

Euripidész *Médeiája*

Beszélgetés Zsámbéki Gábor rendezéséről

(Katona József Színház, Budapest, 2004)

A Színháztudományi Intézet „Színházszínház” címmel beszélgetés-sorozatát indította 2004 őszén azzal a céllal, hogy a színházi évad jelentős visszhangot kiváltó előadásairól az alkotók, kritikusok, valamint az érintett szerző életművének kutatói kötetlen beszélgetés keretében cserélhessék ki gondolataikat. A havonként megrendezésre kerülő beszélgetés-sorozat első programja a Katona József Színház Euripidész: *Médeia* című előadása volt, amelyet Zsámbéki Gábor rendezett. Az alábbiakban a beszélgetés szerkesztett változata olvasható.

A beszélgetés résztvevői: Zsámbéki Gábor, az előadás rendezője, Ritoók Zsigmond, akadémikus, Szilágyi János György, tudományos kutató, Bolonyai Gábor, tanszékvezető egyetemi docens, Kiss Csaba, rendező, Khell Csörsz, az előadás díszlettervezője, Karsai György, egyetemi tanár (a beszélgetés moderátora).

KARSAI GYÖRGY: Médeia a görög mitológia egyik legizgalmasabb nőalakja: őt nem Homérosztól örököltük. Médeia számunkra Euripidész életművében az első bűnös asszony, akit aztán egy sor bűnös asszony fog követni. Azoknak a daraboknak egy része, amelyekben ezek a bűnös asszonyok előfordulnak, elveszett, így például a *Szteneboia*, de Elektrát, Klütaimnéstrát, Agauét vagy Phaidrát – tehát a különböző fennmaradt euripidészi drámák hősnőit – jól ismerjük. Euripidész olyan nőalakokat állított színpadra az 5. század közepétől fogva – a *Médeia* tehát az első, 431-ből –, amelyek alapvetően eltértek az aischülloszi vagy a korai szophoklészi tragédiákban megszokott ábrázolásoktól. De mi a történet kontextusa, illetve melyek a dráma cselekményének mitológiai előzményei?

RITOÓK ZSIGMOND: A történet úgy indul, hogy Iaszón azt a lebírhatatlan feladatot kapja, hogy hozza el Kolkhiszból az aranygyapjút. Minden forrás úgy mutatja be, hogy ezt a feladatot nem tudta volna maga megoldani. Az istenek mégis azt akarták, hogy megoldja, ezért szerelmet ébresztettek Médeiában Iaszón iránt – nagyon leegyszerűsítve és röviden mondom a történetet –, és így Médeia, a varázslónő, mindenféle megoldásokkal eléri azt, hogy Iaszón legyőzze az aranygyapjút őrző sárkányt és elmeneküljön Médeiaival. Médeia a menekülés közben is folytatja Iaszón szenvedélyes, szélsőségesen szenvedélyes támogatását, amennyiben a testvérét, akit az ő üldözésükre küldtek, áruló módon törbe csalja és megöli, feldarabolja és a darabokat elszórja, hogy annak az összeszedésével töltsék az időt az üldözők, s így ők elmenekülhessenek. Itt azért annyit hadd jegyezzek meg, hogy egy Euripidész utáni feldolgozásban, Apollóniosz Rhodiosz *Argonautikájában* ez úgy jelenik meg, mintha az első, a lángoló szerelem elmúlt volna, és az

egész egy rosszkedvű házassággá kezdett volna átalakulni. – Tehát Médeia az egész egzisztenciáját rátette arra, hogy Iaszónt megsegítse a maga szenvedélyes szerelmével, és ez a szenvedélyes szerelem csap át szenvedélyes gyűlöletbe. Én azt érzem a Médeia-témában a leglényegesebbnek – és az előadásból is ez derül ki –, hogy ami abszolút pozitív, túlzottan pozitív volt, az most túlzottan negatívvá válik. Vagyis ez a túlzott szenvedély, amit a korabeli közönség ismert, mert hiszen valamilyen formájában ismerte az előtörténetet, itt most átvált az ellenkezőjére. Egyszerűen, amit úgy szoktunk nevezni, hogy az érzelmek ambivalenciája, az itt szélsőséges formában jelenik meg. Ennyit az előzményekről.

KARSAI GYÖRGY: Három fő kérdéscsoportra szeretnék koncentrálni Médeia alakjával kapcsolatban, nem kizárólag az előadással összefüggésben. Az első Médeia isteni származása, amely a színpadi megjelenítés során hangsúlyt kaphat, minden előnyével és minden hátrányával. A második a szerelem témája, tehát a szerelmes nő és az érzelmek egy szerelmes nő világán keresztül ábrázolva. Ez számunkra nagyon fontos, és különösen az lesz az euripidészi *Médeia* utóéletében. Senecától kezdve Grillparzeren át nagyon hangsúlyos Médeia, a szerelmes és megcsalt asszony indulatainak kérdése, ám ennek a kérdéskörnek az ábrázolása az 5. századi Athénban egyáltalán nem volt evidens. Gondoljunk csak Euripidész 430-ban, egy évvel a *Médeia* után bemutatott első *Hippolüosz*-drámájára, amelyben Phaidra a nyílt színen szerelmet vall Hippolüosz-nak: az erkölcsre – méltán vagy méltatlanul – büszke athéni közönség félbeszakította az előadást. Végül az utolsó témakör, amelyről szeretném, ha beszélhénk majd, a gyermekgyilkosság.

Csak zárójelben szeretném megjegyezni, hogy úgy tűnik, most *Médeia*-év van a magyar színpadokon. Ugyanis túl a Zsámbéki Gábor rendezte előadáson, Sepsiszentgyörgyön februárban mutatják be a darabot Mihai Maniutiu rendezésében, majd március végén Tompa Gábor Újvidéken rendez meg Euripidész *Médeiáját*. Mind a három helyen megkérdeztem, hogy miért éppen most, miért éppen így, és mind a három helyen azt mondták, hogy de hiszen oly régóta benne volt már a levegőben Euripidész tragédiájának megrendezése. Tehát itt valami történet, amiről talán beszélhetünk is a későbbiek során.

