

Nők a kortárs magyar monodrámákban

HEMZŐ CSENGE

A kortárs színházi szcénában egyre nagyobb népszerűségnek örvendő monodráma műfajának a magyarországi szakirodalomban egyelőre elég hányattatott a sorsa: kevesen és keveset foglalkoznak vele, pedig a posztmodern színház és a 21. századi társadalom, amely kifejezetten igényli az önmagával és a múlttal való szembesítést, egyre gyakrabban teszi ezt egy-egy kiemelt alakon keresztül, akinek a történetével valamilyen társadalmi problémára vagy megélt traumára próbál reflektálni.

Tanulmányomban monodrámákat vizsgállok, amelyek főszereplői olyan női karakterek, akik egy valós szereplőről lettek mintázva, vagy több létező személy interjúból lettek összegyúrva. Azért tartom fontosnak ezen drámák mélyrehatóbb elemzését és összehasonlítását, mert az utóbbi évek színház- és filmművészete az eddig elnyomott női történetek virágkorát hozta el, de mivel ezek még a közelmúlt és a jelen tendenciái, kevés szakirodalom foglalkozik a témával, holott olyan női sorsok és élettörténetek kerülnek reprezentálásra, amelyek nem csak a nézők, de a szakma szempontjából is kifejezetten fontosak és érdekesek.

A monodráma

Rövid műfaji tisztázás

Terjedelmi korlátok miatt nincs módunk a monodráma műfaji definíciójának részletes tárgyalására, ezért csak annyira érintjük, amennyire a kutatás szempontjából lényeges.

A monodráma műfaji definiálásánál a szakirodalom nem egységes. Balassa Zsófia, aki Magyarországon szinte egyedüliként kutatta részletesebben a monodráma történe-

tét és szakirodalmát, egy cikkében így fogalmaz:

„A monodráma mint drámai műfaj rendkívül diffúz fogalom, történetileg és földrajzi helyenként más és más, folyamatosan változó jelentéstartalommal bír, még az igencsak alapos strukturalista drámaelmélet-íróknak is beletörnek a bicskájuk abba, hogy minden lehetséges változatát, megvalósulási módját kategorizálják, definiálják. Az egyszemélyesség kapcsán rokon számtalan más előadó-művészeti műfajjal: a stand-up, a slam poetry, a storytelling és a verses estek is közel állnak hozzá. Ez utóbbi ráadásul nagy hagyománnyal bír kőszínházi keretek között is. A legelterjedtebb, viszonylag szűk műfajleírásként is értelmezhető definíció, amikor a dialogikus drámákban is használt monológforma kiterjesztett, hosszú, egészet alkotó változatát értjük monodráma alatt. Azaz a monodráma egy önmagában, dialogikus környezet nélkül álló hosszú monológ.”¹

Ezen gondolatmenet alapján határozom meg a tanulmányban tárgyalt drámákhoz szükséges közös metszetet. A monodrámára ernyőfogalomként tekintek, s alatta értek minden olyan színházi produktumot, amelyben egyetlen ember tartózkodik a játéktérben, és általa ismerhetjük meg az előadásban elhangzó történetet.

Győrei Zsolt, drámaíró, dramaturg tanulmányában az elemzési szempont a színész-

¹ BALASSA Zsófia, „Csak egy színész”, *Színház* 54, 11. sz. (2021): 5–8, 5.

szerep kapcsolódása, pontosabban, hogy a színpadon lévő színész egy vagy több szerepet, illetve egy szerepet sem alakít.² Ez a kategorizálás előremutató a színész szerepének vizsgálata szempontjából, azonban sok homályos és pontatlan részletet tartalmaz, különösen az „egy színész – néhány szerep” bekezdés alatt tárgyalt előadások, amelyeknél nem világos, hogy egy összeollózott előadásszöveg, amely például egy valós ember naplóbejegyzéseiből áll össze, miért nem tekinthető szerepnek. Azonban a tanulmány végkonklúziója, amely a műfaji meghatározásra utal vissza, így szól: „a fentiekben jólrosszul körvonalazott típusok mindegyike él és virul, visszakanyarítva minket a kilencvenes évek színházi lexikonjának – ezek szerint bölcsen szűkszavú – definíciójához: monodráma egyszerűen mindaz, amit egyetlen színész ad elő”.³

Ezzel el is érkeztünk a monodráma origójához: a színészhez. Ugyanis nélküle aligha lehetséges létrehozni egy monodramát, még a műfaj tág kereteit ismerve sem. A színész mint a néző legfőbb kapaszkodója és bástyája, egyedül kénytelen megbirkózni minden feladattal és teherrel, amin egy többszereplős előadáson osztozni lehet a kollégákkal. Viszont a színpadon egyedül állva és meghajolva a sikert és a gratulációkat is ő zsebeli be, annak ellenére, hogy természetesen egy egész csapat munkájának gyümölcse a színpadra került előadás, kezdve az írótól a rendezőn át egészen a díszletépítő és világozó, hangosító kollégákig.

Monodráma a kortárs magyar színpadokon

Az, hogy mi érdekli manapság az alkotókat és a nézőket leginkább az egyszemélyes történetek világából, elég jól kirajzolódik, ha vetünk egy pillantást a legrégebben futó és

legismertebb, legtöbb kritikai és közönség-sikert bezsebelő monodramákra. A monodramák tartalmi és szövegforrási kategorizálására nem találtam kanonizált, elfogadott rendszerezést, így én magam az előadásokat öt nagyobb kategóriába sorolnám az alapján, mik találhatók meg jelenleg a magyar színpadokon. Balassa Zsófia nem bocsátkozik kategorizálásba, egy ún. „valóságossági skálán” helyezi el az előadásokat annak függvényében, mennyire ragaszkodnak konkrét szövegekhez, amelyek a valóságban is elhangoztak,⁴ de részletes kifejtéssel nem foglalkozik.

Az első kategóriába tartoznak azok az előadások, amelyek egy-egy ismert történelmi, irodalmi személy életútját mutatják be, leginkább jelentős magyar személyiségek életéről van szó, de természetesen akad közöttük más ország jeles szülöttje is. Az egyik legrégebben műsoron lévő életrajzi monodráma az Örkény Színház színpadán a névadóról készült előadás, Bereményi Géza és Mácsai Pál szerkesztésében, utóbbi főszereplésével. Nem véletlen kerül elő gyakran az a kritikai/nézői visszahang, hogy Mácsai Pál szinte egygyé vált Örkény István életrajzi történeteivel.⁵ De készült előadás Szabó Magda,⁶ József Attila,⁷ Fedák Sári⁸ vagy Latabár Kálmán⁹ életéből is. Ebből kiolvasható az a tendencia, hogy a magyar színházi szcénának kiemelten fontos a magyar kultú-

⁴ BALASSA, „Csak egy...”, 5.

⁵ Uo., 6.

⁶ *Agyigó. Egy nő sorsa a XX. században, azaz Szabó Magda, az ember*, rendezte: Czeizel Gábor, játssza: Nagyvárad Erzsébet, Gózon Gyula Kamaraszínház.

⁷ *Mondjad, Atikám!*, rendezte és játssza: Vecsei H. Miklós, Pesti Színház.

⁸ *Fedák Sári*, rendezte: Dávid Zsuzsa, játssza: Szűcs Nelli, Nemzeti Színház.

⁹ *A Latabárné fia*, rendezte: Győrei Zsolt, Peller Károly, játssza: Peller Károly, Spinoza Színház.

² GYŐREI Zsolt, „Egy, csak egy legény van talpon”, *Színház* 54, 11. sz. (2021): 2–4.

³ Uo., 4.

ra, színház- és irodalomtörténet fontos alakjainak továbbörökítése.

