

A poszthumán színterek bábszínházi formában való megelevenedése Keresztes Tamás *Frankenstein*-rendezésében

LOKODI ANNA-ALETTA

Tanulmányom a poszthumán gondolatiság színházi reprezentációját és annak egy adott színházi előadás látványvilágára gyakorolt hatását vizsgálja. A Budapest Bábszínház 2022-es *Frankenstein* (rendező: Keresztes Tamás) című produkciójának elemzésén keresztül mutatja be az emberen túli dimenzió megjelenítésének hatását egy színházi előadás percepciójára. Azt kutatom, hogyan keveredik a színpadon az emberi és nem-emberi világ, miként testesül meg, és látványuk hogyan hat az előadás értelmezésére, a mai emberől alkotott képünkre. Azt az állítást igyekszem igazolni, miszerint az emberen túli dimenzió beemelése egy előadás látványvilágába mélyebb értelmezést ad és rálátást biztosít emberi mivoltunkra. Az emberi egzisztencia és érzelmi világ irracionálisát hangsúlyozza, megkérdőjelezi az ember humanista felfogását, miközben érzékenyíti is a témát, közelebb hozza a nézőkhöz.

Darida Veronika *A poszthumán színterei* című írásában a következő kérdésekre keresi a választ: „Mi az oka annak, hogy egyre több olyan előadással találkozhatunk, melyek eddig ismeretlen perspektívák feltárására vállalkoznak? Már nem elég érdekesek a színpadon ábrázolt emberek és emberi történetek?”¹ Darida arra a megállapításra jut, hogy

„a poszthumán törekvéseket felmutató színházak valószínűleg ugyanaz az igény hívta elő, mint a poszthumán filozófiákat. Vagyis azt mondhatjuk, hogy ere-

deti motivációjuk egy válság [...]. A klasszikus humanista értékek – melyek biztos emberképet és emberismeretet feltételeznek – régóta nem meghatározók a színházban. Az ember, ahogy sok más térről, a színpadról is lassan kiszorul, vagy legalábbis háttérbe kerül.”²

Mindebből az szűrhető le, hogy a technológiai fejlődés, a speciális színházi hatások és a robotika megjelenése tompítja, sőt szinte leszorítja az ember jelenlétét. Az erős technológiai effektusok gyengítik az emberi attribútumot, hiszen ahogyan Donna J. Haraway fogalmaz *A kiborg kiáltványban*: „Gépeink nyugtalanítóan elevenek, mi magunk pedig félelmetesen élettelenek vagyunk.”³ Darida szerint ez a kijelentés egyszerre fenyegetés és kihívás a színház számára.⁴

Haraway azt állítja, hogy a 20. század óta „mindannyian gépek és élőlények megszerkesztett és elméletbe foglalt hibridjei, egyszerűen kiborgok” vagyunk.⁵ Ugyanakkor azt is kijelenti, hogy „Frankenstein szörnyével ellentétben a kiborg nem várja apjától, hogy megváltsa őt az édenkert helyreállításával, azaz egy heteroszexuális társ létrehozása, világának befejezett egészzé (várossá és kozmosszá) való kiteljesedése által. A kiborg nem

² Uo.

³ Donna J. HARRAWAY, „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”, *Replika* 51–52 (2005): 107–139, 110.

⁴ DARIDA, „Poszthumán színterek”, 496.

⁵ HARRAWAY, „Kiborg kiáltvány...”, 108.

¹ DARIDA Veronika, „Poszthumán színterek”, *Helikon* 64 (2018): 496–505, 496.

ismerné fel az édenkertet, nem porból lett és nem álmodhat arról, hogy porrá lesz.”⁶

Ebből a perspektívából nézve a *Frankenstein* Kreatúrája a kísértetiesen emberi, míg szinte az összes többi karakter torz, immorális és dehumanizált. Az élő ember válik kiborggá, és a torz, szörnyszerű teremtmény lesz az emberihez közelebb álló lény. Ezt a Budapest Bábszínház előadásának vizuális reprezentációja is megerősíti, hiszen pózokba szervezett, statikus élőképekkel, maszkok és tárgyabok használatával távolodik el a hétköznapi emberi viselkedéstől.

Nemes Z. Márió szerint

„[a] kortárs technokulturális kondíciók között egyre inkább nem-emberi és/vagy hibrid ágensek mentén értelmezzük önmagunkat, ami a művészetrel kapcsolatos viszonyunkat is radikálisan átalakítja, hiszen felveti az »emberkritikus«, embertelen és/vagy ember utáni esztétika lehetőségét is.”⁷

A *Frankenstein*-előadás jól alátámasztja ezt az állítást, hiszen fontos morális kérdéseket vet fel és tágít ki. Egy embertől elidegenedett világ megteremtése által fogalmaz meg sarkalatos kérdéseket arról, hogy mi számít morálisnak, honnan kezdődik az ember, mitől válik nem emberivé, szörnyszerűvé egy adott viselkedési forma, vagy éppen hogyan lesz a szörnyszerű viselkedés elfogadható és őszintén emberi.

A felvilágosodás korából származó emberképet⁸ lágyítja az előadás az által,

⁶ Uo., 109.

⁷ HORVÁTH Ádám, LOVÁSZ Ádám és NEMES Z. Márió, *A poszthumanizmus változatai: Ember, embertelen és ember utáni* (Budapest: Prae Kiadó, 2019), 1.

⁸ „Az antropológiai kutatások alaptétele, hogy az európai gondolkodásban a 18. század során az ember meghatározása, az ember fogalma központi problémává vált [...] a

hogy egy emberen túli réteg, egy szörnyalak viselkedése az adott helyzetben emberségesebbnek és ártatlanabbnak bizonyul, mint az emberi szereplőké. Mivel a Kreatúra poszthumán figurája felforgatja a klasszikusnak vélt, humanista emberképet, rámutat az emberi viselkedés plasztikuságára, a humánus meghatározásának határvonalait tágítja és tolja ki.

A Frankenstein-történet találkozása a bábszínházzal

Frankenstein története Mary Shelley 1818-ban írt regénye alapján (*Frankenstein, avagy a modern Prométheusz*, magyarul 1977-ben jelent meg Göncz Árpád fordításában) került be a köztudatba. A történet legismertebb színpadi feldolgozását a londoni National Theatre Danny Boyle rendezte produkciója jelentette 2011-ben, ahol a Kreatúra és Victor Frankenstein váltott szereposztásban jelent meg Benedict Cumberbatch és Jonny Lee Miller jóvoltából. Az adaptáció Nick Dear munkája volt, s ennek alapján született a Budapest Bábszínház előadásának szöveggönyve is, Koltai M. Gábor fordítói és Gimesi Dóra dramaturgi munkájának eredménye-

18. század végén az ember, a megismerés és a nyelv viszonya újfajta, a modern korra jellemző módon tételeződött: sajátos transzcendentális-empirikus kettősség alakult ki, az ember egyidejűleg a megismerés alanyává és tárgyává vált. A modern szubjektum egyrészt a megismerés, a tudás alanya, melynek teljesítménye nélkül nem lehetséges a világ megismerése; másrészt az ember testi, kulturális és szellemi megalkotottságában maga is a tudás tárgyává válik, s megszületnek a humántudományok.” LACZHÁZI Gyula, „Aranka György »ember esmérete« a felvilágosodás antropológiájának kontextusában”, in *Aranka György és a tudomány megújuló alakzatai*, szerk. BIRÓ Annamária és EGYED Emese, 19–33 (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2018), 21–22.

ként.⁹ Danny Boyle rendezésében klasszikusabb értelmezést láthattunk, látványos és meglehetősen filmszerű, realista ábrázolással. A Budapest Bábszínház produkciója ezzel szemben inkább hasonlít egy elrajzolt, lídérces rémálomra. A történet groteszk ábrázolási formája azonban hasonló: a horrort és a szörnyűségeket folyamatosan feloldja a szörny groteszk, szinte bohóchoz hasonló esetlensége, gyermeki tisztasága. A két előadás ebben hasonlóságot mutat, amelyre rásegíthetett a közös szöveg humora, a magyar változat azonban más formanyelvvel operál.

