

SZAKDOLGOZAT

A pedagógiai bábjáték szerepe a művészeti nevelésben:

Rasa megközelítés és lehetőségek

Laki Mónika Erika

2025

Károli Gáspár Református Egyetem
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar
Művészettudományi és Szabadbölcészeti Intézet
Színháztudomány mesterképzés

SZAKDOLGOZAT

A pedagógiai bábjáték szerepe a művészeti nevelésben:
Rasa megközelítés és lehetőségek

Dr. Szabó Attila
egyetemi docens

Laki Mónika Erika
II. évfolyam

Tartalomjegyzék

A BÁBU	6
A MÁGIKUS ÉS A MITIKUS BÁBJÁTÉK ÁZSIAI GYÖKEREI	7
A RASA ELMÉLETE: AZ ESZTÉTIKAI ÉLMÉNY LÉNYEGE	11
A RASA ÖSSZETEVŐI ÉS AZ ÉRZELMEK JELENTŐSÉGE	14
A RASA ALKALMAZÁSA A MŰVÉSZETEK BEN	17
ANTROPOLÓGIAI VONATKOZÁSOK	23
A BÁBJÁTÉK PSZICHOLÓGIAI ÉS SPIRITUÁLIS VONATKOZÁSAI	24
A SZEMÉLYKÖZPONTÚ MŰVÉSZETPEDAGÓGIA	26
TRANSZFORMÁCIÓ ÉS TRANZSCENDENCIA	30
A TÖRTÉNETMESÉLÉS HAGYOMÁNYA INDIÁBAN MASZKOK SEGÍTSÉGÉVEL	31
A MASZKOK RITUÁLIS JELENTŐSÉGE ÉS KÉSZÍTÉSE	32
ELŐADÁSELEMZÉSEK A RASA ELMÉLET MEGKÖZELÍTÉSÉBEN	35
EUGENIO BARBA: <i>ANASTÁSIS</i> – A RITUÁLIS SZÍNHÁZ ÉS A RASA ELMÉLET HATÁRVIDÉKE	36
FABÓK MARIANN: <i>FEKETE KAKAS</i> – RASA ÉRTELMEZÉS ÉS MASZKOS JÁTÉK BÁBOS VONATKOZÁSAI	39
A <i>PÁVATOLL</i> CÍMŰ BÁBELŐADÁS – ELEMZÉS A RASA-ELMÉLET MEGKÖZELÍTÉSÉBEN	41
A BÁBJÁTÉK SZÍNÉSZI ASPEKTUSAI ÉS A RASA MEGTAPASZTALÁSA A JÁTÉK SORÁN	41
ZÁRÓ GONDOLATOK – A RASA ÉS A BÁBJÁTÉK TRANSZFORMÁCIÓS LEHETŐSÉGEI A <i>PÁVATOLL</i> PÉLDÁJÁN	44
NÉGY ELEMZÉS – EGY ÚT: KÖZÖS FORMÁK, KÖZÖS TAPASZTALATOK	45
ÖSSZEGZÉS	46
Köszönetnyilvánítás	46
FELHASZNÁLT IRODALOM	47
HIVATKOZÁSOK	49

Előszó

A pedagógiai bábjáték nevelési és esztétikai lehetőségei régóta foglalkoztatnak. Művészi és pedagógiai munkám során számos alkalommal megtapasztaltam a báb sajátos, érzékeny közvetítő szerepét, amely egyedi módon képes kapcsolatot teremteni a néző és az előadás között. Dolgozatom célja annak vizsgálata, hogy a bábjáték miként válhat a művészeti nevelés és az esztétikai tapasztalatszerzés hatékony formájává, különös tekintettel az indiai esztétikai gondolkodásból származó rasa elmélet alkalmazhatóságára. A rasa elmélet – amely a nézői élmény rétegzettségére és az átélt érzelmek művészi minőségére helyezi a hangsúlyt – izgalmas szempontokat kínál a bábos előadások értelmezéséhez. A dolgozat e klasszikus színházesztétikai rendszert kortárs színházi és művészetpedagógiai gyakorlatba ágyazva mutatja be. A vizsgálat alapját saját szakmai tapasztalataim adják, amelyeket tudományos színházelméleti források és a művészetpedagógia kortárs eredményei egészítenek ki. Tapasztalataim azt mutatják, hogy az indiai jógafilozófia gyakorlatai és a színészi munka között olyan párhuzamok fedezhetők fel, amelyek hasonló belső folyamatokat indítanak el. A „jóga” szó jelentése – „egyesülés” – utal arra a szándékra, hogy az ember feloldja saját határait, és kapcsolatba kerüljön a világ egésze felé. Ez a szemlélet összecseng az indiai Nátjasasztra tanításaival, amely egy több évezredes művészetelméleti összegzés, s amely az előadóművészet komplex rendszerét írja le: a drámát, a színészi játékot, a mozgást, zenét, díszletet és érzelmközvetítést egységben tárgyalja. A rasa elmélet ebben az összefüggésben azt vizsgálja, miként válthatók ki érzelmi állapotok – rasák – a nézőben az előadóművész eszközeivel. Az utóbbi évtizedekben a bábjáték pozíciója a színházi gondolkodásban fokozatosan újra értékelődött, és a művészi kifejezés egyre hangsúlyosabb formájává vált. A báb, mint médium különleges sajátosságai – vizuális, taktilis és dramatikus elemei – révén, sajátos módon képes hatni a befogadóra, és támogatni az érzelmi, gondolati és tapasztalati szintű megértést. A dolgozat célja, hogy a bábművészet esztétikai és pedagógiai jelentőségét a rasa elmélet tükrében világítsa meg. E klasszikus esztétikai megközelítés szerint a színház célja nem pusztán az érzelmek bemutatása, hanem azok mélyebb, átélhető „ízeinek” – rasáinak – megteremtése a nézőben. Ez az élmény nem azonos az előadásban látható érzellemmel, hanem egy belső feldolgozás eredményeként jön létre. A rasa elmélet kortárs alkalmazhatóságát három különböző színházi példán keresztül vizsgálom: egy magyar bábelőadás (Fabók Mariann: Fekete Kakas), egy interkulturális klasszikus (Peter Brook: Mahábhárata) és egy rituális performansz (Eugenio Barba: Anastásis) kapcsán. Ezekhez egy szakmai beszélgetés kivonata kapcsolódik, mely a bábművészet pszichológiai és spirituális rétegeit is érinti.

„A sors bábjátékos és mi bábuk vagyunk,

Ez igaz és nem álom.

Eljátszadózhatunk az élet színpadán.

Azután sorba-sorba a végzet ládájába mind visszahullhatunk.”²

² Kazanlár Emil: A Bábjáték (Műhelytitkok), 10. oldal

(Omár Khájjam X. századi perzsa költő verse, Baranyi Angéla fordítása)

A Bábu

A báb az emberiség egyik legfigyelemreméltóbb és legösszetettebb találmánya. A bábu ugyanis nem csupán egy tárgy, hanem olyan médium, amely a megszemélyesítésen keresztül képes sajátos érzelmi és gondolati tartalmak közvetítésére. A báb szuggesztív ereje – képiségének és stilizáltságának köszönhetően – gyakran mélyebb és maradandóbb hatást gyakorol a nézőre, mint az élő színészi játék, amely a valósághoz közelebb álló, de kevésbé absztrakt kifejezési formával él. Ez a sajátos hatásmechanizmus teszi indokolttá, hogy vizsgáljuk: mi is tesz egy tárgyat bábként alkalmassá a színpadi közlésre? Székely György a „Bábuk, árnyak” című kötetében a bábót olyan, ember által készített vagy tudatosan felhasznált tárgyként határozza meg, amely konkrét célt szolgál, s amelynek használata színpadi szituációba ágyazódik. Szergej Obracev meghatározása szerint a báb „egy élőlény plasztikus általánosítása”, amelyet egy élő személy mozgat, és ezáltal sajátos életre kelt. A bábu megelevenítése csak akkor nyer értelmet, ha mozgása értelmezhető, és egy narratív struktúrába – cselekménybe – illeszkedik. A bábjáték tehát három elemet igényel: egy karaktert megszemélyesítő bábót, egy játékost, valamint egy színpadi történetet vagy jelenetsort, amely lehetővé teszi a közönség számára a jelentésképzést. A bábművészet eredetének kérdése régóta foglalkoztatja a kutatókat. A báb és az árnyjáték kialakulásának pontos helyét és idejét nem tudjuk meghatározni, mivel ezek a jelenségek több földrajzi térségben, egymástól függetlenül is megjelentek. Funkciójuk azonban az adott társadalmi és kulturális kontextusban mindig az adott közösség világképéhez és hitrendszeréhez illeszkedett. A kezdetekben a bábokat gyakran mágikus eszközként használták – rituális gyakorlatok, szertartások során kaptak szerepet –, nem a művészet, hanem a közösségi gyakorlat és a kultikus cselekmény részeként. A néprajzi és vallástörténeti források tanúsága szerint a bábuval végzett cselekmények gyakran a „kultikus szöveg” reprodukciói voltak, ahol a tárgy az érzelmi és értelmi átélés révén „valóságosan létezővé” vált a résztvevők számára. A bábu így nem csupán jelkép, hanem aktív szereplője lett a közösségi tapasztalásnak. A bábhasználat alapvető pszichológiai mechanizmusokra is épül. A fejlődéslélektan szerint már a kisgyermek is alkalmazza a szimbolikus és projektív tárgyhasználatot, ami a szerepjáték és a behelyettesítés formájában jelenik meg. A „cselekvésben gondolkodás” a gyermekkor spontán kifejezőeszköze, amely a világ megértésére és strukturálására irányul. Ez a jelenség kulturális síkon is megfigyelhető: az archaikus közösségek tagjai a báb és az árny révén képviselték, értelmezték és újrajátszották a számukra fontos jelentéseket, anélkül, hogy feltétlenül transzcendens lényként tekintettek volna a bábura. A báb tehát nem egyszerű tárgy, hanem jelentéshordozó médium, amelynek működése kulturális, esztétikai és pszichológiai szinten egyaránt értelmezhető.

A mágikus és a mitikus bábjáték ázsiai gyökerei

Jelen dolgozat a továbbiakban elsősorban az indiai színházi hagyományokra, ezen belül is a rasa fogalmára koncentrál, mivel ez az esztétikai szemlélet adja meg azt az alapvetést, amelyen keresztül a báb, mint művészi és nevelési eszköz kortárs értelmezésben is új megvilágításba kerülhet. A mágikus bábjáték jellemzően rituális cselekmények részeként alakult ki és maradt fenn, míg a mitikus bábjátékok nagy vallási rendszerekhez kapcsolódnak, s ezek keretében mítoszokat jelenítenek meg. Kazanlár Ámin³ kutatásai szerint⁴ a bábművészet szülőföldje Ázsia, azt azonban nem tudni, hogy Indiában, Jáván vagy Kínában vannak-e a legősibb gyökerek. A bábjáték legkorábbi említése, amiről ma tudunk, a Mahábháratában, a hinduizmus legrégebbi mitológiai eposzában található, amely i.e. 1000 előttől származik. Ez az eposz leírja két fiatal lány vágyakozását egy olyan bábu után, amely tud repülni, virágot szedni, táncolni és varni. Egy másik hindu mitológiai mű, a Rámájana (szintén Kr.e. 1000 körül) szintén utal a bábjátékra. A bábjáték egyik legkorábbi kínai említése az ősi költészet antológiája alapján körülbelül i.e. 1000-re tehető. (Szet Cé verseskötete). Arról, hogy ki hozta létre az első hindu bábjátékot, semmit nem tudunk, de mitológiának azért vannak válaszai erre a kérdésre: a legenda szerint az istenek istenének, Sívának felesége, Parvati, egy napon csodálatos bábót készített, amíg férje távol volt, attól való félelmében viszont, hogy az Úr Siva haragját magára vonja azzal, hogy „emberfélét alkotott”, a bábót egy szikla mögé rejtette. Siva azonban a mindent látó harmadik szemével látta, mi történt és megnézte a bábút, ami annyira megtetszett neki, hogy egy mozgó marionettkapoccsal egy madzaghoz kötötte, lelket lehelt belé, és az emberek közé eresztette, hogy szórakoztassa azokat. A hindu bábjátéknak két típusa van. Ez egyik az indiai mitológián alapuló bábszínház. E darabok témáit az indiai brahmanizmus vallás papjai adták a bábosoknak. Ezek a bábjátékosok a legmagasabb kasztba tartoztak, a bráhmama osztály egy alacsonyabb ágába. A bábjátékos neve Sutradhara volt, ami szanszkritul azt jelenti, hogy a fonál tulajdonosa, aki „a szálak kézbentartója”. A modern hindi nyelvben is használják ezt a kifejezést a színházigazgatóra, ami arra utal, hogy az indiai „élő színház”, pont úgy, mint a balett, a bábjáték után keletkezett, és valószínűleg abból fejlődött ki.⁵ A bábjáték és az árnyjáték kezdetei Indiában a Kr.e.6-5. századra nyúlnak vissza. Az árnyék bábjátékot, a botokkal való bábozást és a zsinórokkal való bábozást egy Theri Gatha című régi buddhista szöveg említi, de a két nagy epikus nyelven írott eposz, a Mahábhárata és a Rámájana is ebben az időben íródott. Ezek mellett később a feudális hősök mondái is megjelentek. A tamil

³ <https://www.kazanlar.hu/kazanlar-amin-emil-1939-2021/>

⁴ Kazanlár Emil: A Bábjáték (Műhelytitkok), 7. oldal

⁵ Kazanlár Emil: A Bábjáték (Műhelytitkok), 8. oldal

klasszikus irodalomban – különösen a Kr. e. 1. században íródott Silappatikaram⁶ és Tirukural⁷ című művekben – is találhatóak bábjátékra vonatkozó utalások. Az ókori hindu filozófia a bábszínészt különösen nagyra értékelte: a Mindenható Istent gyakran hasonlították bábjátékoshoz, az univerzumot pedig bábszínpadhoz.

Az ókori hindu filozófusok a bábszínészeknek adták a legnagyobb elismerést: a Mindenható Istent egy bábszínészhez, az egész világegyetemet pedig egy bábszínpadhoz hasonlították. A Bhagavad-Gítá szerint az Úr három fonál – sattva, rajas és tamas – segítségével mozgat minden létezőt. A „puppet” szó gyöke a latin *pupa* (baba) szóból ered, amely angolul lárvát is jelent (a báb lárvából pillangóvá váló válásának metaforájaként – a szerk.) A muszlim hódítások után az iszlám művészet és művészeti gondolkodás vált uralkodóvá, és az élőlények ábrázolása tilos volt. A 17. századtól kezdve azonban megkezdődött az európai gyarmatosítás, és az eredeti gyakorlatokat súlyosan aláásták. A hagyományos szellemi élet minden formája elveszett, különösen a városi területeken. A falvakba visszahúzódó hagyományos művészetek nem fejlődtek, de megőrizték régi jellegzetességeiket, amelyeket a 19. és 20. században fedeztek fel újra. Érdekességképpen említem meg, hogy Európa területéről nem maradt fenn szinte semmi, amiből rituális jellegű bábhasználatra, vagy valamilyen sámánisztikus gyakorlatra lehetne következtetni, az egyetlen, ami erre utal, épp Magyarországról származik: egy tyukodi cigány ember egy papírból készített, mozgó végtagú bábút táncoltatott, cérnán. A babona úgy tartotta, hogy a bábút akasztott ember köteléből varrták, s hogy játék előtt a játékos a szellemekkel beszélgetett. A játékos és a nézők közé seprűt tettek, hogy ezt elhárítsák. Hasonló játékokról Baranya, Somogy, Zala, Vas és Szatmár megyék falvaiból is beszámoltak.⁸ A rituális színház Indiában⁹ Kr. u. 1000-1700 között volt népszerű, és ma is létezik. Kialakulása összefüggésben állt India politikai változásaival, illetve a különféle regionális nyelvek megjelenésével az országban. A klasszikus színház a Natyaszasztrára¹⁰ támaszkodott, formája kifinomultabb, városiasabb, ezzel szemben a hagyományos színház vidéki gyökerekből eredt, egyszerűbb, közvetlenebb formát öltött, jobban kapcsolódva a vidékhez. A 15-16. században a népszínház megerősödött a különböző régiókban, helyi nyelveken. Kezdetben tisztán a vallás, a helyi legendák, mitológia köré épült. Később tartalma világiasodott, romantikus, vitézi népi történetekre, helyi hősök életére összpontosított.

