

Prontvai Vera

Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban

Vidnyánszky Attila
és Visky András
színházi világa



Ez a mű a Creative Commons Nevezd meg! - Ne add el! - Így add tovább! 4.0 Nemzetközi Licenc feltételeinek megfelelően felhasználható.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban. Vidnyánszky Attila és Visky András színházi világa

Poetry and Ritual in Contemporary Hungarian Theatre. The stage universes of Attila Vidnyánszky and András Visky

Prontvai Vera

<https://orcid.org/0000-0002-3648-855X>

Előadóművészet (zene, színháztudomány, dramaturgia) / Performing arts studies (Musicology, Theater science, Dramaturgy) (13051)

evangéliumi esztétika, misztériumjáték, barakkdramaturgia, költői színház

gospel aesthetics, mystery play, barrack dramaturgy, poetic theater

DOI: <https://doi.org/10.56037/978-963-646-005-1>



<https://openaccess.hu/>

Prontvai Vera

KÖLTÉSZET ÉS RITUALITÁS
A KORTÁRS
MAGYAR SZÍNHÁZBAN



Károli Könyvek

monográfia

Sorozatszerkesztő: Sepsi Enikő

A szerkesztőbizottság tagjai:

Boros Gábor, Bozsonyi Károly, Csanády Márton,
Fabiny Tibor, Furkó Péter, Homicskó Árpád, Horváth Géza,
Kendeffy Gábor, Literáty Zoltán, Mészáros József,
Pap Ferenc, Tóth J. Zoltán

Prontvai Vera

KÖLTÉSZET ÉS RITUALITÁS
A KORTÁRS
MAGYAR SZÍNHÁZBAN



VIDNYÁNSZKY ATTILA ÉS VISKY ANDRÁS
SZÍNHÁZI VILÁGA

Károli Gáspár Református Egyetem • L'Harmattan Kiadó
Budapest, 2023

© Károli Gáspár Református Egyetem, 2023
© L'Harmattan Kiadó, 2023
© Prontvai Vera, 2023

Szakmai lektor: Ádám Anikó és Bethlenfalvy Ádám

A borítón Eöri Szabó Zsolt fotója szerepel a *Johanna a máglyán* című előadásról.

ISBN 978-963-646-005-1
ISSN 2063-3297
DOI: <https://doi.org/10.56037/978-963-646-005-1>

Felelős kiadó:
Gyenes Ádám, a L'Harmattan Kiadó igazgatója és Trócsányi László, a KRE rektora
Károli Gáspár Református Egyetem
1091 Budapest, Kálvin tér 9.
Telefon: 455-9060

A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:

L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: +36-1-267-5979
harmattan@harmattan.hu
www.harmattan.hu

L'Harmattan France
5-7 Rue de l'École Polytechnique
75005 Paris
T.: 33.1.40.46.79.20
Email: diffusion.harmattan@wanadoo.fr

L'Harmattan Italia SRL
Via Degli Artisti 15
10124 Torino
Tél: (39) 011 817 13 88 / (39) 348 39 89 198
Email: harmattan.italia@agora.it

TARTALOMJEGYZÉK



ELŐSZÓ	7
BEVEZETŐ MEGJEGYZÉSEK	9
A KÉT ALKOTÓ PÁLYAKÉPE	17
Vidnyánszky Attila pályája	17
Visky András drámaírói és színházelméleti tevékenysége	20
KÖLTÉSZET ÉS RITUALITÁS AZ EURÓPAI SZÍNHÁZBAN	25
Üresedő rituálé	25
Szertartásszínházi kezdeményezések	29
Elnémulásban születő transzformáció	33
Költészet és színház összefonódása	38
PILINSZKY JÁNOS SZÍNHÁZESZTÉTIKÁJA	47
A radikálisan vallásos elmélet	47
A liturgikus színház rituális háttere	51
Pilinszky színházköltészete	54
A beckett dramaturgia	57
A liturgiától való eltávolodás	59
Pilinszky színházeszményének továbbélése Vidnyánszky és Visky színházi világában	60
A METAFORA LITURGIÁJA	63
A Krisztus-ábrázolás poétikája Vidnyánszky Attila rendezéseiben (<i>Mesés férfiak szárnyakkal, Halotti pompa</i>)	67
Visky András <i>poétikus színházának</i> metaforikája (<i>Júlia</i>)	78
RITUALITÁS VIDNYÁNSZKY ÉS VISKY SZÍNHÁZI VILÁGÁBAN	89
Rítusok és liturgikus elemek Vidnyánszky <i>költői színházában</i>	91
Rítusok és liturgikus elemek Visky <i>poétikus színházában</i>	96
Liturgikus struktúrák a színpadon	102
A megváltás	108