Azt szeretném először is megkérdezni, Gábor, hogy Médeia alakjában milyen elemzési szempontokat állítottatok középpontba?

ZSÁMBÉKI GÁBOR: Azt, hogy a *Médeia* olyan fontos darab, amit el kellene játszani, nagyon hosszú ideje tudjuk. Tíz éve terveztük először, akkor Ascher Tamás rendezte volna, de ez valamely okból nem jött létre; aztán úgy öt éve terveztük újra Máté Gábor rendezésében, de végül az sem valósult meg. Annak, hogy most létrejött, az az igazi oka, hogy én hittem abban: Fullajtár Andrea oly mértékben alkalmas erre a szerepre, hogy minél hamarabb találkoznia kellene vele. Mindez már az elemzés része is, ha elmondom, mi az, amitől Fullajtárt annyira alkalmasnak találja az ember. Elsősorban az, hogy olyan áradóan szenvedélyes, sőt, ha úgy tetszik, *pusztítóan* szenvedélyes tud lenni. Ha nagyon profán akarok lenni – és szeretnék nagyon profán lenni –, akkor azt kell mondanom, hogy a munka során egyre világosabb lett, hogy itt nem a férfi–nő kérdés áll a középpontban – bár természetesen ez hihetetlenül fontos –, hanem az, hogy valaki az őt ért sérelmet hogyan és milyen mértékben akarja megtorolni. Médeia esetében arról van szó, hogy a visszacsapás mértéke sokszorosa legyen az elszennvedett kárnak. Azt akarja, hogy olyan elementáris és olyan végzetes, olyan elsöprő és pusztító erejű legyen a visszacsapás, hogy az mindenkinek példát szolgáltatson. Úgyhogy leginkább ezt kezdtük keresni, és azzal foglalkoztunk, hogy ez a gondolkodás hol tűnik betegesnek vagy éppen roppant egészségesnek, illetve melyek azok a pillanatok, amikor maga Médeia is visszaretten a saját tervétől, és, hogy úgy mondjam, józanul látja a dolgot, és mikor hull vissza a saját törlesztő szenvedélyébe: természetesen ezt sem teszi kevesebb tehetséggel és éleslátással, mint bármi mást. Vagyis egy olyan alakról van szó, aki ebben a darabban nyilvánvalóan az összes többi fölött áll. Ez egyben válasz az isteni eredetre vonatkozó kérdésekre is. Azt gondoltam, hogy az isteni eredettel nem szabad sokat bíbelődni vagy annak különféle színpadi attribútumait keresni, hanem ezt a többiek fölött állást kell megteremteni az előadásban. Ez a bizonyos felülállás kérdéses Iaszónnal szemben, és számosan, különösen férfiak azt szokták nekem mondani, hogy az az előadás baja, hogy túlságosan „eláztatja” a férfiakat. Igen ám, de ha valaki átnézi ezt a szöveget, nemigen talál sorokat, amelyek egy pompás Iaszónt vagy akár az egykori hős Iaszónt állítanák elénk: minden szövegből ha nem is éppen vacakság és álságosság, de legalábbis valami kisszerűség süt ki. Persze egy alakot kizárólag „buktatni” általában nem jó eljárás, tehát kellett olyan pontokat találni, ahol mégis felbukkannak Iaszón előnyösebb vonásai, vagy legalábbis azok az aspirációi, amelyeket nem egyértelmű vétségnek és ócskaságnak veszünk. Ez kétségkívül a gyerekekhez fűződő viszony. Iaszón itt érez felelősséget: az előadás legalábbis ezt próbálja megfogalmazni. Bár abban is van valami sírnivaló kisszerűség, ahogyan ő elképzei a gyerekek jövőjét, akik – mint mondja – majd az új testvéreikkel egy rangban lesznek Korinthosz vezető polgárai. A másik az, hogy a csapás iszonyatos: ezt az embert eltíporják, valóban mindenét elveszik, és azt szerettem volna, ha az utolsó jelenetben a maga „elgá-

zaltságával” szánnivaló ember lenne. Olyan, aki azt gondolja, hogy épp nagyon sikeres kanyart vesz az életben az új házassággal és a vele együttjáró hatalommal – végül azonban csak egy szerencsétlen, motyogó öregember a romok között, akinek nemigen maradt semmilyen lehetősége. Mint ilyen, nagyszabású ugyan nem lehet, de szánnivaló igen. – A szerelmes nő: ahogy az egykori Iaszónból nem látunk ebben a darabban semmit, Médeiaból sem a szerelmes nőt látjuk, hanem benne is a megsebzett, a becsapott, az elárult embert látjuk, és azt a dühöt, ami ilyenkor felébred. Kell pár szót mondanom a Rakovszky Zsuzsa-féle fordításról. A *Médeia*nak van egy érvényes és előadható fordítása: a Kerényi Grácia-féle fordítás egyáltalán nem rossz, egyáltalán nem halott fordítás. Itt most nem térek ki számos megfontolásra, amelyek miatt célszerűbbnek látszott egy ennél is érvényesebb, maibb és főleg kevesebb tehertétellel bajlódó fordítást létrehozni. Ha valaki utána néz az eredetinek, akkor könnyen azt hihetné, hogy a Rakovszky-féle szövegben helyenként félrefordítások vannak és fordítói tévedések – időben kell elmondanom, hogy *nem*, azok szinte mind „megrendelések”, tehát színpadiszínházi igényből születtek. Amikor Médeia abban a szenvedélyes jelenetben egyszer csak az ő Iaszónnal való testi kapcsolatára utal vissza, és azt mondja, hogy „ez a térd, amely átfogott”, akkor ez meghamisítása az eredetinek, amelyben az van, hogy „amelyet átfogtál” – tehát arra vonatkozik, hogy Iaszón átkulcsolta Médeia térdét. Kifejezetten én kértem, hogy változzék meg, hogy lehetőségem legyen arra, hogy egy széthulló kapcsolatnak erről a mindig nagyon fájdalmas részéről, röviden azt mondhatnám: a tesztet árulásáról is valamilyen módon essék szó.

