

## Szophoklész, Freud és Robert Wilson Ödipusz posztdramatikus színjátékai

BÓKAY ANTAL

### I. Szophoklész pszichoanalízisben és színpadon

#### Ödipusz<sup>1</sup> szcéna – az én primér teremtődése

Tanulmányomban Ödipusz történetének posztdramatikus szcénikus újrajátszásáról lesz szó. A háttérben inkább csak kezdetként, de megszüntethetetlenül ott van a drámatörténet egyik kiemelkedő alkotása, az *Ödipusz király*. „Szophoklész műve egy egész civilizáció számára lett a tragédia ősképe”,<sup>2</sup> feltehetően azért, mert genetikusan első lét- és énélményként fogalmazta meg az én relációkon keresztül megtörténő létrejöttének már ekkor is láthatóan konfliktusos, traumatikus eseményét. Lehetséges, hogy e mű nemcsak a „tragédia ősképe”, hanem a színi játék<sup>3</sup> primér (ősi és elsődleges) modellje, amelyben megmutatkozik a színház megszületésének

titka is. Kulcskérdés lehet, hogy ha életünk,<sup>4</sup> azaz vágyaink narratívába, saját sorsba artikulálása is „oidipuszi-módon”, színjátékszerűen épül fel, urai vagy csak elviselői vagyunk ennek a színjátéknak? Szophoklész drámájának szokásos színházi megjelenítései ezt az én-konstruktív cselekedetet a szereplők és a történet látványán keresztül csak „megismerni” segítették, születtek azonban olyan posztdramatikus<sup>5</sup> színi prezentációk, amelyek hatására a néző felszívódik az énteremtés oidipuszi aktivitásában és mintegy jelenlétben megismétli, iterabilitásba vonja a primér cselekvéssort. Tanulmányomban két ilyen kísérletet elemzek. Az egyik a pszichoanalízis lényegi értelmében színjáték természetű szembesülése lesz az Ödipusz történet tanításával, a másik pedig az Ödipusz-komplexus posztdramatikus analízise, Robert Wilson fantasztikus (képi és szövegi fantáziában született, ismételt) *Ödipusz-rendezése*.

A pszichoanalízis a Szophoklész-dráma emberi hátterében feltételez vagy éppen általa felfedez – miközben egy színjáték természetű terápiában gyakorol is – egy szcénikus élet-

---

<sup>1</sup> Már a név leírt alakja is problémás. Babits a név latin változatához ragaszkodott és a dráma címét *Oedipus királynak* fordította. A helyesírási szótárban Ödipusznak írják, a pszichoanalitikus szakzsargonban viszont Ödipusz-komplexusról van szó. Általában az Ödipusz szót használom, ha viszont pszichoanalitikus szempont is a háttérben van, akkor az Ödipusz forma szerepel.

<sup>2</sup> André GREEN, *The Tragic Effect: The Oedipus Complex in Tragedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), 188. Green könyve a teatralitás eredetének, forrásának mondja az Ödipusz-drámákat, amely mögött a görögség beláthatatlan kulturális teljesítménye, az európai szubjektum teatralis módú megformálódása állt.

<sup>3</sup> Itt tudatosan kerülöm a „színház” szót.

---

<sup>4</sup> Az „élet” szót nem köznapi értelemben használom itt, azt az önteremtő folyamatot jelenti („vágyom, tehát vagyok”), amelyet Freud a *Halálösztön és az életösztönök* című 1920-as művében definiált és amelyet – Freud könyve nyomán – Derrida *Life Death* című szeminariumában, majd könyvében (Chicago: The University of Chicago Press, 2020) dolgozott ki.

<sup>5</sup> E kifejezést Hans-Thies Lehmann könyve értelmében használom. Lásd Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BERECS ZSUZSA és SCHEIN GÁBOR (Budapest: Balassi Kiadó, 2009).

szervezési eseményt, amelyet Ödipusz-komplexusnak nevez. Freud tehát nemcsak nézőként találkozik a Szophoklész-drámával, hanem magát a pszichoanalitikus terápiát is az Ödipusz-konfliktus újra-játszó performanszáként hozza létre, tehát annak aktív cselekvője. A megszületés utáni időben a vágy rendezetlen, befelé forduló (nárcisztikus) fázisából kilépve születik meg az én, amely egyfajta, mindenki életében ismétlődő *mise en scène*,<sup>6</sup> ahol a terápia színjátéki helyzetet teremt, és ahol a pszichoanalízis a színházból születik. Lacoue-Labarthe jelzi is, hogy ugyan „az analitikusi szcéno-morfia problematikus”, de kétségtelen, a „teatralitás modell- sőt mátrixértékű szerepe az analízis kialakulásában”.<sup>7</sup> „Misztikus kapcsolat van a pszichoanalízis és a színház között”,<sup>8</sup> állítja André Green is.

A másik, kiemelt *Oidipusz Rex* transzformációs példám Robert Wilson *Oidipusz* című színjátéka. Wilson nem elsősorban Szophoklész drámáját állítja színpadra, hanem a Freud által olvasott Oidipuszt olvassa újra különleges színpadi eseményként. Az előadás asszociatív képekre, hol dallamos, hol formátlan zenére és az eredeti dráma töredékes, széteső szövegére épül, a szimbolikus háttér elhalványításával erős (Kristeva terminusa<sup>9</sup> felől értett) szemiotikai diszkurzivitással. Ez a produkciót a posztdramatikus színház irányába vezeti. A színrevitel az ödipális szcéna metonímiáin keresztül képek áradatát zúdítja a nézőkre, performatív mó-

don vonja be őket az eseménybe, az előadás létrejötte és hatása alapvetően terápiás jelleget ölt. Wilson egyáltalán nem arra törekszik, hogy a közönség a hagyományos értelemben vett előadást „megértse”, hanem arra, hogy a (nem-megértő) részvétel radikális kényszerét idézze fel. A kérdés persze az, hogy Wilson újraértelmezése mennyiben követi azt a belső, elfojtott emlékezetet (vagy éppen identifikáción keresztüli ismétlést), amely Freudnál az Ödipusz-komplexus fogalmával a szubjektivitás alapító aktusaként funkcionál.

### *Részvétel, befogadás, ráhatás*

2021 szeptemberében a MITEM keretében volt Budapesten látható az *Oidipusz* Robert Wilson rendezésében. Az előadás nekem varázslat volt, csoda, a színi játék addig soha nem látott fantasztikus példája. A megragadó hatás (ennek eseménye az *Oidipusz király* kapcsán, rátérek rövidesen, Freudnál is előkerül) Wilson más rendezései mentén is rendszeresen témává vált. Nem egyszerűen egy jó színházi esemény következményeként, hanem a wilsoni színház elvi, elméleti (posztdramatikus) kvalitásaként kell figyelembe venni. Louis Aragon 1971-ben, Párizsban látta Wilson *A süket pillantása* című rendezését, és őt is, szinte irreális mértékben, elvarázsolta a látvány. Lelkesedésében nekiállt levelet írni az öt éve halott André Bretonnak: „Soha ilyen szépet nem láttam még ezen a világon, mióta megszülettem. Soha egyetlen előadás sem ért ennek nyomába, mert ez egyszerre az eleven s a csukott szemmel látott élet, a zavar, amely a mindennapok világa és minden egyes éjszaka világa között keletkezik, az álommal keletkezett valóság, mindennek a megmagyarázhatatlansága a süket pillantásában.”<sup>10</sup> Az „ős-szürrealista” Aragon lelkes véleménye a poszt-

<sup>6</sup> Lásd erről Patrice PAVIS, *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today* (London–New York: Routledge, 2013), <https://doi.org/10.4324/9780203125137>.

<sup>7</sup> Philippe LACOUÉ-LABARTHE, „A színpad: ősi”, ford. SIMON Vanda, in *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, 313–327 (Budapest: Filum Kiadó, 1998), 314.

<sup>8</sup> GREEN, *The Tragic Effect*, 1.

<sup>9</sup> Lásd Julia KRISTEVA, *Revolution in Poetic Language* (New York: Columbia University Press, 1984).

<sup>10</sup> Louis ARAGON, „Nyílt levél André Bretonhoz”, ford. SEPSI Enikő, *Vigilia* 61, 9. sz. (1996): 701–706, 702.

szürrealistának vett színi eseményről kétség-telenül lényeges wilsoni kvalitásokat érint. Egyrészt a részvétel kényszerét, azt, hogy nem egyszerűen átélésről, hermeneutikai megértésről, hanem *azonosulásról*, a személyes lét transzformációjáról van szó. Az azonosulás egy ősi, preödipális megismerési, leképezési mód, rajta keresztül az, amivel vagy akivel az azonosulás történik, megismétlődik az azonosulóban. Valami ilyen meghatottságról, azonosulásról beszélt ugyanezen színházi performansz kapcsán Susan Sontag egy Arthur Holmbergnek adott interjúban: „Bob munkájával első találkozásom *A süket pillantása* kapcsán történt 1971-ben, Párizsban. Elmentem a bemutatóra, aztán visszamentem minden este. Megbűvölt. A felismerés sokkjával néztem. Sohasem láttam semmi ilyet előtte, de ez volt az, amit anélkül, hogy tudatában lettem volna, mindig látni kívántam.”<sup>11</sup> Ez az identifikáción keresztüli kapcsolat, ez a különös varázslat az, ami miatt Wilson munkáinak terápiás természete jut eszünkbe. Wilson (később erről még lesz szó) nem terápiát végez a színházzal, hanem a terápia szituációját teszi színpadra, együttjátsszik a nézővel, ahogy együtt-játsszik az analitikus az áttétel során az analizálttal. Mindez – ahogyan Aragon jelzi – alapvetően az élet határterületein esik meg, a valóságos élet és a fantázia között, a metaforikus értelemben vett nappal és éjszaka között, azaz az álom és valóság között, pontosan ott, ahol, amerre az ödipális fantázia/történes megesik. Itt még csak sejtés szinten (később még kitérek erre), de mintha végig a pszichoanalitikus terápia performatív működéséhez hasonló történe. Aragon később azt mondja még, hogy Wilson színjátéka „egyáltalán nem szürrealista [...], hanem az, amiről mi, a többiek, akik által a szürrealizmus született, megálmodtuk, hogy majd utánunk

jön.”<sup>12</sup> Wilson rendezései tehát mégiscsak szürrealisták, pontosabban posztzürrealisták, posztmodernekek vagy éppen posztdramatikuskak.

