

A

magyar színháztudomány kortárs irányjai

Szerkesztette:

Balassa Zsófia, P. Müller Péter, Rosner Krisztina



PTE BTK Modern Irodalomtörténeti
és Irodalomelméleti Tanszék
Kronosz Kiadó

A magyar színháztudomány kortárs irányai

A

magyar színháztudomány kortárs irányai

Szerkesztette:
Balassa Zsófia
P. Müller Péter
Rosner Krisztina



PTE BTK Modern Irodalomtörténeti
és Irodalomelméleti Tanszék
Kronosz Kiadó

Pécs, 2012



Jelen elektronikus kiadvány a PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és
Irodalomelméleti Tanszék és a Kronosz Kiadó gondozásában
2012-ben megjelent nyomtatott kötet változatlan kiadása

pdf ISBN 978-615-6027-19-1

© Szerzők

© Szerkesztők

© Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék

© Kronosz Kiadó



Tartalom

Előszó	7
A SZÍNHÁZ TÁRSADALMI VETÜLETEI	9
Istókné Vámos Kornélia A szökésdrámák. Euripidész új tragédiastruktúrája	11
P. Müller Péter Színház és háború	19
Neichl Nóra Végjáték. Kleinkunst a haláltáborokban és a munkaszolgálatos lágerekben	29
Benczur Katalin A színészelőképzés szaktárgyi rendszerének kialakulása Szentesen	37
TEÁTRÁLIS TÉRFOGLALÁS	43
Rosner Krisztina „Légy a fényben” – színre vitt állatok	45
Balassa Zsófia Monodramák közléről. A mondráma mint antiutópia	54
Imre Zoltán „A magyar színházról és elméletéről” – 2012	67
Deres Kornélia A tudat játéka: újraírás a káosz felől. Észlelési sajátosságok Bodó Viktor rendezéseiben	77
Tóth Viktória Az avantgárdon innen és túl	85

PHILTHER PROJEKT	93
Fenyves Márk – Vincze Gabriella	
Modern tánc a modern baletben: Eck Imre <i>Az iszonyat balladája</i> című koreográfiájának mozdulatművészeti párhuzamai, 1961. (Pécsi Balett)	95
Schuller Gabriella	
Agy-baj. Bódy Gábor: Hamlet, 1981. (Győri Kisfaludy Színház)	102
Kiss Gabriella	
Operettrózsaszín és kaposvárszürke. Ács János: Munkásoperett, 1985. (Kaposvári Csiky Gergely Színház)	111
Jákfalvi Magdolna	
A szabadság oratóriuma. Jeles András: A mosoly birodalma, 1986. (Monteverdi Birkózókör)	118
Niklosz Krisztina	
Eszenyi Enikő: Heilbronni Katica avagy a tűzpróba, 1994. (Vígsház – Sátor)	123
Pereszlényi Erika	
Hudi László: Tragédia-jegyzetek, 1999. (Mozgó Ház Társulás)	131
Kálmán Mária	
Kovalik Balázs: Borisz Godunov, 2002. (Madách Kamaraszínház)	136
Kékesi Kun Árpád	
Egy operarendezés politikussága. Katharina Wagner: Lohengrin, 2004. (Erkel Színház)	144
Timár András	
Zsótér Sándor: Bánk bán, 2007. (Krétakör Színház)	150

Előszó

Amikor 1982. január elsején Pécsen létrejött a Janus Pannonius Tudományegyetem, a korábbi kétkarú (jogi és közgazdasági karból álló) Pécsi Tudományegyetem, valamint a Pécsi Tanárképző Főiskola összevonásával, s e lépés nyomán a Tanárképző egyetemi karrá vált, az alapítók egyikeként Bécsy Tamás nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy az 1983 szeptemberében meginduló egyetemi szintű tanár- és bölcsészképzés keretében mielőbb lehetőség nyíljon a speciálisabb szakmai érdeklődések kielégítésére is.

E szándék és törekvés nyomán az egyik, a magyar szak keretében és az Irodalomtudományi Tanszék bázisán létrejött specializáció, a Bécsy Tamás szakmai érdeklődésének is homlokterében álló színházi terület lett. Az 1986–87-es tanévben, azaz huszonöt évvel ezelőtt jött létre az akkori képzési rend keretében az a szakosodási lehetőség, amely a dráma „C” szak nevet kapta. Az alapító törekvése az volt, hogy főszakjuk/szakjaik mellett e specializáció révén a dráma és a színház iránt érdeklődő hallgatók többlet ismeretekhez és tapasztalatokhoz juthassanak a színháztörténet és -elmélet, valamint a színházi gyakorlat területén.