BOLONYAI GÁBOR: Iaszón és Médeia kapcsolatának ábrázolása rendkívül nagy hatással volt rám, és ez elválaszthatatlan attól, ahogyan Rakovszky Zsuzsa fordította a szöveget. Nem tudom, hogy kinek milyen élményei vannak különböző görög tragédiák olvasásával kapcsolatban, de nekem színházban nem volt még ilyen élményem, hogy ennyire közvetlenül és a helyzetnek megfelelően beszélnek a színészek, itt valóban megvalósul az az elv, hogy akkor jó a fordítás, ha nem egyszerűen mondatokat tud fordítani, hanem egy egész helyzetet tud átélni a fordító, és képes megtalálni a helyzetnek megfelelő szavakat.

Ha jól tudom, Rakovszky egy angol szöveg közvetítésével fordított: az abból nyert elemeket állította össze az adott helyzetnek megfelelő mondatokká. Hadd mondjak pár példát, amelyek szerintem nagyon jól tükrözik azt, hogy Iaszón alakját hogyan fogta föl a fordító, illetve a rendező. Az egyik párbeszédben elhangzik például az, hogy „meg kellett átkozódnod”, majd azt mondja Iaszón: „tessék, itt az eredmény, mehetsz száműzetésbe”. Ehhez kapcsolódva zárójelben hadd mondjak valamit a görög nyelvről, azért is, hogy valamiképp érzékeljék, hogy milyen nehéz a görög drámák fordítása, de milyen érdekesen és jól meg lehet oldani. A görög nyelvben minden mondat-

vagy tagmondatváltásnál, vagyis amikor új tagmondat vagy mondat jön, kell lennie valamilyen – ellentétes, fokozó vagy kapcsolatos – kötőszónak. Ha nincs, akkor annak külön jelentése van. Ez azért jelent a fordításnál problémát, mert a magyarban nincs ennyi kötőszó, ám a kötőszók vagy a kötőszó által betöltött funkciók szükségesek a szövegben, tudniillik azzal irányítom annak a figyelmét, akihez beszélek, és azzal fejezem ki, hogy most hol tartunk a párbeszédben, milyen szándékom van, mit várok el tőle. Itt például egy következő kötőszó van: „ezért” – ehelyett lett az Rakovszky Zsuzsa fordításában, hogy „tessék, itt az eredmény”. Abból, hogy „tessék, itt az eredmény”, tökéletesen érződik, hogy Iaszón miképp fogja fel a helyzetet, hogyan próbálja zsebre venni Médeiát. Egy másik példa: azt mondja Iaszón, hogy „a helyzet az”, majd pedig elmondja, hogy annak ellenére, hogy most dühös vagyok rád, én szeretném megoldani a dolgokat, még mindig szeretlek benneteket stb. Mármint ami itt úgy hangzik, hogy „a helyzet az”, ott a görögben egyszerűen csak egy magyarázó kötőszó van: „ugyanis”. A Rakovszky-változat szerint Iaszón szavai azt sugallják: „én most elmondom az igazi szándékomat, az igazi érzéseimet”, de az is benne van, hogy ezt a mondatot akkor használjuk, amikor az ember csal és hazudik, tehát amikor azt mondja, hogy „a helyzet az”. Ezzel Rakovszky a görög szöveget tulajdonképpen fordítja, de értelmezi is, és ebben az értelmezésben Iaszón nem egy egyszerű figura, aki el is hiszi azt a sok hazugságot, amit mond, hanem az állandóan változó helyzethez ügyesen alkalmazkodó férfi, aki a mai világunkban mint sikeres ember köszön vissza, és aki a maga cinizmusával próbálja akár a másik ember érzelmeit, akár a saját kapcsolatait rendezni, és a saját érdekeinek megfelelően kihasználja a másik őszinte érzelmeit. Végül is ennek a kudarcáról szól szerintem az, ami Iaszón és Médeia között történt. Egyszerűen ezeknek a számos egyéb helyen is megfigyelhető *értelmező fordításoknak* köszönhetően egy sokkal összetettebb és érdekesebb figura rajzolódik ki, mint amelyet egyébként esetleg a szöveg „önmagában” nyújtani tudna.

KARSAI GYÖRGY: A szövegbe való dramaturgiai beavatkozás milyen jellegű megfontolások alapján alakult, miképpen igazodott a rendezéshez?

ZSÁMBÉKI GÁBOR: Jelentős változtatások a karszövegeknél találhatók, hiszen radikális döntés volt, hogy egy tizenöt tagú kórus helyett három nő jöjjön be. Soha nem győztek meg azok a görög klasszikusokból készült előadások, amelyekben megpróbálták visszaállítani a tizenöt fős létszámot, vagy érzékeltetni azt, hogy ezek énekeltek és táncoltak anyagok voltak, és elsősorban ennek révén hatottak. Ugyanakkor az, hogy még három, egymáshoz közelálló, de azért nem azonos nő szemén keresztül is átszűrjem ezt a Médeia-történetet, nagyon izgatott. Ez azonban azt is jelentette, hogy létre kell hozni három nemlétező szerepet. Persze nem szabad nagyon érdekesre csinálni őket, hiszen

akkor egyszerűen csak nagyon halványak lettek volna – nem kell Euripidésszel mérkőzni. Tulajdonképpen három olyan korinthuszi nőt akartunk megjeleníteni, akik – és itt lép be a barbárság-kérdés, barbár kultúra és görög kultúra viszonyának kérdése – Médeiára úgy néznek, mint különlegességre, mint máshonnan jött emberre: az induláskor ketten tulajdonképpen ellenségesen, egy pedig, a terhes nő, jószándékúan. Bár nem látják át a történeteket teljesen, és inkább csak összezavarodnak, az ő véleményük is változik az előadás közben. Soha nem jutnak Médeiához igazán közel, soha nem értik meg teljesen, néha magabiztosabbak, máskor elutasítóbbak, riadtak és értetlenek, egyikük megpróbál megérteni belőle valamit. Egyszerűen az volt a cél, hogy az egész kérdést különböző nézőpontokból tudjuk megmutatni. Ennek érdekében Rakovszky Zsuzsa itt komolyabban nyúlt bele a szövegbe, itt a legnagyobbak a húzások is, illetve itt fordulnak elő kifejezetten Rakovszky-mondatok.

