

akár a hősök közötti viszonyokat is felfoghatjuk így, éppen ennek a fordítottját játsszák elénk: nem azt figyelem az újabb és újabb szerepekben visszatérő színészekben, hogy ki hogyan más, mint a korábbi figurában, hanem hogy hogyan ugyanaz. A színészi játék provokálja a nézőt, hogy mindig ugyanazt a figurát lássa Helgában, mint a beduin kéjnőben, a derék szomszédokban, a trollkirályság alattvalóiban vagy a tengerparti plázs élveteg kapitalistáiban.

Paradox, de éppen mert a színészek is alá vannak rendelve ennek az elképesztően szorosra szőtt alakzatrendszernek, nincs értelme külön kiemelni alakításokat. Magyar színpadon egyébként szomorúan ritka, hogy a színészi jelenlétekben olyan összhang, tizedmásodpercekre kiszámolt kooperáció van, amit a premieren látni lehetett. Mindenki teszi a dolgát, tökéletesen és könyörtelenül, mint a görög tragédiák kara vagy a misztériumok szakrális epizodistái. Hogy – így mondta ezt a régi pesti tájnyelv! – egy Bíró Kriszta, egy Für Anikó és Stefanovics Angéla, Csujá Imre, Epres Attila, Gálffi László (!) nem akar kijátszani a kórusból, nem akarja egy kicsit magát játszani, mert elrontaná a *vagy-vagy*okat, az minden elismerést megérdemel.

A főszerepekről, Peerről (Polgár Csaba) és Aaséről (Kerekes Éva... a hideg elméjű kritikus is rajongani kénytelen, bocsánat!), persze, külön kell beszélni. Iszonyú csábításnak kell ellenállniuk, a Solvejget játszó Szandtner Annának is, nehogy néha-néha kiessenek abból az Ascher-rendezés által tőlük megkövetelt, különleges színpadi jelenlétből, amely nem akarja magára venni, kisajátítani a szöveg kínálta figurát, hanem a néző és a színész közötti térbe teszi át a játékot. Azok a határozatlan, a fent és a lent közé függesztett testhelyzetek és lenyűgöző fizikai teljesítmények (Aase a magasban, Peer kilométernyi helyben futása), a látható fájdalmak (ült már valaki percekig egy öntöttvas radiátoron, ölében egy növel, még ha ilyen gyönyörűvel is?), amelyekből általában a hősök bizonytalan fizikai helyzetét érzékeljük a nézőtérben, egyúttal az előadás önreflexív kiszólásai is. Ascher, pontosabban a nézőtérben is érzékelhető, valóságos testi fájdalmak nem engedik „önmagukat” adni a főszereplőknek, megóvják őket a „színészkedéstől”. Nem Polgár Csabát, nem Kerekes Évát és nem Szandtner Annát láttuk aznap este, hanem Polgár Csaba, Kerekes Éva és Szandtner Anna *viszonyát* ahhoz szerephez, amit ott és akkor játszaniuk kellett. Nagyon kényes, akrobatikusan életveszélyes feladat mindhárom. Nemcsak testi épségükért aggódhatunk a magunk nézői empátiájával minden következő előadáson, de azért is, hogy ne zuhanjanak bele a tradicionális színészi „önazonosság” mélységeibe. Akarjuk elhinni, hogy nem fog megtörténni, sem valóságosan, sem képletesen! Mert Ascher *Peer Gyntje* ezt nem viselné el.

Az Ascher-rendezés talán legkényesebb szituációja mégis a zárlat, amely – Ibsen a teológus Kierkegaard iránti csodálatának lenyomataként – az én önmagához való esztétikai és etikai viszonyát, az én „kimunkálásának” stádiumait önmagunk Krisztusban való felismerésével, a kereszténység metaforáival írja felül. A fordítások sokat elrejtene ebből, de a darab végig tele van a skandináv bibliafordításokból vett szó szerinti idézetekkel, és ezek szisztematikusan vezetnek is a rokon nyelvű nézőket az Aase–Solvejg/Éva–Mária párhuzamokhoz és az Ascher által *pietà*-ikonként beállított utolsó jelenethez, Peer megváltásának jelenetéhez.

