

világ szerves részévé, mint Hans Castorp a *Varázshegyben*; megtartja autonómiáját *A rózsza neve* regényhőiséhez, Vilmoshoz hasonlóan. Lfívius számára értelmetlenné válik a Titok önfeláldozó őrzése.

SMIT Edit

## SZÍNHÁZ

### SZOPHOKLÉSZ: ANTIGÓNÉ

A szabadkai Népszínház Magyar Társulata és a Zsámbéki Nyári Színház előadása

Szophoklész tragédiájában Polüneikészről csupán beszélnek – Bocsárdi László rendezésében a halott testi valóságában jelen van. Ez a mozzanat sűrűtten jelzi: a szabadkai–zsámbéki előadás alkotói figyelmesen olvasták újra a drámát, s a műre rakódott előadás-hagyományoktól szabadulva igyekeztek ma érvényes interpretációt készíteni.

Ez az előadás ugyanis nem elsősorban az apa- és az anyajogú társadalmi berendezkedés, vagy a hagyományos vallási parancsokhoz hű, illetve a racionális gazdasági belátásokhoz igazodó emberek, a zsarnokság és a szabadság konfliktusáról szól, hanem arról, hogy mi a viszonyunk a halálhoz, mit tegyünk a halottakkal, s persze nem mellékesen a másság és a közép-szer tragikus ellentétéről is.

A halál felfoghatatlan és feldolgozhatatlan esemény, szeretteink testi elmúlása nem jelenti tényleges távozásukat: halottaink velünk maradnak. Ez a kijelentés csak mostanság tűnik közhelyesnek, amikor az egyénnek és a közösségeknek gyökeresen megváltozott a viszonya a halálhoz, magyarul: nem tudunk mit kezdeni vele. Az európai kultúrkörben, a civilizáció jelen fokán az emberek legtöbbször a halál hírére is félelemmel, viszolygással, zavarral reagál.

A rendező értelmezésében a halál nem szakítható el az élettől, annak része, ha tetszik, ellenpontja, valójában tehát nincs abban semmi meglepő, ha Antigone odafekszik halotta mellé a ravatalra, ha beszélget vele, ha nem akar és nem bír elszakadni tőle. Szophoklész arról ír, hogy finom porréteggel fedik be Polüneikész testét, s nem arról, hogy hat láb mélyen a föld alá temették. Ez a gondolat vezette az alkotókat, amikor az előadás egyik visszatérő és hangsúlyos tárgyi elemének a homokot választották, amely pereg, elborítja a játékkeret, ujjal rajzolni lehet bele, rugdossák, kinek-kinek kijelölt és karakteres viszonya van hozzá, s ezáltal a halotthoz, a halálhoz.

Ez a viszony azonban nem csak és nem egyszerűen magánemberi kapcsolat, hiszen Polüneikész, annak végtelen tette és teteme mást jelent Antigonénak, Iszmenénnek, a thébai ifjaknak (ugyanis ezúttal a kórus nem a vének kara), vagy Kreónnak. Leképződik tehát egy hatalmi struktúra is, amelynek egyik pólusán áll a hatalmat bitorló Kreón a maga közép-szerúségében, félelmeivel, zsarnoki hisztériáival, gyengeségével, bizonytalanságával és kegyetlenkedésével, míg a másikon Antigone, a mániakusságával, az egyetlen célra koncentrált beszűkültségével, de a szeretetre és a megbocsátásra, az életre nyitottan. Két ember, két különböző viszony a halálhoz: a közép-szerűek mindenáron, becstelenségeket is vállaló ragaszkodása az élethez, és az élet szeretete ellenére is az

életről való lemondás képessége és nagysága. Ebben a polarizált konstrukcióban mindenki más csak e két végpont között helyezkedhet el, s paradox módon még a hatalom emberét félelemből, meghunyászkodással szolgáló eszközemberek is a középszerű uralkodó bucsását siettetik. Bocsárdi és alkotótársai kortárs drámává tették az *Antigonét*.

