

Hans Henny Jahnn: Medea Zsótér Sándor rendezése a Radnóti Színházban

A remekművek korokon és műfajokon átívelő meghatározó jegye, hogy mindig új és új jelentés-rétegeket mutatják fel szemlélőjüknek, elemzőjüknek. Különösen érvényes e tétel a görög tragédiailrodalom interpretációira, hiszen e művek a görög kultúra aranykorától rövidebb-hosszabb megszakításokkal a mai napig jelen vannak a drámailrodalomban és a színházi gyakorlatban egyaránt. Elegendő utalnunk az *Antigonénak* a 16. századtól érvényes hatására R. Garnier ötfelvonásos, *Antigone ou la Piété* című tragédiájától kezdve Racine (1664: *La Thébaine ou les Frères ennemis*), Alfieri (1776: *Antigone*), Hölderlin (1804: *Antigone* – fordítás-átdolgozás), Mendelssohn (1841: zene), Cocteau (1922: *Antigone*), Orff (1949: opera), Brecht (1967: *Antigoné*) és Eörsi István (1969: *Huligán Antigone*) drámai műveit, amelyeket az köt össze, hogy közös eredőjük Szophoklész tragédiája. De ugyanilyen „családfát” állíthatunk össze például Aiszkülosz *Oreszteia*-jából kiindulva – hogy mást ne említsünk, ott az *Örök Elektra* kötetbe (Budapest, 1966) felvett kilenc tragédia, Euripidészétől és Bornemisztól Sartre-ig, s a lista természetesen messze nem teljes –, de hasonlóan gazdag anyag állítható össze az évszázadok során született *Íphigeneia*-tragédiákból, a *Philoktétesz*ekből vagy a *Hippolitosz*okból is.

Az antik drámailrodalom továbbélésének a fentiekben említett válfaja mellett – ezeket nevezzük az egyszerűség kedvéért szövegben és/vagy zenében rögzített átiratoknak – létezik egy nem kevésbé fontos, ám az előzőekkel nem szükségszerűen érintkező válfaja: a színpadi interpretációk (a 20. század közepétől pedig a filminterpretáció is). Azóta, hogy Aiszkülosz, elfogadva Hierón, szürakuszai-i türannosz meghívását, áttelepült Sziciliába Kr. e. 458–457 táján, s ott bemutatták, illetve újrarájlesztették némely tragédiáját (köztük talán itt került először színre a *Leláncolt Prométheusz* is), a színházi szakemberek: dramaturgok, rendezők, színészek az antik drámákban lehetőséget látnak a jelennek szóló mondanivalójuk elmondására. A folyamat minden bizonnyal már az 5. század végén, 4. század elején elkezdődött, a klasszikus tragédiáknak előbb Pireuszban, majd később más attikai és peloponnészoszi városokban meghonosított újrarájlesztésével (a szakzsargonban: *reprizével*). Manapság is élő hagyomány a tragikus triász néhány művét szövegűen előadni – itt csak azt lehet sajnálni, hogy az így műsorra tűzött antik drámák listája világszerte alig négy-öt tragédiára korlátozódik: az *Antigoné* és az *Oidipusz király* a legtöbbet játszott, a *Leláncolt Prométheusz*, az *Aiasz* és valamelyik *Elektra* időnként, a többi azonban csak kuriózumként, elvétve bukkan fel a mai színpadokon.