Az 1990-es évek elején a tantervi változások nyomán színházi specializációvá alakult a program, majd a 2000-ben létrejött Pécsi Tudományegyetemen a Bölcsészettudományi Kar Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékén ebből a specializációból alakult ki – a bolognai rendszerre való átteréssel – a magyar szakos alapképzésben (BA) a színháztörténet szakirány, a mesterképzésben (MA) pedig a színháztudomány szakirány.

A képzés kezdetektől meglévő célja értő és érzékeny színházi szemlélet kialakítása, amely – az angolszász tapasztalatokat követve – a történet/elmélet/gyakorlat egységben való szemléletét érvényesíti. A program történeti és elméleti ismereteket kínál drámáról és színházról, továbbá gyakorlati tapasztalatokat, készségeket nyújt a színházi cselekvésről. Az alapképzés (BA) mellett (után) a színházi szakosodás lehetősége a képzés teljes vertikumában jelen

van: a mesterképzés (MA) színháztudomány szakirányában és az Irodalomtudományi Doktori Iskola színháztudományi orientációjában is.

A színházi képzés évfordulója alkalmából a színházi program országos konferenciát rendezett, *25 éves a színházi képzés a Pécsi Tudományegyetemen: A magyar színháztudomány kortárs irányai* címmel 2012. március 23–24-én Pécsen, a Művészetek és Irodalom Házában. A konferencián a kortárs színháztudomány magyar képviselői tekintették át a szakterület időszerű kérdéseit. Az előadók egyik része a hazai színháztudomány meghatározó kutatóinak köréből került ki, az előadók másik csoportját pedig a színháztudománnyal foglalkozó doktori iskolai hallgatók adták.

A kétnapos konferencián huszonhárom előadás hangzott el, melyek többsége helyet kapott a jelen kötetben. Azok az előadások, amelyek elhangzottak, de itt nem olvashatók, részben időközben másutt megjelentek, részben az előadók akadályoztatása nyomán nem nyertek publikálásra kiérlelt formát.

Ezen a helyen is szeretnék köszönetet mondani a konferencia szervezésében közreműködő intézményeknek, a PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszéke, a PTE Irodalomtudományi Doktori Iskolája, az MTA PAB Nyelv- és Irodalomtudományok Szakbizottsága, az MTA PAB Irodalomelméleti Munkabizottsága munkatársainak, valamint a konferencia anyagi támogatásáért a Pécsi Tudományegyetemnek.

A legnagyobb köszönet a konferencia megszervezésében és e kötet megszerkesztésében döntő részt vállaló munkatársamat, Rosner Krisztinát, és tanítványomat, Balassa Zsófiát illeti, akiknek áldozatos és pontos munkája nélkül sem a konferencia, sem ez a kötet nem jöhetett volna létre.

Végezetül köszönet illeti azokat a színház iránt érdeklődő hallgatóinkat, akik huszonöt éve biztosítják a program működését, s akik közül a mostaniak ugyancsak aktívan kivették a részüket a konferenciával kapcsolatos tennivalókból.

Pécsen, 2012. szeptember 21-én, a Magyar Dráma Napján.

P. Müller Péter



A színház
társadalmi
vetületei



Istókné Vámos Kornélia

A szökésdrámák

Euripidész új tragédiastruktúrája

Disszertációs munkám fő témája és munkacíme: *Női sorsok, hérósz sorsok – női mitológiai alakok a görög eposzban és a színházi műfajokban.*