Valami hasonló, privátabb, de a pszichoanalízist elindító részvétel történik akkor, amikor Freud először szembesül (azonosul) a Szophoklész-drámával. 1897. október 15-én történik mindez, amint berlini barátjához Wilhelm Fliesshez írott levelében olvasható:

„önanalízisem igazából most a legfontosabb tulajdonom, és a legnagyobb kincs ígéretét rejti, ha a végére érek. [...] Egyetlen általános értékű gondolat formálódott meg bennem. A saját esetemben is megtaláltam a szerelmet anyám iránt és a féltékenységet apám felé, és ezt most a gyermekkor általános érvényű eseményének tartom. [...] Ha ez így van, akkor érthető az *Oidipusz király* megragadó ereje mindazon kifogás ellenére, amit az ész a sors irracionálisága kapcsán felvet. [...] A nézőközönségben mindenki kezdődő Oidipusz volt egyszer, és elszörnyedve hőköl vissza attól, hogy az álom-teljesülés itt a valóságban történik meg. [...] Tudata a bűn tudattalan érzése.”<sup>13</sup>

Freud a befogadás eseményére hivatkozik, mégsem a dráma hatásmechanizmusa a fontos számára, hanem az, hogy önanalízisében valami olyan önteremtő életesemény-sorozatra figyel fel a darab által, amelyre itt még nincs meg a fogalma – a később ödipális folyamatnak nevezett tipikus élet-szerveződésről van szó, amely már a Szophoklész-dráma háttérében, annak performansz alapjaként is jelen volt.

<sup>11</sup> Arthur HOLMBERG, *The Theatre of Robert Wilson* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 6.

<sup>12</sup> Uo.

<sup>13</sup> *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess (1887–1904)*, ford. J. M. MASSON (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985), 272.

Közel egy évtizeddel később keletkezett Freud rövid írása, a *Pszichopata alakok a színpadon*, amely szintén ebből a befogadói, részvételt megcselekvő befogadói pozícióból beszél. Eszerint

„[h]a a színjáték [Schauspiel] célja, amint azt Arisztotelész óta feltételezik, valóban az, hogy »félelmet és részvétet« keltsen, és »az affektusok megtisztulását« idézze elő, akkor ezt a szándékot jellemezhetjük részletesebben is: mondhatjuk úgy, hogy a színjátéknak affektív életünkben, valamint – a komikum, a vicc stb. esetében – értelmi működésünkben az öröm vagy az élvezet bizonyos forrásait kell feltárnia, olyan területeken tehát, amelyek rendszeres körülmények között sok ilyen forrás útját elzárják.”<sup>14</sup>

Freud Arisztotelésszel kezd, látszólag egyetértésben. De „egy bizonyos ponton felforgatja az arisztotelészi elgondolást”.<sup>15</sup> Ez akkor történik meg, amikor a mimézis, a leképezés folyamata helyett az azonosulás, identifikáció kezd el uralkodni. A néző ezzel bevonódik a színi előadásba, részévé válik. Lacoue-Labarthe Freudot idézi:

„A szín-játék résztvevő szemlélése ugyanazt nyújtja a felnőttnek, mint a játék a gyermeknek, aki ily módon elégíti ki a maga tapogatózó várakozását, hogy utánozhassa a felnőtteket. A nézőt túl kevés élmény éri, úgy érzi magát, mint »a nyomorult, akivel nem történhet semmi nagyszabású«, már rég tompítani, jobban mondva félretolni kényszerült azt a becsvágyát, hogy mint Én a világ forgatagának középpontjában álljon, érezni, hatni akar, mindent

a maga kedvére formálni, egyszóval hőssé akar válni”.<sup>16</sup>

Az azonosulás olyan folyamat, mint a játék, performatív szín-játék természetű (Freud itt használt szava a *Schauspiel*). Lacoue-Labarthe tanulmányában a központi kérdés a reprezentáció és identifikáció különbsége. A színjáték ilyenkor „nem csupán másodlagos funkciót tölt be, hanem hatalmában áll az, hogy minket a valóságossal (a *jelenléttel*) szembe sítsen, és így vagy úgy eseményt hozzon létre, hogy – kockáztassuk meg – hatásosan hasson [il affecte effectivement]”,<sup>17</sup> azaz részvételre kényszerítsen. Lacoue-Labarthe jelentős terminuspárokkal szembesít: a „reprezentáció” és „prezentáció” és/vagy az „utánzás” és „identifikáció” különbségéről van szó. Az identifikáció egy valóságos cselekvéssor ismétlése, Derrida szavával, iterabilitásának feltárulása lesz, az ilyen színjáték-szituációban „jelenlét” történik meg. Jelenlét, nem a derridai logocentrikus értelemben, hanem a „logocentrikussággal élesen szembe menő újfajta teatralitás”<sup>18</sup> esemé-

<sup>16</sup> Uo., 61.

<sup>17</sup> Uo., 57.

<sup>18</sup> EGRI Petra, „A testarchívum kínzó vágya: Marina Abramović 7 *Easy Pieces* performansz-sorozatáról”, in *Az olvasás modalitásai: dekonstrukció, referencialitás, performativitás*, szerk. BÓKAY Antal és EGRI Petra, 6–18 (Pécs: Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola, 2022), <https://doi.org/10.15170/olvmod-pte-ikdi-2022.01>. A performansz, például az, amelyet Marina Abramović művel, ugyanezt teszi, olyan „valóságot”, tényleges ottlétet teremt, amely radikálisan a részvételbe kényszeríti közönségét. Lásd erről EGRI Petra, „Egy színpadra állított autobio-hetero-tanatógrafikus elbeszélés: Marina Abramović színre vitt élete és halála Robert Wilson rendezésében”, in *Határok és határátlépések*, szerk. DARÓCZI Jakab, HAJDU Ildikó, NYERGES Csaba

<sup>14</sup> Siegmund FREUD, „Pszichopata alakok a színpadon”, ford. SZÁNTÓ Judit, *Színház* 29, 1. sz. (1996): 34–35, 34.

<sup>15</sup> LACOUÉ-LABARTHE, „A színpad: ősi”, 60.



nyeként, mint egy valóságos ottlét, a lacani Valós kényszerítő (és szenvedésteli, mondhatnánk, kegyetlen) áttörése a különben távolról, jól kezelhető szimbolikus közegén. A pszichoanalízis az Oidipusz-színjátékot olyan performanszá változtatja (ezt alább be is mutatom), amelyben az demetaforizáltan megjelenő, részvételre kényszerítő eseményorként szippantja be, teszi iterábilis részévé áldozatát. Tanulmánya elején Freud Arisztotelészt idézi, azonban elkerüli azt az irányt, amely a katarzis alatt a szenvedélyektől való megtisztulást érti. Nietzschehez hasonlóan Freud sem szenvedélyekről, hanem szenvedésről beszél, „bevezet valamit, ami nincs benne az arisztotelészi 'programozásban' [...] Freud szerint a tragikus élvezet egy lényegileg *mazochista* élvezet, s így valamilyen módon összefügg magával a *nárcizmus*sal”.<sup>19</sup> A nárcizmus pedig az az életszakasz, az én első struktúrája, amikor az azonosulás uralkodik a világhoz való viszonyon.

Freud következő lépése ebben a történetben az, hogy elgondolkodik a színjáték (és itt már nem véletlenül használja a „dráma” szót) tematikus tartalmán. Arról spekulál, hogy ebben a részvételre épülő együttműködésben milyen természetű események történnek:

„a drámának az a dolga, hogy mélyebben hatoljon az affektuslehetőségekbe s még a baljós várakozásokból is élvezetet csikarjon ki, és ezért a harcoló hőst mintegy a vereség keltette mazochista kielégüléssel mutatja be. A drámát éppenséggel a szenvedéshez és a szerencsétlenséghez való illetén viszonyával lehetne jellemezni, akár csupán felkelti s aztán lecsillapítja az aggodalmat, mint teszi azt középfajú

változatában, akár meg is valósítja a szenvedést, mint a tragédiában”.<sup>20</sup>

A lelki energia, a sajátos, elfojtott ösztönenergia, egy vágy-konstrukció a másodlagos átdolgozással jelenlétből drámai szituációvá formálódik. Mivel a háttérben elfojtott ösztöntartalmak vannak, ezek az életben nem normális, patológikus folyamatokban jelennek meg. A patológia (itt a mazochizmus) egy zseniális felület ebben a másodlagos megformálásban azért, mert képes az amúgy elérhetetlen vágy-mozgásokat is megjeleníttetni és ezzel a néző számára azonosulási lehetőséget felkínálni. Hatalmas azonban a különbség a patológia bemutatása és a patológikus létszituációban való részvétel között. Freud itt semmiképpen sem egy mazochista esemény mimézisét gondolja, hanem a néző mazochista én-komponensének aktiválására, azaz részvételre, azonosulásra gondol. A dráma mazochizmusa (azaz „kegyetlensége”) a vágy sajátos performativitása, egy vágy-realizáló testi beszédcselekvés működése. A modern pszichológiai dráma kapcsán Freud a *Hamletet* idézi, és elgondolása pontosan ráilleszthető az amúgy posztdramatikus nézői részvétel problémájára: valahol mindannyian mazochisták (meg paranoidak, meg neurotikusok stb.) vagyunk. Erre ki is tér Freud: ez történik, ha a dráma, a pszichológiai dráma nem a tudatos szintjén hozza a konfliktus akaratát, lehetőségét. Mert ha

„egy tudatos és egy elfojtott szenvedésforrás konfliktusában kell részt vennünk és benne örömet találnunk, akkor a pszichológiai dráma pszichopatológiaivá válik. Az élvezetnek ez esetben az a feltétele, hogy a néző egyszerismind neurotikus is legyen, mivel az elfojtott impulzus feltárása és bizonyos mértékig tudatos elismerése csak az ilyen embernek szerezhet örömet.”<sup>21</sup>

és PRÓTÁR Noémi, 230–250 (Budapest: ELTE, Eötvös Collegium, 2022).