Keresztes Tamás rendezése a bábszínház eszközeivel erősíti fel a történet horrorisztikusan elrajzolt, rémálomszerű világát. Az előadás vegyes bábtechnikával dolgozik: bunraku, maszkos játék és óriásbáb animációját láthatjuk a színpadon, de nem tiszta formanyelvvel. Mindemellett az élő szereplők is egészen bábszerű mozgással, festett arccal léteznek a színpadon. A bábszínház nem csak gazdagítja az előadás világát, hanem kitágítja annak értelmezési kereteit. Az alkotók a nem-emberi figurákat felvállaltan emelik be a történetbe, hiszen a báb mozgató színészeket nem elrejtik, inkább megmutatják, játszanak a jelenlétükkel. Azon túl, hogy így módon az előadás felvállaltan színháziává válik, egy mélyebb értelmezési réteget is nyer. A teremtő–teremtmény, élő–élettelen kapcsolatát firtatja, ezzel is érzékenyítve a emberi viselkedésről alkotott felfogásunkat.

A bábszínház műfaja adta is magát a teremtés tematikájához, hiszen „eleve lényegi működése, hogy élettelenből élő lesz”.¹⁰ Eb-

ben az esetben azonban a mozgatók és a báb viszonya még különlegesebbé válik: egyfelől felvállaltan megmutatják az embert a báb mögött, sőt azt is a szemünk elé tárják az alkotók, ahogyan a báb életre kel, a mozgató és a báb egymásra talál. Ezáltal a báb megelevenedésének momentuma „az ember belső ellentmondásairól, a test és lélek viszonyáról is vall”.¹¹ Ez nagyban segíti a teremtmény karakterének plasztikusságát, hiszen az emberi–nem-emberi, élő–élettelen között oszcillál a karakter, mélyen emberi dolgokról vallva, kérdezve. Ilyenek „a teremtett teremtő örök küzdelme a szabadságért”¹² vagy épp a teremtmény küzdelme a mássággal, a magány ellen. A fikció világában a nem emberi figuráción keresztül erősödik fel az az általános emberi kérdés is, hogy joga van-e mindenkinek a szeretethez.

Az előadás speciális ötvözete abból adódik, hogy félig bábszínházi, félig élő emberek által játszott. Az egyetlen, hagyományos értelemben vett báb a szörny, a „Kreatúra”, amely egy óriásbáb formájában elevenedik meg, három mozgató által. Ennek ellenére az előadás képi világa tele van dehumanizált figurákkal: minél bábszerűbb és elrajzoltabb egy karakter, annál inkább dominál viselkedésében a félelem és az agresszió. Azokat a karaktereket látjuk leginkább emberi ábrázolásban – De Lacey-t, az öreg tanítót (Blasek Gyöngyi), a kisfiút, Williamet, Victor öccsét (Engárd Emil) és Elisabethet, Victor menyasszonyát (Podlovics Laura) –, akik ártatlanok, és ezzel együtt áldozatai is a történetnek. Bár ők a legemberibb megjelenésű karakterek, bábszerű, kissé mechanikus mozgásuk, pózokba való beállásaik, fehérre festett arcuk őket is ehhez a disztópikus világhoz kapcsolja. E kontraszt által még erőteljesebbé válik a poszthumán gondolatiság.

⁹ GODA Móni, „Erőforgások/Erőforrások”, *Színház.net*, 2022.03.30, <https://szinhaz.net/2022/03/30/goda-moni-erofor-r-gasok/>.

¹⁰ GERGICS Enikő, „Magasan fejlett szervezet”, *Revizor*, 2022.03.15, <https://revizoronline.com/hu/cikk/9522/nick-dear-frankenstein-budapest->

babszinhaz?fbclid=IwAR2O7FnlcZvelUjAotDI_2DDlpXxTyZ_Gd2onurtvErABoBWzFGm8L5SoVM.

¹¹ Uo.

¹² GODA, „Erőforgások/Erőforrások”.

Egy rémálom elevenedik meg a néző előtt, amelyet a Kreatúra szemszögéből lát, mint ha az ő élményén keresztül születnének meg a szereplők. Ennek tükrében torzulnak: festett az arcuk, maszkot vagy félmaszkot viselnek, vagy éppenséggel teljesen tárgyiasulnak, emberi formától mentesek lesznek.

Victoria Flanagan egy olyan világban jelenlévő témaként definiálja a poszthumánt, ahol valamilyen technológiai hatás következtében a határok, amelyek egyszer meghatározták az emberiséget, újrarájzolódtak.¹³ Ennek értelmében az előadás több síkon is újrarájzolja az emberi dimenzió határait. Egyfelől a Kreatúra mint a tudomány és emberi kéz által teremtett szörny egyértelműen a poszthumán tapasztalat szülöttje, másfelől az előadás többi karaktere is egy poszthumán világból kilépett alak képében tűnik fel: a báb műfajába való beemelés nem csupán elrajzolja és dehumanizálja a karaktereket, hanem erősíti is a mese irracionális, fiktív világát, egy morális értelmezési réteget képez. Ezért a szörny és az ember közötti határ elmosódni látszik, de nem csupán a Kreatúra lényé miatt: a maszkos alakok, torz külsejű, bábarcú figurák ugyanolyan szörnyeszerűvé és félelmetessé válnak, mint az óriás teremtmény, sőt a néző hamarabb láthat a teremtményben kiszolgáltatottságot, áldozati állatot, úzótt vadat, aki védekezik, mintsem igazi gyilkost. Ebben a történetben a poszthumán lény akkor válik valóban szörnyeteggé és gyilkossá, amikor megismerkedik az emberi agresszióval és a tudással, amely elülteti benne a bosszúvágyat.