Elsősorban Szophoklész és Euripidész tragédiáinak vizsgálata alapján jutottam arra a megállapításra, hogy valamennyi tragédia hősnőt az áldozathozatali mód szerint tipologizálni lehet. Három alapvető nőtípust különböztettem meg: az *önmagát másokért feláldozó*, az *önmagát önmaga céljaiért feláldozó* és a *mindenki más önmaga céljaiért feláldozó* nőalak. Az egyes csoportok vezéralakjai: Iphigeneia, Antigoné és Helené – kiknek jelleme annyira különbözik egymástól, amennyire hősnők jelleme csak különbözhet, de közös bennük, hogy mindhárman pontosan tudták, kit miért áldoznak fel. Legyen az akár önmaguk feláldozása, hogy tetteik milyen következményeket vonnak majd maguk után és cselekedetük megítélése milyen lesz a későbbiekben. Ezeknek a tulajdonságoknak a férfi hősök sokkal kevésbé voltak birtokában, tetteiket sokkal inkább a jelen szükségletei, elvárásai, eszményei határozták meg. Amikor hősnek kellett lenni, hősök voltak, amikor uralkodni kellett, uralkodtak.

Ha a görög eposzokat nézzük, akkor azt látjuk, hogy a nőknek egyfajta árnyékszerep jutott, funkciójuk elsősorban a hős férfiak jellemének árnyalása volt, de jelenlétük ennek ellenére figyelemfelkeltő és meghatározó. Ebből a szerepkörből a drámában szakadnak ki, ahol a nő hősnővé lesz, és központi alakká válik.

Andromakhét például az eposzban utoljára még szeretett férje, Hektór mellett látjuk, de a hérósz halála utáni sorsáról már Euripidész drámáiból értesülünk: *Andromakhé, Trójai nők.* Az eposz keretein belül a nőalakok sorsa csak addig követhető nyomon, amíg azok szerepet játszanak egy hős életében. Minden esetben életben maradnak, mert esetleges halálukkal a hallgatóban megoszlaná a részvét érzése és áttevődne a figyelem az asszonyra. Hogy az Iliász mellett az Odüsszeiából is vegyünk példát: az egyik letragikusabb nőalaknak, Nauszikaának is tovább kell élnie életét a hős elhajózása után (VII. ének), mert ha a kihasznált, becsapott, épp kifejlődőben lévő női mivoltában

megalázott fiatal lány, aki beleszeretett az antik világ Don Juanjába, öngyilkosságot követne el, akkor a korabeli közönség esetleg sokkal kritikusabban ítélte volna meg Odüsszeuszt.

Jelen előadásomban Patroklosz alakját illetően nem bocsátkozom részletes elemzésbe, de az előbb felvázoltak alapján megkockáztatom azt a merésznek tűnő állítást, hogy az Iliászban szereplő Patroklosz valójában egy hősnő alakja. Minden jellemvonása, beszéde, társaihoz való viszonya, áldozathozatali készsége hősnői jellemvonásra vall,¹ de az előbb említett okok miatt egy nőalak halála nem lehetett témája egy héroikus költeménynek, nem lehetett volna Akhilleusz haragjának kiváltó oka, ezért volt tehát fontos, hogy Patroklosz férfi legyen.

A bevezetőben felvázolt három nőtípus közül kettőt mutatok be részletesebben: Helenét, aki mindenkit feláldoz saját céljai elérése érdekében és Iphigeneiát, aki pedig önmagát áldozza azért, hogy másokat segítsen hozzá céljuk eléréséhez. A tragikus triász harmadik tagjának, Euripidésznek a *Helené* és az *Íphigeneia a Tauruszok között* című műveit gyakran nevezik ikerdrámának (Euripidész 1984: 1018). Gajdos József az *Euripidész meglevő tragédiáinak kronológiája* című munkájában hivatkozik Schroederre és Bruhnra, akik a két mű közötti hasonlóságot boncolgatták. Shroeder mind tartalom, mind nyelv tekintetében igyekezett kimutatni a két mű közötti hasonlóságot, Bruhn pedig a Schroeder által felvázolt közös motívumok alapján bizonyította az Iphigeneia prioritását három szempontot alapul véve: elsőként Thoas és Theoklümenosz jellemét vizsgálva láttatta, hogy az egyiptomi király jellemében már fokozás van Thoaséhoz képest. Másodszorra az iróniát és a kétértelműséget vizsgálta a nőalakok szavaiban, ahogy azok rászedték a férfiakat: Helené beszédéről megállapította, hogy hosszabb, részletesebb, kidolgozottabb. Végezetül pedig a szavak ismétlései nagyobb gyakorisággal fordulnak elő a *Helenében*, amit később Arisztophanész gúny tárgyává is tett.

