



THEATRON

19. évf. 3. szám
2025. ősz

Bármit mondasz, elviselem

THEATRON

Bármit mondasz, elviselem

Színháztudományi periodika

19. évfolyam, 3. szám

2025. őszi

Szerkesztőség, kiadó:

Theatron Műhely Alapítvány

1041 Budapest

Kiss János utca 4/A.

E-mail: info@theatron.hu

A kiadásért felel: Jákfalvi Magdolna

Főszerkesztő: Kékesi Kun Árpád

A szerkesztőbizottság tagjai:

Kiss Gabriella, Muntag Vince, Oláh Tamás,

Porogi Dorka, Schuller Gabriella

A szám a Magyar Tudományos Akadémia,

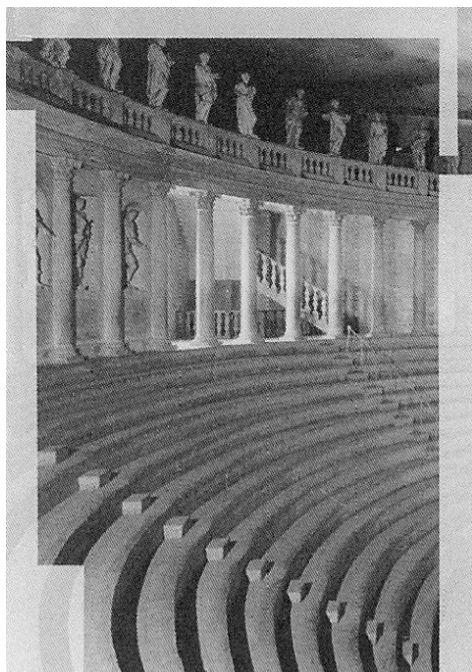
a Nemzeti Kulturális Alap

és a Studium Prospero Alapítvány

támogatásával jelent meg.



ISSN14189941



Tartalom

Juvenalia

- 2 **A személyiségformálás dramaturgiája. Esztétikai és pedagógiai szempontok egy fővárosi gimnázium diákszínjátszó csoportjában**
ABONYI GABRIELLA
- 17 **„Forró szívvel, hideg fejjel”: Erdős Lili szakdolgozata elé**
EPERJESI ÁGNES
- 20 **Kreativitás, gyakorlatok**
ERDŐS LILI
- 38 **Koronaesztétikák. A magyar színházi nyelv változása a koronavírus első hulláma, majd az azt követő óvatos nyitás periódusában**
KEDVES KRISZTA
- 50 **Benned a létra? A társadalmi mobilitás színpadi reprezentációja a Független Színház Magyarország *Apák és fiaik* című előadássorozatában**
PAMLÉNYI LAURA
- 64 **Kortárs magyar bábelőadások Ádám és Éva-ábrázolásainak elemzése művészettörténeti szempontból**
BAGDI RÉKA
- 90 **Aiszkhülosz a kortárs színpadra lép**
BALÁZS BÁLINT TIBOR

RöVü

- 105 **Egymás mellé állított igazságok**
(Dr. Góli Kornélia: *Színház legyen! Az Újvidéki Színház fél évszázada*)
BERTA FANNI
- 112 **E számunk szerzői**

A személyiségformálás dramaturgiája. Esztétikai és pedagógiai szempontok egy fővárosi gimnázium diákszínjátszó csoportjában

ABONYI GABRIELLA

A színháztudománnyal foglalkozó szakemberek között rendszeresen vita tárgyává válik, hogy a drámapedagógia, a színházi nevelés vagy a diákszínjátszás tekinthetők-e „színháznak” (színházi tevékenységnek), s ha igen, akkor mely színházfogalom révén lehetnek részesei a színháztudomány diskurzusainak.¹ E három terminus ugyanis nem szinonimája egymásnak, mivel azonban rokonterületek, igen gyakori esetben fedezzük fel közös pontjaikat. Jelen tanulmány főként a diákszínjátszásra helyezi a hangsúlyt. Egy konkrét gyakorlati példa bemutatásán keresztül kívánom szemléltetni, hogy amikor a színházesztétikai szempontokat pedagógiai vonatkozásokkal ötvözik (vagy éppen fordítva), az nem csupán színháztudományi relevanciával bír, hanem meglehetősen izgalmas és sajátos kapcsolódást eredményez.

A diákszínjátszók az 1960-70-es években még törekedtek hasonlítani a kőszínházakhoz,² később, az 1980-as évektől kezdve azonban „radikálisan szembefordultak velük, és önálló hangjukat, saját kifejezőeszközöket keresték” – írja Nánay István.³ Ennek a

mind esztétikailag, mind intézményileg megragadható elkülönződésnek is az eredménye az a tény, hogy napjainkban a diákszínjátszás kialakította saját identitását, cél-és eszközrendszerét, specifikus jó gyakorlatait – mégpedig az ún. „drámapedagógiai szemlélet” segítségével.⁴ Történt ez annak ellenére, hogy (bár színháztörténeti ismereteinkből tudjuk: az iskolai színjátszást szoros kapcsolat fűzi a hivatásos színházművészetéhez⁵) mind a mai napig sokan érvelnek a pedagógiai és a művészi szándék összeegyeztetlensége mellett: „A vita köztünk arról folyt, hogy a pedagógiai cél és az esztétikai, a művészeti cél összeegyeztethetőség-e. Azt gondoltam, hogy ezek egymást kizáró princípiumok. Egyszerűen amikor egy műalkotás, egy színházi előadás elkezd tudatosan tanítani, és ilyen fajta célokat tűz ki, ott valami megbillen, az egy másik terület.” – írja például Bagossy László.⁶ S e sorokat olvasva felmerül a kérdés, vajon bizonyíthatók vagy cáfolhatók-e valamiképp e feltételezett ellentétek. Különválaszthatók-e vegytisztán

217–222 (Budapest: Oktatókutatató és Fejlesztő Intézet, 2016), 222.

⁴ Vö. GOLDEN Dániel, „Módszertani kérdések a színházi nevelésben”, in *Színházipedagógiai körkép*, szerk. KISS Gabriella – BETHLENFALVY Ádám, 43–70 (Budapest: KRE – L’Harmattan, 2024), 43–70.

⁵ ANTAL Klaudia, „Két szék közt a pad alá? A diákszínház helye a kortárs kánonban”, *Theatron* 18, 3. sz. (2024): 161–169., 161.

⁶ CZIBOLY Ádám, „Miért színház?”, *Színház* 50, 11. sz. (2017): 2–6., 3.

¹ Pl. KISS Gabriella, *A tette kész néző* (Budapest: KRE-L’Harmattan), 2024.

² Abban az időszakban, amikor a két legjelentősebb egyetemi csoport – a korabeli terminus szerint *amatőr színház*: A Szegedi Egyetemi Színpad és az Universitas Együttes munkásságának fénykorát írjuk.

³ NÁRAY István, „Színház és diákszínjátszás – vázlatos történeti visszatekintés”, in *Dráma – Pedagógia – Színház – Nevelés. Szöveggyűjtemény középhaladóknak*, szerk. ILLÉS Klára,

bizonyos művészeti–esztétikai és pedagógiai szempontok az iskolai diákszínjátszás esetében, vagy akadnak olyan közös metszéspontok, amelyek révén még inkább erősíti egymást a két terület? Mennyire használható pedagógiai célokra a „színház”, és milyen hatással van a színházra, ha nevelési tartalmakkal egészítik ki?

Egy akciókutatás során létrejött írásomban úgy térképezem fel e probléma elméleti hátterét, hogy közben reflektálok egy fővárosi gimnázium diákszínjátszó csoportjában általam lefolytatott vizsgálat eredményeire, tanulságaira. A kutatást egy 13 fős diákszínjátszó csoportban végeztem kvalitatív stratégiával, melynek során megfigyelést, a csoportvezető pedagógussal készített szóbeli interjút és diákok által kitöltött kérdőívet alkalmaztam módszerként. Előfeltevéseim sarkalatos pontját alkotta Golden Dániel tézise, mely a színházi nevelés, színházpedagógia fogalmainak műfaji csoportosításakor a gyermek- és diákszínjátszás fogalmát a következőképpen értelmezi: „A korosztályi adottságokat is szem előtt tartó, nem hivatásos színházi tevékenység, ahol a pedagógiai szándékoktól vezérelt folyamat végső produktuma egy nyilvános bemutatásra szánt előadás.”⁷ A vizsgálat során megtekintett próbafolyamat résztvevői Tasnádi István *Titanic vízirevü* című drámájának színpadra állítását tűzték ki célként.

E színjátszó csoportra jellemző az erőteljes közösségi színházi működés, így a darabválasztás a diákok szavazata révén történt. A színpadi játék mellett a szöveggönyvkészítés, a szövegek dramaturgiai finomítása és a „rendezés” is ugyanúgy a tanulók munkája, mint a jelmezek beszerzése és a hangtechnika kezelése. Kitűnő példát kapunk Illés Klára azon szempontjára, mely szerint a drámape-

dagógiai szemlélet fontos része, hogy a diákok aktivizálják magukat, ne pedig a csoportvezetők generálják a folyamatokat.⁸ Töb-
bek között szó nélkül beállnak a hiányzó tanulók szerepeire, ezáltal még több karakter bőrébe bújhatnak. Továbbá segítenek egymásnak az olyan technikai kérdésekben, mint például hogyan sűgjon „hangosan” a sűgó. A megfigyeléseim és a pedagógussal készített interjú is alátámasztották, hogy a diákok nagyfokú szabadságot kapnak nem csupán az anyagválasztásban, de a színpadra állítás folyamatában is a próbafolyamat kezdetétől a végéig. Pontosan úgy, ahogy Bethlenfalvy Ádám utal a Magyarországon gazdag hagyományokkal rendelkező gyermek- és diákszínjátszásra,⁹ mely több szállal kötődik a színházi *devising*hoz.¹⁰ E területen nem a színházcsinálás szöveg-, szerző- és rendezőcentrikus módja dominál, hanem magára a létrehozás folyamatára helyezik a hangsúlyt, hiszen ez kínálja a pedagógiai célok megvalósításának leggazdagabb terepét, melyet gyakran a közösségi alkotás különböző elemei tesznek lehetővé.

Nézzünk néhány konkrétumot a vizsgált csoport gyakorlatából! A diákszínjátszó csoport alkotómunkájának színházművészeti

⁸ FEKETE Anikó, „Az ODE történetének tendenciái tíz elnök szubjektív nézőpontjából”, *Drámapedagógiai Magazin* 30, 68. sz. (2020): 14–27., 16.

⁹ BETHLENFALVY Ádám, „Amikor a facilitátor rendező. Párhuzamok a folyamatdráma és a *devising* színházcsinálói attitűdje között”, *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 32–41., 34.

¹⁰ „A *devising* kifejezés nehezen fordítható magyarra. Általában olyan színházi előadások kapcsán használják, amelyek létrehozásában a társulat alkotótársként vesz részt. Egyfajta közös alkotófolyamatot jelent, ami felborítja a klasszikus színházi struktúrákat.” BETHLENFALVY Ádám, „Kié a színjátszás?”, *Drámapedagógiai Magazin* 29, 65. sz. (2019): 4–6., 5.

⁷ GOLDEN Dániel, „Színház és nevelés Magyarországon”, in *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám, 76–111 (Budapest: InSite Drama, 2017), 99.

vonatkozásai közül kiemelendő, hogy a legképzettebb és legkarakteresebb drámatanárok – ahogyan Trencsényi László fogalmaz – már elérték, hogy (a hagyományos iskolai térelrendezéshez képest) a dráma tárgyhoz méltó alternatív környezetben, térbeli és tárgyi feltételrendszer mellett dolgozhassanak.¹¹ A kutatásban résztvevő gimnázium próbatermében látható egy közepes méretű klasszikus dobozszínpad elő- és oldalfüggönyökkel, hang- és fénytechnikai eszközök, projektorvetítés, valamint egy 200-250 nézőszámot befogadó nézőtér is rendelkezésre áll. Ezen kívül helyet kapott még egy színpad jobb hátsó járásából nyíló jelmez- és kelléktár. A közösség itt az elmúlt évtizedben összegyűjtött jelmezeket és kellékeket tárolja, ahová a tagoknak szabad bejárásuk van a próbák alatt. Fontos szempont, hogy az alkotómunka kezdetétől fogva abban a térben, azon a színpadon próbálhatnak, ahol az előadásukat is bemutatják. Ez nemcsak stabilitást jelent a tanulók számára, hanem sokkal mélyebb, pontosabb esztétikai kidolgozásra ad lehetőséget: változatlan ugyanis a színpad mérete, a terem akusztikája, a díszletelemek egymáshoz viszonyított elrendezése, a járássok. Jelentős tényezőnek tartom, hogy a (nem hivatásos) diákok megtanulnak otthonosan mozogni az általuk jól ismert színpadon, így az önbizalmuk is nagyobb lehet a játék során. Hiszen pedagógiai szempontból vitathatatlan Patonay Anita gondolata, mely szerint egy diákszínjátszó csoport életében meghatározó az a tér, ahol próbál, ahova heti rendszerességgel kötődik, tarto-

¹¹ TRENCSENYI László, „Kettős tükörben: drámapedagógia a neveléstörténet és a gyermekszínjátszás felől”, in *Dráma – Pedagógia – Színház – Nevelés. Szöveggyűjtemény középhaladóknak*, szerk. ILLÉS Klára, 44–62 (Budapest: Oktatókutató és Fejlesztő Intézet, 2016), 56.

zik,¹² és ami az előadás előtt és alatt is e közösség energiáira, dinamikáira, erejére emlékezteti őket.¹³

Beszédtechnika, ének, mozgás, karakterépítés, színpadi jelenlét minősége terén sokszínűség jellemzi a csoportot. Mivel azonban nem művészszínházi szempontok alapján gondolunk elsődlegesen a diákszínjátszókra, ebben semmi kifogásolhatót nem találhatunk. Sőt azt gondolom, hogy a drámapedagógiával, színházi neveléssel bármilyen szinten foglalkozó szakemberek inkább izgalmas kihívásként tekintenek a tanulói képességek pluralitására. Antal Klaudia írásában is olvashatjuk, hogy a közösségi színházként működő diákszínjátszók a résztvevőkre nem leendő színészekként tekintenek – akiknek így egységesen birtokolniuk kellene bizonyos művészi képességeket –, hanem „önállóan gondolkodó, független és felelős, érett” személyeket látnak bennük.¹⁴ Úgy vélem, az eltérő képességek esztétikai szempontból is hasznosak lehetnek, hiszen sokfélék a feladatkörök és a színpadi karakterek, mindenki hozzá tud tenni valamit a darab sikeres létrejöttéhez. A művészi szempontból „kezdőbb” tanulók fejlesztése, formálása pedig igen jelentős pedagógiai eszköz: lehetőség az érzékenyítésre, toleranciára, új módszerek felfedezésére.

Keresztúri József beszámol azokról a csoportokról, akik a maguk nyelvén, konkrét művészi ambíciók nélkül lépnek színpadra, elsősorban a játék örömeért. A vizsgált diákszínjátszóban résztvevő tanulók öntevékeny módon foglalkoznak színházzal, és bár vannak drámaóráik is az iskolában, nem készül-

¹² PATONAY Anita, „A szabadság laboratóriuma. A Pincészház mint a diákszínjátszás egy lehetséges útja”, *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 102–114., 102.

¹³ VÖ. KISS, *A tette kész néző*, 150–152.

¹⁴ ANTAL, „Két szék...”, 166.

nek kifejezetten színi pályára.¹⁵ Felmerülhet a kérdés, hogy az alkotás elemi örömén túl mi lehet ebben vonzó egy középiskolás számára? Érdekes aspektust tár elénk Antal Klaudia, amikor megfogalmazza, hogy a jelenlegi oktatási rendszerben a fegyelmezett, kritikus szemléletű mentes, tekintélyelvű rendszerbe belesimuló diákok nevelése a fő cél. Az iskolában (vagy iskolán kívül) folytatott diákszínjátszás azonban lehetőséget ad a tizenévesek számára, hogy kilépjenek ebből a kényszeresen kapott „passzív, néma/elhallgattatott” szerepből.¹⁶ S épp az e fajta önkifejezésen alapuló színházcsinálás bír sajátos esztétikummal.

Ezért érdekes az a Golden Dániel írásában olvasható tézis, mely szerint a diákszínjátszásban szinte már közhely, hogy egy produkció teljes sorsáról dönthet az anyagválasztás pillanata.¹⁷ S a tanulók által megszavazott Tasnádi-dráma véleményem szerint igen nehéz anyag e közösség számára. Mivel alapvetően vegyes korosztályról van szó, ahol 15-18 éves diákok egyaránt tagjai a színjátszó csoportnak, kérdéses, hogy a megszavazott mű problémáival, kérdéseivel mennyire tud azonosulni az összes résztvevő. A próbák megfigyelése során gyakran nem lehetett egyértelműen eldönteni, hogy egy-egy mélyebb jelentésréteggel bíró jelenetet, cselekménysort vagy gondolatmenetet azért nem sikerül pontosan közvetíteni, mert a tanulók nem értik a mondanivalóját, vagy a problémák inkább a színpadi megjelenítés

hiányos eszköztárához köthetőek. Az ilyen esetek kiküszöbölésében nagy szerepe van a rendezőtanárrá váló pedagógusnak. Meglátásom szerint érdemes a kiválasztott darabot egy közös (tanár-diákok részvételével történő) értelmezés alá vetni a próbafolyamat megkezdése előtt, vagy pedig felkínálni a csoport képességeihez jobban illeszkedő drámákat, műveket, melyek közül továbbra is demokratikusan választhatnak. Így nem visszaél, hanem azért él egyszemélyes hatalmával, „hogymásféle autoritásokat táplálhasson a próbateremben, [...] és az önfenntartó kommunikációt és munkafolyamatot támogassa a próbateremben”.¹⁸

A választott drámát igen szövegközpontúan közelítették meg a tanulók (ami szintén elég távol áll az operettdramaturgiára épülő Tasnádi-szövegtől). Gyakorta tapasztaltam a megfigyeléseim alkalmával, hogy a szöveg „halad előre”, de a színpad statikus marad, aminek oka lehet, hogy a magyar színházi hagyomány megrögzötten szövegközpontú, mely a diákszínjátszó előadásokon is erősen rajta hagyja a nyomát.¹⁹ Visszaulva a megfelelő anyag jelentőségére, úgy gondolom, hogy egy közösségre szabott műválasztás és az ahhoz kapcsolódó előkészítő tréningek, ráhangoló beszélgetések – megfelelő pedagógiai felkészültséggel támogatva – segíthetnek a szövegkönyv sorainak referenciális olvasataitól eltérő mintázatokban rekonstruálni a darabot.

A készülő előadásban a színjátszó csoport összes tagja játékos, munkájukat csupán egy külsős diák segíti a hangtechnikai eszközök kezelésével. A rendező szerepben lévő diák szintén részt vesz játékosként a darabban

¹⁵ KERESZTÚRI József, Előzmények és mai tendenciák – drámapedagógia a közoktatás rendszerében., in *Dráma – Pedagógia – Színház – Nevelés. Szöveggyűjtemény közép-haladóknak*, szerk. ILLÉS Klára, 145–158 (Budapest: Oktató Kutató és Fejlesztő Intézet, 2016), 149.

¹⁶ ANTAL, Két szék..., 165.

¹⁷ GOLDEN Dániel, „Tíz kérdés a színházi nevelésről”, *Drámapedagógiai Magazin* 18, 1. sz. (2008): 14–21., 15.

¹⁸ Duška RADOSAVLJEVIĆ, „A heterarchikus rendező: egy huszonegyedik századi szerzői modell”, ford. TAMÁS Ágnes, UNGVÁRI ZRINYI Ildikó, *Játéktér* 11, 3. sz. (2022): 29–43., 43.

¹⁹ JÁSZAY Tamás, „Amit a kritikus látni akar”, *Drámapedagógiai Magazin* 21, 1. különszám (2011): 29–32., 30.

egy kialakult kényszerhelyzet okán. Az ő munkájának kettősségét figyelemmel követni kiemelt feladata a pedagógusnak. A próbák során a tanulók stilizált jelmezeket és kellékeket alkalmaznak, például szoknyát és sálát ünnepi fellépőruhának, mosószeres flakont benzineskannának. Emellett motívum-má váló, vizuális jellé válik Matyik Lajos karakterének öltönykabátján megjelenő narancssárga színű szalag.²⁰ Az előadás díszlete még kezdetleges fázisban volt a kutatás során, csupán a nagyobb térelemek, bútorok kerültek beemelésre. A közösség tagjai terveztek azonban még háttérdíszletet és digitális vetítéssel generált vizuális elemeket bevonni. Az egyik diák részéről elhangzott, hogy ismer néhány alsóbb évfolyamos tanuló, akik segíthetnek elkészíteni számukra néhány eszközt. Fontos hatása tehát egy diákelőadás létrehozásának, hogy növeli az évfolyamok közötti együttműködést, elősegíti a kapcsolatteremtést.

Színházművészeti szempontból nem hanyagolható el a nézőkkel való kapcsolat sem: a színház és benne a színészek által előadott darabok tükröt tartanak a nézők felé, akik rácsodálkozhatnak arra, hogy hogyan is élnek a mindennapi életüket. Ez egyedülálló élményt, találkozást biztosít mind a színészeknek, mind a közönség tagjainak – fogalmazza meg Bancsi Zoltán és Mező Katalin.²¹ Ezek önmagukban képviselnek bizonyos esztétikai minőségeket az egyén számára. Az előadások során a diákok megkísérlik bevonni a nézőket olyan formán, hogy több karakter is megszólítja őket:

MATYIK: Mi az, mi olyan vicces? (nézőkhöz) És maguk? Mi van, maradt egyáltalán valaki a faluba?

BABETTA (a mögötte ülő nézőnek): Látsz tőlem, tesókám? Szóljál! Jó a műsor? Mi volt eddig?

NÓRA (egy nézőnek): Sanyikám, át kéne biciklizni Felső-Belesdre a körzeti megbízottért!

A nézők bevonásával provokáljuk a játékos és a néző közötti dichotómiát (Fischer-Lichte), ami az egyfelől nézővé, másfelől felnőtté nevelő diákszínjátszás esetében különösen fontos és izgalmas kihívás. Bethlenfalvy Ádám a *devising* fogalom kapcsán leírja, hogy az ilyen jellegű előadások révén a diák hozzászokik a bevett színházi struktúrák megkérdőjelezéséhez, hiszen szabadon kísérletezhetnek a játékosok és a nézők viszonyával, valamint azzal, hogy miként vehetnek részt, vagy akár válhatnak alkotókká a nézők az előadásban.²² Schilling Árpád viszont olyan felnőttesség kulcsát látja ebben, mely azért „szabad”, mert „érdeklődik, figyel, kérdez, kommunikál, elviseli a kritikát”, és akkor sem „jön zavarba, frusztrálódik, gyűlölködik, s végül verekszik”, ha „nincs, aki eldöntse helyette, mit kell tennie”.²³ Ezt igazolja az is, hogy a pedagógus részéről az interjú során a következő hangzott el: „A kreatív munkához szabadság kell, mivel kreatív munka folyik. A diktátor csak megfojtja ezt.” E gondolata jól tükrözi azt a szemléletváltást, amely az 1990-es évek után jelent meg. A diákszínjátszók ekkortól ugyanis a résztvevők kreativitására kezdtek el erőteljesebben építeni.²⁴ A tanár azt is hozzáfűzte, hogy bár

²⁰ Egy süllyedő magyar település, Alsó-Belesd polgármestere, közéleti személye. (TASNÁDI István *Titanic vízirevü* című drámájában.)

²¹ BANCISI Zoltán, MEZŐ Katalin, „A színházpedagógia és a fejlesztőpedagógia kapcsolódási pontjai”, *OxIPO* 2, 4. sz. (2020): 23–39., 25.

²² BETHLENFALVY, „Kié a színjátszás?”, 5.

²³ SCHILLING Árpád, *Egy szabadulóművész feljegyzései* (Budapest: Krétakör, 2008), 9–10.

²⁴ FEKETE Anikó, „Milyen lehetséges utakat jár be a diákszínjátszó csoportvezető-rendező? Értelmezés negyvennyolc szubjektív interjú

ő szívesen megadja tanulóinak a szabadságot, sokszor felmerül benne a kérdés, hogy vajon egy gimnazista tud-e élni ezzel, elég érett-e ehhez. A megszavazott bizalom mellett tehát kardinális kérdés a diákok felelősségvállalása. Ennek kapcsán érdekes eredmény született a tanulónak címzett kérdőívből: a diákok egyöntetűen úgy vélik, hogy több feladatuk, felelősségük van a próba-folyamat során, mint a tanárnak. Ennek egyrészt az lehet az oka, hogy a diákok szimplán az előadáskészítés folyamatára koncentráltak, és a felelősség fogalmát a próbák konkrét tartalmi elemeivel társították. Pedagógiai aspektusból azonban a tanári felelősség sem elhanyagolható, hiszen az ő feladata felmérni, mennyit és milyen minőségben tud önállóan megvalósítani a csoport. Bethlenfalvy Ádám arra is felhívja a figyelmet, hogy egy *devising* színházi produkció résztvevőit a megszokottól eltérő felelősséggel ruházhatja fel a folyamatot vezető rendező vagy facilitátor (esetünkben a színjátszót vezető pedagógus). Ez iskolai keretek között jellemzően eltér a diákoktól általában elvárt viselkedéstől, és ezek az új helyzetek igénylik, hogy a feladatkörök, az egyéni és a közös felelősség határai tisztázva legyenek, és azokat a résztvevők elfogadják.²⁵ Ez az oka annak, hogy a továbbiakban a diákszínjátszó-csoportvezető tanár szemléleti-módszertani jellemzőit kísérem meg körüljárni.

Patonay Anita cikkében olvashatjuk, hogy egy diákszínjátszó életében rendkívül fontos és meghatározó, hogy ki a vezetője az adott csoportnak, milyen karizmával rendelkezik, milyen a személyisége, a hozzáállása a diákokhoz, valamint mennyire tartja fontosnak, és hogyan értelmezi át azt az alá-fölé rendeltségi viszonyt, amely a művészszínház diszpozitívumának egyik sajátossága.²⁶ Ese-

tünkben a diákszínjátszót vezető tanár színesi végzettséggel rendelkezik, drámapedagógiai képzése azonban nincs. Idegennyelv szakos tanárként éveket töltött el először a pedagógusi pályán, majd színházban tevékenykedett tíz évig aktívan, mostanra pedig újra visszatért a tanításhoz. Nem mind-egy azonban, hogy a csoportvezető szemléletében és gyakorlatában hagyományos rendezői szerepet képvisel, vagy a Duška Radosavljević írásában olvasható „facilitátor”, „karnagy”, „műhelyvezető” stb. szerepkörök valamelyikével azonosul. A már idézett tanulmányban olvashatjuk, hogy a „facilitálás” Simon Shepherd szerint egy olyan keret létrehozását jelenti, amelyen belül a szereplők bevonódnak az alkotás alapanyagába, és megszületnek az ötleteik.²⁷ A vizsgált közösség esetében ez így is volt, a pedagógus „facilitátorként” definiálta önmagát az interjú során. E szerep tudatos felvételével úgy vélem szándékosan foglalt állást egy olyan pozícióval, amelyben indirekt módon támogathatja a közös munka folyamatát, lemondva a rendezői autoritásáról. Lényeges az a szemlélet, amely megfogalmazódik a facilitátor kifejezés által.²⁸ A „lehetővé tevő” jól összefoglalja azt az attitűdöt, amivel egy közösségért, egy folyamatért felelősséget vállaló vezető önmagára tekinthet, mind a közösségben elfoglalt szerepkörének, mind a születő alkotás tekintetében.²⁹ A tanár elmondása alapján az ő személye azért fontos a színjátszó csoport munkájában, hogy formális kereteket adjon: biztosítsa a helyszínt, a próbaalkalmakat, az órai kikérőket (például főpróbák, előadások miatt). A próbák tudatosan óvták a résztvevőket a hierarchikus gondolkodás- és cselekvésmódoktól, na-

²⁷ RADOSAVLJEVIĆ, „A heterarchikus...”, 31.

²⁸ „A facilitátor fogalmát »könnyűvé tevő« vagy még gyakrabban »lehetővé tevő« emberként lehet magyarrá fordítani.” BETHLENFALVY, „Amikor a facilitátor...”, 40.

²⁹ Uo., 40.

tükrében”, *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 115–126., 125.

²⁵ BETHLENFALVY, „Amikor a facilitátor...”, 39.

²⁶ PATONAY, „A szabadság...”, 107.

gyobb volumenű kérdéseknél is kaphattak döntési lehetőséget a tanulók, vitatkozhattak a tanárral, elmagyarázhatták a saját esztétikai nézőpontjaikat. A pedagógus úgy vélekedik, hogy a rendezés, a színpadra állítás egy közös munka eredménye. Ő maga rendezői ambíciókkal nem rendelkezik, a kollaborációban hisz leginkább. Gyakran külső megfigyelőként vesz részt, úgy véli, hogy ilyen formán többfajta megközelítést, ötletet tud adni a diákoknak, mint az a tanuló, aki játszik is. Jelen esetben a csoport az előadás bemutatását tűzte ki fő célként, a tanár módszertanában mégis felfedezni véltem Novák Géza Máté, Golden Dániel és Cziboly Ádám alkalmazott színházról kölcsönzött céljait, ahol a színház funkcionális meghatározottságú: a gyakorlatok lehetnek terápiás, közösségfejlesztő, szervezetfejlesztő, pedagógiai szándékúak is. Vizsgálatom során például egyértelművé vált az évfolyamok közötti együttműködés vagy az egyéni – esetlegesen a megszokottól eltérő – felelősségvállalás ösztönzése.³⁰

Ezért is magától értetődő, hogy a színjátszó kör éves „felvételi” során az a gyakorlat érvényesül, amikor a tanár minden jelentkezőt felvesz a csapatba, mivel úgy véli, „itt mindenki megtalálja a helyét.” S ez a civil-színházi előadások hétköznapi szakértőit nézve is követendő példa, hiszen az esetlegesen gyengébb művészi képességű tanulók is minőségi munkát végezhetnek akkor, ha megtalálják maguknak a feladatok egyikét. Mivel köznevelési keretek között a személyiségfejlesztés igen fontos cél, nem szabad, hogy csak a klasszikus / professzionális színházi szempontok szerint vett legkiválóbbak lehessenek részesei egy ilyen közösségnek. A pedagógus tehát tudatában kell, hogy le-

gyen annak, hogy a biztos felvétel miatt bekerülhetnek olyan tanulók is a csoportba, akiknek épp a kollaboratív képességeit kell fejleszteni, vagyis érthető, hogy először inkább hátráltatják a közös munkát, látszólag nem veszik elég komolyan azt. „Vannak olyanok, akik játszóternek tekintik a színpadot – gyermekeknek kitalált játszóternek. Nincs meg bennük az a tudatosság, hogy a néző mindent lát. Bármit csinálnak a színpadon, annak jelentősége van, üzenete van a darabbal kapcsolatban.”³¹ Ez a meglátás érdekes párhuzamot mutat azokkal a próbákkal, melyeket Heiner Müller az 1980-as években „a rendetlenség szigeteinek” nevezett. Tétjük ugyanis

„nem az volt, hogy létrejöjjön a *Hamlet/Hamletmaschine* című produktum összetevőjét alkotó alakítás, hanem hogy a színészek »kitalálják« [*devise*] önmagukat – önmaguk rendezőivé váljanak. Vagyis akkor és ott olyan munkamódot várt el kollégáitól, amelyre az emberek előtti jól-megcsinált emberábrázolás professzionális színlelői képzetlennek, ezért képtelennek érezték magukat.”³²

Vagyis művészeti–esztétikai szempontból a tanár helytálló nézeteket képvisel, hiszen a színpadi munka komolysága elengedhetetlenül fontos, hogy előadható, széles körben bemutatásra alkalmas produkciót hozzanak

³⁰ NOVÁK Géza Máté, GOLDEN Dániel, CZIBOLY Ádám, „Alkalmazott színház, színházi nevelés és színházpedagógia Magyarországon”, *Magyar Tudomány* 179, 6. sz. (2018): 843–850., 846.

³¹ A diákszínjátszó csoportvezető pedagógusának személyes közlése. Forrás: Beszélgetés F.E. tanárnővel. A beszélgetést készítette: Abonyi Gabriella, Budapest, 2025. március 20. (kézirat)

³² Kiss Gabriella, „Kollektív szupervízió – résztvevő-megfigyelői gondolatok a KÁVA Kulturális Műhely »A mi iskolánk« című állampolgári színházi projektjéről –”, *Drámapedagógiai Magazin* 1, 74. sz. (2022): 27–36, 27.

létre – ami célja a vizsgált színjátszó csoport munkájának. Pedagógiai szempontból azonban érezhető, hogy gondolatai egyfajta kritikus szemléletet tükröznek a diákok irányába, ami az elmúlt évek során tapasztalt csoportműködés mechanizmusából fakad.

Az együtt töltött idő során feltettem azt a kérdést a pedagógusnak, hogy színházként tekint-e a diákokkal folytatott alkotómunkára. Válaszában rámutatott, hogy nem ő, hanem a tanulók azok, akik ragaszkodnak ahhoz, hogy ez „igazán” színház legyen: jelmezeket vehessenek fel, szerepeket kapjanak... létrejöjjön az illúzió. „Színházat játszunk, de nekem az álmom az lenne, hogy ne színházat játsszunk, hanem mutassunk meg egy problémát, egy kérdést bontsunk ki.”³³ – hangzik el a csoportvezetőtől. Gondolkodása jól tükrözi a drámapedagógia azon alaptételét, miszerint a diákszínjátszás (vagy bármilyen diákokkal folytatott drámapedagógiai tevékenység) célja, feladata inkább a valós problémákra fókuszáló, mintsem a produktumközpontú megközelítés.³⁴ Ugyanakkor válasza a megvalósítás nehézségeire is rávilágít: úgy véli, a diákok egyfelől sikerre vágyanak, másfelől azt teszik, amire szocializálva vannak: főként „csak” eljátsszák a kapott szerepeket, követve a szövegkönyvet, instrukciókat. A pedagógus szerint ez éppen fordítva lenne ideális: ha szituációkat, problémákat ragadnának ki a darabból, ezeket átéreznék, átformálnák, majd úgy mutatnák be őket. Ez tehát a hosszú távú nevelési cél.

A tanár nézetei mellett arra is kíváncsi voltam, vajon a tanulók hogyan látják a pedagógus próbavezetési sajátosságait, esetleges hiányosságait a gyakran felvett külső szemlélői attitűd okán. A kérdőívben feltár-

tam, mit gondolnak a diákok arról, milyen mértékben irányítja a tanár a próbákat. Azt a meglepő eredményt tapasztaltam, hogy senki nem véli kevésnek a tanári próbavezetés mértékét. Sőt! A válaszadókat tekintve többen vannak azok, akik szerint csoportvezetőjük több befolyást gyakorol, mint azt igényelnék. Ez az eredmény váratlan volt számomra figyelembe véve, hogy a kutatás többi szakaszában nagyfokú szabadságot és önállóságot kaptak a tanulók. Többek között a darabválasztásnál, a rendezésben, a technikai feladatok végzésében, a próbák felépítésénél, valamint a játékot érintő döntéshozatal esetén. Hogy érdemes-, illetve lehet-e ezen változtatni? A tanár pedagógiai gyakorlata egyértelműen tükrözi a Radosavljević-tanulmányban olvasható „felhatalmazáson”, nem pedig a rendelkezésen vagy a képzésen alapuló vezetési technikáját.³⁵ Amennyiben a pedagógus ezt bármilyen irányba megváltoztatná (több-kevesebb bevonódással) az egészen más struktúrát, pedagógiai hatásokat eredményezne. A színházi nyelvre való nevelésben a jelenleg alkalmazott metódus alapvetően hatékonynak bizonyul. Szabadon gondolkodhatnak, kísérletezhetnek a tanulók, sikeres előadásokat tudhatnak maguk mögött, eközben mégis rendelkezésükre áll egy színházi szakmai tapasztalattal rendelkező vezető.³⁶ Ugyanakkor egy paradox

³⁵ RADOSAVLJEVIĆ, „A heterarchikus rendező...”, 43.

³⁶ Nem csupán erre a közösségre érvényes az a kijelentés, hogy a csoportvezető tanár szemléleti, módszertani, személyiségbeli komponensei igen összetettek, melyet a diákok értékelései is kiegészítenek valamiképp. Felsőrolásképp nézzünk meg néhány Tölgyessy Zsuzsanna által összegyűjtött képességet, tulajdonságot, amellyel egy drámával foglalkozó pedagógusnak fontos rendelkeznie. Ilyen többek között a nyitottság, az empátia, az új utak kipróbálásához szükséges bátorság, a rugalmasság, az állandó önreflexióra

³³ A diákszínjátszó csoportvezető pedagógusának személyes közlése. Forrás: Beszélgetés F.E. tanárnővel. A beszélgetést készítette: Abonyi Gabriella, Budapest, 2025. március 20. (kézirat)

³⁴ BETHLENFALVY, „Amikor a facilitátor...”, 34.

helyzettel találkozunk, hiszen a diákok szabadságérzékelése és a megfigyelések tapasztalatai kétfélét tükröznek. Ennek egyrészt oka lehet, hogy a tanulók a válaszkor feltehetőleg nem vonatkoztattak el olyan korábbi esetektől, amikor a tanár esetlegesen nagyobb volumenű beavatkozást tett a sikeresebb próbafolyamat érdekében. Mivel például diák feladata a rendezés, ezért előfordulhat, hogy egy korábbi projekt „rendezőjének” több segítségnyújtásra volt szüksége, – akár bizonyos színházesztétikai elemek alkalmazásában –, melyet a csoport erősebb kontrollként értelmezett. Jelen kutatás tapasztalatait tekintve azonban nem volna szerencsés tovább csökkenteni a csoportvezető szerepét az alkotómunkában, hiszen bizonyos esztétikai és pedagógiai hatások kizárólagosan a pedagógus jelenlétében, az ő beavatkozásával jöhetnek létre.³⁷ Változtatni akkor érdemes, ha a múltbeli tapasztalatokra reflektálva, a pedagógiai célokat, feladatokat sikerül továbbra is szem előtt tartani. Ehhez a résztvevők kölcsönös és őszinte kommunikációján túl, érdemes lehet külső drámapedagógiai szakember segítségét kérni.

Hogyan rekonstruálhatók tehát a próbafolyamat esztétikai és pedagógiai metszéspontjai, ütközései?

Egy próbát megelőző csoportos megbeszélés során megfigyeltem néhány olyan tanári gondolatot, mely egyaránt hordoz esztétikai és pedagógiai törekvéseket. Ezen alkalmon a pedagógus arról beszélt diákjaival, hogy próbálják meg tisztelni egymás munká-

való törekvés, bizonyos színészi rutin a szerepbe lépéshez, valamint az, hogy a játékban való döntés jogát képes legyen átengedni vagy legalább megosztani a résztvevőkkel. TÖLGYESSY Zsuzsanna, *A drámapedagógia elmélete és gyakorlata* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2018), 40.

³⁷ Például a fentebb említett anyagválasztás problematikája.

ját és idejét, mert így könnyebben tudnak haladni, sikeresebb lesz a próba. Ez egyrészt nevelési célzattal történt, hiszen az élet minden területén fontos emberi tényezőről van szó. Másfelől a próbák –végső soron az előadás – minőségét javítja az, ha kellő komolysággal, tisztelettel vesznek részt benne az alkotóközösség tagjai. Tölgyessy Zsuzsanna utalást tesz Dorothy Heathcote olvasztótégely paradigmájára, melynek alapja szintén önmagunk és mások tisztelete, ismerete.³⁸ A közös tudáskonstruálás csak akkor jöhet létre, ha egyenrangú a csoport valamennyi tagja – tanár a diákot, diák a tanárt és a diákok is tiszteletben tartják egymást.

A közösségi alkotómunkát illetően a tanár szerint az volna ideális, ha minden „színházi” területnek lenne egy konkrét felelőse: a jelmezeknek, a színpadképnek, a kellékeknek. Elmondása alapján tud segítséget kérni egy-egy részlethez, pl. egy oszlopszerű díszlet elem elkészítéséhez, de egységes kreatív munkával történő látványtervezés nem valósul meg a diákok részéről. Ez fontos többletinformáció, hiszen a személyes megfigyeléseim során ez nem derült ki. A pedagógus jól rávilágít arra a diákszínjátszást érintő problémára, hogy a heti egy (esetenként kettő) rövid próbaalkalom nagyon kevés idő arra, hogy egy összművészeti alkotás jöjjön létre. S bár fentebb említést tettem arról, hogy évfolyamok közötti együttműködés sem maradt példa nélkül, azonban a tanár meglátása szerint ennél erősebb összefogásra lenne szükség. A pedagógus lehetőséget látna abban, hogy az intézmény média-, valamint vizuális kultúra tagozatos tanulói is részt vegyenek egy színjátszó projektben valamilyen módon. Ez egyrészt tovább mélyíthetné az előadások esztétikáját, nem mellesleg a diákok közötti kooperációt is erősítheti. Kertész Luca tovább tágitja az együttműködés körét: amellet, hogy a csoport minden tagja tevékenyen megtalálja a számára testhezálló fel-

³⁸ TÖLGYESSY, *A drámapedagógia...*, 46.

adatot, elengedhetetlen az iskolai környezet többi szereplőjének, például a tanároknak, a szülőknek, a technikai dolgozóknak szoros összetartása.³⁹

Érdekes tapasztalat volt, hogy a próba-folyamat ideje alatt a rendező diákra nagyobb mértékben hagyatkoztak a társaik, mint a csoportvezető tanárra. Bizonyos rendezési elvekkel a pedagógus nem feltétlenül értett egyet, ennek ellenére a rendező diák/játékosok nem változtattak rajta. E ponton tehát egy ütközést tapasztalhatunk, ami az esztétikai és pedagógiai gondolkodásmódot illeti. A tanár ilyen esetekben hagyta érvényesülni a diákok szabadságát, tehát pedagógiailag igen erőteljes lépést tett meg, azáltal, hogy mégis megszavazta a bizalmat a diákoknak. Ezt az eredményt tovább erősíti a tanulói kérdőív, melyben arra voltam kíváncsi, hogy a résztvevők kitől/kiktől kapták pontosan a feladataikat a próbafolyamat során. Kiemelkedő szavazatot kapott a rendező feladatkörben lévő diák. Ez a szerep természetéből adódóan nem okozott meglepetést, hiszen rendezőként minden játékos számára megfogalmazott bizonyos instrukciókat. A tanárra adott egyetlen szavazattal összevetve azonban lényeges az eredmény, hiszen jól mutatja mennyire tekintik a csoporttagok „feladatukként” egyik vagy másik meglátást.

Örömmel tapasztaltam, hogy a kritikus gondolkodás megjelent az alkotómunka során. Matyik Lajos karakterétől a következő hangzott el a szövegben: „Ha már ilyen szépen összegyűltünk akkor mindenki felkap egy zsákot és átballag vele a pincébe.” Majd az egyik résztvevő diák feltette a kérdést: „Itt tényleg lesznek zsákok?”. Gondolkodása fontos esztétikai kérdést vetett fel, mivel ez a részlet annak ellenére sem volt még kidolgozva, hogy akkor már nem a rendelkező

szakaszban tartott a próbafolyamat. A tanulók mellett a pedagógus is kérdezett olyat, mellyel esztétikai átgondolásra serkentette a diákokat. Például: „Van valami indoka, hogy miért jobb ez a zene?” – hangzik el a kérdés a rendezőnek címezve. Ezzel indoklásra készíti egy esztétikai tartalom megjelenítését, hogy közösen választ kapjanak arra a kérdésre, miért jobb egy bizonyos változtatás, egy meghozott döntés a darab egészének. Vass Vilmos pedagógiai írásában olvashatjuk, hogy az oktatásban olyan lehetőségeket kell teremteni, amelyekben a kritikus gondolkodás fejlődik. Úgy véli, ezek leginkább a motiváló módszereken keresztül valósulnak meg. Ilyenek lehetnek a játék, a csoportmunka, a vita, a kutató-felfedező módszerek, a drámapedagógia és a projektek.⁴⁰ Diákszínjátészó esetében pedig sokkal nagyobb esély van kiaknázni az említett metódusokat, mint a hagyományos oktatási keretek között.

A vizsgálat során a pedagógus által tett beavatkozásokat is vizsgáltam. Julie Dunn már az ezredfordulón megosztja velünk Gavin Bolton álláspontját, mely szerint a tanári beavatkozás kizárólag a drámai összetevők tudatos szem előtt tartásával valósítható meg. Célja pedig csupán az esztétikai minőség emelése, valamint a formateremtés lehet.⁴¹ Az interjúban arról érdeklődtem, hogy volt-e olyan példa, amikor be kellett avatkozni a diákok alkotómunkájába annak érdekében, hogy esztétikailag előnyösebb előadás születhessen. A beszélgetésünk során a pedagógus megosztotta velem, hogy

³⁹ KERTÉSZ Luca, „Osztály a színpadon”, in *A színházi pedagógia*, Módszertani füzetek 3, szerk. GOLDEN Dániel, 17–32 (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019), 17.

⁴⁰ VASS Vilmos, „A kritikus gondolkodás jelentősége és fejlesztése”, *Katedra. A szlovákiai magyar pedagógusok és szülők lapja* 29, 4. sz. (2022): 15–16., 16.

⁴¹ JULIE DUNN, „A spontán dramatikus játék és a »szuper-dramaturg« avagy ki szerkeszti a drámai formát?”, ford. SZAUDER Erik, *Drámapedagógiai Magazin* 10, 2. sz. (2000): 8–13., 12.

bár a próbafolyamat szöveg-és játékszerkezete összeállt, de a színpadkép még hagy kivetni valót maga után. A látvány és a díszlet hiányosságait rendszeresen jelzi a rendező diáknak. A jelmezek és kellékek kapcsán a tanár megemlíti, hogy a próbafolyamat egy pontján már megvoltak a szükséges eszközeik, azonban némelyik próbáról próbára eltűnt, nem vették fel, nem használták a tanulók. Ekkor mindenképpen a beavatkozás mellett döntött, mivel a rendező diák ezeket nem kérte számon következetesen. Továbbá megfigyeltem egy olyan helyzetet is, amikor a tanár próba közben felszólalt: „Hogy fogja meg? Hát ő egy hölgy!” Ezzel az észrevételével nem csupán a fiú-lány diákok közötti illemre utalt, hanem az általuk játszott karakterek közötti viszonyokat is tisztázta. Emellett arról is érdeklődtem, hogy emlékszik-e olyan esetre, amikor pedagógiai okok miatt be kellett avatkoznia a diákok alkotómunkájába. Ilyenre azonban nem adódott példa meglátása szerint. A személyes részvételem alatt viszont láttam egy példát, amely úgy gondolom ide sorolható. A csoportos verekedés jelenet kidolgozásánál a tanár egy hiteles esést követően megszólalt: „De most megütötte magát!” – majd instrukciókkal segítve átalakíttatta az eseménysor ezen részét, hogy a diák ne sérüljön meg a mozgástechnika gyakorlásakor. Továbbá e jelenet kapcsán azt is elmondta a diákoknak, hogy „Kevesebb legyen az agresszivitás, több a lökdösődés!” Megjegyzése szintén fontos az esztétikailag látott színpadkép szempontjából és a diákok egymáshoz való viszonyulása miatt is.

Mint látjuk, egy színjátszó csoport munkája igen összetett alkotófolyamat. Éppen ezért fontosnak tartottam feltárni, hogy a résztvevők mennyire elégedettek, milyen sikereket és nehézségeket éltek meg, illetve hogyan tesznek pontot a végére az aktuálisan futó projektnek. A színjátszót vezető pedagógus sikerként könyvelte el azt, hogy minden váratlan nehézség ellenére a diákok

viszonylag rövid idő alatt eljutottak addig, hogy a szövegeiket megtanulták, a zenéket és a koreográfiákat beépítették az előadásba. A közösség tagjait pozitív érzéssel töltötte el, hogy már kitűzték az előadások időpontjait, várták a nézőket, elkészült az előadáshoz tartozó plakát. „Ez már azt jelenti, hogy finish-ben vagyunk.” – hangzik el a tanártól. Esztétikai szempontokat emel ki tehát főként, mint sikertényező. Nehézségnek tartja viszont – nem csak ezen próbafolyamat esetében –, hogy a diákok nem minden esetben megbízhatók, érdeklődők, valamint gondolatmenetében megkérdőjelezi korunk fiatalságának morális értékeit. Véleményem szerint a felek kölcsönös nyitottsága, egyenes kommunikációja vezethet a leginkább sikerhez. A diákok körében is választ keresem arra, hogy mit tartanak legsikeresebbnek a próbafolyamatban, illetve van-e, ami nehézséget okoz számukra. Örömmel tapasztaltam, hogy a csoport közel fele olyan szöveges válaszokat adott, melyek elsősorban a közösségre vonatkoznak. Kiemelték a csapatmunkát, a jó hangulatú közös alkotást, a közösség formálódását, az együttes akaratot a darab létrehozása iránt. Szabó Dániel megfogalmazza, hogy az iskolai színjátszás egyik legnagyobb előnye, hogy közösségi élményt nyújt a résztvevőknek.⁴² Voltak diákok, akik egyénre vonatkoztatható sikereket említettek, pl. saját szorongásuk csökkentése, személyes fejlődés, karakterfejlődés. Akadt olyan, aki konkrétan a darab második felvonását tartja gyümölcsözőnek, míg más az egész próbafolyamatot eredményesnek véli. Megállapítható, hogy a sikerek egy része a készülő előadás esztétikai elemeire vonatkozik, míg mások inkább a pedagógiaiilag értelmezhető hatásokat emelték ki, mint az ön-és közösségi fejlődés. A tanu-

⁴² SZABÓ Dániel, „Színjátszás felszabadító ereje. Az iskolai drámaóra hatása a személyiségfejlődésre”, *Új Köznevelés* 80, 7–8. sz. (2024): 44–45., 44.

lók által megfogalmazott nehézségek egy része a saját önbizalomra, komfortérzetre vonatkozik. Szabó Dániel azonban ebben lehetőséget lát. Úgy véli, a színjátszás segíthet legyőzni az esetleges szorongást, félelmet, ugyanis egy kontrollált, biztonságos környezetben próbálkozhatnak a fiatalok.⁴³

A pedagógussal készített interjúban arról érdeklődtem, hogy van-e valamilyen közös szokás, rituálé, amivel a csoport lezárja az aktuális próbafolyamatot. A negyedik – egyben utolsó – előadásuk után a kerületi művelődési házban egy közös tortaevéssel ünneplik meg a megvalósított projektet, ahol részt vesznek a szülők, barátok, ismerősök is a diákszínjátszós tanulókkal együtt. Az ilyen jellegű rituálék segítik „az egyének közösséggé kovácsolását, egy zászló alá vonását” – fogalmazza meg Sente Dorina Eszter.⁴⁴ Ezt követően tartanak egy szünetet (ami az előadáskészítést illeti), hiszen a következő tanévig nem terveznek új bemutatót. „Ekkor kezdődik el a valódi munka.” – hangzik el a pedagógustól. Ilyenkor jut idő ugyanis mindarra, ami a próbafolyamat során kimaradt, például etűdökre, improvizációs gyakorlatokra. Ez idő alatt a pedagógus felszabadultabbnak látja a diákokat, hiszen a bemutatósi kényszer nélkül, kötöttségétől mentesen játszhatnak, alkothatnak. A kutatásban ismertetett gyakorlat ezen időszakában tud érvényesülni teljes mértékben az a szempont, miszerint a diákszínjátszó tevékenység folyamatorientáltsága teszi személyes problémafelvetéssé és közösen megélt élménnyé

⁴³ Uo.

⁴⁴ SZENTE Dorina Eszter, „Az iskolai rituálék egykor és ma, nevelésre gyakorolt hatásuk – különös tekintettel a 20. század első felének leány- és nőnevelésének alakulására”, *Doktori (PhD) disszertáció* (Budapest: ELTE PPK, 2020), hozzáférés: 2025.08.26., https://ppk.elte.hu/dstore/document/642/Szente_Dorina_Eszter_disszertacio.pdf.

a feldolgozott témákat.⁴⁵ S bár a közös élményszerzés egy produktumorientált próbafolyamat alatt is garantált, a kötetlen, változatos játékok és munkaformák sokszínűbb élményt biztosítanak a diákok számára.

Szakirodalmat olvasva és néhány gyakorlati tapasztalatgyűjtés során hamar kiderül, hogy művészeti-esztétikai, valamint pedagógiai szempontok külön-külön is azonosíthatók a diákszínjátszás során. Ennél jóval érdekesebb azonban az, amikor a folyamat közben felfedezzük a kettő kölcsönhatását, közös metszéspontjait. A vizsgált intézmény próbafolyamatát tekintve elmondható, hogy színházesztétikai és pedagógiai aspektusokat vegyesen képviselő gyakorlatot láthatunk. Nem csupán diákszínjátszó tevékenységről van szó, hanem olyan folyamatról, melynek a vége egy színielőadás bemutatása, egy konkrét produktum.