A barbársághoz kapcsolódva szeretnék még beszélni a hangokról a darab elején. Igen fontos eleme a darabnak, hogy Médeia Kolkhiszből jött. Azt, hogy más kultúráról, más szokásokról, más szenvedélyességi szintről van szó, mindjárt az elején egyértelműen jelzi a darab. Ez olyan pont, amiről nagyon sokat hallok, és vannak, akik azt mondják, hogy „hát azért ezt ott nem kellene”. Tény az, hogy Fullajtár Andreától én azt kértem jóval a produkció megkezdése előtt, hogy tudjon majd olyan hangokat képezni, amelyeket európai torokból nem nagyon tudnak. Ha színésztől ilyen kér a rendező, akkor az kedvesen szokott mosolyogni, és tudja, hogy a rendezőnek megint elment az esze. Nagyon ritkán történik meg az, ami itt megtörtént, hogy Fullajtár nekiállt, és minden nap dolgozott Bagó Gizivel. Több hanggal lement a saját hangja, iszonyatosan megerősödött, és elképesztő terheléseket bír – ez nagyon is szándékos, hogy néha úgy lehessen ránézni, mint ahogy Iaszón ránéz, amikor Szirtes Ági is rákezd, és a két nő üvölt kétoldalt, és néz, néz ironikusan, és ezzel mit csináljon az ember...

RITOÓK ZSIGMOND: Én nagyon élveztem a rendezést, de ha én rendeztem volna – borzasztó lett volna –, nem mindjárt fortissimóval kezdtem volna. Azok az ordítások nincsenek benne a szövegben. A sírás benne van. Csöndesebben kezdtem volna, hogy annál felfokozottabb lehessen a későbbiekben. De: azáltal, hogy Iaszón a végén ugyanilyen hangokat hallat, ezáltal valami olyasmi érződik, amit én egyébként nem éreztem Iaszónban – igaz, amint hallottuk, szándék volt, hogy valami szánalom ébredjen iránta. A szövegből és az ő viselkedéséből számomra ez nem derült ki, én egyáltalában nem éreztem szánalmat Iaszón iránt a végén sem. De ezeknél a kiáltásoknál azt éreztem, hogy most kezd ő oda eljutni, ahol Médeia az elején volt. Túl azon, hogy ez szépen keretezte az egész előadást, ez nem csak formailag jelentett valamit. El tudom képzelni, hogy ezt a darabot más-képp is meg lehet jól rendezni, de ez mindenesetre egy jó interpretáció volt, amiből én mint filológus is tanultam.

KARSAI GYÖRGY: Térjünk át a hatalom kérdésére a *Médeia*-ban. A hatalom kérdését a darabban több oldalról meg lehet közelíteni. Barbárság és görögség; Korinthosz mint Athén; mennyire magányos Médeia, mennyire elhagyott, mennyire tehetetlen és hatalom nélküli, miközben körülötte mindenki hatalommal rendelkezik, és ő mégis győzni tud. Én azt gondolom, hogy az előadás a legszebben és legteátrálisabban a vízcsapon keresztül érzékelteti a hatalom problematikáját. Három különböző szereplőcsoport próbálja a csapat működésre bírni. A dajka a környezet, tehát a médeiai és iaszóni környezet képviselőiben: nem sikerül neki. Utána jön Aigeusz, az athéni nagy király, akinek ugyan nem sikerül, de hogy mutassa saját jelentőségét, azért a végén jól elzárja, mintha mégiscsak sikerült volna kezdenie vele valamit. És végül jön Médeia, akinek a számára viszont, úgy tűnik, ez csupán egy mellékes ujjgyakorlat. Neki mint varázslónőnek nem probléma, hogy egy csapból, ha nem is működik, akkor is vizet fakasszon. És ugyanakkor ebben benne van, hogy Médeia hatalma van. Én azt szeretném megkérdezni, hogy a rendezés munkafolyamatában milyen gondolataitok voltak a különböző hatalmi centrumokról? Vagyis hogy miképp fogalmazza meg az előadás a kreóni, az aigeuszi, a iaszóni és a médeiai hatalom közötti különbséget?

ZSÁMBÉKI GÁBOR: Ez egy tipikus „gondolta a fene” ügy. Khell Csörsz kitalált egy vízcsapot, aminek nagyon megörültem, mert nagyon jól illett ahhoz a típusú városzéli környezethez, amiből egyre többet láthatsz a nyugati nagyvárosok szélén, ahol a közszolgáltatások nem éppen ugyanúgy működnek, mint a belső részekben, s amit a színpadon meg akartunk teremteni. Aztán emlékszem egy próbának arra a pillanatára, amikor úgy tűnt, hogy azokhoz a nagyon buta mondatokhoz, amelyeket a dajka mond, hogy ő nem is akarna király lenni satöbbi – csudálatosan, remekül buta mondatok ezek, egy problémát még gondolatilag sem megoldani tudó ember butácska ide-oda lépegetései –, nagyon jól társuló mozdulat lenne az, amit az ember akkor csinál, amikor egy elzárt vízcsapból még ki akar csalni egy kis vizet. Úgy tűnt, hogy ha valami ilyesmit csinál ott Szirtes Ági, akkor az az éppen mondott szöveghez igazán jól illene. Majd egy próbán hirtelen Andreának támadt az az ötlete, hogy a csap alá fekszik és magára ereszti a vizet. Amivel ti most meggyanúsítottok, hogy ez nagyon alaposan kigondolt, a hatalmi viszonyokat egy vízcsappal jelezni képes rendszer, az, azt hiszem, akkor lett belőle, amikor ezek már megvoltak, és megszületett az az elképzelés, hogy más szereplőknek viszont ne jöjjön a víz. Így lett ennek többletjelentése, hogy Médeia jön a víz, a többieknek nem jön. De azért ez egyszerűen azt is jelenti, hogy ez egy ilyen vidék. Itt egy kocsi, amivel talán ők jöttek valamikor, vagy nem, de itt van, innen már az életben nem fogja elvinni senki. No meg, nem tudom, mennyire látszik, de a víz abban a kis tócsában nem tiszta, hanem olajos víz. Tehát elsősorban egy jellegzetes miliő megteremtése volt a cél.

