványa* módszer egyik eszköze). Boal számára tehát láthatóvá vált a belsővé tett elnyomás, erre fókuszál a *vágyak szivárványa* módszertana: társadalmi elvárásokra és olyan érzésekre, mint a magány, az ürességtől való félelem vagy a kommunikáció lehetetlensége. A globális Északon nem éhen halnak az emberek, hanem az öngyilkosság és túladagolás a legfőbb halálokok.

TÖRVÉNYHOZÓI SZÍNHÁZ

1986-ban Boal visszatért Brazíliába, megalapította a riói Elnyomottak Színháza Központot, 1992–1996 között pedig Rio de Janeiro városi tanácsosaként tevékenykedett. Ebben az időszakban dolgozta ki a *törvényhozói színház* eszköztárát, amely teret nyitott az állampolgárok és az intézmények közti párbeszédre. A módszer hasonlít a *fórumszínház*hoz, de kifejezetten az adott probléma megoldását szolgáló törvényi és szabályozási megoldásokra koncentrálni. Célja javaslatok létrehozása. Boal regnálása alatt tizenhárom törvényt alkottak meg ilyen módon.

Fórumszínházi folyamat egy HIV pozitív emberekből álló csoporttal

Laura de Witte – Movimento de Apoio á Problemática da Sida (Mozgalom az AIDS problémájának támogatására)

A portugáliai Faróban 2014-től kezdve Laura de Witte kuringa (a joker elnevezése spanyol és portugál nyelvkörnyezetben), fórumszínházi facilitátor dolgozott hat éven keresztül egy csoporttal, amelynek tagjai mind a fent nevezett mozgalomhoz kapcsolódtak. Laurát a kezdetekkor közreműködőként kérték fel egy fórumszínházi darabhoz, majd az első három hónap után önkéntesként a csoporttal maradt. Jelenleg a csoport nem működik, de a tervek szerint újra megalapítják majd egy közeli helyen. Laura álma egy könyv az általuk létrehozott előadásokról a folyamatok alatt készült képekkel, rajzokkal és versekkel. Az évek során a résztvevőkkel való viszony és hierarchia is átalakult, a végére elérték egy nyílt és horizontális kapcsolathoz, amelyben, ha nem értettek egyet, nem mentek tovább.

A csoport öt darabot hozott létre, és a folyamatok elején együtt határozták meg, hogy ezek miről szólnak, ugyanakkor nem mindenki szerepelt minden darabban. Laura végig jegyzetelt, a szöveggönyv az egyéni történetekből állt össze, sokszor egyik-másik csoporttag helyzete, története volt az alap, ahhoz adtak hozzá további elemeket. A díszleteket, jelmezeket, zenéket szintén a csoport alkotta meg.

Az első előadás a munkahelyi diszkriminációról szólt. Albertina, a főszereplő, aki önmagát játszotta, az előadás végén, a krízis pillanatában, amikor a főnöke közli vele, hogy ki van rúgva (mert a betegsége miatt kórházba kellett mennie), mindig azt válaszolta: „köszönöm”, hiába mondták neki a többiek, hogy ez így nem jó. Az előadás utáni fórumon azonban jelentkezett egy lány, hogy lecserélné Albertinát, és szembeszállna a főnökkel. Saját állítása szerint Albertina ekkor értette meg a helyzet fonákosságát, hogy nem tartozik köszönettel azért, hogy kirúgták.

A második előadás témája a családon belüli erőszak volt, mivel egy csoporttag életében erősen jelen volt a probléma, beszélt is róla, de a játékban sok mindent megváltoztattak, nem is ő volt a főszereplő, bár az ő történetét vették alapul. A harmadik előadás a börtönről szólt, mert feltűnt, hogy a téma a csoportban

szinte mindenkit érint. Vagy azért, mert valamelyik hozzátartozójuk ült, vagy mert ők maguk is ültek már.

