

---

# Feminizmus és társadalomkritika két kortárs magyar előadásban

---

OTDK-dolgozat

2025. JANUÁR

# Tartalom

|                                                                                                                               |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Bevezetés .....                                                                                                               | 2  |
| Kinek az élete, kinek a színháza? .....                                                                                       | 5  |
| Esettanulmányok.....                                                                                                          | 13 |
| Fodor Orsolya: Johanna (2023) .....                                                                                           | 13 |
| Tózsá Mikolt: Isten, haza, konyha (2022) .....                                                                                | 20 |
| <i>Az Isten, haza, konyha – avagy ma már keresztbe álltam a Bajcsyn és a Johanna című</i><br>előadások összehasonlítása ..... | 27 |
| Autobiografikus színház .....                                                                                                 | 27 |
| Politikus testszínrevitel és az uralkodó nézői pozíciók határainak feszegetése .....                                          | 28 |
| A nő teste és tere.....                                                                                                       | 31 |
| Összegzés.....                                                                                                                | 32 |
| Szakirodalom jegyzék.....                                                                                                     | 34 |
| Egyéb hivatkozások .....                                                                                                      | 35 |

# Feminizmus és társadalomkritika két kortárs magyar előadásban

## Bevezetés

Az elmúlt pár év a kortárs magyar színház számára sem volt viszontagságoktól mentes. Ugyanakkor a kurrens színházi törekvéseket nézve elmondható, hogy a Színház és Filmművészeti Egyetem alapítványosítása, illetve a független szféra alkotóinak egyre nehezebb anyagi helyzete ellenére is számos friss, műfaji határokat feszegető, az aktuális társadalmi helyzetre érzékenyen reagáló és tudatosan párbeszédet, közös gondolkodást generálni igyekvő előadás születik. Kérdés természetesen, hogy a nehezítő tényezők ellenére, vagy éppen azok hatására vett ilyen irányt a fiatal színházi alkotók érdeklődése — én az utóbbit tartom valószínűbbnek.

A 2020/21-es tanév kezdetekor a Színház és Filmművészeti Egyetem oktatói és hallgatói azzal szembesültek, hogy az intézményben erőszakos igazgató- és modellváltás veszi kezdetét. A kormány pozíciója szerint addig ideológiai nevelés folyt az egyetemen, a szakmai szempontok előnyben részesítésülését segítette volna a váltás. Bár az oktatási módszerek átgondolásának lehettek volna előnyei is, a kivitelezés nélkülözötte a párbeszédet, az aktuális és korábbi oktatók, hallgatók tapasztalatainak becsatornázását — ezek nélkül nevezték ki idősebb Vidnyánszky Attilát az egyetem élére. Az SZFE addigi vezetősége lemondott, a diákok pedig számos tanáruk, illetve világszerte ismert művészek támogatásával 2020. augusztus 31-én induló egyetemfoglalást hajtottak végre, deklarálva, hogy az új vezetés tagjait nem engedik be az épületbe. A blokád hetven napig tartott, jelentős társadalmi támogatást gyűjtve maga köré, kiegészülve egy jelentős demonstrációs hullámmal is.<sup>1</sup>

Az egyetemfoglalás november 10-én, a járványhelyzet miatt ért véget. Ezután rengetegen döntöttek úgy, hogy ebben az intézményben, távozó tanáraik nélkül nem kívánják folytatni a tanulmányaikat. Erre válaszként jött létre a Freeszfe Egyesület, amelynek elsődleges célja 2021 tavaszán az volt, hogy diplomához juttassa azokat a hallgatókat, akik már a végzésükhöz közeledtek, a vezetőváltással és annak következményeivel azonban ellehetetlenítve érezték a diplomaszerezésüket: létrejött az úgynevezett Emergency Exit program.

---

<sup>1</sup> HERCZEG Márk: Az egyetemfoglalás 70 napja; 444., 2020., URL.: <https://444.hu/kepek/2020/11/10/az-egyetemfoglalas-70-napja>

Az Egyesület a következő tanévben, 2021 őszén több saját képzést is indított, melyek formája és oktatói részben átfedést mutattak a korábban az SZFE-n működőkkel, azonban kiegészültek új osztályokkal, ezáltal pedig egy friss színházfelfogással is: olyan szakemberek képzése került előtérbe, akik átfogóan képesek látni a szakmát, nem félnek kísérletezni és más műfajokat, művészeti ágakat is bevonni az alkotásba. Ilyen volt a 2021-ben, 2022-ben, majd 2023-ban indított színház és performansz osztály, vagy a jelenleg is futó színházcsináló, illetve alkalmazott színház képzések is.

A nyolchónapos színház és performansz képzés leírásában szerepel, hogy a tanárok kifejezetten irodalmi szövegen túlmutató, műfaji határokon átívelő és a jelennel párbeszédet folytató alkotások létrehozására szeretnék képezni és biztatni a felvételizőket. Osztályonként öt-hat mentortanárt alkalmazó rendszerben dolgoznak<sup>2</sup>, amely talán részben képes csökkenteni a modellváltás előtti és jelenlegi SZFE-n is problémát jelentő, terhelt hatalmi viszonyok veszélyét.

A Freeszfe Egyesület színház és performansz képzésének születési körülményei és a független szférában jártas, közéletre reflektáló oktatók felsorakoztatása után nem meglepő, hogy az ezekben az évfolyamokban végzett fiatal színházcsinálók, különösen a női alkotók munkáinak egyik legszembevetőbb jellemzője a társadalmi kérdések feldolgozása. Teszik ezt méghozzá nem kizárólag frontális módon, hanem törekedve arra, hogy a felvetett témák mentén a közönség és az előadás résztvevői kapcsolódni tudjanak egymáshoz, létrejöjjön valamilyen szintű közös gondolkodás.

Az itt végzett alkotók munkáiban felfedezhető performansz-hagyomány továbböröklődésének értelmezéséhez hasznos forrás Schuller Gabriella színháztörténész *Tükörképrombolók* című kötete, melyben a feminista színháztörténet legfőbb állomásainak felvázolása után ebből a szempontból elemez több drámát, előadást és performanszt is. Ennek a hagyománynak alapos elemzése nem célja a dolgozatomnak (ez majd egy későbbi kutatás része lehet), azonban egyes, a performanszokra is gyakran jellemző eszközök érdekesek lehetnek számunkra mind a *Johanna*, mind pedig az *Isten, haza, konyha* című előadások kapcsán. Ezek a személyes hangvétel mellett leginkább a testszínrevitel és a közéleti reflexió hagyományai. Schuller kiemeli, hogy azok a feminista színházi események, amelyek nem színházi keretek között zajlanak, de teátrális eseményként értelmezhetőek (például a Guerilla

---

<sup>2</sup> Az első évfolyam mentorai Czirák Ádám, Goda Gábor, Hód Adrienn, Hudi László, Szabó Veronika és Urbán András voltak, a második, 2023 tavaszán végzett osztálynak pedig Czirák, Hód és Hudi mellett Somló Dávid, Vadas Zsófia Tamara, ahogyan a 2023 őszén induló harmadik évfolyamnak is.

Girls akciói), szorosan összekapcsolódnak az intézmények szexizmusát kritizáló megmozdulásokkal.<sup>3</sup>

Az első, 2022-be végzett színház és performansz osztály három tagja, Szántusz Noémi Noya, Kozma Zsófia Rebeka, illetve Tózsá Mikolt 2023 március 15-én megalapították a Nemzet(köz)i Performansz Színház Kollektívát.<sup>4</sup> Első közös alkotásuk nem sokkal a kollektíva megalapítása előtt a Budapest Főváros Önkormányzat által meghirdetett Staféta program keretében létrehozott *It's a MATCH - or will be - maybe* - című performansz, amit 2023-ban mutattak be. A Tózsá Mikolt által rendezett előadásban a modern randizás tapasztalatai elevenednek meg a személyestől a kollektívabb élményekig: az alkotók reflektálnak a Tinder húsipiac-jellegére és a megváltozott ismerkedési helyzetekben való lavírozás nehézségeire. Ebben az előadásban – bár nem tagja a kollektívának – idén már szerepel az egy évvel utánuk végzett Fodor Orsolya is.

Tózsá Mikolt a Freeszfe Egyesület előtt társadalmi tanulmány alapszakon végzett a Szegedi Tudományegyetemen, majd színháztudomány mesterszakon a Károli Gáspár Református Egyetemen. A Szegedi Tudományegyetem Eötvös Loránd Kollégiumának tagjaként az Eötvözet amatőr színtársulatot vezette, majd egyetemi szakmai gyakorlatát a Katona József Színház Behívó színház-pedagógiai programjában töltötte. 2021-ben kezdte meg a Freeszfe színház és performansz osztályát. Vizsgamunkája az *Isten, haza, konyha* című előadás volt, amit az egyik Freeszfe-s mentortanár, Goda Gábor társulata által létrehozott Artus Stúdióban mutattak be június 10-én. Mind ez az előadás, mind a Nemzeti Performansz Színház Kollektíva megalapítása és az azzal azóta közösen létrehozott projektek — például a Marom Zsidó Kultúra programmal közösen, a 2024-es Bánkító Fesztiválon tartott, *Map my life* című esemény, amely személyes élmények megosztására és közösségi koreográfiára épült — egyértelműen jelzik, hogy az alkotó számára kifejezetten fontos a társadalmi szerepvállalás, amelynek számos formáját kipróbálta korábban a színházcsinálástól függetlenül is.

A színház és performansz osztályban egy évvel később, 2023-ban végzett Fodor Orsolya 2017-ben bábszínházi rendező szakon kezdte meg a tanulmányait a Színház és Filmművészeti Egyetemen, majd a Freeszfe Egyesület Emergency Exit programjának köszönhetően a Varsói Színművészeti Egyetem bábtagozatán végzett 2022-ben, bábrendező mesterszakon. A

---

<sup>3</sup> SCHULLER Gabriella: *Tükörképrombolók. A tekintet eltérítése a poszt/feminista színházban és performanszban*. Pannon Egyetemi Kiadó, Theatron könyvek 8., Veszprém, 2006., 30-31.o.

<sup>4</sup> A nevükben rövid ideig szereplő zárójeles „köz” — amellelt, hogy nyilvánvalóan jelzi, hogy nemzetközi koprodukciókban is részt terveznek venni a kollektíva tagjai — a közélettel, közügyekkel való foglalkozás szándékára is rámutat.

vizsgaelőadásként bemutatott *Johanna* előadásában „a sérülékenység identitásformáló erejét saját vallásos múltján keresztül vizsgálja”.<sup>5</sup> A szokatlan térben, a Central European University régi, kőbányai épületének uszodájában játszódó előadás az *Isten, haza, konyhához* hasonlóan a színház közösségi élmény jellegét hangsúlyozza, amely segítségével olyan témákat lehet beemlíteni a köztudatba, amelyeket általában tabusít a közbeszéd, vagy könnyen szemet hunynak felettük a többségi társadalom tagjai. Az egyetemi képzésével párhuzamosan Fodor Orsolya rendezett például a Tehetséges Ifjúság Műhelye amatőr társulatnál, jelenleg is futó *Klara és a Nap* című bábelőadása, mely Kazuo Ishiguro regénye alapján készült, pedig 2024-ben elnyerte a Színkritikusok díját a legjobb gyerek- és ifjúsági színházi előadás kategóriában.<sup>6</sup>

Dolgozatom ennek a két diplomaelőadásnak (*Isten, haza, konyha; Johanna*) elemzésére épül, melyek véleményem szerint jó kiindulópontot jelenthetnek a fiatal kortárs színházcsinálóknál megfigyelhető színházfelfogás vizsgálatához. Ezeknél az alkotóknál tudatos társadalmi szerepvállalásról van szó, melyet ugyanakkor erősen összekapcsolnak saját személyes élményeikkel — a közönséget szellemileg, érzelmileg és sokszor fizikailag is megmozgatni képes előadásokat hoznak létre. Legfőbb vizsgálati szempontjaim a női testszínrevitelek, a felkínált nézői szerepek és ezek politikai vonzatai voltak, elemzéseimet pedig kiegészítettem egyéb kortárs példákkal is, melyek alátámasztják az általam megfogalmazott tendenciát.

## Kinek az élete, kinek a színháza?

A személyes élmények színrevitelére ad lehetőséget az autobiografikus színház módszere. Az autobiográfia, mint kifejezés a 18-19. században születik meg, és magyarul először 1835-ben önéletrajzként használja Jósika Miklós, önéletírásként pedig Bajza Józsefné. A műfajt övező viták és meghatározások azonban csak az 1970-es években jelentek meg.<sup>7</sup> Maga az autobiografikus színház kifejezés Magyarországon az elmúlt években került be a szélesebb színházi diskurzusba, lemaradva a nyugati trendektől. Néder Panni 2018-ban megjelent tanulmányában<sup>8</sup>, azt írja, hogy a tanulmány keletkezésének évében mindössze öt magyar nyelvű

---

<sup>5</sup> Fodor Orsolya bemutatkozása saját honlapján: <https://www.fodororsolya.com/hu/about-me>

<sup>6</sup> A *Klara és a Nap* színlapja az Örkeny Színház honlapján: <https://www.orkenyszinhaz.hu/hu/musor/klara-es-a-nap>

<sup>7</sup> SÉLLEI Nóra: *Tükröm, tükröm... Írónők önéletrajzai a 20. század elejéről*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem, 2001., 17.o.