A jellemek vizsgálatához azonban az is hozzátartozik, hogy Thoas király sokkal kevesebbet van a színen egyiptomi társához képest, mindössze csak négy szereplővel beszél, míg Theoklümenosz hosszabb, majdnem háromszor annyi ideig van a színpadon és hat szereplővel folytat dialógust. Ebből következik, hogy róla egy sokkal árnyaltabb képet kapunk, a költő sokkal egyértelműbben láttatja tragikus összeomlását is.

Mindezek mellett, ami a két tragédiát leginkább összeköti, az a struktúra. Még hozzá egy olyan tragédia struktúráját láthatunk, amit Euripidész kezdett el először tudatosan alkalmazni, ez a *szökésdráma*. A szökésdráma kifejezéssel

¹ Különösen Bríszézis az Iliász XIX. énekében elmondott gyászéneke derít fényt Patroklosz valódi jellemére. (Devecseri 1974: 349–350. 287–300. sor)

ebben a kontextusban korábbi szakirodalmakban nem lehet találkozni, a terminust Karsai György vezette be, akinek ez úton is köszönöm a konzultációkat a definíció meghatározásában. A *szökésdrámában* tehát van egy főhős, aki a görög és római drámában mindig nő, egyetlen kivételtől eltekintve, ami nem más, mint Szophoklész *Philoktétesze*, de ennek a tragédiának annyira egyedülálló a drámaszerkezete, hogy azt külön előadásban kellene taglalni. Így tehát maradjunk annál, hogy Euripidész esetében mindig nő, aki otthonától távol, számára idegen környezetben él egy király fogságában, ahonnan mindenáron haza akar jutni. A dráma színpadi jelenében ez a kiinduló szituáció. Ezt követően valamikor a cselekmény folyamán megjelenik egy olyan személy, aki az otthonából, hazájából érkezik – Euripidész esetében ez mindig egy közeli családtag –, akivel egymásra ismernek és közösen szökési tervet dolgoznak ki, amelynek kivitelezése viszont minden esetben a hősnőre hárul, ami az őt *fogságban* tartó király ellen irányul. A terv nem más, mint egy csel, amelynek alapja a hazug szó. A szökés minden esetben sikeres, *deus ex machina* segítségével elhagyják az idegen helyet: megszöknek és hazatérnek.

Ez a struktúra tisztán alkalmazható, a *Helenére* és *A tauriszi Iphigeneiára*, kisebb-nagyobb kiegészítésekkel ki lehet vetíteni az *Auliszi Iphigeneiára* és az *Élektóra* is, aztán ismét csak tiszta formában öröklődik Menandrosz közvetítésével Plautus *Hetvenkedő katoná*-jában. E történetek ősforrását szélesebb perspektívában vizsgálva ott találjuk a homéroszi eposzokat, amelyek mind az epikus ciklus nosztosz-történeinek köszönhetik megszületésüket.

Az a legfontosabb, hogy ezek a szökésdrámák pozitív végkimenetelűek, pontosabban nem halállal végződnek. Jelen drámák esetében azonban mégis tragikus értékvesztésnek lehetünk a tanúi, amelyek – még ha első olvasatra nem is olyan feltűnő – tragikusabbak a halállal végződő drámáknál. Látszólag minden megoldódik, senki sem hal meg, így először talán érthetetlennek tűnik, hogy mitől tragédia. Euripidész pedig annak szánja és abban konszenzus van a filológusok között, hogy Euripidész mind közül a letragikusabb.

Elsőként, ha megnézzük az *Íphigeneia a Tauruszok földjén*-t, akkor a cselekmény szintjén azt látjuk, hogy az Auliszból Artemisz istennő által megszőktetett Iphigeneia most Tauriszban vendég-ölő papnő. A megszőktetés alatt azt értem, hogy az istennő az áldozati oltáron fekvő lányt egy szarvasra cserélte ki, megakadályozva, hogy Agamemnón feláldozza a lányát. Vendég-ölő papnőként Artemisz szentélyét őrzi, ez az otthona és helléneket készít elő az áldozatra. Ekkor egy jóslattól vezérelve megérkezik testvére, az anyagyilkos Oresztész és vele Püladész. A felismerési jelenet után, amiről Arisztotelész megállapította, hogy egymás után kettő is van (*Poétika* XI. 52b 7–8), az első, Oresztész Iphigeneiára ismerése követendő, jól sikerült, ellentétben a máso-

dikkal, Iphigeneia Oresztészre ismerésével, amely inkább csak egy szimpla bemutatkozás (*Poétika* XVI. 54b 34).

