

Messzi-e a sivatag?

A messzeség dramaturgiai funkciói a kortárs Antigoné-előadásokban

Jákfalvi Magdolna

Karsai Györgynek

„A régi és a modern világ minden nagyszerű műalkotása közül – körül-
belül mindent ismerek, s kell, hogy mindenki ismerje s mindenki ismerheti
– ebből a szempontból az *Antigonét* tartom a legkiválóbb, legmegnyugtá-
tóbb műalkotásnak.”

(G. W. F. Hegel)¹

A mikor Sophoklész *Antigoné* című tragédiáját Kr. e. 441-ben bemutatják az athéni Dionysos-színházban sokezer néző előtt, az ég betölti a látvány te-
rét, a horizont kijelöli a síkokat, a messzeség érzete áthatja a történeteket.² Amit a néző lát, az távoliság, amit érez, az szabadság, hiszen a görög színház tere a természet tere, s inkább a valóság része, semmint annak épített változata.³ Minden pillanatot a valóság sokszólamúsága vezet fel, a szél, a tenger, a madarak, az emberi tömeg morajlása veszi körbe a játékot.

Az *Antigoné* minden drámák modellje,⁴ de a realista színházi scenográfia réme. A tragédia a királyi palota előtt játszódik, mindenki itt szólal meg, ez a beszéd helye,⁵ de ami történik, a harc, a királlyá kinevezés, az eltemetés, az öngyilkosság, az mind igen távoli. A tettek helye és a beszéd helye messze kerül egymástól, s ez a közsínházi praxisban beláthatatlan messzeség lesz feszülten izgató, ez a beláthatatlanság szabályozza a dramaturgiai funkciókat. Ott megtörténnek a dolgok, itt elmondjuk, s a távoli és közeli váltakozása feszíti a figyelmet és megküzd azzal, hogy mindig a valóság tapasztalatával olvassuk/nézzük a fikciót. Ezért tesszük fel a kérdést: érthető-e bármi is kétezeröttszáz év távlatából a tényleges messzeségből.

A messzeség érzetét a megtett távolság és az eltelt idő viszonya határozza meg, s e viszonyoknak poétikailag rendezettnek kell lennie, hogy az ekként kialakított valószerűség (*vraisemblance*) körbevehesse az olvasót/nézőt. Mivel azonban a távolság érzékelése arányos a távolság leküzdésének fizikai nehézségével, vagyis máshogy értjük a pusztaságot gyalogosan és sárkányrepülve, máshogy értjük, amikor látjuk és amikor elképzeljük, a technikai lehetőségek változásával a teátrális gyakorlat is változik. Mi minden következik mindebből?

Az első következmény, hogy a szöveg magára marad. Sophoklész egy majd kétezeröttszáz éves szöveg szerzője, tragédiája fordítások és adaptációk sokaságán alakult, és különös módon sokkal kevesebbet kerül színpadra, és talán még kevesebben olvasák, mint kulturális pozíciójából adódóan elvárnánk. A másik következmény, hogy az *Antigoné* című dráma értelmezői hálóját ritkán szövi át a szövegdramaturgiai tapasztalatok fonala, így a mozgásokra, a megszólalásokra vonatkozó színházi szabályok könnyen feledhetővé és felülírhatókká válnak. A vének kara lehet egyetlen színésznő,⁶ Kreónt játszhatja nő,⁷ Oidipus gyerekei lehetnek menekültek⁸ vagy megszállt őslakosok,⁹ egyetlen dramaturgiai mozzanatot kell csak megtartaniuk, hogy a palota és a csatatér közötti távolság mindig messzi és mindig állandó legyen, hogy működjön a sophoklési tragédia.

Bármilyen keveset látjuk az *Antigonét* színpadon, tudjuk, hogy játszani kihívás, színészmestermű, hiszen Antigoné nemcsak egy főszerep, nem is csak egy hosszú monológokkal dúsitott jutalomjáték, hanem mentális és jellemzően kulturális teher, mely képes összezavarni az alkotói energiákat. Mindemelllett Antigoné története életszerűnek elismert fikció,¹⁰ mely éppúgy magán viseli a saját szöveghelyükből

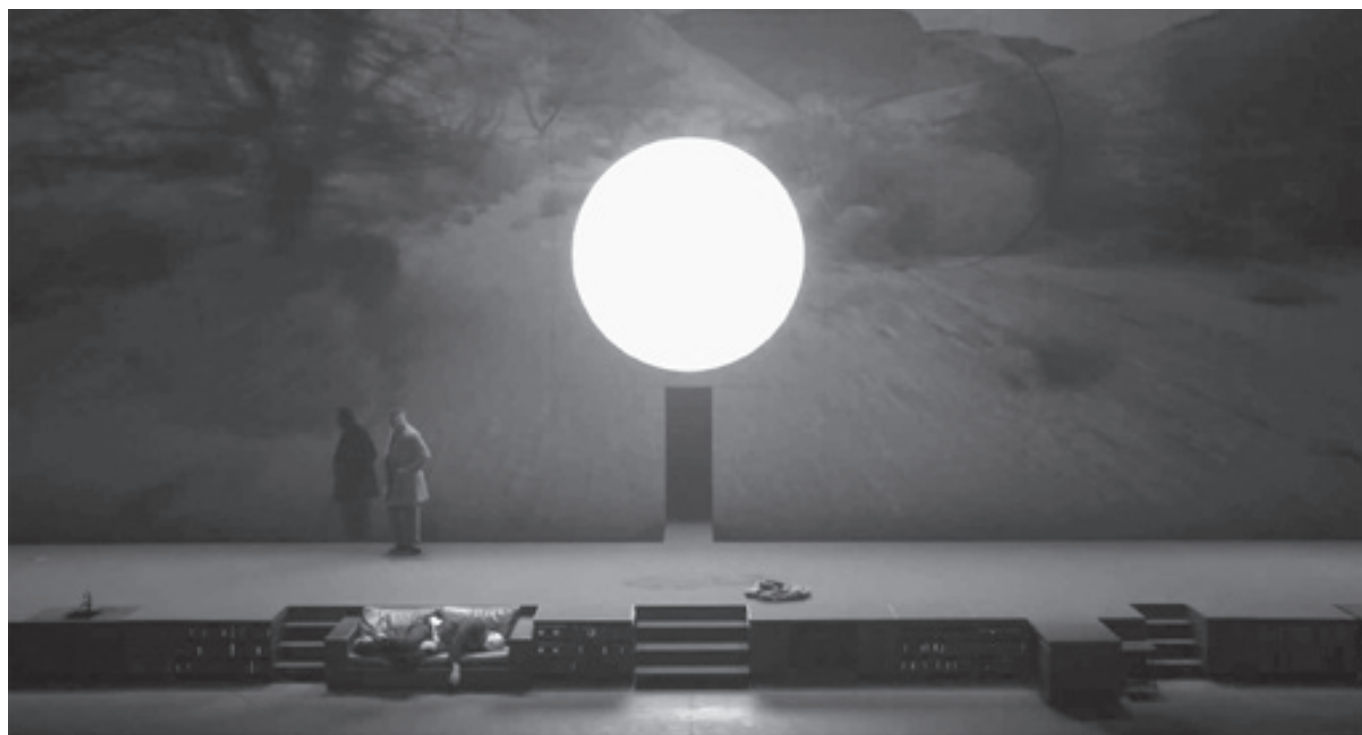
kiszakadt karakterek terhé, mint Hamlet, mint Tartuffe, mint Phaedra. Vagyis Antigoné kulturális mintaként, lélektani esetként, szociopolitikai modellként jelenik meg, színpadra lépése hordozza a már meglévőket. Az efféle játék- és alakítástörténet-elemzés mindig nehézkes, általában (és most is) képzőművészeti emléktöredékek és a gondolkodói elemzések halmazából rekonstruáljuk az olvasói-nézői elvárásokat.

