

DARIDA VERONIKA

A mánia és a melankólia (másik) színpadán

Bakkhánsnők

Mániák

A *Bakkhánsnők*, Euripidész utolsó, legismertebb és legtalányosabb darabja az őrület színpadra állítása. A cselekmény alapmotívuma a mániás megszállottság, Dionüszosz híveinek ekasztikus tébolya, de a mű egészében, a tragikus végkifejlet felől nézve, legalább ennyire fontos szerepet játszik a melankólia.

A melankólia és a mánia éles elkülönítése és szigorú szembeállítás a későbbi korok találmánya, az antikvitásban ezek a kifejezések, valamint a mögöttük megbúvó jelentések, sokkal inkább egybefonódtak. A hippokratészi írásokban a „mánia” az őrület legáltalánosabb megnevezése,¹ amely egyaránt jelölhet szomorusággal és félelemmel együtt járó melankóliát, epilepsziát vagy dühöngő őrjöngést. Az ókori orvostudomány szerint többnyire valamilyen testi eredetű rendellenesség (például a fekete epe vagy más testnedvek rossz eloszlása) okozza a szellemi zavart. A mánia tünetei így nagyon sokrétűek lehetnek: ide sorolhatók az ekasztikus megnyilvánulások (néma gesztusokkal vagy hangos kiáltások kíséretében), a zihálás, a zaklatottság, a felgyorsuló szívverés, az erőteljes, fújtató vagy fuldokló légzés és kiváltképp a vad szemforgatás (mely a tragikus őrület, a megtébolyodás egyik jellegzetes szimptomája).

A tanulmány első részének egy korábbi változata megjelent *Jeles András és a katasztrófa színháza* (Kijárat, Budapest, 2014) című könyv függelékeként, valamint a Bergmanra vonatkozó részek a Gelencsér Gábor, Murai András (szerk.) *Bergman 100. Régi és új írások Ingmar Bergman művészetéről* (Gondolat, Budapest, 2018) című kötetben.

A „másik színpad” kifejezést Freud használja, a hisztériás beteg képzeletvilágának leírásakor.

1 Pigeud, Jackie: *Folie et cures de la folie chez les medecines de l'antiquité gréco-romaine*, Les Belles Lettres, Paris, 1987.

A mánia a test és a lélek harmóniájának felbomlását jelzi; azt a kibillenést, amikor a természetes életritmus – az érzékelés, az észlelés, a gondolkodás ritmusa – hirtelen megtörik: túlságosan felgyorsul vagy végtelenül lelassul. Az ideális egyensúly, az „arany közép” elvesztése, a mérték felszámolódása minden mánia, mely még legredukáltabb formájában (a katatón letargiában) is a mértéktelenség, az aránytalanság, a diszharmónia következménye.

Az *euthümiára* (a lélek nyugalma, a természettel egybehangolt létezésre) való törekvés az egész görög életszemlélet alapvetően meghatározza. A felhevült, lázas állapot (*hüperthümia*) és a mély lehangoltság vagy érzéketlenség (*düszthümia, athümia*) ritmusa eltér a természetes ütemtől. Az euritmiától – a természeti világ ritmusához való igazodástól, az ezzel együttrezonálástól – való eltávolodás ezért a lélek ritmuszavarához: kakofóniához vagy afóniához vezet. Ez is érzékelteti a ritmus a görög gondolkodásban betöltött, meghatározó szerepét (Platón szerint a ritmus és a dallam hatol be legjobban a lélekbe),² így maga az örület is leginkább zeneiségként – a klasszikus bolondság alakzatainak³ (demencia, melankólia és mánia, hisztéria és hipochondria) eltérő ritmusképletein keresztül – ragadható meg.

Fontos ugyanakkor – szintén az antik felfogás kapcsán – hangsúlyoznunk az örület kettős természetét: eredetének vizsgálatakor egyszerre találkozunk az emberi (testi, szervi) és az isteni eredetű bolondság gondolatával. Platón *Phaidroszában* azt olvashatjuk, hogy az isteni adományként ránk szálló bolondságból (az isteni megszállottságból, mániából) származnak az ember legfőbb javai.⁴ A platóni dialógus az ihletett örület négy fajtáját különbözteti meg: a profetikust, a rituálist, a szerelmit és a költőt. Minden örületnek megvan a saját, „adományozó” istene: így a profetikust ihlet Apollóntól, míg a rituális vagy misztikus megszállottság Dionüszosztól ered.