Talán ez az egyetlen pont, ahol szétesik az előadás pontosan kimért ritmusa. Mennyi ideig látjuk a Solvejg-Istenanya és Krisztus-Peer *pietà*-ját, mielőtt a fény kialszik? Ha túl rövid ideig, illuzórikussá válik a megváltás, mert a Gomböntő szavai még ott lebegnek a színházi térben: „Peer, az utolsó keresztútnál várlak!” Ha sokáig, akkor pedig a következő felépített *vagy-vagy*-metaforák, a döntés előtti pillanat esztétikája és etikája egyszerű szentképpé, vallásos vásári olajnyomattá fokozódik le. Különös „ráhagyással” van megtervezve az utolsó pár másodperc, gépésznyelven szólva „játéka” van ezeknek az utolsó pillanatoknak. A rendező vagy a világosító a másodperc töredéke alatt dönt arról, hogy van-e megváltás, vagy nincs. Ki dönt? A rendező *vagy* a műszak?

Vagy a véletlen?

Az *Antigoné* klasszikus, remekmű, ha tetszik: a klasszikus remekmű, az *Oidipusz király* mellett világszerte a legtöbbet játszott görög tragédia. Se szeri, se száma bemutatónak, kötelező olvasmány az iskolákban, s ha végigtekintünk az európai színjátszás elmúlt két évszázadának történetén, kevés országot találunk, ahol ne lett volna mindig kötelező gyakorlat színházi értelmezése. Ahogy George Steiner kitűnő könyvében, az *Örök Antigonéban* írja: „Egyike filozófiai, irodalmi, politikai tudatunk maradandó, mértéket adó alkotásainak.” A sok-sok részletérték mellett a Szophoklész-tragédia feltesz néhány olyan alapkérdést, amelyet minden korban, minden elemzésnek meg kell válaszolnia. Ilyen kérdés például, hogy ki a tragédia főhőse. A kínálkozó válasz persze Antigoné, csak hogy a kutatásban ma már toposznak számít, hogy Kreón sorsa legalább annyira a *jóból a rosszba fordul* (ez Arisztotelész tragikushős-meghatározása), mint Antigonéé. Csak hogy míg Kreón mindvégig a színen van, Antigoné a történet kétharmadánál örökre eltűnik a színről, ez pedig azok érveléséhez szolgáltat muníciót, akik Thébai új uralkodójának, az erőskezű Kreónnak tragikus történeteként olvassák a művet. És talán arra is érdemes felfigyelni, hogy Szophoklész nál az *első színész* – aki csak egyetlen szerepet játszik, értelemszerűen a *főszerepet*, míg a görög színpadon felléptethető másik két színész több szerepet is – Kreón, míg az Antigonét alakító *második színész* játssza Haimónt is (csak zárójelben: milyen gyönyörű gondolat egy szerelem két oldalának megmutatását egyugyanazon színészre bízni!).

Legalább ennyire fontos kérdés, hogy az Antigoné–Kreón konfliktusban kinek van igaza. A színre állítások egyik leggyakoribb hibája, hogy ezt a kérdést fel sem teszik, s nekünk, nézőknek egyértelműen Antigoné mellé kell állnunk, hiszen ő az, aki szembeszáll a zsarnok, gonosz Kreónnal egy nemes cél érdekében. Holott legkésőbb Hegel óta tudjuk, hogy Kreón igazára is illenék odafigyelni: a törvényes rendért felelős király eltűrheti-e törvénye(i) megsértését, a hatalma elleni nyílt lázadást, a rend megbontását? A tragédia számos (mély)rétegének megismeréséről mond le az, aki a konfliktust a „bátor, testvérét mindenekfelett szerető leány szembeszáll a dölyfös hatalommal, és életét áldozza az ügyért” sémára csupaszítja le Szophoklész gondolatait. Magyar

