

Átlépés a halálon

PRONTVAI VERA

Átlépés a halálon

A *theatrum theologicum* fogalmát Visky András *Mire való a színház?*¹ című kötetében többek között Romeo Castellucci, Jeles András, Silviu Purcărete, Térey János, Tompa Gábor, Urbán András színházát említve alkalmazza. Bár a felsorolt alkotók színházi nyelvhasználatuk eltér egymástól, az általuk rendezett legsikeresebb előadások az emberi lét alapvető kérdéseit helyezik középpontba. Következésképp a Visky által bevezetett latin nyelvű kifejezés megfelelője a Tompa Andrea által használt, a huszadik század első évtizedében megjelenő színházcsinálók kapcsán megfogalmazott *létszínház* lehet:

„egyes színházi gondolkodók nagyon eltérően ítélik meg a *lét és színház viszonyát*, egymásra hatásának céljait, szükségességét, egyvalamiben egyetértenek: a színházat nem lehet a léttől elszakított, szigorúan immanens esztétikai kategóriák szerint megítélni, mint-hogy a színház sem létezhet az élet-től/valóságtól függetlenül.”²

A színpadra állított Visky-drámák azonban a *theatrum theologicum* ennél szűkebb olvasatát, a nyugati keresztény teológia színházra való értelmezését, a kinyilatkoztatás üzenetének (poszt)modern színpadra írását is kép-

viselik. A drámaíró a *Tanítványok*³ kolozsvári bemutatója óta több írásában és szóbeli megnyilvánulásában használja a *feltámadás színháza*⁴ kifejezést, amelyet pl. Purcărete *Az ember tragédiája* rendezése kapcsán a végítélet, a *parúzia színházával*⁵ vált fel.

Visky liturgikus struktúrát követő drámái lehetőséget teremtenek arra, hogy az általuk felelevenített „alapító esemény” – a megváltás – a scenográfia, a proxemika és a kinetika segítségével visszarántsa a jelenlevőket egy transzcendens utalásokkal teli jelentérendszer szemantikai hálójába. A *szökés*⁶ című színdarab elemzésével azt törekszem bizonyítani, hogy a fent említett, a *theatrum theologicum* fogalmán belül egymás szinonimájaként megjelenő két színházi kategória – amelyek alapját Visky *barokkdramaturgiá-*

³ VISKY András, *Tanítványok*, Kolozsvári Állami Magyar Színház. A bemutató dátuma: 2005. november 4. Színészek: BÍRÓ József, BOGDÁN Zsolt, BUZÁSI András, DIMÉNY Áron, GALLÓ Ernő, HATHÁZI András, LACZKÓ VASS Róbert, MOLNÁR Levente, ORBÁN Attila, SALAT Lehel, SINKÓ Ferenc. Rendező: TOMPA Gábor. Dramaturg: VISKY András.

⁴ VISKY, *Mire való a színház?...*, 175–220.

⁵ Uo.: „A parúzia színháza, azaz: »Krisztus megjelenése az utolsó ítéletkor« színháza. Vagy: a feltámadás színháza.” VISKY, *Mire való a színház?...*, 175.

⁶ VISKY András, *A szökés, Játék a Szerellemmel, a Szabadsággal és a Történelemmel*, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulat. A bemutató dátuma: 2005. december 10. Színészek: BEREKMÉRI Katalin, B. FÜLÖP Erzsébet, BOGDÁN Zsolt, ERDEI Gábor, LÁSZLÓ Csaba. Rendező: PATKÓ Éva. Dramaturg: LÁNG Zsolt.

¹ VISKY András, *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé* (Budapest: KRE–L’Harmattan Kiadó, 2020)

² TOMPA Andrea, *A teatralitás dicsérete* (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2006), 11.

ja⁷ adja – a transzcendencia terében való létezés helyszíne lehet, ahol a nézők a krisztusi események résztvevőiként élhetik át a színházi előadás jelenidejét. Tézisem továbbá, hogy *A szökés* test-, tér-, idő- és nyelvhasználata – a többi színpadra állított Visky-drámához hasonlóan – hozzásegítheti a jelenlevőket ahhoz, hogy a Søren Kirkegaard által meghatározott stádiumelémlet⁸ egyik szintjéről a másikba, végül a vallási stádiumba léphessenek. A dán filozófus meglátásai véleményem szerint a létrejövő színházi előadásra – mint műalkotásra – is alkalmazhatók: az esztétikai, etikai és a végtelen rezignáció állapotának jellemzői egyaránt felismerhetőek benne.⁹

A barakk mint a stádiumváltások helyszíne

A *szökés* – bár nem az elsőként megírt Visky-dráma – a kolozsvári író drámai költeményeinek tartalmi és dramaturgiai kiindulópontja lehet, mert a fogság alapszituációját, „eszeményi” börtönhelyzetét fejtegeti. Visky műveiben a fogsághelyzet és a szabadság elvesztésének identitáskonfliktusából megteremtett színházi textus adja az emberi lét- és válsághelyzetek alappilléjét, amely nemcsak

⁷ VISKY, *Mire való a színház?...*, 63–80.

⁸ Søren KIRKEGAARD, *Vagy-vagy*, ford. DANI Tivadar (Budapest: Osiris Kiadó, 2019); Søren KIRKEGAARD, *Félelem és reszketés*, ford. RÁCZ Péter (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986)

⁹ Az ötletet egy Visky Andrással folytatott, 2022. február 7-i levélváltás adta, amelyben Visky a következőt írja: „Az esztétikai – etikai – vallási stádiumokat feleltetném meg a színházi fenomenonnal. Az esztétikai mint elrejtőzés, az etikai mint önfelismerés (Kierkegaardnál bűnbánat) és a vallási (»végtelen rezignáció«, befelé fordított vágy). Ez utóbbi volna Pilinszky színháza: a színház visszavezetése a maga vallási gyökereihez, azaz a színház egyszerre lesz esztétikai, etikai és vallási esemény a nézőben.”

a színházat tekinti börtönszituációnak, hanem az egyéntől függetlenül bekövetkező fizikai és mentális fogsághelyzeteket is. A *szökésben* szereplő Angyal, Bátyus és Vitéz egy várbörtön szűk cellájában várják napokon belül esedékes kivégzésüket, miközben – számos kétség között – menekülésre készülnek. Angyal például fél attól, hogy ha szökésük sikerül, nem várja őket a börtön falain kívül már senki.