<sup>8</sup> NÉDER Panni: *Autobiografikus színházi törekvések*, In: *Színház és társadalom*, szerk.: DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, SzínText sorozat 3., József Attila Kör Irodalmi Egyesület és PRAE.HU Kft., Budapest, 2018., 227.o.

találatot dobott ki a Google az autobiografikus színház kifejezésre — pedig egyértelműen megfigyelhető a kortárs színházi törekvésekben ez a színházfelfogás. Ezeknek az előadásoknak lényege, hogy személyes alapanyagokat használnak az alkotás során. Ez rengeteg különböző típusú és mértékű élményanyagot jelenthet az alkotó saját traumáitól kezdve a közös improvizáció során feltárt véleményeken keresztül az alkotási folyamatra való reflexióig.

„Amennyiben eljutunk az önfeltáráshoz, könnyen kiderülhet, hogy a személyesnek, megoszthatatlannak, elzártnak tekintett események, érzelmek, traumák általánossá – ezáltal közössé és közösségivé – formálódnak, s a közös térben feloldást és megoldást nyernek.” — fogalmazza meg Néder Panni az autobiografikus előadások lényegét.<sup>9</sup>

*Személyes trauma a színpadon* című tanulmányában Antal Attila lefektet néhány alapvetést a traumatikus élményeket feldolgozó előadásokkal kapcsolatban, amelyek az autobiografikus módszerhez folyamodó alkotók számára is iránymutatóak lehetnek.<sup>10</sup> Az általa kiemelt tájékozódás (adott közösség működésének, tabuinak széleskörű felderítése) mellett azt gondolom, nagyon tudatosnak kell lenniük az alkotóknak abban is, hogyan nyúlnak bizonyos témákhoz, milyen feloldási lehetőséget adnak a nézőknek az előadás megtekintése közben és után, hol vannak a határai annak, amit még elbír a többi résztvevő, a közönség tagjai, vagy éppen az előadás dramaturgiája.

Az autobiografikus előadások érzékenységében rejlik politikusságuk is. A személyes történetek beemelődnek a kollektív tudatba, közösségi élményt hoznak létre. Alkalmasak emellett arra is, hogy kevésbé ismert történeteket, adott esetben kisebbségi csoportokba tartozó, vagy a társadalom többségének számára láthatatlan személyek történeteit is felszínre hozzák, ezáltal ezek a tapasztalatok a közösség közös tudásanyagának részévé váljanak.

Az esettanulmányok részletes elemzése előtt fontos tisztázni, mit értünk a színház politikussága alatt. A *Színházi politika # politikai színház* című tanulmánykötet szerkesztői, Antal Klaudia, Pandur Petra és P. Müller Péter három kategóriát különböztetnek meg a színház és politika viszonyával kapcsolatban. A *színházi politika* fogalma alatt az intézmény, illetve alkotó pozícióját, vízióját, illetve a hatalom színházzal szembeni magatartását értik, a *politikai színház* kifejezés alatt azt az alkotói tevékenységet, amely az adott kor társadalmi-politikai mozzanataira reflektál – ezesetben (aktuál)politizáló előadásokról van szó. A harmadik

---

<sup>9</sup> Uo., 244.o.

<sup>10</sup> ANTAL Attila: *Személyes trauma a színpadon. A társadalmi tabuk feloldása*. In.: *Színházi politika # politikai színház*, szerk.: ANTAL Klaudia, PANDUR Petra, P. MÜLLER Péter, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018., 46.o.

kategória a *politikus színház*, amely az adott kor színházfelfogásának uralkodó jelhasználatát forgatja fel, valamint megkérdőjelezi a művészeti ág elfogadott működési rendjét. Az általam elemzett előadások az utóbbi két kategória szerint tekinthetők politikus alkotásoknak, azaz részben *politikai színháznak*, részben *politikus színháznak* nevezhetők.<sup>11</sup>

Néder Panni a Mezei Mária nevéhez köthető, 1959-ben bemutatott *Életem története* című önéletrajzi monodramát jelöli meg az első hazai autobiografikus előadásként.<sup>12</sup> Kortárs példaként említi az AlkalMáté Trupp önéletrajzi előadás-sorozatát<sup>13</sup> és az ezekhez az előadásokhoz hasonlóan fikcióba átlépő főszereplővel rendelkező *Lúzert* (Schilling Árpád). A másik két példa Kelemen Kristóf *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk*, illetve a SzínHangok Társulat *Éljen soká Regina!* című előadásai — előbbi dokumentarista irányból közelíti meg az előadássá gyúrt személyes történeteket, míg utóbbi a szociodráma eszközeivel egyetlen fiktív karakterben összpontosítja egy roma közösség nőtagjainak élményeit.<sup>14</sup>

A 2018-as tanulmány megszületése óta számos olyan előadás jött létre, melyek folytatják ezeknek a sorát, sőt talán még inkább megvalósítják az autobiografikus kitárulkozást a színpadon. Az elmúlt években pályájukat független területen megkezdő színházi alkotók mintha nagyon is tudatosan használnák ezt az eszköztárat és Néder Pannihoz hasonlóan vallanak: „A dramaturgiai alapokra helyezett, teatralizált kitárulkozás és sebezhetőség kockázatos, ám kifizetődő vállalása valódi közösségélményt, tudatformáló hatást hozhat létre, s sok esetben terápiás módon funkcionálhat.”<sup>15</sup>

Az elmúlt időszakban született autobiografikus jellegű alkotások többnyire a magyar független színházi szféra közegében jöttek létre és személyességük mellett — vagy éppen pont azért — erősen reflektálnak az ország társadalmi állapotára, az aktuális közéleti történésekre és ezek kulturális szférára, illetve egyes egyénekre gyakorolt hatására. A Freeszfe Egyesület eddigi évfolyamaiban végzett női alkotókra kifejezetten jellemző ez a hang, amit feltehetően tudatosan erősítenek maguk az intézményes keretek között újdonságnak tekinthető színház és

<sup>11</sup> ANTAL Klaudia, PANDUR Petra, P. MÜLLER Péter: *Színház és politika találkozása a boncaszalon*. In: *Színházi politika # politikai színház*, szerk.: ANTAL Klaudia, PANDUR Petra, P. MÜLLER Péter, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018., 11.o.

<sup>12</sup> NÉDER Panni: *Autobiografikus színházi törekvések*, In: *Színház és társadalom*, szerk.: DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, SzínText sorozat 3., József Attila Kör Irodalmi Egyesület és PRAE.HU Kft., Budapest, 2018., 229.o.

<sup>13</sup> Máté Gábor 2003-ban végzett osztálya évi rendszerességgel adott elő önéletrajzi ihlettségű, de fiktívvé gyúrt szórakoztató előadásokat a sorozat keretében.

<sup>14</sup> NÉDER Panni: *Autobiografikus színházi törekvések*, In: *Színház és társadalom*, szerk.: DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, SzínText sorozat 3., József Attila Kör Irodalmi Egyesület és PRAE.HU Kft., Budapest, 2018., 230-232.o.

<sup>15</sup> Uo., 229.o.

performansz, illetve színházcsináló képzések. Az ezekből a képzésekből kikerülő alkotók — az eddig létrejövő előadások alapján — itthon igen frissnek ható színházfelfogással dolgoznak és talán nem is meglepő az autobiografikus színházhoz való kapcsolódásuk. Nem félnek olyan témákhoz nyúlni, amelyek nem csak társadalmilag izgalmasak vagy fontosak, de az alkotók számára is egyéni jelentőségük van. Épp ezért ezek az előadások gyakran nagyon is érzékeny élményeket tárnak fel.

Ezt alátámasztandó szeretnék magam is megemlíteni néhány példát az elmúlt évek magyar független színházi előadásaiból. Legkézenfekvőbb, ha a Tózsza Mikolt egyik közvetlen kollégájának, a Nemzet(köz)i Performansz Színház Kollektíva másik tagjának, Szántusz Noémi Noyának munkásságával kezdem.

Szántusz Noémi Tózsza Mikolthoz hasonlóan szintén a Freeszfe Színház és performansz osztályának első évfolyamában végzett. Vizsgaelőadása *A nagy kacsashow* volt, amelyet 2022 júniusában mutattak be az Artus Stúdióban. Ez az előadás egy személyes élmények és népi hagyományok ötvözetére épülő lakodalmas performansz-előadás<sup>16</sup>, ami az utolsó harmadára közösségi eseménybe csap át.<sup>17</sup> Már ebben az alkotásban is megfigyelhető Szántusz törekvése, hogy a hagyományos, frontális előadásokon túlmutatva közösségi játékot hozzon létre, melyekben pont annyira feszegeti az interaktivitástól gyakran irtózó magyar közönség határait, hogy azok még hajlandóak legyenek követni a játékszabályokat. *A nagy kacsashow*-ban az előadás nagyjából kétharmadáig ez néhány kisebb interakciót jelent. Ezek közül a legemlékezetesebb az a jelenet, amikor — miután maga hosszú ideig ül egy kacsá alakú bilin, de nem tud pisilni (mivel túl sokan nézik) — kiültet maga helyett a közönség soraiból valakit, amíg ő maga kiszalad a mosdóba. Ez a kiválasztott a legelső sorból kerül ki, nem sokkal azután, hogy az alkotó körbejárt és megkérdezte az ott ülőktől, látják-e a sebhelyet az orra alatt, a térdén — vélhetően ezekkel a rövid párbeszédekkel tesztelve azt, hogy ki mennyire kapható a játékra, zavarba jön-e például attól, hogy 10 centiméterről kell vizsgálnia az előadó arcát. Az előadás vége felé a Szántusz által megtestesített menyasszonyt öltöztethetik fel, majd táncoltathatják meg a közönség tagjai, akik idő közben a lakodalom vendégeivé váltak.

Az alkotó legújabb előadása, *A zsúr* sok hasonlóságot mutat *A nagy kacsashow*-val, azonban eszköztárát tekintve jelentősen kiforrottabb: a közös játék keretei tisztábbak, az egyes elemek

---

<sup>16</sup> Az alkotó maga hivatkozik rá így, ezzel egyszerre megjelölve a témát és aláhúzva a műfaji határok feszegetésére való törekvést is.

<sup>17</sup> *A nagy kacsashow* (eddigyi információk szerint) utoljára 2024. november 8-án, a K11 Művészeti és Kulturális Központban volt látható.

szorosabban kapcsolódnak egymáshoz, mint a korábbi előadás jóval széttartóbb részletei. *A zsúr*-ban a Szántusz Noémi által megtestesített harmincéves nő születésnap bulijára érkezünk, amit a szülei szerveztek neki, akik aggódnak miatta, ugyanis kiégéstől szenved. Az ünnepeelt Gyönyörűség, akit az előadás során családtagjai csak Cicukának (ez a becenév már *A nagy kacsashow*-ban is megjelent) hívnak. A kerettörténet ez a buli, aminek keretében a szülőket játszó színészek (Kemény Rozi, Mózes Zoltán) a nézőkkel és az álmából felvert lányukkal zsúrszínházakat játszanak. Ennek alapja a *The Burnout Princess* nevű társasjáték, amely fizikai valójában el is készült *A zsúr* mellé.<sup>18</sup> Itt létrejön tehát egy pontosan meghatározott mozgáskeret, amely a nézők aktív részvételére épít, de olyan módon, hogy az interakciók nem válnak az előadás kínos melléktermékévé. Mindenki játszik és a játékszabályok tiszták, senkit nem rángatnak ki váratlanul a közönség soraiból egy-egy poén kedvéért. Ez jelenthet egy kis hiányérzetet azoknak, akik azt várnák egy magát koncertszínházi társasjátékként aposztrofáló előadástól, hogy az erősen kimozdítja őket a komfortzónájukból, azonban véleményem szerint *A zsúr*-nak ezzel pont ellentétes a célja. Egy aktuális társadalmi problémára, a kiégésre keresi a megoldási lehetőségeket olyan módon, hogy létrehoz az ehhez a problémához vezető közegekkel szögesen ellentétes környezetet, amiben tere van a közös gondolkodásnak és játéknak egyaránt. A személyes élmények felől közelít a kollektív megélések feltárásához és a közösségi megoldáskereséshez. Felmerül a kérdés ezzel az előadással kapcsolatban, hogy hol helyezkedik el pontosan a hagyományos színházhoz, koncerthez, performanszhoz, vagy éppen alkalmazott színházi folyamatokhoz képest — de talán pont azért működik, mert egyik kategóriába sem illik igazán.

A Freeszfe Egyesület hallgatóinál maradva érdemes megemlíteni még két előadást: a Juhász Maja, Szekeres Blanka és Zétényi Lina alkotótírió által létrehozott *Ventillátort*<sup>19</sup>, illetve az *Emese álmát*, amelynek alkotói (kivéve az SZFE-n dramaturgként végzett Vass Szandit) szintén a Freeszfe-n tanultak színházcsináló, illetve közösségi színház képzéseken. Mindkét előadás autobiografikusnak tekinthető.