A második csoport a civil történetek színpadra helyezése, amelyek általában valamilyen súlyos traumát, nehéz szociális dilemmát vagy társadalmilag párbeszédet igénylő élethelyzetet mutatnak be. Ilyen például Királyhegyi Pál szinte a teljes 20. századot megélt kalandos élete, aki a sorscsapásokat is humorral fűszerezve meséli, s a holokauszt után komikusként is él tovább,¹⁰ vagy a Fullajtár Andrea pályáját berobbantó *Csendet akarok!* a Katona József Színház Sufnijában, amely egy hajléktalan nő történetét meséli el, akivel Csalog Zsolt, a darab szerzője személyesen beszélgetett.¹¹

A harmadik kategóriába sorolom a színész saját élete által ihletett darabokat, ahol a színpadon megjelenített karakter egésze, vagy bizonyos részei az őt játszó színész életéből táplálkoznak. Ezek az előadások átmenetet képeznek a dokumentarista, olykor verbatim módszerek és a fikció által létrehozott szövegek között. Ide sorolom például Takács Nóra Diána koncertszínházi estjét az Örkeny Stúdiójában, ahol már ismert dalok mellett a színésznő életéből ihletődött történetek is megszólalnak Kiss Judit Ágnes dalszövegeinek segítségével.¹² A fiatalkorát dolgozza fel Vilmányi Benett az *1v1 zenés stand-up* című estjében, amelynek a Jurányi adott otthont, és közel három évig műsoron is tartotta.¹³ Itt hívnám fel a figyelmet a műfaji keretek tág értelmezésére és a vékony határvonalakra, ugyanis mindkét említett

¹⁰ *Első kétszáz évem*, rendezte: Bánki Gergely, játssza: Szabó Zoltán, Gólem Színház.

¹¹ *Csendet akarok!*, rendezte: Csalog Zsolt, játssza: Fullajtár Andrea, Katona József Színház.

¹² *T.N.D.*, játssza: Takács Nóra Diána, Örkeny István Színház, bemutató: 2022.06.03.

¹³ *1v1 zenés stand-up*, írta, rendezte, játssza: Vilmányi Benett, Jurányi Produkciós Közöségi Inkubátorház, bemutató: 2021.11.20.

példám erősen feszegeti a klasszikus értelemben vett színdarab megnevezés alatt futó előadásokat, már ha csak a címetek is vesszük figyelembe. Azonban mindenképp fontosnak tartom őket a monodráma egy-egy alfajának tekinteni és említést tenni róluk, egyrészt a fejezet elején alapul vett műfaji definíció kereteibe való beletartozás miatt, másrészt a műfaj sokrétűségének bemutatása céljából.

A negyedik csoportba a száz százalékos fikciós drámákat sorolom. A négy kategória közül ez a legkevésbé jellemző manapság. A tendencia azt mutatja, a 21. századi alkotók és nézők éheznek a valóság beemelését az egyszemélyes előadásokba, valamiféle igazságkeresés és hitelességre való törekvés motivációjából. A jelenben kifejezetten kevés teljesen fikciós monodráma keletkezik, ámde klasszikus darabokat még elővesznek olykor. Ilyen például Eberhard Streul *A kellékes*¹⁴ című darabja Parti Nagy Lajos átiratában, amelynek főszereplője egy színházi kellékes (Kern András), s amely 2008 óta fut, először a Pesti Színház, majd a Belvárosi Színház színpadán, Ilan Eldad rendezésében.¹⁵ Egy másik jelentős előadás a 2018-ban bemutatott *Margarida asszony* a Karinthy Színházban, amely Roberto Athayde brazil szerző műve az 1970-es évekből.¹⁶ A darab egy tanárnőt állít a katedrára, aki végig az osztályához, azaz a nézőkhöz beszél. A tanárnő szerepét a magyar színháztörténet legjelentősebb színésznői öltötték magukra, elsőként Psota Irén a Várszínházban 1981-ben, jelenleg pedig Balázs Andrea, a Karinthy Színház művésze. Végezetül, az egyik

¹⁴ Eredeti cím: *Die Sternstunde des Josef Bieder*, ősbemutató: 1982.

¹⁵ *A kellékes*, rendezte: Ilan Eldad, játssza: Kern András, ford. Parti-Nagy Lajos, Pesti Színház, bemutató: 2008.09.28.

¹⁶ *Margarida asszony*, rendezte: Böhm György, játssza: Balázs Andrea, Karinthy Színház, bemutató: 2023.09.28.

legismertebb, a monodrámák klasszikusaként is emlegetett darab, Gogoltól az *Egy örült naplója* is nagy sikerrel fut már 2016 óta Bodó Viktor rendezésében, Keresztes Tamás főszereplésével a Jurányiban, amely egyaránt lett szakmai és közönségsiker.¹⁷

Az ötödik, egyben utolsó kategória a verses/mesés estek, felolvasószínházak, egy-egy konkrét, eredetileg nem színpadra szánt mű előadása. Példaként Berecz András mesemondó estjei szolgálnak a Nemzeti Színházban, valamint Csöre Gábor *Toldija* a Pesti Színházban.¹⁸

A kategóriák rövid áttekintését azért tartottam fontosnak, hogy megvizsgáljuk, a női történetek milyen keretek között tudnak legjobban kibontakozni, és ennek milyen formái jelennek meg a kortárs magyar színpadokon.

Női történetek a kortárs magyar színpadokon

A női történetek dömpingszerű felszínre kerülése Magyarországot is elérte az utóbbi évtizedben. Ennek okai meglehetősen sokrétűek, és feltehetőleg közrejátszik benne az a társdalami tendencia, amely igyekszik lebontani a patriarchátus által uralt művészet-felfogást, és észrevehetővé tenni a sokáig árnyékba kényszerített női reprezentációt.

Ezen, többségében feminista olvasatú történetek elbeszélésére a monodrámá kiváló műfajnak mutatkozik, ugyanis erősíti a nő mint önmagában is megjeleníthető entitás létét és ábrázolását azzal, hogy a főszereplő magára marad a színpadon, s férfi karakterek csupán verbálisan, az elbeszélés eszközeivel jelenhetnek meg (kivételek persze ez alól a fényképek, vetítések, bábok használata).

¹⁷ *Egy örült naplója*, rendezte: Bodó Viktor, játssza: Keresztes Tamás, Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház, bemutató: 2016.07.22.

¹⁸ Arany János: *Toldi*, rendezte: Paczolay Béla, játssza: Csöre Gábor, Pesti Színház, bemutató: 2014.04.04.

Magyarországon a női történetek nagy számban képviseltetik magukat az általam felvázolt kategóriák mindegyikében. A legnépszerűbb és leginkább elfogadott altípus az ismert irodalmi vagy történelmi személyiség életéből készült előadás. A férfiakkhoz képest itt még jelentős lemaradásban vannak az ismert női sorsok, ami valószínűleg épp annak a patriarchális világrendnek köszönhető, amelyben a nők kevesebb megnyilvánulási lehetőséget kaptak, így kevesebb azoknak a közéletileg ismert női szereplőknek a története, akiknek a személye nyilvánosságot kapott az évek során. Tehát az arányok nem a jelenlegi kor világszemléletét tükrözik vissza, hanem az elmúlt korokét, hiszen ezekből táplálkoznak ezek az előadások. Ebbe a kategóriába tartoznak többek között a Szabó Magdáról,¹⁹ Fedák Sáriról,²⁰ Mezei Máriáról,²¹ Sisi királynéről²² vagy Karády Katalinról²³ szóló előadások, amelyek ugyan különböznek a szövegek forrásanyagainak válogatási módszereiben és a színész-szerep felfogásában, de közös magjuk, hogy az egyébként ismert személy élet-történetét és műveit még közelebb hozzák a közönséghez.

