

Teátrális alapkérdések újraértelmezve

Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*
Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem,
L'Harmattan Kiadó, 2020, 266 oldal

Vaszary János:
Morfinista,
1930,
olaj, vászon,
Magyar
Nemzeti
Galeria,
Budapest

Mire való a színház? – teszi fel a kérdést Visky András új kötete, amire biztosan mindnyájan rá tudnánk vágni néhány klisészerű választ: szórakoztatásra, elgondolkodtatásra, valamilyen mondanivaló, „üzenet” átadására stb. A könyv azonban – cseppet sem meglepő módon – ennél jóval árnyaltabb, konkrétabb elméleti és gyakorlati válaszokat kínál. Az *Útban a theatrum theologicum felé* alcíműben szereplő kifejezést a szerző „a világ kozmikus karakterére emlékeztető, ezt visszhangzó” színházra használja, amely az istenkérdést, a nyugati keresztény teológiai hagyományt állítja az előadások középpontjába. A kötet felépítését és egyben műfaji sokszínűségét tekintve négy

nagy blokkból áll: tanulmányokból, esszékből, naplókából és Pseudo-Augustinus Kr. u. 389-et követően keletkezett, a sikerről szóló dialógusából mester és tanítványa közt.

A könyv első két fejezete korántsem csak a színház iránt érdeklődőknek vagy azt kutatóknak szolgálhat izgalmas szellemi csemegével, hiszen az irodalomtudomány és a nyelv alakulásának, folyamatos változásának kérdései is legalább annyira hangsúlyosak bennük. Például az *Átugrani egy szakadékot és a túloldadról beszélni* című fejezet Kertész Imre és Beckett életművét állítja egymás mellé, ami már pusztán abból adódóan is rendhagyó párhuzam, hogy mennyire különböző műfajokban alkottak. A szerző leszögezi, hogy nem a Kertészre gyakorolt beckett hatás miatt áll rokonságban életművük, hanem egy „misztikus fordulat”, „a holokauszt utáni kultúrát értelmező radikalizmusuk” miatt: megújítják „a traumatizált nyelvvel való szembenézést”, és az írást az olvasóval közösen végrehajtott tettként értelmezik, aminek következtében az alkotás és a befogadás feltételei megváltoznak. A Thomas Bernhard-i kudarcra való törekvés esztétikai programja mindkettejük életművében nyelvi és kompozíciós kérdésként jelenik meg, amely szerint a nyugati kultúra a holokausztot nem a kultúra alapjait leromboló bukásnak, hanem kilengésnek, botlásnak tekinti. Visky arra is felhívja a figyelmet, hogy Beckett és Kertész felismerései – együtt olvasva őket, és jóval későbből, a 80-as évekből visszatekintve – „látványosan hitelesítik és elképesztő mértékben fölerősítik egymást”.

A háborúk és a diktatúrák traumáit nemcsak ebben a vonatkozásban tárgyalja a könyv, hanem ez egyik központi témájának tekinthető. A szerző személyes történetet is az olvasó elé tár, amelyben az édesapját koncepciók perек vádlottjaként 1958-ban huszonkét év börtönre ítélték, és az erről készülő dokumentumfilm forgatása kapcsán – az emlékek hatékonyabb felidézése érdekében – a férfit visszakísérték oda, ahol fogva tartották. A szerző nemhiába ismerte az itteni kínzások, megaláztatások történetét, sőt maga is járt Gulag-fogolytáborban, a börtönlátogatáskor átélt a meg nem éltet. Ennek kapcsán fejtegeti a kérdést, hogy az úgynevezett barokkdramaturgia

