

A figyelem szubsztanciája – színház, mely nem hagy magunkra

SZÉKELY ROZÁLIA

Visky András monográfiája 2020-ban jelent meg a Károli Gáspár Református Egyetem és a L'Harmattan Kiadó közös, Károli Könyvek sorozatán belül, a *Monográfia* alorozatban, a KRE Rítus, Színház és Irodalom Kutatócsoport kari kutatási pályázatának keretében.¹ A szerző a Kolozsvári Állami Magyar Színház alkalmazott dramaturgja, emellett önálló darbjait számos alkalommal bemutatták Románián kívül Magyarországon és Amerikában is.² Elméleti és gyakorlati munkássága évtizedek óta stabilan elér egy értelmiségi, befogadói és alkotói réteget, kérdésfelvetései a színház egzisztenciális indítékait elemzik. Attitűdjét alapjaiban határozza meg a szakralitás, ettől függetlenül meglátásai, színházzal kapcsolatos gondolatai a gyakorlat szempontjából univerzálisak.

A kötet alcímében megjelenő „theatrum theologicum” kifejezés itt ernyőfogalomként funkcionál, mely magába foglalja azt a dimenziót, ami Visky elméleti szakemberként

és alkotóként is foglalkoztatja.³ A Beckett utáni drámairodalom szakított a színházi előadás „kozmosz karakterével”,⁴ a színház pedig a dráma általi uralommal, a szöveg mindenhatóságával. Visky a „theatrum theologicum” kifejezést arra a színházra használja, mely a drámától eltávolodott ugyan, viszont attól a filozófiától nem, mely a „létezés alapkérdéseire irányítja a figyelmet”.⁵ Részéről ez a könyv egy felvetés, „egy beszélgetés megnyitása”, az utolsó fejezet, a *Dialógus* pedig a remélt folytatás irányának „kijelölése.”⁶ A javasolt párbeszéd pedig a radikálisan kétfelé szakadt színházfelfogásról szól, melyek között Visky szerint nincsen átjárás.

A kötet borítóján egy sötét, csipkeszegélyes kombinéba öltözött, csapzott hajú nő látható, fekete angyalszárnyakkal. Első ránézésre egyszerű, a könyv tartalmának ismeretében mégis talányos kép. A fekete szárny Caravaggio *Amor vincit omnia* című festményét idézi meg. A női alak az alsónemű, a fedetlen bőr miatt csábító, tekintete mégis elmélyült, befelé irá-

¹ Az egyetem és a kiadó ezen együttműködése 2011-ben indult el, a sorozat további négy alorozatát a *Tanulmánykötet; Műfordítás, forrás; Idegen nyelvű sorozat; Jegyzetek* témakörökre tagolódik. Sorozatszerkesztő: Sepsi Enikő. A szerkesztőbizottság tagjai: Boros Gábor, Bozsonyi Károly, Czine Ágnes, Csanády Márton, Fabiny Tibor, Furkó Péter, Homicske Árpád, Horváth Géza, Kendeffy Gábor, Kocsev Miklós, Miskolczi-Bodnár Péter, Mogyorósi András, Pap Ferenc, Sepsi Enikő. Hozzájárás: 2023.05.17, <http://www.kre.hu/portal/index.php/kiadvanyok/karoli-konyvek.html> <https://szinhaztortenet.hu/>.

³ VISKY András, „Előszó”, in VISKY András, *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, 11–13 (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L'Harmattan Kiadó 2020), 12–13. A „theatrum theologicum” kifejezés Gemza Melinda *Magánmitológiák: Nagy József és Romeo Castellucci mint képzőművész, színházi alkotó* című a Károli Gáspár Református Egyetemen fellelhető szakdolgozatához köthető. Először Daniel Fesselius teológus 1668-ban kiadott könyvének címében jelent meg.

⁴ Uo., 11.

⁵ Uo., 12.

