

EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM

Bölcsészettudományi Kar

Antik görög tragédiák a kortárs magyar színpadon

A műfaj határainak dramaturgiai szempontú elemzése

Készítette: Baranyi Hanna, klasszika-filológia MA

Témavezető: Dr. Karsai György, nyugalmazott egyetemi tanár

Lezárás dátuma: 2025.01.15.

A Kulturális és Innovációs Minisztérium EKÖP-24 kódszámú Egyetemi Kiválósági Ösztöndíj Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.



Rezümé

Az antik görög tragédiák a nyugati színház alapját képezik. Ezen tragédiákat a mai napig rengeteg feldolgozásban láthatjuk világszerte, akár hagyományosabb, akár modernizáló koncepcióban. Miben rejlik ezen művek örök aktualitása? Dolgozatomban amellet érvelek, hogy az aktualitás aspektusa az alkotói folyamatból bontakozik ki. Elsődlegesen a színházi produkciók egyik legfontosabb aspektusát, a színpadi szöveghasználatot vizsgálom. Ezen belül pedig arra keresem a választ, hogy milyen modern problémákkal néz szembe az ógörög tragédia szövege. Módszertanom az antikvítás és a modernitás szempontjait szem előtt tartva egy kétpólusú szemléletet követ. A textuális hálóban először a mitikus paradigmák funkcióvesztését elemzem az antik oldalról Sophoklész tragédiáiban, a modern oldalról pedig ezek budapesti előadásában (*Magyar Elektra*, Vígszínház és ~~Kreón~~ *Antigoné*, Tér 12 Kulturális Egyesület). A második fejezetben pedig az isteni szféra értelmezésének nehézségeire hívom fel a figyelmet, melynek elemzése során külföldi produkciókat is figyelembe veszek (Schechner: *Dionysos in 69* és Peter Hall: *The Oresteia*). Végezetül két megoldási lehetőséget tárok fel, egyrészt a beavató színházat (pl. *Médeia*, Pinceszínház), másrészt a tragédiák átírását (pl. Robert Icke: *Oidipus*).

Tartalomjegyzék

Antik görög tragédiák a kortárs magyar színpadon	1
<i>A műfaj határainak dramaturgiai szempontú elemzése</i>	<i>1</i>
Rezümé	2
Tartalomjegyzék	3
1. Bevezetés	4
2. A szöveg mint háló	7
2.1. <i>A mitikus paradigmák problémája</i>	<i>8</i>
2.2. <i>Az isteni szféra problémája</i>	<i>13</i>
2.2.1. <i>Az epikus jelzők és kultikus nevek kiüresedése</i>	<i>15</i>
2.2.2. <i>Beszélő istenek</i>	<i>16</i>
2.2.3. <i>Mit jelent ez ma?</i>	<i>17</i>
2.3. <i>Két működő megoldás</i>	<i>18</i>
3. Konklúzió	21
Felhasznált irodalom	22
Elemzett előadások	24

1. Bevezetés

Mit jelent ma a tragédia? Miért virágzik ez a színházi műfaj még kétezer-ötszáz év távlatából is? Miért vannak a mai napig repertoáron Aischylos, Sophoklés vagy Euripidés feldolgozások Afrikától kezdve Amerikán és Ázsián keresztül Európáig számtalan színházban? Miért születhetett megannyi korszakokon átívelő tragédiaadaptáció?¹ Mit ad a mai nézőknek egy antik görög tragédiaelőadás vagy tragédiafeldolgozás? És ami ennél is fontosabb: mit ért meg a mai néző ezekből?

Dolgozatomban a kortárs magyar színház fogalmát az elmúlt két évadra szűkítem. Ebben a két évadban rengeteg repertoáron lévő tragédiafeldolgozás volt látható Budapesten, illetve vidéken és a határon túli magyar városokban is. A nézőközönségnek tehát még mindig van igénye a tragédiaelőadások megtekintésére.

A magyarországi színművészeti egyetemeken (a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen [SzFE] és a kaposvári Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem Rippl-Rónai Művészeti Intézetében [MATE]) a görög tragédia nemcsak drámatörténeti aspektusból fontos, de sokszor külön figyelmet fordítanak ezen tragédiaelőadások játszasmódjának elsajátítására is. Görög tragédiát játszani ma színészként és rendezőként is nagy kihívás, hiszen két és fél évezred választ el minket az „eredeti” alkotóktól és a művek befogadótól. Mégis, valamiért még ennyi idő után is tombol a vágy a színészekben, hogy Oidipusok vagy Antigonék legyenek, a rendezőkben és dramaturgokban pedig, hogy a saját művészi elgondolásukat képviselve próbáljanak meg valami újat létrehozni egy olyan színházi műfajban, amelyben a Kr. e. 5.

¹ Például Phaidra és Hippolytos történetét tekintve Euripidés Kr. e. 5. századi *Hippolytos*-át feldolgozta többek között Seneca a *Phaedra* című tragédiájában a Kr. u. 1. században, majd mindezt újra elmesélte a francia Robert Garnier a 16. században a *Hippolyte* című tragédiájában, illetve Jean Racine a *Phèdre* című drámájában a 17. században. A 20. században Tony Harrison modernizálta a történetet a *Phaedra Britannicában*, majd Sarah Kane a *Phaedra's Love* című drámájában, végül Nino Haratischvili a *Phädra, in Flammenben*. A mítosz magyar adaptációja Tasnádi István tollából született meg Fédra Fitness címmel.

Érdekes végigkövetni a drámában bekövetkező változásokat, vagyis, hogy mely korban hogyan lehetett a darabot aktualizálni, a nézőket pedig megbotránkoztatni. Az ismert euripidési változat például Bizánci Aristophanés feljegyzései szerint a tragédiaköltő második Hippolytos-alkotása, amelyben a szerző kijavította az első változat hibáit (Bizánci Aristophanés Hippolytoshoz írt *hypothesis*). A komédiaköltő Aristophanés Békák című darabjából pedig arról értesülünk, hogy Phaidra az első változatban szégyentelen módon nyílt színen vallott szerelmet mostohafiának (1043, 1052–4). Erről ld. ROISMAN *The Veiled Hippolytus and Phaedra* 397–409., GIBERT *Euripides' Hippolytus Plays* 85–97.

Euripidés második, fennmaradt változatában ezt a hibát kijavítva Phaidrát erkölcsösebb nőként jeleníti meg, akinek az érzéseit immár a Dajka továbbítja Hippolytosnak. Ezzel szemben a Sarah Kane-féle modern feldolgozás az „in-yer-face” esztétikát követve már több szexuális jelenetet is tartalmaz. A Kr. e. 5. századtól a 17. századig történő feldolgozások változásairól lásd GÉRARD *The Phaedra Syndrome of Shame and Guilt in Drama*.

század óta már számtalan alkotó kísérelte meg ugyanezt. Egyszóval a műfaj még mindig él, lélegzik és – bár szinte lehetetlennek tűnne – képes a megújulásra. És ez nemcsak azért jöhet létre, mert a tragédia az európai színház origója, amelyhez időnként vissza-visszatérhetünk, hanem mert ennek a műfajnak a mai napig helye van a színházban, vagyis helye van a világunkban.

A tragédiákban ugyanis olyan mély emberi érzések és konfliktusok ütköznek egymással, amelyekkel minden korban azonosulni lehet. A fájdalom és veszteség megélése, a háborús igazságtalanság és kiszolgáltatottság embertelensége, a hatalom elnyomása és a zsarnoksággal való leszámolás vágya, a társadalomból vagy családból való kirekesztettség érzése, a vágy szorításának tébolya, a makacs kitartás és a csorbult igazságérzet magányossága, mind olyan örökérvényű emberi érzések, melyeknek minden *jelenben* aktualitása van. Ez a *hic et nunc* a varázsa a görög tragédiáknak. Mégis, ahhoz, hogy az „itt” és „most” fogalmát egy 21. századi magyar színpadon is definiálni tudjuk, muszáj, hogy ezt a kétezer-ötszáz évnyi távolságot valahogyan áthidaljuk és az adott darabot a mai néző befogadhatóságára szabjuk.