A = A, A LITURGIKUS SZÍNHÁZ TESTBE ÍRÓDÓ NYOMAI	113
A gyász testi terei (<i>Visszaszületés, Pornó, Megöltem az anyámat,</i> <i>Caravaggio terminal</i>)	117
<i>Oculi Christi</i>	129
KORTÁRS MISZTÉRIUMJÁTÉKOK	135
Misztériumjátékok Visky András színházi világában (<i>Tanítványok,</i> <i>Alkoholisták</i>)	138
Vidnyánszky Krisztus-ábrázolásai: <i>Johanna a máglyán, Mesés férfiak</i> <i>szárnyakkal, Halotti pompa, Csíksomlyói passió, Bűn és bűnhődés</i>	145
A gyilkosság vállalása (A <i>Bűn és bűnhődés</i> mint misztériumjáték)	155
VIDNYÁNSZKY ATTILA ÉS VISKY ANDRÁS SZÍNHÁZI VILÁGÁNAK JELLEMZŐI	
<i>A szarvassá változott fiú, A szokás</i>	161
A barakk-, az autista, és a beckett dramaturgia	161
A Visky-drámák szövege	166
A barakkdramaturgia térszerkezete	167
A barakkdramaturgia ideje és cselekménye	169
<i>A theatrum theologicum</i>	170
Vidnyánszky foszlánydramaturgiájának jellemzői	174
<i>A költői színház szcenikája</i>	177
Vidnyánszky totális színháza	179
A sebzettség esztétikája és a liturgikus színház jelenlétdefiníciója	183
ÖSSZEGZÉS	187
FÜGGELÉK	195
Lemondani a tetszésről. Levél Prontvai Verának a jelentéssé válás nehézségeiről	195
Vidnyánszky Attila első ciklusa a Nemzeti Színházban. Részletek a színház dramaturgiaival készült beszélgetésből	200
KÉPEK AZ ELŐADÁSOKRÓL	207
A KÖTETBEN EMLÍTETT ELŐADÁSOK	215
IRODALOMJEGYZÉK	221
HANGANYAGOK	229

ELŐSZÓ



Hálával tartozom Sepsi Enikőnek, aki első találkozásunk alkalmával e kötet témáját – költészet és ritualitás összefüggéseinek vizsgálata a kortárs magyar színházi alkotók körében, különös tekintettel Pilinszky János színházi víziójának továbbélésére – javasolta, majd a Károli Gáspár Református Egyetem akkori dékánjaként befogadott a *Rítus, Színház és Irodalom Kutatócsoport*ba, hazai és nemzetközi lehetőségeket teremtve a kutatott téma bemutatására, megvitatására. Hálás vagyok neki azért is, mert meglátásaival, javaslataival éveken keresztül kitartóan segítette kutatásaimat. Köszönöm Radvánszky Anikónak és Ádám Anikónak a kötet szerkesztésére vonatkozó iránymutató meglátásait. Örömmel gondolok a Nemzeti Színházban tevékenykedő dramaturgokra – Kozma Andrásra, Pálfi Ágnesre, Rideg Zsófiára, Szász Zsoltra és Verebes Ernőre –, akik munkámat segítették, köszönöm továbbá Vidnyánszky Attila bizalmát és barátságát. Hálás köszönet Rákóczy Anitának, aki a fejezetek írására noszogatót, és kezdetektől fogva bátorított. Hálával fordulok családtagjaim felé, akik időt és lehetőséget biztosítottak arra, hogy a kötet megszülethessen. Szeretettel gondolok P. Kiss Menyhért ferences szerzetesre, aki elindított az úton, és köszönöm Visky Andrásnak, hogy dolgozatom írása közben tekintetét töretlenül rajtam tartotta, és tanítványának fogadott.

Áldásnak tartom, hogy írásom jelentős része az 52. Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszus és a pápalátogatás, valamint Pilinszky János születésének 100. és halálának 40. évfordulójának éveiben született. Érdekes, de nem véletlen egybeesésnek tartom, hogy a dolgozat leadásával majdnem egy időben a Károli Könyvek sorozata több színházi tematikájú könyvet jelentetett meg, amelyek a *Rítus, Színház és Irodalom Kutatócsoport* eredményeit hivatottak bemutatni. A Károli-egyetemen zajló műhelymunka évek óta olyan szaktudományi inspirációt ad, amely biztos háttérrel teremtett ahhoz, hogy Pilinszky János színházeszményét több kortárs alkotó munkásságában felismerjem.

Az elemzett alkotásokat P. Gaál Jenő verbita szerzetes emlékére a II. Vatikáni Zsinat tanításának szellemében válogattam, különös tekintettel a világi hívők zsinat által megfogalmazott szerepére:

A világban élnek, vagyis a világnak mindenféle feladatában és munkakörében a családi és társadalmi élet megszokott körülményei között, szinte ezekből a szálakból van szőve az életük. Itt hívja meg őket Isten, hogy saját hivataluk gyakorlásával az evangélium szellemében élve kovászként belülről járuljanak hozzá a világ megszenteléséhez, és életük tanúságával – hitük, reményük és szeretetük ragyogásával – mutassák meg másoknak Krisztust.¹

¹ II. Vatikáni Zsinat *Lumen Gentium* kezdetű dogmatikus konstitúciója az Egyházzól. https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_hu.html#LG31 (Letöltés: 2021. október 30.)

BEVEZETŐ MEGJEGYZÉSEK

Kutatásaim során költészet és ritualitás jellemzőit, korrelációit vizsgálom a kortárs színpadon: Vidnyánszky Attila rendezéseiben és Visky András színpadra állított alkotásaiban. Annak ellenére, hogy a Vidnyánszky köré szerveződő alkotói műhely által létrehozott folyóirat, a *Szcenárium*² rendszeresen elemzi a rendező alkotásait, valamint néhány, más fórumon megjelenő tanulmány is foglalkozik velük – többek között *A költői színház* című kötet,³ Bessenyei-Gedő István,⁴ Sin Edina,⁵ Turi Gábor,⁶ Urbán Balázs⁷ írásai –, költészet és ritualitás összefonódását az általa rendezett előadásokban eddig még nem vizsgálták mélyrehatóan. Visky színházelmélettel tudományos szinten is foglalkozó alkotó lévén ír az általa *poétikus színháznak* nevezett forma jellemzőiről⁸ és a rituális színházi formák megjelenéseiről.⁹ A Kolozsváron élő szerző drámaírói tevékenységét két kötet is elemzi – *Mint aki látja a hangot*,¹⁰ *Memories of the body*¹¹ –,

² A Nemzeti Színház művészeti folyóirata Pálfi Ágnes és Szász Zsolt szerkesztésében.