KARSAI GYÖRGY: Khell Csörszöt, a díszlettervezőt szeretném megkérdezni, hogy hol is vagyunk?

KHELL CSÖRSZ: Nem tűnt igazán érdekesnek, hogy ez Korinthosz. Egyébként a kérdésre válaszolva: a Katona József Színházban vagyunk, és ezt nem viccnek szánom: a díszletet a színház saját tere határozta meg. Amit nem nagyon vettek észre a kritikusok, talán a nézők észrevették, a színészek mindenképpen, hogy a színház adta negatív teret valamennyire semlegesítettük azoktól a borzasztó hatásoktól, amelyek egy üres színházépületre jellemzőek: kábelek, kapcsolószekrények, mindenféle egyéb tárgyak. Hogy hol vagyunk? Leginkább egy olyan iparilag szennyezett, de a természethez közeli tájon, amely efféle nagyobb városoknak a peremén van. Én főként egy dél-amerikai képből indultam ki, ezzel kapcsolatban saját élményekre is támaszkodhattam. A díszlet kő-elemei azonban nem a ridegséget hangsúlyozzák: a kő a természet része, és éppen a természetnek ezt a nagyon szép és ősi részét ütköztettük a különböző rozsdás, kiégett acéltárgyakkal.

A színpadi megoldásokkal kapcsolatban beszélnünk kell még arról a hídról vagy pallóról, amely végigmegy az egész nézőtéren. Gábornak volt egy elképzelése arról, hogy a nézőtér hogyan és milyen elvek alapján legyen megosztva. Eleinte a nemek szétültetésén gondolkodott, és ez a híd lett volna a korridor, az elválasztóvonal, amely egyúttal alkalmas a játéktér kiterjesztésére. Aztán a szétültetés lekerült a napirendről. Viszont a közben kialakult díszletképpel a híd szépen harmonizált, különösen az a helyzete, hogy a nézőtéren van, és jól ellenpontozza az építményt.

ZSÁMBÉKI GÁBOR: Valószínűleg nincs olyan ember a nézők között, aki elfogadhatónak tartaná Médeia tettét vagy megoldását. Euripidész viszont – és ez mindig rettenetesen érdekelt ebben a darabban – azt a hihetetlen szemtelenséget csinálja, hogy *elmenekíti* innen, kiemeli, sőt egy istent küld érte szekéren. Tehát Euripidész egyáltalán nem csatlakozik hozzánk; mint drámaíró nem érzi szükségét annak, hogy valamilyen módon a mi erkölcsi ítéletünket öntse formába. Ezt mint gesztust olyan fontosnak éreztem, hogy azt gondoltam, a menekülést valamiképp meg kell jeleníteni. A kortárs előadások általában nem jelenítik meg: nincs semmiféle csodás megmenekülés. Az viszont, hogy ez éppen így történik a Katona-előadásban, az teljes mértékben a színház épületén múlt. Eredetileg azon gondolkodtunk, hogy Médeia repüljön el a tetőről, vagy hogy valami érkezzon felülről – gondolkodtunk mindenfélén, de ezek nem voltak megoldhatók technikailag. Tudomásul kell venni, hogy ennek a színháznak a belmagassága három méter nyolcvan, ami egészen lehetetlen dolog tizenhat méteres színpadmélység mellett. Így végül maradt az említett megoldás, hogy felhasználjunk egy meglévő hidat. Stein nemcsak legendás, hanem valóban rendkívüli fontosságú *Oreszteia*-előadásában Agamemnón egy vaskocsin érkezett átlósan a nézőtér jobb hátuljáról. Vagyis az én megoldásom abszolúte emlékeztet a Stein-féle,

de legalább én magam tudom, hogy nem onnan indult a dolog, hogy másoljuk le Steint, hanem amikor végleg összedőlt minden egyéb elképzelésünk, akkor maradt ez...

KARSAI GYÖRGY: A különböző vázaábrázolásoknak ez az egyik legkedveltebb motívuma, Médeia a szekéren. Gyönyörű jelenet, és hihetetlenül teatrális, amelynek a hatását a Katonában sikerült érzékeltetni. A legfontosabb a jelenetben az, hogy Médeia ettől a pillanattól kezdve kívül kerül a hatalmi viszonyokon. Ez a pillanat a férfiak uralta – de hát milyen férfiak uralta? – világon őt most már fizikailag is kívül helyezi. Aigeusz, Kreón és Iaszón: ezek a szereplők nektek külön elemzési pontokat jelentettek a Médeiahoz fűződő viszonyukban, vagy ők együtt egységesen a férfivilág erkölcstelenségét, szemétségét képviselik?

ZSÁMBÉKI GÁBOR: Nem, e figurákat roppant eltérőeknek látom. Az én számomra Kreónban a legfontosabb a belső bizonytalanság. Médeia nagyon megvetően beszél róla, mint akin könnyedén átlépett. Kreónnak több mondata árulkodik arról, hogy sejti, nem jól oldja meg a dolgot, hogy rosszat tesz. Nagyon fontos az, hogy amikor bejön, akkor szinte az elején őszintén elismeri, hogy fél Médeiától. Egy ember, aki ezt bejelenti a másiknak, nem kerülhet ki győztesen semmiféle helyzetből. Tehát Kreónban elsősorban az az ember érdekelt, akinek a hatalmi helyzete ellenére olyan erős belső kétségei vannak, hogy igazából mégiscsak erőtlenség. Ha valaki mostanában látta az előadást, akkor már azt a verziót látja, hogy amikor Kreónnak sikerül kiszabadítania magát Médeia kezéből, akkor szerencsétlenül esik, és beleesik a pocsolóba – egy darabig mozdulatlan, nem lehet tudni, hogy nem úgy esett-e, hogy nem fog többé fölkelni.