A negyedik előadás a HIV kérdését feszegette. Mit jelent, ha valaki HIV-fertőzött? A csoport több tagja sokkolódott a híren, hogy van, aki nem akarja kiadni a házat dohányosoknak és melegeknek. „Ez diszkrimináció! Mi lenne, ha ebbe a sorba bekerülnének a HIV-pozitívak is?” Végül három történet keletkezett ki: az elsőben egy férfi prostituáltakhoz jár, nem akar védekezni, majd a feleségével együtt elmennek kivizsgálásra, és kiderül, hogy mindketten HIV-pozitívak, mert a férfi elkapta a prostituáltaktól. A második egy frissen összekerült párról szól, az egyikük HIV-pozitív, a másik fél nem, de utóbbi nem is tudja a társáról, hogy fertőzött. Végül a férfi megosztja a titkát, de a nő becsapva érzi magát az elhallgatás miatt. A harmadikban egy teljesen egészséges meleg pár szerepel: szeretnének kivenni egy lakást, csakhogy a szomszédnál belefutnak minden, a melegekkel kapcsolatos sztereotípiába. „Mi van, ha betegek? A kutyám is elkaphatja! Nem akarunk ilyen embereket a házunkban!” Végül a lakástulajdonos nem engedi be őket azon az alapon, hogy veszélyt jelentenek. Az előadást rendszerint felvilágosítás követte az óvszer használatáról, a kellékekből pedig vinni is lehetett, és a doboz mindig kiürült az este végére.

Az utolsó előadás a szegénységet tárgyalta egy zöld-foki-szigeteki férfi története alapján. A darab egy másik résztvevő szavaival kezdődött: „Szegény vagyok, de vannak álmaim.” A főszereplőnek is voltak, ezért ment Portugáliába, ott azonban egyre rosszabb helyzetbe került. Ezt a darabot csak párszor játszotta a csoport, a járvány miatt az előadások elmaradtak, és a közös munka egyelőre félbeszakadt.

A fogalomtárat és a példákat összeállította Végh Panni.

Felhasznált források:

Augusto Boal, *Games for actors and Non-actors*, Routledge, 2002, <https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/09/Teatro-jornal-de-Augusto-Boal-e-a-descoberta-do-Teatro-do-Oprimido.pdf>
<https://www.britannica.com/biography/Augusto-Boal>
<https://ceasefiremagazine.co.uk/augusto-boal-rainbow-desire/>

H I R D E T É S

Folyamatos előfizetés a Színház folyóiratra

Tárgyhótól tárgyhóig, változatlan feltételekkel:
10 szám, köztük egy nyári dupla, és a lapot házhoz viszi a posta.

Előfizetési díj: **7900 Ft**

Az előfizetés módja: **banki átutalás** • Bankszámlaszám: **K&H Bank 10402166-21624669-00000000** • Számlatulajdonos: **Színház Alapítvány**
 A megjegyzés rovatba nyomtatott nagybetűkkel kérjük feltüntetni az előfizető nevét és pontos címét, ahová a folyóiratot postázzuk.
 Levelezési cím: szinhazalapitvany@gmail.com



HORVÁTH KATA

A TEREMTŐERŐ VISSZASZERZÉSE

Jacob Levy Moreno szociodramája: az alkotóképessé váló közösségek terápiás módszere

Jacob Levy Moreno a drámát és a színházat alkalmazó akció módszerei és akció tudománya – amilyen például a szociodráma és a pszichodráma – napjainkban is rendkívül aktuálisak. E rövid írás a társadalmi szerepet vállaló dráma és színház különböző műfajai között szeretné felhívni a figyelmet erre a szocioterápiás módszertanra. Nemcsak azért, mert egy igen gazdag és részben elfelejtett hagyományról van szó, hanem mert társas viszonyaink gyógyításának szükségessége ma ismét égető egyéni, kisközösségi és társadalmi szinten egyaránt. A morenói törekvés az, hogy ne váljunk a fejünk fölött zajló történelmi folyamatok, politikai rendszerek és saját technológiai vívmányaink bábjaivá, kapcsolatok és spontaneitás nélküli robotokká.