A civil, közéletileg egyáltalán nem, vagy csak egy szűk réteg által ismert szereplőről, illetve akár továbbra is névtelenségben maradó, de valós személyekről készült előadások közé tartozik az a három monodrámá,

¹⁹ *Agyigó. Egy nő sorsa a XX. században, azaz Szabó Magda, az ember*, rendezte: Czeizel Gábor, játssza: Nagyvárad Erzsébet, Gózon Gyula Kamaraszínház.

²⁰ *Fedák Sári*, rendezte: Dávid Zsuzsa, játssza: Szűcs Nelli, Nemzeti Színház.

²¹ *Hoztam valamit a hegyekből*, rendezte: Dávid Zsuzsa, játssza: Tóth Augustza, Nemzeti Színház, bemutató: 2015.10.10.

²² *Szerelmünk, Sisi*, rendezte: Czeizel Gábor, játssza: Gubík Ági, Spinoza Színház.

²³ „*Jó a rosszat elfeledni...*”, rendezte és játssza: Gregor Bernadett, Új Színház.

amelyet a következő fejezetben részletesebben elemzek (*Pedig én jó anya voltam, Egyasszony, Emma*). Ezen kívül ide sorolom még a *Palit*,²⁴ mely Maléter Pál özvegyének és a kettejük szerelmének történetét mutatja be, és a *Megmondta professzorasszonyom*²⁵ című előadást is, amely egy rákbeteg nő történetét meséli el. Mindkét előadás a verbatim színházi gyakorlatot követi. Az eddig háttérben maradt feleségek sorsa népszerű anyagnak bizonyul, Maléter Pál özvegyén túl íródott monodrámá Kertész Imre feleségének élettörténetéből is.²⁶ Illetve, hogy külföldi példát is említsünk, a rendszerkritikus orosz újságíró, Anna Politovszkaja feljegyzéseiből és cikkeiből is készült egy monodrámá, nem sokkal a halála után egy olasz szerző, Stefano Massini tollából, amelyet itthon a Katona József Színház Sufnijában tűztek műsorra.²⁷

A one-woman-show kategóriájába sorolom Liptai Claudia²⁸ és Szinetár Dóra²⁹ önálló estjeit, vagy Mészáros Piroska *Call girljét*³⁰, amelyben a telefonközpontos történeteit dolgozza fel.

Fikciós, író által megírt monodrámákból az egyik legújabb a Centrál Színház bemuta-

²⁴ *Pali*, színpadra alkalmazta: Lengyel Anna, játssza: Szamosi Zsófia, PanoDráma, bemutató: 2016.10.23.

²⁵ *Megmondta professzorasszonyom*, rendezte: György Zoltán Dávid, játssza: Kőszegi Mari, PanoDráma, bemutató: 2019.05.13.

²⁶ *Albina. A nő a Nobel-díj mögött*, rendezte: Czeizel Gábor, játssza: Csákányi Eszter, Spinoza Színház, bemutató: 2022.09.14.

²⁷ *Az átnevelhetetlen*, rendezte: Pelsőczy Réka, játssza: Fullajtár Andrea, Katona József Színház, bemutató: 2020.02.22.

²⁸ *Clauságok*, írta és játssza: Liptai Claudia.

²⁹ *Egy életem*, rendezte: Lévai Balázs, játssza: Szinetár Dóra, Centrál Színház.

³⁰ *Call girl*, írta: Mészáros Piroska, Boronkay Soma, játssza: Mészáros Piroska, Centrál Színház.

tója, a *Prima Facie* (Az ártatlanság vélelme):³¹ egy ügyvédnő története, aki nemi erőszak áldozatait képviseli, és maga is áldozattá válik. De ilyen a Grecsó Krisztián regényéből készült monodrámá-adaptáció, a *Vera* is a Kőszegi Várszínházban.³² A két kategória, a fikciós és a saját élet alapján írt darabok határán húzódnak meg Ágens alkotásai, akinek monodrámái, stand-up comedy estjei régóta állandó eseményei a Pincészínháznak.³³

Verses, mesés estekből meglehetősen kevés szerepet vállalnak a nők, kivétel ez alól a kifejezetten gyerekeknek létrehozott előadások. Felolvasószínházi formára is kevés példa akad, de ilyen például Polcz Alaine regénye, az *Asszony a fronton*, amely a Centrál Színházban került bemutatásra Tompos Kátya előadásában.³⁴

Mi a közös pont ezekben az előadásokban? Szinte minden női történet a női elnyomottság – női erő felszínre törésének skáláján mozog, s azt próbálja megmutatni, hogyan lehet feldolgozni a feldolgozhatatlant, hogyan lehet kitörni az elnyomásból. Ám olykor egyszerűen csak megmutatnak egy olyan történetet, amely eddig az ismeretlenség homályába merült, pedig érdemes arra, hogy a világ megismerje. Ezek érvényesek a következőkben elemzett drámákra (*Emma, Pedig én jó anya voltam, Egyasszony*) is, amelyek történetének ismertetésére területi korlátok miatt nincs lehetőség, azonban az elemzések megértéséhez ezek ismerete feltétlenül szükséges.

³¹ *Prima Facie, Az ártatlanság vélelme*, r: Pus-kás Samu, j: Martinovics Dorina, Centrál Színház, bemutató: 2023.04.29.

³² *Vera*, színpadra alkalmazta és játssza: Gris-nik Petra, Kőszegi Várszínház.

³³ *Kurtizánképző; Anyalét; Úr-Kurzus*, mindet írta és rendezte: Ágens.

³⁴ *Asszony a fronton*, rendezte: Seres Tamás, játssza: Tompos Kátya, Centrál Színház.

Magány a színpadon

Közhelynek számít, hogy a monodrámá magányos műfaj. Első hallásra talán logikusan hangzik, amennyiben arra gondolunk, a színész egyedül áll a színpadon. Aligha kétséges azonban, hogy ennél sokkal összetettebb helyzetről van szó. Az egyedüllét ugyanis nem feltétlenül egyenlő a magánnyal. S azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a monodrámá előadója csak a színpadon van egyedül, valójában nagyon is sok ember veszi körbe: a közönség.

A monodrámá alapszituációja, hogy egyetlen ember van jelen a térben, és ő beszél, ami már önmagában is számtalan kérdést felvet: ki ő, kihez beszél, hogyan beszél, miről beszél és miért beszél.³⁵ Balassa Zsófia tanulmányában amellet érvel, hogy a monodrámák antiutópisztikus jellegűek, a közös jellemzőjük a hiány folyamatos reprezentálása, amelyre több drámát hoz példának: többek között Csehov *A dohányzás ártalmassága* című művét, amelyben „Nyuhin, a darab hőse már nem is próbálkozik párbeszéddel, a sötét nézőtérnek, az arctalan tömegnek címezve mondja el előadásnak álcázott panaszáradatát, ezzel egyértelműsítve a párbeszéd hiányát.”³⁶