³ Kornya István (szerk.): *A költői színház. Hét évad a Csokonai Színházban – 2006–2013*, Debrecen, Csokonai Színház, 2013.

⁴ Bessenyei-Gedő István: „Halál! Hol a te fullánkod? (Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben), *Szcenárium*, I. évf., 2013/2, 5–19, uő: „Halál! Hol a te fullánkod?” – Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben (2. rész), *Szcenárium*, I. évf., 2013/3, 24–42.

⁵ Sin Edina: Vázlat a Vidnyánszky Attila-féle költői színházról, *Studia Litteraria*, 52. évf., 2014/1–2, 88–100.

⁶ Turi Gábor: Költészet a színpadon (A Vidnyánszky-korszak mérlege), *Hitel*, 28. évf., 2015/8, 110–121. <http://turigabor.hu/node/840> (Letöltés: 2022. május 1.)

⁷ Urbán Balázs: Líra és epika Vidnyánszky Attila színházában, *Színház*, 51. évf., 2018/4, 19–22.

⁸ Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, Budapest, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, 2020.

⁹ Tanulmányaiban, esszéiben megemlíti többek között Samuel Beckett, Bodor Ádám, Esterházy Péter, Jerzy Grotowski, Háy János, Kertész Imre, Nádas Péter, Tamási Áron, Tolnai Ottó, Kertész Imre, Nádas Péter munkáit. Visky András: *Írni és (nem) rendezni*, Kolozsvár, Koinónia, 2002, Visky András: *A különbözőség vidékén*, Budapest, Vigilia, 2007.

¹⁰ Sipos Márta: *Mint aki látja a hangot*, Visky Andrásról beszélget Sipos Márta, Budapest, Harmat, 2009.

¹¹ Jozefina Komporalj (ed.): *András Visky's Barrack Dramaturgy, Memories of the body*, Bristol–Chicago, Intellect, 2017.

színpadra állított drámáinak költészet és ritualitás aspektusából történő bemutatására eddig azonban nem került sor. Kérdésfeltevésém arra irányul, hogy a rituális és költői elemek milyen módon ágyazódhatnak a kortárs magyar alkotók színházi munkáiba. Tudomásom szerint az említett alkotók munkáit egymás mellé állítva még nem vizsgálták, és Visky összes színpadra szánt művét sem helyezték mérlegre összefoglaló kutatás során. Az általam elemzett két alkotó munkássága eddig nem kapcsolódott egymáshoz, Vidnyánszky nem rendezett Visky-drámákat. Elemzésem tárgyául elsősorban keresztény szimbolikára épülő, azonos hatásmechanizmusú előadásokat választottam, így minden színpadra állított Visky-dráma elemzésre kerül, Vidnyánszky rendezései közül pedig a *Gyilkosság a székesegyházban*,¹² a *Johanna a máglyán*,¹³ A *szarvassá változott fiú*,¹⁴ a *Mesés férfiak szárnyakkal*,¹⁵ a *Halotti pompa*,¹⁶ a *Csíksomlyói passió*¹⁷ és a *Bűn és bűnhődés*.¹⁸ E kötet lezárásának idején mutatták be a Nemzeti Színházban az *Agón*¹⁹ című előadást, amelyet nem elemzek részletesen, viszont szintén

¹² T. S. Eliot: *Gyilkosság a székesegyházban*, Beregszászi Illyés Gyula Nemzeti Színház, Beregszász. A bemutató dátuma: 1997. január 21. Főszereplő: Trill Zsolt. Rendező: Vidnyánszky Attila.

¹³ Paul Claudel – Arthur Honegger: *Johanna a máglyán*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2013. november 29. Főszereplő: Tompos Kátya. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Rideg Zsófia.

¹⁴ Juhász Ferenc: *A sarvassá változott fiú*, Beregszászi Illyés Gyula Nemzeti Színház, Beregszász. A bemutató dátuma: 2003. Színészek: Törőcsik Mari, Szűcs Nelli, Trill Zsolt. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Szász Zsolt.

¹⁵ Oleg Zsukovszkij – Szénási Miklós – Lénárd Ödön: *Mesés férfiak szárnyakkal*, Csokonai Színház, Debrecen. A bemutató dátuma: 2010. november 26. Színészek: Ráckevei Anna, Szűcs Nelli, Pál Eszter, Kristán Attila, Pál István, Rácz József, Tóth László, Trill Zsolt, Varga József. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Kozma András.

¹⁶ Borbély Szilárd: *Halotti pompa*, Debreceni Csokonai Színház, Debrecen. A bemutató dátuma: 2009. január 30. Debreceni Csokonai Színház, Zsámbéki Színház és Művészeti Színház, Zsámbék. A bemutató dátuma: 2008. szeptember 12. Színészek: Ráckevei Anna, Újhelyi Kinga, Bicskei István, Csikos Sándor, Edelényi Vivien, Kiss Gergely Máté, Varga József, Oleg Zsukovszkij, ifj. Vidnyánszky Attila. Zene: Pál István. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Rideg Zsófia.

