

## CSALÁDI TŰZFÉSZEK. GONDOLATOK ZSÁMBÉKI GÁBOR MÉDEIA-RENDEZÉSÉRŐL

JÁSZAY TAMÁS

„*A* Médeia alakjában rejlő művészi lehetőséget először az a költő látta meg, akit az európai irodalom történetében először foglalkoztatott nem a szélsőséges szenvedély, nem az irracionális magá, hanem az út, amely az embert az irracionálisba átcsapó tudati-érzelmi állapotba vezet.”<sup>1</sup> A lélekbűvár Euripidész a kályha: ahogy Darab Ágnes idézett cikkében nevezi, a „médeiaság” legkülönbözőbb korokban, kultúrákban, társadalmakban történt és történő újramondásainak az okát keresve a mindig aktuális, illetve aktualizálható léthelyzetekben lelhetünk magyarázatra.<sup>2</sup>

Ez utóbbi az egyik szempontja annak a felosztásnak, amivel a ránk maradt, negyvennél kevesebb antik tragédia, illetve egy híján egy tucat antik komédia modern színpadokon való megjelenési formáit csoportosítja Karsai György. A klasszikus antikvitás drámáinak színrevitelével kapcsolatban három, markáns irányzatot különböztet meg. Az első a „restitúcióra törekvő színház”<sup>3</sup>, amely a több ezer éve eltűnt antik világ jelzéseinek felszínes és külsődleges, jól-rosszul sikerült másolásával igyekszik rekonstruálni egy színházi ideált, aminek már nyoma sincs a mi világunkban. A második csoportba az „aktuális, elsősorban morális értékek mentén” közelítő előadásokat sorolja, „amelyek itt és most egyszerre örök és ugyanakkor húsbavágóan mai kérdésekre adott válaszokat hívnak elő a görög és római drámákból”<sup>4</sup>. A harmadik típusba saját, (2013 óta intézményes keretek között futó) beavató színházi performanszait sorolja a szerző, melyeknek pedagógiai erényei vitán felül állnak. Ebből a tipológiából sajnálatosan kimaradnak azonban Karsai egy korábbi írásában felelegetett, és úgy vélem, napjainkban talán mindnél hangsúlyosabban jelen lévő, általam csak „után/nyomán” típusú feldolgozásoknak nevezett variációk. A „szövegben és/vagy zenében rögzített átiratok”<sup>5</sup> közé olyan, különböző műfajú alkotásokat sorol

---

<sup>1</sup> DARAB 2010, 38.

<sup>2</sup> TSCHIEDEL 2004 az euripidészi textus újraírásaira, illetve a kibontakozó recepciótörténet műfajközi kitérőire összpontosít példáival és elemzéseivel. D. TÓTH–BÓDI 2017 tanulmánygyűjteménye a Médeia-alak és -motívum feltárása és értelmezése során szintén Euripidésztől indulva jut el napjaink kamaszirodalmáig. Ugyanitt D. TÓTH 2017, 9, 2. j. el-igazít a továbbélés kurrens feldolgozásait illetően.

<sup>3</sup> KARSAI 2018, 9.

<sup>4</sup> KARSAI 2018, 10.

<sup>5</sup> KARSAI 2003, 67.

Karsai, melyek közös eredője egy vagy több, hol szorosan követett, hol csak kiindulási pontként felhasznált antik dráma/mítosz: efféle „családfa” Élektáról, Antigonéről, Oidipuszról vagy akár Phaidráról is összeállítható.

Magam ide sorolom a klasszikus történetektől messzire rugaszkodó, azok elemeit szabadon felhasználó és variáló átdolgozásokat, előadó-művészeti/összművészeti kísérleteket is, melyek a fenti kategóriákba nem (mindig) sorolhatók be kényelmesen, ugyanakkor a klasszikus antikvitással kapcsolatban gyakorta emlegetett örök tanulságok szigorúan kortársi lenyomatai és hordozói. (Csupán két újabb, a maga módján egyformán extrém, nagy visszhangot kiváltott európai példát hozok itt fel, melyek nagyon eltérő módon dekonstruálják a mítosz[oka]t, hogy a helyükön valami mást hozzanak létre. Florentina Holzinger az *Apollon Musagète*-ben a múzsák alakján keresztül a női testhez és a hozzá tapadt elvárásokhoz közelít provokatív és felkavaró módon, míg Jan Fabre mindenféle értelemben tabudöntő huszonnégy órás *Mount Olympusa* a komplett görög mitológiát falja fel, emészti meg és okádja újra világra.) Az egy-egy alak, motívum átváltozásait feltáró és összegző recepciótörténeti kutatásoknak különösen izgalmas válfaját képezi az előadó-művészetekben születő variációk lajstromba vétele és vizsgálata: a színház sokcsatornás, érzéki műfaj, melynek komplex jelrendszere igencsak változatos módokon képes viszonyulni a drámaszöveghez. A jelen dolgozat a rendszerváltozás utáni magyar színháztörténet egy igen jelentékeny előadását „látogatja meg” újra: Zsámbéki Gábornak a 2004. december 19-én a budapesti Katona József Színház nagyszínpadán bemutatott *Médeiáját*.