ANGYAL: Kimászunk innen valahogy, mire ezek a bugrisok észbe kapnak, már hét határon túl vagyunk, mint a mesében. És kiderül, hogy már csak mi ketten maradtunk a forradalom után.¹⁰

Patkó Éva rendezésében a színpad tere valószínű cella, szűk, néhány szalmazsákkal ellátott vékony palló, amelyet néha Mária, a (bíró)nő és a Foglár jár körül. Minden más Visky-mű ennél az alaphelyzetnél elvontabb bezártság-szituációt teremt: a *Tanítványok* a Mester halála utáni céltalanságot, a *Visszaszületés*¹¹ a lágerlét utáni élet folytathatatlan-ságát, a *Porno*¹² a meddőséget, a *Megöltem az anyámat*¹³ az emberi kapcsolatok működés-

¹⁰ VISKY András, *A szökés* (Kolozsvár: Koinónia, 2006), 16.

¹¹ VISKY András, *Visszaszületés*, Kolozsvári Állami Magyar Színház. A bemutató dátuma: 2009. szeptember 30. Színészek: GYÖRGY JAKAB Enikő, SIGMOND Rita, BODOLAI Balázs, BOGDÁN Zsolt, BUZÁSI András, DIMÉNY Áron, KATÓ Emőke, ORBÁN Attila, SINKÓ Ferenc, VIOLA Gábor. Rendező: TOMPA Gábor. Dramaturg: VISKY András.

¹² Az előadást a szerző, VISKY András állította színpadra a Szatmárnémeti Északi Színházban, megtekinthető volt többek között a IV. MITEM Fesztiválon, 2017. április 20-án. Főszereplő: ALBERT Csila.

¹³ VISKY András, *Megöltem az anyámat*, Kolozsvári Állami Magyar Színház. A bemutató dátuma: 2011. január 27. Színészek: ALBERT

képtelenségét, a *Caravaggio terminal*¹⁴ a halál feldolgozhatatlanságát, *A test története*¹⁵ pedig az emberi test sérülékenységét teszi a fogsághelyzet centrumává. Visky szereplőiről általában nem derül ki, hogy konkrétan miért kerültek az őket körülvevő, vagy bennük rejlő börtönbe, *A szökésben* egy forradalomra utalnak, amely minden más, testi, lelki, történelmi, természetbeli forradalom metaforája is lehet.

BÁTYUS: Ez melyik forradalom idején volt?

ANGYAL: Én csak egy forradalomról tudok.

BÁTYUS: Na és melyikről?

ANGYAL: Arról, amit vérbefojtottak. Tudod...¹⁶

Ugyanakkor *A szökés* szereplőinek száma jelöli, hogy mikor követhettek el valamilyen börtönt érdemlő cselekedetet, a mohácsi csata, a Petőfi-féle szabadságharc, az '56-os forradalom vagy a világháború idején. Kovács Flóra meglátása szerint a műben a börtön platóni ideaként jelenik meg: „olyan idea vagy konceptus, amely tartalmazza saját emlékezetét, valamennyi múltbeli, történelmi

Csilla és DIMÉNY Áron. Rendezők: ALBERT Csilla és DIMÉNY Áron.

¹⁴ VISKY András, *Caravaggio terminal*, Kolozsvári Állami Magyar Színház. A bemutató dátuma: 2014. június 24. Színészek: ALBERT Csilla, IMRE Éva, VARGA Csilla, BODOLAI Balázs, DIMÉNY Áron, SINKÓ Ferenc, SZÜCS Ervin. Rendező: Robert WOODRUFF. Dramaturg: VISKY András.

¹⁵ VISKY András, *Stories of the Body*, Theatre Y, Chicago, Amerikai Egyesült Államok. A bemutató dátuma: 2018. május 25. és május 26. A *Lina* és a *Theresa* című darabokat Melissa LORRAINE, az *Artemisia* és *Eva* című alkotásokat pedig Andrej VISKY állította színpadra.

¹⁶ VISKY, *A szökés*, 25.

alakzatát.”¹⁷ (*A Pornóban* a később elveszített magzat megfogadásakor hangzik el a forradalom kifejezés, amely a testi emlékezet szempontjából kap hangsúlyt: „Melyik forradalomra gondolsz? / Én csak egyetlenegyéről tudok. Arról, amikor a testem fölszabadult az idő súlya alól és tőlem függetlenül örült önmagának.”¹⁸) *A barakkdramaturgia* a börtönbe zárt test és a test mint börtön opozícióját ülteti át különböző élethelyzetekbe, a szereplők kivétel nélkül szembesülnek az élet végességével, a halállal és menekülni akarnak fogsághelyzeteikből. Felismerik, hogy kilátástalan élethelyzetükön csak a transzcendencia tudja emberhez méltó módon átsegíteni őket. A Visky-drámák mindegyike imába hajló, olykor dialogikus vallomás: a szereplők siratják az életüket, kérdőre vonják Istent mindazért, ami velük történt. Ricœur-i értelemben vett jajkiáltások ezek a szövegek, nem a bűnnek, hanem a mások okozta szenvedésnek adnak hangot, a francia filozófus szerint pedig a jajkiáltás azon a ponton a legélesebb, amikor az ember úgy érzi, hogy a másik ember gonoszságának lett áldozata.¹⁹ A darabok velejárója az Isten létére való rákérdezés, a segítségkérés, az általa jelzett kiút keresése. Visky szereplői a bezártság terét légüres térként érzékelik, arra várnak, hogy az általuk megszólított Isten jelt adjon magáról és tegyen értük valamit. Az író megfogalmazásában „ezek a pillanatok egyszerre tartják életben a szabadság emlékét és hozzák mozgásba a szabadításemény re-

¹⁷ TOMPA Andrea, „Angyali részegség: Viski András: *A szökés*”, *Jelenkor* 50 (2007): 689–691, 689.