Jacob Levy Moreno a századfordulón Bécsben, majd emigrációját követően az Egyesült Államokban dolgozta ki akció módszereit (a szociometriát, a csoportterápiát, a pszichodramát és a szociodramát) a világ jobb működését célzó, már-már mesianisztikus programjának megvalósítására. Állítása szerint a „valódi terápia nem irányulhat kisebb egységre, mint a teljes emberiség [...]”. Elképzelésének középpontjában a „teremtő ember”, az eredendően kreatív és konstruktív emberi közösség áll. Szerinte az ember legelső és legegységesebb tapasztalata és készsége a teremtőképessége, amelytől a szocializáció során kialakult és konzerválódott szerepei választják el. A terápia – a szociátria – feladata olyan terek kialakítása, ahol az emberi közösségek visszaszerzik és megélik saját teremtő erejüket, konstruktivitásukat, kreativitásukat. Moreno ezt a terápiás megközelítést gyakran Freud analitikus szemléletével állítja szembe. Elmondása szerint csupán egyetlen alkalommal, egy álomelemzésről tartott bécsi előadáson találkozott Freuddal, és amikor az előadás végén a pszichoanalízis atyja megkérdezte a hallgatóságot, hogy mit gondolnak a módszeréről, Moreno állítólag ezt válaszolta: „Hát, doktor Freud, én ott kezdem a munkát, ahol ön abbahagyja. Ön a rendelője mesterséges közegében találkozik az emberekkel, én a természetes környezetükben, az utcákon és az otthonaikban. Ön elemzi az álmaikat, én felkeltem a bátorságukat arra, hogy újra álmodni tudjanak. Megtanítom őket, hogy teremtő istent játsszanak.”¹ És valóban, Moreno egész munkássága akörül forog, hogy milyen eszközökkel hozhatók létre és működtethetők a valóságukat újraalkotni képes emberi társulások. A színház és a dráma ebben a vállalkozásban kap kitüntetett jelentőséget.

Moreno útkeresése a kezdetekben teljesen intuitív volt, gyerekekkel játszott Bécs parkjaiban. Majd egyetemista barátaival (köztük a konduktív pedagógia későbbi megalkotójával, Pető Andrással) létrehozták a „Találkozások Házát” a Bécsbe újonnan érkező, nehéz helyzetben lévő bevándorlók számára, amely egy menedékház és egy közösségi ház funkcióit látta el. A ház működése az általuk kidolgozott úgynevezett találkozásfilozófián (philosophy of encounter) alapult, a bentlakók esténként összegyűltek, és a saját sorsukról beszélgettek egymással. Az 1910-es évek elején Moreno bécsi prostituált nőket szervezett egy csoportba, hogy közös helyzetükből fakadó nehézségeiket megfogalmazhassák, és azokra megoldásokat találjanak. Ez a csoport később egy érdekvédelmi szövetséget is létrehozott, amely a prostituált nők egészségügyi szolgáltatásokhoz való hozzáféréseért küzdött.

Szisztematikus módszertan kidolgozására az első világháború megrendítő tapasztalata ösztökölte Morenót. Kortársaihoz hasonlóan ő is átélte, hogy „minden haladás ellenére, amit az ember elért, összes erőfeszítésének hiábavalósága egyértelművé vált, mégpedig éppen e haladás kitermelte egyes vívmányok miatt. Minden pompás építmény ellenére, amelyet szorgalmával emelt, az embernek azt kellett megtapasztalnia, hogy visszacsúszik abba a primitív állapotba, ahonnan felemelkedése indult.”² Moreno úgy látta, hogy a háború annak bizonyítéka, hogy a kulturális, civilizatorikus és technikai vívmányok (kulturális konzerveink) nem jelentenek biztosítékot, védelmet a rombolással szemben, nem teremtenek garanciát az emberségre, sőt, úgy tűnik, egyenesen azok termelték ki a

1 J. L. MORENO, *Psychodrama* 1. (New York: Beacon House, 1946), 5–6. (Az idézetek itt és a továbbiakban saját fordításban szerepelnek.)

