

Aiszkhülosz a kortárs színpadra lép

A Leláncolt Prométheusz adaptációs lehetőségei

2025. január

Tartalom

I	Bevezetés -----	4
II	Módszertan és hipotézis -----	5
1	<i>Menekülés a szabadság elől</i> -----	6
1.1	A zsarnokságba menekülés elméleti háttere -----	6
2	Az unalmas dráma-----	8
III	A szöveg mint előadásalap -----	9
1	Változások a szövegben -----	9
2	Karakterek -----	10
2.1	Prométheusz: az emberi nézőpont megértője-----	10
2.1.1	Emberi és emberfeletti viselkedés, karakterfejlődés és változatlanság -----	11
2.1.2	A test jelenléte -----	14
2.1.2.1	Prométheusz és Jézus -----	14
2.1.2.2	A meztelen Prométheusz -----	15
2.2	Ió és a szenvedés sorsközössége -----	18
2.3	Héphaisztosz – Ókeanosz – Hermész: a behódolás fokozatai-----	19
2.3.1	Behódolás a szövegben -----	19
2.3.2	Behódolás a színpadon -----	21
2.4	A Kar -----	22
2.4.1	Az ellenállás születése -----	23
2.4.2	Szenvtelenül nézni a szenvedőt – médiakritika -----	24
IV	Az adaptációk mozgásterei-----	25
1	Menekülés a zsarnokság elől-----	25
2	Színház és politikusság -----	26
3	Akusztikus és vizuális törésvonalak -----	27
3.1	Regiszterek -----	27
3.2	A szöveg vizuális kiterjesztése -----	29

V	Konklúziók -----	31
VI	Bibliográfia -----	33
1	Primer források -----	33
2	Szekunder források -----	33

„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

Magyar nyelvű színpadokon Aiszkhülosz *Leláncolt Prométheusz*a a Kádár-kortól kezdődően rendszeresen szerepelt színházi repertoárokon: nem csak Budapesten, de Egerben, Kolozsváron és Szabadkán is,³ azonban a mítosz aiszkhüloszi feldolgozása 1996 után csaknem két évtizedre feledésbe merült. A tragédia színpadi adaptációi vizsgálatának relevanciáját mutatja, hogy 2014 óta viszont hat adaptáció is született, hol beavató színházi formában,⁴ hol a fizikai színház felé fordulva a hatalmas láncokkal lekötözött Prométheusz szerepeltetésével,⁵ de a FreeSZFE⁶ hallgatói és a Babits Mihály Színház is létrehozták a maguk feldolgozásait.⁷ Ezek azonban egyrészt eseményszerű, néhány előadást megelő, másrészt a kőszínházi struktúrán kívül született feldolgozások voltak, ezért dolgozatom a friss adaptációk közül a két, messze legjobban dokumentált, kőszínházi közegben színre vitt és számtalanszor előadott adaptációt vizsgálja, így tárva fel a kortárs, kőszínházi színpadra állítások módozatait.

2018-ban Tarnóczi Jakab lehetőséget kapott egy előadás rendezésére a Katona József Színház Sufnijában, ekkor dolgozta fel ő is a *Leláncolt Prométheuszt*.⁸ Előadásában a kiindulószóveg hangzik el, csupán kisebb húzásokkal vagy kiegészítésekkel, – a teljesen meztelen – Prométheuszt egy szűk, zárt, két oldalról tükörrel borított vitrinbe helyezi, az (ehhez képest tág)

A Kulturális és Innovációs Minisztérium EKÖP-24 kódszámú 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 Fromm, 143.

³ 1961-től kezdődően Budapesten nagyjából tízévente mutatták be, ezen négy előadás egészült ki a korszakban rendezett három vidéki és határon túli előadással. A játékhagyomány áttekintését az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet adatai alapján végzem.

⁴ „Leláncolt Prométheusz”, Port, 2014, <https://port.hu/adatlap/szindarab/szinhaz/lelancolt-prometheusz/directing-21669> (elérés 2024. 11. 26).

⁵ Kozma András rendezésében, vö. Navarrai Mészáros Márton, „Leláncolt lehetőségek”, Kultúrpart, http://kulturpart.blog.hu/2015/10/15/lelancolt_lehetosegek (elérés 2024. 10. 21).

⁶ Kárpáti Péter, „Az elvesztett közeget valahogy visszakövetelte a munka” – Interjú Kárpáti Péterrel a Freeszemléről”, Színház online, 2022, <https://szinhaz.online/az-elvesztett-kozeget-valahogy-visszakovetelte-a-munka-interju-karpati-peterrel-a-freeszemlerol/> (elérés 2024. 11. 26).

⁷ Az SZFE-vel együttműködésben, „Leláncolt Prométheusz – A Babits Színház koprodukciós bemutatója”, Tér színház, 2024, <https://terszinhaz.hu/musor/lelancolt-prometheusz-prometheus-bound-in-eng-with-hun-sub/> (elérés 2024. 11. 26).

⁸ Tarnóczi Jakab (r.), *Leláncolt Prométheusz* (Budapest: Katona József Színház, 2018). A továbbiakban a könnyebb áttekinthetőség érdekében szövegközileg hivatkozom az előadásra, a hivatkozásban az előadás címe helyett (mely egybeesik a tragédiáéval) a színház rövid nevét tüntetem fel.

apró, feketefalú stúdióterembe. Az immobilis főhős így a mobilis (de társadalmilag nem funkcionáló) szereplőktől fizikailag is elzárt, őt mint múzeumi tárgyat kell megítélniük.⁹

A dráma legutóbbi feldolgozása pedig – 1978 után ismét – a Kolozsvári Állami Magyar Színházban (KÁMSZ) került színre, 2022-ben, Tompa Gábor rendezésében.¹⁰ 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.¹¹ 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 Aiszkülosznál semmilyen szerepet nem kapó Zeus-Héra házaspár, jeleneteiket Samuel Beckett *Katasztrófa* című műve ihlette.¹²

II Módszertan és hipotézis

Dolgozatomban, Hans-Thies Lehmann metaforikus rendezésekhez írt megjegyzései tükrében,¹³ a Katonában és a KÁMSZ-ban bemutatott két feldolgozás vizsgálatával elemzem Aiszkülosz *Leláncolt Prométheuszának* aktualizációs lehetőségeit.¹⁴ A továbbiakban olyan alapproblémákat járok körbe, amelyek meghatározzák a dráma aktualizációját, tehát a kiindulószöveghez való viszonyulást, majd a karakterek viszonyrendszerét. Ezt követően térek rá az előadások politikusságának, végül pedig a különböző színházi eszközöknek vizsgálatára, melynek középpontjában a megszólalás regiszterei és az intermedialitás áll. Dolgozatomban átfogóan értelmezem a hatalom, az ellenálló, és a behódoló viszonyát, melyhez Erich Fromm

⁹ 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 *per litteras* megjegyzi, hogy a vitrin kalickaként való értelmezése további értelmezési lehetőségeket (pl. állatkert, falanszter, elmeegógyintézet) nyit meg.

¹⁰ Tompa Gábor (r.), *Prométheusz '22* (Kolozsvár: Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2022). Hivatkozásokor hasonlóképp járok el, mint a Katona előadása esetében.

¹¹ Demeter Kata et al., szerk., „Műsorfüzet, Prométheusz'22”, 2022, 3, https://issuu.com/huntheater/docs/prometheus_katalogus_165x235_mm_curved (elérés 2024. 10. 21).

¹² 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.

¹³ Lehmann, 50.

¹⁴ Kutatásom során előadásfelvételekkel dolgozom. Ez, bár lehetővé teszi az előadások ellenőrizhetőségét, analitikus elemzését, azonban lényegi szempontok csak torzultan vizsgálhatók (pl. az előadás térbelisége; vö. Lehmann, „Az előadás: elemzésének problémái”, *Theatron* 2, sz. 1 (1999), 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.

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 elnyomó hatalmát mutatja be, melynek egy fontos aspektusa az elitet szolgáló média.

Bár Isabel Ruffell¹⁵ a *Leláncolt Prométheuszban* indokoltan különít el három témát: a politikai optimizmust és a hatalommal szembeni dacot, a technológiai fejlődést, illetve az együttérzést és a szolidaritást,¹⁶ dolgozatom fókusza – a két előadás központi gondolatával összhangban – az első ponton van.

1 *Menekülés a szabadság elől*

A *Leláncolt Prométheuszban* 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). Érdemes 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?

1.1 A zsarnokságba menekülés elméleti háttere

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

¹⁵ Dolgozatomban a tragédia értelmezésénél elsősorban Ruffell írásaiból indulok ki, hiszen összegző jellegű, kortárs értelmezéseket is bevonó munkái a legfrissebbek a témában.

¹⁶ Isabel A. Ruffell, „Prometheus Bound: The Principle of Hope”, in *A Companion to Aeschylus*, szerk. Jacques A. Bromberg és Peter Burian, 1st edition (Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2023), 165.

Fromm szerint a társadalom karakterstruktúráját az azt alkotó egyének többségének saját karakterstruktúrája alapozza meg.¹⁷ 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:¹⁸ ezután a szubjektum „[e]gyedül van és szabad, de mégis gyenge és fél”.¹⁹ Tehát a biztonság elvesztése folytán az egyén elszigetelődik, magányossá válik, majd tehetetlenség- és magányérzete legyőzése érdekében arra a következtetésre jut, hogy le kell mondania önmagáról és alávetnie magát egy magasabb hatalomnak.²⁰ Az alávetettségnek két oldala van: egyrészt visszaadja a biztonságérzetét, másrészt viszont nehezíti a valóban szabad egyén kialakulását.²¹ A szabadság mellett döntők viszont sokszor figyelmen kívül hagyják, hogy a külső korlátok lebontása után új, belső ellenségekkel néz szembe az egyén (az elszigeteltség és a magány mellett): a független gondolkodás korlátaival.²² Így a szabadság minőségi kérdésének központi eleme az, hogy az individuum kiteljesedhet-e.²³

A német szociálpszichológus megkülönbözteti egymástól a negatív szabadság, azaz valamilyen külső kényszer alóli mentesülés, és a pozitív szabadság fogalmát.²⁴ Utóbbi esetében az individuum önfeladás nélkül, spontán cselekedeteivel kapcsolatba kerülhet a világgal és kifejezheti önmagát.²⁵ Ha ezen belső feltételek tartósan fennmaradnak, az egyén megőrzi szabadságát.²⁶ 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 konformitás”.²⁷ A „normális”, a „jól alkalmazkodó” így lemond önmagáról, míg a „neurotikus” nem képes erre és a képzelet világába kell menekülnie, de még így is kevésbé megnyomorított, mint aki lemond individuális értékeiről.²⁸

Az egyén hajlandóságát arra, hogy feladva magát hozzákapcsolódjon egy nagyobb erőhöz, és „helyettesítő kötelékeket” keressen, Fromm tekintélyelvű magatartásnak nevezi, és

¹⁷ Fromm, *Menekülés...*, 225.

¹⁸ Fromm, 31–32.

¹⁹ Fromm, 38–39.

²⁰ Fromm, 34–35.

²¹ Fromm, 29.

²² Fromm, 93.

²³ Fromm, 94.

²⁴ Fromm, 39.

²⁵ Fromm, 119.

²⁶ Fromm, 196–197.

²⁷ Fromm, 114, ford. Bíró Dávid.

²⁸ Fromm, 118–19.

megkülönbözteti a szadista és a mazochista késztetéseket.²⁹ Mindkét késztetés célja a magányérzet megszüntetése,³⁰ az alávetett vagy alávető helyzet pedig mindkét esetben az egyéni integritás feladásával jár.³¹ Az egyén minél inkább kénytelen átlépni a belső gátjait, annál erősebben kötődik mágikus segítőjéhez, és annál inkább tőle várja a megoldást a problémáira.³² Konformista magatartást követve pedig az egyén (szintén) feladja az individuális céljait, és a kulturális minták által diktált személyiségmodellt alkalmazza, így szüntette meg magányát.³³

Azonban nem mindenki dönt az önfeladás mellett: Fromm „tragikus áldozathozatalnak” tekinti a testi integritás feladását a spirituális integritás megőrzése érdekében, ez pedig az individualitás legteljesebb kiteljesedését jelenti.³⁴ Ez semmiképpen sem jelenti azt, hogy a bátorság a hatalommal szembeni kiállást jelentené, sokkal inkább a szenvedés vállalását a belső integritás megőrzése érdekében. Így Aiszkülosznál is a társadalmi többség feladva szabadságát zsarnoki hatalmat igényel. Prométheusz azonban nem vállalja az önfeladást, morális magányában pedig Ióban talál támaszra.