KARSAI GYÖRGY: *Előjátssza a halálát.*

ZSÁMBÉKI GÁBOR: Igen! Hosszú ideig mozdulatlanul fekszik; Médeia egy kicsit vár, aztán kíméletlenül tovább mondja neki a szövegét, melléje guggolva. Iaszónról már beszélünk: benne valóban a ma érzékelhető haszonelvű gondolkodást érzem a legfontosabbnak. Aigeusz? Aigeusz egy másik gyenge ember. Csupa gyenge férfi áll szemben Médeiával a darabban. Aigeusz Rakovszky fordításában azzal jön be, hogy „köszöntlek, Médeia” – merthogy ennél jobb kezdést még senki nem talált ki egy beszélgetésen; rögtön nem arra gondolunk, hogy egy kemény hős érkezett. Aztán kiderül, hogy nincs gyereke, illetve hogy ez a központi problémája, hogy hogyan lehetne gyereke. Arra a kérdésre, hogy van-e felesége, azt mondja, hogy „az van, az van...” Egyszóval valami, a gyengeségéből fakadó mulatságosság lengi körül ezt a figurát. Úgyhogy ő azért rohan oda a csaphoz, mert előtte a két nő nagyon megszorogatta. A dajka és Médeia ott összejátsszanak. A dajka, Szirtes Ági ráül Aigeusz zsákjára, amivel azt jelzi: na, amíg itt valami meg nem oldódik, addig innen nem mész tovább. És tényleg úgy megy tovább ez az ember, hogy

Médeiának elvileg marad egy folytatási lehetősége. A dologban az az ördögi, hogy aztán később vele él Athénban. A fő ok, ami miatt Aigeusz afféle nem-igazán-értékes embernek látszik, az, hogy miképp fogadja be Médeiát az országába. Hosszasan gyözködi magát, és az indokai főképp abból állnak, hogy ez nekem is jó lesz, mert én majd ki tudom ezt használni. És az esküvőbe is úgy megy bele, hogy ez majd egy jó érv lesz később... Tehát Aigeusz az az ember, aki előre az esetleges támadások kivédésén és az azokra válaszként megfogalmazható ellenérveken gondolkodik.

KARSAI GYÖRGY: Az utolsó témakör a *Médeia* színpadi előadásainak neuralgikus pontja, a gyermekgyilkosság. Általános kultúrtörténeti problémáról van szó: mindenfajta bűnt el lehet követni a színpadon, be lehet mutatni, de a gyermekgyilkosság nem fér bele. Pontosabban, mint láttuk, meg lehet csinálni, de azzal annyira – mondják – elidegenítjük magunktól azt a szereplőt, aki a gyermekgyilkosságot elköveti, hogy ezáltal létrejön az a helyzet, hogy ebben a tragédiában nem tudunk senkivel érzelmileg azonosulni. Az előadások általában megkerülik ezt a problémát, többnyire úgy, hogy a gyilkosság semmilyen részlete sem látszik a színen. A kérdés a Katona előadásában ábrázolt gyermekgyilkossággal kapcsolatban az, hogy miért éppen így? Miért ennyire látványosan, s miért éppen az autóban?

ZSÁMBÉKI GÁBOR: Az autó a gyerekek kedvenc játszóhelye, ahova az elején mind a ketten átszaladnak, és ahova később beveszik magukat; tehát számukra a kocsik egy megszokott zug, ez indokolja azt is, hogy eleve oda menekülnek. És ott öli meg őket Médeia. Az előadások legtöbbször ezt valóban nem mutatja, hiszen a gyilkosság elvileg bent történik a házban, bár a gyerekeknek van egy-egy mondatuk. Én elvettem a gyerekek mondatát, viszont nem a házban történik a gyilkosság, hanem a kocsiban. Ez valóban nehéz kérdés... egyet kell biztosan elkerülni: hogy valószínűleg akarjon hatni a gyilkosság. Tehát valamilyen mértékű stilizációnak mindenképpen kell szerepelnie a megoldásokban. A mostani verzióban meztelen testeket látunk, nem igazán kivehetően. Ez arra emlékeztet, hogy ezek a testek a szülés pillanatában voltak utoljára ilyen közel egymáshoz és ennyire meztelenül, mint ahogyan most.

SZILÁGYI JÁNOS GYÖRGY: Én az egész előadást nagyszerűnek tartottam, elsősorban azért, mert Euripidész nem mellékszereplő és nem ürügy volt ebben az előadásban. Ami az olvasatot illeti, mint tudjuk, a görög mítoszoknak nincs kánonja. Tehát szabadon lehet értelmezni, egy ovidiusi Medea teljesen más, mint egy euripidészi Médeia, ez így rendben van. Karsai György az imént fölvetette a kérdést, hogy a gyermekgyilkosság a színpadon megjelenítve befér-e vagy sem. Az antik tragédiákban nem. Közismert, hogy a Shakespeare-kori drámákban nagyon is belefért, ez óriási különbség az antik, illetve az Erzsébet- és a Jakab-kori dráma között: az utóbbiban egyenesen elvárták, hogy

minél szörnyűbb dolgok történjenek a színpadon. Az antik drámákban ezek a szörnyűségek természetesen megtörténnek, de ezeknek a súlyát a *hírnök* hordja. És itt van, ha szabad egyáltalán ilyesmit mondanom, a fő kifogásom az előadás ellen. A hírnök súlytalan. Sokkal súlyosabbnak kellene lennie. A rémségeket, tehát tulajdonképpen a történetet a hírnök mondja el. És ennek sokkal nagyobb súlya kellene, hogy legyen: tudniillik a hírnök elbeszélése a színpadi gyermekgyilkosságot helyettesíti. Ebben az előadásban azonban nem.

ZSÁMBÉKI GÁBOR: Hajduk Károly különlegesen tehetséges fiatal színész. Ő alkatilag valóban nem alkalmas arra, hogy dúlt arcvonásokkal megpróbálja – most ironikus leszek – az egészet *helyettünk* átérezni. Nem, ő nem maga akarja eljátszani a történetet, hanem nagyon pontosan és nagyon *látványosan* elmondja. Az már a mi dolgunk, hogy mennyit fogunk föl belőle. Tehát ez színpadilag „szegényes” megoldás, de szándékoltan az: ez az ember nem ugrabugrál, hanem csak bejön, később letérdel, és elmondja ezt az egészet.