⁶ Uo., 13.

nyuló figyelemről árulkodik, mely túl van minden testiségen. Hajának ziláltsága, a kékes-szürke, fakózöld színvilág, a fekete ruha és szárny a gyász hangulatát idézi.⁷ Visky *Caravaggio Terminál* című darabjának kilencedik jelenetében a címszereplő mondja ki a *szerelem mindent legyőz* latin kifejezését, majd a szerző e mondást ironikusan megkérdőjelezi a püspök alakjával, akinek meztelenül előadott prédikációjának sikere, azaz, hogy legyőzte a pestist, Caravaggio számára „felér egy istenbizonyítékkal”.⁸ Ehhez a következőkhez kapcsolódik szorosán Pseudo Augustinus pedagógiai célzatú története a *Dialógus* című részben: az arénában a kivégzésre váró pap valóságsház keretén belül megkereszteli Genéziust, a császárt szórákkozató színészt, aki ezáltal megvilágosodik és újjászületik, továbbá az őket figyelő tömeg is részesül a megtestesülő isteni fényből. Pseudo Augustinus (azaz Visky András) szerint ez a jótékony színpadi siker: valódi téthelyzet, mely megvilágosodáshoz vezet. A kötetben átível az a gondolat, hogy a színháznak kell betöltenie azt az űrt, mely Isten eltűnése után keletkezett a világban, azon belül is az egyházi intézményekben, így viszatérve azok eredeti rendeltetéséhez:

„a színházat az ember valóság iránti kételye szülte meg [...]. Így talán érthető, miért áll a színház olyannyira közel a vallási fenomenonhoz: vajon a vallás nem a valóság iránti, olykor kifejezetten radikális kételyünkből táplálkozik...?!“⁹

⁷ Bíró István fotója a *Caravaggio Terminál* című előadásról (Albert Csilla – háttal, Imre Éva). Kolozsvári Állami Magyar Színház (2014), rendezte: Robert Woodruff.

⁸ VISKY András, „Caravaggio Terminál”, *Alföld* 66, 11. sz. (2015): 9–20, 19.

⁹ VISKY András, „Az eltűnt valóság nyomában: A barakkdramaturgia lehetőségei”, *Visky, Mire való...*, 71–80, 75.

Visky írásaiban élesen elválaszt egymástól két minőséget: a nézőben beteljesedő, jelenidejű, és a valóság látszatát keltő színházat. Ez a megkülönböztetés nem a „jó” vagy a „rossz” színházat jelöli: egy szakadékra hívja fel a figyelmet, mely a kétféle indíttatású színházcsinálást választja el egymástól. Illetve az első tanulmányban felteszi a kérdést:

„Vajon módunkban áll-e egy harmadik kategóriát azonosítani, amelyet a fent említett poszt-brooki színház utódjának tekinthetnénk az új fogyasztói szokásokat kiszolgáló színház és az azonnali valóság színháza között? Egyáltalán fönntartható-e a művészszínház?”¹⁰

Ezen első tanulmány alapvetően a huszadik századi, jellemzően despotikus *mise en scène*-nek és származékainak kritikája, és a benne említett „azonnali valóság színháza” nem egyezik azzal a „jelenidejűség”-kategóriával, melyet Visky későbbi írásai jelentős részében kifejt. A Brook–Kantor–Grotowski–Stehler-követőktől kezdve felépít egy részletgazdag kritikát korunk kelet-európai színházának szinte minden ágáról, a fesztiválokra készült előadásokon keresztül az improvizációs és dokumentarista alternatív színházakon át, de példákat nem mond, konkrétumokkal nem szolgál, csak általánosít, így hiába gondosan felépített a tanulmány, állításai gyakorlatilag megfoghatatlanok maradnak. A kötet többi szövege viszont rendbe teszi ezt a problémát.

A kötet négy nagy részre tagolódik: *Tanulmányok*, *Esszék*, *Naplók* és *Dialógus*. Ez összesen harminc szöveget jelent: nyolc tanulmányt, tizenhét esszét, két próbanaplót és három fejezetnyi *Dialógust*.

A tanulmányok fókuszában a holokauszt utáni, Visky szerint Samuel Beckett és Kertész Imre művei által végrehajtott misztikus

¹⁰ VISKY András, „A mainstream vége: Jegyzetek a posztshínházi identitásról”, in *Visky, Mire való...*, 17–20, 20.