Mindenekelőtt nyelvében. A rendező és Sebestyén Rita dramaturg Trencsényi-Waldapfel Imre fordítását alaposan átdolgozta, régies fordulatait felfrissítette, s jelentős dramaturgiai változtatásokat is eszközölt, hogy mást ne említsek: elhagyták az iskolai memoriterként ismert, de a gondos filológiai kutatások szerint félreértelmezett Sok van, mi csodálatos, / De az embernél nincs semmi csodálatosabb kezdetű kóruszöveget. Végül is közvetlenebb, maibb hangzású lett a textus.

Bartha József olyan elvont teret alakított ki, amely elemeiben az ókori színpadra asszociáltat, de inkább a mai stúdiószínházi gyakorlathoz igazodik. A két egymással szembefordított nézőtérfél között háromtagú, egymást keskenyebb járókkal összekötő dobogósor húzódik. A középső a játék tényleges helyszíne, a két szélsőn egy-egy sátor áll: az egyik a királyi palota, vagy pontosabban Kreón és az ő oldalán állók térbeli jelzése, a másik – a legtágabb értelemben – Antigonéé. (Innen érkezik a temetést jelentő Ór, ez a barlang, ahova Kreón Antigonét száműzi, és ez a „ravatalozó” is.)

Míg a díszlet korhoz nem köthető, Dobre-Kóthay Judit ruhái inkább mainak hatnak, bár a jelmezek az anyagválasztás, a szabás, a színek rafinériájával az antik viseletet is idézik. Kreón világos, lezser öltönye, Haimón mai huszonévesek viseletét idéző szerelése, Antigoné és Iszméné, illetve az őket játszó színésznők egyéniségét egyaránt érzékeltető ruhadarabok önmagukban is jelentések, de különösen azok a jelmezelemek válnak fontossá, amelyek a figurákat látványban is értelmezik. Az Ór pilótasapkára emlékeztető fejfedője és vége-hossza nincs lándzsája az első pillanatban komikus alakot sejtet, ám mondandója és riadalma végül drámaivá teszi. Theiresziáson elnyűtt, kihűzt télikabát van, a vaktság jelzésére műanyagkeretes ócska szemüvegének üvegét leukoplaszt-darabkákkal ragasztották le. Antigonéra a búcsú monológkor csodálatos gyöngyökből álló fejdísz rak a tervező, jelezve, hogy ez a fiatal lány nő is, uralkodásra termett királyi sarj is. Kreón puha panamakalapot kap, amely önmagában is kifejezi a rendezői szándékot: a hatalomra került férfi középszerűségének hangsúlyozását. Nem elsősorban a jelmeztervező kompetenciájába tartozik, de a látványvilág meghatározó eleme két meghökkentő, de jól funkcionál kellék: egy kórházi betegszállító kocsis, amelyen Polüneikész holtteste fekszik, illetve egy elektromosan meghajtott toloszék, amely a királyi hatalom groteszk jelképe.

S a dramaturgiai szerepet betöltő, hol érzelmi háttérrel adó, hol a drámai eseményeket megerősítő, melodikus, máskor inkább ritmikus, elektronikus effektusokkal a koncepciót szolgáló zene, Verebes Ernő kompozíciója is az előadás maiságát erősíti.

A rendezői hangsúlyok legerősebben és a legárnyaltabban természetesen a színészi alakításokban jelennek meg. A viszonylag rövid próbaidő ellenére is minden részletében végiggondolt, kidolgozott, koreográfiai pontosságú játék született. A dráma közegét, az alapszituációt érzékletesen rajzolja meg a bordó öltönyük árnyalataival is jellemzett négy fiatalember, úgy is, mint Théba népének képviselői, de leginkább, mint a király környezetének tagjai, Haimón meg a lányok kortársai. Berobbanásuk a térbe olyan, mintha valahonnan és valaki elől szöknének, riadtan, hátukat egymásnak vetve csoportba verődnek, csirkecombot rágnak, figyelnek. Amikor Kreón toloszékében begurul, szétrebbenek, s az ide-oda száguldó kocsit a dobogó széleinél, testükkel mintegy élő kerftést