2 J. L. MORENO, „Foundations of Sociometry. An Introduction”, *Sociometry* 4, 1. sz. (1941): 15–35.



Jacob Levy Moreno és Zerka T. Moreno workshopot vezet. Forrás: The Harvard Medical Library

bekövetkezett kataklizmát. Hogyan lehetne elérni, hogy saját civilizatorikus termékei ne kebelezzék be az emberiséget, hanem a közösségek azokat saját viszonyaik megújítására használják? Mi kellene ahhoz, hogy az egyének és közösségek viszonyterjék hatóerejüket saját világuk újratemtésére? Milyen az a társas elrendezés, amelyben az emberek képesek lehetnek erre? A végtelenül zsúfolt Mittendorf menekülttáborban dolgozva, illetve ettől kezdve Moreno szisztematikusan a kapcsolati szempontból legkedvezőbb terek, közegek, folyamatok kialakítására törekedett. A háborút követően, még 1925-ös emigrációja előtt Bécsben alapított erre egy speciális „színházi laboratóriumot”, a Spontaneitás Színházát, amely „biztonságos teret adott a forradalmi kísérletezésre, végtelen lehetőséget teremtett a spontaneitás kísérleti kutatására”.³ Ezzel a „kutató társulatával” azt vizsgálta, hogy miként hozható létre az itt és mostban olyan kollektív találkozás (encounter) és kapcsolódási élmény, amely energetizálja a jelenlévőket, és felszabadítja őket, hogy kulturális konzerveiktől elrugaszkodva újszerű narratívákat alkossanak.

Vajda Sándor költő, a *Ma* folyóirat egyik szerzője a húszas évek elején véletlenül jutott el a Spontaneitás Színházába, és írta le résztvevői tapasztalatait: „A Suschny Hans egyszer mondta, hogy azért van Bécsben is mindenféle újdonság. Mutatott egy könyvet, amelyet egy orvos [...] írt a rögtönző színházról, a Steigreiftheaterről [...], persze ott voltunk mi Suschnyval az első adandó alkalomkor. A teremben, valami atelier fajta volt, a lég tágas, nem voltak sokan. Véletlen publikum nem volt, csak beavatottak tudtak a kísérletekről [...]. Mindenki leült, ahol épp hely akadt [...]. Mit játszunk? – tette fel a kérdést a bevezetést elmondó egyén. Természetesen hallgatás, senki sem akar első lenni. De ahogy az első indítvány elhangzott, jött számtalan [...]. A legnagyobb szenzáció ezen az estén a gyilkosság jelene-

te Dosztojevszkij Raszkolnyikovjából volt. Elfelejtettem, hogy színészek vannak előttem, elfelejtettem a mellettem ülőket, helyet és időt nem éreztem, annyira igaz volt, ami a szemem előtt lejátszódott. Először röviden megtárgyalták a folyamatot, a jelenet tartalmát. [...] És megtörtént a gyilkosság, jelmez, díszlet, világítás nélkül [...]. Az a néhány ember, aki látta, megrendülve ült, mozdulatlan maradt még sokáig a jelenet után. Aztán persze szertebeosztották, szétdarabolták élményüket.”⁴

Bécsi munkájára Moreno úgy hivatkozott, mint „az együtt-létről és a közösségről szóló elgondolások ismétlései[re]: nemcsak elméleti megfogalmazásai, hanem konkrét, gyakorlati megvalósulásai ezeknek az ötleteknek, kipróbálásuk a való életben, egy gyakran ellenséges világ kereti között”.⁵ Később Amerikában a társadalomtudományok területén fejlesztette tovább elképzeléseit. Úgy élte meg, hogy „a látens ötletek itt végre valóban termékeny talajra találtak”.⁶ Az általa létrehozott tudományterület, a szociometria – amelynek keretében a pszichodráma és a szociodráma is kidolgozásra került – a társas dinamikák és viszonyok változtatásközpontú, az érintett emberekkel közös vizsgálatáról szól.

Bár ebben a tanulmányban felidézéstről beszélünk, valószínűleg Moreno munkássága nagyon is élő maradt, „csak” holisztikus aspektusa és szociális ambíciói halványodtak el intézményesülése során az elmúlt évtizedekben. Moreno neve és módszere két területen is ismert. Az egyik nyilvánvalóan a csoport-pszichoterápia, azon belüli is a pszichodráma módszere, a másik a csoportviszonyok kezelésének módszertanából kinőtt kutatási terület, a szociometria.