Karsai György

Velünk élő Antigonék

NYÍREGYHÁZA, KAPOSVÁR, SZPUTNYIK

nyelvű előadásban Bocsárdi László 2001-es, sepsiszentgyörgyi rendezése mutatott rá pengeélesen a két igazság ütköztetésének problémájára (a remek előadás dramaturgia Sebestyén Rita, Antigonéja Szorcsik Kriszta, Kreónja Bíró József volt). Végül, de nem utolsósorban a talán legizgalmasabb s a látszat ellenére talán a legnehezebben megválaszolható kérdés: mit akar Antigoné, miért lázad Kreón ellen? Aki Magyarországon középiskolát végzett, habozás nélkül vágja rá – sajnos – a választ: eltemetni csatában meghalt fivérét! S hiába mondja Szophoklésznál az Őr (ott áll a szövegben, csak el kellene olvasni: 255. sor!), hogy „...nem temette senki el...”, meg hogy „sem ásó, sem lapát nyoma nincs a test körül, érintetlen a föld” (253–254. sor), tehát Antigoné nyilvánvalóan *nem temette el fivérét*, a (tév)hit oly mély gyökeret vert tudatunkban, hogy eszünkben sem jut elgondolkozni például azon, hogy ugyan hogyan áshatott volna egy minimum másfél méter mély és két méter hosszú sírgödört eszközök nélkül a hajnali szürkület néhány órájában. Antigoné a vér szerinti kötelességét teljesítette: megadta a végtisztességet fivérének – port szórt a holttestre, és italáldozatot mutatott be –, annak ellenére, hogy az új király törvényben közösjött ki a hazája ellen törő ellenséget. A görög írott és íratlan erkölcsi szabályok szerint ezt minden körülmények között meg kell tenniük a családtagoknak, még akkor is, ha az elhunyt teste valamiért nem nyugodhat szabályosan elkészített sírban – például a tengerbe veszett, vagy a harcmezőn, ellenséges földön fekszik. Igen, Antigoné hős(nő), a világirodalom egyik legnagyobb hősnője, de nem azért, mert eltemette Polüneikészt, s ezért bűnhődnie kell. Nálunk viszont valamilyen kifürkészhetetlen okból ez lett az *Antigoné* alaptétele valószínűleg immáron örökre. Holott Szophoklész még azt is megírta, hogy Polüneikészt a darab végén majd Kreón teszi sírba; valahogy ez az „apróság” is elkerüli figyelmünket. Talán az itt elősorolt kérdések is bizonyítják, hogy nagyon bonyolult tragédiáról van szó, amely komoly elemzést igényel, mielőtt színpadra állítására vállalkozik valaki.



Karádi Zsolt felvétele

Széles Zita (Antigoné) és Horváth Réka (Izsméné) a nyíregyházi előadásban

Ebben az évadban három, más és más okból fontos *Antigoné*-előadás van műsoron a hazai színházakban: Nyíregyházán Hargitai Iván, Kaposváron Rusznyák Gábor, a Szputnyik Hajózási Társaságban Gigor Attila rendezte meg.¹ Három értelmezés, három élesen eltérő megközelítés: Nyíregyházán és a Szputnyiknál – kisebb-nagyobb változtatásokkal – Szophoklész textusát mondják (a szputnyikosok Máthé Zsolt invenciózus, Róbert Júlia dramaturg értő gondozásában készített szövegét használják, Nyíregyházán Trencsényi-Waldapfel Imre fordítását, itt-ott jelöletlen szerzőjű betoldásokkal tarkítva); Kaposváron Jon Fosse XX. század végi görög trilógiájának, a *Halál Thébában*-nak második részét játszzák. A három színpadra állítás (és a jegyzetben említett további kettő is) arról tanúskodik, hogy az *Antigoné*

¹ A Bucz Hunor rendezte *Antigoné* tizenhat éve szerepel a Térszínház műsorán, a színház *kötelezőolvasmány-sorozatának* részeként; Békéscsabán az idei évadban Merő Béla beavató színházi formában – a görög színházról szóló, hatrészes programsorozat részeként – középiskolások számára rendezte meg Szophoklész tragédiáját.

kétezeröttszáz évvel keletkezése után is tud olyat mondani az „otthon” és a „nagyvilág” állandóan változó viszonyáról – másként: helyünkről a világban –, aminek megfogalmazására színházi alkotók a legalkalmasabb drámai anyagnak tartják. Az alábbiakban a három kiemelt előadás erényeit és hibáit vizsgálom.

