

Gerold László

## Kitalált nyelv

Euripidész (nyomán): Médeia(-körök) - Újvidéki Színház

A címül választott szókapcsolat abból a könyvből való, amelyet Florica Ichim román kritikusnő írt Tompa Gáborról, aki egy helyen megemlíti, hogy Andrei Șerban színháztörténeti jelentőségű *Antik trilógia*-rendezésében „... zenévé minősül az ógörög beszéd, a kitalált nyelv, mely csak a szavak zeneiségével hat a nézőre, mert néha a hangok, a hangzások jobban kifejezik a lelkiállapotokat, mint a szavak” (F. I.: *Tompa Gábor. Beszélgetés hat levonásban.* Pallas-Akadémia Könyvkiadó, Csíkszereda, 2004, 198.). Azért tartom hivatkozásra alkalmasnak mind a címmé tett szintagmát, mind pedig az idézett mondatot, mert szinte teljes mértékben vonatkozatható Tompa újvidéki *Médeia*-rendezésére, amelyben csupán néhány (ő?)görög szó és a helyzettől meg a szereplők közötti pillanatnyi érzelmi kapcsolattól függően változó intenzitású néhány felkiáltó szó hivatott kifejezni a tragédiát s a tragédiát kiváltó lelkiállapotot, illetve ezeknek kell(ene) hatniuk a nézőkre. Anélkül, hogy túl sok értelmét látnám bizonyos alkotáslélektani kutakodásnak vagy hipotéziseknek, azt hiszem, nem hanyagolható el a șerbani példa, amely alkalmasint Tompa ötletét indukál(hat)ta. S hogy Tompa megszívelte az általa (is) nagyra értékelt Andrei Șerban megoldását, az semmiképpen sem elítélendő, kivált, ha arra gondolunk, hogy az antik görög tragédiák előadása a derekukra tekert, vállukon átvetett fehér lepelben deklamáló színészek tolmácsolásában többnyire hótt unalmasra szokott sikeredni. Tompa mást akart, eleméntárisat és hiteleset, ami egyszerre megpróbálja felidézni a „valódi közösségi érzés”-t kiváltó antik színházi hagyományt, „amelyben szabad energiaáramlás folyik a résztvevők (a színészek, illetve a színészek és a nézők) között” (96) és ugyanakkor formáját tekintve újszerű, szokatlan. Egyszerre tradicionális és modern.

Hogy ez a szándék mit eredményezett, arról igencsak ellentétes vélemények fogalmazódtak meg mind a nézők, mind pedig az előadás kritikusai között.

Annak ellenére, hogy a drámairodalom történetében a görög mitológia talán egyik legdöbbenetesebb részlete, a gyermekgyilkos Médeia tragédiája napjainkig téma, feldolgozásra kerül(t) Euripidész-től az őt követő Senecán, a klasszicista/romantikus Grillparzeren, a fogalom jó értelmében vett bulvárszerző Anouilh-ön és az expresszionista Hans Henny Jahnn-on át a Médeia gyermekeiről író Per Lysander-Suzanne Osteni svéd szerzőpárossal, a mostanság felkapott ír Marina Carr-ral és vajdasági Végel Lászlóval bezárólag (kinek *Médeia tükre* című kétszemélyes, az idegenbe került [színész]nőről írt drámáját az Újvidéki Színházban mutatták be 1999-ben), a színházak napjainkig elég ritkán vállalkoztak a történet akár ó-, akár új(abb)kori változatának bemutatására. Újabban azonban felkapott téma a Médeia-történet, alkalmasint, mert újfent eluralkodott a bűn, melyről talán éppen ez a többszintű tragédia festi a legszörnyűbb képet.