⁶ <https://en.wikipedia.org/wiki/Cilappatikaram>

⁷ https://beezone.com/current/hindu_timeline.html

⁸ Székely György: Bábuk, árnyak – A bábművészet története (Budapest, 1972, 16. oldal)

⁹ <https://www.culturopedia.com/ritual-theatre/>

¹⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Natya_Shastra

A Nátjasasztra lényege, történelmi gyökerei¹¹

A Nátjasasztra egy ősi indiai, terjedelmes értekezés, amelyet hagyományosan Bharata Muninak (ókori India egyik legjelentősebb bölcse)¹² tulajdonítanak, s amely a dramaturgia, a tánc, a zene és az előadóművészet különböző aspektusait foglalja össze rendszerezett formában. Keletkezésének pontos ideje ismeretlen, de a tudósok többsége szerint szövegének első változatai a Kr. e. 200 és Kr. u. 200 közötti időszakra tehetők. A mű az indiai színházesztétika egyik legfontosabb alapszövege, amely a klasszikus indiai előadóművészetek elméleti alapjait fogalmazza meg. Kiemelkedő jelentőséggel bír a rasasutra, amely a nézői érzelmi átélés (rasa) fogalmát és az azt kiváltó művészi hatásmechanizmusokat írja le. A későbbi indiai esztétikai és filozófiai gondolkodásban is mérföldkönek számít. Bharata Muni műve nem csupán művészeti kézikönyv, hanem spirituális és filozófiai útmutató is, amely az előadóművészetet a dharma (kozmikus rend) közvetítőjeként értelmezi. A *Nátjasasztra* szerint a színház célja nem pusztán a szórakoztatás, hanem az emberi tudat átalakítása és a transzcendens értékek közvetítése. Az elsődleges cél, hogy a hallgatóságot egy másik, párhuzamos, csodálkozással és boldogsággal teli valóságba repítsék, ahol megtapasztalják saját tudatuk lényegét, elmélkednek spirituális és erkölcsi kérdésekről. A néző/játszó bekerül a játékba, és megújulva kerül ki onnan, mint egy pillangó - sok művészeti terület alkalmas erre, leggyakrabban a képzőművészet és a zene, ami eszünkbe jut, de a báb, a mesealkotás, a bábkészítés egy olyan komplex műfaj, ami sok mindent magába foglalhat az előzőleg felsoroltakból. Az előadás révén a néző egy másik valóságba kerül, ahol kapcsolatba léphet belső világával. Ez a szemlélet nem a színpadon megjelenített érzelmek másolását célozza, hanem annak „ízét”, finomított élményét nyújtja a néző számára. A befogadás így válik egyfajta transzformatív élménnyé – a tudat tágulásának és megújulásának eszközévé. Ez a filozófia részben vagy egészében összhangban áll a nyugati rituális színház alapelveivel. A katarzis – az indulatok megtisztuláson keresztüli feloldása – olyan folyamat, amely mélyen a gyógyító rítusok színháztörténeti gyökereiben gyökerezik. A katarzis az indulatoktól a megtisztulásig tartó folyamat, mely nem tagadja le a gyógyító rítusokban gyökerező múltat. A rituális színház esztétikai és terápiás elvei tehát közös alapokra épülnek a keleti rasa-szemlélettel. A modern színház sok esetben átvette a rítusok közösségformáló és érzelmi feldolgozást segítő szerepét: újra értelmezte a rítusokat, mint közösségi eseményeket, amelyek pszichológiai és spirituális hatást gyakorolnak a résztvevőkre.

¹¹ Dr. Birbal Saha: Probing the Stint of Rasa: Natyasastra and Forms of Arts
(https://www.academia.edu/109153492/Probing_the_Stint_of_Rasa_Natyasastra_and_Forms_of_Arts)

¹² <https://www.britannica.com/biography/Bharata-Indian-sage-and-writer>

Az emberi tapasztalat tükre¹⁴

A *Nátjasasztra* címe fordítható úgy is, mint „a dráma (tánc) tudása”. Részletesen tárgyalja az előadóművészet – például a tánc, a dráma és a zene – elméleti és gyakorlati aspektusait. Bár nem utal közvetlenül a bábművészetre, az emberi színház producer-rendezőjét *Sutradhár*-nak nevezi, ami „a húrok tartóját” jelenti. (A *Sutradhár* szó jelentése: száltartó. A *szútra* szanszkritul formulát vagy cénát jelent – olyasmit, ami kijelöli az irányt –, a *dhára* pedig azt jelenti, hogy tart.) Elképzelhető, hogy a szó már a *Nátjasasztra* keletkezése előtt is jelen volt a színházi nyelvhasználatban, jelentésének lényege azonban a marionettszínházhoz kapcsolódhat. (A marionett zsinórokkal felülről mozgatott báb.) Ázsiában, India Bihar államában találhatók a legősibb botbábok, amelyeket aratási termékenységi rítusok során használtak. Az indiai áldozati bábokat zsinóron felfüggesztve őrizték a templomokban. A *Nátjasasztra* lényegében tükörként szolgál, amely visszatükrözi az emberi tapasztalat sokféleségét. A tánc, a zene és a dráma előadásai révén a művészek múltó érzelmeket testesítenek meg, elbűvölve a közönséget és bevonva őket az élménybe. Az ünneplés örömétől a bánat mélységéig az érzelmek teljes skálája bontakozik ki a színpadon, rezonálva a nézők belső világával. A *Nátjasasztra* az érzelmi állapotok bonyolultságát vizsgálja, teret engedve az előadók kifejezőerejének és a közönség érzelmi részvételének, így hozva létre egy sajátos érzést – *rasát* –, amely az előadás után is megmarad. A mű az előadást eszközként használja tudás átadására és érzelmek kiváltására, ezzel hidat képezve előadó és közönség között. Három különböző definíciót kínál a drámára, melyek eltérő nézőpontokat képviselnek - a történetmesélés, az érzelem, valamint az előadó és a néző közötti kapcsolat jelentőségét:

1. definíció: Tükör a világhoz – Egy nagy színpadként írja le, amely a hét kontinens különféle érzelmeit, cselekedeteit és tapasztalatait tükrözi. Az emberi létet mutatja be, az *asurák* (gonosz szellemek)¹⁵, királyok és házigazdák ábrázolásán keresztül, reprezentációval és gesztusokkal. A kortárs színházban a színészek kifejező mozdulatokkal és gesztusokkal keltik életre a karaktereket, megjelenítve érzelmeiket és tetteiket.

2. definíció: Minden történet része – a mítosztól a hétköznapiakig – Leszűkíti a fókusz azokra a történetekre, amelyek megelevenítik a drámát. A *Natyát* úgy azonosítja, mint „védikus hagyományból származó történeteket, valamint félig történelmi meséket, amelyek örömet hoznak a világba.” Magában foglalja a szöveget, a jelmezt és a *szattvát* (belső létállapotot). A részletes

¹⁴ <https://natya-shastra.in/the-essence-of-natyaveda-natyashastra/>

¹⁵ [https://hu.wikipedia.org/wiki/Aszura_\(hinduizmus\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Aszura_(hinduizmus))

forгатókönyvek és összetett jelmezek segítségével az előadók mély érzelmi rétegekbe hatolnak, közvetítve belső világukat a közönség felé.

3. definíció: Érzelmek a reprezentáción keresztül – Ez a meghatározás közvetlenül a dráma lényegéhez vezet: az emberi tapasztalathoz. A *Nátjasasztra* szerint ez „istenek, démonok, királyok és földi házigazdák hőstetteinek mimikája, amely gesztusokon, szavakon és jelmezeken keresztül jelenik meg.” A zene és a tánc integrálása fokozza a drámai élményt. A zenészek és táncosok harmonikus együttműködése multiszenzoros látványt teremt, amely magával ragadja a közönséget, és erősíti az előadás történetmesélő erejét.

A *Nátjasasztra* drámafelfogása tehát messze túlmutat a pusztá szórakoztatáson: eszköz a világ megértésére, az érzelmi megtapasztalás elmélyítésére és az emberi kapcsolódás erősítésére. A dráma a létezés rétegeit tárja fel, egyszerre tanít, vigasztal, tükröt tart és átlényegít. E komplex működés középpontjában a *rasa* fogalma áll, amely a néző belső élményének kulcsa. A következőkben a *rasa* rendszerén keresztül vizsgálom meg részletesebben, hogyan valósul meg ez az átlényegítő hatás, és milyen szerepet játszhat ebben a bábművészet.

A rasa elmélete: az esztétikai élmény lényege

A *rasa* elmélete az indiai esztétikai és színházi hagyomány egyik alappillére. A fogalom központi gondolata, hogy a művészeti alkotás – elsősorban a színház – célja nem a valóság pusztá reprezentációja, hanem a néző esztétikai tapasztalatának kiváltása. A *rasa* szó jelentése: „íz”, „élvezet” vagy „érzéki megtapasztalás”. Az előadóművészet feladata, hogy az alapvető emberi érzelmekből (*bháva*) kiindulva olyan stilizált formát hozzon létre, amely a befogadóban a megfelelő megfelelő érzelmi rezonanciát, azaz a *raszát* idézi elő. A *Nátjasasztra* tizennyolc *rasa* és a hozzájuk tartozó érzelmi alapformák rendszerét ismerteti. A klasszikus nyolc fő *rasa* a következő: *srngara* (szerelem), *hasya* (nevetés), *karuna* (részvét), *raudra* (harag), *vira* (hősiesség), *bhayanaka* (félelem), *bibhatsa* (undor), *adbhuta* (csodálat). Később egy kilencedik, a *santa* (nyugalom, béke) *rasa* is elfogadottá vált. A *rasa* nem közvetlen pszichológiai érzelem, hanem egyfajta esztétikai minőség, amely az előadó és a befogadó közötti kapcsolaton keresztül születik meg. Ennek közvetítői az úgynevezett *abhinaya* (kifejező) formák: 1. *angika abhinaya* – testbeszéd, mimika, mozdulat, 2. *vacika abhinaya* – beszéd, hanghasználat, ének, zene, 3. *aharya abhinaya* – jelmez, kellék, díszlet, 4. *sattvika abhinaya* – a belső érzelmi és mentális állapotok külső megnyilvánulása.

A színházi élmény során a néző nem az előadó érzelmeivel azonosul, hanem az érzelmek esztétikai „ízét” tapasztalja meg. Wallace Dace¹⁶ szerint a *rasa* olyan sajátos esztétikai minőség, amelyben az érzelem már nem pszichológiai, hanem művészi formában, átlényegítve jelenik meg. Mary E. D. P. Chin¹⁷ a *rasa*-élményt egyfajta meditatív és reflektív állapotként írja le, amely lehetővé teszi, hogy a néző tudatosan, mégis mélyen azonosuljon az előadásban megjelenített érzelmi világokkal.

*„Az esztétikai élmény lényege/ A rasa a szó és a jelentés ötvözte,
amely megfürdeti az olvasók elméjét/ a boldogság illatával.
Ez a költészet igazsága, / amely szüntelenül ragyog.
Tiszta a szív, ez még túl van a szavakon.” Hrsikesa¹⁸*

A *rasa* fogalma az indiai művészetek – különösen a klasszikus színház és tánc – központi eleme. A *Nátjasasztra* részletesen vizsgálja, hogyan alkalmazható a *rasa* a művészet különböző formáiban, miként képes érzelmeket ébreszteni, és hogyan vezetheti a befogadót a halandó világból a spirituális és erkölcsi tudat tágabb birodalmába. A szanszkrit „*rasa*” szónak különböző és széles körű jelentése van, többek között „*nedv*”, „*íz*”, „*íze*”, „*élvezete*”, „*vize*”, „*íze*”, „*leve*”, „*lényege*” és „*érzése*” – és alapvetően azt az esztétikai élményt jelöli, amelyet a néző egy előadás során megtapasztal. Ez a költői kifejezésmód a szerző látomásos világának megnyilvánulása, amely az olvasó vagy néző számára is személyes élménnyé válik. A *rasa* alapvetően az a szubjektív érzelem vagy íz, amelyet a nézők tapasztalnak egy előadás során. A *rasa* tehát a költő kreatív és látomásos tapasztalatának megnyilvánulása. Az olvasó esztétikai élvezetét is eredményezi. Az olvasó személyessé teszi a versben megismert összetett érzelmi állapotokat. A poétika tehát nem más, mint a szerző és az olvasó szubjektív élménye, ugyanakkor a vers objektív szerkezete és fókusza. Dace megfogalmazásában: „A *rasa* az esztétikai gyönyör által átformált eredeti érzelem.”¹⁹ Bharata Muni meghatározása szerint „a dráma a három világ utánzása”, Az előadás tehát nem pusztán események vagy karakterek utánzása, hanem a „három világ” – a földi, az égi és az alvilági síkok – szimbolikus megjelenítése. A *rasa* és a három világ utánzása együtt alkotja a klasszikus indiai művészetek szívet. A művészet nem csupán a fizikai világ másolása, hanem a pszichológiai és metafizikai dimenziók kifejezése is, amely lehetővé teszi a nézők számára, hogy mély érzelmi élményeket tapasztaljanak.

¹⁶ Dace, Wallace: *A rasa fogalma a szanszkrit drámaelméletben*, *Educational Theatre Journal*, 1963/Oct, pp. 249–254. The Johns Hopkins University Press.

Elérés: JSTOR (<https://www.jstor.org/stable/3204783>), letöltés ideje: pl. 2025. február.

¹⁷ Chin, Mary Elizabeth Diercks Parham (2006): *Natyastra: The Essence of Performance*. PhD disszertáció, Florida State University. Letöltés dátuma: 2025. március.

¹⁸ [https://en.wikipedia.org/wiki/Rasa_\(aesthetics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rasa_(aesthetics))

¹⁹ Dace, Wallace: *A rasa fogalma a szanszkrit drámaelméletben*, *Educational Theatre Journal*, 1963/Oct, pp. 249–254. The Johns Hopkins University Press

A rasa fontossága és működése

A rasa az indiai esztétika egyik alapfogalma, amely a művészi élmény során megélt érzelmi esszenciát, az „íz” átvitt értelmét jelöli. A fogalom az *érzékeny befogadó* (*sahrdaya*) által megtapasztalt esztétikai gyönyörűségre utal, amely a művészi kifejezés (szöveg, mozgás, zene stb.) hatására jön létre. A rasa nem pusztán egy érzelm, hanem annak magasabb szintű, általánosított formája, amely az esztétikai élmény középpontjában áll. Bharata Muni a *Nátjasasztra*-ban, a VI. fejezetben fejt ki részletesen a rasa-elméletet. Eszerint a rasa az alábbi elemek összhatásából születik: meghatározó tényezők (*vibhava*), következmények (*anubhava*), és átmeneti érzelmi állapotok (*vyabhicaribhava*) – amelyek mind a tartós lelkiállapot (*sthayi bhava*) aktiválását segítik elő¹. Például a szerelem mint tartós érzelm akkor jöhet létre, ha a megfelelő előidéző tényezők (szeretett személy, környezet), testi megnyilvánulások (mosoly, pillantás), valamint kísérő érzések (féltékenység, öröm) együttesen hatnak a befogadóra. A rasa fogalma elválaszthatatlan a bhava fogalmától, amely a lelkiállapotok, belső érzelmi hajlamok összességét jelenti. A bhavák alkotják a rasa szerkezetének alapját, és művészi kifejezés révén aktiválódnak a nézőben. A rasa eredetileg ízérzékelést jelentett az ősi indiai orvosi szövegekben (édes, savanyú, sós, keserű, fanyar, íztelen), innen került át az esztétika fogalmi készletébe². Az esztétikai használatban az „íz” az érzelmek érzékelésének metaforája lett. Abhinavagupta²⁰ (kb. 950–1020) az *Abhinavabharati*²¹ című műben, mely egy kiemelkedő kommentár a *Nátjasasztra*-hoz, az indiai művészetelmélet szintézisét is képviseli. Abhinavagupta a *rasa* (esztétikai íz) fogalmát mélyen elemzi, különösen a *rasasutra* értelmezésében. Az ő értelmezésében a *rasa* az esztétikai élmény csúcspontja, amely során a néző önmagát meghaladva egyetemes érzelmi tapasztalatban részesül. A kommentárban Abhinavagupta hangsúlyozza, hogy a színházi élmény során a néző nem csupán az előadás cselekményét követi, hanem egyfajta transzcendens élményben részesül, amely során az egyéni én határai feloldódnak, és az univerzális tudatosság tapasztalata válik elérhetővé. Ez az élmény nemcsak esztétikai, hanem spirituális is, mivel a művészet révén a néző közelebb kerül a végső valóság megértéséhez. Az *Abhinavabharatí* tehát nemcsak a *Nátjasasztra* elsődleges kommentárja, hanem az indiai esztétika és filozófia egyik alapműve is, amely mély betekintést nyújt a művészet, az érzelm és a tudatosság összefüggéseibe.

²⁰ Abhinavagupta: kasmíri saivita filozófus, kb. 10–11. század

²¹ <https://en.wikipedia.org/wiki/Abhinavabharati>

A rasa összetevői és az érzelmek jelentősége²²

A rasa a művészet szerves része. Az emberi élet vázlatos érzelmek nélkül, és a művészet is az. A művészet nem csak szórakozást nyújt, hanem lényegében szerepet játszik az emberi faj erkölcsi és szellemi felvidításában. Ez az élénkülés lehetetlen az érzelmek vagy Rasa nélkül. A rasa a művészet területén találja meg kivételes kitettségét. Megosztja az előadó által megálmódott és a közönségben vagy az olvasóban kiváltott Rasa élményét, és így az ősi elmélet még a művészet 21. századi koncepciójában is alkalmazhatóvá válik. Egyetlen versnek sincs költői jelentése valamiféle érzelem nélkül (Rasa). A Rasa a következők kombinációjából keletkezik: determinánsok (meghatározók), következmények, kiegészítő pszichológiai állapotok. Az érzelmek a költői (vagy drámai) jelentés magját alkotják. Egyetlen mű sem bír valódi esztétikai értékkel érzelem – vagyis rasa – nélkül. A rasa a meghatározó tényezők, következmények és járulékos érzelmek kölcsönhatásából születik meg.

A rasa alkotóelemei

- **Meghatározó tényezők (vibhava):** Azok az okok vagy ingerek, amelyek kiváltanak egy adott érzelmet.

Példa: Egy szeretett személy jelenléte, amely az erotikus érzelem (sṛṅgāra) megjelenéséhez vezet.

- **Következmények (anubhava):** Az érzelmek külső, testi vagy viselkedéses megnyilvánulásai.

Példa: Mosoly, könny, mozdulatok, amelyek a belső lelkiállapotot tükrözik.

- **Kísérő (járulékos) érzelmi állapotok (vyabharibhava):** Olyan átmeneti, kiegészítő érzelmek, amelyek színezik vagy módosítják a fő érzelmet.

Példa: Szorongás, féltékenység, meglepetés – amelyek rövid időre eltolhatják az uralkodó érzelmi hangulatot.

Tartós lelkiállapotok (sthayibhava): Állandó, stabil érzelmek, amelyek a rasa alapját képezik.

Példa: Szerelem, bátorság, hősiesség.

