

NÁRAY ISTVÁN

Oidipusz szenvedéstörténete

■ KÉT SZOPHOKLÉSZ-DRÁMA EGY ELŐADÁSBAN ■

Negyven évvel ezelőtt a Düszkolosz avagy az Embergyűlölő című Menandrosz-mű színre állításával kezdődött Ruszt József rendezői pályája – s nem mellékesen az Universitas Együttes léte. Ruszt az egyetemistákkal mutatta be 1964-ben Aiszkhülosz Oreszteiáját is, és a görög dráma kisebb-nagyobb megszakításokkal végigkísérte életútját. Euripidész Bakkhánsnőjét kétszer rendezte meg (Kaposváron 1975-ben és az óbudai Zichy-kastélyban 1982-ben), s az Antigonét többször választotta beavatósínházi programja egyik alapművének. 2000-ben, néhány éves alkotói csend után szintén görög klasszikussal – Szophoklész Philoktéteszével – tért vissza a színpadhoz, majd e zalaegerszegi munkája után, az idén Veszprémben a Labdakidák történetének tematikailag trilógiát alkotó tragédiái közül a két Oidipusz-dramát állította színpadra. Ha ezekhez hozzászámítjuk azokat az előadásokat, amelyek különböző módon és mértékben az arisztotelészi dramaturgia jegyében születtek (például Racine Berenikéje, O'Neill Amerikai Elektrája, Babits Mihály Laodameiája), akkor egyértelmű, hogy Ruszt igen erősen vonzódik a klasszikus témákhoz és formákhoz. Mondhatni: a rendező munkásságának ez a dráma világ alkotja egyik fő szálát.



Jelenet az Oidipusz királyból (középen Kolti Helga)

A másikat Shakespeare és azok a drámák, amelyeknek előadása „shakespeare-izálható”. Azt hihetnénk, hogy Ruszt szertartás-színházának alapját a görögöknél találta meg, hiszen a klasszikus drámák kultikus eredete és jellege több mint nyilvánvaló, de tudjuk: ennek az előadásformának a jellemzőit a shakespeare-i típusú drámák színrevitelekor dolgozta ki. Erre az ellentmondásra Mészáros Tamás a kaposvári *Bakkhánsőkről* írott kritikájában hívta fel a figyelmet, kimutatva, hogy az eleve rituális dráma ho-

gyan veti le magáról a ruszti szertartásszínházi elemeket, hiszen a kereszténység előtti mitológia nem ötvözhető a Ruszt-előadásokban megjelenő keresztény szemlélettel. Húsz év után azonban most az egy előadású összevont *Oidipusz király* és *Oidipusz Kolónoszban* igazolja: az ellentmondás feloldható.

Ruszt értelmezésében Oidipusz sorsa szenvedéstörténet, s mint ilyen, ábrázolható abban a formavilágban is, amely az ő szertartásszínházát jellemzi. A majd' húsz év különbséggel készült

két tragédia formálisan a hős életének két kitüntetett jelentőségű pillanatát merevít ki, de az első dráma oknyomozása éppen úgy, mint a második sorslezáró visszatekintése kiteljesíti Oidipusz életútját, amely a vétkezéstől a bűn felismerésén és a földi bűnhődésen keresztül a megtisztulásig vezet. E folyamat egyes szakaszai az arisztotelészi dráma és a passiójáték modellje alapján egyaránt leírhatók. A rendező egymásra kopírozza e két modellt, egyúttal időben kitágítja a mű világának érvényességi tartományát, s a kötött formájú szertartást megkapóan személyessé teszi.

Aiszkhülosz trilógiájával, az *Oreszteiával* szemben Szophoklészé lazábban egymáshoz kapcsolódó tragédiákból áll: bár az *Antigoné* tematikailag a két *Oidipusz*-dráma folytatása és lezárása, világképét tekintve elválik tőlük, ha úgy tetszik: önállóul. A filológiai és filozófiai kutatások kimutatták az *Oidipusz*-tragédiák szoros egységét, azt, hogy az *Oidipusz király* értelmezése elválaszthatatlan az *Oidipusz Kolónoszban* című drámáétól, ugyanis az utóbbi sok tekintetben visszamenőleg átírja az előbbit. A tudomány megállapításait azonban a színházi praxis egyáltalán nem vagy csak nagyon nagy késéssel – s akkor is többnyire torzítva – szokta alkotó módon integrálni. Ezért is nagy jelentőségű Bocskári László tavalyi *Antigoné*-rendezése, amely a mű színpadi hagyományait megújító, ugyanakkor a korszerű kutatások eredményei által is inspirált, szuverén művészi alkotás, illetve Rusztnak a két drámát egységben láttató, az előbbivel hasonló indíttatású *Oidipusz*-előadása.