## GÖRÖGÖK A KATONÁBAN

Előadás-rekonstrukciós kísérletemből szándékaim szerint kitűnik majd, hogy mitől tartom kivételes jelentőségűnek ezt a *Médeia*-interpretációt, előtte azonban érdemes címszavakban áttekinteni, hogy az ország sokak szemében ma is leg(él)ismertebb művészszínháza, az 1982-ben alapított Katona József Színház 37 éves története során hogyan viszonyult a klasszikus antikvitás drámaszövegeihez. Előljáróban érdemes leszögezni, hogy az antik drámák játszása nem fő-, de a számok alapján még csak nem is mellékprofilja a Katonának. Változatos, az adott korszak társadalmi-politikai viszonyaira hol erősebben, hol kevésbé rezonáló-ráhangoló műsorpolitikát folytató színházról van szó, amely a világ drámairodalmának klasszikus és kortárs műveiből egyaránt bátran válogatott és válogat, emellett a mindenkori kortárs magyar drámairodalom közönség előtti bemutatásának is az egyik emblematikus helyszíne. A Katona máig fő erényeként emlegetett, magas színvonalú társulati munka a perspektivikus darab- és rendezőválasztás, illetve gyakran ideális szereposztás háromszögében nyert és nyer értelmet. A társulat valódi anyanyelve bevallottan a realista színjátszás, amit időnként kísérletező hangvételű produkciók segítségével igyekeznek megújítani.

A *Médeia* ebben a kontextusban jellegzetesen „katonás” előadásnak mondható: a klasszikus kánon részének tekintett, mégsem agyonjátszott drámai szöveg új, kifejezetten a színház céljaira készült fordításával valódi kiugrási lehetőség elé állít egy pályája első felében álló színésznőt, akit egyetemi mestere rendezőként irányít a –

mint látni fogjuk – nem mindennapos szellemi-testi megterhelést jelentő szerep és előadás felépítésében. Nem akarom, hogy pejoratívan hangozzék, de kevés valódi kockázatot magában rejtő vállalás, szinte minden elemében biztosra menő kezdeményezés, amit a gyakorlatilag egyöntetűen elismerő szakmai és nézői visszhang bőségesen igazol is. Röviden: papírforma.

Vissza a görögökhöz a Katonában: a korábban vázlatosan ismertetett tipológiára tekintve alapvetően két típusú találkozás rekonstruálható a színház ma már három játszóhelyén. Nem meglepő, ugyanakkor megnyugtató, hogy nem találni a Katona történetében az antik színház külső jegyeibe kapaszkodó rekonstrukciós előadást. A tragikus triász műveinek színrevitelét leltározva a színház mindössze egyetlen Aiszkülosz- (*Leláncolt Prométheusz*, 2018, rendező: Tarnóczy Jakab), egyetlen Szophoklész- (*Trakhiszi nők*, 2007, r.: Gothár Péter), ugyanakkor három Euripidész-bemutatóval (*Oresztész*, 1983, r.: Zsámbéki Gábor – az előadás a Nemzeti Színházból került át; *Bakkhánsnők*, 2001, r.: Zsótér Sándor; *Médeia*, 2004, r.: Zsámbéki Gábor) büszkélkedhet. A *Bakkhánsnők*nek készült egy nemzetközi koprodukcióban megvalósult, „után/nyomán” típusú átdolgozása: ez volt a 2002-ben bemutatott, szintén Zsótér Sándor által rendezett, rövid életű *Getting Horny*. Euripidész „első-sége” a képzeletbeli versenyen védhető és érthető: gondolkodásban, pszichológiában ő áll a legközelebb a ma emberéhez, s a színházi hagyomány szerint az ő műveiben ábrázolt viszonyok a legkönnyebben megfeleltethetők a mi problémáinkkal. (Érdekesség, hogy a fentiekén kívül még három esetben nyúlt a Katona közvetett módon, de mégis csak antik érdekeltsgű anyaghoz, és mindhárom esetben Odüsszeusz alakja ragadta meg az alkotók fantáziáját. Az 1995-ben bemutatott *Odüsszeusz: egy állomás* című, Homéroszból és Csáth Gézából dolgozó produkciót [r.: Vajdai Vilmos] „kép-hang-fény-vibrációk” műfaji megjelöléssel játszották, majd 2011-ben Nadas Péter *Szirénének* [r.: Dömötör András] című „szatírdjátéka”, végül a Homérosztól messzire iramodó *Ithaka* [r.: Székely Kriszta] következett 2018-ban.)