Megfogalmazható tehát, hogy egyfelől a történet és a témaválasztás, másfelől a báb-színházi formanyelv által az előadás újrarájzolja az ember és báb, élő és élettelen, em-

ber és szörny közötti határokat. Amíg az emberi szereplők sokszor bábszerűek, szörnyeszerű, agresszív viselkedést produkálnak, addig a báb, aki a szörny képét hivatott megéleveníteni, sokkal emberibben, humánusabban viselkedik, sőt, akkor válik szörnyeteggé, akkor kezd el gyilkolni, amikor találkozik az emberi tudással. Erről a rendező egy interjúban így nyilatkozott:

„a Kreatúra is emberi tulajdonságokkal bíró lény, lelke, öntudata és vágyai vannak. Az a megrendítő számomra a történetben, hogy a legemberibb lény maga a Kreatúra. Neki nincs öröksége az elmúlt generációkból, a létezése tabula rasa. Ily módon teljesen gyökértelen, súlyos örökségektől mentes, tiszta lény, aki ebbe a világba beleszületve szép lassan válik olyan emberré, mint akik körülveszik és kiteszítják. Beavatódik a világba.”¹⁴

Az előadás látvány- és hangzásvilága

A történet központi figurája a szörnyalak, itt: a Kreatúra. Victor Frankenstein egyik tudományos kísérletének eredményeként születik meg, aki istent játszva életet lehel saját teremtményébe. Az előadás kezdő pillanata Frankenstein megjelenése, aki egy határozott gesztussal elindítja a vetítést és a zenét. A vetítés absztrakt (Varga Vince), a zene pedig élő, egy muzsikus (Kézdy Luca) által játszott, improvizatív, kísérleti zajokból álló félelmetes géphang. A színpadkép (díszlettervező: Keresztes Tamás) ennek megfelelően egyszerű, mozgatható, kifeszített vásznanakból képez egy négyszögletű teret. Ezek a vásznak formálnak az előadás folyamán hol

¹³ Victoria FLANAGAN, „Posthumanism: Rethinking ‘the Human’ in Modern Children’s Literature”, in *The Edinburgh Companion to Children’s Literature*, szerk. Clémentine BEAUVAIS és Maria NIKOLAJEVA, 29–41 (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), 35.

¹⁴ HOLLÓSI Zsolt, „Frankenstein démona: Beszélgetés Ellinger Edinával és Keresztes Tamással”, *Revizor*, 2022.02.23, <https://revizoronline.com/hu/cikk/9498/besz-elgetes-ellinger-edinaval-es-keresztes-tamással>.

félig, hol teljesen telített falakat, hol pedig teljesen eltűnnek, lecsupasztva a színpadot. Lényegében üres térrel állunk szemben, amely némiképp emlékeztethet a regénybeli hajó vitorlás árbócaira, miközben látszólag a praktikum vezeti a tér szervezését, és a vetítés adja meg a különböző helyszínek hangulatát (város fényei, erdő, tűz, hó stb.). A térben a sötétség dominál, amelyben a karakterek elrajzolt formában teremtik meg (a jelmezek révén) a kor hangulatát. A ruhák és a bábok (Hoffer Károly munkái) egységes képet adnak, megidézik a korai romantika stílusjegyeit, de nem tiszta korhűséggel, s együtt egy fiktív vizuális valóságot teremtenek. Az előadás látványvilága visszafogott színvilággal operál: fekete, fehér, szürke és barna színeket látunk leginkább, amelyeket néhol kiegészít a vörös szín (tűz ábrázolása a vetítésben, véres zsák felmutatása a színpadon). Ugyanakkor nem használnak szerves anyagokat – minden szerves anyag (a vér, a víz stb.) vagy a vetítés által jelenik meg, vagy csak szóban hangzik el, ami erősíti a mese fikció jellegét, a történet absztrakcióját.

A zene a vetítéssel egységben néha ugyancsak hangulatfestő funkciót nyer: kísérteties és horrorisztikus. Olykor a szereplők hangja is zenévé válik, s a groteszk, ismétlődő hangok és mozgás egymásutánisága az élő karakterek bábszerű megjelenését még erősebbé teszi.

*A szörny mint poszthumán lény –
a Kreatúra ábrázolása*

Victor Frankestein laboratóriumi kísérleteinek életre keltett eredménye, a Kreatúra (KÉP A) elemzése révén arra kívánok rámutatni, hogyan tágitja az emberről alkotott képünket a poszthumán figuráció azáltal, hogy a humánmot közelíti a szörnyszerűhöz és a szörny alakját rajzolja meg tisztának. Ebben a történetben a Kreatúra, a „torzszülött” attól válik gyilkossá, hogy megtapasztalja az emberi viselkedés negatív formáit, felvértezi magát az emberi tapasztalással és történelmi tu-



dással. Az emberi tudás és gondolkodás elsajátítása által válik képessé a bosszúra, és az őt ért agresszió, az emberek félelemből fakadó támadása az, ami megtanítja a szörnyet szörnynek lenni, az állatot védekezni és támadni. Ebben a kontextusban ez pontosan felruházza a nem emberi lényt emberi tulajdonságokkal. A Kreatúra legfőbb vágya, hogy szeressen és szeretve legyen, ezért egy női társat kér alkotójától, ami szintén ösztönös és mélyen emberi, de a félelemmel és agresszióval találkozva mégis a kegyetlenséget és önzőséget tanulja el az emberektől végletes formában, így hidegvérű gyilkos lesz.



Az előadás első jelenete a teremtmény születését láttatja, ahol a három különböző tagból álló teremtmény (két kéz, két láb és egy fej) kapcsolatot teremt mozgatóival. A jelenet nem törekszik illúziókeltésre, hiszen minden mozzanat felvállaltan történik. Olyan-nak tűnik, mint egy rituális ismerkedés a mozgató és a báb között. A jelenet ritualitását és teatralitását a jól elhatárolt fénysugárban úszó, furcsa testrészek és a hangefektus játéka adja. Dacára a titoknak, amely a figurát övezi – egy-egy fénykörben testrészek –, a viszonyrendszer tisztává válik: az élettelen, faragott testet három ember működteti, olyan összhangban, hogy a jelenet

végére egyé válik a három testrészt és egy mozgásban pókszerű, hatalmas fejű, óriás végtagú, rugalmas emberforma kel életre. Az alak végtelenül esztelenül mozog, ezáltal egy csetlő-botló, erejével tisztában nem lévő gyermekre is emlékeztethet. (KÉP B)

Horváth Márk és Lovász Ádám David D. Gilmore antropológusra hivatkozva azt taglalja „A szörny szája” című írásában, hogy a szörnyek elsődleges, talán minden másnál fontosabb testi jegye a hatalmas alakjukban, groteszk túlméretezettségükben rejlik. Ez arra hívja fel az ember figyelmét, hogy léteznek a humánus számára nem kontrollálható jelenségek is. A szörnyeket mint szupernormális cselekvőket definiálja, amelyeknek legfőbb jellemzője az erő és az erő kifejtés, s ez a különbözőség generálja a félelmet, fenyegető mivoltukat az ember számára.¹⁵

A Kreatúrát a regényben Victor ekképp írja le:

„végtagjai arányosak voltak, s arca, amit választottam számára, szép. Szép! Uramisten! Sárga bőrén majd hogy át nem tetszett az izmok és artériák működése. Haja fényes fekete volt, vállára omló. Foga gyöngyfehér. De e pompás részleteknek ijesztően ellentmondott ráncos képe, egyenes, fekete ajka s vizenyős tekintete, amely majdnem ugyanolyan színű volt, mint a szürkésfehér szemgödör, amelyben ült.”¹⁶

¹⁵ HORVÁTH Márk és LOVASZ Ádám, „A szörny szája: Hibriditás és poszthumanitás a szörnykutatásban”, in *A találkozások antropológiája*, szerk. LAJOS Veronika, POVEDÁK István és RÉGI Tamás, 127–141 (Budapest: Magyar Kulturális Antropológiai Társaság, 2017), 128–129.

