

„OLYAN SZÍNHÁZRÓL BESZÉLEK [...], AMI VALÓJÁBAN NINCS IS”

*Visky András: Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé;
András Visky's Barrack Dramaturgy. Memories of the Body (edited by Jozefina Komporaly)*

Visky András legújabb tanulmánykötetének címadása sajátos párbeszédet teremt a főcím és az alcím között. Míg a főcím egyetemlegesen kérdez rá egy művészeti ág, intézmény, tevékenységi forma valamire való voltára, addig az alcím ennek egy speciális elgondolását helyezi előtérbe. Mintha az alcím a(z egyik lehetséges) válasz volna a főcímben megfogalmazott felvetésre. Érdeemes a kérdőjel szerepét is szemügyre venni. Visky egy korábbi szakkönyvének a címe *Megváltozhat-e egy ember* (Komp-Press, Korunk, Kolozsvár, 2009), kérdőjel nélkül. Hasonlóan Kornis Mihály első drámakötetének címadásához: *Ki vagy te* (Magvető, 1986). Ez utóbbit Balassa Péter egykori kritikájában állításnak tekinti: aki vagy (te) értelemben (*Kortárs* 1987/5). Ehhez az értelmezéshez fordulva érthetjük Visky új kötetének címét (kérdőjel ide vagy oda) állításnak is: amire való a színház, nyelvileg gördülékenyebb szórenddel: amire a színház való. És ennek egyik terrénuma volna a teologikus teátrum.

A kötetben – mely gyűjteményes könyv – a címbe emelt kifejezés több helyütt megjelenik, hol említve, hol részletezve. Egy 2013 októberében, Georges Banu hetvenedik születésnapja alkalmából szervezett nemzetközi fesztivál keretében sorra került kerekasztal-tanácskozásnak ez volt a címe: *Mire való a színház ma?* (45.). Ugyanez a kérdés a *Színházvilágok* című, tizenhét feljegyzést tartalmazó esszéfűzérben is felbukkan, a „8. Színház a határon” című részben, amelynek bevezető sorai erre a kérdésre futnak ki:

Van egy finom, alig érzékelhető, mérhetetlenül törekeny és mégis pengeéles határvonal színház és nemszínház; műalkotásként befogadható előadás, valamint színházi eszközökkel létrehozott, kényelmes vagy éppen erős élményekben részesítő, fogyasztásra alkalmas termék között. E határvonal megsejtéséhez föl kell tennünk magunknak a kérdést: Mire való a színház? (107.)



A kérdés az esszétörödékekben többször előkerül, érintve az 1989-es politikai változások nyomán kialakult új helyzetet és ennek hatását a színház (társadalmi, művészi) szerepére, illetve megemlítve két Matthias Langhoff-rendezést, amelyek kolozsvári vendégjátéka kapcsán Visky András a német rendezőnek szegezi a fenti kérdést, aki azt feleli: „A színház nem egyéb, mint a botrány megszervezése és fenntartása” (108.).

*Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó
Budapest, 2020
266 oldal, 3490 Ft*

Ha a kérdezést nem retorikai formulának, nem „költőinek” tekintjük, hanem felhívásnak, megszólításnak, akkor számíthatunk válasz(ok)ra is, amit a leghangsúlyosabban a kötetet záró *Pseudo-Augustinus: A sikerről* című dialógusa példáz, benne Mester és Tanítvány három fejezetre tagolt párbeszédével, amelyben a siker természetét, típusait, végső soron a színház művégre valóságát faggatják. Látható tehát, hogy noha a kötetbe összegyűjtött írások különböző időkben születtek és különféle felületeken kerültek nyilvánosságra, a kötet főcímében megfogalmazott kérdés átszövi a könyv lapjait.

