

Albert Mária

HORDOZÓ VAGY BABAKOCSI?

CSECSEMŐK SZÍNHÁZI KÉPEIRŐL

Vajon hányszor láthatta Andrej figuráját gyerekkocsival valamely *Három nővér* előadásban Edward Bond, mielőtt megírta híres jelenetét egy csecsemő megkövezéséről a *Saved* című drámában?¹ A legutóbb 2011-ben színpadra vitt szöveg nagy botrányt kavart 1965-ös első bemutatóján, és nem kis szerepe volt a brit cenzúra végleges lebontásában. A gyerekgyilkosságot ugyanis sokkal kevésbé tolerálta a konzervatív közönség, szakma és hatalom, mint az egyéb erőszak és szexjeleneteket vagy az obszcén szavakban bővelkedő beszédet. A szerző és az akkori alkotógárda, bár bűnösségüket beismerve büntetést is kaptak, ma is azt nyilatkozza, hogy nem a megbotránkoztatás vagy a sokkolás volt a cél. Helyzetjelentésnek, vészhangnak szánták inkább, egy komor jövőről igyekeztek jelzéseket adni, amikor egyik jelenetben, egy parkban, a feltételezett apa passzív részvételével köveznek halálra egy babakocsiban fekvő csecsemőt duhaj fiatalok. A borzalmat fokozza, hogy a magára hagyott babakocsit később megtaláló anya úgy tolja ki gyermekét a színről, hogy közben végig gügyög hozzá, észre sem veszi, hogy halott. De a néző többet tud. Például azt is, hogy a kocsi-ban nincs semmi. Mégis megdöbben vagy felháborodik, elborzad vagy számonkéri a kegyetlenséget. Bond szövege kényszerdöntések hálójába keveredő, kilátástalan emberekről szól, a „rendszer áldozatairól”. A gyerekáldás sorsfordító hatása ebben a kontextusban szabadságkorlátozás, a beilleszkedést és gépiesedést eredményező konformizálódás elindítója. A közelmúltban bemutatott verzió csecsemőgyilkossága azonban több kritikus szerint is ijesztően aktuális: a magánéleti és társadalmi közöny vagy a csoportterőszakkal érvényesülő identitáskeresés mellett a mai médiában gyakran megjelenő hátborzongató gyerekbántalmazási esetekre rezonálhat a nézőben. Érdekes, hogy a kritikák egybehangzón bántóbbnak találják a hosszan kitartott gyereksírásra nem reagáló szereplők jeleneteit, mint magát a megkövezést.²

Nincs könnyű dolga annak, aki a különböző színházi szövegekben létező csecsemőket színpadon akarja megjeleníteni.

Itt van mindjárt a „szerep” vagy „kellék” kérdése. Nagyon ritka az, hogy élő gyerek kerül be szereplőként a színpadra, bár vannak kivételek. Ilyen volt például Mihai Mănuțiu emlékezetes sepsiszentgyörgyi *Médeiája*³, melynek plakátján is megjelennek „Médeia gyermekei” szereplőként, látványuk, élő ottlétük pedig nemcsak Médeia, hanem Kreón színpadi jelenlétének felépítése szempontjából is fontos. Ugyanilyen fontos – és számomra ez érdekes – a néző fantáziájához táptalajt nyújtó színpadi megjelenítés. A gyanútlan kisgyermeket felváltva magukhoz ölelő Kreón és Médeia képei minden bizonnyal termékenyen mozognak a nézőkben a későbbiekben, mikor szörnyű halálukról értesülnek.

Az előbbi példa viszont inkább kivétel. Sokkal gyakoribb, hogy a gyerek vagy csecsemő pólyaformába csavart rongy vagy többé-kevésbé realiztikus baba, lehetőleg babakocsiban. A babakocsi jó eszköz, mert elfedi a kevésbé illúziókeltő bábót, de lehetőséget ad a színésznek a játékra és a beszédre. Praktikus kis jármű, a cipelés terhét leveszi a szülőről, részben önállósítja a csecsemőt, de egyben el is távolítja gondozójától. Innen eredhetnek az előbb említettél derűsebb tévedések is, mint például Oscar Wilde *Bunburyjében*, ahol a feledékeny nevelőnő szentimentális regénykézirata helyett véletlenül a csecsemőt adja be a vasúti megőrzőbe, és így szól bele sorsának – végül szerencsés – alakulásába.⁴ A történetet csak meséli a végkifejlet leleplező jelenetében, mint ahogy a *Három nővér* Natasája is inkább sokat beszél Bobikról és Szonyecskáról, féltett gyerekeiről, akiket végül Andrejre hagy, míg ő szórakozni megy. Csehov drámáiban sok szó esik távol maradt, apjukat vagy anyjukat váró gyerekekről. Asztrov, a *Ványa bácsi* orvosa és Versinyin a *Három nővérből* is gyakran hivatkoznak távol maradt gyermekeikre, a *Sirályban* pedig Medvegyev hasztalan kérleli Mását, hogy menjen haza éhes és síró gyermekéhez.⁵ Hárító, magyarázó, büntudatos megszólalások.