¹⁸ VISKY András, *Ki innen* (Kolozsvár: Koinónia, 2016), 83.

¹⁹ Paul RICŒUR, „A rossz mint filozófiai és teológiai kihívás”, ford. KENDEFFY Gábor, *Magyar Filozófiai Szemle*, 5–6. sz. (1997): 851–869, 853.

ménységét”.²⁰ A szereplők nem tesznek mást, mint ki akarják kényszeríteni egy emberfeletti dimenzió beavatkozását, és a beckett-i figurákhoz hasonlóan kívülről jövő beavatkozást remélnek. Ahogy Vladimir és Estragon végtelenített és ismétlődő cselekvései olyan jelentésnélküliséget hordoznak, amelyek jelentésüket csak Godot érkezése után nyerhetik el, Visky szereplői is egy őket meghaladó valóságtól várják a fogsághelyzet végét. A szökésben konkrét utalások történnek Beckett-re, Angyal és Bátyus a szöveg szerint bohóckarakterek,²¹ akik lassan múló várakozásuk közben sakkoznak. Patkó rendezésében a szereplők mozgáskultúrája, az első jelenetben a – Pozzo és Lucky viszonyát idéző – kötélen vezetettség, valamint a cipővel való játék utal Beckett-re. (A *Tanítványok*ban Vladimir János és Estragon Tamás figurái, valamint az üdvözülési esélyek latolgatása is utal a beckett-i várakozás-dramaturgiára.)

A színpadra vitt Visky-drámák tere mindig intim, zárt tér, amelynek középpontja a térbe zárt tér: a bebörtönzött vagy börtönként funkcionáló emberi test. A szereplők fogvatartott létük következményeként leválnak a külvilágról, eltávolodnak a falakon kívül történő dolgoktól. A Visky-művek színpada általában a fogságba került egyének magatartásformáját kinagyító, steril közeg, laboratóriumi tér. Mivel az előadások az elzártságban létező ember viselkedését vizsgálják, a színpadtérből nincs kiút, a szereplők nem tudják elhagyni színpadot, állandóan jelen vannak rajta. A szökés cellatere Patkó rendezésében, a többi színpadra állított Visky-műhöz hasonlóan, a szűkösség érzetét kelti: a megjelenő szereplők alig férnek el a keskeny desz-

²⁰ VISKY András, *Megváltozhat-e egy ember* (Kolozsvár: Komp-Press–Korunk, 2009), 17.

²¹ „Angyal és Bátyus alapjában véve bohóckarakterek, a színészi játékra mégsem a távolságtartó, maszkszerű modor jellemző, hiszen halálra ítélt bohócok ők.” VISKY, *A szökés*, 10.

kapallón, kerülgetik egymást, miközben ideoda rakosgatják a szalmazsákokat. A Tompa Gábor által rendezett *Tanítványok* színpada kereszt alakú, a *Visszaszületés* (szintén Tompa-rendezés) térbeli középpontja egy plexidoboz, amely a névtelen férfi számára az írás, az emlékezés, a megtörtént események feldolgozásának helyszíne, ezért sokszor zárkózik be oda. A *Megöltem az anyámat* helyszíne egy kövekkel körülvelt asztal, amely hol kórházi ágyként, hol kocsmaként funkcionál, a *Pornó* színpadtere a nő testének közvetlen környezete, a fogantatás és az elvetélés helyszíne, Artemisia és Theresa pedig egy fürdőszobában mesélik el átélt testi és lelki tapasztalataikat. A *Caravaggio terminal* alcíme *A testek laboratóriuma*, Robert Woodruff rendezésében a főszereplő egy halottasháznak kialakított színpadon mintázza meg festményeit. A különböző helyszíneket létrehozó színterek – rendezőtől függetlenül – egyszerű, puritán környezetet teremtenek, minimális díszlettel. A laboratóriumi térben való létezés felszámolja a szereplők integritását, állításaikat, kérdéseiket, emlékeiket felnagyítja, és lépésről lépésre érvényteleníti számukra a külvilágban zajló eseményeket. Az emberi életet meghaladó transzcendens tér a drámaszövegekben és a rendezésekben előbukkanó utalásoknak köszönhetően egyre erőteljesebben szüremlik az előadásokba. A különféle zárkák helyszínei a szereplők számára az Istennel való dialógus hatására nyitott térré válnak, az emberi létezést meghaladó dimenzióval való párbeszéd, ima a végtelen szabadság lehetőségét villantja fel a foglyoknak. A szökés végén a börtönben maradó Vitéz tenyeréből porfelhőt fúj a megvilágított, üres térbe, jelezvén, hogy társai átszöktek egy másik dimenzióba. A színpadon megjelenő Bíró Mária a nyitójelenetben Angyal kötél általi halálát szabja ki büntetésként. Angyal egy rögtönítélő bíróság előtt áll, ez a mozzanat minden Visky-dráma közös vonása: a laboratóriumi körülmények közé zárt életek nemcsak a jelenlevő nézők

előtt mérettetnek meg, hanem az utolsó ítélet pillanatában állnak. A Silviu Purcărete által rendezett, Visky dramaturgként való közreműködésével bemutatott *Az ember tragédiája*²² szintén laboratóriumi térbe helyezi az édenkerti és különöző történelmi szituációkban felmutatott emberi életeket, hiszen a Madách-mű színpadra állítása is az utolsó ítélettel, a végső számvetéssel állítható párhuzamba.