A *Ventillátor*, amelyet 2024-ben mutattak be és a Bánkító Fesztiválon is nagy sikert aratott, egy felnőttésvétörténet, amelynek főszereplője Blanka (Szekeres Blanka), aki kamaszkorának meghatározó — és vélhetően sokak számára szintén ismerős — élményeit idézi fel. Az előadás ereje, hogy a nézőknek valóban van — még ha nem is szignifikáns — ráhatásuk a történetre. A *Ventillátor* elején elhangzik a kérdés: gyerekként milyen felnőttkorra vágytak, mit képzeltek,

---

<sup>18</sup> A játék tervezői: Milovits Hanna és Lencse Máté

<sup>19</sup> Az előadás címét az alkotók két l-el írják.

milyen lesz majd az életük? Az előadó a közönségből érkező válaszokat felrajzolja egy nagy csomagolópapírra és az előadás során visszautal rájuk, beleszővi az általa megtestesített karakter történetébe a vágyképeket — így megszületik egy olyan fiktív alak, akivel többé-kevésbé mindenki azonosulni tud a közönségből. Az előadás végén az alkotók egy rövid beszélgetést is tartanak, aminek témája a „mikor érezted először azt, hogy most már felnőtt vagy?” kérdés köré szerveződik.

A 2024 tavaszán a Trafóban bemutatott *Emese álma* című monodrámának rendezője Farkas Dorottya, egyik ötletgazdája és előadója pedig Kárász Emese. A *Ventillátor*hoz hasonlóan itt is azonos a főszereplő és az őt megtestesítő színész keresztnéve, amely már önmagában ráerősít a két személy azonosítására, valóság és fikció határainak elmosására. Mivel ennek az előadásnak rendezője és előadója nem azonos, az autobiografikusság dinamikájában megjelenik egy külső rendező elv, mely a nagyrészt fikciónak tekinthető módon színpadra kerülő történetet összefogja, belegyúrva az ötletgazda/színész személyes tapasztalatait. Az alapélmény, amiből az *Emese álma* táplálkozik, nagyon is valós: a mai Magyarországon tapasztalható mindennapi rasszizmust mutatja meg kifejezetten nyersen, miközben szintén sokat játszik a humorral és mozgásszínházi eszközökkel. A rasszista társadalomban boldogulni próbáló fiatal színes bőrű lány megélése mellett az *Emese álma* egy nemi erőszak feldolgozástörténete is egyben, mindezeket pedig az ősmagyar mondák szimbólumvilágába emeli: Emese teherbe esésének mondáját a turulmadár által elkövetett erőszak felől értelmezi újra, ezzel a jelenlévők kollektív tudatába emelve a mindenki által ismert történet problémás voltát.

Mindenképpen szeretném még kiemelni Raubinek Lili 2023-ban bemutatott, *Respect for the 23.000* című táncelőadását, amely bár az előbbiektől eltérő eszköztárral dolgozik, abban mindenképpen kapcsolódik hozzájuk, hogy szintén egy erőteljes személyes alapélmény köré épül. Raubinek szabadúszó koreográfus, táncos, aki két és fél évig dolgozott egy gyermekotthonban. Az általa a diszfunkcionális magyar gyermekvédelmi rendszerben tapasztaltak, különösen a rábízott gyermekek kilátástalan helyzeteivel való találkozásokkor a saját tehetetlenségének megélése hoznak létre egy fájdalmas mozgásszínházi élményt, mindössze ötven percben. Az előadás végén a nézők lehetőséget kapnak egy vezetett gyakorlatban való részvételre, amelynek célja, hogy a közönségnek ne kelljen abban a nehéz idegrendszeri állapotban elhagynia a termet, amelyet előidézett a *Respect for the 23.000* zsigeri élménye, majd egy drámainstruktor által vezetett beszélgetésre is sor kerül.

Ezek az előadások egyértelműen társadalmi felelősségvállalásnak tekinthetők — mondhatni: az alkotóik politizálnak. De vajon kell-e, szabad-e politizálnia a színháznak?

Kikerülheti-e egyáltalán? Véleményem szerint a politizálás nem más, mint a társadalom közös ügyeivel való foglalkozás, az ezekről való gondolkodás.<sup>20</sup> Így tehát minden művészet, de különösen az előadóművészetek többsége nem tud nem politizálni — hisz az alkotókat körülvevő világból indul ki, ahhoz igyekszik hozzászólni, formálni azt, vagy éppen fordít annak tudatosan hátat. Mivel a színház és a politikai megnyilvánulások különböző típusai között átfedést jelent a nyilvánosság, a teatralitás és a performativitás, a színházcsinálás tökéletes lehetőséget kínál a közéleti kérdések megvitatására.<sup>21</sup>

Kricsfalusi Beatrix a *Színház mindenén túl* című tanulmányában Hans-Thies Lehmann posztdramatikusság-elméletéből kiindulva reflektál az elmúlt évtizedek magyar színházának politikához fűződő viszonyára. Ezt a kapcsolatot kölcsönviszonyként nevezi meg és azt állítja, hogy bár Lehmann csak a *Posztdramatikus színház* című könyvének epilógusában tér ki a színház politikai dimenziójára, „világossá teszi, hogy az esztétika számára nem autonóm szféra, amennyiben »az esztétikai vizsgálódások mindig magukban foglalják a legtágabb értelemben vett etikai, morális, politikai és jogi [...] kérdéseket«, ahogy azt is, hogy ideje szakítani azzal az elképzeléssel, mely szerint »a politika csupán felületes aspektusa [volna] a művészetnek«.”<sup>22</sup> Kricsfalusi kifejti, hogy a posztszocialista országok politikához fűződő kapcsolata igen terhelte, így a magyar társadalom színházfelfogása és annak berögzült mintázatai sem működnek olyan magától értetődően, mint sok nyugat-európai országban. A *Színház mindenén túl* című tanulmányában a színháztudós reflektál arra, hogy a szocialista Magyarországon sokszor fontosabb volt az, ami nem hangzott el a színpadon, mint ami igen, valamint kitér a kettős kódolás gyakorlatára is.<sup>23</sup>

Bár úgy tűnik, nem tűnt el a szocializmusból ránk maradt öncenzúrára való hajlam és a mindenkinben ellenséget kereső attitűd sem, a jelenlegi politikai közegben az alkotás szabadságára leginkább a kivéreztetés fenyegetése jelent veszélyt. Nem könnyű úgy alkotni, hogy napról-napra szűkülnek a független színházi szféra számára a megjelenési lehetőségek és

---

<sup>20</sup> A klasszikus definícióból indulok ki: politizálni annyit tesz, mint a polisz (város) ügyeivel foglalkozkodni.

<sup>21</sup> ANTAL Klaudia, PANDUR Petra, P. MÜLLER Péter: *Színház és politika találkozása a boncasztalon*. In: *Színházi politika # politikai színház*, szerk.: ANTAL Klaudia, PANDUR Petra, P. MÜLLER Péter, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018., 10.o.

<sup>22</sup> KRICSFALUSI Beatrix: *Színház mindenén túl. Politikai színház a posztpolitika korában*. In: *Színházi politika # politikai színház*, szerk.: ANTAL Klaudia, PANDUR Petra, P. MÜLLER Péter, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018., 15-16.o.

<sup>23</sup> Uo. 18-20. o.

rendelkezésre álló anyagi források.<sup>24</sup> Ez a kiszolgáltatottság jelentősen befolyásolhatja, milyen előadások valósulnak meg, melyek azok, amelyek szélesebb közönséghez is eljutnak, mi és milyen formában kerülhet kimondásra a színpadon. Erre a helyzetre sokféle válasz létezik — ebben a dolgozatban nem célok ezeket részletezni. Dolgozatomban azokkal az előadásokkal foglalkozom, amelyek egyértelműen vállalták ebben a közegben is a színházcsinálással járó felelősséget és ennek lehetőségeit igyekeznek most pályakezdőként letapogatni.

„A tudatlanság tabut szül, a tabu pedig tudatlanságot eredményez, a kör bezárul. [...]” — írja Antal Attila a *Személyes trauma a színpadon* című tanulmányában.<sup>25</sup> A színházra, mint biztonságos térre hivatkozik: „A színház közösségi tér, nyilvános fórum, ahol az alkotók ideális esetben nyíltan tudnak társadalmi kérdésekkel foglalkozni, közvetlenül szembesítve azokkal a közönségüket. [...] [O]lyan aktív társadalmi intézményként működhet, ahol formanyelvi sajátosságait kihasználva akár a legintimebb és legrejtettebb emberi viszonyokról, problémákról és traumákról is lehet beszélni”.<sup>26</sup> Nem kisebb tehát a színházcsináló felelőssége, mint ezeket a tabukat addig kapargatni, amíg felszínre bukkan alóluk a valóság, majd erről a valóságról párbeszédet kezdeményezni.

Számos fiatal színházcsináló — és köztük is leggyakrabban női alkotók — nyúl olyan témákhoz, melyek a társadalom egyes csoportjait, vagy akár egészét mélyen érintik. Az a kortárs trend, melybe az a *Johanna és Isten, haza, konyha* című előadások is illeszkednek, sokszor súlyos társadalmi kérdéseket feszegető előadások létrehozását helyezi előtérbe. Ezek olyan témák, melyekkel kapcsolatban a politika kiélezett helyzetet teremtett, ezáltal pedig eltűnt a fókuszról a megoldáskeresés (például a *Respect for the 23.000*, vagy az *Isten, haza, konyha* című előadások), vagy olyan kollektív tapasztalatokat dolgoznak fel, amelyekről nehéz egyes közösségekben beszélni, esetleg tabusítva is vannak bizonyos közegekben (például a *Ventillátor*, vagy *A zsúr*). A fenti példák szinte mindegyikében közös az is, hogy különböző módon és mértékben ugyan, de tematizálják a nőiség kérdését, a fiatal nők pozícióját és boldogulási lehetőségeit a kortárs magyar társadalomban.

---

<sup>24</sup> ARADI Hanga Zsófia: *A megszűnés szélére sodort független színházak csak azt szeretnék tudni, ki akarja kinyírni őket*, 2023., Telex, URL.: <https://telex.hu/belfold/2023/06/08/fuggetlen-eloadomuveszeti-szerveitek-tamogatas-kim-emet-nyilt-level>

<sup>25</sup> ANTAL Attila: *Személyes trauma a színpadon. A társadalmi tabuk feloldása*. In.: *Színházi politika # politikai színház*, szerk.: ANTAL Klaudia, PANDUR Petra, P. MÜLLER Péter, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018., 44.o.

<sup>26</sup> Uo. 44-45.o.

# Esettanulmányok

## Fodor Orsolya: Johanna<sup>27</sup>(2023)

A *Johanna* című autobiografikus előadás az alkotó saját bér málkozásának<sup>28</sup> történetéből indul ki. Olyan atmoszférát teremt a színházi előadáshoz képest szokatlan térben, amelynek segítségével a nézők is átélhetik ennek a traumatikus élménynek, illetve közegnek a hatásait. Ez az önéletrajziság a színrevitelkor értelemszerűen fikcióvá válik, nem olvasható rá a megosztott élményanyag teljes egészében az alkotó személyére, az előadói közvetlenség azonban elmossa a határokat.

A CEU régi, kőbányai épületének uszodájában, az öltözőkön, zuhanyzókon keresztül vezető zarándokúton elevenedik meg a személyes történet, amely az üres medencében ér véget. Ezek fehér, nagyrészt csempézett falú, szűkös és sötét terek, melyek a hidegséget, idegenséget, magányt sugároznak. Fodor Orsolya, aki egyben írója, rendezője és előadója is a *Johannának*, egy fiatal nőt testesít meg, aki az előadás elején, az öltöző szűk előterében emlékszik vissza kamaszkori bér málkozásának történetére.

A felhasznált alapélményből adódik az egyházi keretrendszer mint kulturális közeg. Az előadás a „látomás-lecture” alcímet viseli – ezzel már előzetesen egy vallási keretbe helyezve azt és megelőlegezve a valóságtól elemelt, víziószerű, a templomok hidegségére emlékeztető, a résztvevőket önmagukba záró atmoszféráját. Az alkotó egyes szám első személyben mesél bér málkozásáról, sötét humorral és groteszk illusztrációkkal fűszerezve azt, például a kivetített fotón, amely állítólag a bér málkozásakor készült, a háta mögött — családtagjai helyén — csontvázak állnak. Ezeket egy hordozható vetítógép segítségével jeleníti meg a falon. A felidézett bér málkozás megalázó élménnyé válik, mikor kiderül számára, hogy bér maneve<sup>29</sup> nem Jeanne d’Arc, hanem Johanna (a Jeanne név magyarosított változata) lesz és az egész templomi közösség kineveti. Ezután a nézők elindulnak vele a sötét öltözőn keresztül — már-már klausztrofób jelenetek következnek az uszoda zuhanyójában.

---

<sup>27</sup> *Johanna – látomás-lecture*, bemutató: 2023.06.04., CEU Konferenciaközpont (Tokio Sunrise fesztivál), szerző és előadó: Fodor Orsolya, technikai munkatársak: Juhász Maja, Kovács Luca, hangtechnika: Frank Tamás, videós utómunka: Tóth Csongor, Tóth Fruzsina

Az előadást az eredeti helyszínen, a CEU-ban láttam 2024. április 7-én, majd augusztus 18-án, az elemzésemet ezen személyes élményeim alapján írtam.

<sup>28</sup> A bér málkozás a katolikus egyházban a hét szentség egyike, például a házasság vagy a keresztség szentsége mellett.

<sup>29</sup> A bér maneve egy szent neve, amelyet bér málkozáskor felvesz a szentségben részesülő személy.

A Johannát megtestesítő Fodor Orsolya a Jeanne d’Arcot ábrázoló rózsablak falra, illetve lába elé, olyakor magára vetített képével összeolvadva vezeti a kis csapatot a térben, megjelenítve az előadás egyik alapvető dilemmáját: milyen hatással van a választott név a címszereplő személyiségére, képes-e összeolvadni vele és egyáltalán pozitív-e ez a vágyott azonosulás? Ez a jelenet egyrészt megidézi a katonákat csatába vezető szűz alakját, másrészt egy szakrális élményt teremt: a fekete ruhába öltözött, mezítláb Johanna hol némán, az egyházi jellegű zenei kíséret mellett, hol pedig maga is énekelve, már-már nem evilági lényként, lassan halad előre a hideg csempén.

