

KARSAI GYÖRGY

DIONÜSZOSZ ÉS A ROLLING STONES

Avagy mit kezdünk ma a görög tragédiákkal?

Aki színházzal foglalkozik, jól tudja: az antik görög színháznak köszönhetjük, hogy létezik az európai – nyugati – színház, ez a korokon és társadalmi rendszereken átívelő kulturális entitás, amelynek szűkebb páttriája ma is Európa, de hatása kétségtelenül az egész világra kiterjed. Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész és Arisztophanész drámái a görög kultúra aranykorában, az i. e. 5. században születtek, s ezek alapozták meg a későbbi korok színházi kultúráit. Maguk a tragédiák is jelen vannak ma New York-tól Sidney-n, Moszkván, Berlinen és Londonon át Fokvárosig a színházak műsorán, sok közülük a repertoár állandó szereplője.

Evidenciaként kezeljük, hogy az európai színház görög földön alakult ki; hogy a *tragédia* és a *kómédia* mint drámai műfajok Dionüszoszhoz és a termékenységhez kapcsolódó szakrális cselekményekből alakultak ki. Az ünnepi felvonulásokon közösen énekelt *dithüramboszokból* (Dionüszosz – és talán más istenek, mitikus alakok, héroszok – szenvedéstörténeteiből), illetve *iamboszokból* (csúfolódó énekekből) nőtt ki a *tragédia*, illetve a *komédia*. Közösségi műfajok születtek, ami mindenekelőtt azt jelenti, hogy egy adott közösség tagjai együtt élnek meg egy olyan élményt, amely róluk, az ő problémáikról, kérdéseikről szól, s ebből az élményből megfajtásokat, válaszokat kapnak, ez az élmény – jó esetben – megváltoztatja az életüket. Ez volt és ez marad örökre a színház – egyik – feladata. A fennmaradt görög drámák, a hét-hét Aiszkhülosz- és Szophoklész-tragédia, a tizennyolc (vagy a kétséges szerzőségű *Rhészosszal* együtt tizenkilenc) Euripidész-tragédia, valamint a tizenegy Arisztophanész-ókomédia egy megközelítésben biztosan közös: bárhol játszódjék is a történet, bárkik legyenek is a szereplők, istenek, mitikus hősök vagy egyszerű halandók, mindig Athénról s az athéni polgárok számára fontos értékekről beszélnek. E drámák a kor athéni közösségéről, e közösség kisebb és nagyobb egységeiben – a családban, illetve a városban – érvényes morális értékekről szólnak: mindenekelőtt a közösséget irányító hatalom természetéről, a hatalom megszerzéséhez és megtartásához vezető útról, s azokról a jellemváltozásokról, amelyek ezen út bejárása során óhatatlanul bekövetkeznek. A család, a nő-férfi – feleség-férj, nővér-fivér, anya-gyermek – kapcsolaton keresztül éppúgy lehet a hatalom kérdéskörét vizsgálni, mint például a királyi hatalom megszerzéséről szóló vagy az isteni/félisteni szenvedés- és bosszútörténeteken keresztül.

Ugyanakkor ha arra a kérdésre keressük a választ, hogy mi közünk van nekünk *itt és ma* ezekhez a tragikus és komikus történetekhez, mi közünk a görög tragédiák és komédiák hősnőihez és hőseihez, röviden, összefoglalóan elég csak annyit mondanunk, hogy ezek a hősnők és hősök *itt* élnek közöttünk, ők talán éppen mi vagyunk. A saját, mindennapjainkat meghatározó morális kérdéseink, súlyos és kevésbé súlyos helyzetekben hozott döntéseink magától értetődő módon olvashatók ki Médeia és Andromakhé, Élektra és Helené, Antigoné és Iphigeneia, Thészeusz és Prométheusz, Kreón és Pentheusz történeteiből. „Mindössze” azt kell megérteni, hogy a görög tragédiák és komédiák nem vitrin mélyére súlyosztandó muzeális tárgyak, nem könyvdrámák, amelyek közül néhány nagyon szépnak tetszhet a távolból szemlélve, sőt még akár kötelező olvasmány is lehet (mert izgalmas, megindító vagy hátborzongató, vagy nagyon vicces történeteket tartalmaz), de amelyekhez semmi közünk. Ezek a tragédiák és komédiák kortárs szövegek, csupán a port kell lefújni róluk, s akkor olyan tükörbe nézünk, amely soha nem látott élességgel mutatja meg, hol és hogyan élünk, kik vagyunk.

Ősforrás

A történetet egy rövid kitérővel vagy inkább *bevezetővel* kell kezdenünk, hiszen a görög színházban *színre* kerülő drámák s azok szereplői maguk is olyan előzményekre épülnek, amelyek nélkül maga a színház sem jött volna létre. A görög színháznak tulajdonított, máig tartó hatás sem elemezhető anélkül, hogy legalább utalásszerűen ne beszéljünk a műnemi és műfaji ősforrásról: a *homéroszi eposzokról*.