fordulat, illetve a 60-as években bekövetkezett performatív fordulat jelenségei, következményei állnak. Ezek az írások azokra a színházi eseményekre hívják fel a figyelmet, ahol a szöveghasználat nem a történetmesélés funkcióját tölti be, hanem vagy a dráma nyelvét önmagában újítja meg, vagy az előadás és a szöveg kapcsolata válik performatívvá, mint amilyen a verses dráma műfaja vagy George Banu szerepeltetése a saját maga által írt előadásban: a széles körben elismert szerző mondja a saját szövegét és hangja, jelenléte szövegen túli értelmezési horizontot nyit ki.¹¹ Visky a vizsgált színházi eseményekben, előadásokban a jelenidejűséget keresi és határozza meg. Beckett és Kertész a második világháború utáni nyugati kultúrát csődnek tekintik, a nyelvet traumatizálnak, és szándékuk, hogy az „írást, mint az olvasóval közösen végrehajtott tettet újítsák meg”.¹² Beckett „a huszadik századi színházi nyelv fordulatához jutott el”, ami a dráma nyelvét jelenti, és jelentősége egyenértékű a performatív fordulat nyomán létrejövő előadásokkal.¹³ Az a dramaturgia, állítja Visky, mely a nyelvben magában, a szöveg struktúrájában teremt kapcsolatot a valósággal, a nézőben teljesedik be, és így válik jelenidejűvé. Peter Handke *Közönséggyalázás* című darabjának 1966-os bemutatója színháztörténeti pillanat volt abból a szempontból, hogy itt a színház „a nézőre, mint az előadást befejező és egészszé tevő szubjektumra tekint...”¹⁴ A polgári színház nézői öntudatra ébredtek és fizikai aktivitásra szánták magukat előadás közben. A Visky által elemzett befogadói aktivitás azonban más természetű. Szerinte a költészet, példá-

¹¹ VISKY András, „A színházi írás mint performansz”, in VISKY, *Mire való...*, 21–26.

¹² VISKY András, „Átugrandi egy szakadékot és a túloldaltól beszélni”, in VISKY, *Mire való...*, 27–43, 28.

¹³ Uo., 37.

¹⁴ VISKY András, „A néző játétere”, in VISKY, *Mire való...*, 132–134, 133.

ul Tolnai Ottó, Térey verses drámái, illetve a nézőben beteljesedő szöveg által hasonló jelenidejűség érhető el, de szelíd természetű együttlétként, mely gyakran az előadás utóhatásaként történik meg.¹⁵ Viskynek a színházi szövegekkel kapcsolatos megfigyelései tehát egyrészt az általa Becketthez és Kertészhez köthető misztikus, illetve a kulturális életben bekövetkezett performatív fordulatból táplálkoznak, másrészt egy kritikai álláspontot képviselnek a sztanyiszlavszkiji hagyománnyal szemben. Kifejti, hogy a hazai színházi hagyományba nem tud beépülni a magyar verses dráma. Egy-egy bemutató után nem játsszák a darabokat, mert dramaturgiájuk eltér az uralkodó lélektani realista, illetve a dokumentarista stílustól. Pedig az ilyen jellegű szövegek szintén „nem a mentális, hanem az érzéki »megértést« helyezik előtérbe...”¹⁶

Visky színházesztétikájának – mely az alkotó szándéka szerint nem elválasztható az istenkeresés tevékenységétől – gyakorlati megvalósulási formája az ebben a kötetben is kifejtett tárgyalt barakkdramaturgia, melyhez többféle, korábban említett hatáson keresztül jutott el. Nézete szerint Beckett „kényszeresen repetitív, zeneileg szervezett szövegei erős, ha nem a legerősebb példái az autista dramaturgiának”.¹⁷ Kertész *Kaddis a meg nem született gyermekért* című művének

¹⁵ Például Urbán András *A kisinyovi rózsarendezésére* hívja fel a figyelmet, melyben az előadás néhány sor után elhagyja a versnyelvet és cselekvéssort vonultat fel.

¹⁶ VISKY András, „Az új poétikus dráma és színház”, in VISKY, *Mire való...*, 53–62, 61. Kritikai attitűdje egyrészt jogos, másrészt újfent zavarba ejtően általánosító és pejoratív, azzal, ahogyan az ő általa preferált esztétikától és alkotóktól eltérő színházat jelöli: „a magyar színházi szcena kiegyenlített, színvonalas és szürkén eseménytelen...”.

¹⁷ VISKY András, „Végre beszél: Újabb megfontolások az autista dramaturgiáról”, in VISKY, *Mire való...*, 45–51, 48.

olvasmányélménye nyomán szintén autista dramaturgiának nevezte el az ismétlődést és ezen írástechnikát továbbgondolva, a Kolozsvári Állami Magyar Színházzal való termékeny együttműködéséből érlelte ki az ún. barakkdramaturgiát, melyet azóta egyetemi oktatói munkájába is beemelt.¹⁸ Ez a szöveg- és előadásszerkesztési módszer egyszerre vonatkozik a térelrendezésre, a töredezett nyelvhasználatra, a mozgás- és szövegbeli repetícióra.

