

Szőke Dávid Sándor

Szegedi Tudományegyetem, Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola

Történetmesélés és hősiesség Farkas Franciska *Levél Brad Pittnek* című monodrámájában

Bevezetés

Farkas Franciska *Levél Brad Pittnek* című darabja egy azon öt, roma szerzők által írt alkotás között, melyek helyet kaptak a *Roma hősök: öt európai monodráma* (2019) című válogatásban. A Független Színház Magyarország és a Nők a Jövőért Egyesület gondozásában megjelent kiadvány világszerte az első roma drámakötet, melynek célja megőrizni a roma színház értékeit, valamint ellennarratívákat kialakítani a romák általános társadalmi-kulturális megítélésével és reprezentációival szemben, ezáltal a válogatás szerzői számára lehetővé téve az etnikai-kulturális identitásuknak megfelelő önkifejezést. A kötet megjelenését szükségessé tette, hogy mindeddig európai szinten nem volt egy nemzetközi téren aktívan együttműködő roma színházi alkotócsoporthoz, ahogyan nem léteztek a romák történetével és kultúrájával célzottan foglalkozó oktatási és kulturális intézmények sem. A drámakötet lényeges előrelépést jelent a romák társadalmi és kulturális önreprezentációjában, hiszen a drámaírás/előadás által lehetővé válik számukra az, hogy saját maguk írják meg tapasztalataikat, s hogy ezáltal közvetítsék az újabb generációk számára, s ily módon saját hangjukon legyenek képesek beszélni a többségi társadalomban létező rasszizmus különféle megnyilvánulásairól.

A kötet alapja a 2017-ben és 2018-ban, Budapesten rendezett Nemzetközi Roma Storytelling Fesztivál, ahol tizenkét alkotó jelentkezett önálló monodrámával. A kiadványban szereplő öt mű a két év anyagai közül került válogatásba. A Független Színház Magyarország e kötettel új fejezetet nyit a roma kultúra oktatásában, hiszen a darabok alapforrásként szolgálnak a társulat által szervezett egyetemi kurzusfejlesztő workshopokon, ahol a résztvevő oktatók az elsajátított ismeretek alapján hoznak létre a témához kapcsolódó új kurzusokat. E kurzusfejlesztéshez a drámakötet mellett további támpontot ad a társulat által 2020-ban kiadott oktatási-módszertani segédkönyv, mely az oktatók számára segítséget nyújt abban, hogy az európai

roma színház és kultúra működését, a darabok és előadások társadalmi vonatkozásait, valamint a történetmesélés és a hősnarratívák szerepét a hallgatók számára széles perspektívából, biztos alapokra támaszkodva tudják megközelíteni. A fesztiválokkal, kurzusfejlesztésekkel, workshopokkal és a drámakötettel a Független Színház Magyarország olyan új művészeti kezdeményezéseket kíván létrehozni, amelyek összetett társadalmi jelenségekre hívják fel a figyelmet, érzékennyé tesznek a kisebbségben élők problémáinak megismerésére, ugyanakkor a roma fiatalok számára megfelelő szellemi alapokat biztosítanak. Ahogy Balogh Rodrigó, a kötet főszerkesztője fogalmaz:

E kötet megjelenésével biztos lehetek abban, hogy a jövőben megszülető cigány fiataloknak lesz hova nyúlniuk, ha tőlük távol, a világ más szegleteiben alkotó cigány színházi társulatok munkáit szeretnék megismerni. Sőt, nemcsak ebből a könyvből, hanem a fesztiválok kínálta színpadi élményekből és az azokról készült felvételekből is megismerhetik hőseiket, ahogy most mi is. (2019, 9)

Balogh kijelentése az öt dráma szinte mindegyikében fontos szerkesztői elvként van jelen. A drámák egy részének jelentős részét képezi a múltban és a jelenben megnyilvánuló rasszista magatartással való szembenézés, az önvallomás, valamint a monodráma alapvető funkciója, tehát a társadalomkritika megfogalmazása és a társadalomban bekövetkező változásokra való felhívás. A darabokban ábrázolt hősök és problémák hozzásegítik a nem roma közönséget, hogy új narratívákkal találkozzanak, megismerve olyan élethelyzeteket és drámai szereplőket, akik a maguk élethelyzeteiben, történelmi és társadalmi hullámok közepette szenvednek, hozzák meg döntéseiket és idéznek elő lényeges változást s maguk és közvetlen környezetük életében (2019, 9). Ezáltal e drámák szembehelyezkednek azokkal az általános ábrázolásokkal, melyek a romákat antihősként, egzotikus alakokként vagy a különféle sztereotípiák mentén építik fel, hogy a közönség, valamint a színházi emberek „megtanuljanak egyetemes drámai hősként tekinteni cigány emberekre, és végre európai polgárként ábrázolni minket” (2019, 9).

Az öt monodráma öt ország, Románia, Írország, Skócia, Magyarország és Szerbia roma kisebbségeivel foglalkozik. Michaela Drăgan *A (n)ő beszél* (2019) című drámája a romániai cigány nők szemszögéből a roma családokban uralkodó patriarchális hagyomány és a modernitás konfliktusait, ezen belül a kényszerházasság problémáját vizsgálja, mely egyes roma családokban ma is létező jelenség. Michael Collins *Kulturális kérdés vagy sem?* (2019) című műve a mesemondás hagyományait használva, különféle montázsokból építi fel ősei történetét, kirajzolva egy olyan fiktív mozgalmat,