(A)pollonia, r.: Krzysztof Warlikowski. Fotó: Stefan Okołowicz

Mindössze egyetlen példa: a színház minden korszakából jól ismert kulcsszereplő a tragikus hős. Alakjának eredete, első irodalmi megjelenése az európai kultúrtörténetben az *Iliász* Akhilleusza. Ő szolgál majd műfajtól és kortól függetlenül a magányos, legyőzhetetlen hős toposzteremtő előképéül. Homérosztól azt tanuljuk meg, hogy Akhilleusz legyőzhetetlen, nincs az a létszámú és hadi felszereltségű ellenfél, amelynek akár csak szemernyi esélye is lehetne vele szemben. Ő az a *hérosz*, akinek ráadásul mindig *igaza van*, amikor büntet, amikor bosszút áll. Mi, egyszerű halandók soha nem mernénk, soha nem tudnánk megtenni mindazt, amit ő – és ez a *mi* itt jóval szélesebb kört jelöl, mint az eposz hallgatóságát alkotó befogadói közösséget, az Akhilleusz-történetek mindenkori közönségét: *minden halandó* beletartozik –, hiszen ez a hős más, mint mi vagyunk: csak majdnem pontosan olyan, mint a többi ember (az anyja Thetisz tengeristenő), mert ereje, bátorsága, indulatai mértéke kiemelik a halandók közül, s azt a benyomást erősítik, hogy ő a köztünk élő, földre szállt Zeusz. Helyettünk és a nevünkben cselekszik, legfőbb feladata, hogy a mi igazságérzetünknek megfelelően tegyen rendet a világban, és mindvégig azt kívánjuk, hogy az elszenvedett sérelmekért bosszúja sikeres és teljes legyen. Természetesen csak akkor tudunk szívvel és lélekkel kiállni mellette, bosszúja akkor lesz minket is felszabadító, *katharsiszt* okozó, ha a történet során megismerjük az igazságtalanul elszenvedett sértések és veszteségek listáját. Akhilleusz előbb Agamemnón, majd Hektór ellen fordul mindent pusztító haragjával. Az eposz dramaturgiája és költői ereje sokoldalúan árnyalja e harag kiváltotta jogos bosszúsorozatot. A hős ellen elkövetett bü-

néért Agamemnón (és a bűnben ártatlan görögök) büntetése a hős teljes passzivitása lesz. A hős harctól való elfordulása vereségre ítéli az egész sereget, s ez addig tart, ameddig ezt a haragot egy másik, erősebb harag el nem sodorja, s ez az új, nagyobb intenzitású harag arra nem kényszeríti Akhilleuszt, hogy egyszemélyes háborút indítson Hektór ellen. E háború során a hős megszámlálhatatlanul sok trójait gyilkol meg, mígnem végül eljut Hektór lemészárlásáig.

Továbbélés

Ez tehát az az alaptörténet, amely korokon és műfajokon átívelően mindmáig itt van közöttünk: Akhilleusztól származnak az igazságtévő hősök, alakja a legkülönbözőbb változatokban él ed újra a kultúrtörténetben. E hős *közülünk való*, ám fizikai képességeiben és/vagy hatalomgyakorlási lehetőségeiben messze felülmúlja a hétköznapi halandókat. Néhány egészen triviális példa e toposz továbbélésének igazolására: regényben Alexandre Dumas *Monte Cristo grófia* vagy Jules Verne *Sándor Mátýása* pontosan ezt a sémát követi, csak ezekben az esetekben a jogos bosszú során a legyőzhetetlen fizikai erő helyét átveszi – ha tetszik: a nyers brutalitást *humanizálja* – a bosszúvágy, az ész és a mindent lehetővé tevő mérhetetlen vagyon. Ám végeredményben e hősök is éppúgy gyilkolnak – finomabban: *igazságot szolgáltatnak* –, mint tette egykor Akhilleusz. A filmipar is felfedezte az Akhilleusz-hőstoposz technikai trükkökkel feldúsított, elsöprő hatását. Itt valóban csak az alkotói fantázia szab határt a magányos bosszúálló igazságos pusztításának: Rambo (Sylvester Stallone alakításában), a mindig rendíthetetlen bosszú-ámokfutásait öt filmben vit-