Ha ebben a Médeia-orientált színházi trendben, melyet erősít a mostanság igencsak aktuális másság iránti elutasítás, sőt gyűlölet, keresnénk Tompa Gábor rendezésének „értelmét”, indokoltságát, akkor ezt elsősorban talán abban „az érzelmi ráhatás”-ban kell keresni, amelynek a fanatikus méretekkel öltő bosszú, gyűlölet kiváltotta tragédiára kell(ene) figyelmeztetnie, már amennyire egy színházi előadásnak lehet ilyen szerepe. Amit Tompa, bár érthetően nem vállalja a színház ilyen szolgálati szerepét, ha arról szól, hogy ha a színház „nem tesz fel fontos kérdéseket az emberi létről, ha nem nevel emberségre [...], nem készíten gondolkodásra, ha nem járul hozzá az egyén (nem a tömeg) felnőtté válásához, akkor elveszti értelmét”, ha nem teremt erkölcsi rendet, akkor célját téveszti – mégis csak szükségesnek, sőt elkerülhetetlennek tart.

Az elementáris rossz erejéről készített előadást (ahogy a színlapon áll: Euripidész nyomán) a rendező nem a szavakkal elmondott történet (ez az előadás kerekét mozgó Kronosz összefoglalójából megismerhető, felidézhető) tolmácsolására, hanem néhány alapszó (szerelem, bosszú, gyász, siralom, temetés, gyermekeim) ismétlésére, de főleg néhány, lefordíthatatlan, csak hangzás alapján „érthető” jajszó s felkiáltás (eii, oii, moii, meii, fiioo) hangszín és -erősség szerint változó érzelmi töltésű hangoztatására építi. Így kívánja kifejezni, érzékeltetni a lélek mélyéből feltörő tragikus életérzést. Tompa eljárása annak az ismert dramaturgi játékeladatnak a fordított változatára emlékeztet, amely során tíz szóból kell írni egy történetet, ő egy történetből választ ki néhány szót, felkiáltást, és ezek segítségével mondja el Médeia tragédiáját.

A próbálkozás kétségkívül rendhagyó és izgalmas színházi kalandot ígér. Ugyanakkor megkerülhetetlen a kérdés: mit kell(ett) feláldozni a különös koncepció működése érdekében? Mit nyerünk s mit veszítünk a hagyományos megjelenítéshez képest?

Ebben oszlanak meg a vélemények.

Az alapötörténet (ismerjük!) nem változik. Amint említettem, a történet váza meg- (de nem mindig) felismerhető. Hasonlóképpen felismerhetők a helyzetek és (nem mindig) a szereplők közötti kapcsolatok, viszonyok is. Két vonatkozásban azonban lényeges változtatás történt. Az egyik érthető, a másik már kevésbé. Érthető, hogy látjuk, s nem a Hírnökötől halljuk, hogy a gyerekek átadják az elhagyott Médeia „ajándékát” Iászón leendő, új hitvesének, s látjuk, amikor a tragédiát megállíthatatlanul elindító ékességek a bosszú eszközüvé válnak: a „szépszövésű peplosz” és az arany fejdísz a vetélytárs (majd a nő apjának) halálát okozzák. Ennek a fontos epizódnak a megjelenítése teszi indokolttá, hogy Euripidésszel ellentétben itt felkerül a szereplők jegyzékére Iászón új választottja, Kreón lánya, Glauké is. Kevésbé érthető számomra viszont, miért volt szükség Kreón és Médeia egyszeri drámabeli találkozását felaprózni. Euripidésznél Kreón és Médeia jelenete arról szól, hogy a korinthuszi király féltve lányát és leendő vejét Médeia bosszújától, aki „sok varázs értője”, kikergeti országából a „dúltszívű” nőt, majd engedve a nő könyörgésének, egy napi haladékat ad Médeiának. A jelenet drámai funkciója egyértelmű: kiűzetés, ami csak fokozza a nő bosszútervét, illetve a bosszú végrehajtásához szükséges egyetlen napnyi haladék megadása. Enélkül nem működne a tragédia. Azzal azonban, hogy mielőtt az Euripidésznél egyetlen jelenetbe sűrített találkozás lejátszódna, az előadásban Médeia és Kreón többször is szembesül, veszt intenzitásából a jelenet, s nem is érthető, milyen lehet ezt megelőzően a kettejük közötti kapcsolat. Tény viszont, hogy amikor a tragédia bekövetkezik, Kreón (az előadásban, nem a drámában) egy pillanatra szembe találja magát gyilkosával, tesz felé egy fenyegető mozdulatot, majd térdre rogy, s meghal. Ennek a pillanatnak kétségtelenül van helye az előadásban. Hasonlóképpen érthetetlen számomra Aigeusz és Médeia, illetve Aigeusz és Kreón sokkal többszöri találkozása, mint ahogy ez a drámában van. Bár, az is megfordulhat az ember fejében, hogy ebben a változatban Aigeusz valójában afféle rezonőr (erre utal néhány gesztusa és állandó kíváncsiskodó szemlélődése), s mint ilyennek, állandóan jelen kell lennie.