Hasonló a helyzet a *theatrum theologicum* fogalmával és témájával is, amely manifeszt módon a két próbanapló (dramaturgnapló) egyikében kerül elő, ott mindjárt a címbe emelve: *Az ember tragédiája mint theatrum theologicum*, ahol Silviu Purcărete temesvári *Tragédia*-rendezését követi nyomon az előadás dramaturgjaként. A fogalom azonban látenis módon, beleértett formában több írásban, gondolatmenetben is jelen van. Részben a könyv meghatározó irodalmi alkotói kapcsán, így Samuel Beckett vagy Pilinszky János színházfelfogásával összefüggésben is. Beckett dramaturgiáját állítja reflektorfénybe a könyv nyitánya az előszóban, ahol ennek az életműnek a színpadi részét hagyományos értelemben vett Isten-drámának nevezi, melyben az ír szerző azt a kérdést vizsgálja, hogy „vajon aktorok vagyunk-e még egyáltalán a megváltás kozmikus színházában”. Illetve Visky rámutat, hogy ebben a színházban – különösképpen *A játszma vége* centrumában – az alapkérdés az, hogy „az ember története elmondható-e istentörténetként, és megfordítva, az istentörténetnek vannak-e jelentésképző találkozási pontjai az emberrel” (11.). Aztán Beckettel foglalkozik – Kertész Imrével párban – az *Átugrani egy szakadékot és a túloldaltól beszélni* című tanulmány, mely Beckett és Kertész misztikus fordulatát elemzi (az írás előszőr a *Jelenkor* 2015/9. számában jelent meg).

Pilinszky János színházát (egész pontosan színházi elképzeléseit és színpadi szövegeit) állítja előtérbe a *Végre beszél. Újabb megfontolások az autista dramaturgiáról* című tanulmány, amelyben összekapcsolja a könyv főcímét Pilinszkynek a Robert Wilson rendezte *A süket pillantása* című előadása nyomán írott beszámolójával. Ebben a költő „egy rendkívüli színházi élményről” számol be, és úgy jellemzi a látottakat, hogy abban „a mesterségbeli remekelés épp úgy a helyére kerül, mint a tökéletes ügyetlenség” (*Új Ember* 1971. VIII. 8.). Visky számára ez utóbbi formula válik lényegessé, melyet a kötet későbbi írásaiban is többször szerepeltet. Pilinszky színháza kapcsán annak posztmimetikus jellegét, autista dramaturgiáját, a végtelen ismétlés (Wilsontól eredő) kompozíciós gyakorlatát, a liturgia szerkezetében gyökerező statikus jelleget emeli ki, és hangsúlyozza Pilinszky eme képzeleti színpadának a Beckettével való rokonságát. Ezen belül azt, hogy amiként Beckett a maga színpadi szövegeiben a színpadi történéseket írja le (azaz nem feltétlenül fikciót teremt, hanem előír egy cselekvéssort), úgy Pilinszky is erre törekszik a maga „mozdulatlan színházában”.

A *Tanulmányok* fejezetben két dolgozat foglalkozik a barakkdramaturgiával, mely Visky András saját kategóriája. Az egyik a *Barakkdramaturgia és a fogságba esett néző* című írás, amelyben külön tárgyalja a tér, az idő, a test és a szöveg sajátosságait, a másik pedig *Az eltűnt valóság nyomában. A barakkdramaturgia lehetőségei* című szöveg. Ez utóbbi az itt szemlélzett másik könyvhöz készült előszó, amely kötet 2017-ben az Intellect Kiadónál jelent meg Bristolban és Chicagóban, és amely Visky András három drámáját közli, valamint hozzájuk kapcsolódó kísérő írásokat, elemző tanulmányokat, interjúkat és a drámák színreviteleiről szóló információkat tartalmaz. (Ezt az írást magyarul először a *Korunk* 2017/4-es száma közölte.) A könyv főcíme – *András Visky's Barrack Dramaturgy* – felhívó erővel, markáns gesztussal állítja előtérbe ezt a kategóriát, amely újszerűségével, eredetiségével invitál a belépésre Visky színházába. A fogalomnak megvan egy korábbi, ennél részlegesebb felvetése, előzménye az alkotói életműben. A már fentebb említett *Megváltozhat-e egy ember* című könyve elején, az előszót követő írás a 2005-ös keltezésű *Barakk-dramaturgia* című szöveg (Visky ekkor még kötőjellel írta a fogalmat), amely egy elképzelt színházi enciklopédia szócikke.