ték vászonra (1982–2019), s ugyanerre az Akhilleusz-sémára épülnek a *Rambo*-sorozat darabjainak esztétikai, művészi minőségét nagyságrendekkel felülmúló, Quentin Tarantino rendezte *Kill Bill I-II.* filmek is (2003–2004). Az antik, eposzi gyökerekre való utalások itt még tisztábban jelennek meg: túl azon, hogy a hősnő (Uma Thurman) igazságos, tűzön-vízen át végrehajtandó, a nézői szimpátiát minden mozzanatában maga mellett tudó bosszújának motívumai tökéletesen kidolgozottak, még az eposz egy eleme – „az elvesztett fegyverek isteni segítséggel történő pótlása” – is átkerült e mára kultikussá vált filmbe. Akhilleusz vértjét és kardját Hektór rabolta el Patroklosz meggyilkolása után, s a bosszúhoz Héphasztosz készít személyre szóló, új fegyvereket a hős számára (*Iliász*, 18. ének). Mutatis mutandis ugyanez történik Tarantinónál is: a fegyverkészítéstől már örökre visszavonult, titokzatos, japán kovácsmester tesz kivételt hősnőnk kedvéért, s készít neki egy új – s mint a következmények mutatják: legyőzhetetlenné tevő – kardot. Mert a bosszúsorozatot csak egy igazi Hattori Hanzo karddal lehet végrehajtani.

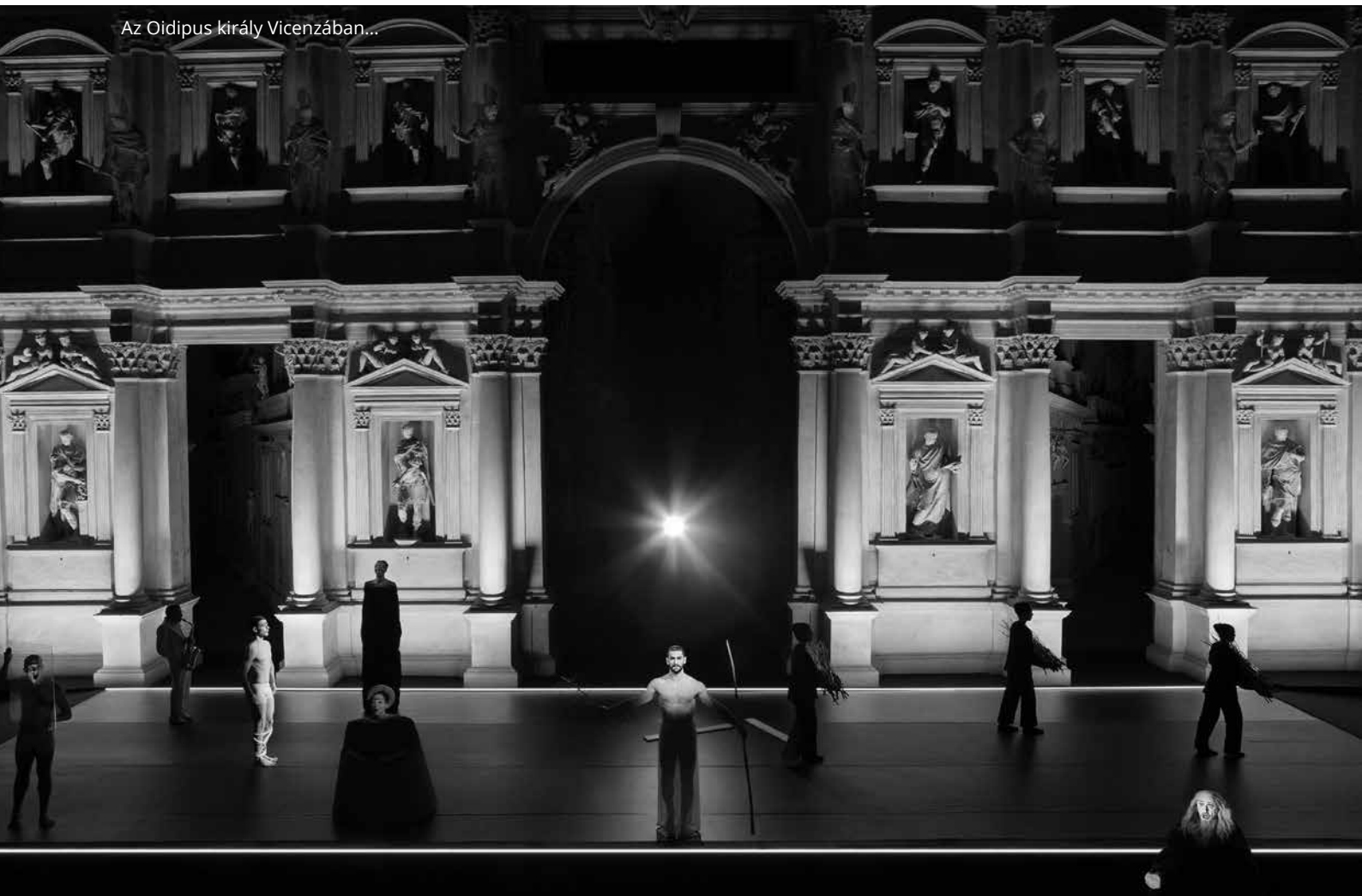
Amikor egy drámából készült színházi előadást nézünk, elemzünk, tisztában kell lennünk azzal, hogy minden előadás „átirat”, az eredeti szöveg élményt nyújtani hivatott átültetése, látvánnyá alakítása, utánzásos megjelenítése, amely éppen a műfaj pillanathoz kötöttsége miatt estéről estére, előadásról előadásra változik, alakul, más lesz. Az antik görög színházra ez hatványozottan igaz, hiszen ott nem is feltétlenül volt megírt szöveg, kész drámatextus, amelyet a színészek megtanulhattak volna. Amikor egy szerző „kart kapott”, a tíz hónapos próbafolyamat alatt – amelyben sokáig maga látta el a karvezető, a *chorégosz* szerepét – betanította az egyetlen példány-