²² Dr. Birbal Saha: Probing the stint of Rasa: Natyasastra and forms of arts című tanulmánya alapján, https://www.academia.edu/109153492/Probing_the_Stint_of_Rasa_Natyasastra_and_Forms_of_Arts

A rasa „megízlelése”

A befogadó – legyen néző vagy olvasó – akkor „ízleli meg” a rasát, amikor a tartós érzelmi állapot különféle művészi eszközök révén fejeződik ki: szavakban, gesztusokban, mozdulatokban, valamint a sattva, azaz a belső érzelmi finomság vagy szellemi jelenlét hatására. Ez az élmény örömet és belső elégedettséget vált ki – akárcsak egy gondosan elkészített, gazdagon fűszerezett étel elfogyasztása. Maga a *rasa* szó szanszkritul „íz”, „nedvet” vagy „esszenciát” jelent, amely az esztétikai tapasztalásra is kiterjed. Ahogyan a különböző alapanyagok és fűszerek harmóniája teszi ízletessé az ételt, úgy a pszichológiai állapotok összehangolása hozza létre a művészi rasát. A közönség ezeket a lelkiállapotokat szavakon, gesztusokon, mozdulatokon keresztül „kóstolja meg”, és ezáltal mélyen átélt érzelmi reakcióban részesül. Ez a fajta esztétikai ízlelés az indiai előadóművészetek egyik alappillére. Az *ájurvéda* tudománya a *szamjóga*²³ fogalmát – vagyis az anyagok összehangolt kombinációját – a testre és a lélekre gyakorolt hatások szempontjából vizsgálja. A hasonló elv érvényesül az esztétikai élményben is: a különböző elemek kölcsönhatása vagy emel, vagy gyengít – de mindenképp hat. A rasa tehát nem csupán az előadás része, hanem a befogadóban megszülető érzelmi minőség. Ahogyan egy étel íze különféle fűszerek, alapanyagok és főzési technikák összhatásából áll elő, úgy a rasa is különféle lelkiállapotok és kifejezési formák együttes eredménye. A tartós pszichológiai állapotokat más, rövidebb lefolyású érzelmek és kifejezések gazdagítják, amelyek együtt hozzák létre a művészetben megtapasztalható érzelmi teljességet.

„Az érzelmeket ki kell nevelni, és csak ezután válhat a művészet a morál vivőközegévé.

(Szentirmai László) ”²⁴

²³ A *szamjóga* a kognitív tudás és az általa hivatkozott tárgy közötti összefüggés vagy kapcsolat, amelyet a megismerés alapvető aspektusának tekintenek. Forrás: <https://www.wisdomlib.org/concept/samyoga>

²⁴ Művészeti nevelés kora gyermekkorban, Módszertani kaleidoszkóp Szerkesztette: Podráczky Judit Budapest, 2013

A szamjoga gyakorlata

A „szamjoga”²⁶ egy szanszkrit kifejezés, amely „egyesülést” vagy „kapcsolatot” jelent. Gyakran használják különböző összefüggésekben az indiai filozófiában, művészetekben és spiritualításban.

Néhány kulcsfontosságú aspektusa:

- Az ellentétek egyesítése: Filozófiai kontextusokban a szamjoga utalhat a kettősségek egyesítésére, mint például a fizikai és a spirituális, az anyagi és az anyagtalan, vagy az egyéni én és az egyetemes tudat.
- Jóga: A kifejezés a jóga-hoz is kapcsolódik, ami egyesülést vagy a test, az elme és a szellem egyesítésének gyakorlatát jelenti. Ebben az összefüggésben a lényünk különböző aspektusainak integrálásának folyamatát jelenti a harmónia és a megvilágosodás elérése érdekében.
- Az előadóművészetben: A klasszikus indiai színházban és táncban a szamjoga az előadás különböző elemei közötti harmonikus kapcsolatra utalhat, mint például a zene, a tánc és a színészi játék összjátéka. Azt hangsúlyozza, hogy a különböző művészi kifejezések hogyan kapcsolódnak össze, hogy egységes élményt nyújtsanak a közönségnek.
- Az irodalomban: A költészetben és az irodalomban a szamjoga utalhat a témák, a szereplők vagy az elbeszélői stílusok egyesítésére, ami egy összefüggő és gazdagított elbeszélést hoz létre.

Összességében a szamjoga a kapcsolat és az egység fogalmát testesíti meg a különböző dimenziókban, legyen szó spirituális, művészeti vagy irodalmi területekről. A gyakorlatban ez egy ideamintával (pl. igazságosság, hősiesség), vagy érzelemmel (öröm, szerelem, hála) való egységállapotot, egy, a hétköznapiól különböző, megváltozott tudatállapotot jelent, ami változást, transzformációt (átalakulást, átváltozást) eredményez a gyakorlatot végzőben az esztétikai tapasztalat által. A szamjoga gyakorlata írja le a különböző bhavák (érzés, érzelem, hangulat, elkötelezett tudatállapot) egységét a rasa elméletben. A rasa kontextusában a szamjoga a különböző érzelmek és érzések egyesülését írhatja le, amelyek mélyreható reakciót váltanak ki a közönségből. Kiemeli a különböző érzések összekapcsolásának fontosságát, hogy fokozza az előadás általános érzelmi élményét. A buddhizmusban a szamjoga olyan egyesülést vagy társulást jelent, amely arra készíti a lényeket, hogy kapcsolatot keressenek a kellemes tárgyakkal, illusztrálva a kötődés iránti belső vágyat és az élet élvezetére való törekvést.

²⁶ <https://www.wisdomlib.org/concept/samyoga> (Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között)

A rasa alkalmazása a művészetekben

Mind a *Nátjasasztra*²⁷, mind a *Jágjavalkja-smṛti*²⁸ – egy ősi indiai vallásjogi szöveg (*dharmasásztra*), melyet Jágjavalkja²⁹ bölcsnek tulajdonítanak, aki a védikus és upanisadikus hagyományban kiemelkedő alak – arra a következtetésre jut, hogy a művészet minden formája spirituális jellegű. Olyan erő rejlik benne, amely az egyént a *móksha* (felszabadulás) felé vezetheti. A művészet ebben az értelemben közvetítő közegként működik: képes megerősíteni az elme koncentrációját, és segít az Én felszabadításában.

Az ilyen típusú művészetek alternatív útként jelennek meg, melyek hatásukban összevethetők a *sruti* (a „hallott”, örök érvényű szent szövegek), azaz a Védák és az Upanisadok tanításával. A *Nátjasasztra* szerint az előadóművészetek legfőbb célja, hogy a néző – az esztétikai élményen keresztül – megtapasztalja saját tudatosságát. A drámaíró, a színészek és a rendező közös célja, hogy a nézőben létrejöjjön a *rasa* élménye, és ezzel egyfajta transzformáció történjen benne. A *Nátjasasztra* úgy fogalmaz, hogy „a *rasa* szintetikus jelenség, és minden kreatív művészeti forma – előadóművészet, festészet vagy irodalom – végső célja”. Wallace Dace szerint a *rasa* „egy olyan élvezeti érték, amely valamely elemi emberi érzelemből – például szerelemből, szánalomból, félelemből, hősiességből vagy misztikumból – származik, s ez képezi a drámai mű domináns hangulatát. Ez a domináns érzelem, ahogyan a közönség 'megízleli', más minőségű, mint amit a valóságban élünk meg: a *rasa* tehát az esztétikai élmény által átformált érzelem”.

A színház a klasszikus indiai irodalomtól – például Kalidász műveitől (i. sz. 4–5. század) – az indiai függetlenségi mozgalomig aktív eszköze volt a társadalmi változások és értékek közvetítésének. Akár Kalidász, akár Shakespeare darabjainak színrevitele esetén, a színház mindig a *Nátjasasztra* szabályait követve törekedett a kívánt érzelem – a *rasa* – felidezésére. A *rasák* különböző módokon jelennek meg az előadóművészetekben. Az egyik legfontosabb eszköz a színész arckifejezése, amelyet a klasszikus indiai táncművészetben *rasa-abhinaya*-nak neveznek. Ennek egyik formája a *mukhábhinaja* (arcjátékon alapuló pantomim), amely a szavak és párbeszédok mellőzésével testmozgások és mimika révén idézi elő a kívánt érzelmi állapotot.

²⁷ Bharata Muni. *The Nāṭyaśāstra of Bharata: With English Translation* (Translated by Manomohan Ghosh). Asiatic Society, 1950–1961 (2 vols).

²⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Yajñavalkya_Smṛiti (Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között)

²⁹ Olivelle, Patrick (trans.). *The Law Code of Yājñavalkya: A Translation of the Yājñavalkya Smṛti*. Oxford University Press, 2005.

Az indiai klasszikus zenében a *rága* – amely nem konkrét zenemű, hanem előadási rendszer – egy adott hangulat felidézésére szolgál. Itt a zenész feladata, hogy a hallgatóban létrehozza a megfelelő rasát. A hindu esztétikai hagyományban minden rága és zenei előadás célja, hogy valamelyik alapvető rasát – például szerelem, hősiesség, csodálat – előidézze. A szanszkrit irodalmi hagyomány, különösen Kalidász művei – például a *Kumárasambhava*, a *Sakuntalá* vagy a *Meghadúta* – is kiváló példái a rasák megjelenítésének. A vizuális művészetekben a *Shilpa-sásztrák* (az indiai szobrászat és építészet elméletei) is a rasa elméletét követik, amikor formák, kifejezések és struktúrák révén esztétikai hatást gyakorolnak. A későbbi indiai hagyományban kilenc alapvető rasa (*nava rasa*) jelenik meg. Az indiai templomi szobrászatban ezek gyakran kézzelfogható formában is megjelennek – például az Ajanta- és Ellóra-barlangok, a Kailász-templom, Khadzsuráho vagy Konárk építészeti és szobrászati emlékei mind a rasa esztétikai elvének fenséges megvalósulásai.

Esztétikai tapasztalat, küszöbtapasztalat és transzformáció

A 19. és 20. század fordulóján végbement performatív fordulat és a testkultúra elfogadása ismét a diskurzus részévé tette azt az elképzelést, mely szerint a színház transzformatív performansz. Mennyiben egyeztethetők össze az előadások által közvetített tapasztalatok különleges minőségének kérdései, koncepciói a küszöbtapasztalatként meghatározott esztétikai tapasztalattal? A színházi előadások feltételezhetően biztosítják a transzformáció lehetőségét, és a résztvevők (játékosok és nézők) megváltozását idézhetik elő. A Natyasastrában értelmezett *rasa* fogalma egy ténylegesen testi-spirituális állapottá változtatja a diszpozíciókat. A nyolc (vagy kilenc) különböző *rasa* mindegyikének meghatározott, és minden emberben előfeltételezett életmód- illetve érzelmi diszpozíciója van (pl. erotikus vagy heroikus). Ennek a fogalomnak eleme a liminaritás és a transzformáció tapasztalata. A transzformáció mind a rítusokban, mind a színházban megjelenik, mint átalakító jelleg. Ezt a fajta átalakulást a színházi működéseket tárgyaló tanulmányokban inkább a *katarzisz* fogalmának tulajdonítják, mivel a katartikus tapasztalatok is limináris és transzformatív természetűek. A liminaritás (latin: *limen*, 'küszöb') a kulturális antropológiából átvett fogalom, amely átmeneti állapotot vagy küszöbhelyzetet jelöl. Elsősorban Arnold van Gennep és később Victor Turner használta a rítusok szerkezetének leírására. Egy limináris állapotban az egyén már nincs a régi státuszában, de még nem lépett be az újba – az identitása, szerepe, érzékelése átalakulóban van. Ez az „in-between”, azaz „két világ közti” létforma rendkívül fogékony a változásra, nyitott a transzformációra.

A Natyaszasztrában megjelenő rasa-elmélet pontosan ilyen limináris élményre épít: a néző, aki az előadás során valamilyen érzelmi „ízben” (rasában) részesül – például hősiesség, szerelem, együttérzés, borzongás –, egyfajta átmeneti tudatállapotba kerül. Ebben az állapotban felfüggesztődnek a hétköznapi én-határok, és a befogadó egy testi-lelki tapasztaláson keresztül válik részévé annak az érzelmi világnak, amelyet az előadás közvetít. Ez a limináris tér hasonló ahhoz, amit a rítusok (különösen az iniciációs vagy gyógyító rítusok) során tapasztalunk: az egyén kilép a hétköznapi valóság rendjéből, és belép egy szimbolikus, koncentrált időbe és térbe, ahol a belső átalakulás lehetősége adott. A transzformáció – vagyis a lélekállapot, az énkép, vagy az érzelmi viszonyulás megváltozása – ennek a limináris fázisnak az eredménye. A színház – különösen a rituális gyökerekkel rendelkező színházi formák – képesek hasonló limináris állapotokat létrehozni. Amikor a néző (vagy a játészó) valóban bevonódik az előadásba, és érzelmi élményként éli meg a történetet, akkor a katartikus hatás nem csupán tisztító, hanem átalakító erejű is lehet. Ez a katarzis tehát nem pusztán érzelemlevezetés, hanem a liminaritáson keresztül megvalósuló transzformáció. A rasa és a katarzis ebben az értelemben rokon fogalmak: mindkettő olyan átmeneti térben működik, ahol a művészet nem csupán leképez, hanem alakít – testet, érzelmet, tudatot. A 19. századi művelt irodalmi, autonóm művészetnek tekintett színháza sem Fuchs, sem Artaud szerint nem bír olyan erővel, amely átváltoztathatna. Ahhoz, hogy ismét rendelkezzen ilyen erővel, véleményük szerint rítussá kell változnia. Grotowski, Nitsch vagy Schechner rituális színháza, illetve a 60-as évek óta létrejött számos előadása, színház- és performanszművészete irányította erre a figyelmet. Richard Schechner szerint: „Az alapvető szembenállás nem a rítus és a színház, hanem az eredményesség és a szórakoztatás között van. Az, hogy egy bizonyos előadást valaki rítusnak vagy színháznak nevezze el, attól függ, hogy az eredményesség-hatékonyság vagy pedig a szórakoztatás kerül-e előtérbe. Nincs tisztán eredményes vagy tisztán szórakoztató előadás. Minden korban dialektikus feszültség áll fenn az eredményességre és a szórakoztatásra irányuló tendenciák között. A rítusból akkor mozdulunk a színház felé, amikor az aktívan részt vevő közönség egy olyan emberek halmazává esik szét, akik egyéneként fizetnek, és azért jönnek el a műsorra, mert azt valahol meghírdették... A színháztól viszont akkor lépünk a rítus felé, amikor a közönség elkülönült emberek halmazából résztvevőként olvad egybe az előadással.”³¹ Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* című művében így ír: „Amennyiben a színházi előadások visszanyerik a transzformálás bennük rejlő lehetőségét, amit a 19. században állítólag elveszítettek, akkor a rítus paradigmája szerint kell

³¹ Richard Schechner: A performance. (Ford. Regős János) Múzsák, Bp., 1984. 105–107.

szerveződniük, és olyan tapasztalatokat kell lehetővé tenniük, amelyeket a rítus közvetít. Ezek pedig küszöbtapasztalatok.”

Erre a gondolatra épül a színház radikális megváltoztatásának Artaud-i elképzelése is. Ennek főbb pontjai néhány gondolatban:

- A színháznak transzba (vagyis klasszikus küszöbállapotba) kell juttatnia a nézőt, hogy könnyebben és közvetlenebbül hathasson a tudatalattijára, és képessé tegye arra, hogy „tudatosítsa és birtokba vegye az uralkodó erőket, a mindent igazoló fogalmakat.”
- A színházi előadásnak mágikus rítussá kell válnia, mely a nézőnél ördögűzés formájában az átmenet rítusaként megy végbe. Meggyógyítja a civilizációba súlyosan belebetegedett embereket, mégpedig oly módon, hogy „ismét élővé és emberré tudja tenni a nézőt”.

Artaud szerint „akárcsak a pestis, a színház is olyan válság, amely vagy halállal, vagy teljes gyógyulással végződik”. Ez a járvány nemcsak a néző lelkét érinti meg, hanem közvetlenül hat a testére, megváltoztatja az állapotát.

A performativitás esztétikája a határátlépés művészetére irányul. A határ és a küszöb közötti különbség nem az átlépéssel járó veszélyekből fakad. A határ magában foglalja a végpontot. Aki eléri, összeomlik. A küszöb viszont mintha épp az átlépésre buzdítana. Ezért a küszöb olyan köztes hely, ahol minden megtörténhet, és amely lehetőséget ad valamire, módot ad az átváltozásra.

A színrevitel speciális stratégiáján múlik, hogy a határokat nem határként, hanem küszöbként érzékelik-e. Amikor azt állítjuk, hogy a performativitás esztétikája a határátlépés művészetére irányul, ez azt jelenti, hogy a határok küszöbbé válnak, és megszületik a küszöb átlépésének művészete.