Pszichodráma csoportokat évente ezres nagyságrendben látogatunk mi, magyarok, gyerekek és felnőttek egyéni önismereti, pszichoterápiás céllal. Több száz aktív csoportvezető

3 J. L. MORENO, „Origins and foundations of interpersonal theory, sociometry and microsociology”, in *Sociometry, Experimental Method and the Science of Society*, 218–237. The North West Psychodrama Association, 2012.

4 Idézi IVÁNSZKY Ágota, „Kassák és a Ma körének osztrák kapcsolatai a bécsi emigrációban”, *Irodalomtörténeti közlemények*, 100, 3. sz. (1996): 294–312.

5 J. L. MORENO, „Origins and foundations...”

6 J. L. MORENO, *Autobiography of a Genius*, North West Psychodrama Association, 2019.

dolgozik országszerte. A módszer oktatása egyike a Magyar Pszichoterápiás Tanács által elismert módszerspecifikus képzéseknek a pszichológus-, illetve pszichoterapeuta-képzésben. A pszichodráma-foglalkozásokon alapvetően egyéni terápia zajlik csoportban. A csoporttagok általában privát életük szereplőit és viszonyait jelenítik meg a színpadon különböző dramatikus technikák segítségével (pl. duplázás, tükör, szerepcseré stb.) annak érdekében, hogy sérült, csoporton kívüli, családi és egyéb kapcsolataikat egy „mintha térben”, a „többszörös valóságban” reparálják, majd ezzel a korrekív élménnyel térjenek vissza a valóságba, képessé válva korábbi kapcsolataik megújítására és új kapcsolatok kialakítására. A pszichodráma színpadán zajló játékokban, megjelenésekben is sok esetben előkerülnek társadalmi, kulturális elvárások és normák (pl. a női vagy férfi szerepekkel kapcsolatban), történeti események vagy folyamatok (pl. a transzgenerációs traumaátadás szereplőkön átívelő útjai), de a fókusz nem ezek közösségi aspektusain van. A két nagy játéktípus bármelyikével dolgozzon is a csoport – akár „protagonista játék”, akár „csoportjáték” zajlik –, az azon belül létrejövő kapcsolódások csak eszközök az *egyéni* gyógyulási, önismereti folyamatában, hatóerejének, cselekvő- és változtatásra való képességének visszaszerzéséhez.

A másik közismert morenoi módszerrel (illetve annak továbbélő és intézményesült változatával), a szociometriával a legtöbbször akkor találkozunk, amikor az iskolapszichológusok kérdőívek segítségével felméri gyerekeink viszonyait az iskolai osztályokban, esetleg erre a felmérésre építve foglalkozásokat is tartanak. A szociometria eredetileg a viszonyok átalakításának tudományos módszertana volt, amelynek szerves elemei voltak a dramatikus eljárások (például a pszichodráma és a szociodráma). Korát messze megelőző találmány volt ez: az emberek (pl. egy leányjavító intézet lakói) saját viszonyaik átalakításának kutatóivá váltak. Sőt, Moreno egy kiterjedtebb, akár globális hálózatelmélet alapjait is vizionálta. Az eredeti, intézményi szociometriában a dráma a részvételi akciókutatás első számú módszere volt. Moreno szerint a dráma azért alkalmas erre, mert olyan műfaj, amely a helyes/morális emberi cselekvés dilemmájának vizsgálatával foglalkozik a viszonyok bonyolult hálózatában, a résztvevő közösség számára aktuálisan fontos kérdésekben. A morenoi dráma résztvevői együtt dolgozzák ki és tanulmányozzák a cselekvőképessé válás lépéseit.

Noha a két eljárás egy töről fakad, a szociometria tudományát és a pszichodramát ma leginkább azok kapcsolják csak össze, akik ismerik Mérei Ferenc munkásságát. Egyébiránt sokak – akik nem szereztek ilyen jellegű csoportokban személyes tapasztalatot – éppenséggel Mérei írásai révén találkozhattak a pszichodráma hagyományával.