A klasszikus tragédia XX. századi interpretációjának visszatérő alapproblémája egy látszólag előadás-technikai kérdés: mit lehet kezdeni a cselekmény, a cselekményesség, a mozgalmasság, a rendezői *trouvaile*-ok korszakában az olyan drámai művel, amelyben semmi sem a színen történik meg, mindent csak elbeszélnek? Másképpen: a tettek színháza mit kezdjen a szavak színházával? A lényegi ellentmondás azonban nem itt keresendő, hanem ott, hogy a mai kor emberének mi a viszonya a mítoszhoz, a kultuszhoz s magához a tragédiához. A kérdést bonyolítja, hogy milyen mítoszból beszélünk, hiszen az európai kultúrát mélyen átítatta a keresztény mitológia, amely gyakran elfedi az ezt megelőző korábbiakat.

Thorwald Dethlefsen az 1990-ben kiadott *Oidipusz, a talány megfejtője* (magyarul: Magyar Könyvklub, 1997) című tanulmányában igen érzékletesen mutatja ki a mítosz és a tragédia, illetve a görög és keresztény mitológia közös vonásait, s ezzel egyfajta kulcsot kínál a klasszikus tragédiák, így az *Oidipusz*-drámák előadásához is.

Dethlefsen megfogalmazásában „A tragédia kultikus esemény, amely elszakad a történet síkjától s ezzel együtt az emberközpontúságtól, és a szemlélődés síkjára lép, hogy szemmel láthatóvá tegye a lényegit, ami emberi cselekedet formájában rejtve marad. Minden vallás és mítosz – s természetesen tragédia – lényege az üdvözülés, az egésszé válás, a polaritás legyőzésének, a beavatásnak az útja... A tragédia üzenete: ha ember vagy, aki ebben a világban élsz, akkor van éned, amely arra kényszerít, hogy döntéseket hozz és cselekedj. Minden cselekedeted által bűnössé válsz – függetlenül attól, hogyan döntesz. Ez a bűn szenvedéshez vezet, mert éned egyoldalúságra van ítélve. Cselekedeteidből és szenvedéseidből tanulva azonban olyan belátásra jutsz, hogy végül képes leszel legyőzni énedet, és magadra találsz. Önmagad megismerése a célod, mert önmagad megismerése isten megismerése.”

Nincs szükség különösebben mély szövegelemzésre, hogy kimutassuk: a mítosznak és a tragédiának ez a megközelítése a két kultúrkör közötti egyezések lényegét fogalmazza meg. Akár nyelvészeti érdekességnek is tekinthető az a tartalmi vonatkozású megállapítás, hogy a görög nyelvben a tragikus vétséget és a bibliai eredendő bűnt ugyanazzal a szóval jelölik.

A teremtésmítoszokban egyértelmű polaritás jelenik meg, amelyben a férfi princípium a tudatot, a női a tudattalant, a for-

mát, a világit jelképezi. Ebből is következik, hogy a mítoszok férfi hősökről és a női elvekkel való összeütközéseikről szólnak. Az *Oidipusz*-drámák ebben az értelemben is mítoszalapúak. A klasszika-filológia ismert megállapítása, hogy ezek a művek nem egy valós vagy történelmi személy sorsát ábrázolják, hanem Oidipuszét, az emberét.

Filozófiai előtanulmányai során Ruszt arra a következtetésre jut, hogy Oidipusz csupán a szfinx rejtvényét oldja meg, amikor a kezdetben négy-, majd két-, végül háromlábú lényben az embert ismeri fel, s nem azt feleli: én vagyok az. Természetesen a dráma adott pontján ezt nem is tehetné meg, hiszen csak később, oknyomozása során tudatosodhat benne, hogy ő ugyanúgy vérferőtözés szülötte, mint a szfinx – aki ezáltal lényével, rejtvényével is az ő titkára utal –, de igazából csak kolónoszi búcsúja pillanatában azonosíthatja önmagát a mítosz és a tragédia általános emberfogalmával.