Sok ez vagy kevés? A színház átlagosan évi öt-tíz bemutatót tartott és tart (a játszóhelyek számától függően is változik a szám), annak a tükrében feltétlenül szerénynek mondható a végső adat. A Színházi Adattárban<sup>6</sup> a tragikus triász magyar nyelvterületen az elmúlt kb. száz évben játszott bemutatóinak listáját áttekintve feltűnik ugyanakkor, hogy Euripidész második helyre szorul Szophoklész mögött. Míg Szophoklészről 114, addig Euripidészről 75 produkciót listáz az online archívum (az, hogy Aiszkülosz a maga 23 bemutatójával a harmadik helyen végez, a legkevésbé meglepő). Az adattár korántsem teljes, de az arányok alighanem megközelítik a valóságos adatokat.

Ami a *Médeiát* illeti, az archívum mindösszesen tíz magyar nyelvű bemutatót jegyez az elmúlt száz évből, melyek közül három (!) a 2004/2005-ös évadra esett: Zsámbéki premierje után két hónappal Sepsiszentgyörgyön a román Mihai Maniutiu, majd kisvártatva Újvidéken Tompa Gábor dolgozott a *Médeia* alapján.<sup>7</sup> Az archívum

<sup>6</sup> <https://monari.oszmi.hu/web/oszmi.01.01.php?bm=1> (Letöltés: 2019. 02. 01.)

<sup>7</sup> Karsai György: „Csak zárójelben szeretném megjegyezni, hogy úgy tűnik, most Médeia-év van a magyar színpadokon... Mind a három helyen megkérdeztem, hogy miért éppen

nem sorolja fel, de feltétlenül itt kell említeni a 2004 januárjában bemutatott *Médeia* című táncelőadást, Horváth Csaba munkáját is. A *Médeia* ugyanakkor világszerte a legtöbbet játszott görög tragédia: a statisztikák szerint Európa, a Brit-szigetek, Észak-Amerika, Dél-Afrika, Dél-Amerika, sőt Japán is fokozott érdeklődéssel fordul a kolchiszi félistennő, a barbár királynő története felé.<sup>8</sup>

### KÖZELÍTÉSEK ZSÁMBÉKI MÉDEIÁJÁHOZ

Egy színházi előadás jelentőségének szubjektív és objektív fokmérői egyaránt vannak. Az, hogy a 2004/2005-ös évad legsikeresebb bemutatója a *Médeia* volt, díjai jól mutatják. A Színházi Kritikusok Céhe által odaítélt, nagy hagyományokkal rendelkező Színkritikusok Díján a legjobb előadás és a legjobb rendezés díját megosztva kapta a produkció, Fullajtár Andrea a legjobb női főszereplő, Máté Gábor a legjobb férfi mellékszereplő elismerését vehette át. Fullajtár Andrea a Pécsi Országos Színházi Találkozón a színész zsűritől a legjobb női alakítás díját kapta, továbbá átvette a Fővárosi Önkormányzat színházi díját, emellett a Katona József Színház társulaton belüli teljesítményeket elismerő kitüntetését, a Vastaps Alapítvány díját is kiérdemelte. A 2007 nyaráig repertoáron tartott, összesen 72 alkalommal játszott előadással turnézott a Katona József Színház társulata Rómában, Torinóban (2005), Madridban (2006), Jeruzsálemben és Thesszalonikiben (2007).

Feltűnő az is, hogy míg számos (a legtöbb...) előadás rövid úton eltűnik a színházi emlékezetből, a *Médeiáról* 2007-ben professzionális videófelvétel készült, és a színházi szakírók is kitüntetett figyelemmel kísérték. Tény, hogy tizenöt évvel e sorok írása előtt jóval több felületen jóval több kritika(i szándékú vélemény) publikálására volt lehetőség, de a *Médeiáról* szóló, többségében elemző írások sokasága így is szemet szúr.<sup>9</sup> A továbbiakban az előadás megközelítésének főbb irányait összegzem, kiemelve az értelmezés súlypontjait.

A kritikákat átolvasva is feltűnik az, mennyi *kontrából* építkezik Zsámbéki Gábor rendezése. Gépies felsorolásnak hat, de az előadás lényegéhez tartozik a következő ellentétpárok plasztikus színpadra fogalmazása: nők vs. férfiak, kint vs. bent, fent

---

most, miért éppen így, és mind a három helyen azt mondták, hogy de hiszen oly régóta benne volt már a levegőben Euripidész tragédiájának megrendezése.” (Euripidész *Médeiája* 2005, 129.) Hogy e sorok írásakor, tizenöt évvel később „mi van a levegőben”, nem tudom, mindenesetre a 2018/19-es évadban is van már két *Médeia*: Lukáts Andor Szombathelyen, Czukor Balázs a budapesti Trafóban rendezte meg Euripidész tragédiáját.

<sup>8</sup> LAURIOLA 2015, 415. A miéltre Zsámbéki Gábor ad egy lehetséges választ: „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... Ez a darab [...] hihetetlenül pontosan halad előre, minden mondata épít valamit.” Euripidész *Médeiája* 2005, 135.