melynek genezise a travellerek története, a rasszizmus működése és az áldozatok léttapasztalata csupán akkor válik hitelessé, amennyiben az áldozatok maguk írják történetüket. Dijana Pavlović *Beszélgj, életem* (2019) című darabja Mariella Mehr *Kőkorszak* (1981) című regényének feldolgozása. A svájci travellerek közé tartozó jenis kisebbségből származó Mehr egyike volt a *Pro Juventute* szervezet által létrehozott „Az országút gyermekei” program áldozatainak, akiket a többségi társadalom hatalmi helyzetével visszaélve elszakítottak szüleiktől, s akiknek életét a különféle korrekciós intézmények, árvaházak és a nevelőszülők által elkövetett testi-lelki abúzusok által okozott traumatikus léttapasztalat árnyékolta be. Pavlović drámája Mehr regényéhez hasonlóan dühös, ugyanakkor mindkét műben benne rejlik a változásba vetett hit. Richard O’Neill brit drámaíró *A legnehezebb szó* (2019) című darabja a skót travellerek egyik ikonikus alakjának, Jess Smith írónőnek a skót miniszterelnökkel a travellerek jogaiért folytatott küzdelmét eleveníti fel. A darab fontosságát jelzi, hogy hatására a skót egyház bocsánatot kért a travellerek évszázados üldöztetéséért, s a travellereket kisebbségként ismerte el.

Farkas Franciska *Levél Brad Pitthez* című monodrámája Magyarországot képviseli. Farkas Magyarországon népszerű filmszínésznő és roma aktivista. Alakításai közül kitűnnek a *Viktória: A zürichi expressz* (2012), a *Brazílok* (2017), valamint az *Örök tél* (2018) című filmekben nyújtott sokoldalú drámai szerepek, melyekért Farkas számtalan elismerésben, köztük a Los Angeles-i Magyar Filmfesztivál legjobb színésznőnek járó díjában részesült. Aktivistaként Farkas 2013-tól tagja a fiatal roma művészekből álló Tudás Hatalom Társulatlak, melynek célja különféle történeteken keresztül felhívni a többségi társadalom figyelmét a periférián élőkre, s az olyan lényeges kérdésekre, mint az integráció, a felzárkóztatás és a társadalmi érzékenység a kisebbségben élőkkel szemben. A társulat által előadott darabok nagyrészt a tagok saját történeteinek alapulnak, melyek személyességükkel egyrészt közvetlenséget, a közönséggel való belsőleges kapcsolatot teremtik meg, másrészt problémafelvetésükkel a nézőt annak vizsgálatára ösztönözve, hogy „lakozik-e benne fajgyűlölet, akár akkor is, ha egyébként liberálisnak vallja magát, vagy hol van benne megértés, még ha el is ítéli a romákat” (Grád-Kovács 2019). A „Cigány magyar” című előadás során készített interjúban Farkas a társulat általános törekvését összefoglalva mondja:

Ha valaki a villamoson ezek után meglát egy roma nőt, aki veszekedik valakivel azért, mert nem engedi leülni, pedig terhes, akkor lehet, hogy az előadást követően már nem csak annyit lát majd, hogy egy cigány balhézik, hanem azt is, hogy ez a nő egyedül neveli a gyerekeit, a világ nyomora a vállán van, mégis próbálkozik. (Grád-Kovács 2019)

A *Levél Brad Pittnek* e társadalmi érzékenyítés és felelősségvállalás szellemében fogant darab. A drámában a színész a filmsztárral való találkozását használva alapul, a neki címzett fiktív levélben saját életútját eleveníti fel. Ezt az életutat a mélyszegénység, a drogfüggőséggel való harc, a dílerek által elkövetett szexuális abúzusok, egy drogrehabilitációs intézet pácienseként, a Dr. Csernus Imre pszichiáter által elkövetett hatalommal való visszaélések, valamint a sztereotípiáktól terhelt médiafigyelem jellemeztek. Ahogy arról a következő két fejezet szólni kíván, Farkas darabja a történetmesélés kortárs monodrámákban megfigyelhető stratégiáit alkalmazva beszél saját, roma nőként megélt tapasztalatairól, összetett látéleletet adva a társadalmi megbélyegzés és a diszkrimináció problémáiról, valamint példaképpül szolgálva a traumatikus léthelyzeteket megelőző roma nők számára.

Történetmesélés és pozitív identitástudat

Farkas Franciska monodrámáját vizsgálva a történetmesélés olyan formájával találkozhatunk, amelynek értelmében az egyéni életút feltárása a társadalmi érzékenyítés egyik fő eszköze. E társadalomkritikával fűszerezett elbeszélésmód személyes kapcsolatot teremt a drámai hős, az előadó és a közönség között, mely során a hőssel való azonosulás a nézőt önreflexióra készíteti, segítséget nyújtva a romákkal szembeni tolerancia és a roma közösségek számára a pozitív identitástudat kialakításához. Ennek megfelelően, bár a történetmesélés és a hősiesség fogalmi egymástól nehezen elválasztható kapcsolatban állnak, a hőssé válás kérdése előtt érdemes elemzés tárgyává tennünk a történetmesélés pozitív identitásformáló szerepét, hiszen Farkas drámája ebből az alaphoz építi fel a maga hősnarratíváját.