Dethlefsen tanulmánya az Oidipusz-mítosz értelmezéséhez két témában ad részletes eligazítást: a szfinx rejtvényének tartalmi kiterjesztésében és a drámában ábrázolt férfi-nő viszony kibontásában. Mindkettő sok szempontból összecseng Rusz konceptiójával, s lényeges elemét képezi előadásának. A négy-kettő-három számkombináció általánosságban az emberi élet szakaszait jelzi, azaz a gyerek-, a felnőtt- és az öregkort. Ugyanakkor a korabeli természetfilozófia törvényeit is kifejezi, ezek: a természetet alkotó négy elem, a világot átható dialektika kétarcúsága, valamint a háromszög mint az egyensúly fizikai alaptétele. Oidipusz sorsában ez a hármasság úgy jelenik meg, hogy a négylábúság a világ megismerésének, a gyerekkornak a szakasza, amely Laiosz megöléséig tart, a két lábón állás a férfikor, a döntés, az uralkodás, a cselekvés és ezzel együtt a bűnbeesés ideje, amelynek az önmegismerés, a megvakíttatás és ezzel együtt a belső tisztánlátás megszerzésének pillanata vet véget, míg a három lábón araszolás az öregség, az önmagunkkal való megbékélés, a megnyugvás és isten megismerésének a kora. Ennek alapján fonódik egybe az általános és az egyedi a veszprémi előadásban, ez magyarázza, hogy a dráma előadás-hagyományától eltérően Oidipusz szerepét nem idős, hanem ereje teljében, tehát életútja második szakaszában lévő színész alakítja.

A mítoszok világának kétarcúsága az istenatyja és a világyanya polarizálódásban fejeződik ki. Ez a kettősség az *Oidipusz*-drámákban is megjelenik, hiszen Oidipusz sorsát – az istenek akaratából – a teremtő Laiosz mellett Iokaszté határozza meg, aki anya és feleség egy személyben, azaz megtestesíti a férfi életben szereplő két női alapfunkciót. Oidipusz életében azonban még egy nő játszik kulcszerepet: Antigoné, a lánya, aki a második drámában kísérője, ápolója, önzetlen mindenese, képletesen a harmadik lába. Ő testesíti meg a női szerepek harmadik lényeges alakváltozatát, a testvért és gyereket egy személyben. Logikus döntés tehát, hogy Iokasztét és Antigonét Ruszt ugyanazzal a színésznővel játszatja.

Ezek után lássuk magát az előadást, amely Ruszt évtizedek óta használt s egyre egyszerűsödő szertartásszínpadán, a szárával a nézőtér felé mutató, fekvő T alakú emelvényen játszódik. Lényegében ezt a formát használta a Budapesti Kamaraszínházban rendezett Shakespeare-sorozatánál (*Othello*, *Hamlet*, *III. Richárd*, *Romeo és Júlia*), illetve *Bánk bánjánál* is, sőt az ott építészeti adottságként meglévő középső oszlop mint látványelem itt is megjelenik: a fekete háttérfüggöny közepén, a színpad szimmetriatengelyében egy keskeny fehér drapériát keretez, s ez a vakító felület önmagában vagy a rávetített vörös nap képével nemcsak a pesti oszlophoz hasonló térképző alakzat, hanem metaforikus tartalmakat is hordoz. Ez a szigorúan szimmetrikus, egyszerű tér szolgál mindkét tragédiához színterül. A szerkezet s ezáltal a tér mégsem teljesen statikus, ugyanis a T alakú emelvény szára felle mozgatható, ezáltal hol az emelvény részévé, hol rá vezető lejtővé válik.



Kolti Helga (Iokaszté), Gálffi László (Oidipusz) és Ferenczy Csongor (Hírnök Korinthoszból)

Mindkét drámának ruszti a „nyitánya”. Bejönnek a színészek, és a közönséggel szemben elhelyezkednek. Jelmezük mutatja, hogy kit játszanak, de még nincsenek szerepben. Velük együtt lép a színpadra két meztelen felsőtestű „fényíró”, akik kézi reflektoruk fénysugarával vezetik a néző figyelmét, kiemelik az előadás hangsúlyos pillanatait. Utolsónak civil ruhás fuvolás kíséretében nyolc-tíz éves forma kisfiú jelenik meg, akit Iokaszté (Kolti Helga) és a Kar nőtagjai levetkőztetnek, és a színpad előterében álló parányi medencében lefürdetnek. A gyolcsba tekert kisfiút felvezetik a dobogóra, hogy átadják a Pásztornak (Lukács József), aki továbbadja őt a korinthuszi Pásztornak (Ferenczy Csongor), aki a gyerekekkel együtt távozik, majd kiürül a színpad. Az előjáték a látottak alapján kettős funkciót tölt be: egyrészt utal Ruszt eddigi rituális előadásaira, amelyekben a színészek tablószerű beállása a színház színház voltát, illetve a szerepbe való belépés rituális gesztusát érzékeltették, másrészt – legalább némajátékban – felidőződik Oidipusz életének legelső szakasza, a „kiüzetés a paradicsomból”.