<sup>19</sup> LACQUE-LABARTHE, „A színpad: ősi”, 61. (A szerző kiemelései.)

<sup>20</sup> FREUD, „Pszichopata alakok...”, 35.

<sup>21</sup> Uo., 36.

Csak említeni tudom itt harmadikként a pszichoanalízis esszenciális teatralitásának jelenetét: a pszichoanalitikus terápiát. A pszichoanalitikus terápia posztdramatikus szcénikus természetének a felismerése, e kétszemélyes színház működésének tudatosítása az 1920-as években történik meg. Freud a *Halálösztön és az életösztönök* harmadik fejeztében ír arról, hogy a „pszichoanalitikus terápia céljai megváltoztak”. Az analitikus és analizált kétszemélyes produkciójában eleinte az volt a cél, hogy a tünetek és álmok megfejtésével „a beteg előtt elrejtett tudatalanra rátaláljanak”, és ekkor „a pszichoanalízis elsősorban értelmező művészet volt”.<sup>22</sup> Ez a kétszemélyes szituáció még egyszerűen csak ismerteti a pácienssel elfojtott ödipális viszonyait. Ez a hagyományos drámai stratégia: az élettörténet, a múlt szövegeken keresztül bemutatása, színtérre helyezése. Az új, valóban posztdramatikus színtér, a cselekvéses terápia akkor születik meg, amikor az analízis centrumába már nem az elfojtott emlék tudatosítása, hanem az egykori események újra-játszása, ismétlése kerül. Ennek háttere az áttétel, amely az analitikus és a páciens között megtörténő intenzív indulati kötődés, egyfajta „szerelmi” kapcsolat. E kapcsolat az Ödipusz-komplexus mozzanatait ismétli, azaz az analitikus is és az analizált is kölcsönös ödipális játékba lép be, az analizált gyermekké regrediál, az analitikus pedig az egykori apa vagy anya szerepébe kényszerítve, lépve reagál.

A neurotikus néző és a neurotikus színjáték, illetve az áttételen keresztül az ödipális múltat kölcsönösen újra-játszó analitikus és analizált kapcsolata egy közel kortárs, szürrealista párhuzamot sejtet, Antonin Artaud színházát előlegezi meg. A neurózis-performansz kétségtelenül a kegyetlenség

színházának eseménye.<sup>23</sup> Ha felidézzük Artaud pestis-tanulmányát a „pestis” szó helyébe könnyen betehető egy másik patológia: a „neurózis”. Ha ezt megtettük, akkor pontosan értjük az Ödipusz-komplexus posztdramatikus-szcénikus természetét, performanszát. A pestis Artaud szerint olyan testi aktivitás, betegség-folyamat, amely, akár a neurózis, „szunnyadó képekkel, láthatatlan felfordulással dolgozik, s egyik pillanatról a másikra a legvégletesebb gesztusokat csiholja ki belőlünk”.<sup>24</sup> Azaz egy performanszt kényszerít ki. A színház ennek a betegség-állapotnak (pestisnek, neurózisnak) performatív újra-játszása, ismétlése, a színjáték az analitikus terápia színtere. A színház, mondja Artaud, de mondhatnánk azt is, hogy a terápia folyamata, „életre kelti a bennünk szunnyadó megannyi konfliktust, és életre kelti a bennünk megbúvó erőket is, az erőknek nevet ad, s mi mindegyik névben egy-egy jelképet üdvözlünk”.<sup>25</sup>

Szophoklész *Oidipusz királya* – Freud véleménye szerint – ilyen terápiás történés: a „dráma cselekménye nem más, mint az egyre fokozódó, emelkedő, művészién késleltetett és a lélekelemzés munkájához hasonló leleplezés”.<sup>26</sup> Oidipusz is egy szimbolikus pestis közepén kezdi el kutatni a gyilkosság, majd (mint kiderül) a szexuális élvezet, azaz az elfojtott bűnök hátterét, azaz önmagát, a saját vágy-szcenírozási módjait. Az ödipális sors felfedezése, akár „az igazi színdarab, felrázza álmukból az érzékeket, felszabadítja

<sup>22</sup> Sigmund FREUD, *A halálösztön és az életösztönök*, ford. KOVÁCS Vilma (Budapest: Belső Egészség Kiadó, [é. n.]), 23.

<sup>23</sup> Erről bővebben EGRÍ Petra, *Divatelmélet, teatralitás, dekonstrukció: Kortárs divatperformanszok* (Budapest: Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, 2023), 183–201.

<sup>24</sup> Antonin ARTAUD, „Színház és pestis”, ford. BETHLEN János, in Antonin ARTAUD, *A színház és az istenek: Válogatott írások*, szerk. FEKETE Valéria, 116–132 (Budapest: Orpheusz Kiadó, 1999), 127.

<sup>25</sup> Uo.

<sup>26</sup> Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, ford. HOLLÓS István (Budapest: Helikon Kiadó, 1985), 189.

az összesajtott tudatalattit, feltámasztja a közönségben a lázadás lehetőségét, az olyan lázadásét, amely addig teljes értékű, amíg lehetőség marad; az igazi színdarab [és terápia] bátorságot és elszántságot követel az összegyűlt közönségtől”.<sup>27</sup>

## II. Robert Wilson Oidipusza

„Oidipusz történetének fő témája számomra a sötétség”, mondta produkciójáról Robert Wilson. Aztán azzal folytatta, hogy e sötétséget igazából a túl sok fény, a vakító fény okozza, hiszen Oidipusz „megfogadja, hogy fényt derít Laiosz meggyilkolására, hogy megszabadítsa Théba városát a pestistől. De vajon képes-e elviselni a fényt, amikor az végre rávilágít? Képes-e szembenézni saját múltjával, származásával? (1. KÉP) Ahogy Teiresziasz, a vak látnok mondja: amíg Oidipusz lát, addig vak. Amikor elkezd látni az igazságot, megvakítja magát. Vajon elviseljük-e ma, hogy az igazságot nézzük?”<sup>28</sup> Wilson korai, hírnevét megalapozó rendezései nélkülözték a szót, a beszédet. A *süket pillantása*, amely elvarázsolta Aragont, Susan Sontagot vagy éppen Pilinszky Jánost, és persze majd minden nézőjét: szótlán. Stefan Brecht 1978-as (tehát még mindig a korai Wilsonról szóló) könyvében azonban már kettős fázist jelöl ki: 1969–1973 között „a víziók virágzását” Wilson rendezéseiben, majd az 1974–1977 közötti időszakot, amely a víziószerűség visszahúzódsát és a beszéd előretörését feltételezi. Vallomásában Wilson nyilván elsősorban Szophoklészre mint ősforrásra, egy drámai beszédre hivatkozik, illetve arra, hogy saját Oidipusz-előadásai (a „perform” szó szerepel itt) hogyan születtek meg az ókori színterekből: Epidaurusz Szophoklészszel kortárs színházi terében, Pompeji

görög mintára épített római színházában, majd Vicenza 16. századi barokk színterétől fel, egészen a mai színházakig (Nápolyig, Szentpétervárig és Budapestig). Wilson számára mindig elsődleges volt a színtér, a fénybe vont tárgyi-természeti környezet, amely felülírja a dobozszínpad sematikus terét. A meghatározó kettősség, a beszéd és a kép kettőse azonban dekonstruktív szó-kép-vízióba olvad Wilson *Oidipusz*ában, és felnyitja a színi teret a kegyetlenség felé, az akció felé. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a kegyetlenség színházának forma-víziója született itt meg. Hans-Thies Lehmann találó megjegyzése, hogy Wilson (a koreográfus szó mintájára) „szcenográfus”<sup>29</sup>, szcéna-író, az „íróság” azon értelmében, amelyet az „írás” szónak Derrida adott. Azaz valamiféle ősz-szcénikusság az (és Artaud is ezt kutatta), amit Wilson felfedezett és gyakorol. Ebben az ősz-szcénikusságban pedig Wilson kései (megírt drámákat felhasználó) színi művei idején már a beszéd is fontos, olykor vezető szerepet kapott.

Wilson nem említi, talán (saját élményei miatt) elhallgatja, hogy az ókori, szophoklészi forrás mögött/fölött egy másfajta őselmény is működik: a freudi Ödipusz-komplexus színjátéka. Az *Oidipusz király*ban Wilson által használt, aktivizált textus azonos azokkal a szövegekkel, amelyeket Freud aktivizál az írásaiban. Wilson mindig érzékeny volt a pszichoanalízisre, már 1969-ben megírt és megrendezett egy *Sigmund Freud élete és kora* című darabot, amelyben azonban (Stefan Brechtet idézi Kékesi Kun Árpád) „nem történik semmi, vagy a semmi történi”,<sup>30</sup> és Oidipusz nem említődik. Az egykori *Freud*-darab még Wilson első korszakának produktuma, a „víziók virágzásáé”, amelynek színi logikája még jelentősen más volt,

<sup>27</sup> ARTAUD, „Színház és pestis”, 127.

<sup>28</sup> Forrás:

<https://mitem.hu/en/programme/performances/oedipus-1>, hozzáférés: 2023.09.19. (Saját fordítás – B.A.)

<sup>29</sup> Hans-Thies LEHMANN, „Robert Wilson, Szenograph”, *Merkur: Zeitschrift für europäisches Denken* 39, 437. sz. (1985): 554–563.