¹⁶ Mary SHELLEY, *Frankenstein vagy a modern Prométheusz*, ford. GÖNCZ Árpád, hozzáférés: 2022.09.19, <https://mek.oszk.hu/02700/02735/02735.htm>

A leírás alapján egy emberi alkatú, szörnyeszerű figurát képzelhetünk el. Ez az előadásban megelevenített óriásbábtól némiképp különbözik, hiszen dacára annak, hogy egy élettelen, szürke, túldimenzionált, részleges testet látunk, a rémisztő, horrorisztikus figura helyett inkább egy hátborzongatóan furcsa, groteszk alak képe tűnik fel, amely szemmel láthatóan, a bábok élettelen testéhez hasonlóan, a színészek révén kel életre. A popkultúra megszokott ábrázolásától eltérő teremtmény attól válik zavarba ejtővé, hogy emberi érzésekről, érzelmekről, erkölcsről vall a nézőknek, pontosan azáltal, hogy nem emberi dimenzió szülte. Itt inkább attól válik félelmetessé a sziluett, ahogyan a három animátor egyként működve, tiszta és pontos mozgató révén életet lehel a hatalmas faragott anyagba. A szürke színű báb egy túlméretezett fejből, két hosszú karból és két hosszú lábból áll össze. A hatalmas fej kísértetiesen hasonlít mozgatójára, nem véletlenül: a báb fejét animátora (Teszárek Csaba) arcára mintázta a tervező, ezáltal sokkal barátságosabb ábrázatot kölcsönözve a figurának. A túlméretezett fej kifejező és igencsak emberi, arányos anatómiával rendelkezik. A csupasz fej rémségét, a gigantikusságán és színén kívül az okozhatja, hogy néhol kasírozott anyagcsoatok türemkednek ki rajta, mintha sebes lenne az arc, ami tákoltságot, a zombie-világot megidéző



KÉP C

életteleniséget sugallhat, s ehhez a merev, kék, pislogni is képes üvegszemek is nagyban hozzájárulnak. A halott anyag életre kélése a báb műfajából kifolyólag is egyértelmű, de ehhez még hozzásegít a fő mozgató (Teszárek Csaba), aki olykor-olykor kilép a

báb mögül és meleg, kedves, emberi hangon szólal meg. (KÉP C) A néző, bár a látvány provokatív, ezáltal egy felvállalt, elidegenítő játékba tekint be. A Kreatúra ily módon kevésbé vált ki viszolygást, mint inkább egy zavarba ejtő mássággal való szembesülést és egy ingadozást az érzelmi távolságtartás és sajnálat vagy éppen elborzadás között. Az élettelen, túlméretezett arca mögött pedig egy egyszerű, fekete, semleges ruhát viselő ember áll, aki látszólag a bábbal is egy karakter-karakter, báb-mozgató viszonyt ápol, egyszerre lehel életet a testbe és válik eggyé vele, vagy éppen megfigyeli a jeleneteket, mintegy folyton jelenlévő külső szeme a történéseknek. A báb feje néhol leválik a kéztől és lábtól, megmutatva azt az irracionális, amelyre a bábszínház képes, felülírja az ember fizikai korlátait, mégis egységben látjuk a figurát, hiszen hihetetlen összhangban, egymásra különösen figyelve működik a három mozgató.



A báb többi testrészei egy faszervezetből állnak, amelyre vékony falemezek vannak görbítve, erre kerül rá az anyagborítás, bőr gyanánt. A túldimenzionált láb és kéz üreges, jól kivehető az anatómiai struktúra, ahogy a csontokhoz kapcsolódnak az izmok. Az üreges szerkezet elsősorban funkcionális, hiszen könnyít a hatalmas testrészek súlyán, ugyanakkor ráerősít a Kreatúra élőhalott, poszthumán figurájára, sőt a mozgató-báb felvállalt kapcsolatát is segíti, hiszen ahelyett, hogy elrejtjené a mozgatókat a báb mögé, kiemeli őket, sőt néhol külön szerepet is kapnak. A két mozgató (Bartha Bendegúz, L. Nagy Attila) ugyancsak fekete ruhát visel, sőt arcuk is

feketére van festve. A színészek így néhol beleolvadnak és eggyé válnak a bábbal, néhol pedig, mint valami belső lelkei a figurának, kibújnak a test mögül, ezáltal is sugallva a Kreatúra emberi lényét.



A báb felkarját a vállnál a mozgatók a fejükre rögzítve viselik, míg az alkarát és ujjakat a báb karjával megegyező karral mozgatják: a báb bal karját az egyik mozgató bal karjára rögzítve mozgatja, a báb jobb karja pedig a másik mozgató jobb karján rögzül. (KÉP D) A báb ujjai is külön-külön mozognak, megmutatva a kéz anatómiai szerkezetét és felvállaltan szemléltetve a báb struktúráját. A mozgatók kézfeje ezáltal pontosan a báb kézfeje fölött helyezkedik el, ujjuk billentyűkkel mozgatják az egyes ujjakat, amelyeket külön zsinórok kötnek össze. (KÉP E) Így a mozgatók kezének meghosszabbítása lesz a báb óriáskeze, lehetőséget biztosítva a finommotorikus mozgás élethű imitálására. Egy hibrid szerkezet jön létre: a teremtmény egyszerre kiborg és ember, s bár a kiborgok gépszerű, technológia által vezérelt testét látjuk (lásd az ujjak mechanikusan kitalált mozgatási technikáját), mégis a legemberibb problematikával küzd: magányos és társat kíván maga mellé, egy nőt. Ezért képes bármit megtenni, de amikor teremtője megszegi az ígéretét, szintén egy erősen emberi érzélem lesz úrrá rajta, ám ekkor már a szörny cseleszik, bosszút áll és hidegvérű gyilkos lesz.

Donna Haraway úgy véli, hogy

„a kortárs tudományos fantasztikum-ban hemzsegnek a kiborgok – egyszer-

re állati és gépi teremtmények, amelyek kétértelműen természetes és művi világokat népesítenek be. A modern orvostudomány szintén tele van kiborgokkal, kódolt szerkezetként elgondolt organizmusok és gépek párosításával, amelyek meghittsége és ereje nem a szexualitás történetében gyökerezik. A kiborg »szexualitás« visszaállít valamit a páfrányok és gerinctelenek kedves replikációs barokkjából.¹⁷