Talán pont ez az elemeltség az, amivel küzd a címszereplő: mit lehet kezdeni egy olyan példával, ami mostani szemmel nézve már természetfelettinek tűnik? Az előadás felhívja a figyelmet arra, hogy Jeanne d’Arc csodált karaktere olyan ellentmondásokat hordoz az egyház elvárásait és a modern nőiséget illetően, amelyek feloldhatatlan belső konfliktust teremtenek. Jeanne d’Arc egyszerre tiszta, szűzies fiatal lány és háborús hős, egy erősen vallásos, ugyanakkor elveihez végletekig ragaszkodó, azokért fizikailag megküzdeni, a korabeli egyházi vezetőkkel szembe menni, sőt meghalni is hajlandó történelmi személy, akinek története legendákkal átitott. Egy androgün karakter, aki nem illik korának szabályrendszerébe, nem tud megfelelni a szerepelvárásoknak.

A *Johanna* fizikailag vonja be a nézőket az előadás terébe, zsigeri élménybe merítve őket — ezért is helytállóbb talán a *résztevő* kifejezés, a *néző*vel szemben. Egy igen limitált, mindössze nagyjából 12 főből álló közönségről van szó, amely szintén hozzájárul az előadás intimitásához. Ennek oka nyilvánvalóan részben a szokatlan tér, ahol nincsen hagyományos színpad és nézőtér, helyette különböző szűk terekben játszódnak a jelenetek. Ugyanakkor egyértelműen a koncepció része a kis nézőszámból adódó intimitás is: ez azt az érzetet keltheti, hogy valami különlegesnek, titkosnak, megismételhetetlennek részesei a jelenlévők. Ez a tizenegynéhány ember az uszoda szűk tereibe zsúfolódik, majd az előadás második felében a színpadi alakot követve a visszhangzó üres, hideg hatású medencében kell helyet foglalniuk. Bár a *Johanna* vége felé tevékenyen is részt kell vennie mindenkinek az előadásban, a tér és hanghasználat erősebb eszköznek bizonyul a közönség bevonására. Ezáltal teljesíti az egyik legfontosabb kritériumot, amelyet Antal Klaudia támaszt tanulmányában a politikus színház felé, miszerint a „néző-résztevőre nem hatni kell, hanem olyan helyzetet, befogadói állapotot

teremteni, melyben új tapasztalatokat szerezve, a »küszöbfázison« átlépve a néző új emberré válhat.”<sup>30</sup>

Az alkotó egy ponton hosszú percekre egy sötét zuhanyzóba zárja a résztvevőket, miközben a víz zubogásán kívül csak egy hordozható hangszóróból szóló hangos szakrális zene hallatszik. Itt azt is megosztja velük, hogy a valláskárosult kifejezés az árvízkárosultságot juttatja eszébe. A túlfokozott akusztikus tér, amiben vakon tapogatják a helyüket a nézők, elmos mindent, megfosztja őket a saját tájékozódási képességüktől, a kapaszkodóiktól. Az előadás szerint az egyházi traumák ilyen dezorientálttá teszik azokat, akiknek át kellett élniük őket — csak éppen az ilyesfajta katasztrófákról nem szokás beszélni.

Fizikailag, a felerősített érzékszervi benyomásokon keresztül élük át a résztvevők azt a fullasztó élethelyzetet, amibe sok esetben belekényszerül egy konzervatív egyházi közegben felnövő fiatal. A modern kor elektronikai eszközeinek ismerőssége és „zajossága” ötvöződik a *Johannában* a szakrális atmoszférával. Az öltözői zuhanyzó pár négyzetméterén, a sötétben, tíz idegen emberrel összezárva, a zuhanyzókból zubogó víz és a kis hangszóróból szóló szakrális zene kettős akusztikai fogságában, a résztvevő úgy tapasztalja meg azt a fojtogató, bizonytalan, kegyetlenül magányos létet, amit a címszereplő „valláskárosultságként” ír le, ahogyan az elképzelhetetlen volna egy frontális elrendezésű színházi térben.

Az előadás második felében, miután Jeanne d’Arc/Johanna keresztül vezette a közönséget az öltözőn, a medencében foglalnak helyet a résztvevők. Székükön egy-egy naplórészletet találnak, melyeket a későbbiekben nekik kell felolvasniuk — ezáltal az alkotó nem csak az előadásba „vonja be” őket, hanem a napló műfajának beemelése által megteremti annak az érzetét is, hogy hozzá magához is közel kerülhetnek a jelenlévők. Egyes részletek dátummal vannak ellátva, akár a bemutató előtt több évre visszamenőleg is, a fikció terén kívüli valóságra (vissza)mutatva, elmosva a határokat a valós személy, az alkotó és a fiktív karakter között.

Ahogyan az egyik felolvasott naplórészletben megjegyzi az alkotó: „minden tér lehet szakrális”. Érdemes ezt összevetni Adolphe Appia elméletével, miszerint a színpadi tér mindig szakralitással átitatott<sup>31</sup> — ebből a szempontból a fő kérdés, hogy megidézhető-e a szakralitás egy olyan talált térben, ami egészen hétköznapi funkciókat hivatott betölteni és nem, hogy vallási, de kulturális értelemben sem nevezhető templomnak? A CEU üres medencéje magától

---

<sup>30</sup> ANTAL Klaudia: *Politika – Iskola – Színház*. In: *Színházi politika # politikai színház*, szerk.: ANTAL Klaudia, PANDUR Petra, P. MÜLLER Péter, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018., 250.o.

<sup>31</sup> vö: DARIDA Veronika: *Színház-utópiák. II. Rendezői Tervek, Adolphe Appia ritmikus terei*, Kijarat, 2010., 105-129.o.

értetődően fogadja magába a szent életére reflektáló és mély vallási élményt megidéző előadást. Elég a téma mellett egy vetített szentkép, a szakrális zene és az előadás nagy részében igen lassú, érzelemmentes színészi játék ahhoz, hogy a néző úgy érezze, hogy templomban van – annak minden fennköltségével, szépségével, ridegségével és idegenségével együtt. A világos, csempével kirakott, enyhén visszhangzó uszodai tér, amelyben a *Johanna* második része zajlik, tökéletes helyszínnek bizonyul ehhez. Az előadás befogadására — a megszokottnál a személyes és kevés diszkussziót megélt téma miatt talán erősebben is — hatással vannak a jelenlevők korábbi tapasztalatai, ugyanakkor a megteremtett atmoszféra képes azok számára is átható élményt adni, akiknek nincsenek személyes negatív élményei az egyházzal kapcsolatban.

Az úszómedence megidézi a keresztelő medencét, mely a keresztyénység kontextusában az újjászületés motívuma.<sup>32</sup> Az előadás résztvevői a címszereplővel együtt „belemerítkeznek” ebbe a medencébe, csak hogy ez esetben abban nincsen szenteltvíz — nincsen megtisztulás. Csak hidegség van és magány, tisztaság helyett pedig steril környezet, amelyben úgy tűnik, a főszereplőnek nincsen helye. Az újjászületés motívuma azonban mégis megjelenik majd az előadás végén, egybeolvadva az átváltozás performatív gesztusával is.

A személyes történeten keresztül egy olyan hatalmi viszonyrendszer jelenik meg a *Johannában*, amelyben a fiatal nő van alárendelt szerepben az egyházi hagyományokkal, hatalmat képviselő személyekkel, családtagokkal szemben. Már az előadás legelején világossá válik, hogy ez a saját személyiség nagy mértékű elfojtását eredményezi: a Jeanne d’Arcal azonosuló kislány helyén egy vékony, rövid kócos hajú, fekete ruhás női szereplő áll előttünk, aki nem érti, miért válik nevetség tárgyává a templomi közössége előtt, amikor kimondja választott bérmanevét a szertartáson. Az előadás során később elhangzanak olyan történetek is, amelyek a fiatalok egyházi közösségen belüli kiszolgáltatottságára világítanak rá, de a legnagyobb hangsúly azon a nyomáson van, amit a vallásos közeg és a modern társadalom ellentmondásos elvárásai jelentenek. A színpadi alak számára ez a nyomás a bérmanéből eredő kettősség miatt hatványozottan van jelen. Ezt a disszonanciát érzékelteti az a jelenet is, amikor az 1928-as, *Jeanne d’Arc szenvedései* némafilm címszereplője tükröződik vissza egy, a medencében álló színpadi alak testére helyezett zsebtükörről, ezzel is jelezve, hogy az alkotó

---

<sup>32</sup> A bérváláshoz hasonlóan a hét szentség egyike, mely által eltörlődik az eredendő bűn, a megkeresztelt, bűneitől megtisztult személyt befogadja tagjai közé az egyház és örök életet kap. Egyes egyházakban a keresztség csecsemő korban, szenteltvíz fejre csepegtetésével, vagy egy tálban gyors alámerítéssel történik, míg például a keresztyénységen alapuló mormon vallásnál a megkeresztelkedés idősebb gyerekkorban, saját döntésként, egy medencében szó szerint alámerülve történik.

nem tudja leválasztani magát a Jeanne/Johanna név által hordozott mitikus tulajdonságokról és szerepelvárásokról, illetve elvonatkoztatni ezek kulturális termékekben való leképeződéseitől.

Amellett, hogy a *Johanna* reflektál a lányok, fiatal nők helyzetére az egyházon belül, az ellentmondásos elvárásokra és a megfelelés lehetetlenségére, előkerül benne az androgünitás kérdése is. Az egyházi közegben saját szexualitásáról és neméről kérdéseket feltevő fiatal felnövéstörténete keveredik az alkotói androgünitás témájával: az egyik — nézők által felolvasott — naplórészletben Fodor Orsolya egy tanárának megszólalását idézi, aki azt állítja, hogy alkotóként sem használ női energiákat.<sup>33</sup> A fiatal női alkotók nem ritka tapasztalata az, hogy bizonyos mértékben androgünné kell válniuk annak érdekében, hogy alkotni tudjanak, komolyan vegye őket a szakma.<sup>34</sup> Ezekhez a pozíciókhoz olyan tulajdonságokra is szükség van, amelyeket a társadalom hagyományosan a férfiakhoz köt: határozottság, szókimondás, teherbírás, kitartó ragaszkodás a saját koncepcióhoz, és hasonlók. Amennyiben a női alkotó szeretne ezekkel a tulajdonságaival élni az alkotói folyamatban, miközben nőiségét is megőrzi, könnyen lehet, hogy a társadalmi berögződések következtében a környezete nem tudja értelmezni és negatív bélyeggel ruhazza fel. Ezt elkerülendő sok női alkotó választ nemsemlegesebb megjelenést, trenírozza magát a kemény, érzelemmentes vezetői attitűdre, ekkor azonban meg van az esélye, hogy elvesznek azok a tulajdonságok, amelyek — bár hagyományosan női tulajdonságoknak tekintjük őket —, szintén elengedhetetlenek a nem csak eredményes, de egyben kellemes alkotói folyamathoz: ilyen például véleményem szerint a kompromisszumkészség, az alkotótársak érzelmeire való ráhangolódás készsége.<sup>35</sup> Világos tehát, hogy ezek között a szerepek és társadalmi elvárások között lavírozni nagyon nehéz, sőt, olyan egyensúlyt találni, amiben az ember mind alkotóként ki tud teljesedni, mind pedig magánszemélyként jól érzi magát, jelenleg szinte lehetetlen. Ez a kérdéskör egyre inkább előtérbe kerül a kortárs színházi diskurzusban is.

---

<sup>33</sup> A rendezőt továbbra is foglalkoztatja a téma, 2025 tavaszán mutatják be a Katona József Színház Sufnijában a Virginia Woolf *Saját szobájából* általa rendezett előadást. Woolf sokszor feminista alapműként emlegetett esszéjének egyik tézise az, hogy egy alkotónak androgünné kell lennie, azaz „Létre kell jöjjön a szellemben valami együttműködés a nő és a férfi között ahhoz, hogy a teremtés műve teljes legyen.” Virginia WOOLF: *Saját szoba*, ford.: BÉCSY Ágnes, Európa Könyvkiadó, 2017, 184.o.