Visky drámáiban nincs hagyományos értelemben vett cselekmény, konfliktus vagy vita, az alakok egy kitágított idő mozdulatlanságába dermednek, egyetlen és leghangsúlyosabb cselekvésük élethelyzetük elfogadása és önmaguk felajánlása az őket meghaladó transzcendens dimenzióknak. Vagyis a jajkiáltás állapotából jutnak el a vallási stádium közelébe, miközben külső tetteket nem, csak belső, lelki cselekedeteket hajtanak végre. Ricœur megfogalmazásával a börtönlét állapotában megtanulják a semmiért szeretni Istent, „ez azt jelenti, hogy sikerült teljesen kilépni a viszonzatszolgáltatás-gondolatnak abból a köréből, melynek a jajkiáltás mindaddig rabja marad, ameddig az áldozat fölpanaszolja sorsa igazságtalanságát.”²³ Kirkegaard stádiumelmélete szerint az esztétikai állapot – amely elsősorban az élet élvezetére irányul – rejtőzködő, nem mutatja

²² MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája*, Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár. Az előadás megtekinthető volt a MITEM-en 2021. szeptember 26-án. Színészek: ASZTALOS Géza, BALÁZS Attila, BANDI András Zsolt, BORBÉLY B. Emília, CSATA Zsolt, ÉDER Enikő, KISS Attila, KOCSÁRDI Levente, LANSTYÁK Ildikó, LÓRINCZ Rita, LUKÁCS-GYÖRGY Szilárd, MAGYARI Etelka, MÁTYÁS Zsolt Imre, MIHÁLY Csongor, MOLNOS András Csaba, SZÁSZ Enikő, TOKAI Andrea, VADÁSZ Bernadett, VAJDA Boróka, VASS Richárd, TAR Mónika. Rendező: Silviu PURCĂRETE. Dramaturg: VISKY András.

²³ RICŐUR, „A rossz mint filozófiai és teológiai kihívás”, 869.

meg valódi énjét, emiatt megnyilvánulni sem képes, és nem éli át a belső szabadságot.²⁴ Visky szereplői a tanítványok, a „Pornó” fedőnevű lány, a névtelen férfi, Caravaggio, az *Alkoholisták* Évája, Bernadett az árvaházban, valamint *A test történetei* szereplői az esztétikai stádiumból indulnak és lépnek át a darabok végére abba a belső szabadságba, amely az abszurditás határán is túl van. (Kirkegaard az abszurditást nem stílusjegyként alkalmazza, hanem a hit állapotának jellemzőjeként.²⁵) Angyal és Bátyus – bár folyamatosan vágnak a várbörtön falain túlra – a Vitézzel való találkozásig nem tapasztalják meg a belső, lelki szabadságot. Az erre való vakságot Bátyus fogalmazza meg, amikor a cella ablakából végignézik mások felakasztását:

BÁTYUS: ...A merev lábú azt mondja: oda-fönt igazságosabban ítélnék fölöttünk.

ANGYAL: Mit mond? Hol?

BÁTYUS: Odafönt, azt mondja. A mutatóujjával meg is mutatja a többieknek...

ANGYAL: Nézd meg, mire mutat.

BÁTYUS: Nem látom, nem látom, az istenit neki. Van valami a bitó felett, amit nem látok.²⁶

A *Vagy-vagy* állításai szerint az etikai stádium a személyiség kibontakoztatása a jó és rossz közötti választás, valamint a lét végességének és korlátainak fényében. Az etikai állapotba való átlépés olyan választással jár, amelyben az egyén önmagát választja, és tudatára ébred annak, ami önmaga. „Nem lesz mássá, mint korábban, de önma-

²⁴ Lásd Kirkegaard példáját az esztétikailag élő Néróról, akinek bár mindene megvolt, mégis kétségbeesésben és belső rabságban élt. KIRKEGAARD, *Vagy-vagy*, 569.

²⁵ Kirkegaard írja Ábrahámról: „felismeri a lehetetlent és hisz az abszurdban”. KIRKEGAARD, *Félelem és reszketés*, 77.

²⁶ VISKY, *A szökés*, 35.

ga lesz; a tudat bezárul és ő önmaga.”²⁷ Máshol: „és az az én, amelyet választok, az abszolút én vagy az én énem a maga abszolút érvényessége szerint.”²⁸ Visky szereplői felismerik a börtönlétben is megtalálható belső szabadságot, és elkezdik fenntartani azt a gondolatot, hogy az egyénben létezhet olyan szabadság, amelytől nem foszthatja meg senki. Angyal és Bányus felismerik, hogy a szűk teret, amelybe kerültek, csak a transzcendenciához való viszonyuk tudja a szabadság terévé tenni. A fogvatartottak felismerik, hogy szabadságuk a szűk térben például abban is megnyilvánulhat, hogy hány lépést tesznek meg a cellában. A szökésben a tizennyolc éve raboskodó Vitéz már túl van az önfelismerésen, amikor Angyal és Bányus mellé érkezik a cellába. A rá háruló feladat – amely Kirkegaard szerint az etikai stádium velejárója – az, hogy segítse fogvatartott társait az előremozdulásban, egy másik létállapot, a vallási stádium elérésében. A hit stádiumának előzménye a végtelen rezignáció, a befelé fordulás, amikor a fogvatartottak belátják, hogy körülöttük minden bukásra van ítélve, és mindazt, amit a külvilágban nem tudnak megvalósítani, bensőleg kell végrehajtaniuk.²⁹ Angyal és Bányus számára ez a felismerés a Vitéz által elmondott történetek alapján születik meg.

A test emlékezete

Visky írja a már említett kötetében:

„a fogság az a létállapot, amelyben a testünk nem ott van, ahol mi magunk vagyunk; folyamatos, de legalábbis tartós kizökkentségben élünk önmagunkhoz mérten, identitásunk centruma pedig, a szabadság, szélsőségesen

²⁷ KIRKEGAARD, *Vagy-vagy*, 560.

²⁸ Uo., 596–597.