Kutatásom célja, hogy az antik görög tragédiaelőadásokat vizsgálva a múltat megpróbáljam összekötni a jelennel, vagyis, hogy egy olyan objektív viszonyítási rendszert tárjak fel, amely hidat biztosít az antik performanszok és a mai modern adaptációk között. Dolgozatomban az antik görög tragédiák kortárs feldolgozásait dramaturgiai aspektusból vizsgálom. Az esettanulmányaim során leginkább a műfaj magyar színházi kereteit próbálom meghatározni, ugyanakkor elkerülhetetlen azon nemzetközi előadások elemzése is, melyek nagy mértékben befolyásolták az egész színházi szakmát. Kutatási anyagom két oldalról közelítem meg, a dolgozatomban először a különböző színházi elemek antik görög színpadon való dramaturgiai funkcióit fogom vizsgálni, majd arra keresem a választ, hogy ezek milyen keretrendszerben alakíthatóak át a mai magyar színpadra.

Ezt a kétpólusú szemléletet egy filológiai és dramaturgiai hálóban vizsgálom, melyben a szöveg maga kerül nagyító alá. Ebben a folyamatban a tragédiák két fontos aspektusát vizsgálom, 1) a mitikus paradigmák funkcióit és azok modern kiüresedését, illetve 2) a görög istenek megjelenítését és azok befogadhatóságát. Az első fejezetben a Sophoklés *Elektrájában* feltűnő Amphiaraios paradigmát elemzem, valamint annak színpadi produkcióban való megjelenítését a vígszínházi *Magyar Elektra* című tragédiában, illetve az *Antigoné* egyik mitikus paradigmát állító kardalát és annak megformálását a Tér 12 Kulturális Egyesület ~~Kreón~~ *Antigoné* című produkciójában. A második fejezetben pedig az isteni szféra szövegbeli

referenciáit, illetve az istenek színpadi megformálását vizsgálom. Az előbbinél a kultikus nevek kiüresedésében Aischylos *Áldozatvivők* című darabját hívom segítségül, az utóbbinál pedig Euripidés *Bakkhánsnőjével* kapcsolatban Robert Schechner *Dionysus in 69* előadását, illetve Aischylos *Eumeniszekével* kapcsolatban Peter Hall azonos című produkcióját elemzem. Végezetül két lehetséges megoldást vetek fel, egyrészt, hogy a hagyományosabb tragédiaelőadások beavató színházban kerüljenek megrendezésre, hogy a néző az antik világba beavatódjon, másrészt, hogy a modernizáltabb tragédiaelőadások folyamán a szöveg átírása az általam elemzett problémákat kiküszöbölje, hogy a nézők értelmezni tudják a cselekményt.

Vizsgálódásom során megkülönböztetem a tragédia fordítását, átírását és adaptálását. Értelmezésemben a fordítás csupán a szöveg egy másik nyelvre való átültetése, az átírat egy új mű létrehozása, mely az eredeti darabon alapszik, az adaptáció pedig a fordítás és az átírat közötti átmenet, melynek célja nem egy teljesen új mű létrehozása, hanem az eredeti cselekmény új, közérthető kontextusba való helyezése. Módszertanom a kérdések felvetésére épül, melyben a kérdéseim egy lehetséges válaszának megvilágítására törekszem. Ez azért fontos, mert amellet, hogy az antik görög színházról sajnos nincs egy átfogó és pontos képünk, maga a színház is egy szubjektív terület. Véleményem szerint viszont ezen alkotások és feldolgozások során a kérdések feltevése tud utat mutatni.

2. A szöveg mint háló

Egy tragédia színpadra helyezése során az első és legfontosabb tényező maga a szöveg újraalkotása. Ez az „újraalkotás” egy sarkalatos fordítói és dramaturgiai munkafolyamat. Ha egy idegen nyelvű (főleg egy holt nyelvű) szöveget lefordítunk magyarra, akkor először is szembe kell néznünk a fordítás határaival. Két nyelv soha nem feleltethető meg egymásnak teljes mértékben, így valamit mindig elveszítünk az eredetiből. Ferenczi Attila szerint ezt a „veszteséget idegen anyag hozzáadásával kell pótolnunk”.² Az antik görög tragédiák kulturális kontextusa továbbá teljesen eltér a 21.századi magyar színház társadalmi környezetétől. Itt találkozhatunk tehát az első fontos kérdéssel: ezt a kulturális kontextust hogyan tudjuk a magyar nyelvbe beágyazva értelmezhetővé tenni? Vagyis mi lesz ez az „idegen anyag”?

A legjelentősebb egészben fennmaradt tragédiaművek a Kr. e. 5. századi ún. tragikus triász költőitől, vagyis Aischylostól, Sophokléstől és Euripidéstől származnak. Ezen fennmaradt tragédiák (és a költőktől származó szatírdramák) fordításai mind elérhetőek magyar nyelven.³ Csakhogy ezek a fordítások egyrészt nem színházi produkciókhoz készültek, másrészt akár ötven–száz éve íródott alkotások is lehetnek. Babits Mihály, Trencsényi-Waldapfel Imre, Devecseri Gábor vagy Kerényi Grácia (és még sorolni lehetne) mind klasszika-filológusok voltak. Az ő fordításaik elsősorban az eredeti görög szöveg transzparenssé tételét célozták meg, méghozzá könyv formátumban. Szövegeikben tehát igyekeztek minden aspektusban tartani a görög mintát. Ez a minta nemcsak a szavak és az antik atmoszféra szintjén jelent meg, hanem a nyelv zeneiségében is, ugyanis a filológusok a tragédia változatos metrikájának átültetésére is törekedtek. Ez az irányzat főleg a fent említett alkotók generációjában volt követendő. Jelenleg viszont a fordítói konzekvenciák átalakulóban vannak.⁴

² FERENCZI: *Szophoklész: Trakhiszi nők* 58.

³ Aischylostól hét tragédia, Sophokléstől hét tragédia és egy szatírdráma, Euripidéstől pedig tizenhét vagy tizennyolc tragédia (a *Rhésos* szerzősége vitatott) és egy szatírdráma maradt fenn egészben. Erről lásd részletesebben SOMMERSTEIN *Greek Drama and Dramatists* 33–60. Az antik görög színházról és a tragédiákról bővebben lásd CSAPO *The Context of Ancient Drama*; VERNANT — VIDAL-NAQUET *Myth and Tragedy in Ancient Greece*; TURNER *From Ritual to Theatre*; TAPLIN *Greek Tragedy in Action*; WILES *Tragedy in Athens*; WILES *Greek Theatre Performance*; REHM *Understanding Greek Tragic Theatre*; WINKLER — ZEITLIN *Nothing to Do with Dionysus*; LEY *The Theatricality of Greek Tragedy*; PICKARD-CAMBRIDGE *The Dramatic Festivals of Athens*; HERRINGTON *Poetry into Drama*; WEST *Ancient Greek Music*; ZARIFI *Chorus and dance in the ancient world*; McDONALD — WALTON *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. A tragédiák színre viteléről lásd GOLDHILL *How to Stage Greek Tragedy Today*; HALL — MACINTOSH — WRIGLEY *Dionysos Since 69*; McDONALD *Ancient Sun, Modern Light*; DILLON — WILMER *Rebel Women*.

⁴ Az egyik legnagyobb fordítói kérdés jelenleg a metrum megtartásáról szól. Az érthetőség és befogadhatóság érdekében egyre több tragédiához és lírikus antik műhöz készül prózai vagy szabadvers fordítás (pl. KARSAI —

A meglévő magyar fordítások tehát legtöbbször filológiai céllal készültek. A tragédiák színre vitele viszont olyan fordítást igényel, amely kiteljesedhet a színpadon úgy, hogy az a rendezői koncepciót erősíti. Míg külföldön ugyan bevett szokás különböző színpadi produkciókhoz új fordításokat készíteni,⁵ addig itthon ez az irányzat még gyerekcipőben jár. Az egyik legismertebb magyarországi kísérlet Rakovszky Zsuzsához fűződik, akit Zsámbéki Gábor kért fel a *Médeia* újrafordítására a 2004-es előadásukhoz a Katona József Színházban.⁶ Ez a fordítás szabadabban kezeli a szöveget, próbál közelíteni a modern közönséghez, és elsősorban rendezői és dramaturgiai utasításokat követ a görög szöveghűség elve helyett.⁷ Ahogy Simon Goldhill is írja a színházi alkotóknak szóló könyvében, minden produkciónak meg kell találnia a saját arculatát. Azt, hogy a tragédia szövege hogyan alapozza meg leginkább és teszi teljessé (és természetesen érthetővé) a készülő produkció mondanivalóját, a szöveg megalkotása és esetleges átírása során kell eldönteni.⁸

Amint túljutottunk a fordítás kezdetleges nehézségein, újabb akadályokba ütközünk. Az antikvitas és a modernitás balanszírozásának aránya ugyanis szintén nagy odafigyelést igényel. Ha ugyanis egy klasszikus fordítású tragédiát szeretnénk megrendezni, akkor a szöveg átalakítása nélkül több problémát is meg kell oldanunk: 1) a kardalokban felállított mitikus paradigmák elveszítik funkciójukat, 2) a bonyolult isteni szféra értelmezhetetlenné válik, 3) a politikai és kulturális utalások kiüresednek. Ebben a munkafolyamatban pedig a legfontosabb kérdés a következő lehet: mit ért meg a néző? Dolgozatomban az első két problémát fogom részletesen megvizsgálni, a harmadik pontot, a politikai és kulturális utalások problémáját jelen keretek között nem tárgyalom.⁹

2.1. A mitikus paradigmák problémája

A mítosz az egész tragédia hálóját átszövi. Amellett, hogy maga a darab is egy mitikus történet,

Szophoklész: Trakhiszi nők 1–12.; *DÉRI Pindaros*, Apollón lantja 88–91.) Erről lásd részletesebben POLGÁR *Euripidés Médeiájának magyar fordításairól* 23–36.