ban létező szöveget (már ha ugyan legalább neki volt kész példánya). Ehhez még azt is hozzá kell tenni, hogy a klasszikus korban minden drámát abban a tudatban mutattak be, hogy mindössze egyetlen előadás lesz belőle. Kivétel ez alól csak Athén kikötővárosa, Pireusz jelentett, ahol a peloponnészoszi háború kezdetétől állandó katonai tábor állott, s az itt szolgálatot teljesítő athéni katonákat, athéni *polgárokat* természetesen nem lehetett megfosztani a színház élményétől, tehát a Dionüszosz Színházban eljátszott drámát egy előadás erejéig „vendégszerepeltették” Pireuszban is. Majd az i. e. 4. századtól kezdve elkezdődött a *reprízelés*, azaz a már korábban bemutatott drámák újrajátszásával is lehetett nevezni a drámai versenyre. A győztes drámákat pedig másolták – könyvtárak, magángyűjtemények díszei lettek. Azután az alexandriai könyvtárban, a Múzeionban összegyűjtötték és szisztematikusan kialakított, *katalogizált* gyűjteményben rendszerezték az akkor ismert mintegy hétszázötven (!) görög tragédiát és ókomédiát (kb. i. e. 320–280 között). Később a rómaiak felégették a könyvtárat (i. e. 48–47), s a könyvgyűjtemény nagy része a lángok martalékává vált: az utókor számára harmincnegyzolc (talán harminckilenc) tragédia, tizenegy ókomédia és viszonylag sok szövegtöredék maradt fenn. Önmagában tiszteletet parancsoló a tény, hogy e pusztítás ellenére a görög színház hatása a mai napig tart.

Rekonstrukció

Komoly csapdák leselkednek arra, aki a görög színház megismerésére és megértésére vállalkozik. A színháztörténet elmúlt kétezer-ötszáz éve azt mutatja, hogy sokan nem is tudták el-

Az Oidipus király Vicenszában...



kerülni ezeket a csapdákat. Az egyik legveszélyesebb, csábító csapda a klasszikus kori görög színházi előadások *gyakorlatának* megidézésére való törekvés. Így születtek – és születnek sajnos még ma is – az úgynevezett *rekonstruált* előadások. Pedig ez egyértelműen tévút, amely leginkább teljesen félrevezető eredményekhez vezet. A kudarcnak csak egyik oka, hogy a rendelkezésünkre álló információk egyszerűen nem teszik lehetővé, hogy hitelesen vagy legalább nagyjából hitelesen leírjuk, hogyan adták elő a Dionüszosz Színházban, mondjuk, i. e. 442-ben az *Antigonét* vagy i. e. 406-ban a *Bakkhánsnőket*. A vázakepek – mindenekelőtt a Pronomosz váza néven ismert, i. e. 400 körül készült borvegyítő edény (kratér)¹ – ugyan több, a színészi játékra (gesztusokra, mozdulatokra, tárgyhasználatra) vonatkozó részletről tájékoztatnak, de ezekből a töredékes információkból az egész előadást nem lehet rekonstruálni. Legyen elég csak arra gondolnunk, hogy a görög drámák előadásának két alapeleme a zene (pontosabban a hangszeres kísérettel előadott dalok: a *kardalok*) és a mozgás (a tánc, a *koreográfia*) volt. A műfaji megnevezések – a *tragédia* és *kómédia* – mindmáig tartalmazzák a *dal* (ódia, ódé) szót, vagyis nyilvánvaló, hogy az általunk ismert szövegek legalább részben énekesen hangzottak el. A kardalokat (a kar bevonulását kísérő *parodoszt*, a *kommoszokat*, a *sztaszimonokat* és a kivonulóéneket, az *exodoszt*) biztosan énekelve adták elő,