Az akciókutatás során számos alkalommal figyelhattunk meg olyan pontokat, melyek jól rávilágítanak arra, hogy a diákszínjátszás során az esztétikai és a pedagógiai szempontok (vagy azok hatásai) erőteljesen összefüggenek.⁴⁶ Diákszínjátszó tevékenység esetében úgy vélem, a nevelési tartalmak megjelenése, illetve azok színházra gyakorolt hatása egyenesen arányos. Ahol pedagógiai aspektusból hiányos volt a gyakorlat valamely része, az a próba esztétikai jellemzőire nézve sem volt kedvező. Viszont amikor a pedagógus nevelő szándékkal lépett fel, ott a készülő előadás minőségét is

⁴⁵ KISS Gabriella, „Fiatalok színháza” (1. rész), *Drámapedagógiai Magazin* 30, 1. sz. (2020): 17–27., 19.

⁴⁶ Például: lehetőség biztosítása az eltérő képességszinten lévő diákok közös alkotására; kritikus gondolkodásra késztetés; évfolyamok közötti együttműködés; próbaterem szabályainak tisztázása.

pozitívan befolyásolta. Fekete Anikó interjúelemzései során felfedezte, hogy a „pedagógus” és a „művész” szerepek sem választhatók szét markánsan, habár az erre való törekvés kétségtelenül fellelhető. A diákszínjátszót vezető személy akár megrendezi az előadást, akár terelgeti a játszókat az önálló munka irányába – ahogyan esetünkben történik –, mindenképp ellát rendezői/szervezési feladatokat, még ha moderátorként is van jelen.⁴⁷

A közösség megismerése során a legérdekesebb tapasztalatom volt a készülő előadás sajátos esztétikuma: a diákrendezés. Patonay Anita az ODE 2018-as Dél-alföldi Regionális Diákszínjátszó Találkozója kapcsán jelöli meg legmeghatározóbb élményeként, hogy azon az eseményen tanulók is rendeztek diákszínjátszó előadásokat. Leírja, hogy felbecsülhetetlen értékű volt az az atmoszféra, ami azáltal jött létre az előadások alatt, hogy a közönség tudta: amit látnak, az diákrendezés. A szerző megerősítést nyert abban, hogy ez jó irány, és gyakorlata során még inkább bátorítani kell a fiatalokat, hagyni kell őket alkotni.⁴⁸ Talán ezért sem szabadna idealistának éreznünk Keresztúri József vízióját, aki „A diákszínjátszást kötelező tárggyá tenné minden korosztálynak. Jobban lehetne olvasó, versszerető, vagy akár versíró embereket nevelni. Önmagukat, az őket körülvevő világot mélyebben megismerő, jól kommunikáló, együttműködésre képes, kreatívabb tanulók hagynák el az iskolákat tanulmányaik befejeztével.”⁴⁹ A Vörösmarty Mihály Gimnázium és a Nemes

Nagy Ágnes Művészeti Szakgimnázium egykori igazgatója azt is leszögezi, hogy ezzel nem a színházi szakma utánpótlása volna a fő cél, hanem az, hogy a kultúrához természetesen viszonyuló, olvasó, színházba járó embereket neveljünk. Igen kevés ember érti a színházi előadások nyelvét, amelyen fontos lenne változtatni. Ez nem csupán a színházi esztétika tanítását foglalná magában, hanem a világról való tudás átadását is.⁵⁰ Hiszen (ahogy egy 2011-es színházpedagógiai konferencián Schilling Árpádtól hallhattuk) a „drámapedagógia és a színházi nevelés a színházművészet része is. Segíthetne abban a színháznak, hogy abból a fogalmi vákuumból, amiben van, ki tudjon lépni.”⁵¹ Úgy véli, hogy az elmúlt húsz év színházi eseményei közül kiemelkedő sikereket ért el a színházi nevelés és a diákszínjátszás egyaránt. Nagy előrelépés, hogy a gyerekek a saját életükből alkothatnak. Így fogalmazott: „Sokat tanulhatna a színház a saját szakmájától.”⁵² Ezzel meglátásom szerint, igen erőteljes álláspontot foglalt (nem csak) a diákszínjátszás színháztudományi relevanciájáról. Én pedig úgy vélem, hogy a diákszínjátszás működési mechanizmusa, a tanulói közösségek „újdímenziós” gondolatisága, valamint a részletekben rejlő titkok újabb és újabb konstrukciók létrehozására ösztönözhetik mind a színháztudomány mind a neveléstudomány szakembereit.

Bibliográfia

ANTAL Klaudia. „Két szék közt a pad alá? A diákszínház helye a kortárs kánonban”. *Theatron* 18, 3. sz. (2024): 161–169.

⁴⁷ FEKETE, „Milyen lehetséges...”, 117.

⁴⁸ PATONAY Anita, „Dél-alföldi Regionális Diákszínjátszó Találkozó, Kecskemét”, *Drámapedagógiai Magazin* 28, 2. sz. (2018): 2–5., 3.

⁴⁹ KERESZTÚRI József, „A színházzal falakat lehet bontani”, in *ODE 30. A hazai diákszínjátszás 30 éve*. Módszertani füzetek 6, szerk. GOLDEN Dániel, 24–31 (Budapest: Színház-és Filmművészeti Egyetem, 2019), 31.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ JÁSZAY Tamás, „Krizisben a papnő: egy helykereső előadás emlékezte”, *Játéktér* 8, 2. sz. (2019): 43–51., 43.

⁵² Uo., 43.

- BANCSI Zoltán, MEZŐ Katalin. „A színházpedagógia és a fejlesztőpedagógia kapcsolódási pontjai”. *OxIPO*. 2, 4. sz. (2020): 23–39.
- BETHLENFALVY Ádám. „Kié a színjátszás?”. *Drámapedagógiai Magazin* 29, 65. sz. (2019): 4–6.
- BETHLENFALVY Ádám. „Amikor a facilitátor rendező. Párhuzamok a folyamatdráma és a *devising* színházcsinálói attitűdje között”. *Theatron*, 15, 1. sz. (2021): 32–41.
- CZIBOLY Ádám. „Miért színház?”. *Színház* 50, 11. sz. (2017): 2–6.
- DUNN, Julie. „A spontán dramatikus játék és a »szuper-dramaturg« avagy ki szerkeszti a drámai formát?”. Fordította SZAUDER Erik, *Drámapedagógiai Magazin* 10, 2. sz. (2000): 8–13.
- FEKETE Anikó. „Az ODE történetének tendenciái tíz elnök szubjektív nézőpontjából”. *Drámapedagógiai Magazin* 30, 68. sz. (2020): 14–27.
- FEKETE Anikó. „Milyen lehetséges utakat jár be a diákszínjátszó csoportvezető-rendező? Értelmezés negyvennyolc szubjektív interjú tükrében”. *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 115–126.
- GOLDEN Dániel. „Módszertani kérdések a színházi nevelésben”. In *Színházpedagógiai körkép*, szerkesztette KISS Gabriella és BETHLENFALVY Ádám, 43–70. Budapest: KRE – L’Harmattan, 2024.
- GOLDEN Dániel. „Tíz kérdés a színházi nevelésről”. *Drámapedagógiai Magazin* 18, 1. sz. (2008): 14–21.
- GOLDEN Dániel. „Színház és nevelés Magyarországon”. In *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerkesztette CZIBOLY Ádám, 76–111. Budapest: InSite Drama, 2017.
- JÁSZAY Tamás. „Amit a kritikus látni akar”. *Drámapedagógiai Magazin* 21, 1. különszám (2011): 29–32.
- JÁSZAY Tamás. „Krisisben a papnő: egy helykereső előadás emlékezete”. *Játéktér* 8, 2. sz. (2019): 43–51.
- KERESZTÚRI József. Előzmények és mai tendenciák – drámapedagógia a közoktatás rendszerében”. In *Dráma – Pedagógia – Színház – Nevelés. Szöveggyűjtemény középfeladónak*, szerkesztette ILLÉS Klára, 145–158. Budapest: Oktató- és Fejlesztő Intézet, 2016.
- KERESZTÚRI József. „A színházzal falakat lehet bontani”. In *ODE 30. A hazai diákszínjátszás 30 éve*. Módszertani füzetek 6, szerkesztette GOLDEN Dániel, 24–31. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019.
- KERTÉSZ Luca. „Osztály a színpadon.” In *A színjáték pedagógiája*, Módszertani füzetek 3, szerkesztette GOLDEN Dániel, 17–32. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019.
- KISS Gabriella. *A tette kész néző*. Budapest: KRE – L’Harmattan, 2024.
- KISS Gabriella. „Fiatalok színháza” (1. rész)”. *Drámapedagógiai Magazin* 30, 1. sz. (2020): 17–27.
- KISS Gabriella. „Kollektív szupervízió – résztvevő-megfigyelői gondolatok a KÁVA Kulturális Műhely »A mi iskolánk« című állampolgári színházi projektjéről –”. *Drámapedagógiai Magazin* 1, 74. sz. (2022): 27–36.
- NÁRAY István. „Színház és diákszínjátszás – vázlatos történeti visszatekintés.” In *Dráma – Pedagógia – Színház – Nevelés. Szöveggyűjtemény középfeladónak*, szerkesztette ILLÉS Klára, 217–222. Budapest: Oktató- és Fejlesztő Intézet, 2016.
- NOVÁK Géza Máté, GOLDEN Dániel, CZIBOLY Ádám. „Alkalmazott színház, színházi nevelés és színház-pedagógia Magyarországon”. *Magyar Tudomány* 179, 6. sz. (2018): 843–850.
- PATONAY Anita. „Dél-alföldi Regionális Diákszínjátszó Találkozó, Kecskemét”. *Drámapedagógiai Magazin* 28, 2. sz. (2018): 2–5.

- PATONAY Anita. „A szabadság laboratóriuma. A Pinceszínház mint a diákszínjátzás egy lehetséges útja”. *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 102–114.
- RADOSAVLJEVIĆ, Duška. „A heterarchikus rendező: egy huszonegyedik századi szerzői modell”. *Játéktér* 11, 3. sz. (2022): 29–43.
- SCHILLING Árpád. *Egy szabadulóművész feljegyzései*. Budapest: Krétakör, 2008.
- SZABÓ Dániel. „Színjátzás felszabadító ereje. Az iskolai drámaóra hatása a személyiségfejlődésre”. *Új Köznevelés* 80, 7–8. sz. (2024): 44–45.
- SZENTE Dorina Eszter. „Az iskolai rituálék egykor és ma, nevelésre gyakorolt hatásuk – különös tekintettel a 20. század első felének leány- és nőnevelésének alakulására.” *Doktori (PhD) disszertáció*. Budapest, ELTE PPK, 2020, hozzáférés: 2025. 08.26., https://ppk.elte.hu/dstore/document/642/Szente_Dorina_Eszter_disszertacio.pdf.
- TÖLGYESSY Zsuzsanna. *A drámapedagógia elmélete és gyakorlata*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2018.
- TRENCSENYI László. „Kettős tükörben: drámapedagógia a neveléstörténet és a gyermekszínházról”. In *Dráma – Pedagógia – Színház – Nevelés. Szöveggyűjtemény középfeladatoknak*, szerkesztette IL-LÉS Klára, 44–62. Budapest: Oktató és Fejlesztő Intézet, 2016.
- VASS Vilmos. „A kritikus gondolkodás jelentősége és fejlesztése”. *Katedra. A szlovákiai magyar pedagógusok és szülők lapja* 29, 4. sz. (2022): 15–16.

„Forró szívvel, hideg fejfel”: Erdős Lili szakdolgozata elé

EPERJESI ÁGNES

Erdős Lili színészként végzett az SzFE-n (Színház és Filmművészeti Egyetem), 2024-ben. Nem tudtam ezt, amikor tavaly nyáron, Kővágóörsön, egy fotós alkotótáborban megismertem. JM kővágóörsi házában derült ki, amikor Lili meglátogatta volt tanárnőjét. De ott sem rögtön, mert Lili azért jött, hogy a táborban készített képeit megmutassa, és az ott kidolgozott technikával kettősportrét készítsen magukról. Sokoldalúsága és képi érzékenysége miatt inkább dramaturg hallgatónak képzeltem. Mikor JM elárulta, hogy a szakdolgozatát részben Erdély Miklósról írta *Kreativitási gyakorlatok* címmel, még nagyobbra kerekedett a szemem. Hogyan kerül egy színész kezébe Erdély, mi foglalkoztatja benne, mire tudja használni? Elkértem Lilitől a dolgozatot, elolvastam és elhívtam egy órára. Hogy a szöveget remeknek találtam, csak ráerősített a meghívás komolyságára. Akkor már hosszabb ideje érleltem egy olyan kurzus gondolatát, amely a különböző művészeti ágak radikális alap-kreativitási gyakorlatait szedi össze – feltételezve, hogy van közös metszetük. Erdős Lili dolgozata is ezt erősítette. A szöveg rendkívül reflektív, nem egyszerűen értelmezi a forrásanyagokat, hanem saját tapasztalataiból bontja ki és folyamatosan oda is csatolja vissza azokat. A dolgozat központi kérdése összefoglalható lenne úgy is, hogy ő maga mit tanult az egyes helyzetekből, amelyekbe az egyetemi évei alatt került. Emellett a szöveg bizonyosságot is ad arra, hogy a kreativitási gyakorlatoknak van közös metszete, és ez a metszet valamilyen organikus, amorf, de konkrét formát is kirajzol.

A kreativitás-fogalom a művészeti felsőoktatásban a Bauhaus oktatási modelljéhez

kapcsolódik, mely az akadémiai modell kritikaként jelent meg Európában a két világháború között, egyfajta alternatívát kínálva. A kreatív pedagógiai iskolák történeti íve nyilván távolabbról ered, de nem véletlen, hogy Erdős Lili szakdolgozatában a Bauhaus modellt veti össze Erdély Miklós módszerével és az SzFE-n tapasztaltakkal, neoavantgárd intézménynek nevezve alma materét. Ugyanakkor az egyetem akadémiai hagyományai miatt is adódik a kérdés, vajon az SzFE-n hogyan dolgoztak a hallgatók, mi az az ív, kapcsolódási pont, amit a szöveg felmutat a három oktatási mód között?

Thierry De Duve 1997-ben *A Bauhaus-modell vége* címen elhangzott konferenciaelőadásán leegyszerűsítően így jellemezte a kétféle iskolát:

„Adott két, egymást kölcsönösen befolyásoló modell: az akadémiai modell, és a Bauhaus-modell. Az előbbi a talentumban hisz, az utóbbi a kreativitásban. Amaz a mesterségek szerint klaszszifikálja a művészeteket, emez a médiumok szerint. Az az utánzást magasztalja, ez az eredetiséget. Mindkét modell érvénytelen. [...] Tegyük fel hát újra a kérdést: feltétlen választani kell-e tehetség és kreativitás, mesterség és médium, utánzás és eredetiség között?”¹

¹ Thierry DE DUVE, „A Bauhaus-modell vége”, ford. KURUCZ Andrea, *Balkon* 7, 9. sz. (1999), 4–6., hozzáférés: 2025.01.29., <http://www.c3.hu/scripta/balkon/99/09/01duve.htm>.

Az említett előadásban De Duve nagy vonalakban felvázol egy harmadik modellt, melynek kulcsfogalmai az attitűd, a praxis és a dekonstrukció (ez utóbbit ma inkább kritikai gondolkodásnak mondanánk). A modell mechanikus alkalmazását előrevetítve inkább a kétségeit fogalmazza meg, mondván, hogy ha a harmadik modell támogatói számúzik a mesterségbeli tudást a művészeti oktatás kritériumrendszeréből, és emellett az invenciót is kritika tárgyává teszik, ugyanakkor nem tartják szükségesnek az utánpótláshoz nélkülözhetetlen (kéz)ügyesség meglétét sem, akkor vajon marad-e valami egyáltalán? A gyakorlatban a felsőoktatási művészeti képzések mindegyike valamilyen választ próbál adni erre a húsbavágó kérdésre, ami időközben már más módokon is a húsunkba vág.

A Bauhaus-modell kreativitás-fogalma időközben kapitalizálódott és ipari méretű igényné formálódott (ld. kreatívipar), melynek nyomán a kreativitás kényszerű elvárásá alakult. Ma is az eredetiség, az innováció, az újdonság fogalmai kapcsolódnak hozzá, a piac igényei szerint a végterméket téve az iménti kritériumrendszer elvárásainak mérlegére. Ennek a folyamatnak veti alá magát a felsőoktatás is, elfeledkezve a hosszútávú társadalmi igényekről. Ronald Barnett oktatásfilozófus a felsőoktatás hiányzó ontológiai dimenziójáról beszél. Úgy látja, hogy a felsőoktatási pedagógiát ma két hang uralja: a „tudás hangja”, illetve a pragmatikus „képességek hangja”, miközben nagy szükség lenne egy harmadik hangra is, amit ő a „lét hangjának” nevez.² Tekinthejtük-e a művé-

szeti felsőoktatás feladatának, hogy saját rendszerén belül ellensúlyozni próbálja ezt a hiányt? Hogy a szűk szakmai képzéseket összehangolja az olyasfajta tágabb képzésekkel, amelyek ontológiai dimenzióval is bírnak, és akár „embernevelés”-nek is nevezhetnénk őket, a Magyar Pedagógusok Szabad Szakszervezetének tisztavirág életű folyóirata, Mérei Ferenc vagy K. Horváth Zsolt nyomán. Nehezen intézményesíthető igény ez, a kreatív gondolkodás fejlesztéséhez hasonlóan. Minősége és kimenete személyfüggő. De minden egyetemen vannak törekvések, melyeket az egyes oktatók egyéni kísérleteinek is tekinthetünk az ideális felsőoktatás lehetőségeit kutatva.

Milyen kreativitás-leírásokat használnak, akik nem a produkciót, hanem a folyamatot, a személyeket és a köztük kialakuló interakciókat helyezik a középpontba?

Erdély szerint az, hogy a művészet képes a kreativitás fejlesztésére, nem azt jelenti, hogy csak a művészeknek volna rá szüksége. Ideális esetben a társadalmat kreatív egyének alkotják,

„a leglélektelenebbnek látszó területeken is lényeglátó, rugalmas, feladatukat metaszinten is átlátni képes emberek tűnnek fel. Ha a magánélet érzelmi és családi konfliktusaiban az a független, konvenciómentes lelkiület tör magának utat, amely nem ragad meg indulataiban, újra és újra revideálni képes állapotát, üde alternatívákkal lepi meg környezetét, és segíti kilépni áldatlan, megcsontosodott élethelyzetekből.”³

² Ronald BARNETT, Nuraan DAVIDS, Yusef WAGHID, Søren S.E. BENGTSEN, Ronald BARNETT, Amanda FULFORD, Naomi HODGSON, Joris VLIEGHE, Piotr ZAMOJSKI, Robyn BARNACLE, Denise CUTHBERT, szerk., *Debating Higher Education: Philosophical Perspectives*, 5 (Heidelberg: Springer, 2018–2021). Ronald Barnett munkásságáról Pöröcz Zsuzsanna beszélt a

Budapesti Metropolitan Egyetem 2024.09.05-i szakmai napján.

³ ERDÉLY Miklós, „Kreativitási és fantáziafejlesztő gyakorlatok (1976–1978)”, in *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO*, szerk. HORNYIK Sándor, SZÖKE Annamária, 75–86

2014–2015-ben *A közösségi pedagógia erőterei – Kreativitás-gyakorlatok* című kiállítás-sorozat alternatív tanulási formákkal kísérletező történeti és kortárs művészeti projekteket mutatott be Lipcsében a Galerie für Zeitgenössische Kunst-ban és Budapesten a tranzit.hu nyitott irodájában. A kurátorok a kreativitást hatóerőként definiálták, „mely az egyént körülvevő viszonyrendszerek és szerepek kimozdításakor jön létre. Tehát nem tulajdonság és nem is fejlesztendő képesség, hanem inkább egy interperszonális hatóerő, mely lehetővé teszi a kritikai, közösségi tanulást.”⁴

De Duve szerint a kreativitás valamiféle „abszolút, konkrét forma nélküli potenciál, afféle energiatartalék, ami minden munkamegosztást megelőzően működésbe lép.”⁵

A kurzust 2024 őszén indítottam el a METU-n (Budapesti Metropolitan Egyetem), *Tárművészeti gyakorlatok* néven. A kreativitást mi is az egyén és a közösség kölcsönhatásában létrehívott hatóerőként fogtuk fel, figyeltük az egyéni és a közös cselekvések összjátékát, az előre nem meghatározott folyamatok szerepét. Lili a kurzus közepén, ősszel jött el egy alkalommal. Lili órai szerepét úgy képzeltem, hogy a diákok méltányolják majd a fiatal, kortárs hangot, és jobban megértik, mire megy ki a játék. Pontosan így

(Budapest: MTA MKI – Gondolat – 2B – EMA, 2008), 76.

⁴ *Tranzit.hu, A közösségi pedagógia erőterei – Kreativitás-gyakorlatok*, 2015. szeptember 17-október 31-ig, *tranzit.hu* nyitott irodája, Budapest. Kurátorok: HEGYI Dóra, HORNYIK Sándor (MTA Művészettörténeti Intézet), LÁSZLÓ Zsuzsa, ZÓLYOM Franciska (GfZK), Aleksandra KĘDZIOREK, Modern Művészeti Múzeum, Varsó, hozzáférés: 2025.01.25., <https://hu.tranzit.org/hu/projekt/0/2015-09-17/a-kozossegi-pedagogia-eroterei-kreativitas-gyakorlatok>.

⁵ DE DUVE, „A Bauhaus-modell...”, 5.

is történt, emellett Lili dolgozata lett az egyik legtöbbet választott olvasmány a kutatási listából.

Erdős Lili kreativitáson elsősorban cselekvést és önismeretet ért. Olyan szakmai képzésben vett részt, amely cselekvéshelyzeteket teremtve adott neki lehetőséget önmaga alaposabb megismerésére is. Tudja, hogy a személyes (együttal ontológiai / egzisztenciális) konfliktusok az alkotás forrásai és fontos önismereti lehetőségei is lehetnek. Dolgozata okos, személyes és szenvedélyes. Olyan ember írása, aki tudja, hogy önmaga szabadságát megismerni, kivívni és megvalósítani csak a saját szenvedélyessége által, „forró szívvel, hideg fejjel” tudja.

Bibliográfia

- DE DUVE, Thierry. „A Bauhaus-modell vége”. *Balkon* 7, 9. sz. (1999): 4–6, hozzáférés: 2025.01.29, http://www.c3.hu/scripta/balkon/99/09/01_duve.htm.
- ERDÉLY Miklós. „Kreativitási és fantáziafejlesztő gyakorlatok (1976–1978)”, in HORNYIK Sándor, SZÖKE Annamária: *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO*. Budapest: MTA MKI – Gondolat – 2B – EMA, 2008.
- Tranzit.hu, A közösségi pedagógia erőterei – Kreativitás-gyakorlatok*, 2015. szeptember 17-október 31-ig, *tranzit.hu* nyitott irodája, Budapest. Kurátorok: HEGYI Dóra, HORNYIK Sándor (MTA Művészettörténeti Intézet), LÁSZLÓ Zsuzsa, ZÓLYOM Franciska (GfZK), Aleksandra KĘDZIOREK, Modern Művészeti Múzeum, Varsó, hozzáférés: 2025.01.25, <https://hu.tranzit.org/hu/projekt/0/2015-09-17/a-kozossegi-pedagogia-eroterei-kreativitas-gyakorlatok>.

Kreativitás, gyakorlatok

ERDŐS LILI

Bevezetés

Bevezető írásom tartalmát Moholy-Nagy László, a Bauhaus iskola egyik kiemelkedő tanára, festőművész, fotográfus, formatervező, szobrász, építész és filmrendező *Az anyagtól az építészetig* című könyvének „A szektorszerű ember”¹ című passzusából merítettem. Miszerint minden ember apró szeletekből áll, e szeletek sokasága tölti ki az egyén kontúrját. Régen az ember mindenese volt, a praktikus-ság, mint problémamegoldó képesség elsődleges volt élete minden területén. Vagyis elsődlegesnek kellett lennie ahhoz, hogy faja és neve fennmaradjon. A régi ember egyszerre volt vadász, építész, orvos, tanító stb., a vállalni kényszerült felelősséget pontosan felmérve, rá szükségszerű mértékben felkészülve.

A mai társadalomban más a helyzet. Igazán nem gondolom, hogy tisztem a generációnkat anyáskodó hangvétellel megróni, az általánosító hangnem mégis ezt sugallhatja, mert tudom, hogy nem én vagyok az egyetlen, aki például egészen egyszerű útvonalakat is megtervez a telefonján, mielőtt útnak indul. Igyekszem a fejemben megjegyezni az utcákat, hogy ne kelljen a biciklimmel minden saroknál megállnom, és ellenőriznem, hogy jó irányba haladok-e. Sokkal kevésbé bízom magamban, ha a felelősséget nem veszem a nyakamba, mint cipelendő batyut. Ha nem vagyok elég kíváncsi az engem körülvevő utcákra, mert csak színes vonalaként élnek a fejemben a rajtponttól a célig. Nem hagyom magam elveszni. Általában si-

etek, vagy fádom, nincs időm elveszni. Ez a mindennapos példa igazolhatja, hogy fókuszunk sokkal inkább egyirányú. A feladatok leosztva, a munkamegosztás és a közösségi felelősségvállalás új szintre lép: mindenkinek lehet pontosan kijelölt szerepköre az életben. Olyan skatulyák, amelyek meghatározzák a személyiség fejlődését, a leélni szánt élet időbeosztását.

A szektorszerű képzés ma elkerülhetetlen. Alig húszévesen választunk magunknak idealizált szakmát, jobb esetben saját, kíváncsi érdeklődésből, rosszabb esetben szinte közbömbösen, érdektelenül, megtartva vállunkon a társadalom nyomását, esetleg egész közeli indok miatt („az anyám akarata”, „az apám cége”) rábökve egy szakra. És az a szak, amire ráböktünk, maga az a szektor, ahol életünk végéig arra leszünk kárhoztatva, hogy benne dolgozzunk, bár sokáig nem is tiszta, mi is az életszerű módja és milyensége annak, amivel foglalkozunk. A választott szakmát, szektort professzionálisan kitanuljuk és életünk végéig elégedetlenül és kielégületlenül dolgozunk annak rendje és módja szerint benne.

Moholy-Nagy László *A szelet-embertől az egész emberig* címmel közölt írása eredetileg a *Von Material zu Architektur*, magyarul *Az anyagtól az építészetig* címmel megjelent könyvének bevezető fejezete. Ez a címet és a „szelet-ember” kifejezést az 1930-as fordításban használták.² 1968-ban Mándy Stefánia fordította szektorszerű embernek, helyesen, hiszen Moholy-Nagy németül a ‘szektor’ kifejezést használta. Értelmezésemben a szek-

¹ MOHOLY-NAGY László, *Az anyagtól az építészetig*, ford. MÁNDY Stefánia (Budapest: Corvina Kiadó, 1968), 10.

² MOHOLY-NAGY László, „A szelet-embertől az egész emberig”, *Korunk* 5, 2. sz. (1930): 81–86., 81.

tor kifejezés egy olyan halmaz, ami rajtam kívül áll (nevezünk itt például egy munkakörnek), aminek választása által a halmazba belépve önmagam definiálása a környezet által történik meg. Színészetet tanulok, színész leszek, e munkakörben bizonyos elvárásoknak meg kell felelnem. A szektort választva specifikusan az adott területen lévő szakmai fejlődés a cél. Ezek az elvárások alakítják a mindennapi életritmusom, hozzáállásom, eszközeim. Ezzel szemben a szelet kifejezés az, ami output módon önmagam felépítésére szolgál: az adottságaim, beidegződéseim. Ha értőn tanulmányozom az engem felépítő szeleteket, könnyebben helyezkedem el a szektorokban, amik a rendelkezésemre állnak. Érinthetek és akár be is hozhatok a választott halmazomba egy másikat.

Az alábbi dolgozatomban Moholy-Nagy által a Bauhaus iskolájától kezdve az Erdély Miklós vezette kreativitási gyakorlatokon át a neoavantgárd iskola bemutatásával, gyakorlataik és eszméik mai párhuzamával igyekszem szemléltetni a választott szektorban megélt tanulságaimat. A közös pont mindhárom iskola esetében arra a gondolatra épül, hogy lehetőségeinket a lehető legreflektívebben, minél pontosabban felmérve, a lehető legjobban használjuk ki.

A három iskola bemutatása

A dessaui Bauhaus

A Bauhaus, a tanárok között Moholy-Nagy Lászlóval volt hivatott arra, hogy lehetőséget adjon visszatérni a tanulónak ahhoz a mindenhez, praktikus és kreatív életszemléletű emberhez, akit ma már elvesztettünk magunkban.

A dessaui Bauhaus érdeke az ember autonómiájának megalapozottsága, az építőkövek biztonságos, stabil lehelyezése volt. Tanmenetében első helyre nem a tárgyakat, hanem az embert helyezte, mondván, vissza kellene térni a primitív ember sokoldalúsá-

gához. A félévekre való felosztás, mint alapstruktúra megmaradt, de az iskola korábbi fogalmát igyekeztek elvetni. Munkaközösségek alakultak.

*Az Erdély Miklós vezette
kreativitási gyakorlatok*

Erdély Miklós a dessaui egyetem módosított tanterve után ötven évvel, művészetpedagógiai tevékenysége kapcsán így beszél a kreativitásról: „Hogy a képzőművészeti oktatás alkalmas a kreativitás fejlesztésére, nem azt jelenti, hogy a kreatív érzékre csak a képzőművészeknek vagy általában a művészetnek van kizárólag szüksége. Ellenkezőleg: a legtöbbet attól lehet remélni, ha a kreatív szemlélet az élet más területein is jelen van.

Erdély a hatvanas, hetvenes évek neoavantgárd³ és konceptuális művészet⁴ egyik legmeghatározóbb alakja. Építész, író, költő, képzőművész, filmrendező, gondolkodó. Ő és Maurer Dóra kezdte el rajzcsoportokban alkalmazni és legfőképp fejleszteni a Kreativitási Gyakorlatokat, később ebből alakult a FaFej (Fantáziafejlesztő Gyakorlatok) és az InDiGo (Interdiszciplináris Gondolkodás) csoport.

³ A magyar neoavantgárd a hatvanas és hetvenes években jelent meg, mint a hagyományos művészeti normák ellen lázadó irányzat. Ez a mozgalom a modernizmus és az avantgárdból táplálkozott, de új irányokat is keresett. A neoavantgárd művészek gyakran kísérleteztek az új médiumokkal, az akkor születő videóművészettel, a performansszal és az installációval.

⁴ A konceptuális művészet, mint mozgalom célja, hogy megkérdőjelezze a műalkotások értékét és funkcióját, valamint a művészet és a társadalom közötti viszonyt. A neoavantgárd új formái és eszközei segítségével olyan műveket hoztak létre, amelyek az ötletek és koncepciók megjelenítésére helyezték a hangsúlyt.

*SzFE, az egyetem, ahová felvételiztem
(Színház- és Filmművészeti Egyetem)*

A színészképzés tanmenete a következőképpen néz ki: az első három évben szigorú órarend. Az esetleges specializálódás (zenés színész, bábszínész) és osztályfőnökfüggő, hogy pontosan hogy néz ki a féléves órarend, mi az óra követelménye, a művésztanárok különbözőségei, elvárásai és tanításai is összehasonlíthatatlanok. (Az Apertúra társulat *Rebellisek* című előadását ezúton is mindenkinek szeretettel ajánlom, egész hosszú jelenetet láttam arról, hogy nem lehet zökkenőmentesen beszámolni az órarendről.)

Alapvető követelmény a mozgás, a szép beszéd, a hangképzés, és a lexikális tudás. Mi tanultunk néptáncot, erősítettük magunkat funkcionálisan, elsajátítottunk kaszkadőr alapokat, megtanultuk a partnering fogalmát párostánc és kontakt-improvizáció által, még lóháton is ültünk, ügetni remekül, de kiki vágta is magabiztosan megtanult. Megtanultuk az alapvető színházi és filmes fogalmakat, tudom már, milyen, ha sréhen kell átszelnem egy teret, ha spétet várnak tőlem, ha gégenben állok, ha a kamera svenkel. Magyar- és egyetemes drámatörténet órák, művészettörténet, filmtörténet, szerepelemzés, viselettan. Elemeztünk opera-rendezéseket, vizsgáltuk a kis szerepek hatalmát. Hogy sok-sok évvel ezelőtt a színpadot gertyával világították, hogy Blaha Lujza magának varrta a jelmezeit. Egyéni órák, mint a hangképzés: ének, hozzá zenei írás-olvasás, szolfézs. Beszédtechnika szintén egyénileg vagy kiscsoportokra bontva, a csőfonáció fogalmával is itt találkoztam először. Ezek a szkill-, vagyis készségtárgyak elengedhetetlenek a színészképzés megalapozásában. Célja, hogy a felnevelendő színész mindenkor átlássa a benne és körülötte zajló folyamatokat. Profánul talán, hogy ne legyen buta: kezébe kell adni a gondolkodás, az értelmezés lehetőségét. Megmutatni neki ön magát és az őt körülvevő világot. Tágítani ismer-

reteit, mind érzéki és tapasztalási úton (nem esek majd kétségbe, ha koreográfiát kellene betanulnom), mind lexikális módon (alapvető és bizonyos történelmi és kulturális tájékozottság mellett a színész négy fal közötti munkájához is (szerepelemzés) elengedhetetlennek tartom az inspirálódást, a lesés általi lopást).

Hogy került Erdély a kezembe?

Az egyetem előtti években kezdtem el komolyabban a vizualitással foglalkozni: rajzolni jártam, a színész-álom gondolata mellett képző-és iparművészeti felvételikre készültem. Az időm legnagyobb részében papírlapok fölött görnyedtem és merültem el abban a bizonyos alkotás nyújtotta flow-élményben. Nem az volt a fontos, mi lesz a végeredménye annak, amin molyolok, sokkal inkább, hogy abban a pár órában, amit azzal töltök, hogyan érzem magam.

Az egyetem első felében gyakran volt hiányérzetem, mert nem értettem, mit és hogy kellene pontosan csinálnom ahhoz, hogy újra egy fehér lap előtt görnyedve érezhessem magam.

Itt találkoztam először az interdiszciplinaritás fogalmával. Másodévbén, tavaszi karanténban. Videókat kellett csinálnunk, akkor már sokadára (némi tapasztalatunk volt benne, legalábbis a tanulságokat megpróbáltuk hasznavehetően levonni az előző félévekből). Felvételeim színesek voltak. Igyekeztem a látványvilágot minél izgalmasabban komponálni; a talált tereket fényekkel, rajzokkal, animációval és az élő jelenléttel keverni. Majd az idő múlásával szép lassan rájöttem: egy színházi próba aligha különbözhet a képzőművészeti alkotás folyamatától.

Erdély a művészetpedagógiájával valódi „mester”⁵ címet kapott. Így bukkantam rá és így kezdtem el olvasni a nevéhez fűződő kreativitási gyakorlatokat. Eleinte az foglalkoztatott, hogy egy vezetőnek milyen hatása van a kör tagjaira. Milyen mértékben vállal felelősséget és milyen mértékben teremt egy alternatív valóságot a résztvevőkkel? Hogy van jelen az esetleges személyeskedés és milyen csoportdinamika alakul ki a tagok közt? Tanulmányaimhoz és a szakma mi-kéntje miatti soha be nem fejezhető tanuló-úton nekem is van mesterem. Egymást tanítottuk. Még sokat kell beszélgetnünk, hogy egy saját, közös kulcsú ládába rejsük magunkban ezt az együtt töltött, intenzív pár évet. A diák-mester viszony sértettségei lassan átfordultak bennem egy önérvényesítő, saját utat bejáró, kockáztató és már-már bátor útkeresésre. Így a feladatokat is elkezdtem egyre inkább gyakorlatoknak tekinteni és a saját munkámban keresni a lényegét. Fókuszáltabban kezdtem el olvasni a gyakorlatokat: milyen párhuzamot tudok képzőművészet és színház közt vonni? Azok a feladatok, amik nem kifejezetten, de alapvetően egy rajzkör feladatai voltak, hogyan hatnak rám, színészre?

Rájöttem: a fehér papír előttem van, és rajtam múlik, mennyi és milyen vonalak kerülnek rá. Helyettem nem tudja más odatenni. És hogy talán jobban jár az ember a transzparenciával. Ha a munka nem egy hosszú, láthatatlan folyamat, valamilyen előre meg nem jósolható milyenségű végeredménnyel. Másodéves jegyzeteimben találtam az alábbi mondatot, egy színész-mesterég óra tanulságaként feljegyezve: „Állj fel és hagyd el az íróasztalt. Azt az időt, amit ott töltesz, nem próbának hívják.” Innentől lép érvénybe a komolytalanság, mint játékoság. Tettekrekszség. Sokszor már nem is azért

nem álltam fel a jegyzetem mellől, mert előremutatóbb volt az elméleti munka, hanem mert előre, már idő előtt féltem a gyakorlattól és a gyakorlat általi próbálkozás esetlenségétől, az esetleges hibázástól és az azzal járó megítéltetéstől.

Ahogy Trepljov mondja: „Egyre inkább arra jutok, hogy nem a régi és nem az új formákról van szó, hanem hogy az ember ír, nem gondolva semmiféle formára, ír, mert ez szabadon árad a lelkéből.”⁶ Erre a szabadságra van szükség mind egy vonal meghúzása előtt, mind egy szerep tapogatózásánál. A színházban is az a kérdés foglalkoztat leginkább, hogy hogy lehetséges, hogy kis emberek egy térben azonos célt akarva elérni mindent megtesznek azért, hogy az a mindenki által belerakott legnagyobb tudással és mély koncentrációval megvalósulhasson? A közös cél kijelölése és annak elérése érdekében a legnagyobb erőbedobás a csoport minden tagja által! Ez a fajta idealizált csoport-morál az, ami a mai napig ilyen teoretikusan él a fejekben, és ami miatt minden új találkozásnak tudok örülni.

A tapasztalatom az, hogy a mennyiségi munka sokszor meghálálja a belefektetett időt. A tapasztalat szó persze nem csupán a saját fizikumommal átélt eseteket jelöli, hanem olyan helyzeteket is, amelyek például a hiányosságaimból fakadnak: lehettem volna buzgóbb, megtanulhattam volna időben segítséget kérni, a kritikát pedig jól és progresszíven igényelni és kezelni. Például a karantén otthoni zajában. Ha nem kapaszkodom annyira a saját magamról kialakított, már-már biztosan túlidealizáltnak ható én-képembe. Ha merem másnak is megmutatni, hogy mivel és hogyan töltöm az időm. Hogy mi telik el két elküldött felvétel között valójában. Most, végzősként, fél lábbal a szakmában, fél lábbal az egyetem – lényegében óvásra épített – falai közt talán ki-

⁵ HAVAS Fanny, „Egy valódi mester – beszélgetés Maurer Dórával”, *Beszélő* 2, 43. sz. (1991): melléklet 3–7.

⁶ Anton Pavlovics CSEHOV, *Sirály*, ford. UNGÁR Júlia, kézirat. Részlet a IV. felvonásból.

jelenthetem, hogy megtapasztaltam, hogy jobban szeretek próbálni, mint játszani. Jobban szeretem, hogy a körülöttem levőkkel az idő együtt telik, egy ügyként tekintve valamire: hogyan csináljunk valami láthatatlanból láthatót? Hogy futhat át rajtam valami, hogy mutathatok meg egy szót, mondatot, érzelmet, amit előtte leírva láttam? Olvasva hatott rám, és én, mint egy szócső, egy szónok, arra vagyok hivatott, hogy továbbadjam az én interpretációm, ezzel létrehozva egy látható és később leírható és leírásban fennmaradó új szót és érzelmet. A folyamat maga két végeredmény (tekintsük drámának és előadásnak) közti kísérletezés.

Önleírás – mint adott eszközeim fel- és megismerése, tudatosítás és felvállalás

„Nem a tárgy, hanem az ember a cél. Ilyen alapszemléletből kiindulva azután eljuthatunk odáig, hogy minden egyes ember önelemzéssel kezdje életprogramját. Nem valamely hivatás, nem egyetlen előállítandó objektum kerül majd a középpontba, hanem ehelyett az ember szerves funkcióit kell megismerni. Az ilyen funkcionális felkészültségből következik aztán az aktív létforma, a belülről megalapozott élet. Így jön létre a szerves talaj egy olyan termelés számára, amelynek középpontjában az ember áll és nem a mechanikus munkatermékeket produkáló haszonérdek.”⁷

Minden év végén írtunk az osztállyal egy esszét azzal a címmel, hogy „színésszé válni”. Továbbra is kutatásra szoruló téma, hogyanja mindennapos kérdés a reggeli kávé mellett ugyanúgy, mint a BKV-n zötykölődve, a próbák és előadások előtt, közben és után. Ha megkapom a diplomám, már bemutakozhatok majd úgy, mint színész. Nincs re-

cept. Ami nekem segít (és ez az élet többi rám nehezedő apróságával szintén így van), ha megpróbálom értelmezni a bennem és körülöttem létrejövő folyamatokat. Ha tudatosítom azokat az elemeket, az eszközeimet, amik rendelkezésemre állnak. „Felszeletem” magam figyelve a rétegekre, ahogy Peer Gynt, Ibsen egy címszereplője hámozza a hagymát keresve a magot.

168 centiméter vagyok, súlyom negyvenöt és negyvenkilenc kilogramm között csúszkál. Ránézésre sovány vagyok. Ha jól érzem magam a bőrömben, leginkább vékonynak mondanám magam, rosszabb napjaimon gebének vagy véznának. Stresszhelyzetben különösképpen kell figyelnem a rendszeres és változatos (bőséges) táplálkozásra, hajlamos vagyok lemondani erről a szükségletről. Nincs homokóra alkatom, hasam izmosan lapos, mint mellkasom. Kiálló csontjaimon, térdemen, sípcsontomon, medencémen, könyökömön, kulcscsontomon és mellkasomon kopogni tudok. A vékonyság leginkább összképében használatos jelző. Lábam izmosak, egyrészt, mert ezt örököltam, másrészt, mert évek edzései rám rakódtak. Lábam a combcsontom aljáig 75 centiméter hosszúak. Lemértem, mert ha magamra nézek, általában tükörképem látom csak, vagy lefelé a testem, sorban: cicik, has, combok, térd, vádli, lábfej; mind tömzsinek hatnak. Valóban: felsőtestem leheletnyivel hosszabb, mint a lábam. A lábfejem keskeny és hosszúkas, két lábam közt egy egész cipőméretnyi különbség van.

Lúdtalpam van. A harántsüllyedés okozta slamposság érzete miatt színpadon óvakodom a mezítlás megjelenéstől. Táncoslányként⁸ a mezítlás lét és a csupasz bőrfelületek az otthonosság, téruralás érzését erősíti bennem. Ahol mezítlás vagyok, ott

⁸ KISS-VÉGH Emőke: *Egy rosszaságról*, rendezte: Kiss-Végh Emőke, bemutató: 2023. december 1., Trafó Kortárs Művészetek Háza.

⁷ MOHOLY-NAGY, *Az anyagtól...*, 14.

otthon vagyok, a talpam nyomot hagy és engedem, hogy rajtam is maradjon valami a térből. Bumszli, platformos vagy vastag sarkú magassarkúban a lábaim hangsúlyosabban vékonyabbnak és hosszabbnak látszanak, mint lapostalpú cipőben vagy alacsony sarkú körömcipőben. Tünde-ként⁹ egy alakot elfedő, de a lábaimat teljesen megmutató piros kabátkában játszom. Fehér zokni és fekete, vastagabb talpú oxford-típusú cipő van rajtam. A cipő, a redőzött zokni a magasan felsliccelt kabáttal optikailag nyújtják a lábaim. Sosem állok párhuzamos lábfejjel, gyakran egyik lábam hajlítva is van. Az ötödik előadást követően kaptam azt a visszajelzést, hogy kevesebb őzgidára hasonlító, törékenységre utaló lányos zavar legyen a tartásomban, lépteimben és gesztusaimban: a ruha rajtam már kijelenti, hogy Tünde egy fiatal lányka.

A képzeletemben tudok kövér lenni: egy csillámló leplet felvéve a Barcelonát¹⁰ előadva pontosan elképzelem a videók alapján látott testet és arra gondolok, hogy Caballé én vagyok, tokám van és szuszogok, összeérnek és dörzsölik egymást a combjaim.

Vékony csuklóm és fiatal, feszes bőröm ellenére a kezem idősebbnek tűnik a kéken és zölden kidudorodó, hosszan futó erek miatt. Hosszú, vékony, úgymond zongorista-ujjaim vannak, a kézfejem mozgása karcsú, könnyed. A feszültség mégis a végtagjaimba fut: ujjaim babrálnak, végtagjaimat zavaromban sokszor átfonom egymáson és a testem körül. Kezeimet csípőre rakom, a nya-

kamhoz, vagy arcom elé: a megtámasztás, mint stabilitás érzetét keresve.

Hajam sötétszőke, épp két állapot közti növekedésben: csatokkal eltűzve, hajpánttal, apró hajgumikkal díszítem. Arcom nagyobb hangsúlyt kap, ha széles és magas homlokom látszik. Szemeim nagyok és barnák. Szemöldököm és szempillám sötét. Sötétbarna szemceruzával vagy tussal húzom ki előadás előtt, alul és a szemgödörben világos, szinte fehér, mégis egy nude árnyalattal kiegészítve, szempillaspirállal, így nyomatékossá nagyságát, a természetesség hatását keltve. Csillagszemű az új becenevem. Séta közben és összpontosításnál is gyakran a földet nézem, emiatt veszítve egyébként élő szemem világát.

Orrom egyszerre szögletes és gömbölyű: csontos és hosszúkás, benne egy megtöréssel, míg a cimpák kerek és puhák. Szám széles, ha nevetek, szinte inkább nagyra táva vigyorgok: látszanak ínyeim és kusza, kissé sárga fogaim, szinte az összes. Ajkam csempes, de színe étellel teli, telt ajkak, ahogy gyerekként rajzolnám újra, szabvány-száj. Ha nevetek, szemeim is nevetnek. A szemem melletti nevető-ráncok, a szám körüli nevető-ráncok, a homlokom meglepődöttséget vagy ijedtséget kísérő ráncaim a legmeghatározóbb redőim. Orrcimpáim és a szám sarkát összekötő vonal gyakran nyugalmi helyzetben is jól látható. Van egy ér, ami kifáradás, kimelegedés, felhevültség és fejjel lefelé lógás következtében kidudorodva díszíti homlokom közepét. Állcsontom jobb és bal fele nem forrt teljesen össze pólyás koromban, így horpadt államon gribedli van. Oldalról kissé tokás vagyok, nyakam mégis hosszú és vékony. Fejem kicsi. Van egy nagyobb anyajegyem a bal szemöldökömben, a jobb fülemben, a bal állvonalamon, a két kulcs-csontom közt és a mellkasom közepén, a bal hüvelykujjam belső felén, a jobb gyűrűsujjamon kettő, a külső felén, mellette, a kisujjamon is egy. Ezek a leghangsúlyosabb barna pöttyeim. Egy kéztörésből maradt műtéti

⁹ VÖRÖSMARTY Mihály: *Csongor és Tünde*, rendezte: Czukor Balázs, bemutató: 2024. február 3., Vörösmarty Színház, Kozák András Stúdió.

¹⁰ Freddie Mercury és Montserrat Caballé közös duója, ami 1987. október 26-án jelent meg, később a nyári olimpiai játékok hivatalos nyitódala volt. Ötödik féléves énekvizsgám egyik száma, amit Vince osztálytársammal énekeltünk ketten.

heg a jobb csuklómnál, kis tyúkláb-minta, egy hosszabb heg a bal alkarom és felkarom találkozásánál.

A hangszínem mély tónusú, de magas hang. Nincs egy szokásos, bejáratott alaphangom, egészen széles skálán kényelmesen tudok beszélni. Szoprán énekhangom van. Sokszor szinte csicsergek, általában, amikor nagyon mondani szeretnék valamit, vagy ha izgulok. Ekkor a testi támasz a hang alatt kisebb, így hajlamos vagyok levegősen vagy fejhangon beszélni. Az 's' és 'sz' hangzókra fokozottan ügyelnem kell, nagy térben könnyen éles hangzásuk van. Alapvetően artikulánsan beszélek és erőteljes, nagy hangom van. Mégis sokszor koncentráltabban kell ügyelnem az érthető tagolásra, a változó szövegbeli dinamikákon túl az esetleges lassításra, hogy mondataim ne hadarós motyogásként hassanak. A motyogás, úgy vettem észre, gyakran valamiféle bizonytalanságból fakad: sokan elharapják a szavaik vagy mondataik utolsó felét, mintha szégyellnék hangjukat hallatni. Az én motyogásom sokszor a keresés bizonytalanságából fakad: hosszasan megtett első lépésként, makacsul igyekszem megtalálni a szerep hangját, a magot, ahonnan egy-egy kimondott szó csírázik.

Kreativitási gyakorlatok

Erdély vezette kreativitási gyakorlatok leírása a Ganz-MÁVAG Művelődési Házban, azon belül is a Golgota utcai víztoronyban 1976-tól. Mellettük az elmúlt öt év néhány kreativitási gyakorlata.

A gyakorlatokat asszociatív módon helyeztem egymás mellé, kiindulva az Erdély által fejlesztett feladatok leírásával. A már említett Guilford által írt személyiségjegyek alapján csoportosítom őket. (Az említett „említés” kimaradt a válogatásból. A szerk.)

*Könnyedség – Az a képesség,
amellyel szavakra, gondolatokra
vagy asszociációkra emlékezünk*

REPRODUKCIÓ REPRODUKÁLÁSA

A kör vezetőjének kezében egy festmény; a képet az azt néző elbeszélése alapján kell az alkotóknak reprodukálniuk. Az elbeszélő a látottat alakítja leírássá, míg az alkotó a halottból csinál láthatót.

Mit néz a néző? Beszélni kell a kép témájáról, a kompozícióról, a stílusról. Színekről, formákról. És kiderül, mennyire mást jelent mindenkinek egy-egy szó. A színházi gyakorlatom fő megállapítása ez.

Nem csak az ízeket érzékeljük másképp, nem csak a helyzetek csapódnak le másként, a szavak is annyiféle jelentéssel bírnak, ahányan halljuk őket. Nem lesz két ugyanolyan festmény, annak ellenére, hogy az eredeti leírása mindenki számára ugyanaz volt. Megtanult sémákat lehet alkalmazni, vagy megpróbálni más fejével gondolkodni (ha versenyfeladat lenne, biztosan ezt a stratégiát választanám, annak érdekében, hogy az én másolatom álljon a legközelebb az eredeti képhez. A cél elérése érdekében viszont elveszne a saját belső rendszerem által felállított, újként létrejövő mű.)

Így a színházban. Láthatatlan partner egy szó, egy kifejezés.

A megtestesítendő karakterem (akit képviselni vagyok köteles) elhelyezem valamilyen halmazban. Hozzárendelem először is az egyértelmű tulajdonságokat: nem, kor, habitus, fő konfliktus. Majd a próbákön jelenetre bontva a jelenetet is tovább boncolgatva (a mondatok, cselekvések létrehozhatnak újabb halmazokat) keresem a pillanatokat. Egy tulajdonság által el lehet indulni valamilyenből és el kell érni valahova. Akkor válik ponttá a tét azon a bizonyos „í”-n, ha a tulajdonság egy pillanatot kap, ami elillanva egy másik tulajdonsággá válik. A tulajdonság szót használom, mert a jelzők számomra a legkézzelfoghatóbb kifejezések.

Nem születik két egyforma kép, nincs két egyforma próba. Az információk halmozódnak. A szavak elfáradnak, az instrukciók elal-

szanak. Minden próbanapot tiszta lappal kell indítani, de nem üres fejjel! Ami tegnap új információ volt, holnapra beépül és a szó, ami előtte megsegített, más alakot kap. Felesleges ragaszkodni.

Valaki azt mondta nekem, hogy régen az apró dolgokért megdicsértem, ma már alig. Azok az apró dolgok beépültek, feleltem, teli az idő, már nem apró az apró.

Az ember pedig úgy örül, ha valamit megtalál! Egy jól időzített nézés, egy helyes hangsúly, egy szokatlan gesztus: a színházcsinálók örülnek, a próba sikeres, könyvelői magában az ember és kicsit büszke és kicsit boldog, hogy halad... aztán másnap visszanyúl az előző napi élményhez, de elveszett: akkor mitől jó a jó?

Oskar Schlemmer fogalmaz így az *Ember és műfigura* című írásában:

„Az ember a dolgok értelmét keresi. Akár a fausti problémában, amely a homunkulusz megteremtését tűzi ki céljául, akár az ember megszemélyesítési kényszerében, amely isteneket és bálványokat teremtett magának: az ember mindig a magához hasonlókat keresi, vagy önnön hasonlóságát vagy a hasonlíthatatlant. Hasonmását keresi, az ember feletti embert vagy a képzelt alakot.”¹¹

Első évben mindenki kapott egy olyan művet, stílust, vagy alkotó nevét, aki az első fél-éves benyomásra a leginkább párhuzamban volt az illetővel. Picassót kaptam, női arcképek egyikét, rosszabb napjaimon magát a Vasaló nő-t. Egyrészt az ember hiúsága és a fiatal felnőttkori ön-definiálás olthatatlan vágya miatt hízelgő, ha valakinek bármiféle

¹¹ Oskar SCHLEMMER, „Ember és műfigura”, in Oskar SCHLEMMER, MOHOLY-NAGY László, MOLNÁR Farkas, *A Bauhaus színháza*, ford. KEMÉNY István, 7–21 (Budapest: Corvina Kiadó, 1978), 12.

benyomása van az emberről. Egy külső vélemény és meglátás bizonytalan időszakban egészen jellemformáló. A karantén időszakban és később is, offline munka során is találkoztunk reprodukáló feladatokkal. A feladat egy művet, szoboregyüttest, festményt, filmrészletet pontosan elsajátítani, míg szinte automatizmussá válik a felvett póz, majd erre a már felépített szintre pakolni az aktuális megszólalást, a szerepet, egy jelenetet. A feladat lelkiismeretes elvégzésének fontossága, a precízre való törekvés és az éberség felülírja az esetlegesen felmerülő bizonytalanságot és szorongást.