alkotva igyekeznek megállítani. Később fokozatosan megjelenik gesztusaikban, mimikus vagy szóbeli reakciójukban a valós véleményük is, de hosszan, a király megőrültségéig mellette maradnak, mintegy a hatalom háttérét képezik. Nagypál Gábor, Csernik Árpád, Ralbovszki Csaba és Pálfi Ervin egyszerre alkot tömeget, és mutatja meg e tömegemberek valódi egyéniségét is.

Szövegmenyiség alapján Eurüdiké, az Ór vagy a Hírnök kis szerepnek számítanak, de ebben a felfogásban mindhárom alak fontos. Vicei Natália Kreón hitveseként olyan hatalomvágyó és elvakult asszony, aki néhány gesztussal is világossá teszi: férje sorsában nagymértékben részes. Az előadás tragédia volta nem zárja ki, hogy benne komikus elemek is megjelenjenek. Mindenekelőtt az Ór figurájában, akit Karácsonyi Zoltán játszik. Nemcsak a jelmeze és hosszú fegyvere teszi nevetségessé, hanem az a mód is, ahogy a félelmet, a behódolást és a nagy ember háta mögötti véleményalkotást a színész megjeleníti. Bocsárdi és Karácsonyi igen precízen egyensúlyoz a már-már bohóctréfák komikumára és a műfaj megkívánta tragikum határán. Összetettebb figurát mutat Törköly Levente a marcona kinézésű, alkatától s funkciójától elütő öltözetű Hírnök drámazáró monológjában. A véres események felidézésében leírás és kommentálás, cinizmus és megrendülés keveredik, némi abszurd ízt adva a szituációnak.

Fiatalok előadása ez az *Antigoné*, s ezt nemcsak a kórus már említett átértelmezése jelzi, hanem az is, hogy a játékosok mindegyike fiatalabb a tragédia magyar előadáshagyományában elfogadottnál, s a dráma ifjú szereplői a szokásosnál fontosabbak. Izménének lényegében két jelenete van, egy, amikor elutasítja Antigoné segítségkérését, a másik, amikor mindenki előtt osztozni szeretne nővére sorsában. Török Orsolya első megjelenésekor nyafka, mai csaj, másodszor viszont már öntudatos nő, aki ugyanúgy akarna felfeküdni bátyja nyughelyére, mint Antigoné. Két figura egy alakban, de nem a külsődleges megfogalmazás szintjén – ez Török Orsolya szerepépítkezésének lényege.

Káló Bélának még ennyi lehetősége sincs, hiszen egyetlen jelenetben kell megmutatnia apjához és Antigonéhez fűződő érzelmeit, s azok megváltozását. A színész ebben az egy jelentben teljes életfvet rajzol az elkényeztetett ifjúnak az apai akaratoknak megfelelni akarásától, a vele való kocódásától, a nyílt szembehelyezkedésig, a lázadásig, miközben generációs társai együttérzőn kísérik figyelemmel a férfivá érés koncentrált folyamatát.

S van egy harmadik fiatal: a halott Polüneikész, aki ebben az esetben ugyanolyan „élő”, mint a többiek, ugyanúgy részt vesz a cselekményben, mint mások. Pálffy Tibor alakítja e holtat. Élettelen látszatát kelti, ahogy magatehetetlen testét Antigoné húzza, cibálja, gondolzza, ápolja, ahogy összefekszik vele, ugyanakkor az életteleniségben is szeretet, együttérzés látszik: amikor a lány magára kulcsolja a halott karjait, azok, amikor megérintik Antigonét, mintha ölelésbe rándulnának. A cselekmény egy szürreális pontján a test ugyanúgy mozdul, mint a nővééréé, ez a végső lökés ahhoz, hogy Antigoné lélekben könnyen vállalhassa a halálát.