2 Az unalmas dráma

A *Leláncolt Prométheusz*tal szemben visszatérően megfogalmazódik a kritika, hogy nehezen színpadra állítható: „tiltakozik a hagyományos színpadi megvalósítás ellen”, és „kalandvagyó rendező” szükséges ezen probléma megoldásához.³⁵ Karsai is osztja ezt a meglátást, amikor kiemeli, hogy a dráma „végtelenül és megváltoztathatatlanul statikus”, illetve „rendező és dramaturgok rémálma” a „megátalkodottan a színpadi [...] hatás ellen dolgozó nyitókép”, azaz a főhős mozdulatlan helyzetbe való kikötözöttsége az előadás során nem változik: a nézők pedig csupán ezt az egyetlen pontot figyelik, ahol a címszereplő nem is színészként, hanem kiállítási tárgyként jelenik meg.³⁶ Ebből a szempontból a dráma statikus. Ez a fajta jellemzése a drámának azért figyelemre méltó, mert a „statikus” a szakzsargonban szinonima az „unalmassal”.³⁷ Pedig a szövegben megjelenő statikusság nem jelent feltétlen színpadképi

²⁹ Fromm, 120.

³⁰ Fromm, 128.

³¹ Fromm, 133.

³² Fromm, 147.

³³ Fromm, 155.

³⁴ Fromm, 217.

³⁵ Dézsi Fruzsina, „A zsarnokság múzeuma”, *szinhaz.net*, 2019, <https://szinhaz.net/2019/02/13/dezsi-fruzsina-a-zsarnoksag-muzeuma/> (elérés 2024. 11. 21).

³⁶ Karsai György, „A Leláncolt Prométheusz szerkezete”, *Literatura* 26, sz. 1–4 (2000): 421. Prométheusz mint kiállítási tárgy jelenik meg Dézsi Fruzsina értelmezésében a Katona színpadán is: Dézsi, „a zsarnokság múzeuma”.

³⁷ Karsai György, „A ki nem mondott mondatok dramaturgiai szerepe Aiszkülosz, Szophoklész és Euripidész tragédiáiban”, in *Hiány, csonkítás, kihúzás, elhallgatás a drámában és a színpadon*, szerk. P. Müller Péter et al.

statikusságot, de maga a statikusság sem teszi a mondandót kevésbé érdekessé vagy hiteltelenné.³⁸

A dráma a Lázadó harcának kudarcból következő új egyensúlyi rendszer létrejöttével kezdődik, a múltba és a jövőbe tekintve ez a szereplő mondja el a konfliktus történetét, úgy, hogy a győztes fél meg se szólal. Azonban nem is ezen van a hangsúly: kvázi tézisdrámaként a *Leláncolt Prométheusz* arra a kérdésre keres választ (amely kérdésben a Prométheuszhoz sorban érkező karaktereknek mind szint kell vallaniuk), hogyan kell viszonyulni a hatalom totalitásával nem törődő hőshöz.³⁹ Tehát valóban kihívást jelentőnek tűnik a dráma: a tragikus vétek és a feloldozás nem jelenik meg az előadás idejében, a központi szereplőnk végig mozdulatlaná láncolva látható, illetve a szöveg repetitív abban a tekintetben, hogy egymás után, sorban megmutatkozik a titánhoz érkező istenek (illetve az ember Ió) viszonya a hatalomhoz.

III A szöveg mint előadásalap

1 Változások a szövegben

A Tarnóczi-féle feldolgozásban csaknem a teljes szöveg elhangzik, kevés húzással: a rendező kiemeli, hogy erre alig volt lehetőség, ugyanis annyira lényegre törőnek érezte a szöveget.⁴⁰ A könnyebb befogadhatóság érdekében az antik szavakhoz néha értelmező kommentár társul: így például elhangzik a *Boszporosz* említésénél, hogy ez *tehéngázlót* jelent, egyértelműsítve, miért kapta ezt az elnevezést a tehénalakú Ió átkelésének helyszíne (Katona 1:00:20). Az idegenen csengő görög szavakhoz maguk a szereplők is csak komikus reflexiókkal tudnak viszonyulni (pl. a „Maióitisz” szó ízlelgetése, Katona 1:00:10). Az előadásszöveg Trencsényi-Waldapfel Imre fordítását apró változtatásokkal követi,⁴¹ az előadás pedig néha rájátszik az eredeti szöveg

(Pécs: Kronosz Kiadó, 2014), 17. Sőt, egyesek egyenesen rossznak tartják és így Aiszkülosz szerzőségét is kétségbe vonják, Ian A. Ruffell, *Aeschylus: Prometheus Bound* (London: Bristol Classical Press, 2012), 6.

³⁸ Sőt, ezt egyesek kifejezetten kíváncsinak tekintik: Lehmann posztdramatikus elméletben fontos szerepet játszik a statikusság, sőt Lehmann Maeterlincket idézve megállapítja, hogy a *pragmáról* lemondó statikus színház már Aiszküloszsal létrejött, vö. Lehmann, Hans-Thies, „Előtörténetek”, in *Posztdramatikus színház*, ford. Berecz et al. (Balassi, 2009), 63–65. Hozzá hasonlóan Simone Weil színházeszményében is a „mozdulatlan színház” (*théâtre immobile*) áll a hierarchia csúcán: a mozdulatlanság ugyanis lehetővé teszi a vágyott, de el nem ért dolgokkal való egyesülést, így a mozdulatlan színház is közelebb hozza a másképp nem hozzáférhető tartalmakat, vö. Simone Weil „Beauté”, in *La penseur et la grâce* (Bibliothèque numérique romande, 2020), 150.

³⁹ Karsai, „A Leláncolt Prométheusz szerkezete”, 423.

⁴⁰ Tarnóczi Jakab, „Olyan anyagokat szeretek, melyekkel tudok rétegzetten és sokoldalúan beszélni problémákról” – interjú Tarnóczi Jakabbal, Deszkavízió, 2018, <https://deszkavizio.hu/olyan-anyagokat-szeretek-melyekkel-tudok-retegzetten-es-sokoldaluan-beszelni-problemakrol-interju-tarnoczi-jakabbal/> (elérés 2024. 11. 21).

⁴¹ Így én is ezt a fordítást használok dolgozatomban, a következő kiadásra hivatkozom: Aiszkülosz, „Leláncolt Prométheusz”, in *Aiszkülosz drámái*, ford. Trencsényi-Waldapfel Imre (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985).

ily módon megőrzött ritmusára, melyeket a recitativókba is beépíti (Katona, *passim*, pl. 18:40-től; IV.3.1).

A *Prométheusz* '22 (magyar nyelvű szövege) is a Trencsényi-Waldapfel-fordításon alapszik, azonban a régi, versmértékben fordított szöveget (lemondva a ritmikáról) kisebb módosításoknak vetették alá, így egy, a mai köznyelvhez közelebb álló szöveg szólal meg.⁴² Továbbá Prométheusz eredeti, párbeszédes vagy közbeszólásokkal tagolt monológjai helyett hosszabb monológokat kap, melyekben az újraértelmezett Karnak nyilatkozik.⁴³ Ugyanis a tragédiában is megfigyelhető felkérdező funkciójuk felerősödik, a média képviselőiből állva egymásra halmozott kérdésekkel kényszerítik a titánt válaszadásra. A betoldott *Katasztrófa*-jelenetekben pedig az elnyomó fél, Zeus is szót kap. Tehát Tompa az aktualizáció során szűknek érezte az aischüloszi tragédia kereteit: hol átfogalmazásokhoz, hol újragondoláshoz, hol másik dráma betoldásához folyamodott. De milyen viszonyrendszerek azok, melyek meghatározzák a színpadra állítás folyamatát?

2 Karakterek

2.1 Prométheusz: az emberi nézőpont megértője

A *Leláncolt Prométheusz* prologosza már a bűn elkövetése után, Prométheusz lekötözésével kezdődik, a múltat a későbbiekből ismerjük meg.⁴⁴ A leláncoláshoz elkeseredetten fordul: bár a prologoszban még a hatalmi erőszak képviselői előtt hőszként némán tűri a szenvedést,⁴⁵ később, a dráma során rendszeresen jajong.⁴⁶ A legfontosabb mozzanatok, amelyekről a titán tudósít: segített Zeusznak hatalomhoz jutni, aki ezután viszont elpusztította volna az embereket (*LP* 197–241). A címszereplő egyedülként lépett fel ez ellen (*LP* 230 skk) úgy, hogy vak reményt és a kézművességhez elengedhetetlen tüzet az embereknek adta (*LP* 250 skk). Ez utóbbi bűn volt az, ami miatt Zeus leláncoltatta őt (*LP* 250–256). Kerényi Károly úgy véli, a tűzlopás által a titán úgy válik az emberiség jótévőjévé, hogy alakjában kirajzolódik „az

Mint az előadások esetében, úgy itt is szövegközi hivatkozást alkalmazok, a klasszika-filológia hagyományaival összhangban mindig az idézett sor számát megadva, a tragédia címét *LP*-re rövidítve.

⁴² Például Ió érkezésekor a Trencsényi-fordítás így szól: „Te magad is szenvedsz, de te engem, / a szenvedőt, úgy, ahogy illik, / nevez meg, s a nyavalyát, amivel / az isten sújtott úgy, hogy e vándor ösztön / űz tova engemet folyton“ (*LP* 597–599), az előadásban pedig a következő hangzik el: „Látom ismersz és a nevemen szólítasz és ismered az átkot, amellyel az isten sújtott úgy, hogy az örökös vándorlás űz, felemészt”.

⁴³ Például a KÁMSZ 39:00-nál kezdődő Prométheusz-monológot Aischülosznál kettéosztja a Kar négy sora (*LP* 472–475), az előadásban viszont a monológ végén hangzik el mind a Kar előbb említett négy sora, mind az 507–510. sorok, mind az előadáshoz írt néhány kiegészítő mondat a Kartól.

⁴⁴ Vö. Karsai, „A Leláncolt Prométheusz szerkezete”, 424.

⁴⁵ Tanulmányomban az ókortudományban bevett írásmód helyett (pl. hērōsz) az MTA által elfogadott alakokat használom.

⁴⁶ Karsai, „A Leláncolt Prométheusz szerkezete”, 422–423.

elkerülhetetlen rossz cselekedetek mint az emberi lét alapvonása” és így szinte a Doppelgängerükként olvasható.⁴⁷ Sőt, így a titán büntetésében „maga az emberlét válik a büntetés tárgyává”.⁴⁸ Prométheusznek ezt a rendszert az emberekkel együtt, emberi nézőpontból, de istenként kell eltűnie.⁴⁹ A hatalom ellen, hiába ismeri a jövőt, nem tehet semmit, ugyanúgy megkötözve szenved, tűri a jogtalanságokat, mint az emberek.⁵⁰ A tüzet bár a leendő (emberi) büntetés tudatában hozta el, arra nem számított, hogy Zeusz ilyen kegyetlen módon áll bosszút.⁵¹ Alakja adja a dráma tengelyét: hozzá jönnek saját akaratukból az istenek (Kar, Ókeanosz, Hermész), illetve véletlenül Ió.⁵² Ruffell szerint azonban a dráma értelmezésekor Prométheusz személye és csökönyös büszkesége sokszor túl nagy hangsúlyt kap és így háttérbe szorul az együttérzés, a kölcsönös szolidaritás mozzanata, mely számtalan karakter esetében fontos.⁵³ Ahogy a későbbiekben látható lesz, a Tompa-előadás valóban a titán személyét emeli ki, a szereplők között szolidaritás nem jön létre. A Katonában viszont éppen ez utóbbi elem középpontba helyezése által válik Prométheuszon túl a többi szereplő is nagyon emberivé.

2.1.1 Emberi és emberfeletti viselkedés, karakterfejlődés és változatlanóság

A Tarnóczi-rendezésben a mellékszereplői szolidaritás visszatérően megjelenik, mind a darab elején hangosan síró Héphaisztosznál (Katona 2:45), mind a Kar ostromozó, de végül Prométheusz mellé álló magatartásában (Katona *passim*), mind a komikusan színre vitt, de kölcsönös együttérzést hangsúlyozó Ió-jelenetben (Katona 49:04). A titán emberek iránti empátiáját az előadásban viszont felülmúlni látszik a Lázadó gőgje (Katona 41:00).