Büchner *Woyzeke*ének verstöredéke a szüleit holdtól-napig hiába kereső árva kisgyerekről mintha a gyerek perspektívájából válaszolna ugyanerre a helyzetre.⁶ Mindenki csak élni akar. A *Woyzeke* különböző színpadi és filmes változataiban mind nagyon fontos elem a gyerek. Egyik számomra legmegrázóbb színpadi megjelenítését a Krétakör *W – munkáscirkusz*⁷ című előadásában láttam, mikor betonkeverőből „születik meg” az a beton-darab, akit a Marie-t játszó Láng Annamária csecsemőként dédelget. Az előadás határokat feszegető brutális teatralitásában annyira jól működött a

betonkolonc-csecsemő, hogy nézőként aggodalommal vegyes együttérzéssel lehetett követni létezését és magára maradását a kegyetlen világban. A félig vagy majdnem teljesen meztelenül mozgó szereplők mellett nehezen lehetett volna elképzelhető bármilyen más, gyermektestet imitáló megoldás, miközben a nehéz, bumfordi betontömb humanizálódott az őt dédelgető, ringató, simogató emberi testek közelségében.

És az emberré váló tárgy képével vissza is térhetünk a szerep-kellék kettősséghez. Tárgy vagy személy a csecsemő? Mintha valamely mai abortuszvita egyik részletét idéznénk. A *Saved* és az angol nyelv esetében ez egy nyelvtanilag eldöntött kérdés: míg nem tud önállóan megnyilvánulni, a csecsemő egyszerűen *it*, nem *he* vagy *she*, a rá vonatkozó névmásnak nincs neme vagy embersége. A babakocsi mélyében megvetendő és kiszolgáltatott, fenyegető és zavaró valami bújlik meg, a vad suhancok dühe ez ellen a megfoghatatlan, meghatározhatatlan dolog ellen irányul.

Ugyanaz a Láng Annamária, aki Marie-ként betongyereket emberré ringatta, játékbaba-csecsemőt ölel magához a *Lúzerben*⁸, mikor sikeres külföldi énekes-rendezőnként a nézőtérről lép be a magánélet és fikció keretein ki-be járó színpadi játékba. Szakmai és magánéleti megvalósításainak szimbiózisát hivatott jelezni az ölben, karon hordozott, majd a színpad közepére ültetett csecsemő: egy műanyag baba. Hátborzongatóan komplex ez a kép – a minta-élet műviségének nagyon szubtilis kritikájaként is értelmezhető. Tökéletes, jól kezelhető reklámbaba boldogítja szüleit, annyira jó, hogy nem is lehet igaz.

Lassan tehát egészen színházi módon látszik megoldódni a tárgy-személy, kellék-szerep dilemma: a csecsemő vagy gyermek az és olyan lesz, amit és ahogyan tesznek vele. A mai gyermeknevelési trendek között élen jár a kötődő nevelés, melynek alapelve, hogy „... a kisbaba és a növekvő kisgyerek érzelmi szükségletei éppolyan fontosak, mint a testiek. (...) *A testkontaktusigény a táplálkozási szükséglettel egyenrangú erősségű igénye a babának!*” (Kiemelés az eredetiben) Az érzelem és fizikalitás indokolt összekapcsolása táplálja ezt az elképzelést, melyben a szülő és gyerek közötti fokozott közelség mindkettőjük igényeit hivatott szolgálni. Ebben az összearzárságban nem fenyegetés, felelősség, büntudat és szabadságvesztés működteti a gondoskodást, hanem az érzelmi és fizikai fejlődés ígérete. Mert egy enigmatikus, beszélni sem tudó csecsemő minden lehet, és ugyanilyen korlátlan lehetőségekkel kecsegteti a hozzájuk való kötődést vállaló felnőtteket. Az ismeretlen azonban, még ha lehetőség is, nagyon ijesztő.