A történetmesélés önfelfedő formája, mikor egy előadó a saját hangján szólva képes beszélni élete mélypontjairól, a magyar monodrámák tekintetében viszonylag újkeletű. A monodrámák történetét, hagyományait, valamint esztétikai és általános kérdéseit vizsgálva Szirtes Balázs a drámák négy alfaját különbözteti meg egymástól:

- a) összeállítás, tehát a gyakran vegyes műfajokból összeállított színdarabok, szerkesztett műsorok,
- b) adaptáció, tehát a más műnemből, műfajokból származó alapművek feldolgozásai,
- c) a klasszikus monodrámák, tehát az alapvetően monodrámába írt művek, ahol a több szereplő dialógusainak hiánya a szerzőtől indoklást követel azzal kapcsolatban, hogy a színpadon álló egyedüli alak mely okból és miért a kérdéses pillanatban beszél,

- d) a történetmesélés, tehát az írásbeliség egyik legősibb hagyományát folytató, fiktív vagy önéletrajzi alapú, általában egyes szám első személyben előadott darab, melynek előadásmódját intimmé teszi az előadó és a közönség között létrejövő közvetlen kapcsolat. (2020, 8)

A történetmesélő színjátékkal kapcsolatban Szirtes azt mondja, hogy a történetmesélés egyszemélyes előadásokra vonatkozó mai formája egyrészt a *stand-up comedy*, ahol az előadó a saját életeseményeit különféle gegekkel színezi, továbbá az olyan testi-lelki kitárulkozás, melynek értelmében az előadó saját magánéletéről őszinte hangnemben, nem fiktív karakter mögé bújva, hanem önmagát vállalva beszél el közönségének (2020, 39). Ahogyan Szirtes megjegyzi, meglehetősen ritka pillanat, amikor egy magyar színész közönség előtt nyíltan mer beszélni saját magánéletéről, s a magyar színházi világban, ha egy színész egy előadást keretein belül mesél magáról, azt általában a művészi életút összegzéseként teszi (2020, 39).¹ Ahogy a *Népszavának* tett interjúban Farkas nyilatkozik:

[A]z egyetlen szigorúan vett kritérium, hogy egyes szám első személyben menjen a mesélés, első kézből, belső élményből. Nyilván az én történetemben is vannak feltupírozott részek, de ezzel együtt ez egy totálisan igaz sztori, csak épp kissé ironikusan, önreflexíven, egy kissé pikírt humorú csavarral előadva. Nevezetesen, hogy életem minden sötét eseményét és megrázó élményét én akartam. Én akartam, hogy mindaz, ami megtörtént, megtörténjen velem. A kerettörténet szerint csakis azért, hogy amikor majd ott állok Brad Pitt mellett, addigra legyen egy olyan motiváló és megható sztorim, ami elég erős ahhoz, hogy ő örökbe fogadjon. Persze nem ez a lényeg, ez csak egy poén. Minden más, amit elmondok benne, ennél sokkal fontosabb. Tulajdonképpen egyfajta érzékenyítő előadásnak mondanám, arról, hogy nőként, roma nőként, bántalmazott nőként, elvált szülők gyerekeként, a szegénységből jöve hogyan lehet kreatívan, pozitívan és életigenlően hozzáállni bármilyen problémához. (Csejtei, 2019)

Farkasnak ez a nyilatkozata több okból is figyelmet érdemel. A szerző kijelentése, mely szerint történetében bizonyos részek ki vannak színezve, felveti az önéletrajz és a fikció, a stilizálás és a valóság állandó kérdését, ahol ott lapul a történetmesélés roma folklórban gyökerező mozzanata, amikor a roma és sinti travellerek mesemondói történeteiket olyan érzelmi hőfokon, az eseményeket kissé kiszínezve adták elő, ahogy azt közönségük hallani kívánta tőlük (Cech 2020). A fiktív levélforma mint e stilizálás egyik hozadéka, lehetőséget biztosít Farkas számára mondanivalóját a lehető legszabadabb

¹ Munkájában Szirtes pusztán két példát tud ezen előadások alatt említeni. Az egyik Béres Márta *One Girl Showja*, a másik Mészáros Piroska *Call Girl* című előadása.

retorikai eszközökkel művészeileg kifejezni, mely által stílusa rögtönzötté, lazává, ezáltal közvetlenebbé válik. Ugyan a levél képzeletbeli címzettje Brad Pitt, az előadó és a közönség közötti kommunikáció kétirányúsága által a közönség mégis elsősorban önmagát érezheti megszólítottként. Ahogy Zalka Csenge Virág a személyes történeteiket előadó történetmesélőkről mondja: „[A] személyes sztori is csak akkor üt igazán, ha van benne valami, amiben a hallgatóság is megtalálja saját magát. Amivel együtt tudunk érezni. Akkor igazán zseniális személyes mesélő valaki, ha a mindennapi élményeiben, tapasztalataiban megtalálja az univerzálisan emberit” (2019, 87). Ennek értelmében Farkas darabjának dramaturgiai vonalát úgy is szemlélhetjük, hogy a szerző életének apró fonalait úgy rendezi össze, hogy miközben mondanivalóját látszólag egy távoli, idealizált alak irányában fogalmazza meg, az általa felidézett múltbeli események a néző számára személyessé és átérezhetővé válnak.

Az önreprezentatív történetmesélésnek állandó dilemmája, hogy a szerző miként láttatja saját belső világának a külső történésekhez való viszonyát. Farkas drámájának látszólag kényes pontja, hogy az eseményeket visszapergetve magát úgy jellemzi, mint aki szándékosan született romának, vált drogfüggővé, lett a dílerék és az orvosok kiszolgáltatottjává, s mint aki romaként önmaga idézte elő saját áldozati létét. Farkas emlékeinek felelevenítését a következő felszólalással indítja:

Az én életem egy különleges élet. Látszólag egy csomó dolog csak úgy megtörtént velem, véletlenül. De ez nem így van. Mert mindent én akartam. Mindent én akartam, ami az életemben történt. Cigánynak akartam születni. Miért? Mert így barnább vagyok, temperamentumosabb. [...] Elmeógyógyintézetbe akartam kerülni. Igen, én voltam diliházban. Rendesen a Sárga Házba'. Azért, mert érdekes embereket lehet ott megismerni. [...] Csövezni is akartam. Én akartam. Azért akartam, hogy az utcára kerüljek, mert mindenkire féltékeny voltam, aki jobb családból jött. Gyűlöltem a szabályos életüket. Családi házzal, közös ebédekkel, külön szobával, a karácsonyi ajándék kiválasztásának dilemmájával. Vagy mert hajléktalannak lenni kreatívvá teszi az embert. Szerinted milyen egy nap pénz nélkül? Szerintem színes és fantáziadús. (2019, 79)