Antigoné-ábrázolások

Talán a messzeség okán, de igen ritkán idézzük Antigoné múltbéli alakításait. Míg Hamlet David Garrick és Vlagyimir Viszockij és Gábor Miklós, Phaedra Marie Champmeslé, Sarah Bernhardt, Dominique Blanc, addig Antigoné talán Irene Papasként világlik elő egy 1961-es filmről, de magyar színészek legendás szerepei között nem látjuk. A képi ábrázolások is visszafogottak, Antigoné legtöbbször Isméné vagy Oidipus mellett áll, holttest mellett térdel vagy az ő halott teste mellett térdelnek mások, de látványos, hogy ez a fiatal lány csak valaki mással együtt válik Antigonévá. Antigoné a sophoklési tragédiában szinte egyetlen érzelmi állapotot tart egy teljes órán át, nincsenek kételyei, bár félelme igen, de nem kell döntenie, nem vívódik, így drámai karakterének ábrázolása statikus színészi feladat. Antigoné tudja, hogy eltemeti Polyneikést, tudja, hogy készülnie kell a halálra, sír és sirat, mert saját sorsa és a családé, egész Thébaié véget ér ezzel a döntésével. A döntés a határozottság, a sírás a fájdalom képével keveredve építi fel a karaktert, s nem véletlen, hogy a színházi archívumi képeken, a huszadik századtól, kísért egy egyenmegjelenés. Antigoné mezítlábás vagy sarus, ő a klasszikus görög lány chitónban, de vélhetően inkább erős képzőművészeti, mint színházi alakítástörténeti hagyományról beszélhetünk – a digitális archívumok megnyitása óta mindenképp.

A színházi játékn nyelv képzőművészeti alkotásokon keresztül töredékeiben felderíthető, jó példa erre, amikor a New York Public Library Digitális Gyűjteménye elérhetővé tette Emil Teschendorff 1892-es *Antigoné*-metszetét. A képen két fiatal nőalak szemből-oldalról látszik, az első feketében, kinéz a síkból, a második kérlelőn ráomlik, fehér lepelben. A kép címéből (*Antigoné és Isméné*) azonnal tudjuk, a magasabb, határozottabb, sötéthajú Antigoné, a másik, a szőke, Isméné, testvérek ők, Oidipus lányai. Teschendorff követi azt az ábrázolási kánont, mely a dráma domináns Antigoné–Kreón ellentétiskurzusát Antigoné–Isméné viszonyával készíti elő. A kép a fekete-harcias, szőke-lágy metaforizációt használja, az Antigoné-mondakörből a kérlelés mozzanatával emeli elénk a kérlelhetlent. Antigoné fekete lepelben, határozottan, kifelé néz a képből, kezében egy váza áldozati olajjal, húga alacsonyabb, válláról félrecsúszott a fehér chitón, kibomlott szőke haját bodrozza a szél, puha és gyenge.

Ezt az Antigoné–Isméné-párost így, feketén-szőkén látjuk számtalanszor a színpadon,¹¹ és egyértelmű, hogy a különböző megjelenés segíti a nézőt, hogy a játék elején könnyedén azonosítsa a szereplőket. És abban is segít, hogy a határozottság a gyengeséggel párban láthatóvá váljon. Teschendorff sokszor használt metszete ennyit rögzít (meg kell különböztetni a két lányt, Antigoné erősebb és akaratosabb), s nyomát sem leljük a drámaolvasást átható ideológiai állásfoglalások egyikének sem, mert az nem ábrázolható. Akár az emberek és az istenek joga, akár az eltemetés kötelessége, akár az egyén és a város érdeke is irányíthatná a festmények dinamikáját, talán még a képzőművész is nagyszabású akcióvá alakíthatná az elvek szembenállását, de a sophoklési tragédia dinamikája összetettebb. Érdemes észlelnünk, hogy Antigoné a képzőművészeti ábrázolásokon leginkább az a lány, aki siratja halott bátyját, s mivel a siratás is statikus, Antigonét a képnézőnek háttal is



1. kép. Ivo van Hove, *Antigone*, Barbican Theatre, London 2015, díszlettervező: Jan Versweyeld

ábrázolják (Pl. Felix Ressurrección Hidalgo, *Antígona*, 1895). Antigoné egy szép, fiatal, izmos női hát. Tudjuk persze, hogy Antigoné könnyedén tárgyiasul, legtöbbször csak egy támasz pozícióját tölti be a festményeken, ő az, akire apja nehezedik a bolyongásban. Antigoné Oidipus és Isméné mellett még Haimónnal ábrázolható együtt, de a dráma idejében élve nem találkozunk, a barlangi közös jelenetükben Antigoné már halott, ráadásul ez is elbeszélte találkozás. Maga az elbeszélés is Haimónt helyezi a középpontba, mert ő még él, mozog, az ő fájdalmas haragját látjuk Antigoné holtteste felett.

A tragédia sokat elemzett vitája¹² a legkevésbé ábrázolható, a Kreónnal szembeszálló, egyáltalán a tiltakozó Antigonét alig látjuk, az egyik ismert kivétel a neoklasszikus itáliai festő, Giuseppe Diotti alkotása. Diotti képén félmeztelen erős férfitestek gyűrűjében rettegő, lefogott női alakok inkább nőrablásra, fizikai erőszakra, mint érvelő beszédhelyzetre emlékeztetnek. Igaz, Diotti az Antigoné–Kreón-vita végét, Antigoné lefogását tudta rögzíteni. Egyetlen olyan kép vált ismertté az *Antigoné*-értelmezők előtt, ahol a Kreón hatalmával szembeszálló lányt látjuk, s ez Jean Cocteau litográfiája. Ezen a rajzon a köpcös náci parancsnok Kreón fölé egy kemény tekintetű amazon magasodik,¹³ a pozíciót vélhetően Brecht és Anouilh Sophoklés-adaptációja inspirálta. Ám mégsem ez a Cocteau-rajz terjedt el a múzeumiparban, hanem az 1957-es, mely Antigonét már nem a harcot felvevő, saját igazának erejében bízó *sympatriót*-ként (*compatriote*-ként) mutatja, hanem a halált látó és azt váró, síró fiatal lányként.