Dér Zsolt Prométheusza egy fiatal, de nem ifjonti hévből cselekvő alak. Az előadás elején örületbe hajló elkeseredésből (vö. a percekig tartó, kérlelhetetlen kopácsolását a ketrece üvegén, megszakítva ordításokkal, pánikrohammal; Katona 11:20-tól),⁵⁴ elvei mellett dacból 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

⁴⁷ Kerényi Károly, *Prometheus: Die menschliche Existenz in griechischer Deutung* (Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1962), 83.

⁴⁸ Kerényi, 96. Bár Kerényi absztraktabb megközelítésből jut erre a következtetésre: nála a zeuszi rendszer alapját a jog és jogtalanság kettőse uralja, az embert pedig ez utóbbi sújtja: a zsarnoki rendszerben a szenvedést folyamatosan jogtalanság is kíséri.

⁴⁹ Kerényi, 96.

⁵⁰ Kerényi, 96–97.

⁵¹ Kerényi, 104.

⁵² Ruffell, „Prometheus Bound...”, 159.

⁵³ Ruffell, 165.

⁵⁴ Ez a kopácsolás felidézi azt is, ahogyan leláncolásakor Héphaisztosz (Katona 2:33), csitításakor pedig Hermész kopácsol (Katona 1:16:00), így a fizikai fájdalomra emlékeztető hangok lesznek a lelki fájdalmat kifejező enyhítő zajok.

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) lebeszéli a mellette való kiállásról (Katona 37:05), és hangosan zokog (Katona 38:00). Később, ahogy egyre inkább megtelik a reménnyel (és a tudattal),⁵⁵ hogy Zeusz potenciálisan el fog bukni, gőgje is egyre növekszik, egyre erőteljesebben képviseli véleményét. Hermésszel, a hatalom legkritikátlanabb kiszolgálójával szemben már teljes elutasítással viselkedik, az istenek követének szövege alatt hosszan táncol, lábának kopogása a ketrec padlóján felidézi az előadás elején a tükörfalon való dörömbölést (Katona 1:13:17).⁵⁶ De ez egészen más kopogás már: bár ránézésre eluralkodott rajta az örület, valójában éppen ez fejezi ki a megmásíthatatlan szembenállást a hatalommal, azt, hogy akkor is hangot ad elveinek, amikor a legjobban érzi, megütheti a bokáját.⁵⁷ Az előadás zárlatában a fülke sarkában áll, kissé összehúzódva, de felemelt fejjel (Katona 1:18:00). A látogatók nyilatkoztak a hatalommal szemben szerintük gyakorlandó magatartásformákról, most rajta a sor: meg kell nyilatkoznia, tettel is bizonyítania, hogyan kell viselkedni a zsarnokkal szemben.⁵⁸ Ellenállásában nem marad egyedül, hiszen – bár az előadás utolsó másodperceiben Prométheusz elbukik – eltűnése után a tükörfalúvá váló vitrinje falán, így az ellenálló helyén a Kar végül saját magát találja.⁵⁹ Ahogy önmaga szemébe néz, egyértelmű: Prométheusz áldozata nem hiábavaló, ennyivel nem törhetők meg Zeusz ellenfelei.⁶⁰

Alapvetően eltér 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

⁵⁵ „Az átok teljesül” – ordítja egy mikrofonba Dér Zsolt a ketrece tetejében megkapaszkodva (Katona 1:10:29). Mint kikötözésének helyszínén, a „szkúthai tájon”, itt is a végtelenbe visszhangzik kiáltása.

⁵⁶ Ennek extrémén görcsössé válásakor Hermész kopog kívülről a ketrecen, ami hirtelen lenyugtatja Prométheuszt (Katona 1:16:00). Bár mintha egy pillanatra elgondolkodna helyzetén, végül teljes szívvel vállalja, hogy nem enged az elveiből („Nem én!”, Katona 1:17:22). Amikor végül Hermész a hangpult mögé helyezkedik, hogy előkészítse a titán új szenvedését, Prométheusz ismét kopogni kezd kezével a falon, bukása előtt szinte ugyanabban a helyzetben látjuk, mint az előadás elején, első büntetése felismerésekor: a külső ugyanaz, de belsőleg megerősödött.

⁵⁷ Marik Noémi Tarnóczy-interjújában már az előadás elején felhangzó dörömbölést a zsarnokkal szembeni kiállásként értelmezi (vö. Tarnóczy, Dörömbölés...). Én azonban úgy vélem, itt még nem az elveit minden esetben képviselő hős látható: a dörömbölést megszakító elkeseredett ordítások, a pánikroham inkább komikus irányba terelik a titán alakját.

⁵⁸ Kiemelendő, hogy, amennyiben a *Leláncolt Prométheusz* egy trilógia része, a következő drámában történhetett valamilyen kiegyezés Zeusszal. Ez azt bizonyítja, hogy lehet eredményeket elérni a hatalommal szemben: ez „azonban nem dicsőséges: Prométheuszt élve eltemetik [...], Ió és utódai pedig nemi erőszak sorozatának vannak kitéve”; Ruffell, „Prometheus Bound...”, 160.

⁵⁹ Dézsi, „A zsarnokság múzeuma” Karsai, „A Leláncolt Prométheusz szerkezete”, 430. viszont úgy véli, a tragédiában a Kar nem marad fenn, hanem együtt pusztul a titánnal.

⁶⁰ Karsai, 431. kiemeli: a kanonikus drámatörténeti értelmezések szerint a görög tragédiákban nincsen jellemváltozás, a Kar magatartása éppen ennek mond ellent.

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).⁶¹ 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 ebben a gőgös stílusban szól hozzájuk, a média képviselőihez (KÁMSZ 15:32), emberi jellege pedig még a Ióval való találkozáskor sem jelenik meg. Ókeanosszal és Hermésszel szemben is kérlelhetetlen: már Ókeanoszt is kineveti, és szinte vádló gőggel viszonyul mindkét istenhez. Színészi játékát nagyban korlátozza az, hogy – Dér Zsolttal szemben – ki van kötözve,⁶² illetve a betoldott Zeus-jelenetek során különböző pózokba állítja be a Segédrendező, Héra, mely testtartásokat a későbbiekben meg kell őriznie (KÁMSZ *passim*). Sambor hirtelen nem Prométheuszként, hanem Főszínészként jelenik meg, akit a Rendező/Zeusz bábuként mozgat. Ellentmondásnak helye nincs, a Főszínész csak az általa játszott Prométheusz alakjában szólalhat meg. Ez akár a színházi elnyomó struktúra kritikája is lehetne, azonban Tompa nyilatkozata alapján Prométheusz ebben a világban azt az értelmiségit képviseli, aki az igazság keresése érdekében szembemegy a fősodorról, így mondva nemet arra a globális szándékra, hogy a lakosságot sötétségben tartsák.⁶³

A fentiek alapján a Katona színpadán megjelenő Prométheusz egy bizonyos fejlődésen keresztülmenő, hús-vér karakter. Ahogy Kerényi az aiszkhüloszi titánt az emberek tükröződéseként olvassa, úgy itt is egy emberi, tökéletlen, esendő alak jelenik meg. A színész játékának kulcseleme a hatalommal szembeni gőgös düh. De nem mindenható a büszkesége: több alkalommal is sír büntetése miatt (Katona *passim*, pl. 38:00). Tarnóczi olvasatában Prométheusz egy konok lázadó, aki még másokat is elbizonytalanít, hogy szabad-e ilyen élesen szembeszállni a zsarnokkal.⁶⁴ A rendező úgy véli, nagyon fontos „lerángatni a földre” a titán alakját, mivel a mi világunkban szintén ilyen, tökéletlen hősök lehetnek csak, tehát azáltal, hogy ennyire „hiú és öntelt” Prométheusz, közelebb kerülhet a nézőhöz,⁶⁵ megmutathatja, hogy a hősök sem tökéletesek, így valójában bárki azzá válhat. A KÁMSZ Prométheusza a színpadon egy sokkal statikusabb karakter – éppen úgy, mint az eredeti tragédiában. Az *Erdélyi Napló*

⁶¹ Az előadás így utal egyes bebörtönzött ellenzéki politikusokat, például Navalnijt vagy Jucsenkót ért kínzásokra, Demeter et al., „Műsorfüzet, Prométheusz’22”, 8–9.

⁶² Sambor úgy véli, láncai kifejezik azt, ahogyan a mai kor embere is a saját világához van láncolva és tehetetlenségre van kárhoztatva, Demeter et al., 26.

⁶³ Tompa Gábor, Tartsunk ki az igazságkeresés mellett, szinhaz.org, 2023, <https://szinhaz.org/2023/06/tompa-gabor-tartsunk-ki-az-igazsagkereses-mellett/> (elérés 2024. 11. 21).

⁶⁴ Tarnóczi, Olyan anyagokat...

⁶⁵ Tarnóczi, Dörömbölés...

kritikája alapján a titán napjaink embereként jelenik meg, „akit éppen embersége miatt büntetnek”.⁶⁶ Előzménytörténete (az emberek elpusztításának akadályozása) valóban emberséges, de az előadásban még Ió alakjával, az egyetlen, felé kellő nyitottsággal álló szereplővel is távolságtartóan kommunikál. Emelvény kiszakítja a többi szereplő teréből s így elkülönülten, „földre rángatás” nélkül láthatjuk.

2.1.2 A test jelenléte

2.1.2.1 Prométheusz és Jézus

A titán alakjának Jézussal való egybejátszatása a kolozsvári előadás egyik kulcseleme. A két karakter közötti hasonlóságot Kerényi is kiemeli: szerinte Prométheusz emberközelsége, emberek iránti segítőkészsége nem jellemző a görög istenekre, „ebben áll a hasonlósága Jézus emberiséggel való kapcsolatához”. 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.⁶⁷ A Tompa-rendezésben a titán egy nukleáris laboratóriumban van kikötözve. Így – bár mindkét esetben a frommi „tragikus áldozathozatal” figyelhető meg (II.1.1) – a politikai ellenállás alakjai valamiképpen az emberek fölé emelkednek, „embernél több ember” lesz belőlük, miközben Prométheusz szenvedése – mint a tragédiában – isteni helyett emberi színterül.

A Jézus-kép megalkotásában fontos szerepet játszanak a Beckett-jelenetek (KÁMSZ 26:38; 36:40; 45:24; 1:09:45; 1:22:17). Bár Beckett-nél 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.⁶⁸ A végtelenül kiszolgáltatott Főszínészt 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

⁶⁶ Nánó Csaba, „Jó tett helyébe semmi jót ne várj! – Bemutató a Kolozsvári Magyar Színházban”, 2022, <https://erdelyinaplo.ro/kulturter/jo-tett-helyebe-semmi-jot-ne-varj-n-bemutato-a-kolozsvari-magyar-szinhazban> (elérés 2024. 11. 21).

⁶⁷ Kerényi, *Prometheus : Die menschliche Existenz in griechischer Deutung*, 10.

⁶⁸ Így a 36.40-kor és a 45.24-kor kezdődő részek nem is különíthetők el élesen az aiszkhüloszi szinttől, mivel a köztes Prométheusz–Kár-jelenet alatt is Héra irányítja a Kárt, ahogyan az 1.22.17-től kezdődő jelenetben Prométheusz zárómondatai szintén a *Katasztrófa* szintjén szólalnak meg.

hozza Prométheuszt a bibliai Jézus utolsó szavaival („Én Istenem, én Istenem, miért hagytál el engem?”, *Mt.* 27.45).⁶⁹ Az irodalomtörténész Nyusztay Iván kiemeli a Beckett-mű politikai aspektusát: a főtitst és a segédtitst igyekszik megalázni a Főszereplőt, ráadásul a parancsolgató férfi és a parancsokat teljesítő nő képe a nemi alapú elnyomást is megjeleníti.⁷⁰ A Tompa-rendezés kontextusában ez a zeuszi hatalom mindenre kiterjedő elnyomását jelenti. Ebben a keretezésben válhat tehát Prométheusz és a Főszínész alakja ugyanazzá (illetve Jézuséhoz hasonlóvá), hiszen mindkét történetben „az igazságot kereső, a meg nem alkuvó értelmiségi, a művész az áldozat”, illetve Prométheusz és Jézus története a világ megértésére, az igazság keresésére és a félelmen való felülemelkedésre tanít.⁷¹ A rendező kiemeli, hogy kettejük fizikai szenvedése (a sziklához kötözés és a májkitépés, illetve a keresztre feszítés) nagyon hasonló, az előadásban pedig épp e judeo-keresztény és görög hagyomány integrálására törekedett.⁷² A Prométheusz–Jézus-párhuzam tehát már a mítosz alapján levezethető, a Tompa-előadás azonban az előadás középpontjává teszi a tér közepén kikötözött, keresztre feszített Jézust idéző hőst.