A következő, megkerülhetetlen kérdés: módosul-e, és ha igen, hogyan a tragédia szereplői közötti viszony, illetve változnak-e az egyes szereplők emberi jellemvonásai annak következtében, hogy szavak, mondatok, monológok és replikák helyett egymásra villanó tekintetekkel vagy könyörgő szemekkel, fenyegető, elutasító, esdeklő mozdulatokkal, vagy éppen szobormerev mozdulatlansággal, arcot eltakaró, archoz emelt vagy magasba lendülő kézmozdulatokkal „beszélnek” a színészek. A hangokra és gesztusokra redukált nyelv bénít-e, korlátoz-e, vagy a beszéddel azonos értékű-e?

Beszéd híján kétségtelenül szűkebb a színészi eszköztár. Ettől függetlenül azonban a jaj- és az indulatszavakat kísérő gesztusok segítségével sikerül a helyzetek javát (meg)érteni, nem mindig, de elég gyakran sikerül azonosítani is ezeket a drámabeliekkel, mert ezek a mindennapi emberi kommunikációból ismert alapesztusok. Sajátos, hogy Médeia (Búza Tímea m. v.) mellett elsősorban két epizódalak, a Dajka (Krizsán Szilvia) és a Nevelő (Giricz Attila) szerepköre bővül. Az előbbinek Médeiával folytatott „vitája” ölt drámaibb vonásokat. Kettejük jeleneteinek pontosan kidolgozott hang- és mozdulat-koreográfiája van. A Dajka előbb Médeiát körbejárva keresi a lehetőséget, hogy meggyőzhesse, hogy vitába szállhasson vele, majd amikor erre sor kerül, akkor arcába hajolva üvölti indulatszavakból szőtt érveit, már nem is a szemek és a hangok, hanem a két torokból süvöltve áradó lehelet küzd egymással, illetve amikor a Dajka belátja, hogy Médeiát nem sikerült meggyőznie, elnémulva, lehajtott fejjel ismeri be tehetetlenségét. A Nevelő gesztusai természetesen a gyerekek érdekében történő óvó, féltő mozdulatok, de teljes mértékben helyettesítik a szavakat. Az előadásban a drámához képest lényegesen módosul a Hírnök (Ábrahám Irén) szerepe és eszköztára. Euripidésznél szinte központi szerepet kap azáltal, hogy tőle tudja meg Médeia, és tudjuk meg mi is, hogyan zajlott le és ért tragikus véget az ajándékozási bosszúmanőver. Tompánál viszont, bár néma és (mert fehér bottal jár) talán vak is, fájdalmas felkiáltással és a földet botjával indulatosan, illetve kétségbeesetten üti-ve-ri, lényegében rezonőr szerepet kap. Akárcsak hol a fejéhez kapó, vagy a kezét fohászokodva magasba emelő, hol csak érdeklődéssel körbesétáló Aigeusz (Magyar Attila) is.