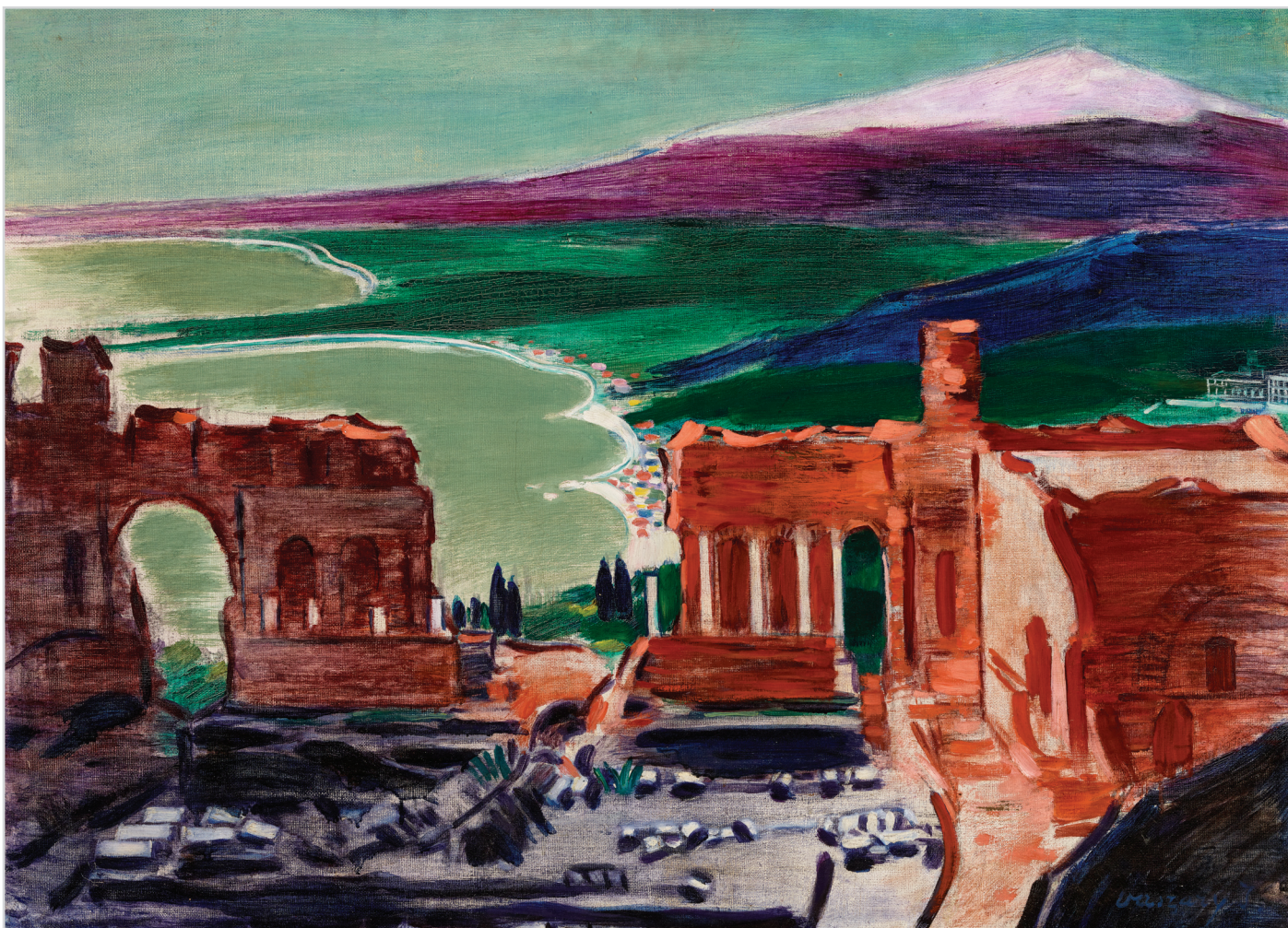


(a kifejezés a Ceaușescu-diktatúrát feldolgozó darabok nyomán született) hogyan segíthet „a nem közvetlenül átélte, de a társadalmi életünket, a közbeszédet, a nyilvánosság tereit meghatározó múltbéli, identitásformáló események tudatosításában és a nyilvános beszéd tárgyává tételében”. Az ilyen előadások ellenállnak a hagyományos, lineáris történetmondásnak, fragmentált dramaturgiájuk a nézőt partnerré avatja, hogy saját tapasztalatai és élményei alapján mindenkinek másként álljon össze egységes egész. Visky úgy véli, a barakkdramaturgia kapcsán – ismét Beckettet hozva példaként – szintén kulcskérdéssé válik a nyelv újraalkotása, hiszen ha mindezen történelmi traumákról beszélni akarunk, a nyelvet a saját határáig és azon túl kell vinnünk. A nyelv elvesztését valóságvesztésként, visszaszerzését valóságfelismerésként definiálja. Egyértelművé teszi azt is, hogy a nyelv határa nem a nem nyelv, hanem a költészet. „A költészet hozza létre azokat a nyelvi invenciákat, sűrítményeket, amelyek kitágítják érzékelésünket, és újfajta élménymodelleket kínálnak, amelyek az előlünk elrejtőzött valóságunkhoz visznek közelebb.” Visky olyan szerzőket és műveket is képes újfajta