Egy-egy kép előtt állva észleljük, hogy olyan felületek nyílnak rá az Antigoné-mítoszra, melyek a drámaolvasás egészét befolyásolják. A képeken látszik a sírás, a dinamikát a búcsú véglegessége uralja, s a kép az elviselhetetlen fájdalom és a magány vizuális érzetét társítja a sophoklési mondatokhoz. A képek Antigonét rendre a pusztaságban ábrázolják, a háttérben a végtelen-végtelen messzeség. Tehát marad velünk a kérdés, vajon mi fejthető meg a sophoklési mondatokból kétezeröt száz év elteltével?

Az *Antigoné* esetében az előadásokból visszafejthető drámaolvasási trend érezhetően megküzd a képi ábrázolás kánonjával és szabályaival. S míg a főhős megjelenését könnyedén lehet változtatni, addig tetteinek dinamikáját és terét már nehezebb. Antigoné lehet szőke-barna-kicsi-nagy, de a tragédiát befogadó térnek hordoznia kell – teátrális értelemben – a képek kínálta távoli perspektívát, a messzeséget. Egyrészt azért, mert a dramaturgiai mintául szolgáló sophoklési szövegekben mindig a színen kívül, a messzeségben, a más világban, a pusztaságban és a női térben (Eurydiké szobájában) történik meg a halál. Másrészt azért, mert a Kreón–Antigoné-szembenállás megmutatására az idegenség, a száműzöttség, a messzeségből való visszatérés adhat erős vizuális magyarázatot.

Nézzük ezért leginkább dramaturgiai kérdésként: messzi-e a sivatag. A kérdés feltevése már hordoz egy ítéletet: sivatagot keresünk, nem pusztaságot. Erről a térről elég sokat tudunk, hiszen az ő is, Kreón is, Antigoné is, majd a hírmondó is, tehát mindenki elmondja, mi van a messzeségben, a palota előtti téren túl. Az ő is a második *epeisodion*ban így írja le Kreónnak azt a fennsíkot, ahol Polyneikés holttestét őrizték (417–423):

De akkor hirtelen

Forgószelek támadt, égig gyúlt fel oszlopa,
Söpört a síkon, tépte erdők üstökét,
S oly port kavart, hogy elborult a napvilág,
S mi szem-behunyna álltuk istenek dühét.
Hogy nagysokára csöndesült a fürgeteg,
Megláttuk ám a lányt is...¹⁴

Mészöly fordításában a por kifejezés többször is szerepel: „A holtról mindjárt széjjel hánytuk a port” (409), majd „kezével hord a testre újra port” (429), s ez a poros messzeség, a homok szinonimáját behívva, a távoli sivatag képére asszociáltatja a nézőt. Kreón a harmadik *epeisodion*ban megtartja a kietlen, távoli táj jellegét, amikor így fogalmaz (773–774):

Ember nem lakta pusztaságba vettetem,
És élve zordon szirt falába záratom.

A Hírmondó, aki Polyneikés temetéséről és Antigoné és Haimón haláláról számol be Eurydikének (1196–1198), „tar halomnak” nevezi a helyszínt. A képi ábrázolások a fennsíkot, a port, a szelek járta tágasságot inkább sivatagnak mutatják, s ebbe a végtelen és élettelen más világba, az Acherón partja felé készül Antigoné. A fennsík az átmenet az életből a halálba, miként a szimbolikus rendben végzett elemzések ezt mindig kiemelik.¹⁵

A sivatag távoli, ismeretlen, kontrollálhatatlan és ezért félelmes. Vad forgószelek dúlják, emberi maradványok az utak mentén, kutyák és dögevő madarak keringenek a temetetlen holt felett, ez a messzeség, s aki ide tér, az életet hagyja el, mert a síkon az élet nem maradhat fenn: sivatagban kell lennünk. Amikor Kreón megparancsolja embereinek, hogy temessék el méltón Polyneikést, akkor „hazája földéből raktunk fölé / Magas sírdombot, s indultunk a szirt felé” (1203–1204, Hírmondó), földet visznek, Thébai földjét viszik a szirtre azért is, hogy ne porral, homokkal lepjék be a testet. A megszólalók sziklát, sziklaboltozatot, sziklaormot vizionálnak, s a sivatagi, élettelen, kietlen tájban egy kőbarlang mozdíthatatlan tömbje emelkedik – legalábbis a romantika festészeti hagyománya erre formálja az „öblös sziklabolt” (887, Kreón), a „felszakított kőfal”, a „belső bolt” (1216, Hírmondó) képét.

Antigoné, aki egyedüli nőként már járt arra, a karral megosztja félelmét a kómosban, s az ő képe is csak hasonlat formájában hordozza a vegetáció erejét (823–827):

Hallottam Niobé vesztét...
Mily szörnyű halállal halt
A phrüg lány Szípülosz ormán!
Úgy zárta a szikla körül,
Mint fát a borostyán bokra.

Sivatagban vagyunk, a kortárs előadások leginkább ezt az érzetet közvetítik, és a messzeség ideája ehhez a kietlenséghez kapcsolva teatralizálható. A Kr. e. 441-ben bemutatott *Antigoné* nemcsak *élményszerűen* hozta a messzeség érzetét, de jól látható volt, ki mehet ki egyáltalán a város teréből, s látható volt, mennyire kopár a messzeség. Ám ami a görög színházban zsigeri hatással működött, hiszen a színház körüli tér maga a tágasság, azt közházai keretekben ábrázolni kell, s amint



2. kép. Bocsárdi László, *Antigoné*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy 2003, díszlettervező: Bartha József

a tágasságot kell teatralizálni, a megtapasztalás helyett a felismerés összetett és tanult folyamata lép előtérbe.

Az *Antigoné*-bemutatók különféle technikai megoldásokkal *láttatják* a távlatot, mely rendszerint élettelen kopárság. Ivo van Hove 2015-ös rendezése a londoni Barbican Theatre terében kihasználja a színpad szélességét a végtelenség érzékeltetésére. A színpad itt jó negyven méter széles, Antigoné balról érkezik. Juliette Binoche / Antigoné orkánszerű szél ellenében lép be, a rivaldából fénysáv világítja hátulról, átszeli a hosszú színpadot, visszafordul, keresi testvérét az akusztikai hangosságban, de a tér ürességében. „Isméné, édes húgom,” öleli testvérét, hosszú szünetet tart, s ez a játékmozzanat is a távlatok felfedezését kezdeményezi, mert ad időt szemlélődni és megérteni a dramaturgiai irodalom egyik legszebb, az érzelmi és a szociális síkokat összegyűrő kezdését: „tudsz-e oly csapást, / mit holt atyánk bűnéért ránk nem mért Zeusz, / hogy míg csak élünk, büntetés legyen sorunk?”.