<sup>34</sup> Ehhez lásd: *Jó kérdés – Hol a nő helye a színházban? A Magyar Színházi Társaság és a Színház folyóirat beszélgetéssorozata*, 1. rész, Színház folyóirat, 2017., URL.: <https://szinhaz.net/2017/10/12/jo-kerdes-hol-a-no-helye-a-szinhazban/>, valamint:

*Female Theatre Directors in the UK: Why the Need to “Prove” Ourselves?*, Clore Leadership, 2015., URL.: [https://www.cloreleadership.org/provocation\\_paper/female-theatre-directors-uk-why-need-prove-ourselves/](https://www.cloreleadership.org/provocation_paper/female-theatre-directors-uk-why-need-prove-ourselves/)

<sup>35</sup> GERÉB Zsófia: *A superhős-paradoxon. Avagy kivonható-e a rendezői színházból az erőszak?*, Színház folyóirat, 2018., online elérhetőség: <https://szinhaz.net/2018/12/28/gereb-zsofia-a-szuperhos-paradoxon/>

A *Johanna* alapélménye az ezekkel az ellentmondásokkal való küzdelem, miközben a valódi, hús-vér ember valahol elvész. A valóság nem leírható olyan dichotómiákkal, mint a szűz és a kurva, a szent és a gonosz, vagy éppen a nő és a férfi. Az előadás azt állítja, hogy nem lehet alkotni, de még élni sem nagyon, ha ezek közé az éles, előre meghatározott keretek közé szorítjuk magunkat. A kitörés lehetősége jelenik meg az előadás csúcspontján: a színpadi alak, miután magát testileg-lelkileg teljesen lemeztelenítette, az ököllel bevert szellőzőnyílásokból előrántott élénk színű baseball sapkát, magassarkú bokacsizmát és zakót húz magára, majd egy LET ME BURN feliratú benzineskannával meglocsolja magát. Az irreális elvárásoktól és a megfelelni igyekvés következményeitől csak úgy tud megszabadulni, ha elpusztítja önmagát. A vetített lángok közt vad tánccal születik újjá. A felszabadult, hisztériásnak tekinthető tánc női főszereplők történeteit feldolgozó előadásokban már a 19. század végén születő, mára klasszikusoknak tekintett előadásokban azt a momentumot jelzi, amikor a főhős kitör az őt megnyomorító elvárások fogságából.<sup>36</sup> Ebből kiindulva ez a lezárás annak a pillanata, amikor az előadás Johannája megszabadulni igyekszik a bérmaneve által megtestesülő, ellentmondásos elvárások terhétől, hogy megtalálja önmagát.

Ezután elhallgat a zene, az alkotó elhagyja a medencét. A magára hagyott közönség telefoncsörgésre lesz figyelmes — meg kell keresniük a térben elrejtett mobiltelefont, amelyen keresztül Fodor Orsolya megszólítja elmondja: ő nem biztos benne, hogy képes lenne valami mellett annyira elköteleződni, hogy akár a máglyahalált is vállalja érte, ahogyan Jeanne d'Arc tette. (Ugyanakkor egy jelenettel korábban éppen azt láthattuk, hogy saját magáért vállalja a lángokat — hogy aztán fönixként feltámadhasson.)

Zárásként az alkotó megosztja, hogy azon gondolkodik, talán hivatalosan is fel kellene vennie a Johanna nevet második névnek<sup>37</sup>, majd megkéri a jelen lévőket, hogy hagyják el a medencét azon az útvonalon, amin keresztül odavezette őket. Ezzel a jelenettel a végére szakrális magasságokba emelkedő, már-már absztrakt előadást az alkotó visszahúzza a földre

---

<sup>36</sup> GALGÓCZI Krisztina: *A századvég titokzatos tárgya. Démonikus nők a modern drámában*. Kalligram Könyvkiadó Kft., Pozsony és Pesti Kalligram Kft., 2010., 183. o.

„A test megszólalásának [...] két meghatározó módja van ezekben a darabokban: a tánc és a hisztéria” – írja Galgóczi az általa elemzett drámák (Strindberg: *Julie kisasszony*; Ibsen: *Nóra*; Hauptmann: *Hentschell fuvarosa*) kapcsán. (GALGÓCZI 183.o)

A szerző a *Nórával* kapcsolatban kifejti: „[A]z extatikus, hisztérikus tánc [...] egyszerre lerázása mindannak, ami ráragadt a személyiségére, másrészt összerázása mindannak, amit megőrzött magából” (GALGÓCZI 114-115.o.)

<sup>37</sup> A bérmanév nem számít államilag elismert, anyakönyvezett névnek.

és ismét emlékezteti a közönséget a történet személyességére — búcsúzóul elmaszátolva a fikció és valóság határvonalát.

## Tózsza Mikolt: Isten, haza, konyha<sup>38</sup> (2022)

Az *Isten, haza, konyha – avagy ma már keresztbe álltam a Bajcsyn*<sup>39</sup> címet viselő előadás a független színházi helyszínen (Artus Stúdió) ellenére többé-kevésbé frontális módon kerül megrendezésre<sup>40</sup>, a színpadon mozgó alkotó és a nézőtérben ülő közönség a megszokott módon szétválnak. A Tózsza Mikolt által megjelenített színpadi alak a nézőtérben ül, amíg mindenki helyet foglal, onnan áll fel, majd az előadás elején a nézőknek háttal állva, egy repedt tükörben gyakorolja percekig a köszönést. Ezután tombola sorsolás következik: a közönség minden tagja kap belépéskor egy számot, az alkotó klasszikus tombola menetrendje szerint osztja szét közöttük a volt párjának hátrahagyott tárgyait, ezzel megteremtve egy intim teret, melyben helye van az önéletrajznak és a kollektív élményeknek is, hiszen ehhez az élményhez bármelyik nézőnek lehet személyes kapcsolódása. A szétosztott tárgyak részben valóban eszmei értékkel bírnak — a plüsspolipot például azonnal visszakéri, és az előadás során később ezt más tárgyakkal is megismétli — részben viszont olyan értéktelen dolgok, amelyeknek a szemétkben lenne a helyük, például romlott ételek. Már ezek között is megjelennek az elvárt női szerepek, például a férfi anyjától kapott nokedliszagga — legyen mivel szagga az ételt a párjának —, vagy éppen a volt barát védelmet, biztonságot jelentő pulcsija kapcsán. Ezeknek az örökölt, egymásra átruházott, internalizált szerepelvárásoknak az egyénre gyakorolt hatását vezeti fel Tózsza Mikolt ezzel a játékos jelenettel, mielőtt beleásna azok mélyebb eredetébe és romboló erejébe. Irányított interakcióról van szó, a közönség egy mindenki által jól ismert forgatókönyv résztvevőjévé válik rövid időre, ezek után viszont fizikai értelemben azonnal visszaáll a frontális rend. Annak, hogy az *Isten, haza, konyha* mégis nagyon is személyes és a közönséget bevonni képes előadás, az az oka, hogy — bár fizikailag többet nem mozgatja meg a jelenlévőket — olyan kulturális anyaggal dolgozik, amit a közönség nagy része feltehetően közletről ismer, mondhatni: maguk is érzik a súlyát a megjelenített politikai utalásoknak, belső konfliktusoknak.

A magyar kulturális közeg szerves része az előadásnak. Az előadás központi témája a kormány nőket elnyomó retorikája és a társadalomban a mai napig erőteljesen jelen lévő

---

<sup>38</sup> *Isten, haza, konyha – Avagy ma már keresztbe álltam a Bajcsyn*, bemutató: 2022. június 10., Artus Stúdió (Tokio Sunrise fesztivál), alkotó és előadó: Tózsza Mikolt, fény: Szász Antal, hang: Mózes Zoltán, munkatársak: Oláh Tímea, Pestalits Benjamin

Az előadást először felvételtől láttam, majd 2024. október 25-én személyesen is megnéztem az Artus Stúdióban – ezek alapján írtam az elemzésemet.

<sup>39</sup> A továbbiakban csak *Isten, haza, konyha*.

<sup>40</sup> Volt rá példa, hogy más térben adta elő az alkotó, 2024. szeptember 27-én a budapesti Tér-Kép Galériában láthatták az érdeklődők.

patriarchális viszonyok hatása. Ezek az *Isten, haza, konyha* több rétegében is megjennek, egymásra építkezve. A hagyományokhoz ragaszkodó magyar társadalmat megidézik például a népdalok, de elhangzanak, megjelennek explicit politikai utalások is. Maga a cím a jól ismert jobboldali, kormánypárt által is előszeretettel használt szlogen parafrázisa: „Isten, haza, család” helyett „Isten, haza, konyha”. A magát családbarátnak nevező kormány valójában nem arra törekszik, hogy támogassa az állampolgárait abban, hogy kiegyensúlyozott, megfelelő megélhetéssel és biztonságos háttérrel rendelkező tagjai lehessenek a társadalomnak, akiknek minden lehetőségük megvan egy működőképes család alapítására. Retorikájuk ehelyett azt a patriarchális elképzelést erősíti, miszerint „a nőnek a konyhában a helye”, nincs és ne is legyen igénye karrierre (vagy ha igen, mindezt ne a családról való gondoskodás rovására tegye), illetve olyan partnerre, akivel megoszthatja a hétköznapi terheket. Az alcím — *Avagy ma már keresztbe álltam a Bajcsyn* — szintén reflexió lehet egy hétköznapi sztereotípiára, ami szintén gyakori jelenség a társadalmunkban, hogy tudniillik: a nők rossz vezetők. Kijelölt helyük a nyilvános terekből az otthon terébe kerül, vezető szerepek helyett a háztartásvezetés, gyermeknevelés, a férfi kiszolgálása marad számukra.<sup>41</sup> Így együtt ez a cím tehát tökéletes láttele a többségi társadalom nőkhöz való hozzáállásának.

Kialakul ezek mentén egy olyan rendszer, amelyben nincsen egyensúly a nő számára. Folyamatosan kizsigereli magát ahhoz, hogy helyt tudjon állni a férfiak uralta társadalomban, miközben igyekszik a számára fontos területeken is teljesíteni. Az *Isten, haza, konyhában* ez az állapot jelenik meg a testszínrevitel által: a lelki és mentális terhek, amelyeket mindezek jelentenek, fizikai súlyokként jelennek meg a színpadon. Az előadás egymás után fűzött, egyre sűrűsödő feszültséggel megtöltött performatív jelenetekre épül: a hétköznapiakból ismert cselekedetek idézetszerű megismétlése történik a színpadon, a tornagyakorlatoktól a háztartási feladatokon keresztül egészen az üvegasztal komoly fizikai erőfeszítést igénylő egyensúlyozásáig. Efelől a színpadi szemléletmód felől olvasva az előadás a performansz-hagyományba illeszthető: a (női) test tárgyiasítása és az általuk elszenvedett fájdalmak fizikai, explicit megjelenítése ennek központi elemei. Ez a fajta testszínrevitel arra is rávilágít, hogy milyen könnyű nem tudomást venni ezekről a terhekről — hiszen a hétköznapiakban nem látjuk őket, ez pedig behívja az értelmezési horizontba a láthatatlan munka problémakörét. Így, hogy

---

<sup>41</sup> A színház történet feminista dekonstrukciójával sokat foglalkozó Sue-Ellen Case hasonló folyamatot ír le a görög, majd az erzsébet-kori színház kapcsán: a női test a szexualitás terének tekintendő, tehát tisztátalan, míg a spiritualitás és tudomány a férfiak terepe. Ezáltal a nő kiszorul a kulturális terekből. Vö.: Sue Ellen CASE: *Hagyományos történelem: feminista dekonstrukció.*, Theatron 4, 2. sz., 2003, URL.: <https://theatron.hu/wp-content/uploads/2021/01/01SueEllenCase.pdf>

előttünk van egy, az elvárásokat fizikailag cipelő test, amely izzad, hajlik, már-már összeroskad a másokról való gondoskodás súlya alatt, szinte abszurdnak hat az állapot, amelybe a társadalom kényszeríti. Ez a testszínreviteli eljárás rokonságot mutat a feminista performanszok műfajával, melyekben „a színre vitt esemény az élettrajzi elemek konkrét testi átélésére épül” — írja Orbán Jolán Dieter Merschre hivatkozva.<sup>42</sup>

Az alkotó először különböző ismeretterjesztő és tudományos könyvekből épít tornyot, ezeken egyensúlyozik és tökéletes iskolai feleletet imitál. Ezt megismétli túsarkúban is, azonban újra és újra kibillen egyensúlyából, kénytelen újabb és újabb könyveket lelökni a toronyról: mivel a külső elvárásoknak is minduntalan meg kell felelnie, nehezebb helyt állnia a szellemi életben. Ezután nem sokkal következik az a jelenet, amikor Tózsá Mikolt magassarkúban és miniruhában, szó szerint a hátán cipeli a gondosan megterített üvegasztalt, amely így — a háztartás négy fala közé kényszerített nő felé támasztott elvárások fizikai manifesztációja mellett — a jól ismert üvegplafon képévé válik,<sup>43</sup> olyan hátránnyá, amit szinte lehetetlen leküzdeni. Erre a szimbolikára erősít rá a következő szakasz, amikor az alkotó körbe-körbe fut a színpadon, előbb mezítláb, majd magassarkúban. Az eddigieknél kissé didaktikusabb, amikor a céltalan körbe futkosásból átvált a szimbolikus tárgyak szintjén jelen lévő lakásban egyik tevékenységtől a másikig rohanásra, miközben egy gyerekhordozó is rá van csatolva, helyenként egy-egy korty vörösbort megengedve magának. Az egyik sarokban egy babajáték zenél, amit folyton újra fel kell húzni, közben fel kell verni a tojáshabot, a korábbi mutatványkor összekoszolódott asztalt le kell törölni és felforrt a teavíz is. Nincs nyugvópont, csak kapkodás van és egyre elviselhetlenebb zaj. Az erős nő mások terhére is képes hordozni, az ettől való megszabadulás vágya „rosszul értelmezett emancipációs küzdelem”: a korábbi családügyi miniszter, későbbi első női köztársasági elnök Novák Katalin nyilatkozata hangzik el a színpadon – utóbbit maga a színpadi alak mondja, utalva az elvárások internalizálttá válására.