Farkas önreprezentációja véleményem szerint két irány felől is megközelíthető. Egyrészt a szöveg leválaszthatatlan az alkotás folyamatában háttérként szolgáló társadalmi, politikai és kulturális állapotokról. Másrészt, a szöveg felelőssége nem pusztán szembesíteni, de utat is mutatni a pozitív identitás kialakítása felé. Király Kinga Júlia Stephen Greenblattra támaszkodva ezen pozicionálást úgy jellemzi, hogy a szerző egy „hamleti self-fashioninggel [...] próbál tőkét kovácsolni a szenvedéstörténetből. Megteremtteni – a vallomással valós időben – magát a personát” (Király 2019). A Greenblatt

(1980) által bevezetett „self-fashioning” azokat a folyamatokat jelöli, amelyek során személyes és közösségi identitásunkat a társadalmilag elfogadott sztenderdek szerint konstruáljuk. Ezen „self-fashioning” fogalom hatékonyan alkalmazható Farkas szövegében, hiszen a textus a korunkra jellemző társadalmi, politikai és kulturális körülményekről tanúskodik. Ahogyan arra többek között Horváth Kata (2008; 2010) és Rédei Dorottya (2020) felhívják a figyelmet, e körülmények a „cigányozást” a különbségtétel kifejezésévé, a „cigányt” pedig egy negatív identitássá, a szégyen, és a megszégyenítéstől való félelem forrásává teszik.

Mikor Farkas művében azt mondja, ő akart cigányként nyomorba születni, ő akart számkivetetté válni, drogozni és elvonóra kerülni, görbe tükröt tart a többségi társadalom elé, miközben megváltja a „cigány” kifejezést annak negatív konnotációjától, s a romák számára a pozitív identitástudat kiépítését sürgeti. Ennek szellemében Farkas a cigányságot olyan identitásként látja és láttatja, mely egyet jelent az igazán sehová nem kapcsolódó, mégis mindenütt otthon lévő néphez tartozással, s melyet alapvetően a gyermeki kíváncsiság, a kreatív gondolkodás, a testvériség, a gyerekek szeretete, az idősek tisztelete, a szabadság és az őszinteség határoznak meg (2019, 83–84). Farkas meggyőződése, hogy az állandó üldözés, a szegénység, a társadalmi kirekesztettség és az előítéletesség erősítheti a cigányság önazonosságát (2019, 84). Farkas e meglátásának ad hangot egy, a *Magyar Naranccsal* való beszélgetésben, ahol azt mondja, hogy a darab szerint „azért akartam cigány lenni, hogy megtanuljam elfogadni magam, hogy erős legyek identitásban, hogy szeressek nagyon” (Artner 2019).

Következésképp a történetmesélés Farkas drámájában alapvető identitásformáló szereppel bír, hiszen a darabban ábrázolt élethelyzetek, valamint a drámai énnel való azonosulás a nem-cigány nézőt saját, roma kisebbségekkel szemben tanúsított hozzáállásának felülvizsgálatára buzdítja, míg a roma közönség számára segítséget nyújt abban, hogy saját identitását ne szégyenként, hanem büszkén vállalva élje meg. A történetmesélés ezáltal nyeri el funkcióját, hiszen a történetek hallgatása közös élményt teremt, mely által hidak épülhetnek kisebbség és többség között (Illés, et al. 2020, 47–48).

Az áldozatiságtól a hőssé válásig

Farkas Franciska darabja a túlélés és a hőssé válás felemelő története, mely éles képet mutat arról, mit jelent roma nőként kijutni az áldozati szerepkörből, döntéseket hozni és példává válni mások számára egy olyan társadalomban, melyet a diszkrimináció különféle megnyilvánulásai jellemeznek. E hősnarratíva megteremtése létfontosságú, hiszen Magyarországon a romákról leginkább két megközelítés létezik, s mindkettő

őket passzív áldozatokként festi le (Illés, et al. 2020, 29). Az egyik narratíva a romákat a társadalomra veszélyes, együttműködésre képtelen, munkakerülő, lusta és felszínes színben tünteti fel, amely különösen a média sztereotíp cigány-ábrázolásában hangsúlyos (Illés, et al. 2020, 29). A másik narratíva a roma és nem-roma közösségek közötti eltérésekre koncentrál, különös hangsúlyt fektetve arra, hogy a roma közösségek nem képesek változtatni saját életükön és a többségi társadalommal való viszonyaikon (Illés, et al. 2020, 29). Egy, a hősiességet előtérbe helyező narratíva ezzel ellentétben a problémákat kiemelve olyan hősokeket mutat be, akik bukását a többségi társadalom felől érkező negatív hatások idézik elő, ugyanakkor képesek felállni, továbblépni és változást hozni a maguk és a környezetük életében (Dézsi 2020). Ahogy azt a *Magyar Narancs*-interjúban Farkas mondja:

A *Levél Bradnek* arról szól, hogy inspirációként lehet használni a drámáimat. [...] Az volt a cél, hogy bemutassam életem egyik legszörnyűbb időszakát, és azért kellett vállalnom, mert ha a hős szempontjából nézzük, [...] akkor így lehetek példakép másoknak. Így tudok egy droghasználónak vagy egy bántalmazott nőnek segíteni abban, hogy kimásson a pokolból. Rengeteg olyan nő van sajnos, aki hasonlókat él meg, mégsem beszél róla, mert egy bántalmazott szégyelli azt, hogy ő bántalmazott, ráadásul, ha segítséget kér, még tovább alázza a társadalom azért, mert bántalmazott. A mai rendszer pláne szembemegy azzal, hogy megoldást találjon, segítséget nyújtson a rászorulónak, így sok nő élete megy erre rá. Ezért is írtam meg úgy, mintha kizárólag az én döntésem lett volna minden, ami velem történt. Hogy megmutassam, mindig tovább lehet menni, ha elég erős vagy, és ha van egy célod. (Artner 2019)

Farkas drámája érzékenyen tapint rá a magyarországi roma nők többszörösen hátrányos helyzetére, amely leghatékonyabban az interszekcionális diszkriminációval írható le (Kóczé 2009). Az interszekcionalitás fogalmát Kimberlé Crenshaw vezette be, aki e fogalmat az olyan társadalmi identitások keresztmetszetére alkalmazta, akik faji, nemi vagy társadalmi osztálybeli hovatartozásuk miatt hátrányos helyzetben élnek (Crenshaw 1989). Bár Crenshaw az interszekcionalitást csupán a fekete nőket ért bántalmazásokra használta, az interszekcionális diszkrimináció alatt ma a megkülönböztetés bármely olyan megnyilvánulását értjük, melyek több társadalmi identitást érintenek, s melyek egymással állandó kölcsönhatásban vannak (*European Institute for Gender Inequality*). A roma nők esetében az interszekcionális diszkrimináció jól alkalmazható, amennyiben a különféle társadalmi mechanizmusokat, melyek őket hátrányosan érinti (ilyenek az oktatás, a foglalkoztatás, az egészségügy), azok összetettségében vizsgáljuk. E nők jelentős része mélyszegénységben él, s szegregált oktatás hiányában igen hamar válik iskolaelhagyóvá. A roma lányok esetében igen gyakori a korai

gyerekvállalás, hiszen nagy részük számára a többségi társadalomba való integráció szelepei elzáródtak (Major 2017, 28). A munkaerőpiacon a roma nők általánosságban hátrányos megítélés alá esnek, melynek következtében foglalkoztatási arányuk és munkahelyi fizetésük a roma férfiakénál és a nem romákénál jóval alacsonyabb (Kóczé 2009, 35; Rontó 2016, 313). A többségi társadalom e nőkben nem pusztán a nőt, hanem a cigány nőt látja, ezért egy roma nőnek az élet minden területén többszörösen kell bizonyítania, mint azoknak, akik nem romák vagy férfiak (Rontó 2016, 34). Bár az egészségügyi szolgáltatások és orvosi kezelések igénybevételéhez alanyi joguk van, társadalmi és gazdasági helyzetükből, valamint lakókörnyezetükből adódóan a roma közösségeknek egyrészt a megbetegedések (pl a daganatos betegségek, TBC, mentális zavarok, mely utóbbiak következménye a pszichoaktív szerek használata) gyakoriságával, másrészt az alapvető orvosi ellátás hiányával kell szembenéznük (Babusik 2007, 6–11). Ezen összetett problémákra rakódnak többek között a prostitúció, a családon és közösségen belüli abúzus, valamint az erőszak intézményesült, többségi társadalomból érkező formái (Kóczé 2009, 13).

A rasszizmus, a szexizmus, a közösségen belüli patriarchátus együttese meggátolja a roma nőket abban, hogy az őket ért testi és lelki sérelmekről beszélni tudjanak. Egyrészt, önálló kereset hiányában, valamint a roma családi tradíció miatt párjaiknak érzelmileg és anyagilag kiszolgáltatottak. Másrészt a beszédben gátolja őket a többségi társadalom romákkal szembeni előítéletessége, melynek értelmében a beszéd által a roma nők nemhogy megfelelő jogi és rendőri védelmet nem kapnak, de tovább szítják a saját közösségük ellen irányuló megfélemlítő hozzáállást (Kóczé 2009, 23).

Farkas Franciska darabja tabut dönt az által, hogy e rendkívül súlyos és komplex társadalmi problémát láthatóvá teszi, teret adva a kiszolgáltatott roma nők számára annak, hogy a saját hangjukon beszéljenek önmagukról. A darab ezáltal folytatja azokat a színházi és társadalmi kezdeményezéseket (ide tartoznak például a romániai Giuvlipen Társulat fórumszínházi műhelyei vagy a Romédia Alapítvány *I Am a European Roma Woman* kampánysorozata), melyek célja tájékoztatni a roma embereket saját jogaikról, valamint felhívni a roma nők figyelmét önmaguk képviselésének fontosságára.

Farkas a darabban saját életútján keresztül a roma nők általános problémáit teszi láthatóvá. Ennek megfelelően az önreprezentáció lehetőséget nyújt Farkas számára feltárni azokat a társadalmi struktúrákat, amelyek a roma nők életét többek között gazdasági helyzetük, iskolai végzettségük, a családban betöltött szerepük szerint jellemzik (ld Savić 2018). A darabban megjelenik a roma családokban uralkodó patriarchális önkényuralom (az anyának a családfenntartás érdekében le kell mondania az önmegvalósításról), az iskolaelhagyás, a szegénység, a droghasználat, a prostitúció, a rasszizmus

problémája az iskolában és a munkaerőpiacon, valamint az erőszak csoporton belüli (ezek megtestesítői az apa mint az anya bántalmazója és a Farkast megerősökölő díler) és intézményesült (ilyen a pácienseit testileg-lelkileg megnyomorító Dr. Csernus Imre alakja) formái. Ezek a témák a darab történetét érzelmileg nehezen emészthetővé teszik, de az által, hogy önmagát, mint aki akarattal idézte elő élete mélypontjait láttatja, Farkas kiszakítja magát az áldozati narratívákból, s életútját a hősiesség példázatává emeli.