Színpadi interpretációról szólva most nem a tökéletesen értelmetlen rekonstrukciós előadásokra gondolok, tehát azokra a görög tragédia színpadra-álmódásokra, amelyek „megkísérelnek hűségesek maradni az eredetihez” – meggyőződés, hogy ez eleve kudarcra ítélt, alapjaiban elhibázott megközelítés. Gondoljuk meg: a görög színház két alapeleméről, a zenéről és a koreográfiáról semmit – na jó: a semminél alig valamivel többet – tudunk, így egy korhű előadáshoz hiányoznak a színpadi megvalósítás mikéntjéről szóló alapismereteink, amint erre O. Taplin, a kérdés avatott kutatója többször is rámutatott (*Greek Tragedy in Action*, London–New York, 1978, IX–X.; hasonlóképpen: W. Schadewaldt, „Antike Tragödie auf der modernen Bühne”: *Antike und Gegenwart*, München, 1966, *passim*, H. D. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt, 1984, 2–3.). Tétélezzük fel, hogy kétezer év múlva a *Hair*, a *Jézus Krisztus szupersztár*, vagy az *István, a király* című színpadi művekből mindössze a szövegek állnak a majdani színházi szakemberek rendelkezésére, s ebből kellene rekonstruálni eme, korokban igen sikeres művek előadásait. Se kép, se zene, se koreográfia, csak a puszta szöveg (abba itt és most tapintatból ne is gondoljunk bele, vajon miket gondolnának ízlésvilágunkról kései utódaink az említett művek szövegeknyvei olvastán). A görög színház gyakorlatáról rendelkezésünkre álló ismeretanyag korlátozott mivolta – összesen harmincnyolc-harminckilenc tragédia, tizenegy ókomédia a címről ismert mintegy négyszáz helyett, ehhez a színpadra állítás fent említett kérdőjelei – szerénységre, a korlátok felismerésére kellene hogy intsen minden olyan elemzés esetén, amely az antik drámák előadásának eredeti kontextusát szeretné helyreállítani.

Ugyanakkor jól tudom, hogy az európai színház születését jelentő görög tragédiák megoly hamis, „antikizáló” előadásai is mindig fontos szerepet töltek és töltenek be az alapismeretek közzétételével. Nemzedékekhez került közelebb például Szophoklész Ádám Ottó Madách Színházban színrevitt *Oidipusz király*ának hála az 1960-as években (Gábor Miklóssal a címszerepben). De már a 19. század végén – a korabeli sajtóbeszámolók szerint – a Nemzeti Színház az *Antigonét* „görög környezetben” mutatta be, a címszerepben pedig egy Jászai Mari nevű, „zseniális tragikát” ismerhetett meg a közönség.

A 20. században a színház és a színjátszás elméletével is foglalkozó gyakorlati szakemberek, változó mértékben hasznosítva a klasszika-filológia eredményeit is (mint Sztanyiszlavszkij, Brecht, Grotowski, Peter Brook), többek között aszerint elemezték a drámákat, hogy milyen követelmé-

nyeknek kell megfelelnie a színésznek egy adott szerep megformálásakor. A szerepelemzés, az erre épülő szituáció-értelmezés, végül a „mondanivaló” vezérfonalának megtalálása egyre fontosabbá vált. A szöveg, akár klasszikus, akár kortárs szerzőé, fokozatosan feldolgozandó (nyers)anyaggá vált, s a feldolgozás során új és új értelmezési tartományokra derült fény. Így született többek között Brecht *Antigoné-rendezése* (Berlin, 1948), Ariane Mnouchkine *Oreszteiája* (Párizs, 1989), Peter Stein *Agamemnónja* (Berlin, Moszkva, 1994), vagy Ruszt József *Bakchánőkjé* (Kecskemét, Kaposvár 1978), *Philoktétésze* (Veszprém 2002), Gál Erzsébet *Leláncolt Prométheusza és Médeiája* (Várszínház 1994) vagy a közelmúltban Zsótér Sándor *Bakchánőkjé* (Kamra 2002). Ezek az előadások abban közösek, hogy hangsúlyozottan elszakadnak korban, díszletben, jelmezben és játéktílusban a „görög hagyománytól”. Mnouchkine például rendkívül hatásos, keleti táncko-reográfiával fellépő, a szín minden szögletét belakó Kart állított az *Agamemnón* középpontjába, Gál Erzsébet *Prométheuszában* az istenek szerepkörüknek, a rendező által feltételezett karakterüknek megfelelő eszközvilág kíséretében – olykor igencsak komikus hatást keltve – léptek fel (Poszeidón bűvárszemüvegben és békalábbal, Hermész biciklin). Ruszt egykori *Bakchánőkjé*ben Dionüszosz majdnem csupaszon, a színpad hátsó falát teljesen elfedő, kötélből font hálón csüngve kényszerítette behódolásra Pentheuszt, s e homoerotikus hatás végletes továbbgondolásának értelmezhető a Zsótér-rendezés mezítelen istene, aki parányi térben – karnyújtásnyira nemcsak Pentheusztól, de a nézőktől is – nem megtörte, de sokkal inkább elcsábította a tökéletes test látványától elkápráztatott királyt.