A *Bakkhánsnők* a dionüszoszi örületet, a kollektív őrjöngést, vagy úgy is mondhatnánk, hogy a tömeghisztériát ábrázolja. Az Euripidész darabjában megjelenő menadizmus, ahogy ezt Dodds *A görögség és az irracionalitás* című könyvében állítja,⁵ egy egykor valóban létező, kultikus szokás dramatikus felidézése. A „bakkheuein” szent rítusban való részvételt jelöl; egy olyan vallásos élményt, amely a férfiakat bakkhosszá, a nőket pedig bakkhauévá változtatja. A szertartás célja az ekstatisztikus állapot elérése, melyben megvalósulni látszik az ember önmagából való

2 Lásd Platón: Állam (Harmadik és Tizedik könyv), in *Platón Összes Művei II.*, Európa, Budapest, 1984, 188.

3 Foucault, Michel: *A bolondság története*, ford. Sujtó László, Atlantisz, Budapest, 2004.

4 „Legnagyobb javaink őrjöngésből (mániából) – de persze isteni adományként ránk szálló őrjöngésből – származnak.” (Phaidrosz [244 b]. In *Platón Összes Művei II.* ford. Kövendy Dénes, i. m. 742.)

5 Dodds, E. R.: *A görögség és az irracionalitás*, ford. Hajdú Péter, Gond-Palatinus, Budapest, 2002.

kilépése, az istennel való, vágyott egybeolvadása. Ugyancsak ezt az egyesülést – az istenség bekebelezését – szimbolizálta a kollektív tombolás csúcspontján egy állati test darabokra tépése és nyers felfalása, amely a hívek szemében a feláldozott és szétszaggatott Dionüszosz isten alakmása.

Az Euripidész által leírt szertartásban tehát egy ősi, barbár, ugyanakkor örökké ható, tudattalan törekvés, egyfajta ösztönkésztetés jelenik meg.⁶

Dionüszosz színpadai

Nietzsche, amikor *A tragédia születésében* a feledésbe merült drámai ősjelenség feltárására vállalkozik, elsősorban a dionüszoszi kar látomását vizsgálja. A kar tagjaiban végbemenő elvarázsoltság, megszállottság, átváltozás gyújtópontja itt Dionüszosz alakja. Ebben az olvasatban ő az egyedüli, tényleges színpadi főszereplő, akinek a többi alak legfeljebb csak más-más maszkját jelenítheti meg. Nietzsche fontos meglátását idézve: „A támadhatatlan hagyomány szerint korai formájában a görög tragédiának egyetlen tárgya volt csupán: Dionüszosz szenvedései, és a színpadnak hosszú ideig egyetlen hőse volt csak, Dionüszosz.”⁷

Nietzschénél azonban a görög tragédia fejlődése már Euripidész munkásságának idején lezárul, az ő dialektikus (már nem látomásokra és megszállottságra, hanem beszédre és racionális érvelésre épülő) dramaturgiája csupán az egykor rituális színház és dráma végső hanyatlását mutatja. Utolsó művének ambivalens értelmezésére – vagy értelmezhetetlenségére – Nietzsche is kitér:

*Legnyomatékosabban maga Euripidész tette kérdésessé saját irányzata értékét és jelentőségét a kortársai előtt abban a mítoszban, amelyet élete alkonyán vitt színre. Szabad-e léteznie egyáltalán a dionüszoszinak? Nem kell-e erőszakkal kigyomlálni a hellén földből? Dehogynem kellene, mondja a költő, ha lehetne: csakhogy Dionüszosz isten túl hatalmas, legokosabb ellenfelét – miként Pentheuszt a Bakkhánsnókben – váratlanul elvarázsolja, s e rontás okán Pentheusz maga rohan a végzetébe.*⁸

Nietzsche szerint az euripidészi lázadás önmaga és saját korábbi dramaturgiája ellen már csak a megkésett visszakozás lépése. Mire a szerző által feltámasztott, újra győzedelmessé tett

6 Dodds ezt így fogalmazza meg: „Ellenállni Dionüszosznak annyi, mint elnyomni az elemi erejét saját természetünkben; a büntetés a belső gátak azonnali és teljes leomlása, amikor is az elemi erők szükségképpen áttörnek, és a civilizáció elenyészik.” (Dodds, i. m. 219.)

7 Nietzsche, Friedrich: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. Kertész Imre, Európa, Budapest, 1986, 85.

8 Uo. 100.

Dionüszosz visszatérhetne ősi színterére, a tragédia színpadára, a görög tragédia már megszűnt dionüszoszi műfaj lenni. Ez ugyanakkor, Nietzsche szemében, egyet jelent a tragédia költészeti formájának pusztulásával (hiszen Dionüszossal együtt Apolló látomásos, álomszerű művészete is eltűnt a színpadokról). Euripidész korábbi dramaturgiájának győzelmével a színpadokat eluralta az érvelés szókratészi műfaja. A nietschei végkövetkeztetés szerint a dionüszoszi, tragikus művészet nyomai a későbbi korszakokban már legfeljebb csak a zenében – pontosabban: a zenei disszonanciában – őrződtek meg. Nem véletlen, hogy a *Bakkhánsnők* színházi újrafelfedezése többnyire vagy zenei átfogalmazást jelent (számos opera született a mű nyomán: H. W. Henze, G. F. Ghedini, Harry Partch, Daniel Börtz, John Buller – Philip Glass), vagy a színházi formák radikális újraértelmezésére tett kísérlet, amely a rituális, kollektív, ősi színházélményhez próbál visszatérni.