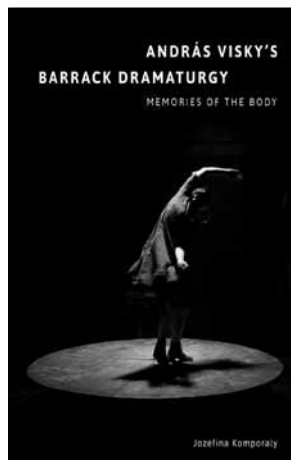
Ekkorra már körvonalazódnak Visky drámaírói műhelyében a barakkdramaturgia sajátosságai, amelyeket majd az angol nyelvű kötet előszavában, illetve a *Mire való a színház?* című könyve másik tanulmányában fejt ki részletesebben. De előbb nézzük az angol kötetet!

Ez a könyv egyszerre drámagyűjtemény és tanulmánykötet, melynek három fő fejezete egy-egy Visky-drámát tartalmaz, melyeket egy-egy bevezető esszé előz meg, a drámák szövegét pedig a kiadástörténet és a színházi bemutatók adatsora követi. A három fő fejezet előtt található egy bevezető rész, amelyben a kötet szerkesztője, Jozefina Komporaly az „»Each Text is a New Beginning«: Refigurations of History, Remembrance and Liberation in András Visky's Theatre” [„»Minden egyes szöveg egy új kezdet«: a történelem újrakonfigurálása, emlékezés és felszabadítás Visky András színházában”] című tanulmányában elemzi az író drámaművészetét. Ezt a szöveget Visky András írása követi: „Barrack Dramaturgy and the Captive Audience” [„Barakkdramaturgia és a fogságba esett néző”] címmel.

A kötetben közzölt három dráma a *Júlia* (2002), a *Megöltem az anyámat* (2006) és a *Pornó* (2008). Az itt általam zárójelben feltüntetett évszámok a megírás/ publikálás dátumai, az ősbemutatók időpontja 2002, 2008 és 2011. A könyvet három interjú zárja, az első a chicagói Y Theatre művészeti vezetőjével Melissa Lorraine (korábban Hawkins) színésznővel készült, aki a *Júlia* 2006-os chicagói bemutatóján a címszerepet játszotta, a *Megöltem az anyámat* 2010-es előadásában ugyanott Bernadett szerepét alakította, és a *Pornó* 2012-es ottani produkciójában a Lány szerepében lépett fel. A másik két interjú pedig Visky Andrással készült, az egyik „Holy Nakedness” [„Szent meztelenség”], a másik „God's Accountability” [„Isten elszámoltathatósága”] címmel. Ez a két interjú eredetileg magyarul jelent meg 2009-ben. A kötet esszéit, tanulmányait jegyző nyolc szerző kontinenseken átívelő nemzetköziséget képvisel, van közöttük származását tekintve ír, amerikai, angol, erdélyi magyar, bázisát tekintve dél-koreai, itáliai, chicagói, arizonai, londoni, kolozsvári. A kötetben olvasható három dráma bemutatóinak sorában pedig a kolozsvári és a budapesti premierek mellett található több más magyarországi és erdélyi, valamint amerikai, angliai, francia, lengyel, szerb, bolgár és román színrevitel is. A kötetet e produkciók némelyikéről készült előadásfotók illusztrálják.

A Visky András munkásságát áttekintő bevezető tanulmányában Jozefina Komporaly kiemeli, hogy Visky színházi műveiben a drámaírás és a dramaturgia törésvonalán egyensúlyoz, és drámáiban előtérbe helyezi a színházi gyakorlatot, ami meglehetősen ritka a magyar drámairodalomban. A kötetbe beválogatott drámái is demonstrálják, hogy Visky számára alapvető a társadalmi nemet (gendert) tekintetbe vevő írásmód, e három darab esetében a jelentős nőalakok középpontba állítása. Ehhez társul a női test bezártságának,