*Dzsenga-jelenetünk*¹² az első évből jut eszembe: pakolni egymásra a kockákat, majd a torony egyensúlyára figyelni, miközben párbeszédünk minden pillanattal egyre csak feszültebb és feszültebb, megkövetelte, hogy a két, párhuzamosan futó feszültségforrás (a párbeszéd és a játék tétje) egyike kapja a nagyobb hangsúlyt. Nem emeltük fel a hangunk, csak a kezem remegett. Néztük koncentrálni a tornyot, óvatosan, lassan mozogva, a szöveget automatikusan, de figyelve egymásra mondva, a kérdésre valódi választ vagy újabb kérdést adva. Nem izgultunk azon, hogy hamisan szólalunk-e meg. Biztosak voltunk a szövegtudásban, bizonytalanul, kiszolgáltatva a bármelyik pillanatban leborulható torony magas tétjének. Így a szöveg automatizmusa, a teljes összpontosításunk, szemünk fénye a tornyon a nézők koncentráltóságát is igényelte. Az egyszerű játék mindenkinek ismerős, a nézőtér szur-

¹² Franz Xaver Kroetz és Friedrich Hebbel *Mária Magdalénájával* foglalkoztunk párhuzamosan, azt vizsgálva, milyen más módon kell ugyanazon téma két, különböző módon írt drámájához nyúlni. Az említett jelenet Kroetz harmadik felvonásának első jelenete, *Megálló* címmel. Az első pár mondat a fülében cseng, ahogy mondja Leo: „Nincs szorgalom, nincs díj! Én dolgozom. A távoktatás a jövő. Kötelességteljesítés.”

kol, egyszerre vesszük a levegőt, a szöveg meg mintegy aláfestő zeneként bűg a torony építése közben. Szép metafora: ahogy épül a torony, úgy bomlik a kapcsolat egyre inkább Marie és Leo között. A zene hasonlóképpen működik, mint az éles koncentráció. Erősen ad egy érzetet a passzív és az aktív fél kezébe is: a színésznek meg kell tanulnia, hogy mondanivalója, hogy lehet a hatásközökkel együtt okosan, tisztán közölhető. Ez az, amit Erdély munkájával kapcsolatban is olvasok: kerüljük, hogy mindig a legegyszerűbb, legegyszerűbb utat válasszuk! A munka azzal az úttal hamar válik megszokottá és könnyen felejthetővé. A színésznek kerülnie kell az önmeghatódottságot, az elérzékenyülés öröme nem léphet át ünneplésbe, a sebezhetőségnek meg kell maradnia. A zene tehát vezetheti a néző figyelmét valamely irányba, de a színész, csak mint partner ülhet rá a zenének e megsegítő tulajdonságára: nem engedheti, hogy a zene emocionális ereje hatalmasabb legyen annál a közlés-vágnál, amiért ő maga színpadra állt.

*Rugalmasság – Képesség gondolataink
összekötésére, párhuzamba állítására és
a problémamegoldás, praktikusság
alkalmazhatóságára*

ZAVARVA RAJZOLNI

A rajzkör tagjai párban dolgoznak. Saját rajz készítésével párhuzamosan meg kell gátolniuk, hogy a párjuk zavartalanul készíthesse a magáét. Egy szabály van: a másik rajzba nem piszkálhatnak bele. (A veszteségre álló önérzetes tagok megszegik ezt a szabályt, így „megnyerve” a játékot. A cél a másik minél nehezebb helyzetbe való hozatala, így a végeredményt tekintve a legkuszább rajzot készítő párja kapja az elismerést.)

A gyakorlat állandó figyelmet kíván mind a saját munka igényességére és megóvására, mind a másnak szánt rontó impulzusok adá-

sára. Háy Ágnes így emlékezik vissza a feladatra:

„Eszembe jut, amit egyik tanfolyamán a Ganzban úgy mellesleg mondott, amikor az volt a feladat, hogy az egyik embernek úgy kellett lerajzolnia a sámlit, hogy közben a másiknak meg kellett lökni a kezét, ettől nagyon határozott, lendületes vonalak születtek, kis zászlókkal a végükön, gyorsan, koncentráltan kellett húzni őket, megelőzve a másik reakcióját. Erre mondta a végén az Erdély, hogy hát nem sokkal érdekesebbek, mintha rendes rajzórán készültek volna? Izgalmasabbak, feszültség van bennük. A másik, amit mondott, hogy ez az, amiért nem panaszkodhatunk arra, hogy a körülmények zavarnak. Olyan könnyű belesülylyedni a panaszkodásba, pedig a körülmények csinálják a gyönyörű kis zászlókat az unalmas gondolatainkra.”

Két gyakorlat jutott eszembe az elmúlt évekből. Az első: ketten vettünk részt, szemben a nézőkkel. Egy osztálytársam leült nekem háttal. Háta mögött széles térben maradtam én egyedül. A feladatom a következő volt: érjem el, hogy a háttal ülő maga mögé nézzen, rám. Csak a nekem kijelölt hátsó teret használhatom, száműzöttként. A feladat teljesítésének vágya a csalódottság és kudarc érzése ellen hevességet vált ki. A stratégia-váltások okai egyszerűek: a lécet magasabbra kell helyezni. Egy idő után már nem a nézők előtt találtam ki a lépéseimet, hanem őket felhasználva: egy hosszú csend önmagában nem elég izgalmas. El kell érni, hogy a hosszú csend következménye egy meglepő nézői reakció legyen, amire a széken ülő megzavarodik. Netán azt érzi, kimarad a pillantásból és hátrafordul. A próbálkozásaim sorban:

1. kérlelni az ülőt, hogy forduljon hátra.
2. Kérlelni a nézőt, hogy kérlelje az ülőt.

3. Hízélgés.
4. Csend.
5. Veszélyes pozícióba hozni magam, pl. csimpaszkodás instabil tárgyakon.
6. Vetkőzés.
7. Fehérneműben kiugrás az ablakon, majd megkerülve az épületet, kockáztatva szemérmem, az ajtón vissza.
8. A termen kívülről tárgyak és emberek behozatala.

A gyakorlat szinte összecseng Erdély filmkamerára készített és filmre vett gyakorlataira;

REAGÁLÁS KAMERÁRA¹³

instr.: Tekintsük a kamerát géppisztoly-nak, és igyekezzünk előle biztonságos fedezékbe jutni.

instr.: A kamera lencséjén keresztül csodálatos látvány tárul elénk, igyekezzen mindenki azt minél előbb megpillantani.

instr.: A kamera csak egy adott magasságban képes mozogni. Nem tudni még, hogy a magas emberek fejmagasságában vagy az alacsonyakéban. Végül is a magassakat választja.

instr.: A kamera hullámmozgást végez. Próbáljon mindenki a filmszalagra kerülni!

A mi feladatunk nehézsége a néző, mint kamera szubjektív megítélésében rejlik. Míg a kamera partner, még ha bujdokolni is kell előle, addig a néző ítél, figyelme lankad és előítélete minden másodperccel gyarapszik.

A másik gyakorlat, első évemből: a fél csoport cselekvő, a fél csoport néző. A cselekvőknek a térben el kell érniük, hogy a ren-

delkezésre álló idő alatt a lehető legtöbb néző figyelmét kivívják maguknak, a legfigyelemreméltóbb és legemlékezetesebb posztot. A rendelkezésre álló idő nem előre tudott. Nem lehet felkészülni, csak tanulságot levonni. Tanulságaim nem általánosan beépíthetők: leginkább arra a napra, arra a környezetre és hangulatra értendők. Ma egészen másképp nyúlnék a feladathoz, de továbbra sem lenne biztosan sikerem. A feladat megoldását már kapkodással kezdtem. Pár másodpercig a lehangosabbnak lenni jó ötletnek bizonyult. A harsányság és hosszú végtagjaim széles, integető mozdulatai vezették a szemet. De hangom gyorsan háttérzajjá vált, mozdulataim pedig megszokottá, ahogy egyre mechanikusabbá vált a merev mozdulat. A stratégiát tehát gyorsan kell váltani. A lassú, sejtelmes mozdulatok vagy a látszólagos semmittevés egy hátsó, alig észrevehető sarokban például egyetértő elismerést kapott a néző csapattól.

A két példa alkalmi kísérletek voltak. Háttéraink torzításáé. A tapasztalaté: a megoldások száma végtelen, mikéntje egyéni.

Szerepeimben, színházi gyakorlatomban másképp tapasztalom az adrenalin efféle, bújócskához hasonlító mély félelem ellen kapkodó, forrófejű előretörését. Az idő rendelkezésre áll, karaktereink cselekedetei a próbafolyamat végére megalapozottá és átgondoltta kristályosodnak. Egy próbafolyamat alatt a siker és sikertelenség érzésének váltakozása szinte szabályszerű. A próbák naprakésznek kell lenni. A próbákat egymás utáni, folytonos fejlődés, mint építkezés jellemzi, mégis minden napot tiszta lappal kell kezdeni.

AKTÍV-PASSZÍV RAJZGYAKORLAT

Páros feladat: a pár két tagja egymás kezével rajzol, egyik kezét átengedve a másik irányításának, másikkal a párja kezét használva a modell leképezésére. De a feladat elvégezhető több emberrel is. Ekkor a résztvevők

¹³ LÁBAS Zoltán, „Filmkamerára készített és filmre vett gyakorlatok 1976–1977”, in *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO*, szerk. HORNYIK Sándor, SZÖKE Annamária, 116–120 (Budapest: MTA MKI – Gondolat – 2B – EMA, 2008), 116.

láncban, egymás mellett ülnek, jobbról odaadva magát a baloldalinak, aki használja a kezét, és a sor így tovább. A rajzállványnál hárman állnak, egy irányítja a kétoldalról érkező rajzoló kezét, a rajzolóknak pedig egyszerre két rajzra kell figyelnie, a két alkotás közt nem különbséget téve ugyanolyan szintű intenzitással odaadnia magát.

Többször foglalkoztunk úgy egy jelenettel, mint közös érdekű ügyünkkel, hogy egy-egy jelenetben olyasvalakit tüntettünk fel, aki voltaképp nem, vagy csak megemlítve, gondolatban van jelen az adott helyzetben. Ilyen lehet az adott drámán belül egy olyan szereplő, akinek a megjelenése nincs beleírva az adott helyzetbe, vagy, mert távol van, esetleg már nem is lenne képes közel lenni, vagy mert valójában egy másik dráma szereplője. Ha idegen szereplő is, megjelenése a kísérteties hasonlóságok miatt (a szerep története, célja, jelentése) indokolt lehet. A némán jelenlevő megfigyelő szerep felbukkanása amennyire hatásos eszköz a néző számára, legalább annyira nagy segítség lehet ez a fajta partnering a színészek számára. Amennyiben a színész nyitott az aktualitásra. Nyitott arra, hogy akiről beszél vagy akire gondol, vagy akire éppen próbál nem gondolni, teljes lényével, nem magától értődően, megjelenik a színpadon. A próbák alatti meglepetések mélyítik a karaktert és a színészek közti játék ki nem mondott szabályait és a konzekvenciákat. Át kell adnom egyik vagy mindkét kezem a partneremnek és biztonságosan kell fognom és irányítom az ő, felém nyújtott kezét.

*Kidolgozottság, elaboráció –
Az a képesség, amely segítségével a már
birtokunkban lévő információkból
felépíthetünk egy gondolati struktúrát*

LETAKART EMBERI TEST TESTHELYZETÉNEK REKONSTRUÁLÁSA

A kör egy tagja drapéria alá bújik, és minél bonyolultabb testhelyzetet vesz fel a lepel alatt. A kör többi tagjának a látható felületet kell rajzolni, majd az elképzelt pozícióban lévő, nem látható embert alatta. Ezzel párhuzamosan a textil mellett próbálják felvenni ugyanazt a pozíciót, ami a textil alatról felsejlik. A rajzoló a kísérletezés, saját maguk pozicionálása által közelebb kerülnek a pontosabb arányok megértéséhez, annak ellenére, hogy a takaró alatti póz kívülről nem biztosan felfejthető.

Eszembe jutnak rendezők (sokszor a nem rendezőből lett rendezők) előjátzásai. Közös jelentésű szavak hiányában és a gyors egyetértés, megértés reményében kézzel-lábbal mutogató, karikatúrisztikus rendezők akarata. Egy-egy előjátzás közelebb hoz a megértéshez, mert hirtelen, mintha egy rajzfilmet néznék, pontosan tudom dekódolni a saját rendszeremben a kért gesztust, habitust. Bár nem másolást kérnek (általában el is hangzik, hogy: na, azért nem így kell csinálni!), sokszor segítség a másolás. Úgy veszem át a rendezőm kérését az ő arcáról az enyémre, mintha a takaró alatt ő feküdne, én meg mellette próbálnám megmutatni a sejtett pozíciót. Céлом, hogy a takaró átkerülve róla rám, a drapériának azonos esése maradjon, hogy két rajz közt leheletnyi különbségek szülessenek, mégha a takaró alatti két póz meglehet egészen eltérő egymástól.

Egy újabb, kapcsolódó mozgástervezési gyakorlat, mint példa:

TEST ÉS BOT STATIKÁJÁNAK EGYÜTTES MEGTERVEZÉSE

A modell egy kétméteres botot felhasználva egy pózt vesz fel, a rajzolók krokikat (gyors, dinamikus vázlatokat, mondhatni ujjgyakorlatokat) készítenek a felvett pozícióról, majd a pózváltásokról. A modell kísérletezik, a körben ülők figyelnek és az átmeneteket is

jegyzi. Majd csere történik, újabb pózokkal és az előzőkbe helyezkedéssel.

A rajzoló, bár pusztán megfigyelés által is képes lehet egy adott póz realisztikus ábrázolására, felvéve a modell szerepét új nézőpontot, mint „megfigyelő szemet” kap a kompozíció megértésére. Az alábbi felfedeznivalókkal találkozunk: a bothoz való viszony (súly és méretbeli különbségek a bot és az alany közt), a felületek, a használt erő kifejtés mértéke és milyensége, az ezzel járó izomhasználat, az érintkezés és a távolságok érzékelése.

A vizsgálat utáni rajz, mint produktum mind a drapériás, mind a botos gyakorlatnál nem lesz szabályszerűen eltérő az azelőttitől, a rajz folyamata viszont új fókuszpontokkal egészül ki.

EGY TESTHELYZET ÁRNYÉKÁT MÁS TESTHELYZET ÁRNYÉKÁVAL KITÖLTENI

A modell felvesz egy pózt, a többiek feladata, hogy a felvett póz árnyékát más póz keresésével és kitartásával kitöltsék. A feladat elvégzése egyénileg és csoportosan is elképzelhető. Azért tartom fontosnak ezt a gyakorlatot, mert hiába a félszeg tudatosságra való törekvés, szakmánk nagy része ügyetlenkedésből áll. Az ember, főleg, ha hiú vagy némiképp legalábbis exhibicionista, nehezen engedi meg magának a hibázás lehetőségét. Sokszor be kellett már látnom, hogy ami másnak jól áll, az nekem nem feltétlenül. Amilyen szeretnék lenni és amilyen eszközöm annak megteremtésére van, vagy feltételezni vélem, hogy van: nem biztos siker. Meg kell találnom a magam útját. Konvertálnom kell. Az instrukciót először is megértem, majd elképzelem, hogy milyen hatást szeretnénk a közös munka során azzal elérni (mind a rendezővel, mind a környezettel (látványvilággal)), majd felmérem, hogy ahhoz a jelentés-eléréshez általam milyen eszközre van szükség. A Központi Statisztikai Hivatal 2017-es felmérése szerint az átlag

magyar női magasság 164 centiméter, súly pedig 69 kiló. Így lehet, hogy mivel az átlag súlyt igazán még súrolni sem súrolom, hoszszom már magasságnak számít. De hiába vagyok 168 centi, a magasságom önmagában nem tudja meghatározni, hogy alacsony vagy magas vagyok-e. Mindig valaki- vagy valamihez képest tudok egyik vagy másik lenni. Egy magas partner mellett karakteresen alacsonynak tűnhetek, velem egymagask közt mégis magasabbnak akár. Különböző perspektívákból, különböző megvilágításban és színekben mind másképp tűnök fel, noha a magasságomon igazán nem tudok változtatni. Önmagam kiismerése tehát nem lehet véges folyamat, mert entitásunk nem csak az idő előrehaladtával, hanem a környezet befolyásolásával is változik.

MEGFIGYELÉS VAKUFÉNYNÉL

A teremben sötét van, középen a résztvevők egyike mozog, egy vaku váratlan időben villan. A mozgó alak pillanatnyi pozitúrájának rögzítésére csak ez a villanásnyi idő áll rendelkezésre. Ezt a pozíciót kell memorizálni, rekonstruálni és bemutatni. A rekonstruált mozdulatot, ahogy a vakus felvételt is rögzíti egy fényképezőgép. A két képet egymás mellé rakva pontosan lekövethetjük a feladat eredményét. Egy idő után a szem hozzászokik a sötétnek és a felvillanó vakufényhez, így a megfigyelési képesség is pontosabb reprodukciót eredményez. Példaképp egyik szerepem, Aida¹⁴: 16 éves kamaszlány, nem szereti kihúzni magát, nem szeret csinos és csajos lenni. Fizimiskám; nagy szemeim, fiatal arcom, dús szemöldököm, kócos hajam és törékeny csontozatom könnyen kölcsönöz számomra kamaszlány megjelenést. Csontozatom törékeny, vállaim beesettek, nya-

¹⁴ PODLOVICS Laura, GAJDA Anna: *Nem félünk a sötétben*, rendezte: Podlovics Laura, bemutató: 2023. november 28., Budapest Báb-színház, Ország Lili Stúdió.

kam előrehajlik: hátam görbe. Egy női szerepnél igyekszem fenntartani azt a benső, vezérelt figyelmet végig a darab alatt, hogy ki kell húznom magam. Itt nem. Kihasználom, hogy a néző egy görbe kamaszlányt lát, és mosolygok, amiért nem feltétel, hogy kiderüljön, Aidának csak kölcsönadtam a saját görbeségem. Az előadásban a körülöttem és velem játszó színészek maszkot viselnek, testtartásuk, megjelenésük és mondataik karikaturisztikusan elnagyolt vonalakból épülnek fel. Az előadás nagy részében az én arcom és testem az egyetlen, ami valódiságában, nem egy irányba torzítva látszódik. A kreativitási gyakorlatok által lesett 'a gátlásokat nem leküzdeni, hanem felhasználni kell' tanulságát testem mégis megteremti színészi csupaszságom ellenére Aida már első benyomásra megfogalmazható jellemzését: ha vaku villanna, a soron következő valószínűleg megjegyeznék a görbe hátat, a beesett vállakat, a kissé izzadó és babráló ujjakat.

Eredetiség –

A dolgok másképp látásának képessége

EGY PAPÍRLAP ÁLL RENDELKEZÉSRE, CSINÁLJ BELŐLE MÁST, MINT A TÖBBIEK

Mindenféle segédeszköz nélkül, ahogy a címben is szerepel, egyetlen papírlap felhasználásával kell alkotást létrehozni a kör tagjainak. A feladat dokumentációján valóban nincs két egyforma állapotú papírlap: különböző amorf formákban hevernek, némely mintegy funkciót kapva, más mintegy miszlikbe aprítva a levegőbe fújva száll.

Másodévesként egy mesterség-óránkon kaptuk a „Mi van a dobozban?” helyzetgyakorlatot. A tér közepén egy üres kartondoboz. A csoport feladata, hogy sorban, egyével válaszoljanak a feltett kérdésre, nem szóval, hanem rögtönzött jelenet mutatóval. A doboz bármit rejthet, a színész mégsem gondolkozhat előre a tartalmán és an-

nak bemutatásának megvalósításán. Az improvizáció a valóság esetlenségének ösztönösen praktikus formázása. Én kezdtem a sort. Kezdeni áldás a szorongónak. A feladat úgy szól pontosan: „Sétálj, vedd észre a dobozt, nyisd ki, derüljön ki számunkra, mi van benne, majd hagyd ott és menj ki a térből.” Első feladat: magam. Meglepem magam. Odasétálok a dobozhoz, magam sem tudom, mi lesz benne. Kinyitom: meglepődök, körbenézek, lát-e valaki, majd fejemet a nézők elöl elrejtve a doboz kihajtható oldala mögött evést színlelek. Apró, majd egyre mohóbb falatok titkos fogyasztása. Figyelnem kell, hogy azt játsszam, figyelnem kell, hogy nem jön-e valaki. A dobozomba csokoládétortát képzeltem el. Utánam egy osztálytársam kinyitva a dobozt egy pillanatra hátrahőköl, majd táncolni és dúdolni kezd. A doboz zenélő doboz. Egy másikat meg kell kérnünk, ismételve el a jelenetét. Elismétli. Figyelünk. Nem értjük. A doboz üres tartalmát közről és távolról nézegeti, benyúl a dobozba és olyan mozdulatot tesz, mint aki pakolászik benne. Majd újra nézegetés. Biztos a dolgában, a jelenet többszöri ismétlésre is nagyon hasonló marad. Mikor megkérdeznek nézőként, csak halkan merem azt mondani, hogy egy kis ember élete van a dobozban. A feladat korlátok nélküli. Szabadsága mégis kizárta lehetséges válaszként a nem kézzelfogható megoldásokat. A dobozban miniatűr városkép volt, mint egy terepasztal.

Ehhez kapcsolódva jutott eszembe a KITAKARTÉR RAJZOLÁSA gyakorlat

A lerajzolni szánt tér egy részletét egy nagy, fehér lap kitakarja. A rajzolóknak a lap által elfedett területet is meg kell jeleníteniük a rajzon. A fehér lap és az üres dobozbelső számtalan helyes megoldást rejteget magában. A feladatot végző ember munkája megvédeni válaszát és kiállni igaza mellett. A rajzot készítőnek konzekvensen kell a vonalakat megfelelően összekötni és a fehér lapon

belüli elképzelt világot beilleszteni a látott valóságba, ahogy a dobozt felnyitó és tartalmát megjelenítőnek is segítséget kell adnia a nézőnek. Ehhez pedig közhelyesen, de hinni kell abban, amit elképzelni vélünk, mikor a dobozt felnyitjuk.

A gyerekek játszanak. És ha egy gyerek észreveszi, hogy egy felnőtt egy pillanatra is "megleste" őt, összezavarodik és zavarában kiesik a játék-világból. Idő, mire visszatalál, akkor is eleinte óvatosan. Egy gyereket nem osztályoznak a játékaért. Színészként gyakran hívom elő magamban ezt a gyereket. Felnőttként. Mert úgy tudok gyerek lenni és a nézők a játékomat úgy nézni, mintha meglesnék az önfeledt és elmélyült játékot, ha az a feladatom, hogy megfeledek az arról, hogy minősítenek. Tünde-ként¹⁵ gyakran képzelem magam épp játszó gyereknek a színpadon. Talán a nem túl konzekvensen felépített, minimális díszlettel rendelkező mesevilág hiányossága miatt van ez így: szinte minden jelenetem egy új színen játszódik, noha maga a díszlet nem változik. Muszáj magamnak elhinnem, hogy egy sötét, ismeretlen helyen bolyongok. Azt képzelem, hogy először járok a sötétben és mégis ismerős érzéssel tölt el a régiben maradt új tér. Elképzelem az engem körülvevő környezetet, filmbe lépek: hideg kőfalakat látok, amin pára csapódik le, magasra nyúló fák apró leveleit és fölötte a sötét, de csillagos égboltot, úgy, ahogy tavaly tavasszal láttam a Bükkben sétálva. Ilma – mint Tünde társa – a gyermeki játékban is társam. A stúdióba lépünk ketten be újra, egy összenézéssel viszont biztatjuk egymást a játékra és kíváncsiak vagyunk, épp merre halad, velünk. Összenézünk, fellépünk a podesztre, és magunkkal is elhitetjük, hogy abban a pillanatban látjuk meg a jelenet elejétől kezdve ott

ülő Éjt magát. Olyan vagyok, mint tizenöt évvel ezelőtt a húgommal le-föl biciklizve a kertben. A biciklik a képzeletünkben lovak, Villám és Vágta, mi pedig a gondos gazdák, Dzseni és Szárah.

Másrészt a magabiztosság nyerő: elsőként zenés színésmesterség órára el kellett vinni magunkkal azt a zenét, amit a leginkább szerettünk abban az időszakban hallgatni és a zenére egyedül felszabadultan táncolni. Szégyenlős voltam, mert egyrészt sosem mutattam addig másnak a zenei ízlésem, másrészt, mert sosem táncoltam mások előtt. Körbeálltunk, mindahányan, és sorban lejátszottuk a saját zenéinket. A hozott zenetulajdonos volt mindig a főnök: az ő táncmozdulatait kellett mindenkinek másolnia. Így egy kör és a kör közepén egy fő-táncos ugyanazt a rögtönözött koreográfiát táncolta végig. Egy öt-hat perces zeneszámot vittem. Az első két perc után elfáradtam az önfeledtségben, hirtelen hosszúnak és monotonnak éreztem a zenét, szégyellni kezdtem magam és a helyzetet, de nem lehetett továbblépni a következő emberre, amíg nem ért véget a hozott és a közösbe dobott zene. Két lehetőség maradt: a kiszállítás, vállalva ezzel a kudarcot, vagy a még nagyobb energiabedobás. Elvégre az én számom, az én táncom, az én kedvem, az én felelősségvállalásom. Szorosan kapcsolódik a mozgástervezési feladatokhoz, miszerint a kör egy tagja bemutat egy mozdulatot, a következőnek pontosan ismételnie kell az adott mozdulatot, majd hozzáraknia a sajátját, a következőnek már az összetett mozdulatsort kell bemutatni, és láncreakcióként a többi. Talán az a legjobb megoldás, ha az ember nem ítéli előre meg magát.

*Akcióművészet – mint a tettekrekészég
megkérdőjelezhetetlenül nagy hatású
aktualitás-leképezése*

„Hát tudod te, mi a tehetség? Merészség, szabad fej, nagy lendület.” - mondja Jelena

¹⁵ VÖRÖSMARTY Mihály: *Csongor és Tünde*, rendezte: Czukor Balázs, bemutató: 2024. február 3., Vörösmarty Színház, Kozák András Stúdió.

Andrejevna Csehov *Ványa bácsijában*, a második felvonás elején.¹⁶

Utolsó leírásként nem egy gyakorlatról, hanem Erdély egyik conceptualista akciójáról és személyes párhuzamáról írnék egy keveset. Erdély 1981-ben az ELTE esztétika tanszékén az Optimista előadás-ban arról beszél, hogy a kreatív alkotó hatásköre minden létét érintő dologra kiterjed. Észre kell vennie a környezete, a társadalom aránytalanságait, hibáit, sőt, a rossz dolgok kijavítására alternatívákat kell javasolnia még akkor is, ha azok megvalósíthatatlannak tűnnek. A kreativitás, mint eszköz itt tehát a reflexión túl, mint problémamegoldás tűnik fel. Frank Barron még egy fontos kreatív személyiségjegyet határozott meg az előbbi négy kiegészítéseképpen: a külvilággal szembeni nyitottságot, amit az originalitás mellett a leglényegesebb tulajdonságnak tekintett.

Ezerkilencszázötvenhat. A város több pontján, a Blahánál, Nyugatinál, az Astorián, a Kálvin térnél és az Oktogonnál katonai lőszerládák hevernek kinyitva, fölöttük felirat: "Forradalmunk tisztasága megengedi, hogy így gyűjtsünk mártírjaink családjának". A felirat fölött könnyen eltávolítható módon felragasztva egy 100 forintos. A ládák magukra hagyva, alapvető őrizet nélkül hevernek, várva sorsukat. Pár óra múlva egész kis vagyion gyűlik össze benne. A ládákhoz rövid időn belül önkéntesek szerveződnek, őrizni azok tartalmát.

Az akció a Magyar Írók Szövetsége neve alatt futott és csak évekkel később esett róla óvatosan szó. Az alkotás maga az a kísérlet tehát, ami az őrizetlenül hagyás iránti kíváncsiság oka: lehet-e ellenőrző felügyelet nélkül hagyni bármit is, élesebben vizsgálva a kérdést: pénzt, mint tényleges vagyontárgyat. A bizalom kísérlete.

¹⁶ Anton Pavlovics CSEHOV, *Ványa bácsi*, ford. Makai Imre (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983), 102.

Az, hogy a kihelyezett ládákat önmagukat felhatalmazó önkéntesek mentek védeni, mintegy a tartalmát őrizni, nem, mint lomtanitáskor a gengszterek, akik a kipakolás pillanatától kezdve ráteszik kezüket a senki tulajdonára, biztosítva ezzel önkényesen új kincsük birtoklását. Sokkal inkább, mint a hasznos jóért való felelősségvállalás. Olyasmint, ahogyan az egyetemet próbáltuk a saját eszközeinkkel megvédeni és megtartani jogos birtokunknak. A mi forradalmunk jut tehát eszembe, mint public art akciók sorozata. Az egyetem modellváltása és a kezdeti autonómiaharc. A forradalom szót használok, aminek definícióját („Az elnyomott osztály v. osztályok, általában a társadalom többsége által megkísérelt v. végbevitt erőszakos, többnyire fegyveres felkelés a fennálló kormány vagy (társadalmi) rend megdöntésére.”¹⁷) talán rémítő olvasni, de pontosabb kifejezést mégsem találok. Biztos vagyok benne, hogy később részletesebben és leíróbban beszélünk majd az eseményekről, talán választva egy másik dokumentáló műfajt annak leképezésére. Mégis kihagyhatatlanul fontosnak tartom, hogy írjak róla, mert témába vág és mert elmúlt éveim megtagadhatatlanul szerves része volt az egyetemfoglalás időszak. A mai napig az abból fakadó következmények határozzák meg a mindennapjainkat, ahogy az online munkát is említettem, ennek is szánok egy bekezdést. A következő szövegrész néhol szentimentálisan nosztalgikus lesz, ami azért lehet, mert a következő gondolataimat és visszaemlékezésemet valóban szinte első alkalommal fogalmazom meg és engedem az olvasó elé.

2020-ban, a járvány első, otthoni, szigorú karantén időszakában jelentették be a modellváltás hírért, ami az SzFE-n kívül a Tánc-, Zene-, és Képzőművészeti Egyetemet érin-

¹⁷ BÁRCZI Géza, ORSZÁGH László et al., szerk., *A magyar nyelv értelmező szótára* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966), 899.

tette. Május 26-án nyújtották be azt a törvényjavaslatot, miszerint (a többi egyetemmel ellentétben nem haladékot kap az egyetem a felkészülésre, hanem) előrehozott modellváltás történik majd, már a következő félév elejétől. Ekkor kezdődtek az értetlenségből kialakuló online fórumok, amik a nyári feloldás következtében egyre gyakrabban történtek meg személyes találkozók által is az egyetemen. Majdnem használtam a kifejezést, miszerint emberek időt és energiát feláldozva vettek részt ezeken a gyűléseken mindvégig, de rájöttem, hogy a feláldozás szó valójában nem jól állná meg a helyét: az időnket és energiánkat ugyanis nem feláldoztuk, hanem megtanultuk szükségszerűen, jól hasznosítani a jelenlétünkkel. A 'tenni akarás' attitűddel, ötleteinkkel, az egymásra figyelemmel, a progresszív jogvédelem és a megértés érdekében. 2020. augusztus 2-án felmondott Zsámbéki Gábor és Gáspár Máté, augusztus 31-én lemondott mandátumáról a szenátus, aznap éjjel, másnapra virradóra történt az egyetem elfoglalása.

Rengeteg adományt kaptunk, különböző lejárató-hírek egyik, erősen gúnyolható fénypontja volt ez a folyamatban, nekünk inkább a szolidaritás egyik legkézzelfoghatóbb üzenete. Úgy kaptuk ezeket a tárgyi és fogyasztási-cikk felajánlásokat, ahogy az Írószövetség osztotta ki anno' a rászorulóknak: nem egy felsőbb hatalom kezdeményezése vagy felszólítása volt az adakozás cselekedete. Még csak nem is becsületkassza. Egy olyan eszközt adtunk empaticusok számára, ami lehetőséget adott a szolidaritás kifejezésére. Az egyetemfoglalás (vissz)hangja olyan gyorsan és látványosan alakuló tüntetés-sorozattá forrt ki magát, amibe emberek százai tudtak kapaszkodni. Az adományok mellett rengeteg kedves szót, könnyes szemeket és tapsvihart kaptunk, mi, résztvevői és megfigyelői a történéseknek. Szolidaritó biciklis felvonulást, és a Zeneakadémia kórusát a Vas utcába, az egyetem bejárata elé.

Ha visszaemlékszem erre az időszakra, az jut eszembe, ahogy minden nap bepakoljuk a szobatársaimmal lefekvésnél a táskánkba a legfontosabbakat: laptop, egy váltóruha, fogkefe. Mert (akárhogy is hangzik), átjárta a hatalom még láthatatlan kezétől való félelem az éjszakát is, ha mennünk kellene, olyan gyorsan tegyük azt, amilyen gyorsan csak lehet, félálomban is felkészülve a várt váratlanra.

A kreativitásunk volt (és ez törvényszerűen tart még, tartania kell, mert enélkül bár lehetni lehet, de nincs értelme) az egyetlen, a legcélravezetőbb eszköz arra, hogy a jogainkért való kiállás, önmagunk megjelenítése emlékeztető módon hagyjon az emberekben nyomot a látványosság eszközével. Ilyen alap eszközünk volt az az önellentmondást nem tűrő jókedv, ami a szomorúságon hivatott felülemelkedtetni. Ez talán önironia, talán túlélő ösztön. A színes jelmezek, az óriásbábok, a táncok, egymás kézenfogása.

Összefoglalás

„Az anyag szempontjából nézve a színész előnye a közvetlenség és függetlenség. Anyaga ő maga: teste, hangja, gesztusai, mozgása. Tiszta típusa, aki egyszersmind költő, és a szót is közvetlenül önmagából alakítja, ma még ideális követelmény. (...) A mai színész a költő szavára építi létét. De ott, ahol a szó elnémul, ahol csak a test beszél, és játéka látvánnyá válik, ott – mint táncos – szabad, és önmagának szab törvényt.”¹⁸

Előadások utáni párbeszédetek gyakori kérdései a színész-létről: hogy tudsz ennyi szöveget egyszerre a fejedben tartani? A válasz egyszerű: a felém szegezett követelmények egy része ez. Kötelező feladat. Ha nem is menne könnyen, akkor is rá kellene jönnöm

¹⁸ SCHLEMMER, „Ember és műfigura”, 10.

hamar a saját, legcélravezetőbb módszerre, hogy hogyan kellene szöveget tanulnom és nem összekevernem a különböző mondatokat és darabokat. Meglátásom szerint jó passzban könnyen tanul a színész szöveget és hatékonyan javítja a hibáit. A másik, pár napja nekem szegezett kérdés, hogy mennyire látom magam kívülről, mikor játszom? Egy nappal később jöttem rá a válaszra. Ideális esetben nem egy előadás és nem egy próba alatt „kamerázom” magam kívülről: a mindennapi létezésem része az önmegfigyelés. Hogy nézek ki, hogy reagálok bizonyos helyzetekre, hogy tartom magam, milyen gesztusokat, mimikákat és hangszínt használok és mindezekkel mit is fejezek ki valójában? Hogy reagál és hogyan hat rám a környezetem? Egy jelenet leragadásánál, ott-honi karantén-félévünkben mondta tanárom, mintegy tanításként, hogy nem a szöveg a nehéz a jelenetcsinálásban, hanem hogy vizsgálat tárgyává kell tenni az érzéseinket. Hogy tudom egy jelenetbe beleszűrni a jelenidőt és ugyanakkor a csecsemőkorit, az óvodáskorit is belenyomni. Azt tanulom, hogy ismerjem a legtöbb porcikám, és másokét, az emberekét, szituációkét. Meg-, és ki kell ismernem magam és ez hosszútávú folyamat: hasznosítani bizonyos segítő szándékkal tanított dolgokat (akár mozgás, akár elmélet, hangképzés vagy instrukció) lehet, hogy csak később, sokkal később fogok tudni. De találkozom vele most, megismerem és elraktározom a tanultakat. Én tehát definiálom az érzéseimet, szavakat kötök hozzájuk, hogy a saját, magamban lévő külső kamerám segítségével feltérképezem a testem reakcióit.

Ennek a tudatos tanulási folyamatnak nyújtott ismerős kezét megismerni Erdély művészetpedagógiáját és a Bauhaus korszakalkotó iskolarendszerét. Tézisem tehát, hogy a Színház- és Filmművészeti Egyetem számomra nyújtott öt éve által én is egy hasonlóképpen neoavantgárd iskolarendszerbe kaphattam betekintést. Az elmúlt öt évem

alatt annyi tapasztalatra tettem szert annak ellenére, hogy az időnk túlnyomó részében fekete falú, fekete plafonú, linóleumpadlós termekben, sötétben éltünk gyakran ingerhiányban, amelyek tapasztalásai nem azonnali hatásúak: sok esemény, kritika és lecke vár feldolgozásra. Amit biztosan a kezünkbe kaptunk: a megkérdőjelezés lehetőségét. Akár a világgal, egy munkakörnyezettel, egy teóriával, de akár saját magunkkal szemben is.

„Csak úgy lehet valamit túllépni, ha tudatosítjuk a benne működő szellemi-lelki igényeket. Akkor tudjuk, hogy ez az... és mi van ez után? Míg nem válnak tudatossá, explicitté, addig nagyon nehéz meghaladni őket. (...) Az intuíciót csak úgy tudom felszabadítani, ha a meglevőt már tudatosítottam. Én nem zárom ki az intuíciót. Amikor már tudatosítottuk, hogy a „kreatív” ember milyen agyműveleteket végez, és ezeket pont sablonosságuk miatt elvetettük, ekkor állunk szemben az üres semmivel. És itt lép be az intuíció, tisztán, nem keveredve régi áthalásokkal. Tudatosítjuk, hogy mi van, vagyis, hogy mely tekintetben nincs már ránk szükség. Az intellektus nem alkotó hanem szelektív szerepet játszik.”¹⁹

Így írja Erdély. Azt próbáltam megkeresni, hogy tudom definiálni, miképp tudom leírni az elmúlt, igen meghatározó öt évem. Nem biztosíték, hogy színész leszek életem végéig, hiába választottam ezt a szektort magamnak. Ezért az egyetemre egy olyan 'alma mater'-ként tekintek, ami megadta nekem azt a lépcsőfokot, amelyről forró szívvel, hideg fejjel járom majd tovább az utam.

Miért akartam a Bauhausról és Erdély művészetpedagógiájáról írni? Mert 1919-ben

¹⁹ SEBŐK Zoltán, „Új misztika felé. Beszélgetés Erdély Miklóssal”, *Híd* 46, 3. sz. (1982): 367–370.

a Bauhaus iskolája teremtette meg azt a nyugodt légkört, ahol a tanulók magukat szinte felszelve, szeleteik megértésével és ápolásával lehetőséget kaptak eljutni a szektor embertől az egész emberig. A negyvenöt-ötven évvel később munkálkodó Erdély pedig megismertette velem az önkifejezés számtalan módját. 2019-ben felvételt nyertem az egyetemre. És tanultam.

Bibliográfia

- BÁRCZI Géza, ORSZÁGH László et al., szerk. *A magyar nyelv értelmező szótára*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.
- CSEHOV, Anton Pavlovics. *Sirály*, fordította UNGÁR Júlia. Kézirat.
- CSEHOV, Anton Pavlovics. *Ványa bácsi*, fordította Makai Imre. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983.
- ERDÉLY Miklós. „Kreativitási és fantáziafejlesztő gyakorlatok (1976–1978)”, in HORNYIK Sándor, SZŐKE Annamária, *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO*, Budapest, MTA MKI – Gondolat – 2B – EMA, 2008.
- HAVAS Fanny. „Egy valódi mester – beszélgetés Maurer Dórával”. *Beszélő* 2, 43. sz. (1991): melléklet 3–7.
- LÁBAS Zoltán. „Filmkamerára készített és filmre vett gyakorlatok 1976–1977”. In *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO*, szerkesztette HORNYIK Sándor, SZŐKE Annamária, 116–120. Budapest: MTA MKI – Gondolat – 2B – EMA, 2008.
- MOHOLY-NAGY László. *Az anyagtól az építészetig*, fordította MÁNDY Stefánia. Budapest: Corvina Kiadó, 1968.
- MOHOLY-NAGY László, „A szelet-embertől az egész emberig”. *Korunk* 5, 2. sz. (1930): 81–86.
- SCHLEMMER, Oskar. „Ember és műfigura”. In Oskar SCHLEMMER, MOHOLY-NAGY László, Molnár Farkas. *A Bauhaus színháza*, fordította KEMÉNY István. Budapest: Corvina Kiadó, 1978.
- SEBŐK Zoltán. „Új misztika felé. Beszélgetés Erdély Miklóssal”. *Híd* 46, 3. sz. (1982): 367–370.

Koronaesztétikák. A magyar színházi nyelv változása a koronavírus első hulláma, majd az azt követő óvatos nyitás periódusában

KEDVES KRISZTA

A 2020-as pandémia olyan válságba taszította világunkat, amellyel azelőtt nem igen találkoztunk. A hirtelen beálló vírushelyzet nem csak az egyéneket, hanem az intézményeket: iskolákat, munkahelyeket és a színházakat is addig ismeretlen keretek közé szorította. Új alapokra kellett helyeznünk életünket. Az akkori válsághelyzet, amelyben mindannyian találtuk magunkat, elmélkedésre és az önmagunkkal való szembenézésre adott lehetőséget. Kérdés, hogyan csatlakoztak az elmélkedés magányos tevékenységéhez a színházak? Kutatásom, amelyet a Covid-19 járvány időszakában végeztem a magyar színházi nyelv változását vizsgálja a vírus első hulláma alatt, valamint megfigyelésszerűen az óvatos nyitás periódusában.

Az általam elemzett előadásokat két – egymásból következő – kérdés felől közelítem meg. Az első szempont egy, az 1990-es években lezajlott, Pheggy Phelan és Philip Auslander közötti vita, amelyben a színházi mediáció, illetve a mediatizált jelenlét kérdésében foglalnak el különböző álláspontokat. Egy másik megközelítési szempont a színház feladatával/funkciójával kapcsolatos. Mert ha egyel távolabb lépünk a karantén-színház problémájától, akkor nem csak az a kérdés, hogy még színház-e az, amiről beszélünk, hanem inkább az, hogy mi a színházi alkotók célja?

Hipotézisem szerint azok a színházi műhelyek és alkotók, akik eleve médiumok között mozogtak, nem a színház kötött formáit, hanem annak célját tekintették elsődlegesnek és e célokhoz kerestek mindig meg-

felelő formátumokat, könnyebben alkalmazkodtak a koronavírus okozta krízishez is, mint mainstream társaik.

*Megfigyelés:
az üzemszerű színház és a COVID*

A 2020-as tavaszi hullám idején sokat lehetett hallani arról, hogy „a színház”, mint műfaj ellehetetlenült a járvány hatására. Általában az üzemszerűen működő kőszínházak számára a világ minden pontján a pandémia tényleg egyet jelentett a színház ellehetetlenítésével.¹ Lassítás helyett a kapitalista államok termelési kényszere a rendkívüli helyzetben is megmutatkozott: a termelési reflexek tovább működtek, az előadóművészek munka hiányában jobb, rosszabb munkákkal jelentkeztek az online térben. Ezzel szemben az intézmények, a mainstream színházak járványmentes következő évadra rendezkedtek be, reménykedve, hogy ha egyelőre nem is, de hamarosan visszaállhatnak a rutinszerű működésre.

Bár a fizikai tér a vírus beálltaig minden színházdefiníció részét képezte, a lehetséges értelmezési körök sosem szűkültek kizárólag annak a polgári illúziószínháznak a konvencióira, amelynek a tényleges ellehetetlenülését akkor megtapasztaltuk. Tehát a színház-

¹ KRICSFALUSI Beatrix, *A Színház krízishelyzetben*, Tudás Trambulin – Trafó Kortárs Művészetek Háza ismeretterjesztő sorozat, hozzáférés: 2025.07.25., <https://www.facebook.com/trafohouse/videos/179913170472417>.

definíciók többsége a közös térbeli jelenlétén alapszik, ugyanakkor Deres Kornéliát idézve, bármely, a közös térhez kötött színházdefiníció „kizárólagos alkalmazása egész biztosan zsákutcahoz vezet, olyan előadások elemzésekor, amelyek tartalmi, formai, esztétikai szempontból intermedialis kapcsolatokon, szerkezeteken alapulnak.”²

A különböző médiumok integrálására, és az ezek által az érzékelés, valamint a jelenlét kérdésének kitágítására több példát is ismerünk a kortárs színházban. Hogy csak egyet említsek, ilyen például a Wooster Group, akik a hetvenes évek avantgárd mozgalmi idején a dramatikus szövegeket nem hagyományos módon dolgozták fel, valamint a technikai eszközök beemelése és használata szerves részét képezték előadásaiknak.

Karanténszínházi kezdetek

A magyar nyelvű színház eleinte leginkább az előadás-közvetítéseiben jeleskedett. A járvány első hulláma alatt a nagyobb budapesti színházak még nem nyitották meg archívumaikat, a vidéki színházak valamivel aktívabbak voltak fővárosi társaiknál.⁹ Romániában nagyobb volt az aktivitás közvetítések terén, az erdélyi színházak nagyrésze megnyitotta féltve őrzött archívumát, hogy megőrizze a kapcsolatot közönségével.

Az előadás közvetítések mellett a színházak streamekkel is szórakoztatták távolban lévő közönségüket. Stream alatt azt értem, hogy egy adott színház – a repertoárjában szereplő előadást – közvetítette élőben (*live-ban*) a közönségének. A színészek a színpad terében játszottak üres/korlátozott létszámú nézőtérnek, a nézők pedig otthonról követhették az előadást. A streamek esetében is elkülöníthetünk többfélét: például, a színészek figyelmen kívül hagyják-e a kamera jelenlétét az előadás játszása közben, vagy

reflektálnak arra. Ezen tanulmány keretein belül nem térek ki külön a streamek elemzésére, mivel érdeklődésem olyan alkotásokra fókuszálódik, amelyek az auslander *liveness* jelenléte mellett eleve valamilyen más médiumban gondolkodott.

Karanténszínház a karantén előtt

A közvetítések mellett kisebb számban lehetett látni olyan projekteket is – Európában és a szűkebb, magyar nyelvterületen egyaránt, – amelyek még a vírus előtt keletkeztek ugyan, de másfajta színházi nyelvet használtak, alkotóik pedig hibrid formákban, új mediális terek köztes dimenzióiban gondolkodtak. Ezek néhány esetben továbbra is működőképesnek bizonyultak a vírushelyzet ellenére.

A kilencvenes években indult német dokumentarista társulat, a Rimini Protokoll például indulása óta folyamatosan tagítja a színház fogalmát, hogy új perspektívát nyújtson a valóságról. A *Call Cutta* című előadásuk, amelyet mobiltelefon-színházként definiálnak, „akkor kezdődik, amikor megcsörren a telefon”.³ A résztvevő dolga, hogy sétáljon a városban, egy adott útvonalon, amelyet a telefonvonal másik végén lévő személy jelöl ki számára. A Rimini Protokoll számos járvány előtt készült színházi projektje kapcsolódik témámhoz, hiszen utóbb karantén-kompatibilisnek bizonyultak. Ez alatt a kifejezés alatt azt értem, hogy az „előadás”, a játék, továbbra is működőképes maradt a megváltozott körülmények között.

Ha tehát a kísérleti területre nézünk, már a karantén előtt találni fogunk olyan alkotókat magyar nyelvterületen is, akiknek a munkáit nem lehetetlenítette el pandémia. Ilyen például Némethi Eszter *Seholsincs* pro-

² DERES Kornélia, *Képkalapács* (Budapest: JAK füzetek, 2016), 49.

³ A Rimini Protokoll projektjéről információk a hivatalos oldalukon, hozzáférés: 2025.07.09., <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/call-cutta>.

jektje, amelyet 2013-ban a Hélium Arts nevű író művészeti és gyermekegészségügyi alapítvánnyal együtt hoztak létre. Ez egy virtuális, mágikus és közös tér, amelyet cisztás fibrozisban élő gyerekek számára készítettek.⁴

Hajdú Szabolcs és Török Illyés Orsolya *Obiectiva Theodora* című rádiójátéka a hangjáték médiumába helyezte az állambiztonsági dokumentumokból szerkesztett dokumentarista történetet.

Szintén kísérleti területen alkot Cserne Klára, aki még a járvány előtt kezdte el fejleszteni a *Kő-kő-kő* nevű színházi társasjátékát,⁵ amely különböző szituációs feladatok segítségével vonja be a játszót. Ez a forma azért (is) karantén-kompatibilis, mivel két személy játszhatja egyszerre, ráadásul szabadtéri és beltéri változata is elérhető. Vagy ilyen még Ivanyos Ambrus és Tóth Bálint (MeetLab) *Hogyan lehet eltűnni teljesen?* című immerzív audiosétája, amelyben a résztvevő egyszerre szereplője és rendezője is a saját valóságának létrehozásában.⁶

A kolozsvári Universal Pleasure Factory *Nocturnal Privacy* című performatív hanginstallációja. A performansz 2017-ben látott napvilágot⁷ és a hozzá szabott feltételek történetesen megfelelnek a veszélyhelyzet alatti, járványügyi kritériumoknak is. A térbe egyszerre csak egy ember mehetett be (15-20 perc) és miután végigjárta az általa ki-

választott utat (kezdetben három verziót kínáltak fel számára), az épület egy másik ajtaján távozott, csökkentve ezáltal is a találkozás (és fertőzés) veszélyét.

(Ál)vita

Az első karantén alatt szintén többször szóba került Philip Auslander és Peggy Phelan 1990-es években zajlott (ál)vitája, amely a színházi mediáció és a mediatizált jelenlét kérdése körül zajlott. Kricsfalusi Beatrix hívta fel a figyelmet arra, hogy két évtizeddel a vitát követően érdemes volna az elhangzott érveket azok történeti kontextusában vizsgálni. Vagyis figyelembe venni, hogy Phelan (1993) a kapitalizmus rendszerében működő színházzal szemben határozza meg a performanszt a testi jelenlét felől. Kricsfalusi szerint Phelan az identitáspolitikai (kisebbségrepresentáció), Auslander (1999) pedig a médiatechnológia felől érvelt, így alapvetően elbeszéltek egymás mellett, ebben az értelemben használom az „álvita” megnevezést.⁸ De Kricsfalusi annak fontosságát is hangsúlyozza, hogy az időben több év különbséggel zajlott „vita”, a „közösségi média előtti korszak pozícióit rögzíti”.⁸

Philip Auslander *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* című munkájában több olyan esetre is találhatunk példát, amikor ez az ellentétpár (élő-mediatizált) megsemmisül és a két határvonal összeecsúszik, vagy felülíródik.⁹ Auslander számára az „élő” többé

⁴ NÉMETHI Eszter, „Seholsincs. »Karanténprojekt« a karantén előtti időkből”, *Színház* 53, 5–6. sz. (2020): 39–40, 39.

⁵ Cserne Klára *Kő-kő-kő* társasjátékának hivatalos oldala, hozzáférés: 2025.07.09., <https://ko-ko-ko.hu/>.

⁶ Az előadás részletei a Szkéné Színház oldalán, hozzáférés: 2025.07.25., https://www.szkene.hu/hu/eloadasok/musor.html?cikk_id=15943.

⁷ A Universal Pleasure Factory hivatalos oldala, hozzáférés: 2025.07.25., <https://universalpleasurefactory.wordpress.com/>.

⁸ BAKK Ágnes Karolina, szerk., „Körkérdés a karanténszínházról – Adorjáni Panna, Deres Kornélia, Hegyi Réka, Herczog Noémi, Imre Zoltán, Kiss Krisztina, Köllő Kata, Kricsfalusi Beatrix, Péter Beáta, Ungvári Zrínyi Ildikó, Varga Anikó”, *Játéktér* 9, 2. sz. (2020): 3–36., 24.

⁹ Például az élő közvetítések (livebroadcastok) műfajában, amikor a hallgató és az előadó egy másfajta együttlétben vesznek részt, amely nem egy fizikai téren belül való-

nem a felvétel hiányára, ahogy a „mediatizált” sem az élő jelenlét hiányára utal: szerinte a nem érzékelhető időkülönbséggel közvetített tartalmak esetében is használható az „élő” kifejezés, amelynek jelentése ezért kontextus-függő: lásd élő videó vagy televízió.¹⁰

A videokonferencia-eszközök által nyújtott mediális lehetőségekkel élő előadások éppen azért tudtak teret hódítani (és kísérletezési lehetőséget adni) az alkotóknak a járvány ideje alatt, mert rendelkeznek a „telepresence”,¹¹ azaz a telekommunikációs eszközök által nyújtott jelenlét illúziójával. Ugyanakkor ez a jelenlét nagyon sérülékeny és kiszolgáltatott a használók technikai felszereltségének, az internet sávszélességének, vagy akár az időjárásnak.