<sup>30</sup> KÉKESI KUN ÁRPÁD, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 384.

mint a második, 1974 után kezdődő időszaké, amely „a beszéd letámadása. A vízió színházának hanyatlása”.<sup>31</sup> Arthur Holmberg, egy az én *Oidipusz*-értelmezésében is később oly fontossá váló alcím alatt (*How to do things with words*, amely J. L. Austin nevezetes beszédcselekvés-könyvének címét ismétli) az 1989-es *Orlando*-monológgal Wilson negyedik alkotói periódusába teszi a rendező fordulatát a *Sprechtheater* felé.<sup>32</sup> Az *Oidipusz* már kései produktum, benne egyenest „virágzik” a beszéd, „a színházban senki sem dramatizálta a nyelv krízisét olyan kegyetlen zsenialitással, mint Wilson”.<sup>33</sup> A színi diszkurzus valami abszolút különös beszéd, esemény, cselekvés: formája sokféle nyelv, a hang a zajtól a szóig és vissza, és a jelentés cselekvéssé, performatívummá tett kifordítása. Belülről, elfojtott tudattalan forrásokból épített, de szavakban, tárgyokban, személyekben és viszonyokban külsővé tett fantázia ez. Robert Wilson *Oidipusza* a freudi Ödipusz-komplexuson keresztül olvasva ezt a fantáziát posztdramatikus színházi eseményként hozza létre. A személy, a szelf, az a bizonyos „önmagam” megteremtődése történik ebben a cselekedetsorban. A vágy-ént, önmagunkat életként, személyes sorsként formáló performatív folyamat születik meg. Wilson rendezései „a színháznézés fenomenológiájának és hermeneutikájának egyedülálló provokációi”, írja Kékesi Kun Árpád.<sup>34</sup> Ezt a „provokáció” kifejezést úgy teném fogalmivá, hogy Wilson a Szophoklész-darab dekonstrukcióját cselekszi meg: megbontja egy dramatikus, koherens színjáték minden elemét. Nem színpadra teszi, hanem újratereget, ismétlésbe cselekszi az összeg történetét.

Wilson bevezetőjében röviden megadja a darab struktúráját is: „Az előadás klasszikus

módon épül fel: öt rész és egy prologus, az első rész visszhangzik az ötödik részben, a második a negyedikben. A harmadik rész, egy vad pogány esküvői szertartás áll a középpontban. Az egyes részeket a színpadon használt díszletelemek anyagai határozzák meg: fadeszkák, lomb nélküli ágak, acélpapír és horganyzott fémlemez, zöld ágak, kortárs összecsukható székek, kátránypapír és növényi szövésű, selymes szövetek. Központi szerepet játszik a zene.”<sup>35</sup>

### *Képi kezdetek – a Prologus*

A prologus szó nélküli látványban, szimbólumokban adja meg a darab megalapozó lét-és történet-pozícióját. A szöveg, a beszéd azonban már itt is jelen van, nyilván minden néző tudja, ki is volt Oidipusz, mi történt vele, honnan indult és hova jutott. A megértés előzetesség-struktúrája (Gadamer) szükség-szerű komponense a nézői jelenlétnek. A prologus képi játéka ezt az előzményt, előzetes ismeretet dekonstruálja.

A játék előtt kezdő színpadkép az ödipális trauma kettős forrását allegorizálja. Az egyik a színpad közepén, sötét háttérben, valamilyen semmiben felgyúló erős fénypont, a nap, maga Apollón, Phoebus, a napisten, a (majd szó szerint is megtörténő) vakító fény forrása, ő az, aki a jóslatot adja, akinek fényében a sokféle, zavaros vágyból egy határozott (itt sohasem teljesülő, csak Kolonoszban, a halálban realizálódó) remény szerint a felelős én születik és tartatik fenn. Freud üzenete szerint e fenntartás heterogén konfliktusossága miatt a következmény szükségszerűen vezet az élet, a személy neurotikus karakteréhez: „A pestishez hasonlóan a színházban is felbukkan valami különösen

<sup>31</sup> Stefan BRECHT, *The Theatre of Visions: Robert Wilson* (London: Methuen, 1994), 5.

<sup>32</sup> HOLMBERG, *The Theatre of Robert Wilson*, 39.

<sup>33</sup> Uo., 41.

<sup>34</sup> KÉKESI KUN, *A rendezés színháza*, 382.

<sup>35</sup> Forrás:

<https://mitem.hu/en/programme/performances/oedipus-1>, hozzáférés: 2023.09.19. Saját fordítás.

ragyogó nap, egy szokatlan erejű fény”, írja Artaud.<sup>36</sup>

A kezdő kép másik allegorikus-metonimikus eleme egy karikába formált, megcsomózott, élesen (vakítóan?) megvilágított (fénybe tett) kötél. Az a kötél, amellyel az apa (Laiosz) a jóslat hatására a háromnapos csecsemő lábait átszurta, bokáit összekötötte, hogy lehetetlenné tegye Oidipusz útra kelését, énné válását, sorsperformanszát, azaz életét. Lehet persze a kötélnek más asszociációja is, konkrétan arra a kötéltre, amellyel lokaszté, az anya-szerető öngyilkos lesz. (2. KÉP)

A prologus megtörténése rendkívül lassú, lehetetlen nem belevonódní az eseménybe: nem látvány ez, hanem megtörténés. A fekete részben jelenik meg a fény, a nap, sugarakat vet, elviselhetetlen élességűre erősödik, elvakítja a nézőket. A színi állapotfolyamat hátterében, a felvillanó nap vakító fényei mellett vonós hangszerekből kiadott idegesítő zaj szól, amely a teljes szín besötétedésével, a nap eltűnésével elhallgat, majd finom, ölelő zenévé változik. A kép sötétjében újra felbukkan a nap, majd felbukkan Oidipusz. Abban az életkorban van, amikor azt a bizonyos jóslatot kapja (és a kötél itt még sötétben rejtőzik). Oidipusz a részben (a létezés részében), az ajtó nyílásában jelenik meg, a fény, a nap, azaz az apollói jóslat immár a teljes rész, falhasíték fényében világítja meg, hozza létre énjét, személyét. Az ember, az ember énje így jelenik meg az Ödipusz-komplexus fényének ellentmondásos eseményében, sorsában. Áll a fényben, csak karmozdulatai, lassú gesztusai vannak, öltözéke áttetsző lepel, csak a teste marad sötét vonal, nincs árnyéka, abszolút fényben áll, majd egész felsőteste (bűnökkel terhelt kezei, a szex testi része eltűnik, felszívódik a fényben, marad a két láb, az egykor kegyet-

lenül összekötözött lábak, amelyekről a nevéét kapta (Dagatlábú), és amelyek a trauma kreatív használatának példájaként a Szfinx talányának kulcsához vezették. Ennyi a prologus.

A képi vízió alapvetően figuratív, nagyon kevert retorikai modalitással dolgozik. Olykor hermeneutikai, szimbolikus-metaforikus-allegorikus módon (nap = Apolló, kötél = csecsemőkori trauma képei által) érthető, máskor metonimikus-katakretikus módon, közös, lényegi jelentésre nem utaló, a szó szoros értelmében értelmezhetetlen módon valami másra átcsúztatott, „eltolt” képzet (ahogy a pszichoanalízis mondja). A képek sorozata, a színi vízió úgy működik, mintha Szophoklész drámájának bizonyos részeire, fragmentumaira a rendező (pszichoterápiás módon) szabadon asszociált volna. A szabad asszociáció felbontja a logoszt és megnyitja a szöveg szubjektív, befogadói dimenzióját.

*A beszéd, a nyelv dominanciája –  
a történet megformálódása*

A kép és a nyelv a prologus után párhuzamosan, egymás mellett, egymás ellenében vagy éppen egymásra épülve történik meg, de a képi szint figurativitásával szemben a narráció szintje referenciális, történetmesélő. A beszéd azonban szisztematikusan dekonstruálódik, az egyértelmű jelentés, a hermeneutikai értelem sokféle eszközzel kizáródik.

Eltávolításként, egyfajta epikus színházi gesztussal egy hang, kikiáltóként magának Robert Wilsonnak a hangja kétszer (majd harmadszor a narrátor szövegét megszakítva) bejelenti, hogy indul az első rész, és az *Oidipusz Rex*ről van szó. Az újabb egységek is bejelentésre kerülnek később, amely a darab formális textuális szervezettségének látzatát kelti: beszédcselekvésként konstruálnak tűnik. Nem magától történik, hanem performatív, A színházi előadásoknak persze szokásosan vannak egységei (felvonásai, színei) és ezt konstatív, igazságértékű információként lehet tudni, ismerni. Judith Butler ír-

<sup>36</sup> Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház: Esszék, tanulmányok a színházról*, ford. BETHLEN János (Budapest: Gondolat Kiadó, 1985), 89.

ja, hogy „a különböző konvenciók, amelyek tudunkra adják, hogy »ez csak színjáték«, lehetővé teszik, hogy éles határvonalat húzzunk a performansz és az élet közé”.<sup>37</sup> Wilsonnál ez a külső megszerkesztés a színi folyamatba épül be, materializálódik, performatívává válik és „a »felvonások« (acts) a teljes performanszon belül kijelölt időtartamok, s mint ilyenek a közös tapasztalat és »kollektív cselekvés« tárgyait képezik”.<sup>38</sup> A színjátékot performatívává tevő nyelvi gesztus a rendező, Robert Wilson hangján, beszédében történik. Az egyszerű színjáték-struktúra az elmondás által bevonja a nézőt is az aktusba, és az ödipális életfolyamatot mi mindannyian csináljuk.

#### *A színpad terápiás természete*

A narráció belépésekor a színpadi tér is átalakul: hol egy, hol kettő vízszintes fényvonal választja kettő vagy három részre a teret. (3. KÉP) Ezt a technikát Wilson már korábban is alkalmazta: „a színpadot zónákra osztottuk: egymásra rétegződő, egymás mögött elhelyezkedő zónákra, amelyek a színpad egyik oldalától a másikig húzódnak vízszintesen. Minden zónában másfajta »valóság« érvényesül”, mondja, majd hozzáteszi: „van, akinek erről Freud és a lélekrétegek, a tudatosság különböző szintjei jutnak eszébe”.<sup>39</sup> A fényvonalak képi értelmezést adnak, s egyfajta fenomenológiai szinten a legfelső szín-tér a felnőtt, a nappal szemben, nekünk

háttal álló Oidipusz tere. Oidipusz mintha az égbe költözött volna fel, az epidauroszi romok felett van, együtt létének kényszerével, az isteni nappal. A középső szintér a szereplők, események tere, itt táncol a gyermek Oidipusz, itt jelenik meg a pásztor és lokaszté, innen szólnak a hangok, a zene, az eldobott deszkák zaja, és itt van a csecsemőkori kötél is. Az alsó, a nézőhöz legközelebbi zóna viszont kizárólag a narrátoré. A tér-struktúra mélyebb lét-modalitásokat is jelez: az Ödipusz-komplexus, azaz a személyesség önteremtődésének kínja felől a fenti szint a „neurotikus”, önmagát kutató személy tere, a középső ennek a kutatásnak a képi-tárgyi tartalma, az alsó szint pedig a tudattalan, az elfojtott belső tartalom (Apollón jóslatának) kényszerítő beszéde. Nagyon egyszerűsítve: egy terápia térrendszere ez, a fenti a terápiába lépő, a középső a terápiás beszélgetés közben feltáruló, elfojtott, megbetegítő múlt nyomai, az alsó szint pedig az a vágy-energia, irány, amely az embert léte első pillanatától kezdve hatja, kényszeríti. Az ödipális pozíció és folyamat ilyen színre állítása lehet egyik eleme a wilsoni színház többek által megállapított terápiás természetének.