A pszichoterápiás mezőn kívül, például az alkalmazott dráma és színház, illetve a közösségi színház területén, azonban a Moreno-féle drámakoncepció a legutóbbi időkig gyakorlatilag láthatatlan maradt – szemben például a Boal-féle Elnyomottak Színháza (fórumszínház) ismertségével. A szintén morenoi alapokra épülő playback-színház, amely az 1970-es évek közepétől Jonathan Fox munkássága révén terjedt el világszerte és vált népszerű rétegműfajjá Magyarországon is, valójában szintén nem lép ki abból a keretből, hogy az egyéni történetek eljátszása és azok feldolgozása történik nyilvánosan, és hogy az egyént juttatja terápiai élményhez a közösségben.

Nem magyar, hanem globális intézményesüléstörténeti jelenség ez, veszteség, amelyet Monica Zuretti argentin szociodramatista a következőképpen foglal össze: „Amikor a pszichodráma pusztán technikává vált a pszichoterápia világában, elveszítette azt a gazdagságát, amely a filozófiai megértésre

és a társadalmi részvételre alkalmassá tette. Ugyanaz történt vele, mint a szociometriával, amikor az a csoportok és szervezetek megértésének diagnosztikus eszközévé egyszerűsödött, és levált a gyógyító folyamatról. Amikor az eszközöket, amelyeket Moreno megalkotott és a mozgalom továbbfejlesztett, a valóságtól elválasztott, kis szobákba zárják, éppen azt a teljességüket szüntetik meg, amelyben gazdagságuk rejlik.”⁷

Bár az elmúlt évtizedekben ez a tendencia igen erőteljes volt, különösen az Egyesült Államokban, illetve a legtöbb európai országban is, ez nem jelenti sem annak a teoretikus és módszertani tudásnak az érvénytelenítését, amely a szociometria nagyszabású projektjében megszületett, sem annak a teljes morenoi életművet végigkísérő misszióknak a feladását, amely az emberi közösségek konstruktív működésének előmozdítására, a szuperdinamikus közösségek megteremtésére irányult. Számos szerző, köztük Adam Blatner is megfogalmazza, hogy „Moreno munkássága túlmutat a pszichodramán, amely csak egy alkalmazási területe volt mindannak, amire az érdeklődése kiterjedt [...]. Mindig ennél tágabb cél lebegett a szemem előtt.”⁸ Monográfiájában John Nolte is azt mondja, hogy „Moreno a kezdetektől tudta, hogy a pszichodráma jócskán több egyszerű pszichoterápiás módszernél. Gyakorolta és támogatta a nem klinikai alkalmazásokat – mint amikor a Monarchia királyát kereste.”⁹ Arra bátorította tanítványait, hogy használják a módszert minél többféle nem pszichoterápiás közegben [...].”¹⁰

A kétezres évek elejétől feléledő nemzetközi szociodráma-mozgalom fontos törekvése, hogy a Moreno által szociodramának – a társas viszonyok kezelésének, terápiájának – nevezett program kiteljesedjen, és részt vállaljon a humán társadalmi beavatkozásokban. Ennek érdekében a terület képviselői felhívják a figyelmet arra, hogy Moreno elkötelezettsége a társas kapcsolatok és társadalmi viszonyok kezelésére, „gyógyítására” a kezdetektől nyomon követhető munkájában. Hangsúlyozzák, hogy azoknak az alapvető koncepcióknak és fogalmaknak az első megfogalmazásai, amelyeket ma a morenoi módszertan specifikumainak, hatásmechanizmusuk kulcsának tekintünk – mint pl. az encounter (találkozás), a spontaneitás és a kreativitás, a szociális és kulturális atom stb. –, jórészt olyan tevékenységek-ből nőttek ki, amelyeket ma szociális akcióknak, társadalmi beavatkozásoknak mondanánk, vagy amelyeket a társadalomtudományi kutatások alá sorolunk (lásd akár a prostituáltaknak szervezett csoportot vagy a Találkozások Házát, akár a Mittendorf menekülttáborban vagy a Sing Sing börtönben és a hudsoni leányjavító intézetben folytatott munkát).