A *liveness* fogalma éppen azt jelzi Auslandernél, hogy a technikai világban is átélhető és megtapasztalható ez az érzet. Mert a *liveness*, a nem közös fizikai térben megvalósuló projektekről, és egy olyan érzésről beszél, ami által mindig kapcsolódást érzünk más emberekhez.

Illúzió(színház) az online térben – filmszerű projektek

E projektek esetében létrejött egy vágott – nevezzük most így – „filmes” változata, ahol a néző és az előadók „ideje” nem azonos. Időrendben haladva, az első hullám alatt Magyarországon először a Független Színház Magyarország és az Örkény Színház reagált a fennálló krízishelyzetre. Ugyan ebben az időszakban Németországban a Münchner Kammer spiele Leonie Böhm *Fiatal Faust*já-

sul meg, hanem valamilyen technikai eszköz segítségével (jelen esetben audio eszközökkel).

¹⁰ DERES, *Képkalapács*, 59.

¹¹ Uo., 168.

val¹² kezdi a klasszikusok és a színészek magánszféraját videochatben vegyítő sorozatát, tehát körülbelül egy időben kezdődik Magyarországon és Münchenben a zoom és a színház vegyítése. A zoom később a pandémia alap közösségi platformjává válik.

A Kolozsvári Állami Magyar Színház, valamint a nagyváradi Szigligeti Színház valamivel később vette fel a harcot a leállással, ugyanakkor így is az első színházak közé tartoznak, akik reagáltak a fennálló helyzetre.¹³

Mindhárom alkotás esetében egy előre rögzített és megvágott változatot láthattak az érdeklődők, tehát a színészek nem akkor játszottak a kamerák előtt, amikor mi néztük a képernyőinket. Bár eredetileg mindegyik előadás fizikai térre készült, mégsem egyszerű „előadásfelvételekről” van szó. Hiszen a műfaj megnevezés esetükben jóval „keresgélőbbé” válik.

Örkény Színház – Andromaché

Az alkotás a zoom platformot használja játéktérként, ezáltal a színészek külön kis ablakokban villantak fel a szemünk előtt. A „színen” lévőek száma attól függően változik, hogy a stábtagnak (mint a rendező, Gáspár Ildikó és a dramaturg, Závada Péter) kiket adtak hozzá a felülethez. A színész és a szerep közti határ elmosódott ebben a kísérletben. A színészek Racine drámája alapján az előre megírt replikákat mondták el, de találkozhattunk képbe sétáló háziállattal és egy háttérben feltűnő göndörhajú kislánnyal is, akiket Racine nem komponált be eredetileg a dráma szövegébe. Ilyen formán a Racine-

¹² Anne FRITSCH, „So nah und doch so fern. Leonie Böhm: Yung Faust Live-cam-performance”, *Die deutsche Bühne*, hozzáférés: 2025.07.25., <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/so-nah-und-doch-so-fern>.

¹³ Előadásai bemutatói 2020. június 10., valamint 2020. június 21.

zoomban visszafogott formában tetten érhetőek a dokumentumfilm-, valamint az online próba és ennek felvétele által a werkfilm jellegzetességei is.

Az *Andromakhéban* tehát keveredik a színház, a dokumentumfilm és werk műfaja egyaránt. Az alkotók a videókonferencia formátumát használták ahhoz, hogy egy bizonyos formában közös térbe és időbe helyezzék magukat. Az online próba formája pedig betekintést engedett a színházi szféra karantén alatti működésébe. Nem új formátum létrehozására törekedtek, munkájuk inkább más műfajok (dokumentumfilm, Gabnai Katalin kritikája szerint pedig „werkfilm”, videókonferencia) határain helyezkedik el, beléjük kapaszkodva keresik az alkotók az alternatív kiutat a némaságból.

Az Örkény Színház, mint polgári művész-színház többnyire a klasszikus, ritkábban a kortárs drámairodalmon keresztül reflektál a valóság egyes történéseire. A most ismertett kísérleti produktuma sem kivétel ez alól, az invenció elsősorban a próbafolyamat lezárását és a kapcsolattartás lehetőségét szolgálta nézőközönségével.

*Kolozsvári Állami Magyar Színház –
POOL (no water)*

Mark Ravenhill drámáját első alkalommal a színház nehéz anyagi helyzete miatt a 2018/2019-es évről a következőre halasztották, majd második alkalommal a koronavírus nem tette lehetővé, hogy a tervek szerinti fizikai térben történjen meg a bemutató. Ám a projekt végére valahogy pontot kellett tenni, így új utak keresésére vállalkoztak az alkotók.

Az alkotást az előre felvett és rögzített monológok egymásutániséga jellemzi. Tehát itt sem azonos időben és (virtuális) térben zajlott a nézőkkel az előadás. Sőt, itt a szereplők csupán a vágások segítségével találkoztak. Interakció nem történt azon kívül, hogy közösen fogyasztottak el egy banánt,

egyik kockából átadva azt a másikba. A fentebb említett *Andromakhéval* szemben, ahol a zoom platform segítségével virtuális interakció történik a színészek között, itt a film médiumát használták.

Mindehhez társult a hang-, és vizuális effekt dömping, amellyel találkozhattunk. Ezek a stilizációs technikák kísérleti filmes jelleget kölcsönöznek a munkának. Fritz Gergely szavait idézve a „kolozsvári színház művészei, akik maguk is összefonódnak a magasművészet ethoszával, vizuális jelekként esnek szét az előadásban.”¹⁴ Ez a szétesés véleményem szerint mind a konkrét (online) helyzetre, mind a színház által képviselt modellre is vonatkoztatható, amely nem tud elevenen élni az online térben, – amennyiben ragaszkodik az általa felállított, az illúzió színházhoz köthető paradigmához – csak túlélni.

Az intézmény repertoárjában jelentek már meg olyan előadások, amelyek éltek a multimediális eszközökkel (például a *Nóra* Botond Nagy rendezésében) vagy az *Illegitim*, Adrian Sitaru rendezésében, ahol egy új mediális réteget vetítettek az előadásra azáltal, hogy VR szemüvegen keresztül szemlélhették a nézők a színpad terét), de a járványhelyzetig nem volt példa arra, hogy a színház potenciális térként tekintsen az online térre.

Jelen alkotás hátterében a nézőkkel való kapcsolattartás mellett (amely a színházak esetében létfontosságú a kényszerhelyzet alatt és után) ott áll az a gazdasági kényszer is, amely az összes üzemszerű színház esetében megtalálható: el kell számolni a munkafolyamattal, valamiféle produktumot kell felmutatni a fenntartó intézménynek.

¹⁴ FRITZ Gergely, „Örülök, hogy nincs több művészet”, *Játéktér*, hozzáférés: 2025.07.25., <https://www.jatekter.ro/?p=33274>.

Szigligeti Színház Nagyvárad – Y

A nagyváradai Szigligeti Színház is az újratervezés mellett döntött. Az előzőekben elemzett alkotásokkal szemben egyik megfigyelhető különbség, hogy a nézők csak a kihirdetett időpontban tekinthették meg az alkotást, amely utána nem volt visszanezhető, tehát az alkotók és a befogadó azonos időben voltak jelen.

Az *Y* című alkotás az „élő” közvetítések kategóriájába illik. Noha a néző és a játszó ideje azonos, a néző, mint számsor/felhasználónév van jelen az eseményen, nem tud beavatkozni az előadás menetébe (még egy tösszentéssel sem).

Az alkotás Balogh Attila és Benedek Zsolt *Y* című drámáját mutatta be, amelyben tematizálta az *Y* generáció, médiumok közötti felnövéseinek egy járulékos következményét, valamint kortárs társadalmi problémákat is érintett. A videójátékokból ismeretes POV kamerabeállítás elsődleges funkciója, hogy a nézőt a kiválasztott szereplővel teljesen azonosítsa, azt az illúziót keltve, hogy „velünk” történik minden. A film egy sajátosságával, a kameraállással éltek az alkotók, ezáltal egy átélhető világot teremtve a néző számára. Helyenként egy másik (külső) szemszög is beemelődött, ahol a főszereplőt láthattuk a fejére erősített kamerával. Az alkotás a videójáték és a POV típusú filmek eszközeivel alakítja formátumát, amelyet a nézővel azonos időben, stream-en keresztül közvetítettek. A bemutató élő közönség nélkül valósult meg, erre az előadás végén reflektáltak is: a függöny felhúzódott, a színészek üres nézőtérnek kellett meg hajolniuk. A Szigligeti Színház ezt az alkotását az illúziószínházi modell keretein belül hozta létre, ötvözve ezt a kameraállás általi személyes perspektívával.

Az előadás átalakítása által a színház kapcsolatot tudott tartani a nézőivel a leállás időszakában, amíg a fertőzőtségi ráta nem tette lehetővé, hogy személyesen is talál-

kozhassanak közönségükkel. Nagyvárad azon szerencsés városok közé tartozik, amelyek a karantén feloldása után az új szabályozások értelmében elkezdhetek élőben próbálni és alkotni, amely folyamat kisebb megszakításokkal, de mai napig működni tud.¹⁵

*Független Színház Magyarország –
Kosovo mon Amour*

A Független Színház Magyarország Ruždija Sejdivič és Jovan Nikolič *Kosovo mon Amour* című drámáját dolgozta fel a karantén időszakában egy hat részes videósorozatban. Az általuk kijelölt műfaji besorolás a „háborús-trash”, amiben a dráma tematikája mellett kijelölték azt az esztétikai minőséget, amin keresztül szemlélhetőek a látottak. A telefonnal felvett jelenetek nyersvágással, egymás után következtek.

Ami az alkotás formátumát illeti, véleményem szerint nem származik különösebb esztétikai hozadék a megváltozásából, azon a nem elhanyagolható szemponton túl, hogy a társulat így képes volt saját közönségével továbbra is kapcsolatot tartani. Az alkotók a film nyelvezetével kísérleteztek, és nem valami merőben új produktumot alkottak.

A Független Színház esetében nem meglepő, hogy képesek voltak az új helyzetre az elsők között reagálni. Nem kötik ugyanis magukat épülethez: erről a szabadságról tanúskodnak a karantén előtt létrejött sétaszínházi előadásaik is, így közvetlenül a lazítások időszakában is hoztak létre sétaszínházat, amikor ez a forma nagyon élővé és aktuálissá vált.

Mind a négy fentebb említett alkotás (ki)utakat keresett a fennálló helyzetre. Mindannyian „első” reakciók, ez pedig azért fontos, mert 2020 márciusában még nem tud-

¹⁵ Amióta visszaálltak az „üzemszerű” működésre, nagyon hamar lekerült repertoárjukról ez az előadás. Ezzel kapcsolatban semmilyen konkrét információt nem találtam.

tuk, hogy ez a helyzet akár egy évig is eltarthat, a fenti alkotók „átmeneti” lehetőségeket kerestek. Mindhárom alkotás előnye, hogy nem kötöttek fizikai térhez, így az internet segítségével szélesebb közönséghez is elérhetnek, akár más országok magyarul beszélő közönségéhez is. Ez az elérés ugyanakkor amellett, hogy földrajzi határokat szempontjából tágítja a határokat, társadalmi szempontból szűkíti is, mivel kizárja azokat az embereket, akiknek nincsen internet hozzáférésük és eszközük hozzá.¹⁶ A fennebb elemzett alkotások alapvetően nem változtatnak a színház magyar nyelvterületen klasszikus és elterjedt funkcióján, ami a szórakoztatás/esztétizálás.

*Részvételi előadások virtuális,
telekommunikációs és valós terekben*

Ezen alkotások esetében a néző és az előadó ugyanabban az időben vannak jelen, ami azt is lehetővé teszi, hogy cselekményre a nézőnek is ráhatása legyen. Továbbá ezeket az alkotásokat (egy kivétellel) eleve a karantén okozta krízisre reagálva hozták létre, vagyis témájukat és formátumukat egyaránt a fennálló helyzet inspirálta.

A Philip Auslander által köztudatba emelt *liveness* fogalma ezekben az alkotásokban érhető tetten, ugyanis a közös időbeliség megteremti a *liveness* (élőség) érzetét mindkét fél számára.

Váróterem Projekt – Bánk Bán? Online!

Katona József *Bánk bán* című drámájának feldolgozása a Zoom platformon játszódott, ahol a színészek mindvégig szerepben voltak, a szereplők neveivel jelentek meg a kezdőképen és ebből nem léptek ki a függöny

¹⁶ Az oktatás szempontjából is hasonlóképpen súlyos probléma az internet ezen társadalmi aspektusa.

leereszkedéséig.¹⁷ A szereplők átnyúló mozgásokkal (egyik virtuális négyzetből a másikba) interakcióba léptek egymással (így megteremtették annak az érzékelését, hogy a két szereplő most egymáshoz ért, az egyik felpofozta a másikat vagy esetleg kevert valamit az italába). Az alkotás mindig csak egy adott osztály számára volt látható, ahol a diákok/nézők ugyanabban az időben és virtuális térben vannak jelen.

Az előadást az alkotócsapat privát YouTube csatornáján streamelték élőben, ahol a komment szekcióban a diákoknak megvolt a lehetőségük, hogy folyamatosan hozzászóljanak a történethez. Emellett az előadás két, dramaturgiai szempontból is kiemelt pontján konkrét feladatot is kaptak. Míg az eredeti verzióban krétával dobálhatták meg a színészt, addig az adaptációban online szavazással dönthettek Bánk bán ártatlanságáról/bűnösségéről és egy petíciót aláírva erősíthették Petúr bán gárdáját, aki Gertudis uralma ellen gyűjtött aláírást. Az előadások után csoportos beszélgetésre is invitálták az alkotók a résztvevő diákokat, ezáltal teret adva a levezetésnek, további közös gondolkodásnak.

A Váróterem Projekt osztálytermi előadása, amely a fiatal korosztályt célozza meg, azért is kiemelendő, mert legtöbb esetben az intézményes színházakban (és nem csak) éppen ez a korosztály kerül a perifériára. Azáltal, hogy adaptálták a járvány alatt is elérhető formátumra alkotásukat, folytatni tudták az előadás játszását és teljesíteni oktatási/nevelő céljukat, immár egy másik kontextusban.

¹⁷ Ez a gesztus nem csak szimbolikusan történik meg, tényleg mindegyik szereplő kép-kockájában leengedi saját vörös függönyét, ezzel is jelezve az előadás végét.

Szkéné Színház – Rakpart 3 (Köztünk marad)

A Szkéné Színház *Rakpart 3* közösségi-, és ifjúsági programja a 2020-as évben teljesen az online tér keretein belül valósult meg. Ebből kiemelve egy eseményről szeretnék beszélni részletesebben.

A *Köztünk marad* online interaktív színházi játékként definiálja magát, amely 2020. május 27-én startolt és azóta is folyamatos programját képezi a színháznak. Minden alkalommal egy felkért színészpáros improvizálja végig azt a történetet, amelynek alapszituációja minden esetben azonos és amelyet a résztvevők alakítanak a kezdettől egészen a végkimenetelig. Adott két személy, akiknek volt valamilyen közös múltjuk, azóta viszont minden kapcsolatot megszakítottak egymással, ám most újra találkoznak. És ebben a momentumban veszi kezdetét a színházi játék, innentől jön létre minden alkalommal egy-egy sajátos történet.

Az esemény a Zoom felületén zajlik, ahol a résztvevők kamerával és mikrofonnal vannak jelen. A bemutatkozó, ráhangoló kör után az alkotók két csoportra osztják a résztvevőket (külön Zoom chatszobákba invitálják) ahol kezdődhet a közös gondolkodás. A két csoport a két szereplő között van elosztva, összesen 10–12 személlyel indul a játék. Innentől már mindent a kis csoportokban lévő emberek találhatnak ki: a szereplő életrajzát- az állásinterjúra készülve, valamint a két szereplő közti chat beszélgetést is. A csoportokban Hodászi Ádám és Szemerédi Fanni moderátorokként vannak jelen, segítve a kommunikáció gördülékenységét, valamint figyelve arra, hogy lehetőleg mindenki megszólaljon és részese legyen a közös alkotásnak.

A színházi nevelés eszköztára, a néző résztvevővé avanzsálása valami újnak tudott helyet adni az online térben. Az alkotás a Zoom platform lehetőségeit használta ki és színházi nevelési eszközökkel, egy azonos virtuális térben és időben hozott létre valami

olyasmit, amely nem megismételhető ugyanabban a formában soha, mivel a színészpárosok és résztvevők estéről-estére cserélődnek.

A Szkéné Színház, mint befogadó és produkciós ház, több mint 50 éves fennállása során, mindvégig megtartotta kereső-kutató mivoltát szem előtt tartva. Az, hogy a *Rakpart 3* ilyen könnyedén és gyorsan tudott alkalmazkodni a megváltozott körülményekhez, akarva-akaratlan a programot működtető színházról is kialakít egy képet, amely visszatükrözi a kereső-kutató szemléletet.

Örkény Színház – Vers csak neked

Az Örkény Színház a *Vers csak neked* projektjében a hallgatónak egy előre megadott telefonszámon kellett időpontot foglalni az eseményre és kiválasztania kedvenc költőjét, akitől verset szeretne hallani. A megbeszélt időpontban a színház egyik színésze felhívta, és elszavalt neki egy tetszőleges verset a választott költőtől. A telefon, mint eszköz segítségével a performer (színész) kapcsolódott a hallgatóhoz, ezáltal összekötve két különböző térben lévő személyt. Az előadó egy performatív pillanatot teremtett, ahogyan a telefon által összekötötte a két teret. Az Örkény Színház második projektjében benne volt egy erős kapcsolódási vágy a közönség felé, így a színház „leheletét” adta át telefonon keresztül a hallgatójának. Kísérleti útra lépett és a színház feladatait, céljait előtérbe helyezve eltávolodott a megszokott úttól.

*Goda Gábor –**Human Turn (egy-óra-fordulat)*

Goda Gábor továbbgondolta az *Egy-nap-fordulat* koncepcióját, amelyet 2010. május 23-án tett meg először, és amely a Földdel összehangolt, egyetlen fordulatot jelent, amelyet a művész saját tengelye körül tett meg 24 óra leforgása alatt. Ebből ihletődve

jött létre a karantén alatti „egy-óra-fordulat” elgondolás, amely szerint az alkotó, 2020. május 23-án egy órán át tartó közös fordulatra hívta az embereket és amelyre az interneten keresztül jelentkezhettek be a résztvevők.¹⁸

A koronavírus hirtelen magányba zárt minket, ahol elvesztettük a kapcsolódási lehetőségeket. Ez a kezdeményezés olyan nagyszabású találkozásra invitált, amelynek lényege, hogy tudatosítsuk lényünket, összekapcsolódjunk és meglássuk felelősségeinket a cselekedeteinkben. Egy közösségi performanszról van szó, amely az egyéni, személyes tereket használta és részvételre hívott. Ez az esemény spirituális módon próbált kapcsolódni az emberekhez azáltal, hogy egy közös szertartásos élményt teremtett. A meditatív esemény a megszokottól eltérően, magunkra és egymásra való figyelem fontosságát emelte ki, ezáltal közösséget teremtett a színház lényegi sajátosságai által. Akkor is, ha nem egy térben voltak, egy időben történt a megmozdulás(uk).

Az Artus Stúdió esetében a különböző művészeti ágak találkozása és egymásba olvadása nem tekinthető ritkaságnak.

Adorjáni Panna és Láng Dániel – Közelebb

Adorjáni Panna és Láng Dániel performansza eleve online felületre, a Zoom felületére készült, ahol az előadók három különböző performanszverziót kínáltak a nézőknek.

Mindegyik út a járvánnyal volt összeköthető: felelősségünk a járvány időszakában, vírus utáni jövőbe tekintés, valamint egy másik opció, ha 8 percig szeretnél elfeledkezni az egész helyzetről, és kicsit máshol lenni. A

¹⁸ Erre csupán azért volt szükség, hogy követni tudják az esemény iránt érdeklődők és résztvevők számát. Emellett kommunikációs felületként is használták az internet médiumát, hirdették az eseményt különböző platformokon.

témaválasztás lehetőséget nyújtott a nézőnek kiválasztani azt, amire a leginkább szüksége van, ezzel egyfajta önvizsgálatot végezve. Mindez a mentális egészség ápolásában is közrejátszott, ami a vírus megjelenésével egy látható, sokakat érintő problémává vált.

Mindhárom performansz kifejezetten egy számítógép előtt ülő embernek/embercsoportnak szólt.¹⁹ Mindegyik úgy kezdődött, hogy a performerek köszöntek, majd letisztázták, hogy az internetkapcsolat, kamera és hang működik mind a két helyen.²⁰ Később, amikor a performerek percekig a kamerába néztek és én, mint a performansz résztvevője szintén láthatóvá tettem magam, megteremtődött egy sajátos tér. Annak az illúziója, mintha nem is választana el minket jelentős távolság egymástól. A nézőben tudatosult a saját jelenléte és jelenlétének fontossága azáltal, hogy a Zoomon mindvégig látta saját magát. Az alkotás ötvözte a videochat és a performansz eszköztárát, és ezáltal teremtett egyszeri és megismételhetetlen eseményjelletet.²¹

A *Közelebb* mindhárom formátuma valamennyi érzékünkre hatott. A zene és a szö-

¹⁹ Az alkotók úgy fogalmazták meg, hogy egy eszközre (*device-ra*) foglalhatott a néző. Azt is eldönthette, hogy egyedül szeretne jelen lenni, vagy megosztaná valakivel az élményt.

²⁰ Az online térben ez a formátum kezdetben a fentebb említett köszöntés által érte el a személyességet.

²¹ A felhívásnak nem volt olyan kikötése, hogy a résztvevő csak egyszer nézheti meg a performanszot, így lehetőség adódott arra is, hogy akár mindhárom performanszot, többször is megnézhesse az érdeklődő. A reprodukálhatóság kérdése csupán a tematikaválasztás esetében volt jelen, ugyanis a közös 8 perc, amelyet az alkotók és a résztvevő együtt töltött, minden esetben más és más volt (éppen a *liveness* által).

veg által hallottunk, a kamera segítségével láttunk, és ez a látás több síkon is tetten érhető volt. A fényjáték, a külső eszközök beemelése, valamint a performerek alakjai mind-mind megosztották a figyelmünket. Ezek összessége és a közelség megteremtődése az online térben egy új érzéki tapasztalatot teremtett azáltal, hogy jelenlétemet egy teljesen új formában tudtam érzékelni.

A projektet a kolozsvári Tranzit Ház fogadta be, amely fennállása alatt mindig egy nyitott szellemiségű befogadóházként üzemelt, teret engedve az új kísérletek, kutatások bemutatásának. Több művészeti produkció, mint színházi előadások/kísérletek, kiállítások tere, egyfajta „multifunkcionális tér”²², éppen ezért nem meglepő, hogy a krízishelyzetében a Tranzit ház volt az, aki befogadta és élni engedte a *Közelebb* performanszt.

Morzsák az óvatos nyitás periódusából

Az óvatos nyitás időszakában, amikor világszinten enyhítések vezettek be (már korlátozott nézőszámokban, az egészségügyi eljárásokat betartva lehetséges volt egy légtérben lenni) a színházak ismét új lehetőségekkel álltak szembe.²³ A teljesség igénye nélkül a következőkben a Független Színház *Falunap* című sétaszínházi előadása mellett a PLACCC fesztivál, valamint a Csokonai Színház-*Hamlet* előadását részletezem alább.

Független Színház Magyarország – Falunap

A Független Színház Magyarország számára a sétaszínházi forma nem ismeretlen. A né-

²² Tranzit Ház hivatalos honlapja, hozzáférés: 2025.07.09.,

<https://www.tranzithouse.ro/hu/about>.

²³ Míg Romániában május 15-én oldották fel a rendkívüli állapotot, addig Magyarországon csupán június 18-án szűnt meg a veszélyhelyzet.

ző/résztvevő a budapesti Gellért-hegy különböző helyszíneit meglátogatva haladt a történettel, így feltárva az eseményszálakat. A dráma a rendszerváltás utáni, vidéki Magyarország tönkretételét tematizálta egy uzsorás történeten keresztül. A Független Színház Magyarország nem egy új formátummal kísérletezett, csupán Magyarországon és romániai magyar területeken kevésbé bevett színházi formát alkalmazott. Ez nem újkeletű a nagyvilágon, egyes variációiban több ízben hasznosította például a már többször említett Rimini Protokoll,²⁴ de Magyarországról megemlíthetjük a MeetLab vagy a STEREO AKT néhány projektjét, romániai magyar nyelvterületről pedig a covid után létrejött Gyalogtempóban című kolozsvári hangsetét Adorjáni Panna és Láng Dániel alkotók létrehozásában.

Csokonai Színház – Hamlet

Éry Franciska a debreceni Csokonai Színház felkérésére rendezte a *Hamlet* című előadását, amelynek helyszínéül a Debrecenben található Nagyerdei Stadiont jelölte ki. A tér lehetőséget adott arra, hogy a távolságtartási szabályok betartásával, a néző biztonságosan élvezhesse az előadást. A színészek egy üvegfalon keresztül adták elő az egész hamleti történetet, a párbeszédet a nézők fülhallgatók segítségével követték – megteremtve ezzel a közelség illúzióját akárcsak a *Közelebb* esetében. A fülhallgatón keresztül a közelség érzete teremtődött meg azáltal, hogy bensőségesként volt érzékelhető minden elhangzott szó. Ebben az esetben nem beszélhetünk egy új formátummal való kísérletezésről hiszen egy Magyarországon és romániai magyar területeken kevésbé ismert/elterjedt színházi formanyelvet használtak.

²⁴ Ilyen például a *Remote X*, amelyben a résztvevők fülhallgatóval a fejükön sétáltak egy megadott útvonalon, egyszerre 50-en.

PLACCC fesztivál – Wa(l)king the City

Az ARTOPOLIS egyesület keretein belül működő PLACCC fesztivál (amely 2008 óta működik) alapvető célja a külföldi köztéri és helyspecifikus alkotások népszerűsítése és magyarországi bemutatása, valamint azon magyar alkotók támogatása, akik helyspecifikus produkciókat szeretnének létrehozni.²⁵ A 2020-as év számukra sem kezdődött problémamentesen, így a külföldi produkciók helyett teljes mértékben a magyar művészekre fektették a hangsúlyt, ezzel is segítve munkásságukat a bizonytalan helyzetben.

A koppenhágai Nemzeti Színházzal koprodukcióban hozták létre a *Wa(l)king the City* pályázati kiírásukat, amelynek célja egy köztéren megvalósított, művészeti mikroprojekt létrehozása volt. A projekt lefolyása alatt²⁶ a művészek feladata egy öt órás séta a városban, ahol tetszőlegesen kiválasztva hat alkalommal bejelentkeztek online felületen. Az útvonal megtervezése és kialakítása teljesen a művészre volt bízva.²⁷ A 2020-as rendhagyó PLACCC fesztivál különlegessége, hogy az óvatos nyitás fázisának lehetőségeit kihasználva az újra használható fizikai teret ötvözték az online térrel. Ebben az időszakban ugyanis az emberek már bizonyos feltételek mellett kimehettek az utcára, de a karantén okozta bizonytalanság és félelem még többnyire érezhető volt.

A projektek palettája nagyon változatos volt. Láthattunk több képzőművészeti alkotást is, ilyen volt például Murányi Marcell *Bug Hotel* projektje, amelynek lényege, hogy a művész a város különböző pontjain elhelyez-

te az általa kialakított bogár lakásokat, amelyek menedékként szolgáltak a rovarok számára. Zenés performanszokat is követhetünk, ugyanis több különböző élőzenés koncert került terítékre változatos helyszíneken például Porteleki Áron hajnali minikoncertje, vagy Kovács Márton és Móser Ádám zenés performansa. A fentebb említettek mellett a legizgalmasabbak talán azok a projektek voltak, amelyek valamilyen társadalmi problémával foglalkoztak. Ilyen volt Juhász Gergő *Make it visible* hajléktalan emberekről készített portrészorozata, amelyet sajátos public art-ként állított ki Budapest forgalmasabb területein, vagy Vass Imre *#nagydolog* mozgás performansa, amiben nagy mennyiségű WC papír cipelésének segítségével igyekezett szembesíteni az embereket a kezdeti járványidőszak fejetlenségeire.

A PLACCC fesztivál összes projektje valamilyen formában reagált a járványra: abból indult ki, vagy éppen azt volt hívatott elfeledtetni. Elsősorban nem profi produktum létrehozása volt a cél, egy kísérleti terepet alakítottak ki, egyesítve az online és a fizikai tér adta lehetőségeket. Mindenik produkció esetében a nézőnek/résztevőnek megvolt a lehetősége arra, hogy köztéren is találkozzon az alkotókkal, fizikai valójában is részese legyen a projektnek, de online is követhette, aki még nem tehette meg ezt a „bátor” lépést.

A fesztivál koronavírus-kiadása új formátummal kísérletezett, ha abból indulunk ki, hogy egyesítette a fizikai és az online teret. Utóbbiban is azonos a néző és az alkotó ideje, mivel a bejelentkezések *live*-ban történtek minden egyes alkalommal. Esetenként a közvetítés nézőjének beleszólása is volt a történésekbe,²⁸ egyes performanszok eseté-

²⁵Az ARTOPOLIS egyesületről lásd a PLACCC fesztivál hivatalos oldalát, hozzáférés: 2021. 05.23., <https://placcc.hu/2018/06/03/artopolis/>.

²⁶ A projekt 2020. június 27-től július 21-ig tartott

²⁷ A bejelentkezések történhetek sorozatosan vagy modulárisan ismétlődve is.

²⁸ Például a városi séta keretén belül a közvetítés nézői a komment szekcióban szavazhattak a zenéről, valamint az útvonalról is, hogy merre fele szeretnék venni az irányt.

ben pedig résztvevővé is válhatott a város embere.

A PLACCC fesztivál nem tért el az eredeti célkitűzésétől, csupán átalakította azt a jelen körülményeihez mérten, elsősorban a célokat vette irányadónak a fesztivál szervezésekor és abból kiindulva teret engedett a kísérletezésnek. A helyspecifikus alkotások megmutatásának céljától sem távolodtak el, csupán tágították a hely fogalmát, ami a 2020-as évben a köztér helyett lehetett a számítógép/eszköz képernyője, személyes tér, vagy telefonvonal is.

Ha hosszútávon nem is valamilyen új formátumot sikerült létrehozni, az utókor számára mindenképp jelentős és hasznos korle nyomatot tudhatnak magukénak²⁹, amely (színház)történeti szempontból elmaradhatatlan, ugyanis egyfajta dokumentáció a XXI. századi (értsd: technikai fejlettség korszaka) vírus alatti színház alkotási lehetőségeinek.

Következtetések

Összességében elmondható, hogy azok a színházi intézmények, amelyek többnyire korábban is műfajok között mozogtak, a kortárs körülményekhez való folyamatos adaptálódást tekintették a színház céljának, hamarabb és termékenyen tudtak reagálni az új helyzetre, mint mainstream társaik.

A megállás, az elmélkedés ideje lehetőséget teremtett arra, hogy lelassuljunk, szembe nézzünk önmagunkkal. A színházaink esetében arra volt jó ez az időszak, hogy elindított egy nyílt diskurzust a színház diszpozitívumával kapcsolatban, az alkotók az eddiginél nagyobb mértékben kérdőjelezték meg addigi határaikat, és mertek lépni a kísérletezés irányába. A rohamosan fejlődő digitalizált korunkban szükséges, hogy a

színházi intézmények is számoljanak a napjainkba szervesen beépült jelenséggel. Ki tudja mit hoz még a jövő (színháza) számunkra?

Bibliográfia

- BAKK Ágnes Karolina, szerk. „Körkérdés a karanténszínházról – Adorjáni Panna, Deres Kornélia, Hegyi Réka, Herczog Noémi, Imre Zoltán, Kiss Krisztina, Köllő Kata, Kricsfalusi Beatrix, Péter Beáta, Ungvári Zrínyi Ildikó, Varga Anikó”, *Játéktér* 9, 2 sz. (2020): 3–36.
- DERES Kornélia. *Képkalapács*. Budapest: JAK füzetek, 2016.
- FRITZ Gergely, „Örülök, hogy nincs több művészet”, *Játéktér*, hozzáférés: 2025.07.25., <https://www.jatekter.ro/?p=33274><https://www.jatekter.ro/?p=33274>.
- KRICSFALUSI Beatrix. „A Színház krízishelyzetben, Tudás Trambulin – Trafó Kortárs Művészetek Háza ismeretterjesztő sorozat”, hozzáférés: 2025.07.25., <https://www.facebook.com/trafohouse/videos/179913170472417>.
- NÉMETHI Eszter. „Seholsincs. »Karanténprojekt« a karantén előtti időkből, *Színház* 53, 5–6. sz. (2020): 39–40.

²⁹ Revizor OFFline, *Milyen is lehetne, amikor lesz?*, hozzáférés: 2025.07.25., <https://www.youtube.com/watch?v=HigjOiF76YU>.

Benned a létra? A társadalmi mobilitás színpadi reprezentációja a Független Színház Magyarország *Apák és fiaik* című előadássorozatában

PAMLÉNYI LAURA

Molnár Kovács Dorottya az *Olvasd jobba az életed! A magyar self-help kultúra helyzete a könyvpiac tükrében* című kutatása szerint a self-help, azaz önfejlesztő, önségítő könyvek az utóbbi két évtizedben a nem fikciós irodalom sikertörténetévé váltak. Bár a teljesebb élet elérésének módjával foglalkozó irodalomra már időszámításunk előtt is találunk példát (lásd Platón, Arisztotelész vagy Seneca), a self-help irodalom gyökerei a 18. századi Amerikában megjelenő, egy marék babból vagyont kovácsolni képes self-made man-ek önéletírásaiban keresendők. Az önségítő, önfejlesztő könyvek gyakran arra a feltételezésre épülnek, hogy a társadalmi mobilitás minden esetben az azt elérni kívánó egyén személyes tulajdonságaival (kitartás, szorgalom stb.), képességeivel és készségeivel, hozzáállásával valósítható meg, és az úton nem számítanak az olyan egyenlőtlenségi dimenziók, mint a származás, etnicitás, osztályhelyzet vagy a családi háttér.¹

2023-ban jelent meg Durst Judit, Nyíró Zsanna és Bereményi Ábel szerkesztésében *A társadalmi mobilitás ára: Elsőgenerációs diplomások és az osztályváltás következményei* című tanulmánykötet, amely közel kétszáz interjú felhasználásával készült. A könyv bevezetőjében többek között arról olvashatunk, hogy azzal ellentétben, amit a „csináld meg a saját szerencsédet” elvét képviselő, self-help könyvek közvetítenek, a

valóságban a társadalom osztályszerkezetének, egyenlőtlenségi rendszereinek vizsgálati azt mutatják, hogy a különböző társadalmi helyzetbe születettek között nincs egyenlő versenyhelyzet, emiatt a mobilitás esélye csökken, és bár nem elérhetetlen, annak, akinek mégis sikerül, komoly árat kell érte fizetnie.² A könyv bevezetésében a szerzők megemlítik Diane Reay *The Cruelty of Social Mobility: Individual success at the cost of collective failure* című munkáját, amelyben a szerző amellet érvel, hogy a társadalmi mobilitás egy optimista fantázia, amelynek következtében az elnyomó hatalmi struktúrákhoz kötünk pozitív feltevéseket, és melynek ígérete lehetővé teszi a kapitalista társadalom számára, hogy fenntartsák a társadalmi egyenlőtlenségeket.³ A könyvben szereplő tanulmányok sorra veszik a mobilitás rejtett költségeit, így többek között azt, hogy a mobilitásnak milyen pszichológiai hatásai vannak, illetve, hogy az osztályváltásuk hogyan határozza meg a felfelé mobil egyének személyes kapcsolatait. A könyv megállapítja, hogy a rasszizált kisebbséghez tartozó

² DURST Judit, NYÍRÓ Zsanna és BEREMÉNYI Ábel, szerk., *A társadalmi mobilitás ára: Elsőgenerációs diplomások és az osztályváltás következményei* (Budapest: Gondolat Kiadó – ELKH Társadalomtudományi Kutatóközpont, 2023).

³ DIANE REAY, „The Cruelty of Social Mobility: Individual success at the cost of collective failure”, in *Social Mobility for the 21st Century*, szerk. Steph LAWLER, Geoff PAYNE, 146–157 (London – New York: Routledge, 2017).

¹ MOLNÁR-KOVÁCS Dorottya, „Olvasd jobba az életed! A magyar self-help kultúra helyzete a könyvpiac tükrében”, *ME. DOK Média-Történet-Kommunikáció* 13, 2. sz. (2018): 5–26.

romák számára az osztályváltás nagyobb költséggel jár; az előrelépéshez nem csak egyéni erőfeszítésre, de számos rendszer-szintű akadály leküzdésére is szükség van, ráadásul a társadalmi mobilitás költségei az egyén lelkiállapotára is hatással vannak. Ahogyan a tanulmánykötet bevezetőjében fogalmaznak a szerzők: „egy látható, rasszizált kisebbségi csoporthoz tartozás a társadalmi ranglétra tetején is olyan pszichológiai költségekkel jár, amelyek ismeretlenek a többségi társadalom tagjai számára.”⁴

Tanulmányomban a Független Színház Magyarország elnevezésű színházi társulat *Apák és fiaik* című, roma önreprezentációs előadássorozatát elemzem. A három előadás a romák intergenerációs, nemzedékek közötti osztályváltását mutatja be. A bemutatók kivételesek abból a szempontból, hogy a romákat atipikus módon, felfelé mobil egyénként jelenítik meg, miközben nagyfokú hitelességgel ábrázolják mindazt a nehézséget és küzdelmet, amelyet egy felfelé irányuló társadalmi mobilitásra törekvő romának meg kell élnie. Úgy vélem, hogy míg az egy *A társadalmi mobilitás ára*hoz hasonló tanulmánykötetnek jóval kisebb esélye van arra, hogy eljusson azokhoz, akik éppen osztályváltás előtt állnak, vagy ráléptek annak az útjára, egy művészeti produktum, esetünkben egy színházi előadás képes arra, hogy egy fikciós történetbe ágyazva, direkt módon edukáljon és segítsen mindazoknak megérteniük saját magukat, akik hasonló problémákkal küzdenek. Bár az *Apák és fiaik* előadássorozat roma önreprezentációs előadásokból áll, nem kizárólag a roma kisebbségi csoporthoz tartozó egyének azonosulhatnak a színpadon látottakkal, hanem bárki, aki a perifériáról érkezve lépett át egy magasabb társadalmi osztályba.

Tanulmányom célja bemutatni, hogy az előadásokban az alkotók miként ábrázolják a

szereplők osztályváltásának lehetőségeit és korlátait, illetve annak költségeit, rejtett mechanizmusait. Az egyes előadások elemzése előtt röviden bemutatom a Független Színház Magyarország sokszínű tevékenységét, különös tekintettel az *Apák és fiaik* előadássorozatra.

A Független Színház Magyarország tevékenysége. Apák és fiaik.

A Független Színház Magyarország 2007 óta működik. Alapításának célja az volt, hogy szülessen egy olyan színházi társulat, amely a színházművészet mellett az oktatás eszköztárával indíthat párbeszédet égető társadalmi problémákról. Fő profiljuk, hogy művészeti és oktatási projekteikkel hátrányos helyzetű, roma és nem roma fiatalokat segítsenek hozzá ahhoz, hogy cselekvőképes, döntéshozó, aktív állampolgárrá váljanak, akik akár a színházi, akár más szakmában megtalálják a számításukat. Fontosnak tartják, hogy a kultúra elérjen azokhoz az emberekhez is, akiknek társadalmi helyzetük miatt nincs hozzáférésük. Ezeken felül érzékenyítő előadásaikkal, programjaikkal azért is dolgoznak, hogy a romák és a nem romák között feszülő ellentéteket oldják, ahogyan ők fogalmaznak: „Te választasz: ha a másikonban problémát látsz, bármit teszel, csak romlani fog a helyzet. Ha partnerként fordulsz hozzá, egy idő után társadalmi fog viselkedni.”⁵ Célként jelölik meg továbbá, hogy létrehozzanak olyan alkotásokat, amelyek hiteles képet adnak napjainkról a jövő generációi számára, illetve, hogy széles körben megismertessék a nézőkkel a roma színházat és annak sokszínűségét.⁶

A Független Színház Magyarország a hazai színházi palettán különleges helyet fog-

⁴ DURST, NYÍRÓ ÉS BEREMÉNYI, *A társadalmi mobilitás ára...*, 31.

⁵ A Független Színház Magyarország honlapja, hozzáférés: 2025.01.29.,

<https://independenttheater.hu/rolunk>.

⁶ Uo.

lal el: a fenti célokkal összhangban a színház munkatársai nem kizárólag előadásokat hoznak létre, hanem oktatási workshopokkal, drámapedagógiai foglalkozásokkal, nemzetközi projektekkel színesítik profiljukat. Az előadásaik rendre olyan témákat dolgoznak fel, melyekkel segítenek a hátrányos helyzetű fiataloknak az identitásuk megtalálásában, a saját értékeik felfedezésében. Roma önreprezentációs előadásaikban a romák aktív, értékvezérelt, változást hozni képes szerepet kapnak, ami egyedülálló a hazai színháztársaságban.

Az *Apák és fiaik* című előadássorozat három, egymással nem összefüggő előadásból áll (*Békamesék*⁷, *Rothadó madarak*⁸, *Országépítő*⁹). A három előadás az egyéni történetek bemutatása mellett generációs különbségeket és konfliktusokat is feltár. A darabok bár hangsúlyosan roma szereplőket állítanak a középpontba, az előadások által bemutatott nehézségek sok esetben nem kizárólag a roma embereket érintik, hanem a származás tekintetében a többséghez tartozó, de az osztályhierarchiában hasonlóan alsóbb státuszú egyéneket is. Ezért az előadássorozat a roma egyéni és családi történeteken felül a periféria egészére nézve mutat be általános

problémákat és kihívásokat, amelyekkel etnikumtól függetlenül bárkinek szembe kell néznie, ha osztályváltásról beszélünk.

A *Békamesék* Leonor Teles *Egy batrachi ballada*¹⁰ című rövidfilmjéből inspirálódott. A filmben a rendező felhívja a figyelmet egy erősen diszkriminatív, Portugáliában bevett gyakorlatra, miszerint azoknak az üzleteknek a vezetői, akik szeretnék távol tartani a roma vásárlókat, békaszobrokat helyeznek ki az üzletek elé, azt feltételezve, hogy a romák félnek a békáktól. Az előadás kifordítja a gyakorlatot, amikor magukat a romákat ábrázolja békákként, akik a mocsárból indulnak, és mire elérkezünk a legfiatalabb generációig, a legifjabb békából király lesz. Az előadásban fontos szerepet kap az identitás meg hasonlítása, a saját közösséggel való szembe kerülés, és annak a kérdésnek a tárgyalása, hogy egyetlen ember sikertörténete hozhat-e pozitív változást a romák egészére nézve?

A *Rothadó madarak* Holdosi József (1951–2005) roma író, költő, tanár történetét vette alapul. Holdosi Vépen született, családjával a település végében lévő cigánysoron élt, innen jutott el Szombathelyre, ahol magyartörténelem szakos tanárként dolgozott. *Kányák*¹¹ című regényéért 1979-ben megkapta a Művészeti Alap „Legjobb első kötetes szerző” díját. Halála után a város díszsírhelyet adományozott neki, volt iskolája emléktáblával tisztelgett előtte.¹² A *Kányák*, annak személyessége miatt erős nemtetszést váltott ki családtagjaiból, különösen nagyapjából, aki be is perelte unokáját becsületsértésért. József kitaszítottá válik saját közösségéből, de a többségi társadalom elfogadását

⁷ Író: Balogh Rodrigó és Illés Márton, rendező: Balogh Rodrigó, előadják: Babindák István, Balogh Orsolya, Nemcsók Nóra, Oláh Norbert, Varga Dávid, bemutató helyszíne: OFF-Biennále, bemutató időpontja: 2021. május 16.

⁸ Író, rendező: BALOGH Rodrigó, HOLDOSI József: *Hajh, cigányok, hajh, kányák*, valamint *Kányák* c. írásainak felhasználásával, dramaturg: Bogya Tímea Éva, előadják: Balogh Orsolya, Varga Dávid, bemutató helyszíne: FÜSZI, bemutató időpontja: 2023. március 25.

⁹ Író, rendező: Balogh Rodrigó és Illés Márton, előadják: Csányi Dávid, Farkas Ramóna, Nemcsók Nóra, Szegedi Tamás András, bemutató helyszíne: FÜSZI, bemutató időpontja: 2023. június 30.

¹⁰ *Balada de um Batráquio* (2016). Író, rendező: LEONOR Teles.

¹¹ HOLDOSI József, *Kányák* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978).

¹² SZABÓNÉ KÁRMÁN Judit, *A magyarországi roma/cigány értelmiség historiográfiája, helyzete, mentális állapota* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2012), 130.

sem sikerül elnyernie. Az előadás a pert groteszk módon és a sötét humor eszközeivel állítja színpadra.

Az előzőekhez hasonlóan az *Országépítők* szintén generációs konfliktusokat is tárgyaló előadás. Nagypapa és fia mindketten a falu határában vetik a vályogot, de a fiú többre vágyik: magyar munkás akar lenni, a többséghez akar tartozni, és ehhez kész megtagadni saját identitását is. Ám azzal, hogy elvesz egy parasztlányt, nemhogy nem fogadja be őt a domináns társadalmi csoport, feleségével együtt taszítja ki magából, majd közös gyerekeik is a kisebbség részévé válnak. A fiú, aki immáron maga is édesapa, feleségével együtt egy kizárólag romákat foglalkoztató téglagyárban keresi a kenyérrevalót egészen addig, amíg a gyár be nem zár, és a munkanélküliségből fakadó létbizonytalanság a család mindennapjaira is rányomja a bélyegét. Utolsó fillérjeikből is támogatják gyermekeik iskoláztatását, de úgy néz ki, hogy a magasfokú iskolázottság nem garancia a sikerre. A lánygyermek az egyetemig küzdi magát, de mivel a család anyagi gondjai miatt dolgozni kényszerül, épphogy beteszi a lábát az egyetemre, rájön, hogy a kettő egyszerre nem működik. El kell engednie a felsőoktatást, visszacsúszik a létrán, csapóként kezd dolgozni a helyi kocsmában. A családból egyedül a fiúgyermeknek sikerül az amerikai álmot elérnie, sikeres építőipari céget építenie.

Az *Apák és fiaik* című előadástrilógia műfaji megjelölése *punkopera* amely már önmagában is beszédes, hiszen két, egymással ellentétes műfaji hagyományt kapcsol össze: az operát, mint az európai magaskultúra emelkedett, arisztokratikus gyökerű műfaját, valamint a punkot, mint radikálisan alulról jövő, lázadó, nyers zenei és kulturális attitűdöt. E hibrid forma választásával az előadások reflektálnak arra a kirekesztettségre, amelynek következtében a roma közösségek hagyományosan kiszorultak a kultúra magas presztízsű intézményeiből. Az előadásokban

a színészek énekbeszédet alkalmaznak: míg a *Békamesék* szinte teljes egészében erre a formára épül, addig a *Rothadó madarak* és az *Országépítők* esetében a songok csupán időről időre szakítják meg a cselekményt. Az énekbeszéd, mint az opera műfajából átemelt eszköz, a kisebbségi lét hétköznapi küzdelmeit tematizáló előadássorozatban brechti elidegenítő effektusként működik. Az emelkedett forma és a hétköznapi tartalom kontrasztja lehetővé teszi, hogy a néző a megszokott helyzeteket szokatlan közegben érzékelje és kritikai módon értelmezze azokat a társadalmi struktúrákat, amelyeket természetesként fogad el.¹³ Az előadásokban több ponton beazonosíthatók olyan jellegzetességek, amelyek Brecht színházi esztétikájára emlékeztetnek, tanulmányomban röviden ezekre is kitérek.

Tanulmányomban a három előadást párhuzamosan, négy szempont szerint elemzem, ezek a következők:

1. Hogyan jelenítik meg az előadások a szereplők generációkat felölelő foglalkozási osztályváltását?
2. Az előadások hogyan ábrázolják az osztályváltók identitásának alakulását, milyen belső konfliktusok kísérik ezt a folyamatot, és hogyan befolyásolja a kibocsátó közegükkel és a családjukkal ápoltt kapcsolatukat?
3. Az előadásokban a roma és nem roma szereplők közötti párkapcsolat, házasság hogyan segíti vagy éppen hátráltatja előrehaladásukat a társadalmi hierarchiában?
4. Hogyan viszonyulnak a szereplők az oktatáshoz és a munkához, illetve milyen szerepet játszanak ezek az osztályváltásukban?

¹³ KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 177.

Az előadások elemzése
 1. Az intergenerációs, foglalkozási
 osztályváltás ábrázolása

Mind az *Országépítők*ben, mind a *Békamesék*ben egy három generációt felölelő foglalkozási osztályváltást láthatunk. Az előbbiben id. Orsós József vályogvetőként dolgozik. Társadalmi mellőzöttségét jól mutatja, hogy a perifériának számító falu szélén dolgozik, a központba nem jár be, mivel nem látják ott szívesen. Folyamatosan vándorol, hiszen egy faluban csak egy-két házat kell építenie egy szezonban, ha azokkal elkészül, továbbáll új munka reményében. A következő generációt képviselő ifj. Orsós Józsefnek már sikerül elhelyezkednie egy téglagyárban, fix munkahelye lesz, megélhetése kiszámíthatóvá válik, egészen addig, amíg a gyár be nem zár, és a munkanélküliségből fakadó létbizonytalanság a család mindennapjaira is rányomja a bélyegét. József fia, Robi, akinek sikerül az osztályváltás, egy építőipari vállalkozás tulajdonosává válik, saját lakásra tesz szert, stabil jövedelmet, teljes anyagi biztonságot tudhat magáénak.

A *Békamesék*ben a család legidősebb tagja, Béla, habár villanyszerelőnek tanul, hosszasan munkanélküliség után biztonsági őrként kap állást, Oláh Norbert *A cigány művész szorongása*¹⁴ című téglaléből készült installációjának másolatát kell őriznie, amelyen olyan hívószavak olvashatók, mint „szegregáció”, „reprezentáció”, „félelem” vagy „előítélet”. Ez az installáció az előadás egyetlen díszlete. A többi előadásra is jellemző visszafogott eszköztár – a minimális díszlet, jelmez, technikai effektusok – nem csupán

anyagi korlátokat tükröz, hanem tudatos esztétikai állásfoglalásként értelmezhető. A „hiány” ebben az összefüggésben produktívá válik: az előadások mellőznek mindenféle spektakulument, amely a néző figyelmét elterelheti és teljesen a történetmesélésre irányítja azt. A díszletelemek csak annyit mutatnak meg, ami a cselekmény megértéséhez nélkülözhetetlen, a forma visszafogottsága pedig felerősíti a testek jelenlétét, az elhangzó történetek tartalmi súlyát. A befogadás így nem csupán esztétikai „gyönyörködés”, hanem konfrontáció: a színház közvetlensége révén a néző önnön pozíciójára és felelősségére is reflektálni kénytelen.

Mindhárom előadás csekély számú, legfeljebb öt-hat színészt állít a színpadra, így gyakran (főképp a *Rothatdó madarak* esetén, ami mindössze két színészt mozgat) előfordul, hogy egy színésznek több szerepet kell eljátszania. E megoldás túlmutat a praktikumon: az, hogy egy színész játszik nőférfit, fiatal-időst, romát-nem romát, felhívja a figyelmet arra, hogy a társadalmi szerepek nem természetesek, hanem a hatalom által konstruáltak. Különösen fontos ez annak a fényében, hogy a társadalomban az emberek ezen „kategóriák”, bináris oppozíciók mentén kapnak lehetőségeket vagy állítanak eléjük korlátokat.

Az *Országépítők*ben Szegedi Tamás András játssza a nagyapát és a fiút, ezzel hangsúlyozza a transzgenerációs traumák öröklődését és a nagyapa és a fiú közötti hatalmas osztálytávolságot, amely végül a gyors sebességű társadalmi ugrás egyik következményéhez, az eltávolodáshoz vezet. A szereplőváltások az előadásokban nem rejtve, hanem szándékoltan látható módon zajlanak: a színészek nem törekednek arra, hogy az átváltozásaik „láthatatlanok” maradjanak, sőt, az *Országépítők* egyik jeleneiben – ahol a nagyapa és az unoka egyszerre van jelen a színen – a színész nyíltan, folyamatos váltásokkal játssza mindkét szerepet. Ez a megoldás a színház önreflexív jelle-

¹⁴ A kiállítás az OFF-Biennále Budapest kerekein belül valósult meg, az alkotás 2021. április 23. és május 16. között volt megtekinthető az egykori Roma Parlament (1084 Budapest, Tavaszmező utca 6.) épülete előtt, aminek helyén roma kulturális központ épült volna, de ez nem készült el.

gét erősíti, hiszen rámutat saját mesterségességére. Nem kelt illúziót, nem ad lehetőséget az érzelmi azonosulásra, inkább elidegeníti és kritikai pozícióba helyezi a nézőt.¹⁵

Mindkét darabban az egyes generációk tagjai úgy jutnak egyre feljebb a társadalmi ranglétrán, hogy közben ugyanabban a szakmában, de mindig egy magasabb pozícióban helyezkednek el: az *Országépítők*ben az építőiparban, a *Békamesék*ben pedig biztonsági szakemberekként találunk munkát. Ahogyan a hasonló foglalkozás, az egyes szereplők nevei is látványossá teszik a generációról generációra történő előrehaladást. A *Békamesék*ben bár mindhárom generáció képviselőjét Bélának hívják, a legfiatalabb generáció tagja az egzotikus Luca művésznevet választja. A gesztus azt szimbolizálja, hogy a kitörés lehetősége azok számára nyílik meg, akik megtörik a családi hagyományokat és mintákat, eltávolodnak a kibocsátó közegüktől, ezt a változást pedig szimbolikusan egy eltérő keresztnév testesíti meg. A névcsereének sorsalakító funkciója van, más irányba terelhető vele az emberi élet útja¹⁶, és a név által, egy külföldinek tűnő identitás felvételével roma gyökereitől is eltávolítja magát. Bár az előadás nem tér ki rá, ennek egyik oka lehet az is, hogy a külföldi identitás felvételével kevesebb negatív diszkrimináció érheti őt a társadalomban, mint romaként.