<sup>9</sup> Ezekből bőséges, ám korántsem teljes válogatást hoz SÁNDOR L. 2005. A jelen cikk előkészületei során húsz, elemző szándékú írást gyűjtöttem össze, ami kiemelkedően magas szám, de igen hasznosak voltak az előadás kapcsán készült hosszabb interjúk, továbbá egy, az alkotókkal folytatott kerekasztal-beszélgetés is.

vs. lent, gyermektelenség vs. gyermekgyilkosság, barbár vs. görög, jól formált szavak vs. artikulálatlan hangok, ember vs. állat, Kolkhisz vs. Korinthusz, természet vs. város, matriarchátus vs. patriarchátus, böles vs. ostoba, menni vs. maradni, antik vs. modern – a sor még hosszan folytatható. Az előadásról megjelent szövegek többnyire ezekben az ellentétpárokból gondolkodva írják le, illetve körül a látottakat, s reményeim szerint az alábbi, kiragadott részletek rávilágítanak arra is, milyen korlátozott érvényűek tudnak lenni a mégoly elmélyült színházismeretről tanúskodó írások megállapításai is.

Khell Csörsz *tere* gyakorlatilag mindent eldönt ezen az estén: egyértelműen jelzi, hogy nem a mitológia világában járunk, hanem egy zavarba ejtően ismerős, ugyanakkor megnyugtatóan távoli(nak tudott) helyszínen. A nézőtérrel ferde, meredek folyosó „zuhan” a színpadra, ezen közlekedik a korinthuszi nők kara, innen érkezik Aigeusz athéni király, és a végül a dicsőséges és rettenetes Médeia is itt ereszkedik majd alá fogatán. Ahová a fémszerkezet vezet, vagyis a színpad maga különös, letisztult tér. Jó részét fehér zúzottkő borítja, a magányos villanypóznában még ciripel az áram, a mögötte lévő autóröcs kiváló játszótér, egyben a gyilkosságok stilizált helyszíne is. A háttérben fémhálókba szorított kavicsoszlopok és rozsdásodó fémajtó: Médeia finoman antikizáló bőrtöne és ketrece, aminek a falai leomlanak majd a gyilkosság után, ahogyan Iászón élete is összeomlik egyetlen pillanat alatt. Iászón a kiszakadt ajtóra fekvő két pénzérmét helyez a szemére: élete véget ért. A házacska fölötti ferde fémajtó kéjesen elnyúlva fekszik Médeia, amikor a Hírnök Kreón és családja pusztulásáról számol be: a félistennő közvetlen kapcsolatba lép Hélioszal.

Ez lenne a díszes Korinthusz? Alig hihető. Khell Csörsz díszlettervező joggal jegyzi meg azt, ami fölött érthetetlen módon átsiklott a kritika: annál, hogy mit látunk a színpadon, az érdekesebb, hogy ezen az estén mit *nem* látunk. „[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.”<sup>10</sup> A kővel borított teret a legtöbb esetben a kopár, sivár, lélektelen világ metaforájaként értelmezték, elkerülve a leginkább kézenfekvő, az alkotói nyilatkozatok alapján a valóságos szándékokhoz közelítő interpretációt; azt ti., hogy a kő mint olyan a természet része. Médeianak és a vele szinte szimbiotikus kapcsolatban létező Dajkának közös, fenyegető „játéka” a kavicsok ritmikus egymáshoz ütögetése, ami hol transzszzerű állapotot idéz elő, máskor a tragédia előjele.

Médeia sokat hangsúlyozott *másságának* egyik egyértelmű jelzője a kősvataggal ápoltság viszonya. Kreón király bottal sántikál az egyenetlen talajon, majd szerencsétlenül bele is zuhan egy olajos vízzel teli tócsába (saját sorsát mintegy előre jelezve), a látszatra és külsőségekre sokat adó Iászón pedig a kövek közé tűzött, színes, hurkapálcára erősített forgókkal oldja a kietlen táj immanens feszültségét. A köveken közlekedés fizikai nehézséget okoz minden szereplőnek, Médeianak azonban mintha

<sup>10</sup> Euripidész *Médeiája* 2005, 132.

fel se tűnne, sőt leginkább az ő saját terepének érezzük a közeget. A kövek közül hangsúlyos ponton mered fel egy kerti csap, amiből előbb a Dajka, majd Aigeusz próbál vizet fakasztani, hiába. Az, hogy Médeianak azonnal sikerül, a varázstalan, mégis természetközeli világban markáns jel.