Milyen egyszerű lenne annyival elintézni Hargitai Iván nyíregyházi *Antigoné*-rendezését, hogy rossz! Mert hogy a végeredmény rossz, az sajnos nem kérdéses. Nagy jóindulattal fogalmazva értelmezésforgácsokat, ötlettöredékeket kapunk, amelyek azonban egységes gondolati ív hiányában széles amplitúdóban hullámoznak, folyamatosan változó minőségű előadást eredményeznek. Sokat ígérően jó például a nyitó kép: Antigoné (Széles Zita) zavartan, tétován, mégis jól érzékelhetően a kitörni készülő hisztéria határán, majdhogynem belső monológként mondja el Iszméné (Horváth Réka) előtt – de nem neki! – döntését, hogy elmegy Polüneikész holttestéhez, s a kreóni paranccsal szembe fog szegülni. Ez a szerepértelmezés tudtommal új megközelítés (s kitűnően kivitelezett színészi pillanat!). Csakhogy ezt az izgalmas kezdést megelőzi egy „előjáték” (!), amelynek célja talán az lehetett, hogy a történetet elhelyezze a néző jelenében, gondolataiban (ennyiben emlékeztet a görög tragédiák *prologoszára*, tehát akár a helyén is lehetne az előadás szerkezetében). Ebben a színpadi térben és értelmezésben a hevenyészett család-felvázolás azonban csak a kérdések számát szaporítja: egy hangsúlyosan lepusztult kocsmá előtt (díszlet: Cziegler Balázs), a sziürke-koszmos falnak támaszkodva, kopott asztalok mellett közönyös tekintetű öregek iszogatnak (heten vannak – mint a gonoszok? miért?), ők a *thébai vének kara*, Karvezetőjük a kocsmáros [Kameniczky László], s egy tenyeres-talpas felszolgáló (róla majd kiderül, hogy Iszméné) műanyag pohárban (!) üdítőt és szódát kínál a nézőknek – de nem igazán profi vendéglátós, mert a poharakat később nem szedi össze, így a nézők az előadás alatt vagy a kezükben tartják, gyűrogetik, leejtik, zörögnek vele, vagy leteszik valahová, rátaposnak, rugdossák stb. – a lehetőségek kiaknázásában a középiskolás közönség fantáziája, tanúsíthatom, kimeríthetetlen.

A kocsmá mintha maga lenne a thébai palota, bár lehet, hogy Kreón és családja csak az emeleten lakik (ezek szerint tényleg nagyon rosszul mennek a dolgok, ha a földszintet ki kellett adni egy nem túl színvonalas vendéglátó-ipari egységnek). És akkor fel kell tennünk az értelmezés egyik alapkérdését: hol vagyunk? Hol és mikor játszódik az *Antigoné* története? Kudarcba fulladt életekkel zsúfolt mai külvárosi kocsmában? Talán egy magyar faluban? Háború utáni, újjáépítés előtti városközpontban? És legfőképpen: *miért?*! Elsősorban ez utóbbi kérdésre kell(ene) az előadásnak válaszolnia, ám ahogy haladunk előre a nyíregyházi



Antigoné cselekményében, egyre távolabb kerülünk ennek még az esélyétől is.

Csak mutatóba néhány további, feloldatlan rejtély: miért kerül a dráma elejére, rögtön Kreónnak népéhez intézett beszéde utánra a híres *emberhymnus* – ráadásul Trencsényi-Waldapfel Imrének a hazai színpadokról kiirthatatlanul hibás fordításában? Szophoklész meghamisított, szállóige kezdetű kardalának, az első sztaszimonnak (332–383. sor) itt semmi értelme nincs – ugyan miről jut a kocsmában csendesen mulatozó falusiak eszébe, hogy „sok van, mi csodálatos, de az embernél nincs semmi csodálatosabb....”?! Hacsak nem annyira részegek már ekkor, hogy bármiről bármi az eszükbe juthat; ám ilyen alapon az adott szituációban a „Hej, cica, eszem azt a csöpp kis szád...” kezdetű örökzöldnek sem lenne kevesebb köze az *Antigoné* cselekményéhez, viszont bizonyosan nagyobb sikert aratna. Vagy: Miért láncdohányos (!) Antigoné? Miért nyomorék Kreón (Tóth Károly) – egyik lába béna, szedett-vedett sínbe rakva sántikálja végig a darabot. Miért ordítanak és verekszenek (!) egymással a szereplők, ha kell, ha nem? Mindeközben pedig miért üldögél a Kar mindvégig közönyösen? Miért tolókcocsiban ülő nyomorék a darab végi Hírnök (Fellinger Domokos)? Miért rop a sok-sok hulla mellett a végén magyaros, csizmaszárccsapkodó hetyke magyar legény? És miért jön vissza a végén az Őr, hogy golyózáport zúdítva az életben maradtokra, mindenkit lemészároljon? Azt pedig már csak félve kérdezem meg, hogy miért