A színház értelmező megközelítésébe beletartozik az antik drámai anyag ihletésére született drámák színpadra állítása is. Antik, hazai példánál maradván Eörsi István *Antigoné-átiratának* Várszínház-beli előadása (1988) a példa arra, hogyan válhat élővé, maivá, nekünk és hozzánk szólóvá Szophoklész tragédiája: az '56-os macskaköves utca-kép, a korra jellemző viseletek, az eltemetés kérdésének középpontba állítása egyértelműen fogalmazta újra a tragédia kérdéseit: a levert forradalom után mit tesz, mit tehet a Hatalom és mit az ezzel a Hatalommal megbékélni képtelen egyén? De ugyanígy a jelen kérdéseire keresett választ Peter Stein *Oreszteia*-átirata és -rendezése is: a lódenkabátos, zavartan toporgó, csupa öregemberből álló Kar Agamemnón meggyilkolása után éppúgy behódol Klütaimnéstrának és Aigiszthosznak, ahogyan az *Áldozatvivők* végén fellépő Kar lelkes ünneplésben részesíti az anyagyilkos testvérpárt, Élektrát és Oresztészt.

Hans Henny Jahnnt (1894–1959) az irodalomtörténészek mint a német irodalmi expresszionizmus egyik megteremtőjét tartják számon (többek között Bertolt Brecht, Carl Sternheim, Ernst Toller és Ernst Hasenclever mellett – mellel ez utóbbi is írt egy nagyon izgalmas *Antigoné-átiratot!*), drámái azonban egyöntetű megítélés szerint elsősorban az anarchizmus szellemi áramlatából születtek. Első

színműve (*Pastor Ephraim Magnus*, 1920) a keresztény erkölcs álságos mivoltát állította pellengérré, ám a zajos siker mellett (többek között Kleist-díjjal tüntették ki) a keresztény egyház és a hívők felháborodott kritikáját is kiváltotta. Életében az irodalommal való foglalkozás mellett „polgári” foglalkozása(i) legalább ilyen fontosak voltak: kora elismert orgonaépítője volt, ezen kívül tudományos alapossággal dolgozó lótenyésztő, valamint az ember viselkedési formáit befolyásoló hormonok kutatásával is intenzíven foglalkozó kutató volt.

Ez a szerteágazó érdeklődés nem lenne több életrajzi kuriózumnál, ha Jahnn esetében éppen *Medeájában* nem lennének oly hangsúlyosan jelen a szerző életfelfogását megalapozó munkái, tanulmányai és mesterségei. Jahnn a *Medea* megírásánál az euripidészi tragédiából és mítoszfeldolgozásból indul ki (mint erre később kitérek, helyenként a Seneca-tragédia motívumaival bővítve), de a görög és római tragédia hangsúlyozottan nem több az újragondolás alapjául szolgáló nyersanyagnál. Az euripidészi történet-szöveg váza mindvégig jól kivehető: a cselekmény Korinthoszban, Kreón udvarában játszódik, tanúi vagyunk Médeia kiszolgáltatottságának – Jahnnál a neveknél latinus forma, a címadó hősnő esetében Medea szerepel, így mostantól a német szerző névhasználata alapján hivatkozom a szereplőkre –, a fontosabb motívumok: Jason hűtlensége, az új nász előkészítése, Medea és Kreon összezapása, a Dajka segíteni akarása, a hírnökbeszámoló, gyerekgyilkosságok mind szerepelnek ebben az adaptációban is. Mindezen túl merített Jahnn Seneca *Medeájából* is. Különösen érezhető a római szerző hatása a Kreon-Medea összezapásban és a Követ (Hírnök) alakjának árnyalásában. E hatások mellett – vagy még inkább ellen – a 20. századi expresszionista-anarchista szerző saját elemzését, a számára legfontosabb kérdést állította drámája középpontjába: az érzékek és az érzelmek megzabolázhatatlan, tragikus áradását. E kérdést vizsgálja (időnként kifejezetten provokatív módon, a perverzión és az obszcenitás határát súroló leírásokkal) a Médeia-mítosz ürügyén, s az ókori tragédiák mindehhez valóban csak kiindulópontot jelentenek.