Szakács Györgyi *jelmezei* színükben, anyagukban kiegészítik, folytatják, fokozzák a városszélre költöztetett tragédia atmoszféráját. Alaposan szemügyre véve a jelmezeket fel-feltűnnek ugyan görögös minták – a Kar egyik tagján feszülő felsőn vagy Kreón sálján –, de ezek delikát allúziók maradnak csupán az eredeti kor irányába, nem tolakodnak, nem üzenetnek. Hangsúlyosan hétköznapi viseletek ezek, átlagemberek átlagos ruhatárából származnak, és az apró „elhajlások” persze itt is jelentéssel bírnak. Ilyen mindenekelőtt Médeia fekete, szakadt, talán valaha jobb napokat látott ruhája, amire vörös ballonkabátot rángat: vörösen-feketén ragyogó felkiáltójel<sup>11</sup> a fehér-drapp háttér előtt és mellett. Egyszerre tűnik ki és olvad bele a színpadi világba Iászón hiánytalan jellemrajzot adó viselete: lazán viselt zakó, mélyen kigombolt mintás ing, látványosan kitett arany nyaklánc. Puha, enni és lenni szerető, ízig-vérig cinikus férfi, tulajdonképpen felfoghatatlan, mit akart tőle Médeia. Amennyire természeti lény a nő, annyira megkopott glóriával rendelkező városi ficsúr a férfi: hibátlan beszélőkéje segíti át a legkínosabb helyzeteken is.

A fentiekből egyértelmű, hogy Zsámbéki Gábor *rendezése* messze utaztatja az antik világtól Médeia történetét. A Koltai Tamás által említett, Jan Kott-tól kölcsönzött „*realista hétköznapiság*”<sup>12</sup> találó összefoglalását adja a scenírozásnak, és a kritikák többsége ebből kiindulva taglalta a tragédia maiságát. Visszaulok dolgozatom címére: itt már nem a hellén világ herosza, az Argó kapitánya áll szemben Héliosz unokájával, a titkos tanokat ismerő varázslónővel. Nem, itt egy rosszul sikerült, talán elhamarkodottan megkötött házasság, egy gyorsan megfakult szerelem utolsó óráinak vagyunk a szemtanúi. Zsámbéki rendezésében ugyanakkor az a nagy felfedezés, hogy a Médeia alakjához tapadt két és fél ezer évnyi hagyományt megszüntetve őrzi meg. Médeia nem üz boszorkánypraktikákat a színpadon, ám olyan képességekkel rendelkezik, melyek egyértelműen a többi szereplő fölé, egy rajtuk kívül álló közegbe emelik alakját. A mágia nélküli világban éppen ebben, deklarált kívülállásában rejlik az ő varázstudománya.

Ez a Médeia megrendítően *magányos*: tökéletesen és reménytelenül egyedül van. A kritikák többsége az előadást indító, a ház mélyéről jövő artikulálatlan, borzongató üvöltéseit, majd zaklatott megjelenését az állatias jelzővel írta le. Az alkotói szándék ezt az értelmezést csak részben igazolja, és a darab kapcsán sokat taglalt barbárság, másság, egyedüllét témaköréhez kapcsolja: „Azt, hogy más kultúráról, más szokásokról, más szenvedélyességi szintről van szó, mindjárt az elején egyértelműen jelzi a darab... Tény az, hogy Fullajtár Andreától én azt kértem jóval a produkció megkezdése előtt, hogy tudjon majd olyan hangokat képezni, amilyeneket európai torokból nem nagyon tudnak.”<sup>13</sup> Médeia bizarr hangképzése – melyet Iászón megidéz

<sup>11</sup> Vö. TARJÁN 2005.

<sup>12</sup> KOLTAI 2005. Vö. KOTT 1998, 279.

<sup>13</sup> Euripidész *Médeiája* 2005, 131.

majd a kataklizma után<sup>14</sup> – az előadás emblémája. És nem csak a mindenkori Másikhoz köthető, fülsértő, dekódolhatatlan hangokról van itt szó: amit Médeia mond, azal közel egyenértékű, ahogyan mondja. Hangszíne, hangmélysége, beszédtempója folyamatosan, az egész előadás ideje alatt változik, mindig attól függően, kivel beszél és mit akar nála elérni. A fuldokló, torokszorító dühnek, amivel Iászont (le)kezeli, nyoma sincs akkor, amikor Aigeusszal középhangon, már-már közönyösen elcseveg, vagy amikor az őt azonnali hatállyal száműzni akaró Kreónt meggyőzi, hogy maradhasson még egy napot.

Médeiát emberek veszik körül, emberek próbálják meggyőzni, emberek próbálják megakadályozni tettét, magánya ettől azonban csak még kiáltóbb. A kritikusok közül egyedül Tarján Tamás mondja ki nyíltan: „...az eredeti kar feloldásával itt ’mindenki kar’... Zsámbéki nagy, forogva működő, népként sürgő külső kört rendelt a centrumember címszereplő szolgálatára.”<sup>15</sup> Médeia magánya értelmezési és játszástörténeti hagyomány<sup>16</sup>, Zsámbéki pedig egyértelműen hozzákapcsolja mindezt a másság/barbárság és a mágia/isteni eredet kérdéseihez.