Kétségtelen, hogy Wilson jóval korábbi rendezéseivel kötődik, de az *Oidipuszra* is érvényes Kékesi Kun Árpád megállapítása, hogy „Wilson színháza a terápiában gyökeres, még ha semmi köze sincs a terápiás színház gyakorlatához”.<sup>40</sup> A már említett lényeg, hogy nem a színház hatása terápiás, hanem maga a színpadi esemény terápiás jellegű. Wilson egy beszélgetésben mondja, hogy „nagyon nagy hatással volt rám Daniel Stern”. Stern a jelenkori pszichoanalízis egyik jelentős figurája, aki folytatja Wilson „filmeket csinált anyákról, ahogy felveszik csecsemőjüket természetes környezetben”.<sup>41</sup> Stern

<sup>37</sup> Judith BUTLER, „Performatív aktusok és a társadalmi nem konstitúciója: fenomenológiai és feminista elméleti kísérlet”, ford. REICHMANN Angelika, in *Performatív fordulatok*, szerk. ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt és SZÉPLAKY Gerda, 153–172 (Eger: Líceum Kiadó, 2015), 154.

<sup>38</sup> Uo., 163.

<sup>39</sup> Robert WILSON, „Beszéd a Freud előtt”, ford. KÉKESI KUN Árpád, in *Színházi antológia: XX. század*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, 166–169 (Budapest: Balassi Kiadó, 2000), 167.

<sup>40</sup> KÉKESI KUN, *A rendezés színháza*, 382.

<sup>41</sup> Robert WILSON és Fred NEWMAN, „A Dialogue on Politics and Therapy, Stillness and Vaudeville: Moderated by Richard Schechner”,



a korai anya-gyermek kapcsolatot kutatta, azt a szcénát, amely ember-létünk első lelki konstrukcióját hozza létre. Azt a színteret, életteremtő játékot, amelyet Oidipusz nem kapott meg lokasztétól.

Egy érdekes, személyes terápiais színi produktum Wilson részéről, ahogyan saját anya-fiú viszonyát, egyfajta önterápiaként beépíti az *Oidipusz királyba*. Röviddel a produkció vége előtt van egy jelenet, ahol Andrea Winkler, a Tanú 2-ként szerepeltetett színésznő, közvetlenül a szó nélküli Oidipusz-lokaszte esküvői jelent után, idősebb nőhöz illő egyszerű, mai ruhában, kis sapkával a fején ül egy széken, és németül elmond egy olyan szöveget, amely nem a jóslatról, hanem a jóslat megtörténéséről, Laiosz megöléséről szól, belefűzve Oidipusz kétségbeesett, Zeuszhoz intézett kérdéseit:

„Laioszt megölték egy hármass kereszttúton.

Kevesen kísérték Laioszt, vagy egy sereg katona, királyhoz illőn?

Öten voltak. Köztük, aki hírt hozott. Egyetlen szekér vitte Laioszt.

Amit mondtál az imént, megrendíti lelkemet.

Ó, Zeus! Mit tartogatsz még számomra?

Laioszt megölték egy hármass kereszttúton.

Kevesen kísérték. Mindössze öten.

Ó, Zeus! Mit tartogatsz még számomra?

Egy hármass kereszttúton –  
Kevesen – Mindössze öten –

Mit tartogatsz még számomra?”

A szöveg a Szophoklész-dráma lokasztétjától származik, abból a dialógusból, amelyet Oi-

---

*The Drama Review* 47, 3. sz. (2003): 113–128, 116.

dipusszal közvetlenül az igazság kiderülése előtt folytat: amikor elmondja férje halálának történetét. (4. KÉP) Wilson változatában a Tanú a többi jóslatelemtől elválasztás nélkül, a szövegbe keverve mondja lokaszte Oidipusznak adott tanácsát, hogy ne kutasson, csak éljen csendesesen. Anyai-szeretői üzenet ez a férfinek:

„Miért féljen az ember, aki pusztasors rabja,  
s előre semmit sem lát biztosan?  
Az ember, aki sose néz előre  
akinek nincs pontos elképzelése jövőjéről  
[...]  
Bár sohase tudnád meg, ki vagy! Ó, te boldogtalan!”

Idézi Oidipuszt is:

„Mondd meg, ki volt az apám. Ki volt az anyám.

Miért féljen az ember...” (5. KÉP)

A szavakkal párhuzamos képi történésben viszont a színpadon gyűlnek a székek, megvilágítatlan árnyak hozzák be őket, néha ránéznek az ülő nőre, aki nem érzékeli őket, csak mondja a történetet. Pompejiben oldalt megjelenik a sikolyra torzult arcú lokaszte is. És persze kigyullad a nap is a falak közötti résben, és a német monológba belezavar Christopher Knowles szaggatott, rendezetlen hangja, amint angolul ismételteti, hogy „az én nevem Oidipusz...”. Wilsonról tudjuk, hogy „megszállottan gyűjti a székeket fiatal-kora óta”, és anyjára úgy emlékszik vissza, hogy „senki sem tudott úgy ülni, ahogyan ő”.<sup>42</sup> (6. KÉP) Umberto Ecoval történt beszélgetésében Wilson kétszer is visszatér a székekre: „Úgy gondolom, hogy a székek szobrok. Olyan darabok, amelyekre ülni tudsz,

---

<sup>42</sup> GÁSPÁR Ildikó, „(Szem)tanúk – Witnesses”, *színház.net*, 2021.09.28, <https://szinhaz.net/2021/09/28/gaspar-ildiko-szemtanuk-witnesses/>.

vagy látnak rajta ülni vagy elképzelsz valakit, aki ül rajta. Saját személyiséget teremtenek maguknak, asszociációkat és gondolatokat idéznek.”<sup>43</sup> Az *Oidipusz király* utolsó előtti jelenetének végén felbukkan maga Oidipusz is, szétrombolja a szisztematikusan felállított székek sorát, és egy pillanatra mintha öldöklő bosszút is gondolna állni. De (ellentétben Laiosz megölésével) ezt nem teszi meg.

Ez a jelenet Wilson saját, személyes terápiás színtere, önértelmezése. *Oidipusza* tovább viszi és átfogóan kiterjeszti a színre a pszichoanalitikus terápia modelljét. A terápiás performansz megtörténik. Az analitikus terápia ugyanis a patológikus én önteremtésének a tevékenysége, az én performativitása, egy olyan élet-aktivitás, amely a személyes létezés alapvető dekonstruktív folyamata is. Erről szól Wilson rendezése, képies-szöveges átírata.

#### A narráció formái

A wilsoni *Oidipusz* szövege nagyon rövid, pedig a rendező szerint ő „Szophoklész tragédiájának színrevitelét”<sup>44</sup> cselekedte meg. A Wilson színpadán elmondott szöveg azonban az eredeti drámához képest nagyon redukált (úgy hat gépelt oldal), kizárólag az apollói jóslat ismétlődik, és ebbe a jóslatszövegbe, illetve az ennek követelményeit jelző mondatokba illeszkedik olykor egy sóhaj, egy könyörgés. Az egész előadásban csak a narrátorok beszélnek. Nincsen dialógus, csak kikiáltó stílusú elmondás, Oidipusz sose beszél, az ő szövegét is, ugyanúgy, mint lokaszté pár mondatát vagy a hozzá szólók szövegét narrátorok mondják. A párbeszéd

meghatározó része a klasszikus színháznak. Nem véletlen, hogy Artaud jelzi, hogy „a párbeszéd még akkor is, ha nem írják, hanem elmondják, nem a színpad, hanem a könyv sajátja”.<sup>45</sup> Ebből a csupasz, narrátori beszédből következik, hogy a darabban a narráció szintjén megszűnik a hagyományos dráma oly fontos komponense, a szereplő.

A narráció aktusának megkezdésével párhuzamosan kivilágosodik a szín, visszatér a nap és vele szemben Oidipusz, de jól látszik a kötél is (amely persze – mint a traumák általában – nem mozdult, csak a szín volt körötte sötét), és balra két nőalak is (lokaszté és tanúnak mondott nő). A vízió új alakja a narrátor megjelenése. A pompeji-i és nápolyi előadásban a narrátor a jobb sarokban, a színpad közönség fele eső peremén, az első fényvonalon kívül ül, ő később majd Theiresziásként tér vissza. Epidaurosban és Budapesten is a narrátor egy fekete köpenybe burkolózó, görög színésznő. Halk, dallamos élőzene szól az előadás zenéjéért felelős komponista szaxofonjából, de többféle háttérzaj is keletkezik. Oidipusz is megkettőződik, a csecsemő Oidipusz képében egy félmeztelen táncos lép be, egészen a kötélig kutatva a teret. Balra megérkezik a pásztor, aki a fiút átadta. A színi-képi történekek olykor összefüggenek a narrátor szövegével, máskor semmi kapcsolat sincs, a képi szint önálló, nem könnyen fejthető jelekből áll. A fiú Oidipusz például követelőzően az égnek merevíti jobb karját, amikor lokaszté neve elhangzik, de – a kapcsolat ellenpéldájaként – hermeneutikai szempontból értelmezhetetlen az a nőalak, aki nagyon lassú járással fémlemezektől készült faágat ad át Oidipusznak.