A felismerést követően Iphigeneia ismét képes lenne feláldozni magát, hogy megint csak egy családtagját megmentse, de Oresztész ezt nem engedti, így végül olyan cselet szőnek, amellyel mindhárman meg tudnak szökni Tauriszból és még a szent szobrot is magukkal viszik – pontosabban ellopják.

A dráma látszólag pozitív végkimenetelű, nem hal meg senki, nem áldozák fel Oresztészt és Püla-dészt, a testvérek egymásra találhatnak és elhajóznak. Mítől tragikus, hol az értékvesztés? Ha Oresztész Püladész életéért cserébe meghalhatott volna – amire egyébként vágyott: „*nem érzem rossznak, hogyha meghalok.*” (Euripidész: *Iphigeneia a Tauruszok között*. 692. sor) –, vagy Thoász király nyilait utolérték volna a szökevényeket, senki nem kérdőjelezte volna meg a tragédia mibenlétét.

Az első kérdés az lehet, hogy Iphigeneia valójában mire vágyott? Hazamenni? Hova? Kihez? Apja, aki fel akarta áldozni, halott, anyja szintén halott, a családi vérfürdőnek vége. Hiányzik az otthona? Hiszen gyűlöli a helléneket. Ezt ki is mondja: „*Hellászt, mely kivégzett, gyűlölöm.*” (Euripidész: *Iphigeneia a Tauruszok között*. 1187.sor) Ez a kijelentése nem kétértelmű, mint a többi Thoász királyhoz intézett szava. Ezt tényleg elhihetjük neki. Amikor korábban a görögök felől kérdezősködik, gyűlölettel beszél Helenéről, akit „*minden hellén átká*”-nak (525. sor) mond, Odüsszeuszra átkot szór: „*Csak vesszen el, ne érje otthonát soha!*” (535. sor), Akhilleuszt pedig gyötrőjének nevezi.

Mindezek ellenére mégis Argoszba vágyik? A válasz igen, hiszen kényszerűségből van e földön és szolgálja az istennőt: „*A kényszerűséget kell szolgálnom éberem.*” (620. sor), mondja a harmadik epeiszodionban. Azért az igazsághoz hozzátartozik, hogy a szidalmazottak közül Odüsszeusz még nem ért haza, Akhilleusz halott, Helenén és Menelaoszon pedig legszívesebben boszszút állna: „*Auliszt teremtve itt a másik Auliszért*” (358. sor)

Egymásra találásuk után új remény ébred a testvérekben: „*Együtt lehessünk végre mindig boldogok!*” (841. sor) – mondja Oresztész. Szökésük tervezésénél, amelynek kivitelezése Iphigeneiára hárul, Oresztész tanácstalanul, csak könyörögve fordul hozzá: „*mentsd meg szülői házunk, ments meg engem is: mert minden Pelopsz sarjnak vége van velem, ha az úrnő égi szobra nem lehet miénk.*” (984–986. sor) A lány gondosan fel is vázolja a tervet, testvére pedig engedelmesen félreáll az útból és hallgatja, hogy kinek, mikor, mi lesz a dolga.

Ez a jelenet pontosan megismétlődik később az azonos struktúrájú *Helené*-ben, amikor Menelaósszal készülnek Egyiptomból megszökni, de ott az aszszony még bravúrosabban úgy áll elő a tervével, hogy közben Menelaosz azt hiszi magáról, ő találta ki. Ez is annak a bizonyítéka, hogy a hősnők pontosan

tudták, melyik férfival hogyan kell bánni, hogy célt érjenek. Érdekeség, hogy míg mindkét esetben inkább a nők szorulnak rá a mentésre, illetve várnak egy hősöszra, aki megmenti őket, addig a valóságban még a férfiakon is ők maguk segítenek, akik egyedül nem boldogultak volna.

A *Helené*-ben Meneláosz egyenesen komédiába illő megoldásokkal rukkol elő, amikor hajótöröttként, nincstelenül, négyesfogatú hintóval tervezi a menekülést és az asszonynak kell rávilágítania tervének arra az apró szépséghibájára, hogy az a tengeren kicsit bajos lenne. Arról már nem is beszélve, hogy lova sincs. Oresztész ilyen értelemben nem próbálkozik, ő tudja és mondja: „*Ha cselre kell találni, a nők félelmesek*” (1032. sor).