Hogy a *férfiak* között nincsenek partnerei Médeiának, az egyértelmű. Kreón korinthoszi király (Bezerédi Zoltán) ezen a színpadon csak egy ijedt, mozgáskorlátozott öregember, aki hiába érzi és tudja, hogy mit szabadít el azzal, hogy Médeiának egy nap haladékot ad, mégsem cselekszik másként – ez a mítosz könyörtelen logikája. A másik király, az athéni Aigeusz (Elek Ferenc) sem férfiideál, szégyenkezve beszél gyermektelenségéről, naiv és együgyű fiúnak tűnik, nehezen képzeljük őt keménykezű uralkodóként. A Nevelő (Szacsuvay László) tapasztalt figura, a körülötte zajló tragédiát mégsem tekinti „ügyének”: látott ő már sok mindent, és különben sincs tennivalója a társadalmi ranglétrán fölötte állók afférjaival. Hálátlan, mert lehetetlen szerep a Hírnöké (Hajduk Károly), aki józan hangon előadott beszámolójában, melyben Kreón és családja pusztulásáról beszél, diszkréten egyértelművé teszi iszonyodását Médeiától. Iászón (Máté Gábor) pusztán pozíciójánál fogva mintha elkülönülne a többiektől, de valójában mégsem. Kisszerű, a „médeiaságot” értetlenül szemlélő, gúnyos kivagyisággal kommentáló, deresedő halántékú dzsigoló, aki pénzzel megvásárolhatónak vél mindent és mindenkit. Az előadás többek által vitatott, ugyanakkor nagyon is jelentésszerű változtatása, hogy Médeia és Iászón életkori viszonyai itt megfordulnak: a férfi két évtizeddel idősebb a nőnél. Nem arról van

<sup>14</sup> Ami egyben értelmezési kérdést is felvet: a „városi” Iászón ekkor válik újra eggyé a természettel? Médeia archaikus létmódjába helyezkedik? Vagy a szűkölő fájdalom, a mély gyász idézi elő nála ezt az akusztikus effektet?

<sup>15</sup> TARJÁN 2005.

<sup>16</sup> Vö. KOTT 1998, 279–280.: „voltaképpen Iászón sem létezik Médeia számára. Csak ő maga létezik; Médeia és a veresége. Egy pillanatig sem tud valami másról beszélni, egy pillanatig sem tud valami másra gondolni. Mintha egy tojásba volna zárva önmagával és a vereségével. Médeiának ez az örült monomániája kétségkívül Euripidész felfedezése. Ez a monómánia mondhatnánk a tragédia pszichológiai kiegészítése, lehetségessé tétele. Elválasztja, elkülöníti, elszakítja Médeiát a valóságos világtól. Médeia a monomániája miatt van egyedül. A tragédia hősként egyedül kell maradniuk.”

tehát szó, hogy Iászón élete két kiskorú gyermeke halála után nem folytatódhat úgy, mint eddig: ennek az életnek itt most vége szakad.<sup>17</sup>

A női karakterek összességében egyértelműen felülmúlják a férfiakat, ugyanakkor a nők között sincs valódi társa Médeiának. A Dajka (Szirtes Ági) és közte működik valamifajta kémia, a nő – gesztusaiban feltétlenül – követi, másolja asszonyát. (Jogos a kérdés: vajon Kolchiszból hozta magával a nőt? Közös rítusaikból erre következtethetünk, ugyanakkor nem kizárható, hogy a Dajka magatartása a Nevelőével rokon: jobban jár, ha végrehajt és másol ahelyett, hogy önálló indítványokkal állna elő.) Minden kritika kiemelten foglalkozik azzal, ahogyan Zsámbéki a görög drámák mindig problematikus pontjához<sup>18</sup>, a Karhoz közelít. A tizenöt főből álló kórus helyett három, egyszerre tipizált, ugyanakkor egyéni jellemvonásokkal rendelkező asszonyt állít Médeia mellé. A karakterek leírásánál egyszerűsíték: a várandós, naiv kismama (Tóth Anita), a nagyszájú, városi csaj (Pelsőczy Réka) és a helyszínre termossal érkező, középkorú katasztrófaturista (Bodnár Erika) a Médeia állapotára, terveire, tetteire adott válaszreakciókat képviselik. A női-férfi konfliktus erős pillanata, amikor a gyermektelensége miatt jóslatot kérő, Delphoiból visszatérő Aigeuszt kigúnyolják, leszólják az asszonyok.