A kolkhiszi királylány szerelme a daliás Jason iránt Jahnn értelmezésében nem azért tragikus, mert Korinthoszbba érve egyszer s mindenkorra véget ért, hanem azért, mert elviselhetetlen és feldolgozhatatlan az, ahogyan véget ért. Medea egykoron – a jelenben tragikusnak bizonyuló elvakultsággal – a legfőbb jónak hitt adománnyal lepte meg szerelmesét: varázstudománya segítségével örök ifjúsággal ajándékozta meg. Nem múlt szépséget adott neki, míg ő maga a természet törvényei szerint öregszik és veszíti el egykor volt ragyogását, női vonzerejét. Nem kérte ezt a kegyet tőle Jason, a szövegben erre nincs utalás, s ez nem véletlen: az isteni-varázslónői ajándék az idők folyamán átokká, a megajándékozottat (is) tragikus végzettel sújtó sorscsapássá válik. Hiszen ez a Jason nem tehet mást, mint engedelmessé válik a természet szavának – talán itt bukkan föl legvilágosabban Jahnn intenzív, tudományos érdeklő-

dése a hormonok működése iránt –, s természetesen megkívánja a gyönyörű testű fiatal királylányt (minden bizonynyal az egykori Medea „újjászületett” változatát). Sorsa, hogy őt kell választania a megöregedett barbár nő helyett, ahogy Medea önmagát nevezi, a „disznómód kövér” feleség helyett. Jason kényszerűen folyamatos lázban, szexuális vágyakozásban él, s ez Medea egykori varázslatának egyenes következménye: ez az abnormalitásig fokozott nyers vágyakozás jelenik meg minden életpillanatában; a mindkét fiához fűződő incestuális kapcsolatban és a félresikerült lánykérésben is, amikor fia helyett a maga számára jegyzi el Kreon leányát.

A rendezői értelmezés kulcsa a színészi játékokban rejlik: Csányi Sándor enervált-kiélt szépfíúnak mutatja Jasont, aki nem annyira saját kielégülését kergeti, mint kötelességszerűen a fiatalságával, ellenállhatatlan férfiaságával szemben támasztott környezeti követelményeknek felel meg. Az ő sorsa nem kevésbé tragikus, mint az elhagyott Medeaé: tudja, attól a pillanattól kezdve érzi, hogy a halál vár körülötte mindenkire, amikor előbb csak halogatja, majd végleg elutasítja Medea ölelését, s nem megy el hozzá a tizenhatodik éjszakán sem, hogy kiszolgálja annak kéjvágyát, mert nem tudja vágy nélkül ölelni a vágyakozót.

A másik oldalon Medea (Csomós *Mari*) nyersen, nyíltan beszél a megaláztatásról, amelybe a hérósz-csődör Jason ölelése iránti legyőzhetetlen vágy, illetve a felkínálkozás sunyi elutasítása sodorta. S beszél a bosszúról is, amelynek oka nem a megcsalás, nem az új nászra készülés, hanem az elmaradt csók, az egykor volt szerelemről és szeretetről tanúskodó gesztus elmaradása. Medea idegenként való kezelésének oka Jahnn szemében nem egyszerűen a távoli, barbár vidékről származás, még csak nem is a varázslásban való jártassága. Ezek nem többek *couleur local*nál, amelyek Hélios unokájának kötelező, mitológiai jegyei. Jahnn értelmezésében ezek kiegészülnek egy új vonással: Medea a szöveg szerint néger, ami Zsótér színpadán természetesen nem bőrszín jelent, hanem annak verbális rögzítését, hogy Medea első pillantásra felismerhetően más, mint környezete. Az előadás a külsődleges megjelenítésnél jóval mélyebbre ásva kibontja a szövegnek azt a rétegét, ahol világossá válik: Medea legfőbb bűne, hogy benne testesül meg Jason megtagadni vágyott egész múltja. Ő változtatta az aranygyapjút megszerző hőst, a görög hérósz pánerotikus tenyészikává, akit – Csányi Sándor finom arcedzülései ezt pontosan mutatják – egyáltalán nem tesz boldoggá egy újabb hódítás, vagy férfiaságának magasztalása.

Ez a Jason az euripideszi *Alkésztisz* Admétoszával állítható párhuzamba: mindketten olyan ajándékot kaptak az őket jutalmazni akaró istenségtől, illetve isteni hatalommal rendelkező varázslónőtől, amely boldogtalanná teszi őket, amely elszakítja őket szeretteiktől s végül ugyanolyan tragikus magányba kényszeríti őket, mint azokat, akiknek halálát okozzák.