A *Rothadó madarak* az *Országépítők*kel és a *Békamesék*kel ellentétben nem egy fokozatosan, generációról generációra bekövetkező feltörekvéstörténetet mutat be, hanem a nagyapa és az unoka perét, ami azon túl, hogy családi és generációs konfliktus, két különböző társadalmi osztály egymásnak feszülése is. A munkáscsaládból érkező József azon az áron válik értelmiségivé, hogy közeli hozzátartozói ellene fordulnak. A darabban

kiemelt szerepet kap az értelmiségi létet leértékelő ideológia, amit leginkább a munkáosztályba tartozó nagyapa képvisel: unokájára az előadás egy pontján „szenvetődőfejjű értelmiségiként” hivatkozik, akinek a sok tudástól lett ilyen ábrázata. Az előadás részleteket mutat meg a perből, az egyik jelenetben látható, hogy első fokon a bíró egész egyszerűen azért ad igazat a nagyapának, mert ő munkás, az unokája pedig értelmiségi.

Amint az látható, általános tendencia, hogy az előadások sok évet ölelnek fel, így bár felfedezhető egy lineárisan kibontakozó cselekmény, a nagy időugrások, az epizodikus struktúra is segíti a néző távolságtartását. Ezen túl az előadások a személyeket és az eseményeket gyakran historizálva mutatják be, hogy a néző ne abszolútnak és öröknek lássa a dolgokat, ne megváltoztathatatlanak a világot, hanem változónak, változtathatónak és kritizálhatónak, ami a brechti színházi esztétika egyik alappillére is.¹⁷

A szociológusok a nemzedékek közötti, azaz intergenerációs társadalmi mobilitást hagyományosan a foglalkozás szempontjából mérik, amikor összevetik az apa és a leszármazott foglalkozását.¹⁸ A mainstream mobilitáselemzések – legyenek bármennyire részletesek – adatokat számszerűsítene, és a szubjektív elemek, nehézségek, rejtett mechanizmusok, az osztályváltás érzelmi lenyomatai az elemzések során láthatatlanok maradnak, így szükség van kis mintán alapuló esettanulmányokra, személyes történetekre is, amelyek feltárják az osztályváltás költségeit. Az *Apák és fiaik* című előadásorozat megmutat általánosan jellemző kihívásokat, magatartásformákat, feszültségeket, amelyek a mai Magyarországon élő, alacsonyabb származási osztályhelyzetből magasabb osztályhelyzetbe kerülő egyéneket

¹⁵ KÉKESI KUN, *A rendezés színháza*, 174.

¹⁶ TAKÁCS Szilvia, „A nevek mágiaja”, *Névtani Értesítő* 27, (2005): 248–256.

¹⁷ KÉKESI KUN, *A rendezés színháza*, 173.

¹⁸ ANDORKA Rudolf, *Bevezetés a szociológiába* (Budapest: Osiris Kiadó, 2006), 234.

érintheik. A színház mint közvetítő médium hozzáférhetővé, elérhetővé teszi ezek az általános tapasztalatokat, amelyekkel a tudományos szféra foglalkozik, de kutatások és tanulmányok által ezek az eredmények nem képesek átszivárogni a közbeszédbe, eljutni azokhoz, akik hasonló helyzet előtt álló, vagy helyzetben lévőkhöz, akiknek a látottak segítséget jelenthetnek a saját mobilitási útjuk megélése során.

2. Kettős identitás, generációs szakadékok

„Mindenki kiválasztott (...), aki a cigányságból az első között elindul. Tagadással kezdődik, megtagadjuk apánkat, anyánkat (...) és vissza kell térnünk hozzájuk, szólni velük, értük, még akkor is, ha tudjuk, hogy koronás kígyók vagyunk, és utunk a szelencebokrokban csak az ajtóig vezet, nekikoccantjuk koronás fejünket, és meghalunk...”¹⁹

Így ír Holdosi József a *Fogoly* című kisregényében az osztályváltó romák életútjáról. Az *Országépítő*kben az apa, József is pontosan ezt az utat járja be. Józsefnek el kell hagynia dialektusát, és el kell sajátítania a sztenderd magyar nyelvet, hogy asszimilálódni tudjon, maga mögött hagyja a vályogvetést, és munkát kapjon egy téglagyárban. A gyakorláshoz a „Magyar munkás leszek, ha addig élek is” mondatot ismételteti, ami tükrözi azt, hogy roma identitását egy bizonyos értelemben és mértékig valóban el kell temetnie, hogy befogadja őt a többségi társadalom. József ebben a jelenetben átöltözik: parasztingjét zakóra cseréli, csupasz lábára bőr mokaszint húz.

Victor Turner szerint az alacsonyabb státusból egy magasabbra történő eljutás egy átmeneti állapoton keresztül vezet, az emlí-

¹⁹ HOLDOSI József, *Cigánymózes; Fogoly; Hajh, cigányok, hajh, kányák!* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987), 174.

tett jelenetben József ezt éli meg. A liminális személyek, vagyis „küszöbemberek” köztes területen helyezkednek el; már elkülönültek, leváltak a társadalmi struktúra egy korábbi, rögzített pontjáról, de még nem kerültek egy új, állandó állapotba, nem foglalták el új társadalmi pozíciójukat. A liminális személyeket gyakran ábrázolják részlegesen vagy teljesen meztelennek, úgymond kivetkőztetik őket világi tulajdonaikból, jelezvén, hogy ebben az állapotban nem birtokolnak semmit (például ruhákat), amiből kiderülne társadalmi szerepük, hiszen ebben az állapotban nem is rendelkeznek ilyenekkel. József „engedelmesen” ismételteti ugyanazt a mondatot átalakulása közben – a passzivitás, megadó viselkedés szintén jellemző erre a fázisra. Turner koncepciója szerint a liminalitás állapotában a személy *tabula rasa*, amire a társadalom nyomja rá a formát. József a következő fázisba lépve – visszafogadás vagy újraegyesülés a társadalommal – olyan ruhákban áll előtűnk, és olyan kiejtéssel beszél, ami az új társadalmi státuszára jellemző, a tulajdonnéküliséget tehát újra felváltja a tulajdon.²⁰

A *Rothadó madarakban* József mintha benne ragadt volna a liminális fázisban; a régi társadalmi közegéből már kilépett, azzal, hogy értelmiségi lett, elszakadt tőle, de a többségi társadalom, ahová belépni készült, még nem fogadta be. Ahogyan az előadás egy pontján utal erre: „Bármit teszek, számukra cigány maradok. A cigányok szemében már gádzsó voltam. Mostanra semelyik világba sem tartozom.” József identitásának kialakítását az is nehezíti, hogy édesapja egyes házasságból született gyermek, tehát félig roma, félig paraszti származású. Már édesapjának is meg kellett küzdenie az eb-

²⁰ VICTOR TURNER, *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra: a Rochesteri Egyetemen (Rochester, New York) 1966-ban tartott Lewis Henry Morgan-előadások*, ford. OROSZ István (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 108.

ből fakadó nehézségekkel: családjának valamennyi tagja egy zenészegettesben játszott, és amikor az apa inkább a komolyzene iránt kezdett érdeklődni, saját közössége a származására hivatkozva magyarázta ezt: „Fintorogsz a cigány muzsikától? (...) Paraszt vér van benned, paraszt gög!” A jelenet jól példázza egyrészt azt, hogy a szereplők identitáskialakítását mennyire megnehezíti az egyik lábbal az egyik világba, a másikkal a másikba, tehát a teljesen sehová sem tartozás, az átmeneti, liminális fázisban ragadás. Másrészt világos lesz, hogy a rasszizmus nem csak a kisebbséghez tartozó egyéneket érintheti. Az, hogy az apa más zenét akar játszani, szimbolikusan is értelmezhető, ebben az értelemben a családi hagyományoktól való elszakadást, az eltérő úton járást is asszociálhatja.

A *Békamesék*ben visszatérő elem, hogy a szereplők azzal küzdenek, hogy lemorssósítsák magukról a mocsárszagot, hátrahagyják a „békahagyományokat”. Vagyis rákényszerülnek arra, hogy csökkentsék vagy eltitkolják roma identitásuk érzékelhető jegyeit a beilleszkedés érdekében. A „mi” és „ők” bináris oppozíciók különbségein alapul az identitásképzés alapmechanizmusa: ahhoz, hogy „valamivé” válhassak, meg kell tagadnom „valami mást” – legyen az akár a külsőm, a saját múltam, családi hátterem, közösségi szokások vagy gyerekkori élmények.

Az *Országépítő*kben az elhatárolódás következménye, hogy az egyes generációk között már-már áthidalhatatlan szakadékok képződnek, és ez nem csak az eltérő nyelvhasználatban tükröződik, hanem az eltérő életvitelben is. Az egyik jelenetben a nagyapa meglátogatja fiát és annak családját, akik az osztályváltásuk során egy tízemeletes házba költöztek. A nagyapa nehezen fogadja el a helyzetet, mivel az ő szemléletében nem embernek való az égből lakni. Az „égből lakás” jelentheti azt is, hogy József már édesapjánál magasabb pozíciót foglal el a társadalmi hierarchiában. Ugyanebben a

jelenetben, amikor megjelenik a nagyapa, a fiú a „többségi”, sztenderd magyar nyelven szól hozzá, azaz olyan szokásszerű normák szerint viselkedik, amit az új szocializációs közege elvár tőle, de amikor egy pillanatra megfeledkezik magáról, rövid időre visszavált a saját közegére jellemző hangképzésére, szófordulataira.

Pierre Bourdieu habitus-elmélete szerint a habitus „olyan gyakorlati érzék, amely meghatározza, hogy mit kell cselekedni egy adott helyzetben”²¹, vagyis olyan szokások, viselkedések, normák rendszere, amelyet az emberek a saját társadalmi környezetüktől vesznek át, és ez határozza meg az egyének ízlését, hogy hogyan értelmezik a világot és hogyan cselekednek. A hasadt habitus kifejezés azt az élményt írja le, amikor az egyén kibocsátó közegét – amelyben a habitus kialakult – és az egyén új társadalmi közegét összebékíthetetlenül más értékrend, szokásrendszer, viselkedési normák stb. jellemzik, és az egyének ezek között kell folyamatosan lavírozni, váltogatni ezeket, ez pedig komoly belső feszültséget okozhat.²²

Az előadásban Józsefet is ez a viselkedés jellemzi: osztályváltása következtében a habitusa megosztott lett, ennek egyik megnyilvánulása az, amikor meglátogatja őt az édesapja. A *Társadalmi mobilitás ára* című kötetben Kállai Ernő így ír a jelenségről:

„...van egy távolodó, de mégis a családhoz kötődő roma énjük, és van egy, a külvilág számára mutatott rejtőzködő identitásuk... ez a kettősség sajátos, sokszor nehezen megélhető lelki fo-

²¹ Pierre BOURDIEU, *A gyakorlati észjárás: a társadalmi cselekvés elméletéről*, ford. BERKOVITS Balázs (Budapest: Napvilág Kiadó, 2002), 37.

²² NÉMETH Krisztina, „Társadalmi tér, fizikai tér és habitus: Elméleti csomópontok és kutatási irányok”, *Szociológiai Szemle* 33, 2 sz. (2023): 56–80.

lyamatokat indít el bennünk, amelyek feldolgozása során a legegyszerűbb útnak a tisztán asszimilációs megoldások tűnnek. Ennek egyik eleme, különösen az idősebbek esetében, a nem romákkal kötött vegyes házasságok...”²³

A vegyes házasságra mindhárom előadásban láthatunk példát, viszont míg a *Békamesék*-ben egy hagyományosnak mondható, asszimilációt elősegítő házasság köttetik (Luca feleségül veszi a királylányt, ezzel nem csak kiérdemli a többségi társadalom elfogadását, hanem hatalmi pozícióhoz is jut), addig az *Országépítő*kben és a *Rothadó madarak*-ban a vegyes házasságot nem követi sikeres asszimiláció.

3. A párkapcsolat hatása a társadalmi mobilitásra

A *társadalmi mobilitás ára* című kötetben a Dés Fanni által írt fejezet azt vizsgálja, hogy a felfelé mobilis nők párválasztására, párkapcsolataira milyen hatással van a mobilitásuk. A kutatás interjúalanyai közül többen is arról számolnak be, hogy nehézségként élik meg, hogy olyan párt válasszanak maguknak, aki érti a mobilitásukkal járó küzdelmeiket, ezért gyakran olyan társat keresnek, akik maguk is hasonló mobilitási úton és az ezzel járó küzdelmeken mentek keresztül.²⁴

Az *Országépítő*kben ez némileg eltérően valósul meg, ugyanis a két fél közösen indul el a mobilitási úton. A darab elején megtudjuk, hogy Zsuzsannát férjhez tervezik adni egy falubéli férfihez, ezért keresi fel apja József apját, hogy megbízza a házépítéssel. Így ismerkednek meg Józseffel, akivel szerelembe esnek. Tehát ha nem ismerkednek meg egymással, akkor feltételezhető, hogy Zsuzsanna is a faluban marad, és József is előbb

vagy utóbb elvesz egy roma lányt – szükségük volt tehát egymásra, hogy elinduljanak a mobilitási újukon. Ám József hiába köt házasságot a többségi társadalomhoz tartozó Zsuzsannával, nem sikerül befogadást nyernie, sőt a többségi társadalom a feleséget is kiveti magából, és Orsós vezetéknévvel immáron ő is, és közös gyermekeik is a kisebbség részévé válnak. Ennek a hátrányait abban a jelenetben érzékeljük a leginkább, amikor miután mindketten munkanélkülivé válnak, Zsuzsanna megpróbál állást keresni magának, ám a vezetékeve hallatán mindenhol azonnal elutasítják.

Ahogy már említettem, a *Rothadó madarak* egyes szereplői vegyes házasságból születtek, ám ez mobilitásukban nemhogy nem segít, inkább hátráltató tényező. Míg az *Országépítő*kben a félvér gyerekek identitását a roma származásuk sokkal inkább meghatározza, úgy a *Rothadó madarak*-ban Józsefet a többségi társadalom romaként azonosítja, de családja a mobilitása miatt már nem úgy tekint rá, mint aki hozzájuk tartozik. Ez abban is megnyilvánul, ahogyan a nagyapa a per során „volt” unokámként hivatkozik Józsefre, ami határozott eltávolító gesztus a részéről. A darabban szó esik a muzsikás cigány dédnagyapa és a paraszti származású dédnagyanya kapcsolatáról, akik „minden nehézség ellenére vállalták egymást”. Erről a nehézségről az *Országépítő*k előadása is beszámol: miután Zsuzsanna feleségül megy a roma származású Józsefhez, családja kitagadja, és soha nem is keresi őt többet.

Szabó Laura tanulmányában így ír a kisebbségi csoportok tagjainak párválasztásáról:

„(...) a felek legtöbbször a másik társadalmi-gazdasági erőforrásokkal való ellátottságát mérik fel (milyen társadalmi-gazdasági előnyöket tud nekik a másik nyújtani) (...) vagyis azt, hogy a

²³ DURST, NYÍRÓ és BEREMÉNYI, *A társadalmi mobilitás ára...*, 372.

²⁴ Uo., 307.

másik fél mennyiben tud hozzájárulni a társadalmi mobilitásához.”²⁵

A *Békamesék*ben Luca iránt a művészi karrierje miatt a többségi társadalom nőtagjai most érdeklődnek, akik korábban talán elutasítók lettek volna vele szemben. Luca a rajongással kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy „be akar furakodni” azoknak a nőknek a testébe, akiknek a szülei távolságot tartottak az ő szülei testétől. A test ebben az összefüggésben nem csupán biológiai, hanem politikai tér: a „mi” és „ők” közötti határvonalak a testeken keresztül (például bőrszín) jól láthatóak. Ez a mondat utal arra, hogy a romák teste a többségi társadalom számára taszító, és az attól való távolságtartás jellemzi. Luca mondata a testeken keresztül való kirekesztés ellentéte: a test – amelyet korábban kizártak az intimitásból – bosszút áll és visszaköveteli a helyét. Egy nő mégis kiemelkedik a sorból, Lucának sikerül elcsábítania a királylányt magát. A királylány a színpadon műszörmé kabátban jelenik meg, amely rávilágít a királylány és Luca osztálykülönbségére.

A királylány és a béka története asszociálja a Grimm-fivérek *Béka király és Vashenrik*²⁶ című meséjét. A történet szerint a királylány beleejti egy forrásba az aranygolyóját, és egy béka lesz a segítségére a visszaszerzésben. A béka nem kér mást, mint hogy a királylány szeresse őt, a társa és játszópajtása lehessen, megossza vele az asztalát és az ágyát, vagyis a királylány kezét kéri a segítségért cserébe. A királylány ígéretet tesz a

békának, de betartani már nem akarja, végül – a király unszolására – mégis megteszi. Ám amikor a királylánynak az ágyába kellene fogadnia a békát, dühében hozzávágja a falhoz, ezt követően pedig a béka vonzó királyfivá alakul át. A békának meg kell halnia, meg kell szünnie békának lenni, hogy egy új – a királylány számára is tetsző – alakban szülessen újjá. Fontos kiemelni, hogy a békának voltak egyéb szándékai a királylánnyal a házasságon kívül, hiszen az átoktól, ami miatt békává változott, csak és kizárólag ő szabadíthatta meg.²⁷

Az előadásban, miután Luca és a királylány kapcsolata nyilvánossá válik, Lucának sikerül asszimilálódnia, tehát elmondható, hogy a királylány szerelme egyértelműen pozitív hatással volt a társadalmi felemelkedésére. Ahogyan a mesében, az előadásban is a békának, vagyis Lucának szüksége van a királylányra, hogy az megszabadítsa őt az „átoktól”, vagyis a diszkriminációtól, a többségi társadalom felől érkező, negatív bánásmódtól, és végül elfogadják őt. Viszont az továbbra is kérdéses marad, hogy a többi béka, vagyis a többi roma származású személy profitálhat-e Luca sikeréből, azaz pozitív hatással lesz-e Luca sikertörténete a többségi társadalom romákkal kapcsolatos előfeltevéseire?

A Babindák István klarinétos által alakított Luca miután sikeres és a többségi társadalom által is rajongott zenésszé vált, minikoncertet ad a nézőknek. A klarinétszóló után a nézők megtapsolják őt, Luca pedig filozofikus monológba kezd a tapsról. Számára a zene a hódítás, amely a tapsig tart: a taps kellemetlen élmény, ami véget vet a hódításnak, általa a zenész legyőztetik. Úgy értelmezi, hogy a közönség azt gondolja, hogy egy zenésznek épp annyira szüksége van a tapsra, mint a közönségnek a ze-

²⁵ SZABÓ Laura, „Roma-nem roma vegyes párkapcsolatok és etnikai reprodukció a roma nemzetiségű nők körében Magyarországon 1990, 2011”, *Demográfia* 65, 2–3 sz. (2023): 235–278.

²⁶ JACOB GRIMM és WILHELM GRIMM, *Gyermek- és családi mesék*, ford. ADAMIK Lajos és MARTON László, (Budapest: Magvető Kiadó, 1989), 19–22.

²⁷ BARDOS József, „Csodás átváltozás a tündérmesében: Mitől változik meg a hős?”, *Könyv és nevelés* 14, 3. sz. (2012): 94–105.

nészre. Monológja zárásaként a nézőkre nézve azt mondja: „Nem győzhettek le engem!” Annak a fényében, hogy míg a színpadon roma színészek vannak, a nézőtérben pedig javarészt a többségi társadalom képviselői ülnek e zárás értelmezhető úgy is, hogy a taps a domináns társadalom jóváhagyó, értékelő gesztusa, amely alá-fölrendeltségi viszonyt feltételez, Luca pedig elutasítja azt, inkább önálló, autonóm módon, saját feltételei szerint szeretné érvényesíteni művészetét a színpadon.

4. Az oktatás és a munka szerepe a társadalmi mobilitásban

Az oktatási reziliencia fogalmát a magyarországi kutatásokban általában a gyermekek szocioökonómiai hátterére építve határozzák meg. Ennek értelmében egy tanuló akkor tekinthető reziliensnek, ha hátrányos helyzete vagy kedvezőtlen körülményei ellenére is jól teljesít az iskolában.²⁸ Ilyen hátráltató tényező az is, ha a saját közösségükben az oktatást leértékelő ideológiával találkozunk, és a szülők részéről nincs meg a kellő aspirációs tőke.

Reziliens tanulókkal mindhárom előadásban találkozhatunk, akik különböző módokon fejezik ki ellenálló képességüket: az *Országépítők*ben a legfiatalabb generáció női tagja az, Zsuzsika, aki az általános iskolától kezdve kiemelkedő tanulmányi eredményeket produkál: szorgalmasan tanul, könnyen megszerzi az érettségit. A szülei támogatják, ami pozitív hatással is lehetne a társadalmi mobilitásának költségeire nézve. A lány úgy dönt, hogy jelentkezik a felsőoktatásba, de a diplomát mégsem sikerül megszereznie. A család nehéz anyagi körülményei miatt nem

tudja támogatni Zsuzsikát, és bár az egyetem ígér neki ösztöndíjat, az sem érkezik meg, ezért a lánynak munkát kell vállalnia. A munka rövidesen az egyetemi tanulmányai rovására megy, ezért hazaköltözik, és a helyi kocsmában talál munkát, mobilitási kísérletét – egyelőre – megghiúsultnak tekinthetjük. A két testvérpár története jól példázza, hogy azok az érdemek (szorgalom, kitartás, tudás stb.), melyek a meritokrácia elve szerint segítik az egyéneket a társadalmi felemelkedés útján, a valóságban nem jelentenek garanciát a sikerre.

A *Békamesék*ben már a legidősebb Béla is ambicionálja a továbbtanulást, akinek minden nehézség ellenére sikerül megszereznie a szakképesítést, így jogosan nevezhetjük őt reziliens tanulónak. Ám ahogyan Zsuzsika, ő is megreked a mobilitási pályája egy állomásán. Béla az iskolából kikerülve nem kap állást a szakmájában, a közössége felől az oktatást lebecsülő ideológiával találja szembe magát, mondván mi értelme volt a sok tanulásnak, ha aztán nem sikerül munkát találnia. Végül biztonsági őrként helyezkedik el. A *Békamesék*ben többször elhangzik, hogy azért alkalmaznak roma származású embereket biztonsági szakemberekként, mert azt gondolják, a romák a potenciális rendbontók, akikkel szemben fel kell lépnie egy biztonsági őrnek, kidobónak vagy portásnak, és erre a feladatra az a legalkalmasabb, aki – ahogyan a darabban is elhangzik – „érti a vadak nyelvét”, tehát a saját közösségükből emelkednek ki egyéneket, akiket aztán ellenük fordítanak.

Ahogy már utaltam rá, a *Békamesék* Leonor Teles *Egy batrachi ballada* című rövidfilmjéből inspirálódott, így a romák biztonsági szakemberekként ábrázolását tekinthetjük a filmre való visszautalásnak: a *Békamesék*ben maguk a romák lesznek azok az élő békaszobrok, akiket a többi roma távoltartása érdekében kihelyeznek egy-egy épület vagy egy művészeti alkotás elé. A romák azonosítása a békákkal azon túl, hogy visszautal az

²⁸ TÓTH Edit, FEJES József Balázs, PATAI Jolán és CSAPO Benő, „Reziliencia a magyar oktatási rendszerben egy longitudinális program adatainak tükrében”, *Magyar Pedagógia* 116, 3. sz. (2016): 339–363.

előadást ihlető filmre, bemutat és kifordít egy rasszista gyakorlatot, még a mobilitás kontextusában is értelmezhető: megmutatja, hogy a kételtű lét miatt van tér a szabad mozgásra, vagyis a lehetőség a társadalmi felemelkedésre adott, de mégis ott a mocsár, amiből nehéz szabadulni. A mocsár azokat az egyenlőtlenségi dimenziókat szimbolizálja, mint az osztályhelyzet, az etnicitás vagy a családi minták, amik nehezebbé teszik, vagy egyenesen ellehetetlenítik a mobilitást.

A romák békákként való ábrázolása a befogadás szempontjából feltételezhet negatív konnotációkat, de mivel az önreprezentáció keretein belül, saját maguk választották ezt a megjelenítési formát, így nem beszélhetünk diszkriminatív gesztusról. Az ábrázolás ezen formája a közösség számára lehetőséget teremt arra, hogy kreatív módon fejezzék ki saját identitásukat és így reflektáljanak az őket érintő társadalmi folyamatokra. Az előadásban egyszer sem hangzik el a roma vagy cigány szó, következetesen békákról, varangyokról beszélnek. Mindez szemléletes áttétellel világít rá arra, hogy a kisebbségekkel kapcsolatos sztereotípiák nem természetesen, hanem társadalmi konstrukciók – azaz kívülről rájuk vetített, hatalmi pozíciókból származó toposzok. A békametafora alkalmazásának célja e konstrukciók kibillentése, ami összhangban áll Brecht gondolkodásmódjával.²⁹

A társadalmilag mobil egyének gyakran választanak olyan foglalkozásokat, segítő szakmákat, melyek segítségével úgy érzik, hogy visszaadhatnak valamit a közösségüknek, ezzel is értelmet adva a sok nehézségnek, amivel saját mobilitási pályájukon kellett szembenézniük.³⁰ A *Rothadó madarak* nyitó jelenetében Józsefet látjuk, aki egy katedraként felfelé állított asztal előtt arról be-

szél, hogy sikeresen végezte el a főiskolát, aztán kollégiumi nevelőtanárként helyezkedett el, aki hátrányos helyzetű (félárva, árva, kisebbségi, beteg) gyerekekkel foglalkozik, segíti őket a tanulásban, és diákszínpadot szervez nekik, segítve ezzel azt, hogy hallathassák a hangjukat. József pályaválasztása hasonlóságot mutat az *Országépítők* egyik szereplőjével, Zsuzsikáéval: a darabban a lány, miután megszerezte az érettségit, tanári pályára készül. Holdosi József, akinek életútja, illetve nagyapjával való pereskedése megihlette a *Rothadó madarak* alkotóit, kisregényeiben, mint például a *Cigánymózes*-ben, olyan főhősöket alkot meg, akik bár elhagyják kibocsátó közegüket, elmennek tanulni, karriert építeni, mégis visszatérnek saját közösségükhöz, hogy segítsék azokat, akiket egykor hátrahagytak.

Ahogy az előadásokban találunk példát a reziliens tanulókra, úgy van egy-egy szereplő is, aki elutasítóan viszonyul az oktatáshoz, így nincs is sikerélménye az iskolával kapcsolatban. Az *Országépítők*-ben Robika az, akinek bár megvolnának a képességei, hogy nővéréhez hasonlóan teljesítsen az iskolában, nem bízik abban, hogy az oktatás valódi segítség lenne a társadalmi felemelkedésben. A fiú inkább a munkában lát potenciált, és a munkának is az ügyeskedést igénylő, akár mások kizsákmányolásából építkező formájában, ami aztán sikerre is viszi, és hamar egy építőipari vállalkozás élén találja magát. A *Békamesék*-ben Robikához hasonló magatartásformát képvisel a második generáció tagja, Béci, aki előbb-utóbb szintén lemorzsolódik, és a munka világában találja magát. Béciről kiderül, hogy apja városi, elit iskolába járatja, ahol rendre konfliktusba kerül a városi diákokkal és a tanárokkal is. Az egyik jelenetben az iskolaigazgató dalban fogalmazza meg azt a szegregatív szemléletet, amely szerint a kisbékák, azaz a roma gyerekek oktatása korlátozható csupán az ének és a testnevelés tantárgyakra, hegyekről és hajókról tanulniuk felesleges, mi-

²⁹ KÉKESI KUN, *A rendezés színháza*, 176.

³⁰ DURST, NYÍRÓ és BEREMÉNYI, *A társadalmi mobilitás ára...*, 286.

vel – az igazgató szavai szerint – úgysem képesek elhagyni a mocsarat, vagyis nem képesek a társadalmi mobilitásra. A jelenet különösen erőteljessé válik azáltal, hogy Béci némán tárogja az iskolaigazgató szavait. Az alkotók reflexív módon mutatnak rá, hogy a kisebbség a saját identitását a többségi társadalom reprezentációin keresztül kénytelen értelmezni. A jelenet így nem csak a kirekesztés mechanizmusait tematizálja, hanem leleplezi, hogy a többségi narratívák hogyan befolyásolják, formálják a kisebbség saját gondolkodását önmagáról.

Mindhárom előadás tekintetében egyedülálló Luca története, aki egy zeneiskola portásaként kezd el dolgozni, azaz nem mondható el róla, hogy a társadalmi ranglétrán előrébb jutott volna, mint az elődei. A fordulat akkor következik be az életében, amikor a zeneiskola alkalmazottjai felfigyelnek zenei tehetségre és lehetőséget biztosítanak neki, hogy ott tanuljon. Hamar kiderül azonban, hogy Lucára – aki ekkor még Béluka – „színfoltként” és „díszbéka” tekintenek, tehát ő lesz az a „díszbéka”, akivel a zeneiskola bizonygatja befogadó és nyitott voltát. Ebben az értelemben a zeneiskola a társadalom kicsinyített tükörképe, amely azokkal az egyénnel, akiknek valóban sikerült saját tehetségükkel, szorgalmukkal elérniük a társadalmi felemelkedést, bizonygatni tudja, hogy a társadalmi térben való mozgás mindenki számára elérhető, vagyis aki szorgalmas, aki ambiciózus, az bármit el tud érni, bármilyen messzire tud jutni – ergo, aki nem jut messzire, aki szegény marad, az nem elég szorgalmas.

Összegzés

Mindhárom, vizsgált előadásban megjelenik egy-egy olyan szereplő, aki igazán sikeres életutat tudhat magáénak, főleg az elődjeihez mérve, ám az előadások azt is megmutatják, hogy a különböző mobilitástörténetek habár távolról, kizárólag adatokat és

számokat nézve felhőtlen sikernek látszódnak, a felfelé mobil egyéneknek nagy „összegeket” kell kifizetniük az életük legtöbb területén. Emellett minden egyes sikertörténet, amely kapcsán nincsenek feltárva ezek a költségek, alátámasztja azt a hamis látszatot, hogy a társadalmi felemelkedést nem gátolják az olyan tényezők, mint a származás, a lakóhely, a család anyagi körülményei stb., tehát a lehetőség a társadalmi mobilitásra mindenki számára adott. Ez az alsóbb osztályba tartozó közösségek számára pedig erősen kontraproduktív, hiszen akiknek mégsem sikerül az osztályváltás, úgy érezhetik, hogy ők nem tettek eleget ehhez.

A *Békamesék* zárójelenetében az egyéni sikertörténetek kontraproduktivitására direkt utalás történik: azáltal, hogy Luca elnyeri a királylány kezét, békából királyfivá válik, majd elhangzik a mesékből jól ismert „És boldogan éltek, amíg meg nem haltak” frázis. Majd megjelenik a – mesékből szintén jól ismert – váratlan vendég, akit nem hívtak meg az esküvőre. A nagypapa, Béla egyik gyerekkori barátja, Norbi bátya az, aki emlékezteti az esküvőn jelenlévőket, és ezzel együtt a közönséget is arra, hogy Luca sikertörténete miatt „A többi kis béka hallgathatja, hogy bezzeg a királyfinak sikerült.” E gesztus szembeállítja a mesék világát – ahol a szorgalmas, kitartó, tehetséges stb. szegénylegény elnyeri a jutalmát – a valódi világgal, ahol a jutalom nem jelent végső megoldást, sem az egyénre nézve, sem a közösségre nézve. Az egyénnek meg kell fizetnie a felemelkedése árát, illetve attól, mert a közösség egy tagjának sikerült „átmászni a falon”, az nem hoz automatikusan pozitív változást az egész közösségre nézve, sőt, elvárja tőlük, hogyha egy egyének sikerült a társadalmi felemelkedés, akkor nekik is sikerülnie kell. Azután Norbi a végig a színpadon lévő téglákból álló installációt lerombolja, ami szimbolikus jelentőséggel bír: mindhárom előadásban a sikere-

ket elérő szereplőknek ezt a falat sikerült nagy nehézségek árán megmásznia, de a fal attól továbbra is ott marad. Hasonló ehhez az a széles körben ismert frázis, amit *A társadalmi mobilitás ára* című kötet több adatközlője is válaszul ad arra a kérdésre, hogy ha nekik sikerült elérniük a társadalmi felemelkedést a hátrányaik ellenére, akkor másoknak miért nem sikerül ezt utánuk csinálniuk: „azért, mert néhány embernek sikerült megmásznia a Mount Everest-et, az nem jelenti azt, hogy ettől ez még ne lenne nagyon nehéz és szinte lehetetlen feladat a többség számára.”³¹ A társadalmi mobilitás akkor lesz igazán mindenki számára elérhető, ha ezt a falat/hegyet (ami jelentheti a szegregációt, rasszizmust, a romákkal kapcsolatos negatív előítéleteket, stb.) végleg sikerül lerombolni.

Bibliográfia

- ANDORKA Rudolf. *Bevezetés a szociológiába*. Budapest: Osiris Kiadó, 2006.
- BÁRDOS József. „Csodás átváltozás a tündérmesében: Mitől változik meg a hős?”. *Könyv és nevelés* 14, 3. sz. (2012): 94–105.
- BOURDIEU, Pierre. *A gyakorlati észjárás: a társadalmi cselekvés elméletéről*, fordította BERKOVITS Balázs. Budapest: Napvilág Kiadó, 2002.
- DURST Judit, NYÍRÓ Zsanna és BEREMÉNYI Ábel, szerk. *A társadalmi mobilitás ára: Elsőgenerációs diplomások és az osztályváltás következményei*. Budapest: Gondolat Kiadó – ELKH Társadalomtudományi Kutatóközpont, 2023.
- GRIMM, Jacob és GRIMM, Wilhelm. *Gyermek- és családi mesék*, fordította ADAMIK Lajos és MÁRTON László. Budapest: Magvető Kiadó, 1989.

³¹ DURST, NYÍRÓ és BEREMÉNYI, *A társadalmi mobilitás ára...*, 23.

- HOLDOSI József. *Kányák*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978.
- HOLDOSI József. *Cigánymózes; Fogoly; Hajh, cigányok, hajh, kányák!* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987.
- KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.
- MOLNÁR-KOVÁCS Dorottya. „Olvasd jobbra az életed! A magyar self-help kultúra helyzete a könyvpiac tükrében”. *ME. DOK Média-Történet-Kommunikáció* 13, 2. sz. (2018): 5–26.
- NÉMETH Krisztina. „Társadalmi tér, fizikai tér és habitus: Elméleti csomópontok és kutatási irányok”. *Szociológiai Szemle* 33, 2. sz. (2023): 56–80.
- REAY, Diane. „The Cruelty of Social Mobility: Individual success at the cost of collective failure”. In *Social Mobility for the 21st Century*, szerkesztette Steph LAWLER, Geoff PAYNE, 146–157. London – New York: Routledge, 2017.
- SZABÓNÉ KÁRMÁN Judit. *A magyarországi roma/cigány értelmiség historiográfiája, helyzete, mentális állapota*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2012.
- SZABÓ Laura. „Roma-nem roma vegyes párkapcsolatok és etnikai reprodukció a roma nemzetiségű nők körében Magyarországon 1990, 2011”. *Demográfia* 65, 2–3. sz. (2023): 235–278.
- TAKÁCS Szilvia. „A nevek mágiája”. *Névtani Értesítő* 27 (2005): 248–256.
- TÓTH Edit, FEJES József Balázs, PATAI Jolán és CSAPÓ Benő. „Reziliencia a magyar oktatási rendszerben egy longitudinális program adatainak tükrében”. *Magyar Pedagógia* 116, 3. sz. (2016): 339–363.
- TURNER, Victor. *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra: a Rochesteri Egyetemen (Rochester, New York) 1966-ban tartott Lewis Henry Morgan-előadások*, fordította OROSZ István. Budapest: Osiris Kiadó, 2002.

Kortárs magyar bábelőadások Ádám és Éva-ábrázolásainak elemzése művészettörténeti szempontból

BAGDI RÉKA

I. Bevezetés

A vallás és a művészet szoros kapcsolatban állnak egymással, legyen szó bármilyen hitről, korról vagy helyről. Mivel tanulmányaim is ezen témákat ölelik fel, így olyan területen szerettem volna kutatni, amely egyesíti a kettőt. Nem akartam egy művészeti ágazatnál leragadni, ezért próbáltam olyasfajta szűkebb témát találni, amely több csatornán keresztül is közvetíti mondanivalóját, valamint a bábokat és bábszínházat is mindenképp szerettem volna kiemelt helyre tenni a kutatásban. Az OSZMI Bábtárában dolgozó muzeológusok segítségével megszületett az ötlet, hogy olyan darabokkal foglalkozzak, amelyekben Ádám és Éva valamilyen formában megjelenik. Később, ahogy elmélyültem a témában körvonalazódott a végleges felállítás.

Tanulmányom kutatási témája tehát Ádám és Éva ikonográfiájának megjelenése két, *Az ember tragédiája* bábelőadásban. Szeretném feltérképezni az első emberpár milyen módon volt ábrázolva egyes történelmi korokban és ezt mennyire tudták az alkotók átültetni előadásaikba, milyen eszközöket használtak ehhez, vagy volt-e egyáltalán bármiféle intenciójuk erre.

A tanulmány így két fejezetre oszlik, amelyek közül az elsőben Ádám és Éva ikonográfiai fejlődését vizsgálom kiragadott példák bemutatásán keresztül. A korakeresztény időszakból lenne az első vizsgált mű, az utolsó pedig a 20. századból. Az elemzendő alkotásokat úgy válogattam, hogy az adott korban legnépszerűbb ábrázolási formák megjelenjenek rajtuk, de ha egyetlen mű nem tesz

eleget ezen feladatnak, abban az esetben általánosságban is írtam a periódus a párt érintő ikonográfiai szokásairól.

Második fejezetem rátérne az előadásokra és magára a drámára is, hiszen a kettőt nem feltétlenül lehet elválasztani egymástól. Elsőnek a Bóbita Bábszínház *Az ember tr.* című előadásával foglalkoznék, s ezt követően a Budapest Bábszínház a drámával megegyező című darabját venném górcső alá. A színeken megjelenő bábok és más figurális színházi játékformák elemzése lenne a központi szál, amelyen haladnék, s mindezek után vonnám le a következtetést abban a kérdésben, hogy mennyire maradtak meg a bibliai szereplők széleskörben elterjedt ábrázolásánál, vagy épp mennyire nem.

II. Emberemlékezet – Teremtés

Isten megteremtette Ádámot és Évát, majd az ember megteremtette körük a kultuszt, amelyet azóta is teremt. Az értelmezések helytől és kortól függően változnak, de mivel a Bibliai történet állandó, így az alkotók mégis bizonyos korlátokon belül kell mozogniuk. Még inkább erősíti e behatároltságot a történet széleskörű elterjedtsége – és az elterjesztésére való múltbéli törekvések. Bizonyos attribútumok így meg nem másíthatóak, mint például a gyümölcs, a levél vagy bőr ruha, a kígyó és a *jó és rossz tudásának fája*. Az viszont, hogy ezen dolgokat milyen variációjukban jelenítette meg az adott alkotó, már csak tőle függött. Ahhoz, hogy a kutatás fő tárgyához – azaz a két magyar bábelőadás bábjainak elemzéséhez – eljussunk,

biztos alapot kell felállítanunk. Kiindulópontunk legyen tehát egy idővonal, amely végigvezet Ádám és Éva ikonográfiáján.

A keresztény festészet kialakulása a késő második, de inkább kora harmadik századra tehető.¹ Az első ismert Ádám és Éva ábrázolások közé tartozik a Dura-Európoszban feltárt keresztény gyülekezőhellyé átalakított lakóházban elhelyezkedő falfestmény. Az ókori város a mai Szíria területén fekszik, az Eufrátesz jobb partján.² A kép az új funkcióval ellátott ház keresztelőkápolnává szentelt szobájában található, keletkezését Kr.u. 230 és 256 közé datálják. A fő jelenet egy Jó Pásztor ábrázolás, ennek bal alsó sarkába van felfestve nagyon kicsiben Ádám és Éva (1. ábra). A középpontban egy fa van, két oldalán az első emberpár, az ő oldalukon pedig további fák állnak, keretet adva a jelenetnek. Belső kezükkel egy-egy kerek, lelógó gyümölcsöt szakítanak le, míg szabad kezükkel és levelek segítségével ágyékukat takarják. Az egyetlen dolog, ami indikálja, hogy a jobb oldali figura Éva, az a törzse felső részének oldalán futó domború vonalvezetés. A kép előterében egy félig felágaskodó kígyó kúszik Éva irányából Ádám felé.³ Római katakombákban találtak hasonló leleteket, ám a kígyó földön való ábrázolása és a tudás fájának palmafaként való megjelenítése merőben eltér a nyugati szokástól, így nem vonhatunk erős párhuzamot az említett falfestmények között.⁴ Az alakok, formák kivitelezése nagyon egyszerű, akár hasonlíthatnánk

őket barlangrajzhoz is, de illessük őket inkább a naturalista jelzővel.

A második megemléltendő emlék az úgynevezett „Dogmatikus szarkofág” vagy más néven a „Két testamentum szarkofágja”, amely ma a Pius-Christian Múzeumban, a Vatikáni Múzeumok egyikében található (2. ábra). A koporsó méretéről pontos adat sajnos nincs, de azt tudjuk, hogy tömör fehér márványból készült. Kr.u. 340-ben temették el a Szent Pál Bazilikában, tehát az elkészülte valamikor az ezt megelőző 10 évben történhetett. Ádám és Éva a két regiszteres szarkofág előlapjának bal felső sarkában található, jobbra tőlük a tudás fája, aminek törzsén felfele tekeredik a kígyó, almával a szájában. A pár között Isten áll és a 4. században sokszor szereplő attribútumokat nyújtja át: Ádámnak egy kéve búzát, Évának pedig egy bárányt. Ilyen módon ábrázolják még őket az „Agapé szarkofágon” és egy másik kora-keresztény koporsón is.⁵ Ezen tárgyak az elkövetett bűn miatti fáradtságos munkával teli életet jelképezik.⁶ Mindkettőjük ágyékát levél takarja. A figurák jól elkülöníthetőek, testükön már tisztábban látszanak a nemi jellegzetességek. Éva alakja karcsú, mellei domborúak és hosszú hullámos haja szabadon lóg, Ádám teste pedig izmuktól dagad. Az adott korok szépségideáljának bemutatásához gyakran használják majd Ádám és Éva alakját is.

A 4. század után a bárány és kéve háttérbe szorul, de ezzel egyetemben megsokszorozódnak Ádám és Éva földi szenvedésének

¹ Richard STRACKE, „Adam and Eve in Art”, *ChristianIconography.info*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.christianiconography.info/adamEve.html>.

² Lucinda DIRVEN, „Paradise lost, paradise regained: the meaning of Adam and Eve in the Baptistery of DuraEuropos”, *Eastern Christian Art* 5 (2008): 43–57., 43.

³ Uo., 47.

⁴ Uo., 50.

⁵ Richard STRACKE, „Adam and Eve Are Given Their Tasks”, *ChristianIconography.info*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.christianiconography.info/sicily/sarc31551Pio.adamEve.html>.

⁶ *Museivaticani.va*, hozzáférés: 2025.08.12., https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/sarcofagi_a-doppio-registro/sarcofago_dogmatico.html.

és kemény munkájának illusztrációi.⁷ Jó példa erre a Cleveland Múzeumban kiállított elefántcsont doboz, amely 14.3 x 46.7 x 20.3 cm méretű, elkészültét pedig Kr.u. 1050-re teszik. Az ilyen és ehhez hasonló dobozokat egyes források szerint ékszerek és kisebb értékű tárgyak tárolására használták, míg mások szerint eukarisztiai kenyér volt bennük tartva és csak a legtehetősebb bizánci lakosok és templomok tudták megengedni maguknak az elkészíttetésüket. Ezen konkrét tárolóegységet konstantinápolyi mesterek alkották.⁸ A dobozon lévő összesen 16 lapos dombormű történetmesélés szempontjából igen érdekesen van felosztva.

A tetején található két baloldali plakettel kezdődik, amelyen Isten mély álmodat bocsájt Ádámra, majd a következőn Éva félig kilógva látszik már Ádám oldalából (3. ábra). Ezután átugrunk azon hosszabbik oldalra, amelyre merőleges az előbbi két jelenet (4. ábra). Itt az első téglalapban egy három ágú tudás fája két szélén áll Ádám és Éva, a klasszikus elrendezésükben. A középső ágról Éva leszakít egy gyümölcsöt, melyet Ádám feltartott kézzel, mondhatni tiltakozva szemlél. A fa másik két ága, melyek szintén levélben végződnek a két ember ágyékát takarja. Ismét jobbra haladva a kígyót látjuk tekeredni egy pálmafáról. Érdekes, hogy itt nem konkrétan a jó és rossz tudásának fáján ábrázolják és csak azután jelenik meg, miután Éva már magától leszakította az almát. Ez implikálhatja a jövőben amúgy is sokszor előforduló értelmezést, miszerint Éva külső ráhatás nélkül vétkezett. Még e plaketten belül lát-

ható a nőalak kezeiben egy-egy gyümölcs, melyek közül a baljában lévő Ádámnak nyújtja, aki a soron következő képen már kész is elvenni azt. Az ezen az oldalon található utolsó jelenet nagyobb, mint az előzőek. Itt Isten számonkéri Ádámot, aki magát összehúzza áll, mialatt az arcán a minden jeleneten és mindkét emberen megfigyelhető rezignált kifejezés ül. Áttérünk a szomszédos rövidebb oldalra, amely két ábrázolásán Ádám és Éva a két kép külső szélén siránkozva ülnek bűnükön gondolkodva (5. ábra).

Következhet is a másik hosszanti oldal, amelyen a párhuzamos oldallal megegyezően az első plakett nagyobb (6. ábra). Ezen azt láthatjuk, amint az első emberpár egymás oldalán hagyja el az Édenkertet, miközben egy kerub már meg is kezdte szolgálatát a kapu őrzésében. A következő két elem mindegyikén Ádám látható, amint a földet műveli, majd aratja le a termést. Itt is megfigyelhető a kéve, mint motívum csak másfajta stilizációban. Érdemes megemlíteni, hogy egészen eddig meztelenül láthattuk a két embert. A levéllel való eltakarással itt felcserélődött sorrendben van a megszokotthoz képest, hiszen az alma leszedése és megízlése közben láthatjuk csak így őket, utána mindig ruha nélkül vannak ábrázolva, de intim részük soha nem látszik, vagy egyszerűen csak nincs kidolgozva. Fontos megemlíteni azonban azt is, hogy a bizánci ember meztelenségnek titulálta azon ruházatot is, amely csak részlegesen takarta az embert. Ez a fajta pőreség a korabeli felfogásból kiindulva egyfajta szégyenérzetet fejezett ki az emberiség bukásával és mai helyzetével összefüggésben.⁹ Visszatérve Ádám alakjához, ő a földműveléskor egy levélszoknyát

⁷ STRACKE, „Adam and Eve in Art”.

⁸ Elefántcsont doboz Ádám és Éva jeleneteivel. A Clevelandi Művészeti Múzeum honlapja, *Clevelandart.org*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.clevelandart.org/art/1924.747>, továbbá ELLIS, James W. „Adam and Eve Iconography: The Fall of Man through the Ages”, *International Journal of Humanities, Literature & Arts* 3, 1. sz. (2020): 18–31., 21.

⁹ Edmund C. RYDER, „Nudity and Classical Themes in Byzantine Art”, *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.metmuseum.org/essays/nudity-and-classical-themes-in-byzantine-art>.

visel, az aratáskor pedig már tógában és csizmában látható. Az előbbi képen egy kapa a munkaeszköze, utóbbin sarló. Az oldal utolsó képe sajnos hiányzik.

Az előbb említett eszközök előrevetítik a következő két jelenetet a rövidebb oldalon, amelyen Éva gyapjúfonalat gombolyít, Ádám pedig kovácsol (7. ábra). Mindketten teljesen fedettek. A kor emberének felfogásából kiindulva a legvalószínűbb következtetés, hogy ezen jelenetek a fáradtsággal teli földi munkát mutatják be és hogy nincs előrehaladás, életben maradás az ember számára, ha azt nem teremti meg magának. Pozitívabb megközelítésből azonban értelmezhetjük úgy is, hogy az ember igenis képes alkalmazkodni és fennmaradni úgy is, hogy Isten elengedte a kezünket. Erősíti azonban az előbbi felvetést, hogy Ádám és Éva alakja között megfigyelhetünk egy, a jó és rossz tudásának fájához hasonló fa ábrázolást, amely egy kőfallal van körülvéve. Ez feltehetőleg az élet fája lehet, amely örök életet adott volna és Istennel teljesen hasonlatossá tette volna az embert, de mint tudjuk, erről már nem szakíthatott Ádám és Éva, így soruk a földdel való eggyé válás lett. A kőfal, mint egy megerősítés arra nézve, hogy az örök élet már soha nem is lehet az emberé. Az utolsó két lapos dombormű, mely a fedél jobb oldalán található, azt a jelenetet ábrázolja, amikor Káin követet vetve rá megöli Ábelt (3. ábra).

Ezek az illusztrációkon már nincs olyan odafigyelés az anatómiai pontosságra, mint a kereszténység előtti görög-római példánál. Ádám és Éva alakját szinte csak egy szakáll választja el egymástól, mivel itt az apollónikus ábrázolást felváltja egy, a kereszt-illusztráció utáni időszakra jellemző Jézus ábrázolás hosszú hajjal és szakállal. Éván nem igazán figyelhetők meg a női nemi jellegzetességek, de nem is teljesen láthatatlanok. Részleteiben az ő alakja egy kicsivel kevésbé szögletes és melleinek a faragó több anyagot hagyott. Érdekes még, hogy néhány

jeleneten a figurák bordái nagyon hangsúlyosak, de ezt a művész nem tartja konzisztensnek.

Középkori keresztre feszítés ábrázolások sokszor megjelenítik Ádámot, ahogy éppen koporsóból kikelve egy edénykébe gyűjti Krisztus lábáról csöpögő vért, de legtöbbször csak Ádám koponyáját láthatjuk, amint a kereszt alatt eltemetve pihen.¹⁰ Jézust szokták második, vagy utolsó Ádámnak is nevezni. Mindkettőjüket Isten teremtette és bűn nélkül születtek, de míg Jézus sikeresen ebben az állapotban is maradt és megváltotta eddigi bűneinket, addig Ádám elbukott és magával rántotta az emberiséget is.¹¹ Ugyanígy párhuzamba szokták állítani Évát és Máriát is. Éva aktus nélkül született Ádamból – vagy a másik variáció szerint a föld porából –, Máriában pedig szintúgy férfi közreműködése nélkül fogant meg Jézus. Ám míg Éva a gyilkos Káint szülte, aki vért ontott, addig Mária az életet adó Jézust hozta világra, aki vérével áldozott.¹²

Mindezek után elérkezünk a reneszánszba, ahol felerősödik az a felfogás, miszerint Éva az erkölcstelen csábító és a kígyónak nem sok erőfeszítésébe telt, (már ha telt neki egyáltalán bármennyibe is,) hogy rábeszélje Évát a gyümölcs elfogyasztására. Egyes felfogások szerint ez okból jelent meg azon ábrázolásmód, amikor a kígyó egy fiatal nő ar-

¹⁰ STRACKE, „Adam and Eve in Art”.

¹¹ Vö. Alyssa ROAT, „Why Is Jesus Called the »Second Adam?«, *Biblestudytools.com*, hozzáférés: 2025.08.12.,

<https://www.biblestudytools.com/bible-study/topical-studies/why-is-jesus-called-the-second-adam.html>.

¹² Hye Hyun HAN, „The Eve and Mary Parallel: Misogyny in 1 Timothy 2:11-15”, *AsianAmericanTheologicalForum.org*, hozzáférés: 2025.08.12.,

<https://aatfweb.org/2021/05/28/the-eve-and-mary-parallel-misogyny-in-1-timothy-211-15/>.

cát, felsőtestét ölti magára.¹³ Más elmélet szerint azért akart Évához hasonló lenni, hogy jobban a bizalmába férkőzzön.¹⁴ Egyes illusztrációk konkrétan Éva arcával teszik azonosossá a kígyóét.