2.1.2.2 *A meztelen Prométheusz*

A Tarnóczi-rendezés egyik elemi újítása Prométheusz leláncoltságának átértelmezése, a színész valódi szenvedése: kikötözés helyett egy apró üvegketrecbe zárják a teljesen meztelen Dér Zsoltot.⁷³ A Katonában egyáltalán nem szokatlan a színpadi meztelenség,⁷⁴ viszont az, hogy a színész az előadás teljes ideje alatt ruha nélkül van jelen a színpadon, kifejezetten radikális. A szűk ketrecbe mint kiállítótérbe 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”.⁷⁵ 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).⁷⁶

⁶⁹ Ezzel szemben a Beckett-drámában a Főszínész sosem tud megszólalni, csak a mű legvégén emeli fel a fejét, ellenállása kifejezéseként, *Katasztrófa*, 535. Nyusztay a képet a színházon belüli struktúra, a rendezői zsarnokság kritikájaként értelmezi, Nyusztay Iván, „Az undor és a részvét Samuel Beckett kései darabjaiban”, *nCognito: Kognitív Kultúraelméleti Közlemények*, sz. 1 (2022): 57.

⁷⁰ Nyusztay, 56.

⁷¹ Tompa, „Tartsunk ki az igazságkeresés mellett”, 2023 (elérés 2024. 11. 21).

⁷² Demeter et al., „Műsorfüzet, Prométheusz’22”, 8.

⁷³ Tarnóczi, Olyan anyagokat... Bolonyai Gábor kiemeli, a meztelenség megjelenése a görög színházban vitatott: egyesek szerint komédiákban prostituáltak meztelenül színpadra léphettek, míg mások szerint inkább csak stilizált meztelenség volt elfogadott. Bolonyai Gábor, „Jegyzetek az egyes darabokhoz”, in *Aristophanés-fordítások 2.*, by Arany János, szerk. Korompay H. János (Budapest: Universitas Kiadó, 2024), 712–713.

⁷⁴ Vö. a példákat P. Müller Péter, „Test és teatralitás” (Budapest: Balassi, 2009), 232.

⁷⁵ P. Müller, 235. Tarnóczi is kiemeli, hogy csak Dér nem játszik szerepet, vö. Tarnóczi, Olyan anyagokat...

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

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 túrérszűkítőn való egyensúlyozásba a meztelen Prométheusz kikötözése vagy a további testextremítások már nem elfogadhatók: ezek az előadás fetisizálódásához, a meztelenség pornografikusba való átcsapásához vezetne,⁷⁷ fókuszvesztést okozna. A kritikus Szekeres Szabolcs egyenesen úgy értékeli, hogy már ez a játékmód is blaszfémikus színpadi jelenlétet hoz magával, a nézőknek mindenképp kényelmetlenséget okoz, amelyhez az este során hozzá kell szokniuk.⁷⁸ Éppen úgy, ahogyan Prométheusznak is hozzá kell szoknia helyzetéhez. Ez pedig párhuzamba állítható azzal, ahogyan egyre inkább megerősödik a Lázadó szerepében és meztelenségében kevésbé érzi magát kényelmetlenül, úgy az ellenálló alakot jobban magáénak képes érezni. Dér ráadásul – a néző-színész függési kapcsolaton túl – színésztársai felé is kiszolgáltatott játékban kell, hogy kiteljesedjen, hiszen vitrinét csak belülről tudja kinyitni.⁷⁹

Mivel az aiszkhüloszi szövegben semmi sem utal a titán meztelenségére, az eredeti szöveget szorosan követő előadásban kiemelten fontos színészi gesztusokkal reflektálni a ruhátlanságra. A jelenetben, amikor Prométheusz elkezd cselekvő szereplővé válni és felül, először körbenéz, megfigyeli a vitrinét mint a börtönét a beláthatatlan hosszúságú szenvedéséhez, majd észreveszi saját meztelenségét is (Katona 9:50). E két esemény összekapcsolódása alapozza meg egyrészt 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, hogy a Kar első megjelenésekor még rövid ideig igyekszik nem mutatni magát (Katona 17:00), illetve a Ió-jelenetben Prométheusz legalább az egyik kezével folyamatosan eltakarja szemérmét a tragédia egyetlen emberi szereplője előtt, aki éppen egy isteni szexuális vágy áldozata. A titán ezen a módon is Zeusz ellenpontjává válik: az ő számára nem szexuális tárgyként, hanem a sorsközösséget viselő egyénként jelenik meg a tehénalakú lány; tehát

⁷⁷ A – meztelen vagy felöltöztetett – testek ilyen módon való használata azonban egyáltalán nem példanélküli, Toepfer, *passim*.

⁷⁸ Szekeres Szabolcs, „Élet a szoláriumban”, ART7, 2019, <https://art7.hu/szinhez/aiszkhulosz-lelancolt-prometheusz-katona-jozsef-szinhez/> (elérés 2024. 11. 21).

⁷⁹ „Jó kérdés – Meztelenség a színpadon”, szinhaz.net, 2018, <https://szinhaz.net/2018/02/14/jo-kerdes-meztelenseg-a-szinpadon/> (elérés 2024. 11. 21).

Zeusnál a lemeztelenedés, Prométheusznál pedig a jelzésértékű felöltözés válik céllá.⁸⁰ Szekeres számára az üvegen zsírnymot hagyó bőr a szenvedések kifejezője, míg a test „intim zugai” (azaz a határátlépések) a lázadás helyzetnek megfelelő eszközei.

A test társadalmi, kulturális tabukként kezelt, intim zugai dialógusba lépnek a tárgyi környezettel, és a többi figurával, sőt színpadi erővel is bírnak. A szolárium falán az izzadság és a zsíros bőr okozta koszfoltok szaporodásával tart a cselekmény a végkifejlet felé. Ha a helyzet úgy hozza, hogy a beszélt nyelv már nem elég, replikázik a kezek gyors mozdulatával széthúzott végbélnyílás.⁸¹

Ezen utolsóként említett jelenet alatt (Katona 1:12:50) Prométheusz szövege („[Zeusz] úgysem áll soká az istenek felett”) súlyos tabusértésnek bizonyul, hiszen, ha meg is jelenik meztelen test a színpadon, az általában társadalmunk zárt testképéhez idomul.⁸² Prométheusz látogatói közül egyedül a Kar (Bodnár Erika) reflektál a titán meztelenségére, amikor egy aiszkhüloszi sorpár kimondásakor („félénk szívem / szűzi szemérme oszlik”, Katona 19:00) a hanghordozásával is jelzi meglepettségét, a szemérmessége megbomlását.

Lemeztelenítve a Lázadónak olyan helyzetben kell magát pozícionálnia, melyben a hatalom megfosztotta minden materiális tulajdonától. A ruhátlan test pedig a kiszolgáltatottságon 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, vetköztetett 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 Lázadó a hatalom szolgáit látva erősödik meg az ellenálló-hős szerepében, megváltozása egy belső folyamat eredménye. Ezen belső folyamatot pedig a meztelenség megszokása illusztrálja.

⁸⁰ Ió (és utódai) elemzésekor mindenképp érdemes figyelembe venni a szexuális kiszolgáltatottságot, amely generációkon keresztül meghatározza a család nőtagjainak szenvedéseit, vö. Ruffell, „Prometheus Bound...”, 160.

⁸¹ Szekeres, „Élet a szoláriumban”.

⁸² Rényi et al., „Jó kérdés”.

2.2 Ió és a szenvedés sorsközössége

A *Leláncolt Prométheusz* egyetlen emberi szereplője ugyanúgy Zeusz hatalmának áldozata, így sorstársa a titánnak.⁸³ A két, magányos szenvedő frommi erkölcsi magánya egymásra találásukkor megszűnik, sorsközösségük által támaszt nyújthatnak egymásnak. Szenvadásukben a szöveg mindkettőjüket állatokhoz hasonlítja,⁸⁴ Ió alakja ráadásul fizikailag is eltorzult, fél-állati, hiszen szarvakat visel. Mindentől fél, a halott Argosz és egy talán csak az elméjében létező bögyöl üzi.⁸⁵ Példáján keresztül megmutatkozik Zeusz (szexuális) erőszaka, a lány folyamatos üzetése pedig ellentétpárja Prométheusz kikötözött, statikus létének.⁸⁶ Karsai úgy véli, a szarvakat viselő lány és a Lázadó sorsának összehasonlítása kulcsfontosságú a tragédia értelmezésekor: bár szöges ellentétben állt a hatalom hozzájuk való viszonya (szexuális vágy,⁸⁷ gyűlölet), valójában Zeusszal szemben nincsen olyan magatartás, amely ne vezetne szenvedéshez:

Vagyis *aporiába* vezet annak a feltételezett aiszkhüloszi kérdésnek a megválaszolása, hogy milyen érzelm kiváltására törekedjünk a Hatalommal való viszonyunkban. A *Leláncolt Prométheusz* arról tanúskodik, hogy az érzelmi skála két, elvben ellentétes végpontja, a gyűlölet és a szeretet Zeusz esetében egyformán szenvedést, véget nem érő fizikai és lelki kínokat okoz. [...] A színen meg sem jelenő Hatalom önkénye – tehát a tragikus konfliktus büntető, sorsokat eldöntő szereplője – a létező érzelmi viszonyformák mindegyikében ugyanarra a tragikus eredményre, az elbukásra kényszeríti a vele kapcsolatba kerülőt, lett légyen szó istenről [...], titánról vagy földi halandóról.⁸⁸

A KÁMSZ előadásában ezen karaktert Román Eszter alakítja (Ecaterina Lupuval és Eva Jesenoveccel osztott szerepben), teste zöldre festve, sebekkel, fején tehénvoltát két csonka szarv jelzi. A *Prométheusz* '22-ben így egy olyan tragikát láthatunk, aki a fiktív üldözői (Argosz, bögyöl, KÁMSZ 49:30) elől menekül és az öngyilkosság terve a helyzetből egyenesen következik. Amikor rátalál Prométheuszra, akkor is hideg fejjel dönti el, hallani akarja a jövőjét, és ettől kezdve eltűri a további szenvedéseket („Ne kímélj, bármit mondasz, elviselem”,

⁸³ Karsai, „A Leláncolt Prométheusz szerkezete”, 427. 7

⁸⁴ Ruffell, „Prometheus Bound...”, 165.

⁸⁵ Ruffell, *Aeschylus*, 24.

⁸⁶ Ruffell, 24.

⁸⁷ Karsai szeretetről beszél, azonban Ió nem szeretet, hanem szexuális vágy tárgya.

⁸⁸ Karsai, „A Leláncolt Prométheusz szerkezete”, 428. A két szenvedő történetét Aiszkhülosz kapcsolta egybe, vö. Michael J. Anderson, „Myth”, in *A Companion to Greek Tragedy*, szerk. Justina Gregory, Blackwell Companions to the Ancient World (Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2005), 133.

KÁMSZ 53:43). A titán nem vállal a lánnyal sorsközösséget: bár valóban elmondja Iónak a jóslatokat, a kettejük viszonya rideg, és ezen az sem változtat, amikor a lány elkeseredettsége szintet lép (pl. Ió feláll a korlátra, KÁMSZ 1:01:55, Ió fejjel lefelé lóg Prométheusz lábainál 1:04:35). Jelenete végeztével a színpad több, mint fél percre teljes sötétségbe borul (KÁMSZ 1:05:20–55), ez a pont az előadásnak valamiképpen egy cezúráját alkotja. Mindketten Zeusz önkényének áldozatai, de hiába találkoztak, nem alakul ki sorsközösségük. Egyedül maradtak a világon, enyhülést csak a távoli jövő hozhat.

Ezzel szemben a Katonában Tóth Zsófia (illetve Józsa Bettina) naivája egy bárgyú, infantilis, komikusan ható Iót 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 hangeffektust Vizi Dávid hozza létre), hangjára Prométheusz is reagál (Katona 49:00). Tehát szellemileg tiszta, viszont buta, esetlen Ió jelenik meg. Míg a kolozsvári előadás Iójánál a Zeuszhoz intézett mondatok erőteljesen szólalnak meg és racionális döntést fejeznek ki (KÁMSZ 50:58), a Katona Iójának nincs semmilyen ereje, elkeseredettségét 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.