KARSAI GYÖRGY **ÉN sem szeretném azt, ha a hírnök eltáncolná, hogy mi történt Médeia és a gyermekei között, és a gyilkosságokat valahogyan átszűrné a játékán. De abban Szilágyi tanár úrral értek egyet, hogy azon az előadáson, amelyet láttunk, a hírnök-figura nem volt eléggé erős. A hírnök alakja rendkívül nehéz kérdés a görög tragédiában, mert a mi esztétikai elvárásaink és dramaturgiai tudásunk szerint aránytalanul nagy súly van rajta. Hiszen olyan eseményekről kell beszámolnia, amelyek döntően befolyásolják a tragédia kimenetelét, de amelyek nem jeleníthetők meg a színen. Az ilyen történetet egy névtelen, dramaturgiai értelemben önálló sorssal nem rendelkező szereplőnek, a Hírnöknek kell (valamilyen figyelemfelkeltő testhelyzetet fölvéve) a színpadon egyedül elmondani, úgy, hogy a hatása is meglegyen – nos, ez valóban igen nehéz feladat.**

ZSÁMBÉKI GÁBOR Még valamit szeretnék hozzátenni: az ő ruhája az egyetlen rossz ruha az előadásban. Ez egy téves jelmez, hamarosan változtatunk rajta. Én gunyorosan azt szoktam mondani, hogy egy londiner érkezik – pedig nem annak kellene érkeznie. Nem vacak, gyűrött és jelentéktelen, hanem épp ellenkezőleg, nagyon fényes ruhában kell megjelennie. Nemcsak azért, hogy jelezze: ő Kreón udvarából jön, hanem azért is, mert benne, úgy érzem, nem a szolga a fontos, hanem az *értelmiségi*. Borzasztóan lényeges, amit a végén mond összegzésként; nagyon keserű összegzés ez arról, hogy az egészen különleges emberek, akiktől olyan sokat várunk, néha szörnyű dolgokat művelnek. És főképpen az, amikor arról beszél: olyan, hogy boldog ember, nincsen. Vannak szerencsésebbek, de igazán boldog ember, olyan nincs.

KISS CSABA A személyes véleményem az, hogy ez egy fantasztikus előadás, azok közé a ritka pillanatok közé tarto-

zik, amikor egy színházi előadás valóban műalkotássá válik. Fullajtár Andrea játékatól le voltam nyűgözve, attól a rengeteg, sokszínű női fájdalomtól, amelyet megjelenített – de ahogy közeledtünk a gyilkossághoz, azt éreztem, hogy lassan engedem el Médeia kezét. Nem pontosan azt éreztem, hogy nem akarok azonosulni ezzel a nővel, hanem inkább azt, hogy valami nem stimmel ezzel a nővel. Nagyon örültem, hogy a végén elszállt a szekérral, és nem kell foglalkozni többet a női csúsztatásaival. Azt éreztem ugyanis, hogy ha az ő Iaszónnal való viszonyának a három pillanattából – az egyik pillanat a megismerkedésük és a szerelmük, a másik pillanat az a tíz év, amelyet együtt töltöttek, a harmadik pillanat pedig ez az utolsó, amikor válni készülnék – csak az utolsót látom, amelyben Iaszón silány emberként jelenik meg, akkor világosan kiderül, hogy Iaszón Médeia életének nagy tévedése. Márpedig tévedésből nem szabad gyereket ölni. Ha viszont Médeia annak idején, amikor Iaszónnal megismerkedett, nem vette észre, hogy ez a férfi egy senki – és Máté Gábor zseniális alakítása alapján én nem tudom elképzelni, hogy valaha más lett volna –, akkor a gyerekeit a saját tévedése következményeként öli meg.

ZSÁMBÉKI GÁBOR: Ha jól értem, amit hiányolsz, az egy nagyszabású Iaszón, olyan, aki indokolja a terv és a bosszú ördögi nagyságát. Azt mondod, mintha kicsi lenne ez az alak ahhoz, hogy valaki ilyen végletes és embertelen választ adjon.

KISS CSABA: Nem a hős Iaszónról van szó, azt a valaha volt hőst nem is lehetne megjeleníteni. Inkább arról, hogy Iaszónban – legalábbis számomra – nem lehetett érzékelni, hogy valamikor ez a férfi szerethető volt. Azt az elveszett első pillanatot, amelynek az elvesztése fölötti dühében és gyűlöletében Médeia megöli a gyerekeit.

ZSÁMBÉKI GÁBOR: Azt hiszem, ez nem szokott így lenni. Ez olyan, mint amikor a tv-ben látod a sokszoros házasság-szédelgőt, és csodálkozol, mert egy ványadt, jelentéktelen külsejű alak csapott be kétszáznyolcvankilenc nőt. Nem Iaszónnak kell ekkorának lenni, hanem annak, amibe Médeianak került a dolog. Nekem az a tapasztalatom – megint profán leszek –, hogy a nőknek az egész dolog többé kerül. Ha akarjuk, le lehet fordítani a nagy mitológiai tetteket, amelyekkel Médeia segítséget nyújt Iaszónnak, olyan apró dolgokra, amelyeket a nők áldoznak föl a saját életükből, családi kapcsolataikból, helyzetükből, és tesznek meg egy férfiért. Fizetni nem azért kell, mert Iaszón olyan fantasztikus férfi volt egykor, hanem azért, amit elvett Médeia életéből. Persze ehhez járul, hogy Médeia saját magát jelentősebbnek tudja mindenkinél. Nemcsak Iaszónt, a darab összes szereplőjét is a tisztelet legkisebb jele nélkül kezeli.

Amit igazán fel kell építeni az előadásban, az Médeia útja, amíg eljut a gyermekgyilkossáig – néhány visszaret-

tenéssel és sok-sok trükkel. Nagyon fontosak – nemcsak az előadásban, a darabban is – azok a pillanatok, amikor Médeia szerepet játszik. Rögtön az elején szerepet játszik Kreónnak, szerepet játszik Aigeusznak, és különösen Iaszónnak. Amikor eljut odáig – nagyon nehéz sorok, alig lehet eljátszani – hogy ő most már mindent belát, és neki kellett volna a fáklját tartania Iaszónnak és Glaukénak, az nagyon meredek dolog. Itt hatalmas elhithető erővel kell rendelkeznie, vagy pedig nagyon határozott döntést kell hoznia annak, aki, miközben egy ilyen tervet fontolgat, ilyesfajta játékot képes játszani...