de arról, hogy ezeken kívül a párbeszédes, összecsapás-jellegű szövegrészek, illetve a monológok mely részét énekeltek, csak sejtéseink vannak. A mozgásról még kevesebbet tudunk, csupán feltételezhetjük, hogy a színházi előadásokhoz kapcsolható vázakepek valóságúen, fényképszerűen rögzítik a dalokat kísérő (?) koreográfia egy-egy kimerevített pillanatát. Ezért van az, hogy a „rekonstruált előadás” éppenséggel eltávolít a görög drámák értékeinek megismerésétől: hogy néhány itthoni példát említsünk, még az olyan, nyugodtan korszakos jelentőségűnek nevezhető előadások is az idegenszerűség hangsúlyozásával éltek, mint az *Oidipusz király* két, a múlt század hatvanas-hetvenes éveiben a Nemzeti, illetve a Madách Színházban készült színpadi feldolgozása.² Mindkét előadásban mindenekelőtt deklamáló, folyamatosan pátoszszal telített és vészjósló hangsúlyokkal operáló szövegmondás volt hivatott a dráma görög színházi jellegét kiemelni, minimálisra csökkentett mozgás és időnkénti széles gesztusok kísérték a mindig súlyosnak szánt mondatokat. A játéktípus azt sugallta, hogy ez a világ tőlünk mérhetetlen távolságra van, a megjelenített hősök történeteiben, szenvedéseiben és örömeiben egy idegen kultúra és értékvilág képviselőit kell tisztelettel és/vagy elborzadással, de mindenképpen távolságtartó áhítattal bámulnunk. Ennek a hamvába holt rekonstrukciós igyekezetnek legkárosabb példái – mert ez esetben sajnos több éven át tartó, a görög tragédiák és komédiák kárára folyamatosan

1 A kérdéshez alapirodalom az érdeklődők számára: T. B. L. WEBSTER, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, London, 1962; ERIC CSAPO, *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Oxford, 2010; OIVER TAPLIN–ROSIE WYLES, szerk., *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford University Press, 2010.

2 Nemzeti Színház, 1962, rendezte: Marton Endre, *Oidipusz*: Básti Lajos, Iokaszté: Tökés Anna, Kreón: Bitskey Tibor, Karvezető: Major Tamás; Madách Színház, 1970, rendezte: Ádám Ottó, *Oidipusz*: Gábor Miklós, Iokaszté: Psota Irén, Kreón: Huszti Péter, Teiresziasz: Pécsi Sándor.

...és Pompejiben, r.: Robert Wilson. Fotók: Lucie Jansch



elkövetett színrevitelekről kell beszélnünk – a Pécsi Ildikó által rendezett gorsiumi előadások voltak (1991–2005). A kitűnő színésznő a legtöbb esetben nemcsak rendezte, hanem maga is „alkalmazta színpadra” a görög tragédiákat és komédiákat (mellesleg mindvégig volt valami abszurd abban, hogy mindez abban az ókori római *limes*-városban, Gorsiumban történt, ahol – a régészeti kutatások alapján pontosan tudjuk – soha nem volt színház, ráadásul a sorozat a hangzatos *Ludi Romani* címet viselte). Deklamáló szövegfelmondás, a gondolatok, értékek megértésére való törekvés hiánya, „görögös” díszletek és jelmezek jellemezték évről évre ezeket az előadásokat. A görög színház végtelen szeretetével párosult hozzá nem értés kudarcszériához vezetett.³

Értelmezés

A görög tragédiák modern kori színpadra állításai során alig kihasznált terület a szereposztással való játék. Pedig ez egészen biztosan új utakat nyithatna e drámák gondolati rétegeinek, értékteremtő lehetőségeinek felfedezése felé. Mint Arisztotelész *Poétikája* óta tudjuk, a tragédia színpadán maximum három férfi színész állt a szerző/rendező (a *khóregosz*) rendelkezésére. Theszpisz találta ki az első színészt – ez az a döntő pillanat, amikor az addig egy tömbben éneklő karból kiválik egy ember, a *válaszolgató* (görögül: *hüpokritész*), és a történeteket ettől kezdve a kar kérdéseire adott válaszaiból, egy folyamatosan alakuló párbeszédből ismerjük meg –, majd Aiszkhülosz már két színészt léptetett fel, ezzel értelemszerűen tovább csökkentve a kar szerepét, végül Szophoklésznel és Euripidésznel megjelent a harmadik színész, s ezzel kialakult a tragédiákban külön-külön is megszólaló szereplők végleges létszáma. A kényszer, hogy három színész között kellett felosztani valamennyi szerepet, olyan, nagyon fontos, gondolatébresztő dramaturgiai megoldásokra vezette a tragédiaírókat, amelyek nyilvánvalóan messze túlmutatnak egy adott kor színházesztetikai megítélésén, s a görög drámákban rejlő örök értékek listáját gazdagíthatják. Csak két példát mutatok be röviden: Szophoklész *Antigonéjának* főszereplője – első színésze, *prótagonisztésze*, vagyis az a színész, aki csak egyetlen szerepet játszik – Kreón (ez természetesen további, izgalmas elemzésekhez vezethetne). A második színész viszont már több szerepet játszik, s ezek közül az egyik nyilván Antigonéé. A másik pedig – s ehhez kell a szöveg szoros, pontos, elemző olvasata – Haimóné, Antigoné szerelmeséé, mi több, vőlegényéé, Kreón fiáé. Gyönyörű, költői megoldás, hogy a görög tragédia színpadán oly ritka szerelmet, vagyis az „egy test, egy lélek” gondolat két oldalról történő bemutatását ugyanarra a színészre bízta Szophoklész.⁴ Euripidész *Hippolitosz*ában a fiát Phaidra hazug vádjai alapján halálba küldő király, Thészeusz és a mostohafia iránt bűnös szerelemre lobbant Phaidra szerepét játszotta ugyanaz a színész, ami túl a feleség és a férj alakjának ugyanazon színész általi megjelenítésében rejlő lehetőségeken a bűnelkövetés különböző fajtáinak és fokozatainak jellemfestő ábrázolására is lehetőséget teremt.