2.3 Héphaisztosz – Ókeanosz – Hermész: a behódolás fokozatai

2.3.1 Behódolás a szövegben

A *Leláncolt Prométheusz* szereplői közül a titánhoz járuló istenek közül a prologosz során már hármat láthatunk: Kratoszt (Erő), Biát (Erőszak; néma szereplő, jelen van pl. LP 12) és Héphaisztoszt. Később érkezik még Ókeanosz (LP 284 skk.) és Hermész (LP 944 skk.). Ruffell értelmezésében Kratosz egy végtelenül szadista karakter, aki tisztában van a hatalom elnyomó természetével, és „megtestesíti azt az egyszerű huligánt, akinek a despota rezsimek számtalan munkalehetőséget kínálnak. De rendelkezik elvi keretekkel is: számára a száanalom időpocsékolás, értelmetlen és irreleváns”.⁸⁹ Alakjával és a néma Biával részletesebben terjedelmi korlátok miatt nem foglalkozom, ráadásul a hatalomhoz való viszonyuk nagyfokú hasonlóságot mutat a sokkal átgondoltabban működő Hermészével.

⁸⁹ Ruffell, *Aeschylus*, 19.

Héphaisztosz, Ókeanosz és Hermész mind Zeusz pártján állnak, viszont a hatalomhoz eltérő módon kötődnek, így némelyikük Prométheusszal még szimpatizál is.⁹⁰ Bár Cecil J. Herington kiemeli, hogy az értelmezők csupán a *Leláncolt Prométheusz* kontextusában nem tudták elhelyezni Ókeanosz alakját,⁹¹ ám a vizsgált kortárs előadásokban a Kovácsisten és az Istenek Hírnöke közé helyezve jól értelmezhető a hatalomhoz fűződő viszony skáláján. Ők képviselik a társadalmi többséget, frommi értelemben azokat, akik egyéni, zsarnoki hatalmat igénylő karakterstruktúrája a hasonló társadalmi igényeket létrehozza.

Héphaisztosz kedves és apolitikus, mégis Zeusz büntetését kell végrehajtania.⁹² 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.⁹³ Karsai úgy véli, Héphaisztosz hiába érti meg a titán lázadását, és sajnálja őt, korábban már megtapasztalta Zeusz kegyetlen hatalmát, tehát ezek alapján inkább a behódolást választja.⁹⁴

Ókeanosz egy Zeusz–Prométheusz közti közvetítő szerepében lép fel: Zeusztól származnak a javai, tehát erőteljesen függ a zsarnoktól, viszont megérti a titán álláspontját, és együttérez vele.⁹⁵ Héphaisztossal szemben egyértelműen a rendszer élvezője, aki – lányaihoz, a Karhoz hasonlóan – nem Zeusz parancsára érkezett, hanem saját akaratából. Célja, hogy jobb belátásra térítse a titánt („tanácsra kész vagyok”, *LP* 307). Cselekvését tehát politikai pragmatizmus jellemzi,⁹⁶ az elvek melletti görcsös kiállás helyett a helyzethez való alkalmazkodást fejezi ki.⁹⁷

Hermész Istenek Hírnöke szerepe a tragédiában a hatalom szócsövévé alacsonyul.⁹⁸ Okos és számító, pszichológiai és fizikai kínzásokkal igyekszik szóra bírni Prométheuszt.⁹⁹ A hatalom kritikátlan kiszolgálója, így Prométheusz semmilyen sorsközösséget nem képes vállalni vele, alakja megmutatja, mekkora erkölcsi csapda a hatalom ilyen szintű kiszolgálása.¹⁰⁰

⁹⁰ Karsai, „A Leláncolt Prométheusz szerkezete”, 423. a dráma egyik kulcskérdésének pont ezt, a hatalomhoz való viszont tekint.

⁹¹ Cecil John Herington, „Introduction to Prometheus Bound”, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 1, sz. 4 (1973–1974): 658.

⁹² Ezáltal pedig visszaélnie technológiájával, Herington, 651. vö. Ruffell, *Aeschylus*, 20.

⁹³ Ruffell, *Aeschylus*, 19–20.

⁹⁴ Karsai, „A Leláncolt Prométheusz szerkezete”, 24–25.

⁹⁵ Karsai, 426–427.

⁹⁶ Ruffell, *Aeschylus*, 22.

⁹⁷ Héphaisztossal való ellentéte abban mutatkozik meg, hogy őt inkább a haszonszerzés mintsem a félelem köti a hatalomhoz.

⁹⁸ Karsai, „A Leláncolt Prométheusz szerkezete”, 423.

⁹⁹ Ruffell, *Aeschylus*, 25–26.

¹⁰⁰ Karsai, „A Leláncolt Prométheusz szerkezete”, 428–29.

2.3.2 Behódolás a színpadon

A Katona Héphaisztosza a színpadon nem is jelenik meg, csupán hangját és a láncra verés zaját hallani. A Kovácsisten miközben szinte túlzó mértékben zokog és ordít, nem említi a rokoni empátiát és nem átkozza a technológiát, mely lehetővé teszi a leláncolást (Katona 3:50). Miután fel sem merül, hogy cselekedhetne máshogy is, alakja a hatalom kiszolgálói közé idomul. A KÁMSZ-beli párja esetében inkább az őszinte bánat és szomorúság dominál (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 már-már 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 dörgölőzni.¹⁰¹ Részvété hideg, Prométheusz nem tudja komolyan venni. A közvetítői szerepét jelzi, hogy egy kész nyilatkozatot hoz a titánhoz, amelyről már csak az aláírás hiányzik a kiegyezés létrejöttéhez (KÁMSZ 31:45). Ezzel szemben a budapesti előadás Ókeanosza félve jön, egy párkányon oldalazva (Katona 29:17), vele igyekszik barátságosan, viccelődve beszélgetni (vö. a dorgáló-vicces hangnemű „fortélyos vagy te is”, Katona 31:56), ezáltal őszintébb alak jelenik meg, mint Kolozsváron. Így a titánnak nem feltétlenül kellene elutasítással viszonyulnia hozzá, Prométheusz mégsem törődik vele. Ez a gesztus is Dér titánjának gögjét bizonyítja.¹⁰² Ókeanosz félénk közvetítői szerepében kifejezetten bizonytalan, nem csoda, hogy Prométheusz könnyedén meggyőzi arról, hogy távozzon (és nem pedig elűzi, Katona 37:20).

A drámában végtelenül erőszakos és a hatalmat a végsőkéig kiszolgáló Hermész mindkét előadásban őrzi karakterét. A Katonában a „jó észjárású, de végtelenül szolgálalkú és kicsinyes hivatalnok”¹⁰³ 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, a korábbi beszédhangokat felülmúlja,

¹⁰¹ Tehát míg a drámában Ókeanosz közelebb áll Héphaisztoszhoz, itt inkább Hermész alakjához konvergál.

¹⁰² 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).

¹⁰³ Dér Zsolt, A túltolt váteszség nevetséges, fárasztó és kellemetlen, 24.hu, 2018, <https://24.hu/kultura/2018/12/17/der-zsolt-a-tultolt-vateszseg-nevetseges-farasztó-es-kellemetlen/> (elérés 2024. 11. 21).

elnyomja (Katona 1:17:55). Az előadás végén pedig ő az, aki felkapcsolja a fényt, ami miatt Prométheusz eltűnik (Katona 1:24:53). A kolozsvári 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.¹⁰⁴

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 szolgálatteljesítés önmagát is megalázó iskolapéldájáig”.¹⁰⁵ Így a színészi játék változása kifejezi a hatalomhoz egyre hűségesebb alakok megjelenését. Kolozsváron az előadás fókuszja 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).

2.4 A Kar

A *Leláncolt Prométheusz* Kara Ókeanosz lányaiból áll. Együttéreznek a hőssel, és kifejezik, hogy szerintük az istenek közül senki sem érzéketlen a szenvedésével szemben, csak Zeusz. Empátiájuk viszont nem fenntartásoktól mentes: úgy gondolják, Prométheusz „vakmerő” (*LP* 176), lázadása túlzó.¹⁰⁶ Mégis, végighallgatják a látogatókkal folytatott beszélgetéseket és – ahogy Karsai is kiemeli – szimpátiájuk egyre mélyül a titán irányába. Ennek csúcspontja, hogy a Kar Hermész parancsára sem hajlandó magára hagyni a titánt (hogy ezzel Prométheuszt teljesen elszigetelje a külvilágtól): mint egy betegséget, ők úgy az ellenállást kapták el a Lázadótól. Végül vele együtt zuhannak a mélybe.¹⁰⁷

Tehát a Kar esetében jellemváltozást figyelhetünk meg: a kezdetben együttérzéssel figyelő csoport végül magára veszi a titán szenvedését.¹⁰⁸ Ruffell kiemeli, hogy az emberi perspektívát még Iónál is erősebben képviselik, hiszen nem ragaszkodnak rögeszmésen az álláspontjukhoz, hanem az események fejlődésével újrapozicionálják magukat, ez pedig a legemberibb dolog, amit csinálhatnak.¹⁰⁹ Prométheusz kezdetben úgy véli, hogy az Ókeanidák csak a szenvedését

¹⁰⁴ Herington, „Introduction to Prometheus Bound”, 651.

¹⁰⁵ Dézsi, „A zsarnokság múzeuma”.

¹⁰⁶ Ruffell, *Aeschylus*, 21.

¹⁰⁷ Karsai, „A Leláncolt Prométheusz szerkezete”, 429–30.

¹⁰⁸ Karsai, 431.

¹⁰⁹ Ruffell, *Aeschylus*, 32.

nézni érkeztek, viszont a későbbiekben a Kar mind Prométheusz, mind Ió irányába szánalmat érez,¹¹⁰ az istenek közül pedig csak nekik nyílik meg a Lázadó.¹¹¹

2.4.1 Az ellenállás születése

A Katonában Bodnár Erika egyedül alakítja a Kart,¹¹² akit Prométheusz a szenvedését nézni vágyó katasztrófaturistaként értelmez. Alakjában valóban hangsúlyos a „pletykára” való igény (pl. Katona 1:03:47). Az Ókeanidák hatalomhoz fűződő viszonya az előadásban a második sztaszimon („Zeusz a világ ura...”, Katona 47:23) során mutatkozik meg: ugyan a szöveg szintjén egy, a zsarnokot támogató szöveget hallhatunk, az ezt kísérő túlzó gesztusok (pl. az ég felé emelt kezek) viszont mind kifejezik ennek a hamisságát: a Karnak nem ez az őszinte álláspontja, 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 elkésérti a Kart a zsarnoki hatalom természete, hiszen szexuális tárgyként roppant kiszolgáltatottak Zeusszal szemben (Katona 1:08:48). Ezt hallva – ismét – reményt ad Prométheusz, ezúttal az Ókeanidáknak: Zeusz el fog bukni (Katona 1:10:10). A színpad hátához húzódva vívódik a Kar, és Prométheuszt faggatja a hatalom büntetéshez való viszonyulásáról (Katona 1:12:29). Hermész szavainak hitelt adnak az Ókeanidák és a titánt is meggyőznék annak követéséről (Katona 1:19:40). Ezt követően azonban, amikor a zsarnok kiszolgálója még a szabad véleményétől is megfosztaná a Kart, az kifejezi, hogy nem hagyja magára a Lázadót, 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. Ahogy Luther is megjegyzi: a fejedelem nem pusztíthat el mindenkit, különben nem lenne ki felett uralkodnia.¹¹³ A vitrinben a Kar saját magát látja: ő került az ellenálló szerepébe.¹¹⁴ Tarnóczy kiemeli, hogy a tragédiában az Ókeanidák szolidaritása az egyik kulcseleme a zsarnokkal való szembeszállásnak:

A Kar egy nagyon fontos emberi gesztust tesz, mely talán leginkább hiányzik a jelenlegi közéletből. Leül a Prométheusz melletti sziklára, és végighallgatja a történetét. Illetve végignézi, hogy az oda érkezők hogyan viszonyulnak hozzá. Sőt vitatkozik. Hiába irritálja a Kart gyakorta ez a hangoskodó fiú, a végső pillanatban kiáll mellette. Nem

¹¹⁰ Ruffell, 62.

¹¹¹ Karsai, „A Leláncolt Prométheusz szerkezete”, 426.

¹¹² A színpad így tünteti fel („Aiszkhülosz: Leláncolt Prométheusz”, Katona József Színház, é.n., <https://www.katonajozsefszinhaz.hu/43008>, elérés 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).