Ennek értelmében az előadás szörnyszülöttje egyszerre állati, gépi és emberi, hiszen mechanikusan, matematikailag kiszámolt szerkezet (a történet szerint és a báb technológiája révén egyaránt), ugyanakkor a kiborgokkal ellentétben mélyen emberi érzések vezérlik, emberi dilemmák és szexuális energia hajtja. A történet fejlődéstörténetnek is mondható, hiszen a teremtmény útja során tanul meg emberként viselkedni: figyel és utánoz. Állati viselkedése lassan-lassan átalakul emberivé: megtanul olvasni és beszélni, tudással vérteljesíti magát, de állati attribútumait nem vetkőzi teljesen le, egy mechanikusan működő testbe bújtatott ösztön-lény marad. Harraway továbbá arra is felhívja a figyelmet, hogy a „huszadik század végére az Egyesült Államok tudományos kultúrájában az ember és állat közötti határvonal teljesen áttörték [...] nyelv, eszközhasználat, társas viselkedés, mentális események, semmi sem rögzíti igazán meggyőzően az embert az állattól elválasztó határokat.”¹⁸ A kiborg az ember és állat között megsérült határvonal mentén jön létre, és a „bestialitásnak új státusza van a házasodás ezen rendjében”.¹⁹ A szóban forgó történetben az új házasodás révén valóban másféle szörny születik, meglepően hasonlít ránk emberekre, hiszen pontosan az embertől tanult viselkedési minták átértelmezése által

válik szörnyűségessé. Jogosan tehető fel tehát az a kérdés, hogy hol található az emberi és állati viselkedés közötti határvonal a 21. századi emberkép tekintetében, kik vagyunk mi emberek egy olyan színpadi világban, ahol a Frankenstein-féle szörnyek írják újra az erkölcsi normát, rajzolják újra a határt emberi és nem-emberi viselkedési forma között. Ebben az előadásban a szörny is áldozat: áldozata az emberi telhetetlenségnek és a másságtól való félelemnek.

A szörnyről Lovász Ádám és Horváth Márk mint „destabilizáló másságról”²⁰ beszél, vagyis arról, hogy sosem maradhatunk ugyanolyanok egy szörnyvel való találkozás következtében. Hasadáshoz hasonlítják ezt a találkozást, ahol a társadalom–természet, emberi–nem emberi tényezők már nem zárják ki kölcsönösen egymást, sőt igencsak hatással vannak egymásra. Az emberi rációt már a szörny fogalma is felülírja, Foucault-ra hivatkozva: „a normális és abnormális testek között átjárhatósági viszonyok tapasztalhatók”, vagyis a „szörnyvel való találkozás folyamatosan destabilizálja – az amúgy a bizonytalansággal, valamint a hibriditással inherensen rendelkező szörny alakja mellett – az ember fogalmát is”.²¹

Mindezek mentén az az állítás fogalmazható meg, hogy a mai világ emberképét vizsgálva, ahol egy előadás morális kérdéseit a poszthumán dimenzió jelenléte által boncolgatjuk, pontosan a szörny, a nem-emberi válik erkölcsileg tisztává és az ember válik annak megrontójává, általa válik a szörny gyilkossá. De ugyanez fordítva is érvényes, hiszen az emberi kéz alkotta bestia az amúgy jószándékú emberből is állati viselkedést és agressziót vált ki. Vagyis kölcsönösen destabilizálja egyik entitás a másikat, létre-

¹⁷ HARRAWAY, „Kiborg kiáltvány...”, 108.

¹⁸ Uo., 109.

¹⁹ Uo.

²⁰ HORVÁTH és LOVÁSZ, „A szörny szája...”, 128.

²¹ Michel FOUCAULT, „A rendellenesek: Előadások a College de France-ban (1974–1975)”. Idézi HORVÁTH és LOVÁSZ, „A szörny szája...”, 128.

hozva egy új hibridet, egy emberi és nem-emberi dimenzió közötti vékony határon, amely az előadás realitásában a groteszk esztétikai minősége révén vall mélyen emberi problémákról. Ahelyett, hogy gyengítené a nem-emberi dimenzió jelenléte az emberről és a társadalomról való gondolkodást, általa még erősebbé válik, hiszen távolságot tart, elidegenít és zavarba ejt, segítve ezáltal a mélyebb megértést. Hasonlít ez arra a mechanizmusra, amelyet Castellucci színházában láthatunk olyankor, amikor állatokat használva beinvitálja a nézőt a „nem narratív dimenzióba, a valódi veszély zónájába”.²² Darida Veronika Castellucci színházát tárgyalva ahhoz a poszthumán nézőponthoz jut el Valère Novarinára hivatkozva, hogy „az ember – egy hordozás helye: nem az ember, hanem az állat, amelyben az ember hordozása és felmutatása történik”.²³ Ebben a *Frankenstein*-előadásban az állat helyét a hibrid identitású félig ember, félig állat, félig gép teremtmény veszi át, amely pontosan a nem-emberi dimenzió révén mutat fel egyidejűleg emberi hiányosságokat és érdemeket. Darida Veronika egy másik novarinai nézetet is kiemel, amelyben Castellucci színházának ars poetikáját is sűrűsödni látja:

„A velünk szemben belépő színész végre lehetővé teszi számunkra, hogy ne emberből legyünk, ne kelljen többé embernek lennünk! A színház egyike azon ritka helyeknek, ahol kikísérletezhetjük azt, ami mindenütt tiltva van nekünk – és ami képmást felmutató színész áldozatával egy pillanatra az ember többé már nem kötelező számunkra.”²⁴

Ez egyszerre távolságtartást és ezáltal valamiféle tisztánlátást eredményez, s nevezhetjük ezt egy nyelv előtti vagy nyelven túli lét-

módnak is,²⁵ amely épp azáltal válik szabaddá, hogy eltörli a határokat, teret ad a különböző dimenziók összemosásának és új realitások kialakításának. Így a felszabadulás által válik még erősebbé és rétegzettebbé a mondanivalója egy olyan előadásnak, mint a *Frankenstein*, ahol egyik karaktert sem láthatjuk tisztán embernek. Az emberi mivoltuk elvesztése által fedik fel azt a hiányt, amelylyel csak ember képes küzdeni: a humanista értékek hiányát, ahol mindennek mértéke az ember, egy olyan korban, ahol az emberi identitás határai kitágulni látszanak. Giorgio Agamben szerint Heidegger volt az utolsó, aki hitte, hogy a történelem és a sors létrehozója lehet az az antropológiai gépezet, amely eldönti és kompenzálja az ember-állat, nyitott-nem nyitott közötti különbségeket. Ezzel szemben Agamben álláspontja az, hogy pontosan azt az antropológiai gépezetet kell felszámolni, amely az emberről való elképzelésünket irányítja. Ehhez pedig első lépésként, Agamben szerint, rá kell mutatni arra a központi ürességre, arra a hiányra (válságra, ahogy a fentieket kibontó Darida Veronika fogalmaz), amely az emberen belül különválasztja az állatot és az embert, és felfüggesztve tart minket ebben az űrben.²⁶

Az előadás karaktereinek találkozása a szörnyvel

A *Frankenstein* bábszínházi feldolgozása izgalmasan tágítja ki a határokat az élő-nem élő, báb-ember, szörny-ember, vagyis a humán-nem-humán kategóriák között. Érdeemes megvizsgálni a Kreatúrán kívül az összes szereplőt, hiszen a játékmód és a megjelenítés tekintetében is egy dehumanizált közeg elevenedik meg az előadás során. A Kreatúra mint egyetlen igazi áldozata az előadásbeli disztópikus világnak, voltaképpen nem is annyira eltérő sem kinézetre, sem viselkedésre a

²² DARIDA, „Poszthumán színterek”, 498.

²³ Uo., 500.

²⁴ Uo.