A Kar kezdi a tényleges drámát. Ez a kórus azonban nem thébai aggokból áll, hanem nők és férfiak, egészségesek és pestiseseek alkotják, akik zöld leveles ágakkal csapkodják a földet, s valami ősi, soha nem létezett rítus szerint siránkoznak, skandálják-éneklik azt, amit vezetőjük (Gazdag Tibor) „előimádkozik”. A három egymásra torlódott idősíkot újabb egészíti ki, amikor megjelenik és megszólal Oidipusz, azaz Gálffi László. A prehisztorikus, a görög és a keresztény mitológiára utaló kezdő kép

után a színész század- és ezredfordulónk jelenvalóságát hozza a színpadra. Mozgásában, hanghordozásában, beszédmódjában, egész alakításában hétköznapi és emelkedettség különöse keveréke jelenik meg. Egyszerre éli és tartja el magától Oidipusz figuráját. Gálffi királya kezdetben magabiztos, fölényes, egyszersmind leereszkedő is, csak annyira érzeteti hatalmát a többiekkel, amennyire a jóuralkodó-szerep ezt megköveteli. Magabiztossága ad erőt neki ahhoz, hogy a várost pusztító vész okát kiderítse, és a példás büntetés ígérését kihirdesse. Viselkedése azonban megváltozik, mihelyst megjön Teiresziasz (Háromszéki Péter), és felfedi a titkot.

Ruszt az *Oidipusz király* cselekményének lényegét képező nyomozást úgy jeleníti meg, hogy az előadás nem billen el sem a pszichologizálás, sem a krimi – a lehetséges megközelítések legegyszerűbb két szélsősége – felé. Bár ezek az elemek a drámából adódóan természetesen az interpretáció részét képezik, középpontban az egyéni életúton túlmutató, mitológiai alapú, misztériummá épülő sorstragédia áll. Ruszt és Gálffi Oidipusz megvilágosodásának folyamatát egy szenvedéstörténet állomásaként fogalmazzák meg. A nyomozás egyes fázisait a Kar megszólalásai erőteljesen szétválasztják, ezért a színésznek szakaszokból kell folyamatos szerepét építenie. Jól elkülönülő páros jelenetek (Oidipusz és Teiresziasz, Oidipusz és Kreón, Oidipusz és Iokaszté) születnek, amelyeket végül a thébai és a korinthuszi Pásztor vallomásának „nagyotálja” zár le.

A változó előjelű jelenetek pontosan tükrözik azt az ellentmondásos folyamatot, amely Oidipuszban lezajlik, hiszen viszonylag hamar megfogalmazódik benne a gyanú: ő volt apja gyilkosa. Érthetően igyekszik ez ellen bizonyítékokat találni, éppen ezért minden olyan esetben, amikor nem ártatlansága nyer megerősítést, ingerültté, már-már hisztérikussá válik. Ha csupán ennyi történe, az előadás megmaradna a pszichológiai realizmus szintjén. Ruszt azonban stílusosan is megfeszíti az előadást. A legérzékletesebb példa erre Oidipusz és Kreón jelenete, amelyben a király felelősségre vonja sógorát, amiért az fondorlatosan trónjára tör, s ehhez felhasználja Teiresziaszt és a delphoi jóslatot is.