Wilson már formájában is dekonstruálja a narrációt azzal, hogy a nyelv, amelyen a narrátorok beszélnek gyakran visszhangos, zajos, és ami valóban szokatlan: olasz, ó- és újgörög, német, angol és francia nyelven

<sup>43</sup> Robert WILSON és Umberto ECO, „A Conversation”, *Performing Arts Journal* 15, 1. sz. (1993): 87–96, 94,

<https://doi.org/10.2307/3245801>.

<sup>44</sup> Forrás:

<https://mitem.hu/en/programme/performance/oedipus-1>, hozzáférés: 2023.09.19. Saját fordítás.

<sup>45</sup> ARTAUD, „Színház és pestis”, 136.

szól.<sup>46</sup> Igazi bábeli helyzet, egyfajta „lefordíthatatlanság” lesz uralkodó. A szöveg jelentős részét a nézők így biztos nem értik. Számukra a kimondott szó materiális hang, amelynek csak hangsúlyai jeleznek hangulatokat. Gyengíti ezt a hatást és segít a szövegértésben, hogy az olasz előadásokon a görög szöveg helyett részben olaszul szól a narráció, Budapesten pedig a színpad felett egy nehezen kivehető felirat hozza a szöveget magyarul és angolul. Lényeges, hogy a narrátorok között (az angol szövegek esetében) ott van maga Robert Wilson is, vagyis részt vesz az ödipális történetben. Narrátori funkciója a cím, majd az egyes részek, esemény fejezetek bejelentésében merül ki. Az elején ő jelenti be az *Oidipus Rex* címet: mintegy állítja, létezésbe hozza az ödipális cselekvéssort. Hangfelvételtől szólal meg Christopher Knowles kiáltásából álló beszéde is.

Patrice Pavis – némi igazsággal, mégis alaptalan Wilson-kritikaként – említi, hogy Wilson „feladta a túl nyilvánvaló jelölt igényét azért, hogy a néma és csendes képekre koncentráljon”,<sup>47</sup> és nála „a szöveg, mint tiszta szonikus anyag” szolgál.<sup>48</sup> Artaud viszont abszolút pártolná Wilson eljárását: „A szó színházi szerepét megváltoztatni már most annyit tesz, mint konkrét és térbeli értelemben alkalmazni a szót olyan mértékben, amennyire összefér mindazzal, ami a színházban térbeli és konkrét jelentésű”.<sup>49</sup> Artaud a *Keleti és Nyugati színház* című írásában és számos más helyen a nyelv olyan tárgyiasulásáról beszél – ezt valósítja meg Wilson –, amely már Freudnál is szóba került. Freud szerint kétféle bensőség-reprezentá-

ciós technika létezik: a tudatoshoz kötődő „Wortvorstellung” (szó-előállítás, szóképzet) és a tudattalan működésére jellemző „Sachvorstellung (dolog-képzet). Patológiás (itt például neurotikus) a lelki működés akkor, ha a szavak tárgyként materiálisan kezdenek el működni. Wilson szövegében hol materiális, hol meg jelentéses a szöveg. Tárgyasítja a nyelvet az is, hogy rengeteg az ismétlés, hosszabb és rövidebb szövegrészek három négy alkalommal is elhangzanak vagy éppen más nyelven (olaszul és görögül) ismétlődnek meg. Wilson így egyfajta bábeli állapotot rekonstruál az előadásban.

#### *A jóslat mint beszédcselekvés*

A narrációk középpontjában a jóslat ténye áll, többszörösen, többféle változatban elmondva. A három narrátor változó kifejezésekkel és hangulattal közli a jóslat tényét és az adott narrátor szempontjából fontos kontextuális jellemzőit. A szöveg majdnem szó szerint azonos azzal az összefoglalóval, amelyet Freud ad Oidipusz történetéről az *Álomfejtés*ben: az apollói jóslat és a vele kapcsolatos cselekedet felsorolása van benne. Wilson nem is Szophoklész, hanem Freud metapszichológiai, Ödipusz-komplexusra vonatkozó szövegét követi.

A narrációra jogosultak a színlapon Tanú 1-ként (ő a görög színésznő, illetve az olasz előadások esetén a Teiresziaszt játszó színész), illetve Tanú 2-ként (Angela Winkler) kerülnek említésre, és van egy franciául beszélő fekete színésznő, aki ugyan „Asszony” néven szerepel, de igazából ő is narrátor. Tanú 1 görögül, illetve az olasz előadások esetében nagyrészt olaszul kiáltja ki magát a jóslat tényét és annak következményeit. Tárgyas közlésébe olykor Oidipusz érzéseinek az idézése is belekeveredik, és gyakoriak az ismétlődő felkiáltások (például „lokaszté!” „Fiú!). A kezdő narráció így szól:

„Egy jóslat megjövendölte, hogy Laioszt, Théba királyát, saját fia öli meg.

<sup>46</sup> Lásd erről Enikő SEPSI, „Multilinguality in the work of Robert Wilson (*Oedipus 2021*, Budapest)”, in *Code-Switching in Arts*, szerk. Marianna DEGANUTTI, Johanna DOMOKOS és Judit MUDRICZKI, 89–98 (Budapest–Paris: L’Harmattan Publishing, 2023).

<sup>47</sup> PAVIS, *Contemporary Mise en Scène*, 290.

<sup>48</sup> Uo., 237.

<sup>49</sup> ARTAUD, „Színház és pestis”, 168.

Amikor lokaszté, a felesége fiút szült,  
Laiosz átszúrta a fiú lábát.  
Laiosz odaadta a gyermeket egy pász-  
tornak, hogy hagyja őt magára a hegyek-  
ben.  
Ehelyett  
Laiosz odaadta a gyermeket egy pász-  
tornak, hogy hagyja őt magára a hegyek-  
ben.  
Ehelyett a pásztor rábízta a fiút egy  
másik juhászra,  
aki Korinthoszba vitte őt.  
Polübosznak, Korinthosz királyának  
nem volt gyermeke, így a sajátjaként ne-  
velte őt fel.”

E szöveg után egy kiáltás, szólítás hangzik el  
(amely a kötéllel táncoló alaknak szól): „Fiú”,  
majd folytatódik a jóslat elmondása:

„Amikor felnőtt, Korinthoszban Oidipusz  
fülébe jutott,  
hogy talált gyermeknek tartják őt.  
A delphoi jós megjövendölte,  
hogy megöli apját, és anyját veszi nőül.  
Akkor úgy döntött, soha többé nem tér  
vissza Korinthoszba.”

Az eredeti darabban lokaszté mondja el elő-  
ször a jóslatot, és a férjét idézi ezzel, mert  
Laiosz ment el egykor Delphoiba, Apolló ne-  
vezetes jóshelyére. Röviddel utána Oidipusz  
is elmondja a korábban kapott azonos jósla-  
tot, ő származása kétségei miatt ment el  
Delphoiba. Wilsonnál viszont mindent egyet-  
len narrátor, (Epidaurosban és Budapesten  
is) egy görög színésznő (Lydia Koniordou)  
mond el, a színházi tér legalsó, teljesen üres,  
elválasztott részén. A narrátor idézi a drá-  
mában Oidipusz által kimondott könyörgést  
is: „Ó, Zeus! Mit tartogatsz még számom-  
ra?” vagy „Ó, Zeus! Mily tetterre szántál en-  
gem?”.

A jóslat azonban különös, szubjektív nyel-  
vi struktúra. Nem konstatív, nem egy törté-  
netet mond el, hanem történetet teremt,  
megcselekszik valamit, azaz performatív, illo-

kúciós folyamattal kezdeményez megtörté-  
nést. Ahhoz, hogy valami jóslatként, beszéd-  
cselekvésként érvényesen történjen meg,  
megfelelő felhatalmazás, társas kontextus  
kell. Ez a jóslat-jogot megadó kontextus  
Delphoi lesz, azaz Apollon (vagy megbízott-  
ja) jóslataként mondatik ki. Apollón a jóslás  
(és a jövő) egyik nagy birtokosa a görög mi-  
tológiában. Ez a letisztított performativitás  
maga az Oidipusz-történet. Ha úgy tetszik,  
ez az Ödipusz-komplexus Freudnál. A három  
szerző esetében azonban jelentősen más  
természetű ez az ősforrás. Freud és Wilson  
kiemeli a jóslatot a definitív vallási kontex-  
tusból, és a személyes transzcendencia pro-  
duktumaként építi fel. Freud, aki persze nem  
műalkotást, hanem élet-folyamatot kutat,  
feltételezi az Ödipusz-komplexus ősi tetteből  
örökölt antropológiai háttérét (*Totem és ta-  
bu*). Wilson a személyesség retorikai és per-  
formatív (sőt, Derrida kifejezésével: perva-  
formatív) pluralitását, szétszóródását mutat-  
ja meg. A wilsoni interpretációban a jóslat, a  
beszédcselekvés realizálása, a jóslat iterabi-  
litása, érvényessége lesz Oidipusz felől két-  
séges. Oidipusz a performatívum meghibá-  
sodására játszik, elmondja, hogy neki a ko-  
rinthoszi király és királyné az apja és anyja,  
és hogy Laioszt rablók ölték meg. Oidipusz  
szerint „a nyelvi megnyilatkozást megeleve-  
nítő intenció sohasem lesz teljes ízében jelen  
önmaga és önnön tartalma számára. A meg-  
nyilatkozás szövege az őt szerkezetileg a pri-  
ori meghatározó iteráció miatt mindig felfes-  
lik és megszakad valahol.”<sup>50</sup> Oidipusz ilyen  
vágya, akarata azonban a kutatás során  
semmivé válik, és világos lesz számára, hogy  
az isteni beszédcselekvés érvényes és meg-  
történik. A darab utolsó harmadában a Tanú  
2 és Chris Knowles szavaiban többször idé-  
ződik Oidipusz kétségbeesett kérdése:

<sup>50</sup> Jacques DERRIDA, „Aláírás esemény kon-  
textus”, in *Performatív fordulatok*, szerk. AN-  
TAL Éva, KICSÁK Lóránt és SZÉPLAKY Gerda,  
43–69 (Eger: Líceum Kiadó, 2015), 65.