Az általam elemzett drámákban azonban közel sem ez a helyzet. Mindhárom drámá szorosán épít a nézővel való párbeszédre, még akkor is, ha nem vár aktív válaszadást a nézőtérrel. Az *Egyasszony* és a *Pedig én jó anya voltam* frontális nézőtérrel dolgozik ugyan, de a stúdiósínházi kialakításnak és a félfény használatának köszönhetően a színész nem egy sötét tömegnek magyaráz, hanem arcokat lát, sőt, ahogy Tenki Réka

fogalmazott, „szemekbe kell nézni”, ami a rendező külön kérése is volt, és amit módszeresen gyakoroltak a próbafolyamat alatt.³⁷ A közönséggel legkevésbé interakciót kereső előadás az *Egyasszony*, azonban ebből is érdemes egy gesztust kiemelnünk. A főszereplő arról mesél, hogyan autóznak közösen Zsuzsival, a kislányával, miközben ő – legtöbbször mozgalmi dalokat – énekel neki, majd bele is kezd egybe. A dal végén hosszú szünetet tartva a közönségre néz, arcán értetlenség tükröződik, majd hozzát teszi, „ő ekkor hangosan kacag.” Egyértelműen érzékelteti a közönséggel, hogy partnerként tekint rájuk a beszélgetésben, várja a reakciót, amely nyilvánvalóan elmarad, majd a főszereplő legyint, hozzát teszi, „na mindegy,” majd halad tovább a történetmesélésben. Értelmezésemben ez egy olyan direkt gesztus, amely éppen nem a hiány reprezentációja, sokkal inkább a jelenlevőségé. A szerzői szándék nem vár tényleges választ, jelen esetben valódi nevetést – hiszen tisztában van vele, hogy a drámái szituációból nem következik, hogy a néző nevet, azonban érzékeltetni akarja vele, mielőtt túlságosan is elfeledkezne arról, hogy ő is jelen van ebben az élő helyzetben, hogy ő sem maradhat kívül, itt kell lennie, be kell vonódnia. Ha a *Pedig én...-t* vizsgáljuk, a darab nyitó gesztusa, hogy a főszereplőt alakító Pogány Judit a háza előtt sepregetve érkezik a színpadra, majd hirtelen észreveszi a közönséget, aminek láthatóan egyáltalán nem örül. Az előadás így az első pillanattól érzékelteti, hogy a közönség része az előadásnak, hiszen látjuk, amint konstatálja valaki, hogy van(nak) valaki(k) a házában, ami egyértelműen frusztrálja, és ellenségként is kezeli a betolakodókat. A főszereplő úgy érzi, bizonygatnia kell valamit, magyarázattal tartozik annak, aki nézi, mintha a nézőtérén mindenki azért lenne ott, hogy vallassa, hibáztassa őt, ké-

³⁵ BALASSA Zsófia, „Monodrámák közelről: A monodrámá mint antiutópia”, in *A magyar színháztudomány kortárs irányai*, szerk. BALASSA Zsófia, P. MÜLLER Péter és ROSNER Krisztina, 54–67 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2012), 57.

³⁶ Uo., 58.

³⁷ Interjú TENKI Rékával, készítette: HEMZŐ Csenge, 2024.02.11.

telkedjen benne. „Azt az egyet akarom bizonyítani, hogy milyen anya vagyok,” hangzik el a darab elején egyenesen a közönség tagjainak szemébe nézve, jelezve, hogy olyan narratívát fognak hallani, amelynek végén a főszereplő reményei szerint a vele szemben ülők felmentik őt mint anyát, mert sikerül meggyőznie őket arról, hogy mindent jól csinált. Ez az alapszituáció és a mondat egy bírósági meghallgatás hangulatát idézi fel, ahol a vádlott valójában nem tényleges, verbális választ vár az őt meghallgatóktól, hanem megértést és felmentést. Az, hogy ki legyen mondva: nem voltál rossz anya, nem a te hibád, a főszereplő egész lényének mozgatórugója, azonban konvencionálisan nem releváns a szituációban, mert az anya tisztában van vele, hogy nem fogja hallani ezt a mondatot – ahogyan egyetlen kérdésre sem fog választ kapni, amit a darab során a közönséghez szegez. Az előbeszédyszerűséget, amelynek fontos eleme, hogy van kihez beszélnie, számtalan eszközzel érzékelteti, használja többek között a „Na”, „Nézz oda”, „Na már”, „Nézd már”, „Így ni” kifejezéseket, amelyeket akkor szoktunk mondani, ha valaki néz minket, miközben egy adott tevékenységet végzünk, amely éppen sikerült/nem sikerült, mi pedig ezt verbálisan is konstatáljuk. A líraelméletben ezt a jelenséget hívják hypotyposis-nak.

Az *Emma*, eltérően az előbbi két előadástól, térkonceptiójával megbontja a frontális nézőteret, a székek a terem két oldalán helyezkednek el, egymással szemben, Kerekes Éva Emmája pedig ezen a „páston” jár-ke, megy ki az oldalajtókon, áll meg emberek mellett. (Ezt azért is fontos kiemelni, mert alapjában véve változtatja meg a nézőkhöz való viszonyulást.) Az *Emmában* szó sincs a nézők sötét foltként való elrejtéséről és a hozzájuk szóló végtelen, reménytelen panaszaradról. Az előadás egésze alatt jól látható minden egyes néző arca, tekintete, amelyeket Kerekes Éva ki is használ: szemekbe néz, arcokhoz szól, sőt, gyakran tény-

legesen is megszólítja a nézőket, visszakérdezéssel („Nem?”, „Ugye?”), amelyre választ is vár, és annak idejét is meghagyja a nézők számára. Kerekes Éva minden előadáson máshogyan használja az interakció eszközét, attól függően, hogyan reagál rá a közönség. A velük való kommunikációról, az ún. „együttrezgésről” így nyilatkozott:

„Különös, mert azt hiszem, hogy csukott szemmel is meg tudnám állapítani, hogy ki fordul felém olyan energiával, akivel nagyon jó kapcsolódni. Van, aki zártabb, de semmiképpen nem fér bele egy olyan ítékezés, hogy most ő akkor miért így néz, vagy miért úgy néz, hanem mondom, ez a mélyebb rétegbe való leereszkedés tulajdonképpen föloldja ezeket az elkülönültségeket. Egyszerűen összeolvadunk. Aki nagyon kivonja magát, azt nem birizgálom, tehát tiszteletben tartom, de ha én nagyon – nem is tudom, milyen állapot ez – bevonódom, engedem, minél inkább engedem, hogy ne a valós sztori legyen, ami elől van, hanem ennek az elkülönültsége, hogy oldódjon fel. Amikor ez oldódik, akkor mindenkit, azt érzem, hogy együtt vagyunk. Nagyon felemelő.”³⁸

Fontosnak tartottam a színpadon játszókat is megkérdezni arról, ők magányos műfajnak gondolják-e a monodrámát, mivel ők gyakorlati szempontból egy új perspektívát tudnak nyújtani a téma alapos körüljárásához. Tenki Réka a következőt gondolta a kérdésről:

„Én nem érzem magányosnak. Én szeretem. Az előadás előtti 5 perc, míg be nem lépsz, az pusztítóan magányos. Az tény. Ott az borzasztó, hogy kezdődne már, de még nem kezdődik, te már ké-

³⁸ Interjú KEREKES Évával, készítette: HEMZŐ Csege, 2024.02.17.

szen vagy, de még nem ültek be, és akkor ott dobog a szíved, és akkor az van, hogy... És ez nem az izgulás, egyszerűen csak az, hogy már feltolult benned minden, hogy kezdjük már el. Beléptem, onnantól kezdve megnyugszom. Csak hadd lépjek már be. És ott szar, hogy egyedül vagyok, hogy nem tereli el valaki a figyelmem, aki ugyanúgy készül, és még ha nem is beszélgettünk.”³⁹

Kerekes Éva is hasonlóan vélekedett a kérdésről, kiegészítve azzal, hogy: „inkább felszabadító, hogy nagyon-nagyon támogató ez a helyzet. Nagyon úgy érzem, hogy meg volt támogatva kezdettől fogva, és a saját magam stabilitása nagyon nagy bizonyosság, hogy van az a helyzet, amiben meg tudok állni.”⁴⁰

Pogány Judit is egyetértett, amikor erről kérdeztem: „Én ezt nem érzem, hogy közben én egyedül vagyok. Tehát annyira kialakul egy olyan, mintha egy kupolában lenne az ember a közönséggel. Tehát én állandóan érzem az ő csendjüket. Azt, hogy vesznek levegőt, nem vesznek levegőt, néha egy-egy halk kis nevetést.”⁴¹

Összességében tehát megerősíthető az előfeltevés, miszerint a monodráma a közhi-elelemmel ellentétben egyáltalán nem annyira magányos műfaj. Sokkal nagyobb hangsúly helyeződik a közönséggel való kommunikációra, mint egy olyan előadásnál, ahol a színészek egymással folytatnak párbeszédet. Így válnak a nézők maguk is aktív résztvevővé anélkül, hogy akár csak megszólalnának vagy felmennének a színpadra.