²⁹ KIRKEGAARD, *Félelem és reszketés*, 76.

fikcionalizálódik, és a szűk térbe szorított test apró rítusaira redukálódik.”³⁰

A szökésben szereplő fogvatartottak rítusai minimálisak, viszont több alkalommal ismétlődnek a színpadon. Angyal és Bányus felváltva alszanak azért, hogy olyan álmot lássanak, amelyben meglátják Istent: „Most próbálj ébren maradni, én következem, hát ha nekem végre sikerül szemtől szemben látni őt.”³¹ Napról napra számolják, mennyi idejük van még hátra akasztásukig, az idő múlása közben felelevenítik azokat az eseményeket, amelyek őket a fogsághelyzetbe taszították. A mű a visszaemlékezés során Petőfi *Naplóját* is idézi: „Vasvári és én föl s alá jártunk a szobában. Vasvári az én botommal hadonázott, nem tudva, hogy szurony van benne; egyszerre kiröpült a szurony egyenesen Bécs felé, a nélkül, hogy valamegyikünket megsértett volna.”³² A szurony nyugati irányba repülését a fogvatartottak épp úgy jellemté értelmezik, mint azt, hogy kivégzésük a húsvéti ünnepkörre esik: „Péntekre esik. Nagypéntekre. Nem, nem... Vasárnapra. *Diadalmasan*. A feltámadás hajnalán fognak felkötni.”³³ A fogvatartottak előtt – a Szűzanyára való utalásként – többször megjelenik Mária, mint az ítélőbíróság képviselője és a szökést szorgalmazó nőalak, aki a szabadulás lehetőségét hordozza magában: „Én mindig nőket látok álomban, és mind Mária. Gyere, Bányus honvéd, jegyezz el bennünket, itt a magzat a szívünk alatt. Mária, egytől egyig. És mind gyermeket vár.”³⁴ Az álom, a visszaszámlálás, emléke-

³⁰ VISKY, *Mire való a színház?*, 66.

³¹ VISKY, *A szökés*, 14.

³² PETŐFI Sándor, „Szöveggyűjtemény: Lapok 1848-as naplójából”, hozzáférés: 2022. 04. 11, <http://magyar-irodalom.elte.hu/sulinet/igyjo/setup/portrek/petofi/1848nap.htm>.

Vö. VISKY, *A szökés*, 28.

³³ Uo., 18.

³⁴ Uo., 16.

zés rítusai, valamint Krisztus kereszthalálának rendszeres említése a cellaszerű színpadtérben és a minimális díszletelemek között felerősítik az emberi test auráját, és az előadás középpontjába helyezik azt.

A testek intenzitását tovább fokozza, hogy a szereplők az előadás során sokszor rémülten és zaklatottan mozognak, mindvégig fenntartva a fogsághelyzet feszültségét. A cellába harmadik személyként érkező fogvatartott, Vitéz teste csonka: tizennyolc éven át tartó raboskodása alatt elvesztette a bal lábát. A test sebzettségének hangsúlyozásaként fából készült végtagját a hátára kötve hordja, Patkó rendezésének végén azonban – mintha soha többé nem volna rá szüksége – otthagya azt a színpad közepén. A Viskydrámák rendezői a test és/vagy lélek töredékességére a scenikán keresztül is utalnak: a Tompa által rendezett *Tanítványok* apostolai szinte fel vannak feszítve a kereszt alakú színpadtérre, a *Visszaszületés* kaddisának egyik imádkozója sérült végtagokkal bír, a Visky által rendezett *Pornó* címszereplője egy csontvázal beszélget, az előadás terébe egy nőgyógyászati széket megkerülve lehet belépni, *A Megöltem az anyámat* szereplői nyelvükön vagy nyakukban csipeszt hordanak, a főszereplő lány felvágja az ereit, Caravaggio megvakul, ezt jelzi Woodruff rendezésének háttérében a kivetített filmszakadás, Artemisia és Theresa a testeken elkövetett erőszakot a fürdőszobában zajló testi cselekvések során dolgozzák fel.

Visky alkotásaiban a csonka emberi testek, töredékes szubjektumok képesek a legmagasabb szintű cselekvések végrehajtására. A *szökés* szemantikai hálóján az emberi test központi metaforává válik az előadásban, Krisztus testének és feltámadásának metaforájává. A fogságban levő emberi testek – Angyal és Bátyus – az előadás záróképében megfogják Vitéz kezét és erősen koncentrálnak arra, hogy sötétség borítsa be a cellát és ebben a sötétben megszökhessenek. Húsvétkor történő sikeres szökésük – a színpadot

érő megvilágítás során már nincsenek a cellában – nem a várbörtönből való elmenekülést, hanem a transzcendens dimenzióba való átlépést, átszökést, Krisztus halál utáni feltámadását egyaránt jelöli. A fél lábbal élő Vitéz szökése még nem időszerű, azért marad a színpadon, mert feladata van: másokat is át kell segítenie egy emberfeletti valóságba.

Darida Veronika meglátása szerint a *barakkdramaturgia* elsősorban az univerzális testemlékezetre hagyatkozik, amely az át nem éltet is képes átélni, míg a nyelvet fragmentumként használja, valamint néző és színész együtt, önmagukban és egymásban keresik az „igaz történet nyomait”.³⁵ A közös térben és időben jelenlevő színészek és nézők nyomkeresését a színpadra állított Viskydrámák során meglátásom szerint az a központi metafora segíti, amely az emberi testet mint a krisztusi esemény bevéődésének helyét jelöli. A fragmentált és töredezett színházi nyelvhasználat *A szökésben* is a keresztre feszített testtel való történést hivatott felidézni, a sebzettség esztétikuma úgy helyezi a jelen időn kívülre az előadás során létrejövő utalásokat, hogy segítségükkel a befogadók saját idejüket a transzcendens dimenzióba helyezhessék. A nyomolvasás során a nézők az intenzív színészi jelenlét és az emberi testek törékenységének hangsúlyozása, valamint a metafora működésének hatására testi tapasztalatot élhetnek át, felismerhetik önmaguk fizikai, mentális esendőségeit és Krisztus halálának, feltámadásának tükrében helyezhetik el azt. Lehmann szerint a fizikai test „a posztdramatikus színházban saját, önálló valósággá válik – amely nem valamilyen érzelmet »mesél el« gesztusai segítségével, hanem jelenléte révén a kollektív történelem bevéődési pontjaként

³⁵ DARIDA Veronika, „A keresés színháza: Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*”, *Színház* 54, 3. sz. (2021): 46–48, 48.

*manifesztálódik.*³⁶ Olvasatomban, a Visky által képviselt *theatrum theologicum* nyugati keresztény hagyományokkal párhuzamba állított változata a krisztusi események testbe vésődését és az egyéni testi tapasztalat maradandóságát segíti.