¹⁷ *Csíksomlyói passió*, 18. századi ferences iskoladrámák és Szöcs Géza *Passió* c. műve alapján, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2017. március 10. Színészek: Barta Ágnes, Tóth Auguszt, Berecz András, Berettyán Nándor, Horváth Lajos Ottó, Rácz József, Rátóti Zoltán. Rendező: Vidnyánszky Attila. Koreográfus: Zsuráfszky Zoltán. Dramaturg: Szász Zsolt.

¹⁸ Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés*, Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár, Oroszország. A bemutató dátuma: 2016/2017-es évad. Az előadás megtekinthető volt Budapesten a Nemzeti Színházban a MITEM keretein belül 2017. április 23-án. Színészek: Alekszandr Polamisev, Marija Kuznyecova, Vaszilisa Alekszejeva, Vitalij Kovalenko, Dmitrij Liszenkov, Anna Blinova, Szergej Parsin, Viktorija Vorobjova, Viktor Suraljov, Valentijn Zaharov, Ivan Jefremov. Rendező: Vidnyánszky Attila.

¹⁹ Józsa Péter Pál: *Agón*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2022. március 4. Színészek: Martos Hanga, Nagy Mari, Berettyán Nándor, Herczegh Péter, Horváth Lajos Ottó, Kovács S. József, Madácsi István, Mészáros Martin, Szép Domán. Közreműködött a Honvéd Férfikar, vezényelt: Strausz Kálmán. Rendező: Vidnyánszky Attila.

meghatározó darabja Vidnyánszky *költői színházának*. A kötetben Tompa Gábor, Robert Woodruff, Andrej Visky, Patkó Éva, valamint az Albert Csilla – Dimény Áron alkotópáros rendezéseit vetem össze Vidnyánszky rendezéseivel. Visky elsősorban költő, drámaíró, író, saját drámái közül csak a *Pornót*²⁰ rendezte színpadra, Tompa és Woodruff rendezéseiben dramaturgként tevékenykedett, Albert Csillával és Dimény Áronnal rendszeresen együtt dolgozik, *A test történetei*²¹ című drámasorozatát fia, Andrej Visky rendezte meg Chicagóban és Debrecenben. Vagyis a szerző általában szoros kapcsolatban áll azokkal, akik darabjait színre viszik. Színházról szóló tanulmányaiban, esszéiben sajátos színházelméleti rendszert teremt, amely alapjait a *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*²² című kötetében foglalja össze. A Visky által képviselt színházi nyelvhasználat és rendszer azért kíséri végig az előadáselemzéseket, mert a szerző az elemzett darabok színre vitelénél – ahogy ezt a lábjegyzetek is jelölik – dramaturgként tevékenykedett. Vagyis a kolozsvári írónak lehetősége nyílt az általa képviselt poétikus, egyben rituális színházi nyelvgyakorlat alkalmazására. Vidnyánszky rendező, több mint kétszáz előadást állított színpadra, nem folytat színházelméleti tevékenységet, nem ír drámaszövegeket. Nem csak színjelöléseket, operákat is rendez. A két alkotó színházi világának közös nevezője meglátásom szerint a Pilinszky János által elképzelt színházeszmény: színpadra vitt előadások és a költő ideálisnak gondolt színháza között hatástörténeti összefüggés mutatható ki. Pilinszky színházeszményének meghatározó alappillére – ahogy Sepsi Enikő tanulmánya bizonyítja²³ – a poétikus ritualitás. Pilinszky színháza a költészet eszközeivel él úgy, hogy közben a Grotowski által megfogalmazott „világi rituálé” és a katolikus liturgia jegyeit is magán hordozza. Hipotézisem szerint Pilinszky teológiai alapú színháza hatott mind Vidnyánszky, mind Visky színházi világára, amelyek centrumában költészet és rituálé áll. Meglátásom szerint a kolozsvári író drámáiból rendezett előadások struktúrája, formája, liturgikus szerkezete, megyezik a Beregszászból származó rendező, valamint a Pilinszky által vizionált színház struktúrájával, formájával és liturgikus szerkezetével. Kutatásom során keresem a választ arra is, hogy Vidnyánszky egyes rendezései és a színpadra állított Visky-drámák a Pilinszky által leírt

²⁰ Visky András: *Pornó*, Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat. Az előadás látható volt a IV. MITEM Fesztiválon 2017. április 20-án. Színeszek: Albert Csilla, Antal Attila. Rendező: Visky András.

²¹ Visky András: *A test történetei*. Lina, Teréz, Csokonai Színház, Debrecen. A bemutató dátuma: 2022. szeptember 13. Színeszek: Hermányi Mariann, Sanyó Csege Kata, Sáfrány Mira, Tolnai Hella, Vékony Anna, Csata Zsolt, Papp István, Pálóczi Bence, Vranycz Artúr. Rendező: Andrej Visky.

²² Visky: *Mire való a színház?*

²³ Enikő Sepsi: *Poetic Images, Presence, and the Theater of Kenotic Rituals*, London – New York, Routledge, 2022, 103–120.