A szociodráma-mozgalom képviselői azt is rendre kiemelik, hogy Moreno holisztikus rendszert alkotott, amelyben a pszichés és a társas jelenségek terápiája elképzelhetetlen egymástól különválasztva. Ha a pszichiáterek a pszichodramát, a szociológusok a szociodramát kedvelik is jobban, továbbra is igaz, amit Moreno 1949-ben már megfogalmazott: „Bármilyen mély és ideológiailag meghatározott legyen is ez a szakadék, minket, a szociometria megalkotóit, nehezen lehet azzal

7 Monica ZURETTI, „Sociopsychodrama: Social Matrix Structure and Role Theory”, (é. n.), https://www.cisenet.com/wp-content/portfolioweb/nuovimetodi/statico/public/documenti/Monica_Zuretti.pdf.

8 Adam BLATNER, „Morenian Approaches: Recognizing Psychodrama's Many Facets”, (é. n.), <https://www.fepto.com/publications-projects/articles/morenian-approaches-by-adam-blatner>.

9 Moreno híressé vált, 1921-es színházi kísérlete arról szól, hogy egy trónt állítva a színpad közepére a nézőkkel közösen akart a kormányzásról gondolkodni a vezetés nélkül maradt Ausztriában.

10 John NOLTE, *The Philosophy, Theory and Methods of J. L. Moreno*, New York: Routledge, 2014.

vádolni, hogy nem teszünk meg mindent ennek áthidalása érdekében.¹¹ Az örökség továbbvivői az eredeti szociometria bázisán álló gyakorlatukat szociopszichodramaként vagy pszichoszociodramaként emlegetik.

A hozzáférés kiszélesítése, vagyis egyebek mellett a marginális csoportok terápiás lehetőségeihez juttatása szintén fontos gondolata a szociodráma-mozgalomnak. Ez is Moreno eredeti csoportterápiás intenciójához kapcsolódik, amely nem volt más, mint a peremre szorult, kirekesztett, igazságtalanságokat elszenvető társadalmi csoportok tagjainak kezelése. Moreno álláspontja az volt, hogy ezeknek a csoportoknak a kezelése, életfeltételeik javítása a teljes társadalomra gyógyító hatással van. A szuperdinamikus közösség, amely filozófiájában mint vízió megjelenik, olyan egység, amelynek minden tagja számára adott a lehetőség, hogy a legjobbat tegye, amire csak képes.¹²

A hozzáférés kiterjesztésének egy másik lényegi aspektusa (amely szintén az eredeti szándékhoz nyúl vissza), hogy – szemben a pszichoterápiás alkalmazással – ne a terápia kedvéért mesterségesen alkotott, hanem a valóságban is létező csoportok, kollektívák tagjai vegyenek részt a drámás alkalmakon és folyamatokban, hiszen éppen az ő (belső és külvilághoz fűződő) kapcsolataik fejlesztése és alkotóképes közösséggé alakulásuk a munka/játék legfőbb célja.

A szociodramát az elmúlt évtizedekben egymástól nagyon különböző területeken és rendeltetéssel használták a világ minden táján: a köz- és felsőoktatásban oktatási céllal (edukációs szociodráma), intézményi viszonyok átforgatására, vállalati tréningek formájában, a szociális, illetve egészségügyi szektorban dolgozó szakemberek képzésében, kollektív traumák feldolgozásában, csoportközi konfliktusok megoldásában, társadalmi krízishelyzetek kollektív értelmezésében, stb. Magyarországon is fontos munkák és kísérletek folynak,¹³ mű-

ködnök műhelyek, folyamatban a módszer mint szocioterápiás eljárás standardjainak kidolgozása, 2022-ben pedig az első önálló szociodráma képzés is elindul.¹⁴

Moreno drámamódszere tehát nem csak pszichoterápiás eszközként alkalmazható hatékonyan. A társas együttélés terápiájában, optimális, konstruktív és fenntartható formáinak kollektív kidolgozásában is fontos szerepet játszhat intézményi vagy közösségi kontextusban egyaránt.