¹¹³ Luthert idézi Fromm, *Menekülés...*, 75.

¹¹⁴ Dézsi, „A zsarnokság múzeuma”.

azért, mert tökéletes, hanem mert megismerve és kritikus attitűddel megfigyelve a történeteket, az igazságérzetük ezen a ponton ezt kívánja.¹¹⁵

2.4.2 Szenvtelenül nézni a szenvedőt – médiakritika

Ezzel szemben a KÁMSZ előadásában a Kar a fősodorbéli média képviselőiből áll, akik Tompa szerint eltorzítják a valóságot, és kiszolgálják az elitet.¹¹⁶ És valóban: a betoldott Beckett-jelenetek során a Segédrendező, Héra parancsainak engedelmeskedve mozognak (KÁMSZ *passim*, pl. 27:54).¹¹⁷ Jelenlétüket 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. Azt kell mondanom, hogy a mi nézőpontunk nézőként nagyon perverz. Szeretjük nézni a szenvedést.¹¹⁸

Prométheuszt tehát gyakorlatilag kihasználják, előnyük származik a szituációból, és „nem akarják, hogy eloldozott legyen”.¹¹⁹ Ugyan a rendező kiemeli, hogy a médiaháborúban minden fél torzít, és nagyon nehéz eljutni a hiteles információkig,¹²⁰ az előadásban ez árnyaltabban jelenik meg: a média időről időre megszólít egy „szakértőt”, aki releváns elemzéseket nyújt az aktuális helyzetről (pl. KÁMSZ 23:59). A titánt pedig a nukleáris laboratóriumban interjúvolják, amire egy zsarnoki rendszer fogvatartottja esetében nincsen sok esély. Az információszerzés nehézségeit viszont 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 valamikor empatikusan is szólalna meg a Kar valamelyik tagja, hangjelzése elárulja a gesztus hamisságát (pl. KÁMSZ 56:28). Az előadás végén Hermész figyelmeztetésére elutasítóan reagálnak, mint a drámában („Meggyőzőbb érveket mondj,

¹¹⁵ Tarnóczy, Dörömbölés...

¹¹⁶ Demeter et al., „Müsortűzet, Prométheusz'22”, 8.

¹¹⁷ A hatalommal szembeni kiszolgáltatottságuk nem jelenik meg. A Katonában a harmadik sztaszimon (1:08:48) kiemeli a döbbenetet, melyet Ió sorsát látva érznek az Ókeanidák, ezzel szemben a kolozsvári előadásban megjelenő Kar szenvtelenül, egy uzsonna közben a szerelemről folytatott beszélgetés során említik csak meg a szarvakat viselő lány sorsát. Itt azonban semmiképpen sem vállalnak semmilyen sorsközösséget Ióval, inkább csak a jövőbeli társaikat próbálják meg definiálni a kardallal (mely szövege megegyezik az aiszkhüloszi eredetivel, KÁMSZ 1:05:55)

¹¹⁸ Demeter et al., „Müsortűzet, Prométheusz'22”, 27.

¹¹⁹ Nona Rapotan, „Când Prometeu devine subiect de ştiri”, BookHUB, 2022, <https://bookhub.ro/cand-prometeu-devine-subiect-de-stiri/> (elérés 2024. 11. 21; Bersán Bernadett fordítása).

¹²⁰ Demeter et al., „Müsortűzet, Prométheusz'22”, 8.

különben nem mozdulunk”, KÁMSZ 1:20:21), mégis végül egy közös szelfi elkészítése után magára hagyják a pusztulás előtt álló Lázadót (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 Lázadó helyére lépve annak bukásakor. A KÁMSZ viszont az Ókeanidák helyett a média képviselőiből állítja össze a Kart, amely képtelen empátiával fordulni Prométheuszhoz, helyette csak kizsákmányolja a 0–24 hírszolgáltatás érdekében a szenvedő Lázadót.

IV Az adaptációk mozgásterei

1 Menekülés a zsarnokság elől

A szereplők egymáshoz való viszonyulása és indítékaik befolyásolják a színpadraállítás lehetőségeit: a frommi elmélet így érdekes értelmezési támaszt nyújthat (vö. II.1). 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. Ugyan Prométheusz folyamatosan a valamikori szabadulásáról beszél, mégis szükség van arra, hogy Zeusz hallgatózzon valamiképp: ennek következménye Hermész érkezése és követelőzése, hogy a titán árulja el a titkot. A hatalom tehetetlensége a Tompa-rendezésben még inkább nyilvánvaló: az énjüket feladó, behódolt alakokat, sőt az önfeladásra gondolni sem hajlandó Prométheuszt is elsősorban mozdulatokkal (és részben szavakkal) irányítja, mégis tehetetlen a belső szabadsággal szemben: Hermész verbális és fizikai erőszaka sem képes megtörni azt.¹²¹

A titán külső elnyomásban történő belső felszabadulását részletezi Sartre is: úgy véli, a szabadság legmagasabb foka egy olyan határhelyzetben, melyben az egyik lehetőség a teljes bukás, az egyén hajlandó az utóbbit választani önmaga megőrzése érdekében.¹²² Ez összhangban van a frommi „tragikus áldozathozatallal”: a belső integritás feladásától való teljes elzárkózás során teljesül ki a pozitív szabadság (II.1.1). Ugyan elszigetelődik, és

¹²¹ A hatalom kiszolgáltatottságához l. Fromm, *Menekülés...*, 75, a másokat függővé tevő, kizsákmányoló, megkínzó szadizmus pedig Fromm, 122.

¹²² Jean-Paul Sartre, „Pour un théâtre de situations”, in *Un théâtre de situations*, szerk. Michel Contat, Michel Rybalka, Folio / Essais (Saint-Amand: Gallimard, 1992), 19–21.

valószínűsíthetően fizikai magányra lesz kárhozthatva, marad számára a remény és bizonyosság, hogy jóslata helyes, és ki fog szabadulni valamikor. Míg a KÁMSZ fekete-fehér karakterekkel és helyzetekkel dolgozik, a Katona előadásában sokkal árnyaltabb módon viszonyulnak a karakterek a hatalomhoz és egymáshoz. 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.

2 Színház és politikusság

Mindezek függvényében a *Leláncolt Prométheusz* szövegében és a két vizsgált feldolgozásban Prométheusz politikai aktorként is olvasható. Ruffell kiemeli, hogy a tragédia kortárs feldolgozásainál megfigyelhető a tendencia, hogy ezt a szálát (a politikai aktivizmust, a hatalmi intervenciót) teszik hangsúlyossá.¹²³

Tarnóczi korábban többször nyúlt lázadók történetéhez, és úgy véli, – hasonlóan például Prométheusz igazságtalansággal szembeni dörömböléséhez – még teljes reménytelenség esetén sem szabad abbahagyni az ellenállást. Sőt, előadása egyenesen felhív az igazságtalanként érzékelt ügyek melletti kiállásra.¹²⁴ A Sufniban a Lázadó nem marad magára: Ió hasonló csapásokat szenved el, a Kar pedig együtt szenvedne Prométheusszal, és annak eltűnése után mintha a Lázadó helyére kerülne (vö. III.2.4.1). Tehát az igazság melletti kiállásban az egyén sosem marad egyedül. A vitrinbe állított, tárgyiasított Prométheusz izgalmas helyzetet teremt (III.2): a Lázadó tevékenysége így egy hangsúlyosan megfigyelésre szánt szituációban mutatkozik meg, így kiemelve a konok Lázadó kérlelhetetlen ellenállását, és azt, hogy mint egy műtárgyon, úgy a néző rajta, az ő helyzetén is gondolkodjon el, ítélje meg, helyesen cselekszik-e a titán.

A *Prométheusz'22* – tekintve, hogy három különböző nemzetiségű (kolozsvári magyar, konstancai román, ljubljanaai szlovén)¹²⁵ színház alkotóival dolgozik – nem értelmezhető a kisebbségi helyzet felőli olvasattal, hanem egy általánosabb, kelet-közép-európai közegből szól egy tágabb, nemzetközibb közönséghez,¹²⁶ így egy nemzetközi tapasztalat elleni lázadót mutat be. A KÁMSZ titánja nem aktív ellenálló, vívódások nélkül tűri a hatalom kínzásait, ezt azonban vállalja belső integritásáért (vö. Fromm tragikus áldozathozatala, II.1.1). Prométheusz egyszerűen csak létezni szeretne, de a globális elitet képviselő Zeus és Héra meghurcolásait

¹²³ Ruffell, *Aeschylus*, 77, 80.

¹²⁴ Tarnóczi, *Dörömbölés...*

¹²⁵ Demeter et al., „Műsorfüzet, Prométheusz'22”, 7.

¹²⁶ Hiszen a *Katasztrófa*-projekten belül fesztiválcélokra, turnézásra készült.

kénytelen elviselni.¹²⁷ Az előadás másik hangsúlyos vonulata a médiakritika: Tompa úgy véli, a fősodorbéli média világában a hírek manipulálásával és egyoldalúságával van dolgunk. A világban megfigyelhető médiaháború pedig megosztottá teszi a társadalmat, és rombolja annak közérzetét.¹²⁸ A koronavírus-járvány után születő előadásban a média szerepének ilyen nagy hangsúlya nem meglepő a járványügyi intézkedéseket diktatúraként azonosító és a járvány kapcsán a médiában olvasható információkat megkérdőjelező Tompától.¹²⁹ Ezáltal az előadás közvetlenül a koronavírus alatti további társadalmi- és médiapolarizációra hívja fel a figyelmet.

3 Akusztikus és vizuális törésvonalak

Mindkét előadás esetében a drámaszöveg apró módosításokkal történő színpadi adaptációiról, *metaforikus rendezéseiről* (vö. II) van szó, a szöveg hierarchikus elsőbbsége nyilvánvaló. Azonban a klasszikus szöveganyag feldolgozásakor az előadások a szöveg és a jelentés képi, illetve hangzásbeli kiterjesztésével dolgoznak: Tompánál élőkamerázással és videóbejátszásokkal, Tarnóczinál pedig a csendekkel és a korábban vizsgált hosszan tartó kopácsolásokkal, illetve a megszólalók beszéd- és énekregiszterek közötti váltásával teszik ezt.

3.1 Regiszterek

Kárpáti András megállapítja, hogy az ógörög tragédiákban három különböző regiszter (sajátos ritmikai képletekkel) szólalt meg a színpadon: a beszéd (logosz), a recitativo (parakatalogé) és az ének (ódé). A regiszterek váltása pedig „növelte vagy oldotta a feszültséget, illetve segítette az érzelmi szélsőségek megjelenítését, és ezek befogadását”.¹³⁰ Luigi Battezzato is a különböző regiszterek különösségét emeli ki: a beszéddel és a beszédnek tekintett recitativóval szemben az ének erős ellentétet alkot (vö. séta és a tánc), spontán reakcióként jelenik meg.¹³¹ A *Leláncolt Prométheuszban* két helyen szólal meg (a Karon kívül) szereplő énekregiszterben: a titán a prologoszban (LP 88–127) beszéd- és énekregiszterben is megnyilatkozik, illetve Ió érkeztekor recitativóban, majd énekben (LP 561–608).¹³² Tehát mindketten első színpadi

¹²⁷ Demeter et al., 8.

¹²⁸ Demeter et al., 8.

¹²⁹ Víg Emese, „Tompá Gábor meghívására Drábik János konteóival kényeztetné a kolozsvári magyar színház a nagyjéreműt”, Transtex, 2023, <https://transtex.ro/velemeney/2023/03/20/tompa-gabor-drabik-janos-konteoelmeletek-kolozsvari-szinhaz>, (elérés 2024. 11. 10); az előadásban a média képviselőinek öltözéke a laboratóriumok védőöltözékét idézi, ezáltal is valamiképpen a járványidőszakra reflektálva.

¹³⁰ Kárpáti András, „Az argosi vénék éneke – az ének–beszéd-váltások dramaturgiai pillanatai Aischylos színpadán”, in *Studia Classica. Tanulmányok az Eötvös Loránd Tudományegyetem Ókortudományi Intézetéből*, szerk. Bárány István et al. (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2015), 116.

¹³¹ Luigi Battezzato, „Lyric”, in *A Companion to Greek Tragedy*, szerk. Justina Gregory, Blackwell Companions to the Ancient World (Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2005), 149.