A Barbican Theatre üres tere felől nézve kifejezetten zsúfoltnak hat az a 17. századi Gaultier metszet, melyet Irene Pappas 1961-es filmjében látunk viszont: Antigoné a csatatéren bolyong, s a tömegben, a halottak közt keresi testvérét. Ritka ez a kezdés színházban, hiszen a történet szerint már mindenkét eltemettek hajnalban, s a tragédia nem a halott Polyneikés megtalálásával indít, hanem Antigoné döntésének kimondásával: el fogja temetni bátyját. Ezek a példák igazolják, hogy a tér tágasságát leginkább a színházi tér kiürítésével lehet megmutatni. Két kistérből színre vitt Antigonén nézzük meg ezt a hatást.

Bocsárdi László Sepsiszentgyörgyön 2012-ben hanamichit épít a Stúdió terébe, s a kabuki színház „virágos útja” lesz az egyetlen elem, mely tagolja a teret és mutatja a járást, vizuálisan ráerősítve a kintlét távolságára. A pár négyzetméteres

színpad fizikai távlatokkal nem bír, de a másvilágot, a halottak terét megjeleníti. Ebben az előadásban Polyneikés teste jelen van, szinte élőként, de némán. Az előadás majd’ végig bent tartja a tragédia okát, a temetetlen testet, s a látvány nem engedi elfeledni, hogy nem a távoli sivatagban fekszik egy hulla, hanem közel. Látjuk: testvér ő, fiatal, erős ember.

A Radnóti Színházban 2022-ben meglehetősen összezsúfolt, a tizenméteres színpadon is kicsit összehúzott elemekkel rendezett Porogi Dorka, s ez a tér metaforikusságával azonnal rányílt a világra, hiszen a díszlet a Színház- és Filmművészeti Egyetem ikonikus és 2022-ben legendás portálját másolja, tehát az Ódry Színpad kapuja lesz az „oszlopos, szent csarnok” (Kreón, 285). A kapu metaforizációját vetítés erősíti, a portálra szélfúttá felhős ég vetül, felhők futnak tova, levelek repülnek, vihar hangját halljuk a messzeségből, amikor belép a tréningruhas Antigoné közénk, egy lány akár az egyetemfoglalók közül, a forradalmárok közül.

Messzeség-ábrázolások

A szövegdramaturgia szabályrendjét az előadások alakítják,¹⁶ a rendezések az írott mondathoz tartozó antropológiai diszpozíciót változtatják meg: ki mondja a mondatot, hol mondja, miként mondja. Igen egyszerűen ezt nevezzük a valóság elvárt utánzásának. Aleida Assmann Aristotelés *Poétikájából* úgy vezeti le, hogy a „...költő, legyen az epikus vagy tragédiaköltő, a valóságot cselekmények formájában utánozza. Erre az utánzásra az jellemző, hogy nem a történeti valóság, hanem a poétikai valóságnak törvényének rendelődik alá.”¹⁷ A poétikai valóságnak dramaturgiai felületét a francia klasszicista drámaelméletek csiszolták szabályokká, s a va-

lóságábrázolás technikájára a *vraisemblance* (valószínűség, valószínűség, hihetőség) elvét formázták. Úgy tartjuk, hogy a legnagyobb valószínűség-vita, az 1637-es *Cid*-vita alatt számolták ki először, mekkora távolságot, és mennyi idő alatt lehet megtennie egy dráma szereplőjének, hogy a néző még elhiggye: valós és igaz, amit állítanak. 387 évvel ezelőtt a viták középpontjában Don Rodrigo állt, a Cid, aki a nevét eredményező hőstettet egyetlen éjszaka alatt vitte véghez. Vajon a néző el tudja-e képzelni, kérdezték a francia akadémikusok, hogy Don Rodrigo kiszalad a városból a folyó deltájához, lemeszárolja a mór sereget, akik hajón lopakodnak felfelé a folyón, két vezérfoglyot ejt, és vissza is tér a városba pár éji óra leforgása alatt? Elképzelhető-e mindez, ha a drámai keretek egy napban, egy térben csak egyetlen cselekményt tartanak befogadhatónak? Corneille igazat adott az Akadémiának, 24 óra alatt esélytelen Don Rodrigo futása, s jobb híján amellet érvelt, hogy növeljék 36 órára a dráma időkeretét. A hosszú évekig tartó vita mindenesetre megerősítette: a színházi reprezentáció a valóságértés dogmáit szabadon kezelve formál egy színházi valóságot.

Feltehetjük a kérdést, valószínű-e, hogy az *Antigoné* ötödik kardalának harminc sora alatt minden megtörténik, amit mind később tudunk meg. El tudjuk-e képzelni a kardal elolvasásának egyetlen perce alatt, hogy Kreón kimegy a szírtre, Polyneikést eltemetik (mint Karsai György írja, kétszer).¹⁸ Kreón továbbsszalad a sziklához, ahová Antigonét záratta, csákányt ragadtat, kiássák a sziklafalat, bent Kreónra rátamad Haimón, harcolnak, Haimón megöli magát, a hírnök visszatér Thébaiba, a palotába. És az *exodos* kezdetekor (százöt sor után) Kreón is visszatér halott fiával karjában.

Igen. És nem.

A poétikai/dramaturgiai valószínűség a teátrális valószínűséggel összefonódva azonban olyan előadasművet tud formálni, ahol az ekként feltett kérdés irreleváns. A színházi idő és a színházi tér a drámai cselekmény bemutatását segíti, azt sosem akadályozza, így a színházi idő- és térformálás a valós idő- és térérzékelést szabályszerűségek mentén felpörgető vagy azt megállító színpadi technikává alakul.¹⁹ A kérdést mégis fel kell tenni, mert éppen a 17. századi francia elvárások rögzítik: a nézők az előadások során *hallott* és *látott* tények hihetőségére építenek, s a hallás és látás útján megképződő világ más természetű, mint az olvasás aktusában felépülő. Az idő és a távolság „mérése” a drámaszövegek alapján lehetséges, de szinte felesleges, hiszen az előadasmű befogadásakor megélt testi tapasztalat mindent felülír. Ahhoz, hogy megbecsüljük, messzi-e a sivatag, tudnunk kell, mennyi idő telik el a például választott ötödik kardal alatt, mennyi idő alatt játszódik a teljes tragédia, s mindezt érdemes összevetni néhány kortárs előadás színpadi megoldásával.