Ákár istennek is születhet valaki, mint Robert Finley, Richard Schechner¹⁰ és az általa vezetett Performance Group *Dionüszosz 69* című előadásában. A Dionüszoszt játszó Finley nem az egyetlen, aki istennek nevezi magát, az orgiasztikus csoportszülést vezető és később gyilkos anyává változó Agaue-t játszó Joan MacIntosh is istenként köszönti a nézőket. A rituális szülésben ugyanabból a meztelen női testekből épített alagútból születik meg Pentheusz is, hogy aztán Dionüszossal folytatott harcát elkezdje. A kezdeti istenség a korlátlan lehetőségek állapota, innen halad Pentheusz az ismert törvények tisztelete, az ösztönök visszafojtása és a pusztulás felé.

Mert az ismeretlen, még ha lehetőség is, nagyon ijesztő. Ezért az is megtörténhet, mint Marius von Mayenburg *Hideg gyermekében*,¹¹ hogy a babakocsiban valóban csak játékbaba van, azt tépi szimbolikusan darabokra a kötöttségektől menekülő szereplő. Mint gyakran Mayenburg szövegei esetében, a képzelet vagy álom határvidékén járunk, félelmeinket és reményeinket ültetve minden tapasztalatunkba.

És erre való a színház: fizikaivá átlényegítve érzékelteti mindazt, amit szavakban kifejezve másképp értünk, hagyja, hogy a jelenben megéljük, amit sokszor kimondani lehetetlen. A fentiekben szubjektíven, személyes élmények alapján egymás mellé sorolt színházi csecsemőképek mind olyan helyzetekben jelennek meg, ahol a szabadság és kötöttség, a normákhoz való igazodás és az egyéni boldogulás a központi téma. Számomra azt a kérdést vetik fel, hogy elég bátrak vagyunk-e szoros testközelséget vállalni? Bűntudat és felelősség helyett megtaláljuk-e a cselekvő szeretet energiáit? És ez nem pusztán gyerekeknevelési kérdés.

JEGYZETEK

¹ Edward Bond: *Saved*. Első bemutató: Royal Court, 1965. nov. 3. Magyarul: *Kinn vagyunk a vízből*, 1977.

² Michael Billington: *Saved-review*, Lyric-Hammersmith, London, The Guardian, Friday 14 October 2011 00.53 BST, <https://www.theguardian.com/stage/2011/oct/14/saved-review>

Saved – review by Charles Spencer The Telegraph, 5:21PM BST 14 Oct 2011, <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/8827862/Saved-Lyric-Hammersmith-review.html>

³ *Médeia*. Euripidész nyomán rendezte: Mihai Măniuțiu, bemutató a Sep-siszentgyörgyi Tamási Áron Színházban: 2005.02.04

http://www.tamasitheatre.ro/hu/21.html?eloadas_id=1767

⁴ Oscar Wilde: *The Importance of Being Earnest, A Trivial Comedy for Serious People*, első bemutató: 1895. febr. 14., St James's Theatre, London. Magyarul: *Bunbury* (fordítás: Mikes Lajos)

⁵ A. P. Csehov: *Sirály, Ványa bácsi, Három nővér*

⁶ Georg Büchner: *Woyzeck*, 1879. Első bemutató: 1913. nov. 8., Residenz-theater, München, rendező: Max Reinhardt.

⁷ *W-munkáscirkusz* 2001. okt. 23., Krétakör Színház, a Krétakör Színház előadása. Georg Büchner Woyzeck-töredékének és József Attila verseinek felhasználásával, rendező: Schilling Árpád.

⁸ *Lúzer: a remény színháza*, bemutató: 2014. okt. 5., Krétakör Produkció, Trafó Budapest. Írta: Schilling Árpád, Zabezsinszkij Éva és a társulat. Rendezte: Schilling Árpád.

⁹ http://www.lll.hu/kotodo_neveles, La Leche Liga honlapja

¹⁰ Richard Schechner: *Dionysus in 69 Euripidész Bakkhánsnők* alapján (1968), Performance Group, Performing Garage, New York.

¹¹ Marius von Mayenburg: *Das Kalte Kind*, 2002. Magyarul: *A hideg gyermek*, 2003 (fordította Veress Anna). *A hideg gyermek* (r. Béres Attila), 2006, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Stúdió színháza.