A *Bakkhánsnők* alapján született meg a '60-as évek új színházi mozgalmának, a performance és happening lázadó és gyakran kegyetlen dramaturgiájának egyik meghatározó műve: Richard Schechner és az általa vezetett Performance Group *Dionüszosz* 69 című előadása, amelynek hosszadalmas próbafolyamatairól Brian de Palma filmet is forgatott. Az – egyébként a csoport próbahelyén, egy garázsban bemutatott – environment⁹ esemény kezdő gesztusaként a Dionüszoszt játszó színésznő (!) meztelenül kiállt a nézők elé, és azt mondta: „Jó estét, a nevem Joan MacIntosh, és én egy isten vagyok.”¹⁰ A valótlanságnak ez a nyílt vállalása, a látszat és a „mintha-színház” tagadása teremtette meg annak a lehetőségét, hogy az előadás során „valós aktusok” jöjjenek létre, vagyis a közönség megérezze azt, hogy a színházi eseménynek igazi tétje, valódi kockázata van, nem csupán az előadók, de a nézők számára is. A nézők és a színészek között nem volt semmilyen mesterséges, elválasztó határ; nemcsak színpad nem volt, hanem még nézősorok sem, így a nézők valóban tevékenyen asszisztálhattak az estéről estére változó darab közös létrehozásában. A közönség olyan erőteljes, alakító tényezőjévé vált a közös játéknak, hogy egy esetben az is megtörtént, hogy Pentheuszt – azzal a szándékkal, hogy megmentse a rituális feláldozás alól, és persze azért is, hogy az előadást provokációjukkal még előbbé tegyék – az előadás során egy diákcsoport elrabolta. Ebben az esetben (annak érdekében, hogy mégse Pentheusz megmenekülésével érjen véget a darab), egy beugró néző vette át a túsul ejtett színész szerepét. Ez a példa is mutatja, hogy a Performance Group előadása ahhoz a kultikus, ősi színházélményhez próbált visszatérni, melyben a nézők és a játszókat valamennyien egy közös térben és időben, kölcsönösen

9 Schecher maga definiálja így az általa létrehozott előadásokat. (Schechner, Richard: *Environmental Theatre*, Hawthorne Books, New York, 1973.)

10 Schechner, Richard: *A performance*, ford. Regős János, Múzsák, Budapest, 1984, 29.

megtapasztalt, rituális esemény résztvevőiként fogták fel saját, minden esetben valóságosan is megélt szerepüket.

A *Bakkhánsnők* egy másik, emblematicus színpadra állítása¹¹ – amely már az eredeti drámai szöveghez nyúlt vissza, habár azt számos vendégszöveggel kiegészítve és aktualizálva – Klaus Michael Grüber 1974-es előadása, amelyet a berlini Schaubühne legkiválóbb színészeivel mutatott be (Bruno Ganz, Edith Clever, Michael König), a Kunsthalle hangárszerű terében. A színpadkép két képzőművész: Eduardo Arroyo és Gilles Aillaud közös munkája volt; a kollektív alkotás nagyszerű példája, ahol a két gyökeresen eltérő művészi vízió egyetlen célt szolgált: a rendezői elképzelés – Grüber akkor kezdődő *Antikenprojektjének* – leghitelesebb megvalósítását. A művészek egy üres, decentralizált térben, egymástól markánsan különböző, anakronisztikus elemek kombinációját hozták létre: így válhatott az előadás a derridai elkülönböződés (*différance*) poszt-dramatikus színpadi megjelenítésévé. Grüber rendezése elsősorban a jelenkort az antikvitás eszményétől, a klasszikus görögségképtől elválasztó, áthidalhatatlan távolságot hangsúlyozta.

Ez a *Bakkhánsnők*-interpretáció évtizedekkel később Mathias Langhoff számára is megkerülhetetlen referenciát jelentett, amikor 1997-ben, a Görög Nemzeti Színház felkérésére, színpadra állította Euripidész művét.¹² Ezt a bemutatót hosszadalmas, nyolc hónapon át tartó előkészület és próbafolyamat előzte meg. A bemutatóra az egyik legautentikusabb helyszínen: az epidauroszi színházban került sor, a színpadtér azonban itt is, hűen a grüberi előzményhez, anakronisztikus és eklektikus volt. Szemben Grüber csupasz, meghatározatlan, fehér terével, Langhoff egy telített, telezsúfolt, színes térben gondolkodott, melynek közép-pontját (a darab instrukciónak megfelelően) Szemelé sírja alkotta. Az előadás egyik nagy újítását a zene jelentette: afrikai, törzsi zenék adták a kardalok alapját. A rituális zene már nem a civilizált nyugati világból vagy annak bölcsőjéből, hanem Afrikából érkezett. Az egész előadásban végig jelen volt egyfajta sámánisztikus, démonidéző jelleg: Dionüszosz első megjelenésekor, meztelenül és bikamaszkot viselve (amely leginkább Klee festményeire emlékeztetett), négykézláb mászott be a színpadra, és egész színpadi jelenlétében végig megőrződött egyfajta bestiális jelleg, mely a természeti népek istenképét tükrözte.