Női traumafeldolgozás a színpadon

Ahogy Nathan Devan Singh megjegyzi, a színháznak megvan a hatalma, hogy olyan ijesztő dolgokat vizsgáljon, melyekről nem beszélünk és nem is beszélhetünk minden nap.⁴² A *Theatre of Trauma* című könyv a traumafeldolgozást vizsgálja posztdramatikus módszerekkel, amelyek nagyrészt nem a verbális, hanem a nonverbális történetmesélésre építenek, és olyan eszközökkel mutatják be a traumát, érzékeltetik a szereplő belső világát, amelynek központjában nem a szöveg, hanem a vizuális megjelenítés áll.

Az általam tárgyalt monodramák éppen az ellenpólust képviselik. A színpadon nem látunk megjelenített erőszakot, traumát okozó cselekvést, de még csak párbeszédés szituációt sem, kivéve, ha a főszereplő saját maga formálja meg a partnerét, akivel folytatja a beszélgetést. Ennek az érdekessége abban rejlik, hogyan hat egy trauma szimplán az elmesélés alapján, s milyen eszközökkel tudják fokozni az elérni kívánt hatást, illetve, hogy szükséges-e egyéb eszközöket bevetni, vagy elég erővel bírnak a ki-mondott szavak.

Az *Egyasszony* esetében konzekvens módszerrel látunk. A főszereplő a szimmetrikusan elrendezett kórházi széksorok jobb szélére ül, a közönségnek oldalt, mintha szembe fordulna a beszélgetőpartnerével, aki jelen esetben az orvosa, és így veszi tudomásul a rossz híreket. Ily módon egyrészt elhitei a nézővel, hogy bevonódott a cselekménybe egy tényleges résztvevő, akinek a jelenlétét érzékeltetjük azzal, hogy szembe fordulunk vele, és el a közönségtől. Másrészt eddig minden információ a néző szemébe mondva hangzott el, ezért kiemelődnek azok a pillanatok, amikor egy-egy rossz hírről szerez tudomást a főszereplő. Más a helyzet azonban

³⁹ Interjú TENKI Rékával, készítette: HEMZŐ Csenge, 2024.02.11.

⁴⁰ Interjú KERESKES Évával, készítette: HEMZŐ Csenge, 2024.02.17.

⁴¹ Interjú POGÁNY Judittal, készítette: HEMZŐ Csenge, 2024.04.07.

⁴² Nathan Devanand SINGH, *Theatre of Trauma*, The Theatre School MFA in Directing Theses, 2017, 11.

a szülésjelenetnél és a terhességmegszakításnál, illetve a halálhír tudomásul vételénél is, ezeket ugyanis frontálisan meséli el. Az első traumatikus élményt, a szülést könnyed, gyermeki hangvétellel, a másodikat, a terhességmegszakítást magából kikelve, a halált pedig csendesen, elfogadóan, de végtelen szomorúsággal a hangjában meséli, ezzel is bejárva egy olyan karakterívet, amelyet a nőábrázolásról szóló fejezetben részletesebben kifejték.

A *Pedig én...* főszereplőjének traumái is sokszorosak. A fia összes bűnét, beleértve az ellenük elkövetett támadást és a többi, fegyházbüntetéssel sújtott vétséget is egészen a gyilkosságig, és a fia elvesztését is fel kell dolgoznia. Tehát nem csak annak a traumájával kell megküzdenie, hogy a saját fia mennyi bűnt követett el (és e küzdelem nem sikerül: az egész darab alatt egyszer sem mondja ki, hogy *bűn*, mindig *bajként* hivatkozik mindenre, amit tett, egészen addig, amíg fel nem hívják a kivégzés után, hogy menjenek be azokért a holmikért, amikkel a fiú azt a *bűnt* elkövette), hanem azzal is, hogy el kell temetnie a saját gyereket, akit a világon mindennél jobban szeretett. Molnárné fokozatosan nyílik meg előttünk, és fedi fel a trauma feldolgozásának fázisait. Tagad, szégyell, takargat, aztán szépen lassan kifakad és azon kapja magát, hogy ordítva kérdezi a nézőket, miért, miért bántotta azt a gyereket az ő kislánya? Ahogy a néző, úgy maga Molnárné sem tud válaszolni a kérdésre, hiába próbál magyarázatokat keresni, ráfogni a gyerekkori bélcavarodás utáni műtétjére: „Akkor sértettek meg nála valamit, ott szúrták el”. Az előadás tolatkodó rendezői effektusok nélkül dolgozik, így minden a karaktert megformáló Pogány Juditra van bízva, neki kell úgy átadnia Molnárné lelkiállapotát, hogy az a néző számára önmagában is elég érdekes legyen. Az, hogy a figyelmet sikerül fenntartani, pont a realista színjátszásnak köszönhető, az eszköztelenségnek, amelynek jóvoltából Pogány Juditot már nem Po-

gány Juditként, hanem Molnárnéként figyeljük meg, az pedig, hogy tudjuk, Molnárné valóban létezett, és ezek valóban az ő szavai voltak, nagyobb hitelt ad mindennek, amit a színpadon látunk és hallunk.

Az *Emmában* a fókusz a férfiaktól elszelvedett traumákon van (amely az *Egyasszonyban* is előjön). A főszereplő beleszeret a másik férfibe, engedi magát a vágyai és ösztönei által vezérelni, és a fiatal éveit, a Budapestre költözését óriási szabadságként éli meg, amelynek elvesztése az igazán nagy trauma számára. Többször tesz utalást szövegszinten is erre: „Vajon az embernek nem lett volna elég egy pindurkával kevesebb szabadság?” Még Rousseau gondolatát is idézi: „A szabadság nem azt jelenti, hogy mindenki azt tehet, amit akar, hanem hogy senkinek nem kell azt tennie, amit nem akar”.⁴³ Az, hogy a férj hogyan válik erőszakossá, fokozatosan tárul elénk, de a visszaemlékezések során már meglehetősen egyértelműnek tűnik: Emma felidéz egy korai pillanatot, amikor rátette kezét a férfi kezére, aki elvette azt, majd visszatette, hogy az ő keze legyen felül. Az előző két előadástól eltérően az *Emma* kevésbé törekszik a realista bemutatásra, a tér, amit korábban már bemutattam, lehetőséget ad a szövegbeli időugrások leválasztására, az ajtókat, a vetítőt, a vödör, a falra rajzolás mind-mind elemelik a történetet a valóságtól és egy alternatív univerzumba helyezik. Mivel Emma története több nőből lett összegyúrva, következetes lépés, hogy az előadás kevésbé él a realista színházi eszköztárral, s inkább olyan történetet akar bemutatni, amely bárkivel megtörténhetett volna. Jól használja viszont az eszköztárat arra, hogy az átélt traumákat közelebb hozza a nézőkhöz. A legnagyobb hatást keltő történet, a legfájdalmasabb, a legbrutálisabb trauma elmeséléséhez a teljes sö-

⁴³ *Emma*, rendezte: DÁVID Attila, játssza: KERESKES Éva, Örkény Színház, bemutató: 2023.05.19.

tétséget választják, a főszereplő kilép a térből és a kinti folyosóról meséli el, hogyan erőszakolta meg a férje a konyhapadlón. A darab tetőpontjaként értelmezhető történethez tehát nem használnak semmilyen vizuális elemet, még a színész mimikáját sem láthatja a néző, pusztán a történetet hallja, a szavak ereje hat rá.