Miután a szökési terv isteni beavatkozással sikerül, hazahajóznak. A *deus ex machina*ban Athéné kijelöli a jövőjüket: „*Vidd hát e földről, Agamemnón gyermeke,/nővéredet, s te már ne háborogj, Thoász*” (1473–1474. sor).

Iphigeneia tehát végre hazatérhet, Aulisz óta erre vágyott, ezért könnyörgött. Az Auliszban történtek kapcsán azonban megemlítem Arisztotelész kritikáját, aki jellemrajzi képtelenségnek mondta, hogy: „*Iphigeneia - miután apjához intézett szavaiban, majd egy zokogó fájdalomú dalban megátkozta Helené bűnét és az egész háborút - váratlanul a görög fensőbbség és hazafiság szónoki védőjeként szólal meg.*” (Falus 1980: 241) „*Iphigeneia olyan ügy érdekében vállalja a mártíromságot, amelynek galádságáról jelenetek sora győzte meg magának a drámának a szereplőit is.*” – írja Falus Róbert (Falus 1980: 242). A lány váratlan fordulata azonban nem jellemrajzi képtelenség, hanem miután látta azokat az úgynevezett hőszi értékeket, amelyeket előbbre valónak tartottak egy ártatlan, szűz lány életénél, rájött, neki itt nincs keresnivalója. Kiábrándult mindenkiből és mindenből, amiben hitt: apjából, Agamemnónból, Akhilleuszából és az általuk képviselt eszményekből. Innentől már csak egyetlen vágya volt, meghalni, méghozzá szabadon, önként. Ennek pedig az volt az útja, ha cselekedetét felajánlja apjának és a görögségnek, akiknek értékrendszerét megértette és ezáltal azt is, hogy ők viszont sosem fogják az övét megérteni.

A tauriszi Iphigeneia olyan helyzetbe került azáltal, hogy egy isten a szolgálatába állította, annak felszentelt papnője lett, hogy onnan már soha többé nem térhet vissza a civil életbe. Egy megváltoztathatatlan, örök helyzetbe. Erről a visszafordíthatatlanságról Walter Burkert írt több tanulmányt is, de elég csak Kasszandra példájára tekintenünk, hogy lássuk, mi lesz azzal, aki egyszer egy istenségnek – esetében Apollón – adja magát, aztán visszatáncol.

Amikor a *deus ex machina* a görög földön is Artemisz szolgálatába állítja Iphigeneiát, akkor ott annyival lesz jobb a helyzete, hogy a saját földjén Braurón szentélyében, tisztelettel övezve végezheti majd feladatát. De azért emlékezzünk, hogy korábban Oresztésznek írt levelében nem csak azt kéri,

hogy vigye el az idegen földről, hanem, hogy az oltártól is. „*Vígy Argoszomba, még a vég előtt, fivér,/ e barbár földről és az oltártól, ahol/ az istennőnek vándor-vért kell ontanom.*” (774-776. sor)

Ettől a funkciótól azonban többé már nem szabadulhat, kultikus személyisévé vált. Önként, szabadon kétszer is feláldozta volna magát, de az istennő mindkétszer *megmentette* és szolgálatába állította, amely által örökre le kellett mondania arról a vágyáról, hogy asszony és anya legyen.