A *szökés* – a *Tanítványok* és a *Visszaszületés* című drámákhoz hasonlóan – részben a haszid történetmesélés rituális struktúrájára épül. A csodás történeteket újra elbeszélő haszidok szent cselekedetet hajtanak végre a történetmondás során, és hisznek abban, hogy az általuk felelevenített történet a jelenlevők életére is hatást gyakorol. A *Tanítványok* apostolai a Krisztussal átélt eseményeket idézik fel, mondják és játsszák el újra, a *Visszaszületés* névtelen férfinévű saját lágerbeli múltjának részleteit meséli, írja és értelmezi. Angyal és Bátyus *A szökés* szűk vár-börtönében eljátsszák – *theatrum in theatro* – azt, ami velük történt, vagy azt, ami történhet velük. A mű központi eseménye – a szereplők vallási stádiumba való átlépése, szökése – előtt pedig Vitéz meséli el életben maradásának csodás történetét: miközben fogolyként egy táborból igyekezett vissza saját lágerébe a hideg téli sötétben, egyik fogolytársa felgyújtotta magát azért, hogy Vitéz láthassa a világosságot, ami visszavezeti őt társai közé.

„VITÉZ: ...Ahogy közeledtem, a fény egyre nagyobb lett, mire embermagasságnyra nőtt, már hallottam, hogy valaki a nevemen szólít. Egyik fogolytársam volt, a legjobb barátom. Valami lipován fiú, vagy mi, egy szót sem tudtunk váltani egymással, de neki is hiányzott az egyik lába, a jobb, és sok-

szor lehattunk egymás segítségére. Felgyújtotta magát.”³⁷

Vitéz nemcsak a nagyapja csodás menekülésének történetét idézi fel, hanem a sajátját is, bízva abban, hogy az események pontos felidézése ismét csodát tud életre hívni. Az előadás utolsó előtti jelenete a másik emberért hozott áldozattal Krisztusra utal, Vitézt megmentették, életben maradásának történetét azért eleveníti fel ismét, hogy ezzel előkészítse a másik két fogoly megmenekülését. A drámarészlet – a szerző elmondása alapján – valóságos történeten alapszik, az újramondás újramondásaként van jelen az előadásban. Visky valóban hallotta a fagyos pusztai éjszakán felvillanó fény történetét,³⁸ tehát mint szerző ő maga is újramondja, elmeséli a szereplővel. Ezzel párhuzamosan a Patkó által rendezett előadás túlmutat a szóbeli tradíciók jelentőségén, és olyan rituális eseménnyé válik, amely a krisztusi események felismeréséhez, újragondolásához vezet a nézőt: passiójátéknak tekinthető.

A *szökés*ben Angyal álma, a Foglár alkalmoszerű megjelenése, a cella ablakából végignézett kivégzés, az új fogoly érkezése, a megtörtént dolgok felelevenítése csak az idő múlását szemléltetik. Az események lassan haladnak az egyetlen érdemi történés, a *szökés* felé. Angyal és Bátyus ugyan emlegetik, hogy a meglépésre hamarosan sor kerülhet, de ennek módját nem tárják fel és soha nem is részletezik. A *szökés* ideje a kilépés, a (határ)átlépés liminális ideje: az elzártság és a szabadulás közötti idő színpadra írása, a Kirkegaard-féle vallási stádiumba való átlépés. A *barakkdramaturgia* időkezelése ezért egy történelmi időn kívül létező idő,

³⁶ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BERECS Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 114. [Kiemelés az eredetiben.]

³⁷ VISKY, *A szökés*, 55–56.

³⁸ A szerző elmondása szerint a történet alapja egy temetésen hallott ebeszélésen alapul. Az unokaöccse öngyilkosságán szónoklatot tartó nagybácsi (Anti) a *Pornó* című dráma szereplője is.

valóság és fikció, ébrenlét és álom egyaránt összerosódik a drámaszövegben és a Patkó által rendezett színpadképekben. Visky a megírt darabban több helyszínre és azokhoz kapcsolódó dátumokra utal, említi Bécs, Budapest, Kolozsvár, Temesvár, Marosvásárhely városait, Angyal, Bátyus és Vitéz életkorukat a szabadságvesztés éveivel azonosítják, téglákra húzott vonalak segítségével tartják számon, hány nap múlva akasztják fel őket, a foglyok nyilvántartásához szükséges számok pedig: 1849.0813, 1956.1023, 1526.1526, 1918.1918. Kovács Flóra utal arra, hogy a szerző időkeverésre egyaránt épít a kanonizációra és a közösségépítésre,³⁹ Tompa Andrea megfogalmazásában Visky drámáinak szereplői és történeteik kívül esnek „a történeti időn, mégis hivatkoznak, emlékeztetnek rá, magukban hordozzák a sokféle idők lehetőségét és hasonlóságait”.⁴⁰ Véleményem szerint a Visky-szövegek és színpadra állított drámák legfontosabb viszonyítási pontja a Szentírás eseményeinek jelenideje. A krisztusi események fényében az idő kitágul, egyetemessé válik, a bezártság ideje ehhez képest kizökkent idő, a valóságos jelenidő pedig a vallási stádiumba való átlépés: a szökés, a szabadulás pillanata. A szereplők felszámolják, megsemmisítik magukat, leválnak a külvilág által létrehozott helyzetről és körülményekről, és elérik a végtelen rezignáció kirkegaardi állapotát. Vágyaikat befelé fordítják, elfogadják önmagukat és belső szabadságuk megteremtésére koncentrálnak, a szenvedés ellenére is megta-
pasztalják a belső békét és nyugalmat.⁴¹

³⁹ KOVÁCS Flóra, *A közösség a kortárs erdélyi drámában és színházban* (Budapest: Fiala Írók Szövetsége, 2013), 150.

⁴⁰ TOMPA, „Angyali részegség...”.

⁴¹ KIRKEGAARD, *Félelem és rettegés*, 71.