A női test reprezentációja

Nem kerülhetjük meg a női test megjelenítését sem a három előadásban belül, hiszen „a színház az a reprezentációs forma, melynek többnyire a test az egyik tipikus médiuma”.⁴⁴ Az előadások nőábrázolásai nagyban eltérnek egymástól. Az, hogy hogyan érzékeltetjük, mutatjuk meg a karakter női attribútumait, nagyban vezeti a néző tekintetét: azt, hogy hogyan közelíti meg a szereplőt.

Az ún. *male gaze*, azaz a férfitekintet által reprezentált nőábrázolás ellen leginkább az *Emma* megy, ahol a főszereplő a kibontott haján kívül semmilyen tipikusan női attribútumot nem visel. Sötétszürke kapucnis pulóver, sötét farmernadrág, sportcipő: szinte beleolvad a fekete falakkal körülvett térbe. Ez a meglehetősen depresszív hatást keltő öltözék a főszereplő belső lelkiállapotának kivetüléseként is értelmezhető, illetve az erőszak, az elnyomás, a rengeteg őt nőiségében ért támadás okozta trauma hatására kívülről igyekszik eltakarni mindazt, ami a férfitekintetet előhívhatja: ezért a bővebb pulóver, a sötét nadrág, ezért nincs feltűnő smink, sem magassarkú cipő. Fontos, hogy a nézői tekintet se egy szexuális tárgyat lásson maga előtt, hanem egy olyan nőt, akit megtörtek a férfiakkal szerzett tapasztalatai.

A megtörtség az első, amit a *Pedig én...* Molnárnéjáról is elmondhatunk. A színpadra

⁴⁴ SCHULLER Gabriella, *Tükörképrombolók: A tekintet eltérítése a poszt/feminista színházban és performanszokban* (Veszprém: Panon Egyetemi Kiadó, 2006), 43.

belépve egy otthonkában, mellényben, köténykében sepregető idős nőt látunk, akinél az előbb említett két jelzőből az idős a dominánsabb. Hangsúlyosabban érzékeljük a főszereplő korát, mivel nehezen járkal, pisz-mog, kapkod, görnyed, hebeg-habog és jajong, mint a női mivoltát. Egy-egy apró mozzanat, mint a hajigazítás a tükörben ugyan fel-felhívja figyelmünket a nőiségre, de összességében az előadás több mint feléig két dolog dominál: Molnárné kora és anyai szerepe. Utóbbi megjelenését, amely az egész darab origóját adja, össze lehet ugyan kötni a nőiséggel, hiszen a szülés tekinthető a női princípium beteljesítésének, amelynél a közvélekedés szerint nincs nőiesebb dolog a világon, azonban minden erre utaló jel csak verbalizálva van: vizuálisan nincs megjelenítve semmi, ami felidézne bennünk a klasszikusan női attribútumokat. Egészen addig, amíg a főszereplő el nem megy fürdeni. Leveti az otthonkáját, elhúzza a függönyt, majd kilépve mögüle már hosszú, kiengedett hajjal, köntösben tér vissza. Ez az a pont, ahol valami olyan vizuális váltást tapasztalunk, amely egy pillanatra elfeledteti a megtört idős asszony eddigi képét, és visszahozza a nőt, akit eddig gondosan rejtegetett. Megfürdik, szép fekete ruhát ölt fel, megfésülködik, tehát világos: készülődik valami-re/valahová. Hamarosan kiderül: a temetőbe indul, hogy meglátogassa a fiát. Tehát nőiségének kibontakozása visszavezet az anyasághoz való szerepéhez, amelyet már csak úgy élhet meg a fiával, hogy virágokat visz a sírjára.

Az *Egyasszony* nőképe teljesen más. Az előadás nem egyetlen pillanatot, nem egy idősávet merevít ki, hanem hosszú évekig tartó folyamatot, amelynek változását a megjelenített nőalakon is végigkövethetjük. A darab nyitó pillanatában a főszereplő még nincs jelen, majd elhangzik egy mondat: „Maga hét hetes terhes, gratulálok! Jöjjön vissza szülés után!” Csak ezek után lép ki a színpad hátsó felében elhelyezett kórházi el-

választó mögül egy kissé ijedt, kajla, éretlen benyomást keltő lány, majd a táskájával leül a nézőkkel szembeni kórházi székre és vi-gyogorogva közli: „Felnőtt lettem”. Követke-zésképp, az anyai hír tudata maga a születés pillanata, a darab kezdete és a felnőtté válá-sé is, s opozícióban áll a vizuális megjelení-téssel. Egy felkötött hajú, izgő-mozgó, gyermekien lelkes és tudatlan lány ül előt-tünk, ártatlan és naiv benyomást kelt a sportcipőjében, narancssárga gombos egy-beruhájában. Az idő előrehaladtával az ott-hon töltött időszakot a cipő levételével, a na-rancssárga köpeny kigombolásával jelzi. Amikor először mesél a férje erőszakos visel-kedéséről, idegesen, egyre vadabbul, kény-szeresen kezdi dörzsölni azt a széket, ame-lyiken akkor ült, amikor a rossz híreket kapta orvosaitól. Az ütés említésének pillanatában dermed meg, majd hirtelen kibontja lófarok-ba fogott haját, egy pillanatra elgondolko-dik, aztán hirtelen mozdulattal újra össze-fogja, de ezúttal már kontyot csinál belőle. Ez is egy korszakváltást, a főszereplő fejlő-désének vonalát érzékelteti. Közvetlenül ez után teljesen leveszi a narancssárga köpenyt, ahogy az új terhességére irányul a fókusz. A viselkedéséből mostanra eltűnt minden gyermeki naivitás, nincs lábrázás, magas hanghordozás, kacarászás. A terhességmeg-szakítás után cipőt vesz fel, farmerkabátot, így egy, a hétköznapi megélő nő képe tár-ul elénk, aki küzd az őt ért elemekkel, de fo-lyamatosan fejlődik, egyre kevesebb benne a düh, a lázadás, és egyre több az elfogadás, a megbékélés. Majd a válás és az új szerelem a külső reprezentációban is elhozza a sztereo-tipikus „Nőt”. Fekete túsarkú, piros térdkö-zépig érő ruha, magabiztos kiállás, szemlé-letváltás: „Nem hagyom magam megalázni”, hangzik el a kulcsmondat, amely – a fősze-replő fejlődését tekintve – az egész előadá-son átívelő folyamat egyik fontos lezárása. A kislánya halála előtt magára ölti a fekete ka-bátot. Fontos, hogy nem veszi le alóla a piros ruhát, nem öltözik át, csak magára veszi a

gyászt, a fájdalmat, de nem engedi el azt a fontos változást, amely az új házasságával megszületett benne. A fekete kabát a gyász és fájdalom mellett saját gyávaságát is elfe-di, hiszen tudja, hogy a kislánya nem fogja megérni a reggelt, mégis hazamegy, mert nem tudja végignézni a pillanatot. Az öltö-zékek tehát mindig reprezentatívak a fősze-replő élethelyzetét, lelkiállapotát illetően, és kiválóan megfigyelhető rajtuk az az ív, ame-lyet az őt ért hatások befolyásolnak.

Az anya

Az elemzett előadások közül kettőben erő-sen jelen van a szülőktől látott/hallott/tapasztalt viselkedésforma továbbörökítése, illető-leg az esetlegesen fennálló problémákról va-ló beszélgetés hiánya. Világosan látszik, hogy vannak kifejezetten olyan, a nőkben évtizedek óta rögzült metódusok, amelyeket a mostani generáció már elkezdett levetkőz-ni magáról.