Az előadás egyik utolsó jelenete a magyar alkotmány szó szerinti, laponkénti elfogyasztása. Tózsá Mikolt egy-egy bekezdést felolvasva (például „az anya nő, az apa férfi”), egyenként tépi ki a lapokat és tömi a szájába. A részletek egyre kevésbé érthetőek, egyre rövidebbé és töredékesebbé válnak, elfojtják az alkotó hangját a már szájában lévő lapok. Ez az aktus egyrészt

---

<sup>42</sup> ORBÁN Jolán: *Testthatársértések – a performativitás kegyetlensége*. In: *Irodalom, test, emlékezet*, szerk.: BORBÉLY András, ORBÁN Jolán, PIELDNER Judit, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 23.o.

<sup>43</sup> DERES Kornélia: *Performing Womanhood and Carefare in Hungary*, Theatre Research International vol no.1, 2024., 98.o.

az abszurd politikai helyzet megemésztésére tett kísérletet jelképezheti, azt a kényszert, hogy az ember valamilyen módon magáévá tegye a rendszer elvárásait, megtanuljon létezni velük, másrészt talán annak lehetőségét is felveti, hogy ez a mára már teljesen képlékennyé tett hivatalos dokumentum valójában téphető, rágható, elpusztítható. Deres Kornélia értelmezése szerint ez a jelenet visszafordítja azt a folyamatot, ahogyan az állam (és a propaganda) metaforikusan feldolgozza, (el)fogyasztja a női testeket.<sup>44</sup>

Talán ezek az erősen performatív elemek azok, amik leginkább mutatják Tózsza Mikolt kapcsolódását a performansz-művészetekhez is. A helyenként „one-woman show”-ként is aposztrofált *Isten, haza, konyha* a női performansz-hagyományhoz hasonlóan a test felől közelít a hatalom és a tárgyként kezelt ember kérdéseire. A test az egyedüli, ami fölött kisebb-nagyobb mértékben még a kapitalizmusban is rendelkezhet az egyén — ezért ez a lázadás legnagyobb eszköze is. A tőke alapú társadalomban a szexualitás, tehát az emberi test is a profithoz kapcsolódik. Így a női test ebben a korban is tárgyiasítva van: hiába értek el a feminizmus korábbi hullámai számos fontos lépcsőfokot a nemi egyenlőség érdekében, ezt — talán az egyik legfontosabbat — továbbra sem sikerült megváltoztatni. Csányi Gergely szociológus szerint a nők szexualitására gyermekszülési potenciáljuk miatt telepszik rá könnyen a politika,<sup>45</sup> hiszen a gyerek a szülőknek kiadást, így a piacnak bevételt jelent, majd pár évtized múlva munkaerőt. Ez figyelhető meg jelenleg a magyar kormány nemzeti ideológiába csomagolt retorikájában is: a nők teste gyárrá válik, melyek értéke a magyar gyermekek termelésében mutatkozik meg. Ezzel a felfogással szembe menni maga a lázadás — akkor is, ha az egyénnek valójában pusztán a boldogulás a célja.

Bár súlyos témával foglalkozik, az *Isten, haza, konyhában* kiemelt szerepet kap a humor. Az egyes jelenetek abszurdig feszített szimbolikája egy olyan megküzdési teret nyit, amelyben oldódni képesek az elnyomás kollektív élményei, traumái. Anna Frey, aki szexuális egészséggel és abortusszal kapcsolatos tanácsadással foglalkozik, az általa szerkesztett *Who's Laughing Now?* című, a humor és gender összefüggéseit kutató tanulmánykötet előszavában reflektál az előbbi erejére az elnyomó társadalmi helyzetekben: „a dacos humor és nevetés veszélyt jelent az uralkodó rendre, mert...” — itt Chris Mayo-t idézi — „»hatással vannak a stabil(nak hitt) jelentésekre és a politikai hatalom struktúrájára« a bennük rejlő bomlasztás lehetőségével.”<sup>46</sup>

<sup>44</sup> DERES Kornélia: *Performing Womanhood and Carefare in Hungary*, Theatre Research International vol no.1, 2024, Az angol nyelvű szöveg fordítása tőlem (K. A.).

<sup>45</sup> CSÁNYI Gergely: *A szexuális forradalom politikai gazdaságtana. „Vaginális orgazmus”, pornó és homofóbia a modern világrendszerben*. Replika, 2020 (117–118): 19–51.

<sup>46</sup> *Who's Laughing Now? Feminist Perspectives on Humour and Laughter*. Szerk.: Anna Lise FREY, Demeter Press, 2021, Bradford, Ontario, Kanada, 8.o

Tehát a humor, még inkább a(z előadó)művészetbe ágyazott humor társadalmi jelentőséggel is bír. Nem véletlen, hogy elnyomó rezsimekben alkotó művészek gyakran nyúlnak ehhez az eszközhöz és talán nem meglepő az sem, hogy a mai Magyarországon is felívelőben vannak az ezzel operáló előadások, főleg a női alkotók körében. A dolgozatomban korábban már említett *Emese álma*, vagy éppen az ettől témában nagyon különböző O. Horváth Sári *Nobody Fucks With Madonna – a „tell me who i am” show* című stand-up szerű előadás is ezt használja a traumafeldolgozáshoz.

A humor olyan rétegeit képes megnyitni a közéletről való diskurzusnak, amelyekről nehéz, vagy egyáltalán nem is lehet a hétköznapiakban beszélni (mert az tabusítva vagy egyenesen tiltva van). Az igazán jó humor képes úgy beszélni valamiről, hogy annak különböző jelentésrétegei más-más mélységben válnak elérhetővé a közönség számára, több szinten kínálja a ráismerés lehetőségét és ezáltal válik például a *kettős beszéd*<sup>47</sup> fontos eszközévé is. A Nemzeti Együttműködés Rendszerének genderrel, szexualitással és kiemelten a női nemmel kapcsolatos, erősen propagandisztikus jegyeket hordozó retorikája az alkotót láthatóan visszavezeti a Kádár-kor kódrendszeréhez, ezzel is jelezve a kialakult társadalmi helyzet súlyosságát.

Ez a fajta rétegzettség alapozza meg az *Isten, haza, konyha* humorát is. Egy ilyen réteget képeznek például az előadás során játszott beszéd- és interjúrészletek, amelyek előzetes ismerete új kontextusba képes helyezni a színpadi történéseket. Olyan alapzajt adnak, amittől nem lehet szabadulni. Ez a propaganda és a társadalmi közeg zaja, amiben valahogyan értelmet, kapaszkodót találni igyekszik a színpadi alak. Hol sikerül kicsit elnyomni, vagy összezavarni, hol elviselhetetlenül hangossá válik, de egy biztos: valahogyan ebben a zajkörnyezetben kell léteznie a szereplőnek és vele együtt a közönségnek is. Az előadás ezzel a zajkörnyezettel kifejezetten erős atmoszférát teremt, amely a különböző zeneszámokból, népdalokból, politikai beszédek és a tudományos, közéleti előadások hangfelvételeiből, illetve az alkotó által előadott népdalból és az ő beszédéből áll. Maga az alkotó viszonylag keveset beszél az előadás idejéhez képest, többször ismételt olyan szövegrészleteket (iskolai felelet, ima, politikai nyilatkozatok), amelyek hétköznapi környezetükben is begyakorolt monológok általában. Ezek a sokszor egymásra csúszó hangszintek fokozatosan egyre elviselhetlenebbül zajossá válnak, olyan akusztikus atmoszférát teremtenek, amely fizikailag is átélhetővé teszi az egyébként többnyire

---

Az angol nyelvű szöveg fordítása tőlem (K. A.).

<sup>47</sup> A kettős beszéd jellemző volt például a Kádár korszak előadóművészetére, amikor a(z ön)cenzúra miatt nem lehetett bizonyos dolgokat egyenesen kijelenteni a színpadon. Kialakult egy nyelvezet, amit mindenki értett, akinek szólt, miközben többé-kevésbé ki lehetett vele kerülni a cenzúrát.

passzív pozíciót elfoglaló nézők számára azt az élethelyzetet, amely megjelenik a színpadon. Az információk egyre kevésbé válnak szűrhetővé, egyre nehezebb szétválasztani az egymással versengő sávokat, melyekre az alkotó maga is rábeszél, sőt ráénekel (Orbán Viktor egyik beszédét népdalénekléssel nyomja el).

A közéleti (leginkább kormánypárti) szereplők szájából elhangzó beszédek a nők társadalmi szerepvállalását a gyermekvállalás szempontjából közelítik meg, és bár nem mindig logikusan megfogalmazva, de egyértelműen kijelölik a nő helyét. Ezek a hangfelvételek kiegészítik a már önmagukban is abszurdnak tűnő színpadi történeteket, újabb réteget adva nekik. Orbán Viktor LMBTQ+ közösséghez intézett szavai akkor is fájdalmasan tükrözik a valóságot, ha először hallja őket a közönség;<sup>48</sup> ahogy Novák Katalin a színpadi alak által idézett nyilatkozata, miszerint nem kell választaniuk a nőknek az anyaság és a munkavállalás között a kiteljesedéshez, szintén hasonló hatást kelt.

Tózsza Mikolt a magyar társadalomban boldogulni próbálók nők helyzetét nagy mértékű fokozással és sűrítéssel viszi színre. A felgyorsított, egyre nehezedő „feladatsorok”, az egyre hangosodó, egyre töredezetebb propagandabeszédek, illetve az, hogy a színpadi alak mindezek közben a legsztereotipikusabban nőinek tekinthető öltözetet viseli (tűsarkú, miniruha), olyan előadást teremt, amely egyszerre tűnhet a közönség számára kísértetiesen ismerősnek és nevetségesen túlfeszítettnek. Hiszen ki csinálná végig a háztartási feladatokat magassarkúban, időnként még egy-egy tornagyakorlatot is beiktatva? Ugyanakkor a mai magyar közbeszédben és az online tartalmakban gyakran mégiscsak az az elvárás fogalmazódik meg, hogy a nő szüljön gyereket, miközben helytáll a munkahelyén, kiszolgálja a férjét és mindeközben maradjon fitt és vonzó is.<sup>49</sup> Ennek abszurditását pontosan kifejezik az *Isten, haza, konyha* túlzó jelenetei.

---

<sup>48</sup> Az előadásban elhangzó idézet: „Kérem őket, hogy elégedjenek meg azzal, hogy emberhez méltó, elfogadó, őket semmilyen hátrányban nem részesítő politikában és lehetőségekben van részük Magyarországon. De ne akarják megmondani, hogy mi hogyan éljünk és hogyan neveljük a gyerekeinket.” – miközben az általa vezetett kormány az, amely meg akarja mondani az állampolgárainak, hogyan éljenek

<sup>49</sup> Az előadásban elhangzókhöz hasonló megnyilvánulásokat tettek más (többségében férfi) politikusok is az elmúlt években, például Kövér László („szeretnénk, ha lányaink unokákat szülnének nekünk”), de más közszereplők is, többek között Schobert Norbert vagy az énekes Kovács Ákos.

Ehhez lásd.: FÓDI Kitti: *Még ha kedvesen is mondja, akkor is szülőgépnak minősíti a nőket Novák miniszter*, 444, 2020., URL.: <https://444.hu/2020/12/15/meg-ha-kedvesen-is-mondja-akkor-is-szulogepnek-minositi-a-noket-novak-miniszter>

HVG, ÉLET+STÍLUS: *Schobert Norbert: Szerintem a terhesség és a szülés nem egy dráma!*; HVG, 2020., URL.:

[https://hvg.hu/élet/20200128\\_Schobert\\_Norbert\\_Szerintem\\_a\\_terhesseg\\_es\\_a\\_szules\\_nem\\_egy\\_drama](https://hvg.hu/élet/20200128_Schobert_Norbert_Szerintem_a_terhesseg_es_a_szules_nem_egy_drama)

Anna Frey már említett kötetének számos esszéjében megfogalmazódik, hogy a női alkotók, előadóművészek gyakran fordulnak a humorhoz mint a személyes igazságtalanságokkal, traumákkal való megküzdés és a társadalmi igazságtalanságokkal való szembenézés eszközehez. Ahogyan Frey maga is megfogalmazza: „A humor pozíciója a nyelvben különleges engedéllyel ruházza azt fel: Ahol a hétköznapi leíró vagy logikus nyelv falakba ütközik és elutasítással találkozik, a humor ki tudja tölteni a kialakuló rések egy részét. [...] A komikus daraboknak meg van a szabadságuk ahhoz, hogy megsértsék a korábban rögzített határokat, tipikus gondolkodási mintákat, feltételezett kapcsolatokat egyes gondolatok között, ezáltal újfajta értelmezéseket, meghatározásokat és lehetőségeket létrehozva.”<sup>50</sup> Tehát a humor nem csak a személyes megküzdési stratégia eleme lehet, hanem a közösség számára is kapaszkodót nyújthat a nehéz helyzetek megfogalmazásához, megemésztéséhez, ezáltal pedig elindulhatnak pozitív társadalmi folyamatok is. Ez az esszékötet arra is rávilágít, hogy a humor mindezek mellett eszköz lehet arra is, hogy a nehézségekkel küzdő emberek visszanyerjék általa az életük feletti kontroll egy részét.<sup>51</sup> Ha nem engedik, hogy feleméssze őket, ha még képesek nevetni rajta, akkor még van esély a változásra.