⁵ Ld. például Tony Harrison fordítása Peter Hall *Oresteia*-trilógiájához.

⁶ Bár ez egy eltérő példa, ugyanis Rakovszky legfőképpen angol fordításból dolgozott az eredeti ógörög helyett.

⁷ POLGÁR *Euripidés Médeiájának magyar fordításairól* 23–36.

⁸ GOLDHILL *How to Stage Greek Tragedy Today* 153–88. Karsai György szerint is érdemes a fordítást a produkciónak alávetni (és nem fordítva), így még klasszika-filológusként is bátorítja a színházi alkotókat, hogy a szöveget – új fordítás hiányában – maguk a színházi alkotók formálják az előadás vázához. Ld. KARSAI *A szép és a szörnyeteg* 20–1.

⁹ Ez az a sarkalatos probléma, amely miatt magyar színházakban például igazán ritka Aischylos *Perzsák* című tragédiájának színre vitele.

a szereplők sokszor múltbéli mítoszokat elevenítenek fel útmutatás céljából, csakúgy, mint a homérosi eposzokban (ld. Meleághros-történet az *Ilias*ban).¹⁰ Ezeket a paradigmákat az adott szereplők sok esetben egy explicit, párhuzamos szituáció miatt idézik fel, de valójában a történet egy másik, implicit szegmense válik valóra. A lényeg, hogy ezek az utalások mindig valamilyen funkcióval bírnak, egyrészt a szereplők számára magában a cselekményen belül (belső irányú funkció), másrészt a befogadók számára az előadás folyamatában (külső irányú funkció). Ebben a kétirányú funkcióban a mítosz mint kollektív tudat segíti a cselekmény előrehaladását, többlettudást ad a nézőnek és ezáltal a mítoszok hálójában még jobban összefogja az adott drámát.¹¹ Kivéve, ha a néző ezeket a történeteket már nem ismeri.

A tragédia mitikus utalásai legtöbbször a kar által hangzanak el. Sophoklés *Elektrájában* Orestés halálhírének érkezése után a kar az első kommosban Amphiaraios történetét hozza fel vigasztalásként Elektrának.

Kar: Tudjuk: a királyt, **Amphiarao**st,
Asszonyi csel csalta arany törbe, eképp
Szállt mélyébe a földnek –
Él.: Ó, ó! Jaj, jaj!
Kar: – S lent élve király most.
Él.: Haj!
Kar: Haj, lásd, a gonosz nő –
Él.: Elesett?
Kar: El.¹²

(Devecseri Gábor ford.)

A mítosz szerint a jószerejű argoszi Amphiaraios előre látta a Thébai háború kimenetelét. Polyneikés segítségkérését ezért visszautasította, ám az egy arany nyaklánccal megvesztegette Amphiaraios feleségét, Eriphylét, hogy vegye rá hitvesét a harcra. Amphiaraios így beleegyezett, de halála előtt megeskette fiát, Alkmaiont, hogy bosszulja meg felesége árulását. Amphiaraios

¹⁰ Hom. *Il.* 9.524–605. A múltbéli mítoszok alatt olyan mitikus történetekre gondolok, amelyek az eredeti történet szereplői számára időben előbb történt, vagyis amelyekre ők is közösen emlékezhetnek vissza. A mitikus idő természetesen nem egy kőbe véssett rendszer, de egyrészt a generációk sorrendje, vagy a hozzájuk kapcsolódó fontos események számontartása általában megegyezik, vagy legalábbis kevésbé tér el, másrészt ezen mitikus paradigmák használatakor a szereplők legtöbbször múlt idejű igealakokba csapnak át. Ld. WILCOCK *Mythological Paradeigma in the Iliad* 385–402. A homérosi eposzok tragédiára gyakorolt hatásáról lásd GOLDHILL *Reading Greek Tragedy* 138–67.

¹¹ GOLDHILL *How to Stage Greek Tragedy Today* 49–50.

¹² Soph. *El.* 836–44.; kiemelés általam. Sophoklés *Elektrájának* idézésekor a továbbiakban is Devecseri fordítását használom. Az eredeti szöveg: XO. οἶδα γὰρ ἄνακτ' Ἀμφιάρεον χρυσοδέτοις / ἔρκεσι κρυφθέντα γυναικῶν: καὶ νῦν ὑπὸ γαίας / ΗΛ. ἔ, ἰώ. / XO. πάμπνυχος ἀνάσσει. / ΗΛ. φεῦ. XO. φεῦ δῆτ': ὀλοὰ γὰρ ΗΛ ἐδάμη. XO. ναί.

egyébként Zeus kedveltjeként isteni közbeavatkozással halt meg: Zeus felhasította a földet, a szóbanforgó hős pedig szekerekkel együtt eltűnt a föld alatt. A mítosz szerint Amphiaraios még az Alvilágban is megtarthatta királyi hatalmát.¹³ A kar Agamemnón föld alatti uralkodásának és jólétének bizonyítására hozza fel a paradigmát, ám egyúttal a fia bosszújának képét is előrevetíti, annak ellenére, hogy itt még úgy tudjuk, Orestés meghalt.¹⁴

Láthatjuk tehát, hogy ez a paradigma bár csupán pár sor erejéig tart, mégis több árnyalattal rendelkezik. A gyászoló Elektra itt úgy gondolja, hogy teljesen egyedül maradt. Kétségbeesésében már arra is ráveszi magát, hogy egyedül tervezze el apja bosszúját. Egy jelenettel később viszont megjelenik Orestés, hogy megváltást hozzon testvérének.

Elektra történetét is többen feldolgozták, az első magyar nyelvű megjelenése 1558-ból származik, a humanista Bornemisza Péter tollából. A költő Sophoklész *Elektráját* fordítja le magyar nyelvre, ám a két darab között fellelhető igen fontos különbségek miatt Bornemisza változatát tragédiaadaptációként kezelem. A *Magyar Elektra*¹⁵ a 16. századi magyar főúri udvarba helyezi át a cselekményt. A darab különlegessége a főúri beszédstílus és a keresztény imaformulák együttes használata. A drámát 2023-ban mutatták be a Vígszínházban Valló Péter rendezésében, melyet azóta is nagy sikerrel játszanak a színház Házi Színpadán. Az előadás rendkívüli arányban találta meg saját egyensúlyát az antikvitás, a reneszánsz és a kortárs színház között. Ennek legfontosabb tényezői a magyaros hangzású hangszerek alkalmazása, a rítusok és áldozatok következetes és olykor meghitt bemutatása, az eredeti nyelvezet megtartása, valamint a díszlet és a kellékek anyagainak kihasználása.

Jóllehet az előadás összességében tudatosan bánt a tragédia adaptációjának kérdéseivel, a mitikus paradigmák problémájának megoldását mégsem vette figyelembe. A sokrétű alkotói munkafolyamatban ugyanis elveszett a fent idézett Amphiaraios-paradigma funkciójának kihasználása. Ez a szöveghely az előadásban egyetlen hangsúlytalan mondatba lett besűrítve. A kart helyettesítő dajka-szerű asszony (Chorus elnevezéssel) a következőt mondta Elektrának: „Volt egy király, akit egy aranylánccal öltek meg.” Arról nem kapunk további információt, hogy ki volt ez a király, vagy, hogy ki ölte meg őt és milyen aranylánccal. Bornemisza eredeti

¹³ BOLONYAI *Szophoklész drámái* 402.; KULIN: *A görög jósok ikonográfiája: Amphiaraios* 1–9. A mítosz az *Odysseában* is feltűnik (11.326–7; 15.247), illetve Sophoklész és Euripidész is írtak a történetről tragédiákat, melyeknek csupán fragmentumai maradtak fenn (fr.113–21 TrGF, fr. 201 a–h TrGF, fr. 108–10 TrGF és fr. 958 TrGF Sophoklészről, valamint fr.78–87a TrGF és a nagyobb részben fennmaradt Hipsipylé Euripidészről). Ld. FINGLASS *Sophocles: Electra* 361.