¹³² Battezzato, „Lyric”, 153.

megnyilvánulásukkor, a legnagyobb elkeseredésükben, morális magányuk csúcsán nyúlnak ahhoz az érzelmi mélyítőeszközhöz, melyet az énekregiszter képvisel.

A Tarnóczi-rendezés is többféle regiszterrel játszik, a beszédbe néha beékelődő (de mindig csak 2-3 sornyi) ének(beszéd)ek¹³³ a rendező szerint rámutatnak a zeuszi világ és a benne fellépők mesterkelt cselekedeteire vagy épp az erős érzelmi telítettségre.¹³⁴ Hamiskás színezetet kap a Kar éneke, amikor az megérkezik és a titánhoz száll (Katona 18:40; 28:25). Ének(beszéd)ük kiemeli, hogy nem együttérzésből, hanem inkább érdeklődésből érkeztek, talán ez az a pont, ahol a legtávolabb állnak a titántól. Az előadás folyamán ebből az alaphelyzetből jut a Kar a szimpátia legmagasabb fokára, a Lázadó szenvedésében való osztozásra. Ókeanosz és Hermész énekei pedig a Prométheusz iránti jóakarukat hiteltelenítik (Katona 29:00; 37:32; 1:13:11). A második sztaszimonban néhány sor énekben való felcsendülése a Kar hatalom irányába megrendült bizalmát fejezi ki („Édes a lét...”, Katona 47:53).¹³⁵

Az ének(beszéd) érzelmi túlcsoordulást fejez ki Héphaisztosz kvázi siratódalában, melynek loopszerűen ismétlődő sorai külön nyomatékot adnak a prométheuszi szenvedés hosszúságának és monotonitásának (Katona 4:00). Hasonló szerepe van ennek az eszköznek Ió szenvedésének bemutatásakor: a lány eltávozásakor recitálja, majd énekli szenvedéseit („Iszonyú, iszonyú...”, Katona 1:08:10). Ez utóbbi azért különösen figyelemre méltó, mert éppen a tragédia énekregiszterével ellentétesen, a jelenet végén, a Prométheusz–Ió sorsközösség létrejötte után, az erkölcsi magány megszűntekor hangzik fel a szarvakat viselő lány ének(beszéd)e. A Katona naiv Iója a generációkon átívelő szenvedést hallva nem tud megnyugodni, elkeseredettsége egy olyan érzelmi szintre ér, ahol a beszéd már nem kellően kifejező.

A budapesti előadás azonban nem csak a beszéd és ének(beszéd) regisztereinek váltakozását hozza játékba, hanem a szent és profán, tragikus-mitikus és gyermeki megszólalásmódok keveredését is. Prométheusszal kapcsolatban már az elemzés korábbi szakaszában röviden a vizsgálat tárgya volt ez a jelenség, mely a rendező szándékai szerint a titán „földre rántását” volt hivatott kifejezni (III.2.2.1). Prométheusz színpadi létében nyelvíleg és testileg is nagy ívet jár be (ráadásul nagy kilengésekkel): a magzatpóztól és a gyermeki megszólalásmódtól jut el a zsarnokkal szemben csökönyösen ellenálló fiatal felnőttig.¹³⁶ A Kar ezzel szemben végig infantilis módon viselkedik, és akár néhány mondatonként képes véleményt változtatni

¹³³ Tarnóczi ezeket következetesen énekbeszédeknek (azaz recitativóknak) nevezi, azonban, úgy vélem, többször inkább éneknek tekintendők. Ennek az ellentétnek kifejezésére a „beszéd” tagot zárójelben tüntetem fel.

¹³⁴ Tarnóczi, Olyan anyagokat...

¹³⁵ Vö. még III.2.4.1.

¹³⁶ Szekeres, „Élet a szoláriumban”.

(különösen az exodoszban, Katona 1:19:40). Gyerekessége a színpadi mozgásban leginkább apjával szemben mutatkozik meg, aki elől bujkál, majd annak egy kézmozdulatára eltávolodik Prométheusztól (Katona 29:36). Az apa hasonlóan gyermeteg módon énekelve érkezik (és távozik), ráadásul félénken, a párkányon egyensúlyozva közelít, a megfelelő megszólalási hangot keresve (Katona 29:00), majd a tragédia nyelvén érvel (Katona 32:28). Héphaisztosz esetében nem csak a korábban említett ének adja az érzelmi túlsordulás érzetét, hanem a szinte hamis, intenzív zokogása az előadás elején. Ezen megszólalásmódja keveredik a későbbi, istenhez méltó megszólalásával (Katona 2:44; 5:25). A hatalmat következetesen kiszolgáló Hermészt leszámítva így a többi, isteni szereplő is a címszereplőhöz hasonlóan kiszakad a magasztos, isteni világból és mindegyikük álláspontja megkérdőjeleződik.

3.2 A szöveg vizuális kiterjesztése

A KÁMSZ előadásában kétféle módon jelennek meg videók. Egyfelől a filmjelenetek egyszerre a múltat és a jövőt mutatják be, így tágítva ki a szenvedés jelenét, másfelől viszont a Kar által élőkamerázott jelenetek a média képviselőinek sajátos látásmódját közvetítik.

Deres Kornélia kiemeli, hogy az élő vagy előre rögzített videók színpadi megjelenése a perspektívák, narratívák megtöbbszörözését idézheti elő.¹³⁷ A *Prométheusz* '22 esetében az élőkamerázott jelenetek a fősodorbéli média képviselőiből álló Kar színpadi, valóságtorzító jelenlétéhez kötődnek (vö. III.2.4.2), a kétszer, egymás mellé vetített jelenetek így megháromszorozzák hol az interjút készítőket, hol a megszólaló „szakértőket”, hol a szenvedő Prométheusz és Ió képét. Ezek a jelenetek hangsúlyozzák a két alak szenvedéseit, hiszen felnagyítják a szenvedő arcokat, a fekete-fehér képeken pedig a különböző kínzóeszközök, láncok, illetve Ió csökött szarvai kontrasztosabban jelennek meg, mint a színpad fizikai terében (KÁMSZ *passim*, pl. 16:10, 50:36). A látványos események hangsúlyozásának igénye fogalmazódik meg tevékenységükben, a kamerahasználat a (figyelemgazdaság szempontjából) legérdekesebbnek tűnő eseményekhez kapcsolódnak: például, amikor Prométheusz szenvedéseiről szól (KÁMSZ 16:00), amikor a tűz átadásáról beszél (KÁMSZ 24:50), vagy amikor arról nyilatkozik, hogy Zeus elveszítheti hatalmát (KÁMSZ 59:45) Az interjúhelyzetek során a Kar Prométheusz arcát veszi, miközben fáradhatatlanul kérdésekkel árasztja el (KÁMSZ *passim*, pl. 19:13, itt öt kérdést kap gyors egymásutánban a titán, és csak ezután van lehetősége válaszolni, vö. III.1). Amikor Ió beajul a színpadra, azonnal, mint vad a zsákmányra, vetik rá magukat és kezdik filmezni, faggatni őt is a különböző szenvedéseiről

¹³⁷ Deres Kornélia, *Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás* (Budapest: JAK, Prae.hu, 2016), 111.

(„Breaking news! A helyszínre érkezett Ió!”, KÁMSZ 48:49; „egy mosolyt! Mondd el nekünk honnan érkezél”, KÁMSZ 49:11). Mind a Kar érkeztekor, mind elvonulásuk előtt megszólal az orvosszakértő. Az ő jelenléte mintha Prométheusz neurotikus voltát kívánná sulykolni.¹³⁸

Tehát ezen élőkamerázott képsorok a média sajátos, torzító, figyelemgazdaságon nyugvó nézőpontját hangsúlyozzák. A szenvedés túlzó ábrázolása és a hatalom képviselőinek, illetve a Kar hatalomhoz fűződő viszonyának elfedése szűkíti a színpadi valóságot, egy szubjektív perspektívát sugall. Ezek a videók megidéznek a *misery porn* műfaját is, amely – általában autofikciós, irodalmi műfajként – a valóság és a traumák bemutatásán nyugszik, utóbbiakat felháborító, de egyben izgató módon ábrázolva.¹³⁹ A Kar az eseményeket hasonló műfaj keretében közvetíti.

Már Herington is kiemeli, hogy Aiszhülosz esetében a szöveg képszerűségének megjelenítéséhez érdemes lenne segítségül hívni a filmet.¹⁴⁰ A Tompa-rendezés éppen erre tesz kísérletet: a hosszú Prométheusz-monológok alatt a színpadi statikusságot megtörik a háttérben feltűnő, illusztrációs szándékú képsorok. Ezek a jelenetek hol a jelenre, hol a jövőre utalnak, néha viszont eldönthetetlen, hogy a múltat, vagy egy, a szövegbeli múlttal párhuzamos potenciális jövőt közvetítenek, így terjesztve ki a színpadi jelent. Deres Gumbrechtet idézve kiemeli, hogy mára megváltozott az idő megtapasztalásának a módja, a múlt és a jelen egymás mellé helyeződött, a jövő pedig hozzáférhetetlennek tűnik, így egy „örökké táguló jelent” hozva létre.¹⁴¹ Így játszik a rendezés az eredeti szövegben is sajátos idővel: Aiszhülosz drámaideje nem határozható meg pontosan (valószínűleg éveket ölel fel), de a titán szenvedésének tartama hol tízezer év (LP 94),¹⁴² hol 13 generáció (LP 774). Tehát a fizikai szenvedés mint az elmét a jelenbe záró tapasztalat és a gumbrecht-i idő egybejátszása figyelhető meg az előadásban.

Az így kitágított jelen tehát még jobban kihangsúlyozza a titán hosszan tartó, örök jelenben megélt szenvedését. Az első ilyen jelenet során Prométheusz a *theomakhia* azon részét meséli, amikor nyers erő helyett trükkökkel segített Zeusznak győzni. A háttérben ezalatt modern pusztító fegyverek, majd szétlőtt lakóépületek láthatók (KÁMSZ 22:00). Később, amikor a titán Ókeanosz tanácsát elutasítva a Zeus büntetését elszenvedők sorsáról beszél, katonák civileken elkövetett kegyetlenkedései jelennek meg (KÁMSZ 33.08). Ezen képsorok idegenek az előadás mitikus idejétől és mintha egy kortárs háború képeit idéznék fel, így egyesítve a múltat és a

¹³⁸ Éppen úgy, ahogy Frommnál is neurotikusnak tekinthetjük azt, aki nem enged az elveiből, vö. II.1.1.

¹³⁹ Definálja például Katie Tidmarsh, „TRAM 83”, *Francofonia* 76 (2019): 58.

¹⁴⁰ Herington, „Introduction to Prometheus Bound”, 665.

¹⁴¹ Deres, *Képkalapács*, 68–69.

¹⁴² Ruffell, *Aeschylus*, 11.

jövőt, illetve megmutatva a történelem eseményeinek állandó visszatértét. Amikor Prométheusz pedig arról beszél, milyen találmányokkal segítette az emberiség javát, afrikai, nyugati szemmel „elmaradott” kultúrák egyszerű mindennapjait mutatják a videórészletek (KÁMSZ 41.08). Ez közölheti azt, hogyan éltek az emberek, mielőtt átadta volna a tudományát, illetve kifejezhet, az előadás globalizációkritikájából fakadóan, egy idilli állapotot is, ahol már ismerik Prométheusz adományait, de még nem uralkodott el a társadalmon a kizsákmányoló globális világ. A képsorok illusztrációs céllal még a jelent közvetítik, amikor Bia elpusztítja a tájat, és a háttérben apokalipszis-jelenetek futnak (KÁMSZ 1:27:50), illetve a jövőt, amikor Ió bolyongásának puszta vidékei láthatók (KÁMSZ 56:57, 1:02:44).

Az ókori előadásokban a szöveg statikusságát kimozdította az, hogy a szöveg különböző regiszterekben szólalt meg, előadáskor pedig valószínűleg különböző színpadi gépeket is használtak (Ókeanosz feltehetően mékhanéval beemelve került a színpadra).¹⁴³ A Tompa-rendezés a statikusság vizuális megtörésével dolgozik, az előadásidő túlnyomó részében videófelvevételek és élőkamerás képek gazdagítják a testek fizikai jelenlétét. A Katona előadása ezzel szemben akusztikus módszerekkel enyhíti a statikusságot. A csend és az elnyújtott jelenetek (pl. a kopácsolás) viszont egy másik, rituálisabb módon lassítja, teszi statikussá az előadást, így az ellenállás idejét (szintén) egy elnyújtott jelenbe helyezve.