BOLONYAI GÁBOR: Létezik olyan értelmezése az euripidészi *Médeiának*, amely szerint az lehetett az újítás a darabban, hogy a korábbi erősebb verzió szerint nem Médeia öli meg a gyerekeit, hanem a korinthoszi asszonyok. Egy másik értelmezés szerint pedig a nézők tulajdonképpen be vannak csapva, mert minden fenntartás ellenére olyan helyzetbe kényszerülnek, hogy azonosuljanak Médeiával – éppen a sok gyenge férfiszereplő kínálja ezt a lehetőséget. Végül az euripidészi darabban nagyon hangsúlyos, hogy Médeia olyan isten, akinek az életére, viselkedésére más szabályok érvényesek, mint az emberek viselkedésére. Ez rejtélyesen kapcsolódik azokhoz a megnyilatkozásaihoz, amikor azt hangsúlyozza, hogy ő épp olyan, mint bármely nő. Ilyen érvekkel állítja maga mellé a korinthoszi asszonyokat. A határ, amelyet átlép, teszi világossá, hogy ő egy isten, tehát még akár a saját gyerekeit is megölheti.

KARSAI GYÖRGY: Ezzel egyetértek, de fontosnak tartom, hogy előttünk most egy színpadi előadás van. Az a kérdés, hogy azon a közegen belül el tudja-e hinni a néző, hogy ez a nő megölheti akár a gyerekeit is? Én ezt úgy fogalmaztam meg, hogy a gyermekgyilkosság a Katona József Színház előadásában téboly vagy hideg fejjel végrehajtott bosszú?

RITÓÓK ZSIGMOND: Nem tudom, hogy ezt ilyen élesen külön lehet-e választani: hideg fejjel végrehajtott bosszú vagy téboly. Médeia egyszerűen felismeri, hogy ez Iaszón sebezhető pontja. Iaszónt nem lehet meghatni azzal, hogy Médeia milyen szomorú, milyen tragikus, kétségbeesett, magányos nő. Médeia bosszút akar állni indulatában, és tudja vagy legalábbis sejti, hogy a józan ész nem ezt diktálja, de az indulat mégis felülkerekedik. Médeia nem állítja, hogy ő ezt hideg fejjel csinálja; az örületnek is megvan a maga világos látása. Amiről az elején is volt szó: a szerelem itt abszolút ellentétévé, sokszorosan nagyobb gyűlöletté válik. De azért ez a gyűlölet nem teljesen eszeveszett. Médeiában épp az a különös, hogy megőrzi a maga intelligenciáját, amellyel fölötte áll mindenkinek.

KARSAI GYÖRGY: Számomra az egészhez – hogy Médeia miért teheti ezt meg, és miért nem veszítem el, miért nem

engedem el a kezét akkor sem, amikor elköveti az elkövet-hetlent, az erkölcsileg elfogadhatatlant – az adja meg a kulcsot, amikor Médeia azt mondja: „ennek nem hagyom itt”. *Ennek* a laszónnak hagyjam itt a gyerekeimet? S ez lesz az igazi csapás laszónnak. Ami a megfogalmazásban euripidészien durva és euripidészien bátor, az maga a gyilkosság kimondása és/vagy végrehajtása. Ám a lényeg mégsem ez, hanem az, hogy Médeia megfosztja laszónt a gyerekeitől – van is olyan változata a mítosznak, hogy Médeia a sárkányfogaton magával viszi a gyerekeket, homályban hagyva a kérdést, vajon életben maradhatnak-e. A megölés lehet csupán teatrális mozgósítása ennek a képnek. Én laszón összeomlásának a kulcsát látom abban, hogy az elején Médeia a magányos; majd Médeia nem megölni akarja laszónt – ezt végül is megtehetné a varázserőjével; akkor nem lenne persze tragédia, de mennyivel egyszerűbb lenne, ha közvetlenül azon állna bosszút, aki megcsúfolta őt –, hanem abba a helyzetbe fogja hozni, amelyben ő volt mindvégig: a tökéletes tragikus magányba, amelyből nincs kiút. A darab arról szól, az Médeia útja, hogy lefosztja laszónról az őt körülvevő világot, lebontja, megszünteti laszón közegét.

Attól azonban, hogy Médeia elmenekül – tudjuk, Aigeusz mellett fog élni Athénban –, még nem válik győztesé. Persze filológiai kérdés is, hogy az euripidészi darabok legvégén, amikor logikusan eljutunk egy olyan ponthoz, amely a mitológiai hagyománnyal teljesen ellentétes véget sugallna, miért kell egy nyers, hatalmi beavatkozással visszaterelni a mítosz-hagyomány medrébe a történetet. De Euripidész itt a végletekig megy el, a legmesszebbmenőkig tönkretesz Médeiát is. Mindent elveszített ő is, nincs győzelem, nincs legyőzött fél és győztes, csak vesztesek: ez az euripidészi világrend.

ZSÁMBÉKI GÁBOR: A darabot nyilvánvalóan remekműnek tudja az ember, ezért kezd el vele foglalkozni. De az igazán meghökkentő tapasztalat az, amikor dolgozik vele, és rájön, hogy ebben semmi fölösleges nincs. A mindenféle remekművek is olyanok, hogy pompás, nagyszerű, rendkívül fontos részletek mellett a drámaíró néha kicsit kellemkedik, néha jól érzi magát, itt-ott elidőzik... Ez a darab azonban hihetetlenül céltudatosan halad előre, minden mondata épít valamit. Munka közben csak fokozódik az emberben az elismerés, a döbbenet.

KARSAI GYÖRGY: Hány ilyen Euripidész-darab van, amit viszont nem vesznek elő... Köszönöm a résztvevőknek a beszélgetést.

*A beszélgetést lejegyezte és a szöveget szerkesztette
Böröczki Tamás, Mészáros Balázs és Tamás Ábel.*

(Következő számunkban közöljük egy újabb, színházi szakemberek és filológusok részvételével zajlott beszélgetés anyagát, amelynek témája az antik drámák mai bemutatásának kérdésköre.)