¹⁴ FINGLASS *Sophocles: Electra* 360–1.

¹⁵ A darab eredeti címe *Tragoedia magyar nyelven, az Sophocles Electrájából*.

tragédiájában ezzel szemben a király neve és annak gyilkosa is szerepel („Nem tudd-é, amaz hatalmas Amphiraon király mint jára, csak egy asszonyi állat miatt hala meg, kit aranylánccal megfojta.”).¹⁶ Ennek kihagyása tehát vagy tudatos dramaturgiai döntés volt (ez esetben viszont az egész paradigma átírása vagy mellőzése lett volna célszerű), vagy – a színház élő mivoltát is figyelembe véve – meglehet, hogy a Chorust játszó Balázsovits Edit az adott előadáson szimplán elfelejtette a pontos szöveget.

Az előadásban a Chorus megszólalása utáni jelenetben Elektra kiabálva kérleli testvérét, Chrisothemist, hogy egy arany nyaklánccal fojtsa meg anyjukat (tekintve, hogy ő a palotában él, elérhető közelségben). Ez a párhuzam Bornemisza változatában már nincs benne, Elektra itt csak annyit mond „az tolvaj latort, az Aegistust, veszed el valamiképpen, vagy öld meg, vagy fojtsd meg”.¹⁷ A Valló Péter-féle Magyar Elektrában tehát úgy látszik, a paradigma egy szegmensét meg akarták tartani és talán át is akarták írni úgy, hogy a kollektív tudatból elveszett mítosz helyett immár a tárgyra kerüljön a hangsúly. Az előadás folyamán ugyanis Clitamnestra, aki egyébként végig egy hatalmas aranyláncot visel (1.kép), többször is hasonló, arany nyaklánccal fizeti le szolgálait. A párhuzam ezen részét tehát ki lehetett volna használni, ám a kiüresedett mitikus példa nem lett kikerekítve, a mondat pedig értelmezhetetlenül elszállt a levegőbe. Jóllehet az előadásnak csupán két rövid mondatáról van szó, mégis ez a rész eredetileg többlettudást adott a Kr. e. 5. századi nézőknek. Ők ugyanis ez alapján értesülhettek arról, hogy Orestés halálhíre után mégis meg fog érkezni a hős, hogy ugyanúgy bosszút álljon apján, mint Alkmaion.

Egy másik példa a mitikus paradigma kiüresedésére Sophoklész *Antigonéjához* köthető. Mikor Antigoné a halált jelentő barlangba készül elvonulni, a Kar három mitikus történettel hozza párhuzamba a hősnő helyzetét.

Túrte a szépalakú **Danaé** is,
 Hogy az ércajtó elzárja előle az égi fényt,
 Mint sírkamra, de titkos nászszoba lett a szobája,
 És királyi származás volt ő is, mint te, gyermekem,
 Hű sáfárra bízta rá Zeus magzatát aranyzuhatag.
 A sors hatalma félelmes hatalom,
 Sem kincs, sem Arés,
 Sem a bátyatorony, sem a tengerverte hajók
 Meg nem menthetnek előle.
 Megtört haragos vadsága **Dryas** fiának,

¹⁶ *Actus quarti, scena prima*

¹⁷ *Actus quarti, scena secunda*

Édónok felett ki király volt, ámde kicsinylő
 Szóval káromlá Dionysost, s sziklabörtön rabja lett.
 Vértől csöpög így s iszonyattól az elvakultság,
 Megtanulta saját példáján, amikor
 Istent mert illetni gonosz nyelvével,
 S istennel telt asszonyokat,
 Meg a fáklya tüztét le akarta
 Inteni, és a szelíd fuvolát szerető múzskákat.

Kék szirtek közelében, ahol két tenger
 Mossa a Bosporos partjait meg a thrák
 Salmydésoszt, istenük, Arés,
 Phineus két fiát
 Látja kegyetlen sebben,
 Megvakítva gonoszszívű mostoha által,
 S üres árka szemüknek égre kiált,
 Mert kiszúrja kegyetlen
 Kéz s a hegyes vetélő.

Sorvadnak, gyászolva saját sorsukat, **anyjuk**
 Sorsát, mert szégyenre születtek,
 Bár az Erechtheidák
 Ősi családja a törzsük,
 S anyjuk távoli barlangban
 Nőtt fel, játszótársai vad viharok,
 Boreas hegyeken száguldó lánya,
 Isteni származás maga is, de mégis,
 Őt is utolérték az örök Moirák, leányom.¹⁸

(Trencsényi-Waldapfel Imre ford.)

A kar a 944–54. sorokban Danaéhoz hasonlítja Antigonét, akit apja egy jóslat miatt egy kamrába zárt, a 955–65. sorokban pedig Lykurgost veti fel, Dryas fiát, akit Dionysos ítelt börtönbüntetésre, mert az elutasította az isten akaratát (egyes mítoszváltozatok szerint az volt a büntetése, hogy – Agauéhoz hasonlóan – saját fiát mészárolta le, akit szintén Dryasnak

¹⁸ Soph. Ant. 944–87.; kiemelés általam. Az eredeti szöveg: ἔτλα καὶ Δανάας οὐράνιον φῶς / ἀλλάξει δέμας ἐν χαλκοδέτοις αὐλαῖς / κρυπτομένα δ' ἐν τυμβήρει θαλάμῳ κατεζεύχθη: / καίτοι καὶ γενεᾷ τίμιος, ὃ παῖ παῖ, / καὶ Ζηνὸς ταμειεύσκε γονὰς χρυσορύτους. / ἀλλ' ἃ μοιριδία τις δύναισις δεινὰ: / οὐτ' ἄν νιν ὄλβος οὐτ' Ἄρης, οὐ πύργος, οὐχ ἀλίκτηποι / κελαινὰ νᾶες ἐκφύγοιεν. / ζεύχθη δ' ὀξύχολος παῖς ὁ Δρύαντος, / Ἡδωνῶν βασιλεύς, κερτομίσις ὀργαῖς / ἐκ Διονύσου πετρώδει κατάφαρκτος ἐν δεσμῷ. / οὕτω τὰς μανίας δεινὸν ἀποστάζει / ἀνθηρόν τε μένος. κεῖνος ἐπέγνω μανίαις / ψαύων τὸν θεὸν ἐν κερτομίσις γλώσσαις. / παύεσκε μὲν γὰρ ἐνθέους γυναικάς, εὐίον τε πῦρ, / φιλαύλους τ' ἠρέθιζε Μούσας. / παρὰ δὲ κυανεᾶν πελάγει διδύμας ἁλὸς / ἄκται Βοσπόριαι ἦδ' ὁ Θρηκῶν ἄζενος / Σαλμυδησσός, ἵν' ἀγχίπολις Ἄρης / δισσοῖσι Φινεΐδαις / εἶδεν ἀρατὸν ἔλκος / τυφλωθὲν ἐξ ἀγρίας δάμαρτος / ἁλαδὸν ἁλαστόροισιν ὁμμάτων κύκλοις / ἀραχθέντων, ὑφ' αἵματηραῖς / χεῖρεσσι καὶ κερκίδων ἀκμαῖσιν. / κατὰ δὲ τακόμενοι μέλαιοι μελέαν πάθαν / κλαῖον, ματρὸς ἔχοντες ἀνύμφευτον γονάν: / ἃ δὲ σπέρμα μὲν ἀρχαιογόνων / ἄντας Ἐρεχθεῖδαν, / τηλεπόροις δ' ἐν ἄντροις / τράφη θυέλλαισιν ἐν πατρώαις / Βορεᾶς ἄμιππος ὀρθόποδος ὑπὲρ πάγου / θεῶν παῖς. ἀλλὰ κατ' ἐκείνα / Μοῖραι μακραίωνες ἔσχον, ὃ παῖ.

hívtak)¹⁹, majd a 966–87. sorokban Kleopátrával, Boreás lányával állítja párhuzamba Antigonét, aki egyébként is apja barlangjában nőtt fel és akit férje, Phineus igazságtalanul börtönzött be.²⁰ A Sophoklés által felhasznált mítoszváltozatok explicit tartalma szerint mindhárom karakter bebörtönözve nyerte el sorsát és egyben büntetését is, ugyanakkor a párhuzamok implicit módon utalhatnak a darab két főszereplőjével kapcsolatban a) Antigoné megállíthatatlan végzetére, amely egy felsőbbrendű hatalom keze által sújt le rá, illetve b) Kreón istenekkel való szembeszegülésére, ezzel együtt pedig a Kreónra váró büntetésre is. A két apafigurával és az utolsó két strófában megjelenő megvakítással Oidipus képe is felelevenedik, amely szál összeköti a drámát a Labdakidák több generációs, végzetes szerencsétlenségével.