Medea és Jason két fia Jahnn átiratában maguk is érzelmi viharokban felnövekvő ifjak, a felnőttlét határáig jutott, de e határpontot soha átlépni nem tudó fiatal emberek, akik gyötrően lehetetlen vonzódással tapadnak apjukhoz, küzdenek egymással is szeretetért, sőt szerelméért. Az előadás az idősebb fiú Jahnn egyik mesterségének, a lótenyésztésnek jegyében született erotikus monológjával kezdődik. Felidézi, miként hágtta meg sétalovaglás közben egy véletlen találkozás során egy szépséges amazongyereket lova az ő kancáját. Nem a leírás már-már provokatív naturalizmusán van a hangsúly – bár ez is Jahnn szövegének egyik jellemző vonása, ugyanakkor a fordító, Ungár Júlia kitűnő munkáját dicséri, hogy a leírás nyersessége sohasem csúszik át közönségességbe –, hanem a történetet körülvevő hangulaton, a mindent és mindenkit hatalmába kerítő erotikus vágyon. Zsótér rendezése felerősíti a szöveg érzékiségét azzal, hogy nő (Moldvai Kiss Andrea) játssza az idősebbik fiút, így egyszerre tompítja az incestus borzalmait és teszi kézzelfoghatóvá az ismeretlen amazongyereket iránt e fiú-lányban feltámadó vágyat.

A drámában a biológiai konvenciók felrúgása szervesen egészíti ki a társadalmi konvenciók folyamatos semmibe vételét: már Medea egykori feleségül vétele társadalmi szabályok áthágását jelentette, s ennek az „ösbűnnek” egyenes folytatása lett minden egyéb eltévelyedés: Medea testvérgyilkossága, Jason erotikus vonzódása fiaikhoz, a félresikerült lánykérés, és a fiúk szexuális identitás-keresése is.

Kreon lánya itt mintegy új Medea-ként értelmeződik: ő az, akire a fiúk és/vagy Jason újbóli, érzelmi és érzéki megmentése vár. Egy mai kiadású, fiatal és vonzó Medea, amint arra Jason nem is restell kegyetlen nyersséggel utalni a Medea-val folytatott agónjuk során. Csakhogy azzal, hogy Jason fiatal, szép, bárkit elcsábítani képes férfi, tehát az, aki mindig is volt, mintegy felmentést kap Jahnnnál a hűtlenség, a jellemtelen-gátlástalan érdekérvényesítés vádjától, vagy legalábbis érthetőbbé válik, miért vonzódik a fiatal Jason inkább a szép királylányhoz, az egykori Medea alteregójához, mint a megöregedett, mai Medea-hoz.

Jahnn Medea-ja önmagát és gyermekeit áldozza fel a bosszú, a szeretett férfi megbüntetése jegyében. Zsótér rendezése azt hangsúlyozza, hogy a barbár, néger, megöregedett varázslónő maga követte el a bűnt, amelyért mindenkinek pusztulnia kell, ezért a felelősség legalább olyan mértékben terheli őt, mint a hozzá, a közös múltjukhoz hűtlenné váló Jasont.

Zsótér színpada (Ambrus Mária díszlete) hátrafelé enyhén keskenyedő, élesen két részre osztott tér. Bántóan sivár az előtér, ötvenes-hatvanas évekbeli kispolgári szobabelsőre emlékeztet, ahol közönyös neonfény világítja meg a csupasz, szürke falakat. Az előtérben négyen ülnek, kétoldalt ketten-ketten. Kreon (Martin Márta) és a Követ (Schneider Zoltán) a baloldalon, a Királylány (Hámori Gabi) és a Dajka (Molnár Erika) a jobb oldalon, közöttük üres tér, amelynek