Gálffi realista eszközökkel fejezi ki indulatait, ezzel szemben Szakács László Kreónként koreografikusan kidolgozott stilizációval él. Gálffi természetes hangon, de indulatosan pöröl, vádaskodik, Szakács irreálisan magas hangon, a szavakat szinte szótagokra tördelve, tagoltan artikulál – mintha értelmi fogyatékoshoz beszélne. Jobb lábát előretéve, harántterpeszben áll. Mozdulatai szögletesek, hüvelykujjait természetellenesen kifeszíti, s vagy bal karját szorítja le, és jobbával gesztikulál, vagy mindkét kezével igyekszik nyomtatékosítani mondandóját. Beállásai egyiptomi falképek pózaira emlékeztetnek, összhangban Ruszt többi előadásával, ebben is igen gyakoriak a képzőművészeti idézetek. A két színész elvéve kerül test-test kapcsolatba egymással, Kreón leginkább átlósan Oidipusz mögött helyezkedik el – ezzel is az egyiptomi utalást erősítve. Ez a beállítás lehetetlenné teszi a naturalista konfliktuskezelést, s mivel az érvek összecsapása elsősorban a szavak szintjén folyik, a kettős jelenet dramaturgiai csúcspontja teátrális csúcsponttá is válik, amikor a két színész testi mivoltában is egymásnak feszül.

Ennek a jelenetnek ellenpontjaként Oidipusz elmeséli Iokaszténak – egyben önmagával is vívódva –, hogy miként cseperedett fel Korinthoszban, hogyan találkozott a hármaskeresztútnál egy utazóval, akit szóváltást követően megölt. Ekkor már mélyen belefészkel a gyanú, hogy ő a thébai király gyilkosa, és Iokaszté is sejti vagy inkább tudja, mi az igazság. De még egyikük sem akarja kimondani, amitől retteg. Ruszt ezt a jelenetet szintén elemeli, de úgy, hogy a helyzet nagyon is realista. A pár a T-emelvény szárán szeretkezik, s eközben hangzik el a király vallomások töprengése. Mire eljutnak a csúcspontig, leereszkedik alattuk a dobogó. A történetmesélés közege és hangneme intim, ugyanakkor a két ember közötti képtelen szituáció az aktus hevében – az önvád megfogalmazásával párhuzamosan – mindinkább egzaltált, többértelmű és végzetes lesz.

A tragédia végkifejlete előtt, amikor Oidipusz minden kétséget kizáróan megbizonyosodik bűnösségéről, a Kar tagjai földre borulva, öklükkel ütemesen a padlót verve, szinte transzban, primitív népek szertatásaiból ismert módon ritmizálják a szöveget, mintegy előkészítve a kettős tragédiát. Iokaszté öngyilkosságát Ruszt megjeleníti. A Hírmondó (Cservenák Vilmos) a színpad elején közvetlenül a közönséghez fordulva meséli el a palotában történeteket, közben az emelvény szára felett lezuhan egy kötél, megjelenik Kolti Helga, széttépi magán a ruhát, s amikor a Hírmondó bejelenti, hogy „megláttuk a királynét”, a színésznő egyértelműen félbebillenti a fejét, és összecsapkodik. A félmeztelen test lassan csúszik le a lejtőn. A rendező nem illusztrál, hanem elcsúsztatja a szó és a tett időbeliségét, ezáltal plasztikusvá varázsolja a tragédiát, de egyszersmind elkerüli a naturalisztikus megoldást.



Szegedi Gábor felvételei

Oidipusz Kolónoszban. Presics Tamás (Thészeusz) és Gálffi László

A megvakított Oidipusz megjelenésekor viszont a rendező naturalista eszközökkel él: Gálffi tépett, földig érő, vértől izmosos fehér ingben, bozontos hajzattal és szakállal, vértől lucskos, sötét szemeödröckkel lép az emelvényre. A színész kinézete és tartása Csontváry egzaltált rabbiáit idézi. A helyzet életveszélyes: a kép a mai nézőből óhatatlanul nevetést, kedvező esetben kuncogást vált ki, a kérdés az, ami e jelenet előtt történt, illetve az, ahogy a színész a búcsúját elmondja, ellensúlyozhatja-e ezt a primer nézői reakciót. Gálffi László végső monológja megrázó színészi teljesítmény. Oidipusz panasza egy pillanatra sem válik (színészi) önsajnálattá, Gálffi a pátosz és az egyszerűség, az érzelem és a józan, hideg távolságtartás különös keverését egyesíti alakításában.

Az első rész végére ismét benépesül a színpad, minden szereplő bejön, a fuvolás is a kisleányával. Gálffi a színpad elejére megy, s az eredetileg a Karnak szánt mondatokkal fejezi be a drámát: „Itt a híres Oidipusz, / Ki a Nagy Talányt megoldta... / Senki hát halandó embert, ki e földön várja még / Végső napját, ne nevezzen boldognak, míg élete / Kikötőjét el nem érte bánat nélkül, biztosan.”