A játék elméletei

A 17. században még otthonos varázs, amit a Teremtőből kiinduló láthatatlan erők hálózta be, a felvilágosodás korában elveszett. A művészetek viszont már a hatvanas évek performatív fordulata óta arra alapoznak, hogy *semmi fölött nem rendelkezhetünk*. Ezekben az esetekben a résztvevők átélhetik a világ varázsos voltát³², és saját magukat is a transzformáció folyamatában létezőnek tekinthetik. Ez az élmény testi-szellemi átalakulásként jelenik meg: Lehetővé teszi, hogy az ember megtestesült szellemként mutakozzon meg. Nem uralkodni akar a világ felett, hanem is-is logikával viszonyulni hozzá. Az életben is élni kívánja önmaga performálásának azon módzatait, amelyeket a művészi előadásokban lát példaként. Rousseau amiatt kárhóztatta a színházat, hogy „kedélyünket állandóan felzaklatja, elbágyaszt, elerőtlenít bennünket, képtelenné tesz arra, hogy szenvedélyünknek ellenálljunk” – vagyis küszöbállapotba juttat, és önmagunk elvesztésével fenyeget. Diderot, Lessing, Engel és más 18. századi teoretikusok viszont éppen e megváltoztató erő miatt hangsúlyozták a színház fontosságát. Lessing szerint „képes olyannyira érzővé tenni az embert, hogy a szerencsétlenség időtől és alaktól függetlenül mindenképp megérinti, és arra készteti, hogy önmagára vonatkoztassa”. Miközben az anyagösztön és a formaösztön, az érzéki és értelmi természet egymásnak feszül és örök harcban áll, a hétköznapi ember a „játék”, az esztétikai tapasztalat idejére átmenetileg olyan eszményi emberré válik, akiben a két principium kibékül. Lévi-Strauss a rítus dinamikáját a következőképp írta le: „Létezik egy eleve feltételezett aszimmetria a profán és a szent, a hívők és a misézők, a holt és az élő, a beavatott és a beavatatlan stb. között, a „játék” pedig abban áll, hogy az események segítségével az összes résztvevőt átjuttassa a győztes oldalra”. Az esemény a rítus. Amikorra befejeződik, a beavatandók már beavatottak és valamennyien egyek. Ha a színház beavatáson és részvételen alapuló játék tudna lenni, egyszerre lehetne szórakoztató és sorsmeghatározó.³³ A ritualizált viselkedés az emberi cselekvés teljes skálájára kiterjed; az előadás azonban a rítus különösen felfűtött tere. Ugyanakkor az előadásba még valami beletartozik: a játék. Az előadás munkadefiníciója a következő lehetne: ritualizált viselkedés, melyet a játék szabályoz és hat át. Mi a játék? Huizinga meghatározásában: „Szabad aktivitás, mely – tekintve hogy „nem komoly” dolog, - teljesen tudatosan kerül kívül a „normális” életen, ugyanakkor erősen és teljes egészében magába szippantja azt, aki játssza. Olyan tevékenység ez, mely nem anyagi természetű érdekhez kapcsolódik és haszonra sem lehet szert tenni általa. A saját tér –és időhatárain belül megy végbe, rögzített szabályok szerint, rendezetten. Elősegíti az olyan társadalmi csoportok kialakulását, melyek szeretnék, ha titokzatosság övezné őket, s melyek azzal

³² Fischer-Lichte, Erika. *A performativitás esztétikája*. Ford. Kiss Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009, 249.

³³ Richard Schechner: *A Performance*. Ford. Regös János. Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984., 44.

akarnak nyomatékot adni a rendes világtól való különbözőségüknek, hogy jelmezekkel vagy más módokon álcázzák magukat.” Nincs olyan fajta – írja Schechner – amely a játékkal együtt ne lenne a ritualizált viselkedésfajták széles repertóriumának birtokában is. De csak a főemlősöknél jár együtt, keveredik, kombinálódik a játék és a rítus. Az egyetlen esztétikai elmélet, amit elfogadok, az esztétikumot a játék és rítus különös keverékének tekinti.³⁴ Mi a szórakozás? A játék szórakozás. A játék „nem szabad” (Loizos: a játék más viselkedésforma átszervezése). A játék szabályai, melyek rendet teremtenek egy máskülönben kaotikus szituációban, a szórakozáshoz rendelik a játékot, ugyanakkor eltávolítják a szabadságtól. A játékos tevékenység állandóan szabályokat hoz létre, s bár ezek állandóan változnak, nélkülük nincs játék. Más szóval: minden játék cselekményhez kötött, így nem létezik szabályoktól mentes szórakozás. A szórakozás a mozgási energia többlete. A játékban elkerüljük a valódi ölést. Ha a véletlen úgy hozza, hogy igazi gyilkosság történik, akkor a vadászat már többé nem játék. A tényleges ölésre és játékokra fordított mozgási energiák közötti különbséget érzik szórakozásnak. A szórakozás játék a gyilkolásban.³⁵ Schechner – a *Performance* című könyve végén külön fejezetet szentel az extázis és a transz fogalmainak tisztázására. Azt mondja, két folyamatot lehet azonosítani: a színész vagy elvon, vagy hozzáad. Amikor elvon, ez a sámánok technikája is, az extázis: „úgy jut el az áttetszőség stádiumába, hogy megszabadítja az alkotó folyamatot mind azoktól a gátlásoktól és akadályoktól, melyeket saját organizmusa állít eléje.”. A második esetben, amikor hozzáad, ez a transz, a bali táncosok technikája, amikor „többé vagy mássá válik, mint amikor nem játszik”, Artaud szavaival: megduplázódik. A nyugati terminológiában a kétféle játéktípus a szent színésze (pl. Grotowszki extázisban lévő színésze az Állhatatos hercegben), és a karakterszínész, a színész transzban, „egy másik személy által megszállottan” (Sztanyiszlavszkij mint Versinyin).³⁶ A transzállapot nem egyenlő az öntudat kikapcsolásával, épp ellenkezőleg, a megszállottságot kiváltó tényező és a megszállott ember egyaránt jelen van, a megszállott teljes mértékig tudatos az állapotára. Bizonyos beszámolók rámutatnak, hogy a transz a karakterjátás egyik típusa: „a megszállottság valaki más által, mássá válás” Belo szerint „a transzélmény kapcsolatban áll a belülről érkező impulzusok alá rendelődéssel.” Úgy véli, ez a fajta visszasüllyedés, a menekülés a szigorú szokások elől, alant lenni: egy út, mely a szabadság felé vezet. „Ez nyitja meg az utat a farce felé – és a farce valószínűleg ősi, mint a tragédia”. A színészi alakítás másik oldala az extázis, az „elrugaskodás a testtől, a test kiürítése”.

³⁴ Richard Schechner: *A Performance*. Ford. Regös János. Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984., 77.

³⁵ u.o. 85.

³⁶ u.o. 179.

Antropológiai vonatkozások

Richard Schechner szerint az előző generáció fokozott érdeklődése az antropológia felé nem volt teljesen helyes; a „primitív” ember iránti sóvárgás egy „divatos, modern koncepció, mint az időtlen, kozmologikus, metaforikus és mágikus jelenségek misztikus világának lakójáé”. Lévi-Strauss elfogadja azt, ami speciális a természeti népeknél, anélkül, hogy tagadná, ami minden emberben közös. Nem éleszti újra a „nemes vadember” eszméjét, nem fedi el a különbségeket egy archetipikus mázzal. Schechner úgy véli, azok a vágyálmok, melyek a teljesség után való sóvárgás mentén születnek, igazi alternatívát hordozhatnak a sorsunkkal szemben, ami sok esetben ijesztő, s amelyben, ha nem találunk egy másik alternatívát, szembe kellene nézni a széthullással, vagy a brutális, végérvényes hanyatlással. Szerinte négy kategória van, mely elválaszthatatlan egymástól, s amelyek alapvető jelentőségűek a primitív kultúrákban: 1. Teljesség, 2. Haladás és Organikus növekedés, 3. Konkrétság, 4., Vallásos, transzcendentális élmény. A fogalmak kultúráként különböznek. Amit mi művészetnek, új színháznak hívnunk, azt ők a játék, a tánc, a cselekvés nevekkkel definiálják. Arisztotelész szerint a művészet mimetikus, mely cselekvéseket – mintákat, ritmusokat, fejlődésformákat - utánoz. A negyedik kategóriánál kiemeli a zene, a jóga és egyéb a részvételen és megnyilatkozáson át vezető utakat az igazság felé, mint az életet meghosszabbító tudományokat és a jogagyakorlatokat, de a terápiás csoportokat, a kommunaszínházakat, a színházi kommunákat, a törzsiséget, az „utazásokat”, a kábulatot, az extázist szintén ide sorolja. A „dráma” (görög: dran: csinálni) és az „álom” (angol dream), valamint dram (ófríziai álom, örömkialtás) szavak kapcsolatából Lommel arra következtet, hogy az ember az álom állapotában részesül a természet alkotóerejéből, vagyis ha ilyenkor képes lenne tudatosan cselekedni, akkor, Baumeister szavaival élve „nem a természet után alkotna, hanem úgy, ahogy a természet”, vagyis, akkor nem egy utánzás, egy mimézis lenne, ami a művészet által létrejönne, hanem megszületne maga a teremtő alkotó folyamat. A primitív népeknél a kreatív állapot azonos a transszal, a tánccal, az extázissal. „Az ilyen törzsi szellem hasznos a színház számára. Megszűnik az anomália, és eltűnnek az identitászavarok, helyüket rögzített szerepek és átmeneti rítusok foglalják el, melyek átviszik a személyiséget nem csak egyik státusból a másikba, hanem az énazonosság egyik formájából a másikba is. Az ilyen típusú előadásokat (performance) nevezem „átalakulást beteljesítő előadásoknak” (transformance), mivel az előadás itt az egyik státusból, énazonosságból vagy szituációból egy másikba való átalakulás eszköze.”³⁷

³⁷ u.o. 101.

A bábjáték pszichológiai és spirituális vonatkozásai

(Interjúkivonat Sarkadi-Nagy Lászlóval és Végh Zsolttal, a pápai Pegazus Színház igazgatóival)

A színistúdió elvégzését követően a pápai Pegazus Színház társulatához csatlakoztam, ahol elsajátítottam a bábtechnikát. Sarkadi-Nagy László és Végh Zsolt mestereim lettek ezen a területen. A Pegazus Színházzal a mai napig szoros szakmai kapcsolatban állok, és együtt dolgozunk különböző projektekben, jelenleg „Az amatőr bábjátszás fejlesztése a Kárpát-medencében”³⁸ program keretein belül, amely újabb lehetőséget biztosít számomra a bábművészeti tudásom elmélyítésére, valamint a közösségben történő művészeti munkám fejlesztésére. A beszélgetés szerepe a dolgozatban abban rejlik, hogy rávilágít a bábjáték mélyebb pszichológiai és spirituális dimenzióira, és segít megérteni, hogyan formálhatja a művészet az emberi tapasztalatot és érzelmi fejlődést. A Sarkadi-Nagy Lászlóval és Végh Zsolttal folytatott interjú kulcsfontosságú, mivel a bábjátékot nemcsak mint művészeti eszközt, hanem mint a lélek és az érzelmek kifejezésére alkalmas formát is bemutatja. E beszélgetés során a báb, mint stilizált forma és szimbolikus eszköz, a gyermekek és felnőttek számára is lehetőséget biztosít a belső világuk feltérképezésére. Az beszélgetés segít megvilágítani, hogy a bábjáték nem csupán pedagógiai vagy esztétikai élményt ad, hanem egyfajta transzcendens, spirituális élményt is közvetít, amelyre a mai társadalom elidegenedett, technológiai közegében különösen nagy szükség van. Sarkadi-Nagy László és Végh Zsolt egyetértettek abban, hogy az emberi kíváncsiság az egyik legősibb hajtóerő, amely a világ megértésére és belső összefüggéseinek feltárására ösztönöz. E kíváncsiság kibontakoztatásában a játék, azon belül is a bábjáték kiemelt szerepet kap, különösen gyermekkorban, amikor az én és a világ közötti kapcsolódások még képlékenyek és nyitottak. A báb nem pusztán esztétikai tárgy, hanem stilizált forma, amely szimbolikus üzeneteket hordoz, és érzelmek kifejezésére képes. A gyermeki játékban ez a forma különösen termékeny közeg, mivel a gyermek a báb közvetítésével képes érzelmeket kivetíteni, feldolgozni és megérteni. Az interjúalanyok rámutattak arra, hogy napjaink technológiai közegében az érzelmi intelligencia fejlődése számos kihívással néz szembe, ezért a művészetek – különösen a bábművészet – szerepe felértékelődik. A bábjáték segíthet a fiataloknak az érzelmek felismerésében, kifejezésében és szabályozásában, valamint a közösségi kapcsolódások elmélyítésében. A beszélgetés során hangsúlyossá vált a játék és a művészet transzcendens dimenziója. Az alkotók szerint a valódi művészi kifejezés nem választható el a lét spirituális aspektusaitól: a forma, a szín, az anyag nem önmagáért való, hanem a világ megismerésének és értelmezésének eszköze. A bábkészítés és -használat során az anyag kiválasztása, formálása és megszólaltatása mind egyéni és kollektív tudásrétegek aktivizálását teszik

³⁸ <https://www.cimboraprodukcio.hu/l/amator-babjatszas-fejlesztese-a-karpat-medenceben-program/>

lehetővé. A művészi folyamat során nem ritkán olyan tartalmak is felszínre kerülnek, amelyek túlmutatnak a racionális megértésen, és a befogadóban mély, archetipikus válaszokat hívnak elő.

Sarkadi-Nagy László és Végh Zsolt hangsúlyozták, hogy a bábjáték nem csupán gyermekeknek szóló műfaj, hanem a felnőttek számára is képes kaput nyitni az érzelmi elmélyülés és önreflexió irányába. A bábművészet egyedisége abban rejlik, hogy egyszerre képes stilizálni és fokozni a jelentést: egy-egy mozdulat, forma vagy hang a néző tudattalan rétegeit is megérintheti. Az ilyen jellegű művészet képes alternatív jelentéscélpítési lehetőségeket kínálni a nyugati színházra jellemző katarzis-orientált megközelítéssel szemben. A beszélgetés végkövetkeztetései szerint a bábjáték egyetemes emberi szükségletre rezonál. A báb közvetítésével történő önkifejezés és világértelmezés nem egy szűk réteg privilégiuma, hanem olyan mély emberi tapasztalat, amely korokon, kultúrákon és hitrendszereken átível. A bábjáték során megjelenő stilizáció, az anyagokkal való érzékeny bánásmód és a képzelet szerepe egy olyan színházi formát hoz létre, amely alkalmas a létezés komplexitásának és a belső világ feltérképezésének művészi megközelítésére. Az interjú rávilágított arra is, hogy a bábművészet nemcsak pedagógiai vagy esztétikai eszköz, hanem egzisztenciális jelentőséggel is bírhat. A kortárs társadalom kihívásaira – mint az elidegenedés, az érzelmi zártság vagy a közösségi kapcsolatok gyengülése – válaszul a bábjáték olyan szimbolikus és élményszerű nyelvet kínál, amely képes újra összekapcsolni az egyént önmagával és a másik emberrel. A játék élménye így válik a személyes és közösségi gyógyulás eszközévé.

A bábjáték pedagógiai alkalmazása nem csupán az oktatásban, hanem a művészeti nevelésben is egyre fontosabb szerepet tölt be. A báb mint médium képes ötvözni a játékosságot, a kreativitást és az esztétikai élményt. Különösen a gyermekkori fejlődés szempontjából fontos médium, mivel képes egyszerre stimulálni a vizuális, auditív és taktilis érzékelést. A báb segítségével a gyermek biztonságos módon fejezhet ki olyan érzelmeket, amelyeket más helyzetben nehezebben tudna megfogalmazni. A bábjáték során a gyermek „kívülre” helyezheti a saját belső világát – a bábon keresztül történő kommunikáció segítheti az érzelmi és szociális készségek fejlődését. A bábozás így nemcsak szórakoztat, hanem érzelmi intelligenciát, empátiát és önreflexiót is fejleszt. A művészeti nevelés szempontjából a bábjáték különösen alkalmas az absztrakt fogalmak – például jószág, bátorság, együttérzés – megjelenítésére. A stilizált forma segít elvonatkoztatni a hétköznapi valóságtól, és lehetőséget teremt a szimbolikus szintű értelmezésre. Ez a folyamat a *rasa* elmélet logikájához hasonlóan nem közvetlen azonosuláson, hanem esztétikai tapasztaláson alapul.

A személyközpontú művészetpedagógia

A bábszínház az idők során fontos helyet foglalt el a hagyományos szórakoztatásban ugyanúgy, mint a pedagógiában vagy a terápiában: a bábjátékot sikeresen alkalmazták az érzelmileg és testileg fogyatékos tanulók szellemi és fizikai képességeinek fejlesztésére, és a báb hasznosnak bizonyult a természeti és kulturális környezet megőrzésével kapcsolatos felvilágosító programokban is. (A hagyományos színházhoz hasonlóan Indiában a bábszínház témái is többnyire eposzokon és legendákon alapulnak.) E programok célja, hogy a tanulókat fogékonyra tegye a szó, a hang, a forma, a szín, a mozgás szépségére. A bábkészítésből és a rajtuk keresztüli kommunikációból származó esztétikai elégedettség segíti a gyermek személyiségének mindenre kiterjedő fejlődését. Az ország különböző részeiből származó báboknak saját identitásuk van, melyben tükröződnek a regionális festészeti és szobrászati stílusok. ³⁹ Szentirmai László *Báb egyszeregy* című tanulmányában (Szentirmai , 2013)⁴⁰ a művészeteknek mind az alkotás, mind a befogadás szempontjából különleges, élményszerű oktatási és kulturális lehetőséget tárja fel, amelyeket a pedagógia a művészeti nevelés címszó alatt a nevelés és képzés területére von be, „*a művészetre nevelés helyett a fókuszot viszont a művészettel nevelés értelmében veszi szemügyre.*” Szentirmai úgy tekint a bábjátékra, mint médiumra, amely összművészeti jellegénél fogva (gesamtkuntwerk⁴¹) a legalkalmasabb eszközre a gyermekek fejlesztésben. Hangsúlyozza, hogy mivel mélyebb rétegeket érint meg, mint a magyarázat, inkább az EQ mint az IQ világa, mivel „globális, egyszerű formákat használ, mint a gyermek, ha rajzol, előad, játszik”, tehát nem a logika, az értelem, hanem az érzelmek, indulatok által hat, ami „megfelel a gyermekek látásmódjának”. A megjelenítés dramatikus jellege és fokozottan vizuális, mozgásos jellege pedig ráerősít a gyerekek reakcióira. Egy tanulmány szerint 1948-ban a görög polgárháború elől menekültek gyermekeit elvitték a Bábszínházba, s bár ezek a gyerekek nem tudtak magyarul, az előadást „ugyanúgy élvezték, mint a magyar gyermekek, ugyanott figyelmeztették, buzdították a szereplőket, mint azok is – csak görögül!” Az előadás utáni beszélgetés során, ahol már rendelkezésre állt egy tolmács segítsége, elbeszélgettek velük arról, amit láttak, és a gyerekek el tudták mondani a szöveg lényegét. „Ez a lélek ősi nyelve” (Polcz Alaine). A gyerekek számára a valóságos és a valótlan közötti határok még sokkal transzparensbbek, de a holt dolgok megelevenedését önmagában is csodának, ezzel együtt mégis természetesnek érzékelik. Fontos pszichológiai szempont a kreatív impulzusok szabad gyakorlása a bábok készítése és előadása során. A bábjáték mindenek előtt olyan művészeti forma,

³⁹ Forrás: Az indiai nagykövetség honlapja, fordította a szerk., <https://ccrtindia.gov.in/puppet-forms/>

⁴⁰ Művészeti nevelés kora gyermekkorban, Módszertani kaleidoszkóp Szerkesztette Podráczky Judit Budapest, 2013, Kiadta: Bethlen Gábor Alapkezelő Zrt., 2013 ISBN 978-963-89595-5-3

⁴¹ https://hu.wikipedia.org/wiki/Összművészeti_alkotás

amely kiszabadult a „miniatűr színház” fogalmának fojtogató korlátai közül, és a pusztán befogadáson túli kreatív lehetőségeket kínálja, ezzel egy hatékony pedagógiai eszköz lehetőségét nyújtva. Míg a pedagógia közvetlen, a művészet mindig közvetett. Még az értelmező művészet is rendkívül kreatív, s ez a jelleg segít elkerülni a tanulás során azt a jelenséget, hogy az emberek azt érezzék, prédikálnak nekik. A művészeti oktatás erőssége, hogy nem áll meg a közönség befogadásánál, hanem teremt: megtörténeti a dolgokat. Az így alkalmazott bábjáték segíti az élő beszédet, javítja a kiejtést és a beszédértést, gyakorolja a fizikai koordinációt, és okot ad a csoporton belüli együttműködés és kohézió kialakítására. Értelmet ad az analitikus olvasásnak, elősegíti a művészetekbe ágyazott alapvető értékek jelentésének (család, haza, emberség, barátság, szeretet, hűség, kitartás, becsület, igazságosság stb.) kreatív és produktív feldolgozását.