Az Egyasszonyban érdemes megfigyelni a főszereplő és az édesanyja közötti kommu-nikációt és annak hiányát. „Huszadszor hall-gatom meg anyám történetét a saját szüle-tésemről: a hashajtótól szült meg, amit egy nappal a császármetszés előtt kapott, ami-kor felkészítették a műtetre. Gyakorlatilag ez minden, amit a terhességről és a szülésről tudok”, mondja a főszereplő az előadás ele-jén. Már ebből is világosan kiderül, hogy nin-csenek megfelelő információi arról, hogyan zajlik a folyamat, mire számíton, milyen kör-ülmények fogják majd fogadni a kórházban. Tehát az édesanyja, aki már átélte ezt, nem készítette fel, nem történt meg az erről való kommunikáció, holott talán az egyik legevi-densebb és legfontosabb beszédtema egy anya és lánya között magának a szülésél-ménynek a kibeszélése. Ez az őslélmény köti össze őket, és ezt a mintát örökíti tovább majd az ő gyermeke is, így kiemelten fontos, hogy őszintén átadják az anyák a tapasztala-taikat a lányaiknak. Ebből az is látható, hogy

a főszereplő fiatalságának éveiben, a kései szocializmusban még mindig mennyire tabunak számított a szülés tényleges problémáiról való kommunikáció. Az egyetlen információ, amit kapott az édesanyjától, az volt, hogy „ne jajgasson, mert az ciki”. Tehát ahelyett, hogy valós, segítő jellegű információkat kapott volna a leendő anya az édesanyjától, ami a saját szülésélményét tehetné volna könnyebbé, olyan útravalóval indult neki e testileg-lelkileg megterhelő folyamatnak, amely további görcsöket okozott benne, hiszen a közvélekedés szerint nem élheti meg a fájdalmát. A szülés minden nő életében az édesanyjával való ősi kapcsolódásként értelmezhető, hiszen átél valami olyat, amit előtte a saját édesanyja is átélt vele. A születés csodája mellett gyakran elfelejtünk beszélni a szülés traumájáról, amit a jelen helyzet jól bemutat. Bejárkáló vízvezeték-szerelő, postás, aki csak úgy benézhet a várjódó nők lába közé, a szülésorvos, aki téniszezni menne, ezért siettetni a szülő nőt, indokolatlanul beadott injekciók, megválaszolatlan kérdések, nyakra tekeredett köldökzsinór, ezek után pedig a tájékoztatás teljes hiánya. A rendelkezésre álló terjedelem miatt a szociális ellátórendszer hiányosságait nem áll módomban bővebben kifejteni, de mindenképp fontosnak tartottam rá felhívni a figyelmet, ahogy teszem ezt a másik két előadás elemzése során is.

A főszereplő és az édesanyja közti kommunikációs szakadék felfedezhető még akkor is, amikor a kislányáról szóló diagnózist ismerteti az édesanyjával a telefonban. „Nem baj, kislányom, ha így esett, tesszük a dolgunk”, érkezik rá a válasz. Az édesanya nem enged teret a gyermeke számára e fájdalom megélésében, hanem erősíti benne annak elnyomását.

Vizsgáljuk meg azt a momentumot, amikor hazaérkeznek az orvostól a főszereplő második terhessége alatt, miután megtudták, hogy valami „nem ötös” a babával! Így hangzik a részlet: „Fakó hangon közöljük,

hogy a doktor szerint valami nem ötös a terhességgel. Szeretnék bocsánatot kérni, de nem nagyon találok a szavakat. Egészen biztos vagyok benne, hogy mindez az én hibám, ez a büntetésem, amiért el akartam hagyni a férjemet. Anyu közben tovább pucolja a borsót... – Majd meglátod, kicsim, örülök a babának. Minden rendben lesz!” Tehát a nő megtudja, hogy valami nincs rendben a terhességével, és az első dolog, ami eszébe jut, hogy bocsánatot kérjen. Ez jól rámutat a terhességgel és az anyasággal kapcsolatos, generációk óta hordozott viselkedésformára, ami lehet ösztönszerű, vagy a társadalmi elvárások által generált is, miszerint a „női princípium” beteljesítése, hogy egészséges utódokat hozzanak világra, és amennyiben ez nem teljesül, úgy a nőiségükön esik csorba. A főszereplő pedig nem csak a világ felé szeretné kommunikálni ezt a bocsánatkérést, hanem kifejezetten az édesanyjának, mintha szégyellné, hogy ami az édesanyjának sikerült, az neki nem, így nem tud teljesjogú nővé válni.

Még egy fontos pillanatot szeretnék kiemelni. A karácsonyi ebédkor a nő és családja vendégségbe mennek az édesanyjáékhoz, ám mielőtt odaérnek, ismét verekedésbe torkolló vitája támad a férjével, ahol a férj bántalmazza a gyereket kezében tartó nőt. Az ajtón beérve ezúttal nem fedi el az erőszak nyomait, egyenesen elmondja az anyjának, mi történt, aztán meg is pofozza a férjét, aki ennek hatására hazaparancsolja a családot. Ez megfelelő alkalom lett volna, hogy az édesanya kiálljon a lányáért, hiszen már nyíltan is kiderült számára, hogy a lánya bántalmazó kapcsolatban él, mégsem tett semmit. Ez ismételtén arra enged következtetni, hogy az anya nem tud megfelelő mintát nyújtani a lányának, még egy ilyen egyértelmű helyzetben sem tud kiállni érte, tehát a probléma rendszerszintű, az édesanya sem rendelkezik cselekvési mintákkal, így nem tud mit tovább adni a lányának sem.

Ennél súlyosabb helyzettel találkozhatunk az *Emmában*, ha az édesanyával való viszonyt – különösen a férfiakkal való tapasztalatokat – vizsgáljuk. Amikor a fiatal Emma elmeséli az édesanyjának, hogy Bíró Ferenc, az akkori munkásuk biciklizés közben a fenekét akarta nézni és megalázó helyzetbe kényszerítette, az édesanyja válasza az volt rá, hogy hülye, és csak féltékeny rá. Amikor pedig évek múlva Emma hazatér a gyerekeivel, menekülvén a bántalmazó férje elől, az édesanyja el akarja küldeni: „Hazaérünk, anyu lebasz, hogy többet ilyen férfit nem talállok az életben, hogy meg vagyok bolondulva, hogy ott hagytam, hogy mit akarok a két gyerekkel csinálni, a gatyámat is leperelek ezek rólam, hogy Bíró Ferenc is ezt csinálja velem. Küldött, hogy inkább Sanyi, mint Bíró Ferenc.” Következésképp az édesanya ugyanazokat a traumákat szenved el, mint a lánya, és annyira nem lát ebből kitörési lehetőséget, hogy hajlandó a saját lányát is visszaküldeni ahhoz az emberhez, aki bántalmazza őt. Elkönnyveli, hogy ez a nő sorsa, meg kell becsülni, amit a férfi ad, legfőképpen az anyagi biztonságot, és ezért cserébe eltűnne, hogy úgy viselkedjen vele a férfi, ahogy csak akar. A problémát tehát ez az előadás is rendszerszintűnek mutatja, a generációs különbség azonban az, hogy Emma már lát kiutat abból a börtönből, amelybe a férfi által került, és nem hajlandó visszamenni az ismert rosszba, inkább megbirkózik az ismeretlennel. Az már egy újabb felmerülő kérdés, ahogy az *Egyasszony*nál is utaltam rá, hogy a szociális ellátórendszer miért nem képes megvédeni ezeket a nőket, miért jutnak el addig, mint Emma, aki egy újabb erőszakos cselekményt megakadályozandó végül megöli a rátámadó férfit, amiért letöltendő büntetést kap.