A sebzettség esztétikumának nyelvhasználata

Visky drámaszövegeivel új formnyelv megteremtésére törekszik, amely egyaránt táplálkozik a költészetből és a különféle egyházi szertartások liturgiájából. A róla írt angol nyelvű monográfia szerzői szerint az író egyedülálló drámaírói nyelvezete a költészetben, illetve a mozgás- és képcentrikus romániai színházi gyakorlatban gyökerezik.⁴² Dialógusai nem hagyományos értelemben vett párbeszédnek, hiszen a szereplők beszélgetései kizárólag a fogság okozta élethelyzet előzményeire, jelenére vagy a szökés lehetséges változataira összpontosítanak. Az ábrázolt figurák sokszor nem is egymással, hanem Istennel beszélgetnek, vallomásszerű, imába hajló, reflektív megszólalásaik vannak. Ezek a lírai szólamok tömör, tömön-
tokba foglalt, bibliai történetekre utaló, ismétlésre kerülő motívumokat hordoznak, a színpadon elhangzó szövegek ezért inkább zenei, mint drámai szervezettségűek. Kovács Flóra *A szökésben* uralkodó veszteségérzést a nyelv szintjén is kimutatja és a jelentések újraalkotásának lehetőségére is felhívja a figyelmet: „A kötött szókapcsolatok elemekre bontása, továbbá a szavak jelentése iránt tanúsított bizalmatlanság az értelem ismételt megalkotását, a hozzárendelést is képviselheti.”⁴³ A Visky-drámák csak a Szentírás-történet révén válnak koherens egészzé, ahogy *A szökés* végső jelentése is – Patkó rendezésében – a nézőben születhet meg,

⁴² „This is a most innovative voice in the otherwise fairly traditional landscape of Hungarian drama, and his unique dramatic language is rooted, on the one hand, in his poetic imagination and, on the other, in his in-depth familiarity with the movement and image-centric Romanian theatre tradition.” Jozefina KOMPORALY, ed., *András Visky's Barrack Dramaturgy: Memories of the Body* (Bristol: Intellect, 2017), 6.

⁴³ KOVÁCS, *A közösség...*, 169.

amennyiben meg tudja vonni a halottaiból feltámadt és a korlátok közé szorított emberi test közötti párhuzamot. A rendezés a Visky-drámák fragmentált nyelvhasználatát erősítve az állandó hiányra utal: a tér szűkössége, puritánsága, a szinte álomképként megjelenő Mária, a szereplők sokszor marionettszerű mozgása, testhasználatuk darabossága, a bezártság–menekülés oppozíciójához való kényszeres visszatérés töredezeté teszi a színházi nyelvet. A rendezés a scenika, a tér, a proxemika hiátusainak érvényesítésével a fogvatartott ember válságát tükrözi. A szereplők a trauma centrumában helyezkednek el, ahol emlékezetük fragmentált, jövőjük irányíthatatlan, testük tehetetlen, fizikumuk és személyiségük egyaránt sérült. A Visky-drámák különféle színpadra állításai szinte kivétel nélkül valósítják meg a sebzettség esztétikumát: a szemantikai háló központi jelöltje, a létrejövő előadások főszereplője – a feltámadt Krisztus – nem jelenik meg a színpadon, a megszülető színelőadás csak a maga töredékességével tud utalni rá.

Kirkegaard írja, hogy az esztétikai stádiumban létezők elsősorban a külső körülményekhez való viszonyukban léteznek, önmagukon kívül levő támpontok teremtik meg számukra a létfeltételeiket: „te ugyanis semmi vagy, és mindig csupán a másokkal való viszonyban létezel, és eme viszony révén vagy az, ami vagy.”⁴⁴ A színelőadás (mint műalkotás) esztétikai stádiuma véleményem szerint párhuzamba állítható a Jacques Derrida Artaud-olvasatában leírt reprezentációval, olyan jelen, amely nem ismétli meg önmagát, ezért saját halálába zárul.⁴⁵ A kizárólag esztétikai stádiumban levő előadás tehát a pillanatnak él, felmutat valamit, aztán

⁴⁴ KIRKEGAARD, *Vagy-vagy*, 545.

⁴⁵ Jacques DERRIDA, „A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása”, ford. FARKAS Anikó és mások, *Theatron* 6, 3–4. sz. (2007): 23–37, 35.

megszűnik létezni. Lehmann ezt az állapotot a posztdramatikus színház kapcsán fogalmazza meg:

„Ebben a posztdramatikus esemény-színházban az itt és most valóban létrejövő aktusok számítanak, melyek céljukat megtörténésük pillanatában betöltik, majd elenyésznek anélkül, hogy szükségszerűen valamilyen nyomot – azaz értelmet, kulturális építményt stb. – hagynának maguk mögött.”⁴⁶

A Patkó által rendezett *A szökés* esztétikai megközelítésének alappillére a töredékes, sebzett színházi nyelvhasználat, amely épp a maga fragmentáltságán keresztül a jelölt kívülre helyezésével, és a nézőre gyakorolt hatás által tudja elérni az etikai stádium határát. A dán filozófus állítása alapján a jó és rossz közötti választás magában hordozza a bűnbánat, a bűnös lét, az esendőség felismerésének mozzanatát. A színpadra rendezett Visky-művek többsége – *A szökés* is – gyászszertartásként jelenik meg, rituális jelleget hordoz. A tanítványok nemcsak Krisztust temetik gondolatban, hanem önmagukat is, ezért elevenítik fel újra a mellette megélt eseményeket: a névtelen férfi önmagát és meg nem született gyermekét siratja, „Porno” a férjét és elvesztett gyermekét, *A Megöltem az anyámat* Bernadettje az édesanyját, *A test történeteinek* szereplői pedig magát az emberi testet.

A színelőadás – mint szertartás – feladattal, funkcióval bír, a schechneri értelemben vett hatékonyságra⁴⁷ törekszik: a jelenlevő nézőket a színpadon zajló rítus jelenidejébe igyekszik bevonni. *A szökés* a mindenkori fogságban élő egyén helyzetét mutatja fel és Krisztus szenvedéstörténetével és feltáma-

⁴⁶ LEHMANN, *A posztradamatikus színház*, 121.