korlátozásainak különféle permutációkban és manifesztációkban történő felmutatása. Darabjai nyitott dramaturgiai szövegek, amelyeket a színrevittel együtt, azokra tekintettel indokolt értelmezni. A barakkdramaturgia eredményesen dönti le a szövegalapú színház és a testalapú praxis közé vont mesterséges határt. Így „a nyelv a testi tapasztalataink révén tér vissza hozzánk”, továbbá a „nyelv a test matériájaként jön létre” – idézi Komporaly Visky (az angol nyelvű kötet 17–18. oldalán). A barakkdramaturgiának ezek az ismervei megtalálhatók az itt szemlézett Visky-kötetben is (69.). Térjünk vissza hát a *Mire való a színház?* kötetre, és abban is a barakkdramaturgia (további) sajátosságaira!



Intellect
Bristol, UK / Chicago, USA, 2017
320 oldal, 29.99 GBP

A barakkdramaturgia több mint egy anyagszervezési eljárás vagy mint egy kompozíciós szempont, ez a színház egész társadalmi-közösségi helyének, szerepének alternatíváját kínáló koncepció és gyakorlat. A barakkdramaturgia létrejöttét Visky arra az igényre vezeti vissza, hogy ez a fogság élményét közös tapasztalatként tegye hozzáférhetővé. (Ha nem bíbelődnek a szóismétlés elkerülésével, akkor az előző mondatban kétszer is a tapasztalat szót használnám, mivel az élmény sugall valami kedvezőt, kellemeset. Am ha az angol nyelvhez fordulnék, akkor viszont az *experience* szóval mindkettőt egyszerre lehetne kifejezni.) A színházba járásról és az előadásnézésről valószínűleg nem a fogság élményében részesülés helyzete jut először eszünkbe. De Visky kiemeli, hogy a 20. századi totalitárius rezsimiek voltaképpen ebben a tapasztalatban részesítettek bennünket, és e tapasztalat továbbadásától, a (közel) múltra irányuló kérdésfeltevés feladatától a színház sem mentesítheti magát. E dramaturgia úgy tekint a színházra, mint olyan helyre, ahová a résztvevők bezárkóznak, ahol „szabad elhatározásból foglyokká válunk, majd a velünk együtt, a mi közreműködésünkkel végbemenő esemény hatására »kiszabadulunk«” (66.). Ez a dramaturgia nem különíti el a néző(tere)t, hanem a közönség és a játékosok intim közelségét biztosítja. Az idő tekintetében az alaphelyzet az amnézia, a közlésképtelenség felismerése, amelyet a színházi eseményben a töredezett nyelv, a széthullott szintaxis, a megszólalás és elnémulás dinamikája jellemez. Nincs koherens történet, nincs lineáris szerkezet, nekirugaszkodások és ismétlések szövik át a színházi folyamatot. Ebben a dramaturgiában a testre hárul a legfontosabb szerep, a nyelv a test anyagaként mutatkozik meg, „a beszéd által uralt irodalmi színház és a test (mozgás, tánc) színháza között” a határ radikálisan felszámolódik (69.). A barakkdramaturgia esszenciáját megfogalmazó Visky András az ismérvek sorát azzal zárja, hogy ez a dramaturgia „radikálisan átértelmezi a siker köznapi értelmét” (70.).