Mi a helyzet a drámában eleve rezonőr/kommentátor-szerepet hordozó Korinthoszi nők karával?

Funkciója lényegében nem változik, ahogy állandó hangsúlyos jelenléte is megmarad. Eszköztára, „megszólalási” módja azonban lényegesen módosul. Erre már színrejövetele is utal. A sötétből bemászik, inkább behömpölyög egy testekből álló felismerhetetlen, kibogozhatatlan massa. Nem tudni, kik és mik. Mintha holmi férgek, csúszómászók lennének, a fejlődés egy régi-régi stádiumából. Körbehömpölygik a játékeret, majd visszaérve kiindulópontjukhoz, bemutatják az emberré (pontosabban a nővé) válás evolúciós folyamatát: beöltöznek, ruhát öltenek magukra, cipőt húznak, piros parókát tesznek fel. Szövege a Karnak sincs, felkiáltó szavakat hallatnak kommentárként, de ennél lényegesebb a Karnak a játékeret keretbe záró állandó mozgása, illetve jelképes át-átöltözése. Fekete, sárga és piros színű köpenyt cserélnek, alkalmasint (ha jól értem, mert következetesség tekintetében némi fenntartásaim vannak) attól függően, hogy az irigység, a bosszú vagy a gyász kap-e domináns szerepet a történet és a

szereplők sorsának alakulásában. Legerőteljesebb drámai szerepe abban a jelenetben van a Karnak, amikor Médeia önmagával való vívódását – a játékkeret és a közepén álló címszereplőt körbezárva – indulatszavakat hörgöve illusztrálják, miközben egyre fokozódó gyorsasággal egymásnak sárga botokat dobálva érzékeltetik a nagy tetre készülő nő/feleség/anya lelki tusáját. Ahogy az előadás kezdetén, ahhoz hasonlóan a zárójelenetben is fontos szerepe van a Korinthoszi nők karának, de erről a jelenet leírásában később kívánok szólni.

A két új szereplő, Glauké (Elor Emina f. h.) és Kronosz (Ferenc Ágota f. h.) közül az előbbi hódító, szerelmes tekintettel, magakellettő mozdulatokkal a fiatal, szép, vonzó nőt, a boldog vetélytársat ábrázolja (egyetlen igazán drámai jelenete, amikor fölényesen mosolyogva, majd megvetően hátat fordítva – nem érdekel, kedvesem – szemléli Médeiát), Kronosz pedig a tovább! jelentésű embrosz! vezényszó ismétlésével az élőképszerű etüdökből szerkesztett előadás kerekét kaleidoszkópszerűen forgató játékmesterként a folyamatosságot teremti meg, és a ritmust diktálja. Hogy Kronosz nem olyan kívülállóként van jelen a történetben, aki előbb bemutatja a szereplőket, majd távirati stílusban ismerteti a történetet (egész Glauké és Kreón elpusztításáig), illetve bekonferálja, hogy pl. „Kreón számúzi Médeiát”, vagy „Médeia ajándékokat küld Glaukénak”, azt az új házasságot ünneplő jelenetben, ennek mintegy ellenpontjaként, előre jelezve a közelgő tragédiát, látjuk, amikor egyre többször és egyre gyorsabban, s ugyanakkor kétségbeesettebben ismétli, szinte már üvöltve a jelenetek cseréjét eszközlő tovább!-ot. Olvastam/hallottam több helyen Kronosz szerepeltetését ért kifogásokat. Szerintem nemcsak hogy nem rossz, hanem a választott előadás-koncepció működését egyenesen (kizárólag?) lehetővé tevő ötlet Kronosz szerepeltetése. Itt a görög mitológia szerinti legfiatalabb titán nem Weöres Sándor *Theomachiájának* „testetlen, se férfi, se nő, allegorikus lény”-ére (Koltai Tamás: *Kegyetlen a sors*. K. T.: *Színházi szívesség*. Noran Kiadó, Budapest, 2005, 282.) emlékeztet, aki a végtelen időt mozdulatlanságával jelzi, hanem ellenkezőleg, az időt örökös változással érzékeltető, kifejező szereplő. Emellett isteni származásával igazolhatja Médeia félisteni voltát, ami abban a jelenetben nyeri el igazi értelmét, amikor lefejt Médeia karjait megölt gyermekeiről, és kivezeti a gyerekgyilkos nőt a történetből, így helyettesítve a drámában Médeiát eltüntető sárkányfogatot, de hasonlóképpen nem konkretizálva azt, hogy Médeiával mi lesz, hová távozik (a halálba, vissza a mitológiába?), megválaszolatlanul nyitva hagyva azt a kérdést, hogy alakul további sorsa.