Láthatjuk tehát, hogy a paradigma feloldása széles skálán mozog, hiszen maga a dekódolandó szöveg jóval hosszabb az *Élektá*ban elhangzó Amphiaraios példájánál. A darabot a Tér 12 Kulturális Egyesület is színre vitte 2023-ban a Stúdió K Színházban ~~Kreón~~ *Antigoné* címmel, Viktor Balázs rendezésében. A darab hűen őrizte a tragédiák három szereplős felosztását, illetve a zenei regiszterek használatát. A szöveg tekintetében egyébként hagyományosabb előadásban viszont a szóban forgó paradigmát átirták. A zenei regisztert többször is alkalmazó „Karvezér” (a kar létszáma ugyanis egy szereplőre lett lecsökkentve) kuplés dalokban szólal meg, melyekhez modernizált dalszöveget használ az említett szöveghelyen is. Ebben a produkcióban tehát a mitikus paradigmák eszközével nem éltek, helyette – a 20. századi fordítást kiegészítve – olyan dalokat írtak, melyek könnyebben teremtettek kapcsolatot a nézőkkel.

2.2. Az isteni szféra problémája

Bár a mitikus történetek teljes egészében nagy fejtörést okoznak egy mai produkció megalkotásában, a mítoszoknak van egy külön kiemelendő szegmense is, amely nehézséget jelent egy alkotói folyamatban. Ez pedig az isteni szféra drámába való beszüremkedése és az istenek felsorakoztatása. Mit kezdjünk tehát a görög istenekkel egy mai magyar színpadon?

A bonyolult ógörög vallást/hitrendszert még egy workshop keretein belül sem lehetne teljes valójában elmagyarázni a mai nézőknek, hiszen az ókortudomány is bizony sokszor csak

¹⁹ Apollod. *Bibliotheca*, 3. 5. 1

²⁰ Ld. JEBB *Sophocles: The Play and Fragments* vol 3, 169–77.

tapogatózni tud a témában. Hogyan tudjuk tehát ezt a megfoghatatlan jelenséget beágyazni a dráma szövegébe?²¹

A mítoszokban rendszeres az átjárás az isteni és emberi szféra között, hiszen az istenek legtöbbször teljesen áthatják, sőt Euripidésnél megoldják és olykor be is keretezik a cselekményt.²² A homérosi eposzok mintáját követve az istenek folyamatos résztvevői a tragédiáknak akár csupán szövegbeli referencia szintjén, akár a tragédia szereplőjeként. Az mindenesetre mindkét esetben megegyezik, hogy az istenek a tragédia kulcsfontosságú mozzanatához kapcsolódnak, amely lehet pozitív (pl. Sophoklés *Philoktésésében*), vagy negatív (pl. Euripidés *Bakkhánsnőjke*). Ez utóbbiban a leggyalázatosabb bűnök elkövetését (pl. anyagyilkosság) az istenek nemcsak követelni, de legitimálni is tudják. Hogyan lehet tehát ma például egy *Oresteiát* eljátszani úgy, hogy az istenek komolyan vehető többlettel rendelkezzenek és jóslataik ne csupán felelősség alól történő felmentésként funkcionáljanak?

Orestés a következőket mondja az *Áldozatvivőkben*:

Nem csal meg **Loxias** erős nagy jóslata,
mert az vezérelt vállra vennem ily veszélyt;
fennen kiáltva, sokszor szólt, és álnokul
viharzó kínnal rémítette májamat,
ha üldözőbe apám ölöit nem veszem,
s iker-halállal őket meg nem büntetem
azért, amit meg nem válthatni kincseken.
Kimondta: másképp ennen édes életem
veszítem el, sok jajkeserves kín után.²³

(Devecseri Gábor ford.)

Ezen a szöveghelyen több kérdés is felmerül az istenekkel kapcsolatban. 1) Ki az a Loxias? 2) Milyen kapcsolat vagy kommunikáció van az emberek és az istenek között? 3) Hogyan képzeljük el egy görög istent a színpadon? 4) Milyen többlettudást vagy érzetet ad egy mai nézőnek az, hogy az adott üzenetet melyik istentől kaptuk? Vegyük hát sorra ezeket a

²¹ A görög vallásról és annak a tragédiában való jelenlétéről röviden lásd BURKERT *Greek Religion*; BURKERT *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*; SOURVINOU-INWOOD *Tragedy and Athenian Religion*; GOULD *On making sense of Greek religion* 1–33.; EASTERLING *Greek poetry and Greek religion* 34–49. Az istenek tragédiában lévő szerepéről lásd MASTRONARDE *The Gods* 321–32., valamint a színpadon való megjelenítésükről lásd MASTRONARDE *Actors on high: the skene roof, the crane, and the gods in Attic drama* 247–94; GOLDHILL *How to Stage Greek Tragedy Today* 189–224.

²² A fennmaradt tragédiákban Sophoklés is él a *deus ex machina* eszközével a *Philoktésés* című drámájában.

²³ Aesch. Lib. 269–77.; kiemelés általam. Az eredeti szöveg: οὔτοι προδώσει Λοξίου μεγαθενής / χρησμός κελεύων τόνδε κίνδυνον περᾶν, / κάξορθιάζων πολλά καὶ δυσχεμέρους / ἄτας ὑφ’ ἧπαρ θερμὸν ἐξασδόμενος, / εἰ μὴ μέτεμι τοῦ πατρὸς τοὺς αἰτίους: / τρόπον τὸν αὐτὸν ἀνταποκτεῖναι λέγων, / ἀποχρημάτοις ζημίαις ταυρούμενον: / αὐτὸν δ’ ἔφασκε τῇ φίλῃ ψυχῇ τάδε / εἰσεῖν μ’ ἔχοντα πολλά δυστερπῆ κακά.

kérdéseket.

2.2.1. Az epikus jelzők és kultikus nevek kiüresedése

Az istenekre való hivatkozás általában a különböző kultikus neveikkel, epikus jelzőikkel vagy bizonyos mítoszok felelevenítésével történik. Bár egy mai átlagos néző talán ismeri a görög istenek elsődleges nevét (tehát Loxias esetében Apollónt), de a hozzá kapcsolódó jelentéshalmazt már aligha. A mai színpadon tehát az epikus jelzők, illetve kultikus nevek is kiüresednek, hacsak nem magyarázzuk el azok jelentését. Ez a folyamat viszont egy külön beszélgetés/beavatás/workshop keretein belül lenne a leggyökösebb, hiszen, ha az előadás szövegét több mondatos mítoszmagyarázattal egészítjük ki, akkor a szöveg túlsúlyos, helyenként akár nevetséges (hiszen a nézők a legkényelmetlenebb helyzeteken tudnak nevetni, hogy oldják a feszültséget), és kontraproduktív lesz.²⁴

A fent idézett drámát, Aischylos *Álozatvivő*kjét Sir Peter Hall is megrendezte a londoni Nemzeti Színházban 1981-ben. A szöveget Tony Harrison fordította és írta át egy olyan sajátos beszédstílusra, amely alapul szolgált az adott rendezői koncepciónak. Ez a beszédstílus két eszközzel adta vissza az eredeti görög nyelv dallamosságát: alliterációkkal és ritmikussággal. A pattogó betűrímei – melyeket a színészek kemény és pregnáns kiejtéssel nyomatékosítottak – és a nyelvezet ritmikussága – melyekre dobokkal is rásegítettek –, együttesen hozták létre az előadás zeneiségét. A próza tehát kéz a kézben járt ezzel a pörgő és ritmikus énekbeszéddel.²⁵ A darab különlegessége továbbá, hogy Peter Hall az antik görög színjátszás egyik nélkülözhetetlen velejáróját is megőrizte, vagyis a szereplői (még a kar tagjai is), mind maszkot viseltek, melyek alatt férfi színészek bújtak meg. Bár ezen eszközökben az előadás hűen követte a görög színház lényegi részeit, a fent idézett szövegnél (269–77.), Loxias említése helyett az Orestést játszó Greg Hicks „Apollo”-t mondott. Tony Harrison tehát az isteni szféra szövegbeli referenciáját értelmezhetőbbé tette azáltal, hogy Apollón megnevezését a nézők ismereteihez igazította.