Az *Oidipusz Kolónoszban* is a szereplők felvonulásával kezdődik, ezúttal azonban négy kisgyereket – a király gyerekeit (Antigoné, Iszméné, Polineikész és Eteoklész) – vezet egy aggastyán (Háromszéki Péter). Az első részből ismert kisleány is leül a színpad előterében, a kis medence helyén lévő zsámolyra, a fuvolás átadja neki a hangszerét, majd távozik. Csak a Kar és a fiú van a színen, amikor megjelenik fenn, hátul Antigoné és Oidipusz.

Mielőtt ténylegesen elkezdődne a második dráma, hosszan áll egymással szemben a vak és a gyerek. Ha úgy tetszik, az idős ember és gyerekkori alteregója. A kép számos régebbi Ruszt-előadásból ismerős, de Bergman *Varázsfuvoláját* is felidézi.

Az *Oidipusz Kolónoszban* az öregkori megbékélés, megnyugvás klasszikus példájaként él (ha egyáltalán él) a köztudatban. Ruszt úgy hangszerelte át a művet, hogy a tragédia lényegét nem másította meg. Az első darabhoz képest ez szatírtá- téknak tűnik. Kolónosz a demokrácia és a béke terrénuma a viharvert, vad, harcos Thébához képest. Ez fejeződik ki a két Kar ábrázolásában. A kolónosziak finomkodó mozdulatokkal, rokoköt idező kéz- és lábtartással pózolnak, mesterkélt hangon és módon beszélnek. A két Karvezető (Tóth Loon és Gazdag Tibor) – távol-keleti színházi gesztust idézve – felemelt jobb kezükkel hüvelyk- és középső ujjával kört képezve enerváltan képviseli Athén és környéke urát. Thészeusz szöges ellentéte Kreónnak, bár ő is elrajzolt figura. Presics Tamás valahányszor megjelenik, az emelvény közepén megáll, bal lábát határozottan előrerakja, felsőtestével erősen rádül, két karját kitarja.

A vak Oidipusz az eumenidákká szelídült erünniszek lakhelyére, tehát szent vidékre érkezik. A jóslat szerint itt nyer megnyugvást és nyughelyet. Egy másik jóslat alapján, aki befogadja és sírhelyet ad neki, azt az istenek megjutalmazzák és megvédelmezik. Thészeusz tehát nem teljesen öntetlenül teljesíti Oidipusz kívánságait – véli Ruszt, amikor Kolónoszt és lakóit ironikusan ábrázolja.

Oidipusz sem hajlott hátú agg, hanem zsörtölődő, kényeskedő, változatlanul indulatos ember. Mivel Ruszt nem lélektani realista drámát játszat, számára érdektelen a szereplők kora. Nem öregíti külsődleges eszközökkel Gálffit, és nem érdeklődik, hogy Kolti Helga Iokasztéjának vagy Antigonéjának életkora passzol-e Gálffi Oidipuszáéhoz. Ez összhangban áll azzal, hogy a Kar tagjai nem aggok, és hogy a többi szereplő zöme is fiatal. Ez persze a veszpéremi társulat összetételéből adódik, illetve abból, hogy e produkció létrejötté nyilvánvalóan pedagógiai célt (is) szolgál. Mindezeknél azonban lényegesebb, hogy Ruszt mitologikus-kultikus értelmezése kiemeli a művek lényegi, általános érvényű tartalmi aspektusait, s ebből a szempontból a naturalisztikus – tehát a fizikai valószerűséget előtérbe helyező – ábrázolás értelmét veszti.

A drámában több páros jelenet alkotja a cselekmény gerincét. Mindenekelőtt Oidipusz találkozása Thészeusszal, illetve Iszménével, Kreónnal és Polineikésszel zajló epizódja. Gálffi ezekben a jelenetekben nem a fizikailag összetört öregembert ala-

kítja, hanem a szellemileg tökéletesen frisset, aki vakságában lett éleslátó. Alakításában a tragikus a groteszkkal keveredik, sokszor nehéz eldönteni, hogy panaszaizigaziak-e, vagy megjátszottak, mennyi bennük a valódi szenvedés, és mennyi a külvilágnak szóló „szerepjátás”. Gálffiból ekkor úgy bújjik elő a clown, hogy közben végig megtartja a figura tragikus tartását is.