11 Erika Fischer-Lichte, aki az 1968–77 közötti éveket a *Bakkhánsnők* évtizedének nevezi, behatóan elemzi Schechner és Grüber rendezéseit, amelyeket a „performatív fordulat” legjelentősebb eseményeinek tart. (Lásd Fischer-Lichte, Erika: *Theatre, Sacrifice, Ritual*, Routledge, London-New York, 2005.)

12 Érdemes megjegyezni, hogy erre a rendezésre a Görög Nemzeti Színház a korábbi *Bakkhánsnők* ismeretében először Grüberet kérte fel, ő azonban más irányú elfoglaltsága miatt nem tudta elvállalni a felkérést.

Bergman-variációk egy témára

A *Bakkhánsnők* talán legjelentősebb újraértelmezője Ingmar Bergman volt, aki a '90-es években háromszor is színpadra állította a darabot: először kortárs operaként, majd televíziós játékként, végül a stockholmi Damaterben a drámai művet rendezte meg. Érdeemes megjegyeznünk, hogy Bergman a mű iránti érdeklődése még korábbra, egészen a '70-es évek végére nyúlik vissza, amikor a művész önkéntes száműzetésbe vonulva, elhagyja Svédországot, és előbb Párizsban, majd Münchenben rendez. Ezekben az időkben egyre behatóbban foglalkoztatja Euripidész utolsó műve – nem véletlenül, hiszen Bergman a '80-as évektől kezdve mintha folyamatosan utolsó rendezésére készülne.¹³ Önéletrajzi műve, a *Laterna magica* végső fejezeteiben is megjelenik a görög színház záróakkordja.

*Euripidész, a darabépitő, idős korában száműzöttként élt Makedóniában. A Bakkhánsnőket írja. Megszállottan épít, falazza egymás mellé a téglákat: ellentmondásokat ellentmondások mellé, hétköznapiakat a szertartások mellé. Belefáradt már a moralizálásba, belátja, hogy a játszmát az istenekkel végleg elveszítette. A kommentárok az öregedő költő fáradtságáról beszélnek. De ez nem így van. Éppen ellenkezőleg. Euripidész súlyos szobrai az embereket ábrázolják, az isteneket és a világot kegyetlen és értelmetlen mozgásban az üres ég alatt.*¹⁴

Az idézetből pontosan látszik, hogy Bergmant elsősorban Euripidész radikális kivonulása, elkülönülése ragadja meg. Értethető okokból, hiszen a svéd rendezőt hosszú pályafutása során sehol nem érte annyi negatív, teljes meg nem értésről tanúskodó kritika, mint a müncheni Residenz színházban. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy Bergman mintegy provokálja is a vitákat: „kellemetlen akarok lenni, bosszantó és beskatulyázhatatlan” – írja, miközben mindvégig a lehetetlent kísérti és kutatja („az én koromban a lehetetlen nem hagyja nyugodni az embert”¹⁵).

A keserű tisztánlátás évei ezek, amikor az idős rendező éles kritikát fogalmaz meg önmagával szemben, pontosan látja színpadi rendezéseinek konvencionálisitását, munkamódszerének mechanizmusát. Változtatni akar mindezen, túl akar lépni saját begyakorolt és biztos formanyelvén. Ehhez fontos inspirációt és ösztönzést jelent számára Euripidész művészi testamentuma, hiszen – ahogy Bergman megfogalmazza – „a *Bakkhánsnők* arról tanúskodik, hogy volt bátorsága széttörni az öntőformákat”.¹⁶

13 Utolsó műnek készült már a bergmani *A varázsfuvala is*, amelyet Balassa Péter *Csakhamar vagy sosem* című tanulmányában az „öregség művészetének” kiteljesedéseként elemez. (Balassa Péter: *A másik színház*. Szépirodalmi, Budapest, 1989.)