„Oidipusz, Oidipusz – nevémet mindenki ismeri,  
 akik bízhatnak a segítségemben.  
 Kreón, régi bizalmasom, rokon barátom,  
 kérlek, állj ki a szavak mellett.  
 Nem te találtál engem.  
 Mondd meg, ki volt az apám,  
 ki volt az anyám?” (7. KÉP)

Ez a wilsoni identitáskutatás meghatározó kérdése, a „ki vagyok én” az ödipális történetben az apához és anyához való viszonytal, az önteremtő vágyak apai és anyai irányainak birtoklásában, feloldásában határozódik meg. Oidipusz erre csak majd Kolónoszban lesz képes, ahol már nem scenográfiát, hanem thanatográfiát ír,<sup>51</sup> ott éri el, immár halálában az identikus teljességet.

A jóslat beszédcselekvése kiegészül vagy pervertálódik a trauma narratívájával. A trauma narratívája Freud szerint „nachträglich”, azaz utólagosan működik, amikor a jelen pillanat történése, élménye egy új, a jelenbe nyúló történetet hoz létre az egykori, már elfelejtett, elfojtott esemény- emlékek kapcsán. Wilson nagyon határozottan utal a traumákra, a szülők, lokaszté és Laiosz gyilkos szándékára, az apagyilkosság eseményére és az anyával megtörtént incesztusra. Ezek a jóslat tartalmi vagy következményei, olyan sor-komponensek, amelyek felborítják az isteni akarat moralitását, de amelyek Oidipusz morális tragédiáját, személye, léte szétesését eredményezik.

*A mozgás, mozdulat, gesztus  
 (az introjektivitás)*

Különös és nagyon jellemző a színi mozgások karaktere. Majdnem meztelen test, lassú mozdulatok, nagyon kifeszített, kimerevített gesztusok. Az ilyen mozgás analizálja a cselekvést és gesztusok, testi események sorozataként írja újra. Közvetlen kifejezési tar-

<sup>51</sup> Vö. EGRI, „Egy színpadra állított...”, 230–250.

talmuk mellett a képeknek van egy másféle forrásból fakadó, varázslatos hatása. Ezt az önkifejező mozgáskezelési módot, egyfajta performatív szemiológiai kötést Wilson már nagyon korán, pályája elején kitalálta, alkalmazta.

Wilson 1968-ban találkozott egy tizenegy éves, süketnéma kisfiúval, Raymond Andrews-zal. „Ami a leginkább érdekelt Raymond-dal kapcsolatban, hogy egyetlen szó sem tudott [...], nem szavakban gondolkodott”.<sup>52</sup> Raymond annak ellenére, hogy nem hallotta a történetet, egy vicces történet társasági elmesélése végén, még mielőtt az elmondás véget ért volna, nevetett, azaz valamit hallott vagy inkább érzett. Ha Wilson a háta mögött elkiáltotta a nevét, nem fordult meg, de megfordult akkor, ha Wilson az általa kiejtett hangokat utánozta. Talán mert ismerősek voltak neki ezek a hangvibrációk. A fiú valahogy a testével hallott.

Raymond különös mozgását Wilson és műhelyének tagjai megismételték: különös hintázó mozgást, a kéz és a láb gesztusait, előre mozgást vonalban, hintázást vissza, felfordított tenyérrel, kinyújtott kezekkel.<sup>53</sup> Ez a mozgás aztán megjelent a *Joszf Sztálin kora és élete* című produkcióban. Wilson elgondolása az volt, hogy mi, emberek kettős képernyővel működünk. A külső képernyő a látott és hallott benyomásainkból épül. Másrészt „hallunk és látunk egy testi, „belső képernyőn” is, akkor is, ha nem vagyunk ennek általában tudatában”,<sup>54</sup> és azoknál az embereknél, akiknél a külső képernyő nem működik (vakok, süketek), a belső kifejezetten felértékelődik. A testi-patologikus kielezi az én sajátos képességeit.

<sup>52</sup> Wilsont idézi Bill SIMMER, „Robert Wilson and Therapy”, *The Drama Review* 20, 1. sz. (1976): 99–110, 100, <https://doi.org/10.2307/1145044>.

<sup>53</sup> Cindy Lubart idézi SIMMER „Robert Wilson...”, 110.

<sup>54</sup> Uo., 101.

Wilson különleges, sokszor igen lassú mozgású (slow motion) jelenetei pontosan ezt a belső képernyőt mozgósítják, és ezért tesznek erős hatást a nézőkre minden jelentésnélküliségük ellenére. Az ilyen „test beszél testhez” kapcsolatnak van pszichoanalitikus magyarázata: ősképe a csecsemő és az anyamell kapcsolata. Életünk nagyon korai időszakában a külvilágot tárgyi azonosuláson keresztül, belső világként, saját vágyunkba integrálva érezzük, introjektáljuk. Az ilyen introjektív kapcsolat, amely később, pontosan az ödipális periódusban tárgykapcsolattá válik, a világhoz való új viszony ellenére megmarad bennünk a háttérben. A belső képernyő ennek működése. „A testtel hallani, a testtel beszélni – ez az én színházam alapja, amivel elkerüli, hogy a szöveget illusztrálja”.<sup>55</sup>

#### *A képek funkciója, jellege, paranoia-kritika*

Wilson kimerevített képeinek, a színpadi tér megkonstruálásának van egy további érdekes karaktere, hatásmechanizmusa: „a Wilson-mű poétikai stratégiája egyfajta posztmodern szürrealizmus mentén működik. A belső élmények és érzetek vizuális, tárgyi projekciót kapnak, kivetítődnek.”<sup>56</sup> Wilson ifjúkorában építésznek készült, színpadi rendezéseinek ma is meghatározója a képiség, képszínház művel, színpadi jelenetei olykor képzőművészeti alkotásoknak látszanak. A Wilson-képeket, úgy gondolom, két festő irányából lehet értelmezni. Az egyik az általa is fontosnak mondott, több interjúban emlegetett Cézanne, a másik Salvador Dalí.

Cézanne kulcsfogalma a realizálás, a valóság olyan analitikus-strukturális projekciója, amely elkerüli a felszín könnyed és félrevezé-

tő jelentésségét, koherens értelem/jelentés-közlését, és felfedez e felszín mögött egy sokszor destruktív strukturális mélységet. Wilson is egy strukturált síkot projektál a színpadra. A képiesen megformált, különös, sokszor fehér maszkot viselő, geometrikus burokba, öltözékbe tett figurák kétdimenziós térben játszanak, egymással nem kontaktálnak. A színpad síkjai fényes vonalakkal választódnak el, ezeket senki sem lépi át.

Egy másféle, Wilson színházában érzékelt képi asszociáció: Salvador Dalí, aki elméletben is megfogalmazta ezt a képteremtő technikát, az ún. paranoiakritikai módszert. A paranoia projekció, az az esemény, amikor a belső élmény egy külső tárgy, történés, személy átfogóan szubjektív, mégis teljesen külsőnek tűnő tárgyas rendszerben jelenik meg. Az ilyen képben első látásra uralhatónak tűnik a tér, a világ, a geometrikus perspektíva alkalmazásával. Azonban ebbe a térbe a perspektivikus látásnak teljesen ellentmondó látszólagosságok előállításával és morfológiai átgyúrással egyfajta hiperreális perspektíva és anamorfizálás lép be. Így sikerül egyrészt a tér „teljesen világos” jellegét és a geometrikusan hangsúlyozott tér hallucinatórikus „görbülését” egyidejűleg úgy megmutatni, hogy a néző a valóságosnál valósabb világba, egy vizuális fikcionalitásba esik. Mivel a hiperreális perspektíva azt suggerálja, hogy az előttünk álló tér szubjektív mélysége tárgyasán átjárható, és mélységében megannyi megfoghatót nyújt, a létezők mutatójával együtt létre is kelti ezeket. A hasonlóságok alaki homálya hívogat bennünket, és tesz minket a „mi-is-az” titkának felfedezőjévé.

<sup>55</sup> „Testtel hallani, testtel beszélni: Robert Wilsonnal beszélget Holger Teschke”, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 1, 2. sz. (1998): 69–70, 69.

<sup>56</sup> EGRI, „A testarchívum...”, 232.



## Bibliográfia

10th Madách International Theatre Meeting.

Hozzáférés: 2023.09.19.

<https://mitem.hu/en/programme/performances/oedipus-1>.

ARAGON, Louis. „Nyílt levél André Bretonhoz”. Fordította SEPSI Enikő. *Vigilia* 61, 9. sz. (1996): 701–706.

ARTAUD, Antonin. *A könyörtelen színház: Esszék, tanulmányok a színházról*. Fordította BETHLEN János. Budapest: Gondolat Kiadó, 1985.

ARTAUD, Antonin. *A színház és az istenek: Válogatott írások*. Szerkesztette FEKETE Valéria. Budapest: Orpheusz Kiadó, 1999.

BRECHT, Stefan. *The Theatre of Visions: Robert Wilson*. London: Methuen, 1994.

BUTLER, Judith. „Performatív aktusok és a társadalmi nem konstitúciója: fenomenológiai és feminista elméleti kísérlet”. Fordította REICHMANN Angelika. In *Performatív fordulatok*, szerkesztette ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt és SZÉPLAKY Gerda, 153–172. Eger: Líceum Kiadó, 2015.

DERRIDA, JACQUES. *Life Death*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020.

DERRIDA, Jacques. „Aláírás esemény kontextus”. In *Performatív fordulatok*, szerkesztette ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt és SZÉPLAKY Gerda, 43–69. Eger: Líceum Kiadó, 2015.

EGRI Petra. „A testarchívum kínzó vágya: Marina Abramović 7 Easy Pieces performansorozatáról”. In *Az olvasás modalitásai: dekonstrukció, referencialitás, performativitás*, szerkesztette BÓKAY Antal és EGRI Petra, 6–18. Pécs: Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola, 2022.