*evangéliumi esztétika*²⁴ keretein belül milyen feltételek szerint helyezkednek el. Az általam elemzett előadások mindegyikében – ahogy ezt a továbbiakban bizonyítani is igyekszem – megjelenik továbbá a krisztusi alászállás és feltámadás.

A monográfia Visky drámaszövegeit, darabjai dramaturgiáját, valamint a színpadra rendezett előadásokat Pilinszky színházeszményével veti össze. Visky színházról szóló tanulmányaiban, nyilatkozataiban sokszor utal Pilinszky színházra vonatkozó víziójára, jellemzőit tudatosan alkalmazza drámáiban, vagy említi azokat esszéiben, tanulmányaiban: „TANÍTVÁNY: Mondjuk ki a nevet. / MESTER: Együtt? / TANÍTVÁNY: Kísérjük meg. / MESTER: Jó. Vegyünk mély levegőt. És! / EGYÜTT: Pilinszky János. / MESTER: Megtörtént. / TANÍTVÁNY: Talán.”²⁵ A Pilinszkyvel való párhuzamokra Visky azóta utal szisztematikusan, amióta a Károli Gáspár Református Egyetemen működő *Rítus, Színház és Irodalom Kutatócsoport* munkája ezen a téren elmélyült. Vidnyánszky nem használja referenciapontként a költő színházát, néhány rendezése azonban hasonlóságot mutat vele. Meglátásom szerint Pilinszky színházesztétikájának vonásai leginkább Vidnyánszky Krisztus-központú előadásaiban²⁶ mutathatóak ki. Ezek az előadások az alkotó több mint kétszáz rendezésének igen szűk, mégis legmarkánsabb vonalát adják, alapjukat pedig a gyilkosság allegorikus színpadi ábrázolása teremti meg. A kutatás újszerűsége, hogy Vidnyánszky és Visky rituális és költői színháza eddig még nem került összehasonlításra Pilinszky színházával. Tudomásom szerint a költő színházeszményével eddig csak Sepsi Enikő állította párhuzamba a Vidnyánszky-rendezéseket és Visky András életművét, a *Pilinszky János színházkonceptiójának időszzerűsége 1–2.* című, PIM-ben tartott beszélgetéseken. Tudományos tevékenységem a hazai költői és rituális színházat vizsgáló kortárs diskurzussal folytat párbeszédet, és bizonyítani igyekszik, hogy a Pilinszky publicisztikai írásaiban felvázolt színház ismervei – annak ellenére, hogy az elemzők és kritikusok jelentős része a Pilinszky-féle színházi olvasatot az érintett előadások kapcsán figyelmen kívül hagyja – felismerhetők a kortárs színházi kísérletekben. Vizsgálódásom Pilinszky többek (Maczák Ibolya,²⁷ Mészáros György,²⁸ Sepsi Enikő²⁹) által elemzett színházeszményének jellemzőit kortárs magyar alkotók munkásságára alkalmazza,³⁰ Pilinszky *evangéliumi*

²⁴ Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999, 199–202.

²⁵ Visky András: A kudarc, *Alföld*, 72. évf., 2021/10, 30.

²⁶ *Mesés férfiak szárnyakkal, Halotti pompa, Csiksomlyói passió, Bűn és bűnhődés.*

²⁷ Maczák Ibolya: *Papírdarabok. Pilinszky János drámaírói munkássága*, Budapest, Balassi, 2015.

²⁸ Mészáros György: Pilinszky János színházesztétikája, *Iskolakultúra*, 16. évf., 2006/3, 44–52.

²⁹ Sepsi Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*, Budapest, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, 2015.

³⁰ Sepsi Enikő: Pilinszky színházi és filmes víziójának továbbélése versben, papírszínházban és színpadon, in Sepsi Enikő – Maczák Ibolya (szerk.): *Pilinszky János színházi és filmes víziója ma*,

esztétikája tükrében, amely Hankovszky Tamás megfogalmazásával élve „egy radikálisan vallásos elmélet”.³¹

A kötet első fejezetében költészet és ritualitás színházi hagyományainak európai vonatkozásait foglalom össze, amelyek hatást gyakorolhattak Vidnyánszky vagy Visky színházi világára. A Pilinszky színházi világát szintetizáló fejezetben ismertetem az általa megvalósításra szánt és az *evangéliumi esztétika* kategóriáján belül elhelyezett *liturgikus színház* jellemzőit. A monográfia további nagy egységei a költő által elgondolt színház jellemzőire – ritualitás, liturgikus elemek, költészet és színház kapcsolódási pontjai, az emberi test elsődlegessége, dramaturgiai jellemzők – épülnek, alátámasztva ezzel azt a megállapítást, amely szerint Vidnyánszky egyes rendezései és Visky színpadra állított drámái között költészet és ritualitás szempontjából hasonlóságok és párhuzamok mutathatók ki.