A darab a hőstörténetek klasszikus ívét követi. Joseph Campbell (1949) a hős útját Carl Gustav Jung analitikus pszichológiájára támaszkodva hármas útként határozza meg: a hős különféle külső kényszerítő erők hatására utazásra indul, alászáll az ismeretlenbe, ahol különféle krízishelyzetekben győzedelmeskedik, majd szellemileg teljesen átformálódva tér haza. Campbell elméletéből származik a *hős útja* narratológiai mintája, melyet a következőképpen írhatunk le. A hős elindul. Az utazásra hívás általában egy, az ismeretlen világban fellépő válsághelyzetből következik. Más hősnarratívákban az életével elégedetlen hőst az ismeretlenből érkező hírnökök egy új élet csábító lehetőségével kecsegtetve veszik rá a kalandra (Illés, et al. 2020, 55). A hőst útjához a természetfeletti erők, általában egy mentor, a túléléshez szükséges felszereléssel látják el (Illés, et al. 2020, 54). Az ismeretlen világ küszöbét átlépve a hősnek szembesülnie kell azzal, hogy tapasztalatai és képességei nem elegendők, s hogy a győzelemhez meg kell tanulnia az új világ törvényeit. Különféle kihívásokkal találkozik, s mivel ereje általában kevés ahhoz, hogy e kihívásokkal egyedül szembeszálljon, s hogy ellenállni tudjon a gonosz erők csábításainak, szövetségesre, fegyverhordozóra van szüksége (Illés, et al. 2020, 54). Az ismeretlen világ lényeges szereplője az alakváltó karakter, aki magát kezdetben a hős szövetségeseként tünteti fel, majd egy kritikus ponton elárulja őt (Illés, et al. 2020, 55). Az alvilágba alászállva, a mélység fenekén a hős megtapasztalja régi énjé halálát. Árnyak szolgálnak tükörképként a hős számára, megmutatva az embert, akivé válhat, ha engedi, hogy a rossz győzedelmeskedjék felette (Illés, et al. 2020, 56). A régi én halálát a felismerés hozza, hogy a probléma megoldásához a hősnek szakítania kell régi énjével. A hős e felismerés által újjászületik, átalakul. Ráébred, hogy valami újat tanult a kihívások által, eleget tesz a próbatételeknek, teljesíti a kötelességét, majd más emberként tér haza.

Farkas darabjában a hőstörténetek e fentebb tárgyalt váza figyelhető meg. A hősnő egy alapvetően terhelt világból, melyet többek között a szegénység, a szülők bántalmazó kapcsolata, az anya gyógyszerfüggősége, az iskolai megkülönböztetés jellemeznek, „indul útra”. Döntésében befolyásolja a hírnök szerepét betöltő osztálytársnője, Zsuzsi, aki bevezeti őt az ismeretlen jelképező drog világába (2019, 86-87). Az új világ küszöbén a hős teljességgel átengedi magát a rossz csábításának. Ereje kevésnek bizonyul, s tehetetlenül

szemléli énje fokozatos pusztulását: „Csótányt neveltem magamban. S egy napon arra ébredtem, hogy fertelmes féreggé változtam, mint Gregor Samsa” (2019, 87–88). Félelmetes mondatok tárják fel előttünk a hősnő által bejárt világ poklát:

Kanál, tű, már forr. Izzik a levegő Mindenki érzi, már csak egy pillanat választ el a boldogságtól. Végignézek rajtuk. Boldogok. Szerelmes akartam lenni. Szerelmes akartam lenni a tűbe, amely a boldogságot adja. És nem akarom látni magam, ahogy fekszem, magatehetetlenül, gusztustalanul, a karomból lóg ki a boldogság kézzel fogható eszköze és igen, boldog vagyok. (2019, 88)

A hősnő az alvilág befolyására feladja önmagát. Elbukik. A mélység feneké az a pont, amikor a darabban alakváltó karakterként szereplő szomszéd lány, Petra, a hősnőt és Zsuzsit albán dílerek kezére adja (2019, 88–90) és a díler megerőszkolja. Ez juttatja el a hősnőt az alvilág fenekére, amelynek végső köre a rehabilitációs intézet. Az intézetben félresiklott életű nők árnyai veszik körbe a hősnőt, többek között egy lány, aki szemtanúja volt a vőlegénye halálának, valamint egy Ági nevű prostituált, aki az öngyilkosság különböző módszereit ecseteli a hősnőnek (2019, 91). Az átalakulást hátráltató karakterként jelenik meg Dr. Cernus, akit Farkas egy Gestapo-módszerrel dolgozó, agresszív zsarnokként jellemez, aki a darabban pácienseit egy náci mentalitásával a legmegalázóbb módokon semmisíti meg emberi mivoltukban (2019, 91–92). Az újjászületés első lépcsőfokát szemlélteti az intézetben a hősnő falán lógó Kahil Gibran-idézet: „Mikor egyikőtök elbukik, a mögötte haladókért bukik el, hogy figyelmeztessen a kőre, melyben elbotlott. Igen, és azokért bukik el, akik előtte jártak és lábuk biztosabb, ám a követ el nem távolították” (2019, 90). Az idézet összekötő kapocs a mélypontra jutás és az újjászületés között: előrevetíti a hősnő küldetését, a bántalmazottakért való beszédet, a példaképpé válás küldetését, mely csupán a túléléssel együtt lehetséges.