A színpadon mindig is sokkal célravezetőbb volt a görög drámák gondolati gazdagságát kibontani, azokra az értékekre koncentrálni, amelyek minden korban és kultúrában érvénye-

sek. Egy-egy görög tragédia vagy komédia színrevitele kortól függetlenül általában akkor kecsegtetett sikerrel, ha az alkotók azért fordultak e drámákhoz, hogy segítségükkel a *mindenkori jelen* helyéhez és idejéhez, társadalmi környezetéhez szóljanak, az adott közösség – a *mindenkori polis*z – körülményeire, erkölcsi értékválasztásaira reagáljanak, vagyis tükröt tartsanak a közönségnek. Az igény, hogy a színházi alkotók a színház ezen küldetését a görög tragédiák segítségével tudatosítsák, szisztematikusan viszonylag későn, a 20. század első évtizedeitől kezdve formálódott előadásokká. Ugyanakkor elgondolkodtató, hogy miért nem lett folytatása annak a csodálatos eseménynek, amely 1585-ben Vicenzában történt: a kor sztár-építész, megannyi velencei és észak-itáliai palota tervezője, Palladio megépítette a Teatro Olimpícot, hogy benne eljátszassák az *Oidipusz királyt*. A bemutató megvolt – a „hétkapujú Thébai” díszlete ma is áll, használják is⁵ –, de az *Oidipusz király* egykori nyitóelőadását az európai színpadokon nem követte a görög színház reneszánsza, arra még jó kétszáz évet kellett várni. Az igazi áttörés a 20. század első évtizedeiben következett be: 1922-ben Jean Cocteau átíratában és Jean Dullin rendezésében – a korabeli beszámolók szerint – radikálisan új értelmezésben mutatták be az *Antigonét* Párizsban. Eleve az átírás gesztusa arra utalt, hogy Cocteau 20. századi kérdésekkel és gondolatokkal szándékozott saját korához kapcsolni Szophoklész szövegét, de az előadásról fennmaradt néhány fotó is bizonyítja, hogy a díszlet- és a jelmeztervezőnek⁶ valóban sikerült korokon átívelően kibontania ennek az új *Antigonének* az 1920-as évekhez szóló jelentésrétegeit, mindenekelőtt azt, hogy a közösséget fenyegető veszélyek közül a pestis, a bűnnel való szembenézés hiánya és a hatalommal való visszaélés lehetősége minden korban egyforma súllyal fenyeget. Később Jean Giraudoux átíratái – *Amphitryon 38* (1929), *Trójában nem lesz háború* (1935), *Elektra* (1937) – és a rendezésben való aktív közreműködése mutatták az antik tragédiák továbbélésének, kortárs megszólalásának egyik lehetséges útját.

Interdiszciplinaritás

Az átírás és az önálló gondolatokat megjeleníteni képes díszlet- és jelmezterv igénye mellett mindig is szerencsés pillanatnak számított és számít ma is, amikor egy színházi előadás interdiszciplináris együttműködés eredményeként születik meg. Erre a típusú együttműködésre a múlt század első feléből magyar példát is hozhatunk, az 1910-es évekből. Csengery János klasszika-filológus – aki rendkívül szerteágazó tudósi és tanári pályája során, a magyar klasszika-filológia történetében mindmáig egyedülálló módon, lefordította az összes fennmaradt görög tragédiát, a töredékekkel együtt – a kolozsvári Nemzeti Színház igazgatója, Janovics Jenő felkérésére összeállított egy antikdráma-ciklust, s a hat görög tragédiából és egy Plautus-vígjátékból álló előadás-sorozat színpadra állításában mindvégig aktívan részt is vett. A Csengery és Janovics együttműködésével illusztrált megoldás Európában másutt is bizonyította létjogosultságát, működőképességét. Évtizedekkel később például a német színházban Bertolt Brecht az *Antigoné* színpadra állításához Hölderlin mellett a

³ Pedig Gorsiumban a korábbi évtizedekből tudunk ellenpéldát is: Karinty Márton 1977-ben kitűnő előadást rendezett Euripidész *Helenéjéből* (a címszerepben Pécsi Ildikóval).