Tudjuk, hogy reggel kezdődik a tragédia („Reggelünk szeme-fénye, Te!”, 103; „Mikor mutatta az, ki reggel volt soros.”, 253), tudjuk, hogy perzselő délben fogják el Antigonét Polyneikés mellett („a fényes Nap-szekér / A mennybolt közepére ért, / s a déli hő / Már lánggal égetett”, 415–417). Ismerjük a további időre vonatkozóan Teiresias jóslatát (1064–1067):

*Tudd meg tehát, hogy még egyszer sem futja meg
Napisten ott fenn égi útjának körét,
Mikorra törzsed egyik friss hajtása vész,
S halála lesz áldozat a holtakért.*

A látott történet tehát szorosan egy természetes nap (tizenkét óra), de a történet körüli időháló is a *most* körül sűrűsödik. Tudjuk, hogy Oidipus egy éve derítette fel saját családja történetét, hogy Iokasté egyszerre a felesége és az anyja is, hogy a gyerekei a testvérei is. Egy éve vakította meg önmagát, egy évig vándorolt Antigonéval, s nemrég halt meg. Fiai harcot kezdtek Thébai városáért, s csak előző éjjel zajlott a nagy csata a város falainál, ekkor halt meg Polyneikés és Eteoklés, ekkor lett Kreón király, s ekkor, tehát a mára forduló hajnalban hirdette ki: a városra támadót nem engedi eltemetni. Így érünk a ma, a *most* reggeléhez, amikor elkezdődik Sophoklés tragédiája. Kreón pár éjszakai órája uralkodik, amikor reggel Antigoné Isménét beavatja terveibe.

A drámai jelenben történik minden, azonban minden cselekedet azonnal elbeszélte közelmúlttá válik. Antigoné az első kardal alatt, *most* megy ki a sivatagba eltemetni bátyját, az ő első jelentése alatt temeti el Polyneikést másodszor, Teiresias jóslata alatt vet véget életének a zárt barlangban. Az olvasó erről legalább száz sorral később szerez tudomást. A *most* azonban a dramaturgiai valószínűség szabályai szerint egyszerre múlt és jelen idejű, mert a tragédiák használta kettős térsík, a közeli és a távoli, a lineáris elbeszélés rendjében a távolit csak múltként fogalmazhatja meg. Ezért tűnik a messzeség még messzebbnek, mert a múlt idejű ragozás az időben is eltávolítja az olvasót a történésektől.

Az előadások ezzel a *mosttal* sokat játszanak, a közeli és a távoli *most* egyidejű megmutatása színpadi kihívás, hiszen olvasáskor rutinyakorlat elbánni az idővel, megállítani és gyorsítani azt, de egy előadásban, ahol a város falai, a palota, a szírt, a sziklafal, a kemény föld, a porsivatag egy térben kap víziót, s ahol a történet nem az olvasásból kiszabaduló képekben nyer ritmust, hanem a proscénium méreteiben, ott az előadás-dramaturgiának megfontolt döntéseket kell hoznia.

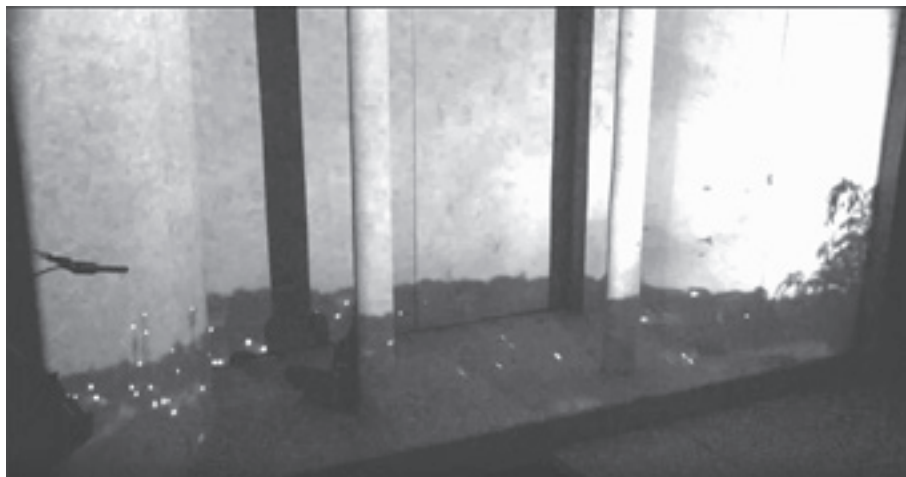
Amennyiben a messzeség mérhető az idővel, kövessük néhány előadáson az idő ábrázolását. Az *exodos* legyen a példánk, mely történetvezetésben a legtömörebb, teátrális értelemben a legstatikusabb száznolcvannolc sor. Az *exodos* három részre tagolódik, a Hírmondó a karnak beszámol Haimón haláláról, Eurydiké beléptekor részletezi, miként történt, majd belép Kreón, fia holttestével a karján. Ebben a százsortnyi elbeszélésben másfél sort kap Antigoné öngyilkossága, a halála alig érzékelhető, Haimón és Kreón és Eurydiké története elfedi.

Ivo van Hove (f)elismeri, hogy 2015-ben a Kr. e. 441-es történetet máshonnan, más kulturális csomaggal nézzük, s a szöveg hordozta erőt, mely a katarzis, a ráébredés mozzanatát itt, az *exodos*-ban bontja ki, ide koncentrálni kell megjeleníteni. A színpad terét, mely másfél órája üres, csak minimális vertikális tagolás töri síkokra, óvatosan telíti. Beülnek a térbe a szereplők, a Kar tagja lesz a Haimónt játszó, az Isménét játszó színész, az Eurydikét játszó színész is, s onnan figyelik a Hírmondót, aki a messzeségből tér vissza. A messzeség ebben az előadásban tényleges és metaforikus. Tényleges, mert nagy a színpadmélység, s metaforikus, mert a Hírmondó maga lesz

Antigoné, az öt játszó Juliette Binoche fordul Kadmos népéhez. Antigoné itt elmeséltből elmesélővé válik, a tárgyból alannyá, a szenvedőből cselekvővé, s Binoche visszatérte irányítja a figyelmünket egyáltalán arra, hogy Antigoné a 21. századi színházi gyakorlatban nem tűnhet el a színről a szöveg háromnegyedénél, négyszáztíz sorral a vége előtt. A néző a valószínűséget egyrészt az idő- és a térkoordináták detektálásával érzi, de a közösség társadalmi be rendezkedését is ismerősnek várja el: ne feledjük, az emancipatorikus törekvések lassan egy évszázada már a színpadon is megjelennek. A *dramatikus valószínűség* folyamatos változását igazolja, hogy Antigoné hiányzó jelenléte tematizálódik az előadásokban. Az *Antigoné* című dráma, miközben nyomasztóan értjük, Hegel miért tartotta legtokéletesebbnek, zavaróan összekeveri a címszereplő és a főszereplő viszonyát. Sophoklész drámájában Kreón kap dramatikus felismerési jelenetet, Kreón sorsa tragikus, szinte oidipusi,²⁰ és Kreón mondataival zár a tragédia. A kortárs rendezésekben viszont egyre többször kerül Antigoné a helyére: főszereplő lesz a címszereplőből, s ezzel az előadás-dramaturgiai döntéssel tisztábban látható, az élők és a halottak viszonya túlterjeszkedik az élet határain. Ennek az életen túli messzeségnek a teatralizálása művészettel teli.