14 Bergman, Ingmar: *Laterna magica*, ford. Kúnos László, Európa, Budapest, 1988, 254.

15 Uo. 253.

16 Uo. 254.

Az „öntóformák széttörésére” tett kísérlet Bergman 1991-es *Bakkhánsnők*-előadása is, mely valójában ősbemutató, hiszen kortárs operaként (Daniel Börtz zenéjére) rendezi meg a művet. Mindeközben visszanyúl a hagyományhoz is: Dionüszosz – ahogy egykor a görög színházban – maszkot visel. Azonban ez nem a görög „proszópon” (mely egyszerre jelentette az arcot és a maszkot, s amelyet a görög színházi előadásban a színész mindvégig magán viselt), hanem egy ezüstös, fémes csillogású félmaszk, amelyet Dionüszosz első megjelenésekor még hord, de már első – emberi, halandó alakban történő – megszólalásakor levesz. A későbbiekben is hangsúlyos szerepet kap a maszk fel- és levétele: így a bakkhánsnők orgiasztikus tánca során lekerül az isten arcáról, de Agaué előtt, a végső felismerés pillanatában, Dionüszosz ismét maszkban jelenik meg. Azonban a maszk alatti istenarc sem tűnik valóságosabbnak: az erősen fehérre festett bőr és fekete ajkak nem mutatnak semmilyen emberi jelleget. Dionüszosz alakját mindeközben egy „hasonmás” is kíséri: egy fehér arcú, fekete ajkú, szarvat viselő (bikaszerű) néma táncos.

Ahogy már Dionüszosz hagyományos maszkja (sápadt-fehér maszk, hosszú haj) is erősen nőies jellegű volt, Bergman Dionüszoszt is női szereplő játssza: aki egyszerre képes nők és férfiak (Teiresziász, Kadmosz, Pentheusz) megigézésére. Pentheusszal Dionüszosz erős hasonlatosságot is mutat (valóban rokonoknak tűnnek), ugyanakkor Pentheusznak is megvan a saját „hasonmása”: egy embernagyságú rongybábú, akit a rituális őrjöngés során a bakkhánsnők darabokra szaggatnak. Bergman előadása tehát képileg mintegy megelőlegezi a darabban csupán a hírnök szavai által lefestett rémtettet: a véres és kegyetlen bakkhanáliát. Érdekes újítást jelent Bergman rendezésében az is, hogy a kórus szereplőit erősen egyeníti: mind a tizennégy nőnek megvan a saját egyedi sorsa és élettörténete, így a transz egyszerre a kollektív tombolás, valamint az istennel való személyes találkozás pillanata. A rajongók között a meztelen arcú Dionüszosz vakító fehér fényben tűnik fel: a bakkhák mind arca borulnak előtte (lehetetlen az Istennel szemtől szemben állni). Az utolsó szín során lassan kijózanodó Agaué viszont már a maszkos (rejtőző és kiismerhetetlen) Dionüszossal kerül szembe. Bergman interpretációjában a saját gyermekét megölő – öntudatlan mámorában szétszaggató – anya lesz a mű valódi, tragikus főszereplője. Agaué utolsó jelenete a „valódi látás”, a belátás pillanata: az elkövetett rémtetre való ráeszmélés, a tragikus felismerés. Agaué öntudatra ébredése, mámoros agyának kitisztulása egyben az átlépés mozzanata: az illúzió világából a valóság felé. Az előadásban ő lesz az egyetlen, aki valóban meg tudja tenni ezt a lépést: kívül kerül a bolondság világán, túllép az örületen, még akkor is, ha nyilvánvalóan az üresség, a semmi felé halad.

Szemben az operaszínpadok gyakran túlsúfolt díszletezésével, Bergman színpadi terét egy egyszerű, lecsupaszított, homokkal beszórt térség alkotta, amelyet elszórtan nagy kövek

határoltak. Ugyanakkor a fényeknek meghatározó szerep jutott: Dionüszosz érkezését kék, a palota lerombolását narancs-vörös, Pentheusz halálát szürke, Dionüszosz epifániáját vakító fehér világítás jelezte. A *Bakkhánsnők* eredeti, drámai változatának megrendezésekor, öt évvel később, Bergman még ennél is sokkal egyszerűbb, minimalista rendezői elvet alkalmazott: a szinte üres térben a drámai anyag megrázó erejét juttatta érvényre.

Euripidész szövegének hatása alól a mai napig nem tudja kivonni magát a néző, ha igazán, megszállottan figyel. Ezt az egyszerre letaglózó és lenyűgöző erőt a legszokatlanabb módon talán Luca Ronconi 1978-as prátói rendezése mutatta meg: ahol egyetlen női szereplő idézte-mondta fel az egész szöveget, egy fekete-fehér térben, s az árnyékok játéka vette át a „fényfestés” szerepét. Ronconi színésznője monológja során nem azonosult egyetlen szereplővel sem, hosszú magánybeszédében újrakonstruálta az ősi történetet, újraértelmezte azt. Valódi beavató színház jött így létre, azon kevés néző számára (mindössze huszonegyen fértek be egy-egy előadásra), akik végigkísérhették ezt a lassú és ünnepélyes, és ugyanakkor bizonytalan végkimenetelű és sikerű elsajátítási rítust. A képzelet színháza volt ez, ahol a színész teremtő képzelete mintegy „fertőzően”, azaz önálló képzetalkotásra ösztönzően hatott a hallgatókra.