A recenzio megkülönböztetett témája természetesen a három főszereplő színpadi „sorsa” Tompa Gábor sajátos formanyelvet „beszélő” rendezésében. A legegyszerűbb képlet Kreóné (László Sándor). Királyi főlány,

gyermekét féltő aggodalom, majd kétségbeesés Glauké halála miatt – ezt fejezik ki pontosan a színész gesztusai és felkiáltásai. Sokkal bonyolultabb és kényesebb kérdés Iászón (Balázs Áron) és Médeia színészi ábrázolása.

Mivel az előadásban nem hangzik el a Dajka terjedelmes drámanyitó nagymonológja, amely részletezi Iászón és Médeia zűrös, vérrel, halállal teli múltját, kettejük előadásbeli kapcsolatát szinte enélkül kell bemutatni, s ez nem könnyű feladat elé állítja a színészeket, elsősorban Balázs Áront. Mintha nem lenne elegendő építőanyaga Iászónhoz, s ezért (vagy másért?) körvonalazatlannak tűnik. Érthető, hogy Médeiát gyanakvóan szemléli, az viszont nem derül ki, hogy Glaukéra miért néz szerelmes férfiként, mert valóban az, vagy csak megjátssza a szerelmet, ahogy ezt Médeiának állítja. Két jelenetben azonban félreérthetetlen. Akkor, amikor Médeiával vitatkozva előbb halkán próbálja meggyőzni, majd hangját felemelve fenyegeti, üvöltve érvel, szinte belehajol a nő arcába, s mindezt kifejező gesztusokkal nyomatékosítja, illetve amikor Médeia közli vele, hogy bele-törődik a férfi döntésébe, s ebből szinte idilli családi jelenet kerekedik, melyben mind a négyen szinte önfeledten boldogok, táncolnak, forognak, ragyognak.

Nemcsak a Iászónt alakító színész, hanem Médeia megformálója is nehéz helyzetbe került Euripidész szövege nélkül. S bár van néhány igen hatásos és erőteljes jelenete, mint a Dajkával, Iászónnal, Kreóonnal való vitája és Aigeusszal való egyezés, ahhoz, hogy Médeia bonyolult lelkét megismerjük, nagyon hiányzik az asszonyorsot a Karnak elpanaszoló monológja („Az összes ésszel bíró élőlény közül / legrosszabb sorsúak mi, asszonyok vagyunk...” kezdetű részlet; Kerényi Grácia fordítása), amit sem gesztusokkal, sem csupán felkiáltó- és jajszavakkal „elmondani” nem lehet, kivált annak, aki szövegszerűen nem ismeri a drámát. Hiába minden igyekezet, fáradság. Ha viszont ez a monológ nem része Médeia történetének, akkor nehéz tisztázni azt a fontos kérdést: miért öli meg gyermekeit? Azért, hogy fájdalmat okozzon Iászónnak? Elkeseredésből? Hogy megmentse a gyerekeket Glauké és Kreón halála miatti esetleges bosszútól? Megkímélje őket a későbbi csalódásoktól? Vagy hogy mindent elpusztítson, megsemmisítsen, ami őt Iászónhoz köti, amit ketten közösen teremtettek, s így álljon bosszút azért, mert a férfi másik nőért elhagyta őt, aki mindenét és mindenkit feláldozott ezért a kapcsolatért? Nyilván mindezek az indítékok közrejátszottak. Hogy legerőteljesebb az utóbbi, arra a gyerekgyilkosság pillanatában – miközben még eszeveszetten magához öleli kis halottait – Iászón felé sziszegő bosszúszó utal(hat). Ebben az előadásban, bár Búza Tímea különben erőteljes tolmácsolásában ez a mozzanat nem érződik, nem az idegen, a barbár kiközösítése (erre több előadás, illetve témavariáns épít), hanem mindenekelőtt az elhagyott nő megalázá-