²⁵ Uo., 499

²⁶ DARIDA, „Poszthumán színterek”, 498.

többi karaktertől. Ez, mint fentebb említettem, felfogható a szörnyel mint hibrid, destabilizáló mássággal való találkozás eredményeként, de nem csupán erről van szó. Egy tudatos rendezői és tervezői szándék révén mindegyik karakter egy picit bábnak vagy akár élőhalottnak tűnik. Az erre utaló első jel a sminkhasználat (halvány fehér festékréteg az arcon), amely sápadt, halottfehér kinézetet kölcsönöz a szereplőknek, groteszkké téve a legdrámaibb pillanatokot is. Erre a játék is rásegít, hiszen mozgásban, testtartásban és beszédben eltérnek a hétköznapi viselkedéstől a szereplők, merevebb mozdulatokkal, pózokkal, természetellenesebb testtartással léteznek a színpadon. Ugyanakkor egyes karakterek megjelenítését még elrajzoltabbnak láttatják az alkotók: maszkok, félmaszkok, sötétben felbukkanó tárgybabok által jelenítenek meg tömegeket, utcai embereket. Ez rémálomszerű realitást teremt, amely egyszerre humoros és hátborzongatóan félelmetes. Az egyik pillanatban nevetségesek a figurák, esetlenek és meggyötörtek, a következő pillanatban pedig állati agressziót látunk (általában a Kreatúra és a vele találkozóik között), amely sokkoló és felkavaró.



A teremtmény először Victorral találkozik, de teremtője megrémül és elmenekül előle. Az első ütést is gazdájától kapja a szörny, és az ütések folytatódnak, valahányszor emberekkel találkozik. A teremtmény elmenekül, és az első jelenetet követően dekadens városi környezet hangulata elevenedik meg a vetítés által. Az improvizatív géphangok közé hegedű hangja és egy nő segítségkérő kiáltása vegyül: két karaktert látunk, egy örömlányt és egy városi, részeg fi-

gurát. Mintha egy némafilm vagy animációs film élő játékát látnánk, egy elrajzoltabb, torzabb külsővel. Az örömlány (Csarkó Bettina) karaktere (KÉP F) egyszerre komikus és elborzasztó: kikandikáló műmellei vannak és vörös, tépett parókája, arcán lyukadt necc-harisnya, félrecsúszott rúzsos szájától pedig egészen torzzá válik a látványa. Ruhája szakadt külsőt kölcsönöz a karakternek, korhű alsóneműjén kívül csak anyagcafatok lógnak róla, ezt pedig csak tetézi bicegő mozgása és kéjesen sóhajtó, sikongó hangja, részeges beszéde. Összetalálkozik a tekintete a gyermekien kíváncsi szörny egyik mozgatójának tekintetével, de az nem riasztja vissza, sőt flörtölni kezd vele. Ez a momentum is igencsak jól példázza a teremtmény szörny-szerűségének relativitását, hiszen a mozgató és a báb felvállalt viszonya által a teremtmény emberi természetének plasztikussága, többrétűsége is erősebbé válik. Csak amikor megfordul, akkor szembesül a látvánnyal, sikítása vérfagyasztó, ő is menekül, groteszk és elrajzolt mozgással. Alig ocsúdik fel a néző, máris folytatódik az örület, hiszen az örömlány egy „tömeget” hoz magával, akik rátámadnak a Kreatúrára. A tömeg tárgybabok animációján keresztül kel életre: a talpnál kettévált cipők szétnyílt, acsarkodó emberi szájakat imitálnak. (KÉP G) A teremtmény ijedten védekezik, hosszú karjait a feje fölé tartja és szaladó mozdulatokat tesz, miközben a vetített kép bemozdul, egy üldözési jelenetet idézve meg a néző képzeletében. A tárgybabok csak növelik a jelenet irracio-



nalitását, sőt az sokkal vérfagyasztóbbá is válik, hiszen a néző saját határtalan képzele-

tére van bízva a nem-emberi alakok meg-személyesítése a hangok és a látvány által.

A Kreatúra magával is ismerkedik: egy furcsa tükörijátékot láthatunk, ahol a fej fő mozgatója, Teszárék Csaba, kibújva a báb mögül, mint a szörny emberi tükörképe ismerkedik bábujával, az ember a teremtmény-nyel vagy, ha úgy tetszik fordítva, a teremtmény az emberrel (nem-humán a humán-nal), sőt aztán a nézőkkel is ismerkedik a figura. Az óriásbáb az egyetlen, aki lebontja a néző-játszó közti határt, kilép a színpadter keretein kívül és észreveszi a közönséget. Ezáltal még inkább az ő figurájával azonosul a néző, ugyanakkor még felvállaltabbá és elidegenítőbbé válik az előadás: a nézők a Kreatúra cinkosaivá lesznek, és a poszthumán lény válik az emberhez legközelebbivé. Az is megfigyelhető, hogy a báb mögül való kilépés által a Kreatúra megbont egy rendszert is az előadásban: ő képes arra, hogy külső szemlélőként tekintsen a körülötte zajló eseményekre, akár egy narrátor, majd észrevétlenül visszabújjon a figurába és folytassa a mesét szereplőként, mintha az ő szemüvegén keresztül követnénk az eseményeket.



Két másik, ugyancsak társadalmon kívüli, hajléktalannak és kirekesztettnek tetsző figurát is látunk megelevenedni. (KÉP H) Ábrázolásuk szintén groteszk, bábszerű, sziluetttjük elrajzolt, fejük bábfej, testüket lepel fedi, amely alatt, bár kivehető az emberi alak, mégis torzzá, szinte teljesen deformálttá válik. A torzók emberek ugyan, de az ábrázolás eltávolodik az emberitől, beleláthatunk valamiféle hullószerű emberformát vagy asszociálhatunk valamilyen testi elváltozás-

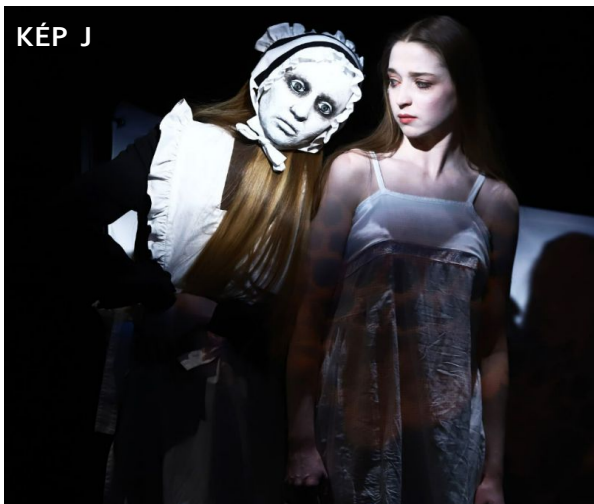
sal rendelkező emberre is, csak eltúlozva. A határ ily módon az ember és nem-ember között elmosódik, s bár egy bábszínházi forma által dehumanizált ábrázolást látunk, mégis pontosan felismerhető és dekódolható az emberi karakter a figura mögött. Sőt mozgás közben (miközben megtámadják a teremtményt) teljesen kivehető a mozgatók alakja a lepel mögött, felmutatva ezáltal az embert és leleplezve az átváltozás technikai bravúráját.