Az előadás zárójelenetében megjelenik a világi hatalom jelképei mellett az egyházi hatalom is. A Tózsza Mikolt által megtestesített színpadi alak férfiingben, félmeztelenül áll a közönség előtt, egyik kezében vörösbor, miközben szedegeti ki a szájából az alaptörvény megcsócsált darabjait, majd elkezd mondani a *Mi atyánk*-ot. Időnként kicsit iszik, de nem hagyja abba a beszédet, fuldoklik és nyel, miközben egyre gyorsabban mondja az imát. Fuldoklik a bortól, amely csorog le az állán, átítatja a fehér ingét, egy véres, már-már horrorisztikus jelenet elevenedik meg a színen. A színpadi alak vért hány, miután lenyomták a torkán mindazt a társadalmi, politikai elvárást, ami elhangzott az előadásban. A magyar jobboldal és a konzervatív-keresztény ideológia elvárásai itt összeérnek, egymást támogatják, már oly ismerős közös metszetet alkotva. Ami közös bennük, mindegy, hogy világi, vagy egyházi hatalomról van szó: a nő mindig alulmarad.

---

<sup>50</sup> *Who's Laughing Now? Feminist Perspectives on Humour and Laughter*. Anna FREY: „*Man, that guy's sad... but he killed*”. Szerk.: Anna Lise FREY, Demeter Press, 2021, Bradford, Ontario, Kanada, 57.o. Az angol nyelvű szöveg fordítása tőlem (K. A.).

<sup>51</sup> Uo., 59.o.

## Az *Isten, haza, konyha* – avagy ma már keresztbe álltam a *Bajcsyn* és a *Johanna* című előadások összehasonlítása

A korábbiakban elemzett *Isten, haza, konyha*, illetve *Johanna* című előadások párhuzamot mutatnak mind tematikájukban, mind pedig eszközhasználatukban. Összehasonlításom elsősorban az autobiografikus műfaj eszközeinek használatára és ennek politikusságára, emellett a testszínrevitel módjaira, a női test és a hatalom viszonyára, valamint a frontális színház határainak feszegetésére irányul. Azt gondolom, hogy ezek mentén körvonalazódhat az a kortárs színházcsinálói attitűd, amely kiemelt érzékenységet mutat a független alkotókat körülvevő társadalmi folyamatokra és tudatosan szerepet vállal azok reflektálttá tételében. A két előadás együttes vizsgálatával kívánom a korábban említett példákon túl is alátámasztani azt a trendet, mely megfigyelhető a fiatal női alkotók körében Magyarországon.

### Autobiografikus színház

Mind az *Isten, haza, konyha*, mind pedig a *Johanna* autobiografikus előadásoknak tekinthetők, mivel legfőbb alapanyaguk egy személyes élménycsomag. Azonban eltérő módon és mértékben jelenik meg a kettőben a személyes réteg.

A *Johannában* a színpadi alak úgy adja elő bér málkozásának történetét, mint egy valós élményt, egy-két abszurd elem emlékezteti csak arra a nézőt, hogy többé-kevésbé mégiscsak fikció. Erősítik ezt a személyes réteget a közönség tagjaival felolvastatott naplórészletek, melyek reflektálnak nem csak a bérmanév lehetséges jelentésrétegére, az egyházi közegben felnevelés nehézségeire, de az alkotás folyamatára is: olyan mondatok hangzanak el, amelyek a ráerősítenek a színpadi alak és az alkotó önkéntelen azonosítására (például a már idézett tanári visszajelzés, miszerint alkotáskor nem használ női energiákat). A valóság és fikció határainak elmosására példa a telefonhívás is a *Johanna* legvégén, amikor az előadás terét elhagyva még felhívja az alkotó a nézőket és egy kihangosított telefonon keresztül mondja el nekik, hogy valóban gondolkodik azon, hogy hivatalosan is felvegye a Johannát második névnek.

Az *Isten, haza, konyha* szintén egy olyan jelenettel indul, amelyről könnyen feltételezhetik a nézők, hogy saját élményeket dolgoz fel: a színpadi alak egy tombola keretében osztja szét a volt barátjának hátrahagyott tárgyait. Ezek valós, kézzel fogható, hétköznapi tárgyak, amelyek könnyen felruházódnak olyan szimbolikus jelentésekkel bárki számára, amelyeket az előadás társít hozzájuk (a pulóver, ami a volt baráté volt, a szószer a hűtőben, amiket csak miatta

vásároltak, de ő már nem fogja megenni őket, stb.). Ennek az előadásnak még egy olyan jelenete van, amelyben nehéz meghatározni, meddig az alkotó saját története és hol válik fikcióvá — a színpadi alak egy felvételiztető tanárának írt levelét olvassa fel (még szintén a könyvtornyokon állva, az előadás első felében), amelyről nem derül ki, hogy pontosan milyen szituációban született, valóban megírták, elküldték-e és ha igen, akkor az alkotó maga írta az előadástól függetlenül, vagy az *Isten, haza, konyha* fiktív, meghatározhatatlan, kollektív élményeket megtestesítő szereplőjének gondolatai hangzanak el benne.

Mindkét alkotó közvetlen előadásmódot használ, egyes szám első személyű monológok hangzanak el a fent említett jelenetekben, ezzel is rájátszva a játszó és a szereplő azonosítására. Ugyanakkor az *Isten, haza, konyha* — bár feltételezhetően szintén mélyen személyes élményekből építkezik — kifejezetten a kollektív tapasztalatot igyekszik színre vinni. Ehhez a saját élete éppúgy eszköz, mint a popkultúra egyes elemei, vagy a közéleti reflexiók. Ezzel szemben a *Johanna* egy sokkal intimebb térben marad: nem kinyitja a kollektív felé a saját élményén keresztül a történetet, hanem behívja a közönséget az idegenek elől általában zárt, rejtett személyes rétegekbe.

Az autobiografikus előadások épp ezért rendkívül nagy politikai potenciállal rendelkeznek: a kollektív tapasztalatba emelik a személyes élményeket, ezáltal új jelentésrétegeket nyitnak meg, vagy olyan társadalmi folyamatokra képesek rávilágítani, amelyek sokszor láthatatlanok maradnak, ha a többségi társadalom felől nézünk a történetekre.

## Politikus testszínrevitel és az uralkodó nézői pozíciók határainak feszegetése

Mind az *Isten, haza, konyhára*, mind pedig a *Johannára* jellemző egy politikai töltettel bíró testszínrevitel. Az autobiografikus előadások azáltal, hogy beemelnek tabutémákat, kisebbségi tapasztalatokat, egyes kevésbé látható társadalmi csoportok tagjainak élményeit a köztudatba, véleményem szerint politikai szerepet vállalnak. Ezeknél a saját tapasztalatokra épülő, a nők és hatalom viszonyát vizsgáló alkotásoknál sem meglepő, hogy a színpadi test megjelenítése politikai értelemben is többletjelentéssel bír.

A saját testhatárok megsértése, vagy olyan szélsőséges helyzeteknek való kitétele, melyek fizikai veszélyt jelentenek rájuk, gyakran központi eleme volt például az 1960-70-es évek elnyomó rendszereiben alkotó előadóművészek életműveinek (például Marina Abramovics, vagy Hajas Tibor). Mindkét általam vizsgált előadásban van egy-egy olyan jelenet, amely során bár szó szerint nem történik az alkotók által önsértés, de megidézik annak aktusát. A *Johanna*

utolsó olyan jelenetében, amikor az alkotó Fodor Orsolya még az előadás terében tartózkodik, a színpadi alak benzint iszik, locsol magára és szimbolikusan felgyújtja magát — vetített lángok jelenítik meg a máglyahalált. A fizikailag megjelenített önsértés helyét az előadásban átvevő vetítés reflexió lehet a mediatizált társadalom kollektív tapasztalatára és behozza a politikai vagy vallási véleménynyilvánításként önmagukat felgyújtó tüntetők különböző médiumokat bejáró képeit is.<sup>52</sup> Az *Isten, haza, konyha* egyik záró, már általam is sokat emlegetett jelenetében Tózsá Mikolt vörösbort iszik, miközben a *Mi atyánkot* mondja, azonban lenyelni egy idő után nem képes, visszaöklendezi, végigfolyik a testén, mintha vért hányna.

Míg az önsértő performanszok esetén „[a]bban a pillanatban, amikor a penge belevág az akció-művész testébe, a test többé már nem jel, a penge többé már nem egy használati tárgy, a felsebzés nem egy szimbolikus aktus, hanem a test mint jel (Körper) és a test mint hús-vér test (Leib) kettősségének a megkérdőjelezése, a fikció és valóság, a privát és nyilvános, a művészet és kultúra közötti határ áttörése.”<sup>53</sup> Az *Isten, haza, konyha*, illetve a *Johanna* esetében a test nem szűnik meg jelnek lenni, így a színpadi alak is fiktív marad — míg az akció- és performanszművészetek általában nem hoznak létre egy fiktív alakot, így a színpadi történetek egyszeriek, megismételhetetlenek és valóságosak (vagy valóságközeliek).<sup>54</sup> Így az előadások ebből a szempontból sem tekinthetők a egyértelműen a performanszok műfajába tartozónak.

Ezek az előadások számos lehetőséget kínálnak fel a nézőknek a kapcsolódásra mind a színre vitt történetekhez, mind magukhoz az alkotókhoz. Ezek a megszokott, passzívbabnak mondható pozícióktól az interaktivitáson át a már-már immerzív színházi élményig terjednek, megkérdőjelezve a kortárs magyar színházban is uralkodónak számító, frontális és passzív nézői pozíciót.

Az *Isten, haza, konyhában* a színpad és a nézőtér a megszokott módon szétválk, egy-egy jelenet kivételével frontális előadás-élményről van szó. Mindössze a legelején, pár percig ül Tózsá Mikolt a nézők számára kihelyezett székek egyikén, amikor kinyitják a termet és mindenki megkeresi a helyét, innen lép ki és fordul aztán szembe a közönségével, aztán — bár van interakció közte és a nézők között — a térelrendezés a frontális keretek között marad. Viszonylag kevés interakció jön létre az alkotó és a közönség között, ezek is erősen irányítottak. Ilyen az előadás elején a tombola-jelenet, amely a különböző bulikból, bálókából mindenki

---

<sup>52</sup> Solcyré BURGA, Simone SHAH: *The History of Self-Immolation as Political Protest*, TIME, 2024., URL.: <https://time.com/6835364/self-immolation-history-israel-hamas-war/>

<sup>53</sup> ORBÁN Jolán: *Testhatársértések – a performativitás kegyetlensége*. In: *Irodalom, test, emlékezet*, szerk.: BORBÉLY András, ORBÁN Jolán, PIELDNER Judit, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 29.o.

<sup>54</sup> Uo. 25.o.

számára ismert forgatókönyv alapján történik. A csavar az, hogy a legtöbben nem vihetik haza ezeket, Tózsza az előadás során apránként visszakéri őket a nyertesektől — ez újabb rövid, irányított interakciós lehetőséget kínál, azonban meg is fosztja a nézőket attól, hogy valódi fizikai kötődésük lehessen az előadáshoz és az alkotóhoz.

Fodor Orsolya *Johanna* című előadásában ennél több interakciós lehetőségre van lehetőség, bár ezek is többnyire irányítottak, két jelenetben azonban kifejezetten épít az alkotó a közönségre: miután az előadás közepe felé megérkeznek a résztvevők az üres medencébe, az ott elhelyezett székek mindegyikén egy-egy naplórészletet találnak. A későbbiekben mindenkinek fel kell olvasnia a saját helyén talált részletet, amelyek mind személyes dokumentumok azzal kapcsolatban, hogyan gyúrta előadássá magában a témát az alkotó, milyen meghatározó élményei voltak, amelyek az alkotófolyamatot irányították.

Ami miatt a bevonódás mégis mélyebb a *Johannában*, az a színházi előadáshoz képest szokatlan tér: a Centraul European University épületének uszodai öltözője, annak szűk terei, majd üres medencéje elősegítik a fizikai kapcsolódást. A szűk terek klausztrofóbiát előidéző hatása és a hangos zene, illetve vízcsobogás mind olyan atmoszférát hoznak létre, amelyek lehetővé teszik, hogy bizonyos mértékig maguk a nézők is átélhessék a traumatikus történeteket, amelyekről az előadás szól. Együtt halad keresztül az alkotó a közönséggel a szűk terű öltözőkön, zsúfolódik be egy zuhanyfülkébe, majd érkezik meg az üres úszómedencébe. Elemi része lesz az előadásnak, hogy minden jelenlévőnek be kell járnia ezeket a tereket, megtapasztalnia szűkösségüket, a sötétet, a visszhangzó zajokat. A kőszínházak színreviteli terétől erősen eltérő, szokatlan helyszín és annak használata így hozzájárul a közönség tagjainak fizikai bevonásához is, kiegészítve ezzel az interaktív eszközöket és a zajkörnyezettel, fénnel, színészi játékkal létrehozott atmoszférát.

Ehhez hasonló zajkörnyezet alakul ki az *Isten, haza, konyha* végére is, itt azonban — mivel mindenki egy megadott helyen ül az előadás teljes időtartama alatt — kevesebb esélye van a közönségnek a fizikai átélésre. Mindkettő előadásban közös azonban, hogy létrejön egy akusztikai értelemben vett immerzív színházi tér, ahol a nézőn, résztvevőn múlik, mire fókuszál, minek az értelmezésével mennyi időt tölt és mit visz a felkínált információkból magával.

Elmondható tehát, hogy a *Johanna* több lehetőséget kínál fel és hagy nyitva, ennek oka valószínűleg az élményanyag személyességében keresendő. Az *Isten, haza, konyha* — bár szintén egyértelműen személyes tapasztalatokból dolgozik — kevesebb (feltételezetten)

önéletrajzi elemet tart meg, sokkal inkább dolgozik az élmény kollektív voltával. Azonban mindkét előadás láthatóan törekszik arra, hogy a hagyományos színházi élménynél mélyebb átélést biztosítson a közönség számára és ez — más-más módokon és mértékben — sikerül is.