sa készteni Médeiát a legborzalmasabb tetre, amit anya elkövethet: gyermekei meggyilkolására. Ezzel kapcsolatban egy látszólag jelentéktelen változás is figyelmet érdemel. Médeiának és Iászónnak nem két fia van, mint Euripidésnél, hanem fia és lánya. Az előadásban a gyerekek meggyilkolása nem leendő görög hősök halálát, hanem egy polgári család felbomlását jelenti. (Ide tartozik: a környezetre utalnak a vendég Carmelita Brojboui több évtized polgári viseletét vegyítő jelmezei.)

Ez a jelenet döbbenetes erővel fogalmazódik meg a színpadon.

Tompa Gábor rendezése, reményeim szerint a fentiekből kiderült, közel sem problémátlan előadást eredményezett (például érthetetlen az erőteljes drámai tömbök feldarabolása, olykor megfejthetetlen egy-egy jelenet rendeltetése, tartalmi helye és szerepe, s mintha nem lenne következetes a szereplők mozgása a padlóra rajzolt, akárha pókhálót vagy sántaiskolát - mindkettőnek lehet indokltsága - ábrázoló koncentrikus körökben és körszeletekben). Ugyanakkor azonban nem vitatható el számos részletmegoldás hatásossága (elsősorban arra a pillanatra gondolok, amikor Glauké halálát okozó peplosz lángra lobbanása előtt Médeia ujjából láng csap ki), illetve, hogy van néhány nagyszerű jelenete. Az utóbbiak közé tartozik elsősorban Glauké és Kreón halálának epizódja, a Korinthuszi nők karának mozgatása (koreográfus Lavró-Gyenes Ildikó), sokarcúsága (a helyzetnek megfelelően figyelnek, pletykálnak, vitatkoznak, kommentálnak, csodálkoznak - jelenlétük indokolt és állandó), a görög drámákban zömmel megoldhatatlan szerepeltetésének funkcionális működtetése, de mindenekelőtt a gyermekgyilkosság. Ennek leírása nélkül bármely recenzió hiányos (lenne).

A Glauké és Kreón halálát bemutató jelenet végére a Hírnök artikulátlan üvöltése és a Karnak a haldokló ember horkolásszerű, fuldokló rekedtes (lehetne egy elborzasztó látványt észlelő ember öklendező) hörgése tesz pontot. Pillanatnyi néma csend, döbbenet után a Korinthuszi nők kara fekete túllfátylat és szoknyácskát ölt magára, s a játékerteret körbejáró gyászmenetté alakul. Médeia előbb mozdulatlan, majd egy helyben állva körbeforog, mintha maga sem értené, mi történt, vagy mintha erőt gyűjtene a már elhatározott tett folytatásához. A neki hátat fordító két térdelő gyerek feláll, s elindul Médeia felé. Előbb - miközben a Kar, mint a (lélek)harang nyelve ütemesen jobbra-balra mozog - körbejárják anyjukat, majd szembefordulva vele megállnak előtte. Médeia mereven nézi őket - közben minden szereplő letérdel -, elfordul, nincs ereje megtenni, amit már előbb eldöntött. A gyerekek mintha félreértenék anyjuk bizonytalanságát, közelebb lépnek hozzá, és ölelő mozdulatokkal, szeretettel simogatni kezdik. Médeia letérdel, gyerekeit magához öleli, s behunyt szemmel ismétli (görögül): „ezek a szemek” - „milyen bársonyos bőr” - „nem tudom megtenni”, majd felkiált: „bosszúúúú!”. Ezzel mintha önmagát is figyel-