A dráma egyik különösen lélekemelő eleme az a folyamat, ahogyan az anya karaktere áldozatból lányának szövetségesévé, fegyverhordozójává válik. Anyjával való kapcsolatát Farkas kezdetben úgy írja le, mint lelkileg különösen romboló viszonyt, amelyre súlyként nehezednek az anya gyerekkorának traumatikus tapasztalatai, az anya által gyerekként megtapasztalt szegénység, éhség és kiszolgáltatottság, a Farkas apjával szembeni alárendeltség, valamint az értelmiségi létforma, az azzal járó függetlenség teljes feláldozása a feleség- és az anyaszerep oltárán. Anyjához fűződő viszonyát Farkas kezdetben így jellemzi: „Például volt olyan idő gyerekkoromban, mikor nem volt anyám. Mert én kellett, hogy legyek az ő anyja” (2019, 81). E fordítottan függő viszony anyja és lánya között a darabban a Farkast a mélypontra érő felismeréssel, az újjászületés igényével billen helyre. Anya és lánya együtt hozzák meg a döntést,

hogy életüket egymást támogatva kezdik újra. Szövetségüket szépen eleveníti fel a szöveg, ahogy a hősnő által feltett sorsdöntő kérdésekre az anya idézetekkel válaszol, valamint azok az alkalmak, mikor anya és lánya egymásnak történeteket mesélnek el, mely alkalmak közül a szerző a következőt eleveníti fel:

Egyszer ültünk a metrón, és szemben ült egy öregasszony a kistermetű kutyájával. A kutyának olyan ábrázata volt, arra kitaláltunk egy történetet: A kutya már rég elhatározta, hogy megöli az öregasszonyt. A mellénnyel készítette ki teljesen. És akkor eltervezi az egészet, és amikor megölte, majd jönnek a rendőrök, és akkor majd kiugrik az ablakon, és azt üvölti: NEM KAPTOK EL ÉLVE! És ezen röhögünk, miközben néztük a kutyát meg az öregasszonyt. (2019, 94–95)

Az egymásnak történeteket mesélő anya és lánya az olvasót a történetmesélés ősi hagyományára emlékeztethetik, melynek alapvető szerepe az egyéni és kollektív identitás megőrzése, valamint a pozitív identitás megteremtése. A történetmesélés ezen funkciójára az előző részben már bővebben kitértem. A fent idézett sztori két olyan nő által közösen kitalált történet, akiknek hősiessége abból fakad, hogy bár mindketten többszörösen hátrányos helyzetből indulnak, kitartásuk és élni akarásuk átlendítette őket életük mélypontján. Ennek értelmében a közösen kitalált történet metaforikus jelentéssel bír. A kutya, mint az emberek által számkivetett teremtmény, pusztán azzal, hogy ki akar törni a társadalom rabságából, megszegi az emberi társadalom törvényét. Mikor a társadalom tettéért felelősségre vonni, büntetni akarja, ő üldözői arcába nevetve megszökik. A társadalom egy, tagjait állandó kontroll alatt tartó intézményesült hatalomként tűnik fel, mely a másságot retorzióval illeti, s ahol a szuverenitás és a szabadság csupán színleg létező fogalmak. A kutya tette a szabadságért folytatott küzdelem hőstörténete, mely tükrözi a hősnő és anyjának történetét. Továbbá, a történetmesélés e szertartásos jellege szilárd bástyaként szolgál anya és lánya számára, mely számukra védelmet nyújt identitásuk megőrzésében, s mely ugyanakkor egymásban az összetartozás érzését erősíti.

A történetmesélés így Farkas darabjában kettős szereppel bír. Egyrészt az írás a hősnő számára az újjászületéshez szükséges terápiás eszközt jelenti, mely a hősnőt a mélypontról való átlendülésben segíti. Ahogy a darabban elhangzik: „Szeretem az újrakezdést. Akartam mindig az újat. Szeretem az üres lapokat” (95). Másrészt a darab tiszta hangon eleveníti fel a történetmesélés ősi gyakorlatát, „amely segítséget nyújt az ember törekvésében, hogy értelmet találjon az életben” (Illés, et al. 2020, 47). A történetmesélés ereje által a darab azonosulási pontként szolgál a hasonló diszkriminációval szembesülő roma nők számára, alternatívát nyújtva nekik az újrakezdéshez.

A darab pozitív végkicsengése, hogy minden nehézség, amellyel a hősnőnek útja során fel kellett vennie a harcot, csupán megerősítette őt abban, hogy merjen nagyot álmodni. A Brad Pitttel való találkozás, a mozisztárhoz írt levél így a hősi út lezárásaként is olvasható, melynek értelmében a hős, maga mögött tudva az ismeretlen világ poklát, a megszerzett tapasztalatokkal tér haza és válik példaképpé mások számára. A drámának ez a reményteljes konklúziója katartikus erővel bír, hiszen nem csupán Farkas történetét teszi személyessé minden hasonló helyzetben élő roma nő számára, hanem kulcsot is ad e nők kezébe, mely által lehetővé válik számukra kiszabadulni áldozati helyzetükből és saját történeteik hőseivé válni.