⁴ Szophoklésznel még: *Trakhiszi nők* (Déianeira – Héraklész).

⁵ Színházi előadásokat, koncerteket tartanak e megváltoztathatatlan díszletek között, előtt ma is: például Fischer Iván Operatársulata (FIOT) 2018-ban itt hozta létre a Vicenza Operafesztivált, s a társulat minden évben visszatér ide egy-egy új bemutatóval.

⁶ A díszletet Pablo Picasso, a jelmezeket Coco Chanel tervezte.

klasszika-filológus Wolfgang Schadewaldt kutatási eredményeit is felhasználta.⁷

Az egymástól időben és térben távol eső példák azonban csupán elszigetelt példák voltak – és maradtak is mind a mai napig. Szisztematikus, ha tetszik: határokon átívelő, általánosan elfogadott együttműködés a színház elméleti és gyakorlati szakemberei között nem volt, s tegyük hozzá, nincs ma sem. Ez természetesen nem feltétlenül baj, mindössze rögzítésre érdemes tény, miközben pontosan tudható, hogy ha a kultúra különböző területeinek szakemberei együtt dolgoznak, gondolkodnak, az együttműködés egyedülálló eredményekre, színházi nyelvre lefordítva: közönségsikerre vezet, de legalábbis vezethet. A már említett Franciaországban az 1970-es években elindult, s ha kisebb lendülettel, de még ma is tart az az interdiszciplináris munka, amelyben a legkiválóbb klasszika-filológusok és világhírű rendezők vállaltak, illetve vállalnak részt. Kiragadott példák: Antoine Vitez első rendezését, Szophoklész *Elektráját* (1966) Jean Bollack professzorral, Aiszkhülosz és a görög tragédia szakértőjével együtt dolgozva készítette el; Ariane Mnouchkine a kiváló klasszika-filológussal, a Collège de France tanárával, Jean-Pierre Vernant-nal nemcsak újrafordította az *Atreidákhoz* (1990) Aiszkhülosz *Oreszteiáját* és az *Iphigeneia Auliszbant*⁸, de az előadás képi világának kialakításához az antik művészettörténész François Lissarague tanácsait is kikérte.

E példákon túl is örömteli megfigyelés, hogy az elmúlt évtizedek során világszerte tendenciává vált, hogy a görög drámák mai színpadra állításai egyre több kiváló rendező keres kapcsolatot – olykor a színpadokon is feltüntetve – ókortudósokkal (ókortörténészekkel, színház- és művészettörténészekkel). Az előadásokat kísérő interjúkban általában elégedetten idézik fel a közös munka különböző fázisait. Az antik görög színház így megvalósuló színreviteleiben közös, hogy az alkotók egészen az alapokig nyúlnak vissza: a görög drámák történet-, szöveg- és látványélményeit külön-külön elemzik, újrafordítják, újraértelmezik a szöveget, önálló hatáselemként vizsgálják a díszletet és a jelmezt, mintegy szétszálazzák e szorosan összetartozó alkotóelemeket, majd ismét összerakják őket. E módszerrel olykor radikálisan új kontextus alakul ki. Néhány további kiemelkedő rendező, akik e munkamódszerrel hoztak létre emlékezetes előadásokat: Peter Stein,⁹ Robert Wilson,¹⁰

Krystof Warlikowski,¹¹ Wajdi Mouawad¹² – és a sor örvendetesen hosszan folytatható.¹³

Heiner Müller 1989-ben egy, a görög színház jelenkori szerepéről Párizsban rendezett pódiumbeszélgetésen¹⁴ – amelynek résztvevői rajta kívül Bernard Sobel és Philippe Lacoue-Labarthe voltak – így summázta több évtizedes tudományos kutatómunkája eredményét: „Nem vagyok benne biztos, hogy egy mai rock-koncertnek nincs-e sokkal több köze a görög színházhoz, mint bármelyik görög tragédia színrevitelének.” Vérmérséklet függvénye, hogy első hallásra ki-ki sokkolónak, nevetségesnek vagy nyeglének, felháborítónak véli e megjegyzést. Pedig Heiner Müller a görög színház egyik legfontosabb örök értékére mutatott rá: a közösség tagjai a színházi térben akkor is, most is azt keresik, ami róluk és nekik szól, mert a néző mindig érezni, tudni akarja, hogy ott, a *proszkénionon*, az *orkhésztra* körül, illetve a reflektorok kereszttüzeiben a színpadon az ő életéről, az ő problémáiról beszélnek/énekelnek/zenélnek. Aki belép a színházi térbe, az egy meghatározott időre elhagyja a hétköznapi világát, valamely szakrális esemény részese lesz. A bemutatott/elmondott/elénekel (röviden: mimétikus eszközökkel megjelenített, *performált*) történet befogadója – az előadás jellegétől függően mindenképpen alakítója is –, aki egy időhöz és helyhez kötött, konstruált valóság megélésére vállalkozik. Ez a színház örök alapszakralitása, amely kortól, társadalmi berendezkedéstől és színházi kultúrától függetlenül létezik. A színházi alkotók mindenkori feladata és felelőssége megtalálni azokat a megoldásokat, amelyek eredményeként a színházban (a *theatronban* = a *nézőtérben*) létrejön az a közösségi élmény – az oly sokszor félremagyarázott *katharszisz* –, amely segíti eligazodni a nézőt a környező világ jelenségei, eseményei és értékei között, s végső, ideális eredményként elvezet önmagunk megismeréséhez.¹⁵