A kötet esszéi a tanulmányokban korábban kifejtett esztétikához kapcsolható alkotókat, előadásokat, jelenségeket vonultatnak fel, többek között Abramovic, Castellucci, Banu, Barba, Manea munkáit tárgyalják. Néhány esetben tér el a kötet fő témáitól (például *A csodálatos mandarin* egy nem konkretizált, kolozsvári előadása esetében, melyhez M. Tóth Géza készített számítógépes animációt¹⁹ vagy a *Hamlet* kortárs értelmezésénél²⁰). Az *öreg színész* című esszé viszont nem kizárólag témájában, hanem ideológiájában is különbözik a többi szövegtől. Visky

¹⁸ A nézőtér és a színpadtér egyben van, a játsszók a nézők között is vannak. „Az időfolyamatokat a fragmentált nyelv, a széthullt szintaxis és a megtalált mondatok dinamikája, a beszéd és a hallgatás viszonya, valamint a kényszeres-repetitív rítusok, az idegen test szétesései és a tagok összegyűjtéseinek a ritmusa reprezentálják. [...] [A] barakkszínházban rendszerint egy végtelenített, a videóművészetből ismert loopdramaturgiával van dolgunk (kényszeres visszatérés ugyanahhoz az időhöz, ugyanahhoz a szituációhoz, amikor még tudtunk magunkról, de ez az egyéni döntéseink és a történelem okozta agresszióknak köszönhetően a felismerhetlenségig széthullt).” VISKY András, „Barakkdramaturgia, avagy a fogságba esett néző”, in VISKY, *Mire való...*, 63–70, 66–70.

¹⁹ VISKY András, „A hétköznapi élet dramaturgiája” in VISKY, *Mire való...*, 102–104.

²⁰ VISKY András, „Go not to Wittenberg”, in VISKY, *Mire való...*, 123–127.

jellemzően a forma (szintaktika, térelrendezés, mozgás stb.) felől közelíti meg a „theatrum theologicum” megvalósulási lehetőségeit. Ennek az esszének az alapfelvetésével viszont megjelenik egy új perspektíva: az öreg színész jelentése – ha jól használják – a maga egyszerűségében sokrétű: a térben megjelenő ember a pusztá létezésével kozmikus távlatokat nyit.

„Az előadás, ha igazán szerencsénk van, valóságosan megosztott életidő: az én időm, azaz a nézőé is anyagává válik a történőnek. Ehhez azonban arra van szükségünk, hogy valóban sokféle életidő kerüljön egy térbe, mert csak ezzel a feltétellel tudunk szembesülni az idő közvetlen végességével és mérhetetlen tágasságával, a kettővel együtt, ami a színháznak, ha nem is kéznél levő tudása, de aligha kétséges, emlékezete. [...] Az a színházi kultúra, mely eldugja az öreg színészt, a saját önfelszámolásán dolgozik.”²¹

Vagy ahogy Banu mondja ugyanezen témában megjelentetett esszéjében: „Az öreg színészek reszketeg teste sokkal erősebben hat, ha fiatal testek vesznek körül. Ilyenkor a színpad – mint egy középkori festményen – az életkorok összefonódásának allegóriájává válik.”²²

A két dramaturgnapló a kötet harmadik csoportját képezi. Részleteikben átszövik őket a korábbi témák gondolatai, de alapvetően mindkettő a színházi próbafolyamat élményszerű leírása. Az első Tompa Gábor rendezőnek a *Danton halála* próbafolyamata alatt készült. Tompa Szöulban, a Seoul Arts Center Towol Theatre-ben, Lee Jaram phanszori-performer közreműködésével készítette el az

²¹ VISKY András, „Öreg színész” in VISKY, *Mire való...*, 114–117, 116.

²² George BANU, „Az öreg színész, avagy az emlékezet allegóriája”, ford. MOLNÁR Zsófi, *Színház* 41, 11. sz. (2008): 116–121, 119

előadást, a Büchner-bicentenárium alkalmából.²³ Ebben az írásban is visszatér a rendezői színház kritikája, most egy egészen személyes nézőpontból. Visky önmaga dramaturglétét elemzi: munkakörének anonimitása a tervezés és a próbafolyamat alatt szabadságot és szélsőséges kreativitást, a bemutatót követő időszak viszont fájdalmas elidegenedést nyújt számára.²⁴ Véleménye szerint a színházak az előadásokat terméként tudják csak definiálni, melyet kizárólag a rendező nevével tudnak eladni, így a kollektív alkotás folyamatát nem tartják lényegesnek.²⁵