V Konklúziók

Közel két évtized szünet után 2014 óta Aiszkhülosz *Leláncolt Prométheusza* gyakorlatilag berobbant a magyar nyelvű színpadokra: tíz év alatt közel annyi bemutatót élt meg, mint előtte ötven év alatt. Dolgozatom a 2018-as Tarnóczi- és a 2022-es Tompa-rendezés nyomán tárta fel az aktualizáció módozatait, a karakterek kortárs problémákhoz való idomításával és a statikus színpadkép megtörésének különböző kísérleteivel.

A *Prométheusz* '22 azt az embert mutatja be, aki az elittel szembeszállva a nagyobb közösségért küzd, és így válik áldozattá.¹⁴⁴ Bár eltűnése után marad remény a világban (melyet a sötétben körbeadott világító fénycső jelképez, KÁMSZ 1:29:10), Ióval nem születik meg sorsközösségük, így frommi morális magányuk nem oldódik fel. A média képviselői is csak addig mutatnak érdeklődést a titán iránt, amíg hasznuk származik belőle. Ezt a torzító médiát pedig egy szűk vezetőréteg (Zeusz és a neki engedelmeskedő Héra) irányítja, akik nyelvileg is

¹⁴³ A különböző gépek használati lehetőségeihez l. Ruffell, 54–59.

¹⁴⁴ Demeter et al., „Műsorfűzet, Prométheusz'22”, 7.

eltérnek a többi szereplő vegyes, kelet–közép-európai nyelveken történő megszólalásaitól, és a globalizáció nyelvén, angolul határozzák meg alapjaiban a többi szereplő mozgását és mozgásterét. Olyan alakokét, akik (mint Fromm elméletében) lemondanak a szabadságukról azért, hogy egy nagyobb egész részeseként visszanyerjék elvesztett biztonságérzetüket. Így az előadás egy kelet-európai perspektívából világít rá a globalizált világ problémáira.

Ezzel szemben a Katona *Leláncolt Prométheusz*a tartózkodik egyértelmű politikai utalásoktól a Lázadó történetének színrevitelekor. Zeusz csak hatalma kiszolgálóin (Héphaisztoszon és Hermészen) keresztül kerül színre: baljós hiánya teremti meg azt, hogy az előadás nem köthető egy konkrét eseményhez. Viszont ahelyett, hogy a titán mint egy egyértelműen követendő alak jelenne meg, egy tökéletlen hős képét közvetíti, így megmutatva, hogy a legegyszerűbb, leghétköznapiabb emberek is lehetnek a legkérdelhetlenebb ellenállók, akik a frommi értelemben vett „tragikus áldozathozatalt” választják belső integritásuk megőrzéséért. Az apai tiltással szembeszegülve a helyszínre érkező Kar¹⁴⁵ megfigyeli az elzárt, múzeumi tárgyként kiemelt Prométheuszt, meghallgatja az érveit, ahogy a hőroshoz érkezőkét is, végül belenő a helyzetbe: vállalja a titán szenvedéseit, sőt a zárlatban megfontolja, hogy annak bukása után átveszi a szerepét. A titán így, vitrinébe zárva szólítja fel a Kart és a nézőket lázadása megítélésére. Gögös jelleme elbizonytalanító hatású, így érvényes olvasat lehet az is, hogy a hatalom elnyomása és az ellenállás hübrisze között lavírozva esetleg egyéb perspektívákat is lehet keresni.

Mindkét előadás játszik a kiindulósöveg bizonytalan időbeliségével és statikusságával: a KÁMSZ esetében a szinte folyamatos videóbejátszások törnek meg a szövegből adódó statikus színpadképet. Ezek hol egy, a színpad fizikai valóságában megfoghatatlan nézőpontot bontanak ki, hol pedig illusztrálják a szóban elhangzottakat. Ez utóbbi lehetőség terjeszti ki az előadás jelenidejűségét. A Katona esetében az elnyújtott jelenetekben a megszólalási regiszterek változatossága ellenére fennmarad a statikusság és így a szenvedés és az ellenállás (kopogás) ideje is megfoghatatlan hosszúságúvá válik. A két előadás tehát két eltérő nézőpontot nyújt a dráma színpadi adaptációihoz. Aktualizációinak burjánzását talán éppen ez adja: több aktuális kérdés színházi felvetéséhez is releváns helyzetet kínál.

¹⁴⁵ Karsai, „A ki nem mondott mondatok...”, 20–21.

VI Bibliográfia

1 Primer források

- Aiszkülosz. „Leláncolt Prométheusz”. In Aiszkülosz drámái. Fordította Trencsényi-Waldapfel Imre. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985.
- Beckett, Samuel. „Katasztrófa”. In Samuel Beckett összes drámái. Fordította Török Gábor. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998, 501–509.
- Tarnóczi Jakab (r.). Leláncolt Prométheusz. Budapest, Katona József Színház, 2018.
- Tompai Gábor (r.). Prométheusz’22. Kolozsvár, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2022.

2 Szekunder források

- Anderson, Michael J. „Myth”. In *A Companion to Greek Tragedy*, szerkesztette Justina Gregory, 121–35. Blackwell Companions to the Ancient World. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2005.
- Battezzato, Luigi. „Lyric”. In *A Companion to Greek Tragedy*, szerkesztette Justina Gregory, 121–35. Blackwell Companions to the Ancient World. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2005.
- Bolonyai Gábor. „Jegyzetek az egyes darabokhoz”. In *Aristophanés-fordítások 2.*, by Arany János, 659–1160. szerkesztette Korompay H. János. Budapest: Universitas Kiadó, 2024.
- Demeter Kata, Pászka Gáspár, Csép Zoltán, Sandu Mirela, és Vajna Noémi, szerk. „Műsorfüzet, Prométheusz’22”, 2022.
https://issuu.com/huntheater/docs/prometheus_katalogus_165x235_mm_curved
(elérés 2024. 11. 21).
- Dér Zsolt. A túltolt váteszség nevetséges, fárasztó és kellemetlen. 24.hu, 2018.
<https://24.hu/kultura/2018/12/17/der-zsolt-a-tultolt-vateszseg-nevetseges-faraszto-es-kellemetlen/> (elérés 2024. 11. 21).
- Deres Kornélia. *Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás*. Budapest: JAK, Prae.hu, 2016.
- Dézi Fruzsina. „A zsarnokság múzeuma”. szinhaz.net, 2019.
<https://szinhaz.net/2019/02/13/dezi-fruzsina-a-zsarnoksag-muzeuma/> (elérés 2024. 11. 21).
- 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, sz. 4 (1973–1974): 640–67.
- Kárpáti András. „Az argosi vének éneke – az ének–beszéd-váltások dramaturgiai pillanatai Aischylos színpadán”. In *Studia Classica. Tanulmányok az Eötvös Loránd Tudományegyetem Ókortudományi Intézetéből*, szerkesztette Bárány István, Bolonyai Gábor, Ferenczi Attila, és Vér Ádám, 115–34. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2015.
- Kárpáti Péter. „Az elvesztett közeget valahogy visszakövetelte a munka” – Interjú Kárpáti Péterrel a Freeszemléről”. Színház online, 2022. <https://szinhaz.online/az-elvesztett-kozeget-valahogy-visszakovetelte-a-munka-interju-karpati-peterrel-a-freeszemlerol/> (elérés 2024. 11. 26).
- Karsai György. „A ki nem mondott mondatok dramaturgiai szerepe Aiszkülosz, Szophoklész és Euripidész tragédiáiban”. In *Hiány, csonkítás, kihúzás, elhallgatás a drámában és a színpadon*, szerkesztette P. Müller Péter, Balassa Zsófia, Görcsi Péter, és Neichl Nóra, 15–29. Pécs: Kronosz Kiadó, 2014.
- . „A Leláncolt Prométheusz szerkezete”. *Literatura* 26, sz. 1–4 (2000): 420–31.
- Katona József Színház. „Aiszkülosz: Leláncolt Prométheusz”, é.n. <https://www.katonajozsefszinhaz.hu/43008>, (elérés 2024. 11. 06).
- Kerényi Károly. *Prometheus: Die menschliche Existenz in griechischer Deutung*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1962.
- Kolozsvári Állami Magyar Színház. „Rólunk”, é.n. <https://www.huntheater.ro/a-szinhaz/rolunk/> (elérés 2024. 11. 10).
- Lehmann, Hans-Thies. „Előttörténetek”. In *Posztdramatikus színház*, fordította Berecz et al., 47–75. Balassi, 2009.
- . „Az előadás: elemzésének problémái”. *Theatron* 2, sz. 1 (1999), 46–60.
- Nánó Csaba. „Jó tett helyébe semmi jót ne várj! – Bemutató a Kolozsvári Magyar Színházban”, 2022. <https://erdelyinaplo.ro/kulturter/jo-tett-helyebe-semmi-jot-ne-varj-n-bemutato-a-kolozsvari-magyar-szinhazban>.
- Navarrai Mészáros Márton. „Leláncolt lehetőségek”. Kultúrpart. http://kulturpart.blog.hu/2015/10/15/lelancolt_lehetosegek (elérés 2024. 10. 21).
- Nyusztay Iván. „Az undor és a részvét Samuel Beckett kései darabjaiban”. *nCognito: Kognitív Kultúraelméleti Közlemények*, sz. 1 (2022): 46–59.
- P. Müller Péter. „Test és teatralitás”. Budapest: Balassi, 2009.

- Port. „Leláncolt Prométheusz”, 2014. <https://port.hu/adatlap/szindarab/szinhaz/lelancolt-prometheusz/directing-21669> (elérés 2024. 11. 26).
- Rapotan, Nona. „Când Prometeu devine subiect de știri”. BookHUB, 2022. <https://bookhub.ro/cand-prometeu-devine-subiect-de-stiri/> (elérés 2024. 11. 21).
- Rényi András, Gyabronka József, és Hód Adrienn. „Jó kérdés – Meztelenség a színpadon”. szinhaz.net, 2018. <https://szinhaz.net/2018/02/14/jo-kerdes-meztelenseg-a-szinhazon/> (elérés 2024. 11. 21).
- 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, 1st edition., 158–70. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2023.
- Sartre, Jean-Paul. „Pour un théâtre de situations”. In *Un théâtre de situations*, szerkesztette Michel Contat, Michel Rybalka. Folio / Essais. Saint-Amand, Gallimard, 1992, 19–21.
- Szekeres Szabolcs. „Élet a szoláriumban”. ART7, 2019. <https://art7.hu/szinhaz/aiszkhulosz-lelancolt-prometheusz-katona-jozsef-szinhaz/> (elérés 2024. 11. 21).
- Tarnóczi Jakab. Dörömbölés az üvegkalickában – Interjú Tarnóczi Jakabbal. Népszava, 2019. <https://nepszava.hu/3047337> (elérés 2024. 11. 21).
- . „Olyan anyagokat szeretek, melyekkel tudok rétegzetten és sokoldalúan beszélni problémákról” – interjú Tarnóczi Jakabbal. Deszkavízió, 2018. <https://deszkavizio.hu/olyan-anyagokat-szeretek-melyekkel-tudok-retegzetten-es-sokoldaluan-beszelni-problemakrol-interju-tarnoczi-jakabbal/> (elérés 2024. 11. 21).
- Tér színház. „Leláncolt Prométheusz – A Babits Színház koprodukciós bemutatója”, 2024. <https://terszinhaz.hu/musor/lelancolt-prometheusz-prometheus-bound-in-eng-with-hun-sub/> (elérés 2024. 11. 26).
- Tidmarsh, Katie. „TRAM 83”. *Francofonia* 76 (2019): 51–66.
- Toepfer, Karl. „Nudity and Textuality in Postmodern Performance”. *Performing Arts Journal* 18, sz. 3 (1996): 76–91.
- Tompa Gábor. Tartsunk ki az igazságkeresés mellett. Szinhaz.org, 2023. <https://szinhaz.org/2023/06/tompa-gabor-tartsunk-ki-az-igazsagkereses-mellett/> (elérés 2024. 11. 21).
- Víg Emese. „Tompa Gábor meghívására Drábik János konteóival kényeztetné a kolozsvári magyar színház a nagyérdeműt”, Transtelex, 2023 <https://transtelex.ro/velemeney/2023/03/20/tompa-gabor-drabik-janos-konteoelmeletek-kolozsvari-szinhaz> (elérés 2024. 11. 10).

Weil, Simone. „Beauté”. In *La pensateur et la grâce*. Bibliothèque numérique romande, 2020, 149–152.