Tóth Simon Ferenc felvétele

Memlaur Imre felvétele

FENT: Hay Anna, a Szputnyik Antigonéja

BALRA: Gyuricza István (Kreón), Grisnik Petra (Antigoné) és Rácz Panni (Izsméné) Kaposváron

lom és rengeteg átélt szenvedés van minden pillantásában és gesztusában. A fia haláláról beszámoló hírnök beszédét lezáró néma pepecselése retiküljével többet elárul az életről való lemondásról, a *mindennek vége*-állapotról és az elkerülhetetlen öngyilkosságról, mint a más előadásokban oly gyakori sírás vagy patetikus palotába indulás. A színészek jobbra teszik a dolgukat, ki kiválóan – mint az imént említett Gosztola Adél, vagy az igazán hálátlan szerepbe kényszerített pincérlány-Izsméné, Horváth Réka. Sajnos Széles Zita Antigonéja – s ez nyilvánvalóan a rendezői koncepció rovására írandó – nagyon egysíkú, a nézőben semmilyen érzelmet felkelteni nem képes alakítás, s ugyanez mondható el Tóth Károly óriási energiával végigvitt, őrzöngő, vaslépcsőn le-fel sántikáló, ordítózó-verekező, diktátor Kreónjáról is. Kár ezért az előadásért, mert az még így is látszik, hogy Hargitai Iván gondol valamit Szophoklész tragédiájáról. Az ötletforgács-előadás kudarc ellenére is nagyon kíváncsi vagyok, hogy mit.

Nincsenek ilyen problémák Rusznyák Gábor kaposvári *Antigoné*jával. Gondolati, elemzési iránya szempontjából tiszta előadás, amely a két évvel ezelőtti remek *Oidipusz* egyenes folytatásának is tekinthető. Tárgyak, sőt az egész díszlet – igaz, stilizáltan – és több szereplő (Oidipusz, Lokaszté, Laiosz, vagyis a Kar tagjai) is átkerült onnan az *Antigoné*ba. Ugyanakkor kár, hogy az *Oidipusz* félelmetesen zárt, intim tere, a középben szinte szédítő mélységbe bukó, hulláégető meszesgödör helyett itt egy mintegy negyven centiméter mély hullamosó (?) medence marad. De legjobban az hiányzik, hogy már nem üljük körbe a játékteret, hanem a középre helyezett színpadot két oldalról, egymástól

nyom kézigránátot a szájába mindezek után, a záró képben Teiresziasz, az egyetlen életben maradt szereplő.

Félreértés ne essék, a dráma rendezőjének szíve joga azt csinálni a klasszikus szöveggel, ami csak tetszik, ám mindenképpen az itt elősorolt – távolról sem teljes! – kérdéssort megválaszoló koherens értelmezés keretébe kell illesztenie az előadást – már ha létrehozható ilyen a fenti elemekből. Enélkül egy összefüggéstelennek tűnő, némely irányokba tétován elinduló, majd visszatörpanó, végig nem gondolt valamit látunk. A legfájdóbb, hogy jó néhány nézőnek szégyen Szophoklészről lesz meg a véleménye – például azoknak a középiskolásoknak, akik most találkoznak először a görög színházzal –, mondván, rossz dramaturg volt a szerző, lám, összehordott tücskötbogarat. Miközben pedig Hargitai Iván rendezésének vannak – a bevezetőben említettekén kívül is – egészen remek pillanatai: ilyen például, hogy a Teiresziasz-jelenet teljes sötétségben kezdődik, mint egy átélhetővé téve, milyen közegben él, gondolkodik és beszél a vak jós. Ez igazán szép megoldás a nem-látás-lényeglátás, vaksötétség-fény, látszat-valóság ellentétpárok teiresziaszi problematikájának ábrázolására. Csak éppen ez az értelmezés is hirtelen „visszavonódik”, zavarossá válik, amikor egy idő után felgyúlnak a fények – vajon miért? –, s a jelenet ugyanolyan világításban folytatódik, mint az előadás többi része, mindössze a jós (Vicei Zsolt szép alakítása) szeme van bekötve.