A Tanulmányok a gyermekszínházról című gyűjteményben⁴² dr. Vekerdy Tamás a „Gyermekszínház – diákszínház, néhány gondolat fejlődéslélektani szempontból” című értekezésében a gyermekszínház jelentőségét tárgyalja. Dr. Vekerdy kiemeli, hogy a kisgyermekkorban a mesék és történetek meghatározó szerepet játszanak a gyermek érzelmi és kognitív fejlődésében. A mesék segítenek a kommunikációban, valósággal és kényelemmel biztosítanak, valamint segítenek a gyerekek félelmeinek kezelésében. Megvitatja a hagyományos mesék félreértéseit, kijelentve, hogy a szakértők elismerik a terápiás értéküket. Olyan neves személyiségek, mint Bruno Bettelheim⁴³ (amerikai gyermekpszichológus és író) kiemelték jelentőségüket a gyermeki fejlődésben, és azt állítják, hogy a mesék inkább igazságokat közvetítenek az emberi tapasztalatokról, mintsem valótlanosságokat. Emellett hangsúlyozza a gyermekszínházban a hagyományos elemek megtartásának jelentőségét, például a zenét és a táncot. Az összefoglaló említi a serdülők szerepét az identitásképzésben, valamint Dr. Vekerdy ajánlásait a színházi szerepvállaláshoz. Összességében Dr. Vekerdy az integritás és a minőség megőrzését hangsúlyozza az érzelmi és kognitív fejlődés elősegítése érdekében a gyermek- és diákszínházban. Kiemeli a bábszínház hatékonyságát a történetek varázslatos aspektusainak közvetítésében, mivel a bábok egyszerűsége lehetővé teszi a gyermekek számára, hogy képzeletüket rájuk vetítsék. A stilizált mozdulatok és maszkok használata mellett érvel a gyermekszínházban, hogy hidat teremtsenek a valóságuk és a történetek varázslatos világa között. Ugyanebben a kötetben találjuk dr. Popper Péter írásait is a gyermekek gondolkodásáról és erkölcsi világról a színházi élmény szempontjából⁴⁴. Az elemzések a gyermekek erkölcsi ítélőképességének fejlődését vizsgálja,

⁴² Földényi F. László szerk.: Tanulmányok a gyermekszínházról, 61. oldal (MSZI, Budapest 1987)

⁴³ https://hu.wikipedia.org/wiki/Bruno_Bettelheim

⁴⁴ Földényi F. László szerk.: Tanulmányok a gyermekszínházról, 50. oldal 88. oldal
https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Sk_Szta_03_Tanulmanyok/?pg=0&layout=s

valamint azt, hogyan befolyásolják ezeket az ítéleteket a színházi tapasztalatok és narratívák, illetve, hogy a művészi kifejezések hogyan igazodhatnak a gyermekek pszichológiai fejlődéséhez: a korai gyermekkorban a gyermekek inkább a cselekedetek következményeivel, mint a szándékkal alapozzák meg erkölcsi ítéleteiket. Az általános iskolába lépve azonban változik a gyerekek gondolkodása, és kezdik a szándékot figyelembe venni az erkölcsi megítélés során. Az oktatási környezetben közvetített üzeneteket annak függvényében kell adaptálni, hogy a gyermek melyik fejlődési szakaszban van. A serdülőkorban a gyermekek által mutatott szolidaritás változik, és inkább a társaik iránti lojalitást részesítik előnyben. Az igazságosság fogalmának fejlődése során a gyerekek fokozatosan figyelembe veszik a szubjektív összefüggéseket. Az erkölcsi fejlődésben az érzelmi komplexitás is kritikus jelentőséggel bír. Dr. Popper Péter kiemeli, hogy a gyermekek fejlődésének és érzelmi tapasztalatainak megértése kulcsfontosságú az oktatás és a színház hatékony tartalmának kialakításában. A művészi kifejezéseknek igazodniuk kell a gyermekek pszichológiai fejlődéséhez, és segíteniük kell az erkölcsi mélyebb megértését.

A bábjáték transzformatív jellegei

„A bábu, ha erőteljes, életszerű hatást akar elérni, szükségszerűen találkozik mozgásában a táncszerűvel.” (Németh Antal)

A bábjáték egy kollektív erőfeszítés eredménye. A bábosok megfelelő emocionális és intellektuális kapcsolata formálja művészetté a produkciót. A többi színpadi formától abban különbözik, hogy a bábozó rejtve marad a paraván mögött (vagy legalábbis a figyelem nem a báb mozgató játékoson, hanem magán a bábon van), de a tevékenysége, az átélt érzések, a közös tapasztalatok és azok világos kifejezése által a darab elengedhetetlen része lesz. A többi művészeti ágban nincs meg az a közvetlen, „személytelen” jelenlét, mint a bábjátékban. Az alkotás öröme így nem a személyes siker közvetlen (és a jellemnevelés és személyiségfejlődés szempontjából nem mindig előnyös) élvezetében van, hanem a publikumban felkeltett, közös munkával felgyűjtött élményben. Ez az erkölcsi többlet igényesebb, körültekintőbb és átgondoltabb munkát követel a bábegyüttesek működését illetően.⁴⁵ A színház és ezen belül a bábjáték tehát összetett művészet, ahol a színészek/bábosok/mozgatók fizikai képességei és felkészültsége alapvető fontosságú. Bár a

⁴⁵ Szőke István: A bábjátékozás ábécéje az ujjaktól a marionettig, (Dunaszerdahely, 1998), Gyűrcsó István Alapítvány Füzetek 12.

NatyaVéda nem foglalkozik konkrétan a bábbal vagy a bábszínházzal, mégis, a táncon (és főként a maszkos játékokon keresztül) ugyanazok a dinamikák működtetik a bábos művészeti ágat, mint a táncét. Fuchs Livia tánc-történész úgy véli, a tánc, mint táncművészet mindig is táncszínház volt, amely hagyományosan tartalmazott színházi elemeket: emberi érzelmeket, a személyiség kifejeződését, drámaiságot, valaminek az ábrázolását, és csak az újabb korban, az 1950-es évektől vált el a tánc a színházról, és kezdett el külön utakon (is) járni. Farkasné Bakai Barbara (2021) bábpedagógus, koreográfus a „Hogyan táncol a báb?” című szakdolgozatában megállapítja, hogy a bábszínházban jellemzően az a kap hangsúlyt, ami „a realista színházi gyakorlatban legtöbbször a szöveg mögé szorult: a vizualitás, a test, a ritmus, a kötetlen, szabályokkal nem behatárolható játék, az eltúlzott, groteszk formák.” (Farkasné, 2021: 33) Dr.Parimal Phadke a Savitrbai Phule Pune Egyetem tanársegédje által írott tanulmányában megjegyzi, hogy minden klasszikus táncforma a Natyasastrát tekinti anyaszövegének. „Érdekes megjegyezni, hogy a klasszikus táncformák egyike sem táncolja teljes mértékben azt a fajta stílust, amelyet a Nátjasasztra rögzít. Ennek logikus oka, hogy a ma látható klasszikus táncformák elsődlegesen a középkorhoz tartoznak, és nem ahhoz az időszakhoz, amikor a Nátjasasztra íródott (...) Voltak olyan koreográfusok, mint a néhai Chandralekha Patel Chennaiból, aki a kortárs táncnak ezen a területén szakértője volt Indiában. A kalarippayattu (Indiai harcművészet egy ága.), a jóga és a Bharatanatyam (klasszikus indiai tánc) fúziója optimális szintre emelte az absztrakciót, mégsem tűnt indiaiatlannak, ami a legtöbbször jellemző a kortárs tánc jelenlegi indiai megjelenésére (...) Érdekes megjegyezni, hogy mivel a kortárs tánc nemcsak a klasszikus tánc már kialakult köreiből, hanem a populáris műfajban is gyökeret vert India talajában (Bollywood asszimilációján keresztül). Most először tapasztaljuk, hogy a kortárs tánc fogalmai befolyásolják azt, ahogyan klasszikus formáinkra tekintünk. Számos indiai klasszikus táncos használja az »absztrakt« fogalmát, amely nélkülözi az Abhinaya-t (jelentőségteljes kifejezés), és amely nem is Nrta (tisztá tánc). Ez teljesen ellentétes a Bharata által lefektetett Abhinaya koncepciójával és ezért ez egy olyan terület, ahol nem tudjuk Bharata Natyasastrájával kapcsolatba hozni - sem a koncepció, sem a kivitelezés szintjén. Valamennyi indiai klasszikus tánckompozíció esetében a »rasa« (esztétikai élvezet) a végső kimenet, de a legtöbb kortárs művészet és a kortárs tánc esetében is minden néző a saját rasáját/esztétikai élvezetét kapja, így az univerzalizáció fogalma nem létezik. A kortárs tánc megbecsülésének útja, hogy a közönség minden egyes tagja úgy értelmezze a darabot, ahogyan ő akarja.”

Transzformáció és transzcendencia

A transzformáció és a transzcendencia két mély filozófiai és spirituális fogalom, amelyek gyakran összefonódnak, de mégis különböző jelentésekkel bírnak. Mindkettő kapcsolódik a változáshoz, fejlődéshez, de más-más módon értelmezik őket. A transzcendencia szó eredetileg a latin „transcendere” (túl, átível) szóból származik, és azt jelenti, hogy valami meghaladja a megszokott, anyagi vagy földi tapasztalatokat. A transzcendencia az a folyamat, amikor egy személy, fogalom vagy élmény túllép a szokványos, érzékelhető világ határain, és valamilyen magasabb, absztraktabb, spirituális vagy metafizikai szintre emelkedik. A transzcendencia kapcsolódhat vallásos, filozófiai vagy személyes élményekhez, amelyek révén az egyén kapcsolatba lép valami „nagyobb” vagy „magasabb” renddel, mint ami a mindennapi életben elérhető. Beszélhetünk spirituális vagy filozófiai transzcendenciáról. Az első egy vallásos élmény, amelyben a személy úgy érzi, hogy egy magasabb isteni vagy kozmikus renddel lép kapcsolatba, a filozófiai transzcendencia pedig metafizikai értelemben az emberi tudat és az érzékelhető világ határain túli, elvont gondolatok és eszmék keresése. A transzformáció szó a latin „transformare” (átalakítani) szóból ered, és az átalakulás, változás folyamatát jelenti. A transzformációval kapcsolatban gyakran azt értjük, hogy valami radikálisan megváltozik vagy átalakul egy új formába, legyen szó fizikai, pszichológiai vagy szellemi átváltozásról. A transzformáció nemcsak a külső világ változását jelenti, hanem belső átalakulást is, amely során az egyén, a társadalom vagy egy másik rendszer új állapotba lép. A transzformáció lehet személyes (egy ember életében bekövetkező változás, amely a tudatosság, a személyiség vagy az értékek átalakulását vonja maga után (pl. önfejlesztés, spirituális ébredés), környezeti vagy társadalmi (a társadalmi rendszerek vagy a kultúra átalakulása, amely új normákat és értékeket hoz létre.), de mindenképpen feltételez egyfajta belső átalakulást, vagyis a gondolkodásmód, a hitrendszerek, a szokások vagy az érzelmi állapotok megváltozását. Bár a két fogalom hasonlóan a változáshoz és fejlődéshez kapcsolódik, van egy fontos különbség: a transzcendencia inkább a "túlmutatást" és a magasabb szintre való felemelkedést jelenti, gyakran egy spirituális vagy filozófiai kontextusban. Ez az a folyamat, amikor valami vagy valaki túlmutat a földi vagy fizikai létezés határain, és egy másik, magasabb rendű állapotot vagy valóságot keres. A transzformáció inkább a „változást” és az „áthelyeződést” jelenti egy másik formába. A transzformáció a folyamat, amely a személyt vagy a dolgokat alapvetően másmilyen állapotba, formába vagy létezési szintre emeli. A transzformáció a bábszínházban olyan művészi eljárás, amelyben a bábok vagy a környezetük, a díszletek, a világok folyamatos változáson mennek keresztül, hogy a történet előrehaladtával új formát, jelentést vagy érzelmi töltetet nyerjenek. A bábszínház sajátos módon képes a valóságot és a fantáziát összekapcsolni, és a transzformáció egyik

legfontosabb eszköze, amellyel a bábok élete, a szereplők személyisége, illetve a történet mesélésének módja dinamikusan változik. A két fogalom tehát különböző aspektusait ragadja meg a fejlődésnek: a transzcendencia inkább a határok átlépését, a magasabb rendű létezést jelenti, míg a transzformáció a belső vagy külső világ átalakulását és átváltozását. Mindkettő fontos szerepet játszik a személyes fejlődésben és a spirituális keresésben ugyanúgy, mint a művészetekben, de más-más módon és célokkal.

A történetmesélés hagyománya Indiában maszkok segítségével⁴⁶

A maszkokat a kinyilatkoztatás eszközeként használják, hogy összekapcsolják a látottat a láthatatlannal. A maszk talán az egyik legrégebbi eszköze az én más személyiséggé való átalakulásának. Az álarcokat természetfeletti erők megidézésére, kiengesztelésére és lecsillapítására, megszemélyesítésére, szórakoztatására, felfedezésére vagy elrejtésére használják. Korábban a vadászatban elért sikerhez, a háborúkban aratott győzelemhez, a beavatási rítusokhoz, valamint a gonosz és a betegségek elhárításához kapcsolódó rituálék során is használták. Bharat Gupt a maszkokról szóló tanulmányában rámutat, hogy az ókori görög és indiai hagyományokban a maszk (prosopon) viselése vagy a színész arcának színes pasztával (mukharaga) való beborítása az „újjászületés” gondolatán alapult. Mint egy lélek, aki az előadás kedvéért újjászületik, a színész feladja saját énjét, hogy egy új énjét vegye fel. A maszkot médiumként használják a viselője identitásának átalakítására, és ez aktív kapcsolatot teremt a jelenlét és a távollét fogalma közötti kölcsönhatás között. A maszkos táncos az élettelen és az élő, a másik és az én, a statikus és a dinamikus, az anyag és az energia ötvözete. A maszkot a karakter valódi arcának tekintették. A régiek számára a maszk felöltése nem jelentett metamorfózist vagy „átalakulást”. A művész nem ment át egy különleges változáson, hogy valaki mássá váljon; nagyon is tudatosan vette fel az új drámai ént. Kifejti továbbá, hogy az arcot jelölő görög szó, a prosopon, azt jelenti, ami a szem elé kerül, és ezt a szót alkalmazzák a maszkra is. A maszk itt olyan eszköznek tekinthető, amellyel a színész megszemélyesíti az általa jelzett „karaktert”. Ezzel szemben a legközelebbi szanszkrit megfelelője, a purusha vagy manusha, személyt vagy a mikro-ént jelenti, aki a makrokozmosz dimenziót testesíti meg. Suresh Awasthi rámutat, hogy a Natyashastrában a maszk szó a Pratishirshak, ami fejfedőt jelent, ami arra utal, hogy inkább valamiféle sisakot jelentett, mint teljes

⁴⁶ Storytelling and Puppet Traditions of India, Akhyani: A Celebration of Masks, Puppets and Picture Showmen Traditions of India (2010) The exhibition is a collaboration between the Indira Gandhi National Centre for the Arts and the Sangeet Natak Akademi at the Indira Gandhi National Centre for the Arts in New Delhi

arcot takaró maszkot. Később Abhinavagupta, a Nátjasasztra XI. századi kommentátora is említette a maszkokat, ami arra utal, hogy a maszkokat folyamatosan használták a drámai előadásokban. A maszkokat különböző okokból és célokra használták az idők folyamán. B.M. Pande az IGNCA „Elme, ember és maszk” című kötetében (2001) rámutat, hogy a közép-indiai mezolitikus és felső paleolitikus barlangrajzok arra utalnak, hogy Dél-Ázsiában már Kr.e. 15000 óta, de valószínűleg sokkal korábban is használtak maszkokat. A bhimbetkai és ladi-ki-karari sziklarajzokon táncoló alakok - némelyikük állatmaszkot visel, íjat és nyilat tartva, mások absztraktabbnak tűnő maszkokat viselnek - jelennek meg. Bár e képek datálása bizonytalan, a maszkok funkciója pedig erősen feltételezhető, a maszkos alakok némelyikét kísérő entotikus minták arra utalnak, hogy transzszertartásokról lehet szó, és az ördögűzés és megüjlés táncaira utalnak. Miniatur agyagmaszkokat és maszkyszerű képeket is találtak Mohendzsó-Daróban. A következő példa a maszkok kora történelmi korszakból származik, és ezek közül a legkorábbi a Bihar Chhapra körzetében található Chirandban talált terrakotta maszkok, amelyeket nagyjából a Kr. e. harmadik-negyedik századra datáltak.