²⁴ GOLDHILL *How to Stage Greek Tragedy Today* 210

²⁵ Ez azért is különleges, mert a görög tragédiák zenei struktúrájában azt feltételezik, hogy a lírai metrumú énekelt regiszter mellett a szereplők anapestusban elhangzó énekbeszéd regisztert is használtak (*parakatalogé*). Erről lásd KÁRPÁTI *Az argoszi vénnek éneke*; BATTEZZATTO *Lyric*.

2.2.2. Beszélő istenek

A második és harmadik pontot, vagyis az istenek és emberek közötti kommunikációt és kapcsolatot, valamint az istenek megjelenítését, az előadásokban foglalt szerepük miatt összekapcsolom. A lényegi kérdés ebben a vizsgálódásban, hogy milyen alakot tud ölteni az istenek üzenete, illetve fizikai formája. Az isteni kommunikáció pedig érkezhet közvetett vagy közvetlen módon.

A közvetett mód egyik legalapvetőbb csatornája a jóslat. Az elemzett *Áldozatvivők* részletben is kiderül, hogy Orestés a delphoi jóstól, Pythiától kapta Apollón jóslatát. Ez a jósdá az *Oresteia* harmadik darabjában, az *Eumenisek*ben kezdő helyszínként jelenik meg. Az orákulum egyetlen hátulütője, hogy az isteni üzenet pontos értelmezésében soha nem lehetünk biztosak. Az Élektra-történet Sophoklési verziójában például Orestés megkérdőjelezi a gyilkosság elkövetése után, hogy valóban ez volt-e Apollón akarata („Él.: Hogy vagytok most Orestés?” Or.: Ott benn jól, **ha** ezt / Jól bízta ránk Apollón-isten jósszava”).²⁶

A halhatatlanok egy másik csatornán keresztül is közvetíthetik üzenetüket, mégpedig az álmok által. Klytaimnéstra az Átreidákkal kapcsolatos tragédiákban – mely egyébként az egyedüli mítoszszegmens, amely mindhárom tragédiaköltőtől teljesen fennmaradt – Aischylosnál és Sophoklésnél is a rémálmai miatt küldi lányát (Aischylosnál Élektrát, Sophoklésnél Chrysothemist) Agamemnón sírjához áldozni.²⁷ Noha a két álom felszínen lévő képi világa különbözik,²⁸ a képek mélyén megbúvó üzenet mégis megyezik: Orestés, eljön és bosszút áll. Ezekről az álmokról, illetve jóslatokról viszont mindig egy közvetítő fél által értesülünk a tragédiákban, indirekt módon, mely a kortárs színházi alkotók dolgát is megkönnyíti.

Az isteni kommunikáció ugyanakkor direkt módon is érkezhet, ha az istenek a darab szereplői. Euripidésnél például az isteni szó általában magától a szereplő istentől érkezik a *prologos*ban vagy a *deus ex machina* során, amelyben vagy előrevetítik a cselekmény részleteit a darab elején (*prologos*), vagy megoldják a megoldhatatlannak tűnő konfliktust a darab végén (*deus ex machina*). Az istenek színpadra helyezése viszont további kérdéseket vet fel. Hogyan

²⁶ Soph. *El.* 1424–5. (kiemelés általam) Az eredeti szöveg: ΗΛ. Ὁρέστα, πῶς κυρεῖτε; ΟΡ. τὰν δόμοισι μὲν / καλῶς, Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν.

²⁷ Euripidés *Élektrájában* az Aggastyán csak egy sorban említi Klytaimnéstra rémálma (617.) „... mert tőled fél, s az álma sem nyugodt.” Devecseri Gábor ford. Az eredeti szöveg: ἔγνως· φοβεῖται γὰρ σε κοῦχ' εὐδαι σαφῶς.

²⁸ Aischylosnál az álom egy kígyó köré épül, aki az anyatejjel együtt Klytaimnéstra vérét is kiszívja, Sophoklésnél pedig Agamemnón jogára köré, amelyet maga a hős állít az otthoni földbe, miután kikelt a sírjából. Aesch. *Lib.* 526–39.; Soph. *El.* 417–25.

tudja a befogadó a legjobban érzékelni a transzcendens jelenséget? Csupán az isten hangját halljuk vagy színpadra is léptetjük őt? Ha a színen is láthatóak, akkor milyen külsőségekkel ruházzuk fel őket?

Euripidés *Bakkhánsnők*jében talán abból a szempontból szerencsénk lehet, hogy Dionysos emberi alakot öltve lesz a darab főszereplője, így az ő megjelenítése átmenet az isten és az ember között. Az is segítség lehet ebben a tragédiában, hogy Dionysos megjelenéséről (maszkjáról) a szöveg több dolgot is elárul, ugyanis Petheus elmondja, hogy az istennek szép, nőies külseje és hosszú haja van.²⁹ A kultikus *Dionysos in 69* előadásban, melyet Richard Schechner rendezésében mutattak be 1968-ban New Yorkban, óriási szerepet kapott a meztelenség és maga a meztelen test is. Az erotikus kábulatban lévő, (fél)meztelen emberi szereplőktől Dionysost nemcsak az irányító és józanabb szerep különböztette meg, hanem ruházata is. Ugyanis míg a többiek teljesen meztelenül, vagy csak egy alsóneműben játszottak a színpadon, addig rajta – az alsóneműn túl – egy sötét színű, hosszúujjú és magasnyakú felső is volt. (2. kép) Az isten karakterének kettősségét tehát jelmeze is szimbolizálta: hiszen a felsőteste el volt takarva, de a testének alsó fele a *mainasok* ruházatához hasonlított.

Aischylos *Eumenisek* című tragédiája ezzel szemben csakúgy roskadozik a felsorakoztatott istenektől. Maga a kar is istenekből áll, az Erinnysekből, a tragédia két meghatározó szerepét pedig Apollón és Athéné kapja. A már elemzett Peter Hall-féle *Oresteia* előadás-sorozat utolsó részében a rendező ezt a következő módon oldotta meg. Apollónt aranydíszes jelmezbe és arany, babérkoszorús maszkban elevenítette meg, Athénét pedig harci attribútumaival. De, ami igazán érdekes, hogy az eredetileg félelmetes, undok és Gorgókhoz hasonlító Erinnyseket egyáltalán nem próbálta meg rémisztő külsejű figurákként megjeleníteni. A karon egy fehér, letisztult egyenmaszk volt széles szemnyílásokkal és hosszú, göndör, vöröshajú parókával. (3. kép) Az egyszerű külsőt viszont ellensúlyozta megszólalásuk, mely legtöbbször éles és magas hangú, diszharmonikus, gépszerű *unison*ban hangzott el.

2.2.3. Mit jelent ez ma?

A görög istenek bármilyen színrevitele azért jár nehézséggel, mert már nem ugyanaz a jelentéshalmaz társul hozzájuk, mint a Kr. e. 5. században. A modernkori monoteista világvallások által is használt terminusokat nehéz egy egészen más kultúrára alkalmazni. Már

²⁹ Eur. Ba. 451–9.; GOLDHILL *How to Stage Greek Tragedy Today* 220.

maga az „isten” szó is anakronisztikus konnotációval bír, képi ábrázolása pedig vallásonként különbözik. Ezen ábrázolásokat továbbá legtöbbször egy transzcendens misztikum lengi körbe. Ezzel szemben a görög isteneket „közönséges” emberként színpadra állítjuk egy tragédia során. Ez a jelenség tehát – mivel a mi kulturális kontextusunkon kívül áll – mai szemmel furcsa, idegen és értelmezhetetlen lehet.

A szövegalkotási folyamatban ennél fogva arról is kell dönten, hogy a) az isteni szférát milyen arányban őrizzük meg a darabban, b) hogy mennyire magyarázzuk el azok jelentését, ha bármilyen mennyiségben meghagytuk az istenekre való utalást, illetve c) hogy azt hogyan alakítjuk át úgy, hogy a cselekményhez a mai kontextusban is hozzá tudjon adni valamit. Az *Áldozatívek*ben említett jóslatnál például az, hogy maga a jóslat Apollóntól származik, egy mai átlagos néző számára nem biztos, hogy bármilyen többlettel is rendelkezik. Természetesen magát a gyilkosságot jelen esetben egy felsőbbrendű hatalom akaratának tulajdoníthatjuk, így Orestést valóban fel tudjuk menteni bűnei alól. Viszont Apollónnak és az *Eumenisek*ben Athénénak csupán az autoritativ és transzcendens isteni mivolta marad meg (mondhatni „isten A” és „isten B” lesznek). Mindezt Bornemisza Péter a *Magyar Elektrá*ban úgy oldotta fel, hogy a körülötte lévő keresztény kontextust figyelembe véve, egyrészt keresztény imaformulákat használ az áldozatbemutatók során, másrészt a görög istenek nevei helyett a keresztény „Úristen” megnevezést alkalmazza. Vagyis a politeista drámát a saját jelenének kontextusába helyezésével egy monoteista tragédiává írta át.