Költészet és színház összefonódásának elemzésekor Vidnyánszky esetében az általa használt *költői színház* kifejezést, Visky esetében a *poétikus színház* elnevezést szinonimaként használom, mert e két terminusban csupán fogalmazásbeli különbség van, a két alkotó szóhasználatában válik külön. A *költői*, más szóval *poétikus színház* meghatározása ma is változik, alakul. A Károlin működő *Rítus, Színház és Irodalom Kutatócsoport* konkrét példákon keresztül folyamatosan finomítja a meghatározást. Bizonyítani törekszem, hogy Vidnyánszky és Visky színházi előadásainak centrumát a *központi metafora* térbeli ábrázolása, *expenziója és extenziója*,³² valamint – általam liturgikusnak vélt – működése adja.³³ Tézisem továbbá, hogy a *centrális metafora* az előadások során a színpadon megjelenített képekben, a térszerkezet lehetséges kiaknázásában és a szcenika figuralitásában jelenik meg, majd a jelenlevő emberi tesben nyeri el teljességét. Véleményem szerint az evangélium performatív elemeinek színpadi megvalósítása a rendező és a drámaíró munkássága felől egyaránt megközelíthető. Külön fejezetben részletezem az alkotók színházi világára jellemző rítusokat és liturgikus vonásokat, majd azt a liturgikus struktúrát, amelyre – meglátásom alapján – a színpadra vitt előadások épülnek. A színdarabok különböző

Budapest, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, 2022, 11–25. Sepsí Pilinszky színházeszményét nemcsak magyar színházi alkotókkal állítja párhuzamba, hanem Valère Novarina, francia kortárs rendező színházával is. Sepsí Enikő: *Kép, jelenlét, kenózis a kortárs francia költészetben és Valère Novarina színházában*, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, Budapest, 2017.

³¹ Hankovszky Tamás: A „hit közegében” fogant esztétika, *Tiszatáj*, 65. évf., 2011/10, 97.

³² A kifejezések Bachelard térpoétikáról szóló kötetéből valók. Gaston Bachelard: *A tér poétikája*, ford. Bereczki Péter, Budapest, Kijárat, 2011, 172.

³³ Sepsí Enikő írja: „A hieroglifikák szent színházának formanyelvezte Artaud szerint kiragadja a dolgokat hétköznapi jelentésükből, és egy másikkal ruházza fel. Ez nem más, mint a metafora működési elve, azé az eljárásé, amelyet a költői nyelv teremt. Ezért beszélt Artaud »térbeli költészet«-ről.” Sepsí: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, 71.

részeit megfeleltetem a szentmise egyes részeinek, mert azt gondolom, hogy ez a struktúra olyan szemantikai hálóba helyezi az előadásokat, amely elindítja a *központi metafora* működési mechanizmusát, és cselekvésre késztheti a befogadót úgy, hogy közben a megváltást állítja középpontba. Mivel a rítusnak és a színháznak egyaránt központi eleme az emberi test, szeretnék választ kapni arra a kérdésre is, miben tér el a költői és egyben rituális színelőadás testértelmezése más színházi nyelvhasználatok megközelítéséhez képest. Bizonyítani törekszem, hogy a két alkotó színházi világában az emberi test Krisztus-metaforaként jelenik meg, és a gyilkosság, az erőszak, a meddőség, a függőség és a fizikai bezártság fogalmaihoz kapcsolódik. Meglátásom szerint az előadások által felidézett kollektív mítosz a jelenlevő emberi testek jelen idejébe helyeződhet, és az emberi test már megszokott értelmezési keretei kikökenhetnek, a befogadó kénytelen azokat más fogalmi térbe helyezni. Utalok továbbá arra is, hogy az elemzett alkotások a traumatizált emberi testeket mutatják fel, ugyanakkor a transzcendens dimenzió megtapasztalásának áhított katarzisa a néző testi jelenlétére is hatást gyakorol. Meglátásom szerint Vidnyánszky néhány rendezése és a Viskydramák egy része a kortárs misztériumjátékok, mirákulumok vagy passiójátékok csoportjába sorolható, ezért külön fejezetben elemzem a színdarabjaikban megjelenő, misztériumjátékokra emlékeztető vonásokat. Mindketten egy önkiüresítő színházi nyelvhasználat segítségével hoznak létre kortárs Krisztus-ábrázolásokat, amelyekben az abszolút valóságról szóló beszéd a hiány és beteljesítetlenség fragmentált nyelvén szólal meg. Kifejtem, hogy a misztériumjátékaikban jelen nem levő jelöltre vonatkozó referenciák a poétikus színháznelv segítségével allegorikus jelentésmezőbe lépnek, kiterjesztik az előadások alapmetaforáját, amely átjárja a színházi textus egészét. Az előadások távollevő jelöltje a néző testén keresztül ismét testet ölthet, olyan jelentés formájában, amely átlépheti a fizikai és mentális barakk állapotát. Az elemzett alkotások közös vonása, hogy költészet és ritualitás színházra alkalmazásával a krisztusi eseményt – Krisztus halálát és feltámadását – idézik fel. A színelőadások tartalmi, dramaturgiai, scenikai, majd működési mechanizmusának elemzése során a keresztény nyelvhasználat teológiai (és nem csak bibliai) alapfogalmaival élek, ez viszont nem jelenti azt, hogy a színházat – és a színházban zajló eseményeket – a keresztény értelemben vett megváltó folyamattal azonosítom. Olvasatomban a színházi előadás során átélt tapasztalat lehet istenközei élmény, de nem helyettesítheti a megváltás folyamatát, csak szembeállíthatja a befogadót a keresztény értelemben vett megváltással. Az *evangéliumi esztétika* – mint megkülönböztető jegy – továbbélése Vidnyánszky-nál és Viskynél nemcsak az előadások tematikus megközelítésére irányul, hanem azok – dramaturgiai, scenikai, proxemikai, szemantikai, funkcionális – megvalósulásának sajátosságait is magával vonja. A színre