Mindvégig jó, pontos viszont Eurüdiké (Gosztola Adél) alakjának értelmezése. Elfojtott indulat, végtelen szomorúság, őszinte aggoda-

jókora távolságban ülve, messziről szemléljük, ezzel pedig elvész a játszóknak és közönségüknek az *Oidipuszban* oly természetesen megteremtett közössége.

Ugyanakkor világos – olykor talán túlságosan is világos! – koncepció, aprólékosan kidolgozott alakítások, hatásos mozgáskompozíció, személyre szabott zenei világ és pontos történetmesélés teszi értékessé Ruzsnyák Gábor rendezését. Nem könnyű előadás, megdolgoztatja nézőjét, aki ha nem tud idejében ráhangolódni a szándékosan lelassított, lefojtott indulatokat és titkokat sejtető, gondolkodásra hívó tempóra, egy idő után könnyen elveszítheti érdeklődését, legrosszabb esetben unatkozni fog. Holott világos, hogy Ruzsnyák számára – továbblépve az *Oidipuszban* megkezdett értelmezési úton – a thébai családmítosz lezáró fejezetének elmesélésében a nem verbális elemeken van a hangsúly: a mozdulatok, a gondosan megkomponált koreográfia, a tér minden szegletének játékba hozása, a tárgyhasználat és a mindenkit átható zeneiség jóval fontosabb itt, mint a szöveg (Fossée amúgy sem olyan jó, mint Szophoklészél).

Ez a látvány- és zenetextus az előadás legszebb pillanataiban – például a halott Oidipusz–Iokaszté–Laiosz–Eteoklész (a Kar) szinte valamennyi megszólalásakor (Némedi Árpád Vénemberként, Karvezetőként cimbalmon és mindenféle ütőhangszeren mindvégig érzékenyen, szépen kíséri őket Rozs Tamás zenéjével), vagy a Siratóasszony (Horváth Zita) színpadi bolyongásai közben, vagy Antigoné és Iszméné nyitó jelenetében, továbbá Kreón (Gyuricza István) és Haimón (Gulácsi Tamás) összecsapásakor – nagyon jól, hatásosan működik.

Sajnos kevésbé sikerült, az előadás szerkezetébe nem illeszkedik a két, talán leghatásosabbnak szánt ötlet: a halott Polüneikész színre hozása, a cselekményt némán, tetőtől talpig véres golyocsba csomagoltan végigkísérő-kommentáló, gödörmélyi tánca-vonaglása, valamint Iszméné süketnémasága, aminek következtében csak jelezve lehet vele kommunikálni – már persze annak, aki ismeri ezt a nyelvet. Polüneikész fizikai jelenléte a színen Bocsfárdi fentebb idézett előadásában remekül működött, mert kézzelfogható valósággá emelte a dráma egyik alaptételét, miszerint egy közösségnek el kell számolnia történetét meghatározó halottaival, s ez a kötelesség túlmutat a pillanatnyi politikai berendezkedésen és a kérészetű hatalmi viszonyokon. Itt azonban – talán mert térben oly élesen elkülönül a többiektől – Polüneikész mozgása, vagyis színpadi „élete” leválik a cselekményről, de nem lesz önálló története, s be sem lehet vonni a konfliktusokba (bár az kifejezetten szép, ahogy Antigonét, majd Haimónt *megtámasztja*, amikor azok a cselekmény egy-egy adott pontján majdnem melléje szédülnek).