Van Hove az ötödik *stasimont* az Isménét (is) játszó színésznővel mondatja elkeseredett fohászként és imaként az istenhez: „szabadíts fel” és „jőjj el [...], jőjj hát” (1140–1149). A könyörgés alatt a színpad közepén egy *ekkyklémán* kiemelkedik Antigoné holtteste, s annak képe óriásira, legalább húsz méteresre nagyítva a háttérvászonra vetül. Ennyire közelebről, ennyire nagyban nézzük Antigoné holttestét, azt, amit Sophoklész tragédiája eltávolít a messzeségbe. Majd van Hove a kép reprezentációs erejében bízva fent hagyja a vetítést két percig, mutassa csak a halál véglegességét. A színésznő pedig ezalatt lelép az *ekkyklémáról* és elmondja a Hírmondó mondatait. És igaz, mindennél igazabb lesz minden állítása, mert „Én ott voltam”, (1192). A Hírmondó összegző bölcsességét így vonatkoztatjuk egyszerre Kreónra és Antigonéra: „Az ember addig él, / amíg a sorsa meg-megújuló öröm; / ha ennek vége: nem más, mint élő-halott”, (1165–1167). Kettősüket összeköti egy dallam is, mely az *exodos* elején instrumentális változatban indul, de a szekvencia végére, amikor már a nézők is tudják-felismerik a beatnemzedék Dionysos-himnuszát, megszólal Lou Reed kultikus szövege a The Velvet Underground *Heroin* című számából: „And I guess that I just don’t know.” (Asszem, nem tudom – lehetne a fordítása.) Az *exodos* ebben az előadásban tizenhét perces szekvencia.

Porogi Dorka rendezésében a messzeség ábrázolása más megoldást kíván, a színház egész fizikai kiterjedését be kell mozgatni. Antigoné tehát a nézőtérrel hallgatja a Hírmondót, s mellette áll Haimón, idetér Eurydiké is, s miközben-mellénk, a nézők közé lépnek a halottak kart és ekként tömeget alkotva. Innen hallgatják, hogyan szolgáltathatnak az istenek igazat az Igaznak. Antigoné sír, a sírást hordozza a hős attribútumaként



3. kép. Porogi Dorka, *Antigoné*, Radnóti Színház, Budapest 2022, díszlettervező: Kupás Anna

– mindezt a drámát olvasva egyébként persze tudjuk. Nézni azonban oly mértékben felkavaró, amikor a reménytelen szembeszállás és a halál gyásza egyetlen alkatra, a fiatal Mészáros Blanka színészre, a vékony női testre száll, hogy a valószínűség érzetét a fájdalom jelének másfél órás performálásával minden más poétikai eszközről leválasztja. Az *exodos* ebben a rendezésben tizenkét perces szekvencia.

És érdemes példaként ránézni még a National Theatre előadásában Polly Findlay átlagos, de élénk rendezésére, ahol az *exodosra* a teret már eluralta a káosz. A színpad egészét betöltő szoba-iroda *intérieur* szétesőben, papírok a földön szétszóródva, asztalok-székek diszfunkcionális kavargásban, a tárgyak feleslegessé váltak, egy deszemiotizált világ képe fogadja a Hírmondót. A világítás csak sűríti a homályt, s maga a jelenet hét percig tart, a király belépte halott fiával azonban lassabb, tizenöt másodperces szekció. Kreón, *ekkykléma* gyanánt, egy irodai zsúrkocsin gördíti be Haimont, nem a karján hozza, ebben a történetben az érintés még a halál utáni pillanatokban sem oldja fel a haragot.

Az eddigi előadásokon azt vezetem végig, miként mutatja meg egy színpadi elrendezés Antigoné messzeségét, a halálban-lét közelségét, a várt és a váratlan feszültségét. A sophoklési tragédiában egyértelmű, hogy a halál távoli, a sivatagban, a messzeségben, a más-világon van, s aki kimegy a sivatagba, magával hozhatja azt, mint egy fertőzést. Antigoné, Haimón, Kreón mind jártak a messzi sivatagban, mind megfertőződtek, meghaltak vagy már csak a halált várják, mint Kreón. (Az örök a Sztalkerek.) Antigoné az első pillanattól várja a halált, sürgeti azt, szinte provokálja, hiszen kimegy Polyneikészhez, kimegy a halottak terébe, kimegy a sivatagba. A klasszikus tragédiák mintának veszik majd ezt a határátlépést (Hippolytos is a várost elhagyva leli halálát), s mindez inspirálja a 20. századi szimbolikus térértelmezéseket, miközben dramaturgiai szükségességéből eredeztetjük őket. Kreón nem akarja elhagyni a várost, s csak Teiresias jóslata után indul kapkodva a messzeségbe. A pillanatot, amikor Kreón felismeri helyzetét, nehéz megjeleníteni, hiszen Sophoklész csak tizenkét sornyi időt ad rá. „Fordítok szándékomon” (1111), bár ezt „szorongva mondom” (1113). Egy 1976-os rádiójátékban azonban, ahol Kreón Latinovits Zoltán hangján szólalt meg, a hang áradásával és

erejével, az orgánus egyediségével, a magyar nyelv és a színész elengedett tájékozódásának különösségével végtelen meszszerűséget épített. Kőváry Katalin rendezésében az akusztikus befogadás kiváltotta koncentrált belső figyelem a hangos olvasáshoz közelítő tapasztalatot kínál, s ez a játékkísérlet talán közelít az aristotelési olvasás, a hangos saját olvasás ideájához. Latinovits a hangja jegességével, karcosságával, el-elfülő, neki-nekiinduló kezdéseivel felrajzolta a Kreón körüli hangkulisszát, amit a végén halkán magára zárt.

A messzeség-közelség megjelenítése színpadi valóságot konstruál, s dramaturgiai szabályok mentén nemcsak az dönthető el, vajon hihető, hogy kiért Don Rodrigo a folyóhoz, hanem az is, érezhető-e a valóság sűrűsége. Az *exodos* százöt sora, főként, ha Antigoné mondja el Hírmondóként, a Halál oldaláról hozza a hírt, s a messzeség nem méterben, hanem létállapotban mérhető.