A maszkok rituális jelentősége és készítése

A maszkokat szent tárgyaknak tekintik. Imádják és tisztelik őket, sőt néha még félnék is tőlük. Az általuk ábrázolt természeti és természetfeletti jelenségek titokzatos erejét hordozzák magukban. A maszkok készítése, megőrzése és elpusztítása során bonyolult rituálékat és szertartásokat tartanak be. A rituális imádatot és a különböző tabukat a maszkok készítésének teljes folyamata során betartják, kezdve a megfelelő fa kiválasztásával és a faragáshoz szükséges fa pácolásával, és folytatva a teljes készítési folyamatot. A maszkok készítőit és viselőit egyaránt számos tabu köti. Általában az előadás előtt és alatt meghatározott ideig nem fogyaszthatnak bizonyos ételeket, nem fogyaszthatnak alkoholt, nem létesíthetnek szexuális kapcsolatot stb. A legszentebb és legfontosabb szertartás azonban az utolsó aktus, amikor a maszk elkészültekor a készítő a „szemek kinyitása” nevű rituáléval életet lehel a maszkba. Ez a rituálé nemcsak életet kölcsönöz a maszknak, hanem megerősíti annak mágikus erejét és rituális hatékonyságát is. A maszkokat vagy egy szent helyen őrzik a templom vagy szentély közelében/belsejében, vagy az előadás után azonnal megsemmisítik.

Nyugat és kelet – az eurázsiai színház fogalma

A *Színház* című folyóirat XVIII. évadának 2. számában megjelent néhány írás⁴⁷ abból az apropóból, hogy az Eugenio Barba⁴⁸ ODIN Theatret nevű társulata abban az esztendőben lett 30 éves (1995). Az ünnepség mottója, melyen több mint húsz ország színházi szakemberei képviseltették magukat Braziliától Japánig, Kubától Indiáig: „Hagyomány és a hagyomány megalapítói.” Jelen volt Jerzy Grotowski⁴⁹, Kazuo Ohno, Sanjukta Panigrahi, Santiago García és Judith Malina, ott voltak az Eugenio Barba pályáját figyelemmel kísérő francia és olasz kritikusok (Franco Ruffini, Ferdinando Taviani, Nicola Savarese, Franco Quadri, Georges Banu), valamint a Grotowski-kutatások olasz, illetve lengyel köz-pontjainak vezetői, Roberto Bacci és Zbigniew Osiński. A délelőtti folyamán az Odin mindennapi rutinjába engedtek bepillantást. A próbák menetét az előadások bizonyos jeleneteivel szemléltették, a keleti hagyományok beépítése a színházba ilyen módon már azok számára is felfoghatóvá vált, akik azelőtt nem látogatták az ISTA⁵⁰ - a nemzetközi antropológiai iskola – rendezvényeit. Kazuo Ohno japántáncos, valamint Sanjukta Panigrahi, az indiai odissi tánc kiemelkedő képviselője⁵¹, előadásuk során fókuszáltak azokra a pillanatokra, melyek a rituális kultúrákban minden alkotó számára közősek, függetlenül a koruktól és a származásuktól. Lenyűgöző volt Ohno mesteri előadásmódja, a butó-táncban fellelhető, transzcendens tragikomikum. Sanjukta Panigrahi több alkalommal is részt vett az ISTA szemináriumain. A rendezvényen bemutatott előadásában a rasa kilenc alaphangulatát, az indiai klasszikus tánc kilenc alapérzését (a szerelmet, a humort, a szomorúságot, a haragot, a hősiességet, a félelmet, a csodálkozást, a csalódást és a nyugalmat) olyan észrevétlenül építette bele előadásába, hogy a közönség azonnal a hatása alá került. „Táncában mintha az indiai templomok faragott figurái lendültek volna mozgásba (koreográfiáját a domborműveken ábrázolt alakok mozdulatai alapján készítette).”⁵² Sanjukta képes volt újjáéleszteni az Orissa templomok falainak rituális táncait, „Sanjukta a hangulatok ritmikus váltogatásával egyszerre lélegző közösséggé olvasztotta össze a világ négy égtájáról összesereglett közönséget.” Vasárnap délelőtt Sanjukta Panigrahi tréninget

⁴⁷ ODIN - 30 Király Nina: Ünnepek Holstebróban (Harmincéves az Odin Teatret) Don Quijoték hagyománya 4 (Beszélgetés Eugenio Barbával) Eugenio Barba: Levél D színésznek 6 Eugenio Barba: Feljegyzések 7 (Kétkedők és saját magam számára) Kirsten Hastrup: Kívül az antropológián 9 (Az antropológus mint a színelőadás tárgya) BARBA, Grotowski, Kantor 11 (Beszélgetés Zbigniew Osińskivel) Eugenio Barba: Úszó szigetek 13

⁴⁸ <https://nemzetiszhaz.hu/muvesz/eugenio-barba>, https://en.wikipedia.org/wiki/Eugenio_Barba

⁴⁹ Eugenio Barba Grotowski műhelyéből indult, s az ő jegyzetei alapján készült a „Szegény színház felé” című alapmű angol nyelvű kiadása (Forrás: ODIN - 30 Király Nina: Ünnepek Holstebróban)

⁵⁰ Az ISTA (International School of Theatre Antropology) alapítója Eugenio Barba

⁵¹ Ez a különös sorsú táncosnő, aki megszegte a brahmin családnak a nő közéleti szereplését tiltó törvényeit, a felkészülést ötéves korában kezdte India legnagyobb mesterei, Guru Kelucharen és Rukmini Devi tanítványaként. Forrás: ODIN - 30 Király Nina: Ünnepek Holstebróban

⁵² Király Nina: Ünnepek Holstebróban (Harmincéves az Odin Theatret), Színház folyóirat 1995. évf. 2. sz.

tartott, melyben részletesen magyarázta az egyes mozdulatok szimbolikáját, ritmikai rajzolatát. Szintén a fenti folyóiratban jelent meg egy Barbával készült interjú⁵³, melyben egykori mesteréről, Grotowskiról, és annak egy projektjéről, a pontaderai kísérletéről alkotott véleményéről kérdezték. Válaszában kiemelte a tréning fontosságát a transzcendencia keresésében: „A század elején Sztanyiszlavszkij új irányt, teret fedezett fel a színészek számára: ez pedig a tréning, a gyakorlat, a próbafolyamat, amely csak hosszú idő után vezethet előadáshoz. A színész tehát gyakorolhatja a szakmáját. Ez a gyakorlás hat a nézőre, és lelki-szellemi tapasztalatként hat magára a színészre is. Amit Grotowski csinál, az szellemi gyakorlat: minden résztvevő transzcendenciát keres benne.” Feljegyzéseiben megemlíti, hogy a színházcsinálás annyit jelent, mint egy konkrét tevékenység gyakorlása közben a jelentést fürkészni. „Önmagában véve a színház olyan, mint egy régészeti lelet.” Ugyanakkor e régészeti leletbe, amely elvesztette közvetlen és azonnali hasznosságát, időről időre különböző értékeket lehet belevinni. Sajátunkká tehetjük ama kor és kultúra szellemének értékeit, melyben élünk, de megkereshetjük benne a mi saját értékeinket is (...) Egész színházi kézművespályám során - tehát 1964 óta - elég volt számomra két norvég szó: a kraft és a sats. Ezzel a két szóval magyaráztam el színészeimnek, hogy mi nem működik munkájukban. Kraft azt jelenti: erő, hatás... a sats a következő szavakkal fordítható le: „lendület”, „impulzus” vagy „felkészülés”.

„Ki ismeri magát és másokat, azt is nagyon jól tudja:

Keletet és Nyugatot nem lehet többé elválasztani.

Én szabálynak tekintem, hogy a két világ közt tudatos egyensúlyban álljak,

Tehát a legjobb módszer mindig a Kelet és Nyugat közti mozgás.”

„Ebben a mozgásban él a huszadik század színháza, hogy új értelmet találjon annak a régészeti leletnek, amelynek fogalmával jelenlegi állapota meghatározható. Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Copeau, Craig, Artaud, Brecht, Decroux, Beck, Grotowski - legyünk pontosak - nem tartozik az úgynevezett „nyugati hagyományhoz. Nyilvánvalóan nem tartozik a keletihez sem.” Az eurázsiai színházat képviseli: az „eurázsiai színház” egységét a kulturális történelem hozta létre. Mindazok számára, akik a huszadik században hozzáértő módon gondolkoztak a színészeiről, az „európai” és „ázsiai” színház között nem léteznek határok.”⁵⁴

⁵³ Don Quioték Hagyománya (Beszélgetés Eugenio Barbával), Színház folyóirat 1995. évf. 2 sz.

⁵⁴ Eugenio Barba: Feljegyzések (Kételkedők és saját magam számára), Színház folyóirat 1995. évf. 2 sz.

Előadáselemzések a rasa elmélet megközelítésében

Az elemzett előadások kiválasztását egyrészt személyes és szakmai tapasztalataim, másrészt a rasa-elmélet szempontjából releváns esztétikai és dramaturgiai vonások indokolták. Eugenio Barba *Anastásis* című előadása a színházi rítus és a transzkulturális színésztechnika példaként került be a vizsgálódás körébe, mivel a rasa fogalmának mélyebb, szakrális értelmezése is tetten érhető benne. Peter Brook *Mahábhárata* című alkotása a klasszikus indiai eposz európai színházi adaptációjaként különösen izgalmas terepe a kulturális átértelmezésnek, és lehetőséget kínál arra, hogy a nyugati és keleti esztétikák találkozásán keresztül vizsgáljam a rasa működését.

Fabók Mariann *Fekete kakas* című maszkos játéka a magyar népi hagyomány és a fizikai színház elemeit ötvözi olyan formai és érzelmi gazdagsággal, amely kiválóan alkalmas a rasák differenciált vizsgálatára, különös tekintettel a humor, a félelem és a csodálkozás megjelenési módjaira. Saját alkotói munkám, a *Pávatoll* című bábelőadás, személyes tapasztalataim felől teszi lehetővé a rasa-elmélet alkalmazását a bábművészet kontextusában. Ez az elemzés nemcsak művészi önreflexióként szolgál, hanem betekintést is enged abba, hogyan képes egy előadás tudatosan építeni az érzelmi hatásmechanizmusokra.

Az előadások között – minden különbözőségük ellenére – közös vonás, hogy mindegyik törekszik a néző érzelmi és szellemi megszólítására, a színházat pedig nem pusztán reprezentációként, hanem tapasztalati térként értelmezi. A választás tehát azt a célt szolgálta, hogy különböző kulturális és stílári megközelítések mentén mutathassam be a rasa-elmélet kortárs alkalmazhatóságát a színház- és bábművészet területén. Az elemzések során a rasa-elmélet nem mint pszichológiai vagy dramaturgiai értelmezési keret jelenik meg, hanem mint olyan esztétikai megközelítés, amely a nézőben létrejövő érzelmi minőségek és tapasztalatok feltérképezésére irányul. A *Nátjasasztra* értelmében a színész – és a bábművész – feladata nem az érzelmek utánzása, hanem azok „ízzé” alakítása, amelyet a néző a befogadás során „megízlelhet”. E komplex hatásmechanizmus a színpadi kifejezés négy alapvető összetevőjén keresztül valósul meg: az *angika* (testi kifejezés), *vácsika* (hang és beszéd), *áhárja* (díszlet, jelmez) és *száttvika* (belső állapot, érzelmi sugárzás) egységében. Mary Elizabeth Diercks Parham Chin doktori értekezésében⁵⁵ hangsúlyozza, hogy a rasa nem pusztán érzelmi reakció, hanem egyfajta esztétikai állapot, amely lehetőséget ad az érzelmek tudatos átélésére és reflektív szemlélésére egyidejűleg. Ez különösen releváns a gyermek- és ifjúsági

1. ⁵⁵ Chin, Mary Elizabeth Diercks Parham (2006). *Nátjasasztra: The Essence of Performance*. PhD disszertáció, Florida State University. Letöltés dátuma: 2025. március.

színház kontextusában, ahol a báb és a maszk médiumként szolgál a valóság és a képzelet közötti átjárásban. A jelen dolgozat célja annak vizsgálata, miként alkalmazható e klasszikus elmélet kortárs színházi és bábos gyakorlatok értelmezésére, valamint hogyan képes a rasa, mint esztétikai tapasztalat új perspektívát nyitni az előadás-elemzésben.

Eugenio Barba: *Anastásis* – A rituális színház és a rasa elmélet határvidéke

Eugenio Barba *Anastásis* című előadása – amely 2023-ban a MITEM fesztiválon volt látható – a rituális színház szellemi örökségének egyik legmélyebb lenyomata. Bár a konkrét előadást nem láthattam, Barba alkotói módszere, színészfelfogása és testközpontú esztétikája alapján a produkció mégis értelmezhető a rasa-elmélet szempontjából, különösen, ha a maszkos játék és a bábművészet felől közelítünk.

Barba színházában a test a jelentéshordozás eszköze: nem illusztrál, hanem közvetít, akárcsak a maszk vagy a báb. A színész nem karaktert formál, hanem energetikailag strukturált jelenlétet hoz létre – ez a megközelítés rokon a Nátjasasztra „sattvika abhinaya” fogalmával: a belső állapot külsővé válik. A színész teste stilizált maszkként működik, amely áttetszővé válik a transzcendens számára. Ez a működésmód a bábművészet logikájához is kapcsolódik: a jelentés nem azonos a felszíni mozdulattal, hanem a stilizáción keresztül születik meg.

Az *Anastásis* nem történetet mesél el, hanem testi szimbolikát működtet, amely révén a néző önmaga belső világához kerülhet közelebb. A stilizált testek, szertartásszerű mozgások, szakrális terek és hangzások egyfajta meditatív ráhangolódás terét hozzák létre, amely megfeleltethető a santa rasa működésének – a nyugalom, elmélyülés és az egység esztétikai megélésének.

Barba színháza – különösen az *Anastásis* – nem illusztrál, nem szimbolizál, hanem megszólít. A néző nem a cselekményt követi, hanem belső tapasztalati úton halad, amelyben az érzelmek nem személyes, hanem univerzális minőségben jelennek meg. Ez a belső átélés és reflektív állapot jól tükrözi a santa rasa lényegét: a csend és kontempláció esztétikai terét.

Bár az *Anastásis* nem bábjáték, a báb logikájával él: a stilizált test, az archetipikus mozdulat és a szakrális energia közvetítése mind olyan elemek, amelyek a bábművészet és a maszkos színház spirituális rokonságát idézik. Az előadás nem csupán rituális forma, hanem olyan kortárs megnyilatkozás, amelyben a báb és a rasa találkozásán keresztül nyílik kapu a transzcendens felé.

Barba színházában a test szakrális hordozóként jelenik meg: nemcsak fizikai, hanem metaforikus és spirituális értelemben is maszkká válik, amelyen keresztül a láthatatlan érzékelhető lesz. Ez a

megközelítés összhangban áll a rasa-elmélet célkitűzésével: hogy az előadás ne a hétköznapi érzelmek ábrázolására, hanem azok esztétikai, kollektív megtapasztalására törekedjen.

A sattvika abhinaya, vagyis a belső állapot sugárzása, központi szerepet kap Barba színészpédagógiájában, ahol a test fegyelmezett, mégis organikus jelenléte teremti meg a szakrális hatás lehetőségét. Ebben a felfogásban a színész teste nemcsak médium, hanem rituális eszköz, amely a személyestől elvonatkoztatott mozdulatok és gesztusok révén nyitja meg a néző érzékelését. Az *Anastásis* tehát olyan esztétikai gyakorlatként értelmezhető, amelyben a bábművészet alapelvei stilizált, emberi testre áthelyezve jelennek meg. A „báb” itt nem tárgy, hanem egy testté formált jelenlét, amely a személytelenségen, az archetipikus gesztusokon és az időtlen ritmusokon keresztül teremti meg a nézői kontempláció lehetőségét. A mozgás, a hangtér és a ritmus összhangja olyan atmoszférát hoz létre, amely a befogadót belső figyelemre és elmélyülésre hívja.

Az *Anastásis* így nem csupán Barba életművének összegzése, hanem egyfajta kísérlet is: a tradicionális színházesztétikák – így a rasa-elmélet – kortárs újraértelmezése. Nem elmesél, hanem megidéz; nem elmagyaráz, hanem jelenlétbe von. Ebben a működésmódban a maszk, a báb és az emberi test ugyanazon spirituális kifejezés különböző alakzatai. A rasa ebben az olvasatban nemcsak kulcs az előadás befogadásához, hanem maga a cél: az elmélyült esztétikai tapasztalat, amely a nézőt saját belső valósága felé vezeti.