szetesen a Wilson-védjegy fénydramaturgia következetes, történetmesélő funkciója mindvégig központi szerepet kapott.

7 Bertolt Brecht, *Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone*, Frankfurt, 1965. Magyar példa: Eörsi István *Tragédia magyar nyelven Szophoklész Antigonéjából* című – messze értékén alul számon tartott! – tragédiája (Nemzeti Színház, Várszínház, 1989, rendezte: Csiszár Imre) elemi erővel szól 1956-ról, és az evidencia szintjén érzékelhetjük, hogy Antigoné harca a forradalom elhazudására irányuló hatalmi törekvés elleni tragikus lázadásá vált.

8 Egész pontosan az *Iphigeneia Auliszbant*hoz elsősorban Jean Bollack fordítását használta, az *Agamemnón* és az *Áldozatvivők* fordítójaként maga Mnouchkine szerepel, az *Eumeniszek* fordítója állandó munkatársa, Hélène Cixous volt. Ezek a szövegek soha nem jelentek meg Vernant neve alatt, aki *szóban* fordította Mnouchkine-nak az egészet, ő pedig leírta és a tervezett előadáshoz igazította a szöveget, így alakult ki a szövegkönyv.

9 Az *Orestie* (Schabühne, Berlin, 1980) majd nyolcórás előadásában mintegy a Nagy Dionüsziai hangulatát idézte meg azzal, hogy egész napra a *theatronba* hívta a nézőt.

10 Például a 2021-ben Budapesten is járt *Oidipusz király*-rendezése (2019), ahol a szöveg néhány emblematikus mondat ismételt elmondására redukódott, miközben a szereplők jellemét és gesztusait a jelmezeik és az általuk használt színpadi tárgyak határozták meg, mindeközben termé-

11 (*Apollonia*, Nowy Teatr, Varsó, 2009. Az előadást Európa-szerte bemutatták (Epidauros, Avignon stb.). Euripidész-hősnők (Alkésztisz és Iphigeneia), valamint a II. világháború idején zsidókat menteni akaró életét áldozó fiatal lengyel nő, Apollonia Machczyńska történetét fűzte egybe Warlikowski, a görög tragédiák karát mint minden korban, folyamatosan e tragikus sorsokkal szembesülni kényszerülő közösséget ábrázolva.

12 A *Des Femmes* (2011) hat és fél órás előadás, amely három Szophoklész-tragédia – az *Antigoné*, az *Elektra* és a *Trakhiszi nők* – szövegének felhasználásával készült. Mouawad itt Hans-Thies LEHMANN *Poszt-dramatikusszínház* (ford. BEREZC Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix, SCHEIN Gábor, Budapest: Balassi, 2009) című kötetének hangdramaturgia-elemzéseit – a *chora*-effektusnak nevezett jelenséget – használta fel az előadás teljesen egyedi hangzásvilágának kialakításához.

13 Például Barbara Frey (*Medea*, Berlin, 2005), Dimitij Gocsev (*Die Perser*, Berlin, 2006), Michael Thalheimer (*Orestie*, Berlin, 2005). A hazai rendezők közül itt csak Zsótér Sándort említem meg, akinek *Bakkhánsnőkje* (Katona József Színház, Kamra, 2001) és a hozzá közvetlenül kapcsolódó nemzetközi workshop eredménye, a *Getting horny* (2002), ahol mindekelőtt a térhasználat, a szereplők nemének megváltoztatása, tetszés szerinti kezelése volt az új, valamint az, ahogy a szöveg emelkedettségét provokatív eszköz- és gesztushasználattal ellenpontozta.

14 *Qu'y a-t-il donc à voir chez les Grecs?* (Mi keresnivalónk van még a görögöknél?) Pódiumbeszélgetés a *Libération* című napilap szervezésében, Párizs, 1989. július 19.

15 Két fontos könyv a kérdéskörben elmélyülni szándékozók számára: Wolfgang SCHADEWALDT, *Antike und Gegenwart. Über die Tragödie*, München 1966; Erika FISCHER-LICHTE-Matthias DREYER, szerk., *Antike Tragödie heute*, Berlin 2007.