A tanító de Lacey, aki a történet egyik legtisztább figurája morálisan, egy vak öregember. A vakság itt tisztánlátással párosul, hiszen ő az első ember, akit nem borzaszt el a szörny látványa, meglátja benne az esendőséget, maga mellé veszi és kitanítja. A vak öregembert egy színésznő (Blasek Gyöngyi) játssza, aki a történetben az emberi bölcsesség megtestesítője, hiszen a tudást nem úgy használja, mint Frankenstein, nem vágyik sikerre és isteni szerepkörre, mégis ő az, aki pusztán jószándéka révén ad fegyvert egy kiszámíthatatlan teremtmény kezébe. Ez az ellentmondás is az emberi morál, a jó-rossz közötti határvonalat rajzolja újra, megkérdőjelezve a klasszikus értelemben vett, felvilágosodás kori emberfogalmat. Ezt a kérdést az előadás következő történései még markánsabbá teszik, hiszen a kitanítás, az emberi tudás elsajátítása által válik valóban szörnyvé a teremtmény. Megismeri a bosszúvágy és szeretetvágy fogalmát, ami fékezhetetlen haragot vált ki belőle. Ehhez társul az állati ösztön, így válik a Kreatúra egy igazán hibrid identitássá, egy emberi és

állati viselkedés között ingadozó létezővé, aki gyilkolni képes a szeretetért.

A Frankenstein-család és a háznép szintén groteszk ábrázolásmódot követ. (KÉP I) A tömeg élő karakterei Victor (Márkus Sándor), Victor apja (Beratin Gábor), Elisabeth (Podlovics Laura) és a cseléd (Csarkó Bettina). Ezek közül a legemberibb ábrázolás Elisabeth karakteréé, aki csupán a halottsápadt fehér arc által válik idegenebbé, amúgy teljesen átlagos, fehér empír ruhát visel, kecses és bájos, ugyanakkor ő is pózokban és előre megkoreografált mozdulatokkal létezik, viselkedik. Az apa figurája félmaszkban végződő mellvértet visel. Jelmeze korhű, szintén átlagos, 19. század eleji, visszafogottan elegáns úri viselet. A maszk és a kemény mellkas azonban szoborszerű merevséget kölcsönöz az alaknak, amely emiatt megfoghatatlan és titokzatos marad: van benne valami elérhetetlenség, érzelmi ridegség, amely Victor kinézetében is visszaköszön, hiszen ő is valamiféle mellvértet visel vörös felöltője alatt.



A cseléd karaktere (Csarkó Bettina) a legelrajzoltabb (KÉP J), hiszen zavarba ejtő lényt látunk: a színész klasszikus cselédruhában jelenik meg, de arcán a smink erőteljesebben kelti egy halott test érzetét, mint bármely más figura esetében; szinte szürkés árnyalattú a bőr, karikás szemei pedig tágra nyíltak. A folyton pörgő alak hátán hasonló arc van, csupán egy maszk helyettesíti az élőt. Úgy szólván duplaarcú emberi lényel van dol-

gunk, aki helyenként megfordulva a másik arcát láttatja, identitást cserél, mint egy torzszülött és emberfeletti erővel rendelkező ötvözet; egy hibrid, emberi és nem-emberi figurát összemosó teremtménnyé válik ezáltal. A Frankenstein-család többi arctalan cselédjét ábrázoló tömeg csak tetézi az elrajzoltságot: fehéres-szürke arcú maszkokat látunk egy-egy korhű fekete ruhás mozgatón, akik a kezükben is maszkokat mozgatnak. A fényben egy pillanatra megteremtődik az illúzió: a sok fej testetlen tömeggé áll össze, akik emberhangon beszélnek. A maszkok érdekessége abban is rejlik, hogy a bábfejek itt is a mozgatók arcairól lettek modellezve, mint lehetséges, élő emberi alakok az élettelen figurák mögött.

A Kreatúra vitába száll alkotójával, ahol immár a kegyetlen, szörnyszerű és az asszerítván, diplomatikusan kommunikáló emberi viselkedés között oszcillál, sőt érvelései érzelmi manipulációvá fejlődnek: Victort a becsvágyára hatva győzi meg arról, hogy alkosson neki egy menyasszonyt. A teremtmény ezáltal valóban szörnyszerű mivoltát bizonyítja, hiszen „a szörny [...] olyan destabilizáló, dematerializáló, dekonstruáló gépezet, amely egyszerre idegen, ugyanakkor nagyon hasonlít az emberre”.²⁷ Ez a hasonlóság az emberi viselkedés és tudás leutánzása révén történik meg, nem pedig „az emberhús evése közepette jelenik meg”.²⁸ Ezek alapján nem hagyományos áldozati szerepbe kerülnek a Kreatúra által meggyilkolt emberek, inkább állati védekezés és intellektuális emberi furfang, ha úgy tetszik, pszichopata viselkedési minta ötvözete a teremtmény szörnyszerűsége, ahol az egymással találkozó élőlények egymásra hatva változnak át. Ez a megfigyelés is az előadás morális kérdéseit feszegeti, hiszen nem nyilvánvaló, hogy az ember váltja ki a teremtményből a szörnyet, vagy fordítva, a teremtmény látása által megszületett érzelmek (félelem, védeke-

²⁷ HORVÁTH és LOVÁSZ, „A szörny szája...”, 133.

²⁸ Uo.

zés) idézik meg az emberben a szörnyet. A határ, hogy meddig tart az ember fogalma és honnan válik állati viselkedéssé egy érzelmi kitörés, ebben a kontextusban is átrajzolódni látszik.

Az abszurdum, hogy a Kreatúra képes szeretni, vágyani a szeretetre, költőien és részletesen leírni a szerelmet (szemben Victorral, aki a saját teremtményét faggatja arról, milyen érzés a szerelem), ugyanakkor bosszúból képes ártatlanokat ölni, egyszerre felkavaró és megható, valamint fokozza az előadás disztópikus hangulatát. A mai emberben tomboló űrt és a világ morális válságát mintázza az előadás egy romantikus kor groteszké torzított esztétikai jegyein keresztül. Victor Frankenstein és teremtménye egy szintre süllyednek a darab végére, identitásuk az egymással való találkozásban is változik, ember és szörny ötvözetei lesznek.

Következtetések

Az előadás nem fest reményteli jövőképet. Az ártatlanok elpusztulnak, a gyilkosok meg egymással vívott harcuk eredményeképpen egymásra utaltan kell túléljenek, amely számukra talán nagyobb büntetés, mint a halál. A disztópikus környezet és hangulat egy olyan korszemlelme utal, ahol válságban van az emberről alkotott kép. A fikción túl az ábra felismerhető és groteszk: a mai ember instabillá, megkérdőjelezhető identitásúvá és dekadensé változott; „a természet és társadalom közötti, felvilágosodásból származó »nagy elkülönülés« egyértelműen összeomlóban van”.²⁹ Horváth Márk *Sötét ökológia* címet viselő tanulmányában azt írja, hogy „az ökológiai katasztrófa árnyékában az élet maga ruházódik fel »sötét, depresszív jelleggel« [...] Eluralkodik fölöttünk a baljós érzés,