A gondolkodói ábrázolás

Az Antigoné szakirodalom megfelfejthetetlen témája a *deinos*-fogalom. A második *stasimon*ban az ember hol a legcsodásabb, hol a legrettenetesebb, hiszen egyetlen modern nyelvre sem lehet lefordítani egyetlen szóval a *δαινός* összetettségét. Előadásokon magyarázó lábjegyzet csak a műsorfüzetben fér el, ezzel a filológusi segítséggel él a Porogi rendezés, mely a Mészöly változat mellé a Rakovszky-féle megoldást emeli. Nem tehet mást, hiszen kinezikai, mimikai, esetleg vokális eszközökkel megjeleníteni ennyire ellentétes jelentéseket az iróniamentes formanyelv közegében – lehetetlen performatív kihívás.

Van Hove 2015-ben másként oldja meg: a thébai vének kórusának egy tagja, egyébként az Eurydikét is majd játszó színésznő, tizenöt jelzőt mond a *δαινός* helyén. Hove megállítja a játékidőt, s engedi, hogy minden jelzőhöz súlyosan csapódjon egy különös jelentés. A színész sorolja végtelen tárgyilagosan, milyen is az ember: csodás, nagyszerű, kegyetlen, rettenetes, szánandó, védtelen... Ez a színházi megoldás kibontja és elénk fekteti a jelentésrétegeket, s nem felcserélhetőségük, hanem összefonódásuk sajátja válik bölcsességé.

Látjuk, hogy amikor az *Antigoné* előadások Sophoklész színpadra teszik, olvasatukon távoli játéktechnikák és reprodukciók hagynak nyomot, így hordozzák és formálják, amit a legnehezebb tetten érni: a gondolkodói hagyományt. Két író-aktivista-gondolkodó jutott arra, hogy le kell fordítania, át kell írnia az eredeti drámát: Bertold Brecht és Slavoj Žižek. Brecht, elsősorban drámaíróként, a második világháború náci-partizán szembenállásával keretezi az eltemetés kötelességét, s az aktivizmusban találja meg az Antigonét jellemző bátorságot. A dramaturgiai struktúra a songokkal őrzi a kardalok kínálta időszekvenciákat, az epikussággal kifejezett valószínűséget.

Žižek filozófus, a drámájában három lehetséges megoldást is felépít az Antigoné–Kreón-vita megoldására, s hosszú előtanulmányt ír olvasási útmutatóként.²¹ Ebben részletezi, hogy mennyire megterhelődött az Antigoné-olvasat a Hegel-követők okán, akik a társadalmi rend szimbolizációjával ismernek csak rá saját valóságukra, tehát ő kidobja az állam és a család, az emberi és az isteni jog szembeállítására redukált értelmezéseket. S Butler elemzéséhez csatlakozva elveti a másik szélsőséges értelmezést, Lacanét is, aki „magának a szimbolikus

rendet létrehozó gesztusnak a határhelyzetét feltételezi, a szimbolizáció lehetetlen nulla fokát, és ehhez köti a halálvágyat: noha még él [Antigoné], a szimbolikus rend tekintetében már halott, a társadalmi-szimbolikus koordinátákból kizárattott.”²²

Miképpen a kortárs rendezések, a kortárs gondolkodók is Antigoné távoliságát, kívülállását, kirekesztettségét észlelik. Ritoók Zsigmond ezt magányként,²³ Giorgio Agamben a *homo sacer* szocio-ontológiai státuszaként érti,²⁴ hiszen Antigoné elhagyta mind a közösség, mind a család, mind a rokonság biztonságát. Ez a kilépés azonban nem ebben a tragédiában, hanem az *Oidipus király*ban történt, s Antigoné két tragédián keresztül inkább elszenvedője Oidipus-sorsának, mint alakítója saját életének. Antigoné az elsőként, a róla írt Sophoklész-tragédiában kerül egyáltalán vitahelyzetbe, itt lép be a férfiaknak fenntartott hatalmi diskurzusba, s itt lehet végre felnőtt, saját jogán cselekvő ember. Bár ez a vitahelyzet, melynek a formája dialógus, valójában nem párbeszéd, csak megszólalások sorozata. A görög tragédiában a kar sem beszélget sem Kreónnal, sem Antigonéval, leginkább kinyilatkoztat. „Sophoklész szövege világossá teszi, hogy a kettő metaforikusan feltételezi egymást, de oly módon, amely nem tekinthető egyszerű szembenállásnak.”²⁵

Az akciók látványosabban reagálnak egymásra: Antigoné kezdeményezi a cselekvést,²⁶ eltemeti bátyját, Kreón erre válaszul Antigonét barlangba zárhatja. Ebből a cselekvéssorból az előadás nézője mindig kiérzi a párbeszéd mögötti hatalmi kereteket, az olvasás folyamata azonban ehhez a felismeréshez csak alaposabb elmélyedés után ér el. Az *Antigoné* nézésekor a dramatikus szabályok az egységességhez vezetnek, az idő és a tér mellett a harmadik, a cselekvés egyetlen iránya is a valószínűséget építi. Hegel megfogalmazásában a „...cselekvés kifejezi épp a valóság és a szubsztancia egységét, kifejezi, hogy a valóság nem véletlen a lényegnek, hanem vele szövetségben csakis az igaz jognak adatik.”²⁷ Tehát általános dramaturgiai tudás, hogy aki cselekszik, az az igazság tudatában teszi. Antigoné eltemeti a bátyját, Polyneikést, s ez a cselekvés ugyan a messzeségben történik, de megtörténik. A kortárs előadások a messzeség megmutatásával Antigoné cselekvését, igazát mutatják meg képként és akcióként. Van Hove (és többek között még Bocsárdi rendezése) ezért éppen hosszú, *megcsinált* jelenetben követi végig, ahogy Antigoné áldozati olajat önt Polyneikés testére, illatos füsttel szenteli, port szór rá.

Antigoné igazát a tragédia poétikai/dramaturgiai valószínűsége mutatja – ez áll mindenek előtt. Antigoné három sophoklési tragédia szereplője, az *Oidipus király* végén kislánként szalad sírva apjához, bár még nem érthette, hogy az apja a bátyja is. Az *Oidipus Kolónosban* apja szeme, hangja, támasza, s (Babits-fordításában) zokogva hagyja el Isménével Athént. És csak a harmadik tragédiában, amit Sophoklész elsőként írt meg, az *Antigonéban* cselekszik, amikor eltemeti bátyját. Antigonénak ez az egyetlen drámai cselekvése, életét adja érte.