Érdekes, hogy közel negyedszázad múltán Ronconi még egyszer megrendezte a *Bakkhánsnőket*: 2002-ben, a siracusai színházban. Ebben a valóban ősi színházi térben azonban egy sokkal konvencionálisabb előadás született. A színpadi tér itt eleve adott volt: hiszen a görög építészek belekomponálták a színpadot a tájba, amely minden esetben felülmúlhatatlan háttérrel nyújtott. Az üres színpadon Ronconi csak néhány kockaszerű követ helyezett el, mintegy a görög épületek (templomok, paloták, szentélyek) romjait jelezve. Ennek az előadásnak a főszereplője Dionüszosz volt, aki a darab elején valóban magányos és szenvedő alakként jelent meg. Ronconi Dionüszoszában nem volt semmi isteni vonás, egy robusztus, fiatal, hosszú hajú férfi volt csupán, aki mintegy ironikus gúnnyal nézte az általa manipulált, őrült vagy őrjögő tömegeket. Ez az előadás erősen kihangsúlyozta a darab komikumát (különösen a vakon botladozó Teiresziász, az öreg Kadmosz, az éretlen Pentheusz alakjában). A korábbi jelzésszerű díszletek ellenére az utolsó jelenetben Agaué valóban egy véres fejjel a kezében rohant be a színpadra, és Pentheusz véres, csonka testét is kiterítették a fehér oszlopromokra. Ebben az utolsó jelenetben, Agaué és Kadmosz kettősében – mialatt Dionüszosz, immár makulátlanul fehér köntösben, távozott – megjelent a valódi emberi fájdalom, az istenek által végleg elhagyott színpadon.

A melankólia mozdulatlan színpada

Jeles András a Művészetek Palotájában bemutatott¹⁷ *Bakkhánsnők*-rendezése Melis László operájának az ősbemutatója volt. A mindössze két alkalommal játszott mű kapcsán született kritikák az új zeneművet értékelték. Mi csupán a színpadi megvalósítás kérdését vizsgáljuk, amely nézetünk szerint legalább olyan radikális újraértelmezése a görögségképnek, mint Melis László zenéje. Az előadás – egyszerre változatlan és folyamatosan változó – színpadképét Jeles megragadó színpadi víziója alkotta: a szereplők csak felsejlettek a színpad elé feszített, áttetsző (vetítő) vásznon mögött, melyen az opera során mindvégig tengeralatti felvételek jelentek meg. Ez a rendezés szakított minden korábbi hagyománnyal, amely a *Bakkhánsnők* tomboló, lázas, eksztatikus, mániákus oldalát vizsgálta, és a melankólia felől gondolta el a cselekményt. A melankólia oka nem csupán a történet végkifejletében volt fellelhető (habár a *Bakkhánsnők* utolsó jelenete, Agaué és Kadmosz búcsúja, a görög tragédia fájdalmasan szép kódája), hanem elsősorban bennünk, a mű mai nézőinek világképében. Ugyanis végtelenül eltávolodtunk már az antikvitás eszményeitől, elvesztettük a megközelítésre, a megértésre való esélyt.

Jeles pesszimista – vagy inkább keserűen tisztánlátó – írásai szerint egy kifulladás kultúra túlélői vagyunk.¹⁸ Az emberi civilizáció és kultúrvilág már rég elsüllyedt (gondoljunk Atlantisz mítoszára), vagy ahogy a rendezés is mutatta, egy hullámsír alatt nyugszik. Az így „betemetett” szereplők voltaképp mind halottak voltak – akik mintegy a síron túlról üzentek nekünk, egy számunkra érthetetlen nyelven: hiszen Melis operája ógörögül hangozott el (az énekesek iPad-ről olvasták a szöveget). A kortárs néző pedig, akinek valószínűleg már többé-kevésbé homályos volt cselekmény pontos menete, a kivetítőn olvashatta az új fordítást. A teljes elidegenedés volt érezhető: énekes és szerep, néző és cselekmény között – nem is lehetett volna ez másképp, hiszen Jeles szerint nem színlelhetjük azt, hogy valóban vannak még nagy, mindenki számára ismert történeteink vagy mítoszaink. Szükségszerű, hogy a legvégletesebben eltávolodjunk a halottaktól, avégett, hogy ők legyenek azok, akik – épp az áthidalhatatlan távolság révén – üzennek majd felénk.

Jeles színháza nem törekedett az illusztrációra: a vetítés által moszatos-romossá változtatott énekesek nem tűntek emberi alakoknak, főleg mivel mindvégig, csaknem teljesen mozdulatlanok maradtak. „A mozdulatlan színház az egyedül igaz színház” – ezt a színház-utópiát valósította meg, Simone Weil és Pilinsz-

17 Az előadás bemutatóját 2013. október 22-én tartották a Művészetek Palotájában Budapesten (további előadás: 2013. október 24.).