megközelítésből tanulmányozni, akikről és amelyekről már könyvtári szakirodalom született. Ilyen például Shakespeare és a drámaiban ábrázolt zsidósztereotípiák, pedig életmódjukról nem lehetett saját tapasztalata. A szerző a holokausztra olyan fordulópontként tekint, amely a korábban keletkezett művek olvasási, befogadási módját is radikálisan átalakította: ezeket is már csak „posztholokauszti perspektívából” szemlélhetjük. A *Hamlet* egyenesen a romániai 80-as éveket idézi fel benne.

Felmerülnek olyan, formailag innovatív és kivételes színházi előadások is, mint Urbán András *Rózsák* című darabja a szabadkai Kosztolányi Dezső Színházban, amely a Tolnai Ottó-mű, *A kisinyovi rózsák* nyomán született. A költő *Bayer-aszpirin* című drámájának bevezetőjében ír a szabadvers színházi megjelenítéséről, amelynek lehetőségeit még nem aknázták ki. A *Rózsák*ban a nézőtér és a játéktér nem különül el egymástól. A beszéd helyett az előadás cselekvésszekvenciákkal dolgozik, a néző pedig a megosztott testi tapasztalatokon keresztül közvetlenül vehet részt a jelentések megalkotásában. A verses dráma műfaja kapcsán Visky felveti azt a kérdést, milyen okai

Vaszary János:
A görög színház
Taorminában,
1936,
olaj, vászon,
Magyar
Nemzeti
Galéria,
Budapest



lehetnek annak, hogy Spiró György *A békecsászárja*, Márton László shakespeare-i formátumú szomorújáték-trilógiája és Térey János *Asztalizenéje* vagy *A Nibelung-lakóparkja* megmaradtak könyvdramáknak, holott „ezek a szövegek magával a színházi hagyománnyal létesítenek rendkívül inspiratív párbeszédet”. Ennek okát – az említett műveket részletesen elemezve – többek közt forradalmiságukban látja: lélektani realista dominanciájuk, zszurnalista-dokumentarista rétegük miatt nem válnak hitelessé a színpadon, illetve „dramaturgiai javaslataik a színházi forma lehetőségeire irányulnak, és a nem pszichologikus utat jelölik ki maguknak”, ami a színházi közegtől idegen. Később Visky Esterházy drámáit is beállítja ebbe a sorba, és arra keresi a választ, hogy ha be is mutatták műveit, miért lett mindegyik bukás.

A naplók meglepő módon stílusukat, nyelvezetüket tekintve nem különböznek el élesen a korábbi tanulmányoktól és esszéktől, mindössze abban térnek el, hogy az itt megírt színházi élmények gyakorlatiasabb jellegűek, az elméleti vonatkozások sokkal inkább háttérbe szorúlnak. A szerző végigkövette a próbákat, az előadások létrejöttének minden egyes momentumát, és ezeket olyannyira mélyrehatóan elemzi, hogy akinek nem volt része az előadás előkészítésében – vagy nem kimondottan az adott színházi műfajt kutatja –, az elveszhet a részletekben. Ugyanakkor dokumentumértékű fejezet ez, hiszen aligha találhatunk olyan szakkönyvet a piacon, amely ilyen mélységekig enged betekintést a kulisszák mögé.