meztetné, mire készül. Feláll. Lassan leveszi magáról földig érő köpenyét, mellyel éppen úgy körüljárja a két gyereket, ahogy azok nem sokkal előbb körülsimogatták őt. Mintha óva/féltve szeretné rájuk borítani a saját testéről lefejtett szövetpalástot, amit lassan, gondosan rájuk gombol – mondhatnánk: az anya visszazárta magába, befogadta testébe gyermekeit! –, közben énekhangon, mintha altatná őket, két szót ismétel: „szerelem – gyász”. Amikor végez, a térdelő, fekvő tömegből kissé felemelkedik a karjait kérve felnyújtó Nevelő. Médeia – a két szót tovább ismételve – körbejárja a kabátszobrot, majd a nyak táján egy hirtelen mozdulattal megragadja – és megfojtja két gyermekét. Ebben a pillanatban a felállt Iászón vontatott, vonyító fájdalmas üvöltést hallat. Majd szembefordul a gyerekgyilkos Médeiaival, aki lihegve sistergi: „bosszúúúúúú”, Iászón pedig alig hallhatóan ismétli (elrettenve/bűnbánóan?): „gyermekeim”. Médeia a „köpeny” mögé lép, átöleli, néhány másodperc után megjelenik Kronosz, s míg elnyújtott vonatfüttyszerű hangot hallunk (indulni kell!), ez szomorú zenévé változik, lefejtí Médeia ölelő karjait, s valahová elindul vele. Médeia visszafordul, megpróbál visszalépni, meztelen karját a gyereksír felé nyújtja, Kronosz azonban – gyengéd határozottsággal – elvezeti...

A koncentrikus körök közepén – ami eddig Médeia kizárólagos helye, szűk (ön)köre volt – álló kabátsír körül a padlón fekvő szereplők felnyújtott, esdeklő karral fejezik ki fájdalmukat. A karok, Iászónét kivéve, lassan lehanyatlanak, majd néhány pillanat múlva az ujjak csettintgetni kezdenek: újra kezdődik az élet, erre figyelmeztet az egyre vidámabb zene. Közben a Hírnök feláll, odalép a kabátkoporsóhoz, kigombolja. A színészek elhagyják a színpadot, a fekete padlón csak a fehér körök látszanak, mint az előadás kezdetén, amikor a két szép és kedves gyerek (Ladistry Adrianna és Nikola) önfeledten sántaiskolázva fogadta a színpadra szerkesztett kör alakú nézőtéren helyet foglaló közönséget.

A kör bezárult.

Összeért a kezdet és vég.

Az élet megy tovább.

EURIPIDÉSZ: MÉDEIA

ÚJVIDÉKI SZÍNHÁZ

Rendező: TOMPA Gábor

Színészek: BÚZA Tímea, KRIZSÁN Szilvia, GIRICZ Attila, ÁBRAHÁM Irén, MAGYAR Attila, ELOR Emina f. h., FERENC Ágota f. h., LÁSZLÓ Sándor, BALÁZS Áron, LADISTRY Adrianna és Nikola, HUSZTA Dániel f. h., KÖRÖSI István, MIKES Imre f. h., MOLNÁR Róbert f. h., NÉMET Attila, PONGÓ Gábor f. h., VARGA Tamás f. h.

Tér: TOMPA Gábor–Carmelita BROJBOUI

Zenei válogatás: TOMPA Gábor