Az Antigoné-karakter statikussága, amit Roland Barthes a maszkviselés jelenségével köt össze, minden színházcsinálóknak kihívás. A maszk tarthat egy érzelmet egy előadáson át, hiszen a maszk „pszichológiai sűrűségek metafizikája: nem eltakar, hanem kitesz.”²⁸ Žižek gondolkodóként kérdezi, mégis miért és kinek az érdekét sérti ez a kitett, megmutatott határozottság. S a szövegelemzésben arra jut, hogy mindenkiét, a

teljes városét, mert Antigoné Thébai városába érkezve a menekült, a városi jogkörökön kívül élő ember igazával áll ki a messziről jöttek tudatlanságával. Ahelyett, hogy beilleszkedne, mint Isméné teszi, szembeszáll. Žižek *sans-papiers*-nak nevezi őt, ahogy a francia állami jogrend a kétezres években a Franciaországban engedélyek és mindenféle papírok nélkül élőket. Antigoné papírnélküli. Ma rendezések sokasága beszél Antigoné menekült-státuszáról és legfőképpen arról, hogy Thébai felől mennyire elfogadhatatlan a messzeségből érkező menekült jogértése.

A gondolkodói elemzések megerősítik azt a nézői tapasztalatot, hogy a szabályok azért kellenek, hogy a színházi technikai

és építészeti paraméterek megváltozásával is a messzeség-közeltség dinamikája megtartsa az eszmék igazságát, hogy igaza legyen Antigonénak.

Porogi Dorka 2022-es *Antigoné*-rendezésének színpada két klasszicista oszloppal három részre osztott tér, ilyenek jelzik általában a színházi hagyományban a királyi palotákat. 2022-ben a Radnóti Színházban ez a tér az egyetlen forradalmát hetvenegy napig védő Színház- és Filmművészeti Egyetem bejáratát idézte fel, az ellenállás, az érvelhetetlen érv teátrális képeként. Porogi rendezése ezzel az egyetlen gesztussal stabilizálta a tragédia értelmezői kiterjedését: Budapesten vagyunk, 2022-ben, a palotában a király lakik, Antigoné pedig, vesztessen, apátlanul, mindentől megfosztottan, eltemeti a harcokban elesett bátyját.

Jegyzet

- 1 Hegel 1956, 421.
- 2 Meineck 2017, 70; 63.
- 3 Rehm 1992, 31, 41–42.
- 4 Hegel 1956, 421.
- 5 Wiles 2000, 43.
- 6 van Hove 2015.
- 7 Tong 2021.
- 8 Deraspe 2019.
- 9 Rau 2023.
- 10 McDonald 2007, 303–326.
- 11 Dzavellasz 1961; Hove 2015.
- 12 Steiner 1984, 15–16 és Simon 2008, 187–232.
- 13 Polgár 2012, 5.
- 14 A magyar fordítások közül Mészöly Dezsőét a Bolonyai-kiadás alapossága miatt használom. Kiemelés tőlem – J. M.

- 15 Lacoue-Labarthe 1991, 28.
- 16 Jákfálvi 2011, 13–24.
- 17 Assmann 1996, 121.
- 18 Karsai 1999, 25–49.
- 19 Fischer-Lichte 2001, 14.
- 20 Karsai 2010.
- 21 Žižek 2016, ix–xxv.
- 22 Žižek 2016, xxii.
- 23 Ritoók 1998.
- 24 Agamben 1998, 57–63.
- 25 Butler 2000, 6.
- 26 Žižek 2012, 67.
- 27 Hegel 1961, 242.
- 28 Barthes 2002, 324.

Bibliográfia

- Agamben, G. 1998. *Homo Sacer*. Ford. Daniel Heller-Roazen. Stanford.
- Assmann, A. 1996. „A fikció elismerése”: *Literatura* 22/2, 119–126. Ford. Tóth Éva.
- Barthes, R. 2002. „Le théâtre grec”: uő. *Écrits sur le théâtre*. Párizs, 306–329.
- Butler, J. 2000. *Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*. New York.
- Fischer-Lichte, E. 2001. *A dráma története*. Ford. Kiss Gabriella. Pécs.
- Hegel, F. 1956. *Esztétikai előadások III*. Ford. Szemere Samu. Budapest.
- Hegel, F. 1961. *A szellem fenomenológiája*. Ford. Szemere Samu. Budapest.
- Jákfálvi M. 2011. *A félrenézés esetei. Jean Racine drámái*. Budapest.
- Karsai Gy. 1999. „Antigoné hősiessége”: Uő: *A szép és a szörnyeteg. Görög drámák értelmezései*. Budapest, 25–49.
- Karsai Gy. 2010. „Oidipusz és Kreón”: *Holmi* 22/12, 1541–1558.
- Lacan, J. 1978. *Le Séminaire, Livre II. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954–1955)*. Párizs.
- Lacoue-Labarthe, Ph. 1991. „De l'éthique: à propos d'Antigone”: N. Autonomova et al. (szerk.): *Lacan avec les philosophes*. Párizs.
- McDonald, M. 2007. „The Dramatic Legacy of Myth: Oedipus in Opera, Radio, Television and Film”: M. McDonald – J. M. Walton (szerk.): *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge, 303–326.
- Meineck, P. 2017. *Theatrocracy. Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre*. New York – London.
- Polgár A. 2012. „Antigoné szűrő tekintete”: *Irodalmi Szemle* 55/5, 81–93.
- Rehm, R. 1992. *Greek Tragic Theatre*. New York – London.
- Ritoók Zs. 1998. „Antigoné magányossága”: *Holmi* 9/12, 1642–1647.
- Simon A. 2008. „Antigoné és Kreón törvénye”: *Hét kérdés. Kortárs filozófiai írások*. Pozsony, 187–232.
- Steiner, G. 1984. *Antigones*. New Haven – London.
- Wiles, D. 2000. *Greek Theatre Performance. An Introduction*. Cambridge.
- Žižek, S. 2012. *Less Than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. New York – London.
- Žižek, S. 2016. *Antigone*. New York – London.
- Hivatkozott előadások, filmek:
- Bocsárdi L. 2003. *Antigoné*. Címszereplő: Szorcsik Kriszta.
- Deraspe, S. 2019. *Antigone*. Címszereplő: Nahéma Ricci.
- Dzavellasz, G. 1961. *Antigone*. Címszereplő: Irene Papas.
- Findlay, P. 2012. *Antigone*. Címszereplő: Jodie Whittaker.
- van Hove, I. 2015. *Antigone*. Címszereplő: Juliette Binoche.
- Kőváry K. 1976. *Antigoné*. Címszereplő: Monori Lili.
- Porogi D. 2022. *Antigoné*. Címszereplő: Mészáros Blanka.
- Rau, M. 2023. *Antigone in the Amazon*. Címszereplő: Gracinha Donato.
- Tong, M. 2021. *Antigone*. Kreón: Wendy Kweh.