Visky elsőként Tompa Gábor szóuli rendezéséről, a 2013-as *Danton haláláról* ír, amelynek ő volt a dramaturgia. Az előadás kapcsán megismerkedhetünk a phanszori színház műfajával, amely abban különbözik a térség színházi hagyományaitól, hogy phanszori színészek nem kizárólag férfiak lehetnek, hanem nők is. Másrészt színészi eszköztáruk jóval gazdagabb más színészi iskoláénál: „az átélő, elidegenítő vagy performatív-felmutató technikákat tökéletesen birtokolja, ezek mellett rendkívüli a mozgáskultúrája, a hang- és beszédtechnikája több száz év tapasztalatából tud élni”. A szerző részletesen beszámol a koreai utazás körülményeiről, a repülőútról, az előadás munkatársaival folytatott megbeszélésekről, a felolvasásokról, a díszlet- és jelmeztervező folyamatokról, a zenei részek kidolgozásáról, a jelenetről jelenetre való közös szövegelemzésekről. Érzékeltetésképpen ezek mélységéről: Visky többek között az „és” kötőszó jelentését képes az adott mondatban egy hosszú bekezdésen át boncolgatni, az előadásra vonatkozó naplófeljegyzések pedig mintegy negyven oldalt tesznek ki. Visky Danton-változatában rendhagyó módon a nők kerülnek fókuszba: a történelem alakítói helyett az elszenvedői. Az országban tett látogatása során szóba kerül a koreai diktatúra testközeli megtapasztalása is.

A naplók második része Silviu Purcărete *Az ember tragédiája* 2020-as, temesvári rendezéséről szól (a könyvnek ő az egyik központi alkotója, több másik rendezésével is foglalkozik), amelynek szövegét Purcărete és Visky együtt írta. A magyarul nem beszélő rendező többször kérte dramaturg társától, olvassa fel neki a jeleneteket magyarul, hogy érezhesse a szöveg ritmusát, a dialógusok életközelségét. Tehát az előadás sem mindennapi körülmények között született. A színészek arcmaszkjai halotti maszkok: „azt a hallucinatív hatást keltik viszont, hogy élő emberek a saját halotti maszkjukat viselve járnak közöttünk”. Ez a momentum is utal az előadás műfaji sokszínűségére, amelyben a bábjáték és a pantomim eszközei szintén szerepelnek. Mivel a külső körülmények nem játszanak fontos szerepet, mint a koreai előadás esetében, a terjedelem nagyjából azonos, a naplószöveg – ha lehet – még inkább elemző, elmélyülő. A szerzőben szinte minden rendezői mozzanat nyomán felöltik egy másik előadás példája, amitől a szöveg rendkívül sűrű szövésűvé és összetetté válik.

A kötet utolsó része gyakorlati problémára összpontosít. Pseudo-Augustinus korábban, a *Színházban* és az *Élet és Irodalomban* is napvilágot látott dialógusának három fejezete a „jótékony” és a „gonosz” színházi siker természetét taglalja, amelyet az eredeti szerző valószínűleg oktatóanyagként szánt. „...azt látom, hogy a siker a romlás előszobája. Legjobb embereink, közöttük is a legtehetségesebbek váltak a siker áldozataivá [...] a szemünk előtt alakultak át saját bálványaikká, olyannyira, hogy még a természetes járást is elfeledték. Amint átadták magukat a sikernek, úgy lépkedtek jobbra meg balra tekintgetve, mintha saját szobraik volnának, és még annak is örülni tudtak sikítózva, ha madarak telepedtek a fejükre és elvégezték a dolgukat rajtuk, mert ebben is halhatatlanságuk visszaigazolását ismerték fel...” Elsőre nem feltétlenül egyértelmű, hogy a szerző miért tartotta fontosnak beemlíteni ezt a dialógust a könyv végére, hiszen nem kapcsolódik szorosan az eddigi tematikához, és a bevezetőjében nem is ad rá magyarázatot. Mint az idézetből is kitűnhet, a szöveg bizonyos részletei nem csak a színházi sikerre igazak. Néhány mondat arra enged következtetni, hogy azért volt rá szükség, mert a siker nyomán esetleg kialakuló túlzott magabiztosság és narcisztikus személyiségvonások a diktatúrák vezetőinek is gyakori jellemzői. Innen nézve „a siker a gonoszság legfénylőbb árnyéka”, amely „meg is tébolyít”. Tehát Visky a siker kérdését új szempontból közelíti meg, ahogyan más alapvető teátrális kérdéseket is újragondol. Könyve mégsem tár fel „igazságokat” vagy jár körbe teljesen egy-egy kérdést, pusztán olyan kiindulópontokat és irányvonalakat jelöl ki, amelyek meghatározók lehetnek napjaink színházkutatása számára.