18 Lásd Jeles András könyveit: *Büntető század* (Kijarat, Budapest, 2000), *Teremtés, lidércnyomás* (Kijarat, Budapest, 2006), *Főúr, fűzetek!* (Kalligram, Pozsony, 2007).

ky nyomán,¹⁹ Jeles színházi koncepciója. Ebben a színházban még a legkisebb mozdulat is – mint amilyen az előadás végén Pentheus lassú előrehanyatlása, bukása – elemi erővel hatott.

Ez a mozdulatlanág ugyanakkor a melankólia örökké változatlan, kővé meredt, stagnáló idejének a képmására is utalt, amely a cselekvésnek nem pusztán a hiányát, hanem a lehetetlenségét is jelzi. A melankolikus időfelfogás számára nem létezik az eleven jelen, csak a múlt visszaidézése. A melankolikus alaptapasztalat szerint már minden túl vagyunk, már minden megtörtént. A melankolikus ember számára nincs többé valós, őt megérintő történés, csak a visszaemlékezésben, az egykori történet újramondásában él.

Ez az időtlenség lengte be az operaelőadást, meghatározhatatlan volt, hogy milyen időben vagyunk. Egy biztos: a katasztrófa, a hajótörés, a mélybe süllyedés után. A halott szereplőkkel szemben – a szereplők körül és hátterében – a tengeri élővilág képe úgy tűnt fel, mint az emberi világnál ősbibb és elemibb világ.²⁰ A halak közönyös tekintete elfordult az emberroncokról, az ő életük – kimeríthetetlen gazdagságban, számunkra felfoghatatlan ritmusképlet és harmónia szerint szerveződve – tovább folyt.

Jeles előadása arra mutatott rá, hogy mi van a mélyben: az emberi civilizáció romjain a flóra és a fauna lassú térhódításának lehettünk tanúi. De arról hallgatott, hogy mi volt mindeközben a felszínen.

Végállapot

Az Ódry színpadon egy éve futó *Bakkhánsnők* (a most negyedéves fizikai színházasok vizsgaelőadása) szintén a melankólia és a mánia állapotainak metamorfózisait és egymásba alakulásait ábrázolja, de ehhez a tánc egyetemes nyelvét hívja segítségül. Táncelemek ugyan csaknem minden rendezésben szükségszerűen megjelennek (Jeles mozdulatlan színházának kivételével) – már csak a *mainaszok* (megszállott, őrjöngő, transzba esett nők) táncőrülete, szédült hisztériája miatt is –,²¹ azonban ritkán szer-

19 Ahogy Pilinszky írja a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című beszélgetésregényében: „Kedvenc gondolatom, hogy a művészet engagement immobile, mozdulatlan elkötelezettség, s a valódi dráma (ezt később Weil »füzeteiben« olvas-tam) drame immobile, mozdulatlan dráma. Olyan mozgás, cselekvés, mely leginkább a csillagok helycseréjére emlékeztet. Vagyis egyszerre mozgás és mozdulatlanág.” (In Pilinszky János: *Szép próza, Századvég*, Budapest, 1993, 160.)

20 Jeles saját melankóliájáról így ír: „Azt gyanítom, hogy az én *melankóliám* abban leli a magyarázatát, hogy nem elégedtem meg, *nem egyeztem ki* az emberi sorssal. Mintha *valakinek* lenni – jelentéktelen vagy éppen alantas beosztás volna.” (Jeles András: *Büntető század*, i. m. 177.)

21 A mánia és a hisztéria kapcsolatáról részletesebben: Darida Veronika: *Hisztériák*, Kijárat, Budapest, 2012.

vezik ilyen egységesen és átgondoltan az előadást. Nem öncélúak a mozdulatok és a gesztusok, pontosan érződik a rendező (Nagy Péter István) és állandó dramaturgja (Sándor Júlia) alapos szövegolvasata és értelmezése (amelyben még Karsai György Euripidész-interpretációi voltak a segítségükre, a klasszika-filológus gyakran rövid „beavató” előadást is tart a nézők számára). Így hűségesek maradtak a szöveghez (Devecseri Gábor fordítását használva), alig változtattak rajta, azt is csupán a színpadi mondhatóság érdekében. A darab tisztelete azonban itt nem eredményez egy halott múzeumszínházat. Épp ellenkezőleg, a fiatal testek újra élővé teszik a szöveget, dinamikával és feszültséggel töltik meg a monológokat és a párbeszédet.