Izsméné (Pap Livia) érkezésekor szószátyár öregemberré válik, aki azonban alig bírja túrtörtetni magát, amikor lányától értesül a fiai közt dúló háborúskodásról és annak következményeiről. Amikor Kreón fondorlatosan megpróbálja rávenni, hogy térjen vele haza Thébába, őrzöngésbe kezd, mivel átlát a primitív zsarnok szándékán. Az első darabbeli vitájukkal gondolatilag és drámaszerkezetileg egyaránt analóg és szimmetrikus jelenetük térben hasonlóképpen zajlik, hiszen Gálffi a második darabban csaknem végig elöl, a színpad közepén, a nézőkkel szemben ül, ezért a többi szereplő csak ritkán tud vele fizikai kontaktusba kerülni. Ezért kivételesen erős gesztus, amikor Szakács László Kreónja közelít Antigonéhoz és Oidipuszhoz, hogy magával cipelje őket. A Kreón és Thészeusz, illetve a Théba és Athén közötti különbséget Ruszt gesztikus szinten is érzékelteti: Szakács két kézzel ragadja meg Kolti Helgát, s löki katonái karjaiba, míg Tóth Loon Karvezetője csupán két ujjával fogja meg az erőteljes alkatú Kreón csuklóját, s állítja meg mozdulatát. Szakács László a második részben különösen árnyaltan ábrázolja Kreón cseppet sem egysíkú – bár gyakran leegyszerűsítve játszott – alakját.

A cselekmény fordulópontja Oidipusz és Polüneikész (Máté P. Gábor) találkozása. Már Kreónnal folytatott vitájában is felmerül a kérdés, vajon Oidipuszt nem a sértettség, a bosszúvágy vezeti-e, amikor ellenáll sógora, majd később fia kérésének, s hazatérésével nem segít nekik. Ám mind Kreónról, mind Polüneikészről beigazolódnak, hogy egyértelműen hatalmi célok vezérik, amelyek ellentétesek az isteni jóslattal. Ha Oidipusz sorsa eddig oly tragikusan függött az isteni akarattól, akkor ebből a kötelékből továbbra sem szabadulhat – de immár nem is akar szabadulni. Megbékélése sorsának, tévedéseinek és bűneinek felismerését jelenti, azaz megismerte önmagát, ezzel együtt azt is, amit isteninek nevezhetünk. Ez az öregedés titka, s itt csap át a rituális előadás vallomásokba.

Oidipusz ingerültségét, türelmetlenségét és zúgolódását részben fizikai állapota váltja ki, de ezzel egyenlő mértékben fontos az is, hogy sorsának alakulása miatt örökösen magyarázkodnia kell. Gyilkosnak és fajgyalázónak tartják, holott ő csak az istenek akaratát teljesítette be. Nem önszántából tette, amit tett, hanem azért, mert sorsa erre predesztinálta. Szünetese tehát mártírium. Azért bűnhődik, amit nem tudatosan követett el, márpedig ez – és nem csak a keresztény gondolkodásban – a megdicsőülés, a szentté avatás egyik feltétele. Ezen a ponton érintkezik a görög és a keresztény mítosz. S amikor Zeusz szenvedései végén magához hívja Oidipuszt, ez analóg Krisztus mennybemenetelével. Oidipusz sorsában tehát egy passiójáték szenvedéstörténete rejlik – ezt bontja ki Ruszt rendezésének számos pontján.

Miután Oidipusz elvágta a régi életéhez fűződő szálakat – azaz megszakította kapcsolatát Kreónnal, fiaival és hazájával –, a halálra készülődik. Mennydörgés és villámlás közepette megszólal Zeusz avagy az égi szózat, s Ruszt József hangján hívja – akárcsak *Az ember tragédiájában* Ádámot az Úr – Oidipuszt. S ő Thészeusszal, aki egyedül ismerheti sírjának helyét, elindul utolsó útjára.

Megismétlődik, ami az első részben Iokaszté öngyilkosságakor történt. Hátul, az emelvényen lejártszódik az, amit a Hírnök (Háromszéki Péter) a színpad elején elbeszél: Oidipusz halála. A színpad közepén finoman permetez a víz, Gálffi az emelvény tetején lassú, szertartásos mozdulatokkal levetkőzik, s az ellenfényben ott áll meztelenül – mint egy reneszánsz festmény Krisztusa. Virtuálisan lezajlik a rituális megtisztulás, majd a színész teste lehanyatlik a dobogóra.