Ugyanígy Iszméné alakja sem kap tragikus többletet attól, hogy némaságba és sükettségbe kényszeríti a rendezés. Érteni vélem, hogy mindez a darab végi teljes magányra ítéltégét hivatott előkészíteni – mivel ő lesz a család egyetlen életben maradt tagja –, ám ezt az értelmezést folyamatosan elnyomja az egyébként minden jelenetében profi módon előadott jelezés, vagyis a látvány. Előkészítetlen, a cselekmény értelmezéséhez nem kapcsolódó elem Teiresziasz (Kelemen József remek alakítása) külsejének elnöiesítése, mozdulatainak feminin jellege. Mert hiába a vonatkozó – feltehetően keve-

sek által ismert – mitológiai háttéranyag, ha az adott dráma történetéhez sehogyan sem kapcsolódik. Kreón és Teiresziasz összecsapása így indokolatlan, sőt kifejezetten zavaró – feltételezem: nem szándékolt – homoerotikus árnyalatot kap. A végső jelenet, a felülről leomló, mindenkit egyetlen, hófehér takaró alá kényszerítő égbolt pedig gyönyörű záró kép, de az előadás egészéből nem következik, hogy a halottak Kreónt is maguk közé fogadják; ez sem Szophoklésznel, sem Fossénál nem szerepel, s nem sikerült megfejtenem az okát.

A Szputnyik Hajózási Társaság (Bodó Viktor társulata) 2011 áprilisában mutatta be *teremszínházi* (más besorolás szerint: *osztálytermi*) *Antigoné*-ját Gigor Attila rendezésében. A társulat ezzel a gesztussal csatlakozott azokhoz az együttesekhez – többek között: Kolibri, Krétakör, Káva, KoMa, Laboratorium animae (Szardar Tagirovskij társulata, amely egy igen figyelemreméltó *Játsszunk Oidipuszt!* csinált két éve, s egy kevésbé sikerült, de tehetséges *Mi jár a fejedben, Antigoné?*-t tavaly), s a sor örvedetesen hosszan folytatható lenne –, amelyek fiatal közönség számára, őket közvetlenül megszólítva, a színházcsinálás-színházértés világába beavatva, mindenekelőtt pedig gondolkodásra tanítva mutatnak be nem hagyományos terekben – értelemszerűen elsősorban osztálytermekben – előadásokat. Kockázatos misszió, amely, ha siker koronázza, óriási élmény alkotónak és befogadónak egyaránt.

Gigor Attila és csapata drámapedagógiai programot is csatol az *Antigonéhoz*: miután egy órába sűrítve – sok, jó színvonalon eljátszott zenével – előadják a történetet, a színészek – pontosabban az általuk megformált Szophoklész-hősök – „kiscsoportos foglalkozás” keretében, a diákok közé vegyülve majd’ ugyanannyi időt szánnak a látottak feldolgozására. Nekem ugyan statikusnak, értelmezésszűkítőnek tetszett a szereplők köre szerveződött csapatok közös feladata – minden szereplőt egy-egy jelzővel kellett jellemezniük, majd ezt a jelzőt „megvédeniük” a többi csoport előtt –, de a dolog kétségtelenül működik: a diákok egyre fokozódó, jó értelemben vett indulattal, beleéléssel adták át magukat a szerep-, magatartás-, szituáció- és jellemértelmezéseknek, s szinte észrevétlenül jutottak el oda, ami az előadás és foglalkozás óriási sikere, s általában is a színház talán legfontosabb feladata: önmagukat, saját problémáikat fedezték fel az *Antigonében*, az *itt és most* őket égetően érdeklő kérdésekre keresték – és jó esetben meg is találták – az antik tragédiában a válaszokat. Az előadás rengeteg, osztályra-iskolára kitalált ötletet vonultat fel: pálcika-emberkéék táblára rajzolását (= mitológiai gyorstalpaló a Labdakidák meglehetősen bonyolult családi viszonyairól), az osztályterem bejátszását, a megcélzott korosztályhoz igazított nyelvet és gesztusokat, a hétköznapi ruhákat stb. A színészek jók, mi több, nagyon jók: Hay Anna kellően feszült-vibráló, de egyáltalán nem egysíkú Antigoné, aki azt is láttatni tudja, hogy a lány döntése nehéz, fájdalmas lemondás a jövőről, a női létről, az életről. Fábíán Gábor „osztályfőnökös” magabiztossággal indítja Kreón szerepét, hogy aztán a problémák, a városban elburjánzó „fegyelmetlenségek” előbb esztelen, mértéktelen szigort váltssanak ki belőle, majd a teljes önfeladás, összeomlás és tekintélyvesztés szakadéka sodorják.