vitt költői és rituális nyelvhasználattal élő előadásokat a lélektani realista színjátszáshoz viszonyítva vizsgálom, amely – kortárs színházteoretikusok szerint – meghatározza a színházi palettát. Kékesi Kun Árpád a Károli Gáspár Református Egyetemen létrehozott Philter-projekt, az 1950-től kezdődő évtizedek hatástörténetileg jelentős színházi eseményeit összefoglaló felület kapcsán írja az ott megjelenő előadásokól: „a hazai színházkultúra köznyelvévé lett (társadalmi és lélektani) realizmus csúcsteljesítményei.”³⁴ Hasonlóan vélekedik Visky is: „A színházi mainstreamet a pszichologizáló, analitikus és realista attitűd uralja: mindennek megvan a maga magyarázata, és ezt a biografikus előzmények körületekintő elemzése során kell és lehet is feltárni.”³⁵ Az összehasonlítás nem jelenti azt, hogy a lélektani realista színház elvetendő vagy elítélendő színházi forma, a kutatás során kizárólag viszonyításai pontként jelenik meg.³⁶ A választott előadások esetében inkább a rendezői attitűdre helyeződik a hangsúly, hiszen sok olyan rendezés létezik, amelyek kapcsán nem beszélhetünk csupán lélektani-realista vagy csupán költői előadásokról. Vidnyánszky rendezéseiben pl. rendszerint megjelennek lélektani-realista attitűddel kibontott situációk is pl. a *Mesés férfiakban*, a *Vitéz lélekben* vagy a *Bűn és bűnhődésben*. (Ennek fordított esete pl. Romeo Castellucci *Varázsfuvola* című rendezése, amelynek második részében valóban vak nők és megégett emberek jelennek meg a színpadon. Vagyis a rendező realista attitűddel viszonyul egy olyan operaanyaghoz, amelyről joggal feltételezhető, hogy inkább költői elemekkel bír.) A lélektani-realista és rituális színház közti lényeges különbség abban rejlik, hogy az előbbi szakított a színház rítusokra visszavezethető gyökereivel, és a társadalmilag meghatározott emberi lélek kérdéseire helyezi a hangsúlyt.

A kötet vázát színdarabelemzések adják. Az előadás Patrice Pavis meghatározása alapján a rendezés (színre vitel) a színpadi megvalósítás eszközeinek összességére vonatkozik (díszletre, világításra, zenére, színészi játékra stb.), és olyan aktivitás, amely egy drámai mű színpadi megvalósításában részt vevő különféle elemek az adott időben és játéktérben való elrendezésében áll.³⁷ A színház Lehmann szavaival élve egy darabka életidő, „amelyet a színészek és a nézők közösen töltenek és közösen használnak el, mégpedig annak a térnek a közösen belélegzett levegőjében, amelyben a színházi játék és a nézés végbemegy”.

³⁴ Kékesi Kun Árpád: A Philter mint historiográfiai modell, *Theatron*, 13. évf., 2014/1, 31.

³⁵ Visky: *Mire való a színház?*, 78.

³⁶ A realista színjátszáson kívül természetesen számos más színházi törekvés létezik a kortárs magyar színházban, mint pl. Nagy József, Pintér Béla vagy Urbán András rendezései, a Baltazár Színház, a PanoDráma vagy az Independent Theater Hungary és egyéb alternatív színházak.

³⁷ Patrice Pavis: *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsí Enikő, Budapest, L'Harmattan, 2006, 352–359.

Az előadás pedig olyan egyszeri és meg nem ismétlődő alkalom, amikor a színpadon vitt emberi test ideje telik el a nézői tekintetek fényében.³⁸ A kötetben idézett drámaszövegeket természetesen a fent leírtak alapján az előadás egyik részeként elemzem dolgozatomban.

Mivel a választott előadások nem szerves részei a kortárs színház fő sodrának, a velük foglalkozó szakirodalom magyar és idegen nyelven is elég csekély. Emiatt kénytelen voltam olyan forrásokhoz fordulni, akik aktívan tevékenykednek az általam elemzett színielőadások létrejöttében: számos hangfelvételt készítettem a Nemzeti Színház dramaturgaival és színészeivel, az előadások szerzőivel és rendezőivel. Az általam készített interjúk célja továbbá az volt, hogy valóban autentikus kutatás valósuljon meg, amely egyrészt összegzi a műhelyek eddigi tevékenységét, másrészt továbbgondolva azokat inspirálja az alkotókat az értelmezési útvonalak színházi gyakorlatba történő integrálására. Ezek a felvételek – túl azon, hogy többször is elhangzottak a Mária Rádióban – interneten és a rádió archívumában is megtalálhatók.³⁹ A fontosabb beszélgetések egy-egy részletét a Nemzeti Színház által szerkesztett *Szcenárium* folyóirat is közölte, melletteként egyet ezek közül írásban is közlök azzal a céllal, hogy illusztrálja a Nemzeti köré csoportosuló alkotói műhely fő tevékenységének irányait.

³⁸ Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*, ford. Kricsfalusi Beatrix, Budapest, Balassi, 2009, 7.