<https://doi.org/10.15170/olvmod-pte-ikdi-2022.01>

EGRI Petra. „Egy színpadra állított autobiohetero-tanato-grafikus elbeszélés: Marina Abramović színpadra vitt élete és halála Robert Wilson rendezésében”. In *Határok és határátlépések*, szerkesztette DARÓCZI Jakab, HAJDÚ Ildikó, NYERGES Csaba és PRÓTÁR Noémi, 230–250. Budapest: ELTE, Eötvös Collegium, 2022.

FREUD, Sigmund. *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess (1887–1904)*. Fordította J. M. MASSON. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

FREUD, Sigmund. *Álomfejtés*. Fordította HOLLÓS István. Budapest: Helikon Kiadó, 1985.

FREUD, Sigmund. *A halálösztön és az életösztönök*. Fordította KOVÁCS Vilma. Budapest: Belső Egészség Kiadó, [é. n.].

FREUD, Sigmund. „Pszichopata alakok a színpadon”. Fordította SZÁNTÓ Judit. *Színház* 29, 1. sz. (1996): 34–35.

GREEN, André. *The Tragic Effect: The Oedipus Complex in Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

HOLMBERG, Arthur. *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.

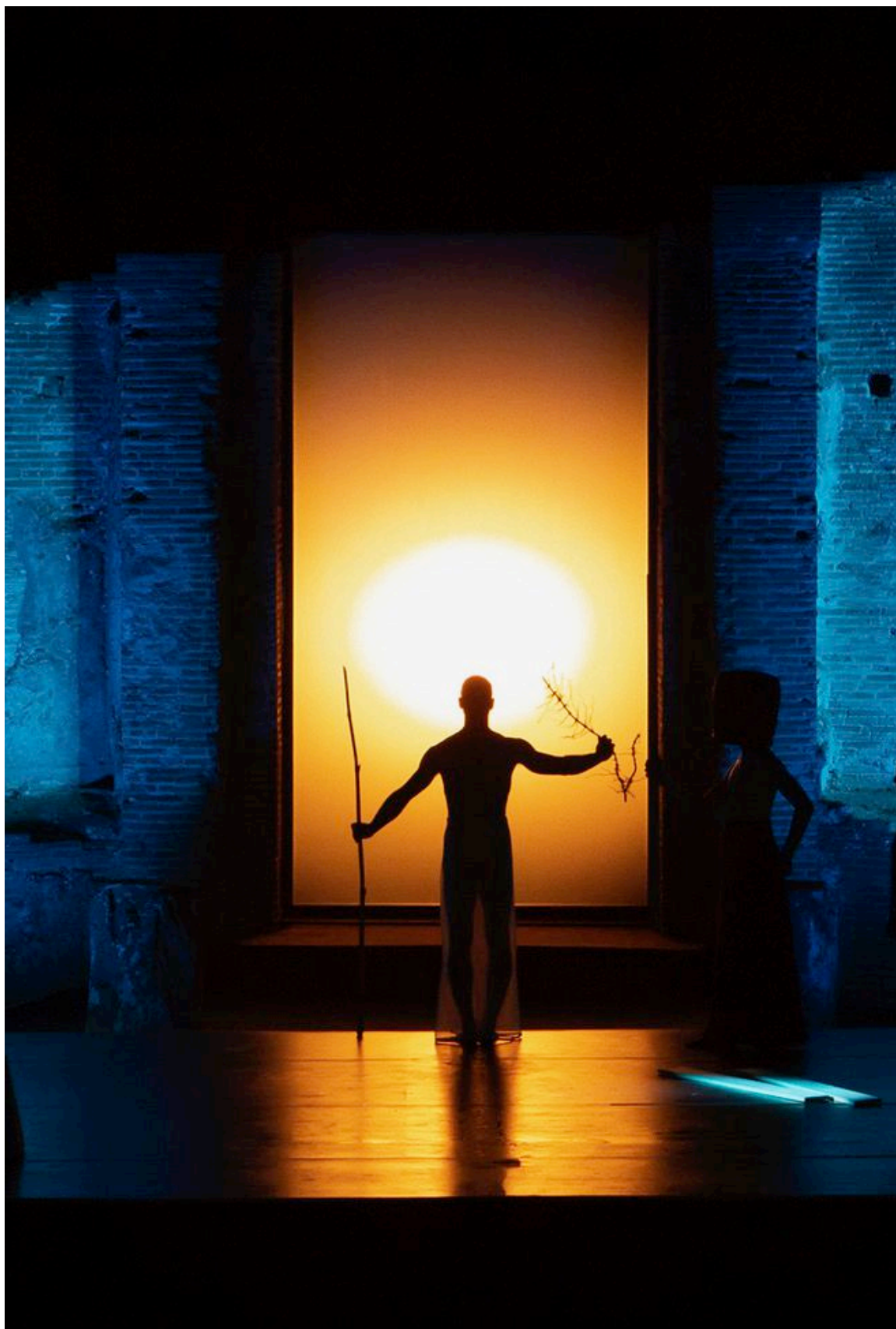
LACQUE-LABARTHE, Philippe. „A színpad: ősi”. Fordította SIMON Vanda. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerkesztette BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, 313–327. Budapest: Filum Kiadó, 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BEREZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.

LEHMANN Hans-Thies. „Robert Wilson, Szenograph”. *Merkur, Zeitschrift für europäisches Denken* 39, 437. sz. (1985): 554–563.

KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.

- PAVIS, Patrice. *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*. London–New York: Routledge, 2013.
- SEPSI Enikő. „Multilinguality in the work of Robert Wilson (*Oedipus 2021*, Budapest)”. In *Code-Switching in Arts*, szerkesztette Marianna DEGANUTTI, Johanna DOMOKOS és Judit MUDRICZKI, 89–98. Budapest–Paris: L’Harmattan Publishing, 2023.
- SIMER, Bill. „Robert Wilson and Therapy”. *The Drama Review* 20, 1. sz. (1976): 99–110. <https://doi.org/10.2307/1145044>.
- „Testtel hallani, testtel beszélni: Robert Wilsonnal beszélget Holger Teschke”. Fordította Kiss Gabriella. *Theatron* 1, 2. sz. (1998): 69–70.
- WILSON, Robert. „Beszéd a Freud előtt”. Fordította KÉKESI KUN Árpád. In *Színházi antológia: XX. század*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 166–169. Budapest: Balassi Kiadó, 2000.
- WILSON Robert és Fred NEWMAN. „A Dialogue on Politics and Therapy, Stillness and Vaudeville: Moderated by Richard Schechner”. *The Drama Review* 47, 3. sz. (2003): 113–128.



**1. KÉP** © Lucie Jansch. Az ödipális színtér allegorikus megalapítása. Oidipusz az ember evilági létének (az epidauroszi romoknak) a részében, szakadékában áll, feloldódik Phoebus, a Nap, azaz Apollón átok-természetű jóslatában. Oidipuszt elvakítja a nap, nem a sötét, amibe mered, hanem a túl sok fény. Vakon kezd és vakon végez.





**2. KÉP** © Lucie Jansch. A színtér allegorikus megalapításának másik eleme, a csecsemő Oidipusz és az őt úttalanságba, halálba küldő, lábait átszúró kötél. A csecsemő Oidipusz meztelen, nem beszél, csak „mágikus taglejtéseivel” (Ferenczi Sándor kifejezése) próbálja magát a világba helyezni.



**3. KÉP** © Lucie Jansch. Az ödipális tér teljes struktúrája (itt Vicenzából). A színteret fénycsíkok választják el, alul a tudattalanban jelenik meg a jóslat szövege, a köztés térben, két fénycsík között az én története, tudatelőttés tere. Fölötte a harmadik szinten pedig az isteni örület, Apollón vakító fénye, és a vele szembesülő Oidipusz. Ez a felettes-én. És minden hang a színen van, lokaszté megkettőződve, balra a pásztor, jobbra Tiereisziasz a jós (Apollón embere), középen a napba állított Oidipusz, jobbra a kötéllel a csecsemő Oidipusz. És a zeneszerző, egy mai ember.



**4. KÉP** © Lucie Jansch. A megmutathatatlan, az apa-gyilkosság eseménye. „Öten voltak” meséli lokaszté a történetet. Oidipusz mind az ötöt halálra sújtotta. De itt a képen az ötödik maga Oidipusz háttal nekünk, szemben a nappal, Phoebusszal. A fémlap, amin öten állnak minden tánclépésre ijesztő robbanásszerű ritmusos robajt hallatt.



**5. KÉP** © Lucie Jansch. Oidipusz és lokaszté esküvői jelenete. Az incesztus eseménye benne az epiduroszi rom hasadékában, mögöttük Apollón gyilkos napjával. lokaszté, bár arcát kisebb maszk fedi egy jellemző gesztussal megmutatkozik. Oidipusz arca nem látható, vagy nincs is, csak a kiszáradt föld töredezett maszkja látszik. De az aranyág Oidipusz bal kezében még a győztes önmagában való hitet, Oidipusz személyes erejét jelzi.





**6. KÉP** © Lucie Jansch. Székek, itt Wilson beszél, anyjának és Wilson székgyűjtő fixációjának jelei töltik be a színteret. Két fényvel megvilágított nő. Bal oldalon Andrea Winkler németül narrátor-ként halk hangon, anyai hangsúlyokkal mondja el a jóslatot, a történetet. Közben Ch. Knowles szaggatott hangja a ki vagyok én kétségbeesett kérdéseivel. Középen egy árnyalak van, a jobb oldalon, az anya megkettőződve: lokaszté. Talán épp átadja a pásztornak a halálra ítélt, összekötözött lábú csecsemőt.



**7. KÉP** © Lucie Jansch. Anyagyilkosság dühe, bosszú a kegyetlenségért, a pusztításért. Oidipusz egy pillanatra a passzív anyára emeli a kezét, illetve az allegorikus értelmű széket. Ez se Freudnál, se Szophoklésznél sem szerepel, Wilson indulata teremtette. De nem teljesül, helyette az önvakítás kegyetlen gesztusa következik, de a színpadon már csak a vak Oidipuszt látjuk. A szétrombolt, felborított székek közötti kint.