A Taurisban hagyott Thoász királyról már kevésbé szólnak az elemzések, ő az, aki ellen a szökési csel irányult, akinek a végén Athéné parancsba adja, hogy a hellén nőkből álló Kart küldje haza és mindezek miatt ne háborogjon. Nem veheti üldözőbe szentélyének és városának megszenteltségtenítőit és meglópóit. Tragikumát fokozza, hogy Iphigeneiában tökéletesen megbízott, sőt: „*Városomra jól ügyelsz*” (1209. sor) – halljuk szegény király szájából, mire a lány kétértelműen válaszol: „*És a kedveseinkre leginkább*” (1210. sor). Nagy Imre drámaelméleti modelljét alapul véve jól látható, hogy szekunder nyelvi szinten a szereplők mást értenek ezen a mondaton (is). Iphigeneia a kedvesei alatt természetesen Oresztészt és Püladészt érti, míg Thoasz számára majd-hogynem egyértelmű, hogy itt órá gondol, de félénken azért rákérdez: „*Rám érted ezt ugye?*” (1211. sor) Itt egy olyan személyes, őszinte érzelmi megnyilvánulásnak lehetünk tanúi, amellyel Iphigeneia nem tud visszaélni és ez az ő hősnői jellemvonásából fakad. Számára ez érték. Nem úgy Helené számára, aki Euripidész későbbi drámájában azzal biztosítja szökési tervét, hogy Theoklümenosz királynak pontosan azokat a szavakat mondja, amiről tudja, hogy mindig is vágyott. Nem titkolta szerelmét az asszony iránt, és amikor az engedélyt kér tőle, hogy Meneláoszt méltón eltemesse – akiről, mint tudjuk, valójában hajótöröttként ott áll mellette –, azzal teszi még biztosabbá tervének sikerét, hogy fogadkozik, ha ezt megengedi neki, akkor utána: „*Olyan asszonyod leszek, amilyennek lenni kell a házában.*” (Euripidész: *Helené* 1408-1409. sor) Helené előtt tehát semmilyen érzelem nem volt szent, ő bárkit és bármit feláldozott azért, hogy célját elérje. Iphigeneia azonban Thoasz felé erre a megerősítésre nem volt képes. Ő elhallgatott.

Ritoók Zsigmond *A hallgatás Euripidész drámáiban* című tanulmányában fel is hívja a figyelmet erre a jelenségre. Meglátásom szerint Iphigeneia gyakori hallgatása, elhallgatása, vagy elhallgattatása két okból történik, ez pedig: a félelem (amire Ritoók is felhívja a figyelmet), vagy a tisztelet. Amikor Artemisz ünnepén történő emberáldozatoknak szörnyűségéről beszél és elhallgat, vagy amikor a Kartól kér hallgatást, hogy ne derüljön ki Oresztész ittléte, azt félelemből teszi. Thoas érzelmi megnyilvánulásakor azonban az általa felszínre hozott emberi érték iránt tanúsított tiszteletből hallgat el.

Áttérnék a két évvel később, Kr. e. 412-ben-ben bemutatott *Helenére*, ahol Theonoé, a jósnő kapcsán megint csak fontos szerepet kap a hallgatás-elhallgatás motívuma. Helené ugyanis rávette a jóst, hogy hallgassa el a király elől Meneláosz ittlétét. Ezzel azt kéri, hogy hazudjon – megszenteltségletlenülve a jósa intézményét – és csapja be testvérét, a királyt.

Theonoé drámabeli léte kulcsfontosságú a tragikumértelmezés szempontjából, tehát elfogadhatatlan az az állítás, amely alakját „*felesleges személy*”-nek mondja (Gajdos 1913: 62), illetve amely szerint a költő csak „*az Iphigeneia hatása alatt*” (Gajdos 1913: 62) hozta színre. A párhuzam természetesen igaz, de ne felejtjük el, hogy míg Iphigeneia az övéit, a hellén rabnőkből álló Kart kérte hallgatásra, addig Helené ezt egy jóstól, méghozzá az egyiptomi király jósatól kérte.

Theonoé léte nemhogy nem felesleges, de a tragikus végkifejletnek, Theoklümenosz végső összeomlásának egyik oka, aki nemcsak testvérehez, vagy a királyi hatalomhoz, hanem saját feladatához is hűtlen lett, elérulta az isteni és emberi világot összekötő legfőbb intézményt, hogy másokon, jelen esetben Helenén és Meneláoszon segítsen.

Elmondhatjuk, hogy Euripidész színpadán nem sok dicsérő szót hallunk az istenekről és a jósokról: „*rossz istenség*” (157. sor), „*istentelen istenség*” (203. sor), „*de most az úrnő szellemét kárhoztatom*” (380. sor) – itt egyenesen Artemisz szidalmazását hallhatjuk, „*Phoibosz engem, jós létére, léprevitt*” (711. sor), „*Istenségek, kiket bölcseknek gondolunk,/ éppoly csalárdak, mint elilló álmaink.*” (570–571. sor)

Megjegyzem, hogy Euripidész nem csak a szóban forgó drámákban mond éles kritikát. A *Bakkhánsnők*ben a jóslás mint intézményrendszer megszűnését láthatjuk, amint Teiresziasz kivetkőzik önmagából.