Nem a barakkdramaturgia részeként, hanem általánosan veszi számba a siker mibenlétét és típusait a könyvvégi háromrészes dialógus, melynek kapcsán különbséget tesz a gonosz siker (az elvakult hajhászást és háborúskodást, hatalomvágyat implikáló fajta), a piaci siker és a jótékony siker között. A második dialógusban Romeo Castellucci *Divina commedia* című produkciója kerül szóba. Az olasz rendezőt a dialógusban a Mester így említi: „A *theatrum theologicum* legmélyebbre ható művelője ő, ha nem tévedek” (235.). A harmadik dialógusban a jótékony sikert bemutató példázatban – közvetett módon – a *theatrum theologicum* ugyancsak előkerül, amikor Genéziusz, római mímus és paródiaművész játéka nyomán a közönség a keresztség színre vitt misztériumát nem a császár által szándékoltt kinevetéssel és elutasítással fogadja, hanem a nézők maguk is a keresztség felvételéért folyamodnak, ezzel halálos ítéletet vonva magukra és Genéziuszra. Erről a példázatról a Visky András által nagyra tartott és ebben a könyvében is gyakran hivatkozott Samuel Beckett siker iránti averziója jut eszembe. Amikor 1969-ben közzétették, hogy ő kapja az irodalmi Nobel-díjat, elmenekült a sajtó elől. Még 1956 januárjában ezt írta a Miami-ban a *Godot*-val megbukó rendezőnek, Alan Schneidernek: „A nyilvánosság előtti siker vagy bukás sosem számított sokat nekem, sőt, otthonosabban érzem magam az utóbbiban, miután mélyeket szívhattam ennek frissítő levegőjéből egész írói pályám során, egészen a legutóbbi évekig” (James Knowlson: *Damned to Fame*. Bloomsbury, 1996, 420.). Hasonló volt Kertész Imre viszonya is a sikerhez, aki a Nobel-díja kapcsán szerencsekatasztrófáról beszélt, és akit a könyv Beckett-tel párban tárgyal egy már említett tanulmányban.

A könyv két legterjedelmesebb írása két próbanapló, amelyek kapcsán óhatatlanul Nadas Péter *Egy próbanapló utolsó lapjai* című írása (1980) idéződik fel bennünk, amelyben Nadas a *Takarítás* győri ősbemutatójának próbafolyamatáról ír. A Visky-kötet két próbanaplója a dramaturgot munka közben állítja eléink, mindkét esetben otthontól (Kolozsvártól, az ottani anyaintézménytől, a Kolozsvári Állami Magyar Színháztól) távol. Az első napló Georg Büchner *Danton halála* című drámájának dél-koreai, szülői próbafolyamatáról szól,

2013. szeptember 13-tól november 3-ig. Az előadást Tompa Gábor rendezte. A másik Silviu Purcărete temesvári *Az ember tragédiája* rendezésének próbafolyamata, 2020. január 19-től a március 3-i bemutatóig. Bár ez a kifejezés a könyvben egyszer sem kerül elő, e két napló kapcsán jól megmutatkozik az, hogy a dramaturgia a kompromisszum művészete (is). Sokat megtudunk a két rendező munkamódszeréről, a keretfeltételeknek a tartalmi munkára gyakorolt hatásáról, a koreai színrevitel kapcsán a kulturális különbségek szerepéről. De látunk egy globális színházzsákmányi kapcsolati hálót is, amelyben Visky András abszolút otthonosan mozog, mert e próbafolyamatok idején ezek jelen vannak, akár az előadásban résztvevők révén, akár a produkciók kontextusának tágításában, akár korábbi vagy későbbi kooperációk közreműködőivel való kommunikációban. A *Danton*-napló azzal zárul, hogy: „Bemutató. Nem érzek semmit” (174.). A *Tragédia*-napló pedig ezzel: „Bemutató. Az előadás hajó, ami nem messze a parttól süllyed el. Egy Beckett-mondat, szóbeszéd, Peter Brook terjeszti. Hihető, hogy Beckett. Figyelem, a tér egyik legmagasabb pontjáról, a nézői reakciókat. Madách közel jött hozzánk, gyertek közelebb ti is, ne féljetek” (217.).

Talán ebből a két naplózáró részletből is érzékelhető, hogy ennek a recenzióknak a címéül miért a fenti, talán szkeptikus, de inkább józan mondatot választottam. Bár a barakkdramaturgia lehetőségeit elemző írás végéről való, általában is vonatkoztatható – nemcsak a színházcsinálók helyzetére, hanem ezen belül is – a dramaturg szándékaira és lehetőségeire. A címbe kiemelt mondat azonban folytatódik, és egészében ezt mondja: „Olyan színházról beszélek, hallom magamat, ami valójában nincs is, legfeljebb olykor közénk szakad, mint egy meteor, amely megváltoztatja a természet megszokott arányait, és egészen más irányba indítja el a beszélgetést” (80.).