Zúgnak a Bach-mise hangjai, elől pedig, a számolyon árván ül a kisfiú, kezében a fuvalával.

SZOPHOKLÉSZ: OIDIPUSZ KIRÁLY ÉS OIDIPUSZ KOLÓNSZBAN (Petőfi Színház, Veszprém)

FORDÍTOTTA: Babits Mihály. DRAMATURG: Kőszegi Lajos. ZENE: Bakos Árpád. JELMEZ: Horváth Éva. SZCENIKUS: Perlaki Róbert. MOZGÁS: Grünwald Krisztina. ASSZISZTENS: Pápes Mónika. A JÁTÉKTERET TERVEZTE ÉS RENDEZTE: Ruszt József.

SZEREPLŐK: Gálffi László, Presics Tamás, Szakács László, Háromszéki Péter, Kolti Helga, Fereny Csongor, Lukács József, Cservenák Vilmos, Pap Livia, Máté P. Gábor, Gazdag Tibor, Tóth Loon, Erben Viktor, Fekete Pál, Keresztes Gábor, Keresztes János, Koscsisák András, Lang Rudolf, Lőrincz Zsuzsa, Magyar Kinga, Soltis Nóra, Viczián Julianna, Zombori Katalin, Vastag Csaba és Birincsik Albert.

Kőszobor persze nincsen. Pontosabban helyette csupán talapzata emelkedik meg. Hogy kit vagy mit képzelünk erre a talapzatra, valószínűleg a Don Juan értelmezésének alapkérdése. A transzcendencia léte vagy nemléte egyetlen más Molière-darabban sem vetődik fel oly erős dilemmaként, mint a Don Juanban. Nem csupán a hős (vagy antihős – ez is értelmezés kérdése) nyíltan vállalt ateizmusa miatt, hanem az őt körülvevő szereplők feltétel nélküli, babonás hite okán is. A Bodolay Géza rendezte kecskeméti előadás végén egy igazán látványos képen Don Juant tűz nyeli el. A kérdés csak az, hogy a pokol tüze-e, vagy csupán a színpadi alkotóé.

Székely László zezugos, sokféleképpen tagolt, számos szétszórt kelléket felvonultat, de a középpontba állított tárgyi elemeket hangsúlyosan kiemelő (háttul festett kulisszával lezárt) díszletében első pillantásra konvencionális játék folyik. A rendező a szokottnál kevésbé formálja át a szöveget, a húzások is szelidebbek a szokottnál, s többnyire pragmatikusak, szerencsések (talán csak Elvira idősebb bátyjának kiiktatása teszi némiképp sete-sutává *Don Carlos* második jelenetét). Jánoskúti Márta ruhái enyhén archaizáló, ha historikusan nem is Molière korabeliek, semmiképpen nem kortárs viseletek. Még a lassacskán a Bodolay „névjegyévé” váló előjáték is rövidebb és célszerűbb a korábbiaknál. Ám éppen a hagyományosnak mondható játékmód emeli ki a kisebb-nagyobb eltéréseket – mind a tárgyi elemekre (kellékekre, díszletekre, jelmezekre), mind a szövegre, mind a színészi megoldásokra nézve.

A legnyilvánvalóbb és leghangsúlyosabb eltérést Don Louis alakjának értelmezése jelenti. A többiekkel ellentétben mai viseletbe (sötét öltöny, nyakkendő) öltöztetett férfi nem csupán két jelenetben van színen: később a színpad feletti páholyba ül, s onnan szemléli az eseményeket, a Parancsnok szobrának pedig a hangját kölcsönzi. Földi és égi tekintély, hatalom, apaszerep, fensőbbiség és transzcendencia fonódik itt össze erőteljesen, ami az istenkeresés és istentagadás egymást feltételező paradox összetartozásáról a társadalmi konformizmus és nonkonformizmus kérdésére helyezi a hangsúlyt (bizonyos tekintetben a molière-i intencióknak is megfelelő, s a darab aktuális vonatkozásait markánsabban megragadva, de a szöveg „mögöttes”, filozofikusabb síkját többnyire zárójelbe téve).

Ehhez a materializálódott transzcendenciaképhez kapcsolódnak az előadás metaforikus értelmű ötletei (mint a többször is reflektorfénybe kerülő s a kövendég vacsorája, illetve Don Juan elége után egyedül megmaradó kódarab), s ezt egészíti ki az előadás világtól látszólag idegen,