A közönség

Végezetül azt szükséges – ha csupán felületesen is – körüljárunk, hogyan hat a közön-

ségre egy-egy ennyire megrázó, elgondolkodtató, „mélylélektani” előadás. Az olyan érzékeny, társadalmilag tabusított témákat érintő előadások, mint az általam elemzettek, különlegesen erős reakciókat is kiválhatnak a nézőkből. Felszínre hozzák a saját elszenvedett traumáikat a megalázó kórházi szituációkról, a férfiktól elszenvedett bántalmazásokról, a beteg vagy elvesztett gyermekeikről, a párkapcsolati vagy anyaságbeli kudarcokról stb., s gyakran a férfiakat is szembesítik saját viselkedésükkel, férjként vagy apaként elkövetett hibáikkal, nehéz élethelyzeteikkel. Sűrűn mesélik el az előadás után a főszerepet játszó színésznek saját élményeiket, azonosítva a színészt az előadásban szereplő, a tragédiákat elszenvedő nővel. Erről kérdeztem Tenki Rékát, aki így válaszolt:

„Rengeteg minden volt. Anyi születéstörténetet hallgattam végig eddig, hogy nem tudom összeszámolni, mert valahogy annyira intim lesz a közeg, és annyira emberi, annyira megszűnik a színház és a nézőtér közötti negyedik fal. Annyira részeseivé válnak a történetnek, meg nekem, hogy tudják, hogy nem, de mégis olyan, mintha azt hinnék, hogy ez velem történt. Úgy beszélgetnek velem, mintha szakértője lennék ennek. Közben én néha nagyon zavarban voltam eleinte, hogy rád zúdítanak egy egész életet. Hogy a gyerekek ekkor és ekkor halt meg, az egyik fogyatékos, a férjem ver, és ott állsz, és egy idegen ember odajön és elmondja azt a legféltebb dolgot, amit az ember nem is tudom, kinek merne elmondani. És valahogy azt érzem, hogy annyira felszakítja az előadás ezeket a sebeket, hogy így... annyira azt hiszik, hogy velem lehet erről

beszélgetni, hogy mindenbe beavatnak.”⁴⁵

Arra, hogy hogyan reagál és küzd meg ezekkel, így reflektált:

„Kezdetben próbáltam, azt vettem észre, hogy elkezdek tanácsokat osztogatni, mintha tényleg szakértője lennék ennek. Aztán nagyon elszégyelltem magamat. Semmit nem tudsz erről az egésztől, te másfél, oké, két hónapot plusz másfél órát foglalkozol ezzel. De te nem, te nem tudod ezt. Neked fogalmad nincs. És akkor rájöttem, hogy a legbölcsebb dolog az, ha hallgatom. Ha végighallgatom. És megdicsérem, vagy részvétet nyilvánítok, vagy bármi. Ez is egy gyászfeldolgozás egyébként, ez az előadás sok mindenkinek.”⁴⁶

Kerekes Évának is feltettem a kérdést, ő milyen nézői visszhangokkal találkozott, így emlékezett róla:

„Nagyon sokakkal az utcán is találkozom, vagy megszólítanak. Meg volt, aki írt, ilyen magán oldalán, és akkor ezt kiküldték a színházba. Általában, akikkel beszéltem, azt mondták, hogy van egy olyan hatása, hogy itt a térben megnyílnak, és utána egy kicsit később, mint ahogy a traumáknak a természetete, hogy ha nagyon megnyílik, akkor visszazár.”⁴⁷

A legintenzívebb emlékeket Pogány Judit idézte fel, aki mesélt a különböző vendégjá-

⁴⁵ Interjú TENKI Rékával, készítette: HEMZŐ Csenge, 2024.02.11.

⁴⁶ Interjú TENKI Rékával, készítette: HEMZŐ Csenge, 2024.02.11.

⁴⁷ Interjú KEREKES Évával, készítette: HEMZŐ Csenge, 2024.02.17.

tékokról, ahol az előadással járt, többek között a szegedi Csillag Börtönben és a tököli Fiatalokorúak büntetés-végrehajtási intézetében is. Sőt, volt olyan előadás, amelyen a főszereplő fia által meggyilkolt kislány egész osztálya jelen volt, illetve egy alkalommal a történetben szereplő megkéselt kisfiú, aki azóta már felnőtt férfi lett, szintén eljött az előadásra.

„Szóval, hogy nagyon-nagyon kemény közegben is jártam vele, és mindenhol volt közönségtalálkozó, és utána óriási vallomások, hogy kilenc oldalas, ilyen nagy, francia kockás lapokra írt leveleket kaptam, hogy bár az ő anyja lett volna ilyen, mint ez a Molnárné, vagy az ő anyja sokkal jobb volt, mint ez a nőszemély. Ilyen vallomásokat küldtek férfielemek az anyag miatt, annyira hatott rájuk. Volt egy olyan, aki hozzászólt, hogy nagyon mérges volt rám, és ezt egyáltalán nem szerettem hallgatni, és ha nem a falnál ült volna bent, akkor ő ki is ment volna, mert őneki ez nagyon fájt. Mondom, ezt most köszönöm szépen, mert akkor már elértük a célt, ami miatt idejöttünk ezzel az anyaggal.”⁴⁸

Ezeknek az előadásoknak feladata és kihívása, hogy az igazságot a hamis pátoz elkerülésével vigyék színpadra, illetve, hogy védjék a történet valódi főszereplőjét és a közönségben ülő érintetteket is egy esetleges újabb trauma elszenvedésétől, amellyel, hogy elindítják a témáról szóló dialógust.⁴⁹

⁴⁸ Interjú POGÁNY Judittal, készítette: HEMZŐ Csenge, 2024.04.07.

⁴⁹ ANTAL Attila, „Személyes trauma a színpadon: A társadalmi tabuk feldolgozása”, in *Színházi politika # politikai színház*, szerk. ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 43–56 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2018), 49.

Az, hogy a közönség reakciói ennyire nyíltak, sokrétűek és őszinték, azt jelenti, hogy az előadás elérte a célját: társadalmi párbeszédet kezdeményezett, és tett valamit azért, hogy ledöntse a témákat övező tabukat.

Bibliográfia

ANTAL Attila. „Személyes trauma a színpadon: A társadalmi tabuk feldolgozása”. In *Színházi politika # politikai színház*, szerkesztette ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 43–56. Pécs: Kronosz Kiadó, 2018.

BALASSA Zsófia. „Csak egy színész”. *Színház* 54, 11. sz. (2021): 5–8.

BALASSA Zsófia. „Monodrámák közelről: A monodráma mint antiutópia”. In *A magyar színháztudomány kortárs irányjai*, szerkesztette BALASSA Zsófia, P. MÜLLER

Péter és ROSNER Krisztina, 54–67. Pécs: Kronosz Kiadó, 2012.

Carol MARTIN. *Theatre of the Real*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

GYŐREI Zsolt. „Egy, csak egy legény van talpon”. *Színház* 54, 11. sz. (2021): 2–4.

SCHULLER Gabriella. *Tükörképrombolók: A tekintet eltérítése a poszt/feminista színházban és performanszokban*. Veszprém: Pannon Egyetemi Kiadó, 2006.

SINGH, Nathan Devanand. *Theatre of Trauma*. The Theatre School MFA in Directing Theses, 2017.

Interjú KERÉKES Évával. Készítette HEMZŐ Csenge. 2024.02.17.

Interjú TENKI Rékával. Készítette HEMZŐ Csenge. 2024.02.11.

Interjú POGÁNY Judittal. Készítette HEMZŐ Csenge. 2024.04.07.