A *Helené* végkifejletét röviden összefoglalva azt lehet mondani, hogy Meneláosz, a trójai hős, hazaviszi magával feleségét annak a tudásnak a birtokában, hogy az egész háború értelmetlen volt. Egy fantomképért harcoltak és hulltak el a legnagyobb hősök, miközben a valódi asszony Egyiptomban rejtőzködött. Helené Egyiptomban egy családi romot hagy maga után, visszaélt Theoklümenosz vendégszeretetével, jóindulatával és szerelmével, annak hűgát pedig nemcsak arra vette rá, hogy hazudjon testvéreinek, a királynak, hanem arra is, hogy a hivatását, életét is adja fel.

Euripidésznel a *továbbélés* áll a központban, a bukás már végbement, az értékvesztés lezajlott: Ritoók Zsigmond a „*válság költőjének nevezi*” (Ritoók-Sarkady-Szilágyi 1968: 421). A kérdés, hogy milyen új eszközöket keres ennek az érzékeltetésére? A tragikum már nem merül ki a hős halálával. Mélyebb és megrázóbb tragikus ábrázolással kísérletezett. A halál mint tragikumépítő dra-

maturgiai eszköz kiiktatása már Szophoklész *Philoktétesz*ében is megjelenik, Euripidész viszont tudatosan kezdi alkalmazni. Egyes meglátásokkal ellentétben úgy vélem, hogy ő nem a tragédiát áldozta fel, ahogyan Falus írja: „*cserébe a leányért, tragédiáját kellett feláldoznia a költőnek*” (Falus 1980: 242), hanem nála a tragikum jelentése változik meg ezekkel az úgynevezett pozitív végkiemenetelű drámákkal. A mítosz és a mitikus hősök lefokozásával a dráma egyrészt tragikusabb lett, másrészt viszont utat nyitott az újkomédia felé, aminek alapjául szolgálhattak a művei.

Irodalomjegyzék

Antik források:

- Bolonyai Gábor (szerk.) (1997) *Arisztotelész Poétika*. (Ritoók Zsigmond ford.) PannonKlett
 Euripidész (1984) Helené (Kerényi Grácia ford.). In: *Euripidész összes drámái*. Európa Könyvkiadó
 Euripidész (1984) Íphigeneia a Tauruszok között. (Devecseri Gábor ford.) In: *Euripidész összes drámái*. Európa Könyvkiadó
 Homérosz (1974) Iliász, Odüsszeia. (Devecseri Gábor ford.) In: *Devecseri Gábor művei: Homérosz*. Magyar Helikon

Felhasznált irodalom:

- B.M.W. Knox (1972) Euripides' Iphigeneia in Aulide. In *World and Action: Essays on the Ancient Theatre*. Baltimore-London 175–194.
 Burkert, Walter (1931) *Greek religion*. United States of America Harvard University Press
 Falus Róbert (1980) *Az antik világ irodalmi*. Gondolat
 Gajdos József (1913) *Euripides meglévő tragédiáinak chronológiája*. 58–63. Kolozsvár, Stief Jenő és Társa Könyvsajtója
 Karsai György (1999) *A szép és a szörnyeteg*. Budapest, Osiris 221–428.
 Karsai György (1977) *Elektra vagy Klytáimnéstra?* Világosság 12, 746–753.
 Murray, Gilbert (1946) *Euripides and His Age*. Oxford.
 Nagy Imre (2007) *A többnyelvűség tapasztalatának dramaturgiai vonatkozásai*. In: Devescovi, Szilágyi, Vaderna (szerk.) *Kolligátum*. 296–313. Budapest Ráció
 Nagy Imre (2009) A negyedik modell? A drámai műfajokról és nyelvalakzatokról. In Jákfalvi-Kékesi Kun (szerk.) *A színháztudomány az akadémiai diszciplínák rendjében*. Budapest L'Harmattan Kiadó, 117–127.
 Ritoók Zsigmond (2009) *Vágy, költészet, megismerés*. Budapest, Osiris Kiadó 172–179.
 Webster, T.B.L. (1967) *The Tragedies of Euripides*. London.