Érdekes és egyben meglepő, hogy a dramaturgnaplóban rendszeresen felmerülő perspektíva a nők színpadi reprezentációja, illetve a női nézőpont:

„A saját Danton változatomban éppen ezért a nők kerülnek középpontba: mi lesz azokkal, akik elszenvedői, és nem »alakítói« az ún. Történelemnek? [...] Meg kell küzdenem a nőkért ebben az előadásban is: le kell győznöm a színház genetikus nőgyűlöletét”.²⁶

De ide sorolható a „Hamlet például Ofélia szemszögéből” ötlet is, melyet Lee Jaram személye és a vele való közös munka inspirált: Visky Oféliát tenné meg épelméjűnek és mindenkit, aki körülötte van háborodottnak.²⁷ Ehhez az elszánt hangnemhez képest sem a tanulmányokban, sem az esszéikben

²³ A phanszori rituális tradíció, mely a narratív sámánénekből nőtt ki, és a mai napig jelen van a kortárs koreai színházban.

²⁴ VISKY András, „A Danton halála Szöulban” in VISKY, *Mire való...*, 137–174, 172.

²⁵ Ez a megjegyzése valószínűleg a „köszínházakra” vonatkozik. A független színházi előadásokban évek óta jelen van az a trend, hogy az összes tervező-alkotó vezetőneve szerepel az előadás címe mellett.

²⁶ VISKY, „A Danton...”, 162, 164.

²⁷ Uo., 174.

nyomokban sem fedezhető fel ez a gondolatkör.

Gyönyörűek és pasztikusak a Purcärete rendezte jelenetek leírásai. A második naplónak, mely *Az ember tragédiája* próbafolyamata alatt íródott – és az egész kötetnek – olyan részletei ezek, ahol az elmélet és a gyakorlat nem válik szét egymástól, jól követhetően összekapcsolódik. Például amikor a színészek arcáról maszkokat mintáznak, melyeket aztán ők az előadás ideje alatt viselnek, Visky megjegyzi: „Az arc, mint idézet. Ez a pasztikai licencia a közeli arcot is távolivá teszi számunkra: más időbe helyezi el, ami nem a sajátunk.”²⁸ A maszkok használata által az archaikus nyelvezet egyszerre lesz könnyen befogadható és időn túli. Vagy másik példa erre a vörös, női túsarkú cipő, mely „láncszemként” köti össze a jeleneteket, „a néző narrációigényét is kielégítve szemérmesen és szellemesen.”²⁹ A túsarkú továbbá erotikus jelkép, mely a romlást is magában hordozza: Lucifer odaadja Évának a cipőt, aki abba belebújva magasabb lesz és eléri a gyümölcsöt, melyet korábban nem tudott.

Ez a kötet megfogalmazásmódját és kiadóját tekintve egyértelműen a tudományos közeg számára készült, miközben a benne felmerülő kérdéseket és következtetéseket kifejezetten előnyös lenne végiggondolnia minden gyakorló színházcsinálónak. A *Danton halála* színdarab elemzését például nagy haszonnal tudja forgatni bármely dramaturg vagy rendező, aki az előadására készül. A próbafolyamat kihívásaira adott reflexiók, az akadályok őszinte felvállalása, főleg azok írásban történő rögzítése alapvetően hiánycikk, pedig fontos tanulságokkal szolgálhat, arról nem is beszélve, hogy akár a szakmában dolgozó emberek egymás iránti szolidaritását is erősítheti. A jelenetek erősen képi,

²⁸ VISKY András, „Az ember tragédiája mint *theatrum theologicum*”, in VISKY, *Mire való...*, 178, 190.

²⁹ Uo., 197.

szinte megfogható leírásai szintén inspirálóak, a barakkdramaturgia képletét pedig táblázatba lehetne foglalni. Ezeken kívül viszont a kötet leglényegesebb kérdései, melyek a színház alapvető funkcióját és célját taglalják, jóval bonyolultabbak és elemeltebbek, tehát homályosabbak is, ezért különösen fon-

tos lenne, hogy idővel olyan – talán kevésbé misztikus, egyszerűbb és egzaktabb – formában is elérhetővé váljanak, mely azok számára is befogadható, akik munkakörükből adódóan nincsenek hozzászokva szépirodalmi igénytel megírt elméleti szövegek olvasásához.