a nézőtér felőli végében borzasztóan giccses-ízléstelen, szív alakú (!) szobaszökőkút (amely természetesen rég kiszáradt, vagy talán soha nem is volt benne víz). Látható, hogy Zsótérnál a tér- és tárgyhatalom nem nélkülözi a humoros részleteket, ami a rendező egyéb rendezéseinek is sajátja (például tavalyi, szegedi *Galilei*-rendezésében ugyanígy ellenpontoszták a súlyos-veretes szöveget a hatvanas évek egyen-szobabútorai, az időről-időre feltűnő, groteszk hatást keltő úrhajósfigurák). A közönségnek félig háttal, a falak előtt ülő szereplők mintegy rávezetik a tekintetünket a *szkénéként* használt hátsó fal előtti keskeny térben – egy szófán: a *proszkénionon* – szorosán egymás mellett ülő képre, a családra: Jasonra (Csányi Sándor), Medeára (Csomós Mari) és a két fiúra (Moldvai Kiss Andrea és Kocsó Gábor). Egy kényszeredett családi fotó látványát idézi e kép, s a szereplők megszólalásai a legritkább esetben járnak együtt testhelyzetük megváltoztatásával. A *szkénéből* kiszakított fehér keretben csak szemük és szájuk játszik; legtöbbször a nézőtér felé beszélnek, egymás fizikai közelségét csak mint zavaró kényelmetlenséget, feszélyező korlátot veszik tudomásul. Zsótér e rendezésében jutott el a minimálszínháznak nevezett módszerek határaiig: a mozgásnak, vagyis a színjátszás egyik alapelemének majdnem teljes kiiktatása óriási megterhelés színésznek, nézőnek egyaránt. Odafigyelést, mi több: odaadást és átélést követel a rendező a színház minden szereplőjétől. A nézőtől éppen úgy, mint színészeitől. Nem véletlen, hogy a nézői reakciók oly szélsőségesek: beszámolók szerint majd minden előadáson vannak, akik az első tíz perc után nem bírják tovább és távoznak, a másik oldalon pedig nem kevesen vannak, akik sokadik alkalommal, megbűvölten, rituális odaadással nézik meg az előadást. A fény időnként élesen csap a szereplők arcába, bántó élességgel rajzol fekete árnyékokat a falra, egyszer pedig lassan szűkülő fénycsóvával vágja ki a „fotóból” Medea arcát.

A zene a tragikumot húzza alá, ugyanakkor ironikusan ellenpontosztja is. A cselekményt keretbe foglaló édeskés sláger, a *Strangers in the night* egyszerre bántón idegen és groteszk, ugyanakkor közhelyszerűségében végtelenül ig-

az: nincs idegenebb és magányosabb ebben az emberi viszonyokban megszülető sötét éjszakában, mint történetünk szereplői: Medea, Jason és a fiúk.

Ugyanilyen módon időnként mélyen tragikus, időnként pedig komikus is a színpadi eszközök használata. Egyetlen példa: a rossz hírt hozó Követet Medea megvakíttatja, s e borzalom plasztikus megmutatásaként a kivájt szemeket két pöttyös labda testesíti meg a színen, amelyek pattogva, ide-oda gurulva, hosszan „tévelyegnek” a színen, míg valahol nyugalomra lelnek, hogy ettől kezdve mindvégig velünk maradjanak, mintegy hátborzongató-viszolyogtató-groteszk módon farkasszemet nézzenek a nézőkkel és a szereplőkkel (Zsótér legújabb rendezésében, a Színművészeti Egyetemen bemutatott *III. Richárd*-ban a párbajban kerülnek elő újra e labdák: ott a kilótt golyókat helyettesítik az öklömmel fémgömbök, amint gyötrő lassúsággal egymás felé gurítják őket a küzdő felek, s ugyanígy jelen volt már a labda a tavalyi, Kamra-beli *Bakkhánszók* rendezésében is).

Csomós Mari az idei Színházi Találkozón (POSZT) Medea-alkításával elnyerte a legjobb női főszereplő díját, és nem kell hozzá jóstehetség, hogy leírjuk: a rendező és/vagy az előadás minden bizonnyal díjazott lesz az elmúlt évad kiemelkedő teljesítményeit értékelő színikritikusok díjai odaítélésekor is.

Komoly tanulságokkal szolgálhat a Radnóti Színház előadása, többek között azzal, hogy akiknek szívügye az antik színház mai értelmezése, Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész, Arisztophanész, Menandrosz, Plautus, Terentius és Seneca műveinek színpadra állítása, azok meg kell értsék: a tragédiák és komédiák mai adaptációja az egyik lehetséges, teljességgel autentikus és érvényes út, amely a klasszikus görög színház helyének mai környezetben való megtalálásához vezet. „Mindössze” értő rendező, remek színészek és bátran kockáztató színház kell hozzá.

Karsai György