Ilyen például Giovanni della Robbia zománcozott terrakotta domborműve, amely ma a The Walters Art Múzeumban található (8. ábra). A 279.5 x 212 centiméteres alkotáson – amelyet 1515-re datálnak – Ádám és Éva megszokott elrendezésükben szerepelnek a tudás fájának két oldalán.¹⁵ Ádám ismét apollónikus ábrázolásmódban jelenik meg, alakja egészséget és fittséget sugároz, izmai szépen kivehetőek. Éva gömbölyded, nőies, haja hosszú és arany színű. Alakjuk arányos és a reneszánsz testideálokat jól reprezentálják. A jó és rossz tudásának fája jelen esetben egy fügefa és a gyümölcs, melyet Éva átnyújt kedvesének szintén egy füge, valamint intim részeit is ilyen levél takarja.¹⁶ Itt érdemes megemlíteni, hogy a Biblia nem konkretizálja az ember bukásakor elfogyasztott gyümölcs fajtáját és a korai keresztény időszakban a legnépszerűbb választások a füge, szőlő és citrom voltak.¹⁷ A dombormű háttere sűrű és változatos növényzet, amelyet kistetű állatok tarkítanak. Ebben az időszakban népszerű lesz az álla-

tok elhelyezése a genezis első négy könyvének bármely történetét bemutató ábrázolásokon.

A relief Albrecht Dürer német mester 1504-ben készült metszetéről lett mintázva (9. ábra). Sok más Ádám és Éva ábrázolásnak is ez az alapja, így érdemes ezzel is foglalkozni. Dürert egész munkássága alatt foglalkoztatta a tökéletes test ábrázolása.¹⁸ Ezért ideje egy részét Itáliában töltötte, ahol tanulmányozta az antik szobrászatot és még élő művészek mellé is elszegődött, hogy megfigyelhesse munkafolyamatukat és alkalmazott technikáikat. Dürer az általa megjelenített testeket ezen megfigyelések után mértani pontossággal számította ki és vázolta fel.¹⁹ Jól látszanak ezen törekvések a két alak pózain is. Súlyuk egyik lábukra van téve, míg a másik kissé be van hajlítva, egyik kezük pedig könyökből hajlítva felfelé, s a törzsüktől elfelé vannak pozicionálva.²⁰ Mindkét alak anatómiailag pontos, akárcsak a reliefen és egy egészséges testalkatot jelenítenek meg mindkét nem számára. Habár Éva mellei kisebbek, mégsem tűnnek úgy, mint egy izmosabb férfi mell, nem úgy, mint az előző évezredből való példaknál.

Ezek voltak a hasonlóságok és most térjünk rá a különbségekre. A legszembevetőbb a kígyó alakja, amely Dürernél csak egy hétköznapi állat, szintén a fára tekeredve, ami jelen esetben már egy almafa. Az előbb említett reliefen Éva a képből egyenesen kifelé tekint, míg a metszeten a kezében lévő al-

¹³ Julia FIORE, „Decoding Depictions of Eve in Art and Pop Culture”, *Artsy.net*, hozzáférés: 2025.08.12.,

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-long-demonized-art-eve-pop-culture-icon>.

¹⁴ The Walters Art Museum honlapjáról, *Art.thewalters.org*, hozzáférés: 2028.08.12., <https://art.thewalters.org/object/27.219/>.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Azzan Yadin-Israel *Temptation Transformed: The Story of How the Forbidden Fruit Became an Apple* című könyvének absztrakta alapján, hozzáférés: 2025.08.12.,

<https://academic.oup.com/chicago-scholarship-online/book/51604>.

¹⁸ A Metropolitan Művészeti Múzeum kollekcijából, *Metmuseum.org*, hozzáférés: 2025.08.12.,

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336222>.

¹⁹ ELLIS, „Adam and Eve in Art”, 24–25.

²⁰ A Metropolitan Művészeti Múzeum kollekcijából, *Metmuseum.org*, hozzáférés: 2025.08.12.,

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336222>.

mát nézi, ami félig a kígyó szájából lóg ki. Robbia munkáján Ádám és a kígyó egyaránt Évára meresztí a tekintetét, de Dürernél ezt egyedül Ádám teszi. Lényeges megfigyelni, hogy az Édenkert ábrázolása egyik műnél sem szokványos. A trópusi éghajlaton megtalálható növényzettől itt mindkét esetben eltér a művész. Dürer egy zord német erdőbe helyezi az első emberpárt, amely még jobban kiemeli meztelenségüket.²¹ Ha már a meztelenségnél tartunk, megállapíthatjuk, hogy az eddigiekben ritkán tapasztalt jelenségbe ütköztünk, mégpedig, hogy az ágyékokat eltakaró levelek mögül fanszörzet látszik kilógni.

Az illusztrációkon szereplő állatokat is érdemes megfigyelni. Míg Robbiánál szinte biztosra vehetően kizárólag esztétikai célt szolgálnak a különböző színes madarak, kistestű emlősök és gyík, addig Dürernél egy, a reneszánsz idején elterjedt elmélet szimbólumait láthatjuk. A négy testnedv hipotézise már az antikvitás idején megjelent, görög és római filozófusok, orvosok körében. A teória szerint, az emberi működést a fekete epe, a vér, a nyák és a sárga epe határozza meg. Hippokratész azt mondja, hogy ha ezek egyensúlya felborul, az betegséghez vezet. Ezt összekapcsolták a lelki működéssel is. Eszerint az ember lehet szangvinikus (derűlátó), amelyet a nyúl jelképez, lehet flegmatikus (nyugodt), amelyet a bika szimbolizál, lehet melankolikus (lehangolt), amit a jávorszarvas reprezentál és végül lehet az ember kolerikus (gőgös), ezt pedig a macska jelképezi.²² Ezen négy állat a képen Éva közelében foglal helyet. A kolerikus macska a kép előterében van Ádám és Éva között, a jó és rossz tudásának fája tövében. Ezt értelmezhetjük úgy is, hogy a gőgös ember mindent tudni akar és Istenhez hasonlónak szeretne lenni. Háttrébb, Éva jobb lábához közel a derűlátó nyúl van összekuporodva és elfordítja

fejét mind a bűnös cselekedettől, mind a kép nézőitől, az emberiségtől. A fák között sétál el a melankolikus jávorszarvas, mintegy rossz előjelként, hogy az ember keserves földi léte pillanatokon belül megkezdődik. A nyugodt bika a négy állat közül a leghátsóbb, ő a hátrahagyott, gondtalan élet megtestesítője lehet. Amíg az ember bele nem harapott az almába, addig a nedvek egyensúlya képtelen volt felborulni, de a száműzetés után folyamatos a harmónia hiánya. A képen helyet kapott még egy egér, egy papagáj és a távoli háttérben egy szikláról lenéző hegyikecske is.

Az 1600-as években Ádám és Éva történetét bemutató festmények egy része már nem az emberpárra, hanem az édeni tájra és az ott élő állatokra fókuszál. A bibliai történet megjelenített mozzanata valahol a háttérben zajlik, míg az előteret a minden kontinensről kiszemezgetett állat és növény sereg uralja. Másik, újonnan népszerűvé vált téma a barokk korban Ábel siratása. A másodszülött fiú a földön, vagy szülei ölében fekszik, Ádám és Éva pedig életükben először szembesülnek egy ember halálával. Kiváló példa ezen témák bemutatására a flamand festőművész, Ifj. Jan Brueghel, 6 darab 66.6 x 84.5 centiméteres képből álló sorozata, amely elkészültét az 1600-as évek második felére tehetjük (10. ábra).²³

Az első olajfestmény Ádám teremtését jeleníti meg. Ádám a földön fekszik, Isten – kedvelt ábrázolásának megfelelően ősz emberként, feje körül dicsfénnel – pedig fölötte guggol, ruháját misztikus szél lobogtatja. A körülöttük lévő növényzet dús, az ég tiszta az állatok pedig nyugodt kíváncsisággal figyelik az eseményeket. A második képen Ádám nevet ad az állatoknak, míg Isten a jobb felső sarokból figyeli az eseményeket.

²¹ ELLIS, „Adam and Eve in Art”, 24.

²² Uo., 26.

²³ Ifj. Jan Brueghel sorozata, *Christie's.com*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.christies.com/en/lot/lot-5529494>.

Ugyanebből a sarokból fekete gomolyfelhők kúsznak be a képbe, jelezvén a közelgő vészt. Az állatok itt már nyugtalanabbak, a madarak nem ülnek csoportokban fák ágain, hanem az égben repkednek, mintha éreznék a közelgő vihart. A fák lombjai is sötétebbek és a kép bal szélén egy élénk piros gyümölcsökkel teli gránátalmafa lóg be. Ez is kedvelt választás volt a kora keresztény időszakban a bűn szimbólumaként. A harmadik képen Ádám megkísértését láthatjuk. Éva feléje lépve kedvesének nyújtja az almát, aki egy kővön ül. A fán tekeredő kígyó mintája alapján talán egy boa lehet és szájából két alma csüng. Az ég itt teljesen szürke és a növények is elszáradás jeleit mutatják. Az állatok már rendezetlenebbek és idegesebbek, némelyik aggódva figyeli a jelentet, míg mások elfordítják fejüket. Az eddig említett három kép mindegyikén megjelenik egy-egy alma. Az első képen egy majom pár játszik vele kíváncsian, a másodikon egy róka fogja, a harmadikon pedig egy, az első képen látható majom bele is harap a gyümölcsbe.

A negyedik képen a kiűzetést láthatjuk. Ádám a földre borulva néz fel a bal felső oldalon lévő, lángpallost lendítő kerubra, miközben vádlón Évára mutat. Éva eközben kezét könyörgően összefonja és esdeklőn néz az angyalra. Mindkét ember bőrruhát visel már. Az állatok fejvesztve menekülnek és keresnek menedéket, miközben fák csavarodnak ki gyökerestől. Az ötödik képen a már idősebb Ádámot és Évát látjuk a még gyermek Káinnal és Ábellel. Ádám épp ás, míg Éva ezt szemléli, előtte egy kosár, így valószínűleg ő is munka közben lehet. Káin és Ábel kiskutyákkal játszanak. Ez a legközelebbi idill, amit a földi életben meg tapasztalhatnak és a munka ellenére is boldognak tűnnek a figurák. Ruhájuk kissé rongyos és a háttérben lévő házak még elég kezdetlegesek a következőn láthatókhöz képest. A megjelenített állatok is párban, kicsinyekkel együtt vannak illusztrálva. A jobb felső sarokból viharfelhők kúsznak a kép közepe felé

és ahol a második képen Isten volt, ott most villámok cikáznak előre jelezvén a következő képen megfestett csapást. Át is térhetünk az utolsó képre, amely előterében Ábel fekszik holtan. A háttérben végig nézhetjük az egész testvérgyilkosságot pár jelenetben. Ádám és Éva Ábel jobbán térdelnek és az első ember könyörgőn fonja össze kezét, míg Éva kétségbeesetten nyúl kisebbik fia felé. Róla lecsúszott a ruha felső része, így melleit fedetlenül látjuk. Ez akár az édeni állapotra és történésekre is lehet visszautalás. Ádámot időse emberként látjuk, de Éván mintha nem fogna annyira az idő vasfoga, ami talán a bűn öröklését és el nem évülését szimbolizálhatja. A kép bal szélén lévő fán egy nagytestű ragadozómadár szorítja le prédáját. Olyan erővel történhetett a becsapódás, hogy a fa ágának többi részét a festmény másik szélén láthatjuk. Utalhat ez arra az erőre és brutalitásra, amivel Káin végzett Ábellel.

A képsorozat minden darabján kissé különböző Ádámot és Évát láthatunk. Azt feltételezik, hogy ezeket más és más festők készítették és Brueghel a környezetért és az állatokért volt felelős. Sokszor kollaborált más alkotókkal, így nem lenne meglepő, ha ez valóban így lenne.²⁴ Ádám teste minden képen kicsattanó egészségről tanúskodik, még időskori ábrázolásán is. Izmai élesen kidomborodnak, mindene arányos, habár a második képen kissé nőiesebb, mint a többin. Éva, aki ugye a harmadik képen jelenik meg először szinte betegesnek mondható. Az ő bőre szürkés, nem arányos árnyalatú, mint párjáé. Törzse és végtagjai túl hosszúak, haja sprőd, ritkás, fakó és rendezetlen. A negyedik képen már sokkal jobban illik Ádámmal. Alakja nőies, telt, haja hosszú, hullámos és arany-szőke. Az ötödik és hatodik festményre is ez az ábrázolásmód jellemző, sőt, az egyiken teljesen, míg a másikon félig felfogva láthatjuk haját a korabeli divat szerint, ami eddig nem egy megszokott ábrázolásmód.

²⁴ Uo.

A 18.-19. században az emberpár lesz újra fókuszban és nem a környezet. Sok esetben se alma, se kígyó nem található meg a képen, csak a két alak, ahogy összekapaszkodva bűneiket bánják. A felvilágosodás korában előszeretettel nyúlnak vissza az antik szokásokhoz, ez figyelhető meg az Ádám és Éva ábrázolásokon is. Ezen kívül van egy adott jelenet, amit előszeretettel ragadnak ki a történetből: a pillanat, amikor a párt kerubok kergetik ki az Édenkertből, lángpallost lengtetve. A kerubokat sokféleképpen jelenítik meg, van, hogy Isten kísértői, van, hogy egyedül intézkednek, de előfordul, hogy egy arkangyalra bízzák a kiűzetést.²⁵ Ilyen a következő példa is, a skót festőművész, John Faed olajfestménye (11. ábra).

A Cleveland Museumban található 91.3 x 70.7 centiméteres képet az 1880-as évekre datálják.²⁶ Az előtérben láthatjuk, ahogy Ádám jobb kezével átkarolja Évát, míg a baljával fejéhez kap, mint aki rossz álomból ébred. Éva a földet nézve, karjaival mellkasát takarva távolodik eddigi otthonuktól. Ádám ágyéka előtt egy levél van, párjáé előtt azonban semmi sincs. Testük anatómiailag pontos, de egy olyan testalkatot képvisel mindkét alak, amely a Viktoriánus korban az ideál volt. Éva keblei teltek, ugyanez igaz csípőjére is, de dereka keskeny, így alakja homokóraéhoz hasonlít. Kezei és lábai kicsik és kecsesek. Ádám átlagos testalkatú, de annak is inkábbba karcsúbb oldalán helyezke-

dik el és izmai nem kifejezetten hangsúlyosak.²⁷ Érdekes azonban, hogy ősz hajjal van ábrázolva, valamint rövid bajusszal és szakállal. Éva haja pedig csak lapockája aljáig ér, pedig legtöbbször derekáig, de van, hogy egészen csípőjéig lelóg sűrű hajkoronája. A kép jobb sarkában egy óriási kígyó látható, amint felágaskodva, száját kitátva fordul a pár felé.

Mindezek mögött Mihály arkangyal óriási figurája kapott helyet. Arca az antik szobrokéhoz hasonlít és nemtelenséget tükröz. Szemei pupilla és írisz nélküliek, teljesen fehérek. Ruhája szintén fehér és egész testét takarja. Bal kezével a távolba mutat, Édennel ellenkező irányba, útnak eresztve a bűnös embereket. Mihály, az angyali seregek vezére, általában pácélban, kezében karddal van ábrázolva, de most a fegyver helyett egy körző van nála. Ez az az eszköz, aminek segítségével Isten teremtette a világot.²⁸ Az égen fekete viharfelhők gomolyognak a bal felső sarkot kivéve. Itt egy ragyogó, fénnel teli rést látunk, ez lehet a Paradicsomba vezető kapu. A táj ciprusokkal és tövises bokrokkal tarkított. Az ábrázolás alapjául John Milton 1667-ben kiadott verse, *Az elveszett paradicsom* szolgált.²⁹

Elérkeztünk utolsó állomásunkhoz, amely a 20. és 21. század és egy, a korból kiragadott példa. Az attribútumokban már nem igazán történik változás, inkább csak a kivitelenítésben. Mivel az 1900-as évek óta rengeteg művészeti stílus van egyszerre jelen, így Ádám és Éva megjelenítésének módja szinte határokat nem ismer. Az alkotók már nem

²⁵ Válogatás Ádám és Éva 18. századi ábrázolásaiából, hozzáférés: 2025.08.12., [https://picryl.com/search?created_date_from=1702&created_date_to=1899&q=adam and eve in 18th century](https://picryl.com/search?created_date_from=1702&created_date_to=1899&q=adam+and+eve+in+18th+century), továbbá https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:19th-century_paintings_of_Adam_and_Eve.

²⁶ John Faed festménye a Clevelandi Művészeti Múzeum honlapján, *Clevelandart.org*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.clevelandart.org/art/1980.258>.

²⁷ Minden kornak megvan a maga fogalma az ideális testről, *PureGym.com*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.puregym.com/blog/body-shapes/>.

²⁸ John Faed, *Clevelandart.org*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.clevelandart.org/art/1980.258>.

²⁹ Uo.

egy, a századra jellemző általános megegyezés vagy ikonográfiai rendszer alapján mutatják be Ádám és Éva történetének bizonyos jelenetét (vagy konkrétan a párt), hanem sajátos értelmezésük és egyéni stílusuk alapján.

Barnett Newman két különálló festménye sem a szokványos módon festi fel az első emberpárt. *Éva* című festménye 1950-ben készült. A 244 x 172,1 x 5 cm-es alkotás egy teljesen vörösre festett vászon, amelynek jobb szélén egy függőleges lila csík fut végig.³⁰ *Ádám* című alkotása 242,9 x 202,9 cm és sötétbarnával van kitöltve, amelyet csak három függőleges vörös csík tör meg. Eredetileg csak a két szélső csík volt rajta, amikor elkészült 1951-ben, de egy évvel később Newman középre is festett még egy csíkot. Ezen vonalakat ő maga „zip” elnevezéssel illeti és egész művészete eköré épül. Nem konkrétan a vonalak kinézete érdekes számára, hanem hogy az, hogy billenti ki a képsúlypontját, hogyan vezeti a szemet. Hitvallásához tartozik, hogy olyan képeket fessen, amiknél a befogadó teljesen tudatában van annak, hogy ő épp a kép előtt áll, megtörténik a kapcsolat közte és a kép között, amely egy érzelmi asszociációs folyamatot vált ki és nem egy konkrét dolgot ábrázol. Newman ezen asszociációk alapján nevezte el a képeket utólag Ádámnak és Évának. Sokszor van képcímeinek plusz jelentéstartalma is. Ilyen például, hogy a héber „adamah” szó földet jelent, míg az „adom” vöröset és a képen is ez a két szín jelenik meg.³¹

³⁰ Barnett Newman *Éva*-festménye a TATE múzeumban, *Tate.org*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-eve-to3081>.

³¹ Barnett Newman *Ádám*-festménye. Uo., hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-adam-to1091>.

III. A két előadás elemzése

Elérkeztünk a fő témánkhoz, ami a két előadás bábjainak elemzése, összehasonlítása. A legfrissebbel szeretném majd kezdeni a sort, ami a Bóbita Bábszínház 2014-es projektje és *Az ember tr.* nevet viseli.³² Ezután pedig a Budapest Bábszínház *Az ember tragédiája* című előadását tárgyalnám. A *Tragédia* hatása a magyar irodalomban és színház-történetben egyaránt jelentős. Csak 2007-ig több, mint 1100 előadás készült a darabból, amit Enyedi Sándor *A Tragédia a színpadon* című bibliográfiájában fel is sorol, de azóta is bőven készültek darabok.³³

Madách Imre főműve 1862. január 12-én jelent meg, amelyet aztán 1883 szeptember 21-én mutattak be először nagyszínpadon a Nemzeti Színházban, Paulay Ede rendezésében.³⁴ Két monográfia is született az elkészült előadásokról, vagyis inkább a legjelentősebbekről. Az elsőt Németh Antal írta, míg a folytatása Koltai Tamás nevéhez fűződik. Mindkét kötet *Az ember tragédiája a színpadon* címet viseli, annyi különbséggel, hogy az első 1883-tól 1933-ig tartó időszakot öleli fel, míg a másik az 1933-tól 1968-ig tartót.

Melyik dráma lenne alkalmasabb Ádám és Éva ikonográfiai fejlődésének bemutatására, ha nem egy olyan mű, amely az emberpárt állítja a főszerepbe, akik egy történelmen átívelő utazáson vesznek részt. Lehetőséget nyújt a korok Ádám és Éva ábrázolásainak feldolgozására és az attribútumok kreatív felhasználására.

³² Az előadás színlapja a Bóbita Bábszínház honlapján, *Bóbita.hu*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://bobita.hu/az-ember-tr/>.

³³ ENYEDI Sándor, *A Tragédia a színpadon* (Budapest: Madách Irodalmi Társaság, 2008), 367.

³⁴ *Színház.online*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://szinhaz.online/140-eve-mutattak-be-az-ember-tragediajat/>.

A Bóbita Bábszínház előadása

Térjünk is rá a Bóbita Bábszínház előadására. A projekt az Apolló Kulturális egyesület közreműködésével jött létre és 2014. május 30-án volt a bemutatója. Kifejezetten középiskolás fiatalok számára készült, hogy a kötelező törzsanyag részét képező, de a mai gyerekeknek témában és nyelvezetben is kissé idegen szöveg mégis érthető és szerethető legyen. A bábokat Matyi Ágota tervezte, az előadást magát pedig Sramó Gábor rendezte.³⁵

A színpadtér közepén egy asztal kapott helyet, körül egy-másfél méternyi hely van hagyva minden oldalon. A két hosszanti szélén vannak leültetve a nézők három szintes emelvényekre. A rövidebb oldalak egyikén egy „trón”, másikán pedig egy kb. 200 centis fatábla kapott helyet. Az első szint a színészek (Bagossy László m.v./ Krum Ádám m.v., Borbíró Judit, Kalocsányi Gábor, Czéh Dániel, Nagy Emese m.v., Tölgyfa Gergely m.v.) bábok segítségével nélkül közvetítik.³⁶ Ebben a jelenetben Lucifer megkapja a két fát, amit egy-egy alma jelképez és azt két, egymással szemben ülő néző kezébe adják. A nézők bevonása rendszeres az egész előadás alatt.

Mivel a bábok a vezérfonal, így rá is térnek a második színre, ahol először találkozunk Ádámmal és Évával, marionettek formájában, amelyek könnyű fából faragottak és csak arcuk van megfestve, különben a fa eredeti színét látjuk. Alkotóelemeik csiszolatlanok, jól látszik minden egyes kis lefaragott rész, ízületeiket pedig lapos zsinór tartja össze, amely miatt a tagok rugalmasan mozgathatóak. Éva fonál haja vörös és mellére lóg, Ádámé pedig barna és álláig ér. Éva vörös hajjal való megjelenítésére kevesebb a példa, mint szőke, vagy világos barna változattal, de elvértve akad azért. Testük nincs igazán kidolgozva, de mindkettőjükön jól

látszanak a nemi jellegzetességek, még ha ágyékuk nem is jelzi ezt. Éva mellei kerekék és kiugróak, alakja homokórához hasonlít, az egész figura áramvonalasabb, mint párja. Ádám válla széles és tagjai vaskosabbak, hasán kockás izmok vannak kivésve. A bábok mindegyikét 9 – 9 zsinór mozgatja, amelyek a térdeknél, kesztyű szerű kézfejeknél, vállaknál, a fej két szélén és a csípőjük közepén hátul vannak rögzítve. A zsinokok száma és elhelyezkedése folyamatos és könnyed mozgást biztosít a báboknak. Ezen letisztult figurák nagyon jól illeszkednek a bűnbeesés kor-keresztény ábrázolásmódjaihoz és ahhoz az állapothoz, amikor az élet és az emberi elme egy egyszerűbb állapotban létezett.

A harmadik színben az előző minta alapján készült kesztyűbábokat láthatunk. Testük bőrszínű vászon, amelyre az ágyék részénél egy borostyán levél van ragasztva, amely szintén kedvelt választás volt az emberpár ábrázolásakor a füge levél és pont odalógó leveles ág mellett. Kezüik üreges faragott fa, amelybe két ujj pont kényelmesen befér. Láruk és fejük is ugyanolyan fából készült és szintén lapos zsinog adja az ízületeket. Hajjuk szintén azonos színű fonál, arcuk ugyanolyanra van megfestve, mint az előző színben. Éva melle itt kitömött anyag, nem hagyták elveszni bájjait.³⁷ Ezek még kevésbé összetett bábok, amelyek jól jelképezhetik, hogy az embernek a semmiből kell újrakezdenie életét és egyre – egyre fejlődni, komplexebben gondolkodni, amire a következő, korokon átívelő utazás lesz a kulcs.

A negyedik színben, amely Egyiptomban játszódik kétdimenziós papírbábokat készítettek. Ezen ábrázolások valóban olyan embereket mutatnak be, akik külsőleg megfelelnek az adott kultúra és rassz szempontjainak. Ami érdekesség, hogy Évának behajlíthatóvá tették térdeit, hogy leborulhasson az

³⁵ Az előadás színlapjából.

³⁶ Uo.

³⁷ MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája – A civilizátor* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2003), 25.

éppen fáraóként megjelenő Ádám előtt. Éva, mint egyiptomi nő, barna bőrrel, sötétbarna, szinte fekete hajjal és kihúzott szemmel van megfestve, Ádám pedig klasszikus fáraóként, fejdísszel és mellkasa előtt keresztbe tett kezekkel. Éva ruhája egy szinte teljesen átlátszó fehér lepel, amely alól kisejlenek mellei és karcsú alakja. Ádám felsőteste fedetlen, alul pedig csak egy kötényt visel és az ő szeme is ki van húzva fektével. A kétdimenziós forma megegyezik az egyiptomi falfestmények stílusával és azzal a ténnyel, hogy az ember még csak egy szempontból, egy nézőpontból képes vizsgálni problémáit, amíg Éva szintén saját álláspontjának bemutatásával rá nem ébreszti Ádámot a problémákra.

A negyedik színben maradunk a kétdimenziós papír báboknál, de ezek immár oldalnézetes árnyékbábok. Az figurák antik fekete alakos vázák ábrázolását idézik, de ez nem véletlen, hiszen az athéni színben vagyunk.³⁸ A színekkel nem igazán játszanak, hátulról kék és fehér fény világít, a bábokon csak a papír kivágásával tudnak textúrát mímelni. Éva, mint görög nemesasszony jelenik meg lenge ruhában, hosszú hajjal és felékszerezve. Ádám katonai ruhában, sisakban jelenik meg kissé kevésbé részletes kidolgozással. Az árnyékbábok használatával könnyen meg tudtak jeleníteni tömegeket, ami a jelenethez egy szükséges eszköz volt. Plusz érdekesség, hogy Ádám bábból emberré lesz abban a pillanatban, hogy ismét kiábrándul egy tökéletesnek hitt társadalomból, ideából.

Nem szabad elfelejtenünk elemzésünk közben, hogy 14-18 év közötti kamaszok, fiatal felnőttek figyelmét szeretné az előadás fenntartani, így olyan ábrázolásmódokhoz kell nyúlnia, amelyek könnyen azonosítható-

ak és tudásanyagukkal egybeesnek. Emiatt néha szájbarágósnak vagy klisésnek érezhető egy-egy jelenet, valamint a szöveg könnyörtelen meghúzása is kicsit siettetetté és túlságosan lényegre törővé teszi néhány helyen az előadást. A cím sem véletlenül *Az ember tr.*, amely amellett, hogy utal a rövidítésre (az előadás nem hosszabb, mint egy 1óra 30 perc) egyfajta kamaszos lazaság érzetét is kelti.³⁹

Folytassuk is a sort a hatodik színnel, amely Rómában játszódik és a hedonista életvitelt vitatja. Ádám és Éva vezetőpálcás marionetteként térnek vissza. Kicsit kisebbek, mint a második színben látottak, de felépítésük szinte ugyanolyan, annyi különbséggel, hogy itt a madzag helyett nyakuk szintén fa, így az merev. Ádám egy vászon leplet visel, amely alól kilóg fél felsőteste és csak térdéig ér, míg Éván egy vörös, földig érő ruha van, amelyen keresztbe át van kötve egy félig átlátszó fehér anyag. A vezetőpálca mellett való döntés valószínűleg azért lehetett, hogy a jelenet egyik fő pillanatát, az Istennek való fejet hajtást szépen kivitelezhessék, hiszen egyébként ennél több szerepe nem igazán volt Ádámnak és Évának a jelenetben. A szín inkább volt használva a fiatalok felrázására a két énekkel és tánccal együtt, mint az eszme bemutatására, de ettől függetlenül az is sikeresen megtörtént.

A hetedik színben, Konstantinápolyban, nagyon érdekes felállás alakul ki. Fekete-fehér kockás terítő kerül az asztalra és az ezzel sakktáblává avanzsálódik. Megjelenik Ádám, mint egy stilizált fehér huszár sakkbábu, s vele együtt Lucifer, aki az egész előadás alatt egy fekete ördögöt mintázó, vörös ruhás kesztyűs báb. Ebben a színben ugyanbár Ádám egy keresztleslovag, Tankréd, aki

³⁸ *Sajátszoba.blog.hu*, hozzáférés:

2025.08.12.,

https://sajatszoba.blog.hu/2014/11/02/az_ember_tr_bobita_babszinhaz.

³⁹ OROSZLÁN Anikó, „Lucifer offolja az Urat”, *Revizoronline.com*, 2015. ápr. 4., hozzáférés: 2025.08.12., <https://revizoronline.com/az-ember-tr-apollo-kulturalis-egyesulet-bobita-babszinhaz-pecs/>.

hódító hadjáratból tért vissza, így a huszár egy kiváló választás. Éva később egy fehér futó szerepét veszi majd fel, amelyre nyúlánk termete és a táblán való átlós mozgása utal. A testek zömökök, vagy épp elnyújtottak, a ruhák redői nem követik az alakok sziluettjét, ezek mind a romanikára jellemző szobrászati megoldások. A kor és kifejezetten a romanika egyébként szinte kizárólag a vallási művészetnek vetette alá magát, térplasztikája is inkább csak egy plusz elem volt, amely a templomok, bazilikák díszítésére szolgált.⁴⁰

A nyolcadik színben az emberpár bunrakuk formájában tér vissza, felépítésük ismét visszanyúlik a második színben feltűnt marionettekéhez, csak ezek kisebbek és irányításuk szabadkézi, valamint a fejükhöz rögzített pár centis pálca segítségével történik. Emiatt mozgásuk sima és erőteljes, alkalmasabb ezen vezetésmód a hirtelen mozdulatok kivitelezéséhez is. Éva egy lila ruhában van, vagyis inkább szoknyában, mivel felsőtestén nincs anyag, csak ugyanazzal a színnel van befestve, valamint egy fodros, fehér nyakdísz van laposzsineg nyakán. Ádám, mint Kepler János egy vörös alapon fekete bársonymintás, szőrös gallérú köpenyben van.

Elérkezik az álom az álomban szín, azaz Párizs. Itt egy némafilmet vetítenek le, amely főszereplői ugyanazok a bábuk, mint az előzőben, csak míg Ádám egy magas gallérú kabátra cseréli előző köpenyét, addig Éva ruhája ugyanaz marad, annyi különbséggel, hogy előző fodros nyakdíszre csipke lesz és haját rizsporos paróka, valamint egy nagy, tollal díszített kalap takarja. Évának ezzel nemesi származását mutatják be, míg Ádám a köznépet személyesíti meg, a végén mindhiába. A tízedik színben visszatérünk

Prágába és a nyolcadik színben használt bunrakukra. Ezen három jelenet a legtöbb *Az ember tragédiája* feldolgozásban szoros egyseget szokott alkotni.

A londoni szín a következő, ahol nem bábok alakítják az emberpárt. Ádám itt Tölgyfa Gergely, míg Éva Borbíró Judit. A színpad egyik végében áll egy két méter magas fa paraván, amelyre két nőalak van felfestve, közülük a jobb oldali Éva. Az arc rész elcsúsztható, így a színész saját arcát tudja a nyílásba helyettesíteni, valamint ugyanez igaz az alkarok helyére is. A festett alakon egy földig érő csuklyás ruhát láthatunk, amely földszínekkel játszik, a fehér csipkét kivéve, amely valóban anyag és a táblára van ragasztva. A jelenet végén Éva feje körül hideg fényű LEDgyúlik, egyfajta glóriát képezve, valamint segít felismerni Ádámnak, hogy ki is a tiszta fiatalnő, aki előtte áll.

Mind a darab, mind az előadás hangsúlyozza, hogy Ádám és Éva egyszerre mindenki és bárki, az ideák és emberi életek megállás nélkül pörögnek egymás után.⁴¹ Pont ezért nagyon passzoló azon felállás, miszerint a karaktereket játszó színészek, bábok és bábtechnikák folyamatosan változnak, az előadók pedig civil ruhában és a főtől más szerepekben is megmutatkoznak, kivéve Czéh Dánielt, azaz Lucifert és Krum Ádámot, azaz Istent, hiszen ők azok, akik örök, halhatatlan erőket képviselnek, s így mindig saját szerepüknél maradnak.

A tizenkettedik jelenetben a színészek egyen félmaszkot öltenek magukra, amelyek orruktól homlokuk tetejéig ér és az árnyékolást leszámítva bőrszínűek. Ezek jól bemutatják, hogy az individuum halott és a belső ékesítése, az elme pallérozása áll az értékrend tetején. A tudós tableten mutatja be kutatásait és a régmúltból való tudásanyagot, amely elemei között felbukkan Miche-

⁴⁰ Kulturális Enciklopédia, hozzáférés:

2025.08.12.,

<http://enciklopedia.fazekas.hu/tarsmu/roman.htm>.

⁴¹ OROSZLÁN, „Lucifer...”.

langelo *Ádám teremtése* is.⁴² Az álarc szemmel láthatólag papírmásé, amely hátuljára vastag fekete gumi van tűzve, orr részébe pedig szivacs csíkot ragasztottak, amely valószínűleg kényelmi okokat szolgált, de általa a maszk kissé eláll a színész arcától és így még olybá tűnik, hogy amit látunk az csak az emberi arc mímélése, nem valódi, rideg utánzat. Amikor Ádám és Éva ismét egymásra találnak és az emberi kapcsolatok, a család és összetartás felértékelődését láthatjuk, a maszkok lekerülnek a színészekről. Az űrt, ahová ezután kerül Ádám, vetítés útján mutatják be a nézőknek, miközben a dráma szövegét mondják alá.

A tizennegyedik szín egy hóval és jéggel borított világban játszódik. A sokat használt asztalt fehér terítővel borítják be és egy kicsiny iglut helyeznek egyik sarkába. Ádám és Éva itt kis öntött műanyag játékfigurák, melyek eszkimókat jelenítenek meg bundás karimájú télikabátban. Ádám vörösesbarnában van, míg Éva teljesen fehérben és hátán egy zsákban kisgyermek pihen. Ádám menekülni vágyik a jövő álmából és így az utolsó jelenethez érkezünk, amely az álom előtti (harmadik) színbe visz vissza bennünket. Visszatérnek az innen ismert marionettek, annyi különbséggel, hogy most ágyékukon vászon darab lett körbe csavarva. A történet azokkal a bábokkal ér véget, amelyekkel elkezdődött.

Összességében ezen előadás, – ahogy már fentebb is említettem – nem akar középiskolai anyagot feldolgozó, érthetővé és szórakoztatóvá tévő produkciónál több lenni, nem próbál nagyszínpadi előadásokkal versenyezni és ugyanazon kritériumoknak megfelelni a kivitelezés semmilyen területén

⁴² A festmény a Sixtus-kápolnában látható, *TheSistineChapel.org*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.thesistinechapel.org/the-creation-of-adam>.

sem.⁴³ Megkérdőjelezhető néhol ezáltal mind dramaturgiai, mind bábjainak minősége, de céljának való megfelelése semmiképp. Az előadás videófelvételen való visszanézése közben igyekeztem megfigyelni a nézők reakcióit is, ami külön érdekes volt, mivel tanárok és diákok vegyesen voltak jelen. Néhol csak a szöveget jól ismerő tanárokból váltott ki látványosabb reakciót a darab, de lényeges részeknél látható volt, hogy a diákok is megértették az akkor épp tárgyalt üzenetet. Ádám és Éva ikonográfiája nem jelent meg szorosan, leginkább csak a Bibliából ismert jeleneteknél volt szembetűnőbb, az adott korok művészetének azonban többször is jó példája tudott lenni.

A Budapest Bábszínház előadása

Grandiózusabb példánk az 1999. október 7-én, a Budapest Bábszínházban bemutatott *Az ember tragédiája* előadás. A bábokat és a díszletet Balla Margit tervezte, a darabot pedig Garas Dezső rendezte. Ádámot Teszarek Csaba, Évát pedig Kovács Judit kelti életre, míg Istent Beratin Gábor, Lucifert pedig Erdős István alakítja. A cél itt is a közérthetőség és a *Tragédia* által feltett kérdések közelebb hozása a nézőkhöz, legyenek bármilyen korban is.⁴⁴

A darab az Úr bejövételével kezdődik, aki egy pluszban hozzáírt szöveget mond el Ádám és Éva bűnbeeséséről. Itt már egyfajta állásfoglalás történik, mert a kígyót, mint sikeres csábítót említik és az emberpárt, mint áldozatot, tehát nem érvényesül az a felfogás, miszerint csak az őszán van a felelősség. Isten mögött egy vándor bábszínház ko-

⁴³ OROSZLÁN, „Lucifer...”.

⁴⁴ A Budapest Bábszínház előadásának színlapja, hozzáférés: 2025.08.12., <https://budapestbabszinhaz.hu/eloadasok/31-az-ember-tragediaja> és FÖLDES Anna, „Ahol a színészt is ki kell találni”, *Critikai Lapok* 8, 11. sz. (1999): 6–8., 6.

csija látszódik, melynek előlapjára Ádám és Éva vannak felfestve, akik az ágyékukat eltakaró levéltől eltekintve teljesen meztelemek. Éva áll bal oldalon, Ádám a jobbon, közöttük a kígyó a térből kiemelkedve tekeredik, míg őket egy-egy almafa fogja közre. Hajuk vörös és Ádámnak állig, míg Évának vállá alá ér. Egy kiugró területe van még az amúgy sík képnek: Éva mellei. Ezen előadásra is jellemző lesz, ami amúgy is igaz a drámára, hogy Éva a szépség és a művészetek megtestesítője, egyfajta gondolatébresztő múzsa Ádám számára. Az egész stilizáltsága gyermekrajzra hasonlít, nagyon színes, nincs túlrészletezve. Már ekkor láthatjuk, hogy az előzőleg elemzett előadás több ötletét is innen meríthette a figurák tervezetét illetően. A jelenet végén az előlap lecsukódik és színpaddá lesz, ami teret ad a második színnek.

Az Édenkertben vagyunk, Ádám és Éva marionett formában jelennek meg és két elefánt összefont ormányán hintáznak. Alakjuk szépen csiszolt és plusz ízületek is vannak téve törzsükbe a kecsesebb, realisabb mozgás érdekében. Mindkettőjük haja hosszú, vörös zsinór és emellett Ádámé még össze is van fogva. Éva szeme kék, Ádámé barna, nemiszerveik pedig ki vannak faragva, még ha nem is részletesen. Ruhájuk nincs, ismét csak a fa eredeti színét láthatjuk. Már a báb típusánál és a nem szokványos hajszínnél is látszik, hogy a két előadás második színbeli figurái mennyire hasonlóak. A marionett mozgatási, irányítási módja hozható legjobban párhuzamba azzal, ahogy Isten mozgatja az embereket: fentről rángatja őket kötélen, a szabad akarat illuzórikus. A darab elején az Úr alapvetően is, mint vándor bábszínész jelenik meg. A ténylegesen játszó bábszínészek teljesen fekete ruhában, sapkában és maszkban vannak azt az üzenetet közvetítve, hogy ők most igazából nincsenek is jelen, minden figyelem a bábuké, nem úgy, mint az előzőleg említett darabban, ahol a színészek és bábok felcserélhetőek és összemoshatóak voltak. A jó és rossz tudásá-

nak fája és az örök élet fája a színpad két szélen kapott helyet. Mindkettő teljesen vörös, törzsükből alig nőnek ágak és azokból levelek, ehhez képest gyümölcs bőven akad rajtuk. Amikor a páros beleharap az almába és Isten elűzi őket, a jobb takarásból bekúszik egy hullámos pengéjű kard, amely valódi tűzzel ég, ez az ábrázolásból jól ismert lángpallos.

A harmadik színben ugyanezen bábok maradnak és a fekete színpadon csak őket és Lucifert világítja meg reflektorfény. Itt nagyon jól kihasználják a marionettek (és alapvetően a bábok) nyújtotta lehetőségeket és zsinórjaik segítségével reptetik őket, majd mikor a tagadás ősi szelleme mély álmodcsájt rájuk egyhelyben lebegtetik a két figurát, ezután felhúzzák a párt a színpadkép tetéjéhez, s az utolsó jelenetig ott is tartják őket.

Az egyiptomi színben bunrakuk lesznek a főszereplők. Nagyobbak, mint elődjeik, de kinézetre egyformák. Ebben az előadásban sokkal jobban ügyelnek arra, hogy minden színben pontosan lehessen tudni, hogy a nézők Ádámot és Évát látják, mindegy milyen szerepet töltenek be éppen. Balla Margit ezzel szerette volna biztosítani, hogy a kevésbé jártas néző is értse a történéseket.⁴⁵ Ezáltal viszont egyes jelenetekből túlságosan kilógnak és elvesztik azon képességüket, hogy az adott kor emberét hűen reprezentálják és karakterük személyiség ügyileg sem mindig tudja hozni a műben szépen körül határolt általuk foglalt álláspontot. Ádám nyakán és vállán arany és kék színekben játszó nyakdísz látható, ágyékát pedig fehér vászondarab takarja, s ugyanez igaz Évára is, csak az ő nyakéke világosabb és mellét nem fedi, a teste alsó részét eltakaró szoknya szerű rongy pedig szinte teljesen átlátszó, akár csak a Bóbita előadásának bábján. Érdekessége a jelenetnek, hogy a bútorokat, amiken a fáraó Ádám ül, emberek alkotják, ezzel is

⁴⁵ FÖLDES, „Ahol a színészt...”, 7.

kiemelve a szolga-úr viszonyt és hogy hogyan él valaki gondtalan életet mások szenvedése árán.

Az Athénban játszódó jelenetben Éva alsó mozgatású pálcás bábként jön be. Alakja nem változott az eddigiekhez képest, ruhája törtfehér, egyik mellét fedetlenül hagyja, de hosszan lelóg és eltakarja azt a tényt, hogy lábai nincsenek kifaragva, hiszen nincs rá szüksége. Balla Margit úgy gondolja, hogy akkor tökéletes egy báb, ha nem tud se többet, se kevesebbet, mint amire képessége kell, hogy legyen az adott jelenetben, darabban.⁴⁶ Ádámot antikizáló szoborként jelenítik meg, amelynek alteste hiányzik, helyette ő is egy pálcát kapott, amivel mozgatják. Jobb karja sincs meg, baljára, amelyet fejéhez emel, egy kendő van kötve. Mind testét, mind a rongyot vörös vérfoltok tarkítják kontrasztot alkotva fehér alakjával. Rövid göndör haja és az izmosnak ható felsőtest felidézheti bennünk Ádám apollónikus ábrázolásának elterjedtségét, bár aligha kapcsolódhat ez kifejezetten a bibliai alakhoz, valószínűleg inkább a görög szobrászati hagyományok ihletették ezen kivitelezést. Ádámnak mozgatható része nincs, Évának pedig csak karjai mobilisak. A színpadon két korinthuszi oszlopot láthatunk, mint díszlet, ezeket a bábszínészek és a tartópálcák elrejtésére is használják. A jelent az Ádám-Mitiádész szobor ledöntésével végződik.

Hatodik színünkben felfüggesztett fehér lepel a nyitókép, melyen bevágások vannak, ezekben pihen Ádám és Éva. A textil egy idő után a földre hull és a bunrakuk belegabalyodva viháncolnak. Az emberpár külsője a megszokott vörös hajás verzió, ezen a téren nincs változás. Ruhájuk fátyol-anyag, és intim részeit takarja. A szín végén Ádám a sík, festett Péter apostol bábja elé áll és ugyanabba a pózba áll be, ezzel jelezvén, hogy magára vette az ige hirdetésének szerepét.

Konstantinápolyba érkezünk, ahol szintén bunrakukként találkozunk főszereplőinkkel. Ádám kereszteslovagi ruhát visel piros aláöltözettel, arany pácélinggel, amin egy vörös kereszt díszleg és hátáról kék köpeny lóg. Éván ismét egyszerű fehér ruha van, amely mindenét elfedi és egy bronz-arany anyag van egyik vállán átlósan átkötve, valamint nyakában ehhez hasonló színű dísz láthatunk. Ez az első jelenet, ahol nem hosszú, vörös, hanem teljesen fejére simuló, rövid, barna hajjal láthatjuk, de jellegzetes, háromszög alakú orcája azonban itt is leleplezi. A szöveget operában adják elő, ami kissé indokolatlannak tűnik.

Nyolcadik színünk Prága, ahol Ádám, mint a csillagász, Kepler Jánosként éli életét és óriásbábú formájában van megjelenítve. Arca idős, ráncokkal teli, vörös fonál haját ezüst szaténra cserélte, amely rétegezve van fejére illesztve. Ruhája fehér lepel, ám nyakába többféle színű és szövésű csipke van varrva. Szemei alatt sötét táskák ülnek, jelezvén folyamatos fáradtságos munkáját, míg Éva kistestű, életvidám bunraku, aki fekete és vörös, fényes anyagú ruhában pörög egyik helyről a másikra. Ő szokásos alakjában jelenik meg, ám haja egy része most zilált stílusban feje tetejére van halmozva. Itt Éva csalfa nőszemély, aki férje háta mögött viszonyokat folytat és házi tűzhelyét csak kihasználja, ez pedig egybecsenghet azzal a feltevéssel, hogy Éva az erkölcstelen csábító, aki önszántából vitte tévútra az emberiséget. Ádám kesztyűs kézfejei színész kezét rejtik, orcája közepéről induló és állán végződő kacskaringós vonalak nem engedik fedni valódi kilétét. Az óriásbáb egy erkély fala mögé van zárva, s csak távolról szemléli a többi báb életét, magát a tudásnak és elméje pallérozásának szentelve. Éva eközben egyik karján fel, másikon le szaladgál, néha vállán pihen meg, s közben hol megvető szavakkal illeti Ádámot, hol édes szavakat sutog fülébe. A jelenet végén Kepler feje szét-

⁴⁶ Uo.

nyílik és egy kis termetű, alsó mozgatású pálcás báb ugrik ki belőle.

Ezzel veszi kezdetét az álom az álomban jelenet, ahol Ádám rizsporos parókában és fekete felöltőben, hevesen szónokol. Éva alakja drótból formált, amin csipke van kifesztve, s néhol plusz anyag van lógva hagyva a háromdimenziós hatásért. Ez megfigyelhető ruhája fodros ujjánál, szoknyájánál és széles karimájú, elegáns kalapjánál. Alulról erős fény világítja meg, így inkább tűnik szellemalaknak, egy eszme megtestesülésének, mintsem embernek. Amikor a páros lehalkítja hangját és privát beszélgetésbe kezd, az erkély nézővel szemben lévő oldalában halvány fény gyúl, amely bepillantást enged egy félig átlátszó anyag mögé. Itt Ádám és Éva felnagyított fejét látjuk, a jelenlegi stilizációjukkal. Ádám rizsporos parókával, Éva pedig széles karimájú kalapban. A fejek előre hátra bólogatnak és hol közelebb mennek egymáshoz pár centit, hol eltávolodnak, majd mikor Éva kivégzésére kerül sor, visszatérünk a pálcás bábokhoz és az ősanját vörös kéz ragadja ki a jelenetből. Pár pillanat múlva új alakban jó vissza, pórnöként piros sapkában és ingben, amely teljesen szét van nyitva és látni engedi melleit, alul pedig kék szoknyát visel. A jelenet záróképe egy guillotine, ahogy sorra fejezi le az arisztokratákat és fehér parókás kobakok hullanak egy kosárba. Ezután ismét Prágában találjuk magunkat, Ádám feje becsukódott, felébredt baljós álmából.

Következő színünk Londonba repít, ahol különböző technikai vívmányok képeit viszik körbe a kesztyűbáb polgárok. Ádám a már megszokott bunraku, csak most barna öltönytádrágban, fehér ingben és fekete mellényben és zakóban van. Éva is ilyen típusú báb, ő két árnyalatú kék ruhában és köpenyben van, valamint ugyanilyen színű fejfedőt visel. Nyakába később díszes rózsafüzér kerül.

A falanszter, azaz a tizenkettedik színhez értünk. Ádám az előző jelenetben látott bunraku, akit egy föld felett lebegő, vízszint-

be helyezett létrára ültetnek. Az itt élő emberek felnagyított legófigurák a jól ismert sárga fejjel és szögletes testtel, ruhájuk szürke és mindenféle mérőműszer van rájuk festve. Éva kivetített kép formájában tűnik fel csak, ami a bunraku változatát ábrázolja. Mint sok más helyen, itt sem éltek azzal a lehetőséggel, hogy képzőművészeti utalást tegyenek, s míg a Bóbitás előadásban a tudós által bemutatott kép *Ádám teremtmése*, addig itt Színyei Merse Pál *Majális* című festményét láthatjuk.⁴⁷ Ismét győzött a túlegyértelműsítés és a széleskörben befogadhatóvá tétel, pedig bőven lett volna választási lehetőség egy Ádám és Évát, vagy csak Évát ábrázoló mű beemelése, amely épp ilyen érthető lett volna, ha a megfelelő, nagyon ismert attribútumok is helyet kapnak a bemutatott képen. Abban az előadásban, amelyikről a felvétel készült, amelyet elemzünk, ezen jelenet jócskán le lett rövidítve. A Budapest Bábszínház oldalán találni képeket, ahol Éva a legófigurákhoz hasonló szürke öltözetben jön be, haja pedig össze van tekerve és sapkája alá betűrve, ráadásul ruhája olyan szögletesre van varrva, mint a legó emberkének teste. A képek alapján Éva egyébként a már jól ismert bunraku formájában látható, színbéli gyermeke pedig egy korábbi, kisebb Éva báb lehet a háromszög alakú orcájából kiindulva és ő is ugyanolyan szürke öltözetben van.⁴⁸

Az űr színben itt is vetítést alkalmaznak, akárcsak a Bóbita előadásába. Ádám árnyékán jelenik meg, de jól látható, hogy egy ma-

⁴⁷ *Ádám teremtmése* a Sixtus-kápolna honlapján, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.thesistinechapel.org/the-creation-of-adam>. A *Majális* elérhető a Magyar Nemzeti Galéria honlapján, hozzáférés: 2025.08.12., <https://majalis.mng.hu/>.

⁴⁸ Az előadás színlapja a Budapest Bábszínház honlapján, hozzáférés: 2025.08.12., <https://budapestbabszinhaz.hu/eloadasok/31-az-ember-tragediaja>.

rionett a figuránk. Elhangzik a szöveg, közben Ádám ide-oda repül a színpadon kifeszített vászon mögött. Mikor visszaszáll a Földre, egy kietlen vidéken találja magát. Barna, pokróc szerű kabátot és réz színű sálát visel. A környezetet egy fehér lepedővel oldották meg, amelyet alulról emberek tartanak, s így a terep hepehupás lesz. Efölött játszódnak a történetek, így logikus volt, hogy alulról mozgatott pálcás bábokat használjanak. Éva figurája az eddig legérdekesebb tervezés, pedig csak pár pillanat erejéig van színen. Szürkés bundában, csuklyával a fején jelenik meg, karjait maga előtt összefonva. Már arca is kissé groteszk a lepergő festékekkel és éles fogaival, valamint az itt-ott kilógó haja sem segít az összképen, de ekkor széttárja karjait és egy rozmár arca rajzolódik ki előttünk. Éva mellei a szemek, ágyéka az orr és combjai belső oldalán két nagy elülső fog van felfestve. Ez utalhat a jégvilágban élő ember elállatiasodottságára és vadságára.⁴⁹

Az utolsó jelenetben, mikor Ádám és Éva végleg felébrednek az elején a színpad tetejére függesztett marionettek visszaereszkednek a földre. Az előadás utolsó képe, ahogy Ádám és Éva már nem magzatpózban, hanem egyenesen állva a reflektorfényben lebegnek. A színészek, bábozók mind kimennek a színről és csak a két báb marad, s néz felénk néma csendben. Felkapcsolódik a fény, elkezdődik a taps és csak ekkor látja a néző, hogy az előadásban használt bábok egy része a színpad elejére van fektetve. Ez lehet, hogy csak azért van, mert az előadás után ezeket meg lehet tekinteni, de szeretném azt hinni, hogy a sok-sok emberi életet szimbolizálja és azt, hogy hiába nincs tökéletes társadalom, értékrend, eszme, az individuális életek és tapasztalatok akkor is megérik, hogy az emberi faj fennmaradjon.

Az egész előadás alatt visszatérő motívum Isten, mint bábos. A színek között rendszeresen felhangzik a vándor bábszínházak

zenegépének ismerős dallama, valamint a háttérzet zsinórfüggöny választja le több jelenetben is, s e mögött szokott állni az Úr. Ez az előadás is csak 1 óra 30 perces, tehát a szöveg egyharmada se hangzik el szinte. Mindkét előadás előbb mondható a bábozást és bábszínházat népszerűsítő darabnak, mint a Tragédiát közelebb hozónak, bár a Bóbita fiatalos csapata és attitűdje azért sikeresebbnek bizonyul ebben. A változatos bábtechnikák használata minden korosztálynak jól reprezentálja, hogy milyen lehetőségek rejlenek a bábszínházi feldolgozásokban, amiket az élőszereplős társaik nem tudnak kivitelezni, vagy nem ilyen élethűen és hogy a figurálszínház nem kell, hogy megmaradjon a gyermekekkel való asszociációjában.