2.3. Két működő megoldás

Ezek alapján úgy vélem, hogy a kortárs színházak és azok befogadóinak határait figyelembe véve, a tragédiaelőadások horizontján két megoldásirányzat lesz látható, amelyek keretein belül az antik görög tragédia még ma is „működőképes” marad. 1) Az antik görög színház eszközeihez és az eredeti tragédiákhoz hű előadást akkor lehet egy mai színpadon érthetően előadni, ha a közönség megfelelő módon be lett avatva az „antik tudásba”, máskülönben 2) a tragédiát a jelen kontextusára kell adaptálni.

Az ún. beavató színházra Magyarországon is előfordult már rengeteg példa. Ilyen produkciók során az előadást egy beavató/moderátor teszi értelmezhetővé és fogja össze a darabot. Ez a beavató azon túl, hogy az előadás elején és végén is beszél az adott műről, magát az előadást is megállíthatja, hogy a darab bizonyos részei értelmezhetővé váljanak. A fenti problémákat tehát

meg tudja oldani egy ilyen moderátor, vagyis leállíthatja a darabot, hogy elmagyarázza, miért is fontos Amphiaros vagy ki is az a Loxias.

Ilyen beavató színház jellegű előadást a jelenlegi évadban is játszanak Budapesten, a Pinceszínházban. Euripidész *Médeiáját* Szenteczki Zita rendezésében mutatták be 2023-ban, melynek dramaturgia és egyben beavatója Karsai György. Karsai az előadás előtt hosszasan beszél a Médeia körüli mítoszokról, ezáltal beavatja a nézőket a kollektív tudat hálójába, vagyis magába a mitikus szövegbe. Ezek után az előadást többször is félbeszakítja, hogy olyan lényegi részekre is felhívja a figyelmünk, mint például, hogy miért fontos Médeia érintése a tragédiában (hiszen az antik görög színházban a fizikai kontaktust igyekeztek elkerülni), vagy, hogy ki az az Aigeus és hogyan lehet értelmezni az általa elhangzó jóslatot.

Egy másik példa a tragédia közös feldolgozására, Sophoklész *Elektrájához* fűződik, melyet Deborah Warner rendezésében mutattak be 1988-ban Londonban Fiona Shaw főszereplésével. A darabot 1992-ben Észak-Írországból, Derry-ből is bemutatták, melynek különleges fogadtatása volt. Az előadás előtti napokban ugyanis kilenc, főleg katolikus embert öltek meg egy pár nappal azelőtti gyilkosság miatt, melyben nyolc protestáns munkás halt meg. A vérbosszú témája tehát az észak-írországi levegőben frissen tombolt. Az előadás intenzivitása és témája annyira megrázó volt a közönség számára, hogy a darab végén a nézők nem tapsoltak, a színészek pedig nem hajoltak meg. A tragédia tehát megtalálta aktualitását. A nézőknek pedig szükségük volt arra, hogy ezt az aktualitást fel tudják dolgozni, hiszen az előadás végeztével ott maradtak a színházban, hogy a színészekkel a vérbosszú témájáról beszéljenek, vagyis, hogy az előadást megfelelő módon tudják értelmezni a saját jelenükben is.³⁰

A hagyományos előadásokkal ellentétben a másik megoldási javaslatom a szöveg olyan szintű korszerűsítése, amely által a nézők megfelelően tudják értelmezni a szövegbeli referenciákat. Ez a dolgozatomban taglalt problémáknál kerül leginkább előtérbe. Ennek az átírásnak viszont több szintje van. Az előadást lehet szimplán úgy aktualizálni, ahogy például Rakovszky is tette a Katona József Színház előadásában. Itt a fordító a nehezebben értelmezhető szövegrészeket cserélte ki annak egy érthetőbb megfelelőjére, illetve az egész szöveg atmoszféráját is hozzáférhetőbbé tette az archaizáló beszédstílus elkerülésével.

A modernizáló irányzat másik vége a többek között Robert Icke által képviselt megoldás, vagyis a tragédiák teljes átírata. Icke a tragédiák gerincére építve formálja meg saját műveit,

³⁰ GRIFFITH *Remembering Derry* 1–9.

melyben csupán a cselekmény lényegi szála és viszonyrendszere marad hű az eredeti történethez. Az *Oidipus* átiratában például, melyet Magyarországon 2024-ben mutattak be a Radnóti Miklós Színházban Szikszai Rémusz rendezésében, az egész történet egy politikai kampány köré szerveződik, ahol Oidipus (a neveket tehát meghagyja) Kreón segítségével indul a miniszterelnök-választáson. Megígéri, hogy amennyiben megnyeri a választást, akkor teljes átláthatóságot ad az embereknek minden ügyel kapcsolatban. Vagyis nyilvánosságra hozza az előző miniszterelnök, Laios halálának dokumentumait és saját születési anyakönyvi kivonatát is. A választások eredményéig, amely egyben azt az időt is jelöli, mikor Oidipus kiléte kiderül, egy nagy időzítő óra számol vissza, amely az egész előadás folyamán színen van. A darab új keretbe helyezésével Icke a jelenbe állította a tragédiát, megtalálva a saját kontextusának aktualitását. Így a tragédia lélektani üzenetével immár archaizálás nélkül találkozhatunk.³¹

³¹ Hasonló átírat volt a német *Anthropolis* előadás-sorozat is Roland Schimmelpfennigtől, mely a thébai mondakört dolgozta fel öt drámában (Dionysos, Laios, Ödipus, Iokaste, Antigone). Schimmelpfennig amellet, hogy a meglévő tragédiákat átírta, új darabokkal is kiegészítette a sorozatot. Az *Anthropolis*-maratont 2023-ban mutatták be Hamburgban, a Deutsches Schauspielhausban.

3. Konklúzió

A nyugati kultúra színházát az antik görög tragédiák honosították meg, melyeket a mai napig színpadra állíthatunk, hiszen a daraboknak van aktualitása. Ezt az aktualitást pedig egy alkotói folyamatban meg kell keresni. Vizsgálódásom témájának azért választottam magát a *szöveget*, mert ez a görög színháznak azon szegmense, amelyben többnyire biztosak lehetünk, hiszen a tragédiaköltők legjobbnak ítélt alkotásai ránk hagyományozódtak. Így az „eredeti részt”, a szöveget a színházi alkotófolyamatban lehet tanulmányozni, megérteni és átformálni.

Egy színházi előadás mindig közvetít valamit, tehát üzenete van a befogadók számára. Ezt az üzenetet pedig a legtöbb esetben a szövegek keresztül lehet dekódolni. A szöveg tehát a színházi darabok sarkalatos eleme. Egy görög tragédia színre vitelében megvan a kihívás, hogy kétezer-ötszáz évet öleljünk fel darabunkkal. Viszont ezt a távolságot a modernitáshoz vezető úton kell áthidalni, hiszen csak akkor fog a darab „közvetíteni”, ha a nézők be lettek avatva és értelmezni tudják az előadás minden szavát. Dolgozatomban ehhez próbáltam támpontokat találni és kérdéseket feltenni, melyek remélhetőleg újabb kérdések felvetéséhez vezetnek. Hiszen ez a színház alapja.

