

ZSIGÓ ANNA

AZ ENYÉM: ÉN NEVELTEM

Gondolatok anyaszerepekről a drámairolalomban

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 drámairolalom 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 világirolalom 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 drámairolalomban gyakran funkcionálisak. Játékos gondolatkísérletnek elmegy, hogy mi volna, ha egy asztalhoz ültetnénk, mint Caryl Churchill a *Nagy-menőkben*, a drámairolalom 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 jelentésszel, 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, narcisztikus vagy igazi nagysággal bíró hősöket 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 összegezhetnénk 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 kitaróan 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 kitaróan 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 elzüllött 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 réműlettől*) 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 érzelmeinek 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