Ezen a ponton kell megemlíteni egy újabb tényezőt, ami az előadást egyértelműen kiemeli a sok *Médeia* közül: Rakovszky Zsuzsa új *fordítást* készített a darabhoz, ezzel „leváltva” Kerényi Grácia kanonikus szövegváltozatát.<sup>19</sup> Bár még mindig akad, aki berzenkedik a formahű fordítás elvetése ellen, a színpadon egyszerűen muszáj praktikus megfontolásokat előnyben részesíteni.<sup>20</sup> Rakovszkynak a kritikák által elismerően üdvözölt fordítása „érvényesebb, maibb és kevesebb tehertétellel bajlódó”<sup>21</sup> Zsámbéki szavai szerint. A legtöbb és leginkább látványos módosítás (húzás, átírás) a Kar megváltozott funkciójára, szerepére való tekintettel éppen ennek a három korinthuszi nőnek a szövegét érintette: Rakovszky (és a megrendelő Zsámbéki!) egyénített, egymással, illetve Médeiával (kvázi-)párbeszédbe bonyolódó típusokat jelenít meg. Az előadás szöveggönyve szigorúan „mitosztalanítva” van a már említett realista hétköznapiág jegyében: a mitológiai előtörténet, a nevek, helyek, tá-

<sup>17</sup> Vö. Fullajtár Andrea szavaival: „Ha egy fiatal fiú azt mondja, hogy nem maradt semmim, tönkretettél, az nem ugyanazt jelenti, mintha egy ötvenes éveiben járó férfi mondja ezt. Zsámbéki azt akarta, világosan lássuk, a nőnek mindene rámegegy erre a kapcsolatra, beáldozza magát, de érezzük, hogy a férfi is ráment.” BÓTA 2005.

<sup>18</sup> Vö. JÁSZAY 2012, 305.

<sup>19</sup> POLGÁR 2017 a Kerényi–Rakovszky-fordítás összehasonlító elemzését adja, fordításelméleti kitekintéssel. Az összevetések sora folytatható lenne, hiszen nemrég újabb műfordítás készült: Karsai György és Térey János fordítása (melyet a szombathelyi bemutatóhoz készítették) a *Jelenkor* 2019. januári számában olvasható.

<sup>20</sup> Vö. Bolonyai Gábor szavaival: „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.” (Euripidész *Médeiája* 2005, 130.)

<sup>21</sup> Euripidész *Médeiája* 2005, 130.



volba vezető mitológémák citálása egységesen törlődik. A Rakovszky angolból készült fordításából született szövegekönv sima, célirányosan megkonstruált felület, ahol nem botlik meg semmilyen zavaró tereptárgyon a nézői-olvasói tekintet.

A kritika hagyományosan akkor lép a leingoványosabb terepre, amikor *színeszi alakításokról* igyekszik beszélni. Ami bizonyos: Fullajtár Andrea Médeiája megkomponáltságával, ihletettségével, – számos, a művésszel készült interjúból tudjuk, hogy civil – megszenvedettségével a legújabb kori magyar színjátszás egyik hivatkozási alapja lett. A Katona Médeiája attól is kivételes esemény, mert nemigen tudunk másik előadást említeni, amelynek esetében történt volna kísérlet a főszereplő színészi játékának komplex elemzésére.<sup>22</sup> Ugyanakkor néhány címszót érdemes kiemelni az alakítással kapcsolatban. A kritikai beszéd Fullajtár Médeiája kapcsán mintha sokszor írná körül a „leírhatatlant”, a „megfoghatatlant”, a „nem evilágít”, valamiképpen a „fenséges” kategóriája felé tolva mindazt, amit a színész a színpadon művel. Kevés, ettől hangsúlyos színpadi akciójából, környezetétől elütő megjelenéséből, jellegzetes beszédmódjából következtetnek a kritikusok a figura jellemére, feltűnő módon sokszor zárójelbe helyezve a rendezői közreműködést, gondolkodást.

A *Médeia* hagyományosan legproblematisabb pontja a *gyermekgyilkosság* ábrázolása. Zsámbéki „hétköznapi” koncepciójának is ez az egyik legnagyobb teherterele. Az euripidészi eredetit javarészt követő szövegekönvből hiányoznak a gyerekek szavai, Médeia az autóroncsban gyilkolja meg őket az előbb a kerti csap tövét borító kőhalom alól kikapart törrel. Az akció egyszerre konkrét és elvont: inkább sejtjük, mint látjuk, hogy a két törékeny, apró test meztelenül, mintegy a születés kori állapotát felidézve birkózik az autóban, a koszos ablakra tapadó, majd onnan lecsúszó gyerekkéz egyszerre megrendítő és valószínűtlen kép. Cherubini *Medea* operájának nyitánya szól a gyilkosság közben, meglehetősen távolságot teremtve a konkrét akciótól.<sup>23</sup>

## ÖSSZEGZÉS

Dolgozatomnak nem volt célja Zsámbéki Gábor *Médeia*-rendezésének teljes körű rekonstrukciója, ez a hivatkozott írások elolvasásával többé-kevésbé teljesíthető. Ehelyett arra voltam kíváncsi, hogy milyen színház(történet)i kontextusban született meg az előadás, illetve hogy jeleit szisztematikusan olvasva melyek azok a legfőbb irányok, melyek felől megközelíthetővé válik. A Katona József Színház *Médeiája* az antik drámák magyarországi színrevitelei közül magasan kiemelkedik: mai, merőben hétköznapi problémákat élesen és életesen exponáló előadás, amely képes friss szemmel tekinteni a kétezer-ötszáz éves drámaszöveg lényegi kérdésvetéseire.