IV. Konklúzió

Kutatásom eredményét szeretném a következő oldalakon összefoglalni. Először is nagyvonalakban összegezném, hogy a kutatás végeredményeként mik a legáltalánosabban elmondhatóak az ábrázolásokról, mik a legelemibb attribútumok és a történet mely része az, amivel a legtöbbet foglalkoztak. Az illusztrációk legtöbbször fiatal, élet erős párként mutatják be Ádámot és Évát, elenyésző azon műalkotások száma, amelyeken nem így van. Kezdetekben a bűn a kígyó által kezdeményezett volt és a pár egyaránt osztozott a felelősségben, majd ez szépen lassan áttevődött a kígyóra és Évára, s végül csak Évára, Ádámot gyanútlan áldozatként beállítva. A legkedveltebb témák élén Ádám megkísértése áll, tovább erősítve Éva erkölcstelen csábítóként betöltött szerepét, s ezután nem sokkal marad el a kiűzés, amelyet hol kerubok vagy angyalok végeznek, hol Isten maga. Ábel siratása és Jézus a kereszten illusztrációkon is meg szokott jelenni a pár mellékszereplőként. Az elmaradhatatlan attribútumok az alma, a meztelenség, vagy csak az ágyék eltakarása, a ké-

⁴⁹ FÖLDES, „Ahol a színészt...”, 7.

ve búza és bárány, valamint a kígyó és a fa, fák. A pár fizikai tulajdonságai alkalmazkodnak a kor szépségideáljához, de általánosságban hajuk világos és hullámos vagy göndör, bőrük sima és halványan aranyos, nap-sütötte.

Ádám és Éva ikonográfiája sok változáson ment keresztül az évszázadok során. Voltak attribútumok, melyek használata megszilárdult és széleskörben elterjedtek lettek, s vannak olyanok, amelyek idővel kikoptak a használatból. A történet elemei hiába nem változtak, az értelmezések folyton újabb és újabb variációkban jelentek meg. Minden kultúra és kor magáévá tette az ábrázolást, volt, hogy a vallási értelem mellé politikai vagy filozófiai vonzat is társult, vagy épp az alkotó egyén töltötte meg többletjelentéssel. Az adott periódusok hol a szépségideál megtestesítőiként fordultak a párhoz, hol intőpéldaként tekintettek rájuk és történetükre, de mindig jelen voltak, még ha csak a periférián is. Hiszen hogyan feledhetné az ember, hogy honnan indult? Szabad -e felejténie? Ezeket a kérdéseket teszi fel Madách Imre is, de ő még kiegészíti plusz egy kérdéssel: hová tart az ember, a társadalom?

Az *ember tragédiája* rendelkezik minden szemponttal, ami a tanulmány első részében megalkotott ikonográfiai idővonallal párhuzamba állíthatóvá teszi. A lehetőség megvan, mégsem így értelmezik a művet, s így a kivitelezés sem ezt tükrözi. A főszereplőink Ádám és Éva, akik különböző korokat járnak be, s én is ezt tettem tanulmányom első részében, őket téve meg központi elemnek, a két iromány mégsem ért össze. Madách és a művét feldolgozó alkotók csupán a második és harmadik színben tekintenek Ádámra és Évára, mint bibliai szereplőkre, ezután kifejezetten csak a Tragédia karaktereiként vannak kezelve. Az előadások inkább szentelnek figyelmet az adott kor általános művészetére, mintsem konkrétan a pár ábrázolási formáira.

Érdekes kettősség ütközik ki főként a Budapest Bábszínház előadásánál, de a Bóbita Bábszínház változatában is megfigyelhető. Mindig nagyon egyértelműek akarnak lenni, hogy Ádámot és Évát látjuk, de azt az Ádámot és Évát, akiket ők a második színben bemutatnak, s nem a szent könyvben és a keresztény művészetben megjelenőket. Gondolok itt például a vörös hajjal való ábrázolásra. Ha visszatekintünk az első fejezetre, akkor láthatjuk, hogy Éva az estek legnagyobb részében szőke, vagy világosbarna hajkoronával rendelkezik, amely finom hullámokban omlik hátára. Ádámnak szélesebb az árnyalatok skálája, de a vérvörös haj nála is kifejezetten ritka. Ezek alapján valószínű, hogy a feltűnő hajszín csak egy eszköz arra, hogy a karakterek összetéveszthetetlenek legyenek a színpadon megjelenő más figurákkal. Ezzel ellenben Ádám és Éva mindig szépnek van ábrázolva, s ez alól csak azon színek kivételek, amelyekben külön fontos, hogy ne így legyen. Az második színben a két fa és a kígyó is megjelenik mindkét előadásban, még ha csak jelzés értékűleg is, mint a Bóbita verziójában a két alma és a Lucifert alakító Czéh Dániel sziszegésében, de azok stilizációja sem hozható szoros összefüggésbe a teremtéstörténetet megjelenítő alkotásokon lévőkkel.

A mű elején tisztázva van, hogy kiket látunk, de egyébként is nyugodt szívvel feltételezhetjük, hogy egy *Az ember tragédiája* előadásra mindenki valamilyen előzetes tudással érkezik. A gyermekeiket a szülők világosítják fel, az idősebbek pedig már a kötelező törzsanyag részeként megismertkedtek a művel, ami eleve is annyira bele van ágyazódva a magyar köztudatba, hogy szinte lehetetlen kikerülni a vele való találkozást. A teremtéstörténetet pedig szinte már óvodás korban hallják a gyerekek és asszociációs rendszerükbe is ez alapján épül be az alma és a kígyó, valamint az Ádám és Éva név együtt való elhangzása. Az, hogy az alkotók direkt távolodnak el a megszokott attribútumoktól

és szándékosan nem akarnak megfelelni a jól ismert ábrázolásoknak, vagy eszükbe sem jut, hogy akár egy ilyen úton is elindulhatnak, az továbbra is kérdés marad. Természetesen azoknál a színeknél, ahol a megjelenített korban Ádám és Éva története még nem született meg, vagy már nem volt releváns, hiszen a jövőben játszódik, ott ez a fajta felvetés amúgy sem érvényes.

Lehet mindezt arra visszavezetni, hogy a nézők nagy része nem rendelkezik olyan mély művészettörténeti ismeretekkel, amelyek segítségével könnyen fel tudná ismerni és összekapcsolni a vizuális jeleket valamilyen mélyebb tartalommal, de ennek kiküszöbölésére is vannak eszközök, mint például egy olyan katalógus kiadása, amely azon képzőművészeti alkotásokat sorolja fel művészettörténeti információkkal kiegészítve, amelyekre utalást tesz az előadás, vagy egy olyan előadás előtti foglalkozás, amely ellát a szükséges ismeretanyaggal.

Végül azonban kimondhatjuk, hogy Ádám és Éva ikonográfiája nem jelenik meg számottevően a két *Az ember tragédiája* előadásban, annak ellenére sem, hogy a lehetőség, a forrásanyag és az eszköztár adott. Meg kell elégednünk tehát azzal, hogy a jelenetek, ha adnak is képzőművészeti korpust, akkor azt csak általánosságban teszik, s ha mi akarjuk, akkor ezt átültethetjük az Ádám és Éva ábrázolásokra, gyenge kapcsolódási pontok mentén.

Bibliográfia

Budapest Bábszínház *Az ember tragédiájának* színlapja, hozzáférés: 2025.08.12., <https://budapestbabszinhaz.hu/eloadasok/31-az-ember-tragediája>.

C. RYDER, Edmund. „Nudity and Classical Themes in Byzantine Art”. *Heilbrunn Timeline of Art History, New York: The Metropolitan Museum of Art*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.metmuseum.org/essays/nud>

[ity-and-classical-themes-in-byzantine-art](https://www.christies.com/en/lot/lot-5529494).

Christie's.com, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.christies.com/en/lot/lot-5529494>.

Clevelandi Művészeti Múzeum honlapja, *Clevelandart.org*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.clevelandart.org/art/1924.747>.

Clevelandi Művészeti Múzeum honlapja, *Clevelandart.org*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.clevelandart.org/art/1980.258>.

DIRVEN, Lucinda. „Paradise lost, paradise regained: the meaning of Adam and Eve in the Baptistry of Dura-Europos”. *Eastern Christian Art* 5 (2008): 43–57.

ELLIS, James W. „Adam and Eve Iconography: The Fall of Man through the Ages”, *International Journal of Humanities, Literature & Arts* 3, 1. sz. (2020): 18–31.

ENYEDI Sándor. *A Tragédia a színpadon*. Budapest: Madách Irodalmi Társaság, 2008.

IORE, Julia. „Decoding Depictions of Eve in Art and Pop Culture”, *Artsy.net*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-long-demonized-art-eve-pop-culture-icon>.

FÖLDES Anna. „Ahol a színészt is ki kell találni”, *Critikai Lapok* 8, 11. sz. (1999): 6–8.

HAN, Hye Hyun. „The Eve and Mary Parallel: Misogyny in 1 Timothy 2:11–15”, *Asian AmericanTheologicalForum.org*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://aatfweb.org/2021/05/28/the-eve-and-mary-parallel-misogyny-in-1-timothy-211-15/>.

Kulturális Enciklopédia, hozzáférés: 2025.08.12., <http://enciklopedia.fazekas.hu/tarsmu/roman.htm>.

MADÁCH Imre. *Az ember tragédiája – A civilizátor*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2003.

Magyar Nemzeti Galéria honlapja, *MNG.hu*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://majalis.mng.hu/>.

Metropolitan Művészeti Múzeum honlapja, *Metmuseum.org*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.metmuseum.org/art/collecti on/search/336222>.

OROSZLÁN Anikó. „Lucifer offolja az Urat”, *Revizoronline.com*, 2015. ápr. 4, hozzáférés: 2025.08.12., <https://revizoronline.com/az-ember-tr-apollo-kulturalis-egyesulet-bobita-babszinhaz-pecs/>.

PureGym.com, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.puregym.com/blog/body-shapes/>.

ROAT, Alyssa. „Why Is Jesus Called the »Second Adam?«”, *Biblestudytools.com*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.biblestudytools.com/bible-study/topical-studies/why-is-jesus-called-the-second-adam.html>.

Sajátzoba.blog.hu, hozzáférés: 2025.08.12., https://sajatzoba.blog.hu/2014/11/02/az_ember_tr_bobita_babszinhaz.

STRACKE, Richard. „Adam and Eve in Art”, *ChristianIconography.info*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.christianiconography.info/adamEve.html>.

STRACKE, Richard. „Adam and Eve Are Given Their Tasks”, *ChristianIconography.info*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.christianiconography.info/sicily/sarc31551Pio.adamEve.html>.

Színház.online, hozzáférés: 2025.08.12., <https://szinhaz.online/140-eve-mutattak-be-az-ember-tragediajat/>.

Tate Múzeum honlapja, *Tate.org*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-adam-to1091>.

Tate Múzeum honlapja, *Tate.org*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-eve-to3081>.

Sixtus-kápolna honlapja, *TheSistineChapel.org*, hozzáférés: 2025.08.12., <https://www.thesistinechapel.org/the-creation-of-adam>.

The Walters Art Museum honlapja, *Art.thewalters.org*, hozzáférés: 2028.08.12., <https://art.thewalters.org/object/27.219/>.

YADIN-ISRAEL, Azzan. *Temptation Transformed: The Story of How the Forbidden Fruit Became an Apple* című könyvének absztraktja alapján, hozzáférés: 2025.08.12., <https://academic.oup.com/chicago-scholarship-online/book/51604>.

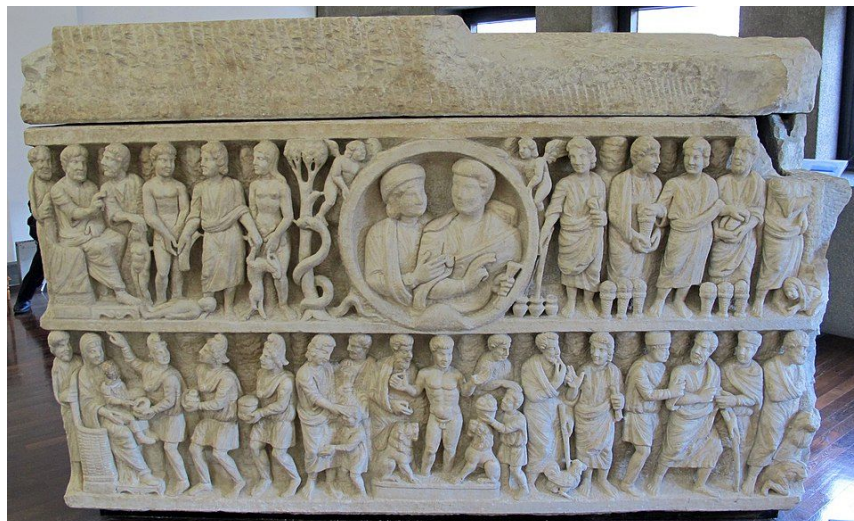
Egyéb

Válogatás Ádám és Éva 18. századi ábrázolásaiból, hozzáférés: 2025.08.12., https://picryl.com/search?created_date_from=1702&created_date_to=1899&q=adam%20and%20eve%20in%2018th%20century, továbbá https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:19th-century_paintings_of_Adam_and_Eve.

VI. Képmelléklet



1. ábra: Ismeretlen mester: *Jó Pásztor és Ádám és Éva*; 230-256; festék vakolaton; 130.81 × 153.67 cm; Yale University Art Gallery; <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/34493> (2025.04.13)



2. ábra: Ismeretlen mester: *Dogmatikus szarkofág*; 330 körül; márvány faragás; Vatikáni Múzeum; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sarcofago_dogmatico_o_dei_due_testamenti,_325-350_ca.,_da_s._paolo_fuori_le_mura,_01.JPG (2025.04.13)



3. ábra: Konstantinápolyi mesterek: *Elefántcsont doboz*; 1050 körül; elefántcsont faragás; 14.3 x 46.7 x 20.3 cm; The Cleveland Museum of Art; <https://www.clevelandart.org/art/1924.747> (2025.04.13)



4. ábra: Konstantinápolyi mesterek: *Elefántcsont doboz*; 1050 körül; elefántcsont faragás; 14.3 x 46.7 x 20.3 cm; The Cleveland Museum of Art; <https://www.clevelandart.org/art/1924.747> (2025.04.13)



5. ábra: Konstantinápolyi mesterek: *Elefántcsont doboz*; 1050 körül;
 elefántcsont faragás; 14.3 x 46.7 x 20.3 cm; The Cleveland Museum of Art;
<https://www.clevelandart.org/art/1924.747> (2025.04.13)



6. ábra: Konstantinápolyi mesterek: *Elefántcsont doboz*; 1050 körül;
 elefántcsont faragás; 14.3 x 46.7 x 20.3 cm; The Cleveland Museum of Art;
<https://www.clevelandart.org/art/1924.747> (2025.04.13)



7. ábra: Konstantinápolyi mesterek: *Elefántcsont doboz*; 1050 körül; elefántcsont faragás; 14.3 x 46.7 x 20.3 cm; The Cleveland Museum of Art; <https://www.clevelandart.org/art/1924.747> (2025.04.13)



8. ábra: Giovanni della Robbia: *Ádám és Éva*; 1515; zománcozott terrakotta; 279.5 x 212 cm; The Walters Art Museum; <https://art.thewalters.org/object/27.219/> (2025.04.14)



9. ábra: Albrecht Dürer: *Ádám és Éva*; 1504; metszet; 25.1 x 20cm; The Met;
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336222> (2025.04.14)



10. ábra: Ifj. Jan Brueghel: *Ádám és Éva története: Ádám teremtése; Ádám nevet ad az állatoknak; Ádám megkísértése; A Paradicsomból való kiűzetés; Ádám a földet művelve; Ábel halála*; 1600-as évek második fele; olaj, rézlap; mindegyik kép: 66.6 x 84.5 cm
 Magánszemély tulajdonában;

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Breughel_de_Jonge_-_De_geschiedenis_van_Adam_en_Eva.jpg (2025.04.14)



11. ábra: John Faed: *Ádám és Éva kiűzetése*; 1880-as évek; olaj, vászon; 91.3 x 70.7 cm; The Cleveland Museum of Art; <https://www.clevelandart.org/art/1980.258> (2025.04.14)

Aiszkhülosz a kortárs színpadra lép

BALÁZS BÁLINT TIBOR

„A fizikai magány csak akkor válik elviselhetetlenné, ha egyben morális magány is.”¹

„Az ember saját cselekedeteivel hozza létre azt a hatalmat, amely uralkodik felette és fogva tartja mindörökké.”²

I. Bevezetés

Közel két évtizednyi szünet után jelent meg újra Aiszkhülosz *Leláncolt Prométheusza* magyar nyelvű színpadokon, és 2014 óta hét bemutató is született belőle,³ melynek több-

Köszönöm dr. Teller Katalinnak és dr. Bolyai Gábornak a tanulmány elkészítésében nyújtott segítségét. A tanulmány a Kulturális és Innovációs Minisztérium EKÖP-24 kód-számú egyetemi kiválósági ösztöndíj programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

¹ Erich FROMM, *Menekülés a szabadság elől*, ford. BÍRÓ Dávid (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993), 27.

² Uo., 143.

³ *Leláncolt Prométheusz*, Port, 2014, hozzáférés: 2024.11.26,

<https://port.hu/adatlap/szindarab/szinhaz/lelancolt-prometheusz/directing-21669>.

NAVARRAI MÉSZÁROS Márton, „Leláncolt lehetőségek”, *Kultúrpart*, 2015.10.15., hozzáférés: 2024.10.21,

http://kulturpart.blog.hu/2015/10/15/lelancolt_lehetosegek; SPILÁK Klára, „»Az elvesztett közeget valahogy visszakövetelte a munka« – Interjú Kárpáti Péterrel a Freeszemléről”, *Színház online*, 2022.05.10., hozzáférés: 2024. 11. 26, <https://szinhaz.online/az-elvesztett-kozeget-valahogy-visszakövetelte-a-munka-interju-karpati->

sége eseményszerű, néhány előadást megelőző, a kőszínházi struktúrán kívül született feldolgozás volt. Két esetben azonban az adaptáció – ezek alkotják tanulmányom gerincét – kőszínházi közegben jött létre.

2018-ban Tarnóczi Jakab a Katona József Színház Sufnijában rendezte meg a *Leláncolt Prométheuszt*.⁴ Előadásában a kiindulószöveg hangzik el, csupán kisebb húzásokkal vagy kiegészítésekkel, – a teljesen meztelen – Prométheuszt egy szűk, zárt, kívülről átlát-szó, belülről tükörfalú vitrinbe helyezi, melyhez képest az apró, fekete stúdióterem tág-nak tűnik. Az immobilis főhős így a mobilis (de társadalomként nem funkcionáló) szereplőktől fizikailag is elzárt, őt mint múzeumi tárgyat kell megítélniük.⁵

peterrel-a-freeszemlerol/; „*Leláncolt Prométheusz* – A Babits Színház koprodukciós bemutatója”, Térszínház, 2024, hozzáférés: 2024.11.26,

<https://terszinhaz.hu/musor/lelancolt-prometheusz-prometheus-bound-in-eng-with-hun-sub/>; „*Leláncolt Prométheusz*”, Kelet-nyugati Alkotóműhely, hozzáférés: 2025. 06. 21, <https://keletnyugati.hu/lelancolt-prometheusz/>.

⁴ *Leláncolt Prométheusz*, rendezte: Tarnóczi Jakab, Katona József Színház, Budapest, 2018. A továbbiakban a könnyebb áttekinthetőség érdekében szövegközileg hivatkozom mindkét előadásra, a hivatkozásban az előadás címe helyett (mely a Katonában egybeesik a tragédiáéval) a színház rövid nevét tüntetem fel.

⁵ A nézők, a Kar és az istenek fürkésző szemének és a zsarnoki hatalom eltárgyasításának való kitettség is a múzeumi tárgyként való értelmezést támogatja (vö. II.2). Karsai

A Kolozsvári Állami Magyar Színházban (KÁMSZ) Aiszhülosz drámája 1978⁶ után 2022-ben került ismét színre, ezúttal Tompa Gábor rendezésében.⁷ A görög tragédia újragondolását már az előadás címe is jelzi: *Prométheusz'22*. Az aktualizáció az Európai Színházi Unió, a covid során megváltozott világra reflektáló, nemzetközi *Catastrophy*-projektje keretében jött létre: így ezen előadásban a Konstancai Állami Színház és a SNT Drama Ljubljana művészei is részt vettek.⁸ A játéktér kevésbé steril, de sokkal baljósabb: a színpadot hatalmas fémfal zárja, tetején szögesdróttal. A középpontban egy forgatható, magas fémkeret, ennek a közepéhez láncolják és betegfigyelő monitorhoz kapcsolják Prométheuszt. Alapvető változtatás a Kar újraértelmezése: Tompa a média képviselőivé teszi őket, továbbá az előadásban megjelenik az Aiszhülosznál semmilyen szerepet nem kapó Zeus-Héra házaspár, jeleneteiket Samuel Beckett *Katasztrófa* című drámája ihlette.⁹ Tehát Tompa az aktualizáció során szűknek érezte az aishüloszi tragédia kereteit: hol átfogalmazásokhoz, hol újragondoláshoz, hol másik dráma betoldásához folyamodott.

György *per litteras* megjegyzi, hogy a vitrin kalickaként való értelmezése további értelmezési lehetőségeket (például állatkert, falanszter, elmegyógyintézet) nyit meg.

⁶ Az OSZMI adatbázisa alapján.

⁷ *Prométheusz'22*, rendezte: Tompa Gábor, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2022.

⁸ „Műsorfüzet, *Prométheusz'22*”, szerk. DEMETER Kata et al., 2022, hozzáférés: 2024. 10.21,

https://issuu.com/huntheater/docs/prometh-eusz_katalogus_165x235_mm_curved, 3.

⁹ E dráma is erősen politikus, a szerző Václav Havelnek ajánlotta, vö. Samuel BECKETT, „Katasztrófa”, in *Samuel Beckett összes drámái*, ford. TÖRÖK Gábor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1998), 501.

II. Módszertan és hipotézis

A továbbiakban Tarnóczy és Tompa rendezésének vizsgálatával elemzem Aiszhülosz *Leláncolt Prométheusz*ának aktualizációs lehetőségeit Hans-Thies Lehmann metaforikus rendezésekhez írt megjegyzései tükrében.¹⁰ Terjedelmi korlátok miatt kettős esettanulmányom a két előadás által kidolgozott eltérő karakterhálót, azaz kvázi társadalmi rendet vázolja fel.¹¹ Így átfogóan értelmezem a hatalom, az ellenálló, és a behódolók viszonyát, ehhez pedig Erich Fromm *Menekülés a szabadság elől* című munkáját hívom segítségül. Kiindulópontom az a feltételezés, hogy Tarnóczinál Prométheusz hatalomhoz való viszonyulása csak egy lehetséges magatartást, nem pedig kritikátlanul követendő mintát fejez ki egy árnyaltan megalkotott világban. Feltételezem továbbá, hogy a Tompa-rendezés a globalizált világ vezető rétegének mindent leuralni vágyó hatalmát mutatja be, melynek egy fontos aspektusa az elitet szolgáló média.

Bár Isabel Ruffell¹² a *Leláncolt Prométheusz*ban indokoltan különít el három témát: a

¹⁰ Hans-Thies LEHMANN, „Az előadás: elemzésének problémái”, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 2, 1. sz. (1990–2000): 46–60., 50.

¹¹ Kutatásom során előadásfelvételekkel dolgozom. Ez, bár lehetővé teszi az előadások ellenőrizhető, analitikus elemzését, azonban lényegi szempontok csak torzultan vizsgálhatók (például az előadás térbelisége; vö. LEHMANN, 47–48). A Katona előadása egy kameraállásból készült, mintegy színházi, nézői szemszögből, a KÁMSZ felvétele több kameraállás képsoraiból lett összevágva, így bizonyos lényegi elemek könnyebben megfigyelhetők, azonban a színpad egészének atmoszférája elveszik.

¹² Dolgozatomban a tragédia értelmezésénél elsősorban Ruffell írásaiból indulok ki, hiszen összegző jellegű, kortárs értelmezéseket is bevonó munkái a legfrissebbek a témában.

politikai optimizmust és a hatalommal szembeni dacot, a technológiai fejlődést, illetve az együttérzést és a szolidaritást,¹³ dolgozatom fókusza – a két előadás központi gondolatával összhangban – az első ponton van.¹⁴

Menekülés a szabadság elől

A *Leláncolt Prométheusz*ban az embereknek a tüzet elhozó titán sorsát követhetjük lekötözésétől a még nagyobb bukásáig, a mélybe zuhanásáig. A drámaidő során egyenként érkezők pedig kifejezik a hatalomhoz való viszonyulásukat: konformizmusukat, kényszerüket, üldöztetésüket (vö. III.2). Érdeemes emiatt rákérdezni az indítékokra: miért gondolja úgy valaki, hogy egy elnyomó rezsim szolgálata a számára helyes magatartásforma? Mi okozza azt, hogy valaki nem hajlandó együttműködni egy totalitárius rendszer fenntartóival, miközben szinte egyedül áll szemben a hatalommal, és rövid- és középtávon egyértelműen bukásra van ítélve?

Az indítékok megértéséhez egyrészt az egyén belső motivációit, másrészt a társadalom szerkezetébe való beilleszkedését, másokhoz való viszonyát szükséges megérteni. Ehhez kiváltképp kortárs összefüggésben releváns támpontokat nyújtanak a tekintélyelvűség kialakulását vizsgáló társadalomlélektani megközelítések. Erich Fromm német szociálpszichológus és pszichoanalitikus *Menekülés a szabadság elől* című művében éppen a szabadság társadalmi szintű feladásának okait keresi, és úgy látja, ez vezetett el a XX. század totalitárius rezsimjei (különösen a náci Németország) létrejöttéhez. Könyve így

¹³ Isabel A. RUFFELL, „*Prometheus Bound: The Principle of Hope*”, in *A Companion to Aeschylus*, szerk. Jacques A. BROMBERG és Peter BURIAN (Hoboken, NJ: Wiley – Blackwell, 2023), 165.

¹⁴ Ahogyan ez később kiderül, a Tarnóczyi előadás az empátiát is fontos szervezőelvvé emeli.

jól használható keretet ad a *Leláncolt Prométheusz* kortárs feldolgozásainak vizsgálatához, melyek mind elnyomó rendszerek működésével foglalkoznak.¹⁵

Fromm szerint a társadalom karakterstruktúráját az azt alkotó egyének többségének saját karakterstruktúrája alapozza meg.¹⁶ A modern társadalom esetében az egyén célja az individualizációra és szabadságra való törekvés. Azonban ezen folyamat során elválík egymástól az egyén és a világ, pedig korábban ezen kapocs adott az individuum számára biztonságot:¹⁷ a szubjektum ettől fogva „[e]gyedül van és szabad, de mégis gyenge és fél”.¹⁸ Így az egyén elszigetelődik, magányossá válik, majd tehetetlenség- és magányérzete legyőzése érdekében lemond önmagáról, a szabadságáról és aláveti magát egy magasabb hatalomnak.¹⁹

A német szociálpszichológus megkülönbözteti egymástól a negatív szabadság (mentesülés külső kényszer alól) és a pozitív szabadság fogalmát.²⁰ Utóbbi esetében az individuum önfeladás nélkül, spontán cselekedeteivel kapcsolatba kerülhet a világgal és kifejezheti önmagát.²¹ Azonban Fromm úgy véli, „ha nem sikerül eljutniuk [az embereknek] a negatív szabadságból a pozitív szabadságba, meg kell kísérelniük egyszer s mindenkorra elmenekülni a szabadság elől. Korunkban a menekülés két leggyakoribb útja: a behódolás egy vezérnek [...], vagy a kényszeres kon-

¹⁵ A tanulmánynak nem célja Fromm elméletének bizonyítása, azt inkább csak támaszként használja, hiszen a társadalomlélektani megközelítés segít áthelyezni a fókusz a lázadó individuumról a közösség működésére, mely mindkét előadásban kiemelten hangsúlyos.

¹⁶ FROMM, *Menekülés...*, 225.

¹⁷ Uo., 31–32.

¹⁸ Uo., 38–39.

¹⁹ Uo., 34–35.

²⁰ Uo., 39.

²¹ Uo., 119.

formitás”.²² A „normális”, a „jól alkalmazkodó” így lemond önmagáról, míg a „neurotikus” nem képes erre és a képzelet világába menekül. Viszont még így is ő a kevésbé megnyomorított.²³

Az egyén hajlandóságát arra, hogy feladva magát hozzákapcsolódjon egy nagyobb erőhöz, Fromm tekintélyelvű magatartásnak nevezi, és megkülönbözteti a szadista és a mazochista késztetéseket.²⁴ Mindkét késztetés célja a magányérzet megszüntetése,²⁵ az alávetett vagy alávető helyzet pedig mindkét esetben az egyéni integritás feladásával jár.²⁶ Az egyén minél inkább kénytelen átlépni a belső gátjait, annál erősebben kötődik mágikus segítőjéhez, és annál inkább tőle várja a megoldást a problémáira.²⁷ Konformista magatartást követve pedig az egyén (szintén) feladja az individuális céljait, és a kulturális minták által diktált személyiségmodellt alkalmazza, így szüntette meg magányát.²⁸ Ez is rámutat arra, hogy Zeus legalább annyira kiszolgáltatott a többi szereplőnek, mint azok, akik behódolnak neki.

Azonban nem mindenki dönt az önfeladás mellett: Fromm „tragikus áldozathozatalnak” tekinti a testi integritás feladását (a szenvedés vállalását) a spirituális integritás megőrzése érdekében, ez pedig az individualitás legteljesebb kiteljesedését jelenti.²⁹ Így Aiszkhülosznál is a társadalmi többség feladva szabadságát zsarnoki hatalmat igényel. Prométheusz azonban nem vállalja az önfeladást, morális magányát pedig Ió oldja fel: ez a gondolat Tarnóczi rendezésében különösen hangsúlyosan köszön vissza.

²² Uo., 114.

²³ Uo., 118–19.

²⁴ Uo., 120.

²⁵ Uo., 128.

²⁶ Uo., 133.

²⁷ Uo., 147.

²⁸ Uo., 155.

²⁹ Uo., 217.

De milyen viszonyrendszerek azok, melyek meghatározzák a *Leláncolt Prométheusz* esetében a színpadra állítás folyamatát?

III. Karakterstruktúra

1. Prométheusz: az emberi nézőpont megértője

A *Leláncolt Prométheusz* különös dráma: prologosza egy mozgalmasabb esemény, a bűn elkövetése után, Prométheusz lekötözésével kezdődik és a főhős a dráma során nem is változtat hely(zet)et.³⁰ Büntetése oka (például a tűz ellopása, LP 250 skk.) a visszaemlékezéseiből derül ki. Prométheusz a zsarnoki rendszert az emberekkel együtt, emberi nézőpontból, de istenként tűri.³¹ A hatalom ellen, hiába ismeri a jövőt, nem tehet semmit, ugyanúgy, mint az emberek.³² Alakja adja a dráma tengelyét: hozzá jönnek saját akaratukból az istenek (Kar, Ókeanosz, Hermész), illetve véletlenül Ió.³³

Emberi és emberfeletti viselkedés, karakterfejlődés és változatlanlanság

Dér Zsolt Prométheusza egy fiatal, de nem ifjonti hévből cselekvő alak. Az előadás elején örületbe hajló elkeseredésből (vö. a percekig tartó, kérlelhetetlen kopácsolását a ketrrece üvegén, megszakítva ordításokkal, pánikrohammal; Katona 11:20-tól),³⁴ elvei mel-

³⁰ Vö. KARSAI György, „A *Leláncolt Prométheusz* szerkezete”, *Literatura* 26, 4. sz. (2000): 420–431., 421.

³¹ KERÉNYI Károly, *Prometheus. Die menschliche Existenz in griechischer Deutung* (Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1962), 96.

³² Uo., 96–97.

³³ RUFFELL, „*Prometheus Bound...*”, 159.

³⁴ Ez a kopácsolás felidézi azt is, ahogyan leláncolásakor Héphaisztosz (Katona 2:33), csitításakor pedig Hermész kopácsolt (Katona 1:16:00), így a fizikai fájdalomra emlékeztető

lett daczból kiálló hősként szólal meg: csak kényszerből hallgatja végig Ókeanoszt; amikor az isten próbálja lebeszélni a titánt az ellenállásról, az nem figyel, inkább a fenekét mutatja vagy a lábkörmét piszkálja (Katona 33:06). Prométheusz azonban ekkor még nem képes teljes mértékben vállalni a lázadó szerepét: sértődött, a ketrece tetejét csapkodja (Katona 31:46), Ókeanoszt (könnyedén) lebeszélni a mellette való kiállásról (Katona 37:05), és hangosan zokog (Katona 38:00). Később, ahogyan egyre inkább megtelik Zeusz potenciális bukásának reményével (és tudatával),³⁵ gőgje is egyre növekszik,³⁶ egyre erőteljesebben képviseli véleményét. Így megerősödése a lázadó szerepében zsarolópozíciójából fakad. Hermészszel, a hatalom legkritikátlanabb kiszolgálójával szemben már teljes elutasítással viselkedik, az istenek követének szövege alatt hosszan táncol, lábának kopogása a ketrec padlóján felidéri az előadás elején a tükörfalon való dörömbölést (Katona 1:13:17). De ez egészen más kopogás már: bár ránézésre eluralkodott rajta az örület, valójában éppen ez fejezi ki a megmásíthatatlan szembenállást a hatalommal. Az előadás zárlatában a fülke sarkában áll, kissé összehúzódnva, de felemelt fejjel (Katona 1:18:00): ismét megmutatja, szerintem hogyan kell viselkedni a hatalommal szemben. Ellenállásában nem marad egyedül, hiszen – bár az előadás utolsó másodperceiben Prométheusz elbukik – el-

hangok lesznek a lelki fájdalmat kifejező enyhítő zajok.

³⁵ „Az átok teljesül” – ordítja egy mikrofonba Dér Zsolt a ketrece tetejében megkapaszkodva (Katona 1:10:29). Mint kikötözésének helyszínén, a „szküthai tájon”, itt is a végtelemben visszhangzik kiáltása.

³⁶ Ez a gőg mutatkozik meg abban, hogy Ókeanoszhoz milyen elutasítóan fordul már annak érkeztekor, vagy hogy egy nevetségesen büszke pózt vesz fel az embereknek nyújtott vívmányainak felsorolásakor.

tűnése után a tükörfalúvá váló vitrinje falán, így az ellenálló helyén a Kar végül saját magát találja.³⁷ Zeusz ellenfelei nem győzhetők le ilyen egyszerűen.

Alapjaiban tér el ettől a titán KÁMSZ-beli megformálása: Igor Sambor középkorú karakteréből hiányzik a játékos furfangosság, sőt az előadás során semmiféle fejlődésen nem megy keresztül. Mintha egy pontosan megfontolt, meggyőződésből végrehajtott tett miatt szenvedné el büntetését. Ha ordít, jajgat, nem a sorsát sajnálja, hanem inkább a laboratóriumban elszenvedett kínzások fájdalmai miatt tör elő belőle a jajszó (KÁMSZ, *passim*, pl. 15:05).³⁸ Alakjánál nehezen eldönthető, hogy egy végtelenül hiú és büszke gőg megszólalásával állunk szemben, vagy csak egészséges énképpel – végtére is valóban van mire büszkének lennie: megmentette az embereket, és kiszakította őket a csúszó-mászó-létből. Mindenesetre távolságtartóan viszonyul mindenkihez. Már a Kar bevonulásakor gőgös stílusban szól hozzájuk (KÁMSZ 15:32), emberi jellege pedig még a lóval való találkozáskor sem jelenik meg, és szinte vádló gőggel viszonyul Ókeanoszhoz és Hermészhez. Színészi játékát nagyban korlátozza az, hogy – Dér Zsolttal szemben – ki van kötözve, illetve a betoldott Zeusz-jelenetek során különböző pózokba állítja be a Segédrendező, Héra, mely testtartásokat a későbbiekben meg kell őriznie (KÁMSZ *passim*), a hatalom mindenképp irányítani igyekszik. Sambor ekkor nem Prométheuszként, hanem Főszínészként jelenik meg, akit a Rendező/Zeusz bábuként mozgat. Ellent-

³⁷ DÉZSI Fruzsina, „A zsarnokság múzeuma”, *szinhaz.net*, 2019.02.13., hozzáférés:

2024.11.21.,

<https://szinhaz.net/2019/02/13/dezsi-fruzsina-a-zsarnoksag-muzeuma/>.

³⁸ Az előadás így utal egyes bebörtönzött ellenzéki politikusokat, például Navalnijt vagy Juscsenkót ért kínzásokra. DEMETER, szerk., „Műsorfüzet...”, 8–9.

mondásnak helye nincs, a Főszínész csak az általa játszott Prométheusz alakjában szólhat meg.³⁹

A fentiek alapján a Katona színpadán megjelenő Prométheusz egy fejlődő, hús-vér karakter. Ahogy Kerényi az aiszkhüloszi titánt az emberek tükröződéseként olvassa,⁴⁰ úgy itt is egy emberi, esendő alak jelenik meg. A színész játékának kulcseleme a hatalommal szembeni gőgös düh, mégis több alkalommal is sír büntetése miatt (Katona *passim*, pl. 38:00). Tarnóczy olvasatában Prométheusz egy konok lázadó, aki még másokat is elbizonytalanít, hogy szabad-e ilyen élesen szembeszállni a zsarnokkal.⁴¹ A KÁMSZ Prométheusza a színpadon egy sokkal statikusabb karakter – éppen úgy, mint az eredeti tragédiában. Bár egy kritika szerint embersége miatt bűnhődik,⁴² valójában

³⁹ Bár adódna, hogy az előadás így a színház elnyomó struktúrára reflektál (épp ahogyan a Beckett-szöveg, vö. NYUSZTAY Iván, „Az undor és a részvét Samuel Beckett kései darabjaiban”, *nCognito: Kognitív Kultúraelméleti Közlemények*, 1, 2. sz. (2022): 46–59., 57., Tompa inkább Prométheusz alakjában az értelmiségit látja, aki szembeszáll a lakosság sötétben tartására törekvő globális szándékkal, vö. TOMPA Gábor, Tartsunk ki az igazságkeresés mellett, *szinhaz.org*, 2023, hozzáférés: 2024.11.21.,

<https://szinhaz.org/2023/06/tompa-gabor-tartsunk-ki-az-igazsagkereses-mellett/>.

⁴⁰ KERÉNYI, 83.

⁴¹ MALIK Andrea, „»Olyan anyagokat szerelek, melyekkel tudok rétegzetten és sokoldalúan beszélni problémákról« – interjú Tarnóczy Jakabbal”, *Deszkavízió*, 2018.12.13., hozzáférés: 2024.11.21.,

<https://deszkavizio.hu/olyan-anyagokat-szeretek-melyekkel-tudok-retegzetten-es-sokoldaluan-beszelni-problemakrol-interju-tarnoczy-jakabbal/>.

⁴² NÁNÓ Csaba, „Jó tett helyébe semmi jót ne várj! – Bemutató a Kolozsvári Magyar Szín-

az előadásban még Ió alakjával, az egyetlen, felé kellő nyitottsággal álló szereplővel is távolságtartóan kommunikál. Emelvénye kiszakítja a többi szereplő teréből s így elkülönülten, „földre rángatás” nélkül láthatjuk.

A test jelenléte

Prométheusz és Jézus

A Prométheusz és Jézus közötti hasonlóságot Kerényi is kiemeli: szerinte a titán emberközelsége nem jellemző a görög istenekre, inkább Jézus alakját idézi. Jézus azonban emberi alakban, emberként szenved el a kínokat, és csak utána, keresztény kontextusban válik istenné, míg Prométheusz mindig istenként van jelen, aki emberi szenvedéseket tűr el.⁴³ Kettejük egybejátszatása a kolozsvári előadás egyik kulcseleme. Ebből a szemszögből – a frommi „tragikus áldozathozatal” vállalásával (II.1.1) – a politikai ellenállás alakjai az emberek fölé emelkednek, „embernél több ember” lesz belőlük.

A Jézus-kép megalkotásában fontos szerepet játszanak a Beckett-jelenetek (KÁMSZ 26:38; 36:40; 45:24; 1:09:45; 1:22:17). Bár Beckettnél a Főszínész néma szereplő, a Tompa-előadás a görög és az ír dráma két szintjét integrálja egymással, néha a *Leláncolt Prométheusz*-részek közben is színen van az *Olümposz színpadán* elnevezésű *Katasztrófa*-adaptáció.⁴⁴ A végtelenül kiszolgáltatott Fő-

házban”, *erdelyinapló.ro*, 2022.07.10., hozzáférés: 2024.11.21.,

<https://erdelyinaplo.ro/kulturter/jo-tett-helyebe-semmi-jot-ne-varj-n-bemutato-a-kolozsvari-magyar-szinhazban>.

⁴³ KERÉNYI, *Prometheus...*, 10.

⁴⁴ Így a 36.40-kor és a 45.24-kor kezdődő részek nem is különíthetők el élesen az aiszkhüloszi szinttől, mivel a köztes Prométheusz–Kar-jelenet alatt is Héra irányítja a Kart, ahogyan az 1.22.17-től kezdődő jelenetben

színészt a jelenetek során Héra folyamatosan vetkőzteti, pózokba állítja be, fehérre festi. Így – mint a korábban említett politikai foglyok (vö. III.2.1.1) – a megkínzott és bábként mozgatott alak végül kvázi mártírrá válik. Az áldozat, Prométheusz „mélybe zuhanás” előtti testtartása, csak ágyékát takaró öltözete egyértelműen a keresztre feszített Jézus alakját idézi (KÁMSZ 1:25:10). A titán utolsó három sora alatt emeli fel a fejét, sőt részben az ég fele is néz („Szentséges anyám, s magas ég, / mindent közös fénnel ki bevonsz, / látod, hogyan ért méltatlanul ily sors”, KÁMSZ 1:26:30). A kép ezekkel a sorokkal egyértelmű kapcsolatba hozza Prométheuszt a bibliai Jézus utolsó szavaival („Én Istenem, én Istenem, miért hagytál el engem?”, Mt. 27.45).⁴⁵ A Tompa-rendezés a zeuszi hatalom mindenre kiterjedő elnyomását jeleníti meg. A Prométheusz–Jézus-párhuzam tehát már a mítosz alapján levezethető, a Tompa-előadás azonban az előadás középpontjává teszi a tér közepén kikötött, keresztre feszített Jézust idéző hőst.

A meztelen Prométheusz

A Tarnóczi-rendezés egyik elemi újítása Prométheusz leláncoltságának átértelmezése, a színész valódi szenvedése: kikötözés helyett egy apró, belülről minden irányban tükörfalú üvegketrecbe zárják a teljesen meztelen Dér Zsoltot.⁴⁶ A szűk ketrecbe mint kiállítótérbe

Prométheusz zárómondatai szintén a *Katasztrófa* szintjén szólalnak meg.

⁴⁵ Ezzel szemben a Beckett-drámában a Főszínész sosem tud megszólalni, csak a mű legvégén emeli fel a fejét, ellenállása kifejezéseként. BECKETT, *Katasztrófa*, 535.

⁴⁶ MALIK, „»Olyan anyagokat...».A vitrin ráadásul csak belülről nyitható, ami a színésztársak felé is kiszolgáltatottá teszi Dért. Bolonyai Gábor kiemeli, a meztelenség megjelenése a görög színházban vitatott: egyesek szerint komédiákban prostituáltak mez-

zárttság (vö. III.1) Prométheusz testének teljes tárgyiasítását vonhatja magával. Ez a színész kiszolgáltatottságát növeli, ha elfogadjuk, hogy a színpadon láthatóvá váló genitáliák nem a szerephez, hanem az előadóhoz tartoznak, hiszen nem képesek a szerep „eljátszására”.⁴⁷ A ruhátlan test az alak sebezhetőségét is erősíti, hiszen nem csupán vizuális, hanem akusztikai jelenség is (a belőle megszólaló, illetve a róla szóló beszéd miatt).⁴⁸ Ennek oka, hogy a hang is, a test részeként, a testre irányítja a figyelmet, így annak vizuális tulajdonsága – a ruhátlanság – elkerülhetetlenül középpontba kerül. De ezáltal nem csak a test, hanem a hang által a belső világ, a lélek is „lemeztelenítve” tárul fel a színpadon.

A testhatárok megsértésének felvetésével is dolgozó előadás folyamatosan a nézőközönség határait is átlépi, a kritikus Szekeres Szabolcs egyenesen úgy értékeli, hogy már ez a játékmód is blaszfémikus színpadi jelenlétet hoz magával, a nézőknek kényelmetlenséget okoz, amelyhez az este során hozzá kell szokniuk,⁴⁹ ahogyan Prométheusznak is hozzá kell szoknia helyzetéhez. A titán fejlődése itt egy új vetületet kap: ahogyan a Lá-

telenül színpadra léphettek, míg mások szerint inkább csak stilizált meztelenség volt elfogadott. BOLONYAI Gábor, „Jegyzetek az egyes darabokhoz”, in *Aristophanés-fordítások 2.*, ford. ARANY János, szerk. KOROMPAY H. János (Budapest: Universitas Kiadó, 2024), 712–713.

⁴⁷ P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 235. Tarnóczi is kiemeli, hogy Déren kívül mindenki szerepet játszik, vö. MALIK, „»Olyan anyagokat...».

⁴⁸ KARL TOEPFER, „Nudity and Textuality in Postmodern Performance”, *Performing Arts Journal* 18, 3. sz. (1996): 76–77.

⁴⁹ SZEKERES Szabolcs, „Élet a szoláriumban”, *ART7*, 2019.02.01., hozzáférés: 2024.11.21, <https://art7.hu/szinhaz/aiszkhulosz-lelancolt-prometheusz-katona-jozsef-szinhaz/>.

zadó szerepét egyre inkább vállalja, úgy fogadja el egyre inkább meztelenségét.

Mivel az aischüloszi szövegben semmi sem utal a titán meztelenségére, az eredeti szöveget szorosan követő előadásban kiemelten fontos színészi gesztusokkal reflektálni a ruhátlanságra. Ezáltal meztelenségének felismerése alapozza meg kezdeti dühét, másrészt indokolja első, indulatos, refrénszerűen visszatérő mondatának megszületését (Katona 10:42; „Isten vagyok, s mivel sújtottak istenek”), majd a mondat után következő, percekig tartó kopácsolását. Miután felismeri, hogy meztelensége hosszú ideig tartó állapota lesz, ebbe beletörődve, magát nem takarva jelenik meg az előadásban. Kivételt jelent a női szereplők színpadra lépése: így a Kar érkeztekör röviden (Katona 17:00), az Ió jelenetben végig eltakarja szemérmét. A titán ezen a módon Zeus ellenpontjává válik: az ő számára nem szexuális tárgyként, hanem a sorsközösséget viselő egyénként jelenik meg a tehénalakú lány; tehát Zeusznál a lemeztelenedés, Prométheusznál pedig a jelzésértékű felöltözés válik céljá.⁵⁰ Szeke- res számára az üvegen zsíryomot hagyó bőr a szenvedések kifejezője, míg a test „intim zugai” (azaz a határátlépések) a lázadás helyzetnek megfelelő eszközei.⁵¹ Prométheusz látogatói közül egyedül a Kar (Bodnár Erika) reflektál a titán meztelenségére, amikor egy aischüloszi sorpár kimondásakor („félénk szívem / szűzi szemérme oszlik”, Katona 19:00) a hanghordozásával is jelzi meglepettségét, a szemérmessége meg bomlását.

Lemeztelenítve a Lázádonak olyan helyzetben kell magát pozícionálnia, melyben a hatalom megfosztotta minden materiális tulajdonától. A ruhátlan test pedig a kiszolgáltat-

tatottságon túlmenően is képes érzelmeket, tulajdonságokat kifejezni, melyeket éppen rendkívülisége, illetve a határsértésekhez való közelítés által nagyobb súllyal teszi. Így a Hermész iránti gúny erőteljes hatású (Katona 1:13:00).

Az alapvető különbséget a két előadás Prométheusza között az teremti meg, hogy Kolozsváron a kínzott, mozgatott, vetkőztetett titán szinte Jézussá válik, és így a hatalom, mely még a testtartását is igyekszik meghatározni, maga csinál mártírt és példamutató ellenállót belőle. A követendő hőssé válás a külső körülmények hatásának köszönhető. Ezzel szemben Budapesten az esetlen Lázádo a hatalom szolgáit látva erősödik meg az ellenálló-hős szerepében, megváltozása egy belső folyamat eredménye. Ezen belső folyamatot pedig a meztelenség megszokása illusztrálja.

2. Ió és a szenvedés sorsközössége

A *Leláncolt Prométheusz* egyetlen emberi szereplője ugyanúgy Zeus hatalmának áldozata, így sorstársa a titánnak.⁵² A két, magányos szenvedő frommi erkölcsi magánya egymásra találásukkor megszűnik, sorsközösségük által támaszt nyújthatnak egymásnak. Szenvadásükben a szöveg mindkettőjüket állatokhoz hasonlítja,⁵³ Ió alakja ráadásul fizikailag is eltorzult, szarvakat visel. Mindentől fél, a halott Argosz és egy talán csak az elméjében létező bögöly űzi.⁵⁴ Példáján keresztül megmutatkozik Zeus (szexuális) erőszaka, a lány folyamatos üzetése pedig ellentétpárja Prométheusz kikötözött, statikus létének.⁵⁵ Karsai úgy véli, a szarvakat viselő lány és a Lázádo sorsának összehasonlítása kulcsfontosságú a tragédia értelmezésekor: bár szöges ellentétben állt a hatalom

⁵⁰ Ió (és utódai) elemzésekor mindenképp érdemes figyelembe venni a szexuális kiszolgáltatottságot, amely generációkon keresztül meghatározza a család nőtagjainak szenvedéseit, vö. RUFFELL, „Prometheus...”, 160.

⁵¹ SZEKERES, „Élet...”.

⁵² KARSAI, „A Leláncolt...”, 427.

⁵³ RUFFELL, „Prometheus...”, 165.

⁵⁴ RUFFELL, *Aeschylus*, 24.

⁵⁵ Uo., 24.

hozzájuk való viszonya, valójában Zeusszal szemben nincsen olyan magatartás, amely ne vezetne szenvedéshez.⁵⁶

A KÁMSZ előadásában ezen karaktert Román Eszter alakítja (Ecaterina Lupuval és Eva Jesenoveccel osztott szerepben), teste zöldre festve, sebekkel, tehénvultát fején két csonka szarv jelzi. A *Prométheusz* 22-ben így egy olyan tragikát láthatunk, aki a fiktív üldözői (Argosz, bögöly, KÁMSZ 49:30) elől menekül és megfontoltan igyekszik cselekedni. Amikor rátalál Prométheuszra, akkor is hideg fejjel dönti el, hallani akarja a jövőjét („Ne kímélj, bármit mondasz, elviselem”, KÁMSZ 53:43). A titán nem vállal a lánnyal sorsközösséget: bár valóban elmondja lónak a jóslatokat, a kettejük viszonya rideg, és ezen az sem változtat, amikor a lány elkese-redettsége szintet lép (pl. Ió feláll a korlátra, KÁMSZ 1:01:55, Ió fejjel lefelé lóg Prométheusz lábainál, 1:04:35). Mindketten Zeus önkényének áldozatai, mégis egyedül maradtak a világon, melyben a zsarnoki önkény kínozza őket megtörhetetlenségük miatt, enyhülést csak a távoli jövő hozhat.

Ezzel szemben a Katonában Tóth Zsófia (illetve Józsa Bettina) naivája egy bárgyú, infantilis, komikusan ható lótt hoz létre. Színre lépésekor korcsolyát visel, és egy régi típusú tévét cipel magával, tehénvolta szarvval nem definiált, az csak a titán vitrinének lökdösésekor idéződik meg (pl. Katona 1.04.00). A bögöly hallható, hogy jelen van (a hangfektust Vizi Dávid hozza létre), hangjára Prométheusz is reagál (Katona 49:00). Tehát szellemileg tiszta, viszont buta, esetlen. Míg Román Iójának Zeusshoz intézett mondatai erőteljesen szólalnak meg és racionális döntést fejeznek ki (KÁMSZ 50:58), Tóth Iója erőtlen, elkese-redettséget aláhúzza a loopszerűen ismételtetett fohásza („vagy elégjek a tűzben / vagy betakarjon a föld / vagy a tengeri szörnyek elé vess”, Katona 50:46). A budapesti előadásban azonban nagy szerepe

van a lány és Prométheusz sorsközösségének: az őszinte gesztusok találkozásában a titán teljes nyíltsággal és nyitottsággal beszél Ióhoz, ilyen intim hangulat az előadás többi szakaszában nem jön létre. Színpadi léte a társadalmi (passzív) ellenállás szolidaritással megtámogatott módját mutatja meg.

3. Héphaisztosz – Ókeanosz – Hermész: a behódolás fokozatai

Behódolás a szövegben

A *Leláncolt Prométheusz* szereplői közül a titánhoz járuló istenek közül a prologosz során már hármat láthatunk: Kratoszt (Erő), Biát (Erőszak, jelen van pl. LP 12) és Héphaisztoszt. Később érkezik még Ókeanosz (LP 284 skk.) és Hermész (LP 944 skk.). Kratossal és a néma Biával részletesebben terjedelmi korlátok miatt nem foglalkozom, mindenesetre hatalomhoz való viszonyuk nagyfokú hasonlóságot mutat a sokkal átgondoltabban működő Hermészével.