Egy szinte teljesen üres térben vagyunk, ahol a legfontosabb színpadi elem egy zongora, és a színpad felett lógó óriáscsiljár. Ebben a ketrecszerű elemben foglal helyet az első (az isteni) Dionüszosz, aki kihívóan rövid bőrfelsőt és filteres alsót visel, miközben flegmán cigarettázik. Mintha dizőz lenne a húszas évek végének egy német bárjában (a színpadkép a *Babilon Berlin* sorozat világát idézi), a radikális változások korában, a közelgő katasztrófa előtt.²² A zenei betétek (zongora és cselló élő kíséretével) végig fontos szerepet kapnak a darabban, ahogy az elidegenítő elemek, így a mikrofon használata és a visszhangzó hangtorzítások is. Az előadás ügyesen elkerüli a hagyományos csapdákat, amelyek az istenség színpadra állítását (*deus ex machina*), a vakság és az öregség ábrázolását, a szexuális tombolás és kegyetlen következményének (Pentheusz széttépett testének) megjelenítését érintik. Minden esetben megmarad a pusztán jelzésszerű érzékeltetésnél. Sok a női szereplő (mindkét Dionüszosz, Kadmosz és Teiresziász), de ez evidens módon utal arra a szerepzavarra, identitásválásra, melyet nem csupán Pentheusz, de az egész társadalom megtapasztal. Pentheusz viszont (mindkét alakmásában) férfi marad, habár az a jelenet, amikor megszabadul férfi ruházatától, valódi felszabadulás számára. Eltűnik belőle az addigi merevség és feszélyezettség, végre öntudatra ébred, önmaga lehet.

„Két napot látok...” – ezekkel a szavakkal indul a főhős visszafordíthatatlan megőrülése, mely az addig elfojtott vágyak felszínre törését jelenti, valamint a minden társadalmi kötöttségtől és megfelelési kényszertől mentes, pusztá egzisztencia feltárulását. Pentheusz halála vagy ünnepélyes távozása, ahogy meztelen testtel, a két Dionüszosz által körbezárva (az egyik által csábítva, a másik által kísérve), lassan kilép az ablakon át a fénybe, az egyik legszebb jelenet.

Szintén feledhetetlen az a kép, ahogy Agaué rádöbben felfoghatatlan, rettenetes tetteire. Korábban már a bakkhánsnők tom-

22 Mindez felveti azt a kérdést (Erika Fischer-Lichte gondolataihoz kapcsolódva), hogy vajon lehetséges-e a mű teljesen apolitikus olvasata? Vagy mindig egy adott történelmi korra (esetenként saját korunkra) vonatkoztatjuk, és ebből adódik megrázó ereje?

bolásakor is láthattunk egy felszálló, lisztes port, így nem indokolatlan, hogy a megzavarodott anya az utolsó jelenetben tésztát gyúr a zongorán. Ezt a nyers, ragacsos tésztamaszkot illeszti saját arcára, miközben lisztfehér arcú apjával beszél. Aztán leveszi a vak, kiáltó maszkot, cafatokra tépi és a földre szórja, majd felszedi és kétségbeesetten próbálja újra egybegyúrni. Vagyis teljesen egyszerű gesztusok és hétköznapi tárgyak veszik át a megjeleníthetetlen borzalom képviselőtét.

Összegezve azt mondhatnák, hogy minden látszat (eksztatikus táncjelenet) ellenére, ebben az előadásban is nagyobb szerep kap a melankólia a mániánál. Megjelenik benne a tudás és a kegyetlenség melankóliája, hiszen Dionüszosz isteni mivoltában már első színpadra lépésekor pontosan tudja a végkifejletet, amelynek csupán a beteljesítése a feladata, a szükségszerű pusztítás véghezvitele.

„Rombolni kell”²³, ám ez egy pillanatig sem jár örömmel, az elkerülhetetlen megvalósítása sokkal inkább a kegyetlenség tisztánlátó és könyörtelen aktusa. Az emberi események, az általa előidézett sorstörténések, azonban az istent sem hagyják teljesen érintetlenül: Dionüszosz a darab végén Pentheusz egykori ruházatát viseli, mintegy a halott hasonmásává válik („sok alakja van az isteninek”).

Ekkora már túl vagyunk a melankólia és a mánia minden rendellenes (őrült, az istenek rendje ellen lázadó) tapasztalatán, ez már a szintiszta józanság pillanata, amely a tragikus belátás és elfogadás némiképp rezignált mozzanatát is magába foglalja: „így ért ez is, íme, a célhoz”.

Miközben, ahogy az előadásban felhangzó német dal utal rá, ez már az *Abschiednehmen*, a búcsúvétel gesztusa. Búcsú egy leltűnt kultúrától (a *Bakchánsnök* a klasszikus görög tragédia felszámolása), nincs tovább. Ami a rombolás nyomán marad, ahogy ezt a sístergő lámpaketrec is jelzi, az csupán a kiégés, az állandósuló végállapot.

23 Abban az értelemben, ahogy Blanchot ír a rombolásról: „A jelenlét mögött nincs, nem lesz és nem is volt semmi; a tartalom nélküli felejtés levált az emlékezetről: a dolgok soha, egy pillanatra sem bizonyosak. Két szónak, csupán két szónak, az utolsó vagy az első kettőnek, sikerül ide behatolnia, mint valami sejtelmesen zengő isteni szózatnak: *rombolni kell*.” (Maurice Blanchot: *Rombolni kell*, *Enigma*, 2012/72. 53. Kiemelés az eredetiben – D. V.)