<sup>22</sup> SÁNDOR L. 2005. (Sajnálatos, hogy a kritikák – sokszor jogos – „kritizálásán” túl ez az írás sem tudott sokat hozzátenni a látottakhoz.)

<sup>23</sup> A gyilkosság stilizált voltáról plasztikusan beszél Fullajtár Andrea. BÓTA 2005.

(Euripidész: Médeia. Bemutató: Katona József Színház, 2004. 12. 19. Ford. Rakovszky Zsuzsa. Rendező: Zsámbéki Gábor. Díslettervező: Khell Csörsz. Jelmeztervező: Szakács Györgyi. Zene: Dargay Marcell. Dramaturg: Fodor Géza, Ungár Júlia. Szereplők: Fullajtár Andrea, Máté Gábor, Bezerédi Zoltán, Szirtes Ági, Szacs-vay László, Elek Ferenc, Bodnár Erika, Pelsöczy Réka, Tóth Anita, Hajduk Károly, Aranyi Csaba, Szilágyi István/Rammer Alex.)

#### BIBLIOGRÁFIA:

##### BÓTA 2005

BÓTA Gábor: „Meglátjátok, hogy majd eladom magam”: Beszélgetés Fullajtár Andreával. *Kritika* 34/4. 2005, 20–23. Internet: [https://szinhaz.hu/2005/04/29/\\_meglattjatok\\_hogy\\_majd\\_eladom\\_magam](https://szinhaz.hu/2005/04/29/_meglattjatok_hogy_majd_eladom_magam) (Letöltés: 2019. 02. 01.)

##### DARAB 2010

DARAB Ágnes: Médeia útjai (Ljudmila Ullickaja: Médea és gyermekei). *Publications Universitatis Miskolcensis Sectio Philosophica* 15/1. 2010, 37–49.

##### D. TÓTH–BÓDI 2017

D. TÓTH Judit–BÓDI Katalin: Médeia-interpretációk. *Studia Litteraria* 56/1–4. 2017.

##### D. TÓTH 2017

D. TÓTH Judit: Médeia, a korinthosi feleség. *Studia Litteraria* 56/1–4. 2017, 9–22.

##### Euripidész Médeiája 2005

Euripidész *Médeiája*. Beszélgetés Zsámbéki Gábor rendezéséről. *Ókor* 4/3. 2005, 129–135.

##### JÁSZAY 2012

JÁSZAY Tamás: Oidipus népe a kortárs színpadon. *Antik Tanulmányok* 56/2. 2012, 303–311.

##### KARSAI 2003

KARSAI György: Hans Henny Jahnn: Medea. Zsótér Sándor rendezése a Radnóti Színházban. *Ókor* 2/4. 2003, 67–70.

##### KARSAI 2018

KARSAI György: Bevezető. In: *Az antik dráma útjai: Tanulmányok a görög-római színjátszásról és hatásáról*. Szerk. KARSAI György, KÁRPÁTI András, VÁMOS Kornélia. Budapest, Reciti, 2018, 7–17.

##### KOLTAI 2005

KOLTAI Tamás: Szenvedély és istenítélet. *Élet és Irodalom* 49/1. 2005. Internet: <http://katonajozsefszinhaz.hu/38580> (Letöltés: 2019. 02. 01.)

## KOTT 1998

Jan KOTT: A *Médeia* Pescarában. In: Jan KOTT: *Istenevők. Vázlatok a görög tragédiáról*. Ford. FEJÉR Irén. Budapest, Európa, 1998, 275–281.

## LAURIOLA 2015

Rosanna LAURIOLA: Medea. In: *Brill's Companion to the Reception of Euripides*. Ed. by Rosanna LAURIOLA, Kyriakos N. DEMETRIOU. Leiden, Brill, 2015, 377–442.

## POLGÁR 2017

POLGÁR Anikó: Euripidés *Médeiájának* magyar fordításairól. *Studia Litteraria* 56/1–4. 2017, 23–36.

## SÁNDOR L. 2005

SÁNDOR L. István: Fullajtár Médeiája. A Katona előadásának címszereplője a kritikák tükrében. *Ellenfény* 10/7. 2005, 4–10. Internet: <http://katonajozsefszinhaz.hu/38584> (Letöltés: 2019. 02. 01.)

## TARJÁN 2005

TARJÁN Tamás: Kő kövön. *Critikai Lapok* 13/1. 2005, 5–6. Internet: <https://criticailapok.hu/23-2005/33484-k%C5%91k%C3%B6v%C3%B6n%20>. (Letöltés: 2019. 02. 01.)

## TSCHIEDEL 2004

Hans Jürgen TSCHIEDEL: Médea – egy varázslónő átváltozásai. Ford. NAGYILLÉS János. *Fosszília* 5/4. 2004, 100–119.