Kovács Frigyes sem próbál agg vakot játszani Theiresziásként. Beleveti magát a guruló trónszékbe, s szinte magának mormogva a szavakat válaszolgat a király kérdéseire. Nem lehet pontosan eldönteni, hogy valóban tudja, amit mond, vagy blöfföl, de mindegy is, hiszen nem az igazság, hanem szavainak Kreónra gyakorolt hatása a lényeg. Mindenen túl van Kovács Frigyes jövőbelátója.

Az előadás kimenetele végső soron Antigoné és Kreón kapcsolatán múlik, s Bocsárdi rendezésében különösen nagy szerepe van e két figurát játszó színész kiválasztásának.

Antigoné: Szorcsik Kriszta, Kreón: Bíró József. A valószínűtlenül vékony, törekeny színésznőben hallatlanul nagy energiák feszülnek, s ez a kettősség szinte predestinálja őt erre a szerepre. Hiszen Boczárdi elképzelése szerint Antigoné nem fenséges heroina, hanem a maga igazában feltétlenül hívó, megszállott, konok, céljától eltántoríthatatlan, ugyanakkor fivérét szinte szerelemmel szerető, esendő és érzelemgazdag nő. A szerep lényege a *másság*, s Szorcsik Kriszta egész lényé hordozza a másságot. Az ő Antigonéja halk szavú, csak a végsőkig feszített helyzetekben kiabál, szemben Bíró József Kreónjával, aki többnyire hangos. Szorcsik Antigonéjának igaza van, Bíró Kreónjának nincs – sugallja a két szereplő közötti dialógusok hangereje is. A színész nő finom, mégis erőteljes mozgás- és gesztusvilága a szerepformálás legplasztikusabb kifejezőeszköze. Az, ahogy Polüneikészt lemosdatja, egyszerre rituális cselekvés, és a testvére elvesztése felett érzett düh, kétségbeesés, de a szeretetének is a kifejeződése. Vagy ahogy életéért Kreónnál esdekel, a rokon természetes gesztusával karolja át a férfit, s Bíró József karja először természetesen mozdul az ölelésre, de a gesztus megtörik: a két kéz mereven, a lány testétől eltartva lóg a semmibe. Boczárdi ilyen képekbe sűríti a drámát, ezek a gesztikus és nonverbális mozzanatok teszik nagyon maivá a klasszikus szöveget. Szorcsik Kriszta alakításának csúcspontja a barlangot jelképező sátor előtt a nézőknek háttal elmondott búcsúja, amely a monológ felépítésében és interpretálásban is tökéletesen kidolgozott, de a figura érzelmi hullámvásását még ebben a pózban is maradéktalanul megérezkíti.

Bíró József alakítása úgyszintén kiemelkedő. Ő a középszer tragédiájának megjelentetésére is képes. Amikor megjelenik, nagyhangú, biztos a dolgában, hiszen működik az államgépzet. Ám amikor por kerül a kerekek közé, azaz valaki jelképesen eltemeti a város ellenségének kikiáltott Polüneikoszt, úgy kezd viselkedni, mint egy gyerek: nyűszít a félelemtől, toporzékol a dűhtől, kapkodva handabandázik. Fiával való jelenetében felgyorsítva és sűrítettebben ugyanezt a folyamatot éli át. Az előadás során kalapja – amelyet kezdetben egyszerre hetykén és fenségesen viselt – gyűrött ronggyá válik, mert Bíró a figura leépülésének fokozatait az egyetlen, végig a keze ügyében lévő tárggyal való, folyamatosan alakuló kapcsolatában is érzékelteti.

Az előadás végén a halott és élő szereplők együttes tömege Kreónt mint valami tárgyat emeli, görgeti, forgatja, hempergeti a levegőben, miközben a király záró monológját mondja. Bíró József Kreónja megőrül, s e bukás az általa sírba küldöttek büntetése.

Nyugtalanító katarzis.

NÁNAY István