## A nő teste és tere

A két vizsgált előadás nem csak a közönségnek felkínált, itthon a mai napig uralkodónak számító passzív nézői pozíciókat igyekszik újra gondolni, hanem központi témájuk az is, hogy hogyan viszonyul a hatalom a nőkhez, milyen társadalmi pozíciókat, szereplehetőségeket kínál fel számukra és ez milyen hatással van az egyénre — azaz milyen pozíciók betöltésére nyílik lehetőség egy nő számára a mai Magyarországon, illetve milyen terekben látja őket szívesen a patriarchális társadalom. Különbség az *Isten, haza, konyha* és a *Johanna* között, hogy míg az előbbiben világi, úgy az utóbbiban egyházi hatalomról van szó. Ebben az értelemben kiegészítik egymást, hiszen egymás mellé állítva őket világosan látszik, hogy a két különböző típusú hatalom elvárásai és a velük szembe kerülő nők helyzete között lényeges átfedések vannak. Mindkettő esetében megfigyelhető, hogy a nő, akár igyekszik megfelelni az ellentmondásos szerepelvárásoknak, akár kívül helyezkedni próbál, mindenképpen alul marad a hatalmi rendszerrel szemben: megfosztatik a kiegyensúlyozott élet lehetőségétől — ráadásul a két hatalmi rendszer nem csak, hogy átfedéseket mutat, de láthatóan erősíti is egymást a nők elnyomásával kapcsolatban és a patriarchátus fenntartása érdekében.

Az előadásokban a hatalmi és a társadalmi elvárások összefonódnak, a hatalom gyakorlóit — azaz az *Isten, haza, konyha* esetében a magyar kormány, a *Johanna* esetében pedig az egyházi vezetők, tekintélyszemélyek — határozzák meg a status quót, olyan társadalmi helyzetet létrehozva, amely integrálja a sokszor kifejezetten abszurd elvárásaikat, melyek leginkább az ő hatalmi pozíciójuk védelmére, megerősítésére szolgálnak.

Mindkét előadás azt ábrázolja, hogyan próbál lavírozni egy fiatal nő ezek között az elvárások között, milyen hatással van rá, mint egyénre azok egymással és az ő saját vágyaikkal való összeegyeztethetlensége és megterhelő volta. Ez a küzdelem torzítja az egyén énképét, ellehetetleníti az egyéni boldogulását.

Mind a *Johanna*, mind pedig az *Isten, haza, konyha* alkotói egyértelműen politikai szerepet vállalnak azzal, hogy a fent leírt módokon megjelenítik a hatalom és egyén erőteljes szembenállását. A közéleti témát ugyan más-más irányból közelítik meg — előbbi a személyesebb rétegekbe ásva, utóbbi pedig a kollektív élményanyagra támaszkodva —, az tagadhatatlan, hogy a színrevitel társadalmi változást előidézni képes erővel bír. A saját

tapasztalatok felismerése a színpadi alak által megjelenített élményekben, ezek kollektívba csatlakoztatása nem csak, hogy felszabadítóan hat, de mivel megszületik általa az összetartozás érzése, segíti a közéletre való árnyaltabb gondolkodást és ezáltal — remélhetőleg — a cselekvőkészséget is.

## Összegzés

A dolgozatomban részletesen vizsgált *Isten, haza, konyha*, illetve *Johanna* című előadások, és a további általam említett példák azt mutatják, hogy jelenleg egy igen izgalmas hullámát éljük a színházcsinálásnak — nem csak művészeti, de közéleti szempontból is. A 2020-as évek Magyarországnak turbulens politikai közegére reakcióként sorra születnek a társadalmi folyamatokra érzékeny, a közösséget és párbeszédet teremteni igyekvő előadások a fiatal, független alkotók részéről. Ez a színházcsinálói attitűd szükséges ahhoz, hogy egyes társadalmi csoportok és a hatalom szembenállását reprezentálni lehessen a színpadon, hiszen ezek az előadások nem csak ezeknek a csoportoknak, vagy az többségi(nek tartott) társadalomnak a közérzetét tudják megragadni és ezáltal diskurzusok alapját képezni, hanem képesek az elnyomás aktusait, a fájdalmas tapasztalatokat úgy feldolgozni, hogy azok az egyénre és közösségre egyaránt gyógyító módon hathatnak.

Ezek az előadások a testszínreviteleken keresztül szimbolikusan újrátjátsszák az elnyomó hatalom által okozott traumákat, lehetőséget kínálnak a magyar kormányra jellemző retorikának és következményeinek feldolgozására. Mind Tózsza Mikolt *Isten, haza, konyha*, mind Fodor Orsolya *Johanna* című alkotása a női test kitettsége által mutatja meg, milyen hatása van az egyénre a patriarchális hatalomnak. Ezek az előadások kiegészítik egymást, hiszen míg az előbbi leginkább a világi hatalom, azaz az aktuális magyar kormány, addig utóbbi az egyházi hatalom elnyomó gyakorlataira reflektál (bár mindkettőben megjelennek utalások a kettő összefüggéseire is). Egymás mellé téve őket világosan látszik, hogy mindkét közegben igen limitáltak a nők számára elfogadott, sőt sok esetben szinte előírt szereplehetőségek, a kettő retorika ráadásul támogatja egymást és egyaránt használhatóak a társadalom egy részének elnyomására, kihasználására.

A kortárs fiatal női alkotók nem csak aktuális társadalmi kérdésekhez nyúlnak bátran, hanem műfajokhoz is. Gyakran ötvözik a különböző színreviteli formákat és színházpedagógiai gyakorlatokat annak érdekében, hogy megtámogassák azok személyességét és társadalmi funkcióját. Nem véletlenül nyúlnak az autobiografikus előadás műfajához. Séllei Nóra önéletrajzról mint irodalmi műfajról tett azon állítása, miszerint az személyes és egyben

nyilvános jellegéből adódóan alkalmas a sokszor adottnak, természetesnek vélt álláspontok kibillentésére a diszkurzív pozíciójából a gender-szemponútú megközelítésen keresztül, igaz a személyes élményanyagokból táplálkozó színházi előadásokra is. Ez az, amiben véleményem szerint kiemelkedőt alkotnak az itt elemzett előadások.<sup>55</sup>

Érdemes lehet a testszínrevitelek, illetve a nők és a hatalmi intézmények valós szembenállása, valamint annak színrevitele kapcsán további kortárs előadásokat is vizsgálni a továbbiakban annak érdekében, hogy szélesebb képet kapjunk arról a jelenségről, amely az eddigi kutatásaim alapján szorosan összefügg az aktuális politikai közeggel. A kiélezett társadalmi helyzetre, az információs túltengésre személyes nyelvre törekvéssel, kapcsolódási pontok keresésével reagáló fiatal művészek véleményem szerint jelentősen hozzájárulhatnak egy mind saját mentális egészségükkel, mind közélettel kapcsolatban tudatosabb társadalom létrejöttéhez.

---

<sup>55</sup> SÉLLEI Nóra: *Tükröm, tükröm... Írónők önéletrajzai a 20. század elejéről.*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem, 2001., 27.o.

## Szakirodalom jegyzék

- ANTAL Attila: *Személyes trauma a színpadon. A társadalmi tabuk feloldása*. In: *Színházi politika # politikai színház*, szerk.: ANTAL Klaudia, PANDUR Petra, P. MÜLLER Péter, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018.
- ANTAL Klaudia – PANDUR Petra – P. Müller Péter: *Színház és politika találkozása a boncasztalon*. In.: *Színházi politika # politikai színház*, szerk.: ANTAL Klaudia, PANDUR Petra, P. MÜLLER Péter, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018.
- ANTAL Klaudia: *Politika – Iskola – Színház*. In: *Színházi politika # politikai színház*, szerk.: ANTAL Klaudia, PANDUR Petra, P. MÜLLER Péter, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018.
- Solcyré BURGA, Simmone SHAH: The History of Self-Immolation as Political Protest, TIME, 2024., URL.: <https://time.com/6835364/self-immolation-history-israel-hamas-war/> (utoljára megnyitva: 2025.01.13.)
- Sue Ellen CASE: Hagymányos történelem: feminista dekonstrukció., Theatron 4, 2. sz., 2003, URL.: <https://theatron.hu/wp-content/uploads/2021/01/01SueEllenCase.pdf> (utoljára megnyitva: 2025.01.13.)
- CSÁNYI Gergely: *A szexuális forradalom politikai gazdaságtana. „Vaginális orgazmus”, pornó és homofóbia a modern világrendszerben*. Replika, 2020 (117–118)
- DARIDA Veronika: *Színház-utópiák. II. Rendezői Tervek, Adolphe Appia ritmikus terei*, Kijárat, 2010.
- DERES Kornélia: *Performing Womanhood and Carefare in Hungary*, Theatre Research International vol no.1, 2024.
- FREY, Anna Lise, Szerk., *Who's Laughing Now? Feminist Perspectives on Humour and Laughter*, Demeter Press, Bradford, Ontario, Kanada, 2021.
- GALGÓCZI Krisztina: *A századvég titokzatos tárgya. Démonikus nők a modern drámákban.*, Kalligram Könyvkiadó Kft., Pozsony és Pesti Kalligram Kft., 2010.
- GERÉB Zsófia: *A szuperhős-paradoxon. Avagy kivonható-e a rendezői színházból az erőszak?*, Színház folyóirat, 2018., online elérhetőség: <https://szinhaz.net/2018/12/28/gereb-zsofia-a-szuperhos-paradoxon/> (utoljára megnyitva: 2025.01.13.)
- HERCZEG Márk: *Az egyetemfoglalás 70 napja*; 444., 2020., URL.: <https://444.hu/kepek/2020/11/10/az-egyetemfoglalas-70-napja> (utoljára megnyitva: 2025.01.13.)

- KRICSFALUSI Beatrix: *Színház mindenén túl. Politikus színház a posztpolitika korában*. In: *Színházi politika #politikai színház*, Szerk.: ANTAL Klaudia, PANDUR Petra, P. MÜLLER Péter, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018.
- NÉDER Panni: *Autobiografikus színházi törekvések*, In: *Színház és társadalom*, Szerk.: DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, SzínText sorozat 3., József Attila Kör Irodalmi Egyesület és PRAE.HU Kft., Budapest, 2018. DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, SzínText sorozat 3., József Attila Kör Irodalmi Egyesület és PRAE.HU Kft., Budapest, 2018.
- ORBÁN Jolán: *Testthatársértések – a performativitás kegyetlensége*. In: *Irodalom, test, emlékezet*, Szerk.: BORBÉLY András, ORBÁN Jolán, PIELDER Judit, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2014.
- SCHULLER Gabriella: *Tükörképrombolók: a tekintet eltérítése a poszt-feminista színházban és performanszokban*., Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2006.
- SÉLLEI Nóra: *Tükröm, tükröm... Író nők önéletrajzai a 20. század elejéről*., Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem, 2001.

## Egyéb hivatkozások

(megjelenési sorrendben)

- Fodor Orsolya bemutatkozása saját honlapján: <https://www.fodororsolya.com/hu/about-me> (utoljára megnyitva: 2025.01.13.)
- ARADI Hanga Zsófia: A megszűnés szélére sodort független színházak csak azt szeretnék tudni, ki akarja kinyírni őket, Telex, 2023., URL.: <https://telex.hu/belfold/2023/06/08/fuggetlen-eloadomuveszeti-szerveitek-tamogatas-kimemet-nyilt-level> (utoljára megnyitva: 2025.01.13.)
- A *Klara és a Nap* színlapja az Örkény Színház honlapján, URL.: <https://www.orkenyszinhaz.hu/hu/musor/klara-es-a-nap> (utoljára megnyitva: 2025.01.13.)
- Színház folyóirat: Jó kérdés – Hol a nő helye a színházban? A Magyar Színházi Társaság és a Színház folyóirat beszélgetéssorozata, 1. rész, 2017., URL.: <https://szinhaz.net/2017/10/12/jo-kerdes-hol-a-no-helye-a-szinhazban> (utoljára megnyitva: 2025.01.13.)
- Clore Leadership: Female Theatre Directors in the UK: Why the Need to “Prove” Ourselves?, 2015., URL.: [https://www.cloreleadership.org/provocation\\_paper/female-theatre-directors-uk-why-need-prove-ourselves/](https://www.cloreleadership.org/provocation_paper/female-theatre-directors-uk-why-need-prove-ourselves/) (utoljára megnyitva: 2025.01.13.)

FÖDI Kitti: *Még ha kedvesen is mondja, akkor is szülőgépnek minősíti a nőket Novák miniszter*; 444, 2020., URL.: <https://444.hu/2020/12/15/meg-ha-kedvesen-is-mondja-akkor-is-szulo gepnek-minositi-a-nokat-novak-miniszter> (utoljára megnyitva: 2025.01.13.)

HVG, ÉLET+STÍLUS: *Schobert Norbert: Szerintem a terhesség és a szülés nem egy dráma!*; HVG, 2020., URL.: [https://hvg.hu/elet/20200128\\_Schobert\\_Norbert\\_Szerintem\\_a\\_terhesseg\\_es\\_a\\_szules\\_nem\\_egy\\_drama](https://hvg.hu/elet/20200128_Schobert_Norbert_Szerintem_a_terhesseg_es_a_szules_nem_egy_drama) (utoljára megnyitva: 2025.01.13.)