Felhasznált irodalom

- Artner, Szilvia Sisso. 2020. „[Van, amit nem lehet feldolgozni?: Farkas Franciska színész.](#)” *Magyar Narancs*. Letöltés: 2021. július 11.
- Babusik, Ferenc. 2007. „Magyarországi cigányság – strukturális csapda és kirekesztés.” *esély – Társadalom- és szociálpolitikai folyóirat* 1: 3–23.
- Balogh, Rodrigó. 2019. „Előszó.” In Balogh Rodrigó és Merényi Anna (szerk.). *Roma Hősök*. Budapest: Nők a Jövőért Egyesület & Független Színház Magyarország, 7–9.
- Campbell, Joseph. 2010. *Az ezerarcú hős*. Ford. Varjasi Farkas Csaba. Budapest: Édesvíz Kiadó.
- Cech, Petra. 2020. „[Oral Literature.](#)” Trans. Paul Bowman. Letöltés: 2021. január 24.
- Crenshaw, Kimberlé. 1989. „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics.” *University of Chicago Legal Forum* 1: 139–166.
- . 1994. „Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color.” In Martha Albertson Fineman, Rixanne Mykitiuk (eds.). *The Public Nature of Private Violence*. New York: Routledge.
- Csejtei, Orsolya. „[A társadalom szegénységi bizonyítványa – Interjú Farkas Franciska színésznővel.](#)” *Népszava*. Letöltés: 2019. május 19.
- Dézsi, Fruzsina. „[Sokkal tartozik nekünk a szakma – Interjú Balogh Rodrigóval.](#)” *Dunszt Kulturális Magazin*. Letöltés: 2020. június 25.

- Drăgan, Mihaela. 2019. *(A nő beszél)*. In Balogh Rodrigó és Merényi Anna (szerk.). *Roma Hősök*. Budapest: Nők a Jövőért Egyesület & Független Színház Magyarország, 15–38.
- Farkas, Franciska. 2019. *Levél Brad Pittnek*. In Balogh Rodrigó és Merényi Anna (szerk.). *Roma Hősök*. Budapest: Nők a Jövőért Egyesület & Független Színház Magyarország, 77–104.
- [Független Színház Magyarország](#). é.n. Letöltés: 2021. január 26.
- Gibran, Kahlil. 2008. *The Prophet*. Delhi: Rajpal & Sons.
- [Givulipen – Theatre Company](#). é. n. Web oldal. Letöltés: 2021. január 26.
- Grád-Kovács, Márta. „[Attól, hogy sajnálsz a cigányokat, még nem leszel jó ember.](#)” *24.hu*. Letöltés: 2019. november 17.
- Greenblatt, Stephen. 1980. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Horváth, Kata. 2008. „A cigány különbségtétel.” (Textes des doctorants de Mr. Hadas). A CIEH kutatási programjai [Párizs: Université Sorbonne Nouvelle].
- Horváth, Kata. 2010. „[A ki nem mondás rendje A cigány–magyar különbségtétel működése.](#)” *AnBlokK Kultúra- és Társadalomtudományi Egyesület* 4: 41–47.
- „[Intersectional discrimination.](#)” 2021. *European Institute for Gender Inequality*. Letöltés: 2021. január 25.
- Király, Kinga Júlia. „[A belsővé tett stigmától a self-fashionig.](#)” *Színház.net*. Letöltés: 2019. július 1.
- Kóczé, Angéla. 2009. *Missing Intersectionality. Race/Ethnicity, Gender, and Class in Current Research and Policies on Romani Women in Europe*. Budapest: Center for Policy Studies, Central European University.
- Kovai, Cecília. 2017. *A cigány-magyar különbségtétel és a rokonság*. Budapest: L’Harmattan.
- Lareida, Men (rend.). 2014. *Viktória: A zürichi expressz*. MovieBiz Films and Mozinet.
- Major, Réka. 2017. „Roma nők önreprezentációja - A Buvero Roma Női Médiatábor.” In Müllner András (szerk.). *Saját kép – ellenkép. A Romakép Műhely médiaantropológiai konferenciájának tanulmányai*. Budapest: ELTE Média és Kommunikáció Tanszék, 26–46.

- Márton, Illés, Ursula Mainardi, Andrada Rosu, Sebastiano Spinella, Szegedi Tamás és Sonia Carmona Tapia. [Roma Hősök: Módszertani Alapok](#). Letöltés: 2020. december 02.
- Mehr, Mariella. 1988. *Steinzeit*. Bern: Zytlogge Verlag.
- O’Neill, Richard. 2019. *A legnehezebb szó*. In Balogh Rodrigó és Anna Merényi (szerk.). *Roma Hősök*. Budapest: Nők a Jövőért Egyesület & Független Színház Magyarország, 127–136.
- Pavlović Dijana. 2019. *Beszélgj, életem*. In Balogh Rodrigó és Merényi Anna (szerk.). *Roma Hősök*. Budapest: Nők a Jövőért Egyesület & Független Színház Magyarország, 105–126.
- Rédai, Dorottya. 2020. „[Roma lányok szexualitása tanár-szemmel. Etnikai- és osztályegyenlőtlenségek diszkurzív újratermelődése a középiskolában](#).” *TNTeF* 10 (1): 67–87.
- Rontó, Renáta. 2016. „[Roma nők a nemzetközi jogban és Magyarországon](#).” In Balga Nóra (szerk.). *Adsumus XVI. Eötvös Konferencia*. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium. 307–323. Letöltés: 2021. január 25.
- Savić, Jelena M. 2018. “Heroines of Ours: Between Magnificence and Maleficence.” In Angéla Kóczé, Violetta Zenta, Jelena Jovanović, and Enikő Vincze (eds). *The Romani Women’s Movement*. London and New York: Routledge.
- Szász, Attila (rend.). 2018. *Örök tél*. Szupermodern Stúdió.
- Szirtes, Balázs. 2020. „[A színjátszás és előadóművészet gyakorlati és elméleti kérdései: monodráma / monológ / one man show - színházcsinálás önállóan?](#)” Doktori értekezés. 2020. január 20.
- Zalka Csende Virág. 2016. *Mesemondók márpedig vannak – A nemzetközi mesemondás világa*. Budapest: Pont Kiadó.