Héphaisztosz, Ókeanosz és Hermész mind Zeusz pártján állnak, viszont a hatalomhoz eltérő módon kötődnek, így némelyikük Prométheusszal még szimpatizál is.⁵⁷ Bár Cecil J. Herington kiemeli, hogy az értelmezők csupán a *Leláncolt Prométheusz* kontextusában nem tudták elhelyezni Ókeanosz alakját,⁵⁸ ám a vizsgált kortárs előadásokban a három isten jól értelmezhető a hatalomhoz fűződő viszony skáláján. Ők képviselik a társadalmi többséget, frommi értelemben azokat, akik egyéni, zsarnoki hatal-

⁵⁶ KARSAI, „A Leláncolt...”, 428.

⁵⁷ KARSAI, „A Leláncolt...”, 423. A dráma egyik kulcskérdésének pont ezt, a hatalomhoz való viszont tekinti.

⁵⁸ Cecil John HERINGTON, „Introduction to *Prometheus Bound*”, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 1, 4. sz. (1973–1974): 658. Ez a tény is kifejezi, hogy szükséges Fromm művének bevonása a társadalmi folyamatok megértéséhez.

mat igénylő karakterstruktúrája a hasonló társadalmi igényeket létrehozta.

Héphaisztosz kedves és apolitikus, mégis Zeus büntetését kell végrehajtania.⁵⁹ Egyetért azzal, hogy a hatalom elnyomó (LP 10); és ugyan túlzásnak gondolja a titánt sújtó büntetést, mégis véghez viszi: kiemeli a rokonság és barátság fontosságát (LP 39), viszont a meghunyászkodást tartja helyes magatartásnak.⁶⁰ Karsai úgy véli, Héphaisztosz megérti a titán lázadását, saját korábbi rossz tapasztalatai miatt viszont a behódolást választja.⁶¹

Ókeanosz egy Zeus–Prométheusz közti közvetítő szerepében lép fel: Zeustól származnak a javai, tehát erőteljesen függ a zsarnoktól, viszont megérti a titán álláspontját, és együttérez vele.⁶² Héphaisztossal szemben egyértelműen a rendszer élvezője, aki – lányaihoz, a Karhoz hasonlóan – nem Zeus parancsára érkezett, hanem saját akaratából. Célja, hogy jobb belátásra térítse a titánt (LP 307). Cselekvését tehát politikai pragmatizmus jellemzi,⁶³ az elvek melletti görcsös kiállás helyett a helyzethez való alkalmazkodást fejezi ki.⁶⁴

Hermész Istenek Hírnöke szerepe a tragédiában a hatalom szócsövénél alacsonyul.⁶⁵ Okos és számító, pszichológiai és fizikai kínzásokkal igyekszik szóra bírni Prométheuszt.⁶⁶ A hatalom kritikátlan kiszolgálója, így Prométheusz semmilyen sorsközösséget nem képes vállalni vele.⁶⁷

⁵⁹ Ezáltal pedig visszaélnie technológiájával. Uo., 651.; Vö. RUFFELL, *Aeschylus*, 20.

⁶⁰ RUFFELL, *Aeschylus*, 19–20.

⁶¹ KARSAI, „A *Leláncolt...*”, 24–25.

⁶² Uo., 426–427.

⁶³ RUFFELL, *Aeschylus*, 22.

⁶⁴ Héphaisztossal való ellentéte abban mutatkozik meg, hogy őt inkább a haszonszerzés mintsem a félelem köti a hatalomhoz.

⁶⁵ KARSAI, „A *Leláncolt...*”, 423.

⁶⁶ RUFFELL, *Aeschylus*, 25–26.

⁶⁷ KARSAI, „A *Leláncolt...*”, 428–429.

Behódolás a színpadon

A Katona Héphaisztosza a színpadon nem is jelenik meg, csupán hangját és a láncra verés zaját hallani. A Kovácsisten intenzíven zokog és ordít, azonban nem próbál meg szembe menni a hatalom akaratával, hiszen nem említi a rokoni empátiát és nem átkozza a technológiát, mely lehetővé teszi a leláncolást (Katona 3:50), így a hatalom kiszolgálója. A KÁMSZ-beli párja inkább őszinte bánatot és szomorúságot mutat (KÁMSZ 6:30), jellemében a rokoni empátia fontos szerepet kap. Áldozati szerepét jelzi öltözéke is: a kezeslábasán megjelenő háromszögek a náci kényszermunkatáborok háromszögjelvényeit idézik.

A kolozsvári Ókeanosz jellemében a Ruffell által a drámában megfigyelt politikai pragmatizmus helyett politikai oportunizmus jelenik meg (KÁMSZ 28.48). A színpadra mint egy idősebb, jellemtelen, sok sérüléssel rendelkező parancsnok lép fel, alakja tapasztalatból azt állítja, hogy mindig a hatalomhoz kell dörgölni.⁶⁸ Részvéte hideg, Prométheusz nem tudja komolyan venni. Ezzel szemben a budapesti előadás Ókeanosza félve jön, egy párkányon oldalazva (Katona 29:17), vele igyekszik barátságosan, viccelődve beszélgetni (vö. a dorgáló-vicces hangneme „fortélyos vagy te is”, Katona 31:56), ezáltal itt őszintébb alak jelenik meg. Dér titánjának göggjét bizonyítja, hogy ennek ellenére is elutasító vele.⁶⁹ Közvetítői szerepében kifejezetten bizonytalan Ókeanosz, nem csoda, hogy Prométheusz könnyedén meggyőzi arról, hogy távozzon (és nem pedig elűzi, Katona 37:20).

⁶⁸ Tehát míg a drámában Ókeanosz közelebb áll Héphaisztoszhoz, itt inkább Hermész alakjához konvergál.

⁶⁹ Illetve a titán csak addig közelít barátságosan hozzá, míg azt hiszi, Ókeanosz ki tudja szabadítani anélkül, hogy Prométheusznak fel kellene adnia az elveiből (Katona 33:53).

A drámában végtelenül erőszakos és a hatalmat a végsőig kiszolgáló Hermész mindkét előadásban őrzi karakterét. A Katonában erőszaka több szinten megjelenik. Prométheusz táncát a vitrinen való dörömböléssel állítja le (Katona 1:16:00), a táj jövőbeli elpusztulását pedig azzal a gesztussal vetíti előre, hogy a háttérben a tájat reprezentáló kis képet összegyűri (Katona 1:18:00), mikrofonnal felerősített hangja pedig mindent betölt (Katona 1:17:55). Az előadás végén ő kapcsolja fel a fényt, ami miatt Prométheusz eltűnik (Katona 1:24:53). A Tompa-előadás Hermésze inkább csak a hanghordozását tekintve erőszakos, jelenete közben egyhelyben áll (KÁMSZ 1:13:00). Éppen, mint a tragédiabeli párja: a hatalom céljaiért küzd, de nem mocskolja be a kezét.⁷⁰

Az istentriász esetében tehát a hatalomhoz való viszony különböző fokait láthatjuk. A Katonában ráadásul mindhármukat egy színész (Vizi Dávid) alakítja, „ezzel olyan színészi ívet járva be, amely a megriadt rokoni együttérzéstől a jó szándékú békítésen át eljut egészen a szolgálalkúság önmagát is megalázó iskolapéldájáig”.⁷¹ Így a színészi játék változása kifejezi a hatalomhoz egyre hűségesebb alakok megjelenését. Kolozsváron az előadás fókusz a hatalom erőszakán nyugszik, ezáltal Héphaisztosz áldozati szerepe kifejezetten jelentős, Ókeanosz alakja pedig a hatalomhoz közelebb foglal helyet: itt már egyértelműen a hatalom képviselője, nem pedig a hatalom és a Lázadó közötti egyensúlyozás alkotja személye lényegét. Kratosz és Bia többszöri színpadra lépése erősíti a környezet brutálisan erőszakos jellegét (KÁMSZ *passim*, pl 47:17). Ez az erőszak és az ezt képviselő karakterek pedig elengedhetetlenek a rendezés által közvetített „globális elnyomó rendszer” képének közvetítéséhez.

⁷⁰ HERINGTON, „Introduction to...”, 651.

⁷¹ DÉZSI, „A zsarnokság...”

4. A Kar

A *Leláncolt Prométheusz* Kara Ókeanosz lányaiból áll. Együttéreznek a hőssel (bár úgy vélik, Prométheusz „vakmerő”, LP 176)⁷² és kifejezik, hogy szerintük az istenek közül senki sem érzéketlen a szenvedésével, csak Zeusz. Ahogyan hallgatják a látogatókkal folytatott beszélgetéseket –Karsai is kiemeli – szimpátiájuk egyre mélyül a titán irányába. Ennek csúcspontjaként értelmezhető, hogy Hermész parancsára sem hajlandók magára hagyni (hogy ezzel teljesen elszigeteljék). Végül vele együtt zuhannak a mélybe.⁷³

Tehát a Kar esetében jellemváltozást figyelhetünk meg: a kezdetben együttérzéssel figyelő csoport végül magára veszi a titán lázadó szerepét és szenvedését.⁷⁴ Ruffell kiemeli, hogy az emberi perspektívát még lónál is erősebben képviselik, hiszen nem ragaszkodnak rögeszmésen az álláspontjukhoz, hanem az események fejlődésével újrapozicionálják magukat, ez pedig a legemberibb dolog, amit csinálhatnak.⁷⁵

Az ellenállás születése

A Katonában Bodnár Erika egyedül alakítja a Kart,⁷⁶ akit Prométheusz katasztrófaturistaként értelmez. Alakjában valóban hangsúlyos a „pletykára” való igény (pl. Katona

⁷² VÖ. RUFFELL, *Aeschylus*, 21.

⁷³ KARSAI, „A *Leláncolt...*”, 429–30.

⁷⁴ Pedig ez nem jellemző a görög tragédiák karaktereire. Uo., 431.

⁷⁵ RUFFELL, *Aeschylus*, 32.

⁷⁶ A színlap így tünteti fel („Aiszkhülosz: *Leláncolt Prométheusz*”, Katona József Színház, <https://www.katonajozsefszinhaz.hu/43008>, hozzáférés: 2024.11.06), az előadásban azonban inkább Karvezetőként tűnik fel, hiszen a prologosz után és az Ókeanosz-epeiszodion előtt (azaz a Kar „magasból való leszállásáig”) mintha Bodnár, Vizi és Tóth hárman alkotnák a Kart (Katona 7:55–28:32).

1:03:47). Hatalomhoz fűződő viszonya az előadásban a második sztaszimon („Zeusz a világ ura...”, Katona 47:23) során mutatkozik meg: a zsarnokot támogató szöveg túlzó, hamiskás gesztusokkal párosul (pl. az ég felé emelt kezek): tehát a Kar csak félelemből fogadja el a hatalmat, és bár kíváncsiak a titán szenvedésére, mintaként tekintenek a hatalomhoz való viszony eltérő módjára. Ió szenvedését látva még inkább elkészeríti a Kart a zsarnoki hatalom természete, hiszen Zeusz szemében ugyanúgy szexuális tárgy lehet (Katona 1:08:48). Ezt hallva Prométheusz a Karnak ad reményt: Zeusz el fog bukni (Katona 1:10:10). Hermész szavainak ugyan hittel ad a Kar (Katona 1:19:40), azonban amikor a zsarnok kiszolgálója még a szabad véleményétől is megfosztaná, az kifejezi, hogy nem hagyja magára a Lázaót, a pusztulást vele együtt, annak vitrinéhez simulva szenved el (Katona 1:21:09). Végül csak Prométheusz tűnik el, a zsarnoki hatalom csak őt iktatja ki. Hiszen ki felett is uralkodhatna, ha mindenkit elpusztít?⁷⁷ A vitrinben a Kar saját magát látja: az ellenálló szerepébe került.⁷⁸

Szenvtelenül nézni a szenvedőt – médiakritika

Ezzel szemben a KÁMSZ előadásában a Kar a fősodorbeli média képviselőiből áll, akik Tompa szerint eltorzítják a valóságot, és kiszolgálják az elitet.⁷⁹ És valóban: a betoldott Beckett-jelenetek során a Segédrendező, Héra parancsainak engedelmeskedve mozognak, segítik a hatalom elnyomásának kitelje-

sedését (KÁMSZ *passim*, pl. 27:54). Jelenléteket a szenzáció, a hír hajhászása indokolja, és eközben semmilyen szimpátiát nem alakítanak ki a szenvedő titánnal. Sambor is kiemeli a Karnak ezt a szenvtelen magatartását, ami így a világunk médiaműködésének mutat görbe tükröt: „Ott vannak például a nehéz helyzetben levő emberekkel interjút készítő újságírók [...]. Találnak egy szenvedő embert, az arcába nyomják a mikrofont, mi pedig kéjesen nézzük”.⁸⁰

Prométheuszt tehát kihasználják, előnyük származik a szituációból, így „nem akarják, hogy eloldozott legyen”.⁸¹ Az információszerezés nehézségeit az fejezi ki a leginkább, hogy a hatalom nem is reagál a média megkeresésére, így a történet csak az egyik fél szempontjából ismerhető meg („Zeuszt keresték kollégáim, még nem nyilatkozott”, KÁMSZ 18:40). Az előadás során nem látunk karakterfejlődést: ha a Kar valamelyik tagja empatikusan szólalna is meg, hanglejtése leleplezi a gesztus hamisságát (pl. KÁMSZ 56:28). Bár (itt is) elutasítják Hermész intését („Meggyőzőbb érveket mondj, különben nem mozdulunk”, KÁMSZ 1:20:21), mégis végül egy közös szelfi elkészítése után magára hagyják a pusztulás előtt álló Lázaót (KÁMSZ 1:21:59).

Tehát a Katona előadása megerősíti a Kar Prométheusszal szimpatizáló szerepét, amely olyan mértéket ölt, hogy végül akár a sorsát is vállalná. A KÁMSZ viszont az Ókeanidák helyett a média képviselőiből állítja össze a Kart, amely képtelen empátiával fordulni Prométheuszhoz, helyette csak kizsákmányolja a szenvedő Lázaót.

⁷⁷ Fromm Luthert idézi. Vö. FROMM, *Menekülés...*, 75.

⁷⁸ DÉZSI, „A zsarnokság...”. A rendező szerint kulcsfontosságú ez az empátia a zsarnok elleni küzdelemben, MARIK Noémi, „Dörömbölés az üvegkalickában» – Interjú Tarnóczi Jakabbal”, *Népszava*, 2019.08.24., hozzáférés: 2024.11.21., <https://nepszava.hu/3047337>.

⁷⁹ DEMETER, szerk., „Műsorfüzet...”, 8.

⁸⁰ Uo., 27.

⁸¹ Nona RAPOTAN, „Când Prometeu devine subiect de ştiri”, *BookHUB*, 2022, hozzáférés: 2024.11.21, <https://bookhub.ro/cand-prometeu-devine-subiect-de-stiri/>. Bár nem kifejezetten realiztikus, hogy az újságírók egy nukleáris laboratóriumban fogvatartott személyt interjúvoljanak.

IV. Konklúziók – menekülés a zsarnokság elől

Közel két évtized szünet után 2014 óta Aiszkhülosz *Leláncolt Prométheusza* gyakorlatilag berobbant a magyar nyelvű színpadokra: tíz év alatt annyi bemutatót élt meg, mint előtte ötven év alatt. Tanulmányom a 2018-as Tarnóczi- és a 2022-es Tompa-rendezés nyomán tárta fel a szöveg színrevitelekor megjelenő eltérő társadalmi rendszereket.

A szereplők egymáshoz való viszonyulása és indítékaik befolyásolják a színpadraállítás lehetőségeit: így segíti a frommi elmélet az értelmezést. A titánhoz érkezők szinte egymásra licitálnak a behódolás mértékében, Ókeanosz pedig (különösen a KÁMSZ előadásában) nyíltan a konformizmus mellett foglal állást. A „mágikus segítőhöz” Hermész (illetve Kratosz és Bia) áll a legközelebb, individualitásuk teljes feladásával erősítve meg helyzetüket. Fontos kiemelni a hatalom helyzetét: Zeusz félelme és kiszolgáltatottsága már a főistent nem megjelenítő tragédiában és a Tarnóczi-rendezésben is domináns,⁸² tehetetlensége a Tompa-rendezésben még inkább nyilvánvaló: az énünket feladó, behódolt alakokat, sőt az önfeladásra gondolni sem hajlandó Prométheuszt is elsősorban mozdulatokkal (és részben szavakkal) irányítja. Ez a próbálkozás nem vezet eredményre a belső szabadsággal szemben: Hermész verbális és fizikai erőszaka sem képes megtörni azt.⁸³

Ez összhangban van a frommi „tragikus áldozathozatallal”: a belső integritás feladásától való teljes elzárkózás során teljesül ki a pozitív szabadság, a belső felszabadulás. Ugyan elszigetelődik, és valószínűsíthetően fizikai magányra lesz kárhoztatva, marad számára a remény és bizonyosság, hogy jós-

lata helyes, és ki fog szabadulni valamikor. Míg a KÁMSZ fekete-fehér karakterekkel és helyzetekkel dolgozik, így kifejezve, azt, hogy a zsarnoki rendszerben csak egyértelmű helyzetek lehetnek, a Katona előadásában sokkal árnyaltabb módon viszonyulnak a karakterek a hatalomhoz és egymáshoz, többé már nem egyértelmű, hogy a titáné-e a helyes magatartásforma. Illetve, túllépve az elnyomó-elnyomott dichotómián, megjelenik a Kar ezen kívülálló, megfigyelő nézőpontja is: ők (és a nézők) azok, akiknek el kell helyezniük magukat a hatalomhoz való viszony megjelenített térképén. A KÁMSZ-ban a Kar a hatalmi gépezet része lesz, elveszíti a Tarnóczi-rendezésben látható pártatlanságát, az őket irányító Zeusz és Héra a többi szereplő vegyes, kelet-közép-európai nyelveken történő megszólalásaitól eltérően, a globalizáció nyelvén, angolul határozzák meg alapjaiban a többi szereplő mozgását és mozgásterét. Így az előadás egy kelet-európai perspektívából világít rá a globalizált világ problémáira.

A két előadás közti fő feszültséget pedig az együttérzés és annak hiánya teremti meg: a Tompa-rendezés hideg rendszerében még Prométheusz és Ió között sem jöhet létre semmilyen támogató érzelem, frommi morális magányuk nem oldódik fel. A Katona-ban ellenben egy szoros, cinkos viszony alakul ki kettejük között, ráadásul a Kar sem hagyja magára a Lázadót, hanem az utolsó pillanatban magára veszi annak, a folyamatosan fejlődő hősnek szenvedését. A két előadás tehát két eltérő nézőpontot nyújt a dráma színpadi adaptációihoz. A hangsúlyok megváltoztatásával pedig alapvetően eltér a bemutatott társadalmi struktúra.

Bibliográfia

AISZKHÜLOSZ. *Aiszkhülosz drámái*. Fordította DEVECSERI Gábor, JÁNOSY István, KERÉNYI Grácia, TRENCSENYI-WALDAFEL Imre. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985.

⁸² Hiszen arra, hogy hallgatózik, több jel is utal.

⁸³ A hatalom kiszolgáltatottságához lásd FROMM, *Menekülés...*, 75. A másokat függővé tevő, kizsákmányoló, megkínzó szadizmus-hoz pedig FROMM, 122.

- BECKETT, Samuel. *Samuel Beckett összes drámái*. Fordította BART István, FELDMÁR Terézia, KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, MIHÁLYI Gábor, OSZTOVITS Levente, ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, SZENCZEI László, TANDORI Dezső. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1998.
- ARISZTOPHANÉSZ. *Aristophanés-fordítások 2*. Sajtó alá rendezte, jegyzeteket írta BOLONYAI Gábor, fordította ARANY János, szerkesztette KOROMPAY H. János. Budapest: Universitas Kiadó, 2024.
- DEMETER Kata, PÁSZKA Gáspár, CSÉP Zoltán, SANDU Mirela és VAJNA Noémi, szerk. „Műsorfüzet, *Prométheusz'22*”, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2022. hozzáférés: 2024.11.21.
https://issuu.com/huntheater/docs/prometheusz_katalogus_165x235_mm_curved.
- DÉZSI Fruzsina, „A zsarnokság múzeuma”. *szinhaz.net*, 2019.02.13., hozzáférés: 2024.11.21.,
<https://szinhaz.net/2019/02/13/dezsi-fruzsina-a-zsarnoksag-muzeuma/>.
- FROMM, Erich. *Menekülés a szabadság elől*. Fordította BÍRÓ Dávid. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993.
- HERINGTON, Cecil John. „Introduction to *Prometheus Bound*”. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 1, 4. sz. (1973–1974): 640–67.
- KARSAI György. „A *Leláncolt Prométheusz* szerkezete”. *Literatura* 26, sz. 1–4 (2000): 420–431.
- KERÉNYI Károly. *Prometheus. Die menschliche Existenz in griechischer Deutung*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1962.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Az előadás: elemzésének problémái”, fordította KISS Gabriel-la. *Theatron* 2, 1. sz. (1999–2000), 46–60.
- MALIK Andrea, „»Olyan anyagokat szeretek, melyekkel tudok rétegzetten és sokoldalúan beszélni problémákról« – interjú Tarnóczi Jakabbal.” *Deszkavízió*, 2018.12.13., hozzáférés: 2024.11.21,
<https://deszkavizio.hu/olyan-anyagokat-szeretek-melyekkel-tudok-retegzetten-es-sokoldaluan-beszelni-problemakrol-interju-tarnoczi-jakabbal/>.
- MARIK Noémi, „Dörömbölés az üvegkalickában» – Interjú Tarnóczi Jakabbal”. *Népszava*, 2019.08.24., hozzáférés: 2024.11.21. <https://nepszava.hu/3047337>.
- NÁNÓ Csaba, „Jó tett helyébe semmi jót ne várj! – Bemutató a Kolozsvári Magyar Színházban”, *erdelyinaplo.hu*, 2022.07.10., hozzáférés: 2024. 11. 26.
<https://erdelyinaplo.ro/kulturter/jo-tett-helyebe-semmi-jot-ne-varj-n-bemutato-a-kolozsvari-magyar-szinhazban>.
- NAVARRAI MÉSZÁROS Márton, „Leláncolt lehetőségek”, *Kulturpart*, 2015.10.15., hozzáférés: 2024. 10. 21. *Kulturpart*.
http://kulturpart.blog.hu/2015/10/15/lelancolt_lehetosegek.
- NYUSZTAY Iván. „Az undor és a részvét Samuel Beckett kései darabjaiban”. *nCognito: Kognitív Kultúraelméleti Közlemények*, 1, 2. sz. (2022): 46–59.
<https://doi.org/10.14232/ncognito/2022.2.46-59>
- P. MÜLLER Péter. *Test és teatralitás*. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- RAPOTAN, Nona, „Când Prometeu devine subiect de ştiri”. *BookHUB*, 2022, hozzáférés: 2024. 11.21. <https://bookhub.ro/cand-prometeu-devine-subiect-de-stiri/>.
- RUFFELL, Ian A. *Aeschylus: Prometheus Bound*. London: Bristol Classical Press, 2012.
- RUFFELL, Isabel A. „*Prometheus Bound: The Principle of Hope*”. In *A Companion to Aeschylus*, szerkesztette Jacques A. BROMBERG és Peter BURIAN, 158–170. Hoboken, NJ: Wiley – Blackwell, 2023.

SPIÁK Klára. „»Az elvesztett közeget valahogy visszakövetelte a munka« – Interjú Kárpáti Péterrel a Freeszemlérlől”. *Színház online*, 2022.05.10., hozzáférés:

2024.11.26. <https://szinhaz.online/az-elvesztett-kozeget-valahogy-visszakövetelte-a-munka-interju-karpati-peterrel-a-freeszemlerol/>.

SZEKERES Szabolcs, „Élet a szoláriumban”. *ART7*, 2019.02.01., hozzáférés:

2024.11.21., [https://art7.hu/szinhaz/aiszkhulosz-](https://art7.hu/szinhaz/aiszkhulosz-lelancolt-prometheusz-katona-jozsef-szinhaz/)

[lelancolt-prometheusz-katona-jozsef-szinhaz/](https://art7.hu/szinhaz/aiszkhulosz-lelancolt-prometheusz-katona-jozsef-szinhaz/).

TOEPFER, Karl. „Nudity and Textuality in Post-modern Performance”. *Performing Arts Journal* 18, 3. sz. (1996): 76–91.

TOMPA Gábor, „Tartsunk ki az igazságkeresés mellett”, *Szinhaz.org*, 2023, hozzáférés: 2024. 11. 21.

<https://szinhaz.org/2023/06/tompa-gabor-tartsunk-ki-az-igazsagkereses-mellett/>.

Egymás mellé állított igazságok

BERTA FANNI

DR. GÓLI Kornélia. *Színház legyen! Az Újvidéki Színház fél évszázada.* Újvidék: Újvidéki Színház, 2024. 224 p.

Góli Kornélia az Újvidéki Színház ötvenéves tevékenységének rekonstrukciójára tesz rendhagyó kísérletet jubileumi kötetében. A *Színház legyen!* nem egy pusztán adatokat sorjázó színháztörténeti kiadvány, hanem egy vastkos mélyinterjúkat tartalmazó beszélgetőkönyv, mely megszólalók szubjektív igazságait állítja egymás mellé arról, hogy mi volt és mi ma az Újvidéki Színház. A színházcsináló emberekre jellemző anekdotázó hangvételnek köszönhetően szélesebb, nem szakmai közönséget is képes megszólítani.

Természetesen felmerül a kérdés, hogy a fél évszázados jubileumra miért nem egy összegző szaktudományos kötet jelent meg, hiszen a Vajdaság székvárosának magyar nyelvű színházáról ilyen jellegű munka még soha nem látott napvilágot, noha az intézmény a fennállásának huszadik és harmincadik évfordulója alkalmából már korábban is jelentetett meg alkalmi köteteket.¹

Góli erre a gyakorlatra reagálva előszavában megjegyzi, hogy „színháztörténetet írni sokféleképpen lehet, de sosem szabad elfelejteni, hogy elsősorban azok írják színházat-

ink történetét, akik csinálják.”² Állítása szerint ez az oka, hogy könyvében az oral history, vagyis az elbeszélte történelem módszerét alkalmazza és a jubileumot kihasználva beszélgetésre invitálja a színház egykori igazgatóit (Vicsek Károlyt, László Sándort, Venczel Valentint), jelenlegi vezetőjét (Urbán Andrást) és az intézmény első előadásának rendezőjét (Vajda Tibort).

Mégsem marad ki teljesen a kötetből színháztörténész perspektívája, hiszen az előszót egy rövid tanulmány követi *Kell még egy színház!* címmel, amelyben – érintőlegesen ugyan – az intézmény történetéről, létrehozásának körülményeiről olvashatunk. Kiderül, hogy a színház alapítása nem zajlott zökkenőmentesen, közel tíz éves tervezés és egyeztetés előzte meg, mivel meg kellett győzni a városi és országos hatalmi szerveket arról, hogy a közel félmillió jugoszláviai magyar kisebbségnek szüksége van még egy színházra a nagymúltú Szabadkai Népszínház és az Újvidéki Rádió Színészegyüttese mellett. Annak érdekében, hogy az új színház ne konkuráljon a már meglévő kisebbségi társulatokkal, az alapítók kezdettől fogva kamarajellegű művészszínházként határozták meg a létrehozni kívánt intézmény profilját, ez a „határozott profil” pedig szinte egyedülállónak számított az akkori Jugoszláviában.³ (Góli nem tér ki rá, hogy az Újvidéki Színház alapítói követendő mintaként a

¹ A Franyó Zsuzsanna által szerkesztett kötetek vajdasági magyar szerzők (pl. Gerold László, Gobby Fehér Gyula, Hernyák György, Ózer Ágnes és Tolnai Ottó) rövid, vegyes műfajú szövegeit, elsősorban esszéit, elmélkedéseit tartalmazzák az intézményről. FRANYÓ Zsuzsanna, *Az Újvidéki Színház húsz éve* (Újvidék: Forum, 1994); FRANYÓ Zsuzsanna, *Az Újvidéki Színház harminc éve* (Újvidék: Forum, 2004).

² DR. GÓLI Kornélia, *Színház legyen! Az Újvidéki Színház fél évszázada* (Újvidék: Újvidéki Színház, 2024), 9.

³ Uo., 13.

legendás belgrádi Atelje 212 színház művészi profilját jelölték ki).⁴

A szerző a korabeli sajtót szemlélve arra is rámutat, hogy Újvidék elhelyezkedése miatt további kétségek merültek fel a döntéshozókban. A város ugyan tartományi központ pezsgő kulturális igényekkel, de kívül esik a vajdasági magyar tömbön, s bár a magyarok lélekszáma a hetvenes években még jelentős volt a településen, az összlakosság számához viszonyítva mégis igen alacsony. A helyi kultúrpolitikusok számára tehát adott volt a kérdés, hogy lesz-e elég nézője az új színháznak, hiszen annak műsorpolitikája az elképzelés szerint eleve szűkebb közönségréteget céloz meg.

Az intézmény végül rendhagyó módon kezdte meg tevékenységét 1973. június 1-jén, mivel kezdetben sem állandó játszóhelye, sem társulata nem volt. Első premierjét 1974. január 27-én tartotta. Állandó tagokat 1977-ben szerződtettek először, saját épületbe pedig csak 1985-ben költözhetek. Góli szerint fontos fordulóponthoz volt még a színház életében a kilencvenes évek vége is, mivel ekkor jött létre a máig tartó szoros

⁴ „...korigény sürgette a kamara jellegű újvidéki kísérleti színház megalakítását. Erre mutat a hangsúlyozott kamara és kísérleti jelleg mellett – így olcsóbb és színházgyakorlati szempontjaink szerint kísérletezni csak kis formákon belül kell és lehet – az a tény is, hogy követendő modellként a belgrádi Atelje 212 színházat jelölték meg az alapítást indokló, előkészítő tervezetnek. Tíz év után az Atelje 212-re való hivatkozásban a gazdaságosság elvénél és a vele összefüggő szervezeti szempontoknál lényegesebb mozzanatot a belgrádi minta művészi profilja. Azok a műsorpolitikai és színjátszói sajátosságok, amelyek alapján a mintegy két évtizeddel előbb alakult színház a modernség szinonimájaként élt a köztudatban.” GEROLD László, *Színház a nézőtérrel* (Újvidék: Forum, 1983), 5–6.

együttműködés az Újvidéki Művészeti Akadémia és az intézmény között, amelynek köszönhetően az akadémián tanuló színi növendékek rendszeresen felléphetnek a színház előadásaiban.

Annak érdekében, hogy a szerb(horvát) ajkú nézőket is be tudják vonzani – s ezzel növelhessék a közönségszámot –, a színház kezdetektől fogva szimultán fordítást (később pedig feliratozást) biztosított az előadásokhoz. Vicsek Károly a vele készült interjúban kijelenti, hogy efféle gesztusokat az Újvidéki Színház gyakorolt először az országban.⁵ Bár ez az állítás nem bizonyítható, mégis hihetőnek tűnik, hiszen a magyar volt az akkori Jugoszlávia egyetlen olyan (nem államalkotó) nemzetisége, amelynek professzionális színháza volt, amit a többségi nemzet(ek) tagjai is látogattak. Így a szinkrontolmácsolás alkalmazásával az intézmény a testvériség-egység ideáját propagáló államszocialista hatalom inklúziós törekvéseivel összhangban járt el, hiszen mindenki számára elérhetővé tette az előadásait.

Jelképesen a Vajda Tiborral készült beszélgetés nyitja a nagyinterjúk sorát, hiszen a színházat megnyitó előadás (Örkény István: *Macskajáték*) rendezése is hozzá köthető. Első válaszából kiderül, hogy mennyire különös utakon fejlődött a második világháború utáni vajdasági magyar hivatásos színjátszás. Az intézményesülés folyamata során rendkívül fontos szerepe volt az Újvidéki Rádiónak, melynek stúdióiban az ötvenes évek elejétől kezdve adtak elő magyar nyelvű hangjátékokat, amelyeket javarészt szabadkai, topolyai és nagybecskereki amatőr színészek olvastak fel. A társulatba később újvidéki műkedvelők is felvételt nyertek, többek között Vajda Tibor is. A regionálisan sugárzó rádió hangjátékai hamar igen népszerűvé váltak, és a hallgatókban felmerült az igény, hogy élőben is megtekinthessenek színházi jellegű produkciókat. Erre reagálva a

⁵ DR. GÓLI, *Színház legyen!...*, 32.

rádió színészegyüttese az intézmény M Stúdiójában több előadást is bemutatott korlátozott számú közönség előtt.⁶ Vajda szerint lényegében ebből az élményből született meg az Újvidéki Színház megalapításának igénye. Mi több, a színház megalapítása után még évekig nagy volt az átfedés a két intézmény társulatai között.

Az interjú során szó esik még Vajda rendezéseiről az Újvidéki Színházban, arról, hogy miként élte meg a nyitódarab bemutatóját, majd saját a színházi tapasztalataira is reflektál. Állítása szerint a színháznak az „adott közeget” kell, hogy megszólítsa, így a politika jelenléte az előadásokban elkerülhetetlen, de nem „deklaratív módon”, mivel a „politika mindenben jelen van, hiszen az a közösség maga.”⁷

A következő nagyinterjú Vicsek Károllyal készült. Igazgatói mandátumának kezdete szorosan kapcsolódik az intézmény közvetlen politikai szerepvállaláshoz. Vicsek 1998 végén lesz igazgató, a 2000-es év elején pedig országos tüntetéshullám robban ki. A témát Góli fokozatosan bontja ki következetesen feltett kérdéseivel, Vicsek tolmácsolásában pedig megismerhetjük azt az időszakot, amikor a színház nyíltan támogatja a Milošević-ellenes demonstrációt, így bizonyítva társadalmi elkötelezettségét:

„Egyetlen olyan intézményként voltunk jelen a tüntetéseken, amely név szerint állt ki. Először csak négyen mentek ki a társulatból, azután már nyolcan. Énekeltek a *Hair* című musicalből a beszédek között. Nekünk köszönhetik, hogy széppé tettük a »programot«, azzal, amit mi vittünk bele. Az egész szerepvállalás egyáltalán nem volt mindegy. Mondtam a színészeknek, ha Milošević

marad, akkor mi minden bizonnyal meggyünk.”⁸

Vicsek igazgatóságához két másik fontos esemény is köthető: az Újvidéki Művészeti Akadémiával való szorosabb együttműködés kezdete és a Vajdasági Magyar Drámaíró Verseny elindítása. Az együttműködést a kényszer szülte, hiszen a 90-es években a színház társulatának férfi tagjai a háborús helyzet miatt, a behívók elől menekülve emigráltak az országból, így a megüresedett helyeket sürgősen fel kellett tölteni, hogy az intézmény működőképes maradjon. Így vette fel Vicsek 1999-ben az akadémián frissen végzett színészosztályt, akik már tanulmányaik ideje alatt is rendszeresen játszottak a színház előadásaiban.⁹

A László Sándorral készült interjúban bővebben is szó esik az Újvidéki Színház és a Művészeti Akadémia kapcsolatáról. Fontos kiemelni, hogy az akadémián a színház alapításával párhuzamosan indul magyar nyelvű színészképzés 1974-ben, azonban a két intézmény tényleges együttműködése még évtizedekig várat magára. László még ahhoz a generációhoz tartozik, amely számára szinte lehetetlen volt bekerülni az Újvidéki Színház előadásaiba színi növendékként, és így szakmai gyakorlatot szerezni, ezért az első között szorgalmazta a kényszerből adódó kollaboráció megszilárdítását a két intézmény között.

Az interjúban Góli rákérdez arra a megosztó döntésére is, melynek eredményeképpen a huszonöt éven keresztül művészszínházi arculattal rendelkező intézmény repertoárjába a huszadik század végén felkerültek a „könnyű műfajnak titulált” zenés darabok

⁸ Uo., 37–38.

⁹ Az osztályt többször is *aranygeneráció* néven említik. Tagjai: Balázs Áron, Figura Terézia, Kalmár Zsuzsa, Krizsán Szilvia, Mess Attila, Mezei Kinga, Nagypál Gábor, Puskás Zoltán, Szloboda Tibor és Szorcsik Kriszta.

⁶ Bővebben lásd LAKNER Edit, *Hetvenéves az Újvidéki Rádió hangjátékműsora* (Újvidék: Forum, 2023).

⁷ DR. GÓLI, *Színház legyen!...*, 26.

is, László Sándor igazgatói programjában pedig már kulcsszerepet szánt a populáris színházi produkcióknak. A színész-rendező válságában a negyed évszázad alatt megváltozott közönségigényekre, a nézők társadalmi rétegződésének módosulására utal:

„Lehet, hogy nincs igazam, de én úgy gondolom, hogy egyetlen vajdasági magyar színház sem engedheti meg magának azt a luxust, hogy rétegszínházként működjön.”¹⁰

Az interjú végén felmerül a kérdés, hogy miért érdemes a Vajdaságban színházat csinálni, László Sándor pedig a már sok színészgenerációt kinevelt pedagógus attitűdjével válaszol:

„Ez egyfajta társadalmi szerepvállalás? – Igen! Ez a vajdasági magyar színészekre nagyon jellemző. Természetesen nem mindenre, de a többségre igen. Az akadémián a szakmai felkészülés mellett ezt is megpróbálom elültetni a fiatalokban... vagy megtalálni, fölépíteni, ápolgatni, mert nekünk nincs más azonkívül, hogy jó előadásokat csinálunk, és szeret bennünket a közönségünk! Mert fontos, hogy mi itt éljük a hétköznapiinkat, itt alkotunk, itt teremtünk, és nem Kanadában, nem Budapesten.”¹¹

Góli kérdéseivel az interjúk során nem csak emlékeket elevenít fel, hanem plasztikus képet is fest a beszélgetőpartnereiről. Ennek érdekében olykor – szerzői instrukciókhoz hasonlóan – egy-egy gesztusukat, testi reakciójukat is rögzít:

„Nem volt felüdülés színpadon lenni?

– Nem. (Nevet.) Annyian szeretnék ki-
mondani velem hosszú évek óta, de
nem!”¹²

A kötetben soron következő mélyinterjú Venczel Valentinnal készült. Venczel és az Újvidéki Színház kapcsolata egészen a hetvenes évekig nyúlik vissza, és az elmúlt ötven évben folyamatosan változott. Tagja volt az Újvidéki Színház első állandó társulatának,¹³ és egészen 1991-ig az intézményben játszott. Ekkor azonban emigrált, bár állítása szerint nem a polgárháborús helyzet miatt, ugyanis egy koprodukciónak köszönhetően a kaposvári Csiky Gergely Színházba szerződhetett. Eredetileg mindössze egyetlen évad erejéig akart Magyarországon maradni, de végül csak a 2013-ban tért haza. Az interjú során nyíltan beszél kaposvári élményeiről, így a határon túli színházcsináló perspektívájából láthatunk rá egy, az Újvidéki Színházhoz hasonló művészszínházi profillal rendelkező magyarországi intézményre is:

„Egyike nagy csalódásaimnak Kaposvár. Mert nekem Kaposvár volt A színház. A színházak színháza. De az elnyomás, az egyéni alkotói törekvéseknek a semmibevétele, ami Kaposváron ment, ilyen-
nel én előtte sem, és azóta sem találkoztam sehol. Csalódás volt. Egy intézmény, amelyik a szabadság bástyájaként aposztrofálta saját magát...”¹⁴

Saját bevallása szerint először 2011-ben merült fel, hogy pályázná az Újvidéki Színház igazgatói pozíciójára, ekkor azonban az aktuális igazgató, László Sándor jelezte, hogy

¹² Uo., 45.

¹³ Ábrahám Irén, Balázs Piri Zoltán, Bajza Viktória, Bicskei István, Ladik Katalin, Páthy Máttyás, Soltis Lajos, Venczel Valentin.

¹⁴ Uo., 55–56.

¹⁰ Uo., 44.

¹¹ Uo., 48–49.

vannak még ötletei, amiket szeretne megvalósítani, így Venczel visszalépett.

2013-ban azonban újra jelentkezett a posztra és sikeresen meg is nyerte a pályázatot. Az igazgatóváltás nagy port kavart, hiszen László Sándor utódjaként eredetileg a színház művészeti vezetőjét, Gyarmati Katát jelölte ki.¹⁵ Az interjúban Venczel részletesen kifejti, miként élte meg ezt az időszakot. Talán ebben a beszélgetésben érezhető leginkább, amit Góli céljául tűzött ki: igazságokat szeretett volna egymás mellé állítani. Az interjúban lehetőséget adott arra, hogy Venczel a saját nézőpontjából mesélje el az akkori történeteket:

„Ez egy keserű emlék. Amikor az ember ilyen helyzetbe kerül, mindig felteszi a kérdést, hogy miért. A 2013-as események kapcsán a miértekre érdekes módon több válasz is létezik, tehát különböző szakaszai vannak ennek az ellenem történt kampánynak.”¹⁶

Venczel az Újvidéki Színházban szerzett igazgatói tapasztalatait is összegzi. Beszél a kezdeti nehézségekről, amelyek a botrányt követték, arról, hogy miként viszonyult hozzá az intézmény társulata és személyzete, továbbá a leromlott állagú színházépületen végzett felújításokról és arról az arculatváltásról, ami az igazgatóságához fűződik. Szerinte sikerült egy „neopolgári”, posztmodern

művészi profilt létrehozni, amely segítségével a színház folyamatosan képes volt továbbfejlődni. Kérdéses, hogy ez az arculatváltás valóban újítás volt-e, vagy Venczel egyszerűen csak a színház eredeti művész-színházi profiljához való visszatérést szorgalmazta műsorpolitikájával.

Az interjúkon keresztül az olvasó szép lassan megérkezik a jelenbe. Az utolsó beszélgetés a színház hivatalban lévő igazgatójával, Urbán Andrással készült, aki tizenhat éven keresztül töltötte be a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház igazgatói pozícióját, majd a jubileumi évben került az újvidéki teátrum élére. A Góli kérdéseire adott válaszaiból kiderül, hogy Urbán számára kiemelten fontos, hogy az Újvidéki Színház hangsúlyosabban legyen jelen Újvidék városának kulturális életében, mint az érkezését megelőző időszakban. A közönségtoborzásra is figyelmet szeretne fordítani, amelyhez elengedhetetlen a marketingstratégia korszerűsítése.

„Én mindig a közönségre gondolok. És nem tartom úgy, hogy a jó előadást műfaji vagy stíluskérdések határozzák meg. Persze egy vidám, humoros előadás, főleg, ha zenés, nagyobb lehetőségek elé néz, ami a helyi közönséget illeti, de nem gondolom, hogy ezt ugyanolyan módon kell csinálni, ahogy itt eddig történt, illetve ahogy ezt máshol szokták csinálni.”¹⁷

A beszélgetés jelenében Urbán már egy éve az Újvidéki Színház igazgatója, így arról is szó esik, hogy mit sikerült megvalósítani ez a rövid idő alatt. Az interjú a jövőt érintő tervekkel zárul: az igazgató az előadások „egyedi jellegét” szeretné a továbbiakban megtartani és fejleszteni. Egy „súlyosabb” korszakot ígér, amelyben „komolyabb és mélyebb

¹⁵ Gyarmati Kata pályázatát a fenntartó formai okokra hivatkozva nem fogadta el, így Venczel Valentin kapta meg az igazgatói kinevezést. Ezt követően Venczelt sem a színház társulata, sem a közvélemény nem fogadta jól, amihez hozzájárult az is, hogy míg Gyarmati már öt éve (2008 és 2013 között) művészeti vezetői pozíciót töltött be az intézményben, a Magyarországról visszatért Venczel teljesen kívülállónak tűnt mind a kollektíva, mind a publikum számára.

¹⁶ Uo., 57.

¹⁷ Uo., 67.

hangvételő¹⁸ darabokkal találkozhat majd a közönség. A kötet mélyinterjúkat tartalmazó, legterjedelmesebb szakasza ezzel a kijelentéssel zárul.

Góli kérdéseivel lehetőséget ad az egyes beszélgetőpartnereknek a saját mandátumukra vonatkozó önreflexióra, de a színház aktuális működésével kapcsolatos kritikák megfogalmazására is felületet biztosít. Munkája leginkább a beszélgetések struktúrájában válik láthatóvá. Ugyan csak rövid kérdések erejéig ad magának hangot, de a dialógusok végig szabatosak és következtetések maradnak, emellett pedig finom humor szövi át őket, melynek köszönhetően emberivé, személyessé és könnyedén olvashatóvá válnak.

A kötet következő egysége *Emlékek és búcsúk* címmel adózik az Újvidéki Színház elmúlt tíz évben elhunyt jelentős munkatársai és krónikásai, Gerold László, Franyó Zsuzsanna, Faragó Árpád és Ábrahám Irén emléke előtt. A visszatekintés keretein belül egy publikálatlan Faragó-esszét olvashatunk Ljubomir Draškić *Játék a kastélyban* (1977) című Molnár-előadásáról, továbbá Ábrahám Irén korábban szintén nem olvasható apró jegyzeteit, emlékeit kalandos színházi pályafutásáról. A fejezet bevezetőjéből kiderül, hogy Ábrahámmal Góli eredetileg mélyinterjút szeretett volna készíteni, ám váratlan halála miatt erre már nem kerülhetett sor.

A megemlékezés utáni egységben a szerző először az Újvidéki Színház összes igazgatójának rövid életrajzát jeleníti meg, majd a megalakulástól a 2023/24-es évadig közli a színház repertóriumát. A repertórium könnyedén átlátható és következetes. A díjakat és elismeréseket a kötet külön alfejezetben listázza. Ugyan mindkét felsorolás jól áttekinthető, összegzés céljából talán kézenfekvőbb lenne, ha a díjakkal kapcsolatos adatokat is az előadásjegyzék tartalmazná.

Góli Kornélia kötete lényegében háromszor jeleníti meg az Újvidéki Színház történetét. Először a rövid bevezető tanulmányban, majd az interjúkban és végül képekben. Ez utóbbi – kifejezetten terjedelmes – egység gondosan válogatott jelenetfotókat tartalmaz, ezáltal arcok, vizuális nyomok kerülnek az interjúkban sokszor emlegetett nevek és események mellé.

Az utolsó előtti egység Lovas Ildikónak, a kötet szerkesztőjének az utószava. Röviden ő is feleleveníti az emlékeit, amelyek az intézményhez fűzik, majd néhány, számára jelentős előadásról tesz említést. Az utószó idegen testnek hat, hiszen Lovas önmagára irányítja az olvasók figyelmét és alig szól a kötetről.

Rengeteg utalás található az interjúkban különböző személyekre, helyszínekre és eseményekre, amelyek a témában kevésbé jártas olvasók számára megnehezíthetik a szöveg tökéletes megértését, nyomon követését. Ezt kiküszöbölendő a könyv végén megközelítőleg százötven tételt tartalmazó jegyzetapparátus található. Ezek közül színháztörténeti szempontból különösen fontosak a rövid életrajzok, hiszen számos, a kötetben is szereplő vajdasági magyar színészről korábban senki sem gyűjtötte össze az itt olvasható alapvető adatokat. Ugyanakkor zavaróan hathat, hogy a jegyzetekért minden hivatkozásnál a nagy formátumú, vaskos könyv végére kell lapozni, eközben pedig könnyen elveszíthetjük az interjúk fonalát.

Az ötven éves jubileumra egyébként egy szerb nyelvű kötet is megjelent Zoran Maksimović, a Vajdasági Színházi Múzeum igazgatója és Vladimir Kopić író, színikritikus tollából *Pola veka Novosadskog pozorišta* (Az Újvidéki Színház fél évszázada) címmel. Ez a könyv merőben más szemszögből közelíti meg az évfordulót, mint Góli interjúkötete: első részében Maksimović tanulmánya olvasható a színház megalapításáról, a második felében pedig Kopić esszéisztikus közelítései a színház fél évszázados munkássá-

¹⁸ Uo., 70.

gához, profiljának alakulástörténetéhez. Természetesen a repertórium ebből a kiadványból sem maradhat ki.¹⁹

A felépítésüket megvizsgálva kijelenthető, hogy a magyar és a szerb nyelvű kötetek kiegészítik egymást. Ezt erősíti meg a színház weboldalán a könyvek megjelenéséről tájékoztató kishír is.²⁰ Ebben az esetben viszont jogosan merülhet fel a kérdés, hogy a szerb nyelvű kötetet miért nem fordították le magyarra, és a magyar interjúkat miért nem ültették át szerbre. E fordítások hiányában olyan olvasóközönséget feltételez a jubileumi kötetek kiadásának ötletgazdája, amely mindkét nyelven ért és olvas, így azon sze-

mélyek – különösképpen kutatók – száma, akikhez mindkét kötet szólni képes lényegesen leszűkül.

Kijelenthető azonban, hogy Góli Kornélia *Színház legyen!* című könyve korábban ismeretlen perspektívákat kínál az Újvidéki Színház ötven éves munkásságának vizsgálatához. Igazságokat állít egymás mellé, de nem ítélezik. A színházról való elmélkedések és a nosztalgizálás mellett a kötet interjúinak mindegyikében megtalálhatóak olyan fontos gesztusok, döntések vagy események, amelyek lényegi hatással voltak a vajdasági színháztörténetre. A kettősség, ami a személyes hangvételből és az akkurátus történetírás felelősségéből adódik ideális kiindulópontként szolgálhat a kérdésfeltételhez, hiszen a kötet több olyan témára is rávilágít, amelyekkel érdemes lenne a jövőben bővebben is foglalkozni. A felvetett kérdésekre adott válaszok pedig akár kiindulópontként is szolgálhatnak egy jövőben készülő szaktudományos színháztörténeti kiadványhoz.

¹⁹ Zoran MAKSIMOVIĆ és Vladimir KOPICL, *Pola veka Novosadskog pozorišta* (Novi Sad: Novosadsko pozorište, 2024).

²⁰ N. N., „Könyvbemutató(k)ra várjuk Önöket október 25-én!” *Újvidéki Színház*, 2024. 10. 16., hozzáférés: 2025.08.30, <https://ujvideki.com/hirek/bejegyzes/konyvbemutatokra-varjuk-onoket-oktober-25-en>.

E számunk szerzői

ABONYI GABRIELLA az Eötvös Loránd Tudományegyetem pedagógia szakán végzett, majd 2025-ben a Károli Gáspár Református Egyetemen szerzett színháztudomány mesterdiplomát. Tanulmányai során részt vett középfokú színészképzésben is, 2021 óta tevékenykedik színészként független, amatőr társulatokban. Emellett aktívan jelen van a pedagógusi pályán, publikált önálló szakmai kötetet, tanulmányt, cikket.

BAGDI RÉKA a Károli Gáspár Református egyetem szabad bölcsész hallgatója, aki a művészettörténet és a színházi stúdiók specializációkat választotta. Diplomáját 2026 januárjában tervezi megszerezni. Későbbi tanulmányait a színháztudomány területén szeretné folytatni. Kutatásainak fókuszában a bábszínház áll.

BALÁZS BÁLINT TIBOR 2025-ben végzett az ELTE BTK Ókori nyelvek és kultúrák (klasszika filológia) alapszakán, színházi stúdiók minorral. Kutatásai az antikvitás kortárs színházi reprezentációjával foglalkoznak. A 37. OTDK színháztudományi szekciójában III. helyezést ért el, az e számban megjelent tanulmány pályamunkája rövidített változata.

BERTA FANNI Zentán született, a Szegedi Tudományegyetem másodéves magyar alapszakos hallgatója.

EPERJESI ÁGNES (1964), tanulmányait a Magyar Iparművészeti Főiskolán (ma MOME) frissen induló, fotográfia-központú Vizuális Kommunikáció és Tipográfia szakon végezte 1989-ben, majd a Vizuális Kommunikáció mesterképzésen folytatta. 2010-ben szer-

zett DLA fokozatot a Magyar Képzőművészeti Egyetemen. 2011 és 2021 között a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia tanszékének oktatója, 2021-től pedig a METU teljes állású oktatója. Munkássága a művészeti reprezentáció, azon belül is elsősorban a fotográfiai médium sajátosságait, kiaknázatlan lehetőségeit és jelentéseit vizsgálja, annak hatását a társadalmi lét meghatározó hatalmi kontextusaira. Konceptuális indíttatású alkotásai gondolati háttérükkel együtt sem pusztán elméleti derivátumok, hanem esztétikailag is magas színvonalú, szenzuális gazdagságú művek. Honlapja: <http://www.eperjesi.hu>.

ERDŐS LILI 2001-ben született. 2024-ben diplomázott a Színház- és Filmművészeti Egyetemen színművész szakon. Játszik a Budapest Bábszínházban, a Dollár Papa Gyermekeiben, a Trafóban, valamint a Jurányiban.

KEDVES KRISZTA drámapedagógus, Kolozsváron végzett 2021-ben a Babes-Bolyai Tudományegyetem Teatrológia szakán, majd 2023-ban a Magyar Néprajz és Antropológia Intézet Kultúra és társadalom – hagyomány és modernitás mesterszakán. A kolozsvári Színház és Film Doktori Iskola elsőéves doktorandusza, mellette színházi neveléssel, drámapedagógiával foglalkozik. Kutatásainak fókuszában jelenleg a szexuális nevelés és a színházi nevelés kapcsolata áll.

PAMLÉNYI LAURA 2003-ban, Kazincbarcán született, jelenleg a Szegedi Tudományegyetem negyedéves, magyar nyelv és irodalom – dráma- és színházismeret osztatlan tanárszakos hallgatója.