Peter Brook: *Mahábhárata* – Előadáselemzés a rasa elmélet megközelítésében

Peter Brook *Mahábhárata* című előadása a nyugati színháztörténet egyik legnagyobb interkulturális vállalkozása, amely az indiai eposz szellemiségét univerzális, színházi nyelven közvetíti. A produkcióban alkalmazott stilizáció, a mozgás és gesztusnyelv archetipikus szerkezete, valamint az erőteljes előadói jelenlét olyan színházi minőséget hoz létre, amely sok szempontból a maszkos játék és ezáltal a bábjáték esztétikai elveivel rokonítható. A *Mahábhárata* 1985-ös színpadi változata – és annak 1989-es filmadaptációja – így tehát kiemelten vizsgálható a rasa elmélet fényében. Mivel Brook célja az volt, hogy a történet emberi és metafizikai dimenzióit egységben mutassa meg, előadása ideális terepet nyújt annak elemzésére, hogyan valósulhat meg a rasa-élmény egy nyugati kultúrájú közönség számára, egy klasszikus indiai mű felhasználásával. Brook rendezése egyfajta hidat képez a keleti és nyugati színházi világok között – nem azzal, hogy egzotikus formát utánoz, hanem azzal, hogy az érzelmi jelenlét és a stilizált játék alapvető emberi tapasztalatként jelenik meg. Ezáltal a *Mahábhárata* előadása nemcsak az epikus történet újraértelmezése, hanem a rasa elmélet egy kortárs színházi olvasata is. A maszkos játék – akárcsak a bábjáték – alapvető eszköze az elvonatkoztatás és az emberi érzélem stilizált megjelenítése. Brook

előadásában a szereplők nem pszichológiai karakterként, hanem archetipikus figurákként jelennek meg, akiknek testhasználata, mozgásrendszere, hangadása és jelenléte a klasszikus *angika* és *sattvika abhinaya* jegyeit hordozza. Ez a fizikai stilizáció hasonló funkciót tölt be, mint a báb esetében: a valóságtól való eltávolítás lehetővé teszi az érzelmek esztétikai megtapasztalását, azaz a rasa megjelenését. A Brook-féle *Mahábhárata* nem maszkos előadás klasszikus értelemben, mégis a színész testét „maszkként” kezeli: a mozdulatok mint esztétikai jelek működnek, és nem a mimetikus utánzás, hanem a szimbolikus közvetítés elvén alapulnak. Ez a bábos színházi gondolkodással rokonító elem segíti a befogadót abban, hogy az érzelmi tartalmakat ne személyes drámaként, hanem esztétikai minőségként érzékelje – ahogyan azt a rasa elmélet is megfogalmazza. A nézői befogadás tehát nem azonosulás-alapú, hanem reflektív, és éppen a fizikai eltávolítás révén jön létre az érzelmek „ízlelése”. Ez a működésmód különösen jól megfigyelhető a hősiességet (*vira*), részvétet (*karuna*), csodálkozást (*adbhuta*) és békét (*santa*) megjelenítő jelenetekben. A *Mahábhárata* szerkezetéből adódóan szinte az összes fő rasa megjelenik benne: *vira* – a hősiesség, különösen Ardzsuna figuráján keresztül, *Srnggara* – a szerelem, például Draupadi alakjában, *raudra* és *karuna* – harag és részvét a családok közötti háború kontextusában, valamint *adbhuta* – a csodálkozás, amely a transzcendens isteni jelenlét révén jön létre. Brook előadása így a maszkos és bábos színházi hagyományok közös gyökeréből merít: az emberi test és hang esztétikai médiumként való használata révén újraértelmezi a szereplő-néző viszonyt, és egyetemes érvényű érzelmi tapasztalathoz juttatja a közönséget. A bábjátékhoz hasonlóan a stilizált játék itt is a néző aktív belső képalkotását és érzelmi ráhangolódását hívja elő. Ezáltal az előadás nemcsak az interkulturális színház klasszikusa, hanem olyan előadás is, amely szoros esztétikai rokonságot mutat a bábművészet és a maszkos színház formanyelvével, s így a rasa elmélet gyakorlati alkalmazásának is kiváló példája. Brook rendezésében ezek az érzelmi minőségek nem pusztán narratív eszközök, hanem az előadói jelenlét stilizálása révén esztétikai tapasztalattá válnak. Wallace Dace fogalmazása szerint⁵⁶ a rasa „az érzelem olyan esztétikai szintje, amely túllép az egyéni élményen, és kollektív tudati mintázatokat aktivizál”. Ez különösen hangsúlyos Brook előadásában, ahol a nézők nem konkrét helyzetekkel, hanem archetipikus jelenetekkel találkoznak. Az előadás teret nyit a reflektív befogadásra, miközben lehetőséget ad az azonosulásra is. A Brook-féle *Mahábhárata* tehát nemcsak narratív értelemben jeleníti meg az érzelmeket, hanem esztétikailag is lehetővé teszi azok „megízlelését”. A közönség a stilizált játék során nem azonosul egy-egy karakterrel, hanem érzelmileg reagál a jelenetekre, és ezáltal részesévé válik annak az esztétikai folyamatnak, amely a rasa elmélet központi célja. A színészek fizikai jelenléte, a mozdulatok belső intenzitása, a nyelvezet

⁵⁶ Dace, Wallace. *The Aesthetics of Rasa: The Interpretation of Emotion in Indian Classical Performance*. (2002)

ritmikussága és a csend dramaturgiája mind olyan elemek, amelyek a rasa színházi megvalósításának irányába mutatnak – még akkor is, ha a forma nyugati. A díszletek egyszerűsége, a szakrális tér használata, valamint az etnikailag sokszínű szereposztás mind hozzájárulnak ahhoz, hogy az előadás a rasa elmélet nyitott, befogadó értelmezését hordozza.

Fabók Mariann: *Fekete Kakas* – rasa értelmezés és maszkos játék bábos vonatkozásai

Fabók Mariann *Fekete Kakas* című előadása több szempontból is különleges. Az egyszemélyes maszkos játék ötvözi a bábszínházi, a népmesei és a vásári előadói hagyományokat, miközben kortárs reflexiókat is hordoz. A történet forrása egy Mikszáth-novella, de a színpadi megvalósítás jelentősen túllép a prózai narratíva keretein. Fabók Mariann előadásmódja – a fizikai színházi eszközök, a groteszk humor, a stilizált gesztusok és a hanghasználat révén – egyfajta élő archetipikus térben működik, ahol a néző nem csupán értelmez, hanem közvetlenül érzékel. Az előadás különlegessége abban rejlik, hogy egyszerre képes többféle rasát megszólaltatni egyazon előadói jelenlét révén. A történet alapjául szolgáló Mikszáth-novella önmagában hordozza a karuna (részvét) és érzelmi színeit, a játékmód pedig a hasya (humor) és adbhuta (csodálat) irányába tágítja az értelmezést. Az előadás során a közönség hol nevet, hol megborzong, hol együttérez a főhőssel, de mindvégig tudatában marad annak, hogy egy előadás részesévé vált, nem pedig a történet „valódi” szenvedőjévé. Wallace Dace hangsúlyozza, hogy a színházi érzelem – a rasa – különbözik a hétköznapi érzelmektől: „a néző nem az érzelmet éli meg, hanem annak esztétikai minőségét.” E különbség segíti a nézőt abban, hogy szabadon beléphessen az érzelem terébe, anélkül, hogy személyes traumaként tapasztalná meg azt. Fabók Mariann előadása éppen e határvonalon mozog: groteszk humora, stilizált gesztusnyelve és erőteljes színészi jelenléte lehetővé teszi, hogy a néző egyszerre nevessen, együttérezzen, és elgondolkodjon – anélkül, hogy kiszolgáltatottá válna a cselekmény érzelmi sodrásának.

A maszkhasználat ebben kulcsszerepet játszik: elrejtí az arc mimikáját, ugyanakkor felnagyítja a test gesztusait. Mariann mozdulatai stilizáltak, de rendkívül kifejezőek – ezek feleltethetők meg a Nátjasasztra angika-abhinaya (testi kifejezés) kategóriájának. Az előadó testének ritmusa, súlypontváltásai, a mozgás dinamikája olyan érzelmi minőségeket hordoznak, amelyek verbális megfogalmazás nélkül is értelmezhetők. A vacika-abhinaya, vagyis a hang és beszéd használata szintén kiemelkedő: karakterei között változtatva változik a hangszín, a ritmus, a dialektus. Ez a technika nemcsak a karakterek azonosíthatóságát segíti, hanem a nézők érzelmi tájékozódását is.

Egy-egy hanghordozás képes azonnal előhívni a hasya vagy karuna rasát, még akkor is, ha a néző nem tudatosan azonosítja az érzelmet.

A sattvika-abhinaya, azaz a belső érzelmi sugárzás kérdése különösen fontos Fabók Mariann esetében. Wallace Dace szerint a színházi érzelem nem azonos a valódival: „a néző nem az érzelmet éli meg, hanem annak esztétikai minőségét.” Ez az esztétikai tapasztalat csak akkor jöhet létre, ha az előadó „hitelesen sugároz” egy belső érzelmi állapotot, amely nem a sajátja, de teljes meggyőződéssel jelenik meg a színpadon. Az előadó itt minden pillanatban birtokolja ezt az energiát: nem játssza az érzelmet, hanem „megízlelteti” azt.

Mary Elizabeth Diercks Parham Chin kiemeli, hogy a rasa-élmény központi sajátossága, hogy az átélés és a reflektív megfigyelés egyszerre történik. Ezért lehetséges, hogy a közönség a tragikumot nevetve, az abszurdot együttérezve fogadja be – és épp ez adja a színházi tapasztalat komplexitását. A *Fekete Kakas* című előadás egyik legnagyobb erőssége éppen ebben rejlik: a néző egyszerre vesz részt a játékban és szemléli azt kívülről, amely tökéletesen megfelel a rasa elmélet által leírt befogadási modellnek: kiváló példa arra, hogy a klasszikus indiai esztétikai elmélet – különösen a rasa koncepciója – hogyan alkalmazható egy kortárs magyar színházi produkció elemzésében. Az előadás nemcsak a narratív és stiláris rétegek révén idéz meg többféle érzelmi minőséget, hanem a színészi jelenlét komplexitása, a fizikai és vokális kifejezőeszközök egyensúlya, valamint a maszkos játék tudatos használata révén is. A Nátjasasztra által leírt abhinaya négy szintje – testi, vokális, külsődleges és belső kifejezés – mind jelen vannak Fabók előadásában, sőt, ezek integrált használata teremti meg azt a sajátos előadói minőséget, amely a rasa megtapasztalásának feltétele. Az előadás befogadása során a néző nem pusztán azonosul vagy értelmez, hanem esztétikai szinten érzékel, „megízlel” bizonyos érzelmeket. Ez a tudatos, mégis érzéki befogadás közel áll ahhoz a tapasztalathoz, amelyet a klasszikus indiai esztétika célként határoz meg.

Összességében a *Fekete Kakas* olyan előadás, amely képes hidat képezni a keleti és nyugati színházi szemlélet között. Egyszerre működik kulturális kódokon, testi jelenléten és archetipikus mintázatokon keresztül. A fenti elemzés egy kísérlet arra, hogy a rasa elmélet tükrében értsük meg az előadás és befogadó kapcsolatát.

A *Pávatoll* című bábelőadás – elemzés a rasa-elmélet megközelítésében

Bevezetés és elméleti háttér

A *Pávatoll* című bábelőadás 2013-ban készült, a Cimborá Produkció, a Hermetia Puppets és a dunaújvárosi Bartók Kamaraszínház közös munkájaként. A produkció egy klasszikus magyar népmese feldolgozása, amelynek színpadi változata alsó tagozatos gyermekeknek készült, a színház gyerekbérletes sorozatának részeként. A történet hőse egy szegény fiú, aki a szerencse és a kitartás útján elnyeri méltó jutalmát – ám a mese nem csupán cselekményében, hanem érzelmi és szimbolikus szintjein is gazdag élményt kínál. Az előadásban vegyes bábtechnikák jelentek meg, az alkotók pedig tudatosan használták a forma eszköztárát a történet érzelmi és spirituális rétegeinek megjelenítésére. A produkcióban magam is közreműködtem bábszínészként, így a vizsgálat személyes tapasztalatra is épül – ám a cél elsősorban a színháztudományi értelmezés, a rasa-elmélet mentén. A rasa és a nyugati színházelmélet találkozása a rituális színház fogalmában is megragadható. Amint azt Victor Turner vagy Schechner is hangsúlyozza, a színház képes olyan átmeneti terek létrehozására, ahol a közösségi, spirituális és pszichológiai dimenziók egyaránt jelen vannak. A *Pávatoll* esetében az előadás – a bábjáték stilizált formanyelvén keresztül – pontosan ilyen átalakító térként működik: mesei szerkezete és szimbólumai révén beavatási utat járhat végig a főhőssel és a nézőkkel egyaránt.

A mese érzelmi dramaturgiája és a rasák megjelenése a *Pávatoll* előadásában

A „Pávatoll” című előadás narratív szerkezete archetípikus elemekből építkezik: a szegénylegény elindulása, a próbatételek, a találkozások, a varázstárgy (a pávatoll), majd a végső jutalom és hazatérés egy klasszikus beavatástörténet vonalát követi. Ez a struktúra nemcsak dramaturgiai szempontból átlátható és hatékony, hanem érzelmi rétegzettségében is követi a rasa-elmélet logikáját: a különböző szakaszok más-más belső állapotot váltanak ki, más-más „íz”-élményt keltenek a nézőben.

A bábjáték színészi aspektusai és a rasa megtapasztalása a játék során

A bábszínész munkája sajátos átmenetet képez a színészi jelenlét, a fizikai stilizáció és a vizuális komponálás között. A *Pávatoll* című előadás során a színész nem csupán közvetítő a néző és a történet között, hanem testi és mentális csatorna is a mesében megjelenő rasák kifejeződéséhez. A

rasa-elmélet szempontjából ez különösen fontos, hiszen a nézőben csak akkor jöhet létre az esztétikai „íz”, ha a játészó önmagában is felidézi és megéli az adott érzelmi minőséget.

A bábszínész jelenlét különleges fókusz igényel: a színész figyelme kifelé (a bábra) és befelé (a belső állapotra) egyaránt irányul. Ez a kettős figyelem limináris működésformát hoz létre – a színész maga is küszöbállapotba kerül: jelen van a játékban, mégis áttolja az energiát, az érzelmet egy másik médiumon keresztül. Ez a helyzet fokozza a belső mozgósítottság tudatosságát, és lehetővé teszi, hogy az előadó ne csak bemutassa, hanem átengedje magán keresztül az adott bhávát – azaz a rasa előkészítő érzelmi állapotát.

A *Pávatoll* előadás próbafolyamata és játéktechnikája során a színész testi jelenléte és mozdulatainak szimbolikus értelmezése kulcsszerepet kapott. A bábokkal való munka során a stilizáció nemcsak vizuális eszköz volt, hanem belülről fakadó forma, amely a szereplők lelki állapotainak érzékeltetésére szolgált. A báb nem fedte el az érzelmet, hanem éppen kiemelte: az élő emberi arc helyett a mozdulat, a szünet, a ritmus és a térbeli kompozíció vált az érzélem hordozójává.

A játészó szempontjából ez egyfajta belső finomhangolást igényel. A színésznek nem elég pusztán szöveget mondania vagy mozdulatot kiviteleznie: rezonálnia kell a jelenet érzelmi tónusára, amely a rasa-féle hatásmechanizmus szerint akkor lesz hiteles, ha az előadó saját testében és tudatában is megtörténik az élmény átélése – még ha az stilizált és nem pszichologizáló módon történik is.

A színészi tapasztalatban gyakran megfigyelhető, hogy az előadás során – különösen az érzelmileg koncentrált jeleneteknél – egyfajta fokozott tudati jelenlét alakul ki. Ez a tudatállapot egyszerre figyel a partnerekre, a bábra, a közönség reakciójára, és a belső átélés hitelességére. A rasa ebben az értelemben nemcsak esztétikai élmény, hanem színészi gyakorlat is: az a pillanat, amikor az előadó nem játssza az érzelmet, hanem egy szakrális térben tartja, és hagyja megjelenni a mozdulaton, tekinteten, hangszínen vagy akár egy báb gesztusán keresztül.

E megközelítés különösen fontos a gyermekeknek szóló előadásoknál, ahol a nézők még nem verbális reflexiókkal dolgoznak, hanem az érzékelés szintjén kapcsolódnak a játékhoz. A gyermek közönség intuitív módon reagál a színész testi állapotára, jelenlétére, így a színészi átélés nemcsak esztétikai, hanem pedagógiai és affektív funkciót is betölt.

A történet fő gerince és a hozzá kapcsolódó rasák:

1. Kiindulás – a hiány és elhagyatottság állapota

A történet elején a főhős magányos, szegény, lenézett. Elindul szerencsét próbálni, és ő az egyetlen, aki képes valódi együttérzéssel viszonyulni másokhoz.

Bháva: hiány, elutasítottság, elszántság, Rasa: *karuṇa* (részvét), *vīra* (hősiesség csírája)

2. A pávatoll megszerzése – a csoda és a titok pillanata

A mágikus tárgy megjelenése (a pávatoll) az előadás emblematisz szimbóluma. A madár és a toll a keleti szimbolikában is a tisztaság, a transzcendens üzenet hordozója. Ez a jelenet a mese csúcspontja: egyszerre varázslatos, szakrális és megrázó.

Bháva: áhítat, rácsodálkozás, Rasa: *adbhuta* (csodás), *śānta* (békés kontempláció)

3. Úton – találkozás az állatokkal, próbák, kudarcok

A fiú sorra találkozik különböző állatokkal (pl. róka, sas, bálna), akikkel kedvességgel és segítőkészséggel bánik. Ezek a próbatételek előkészítik az ő fejlődését, jellemfejlődését, és közvetetten vezetnek el a csoda megtörténéséhez.

Bháva: nyitottság, kíváncsiság, empátia, Rasa: *śṛṅgāra* (szelíd szeretet), *vīra*, *adbhuta* (csodálkozás)

4. Konfliktus, elnyomás, hősi fellépés

A fiú a szerzett tudással, hittel és belső erejével képes szembenézni a fenyegető erővel, elnyeri a királykisasszony szeretetét, s eljut egy megerősített, új állapotba.

Bháva: bátorság, bizalom, Rasa: *vīra* (hősiesség)

5. Megérkezés, visszatérés, beteljesülés

A végső hazatérés, a jutalom, a rend helyreállása nemcsak a mesei igazságszolgáltatás pillanata, hanem egyfajta transzformáció záróakkordja is. A hős megváltozott, „beavatottként” tér vissza.