Felhasznált irodalom

- BOLONYAI G. (szerk.): *Szophoklész drámái*, Osiris Kiadó, Budapest 2004.
- BURKERT, W.: „Greek tragedy and sacrificial ritual”, *GRBS* 7.2 (1966) 87–121.
- BURKERT, W.: *Greek Religion*, Harvard University Press, Cambridge MA 1985.
- CSAPO, E. — SLATER, W. J.: *The Context of Ancient Drama*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1994.
- DÉRI B.: „Pindaros, *Apollón lantja: Az etnai Hierónnak, kocsiversenyért* (1. pythói óda)”, *Ókor*, 2009/3–4, 88–91.
- DILLON, J. — WILMER, S. E. (szerk.): *Rebel Women. Staging Ancient Greek Drama Today*, Bloomsbury, London és New York 2005.
- drama”, *CA* 9.2 (1990) 247–94.
- EASTERLING, P. E.: „Greek poetry and Greek religion” in EASTERLING P. E — MUIR, J. V. (szerk.): *Greek Religion and Society*, CUP, Cambridge 1985. 34–49.
- FERENCZI A.: „Szophoklész: *Trakhiszi nők*. Karsai György prózafordításában, bevezetőjével és kommentárjaival”, *Ókor*, 2006/2, 58.
- FINGLASS, P. J.: *Sophocles: Electra*. CUP, Cambridge 2007.
- GÉRARD, A. S.: *The Phaedra Syndrome of Shame and Guilt in Drama*, Rodopi, Amszterdam és Atlanta GA 1993.
- GIBERT, J. C.: „Euripides’ Hippolytus Play: Which Came First?” in *CQ* 47.1 (1997) 85–97.
- GOLDHILL, S.: *How to Stage Greek Tragedy Today*, The University of Chicago Press, Chicago és London 2007.
- GOLDHILL, S.: *Reading Greek Tragedy*, CUP, Cambridge, 1986
- GOULD, J. „On making sense of Greek religion” in EASTERLING P. E — MUIR, J. V. (szerk.): *Greek Religion and Society*, CUP, Cambridge 1985. 1–33.
- GRIFFITHS, J.M.: „Remembering Derry. Sophocles’ *Electra* and the Space of Memory.” in *Didaskalia* 7.2 (2009) 1–9.
- HALL, E. — MACINTOSH, F. — WRIGLEY A. (szerk.): *Dionysos Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millenium*, Oxford University Press, Oxford 2004.
- HERRINGTON, J.: *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles és London 1985.
- JEBB, R. C.: *Sophocles: The Plays and Fragments. With Critical Notes, Commentary and Translation in English Prose. Volume 3: The Antigone*, CUP, Cambridge 1888.

- KÁRPÁTI A.: „Az argoszi vénék éneke – Az ének-beszéd-váltások dramaturgiai pillanatai Aiscyhlos színpadán.”, in BÁRÁNY I. — BOLONYAI G. — FERENCZI A. — VÉR, Á.: *Studia Classica*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest 2015. 115–133.
- KARSAI Gy.: *A Szép és a Szörnyeteg. Görög drámák értelmezései*, Osiris, Budapest 1999.
- KULIN V.: „A görög jóskok ikonográfiája: Amphiaraios. A jóstudás képi megjelenítésének eszközei a görög művészetben – 1. rész.” *Polikróm* 2022/6, 1–9.
- LEY, G.: *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*, The University of Chicago Press, Chicago és London 2007.
- MASTRONARDE, D. J.: „Actors on high: the skene roof, the crane, and the gods in Attic
- MASTRONARDE, D.: „The Gods”, in Gregory, J.: *A Companion to Greek Tragedy*, Blackwell Publishing, Malden MA és Oxford 2005. 321–32.
- MCDONALD, M. — WALTON, J. M.: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. CUP, Cambridge 2007. 184–201.??
- MCDONALD, M.: *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage?* Columbia University Press, New York és Oxford 1992.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A.: *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford University Press, Oxford 1968.
- POLGÁR A.: „Euripidész Médeiájának magyar fordításairól”, *Studia Litteraria* 2017/1–4, 23–36.
- REHM, R.: *Understanding Greek Tragic Theatre*, Routledge, London és New York 2017.
- ROISMAN, H. M.: „The Veiled Hippolytus and Phaedra” in *Hermes*, 4th Qtr. 127. (1999) 397–409.
- SOMMERSTEIN, A. H.: *Greek drama and dramatists*, Routledge, London 2002.
- SOURVINOU-INWOOD, C.: *Tragedy and Athenian Religion*, Lexington Books, Lanham MD. 2003.
- TAPLIN O.: *Greek Tragedy in Action*, Routledge, London és New York 2002.
- TURNER, V.: *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, PAJ Publications, New York 1982.
- VERNANT, J-P. — VIDAL-NAQUET, P.: *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, Zone Books, New York 1990.
- WEST, M. L.: *Ancient Greek Music*, Clarendon Press, Oxford 1992.
- WILCOCK, M. M.: „Mythological Paradeigma in the *Iliad*” in DE JONG (szerk.) *Homer: Critical Assessments*, vol. 3, Routledge, London és New York 1998. 385–402.

WILES, D.: *Greek Theatre Performance. An Introduction*, CUP, Cambridge 2000.

WILES, D.: *Tragedy in Athens: Performance Space and Thatrical Meaning*, CUP 1999.

WINKLER, J.J. — ZEITLIN F. I. (szerk.): *Nothing to Do with Dionysus? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton University Press, 1990.

ZARIFI, Y.: „Chorus and dance in the ancient world” in McDONALD, M. — WALTON, J. M.: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, CUP, Cambridge 2007. 227–246

Elemzett előadások

Magyar:

Euripidész: *Médeia*, ford. Rakovszky Zsuzsa, dramaturg: Fodor Géza, Ungár Júlia, rend.: Zsámbéki Gábor, Katona József Színház, Budapest 2004.

Euripidész: *Médeia*, ford.: Karsai György és Térey János, rend.: Szenteczki Zita, Pincészház, Budapest 2023.

Bornemisza Péter és Móricz Zsigmond: *Magyar Elektra*, dramaturg: Kovács Krisztina, rend.: Valló Péter, Vígszínház, Budapest 2023.

Sophoklész: ~~Kreón~~ *Antigoné*, dramaturg és rend.: Viktor Balázs, Tér 12 Kulturális Egyesület, Stúdió K Színház, Budapest 2023.

Robert Icke: *Oidipusz*, ford.: Upor László, rend.: Szikszai Rémusz, Radnóti Miklós Színház, Budapest 2024.

Külföldi:

Richard Schechner: *Dionysos in 69*, rend.: Richard Schechner, The Performing Garage, New York 1968.

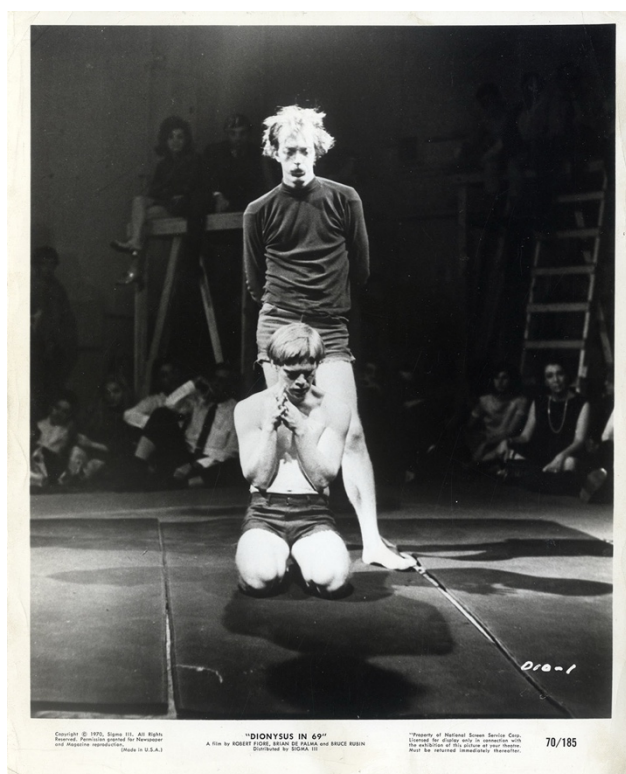
Aeschylus: *The Oresteia*, ford.: Tony Harrison, rend.: Peter Hall, National Theatre, London 1981.

Sophocles: *Electra*, ford.: Kenneth McLeish, rend.: Deborah Warner, The Pit, London 1988.

Roland Schimmelpfennig: *Anthropolis*, rend.: Karin Beier, Deutsches Schauspielhaus, Hamburg 2023.

Képek

1.kép: Clitannestra Agamemnon sírjánál, miközben a „puritánabb” áldozati ruhájához is aranyláncot visel. Bornemisza: *Magyar Elektra*, Vígszínház (Valló rend.)



2.kép: A félig felöltözött Dionysos és a félmeztelen Pentheus. Schechner: *Dionysos in 69*, The Performing Garage (Schechner rend.)

3.kép: Az egyenmaszkos Erinnysek és az aranykoszorús és aranymaszkos Apollón. Aischylos: *Oresteia–Eumenisek*, London National Theatre (Hall rend.)