⁴⁷ Richard SCHECHNER, *A performance: Esszék a színházi előadás elméletéről*, ford. REGŐS János (Budapest: Múzsák, 1989), 42.

dásával állítja azt párhuzamba, arra provokálva a nézőt, hogy hagyja maga mögött a korlátait. A színházi előadás Kirkegaard etikai stádiumával párhuzamba vonva performatív erővel bír: „a bünbánatban kiváltotta önmagát, hogy szabadságában legyen, de szabadságában csak úgy lehet, ha állandóan megvalósítja. Ezért aki önmagát választotta, az *eo ipso* cselekvő.”⁴⁸ A különböző fogsághelyzetek, a krisztusi esemény felelevenítése és újrajátszása során az előadáson jelen levő néző is lehetőséget kap arra, hogy felismerje önmaga fogsághelyzetét és belső szabadsággá alakítsa át azt, vagyis átléphessen az etikai dimenzióba. Ricœur szerint a rossz problematikája nem csak elméleti kérdés, „megoldásához gondolkodás (morális és politikai értelemben vett), cselekvés, valamint egyfajta érzelmi-szellemi átalakulás összhangjára van szükség,”⁴⁹ a jajkiáltást kiváltó érzelem a bölcsesség hatására cselekvéssé alakul, a bölcsesség pedig „lelki segítséget [ad] a gyász munkához, melynek célja a jajkiáltás és a panasz *minőségi* megváltoztatása.”⁵⁰ A Visky-művek gyászszertartásszerű színpadra írása a sebzettség esztétikumából kiindulva olyan minőségi változást hozhat létre a jelenlevőkben, amelynek hatására a néző megtapasztalhatja a vallási stádium közelségét és abszurditását. Ennek viszont feltétele, hogy az előadás során felismerje azt a bölcsességet, amely a vágyakról, a szenvedés nélküli életről és a halhatatlanságról való lemondással jár együtt.⁵¹

A létrejövő színdarab elérheti a végtelen resignáció állapotát abban az esetben, ha lemond önmaga megvalósulásának feltételeiről, vagyis az „alapító esemény” felidézésének veti alá magát. A keresztény kultúra alap-

⁴⁸ KIRKEGAARD, *Vagy-vagy*, 625. [Kiemelés az eredetiben.]

⁴⁹ RICŒUR, „A rossz mint filozófiai és teológiai kihívás”, 865.

⁵⁰ Uo., 867.

⁵¹ Uo., 868.

jaira épülő *theatrum theologicum* utalásai a krisztusi történés színpadon történő újramondását, elismétlését szorgalmazzák, Visky megfogalmazásában a néző saját elveszített és fikcionalizált idejének helyreállítását tűzi célul.⁵² A műalkotás performativitásának hatására az egyén felismerheti az abszurd – Kirkegaard értelmezésében hitközeli⁵³ – események megtörténéseinek lehetőségét, és kialakíthatja saját, teljesen egyéni viszonyát a transzcendens dimenzióval. A színelőadás során a jelen nem levő jelölttel való találkozás a nézőben történhet meg, amennyiben a saját magára vonatkoztatott fogsághelyzetből az előadás jelenidejében találja meg a kiutat. Így ő maga is sebzetté válik abban az értelemben, hogy a felismert abszurditás hatására meghatározó lelki (és testi) tapasztalatot él át, amelyek megfogalmazása lehetetlenné válik számára.

Kirkegaard megfogalmazásában a hit akkor kezdődik, amikor az értelem, a ráció elhallgat. Az Istenben való hit pedig szubjektív, egyedi és izolált, mások számára érthetetlen. Ezért az, aki a hitet megtapasztalja, hallgatásra van ítélve és elnémulása Ábraháméhoz hasonló: „Mindent mondhat; de egyet nem mondhat, és ha ezt az egyet nem mondhatja, vagyis úgy nem, hogy más megértse, akkor tehát nem beszél.”⁵⁴

Bibliográfia

DARIDA Veronika. „A keresés színháza: Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*”. *Színház* 54, 3. sz. (2021): 46–48.

DERRIDA, Jacques. „A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása”. Fordította FARKAS Anikó és mások. *Theatron* 6, 3–4. sz. (2007): 23–37.

⁵² VISKY, *Mire való a színház?*, 68.

⁵³ KIRKEGAARD, *Félelem és reszketés*, 77.

⁵⁴ Uo., 201–202.

- KIRKEGAARD, Søren. *Vagy-vagy*. Fordította DANI Tivadar. Budapest: Osiris Kiadó, 2019.
- KIRKEGAARD, Søren. *Félelem és reszketés*. Fordította RÁCZ Péter. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986.
- KOMPORALY, Jozefina, ed. *András Visky's Barrack Dramaturgy: Memories of the Body*. Bristol: Intellect, 2017.
- KOVÁCS Flóra. *A közösség a kortárs erdélyi drámában és színházban*. Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BEREZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- PETŐFI Sándor. „Szöveggyűjtemény: Lapok 1848-as naplójából”. Hozzáférés: 2022.04.11. <http://magyar-irodalom.elte.hu/sulinet/igyjo/setup/portrek/petofi/1848nap.htm>.
- RICŒUR, Paul. „A rossz mint filozófiai és teológiai kihívás”. Fordította KENDEFFY Gábor. *Magyar Filozófiai Szemle* 5–6. sz. (1997): 851–869.
- SCHECHNER, Richard. *A performance: Esszék a színházi előadás elméletéről*. Fordította REGŐS János. Budapest: Múzsák, 1989.
- TOMPA Andrea. *A teatralitás dicsérete*. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2006.
- TOMPA Andrea. „Angyali részegség: Viski András: A szökés”. *Jelenkor* 50 (2007): 689–691.
- VISKY András. *A szökés*. Kolozsvár: Koinónia, 2006.
- VISKY András. *Megváltozhat-e egy ember*. Kolozsvár: Komp-Press–Korunk, 2009.
- VISKY András. *Ki innen*. Kolozsvár: Koinónia, 2016.
- VISKY András. *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*. Budapest: KRE–L'Harmattan Kiadó, 2020.