Ezen írás megszületését az Európai Bizottság Erasmus+ programjában megvalósított PERFORMERS 2. projekt (2018-1_HU01-KA202-047847) tette lehetővé. A cikk a projekt keretében végzett kutatásra és az eredményeként megjelent könyvre támaszkodik: Táguló realitás. A szociodráma módszere, szerk. Blaskó Ágnes, Durst Móni, Galgóczi Krisztina, Horváth Kata, Kocsi Andrea, Pados Eszter, Budapest: LHarmattan, 2021.

.....
 dráma módszerével zajlanak (Blaskó Ágnes és Galgóczi Krisztina oktatók vezetésével). A Semmelweis Orvostudományi Egyetemen a szociodráma módszerét a Covid-járvány alatt krízisintervencióra használták, és kiegészítő tréningeket tartanak ezzel a módszerrel (Blaskó Ágnes). A Radnóti Színház ifjúsági műhelyében (RIM) a drámapedagógiai munkát szociodramával egészítik ki, és így készítik a közösségi színházi programokat (Durst Móni műhelyvezetővel). A Magyar Pszichodráma Egyesület Szociodráma-Gyermekdráma Műhelyében általános iskolai osztályokkal dolgoznak a szociodramával, leginkább közösségépítési, konfliktuskezelési célokkal (Kocsi Andrea), illetve javítóintézetekben, gyermekotthonokban, családok átmeneti otthonában alkalmazzák a módszert az intézményi kultúra és pedagógiai kultúra formálására (Pados Eszter, Janda Zsuzsa és Horváth Kata). Vannak továbbá nyilvános szociodráma alkalmak (Életrélektár hírek – Galgóczi Krisztina és Jánossy Bence vezetésével), amelyek a Moreno-féle újságzínház módszerén alapulnak. A Parforum Sajátzínház programja helyi közösségekben, gyakran roma (női) csoportokkal dolgozik szociodramával (Horváth Kata, Pados Eszter, Teszary Judith, Oblath Márton).

14 A Magyar Pszichodráma Egyesületben.

11 J. L. MORENO, „Origins and foundations...”

12 Vö. J. NOLTE, *The Philosophy, Theory and...*

13 Például: a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Szociológia és Kommunikáció Tanszékén vannak kurzusok, amelyek a szocio-

E számunk szerzői

Antal Klaudia (1990) kritikus, Budapesten él

Artner Szilvia Sisso (1967) kritikus, újságíró, Budavidéken él

Bogya Tímea Éva (1997) színházkritikus, Budapesten él

Csató Kata (1977) bábművész, bábrendező, a Freeszfe Egyesület elnöke, Szigetmonostoron él

Fehér Anna Magda (1984) újságíró, Budapesten él

Gabnai Katalin (1948) drámatanár, színikritikus, Budapesten él

Herczog Noémi (1986) színikritikus, a Színház folyóirat szerkesztője, Budapesten él

Hodászi Ádám (1987) rendezőasszisztens, drámatanár, Pápán nevelkedett, Pesten él

Horváth Kata (1978) kulturális antropológus, szociodráma vezető és kiképzőjelölt, Budapesten él

Kállay Eszter (1994) költő, műfordító, szociális munkás, Budapesten él

Oblath Márton (1976) szociológus, Budapesten él

Proics Lilla (Kaposvár, 1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él

Rádai Andrea (1979) szerkesztő, kritikus, műfordító, Budapesten él

Szász Emese (1988) újságíró, a Fidelio szerkesztője, Budapesten él

Szoboszlai Annamária (1979) kulturális újságíró, Budapesten él

Tompa Andrea (1971) író, kritikus, a Babeş–Bolyai Tudományegyetem oktatója, Budapesten él

Turbuly Lilla (1965) író, szerkesztő, Náprádfán él

Varga Anikó (1981) kritikus, Budapesten él

Végh Panni (1983) kulturális antropológus, tréner, facilitátor, Budapesten él

Zsigó Anna (1986) dramaturg, Budapesten él