hogy a létezés maga fertőződött meg.”³⁰ A Budapest Bábszínház *Frankenstein*-előadásában a baljós érzés, a fekete, disztópikus hangulat az előadás teljes világát meghatározza. A hangeffektusok, a kiüresedett fekete tér, a zord, delírumszerű vetítések és a karakterek bábszerű, élőhalott jellege mind ezt az érzetet támogatja. Az antropocén korában hasonló válságban van az emberi létezés, nem csupán fizikai, de érzelmi értelemben is. S amikor a természet a maga szörnyszerű mivoltában mutatkozik előttünk, meg kell tanulni szeretni az undorítót is.³¹ Ráadásul „a válságban levő, pusztulásban levő természetnek több köze van a halotthoz, élőhalottsághoz, mint az élethez.”³² Ez a gondolat, bár az ökológiai természetre vonatkozik, ugyanúgy érvényes az emberi természetre is, amely szintén az ökológiai természet része. A humanista emberkép válságának korszakában újraértelmeződik az emberi identitás, amit hűen tükröz az előadás karaktereinek vizuális megtestesítése. A hétköznapiól elrugaszkodott ábrázolás ellenére az elidegenített karakterek ismerős problémákkal küzdenek: a társkeresés, magány, telhetetlenség vagy éppen érzelmi kiüresedtség és érzéketlenség, ha felnagyítva is, de ismerős a mai világ emberének szemében. A bábszínház formavilága a poszthumán gondolatossággal elegyedve elemeli a realitástól a történetet, a karakterek groteszk megtestesítésébe csempészett humor pedig feloldja a sötét és kilátástalan disztópiát. Bár a történet legártatlanabb figurái halálra vannak ítélve ebben a realitásban, a groteszk horrortörténet szélsőségessége kirántja és megneveteti nézőit, a poszthumán szereplők iránt pedig empátiát ébreszt az előadás, még akkor is, ha szörnyetegek. Keresztes Tamás rendezése megkérdőjelezi az ember mivoltát, vitát vált ki arról, hogy mitől ember az ember és szörny a szörny. A poszthumán tapasztala-

²⁹ HORVÁTH Márk, *Az antropocén: Az ökológiai válság és a posztantropocentrikus természet-kulturális viszonyok* (Budapest: Prae Kiadó, 2021), 353.

³⁰ Uo., 358

³¹ Uo., 359.

³² Uo., 358.

tok színpadra emelésével megbontja a hagyományos percepciót, kitágítja az előadás értelmezési kereteit, számos sarkalatos kérdést indít el a nézőben: mit is nevezhetünk morálisnak, hol húzódik a határ jó és rossz, erkölcsös és erkölcstelen között egy olyan világban, ahol látszólag ingatag az emberről alkotott fogalmunk, sőt lassan megkérdőjelezhetővé válik az emberi szubjektum elsődlegessége, az öntudatos, racionális ember képe is.

Ha a színpad és művészet világában tárgyaljuk a poszthumán gondolatiság jelenlétét, óhatatlanul egy más realitás, egy a valóságtól elrugaskodott ábrázolásmód érvényesül. Mindemellett az is elmondható, a fenti elemzés értelmében, hogy ennek a poszthumán gondolatiságnak a jelenléte az ember definiálását is befolyásolja. Ahogyan a szörny jelenléte, mint „destabilizáló más-ság” átformálja az embert, úgy a nem-emberi létformák színpadi megtestesülése is átszabja vagy legalábbis kitágítja az emberről alkotott fogalmunkat. Ez a párosodás (emberi–nem-emberi találkozása a színpadon) egy reális és fiktív réteg találkozását eredményezi, ahol a karakterek hibrid szerepbe kerülnek: az érzelmek és az intenciók válnak emberivé, míg a viselkedési formák, az érzelmek cselekedetekben való kiteljesedése válik torzzá, nem-emberivé. (Például a félelem mélyen emberi érzelem, de amit előhív az egyes karakterekből, az már egy szörnyszerű, elrajzolt, dehumanizált aktus.) Ezáltal a nem-emberi ábrázolás jelenléte az embertől nem elveszi az emberi mivoltát, nem gyengíti az emberi érzelmekről, morálról való gondolkodást, csupán egy másik, kifordított perspektívából mutat rá emberi gyengeségekre. Ehhez adódik hozzá az az érzelmi túlfűtöttség, ami a romantika korabeli szemléletmódot is tükrözi, de eltorzítva, felnagyítva, ily módon megkérdőjelezve az érvényességét, hiszen folyton elidegeníti azokat mozgással, maszkokkal és a felvállalt színházi formával. Az előadás ezzel rámutat saját emberi esendőségünkre, az érzelmek

kiszámíthatatlanságára, az emberi viselkedés irracionálisára.

Bibliográfia

- DARIDA Veronika. „Poszthumán színterek”. *Helikon* 64 (2018): 495–505.
- GODA Móni. „Erőforgások/Erőforrások”. *Színház.net*. 2022.03.30.
<https://szinhaz.net/2022/03/30/goda-moni-erofor-r-gasok/>.
- GREGICS Enikő. „Magasan fejlett szervezetek”. *Revizor*. 2022.03.15.
https://revizoronline.com/hu/cikk/9522/nick-dear-frankenstejn-budapest-babszinhaz?fbclid=IwAR2O7FnIcZvelUjAotDI_2DDlpXxTyZ_Gd2onurtvErABoBWzFGm8L5SoVM.
- FLANAGAN, Victoria. „Posthumanism: Rethinking ‘the Human’ in Modern Children’s Literature”. In *The Edinburgh Companion to Children’s Literature*, szerkesztette Clémentine BEAUVAIS és Maria NIKOLAJEVA, 29–41. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- HARRAWAY, Donna J. „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”. *Replika* 51–52 (2005): 107–139.
- HOLLÓSI Zsolt. „Frankenstein démona: Beszélgetés Ellinger Edinával és Keresztes Tamással”. *Revizor*. 2022.02.23.
<https://revizoronline.com/hu/cikk/9498/beszeltetes-ellinger-edinaval-es-keresztess-tamassal>.
- HORVÁTH Ádám, LOVÁSZ Ádám és NEMES Z. Mária. *A poszthumanizmus változatai: Ember, embertelen és ember utáni*. Budapest: Prae Kiadó, 2019.
- HORVÁTH Márk. *Az antropocén: Az ökológiai válság és a posztantropocentrikus természetkulturális viszonyok*. Budapest: Prae Kiadó, 2021.
- HORVÁTH Márk. *A kiberkultúra megközelíthetlensége és a nonhumán filozófia lehetőségei*. Szombathely: Savaria University Press, 2018.

HORVÁTH Márk és LOVÁSZ Ádám. „A szörny szája: Hibriditás és poszthumanitás a szörnykutatásban”. In *A találkozások antropológiája*, szerkesztette LAJOS Veronika, POVEDÁK István és RÉGI Tamás, 127–141. Budapest: Magyar Kulturális Antropológiai Társaság, 2017.

LACZHÁZI Gyula. „Aranka György »ember esmérete« a felvilágosodás antropológiájának kontextusában”. In *Aranka György és a tudomány megújuló alakzatai*, szerkesztette BIRÓ Annamária és EGYED Eme-se, 19–33. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2018.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein vagy a modern Prométheusz*. Fordította GÖNCZ Árpád. Hozzáférés: 2022.09.19.

<https://mek.oszk.hu/02700/02735/02735.htm>.

© A tanulmányban szereplő képek forrása: a Budapest Bábszínház honlapja. (Fotó: Éltető Anna.) A fotók a színház engedélyével kerültek közlésre.