Bháva: béke, harmónia, teljesség, Rasa: *santa* (békesség), *adbhuta*

Záró gondolatok – a rasa és a bábjáték transzformációs lehetőségei a *Pávatoll* példáján

A *Pávatoll* című bábelőadás nem csupán egy klasszikus népmese színpadi adaptációja, hanem egy olyan alkotás, amely formai eszközein keresztül képes működésbe hozni a klasszikus indiai rasa-elmélet főbb mechanizmusait. A mese érzelmi íve – a hiánytól az úton való elinduláson, a próbákon és a csodákon át a beteljesülésig – olyan strukturált érzelmi utazás, amely szimbolikus és esztétikai szinten is leképezi a rasa-féle befogadói tapasztalatot.

A bábjáték ebben a kontextusban nem pusztán történetmesélési forma, hanem érzelmi közvetítő közeg, amely különösen alkalmas a limináris tapasztalatok létrehozására. A báb stilizált formája egyszerre teremt távolságot és lehetőséget az elmélyülésre: nem pszichologizál, hanem sűrít, emel, tisztít, így az érzelmek az esztétikai tapasztalaton keresztül belsővé válhatnak – ez a rasa központi élménye.

Az előadás gyermekközönségnek készült, éppen ebben rejlik egyik legnagyobb értéke: képes volt tiszta, archetipikus formában közvetíteni azokat az érzelmi alapállapotokat, amelyek felnőttek számára is mély tanításként hathatnak. A mesei motívumok, a varázstárgy szimbolikája, a próbatételek rendje és a jutalom transzformatív jellege nem csupán történeti dramaturgiaként értelmezhetők, hanem olyan belső fejlődési mintázatként, amely a nézőben újraindíthat egyfajta érzelmi átértékelési folyamatot.

A színészi jelenlét, a bábhasználat és a zene összehatása egy olyan rituális játéktér létrejöttéhez járult hozzá, ahol a történet nemcsak elhangzott, hanem megtörtént – nemcsak a színpadon, hanem a nézők belső világában is. Ez a minőség az, amely a rasa-féle előadáslélektani szemléletet rokonítja a gyógyító és pedagógiai színházi gyakorlatokkal, és amely a dolgozat fő kérdését is hordozza: hogyan válhat a bábjáték – e stilizált, de mélyen emberi műfaj – a személyiségfejlődés, az érzelmi integráció és a spirituális kapcsolódás egyik lehetséges médiumává.

A *Pávatoll* ebben az értelemben nemcsak egy mese, hanem egy transzformációs kerettörténet is – és a bábszínház, mint forma pontosan azt a teret nyitja meg, ahol a néző nemcsak megérti, hanem érzi, ízleli, újraéli mindazt, amit a mese üzen – a rasa nyelvén.

Négy elemzés – egy út: közös formák, közös tapasztalatok

A négy választott előadás – Eugenio Barba: *Anastásis*, Peter Brook: *Mahábhárata*, Fabók Mariann: *Fekete Kakas* és a *Pávatoll* című magyar népmese-feldolgozás – különböző műfajokhoz és kulturális háttérhez kapcsolódnak, mégis mélyen összekapcsolhatók. Közös bennük a stilizációra épülő játékforma, az archetipikus érzelmek közvetítése, valamint az a transzformációs szándék, amely nem csupán színházi élményt nyújt, hanem érzelmi, gondolati és spirituális megérintettséget is lehetővé tesz.

Mind a négy előadás maszkos játékként is értelmezhető, abban az értelemben, hogy elidegenít a pszichológiai realizmustól, és lehetővé teszi az érzések és gondolatok esztétikai „megízlelését”. Ez a mechanizmus rokon a bábjáték alapelveivel: a báb vagy maszk által létrehozott távolság nem csökkenti, hanem éppen felerősíti az érzelmi tapasztalat intenzitását. A *Pávatoll* esetében a bábjáték konkrét eszköztára is megjelenik, amely közvetlen kapcsolatot teremt a rasa-elmélet és a gyermek- vagy ifjúsági színházi nevelés között. A másik három példa – a mitikus eposz újraértelmezése Brooknál, a rituális testhasználat Barba színházában, vagy a vásári játék stilizált narrativitása Fabók Mariann esetében – szintén a báb és maszk logikáját követik, akár konkrét eszközként, akár játékszemplétként.

A rasa-elmélet alkalmazása ebben a keretben nem csupán színházelméleti gyakorlat, hanem egy olyan gyakorlati út, amely segít megérteni és újra felfedezni azokat a mélyrétegeket, amelyeken keresztül a művészet gyógyít, kapcsolatot teremt és emel. Ezek az előadások azt mutatják meg, hogyan lehet a játékon keresztül közelíteni az emberi lélek teljességéhez – legyen szó gyermeki befogadóról vagy felnőtt nézőről, testi tréningről vagy spirituális ráhangolódásról. A dolgozat e négy példát nemcsak elemzésként mutatja be, hanem mint forrásokat egy létrehozandó (vagy inkább újrafelfedezendő) gyakorlati módszerhez, amelynek alapja a belső jelenlét, a forma által strukturált érzékenység és a közös emlékezethez való hozzáférés.

A cél nem pusztán művészi hatás, hanem egy olyan színházi praxis, amelyben a játék – legyen az báb, maszk vagy stilizált test – kapuvá válik a gyógyulás, a közösségi kapcsolódás és a transzcendens megtapasztalása felé.

Összegzés

A dolgozat célja az volt, hogy feltárja, miként alkalmazható a klasszikus indiai rasa elmélet a kortárs pedagógiai bábjáték értelmezésében. A *rasa* fogalma – az esztétikai érzelmek megtapasztalása – olyan szemléletmódot kínál, amely a bábművészetben is termékenyen alkalmazható, különösen a gyermek- és ifjúsági színház területén.

A négy elemzett előadás (Eugenio Barba: *Anastásis*, Peter Brook: *Mahábhárata*, Fabók Mariann: *Fekete Kakas* valamint a *Pávatoll* című magyar népmese-feldolgozás) különböző módokon, de egyaránt lehetőséget kínálnak a *rasa*-élmény megteremtésére. Az érzelmek stilizált, esztétikai formában történő megjelenítése, valamint az előadó és a befogadó közötti finomhangolt kommunikáció a bábjátékban különösen hangsúlyos. A *Pávatoll* esetében a pedagógiai és esztétikai célok ötvöződése különösen jól megfigyelhető, a hagyományos bábjáték nyelvén megfogalmazott belső utazás révén.

A dolgozat utolsó fejezete azt is hangsúlyozza, hogy a bábjáték nem csupán didaktikai eszköz vagy esztétikai forma, hanem pszichológiai és spirituális terek megnyitására is képes. A kortárs társadalmi és technológiai kihívások közepette különösen fontos újra felfedeznünk azokat a művészi kifejezési formákat, amelyek hozzájárulnak az érzelmi intelligencia fejlődéséhez, a közösségi kapcsolatok erősítéséhez, és az emberi lét mélyebb rétegeinek megértéséhez. A rasa-elmélet e tekintetben nemcsak esztétikai keretet, hanem gyakorlati inspirációt is kínál a pedagógiai bábjáték számára.

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom konzulensemnek, **Dr. Szabó Attilának**, aki szakmai útmutatásával és bátorító támogatásával végig kísérte a dolgozat elkészültét, a **pápai Pegazus Színház** igazgatóinak, **Sarkadi-Nagy Lászlónak** és **Végh Zsoltnak**, amiért megosztották velem gondolataikat és tapasztalataikat, és támogatnak a szakmai kutatásban ugyanúgy, mint a gyakorlati megvalósításokban és **Oltiné dr. Varga Margitnak**, az UKTM jogaiskola alapítójának és vezetőjének, amiért segített megérteni a joga alapvető elveinek működését és kapcsolódását az alkotó folyamatokhoz.

Felhasznált irodalom

1. Artaud, Antonin. *A kegyetlen színház / A színház és hasonmása* [The Theatre and Its Double]. Európa Kiadó, 1986.
2. Barba, Eugenio – Savarese, Nicola. *A színház szövege*. Budapest: Balassi Kiadó, 2006.
3. Bharata. *Natyasastra – Az ősi indiai színtudomány* (ford. Hoppál Mihály). Balassi Kiadó, 1994.
4. Bharata Muni. *Natyasastra*. Trans. Manomohan Ghosh. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 2002.
5. Brook, Peter. *Üres tér*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1995.
6. Chin, Mary Elizabeth Diercks Parham (2006). *Nátjasasztra: The Essence of Performance*. PhD disszertáció, Florida State University. Letöltés dátuma: 2025. március.
7. Dace, Wallace (1963). *The Concept of rasa in Sanskrit Dramatic Theory*. Educational Theatre Journal, Vol. 15, No. 3, pp. 249–254.
8. Dolan, Jill. *Utopian Performances: Finding Hope at the Theater*. University of Michigan Press, 2005.
9. Engel, Karl. *Ideen zu einer Mimik*, 1772.
10. Fabók Mariann (2014). *Fekete Kakas*. Egyszemélyes bábelőadás, saját rendezés. (Megtekintve: 2024. október.)
11. Fischer-Lichte, Erika. *A performativitás esztétikája*. Ford. Kiss Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009 / 2011.
12. Földényi F. László (szerk.). *Tanulmányok a gyermekszínházról*. Magyar Színházi Élet, Budapest, 1987.
13. Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Methuen Drama, 1968.
14. Kazanlár, Emil. *Bábjáték (Műhelytitkok)*. Corvina Kiadó, 1973.
15. Láposi Terka (2023). *A bábozó gyerek titka, avagy a bábu mint a lélek kihangosítója*. Különleges Bánásmód, 9(4), 99–117. DOI: 10.18458/KB.2023.4.99
16. Lehmann, Hans-Thies. *A posztdramatikus színház*. Osiris Kiadó, 2002.
17. Mahábhárata (1989). Rendezte: Peter Brook. Filmadaptáció. Franciaország–Anglia.
18. Művészeti nevelés kora gyermekkorban – *Módszertani kaleidoszkóp*. Szerk. Podráczky Judit. Budapest: Bethlen Gábor Alapkezelő Zrt., 2013. ISBN 978-963-89595-5-3.
19. ODIN – 30 (1995). Király Nina: *Ünnep Holstebróban (Harmincéves az Odin Teatret)*. Színház folyóirat, 1995. évf. 2. sz.

20. Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge, 1993.
21. Polcz Alaine (1966). *A bábjáték alkalmazása a gyermek-pszichodiagnosztikában és pszichoterápiában*. Pszichológiai Tanulmányok.
22. Rousseau, Jean-Jacques. *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* [Levél d'Alemberthez a színházról], 1758.
23. Schechner, Richard. *Performance Theory*. Routledge, 1988 / 2002.
24. Storytelling and Puppet Traditions of India (2010). *Akhyar: A Celebration of Masks, Puppets and Picture Showmen Traditions of India*.
25. Székely György. *Bábuk, árnyak – A bábművészet története*. Budapest, 1972, Népművelési Propaganda Iroda.
26. Szőke István. *A bábjátékozás ábécéje az ujjaktól a marionettig*. Dunaszerdahely: Gyűrcsó István Alapítvány, 1998.
27. Tölgyessy Zsuzsanna. *A drámapedagógia elmélete és gyakorlata*. Akadémiai Kiadó, 2018.
28. Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine Publishing, 1969.
29. Turner, Victor. *From Ritual to Theatre*. Performing Arts Journal Publications, 1982.
30. Yajnavalkya Smriti. [Weboldal]. (Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között).
31. Dr. Birbal Saha. *Probing the stint of rasa: Nátjasasztra and Forms of Arts*. Letöltés dátuma: 2025. január.
32. Dr. Parimal Phadke. *A Nátjasasztra tárgyalása a kortárs klasszikus tánc tanítványaival – Egy pedagógiai perspektíva*.
https://www.academia.edu/41699313/Negotiating_Nátjasasztra_with_the_contemporary_classical_dance_students_A_pedagogical_perspective
33. Az indiai nagykövetség honlapja. <https://ccrtindia.gov.in/puppet-forms/>

Hivatkozások

Wikipédia-szócikkek (2024. december – 2025. március között felhasználva összefoglaló tájékozódás céljából) Megjegyzés: A Wikipédia szócikkeit az általános összefoglalás megírásához használtam fel, tudományos hivatkozásként nem szerepelnek.

1. **Rasa (esztétika).** *Wikipedia*. Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között.
Elérhető: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rasa_\(aesthetics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rasa_(aesthetics))
2. **Cilappatikaram.** *Wikipedia*. Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között.
Elérhető: <https://en.wikipedia.org/wiki/Cilappatikaram>
3. **Bhagavad-gíta.** *Wikipedia*. Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között.
Elérhető: https://en.wikipedia.org/wiki/Bhagavad_Gita
4. **What is Ritual Theatre?** *The Ritual Theatre*. Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között. Elérhető: <https://www.ritual-theatre.org/what-is-ritual-theatre/ritualtheatre>
5. **Natya Shastra.** *Wikipedia*. Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között.
Elérhető: https://en.wikipedia.org/wiki/Natya_Shastra
6. **Essence of Natyaveda and Natyashastra.** *Wisdom Library*. Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között. Elérhető:
<https://www.wisdomlib.org/hinduism/essay/essence-of-natyaveda-and-natyashastra>
7. **Sutradhar (kaszt).** *DBpedia*. Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között.
Elérhető: [https://dbpedia.org/page/Sutradhar_\(caste\)DBpedia Association](https://dbpedia.org/page/Sutradhar_(caste)DBpedia_Association)
8. **Three Definitions of Natya Drama from the Natyashastra.** *Wisdom Library*. Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között. Elérhető:
<https://www.wisdomlib.org/hinduism/essay/three-definitions-of-natya-drama-from-the-natyashastra>
9. **Aszura (hinduizmus).** *Wikipedia*. Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között.
Elérhető: <https://en.wikipedia.org/wiki/Asura>
10. **Drama Characteristics as Mentioned in Natyashastra.** *Wisdom Library*. Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között. Elérhető:
<https://www.wisdomlib.org/hinduism/essay/drama-characteristics-as-mentioned-in-natyashastra>
11. **Rasa: The Essence of Aesthetic Experience.** *Wisdom Library*. Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között. Elérhető:
<https://www.wisdomlib.org/hinduism/essay/rasa-the-essence-of-aesthetic-experience>

12. **Axiomatic.** *Merriam-Webster Dictionary*. Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között. Elérhető: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/axiomatic>**Merriam-Webster Szótár**
13. **Bhava.** *Wikipedia*. Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között. Elérhető: <https://en.wikipedia.org/wiki/Bhava>
14. **Sirajan Vadzsramutti.** *Wikipédia*. Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között. Elérhető: https://hu.wikipedia.org/wiki/Sirajan_vadzsrmutti**Wikipedia**
15. **Kalaripayattu.** *Wikipedia*. Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között. Elérhető: <https://en.wikipedia.org/wiki/Kalaripayattu>
16. **Bharatanatyam.** *Wikipedia*. Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között. Elérhető: <https://en.wikipedia.org/wiki/Bharatanatyam>
17. **Abhinaya.** *Wikipedia*. Letöltés ideje: 2024. november – 2025. március között. Elérhető: <https://en.wikipedia.org/wiki/Abhinaya>

KRE-BTK Konzultációk igazolása és nyilvánossági nyilatkozat

I-es táblázat (hallgató tölti ki)

A hallgató neve: Laki Mónika Enke

A hallgató Neptun-kódja: CFUMIL

Születési hely és idő: Budapest, 1982.04.08.

Kar: Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar

Képzés/szak neve: Gazdaságtudomány MA

Képzési szint (kérem aláhúzni a megfelelőt): alapképzés / mesterképzés / osztatlan képzés / szakirányú továbbképzés

Munkarend (kérem aláhúzni a megfelelőt): nappali / levelező

Választotttéma: Bábijáték, művelési nevelés

Szakdolgozat végleges címe: A pedagógiai bábijáték szerepe a művelési nevelésben - Para megközelítés és lehetőségek

Aláírással hozzájárulok a szakdolgozatom nyilvánosságra hozatalához, továbbá ahhoz, hogy az Egyetem a TVSz 77/A. § (2) bekezdésében foglaltak szerint eljárasson.

Laki Mónika Enke

a hallgató aláírása

II-es táblázat (témavezető írja alá)

Témavezetőként kijelentem, hogy a szakdolgozat (kapcsolódó dolgozat) végleges címe beleilleszkedik a választott témába.

Keltezés: 2025.04.14

[Signature]

a témavezető aláírása

A konzultációk igazolása:
(öt alkalom)

Sorsz.	Konzultációtárgya:	Dátum:	Témavezető aláírása:
1.	Témaválasztás, bevezető	2024.11.12	[Signature]
2.	Előzetes konzultáció	2025.02.03	[Signature]
3.	Előzetes konzultáció	2025.03.27	[Signature]
4.	Előzetes konzultáció	2025.04.11	[Signature]
5.	Dolgozat végleges változatának átadása	2025.04.14	[Signature]

(témavezető tölti ki, írja alá)

A részemre bemutatott szakdolgozatot (kapcsolódó dolgozatot) benyújtásra alkalmasnak tartom (választ alá kell húzni):

IGEN [Signature] NEM

Keltezés: Budapest, 2025.04.14

a témavezető aláírása

A szakdolgozat címe: A pedagógiai babjatek

..... szerepe a műveltség nevelésben:

..... lass megközelítés és bevezetés

NYILATKOZAT

Alulírott Csab. Ilonika Enke , a Károli Gáspár Református Egyetem

..... Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar,

..... Filozófiatudomány MA szakos II évfolyamos hallgatója
kijelentem, hogy:

- a fenti címen elkészített szakdolgozatomat önállóan készítettem el,
- a szakdolgozatot más felsőoktatási intézményben ill. egyetemünk más karán nem nyújtottam még be,
- a szakdolgozatban szerepeltetett - más szerzőktől származó - gondolatokat és idézeteket tudományos munkához méltóan, megfelelően jelöltem meg.
- Hozzájárulok, hogy szakdolgozatomat elektronikus plágium vizsgálaton átfuttassák.
- A leadott szakdolgozat nyomtatott és elektronikus példányai tartalmilag és formailag teljes egészében megegyeznek.

2025. 04. 28.
Dátum

.....
aláírás