³⁹ A Nemzeti Színház köré csoportosuló alkotói műhely tagjaival készült beszélgetések a Mária Rádió honlapján megtalálhatóak: https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja A Visky Andrásal készült beszélgetések szintén elérhetők a Mária Rádió honlapján: https://www.mariaradio.hu/cikk/5191/Visky_Andras

A KÉT ALKOTÓ PÁLYAKÉPE



Vidnyánszky és Visky nemzetközi szinten elismert alkotók, mindkettejük alkotásai színre kerülnek külföldön is, rendszeresen dolgoznak együtt más országokban élő alkotókkal. Vidnyánszky az elmúlt években rendezett a szentpétervári színházban, *Mesés férfiak szárnyakkal* című rendezéséért Mejerhold-díjjal tüntették ki, több alkotását meghívták külföldi fesztiválokra, színházakba, *A szarvassá változott fiú* Franciaországban is megtekinthető volt. 2017-ben orosz állami kitüntetést, Puskin-érmet, 2011-ben Kossuth-díjat kapott. Visky András drámáit ma is a világ számos helyén – Chicagótól Pekingig – mutatják be, dramaturgként is szerepet vállal külföldi rendezők mellett, tevékenységéért József Attila- és Szép Ernő-díjjal tüntették ki. Mindketten több műfajban alkotnak: Vidnyánszky számos operát is rendezett, főrendezője volt a Magyar Állami Operaháznak, Visky drámái mellett verseket, regényt, kritikákat és tanulmányokat ír. Míg az előző Kaposváron és Budapesten is tanít, utóbbi egyetemi tanárként egyaránt aktív résztvevője a Babeş-Bolyai Tudományegyetemnek és a Károli Gáspár Református Egyetemnek, vendégtanárként tanított a michigani Calvin College-ben is.

VIDNYÁNSZKY ATTILA PÁLYAÍVE

A Nemzeti Színház igazgatójának művészi tevékenységét a mai napig meghatározza az a kárpátaljai társadalmi és kulturális háttér, amelyből érkezett. Az ungvári, magyar-történelem szakos tanári diploma megszerzése után a kijevi Kijevi Állami Karpenko-Karj Színház- és Filmművészeti Egyetem színházrendező szakát végezte el, és megismerkedett az orosz színház klasszikusaival (Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Csehov) és a legújabb színházi törekvéseket képviselő lengyel újítók, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor és Włodzimierz Staniewski munkásságával. Színháza elsősorban orosz–ukrán hagyományokat követ, magába építve a magyar kultúrára jellemző népi vonásokat is. Sin tanulmánya kiemeli az orosz–ukrán színház poétikus jellemzőit, amelyek e színházra is

értékesek, mint pl. a filozofikus témák és gondolatok, szimbólumok sokasága, jelsűrűség, nagyfokú vizualitás, az adott kultúrára jellemző népszokások, zenei világ, rituálék megjelenítése a színműben.⁴⁰

A kijevei főiskola színházrendezői szakának elvégzése után Vidnyánszky hét évig ugyanott oktatóként tevékenykedett, lehetőséget kapott két magyar színészosztály indítására. Ezekből az osztályokból állt össze az általa alapított Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház társulata, amely tagjainak egy részét a rendező magával vitte a debreceni Csokonai, majd a budapesti Nemzeti Színházba is. Kezdetek óta együtt dolgozik Szűcs Nellivel, Kristán Attilával, Tóth Lászlóval, Trill Zsolttal és Varga Józseffel, akik jelenleg a Nemzeti Színház társulatának aktív tagjai. A Beregszászban eltöltött évek legnagyobb sikerű előadása Csokonai Vitéz Mihály *Dorottya* című drámájának előadása volt, amely a Moszkvában 2001-ben megrendezett III. Színházi Olimpia egyik legsikeresebb alkotása lett. A 2018-ban fennállásának 25. évfordulóját ünneplő beregszászi színház nyelvhasználatáról és működéséről Szász a következőket írja: „Tíz ujjal a földbe, tíz ujjal az égbe kapaszkodni – ez ma is a ti halált megvető bátorságotok.”⁴¹ Ugyancsak a beregszászi társulattal rendezte meg a *Gyilkosság a székesegyházban* című T. S. Eliot-művet, mely a mai napig meghatározza a rendező színházról alkotott képét. Az előadásban emellett megjelenik mindaz, ami Vidnyánszky *költői színházának* jellemzője. A rendező többször utal arra a munkásságát meghatározó fordulatra, amelyet a *Gyilkosság a székesegyházban* bemutatója kapcsán élt át a nagyszülősi templomban. Akkor szembesült ti. azzal a ténnyel, hogy a liturgikus térben előadott misztériumjáték sokak számára valósággá vált, a jelenlevő nézők egy része úgy cselekedett, mintha szentmisén lenne:

Amikor a Becket Tamást játszó Trill imádkozni kezdett, döbbenet láttam, hogy a padokban ülő közönség vele imádkozik, és amikor elmondja, hogy „az Atya, a Fiú és a Szentlélek nevében. Ámen”, akkor a nézők keresztet vetnek, és lehajtják a fejüket. Olyan mély katarzist éltem meg akkor, amelyet azóta is keveset.⁴²

Vidnyánszky költői, egyben liturgikus színházának kiindulópontjaként több szempontból is ez a rendezés tekinthető. A kórus megjelenítése mellett – amely Becket belső vívódásait fejezi ki – az előadás cselekménye minimális, az érsek csak azt éli át, amit a darab kezdetétől sejteni lehet: a mártíromságot. Bár

⁴⁰ Sin: *Vázlat a Vidnyánszky Attila-féle költői színházról*, 94.

⁴¹ Szász Zsolt: Húsz körömmel, *Szcenárium*, VI. évf., 2018/8, 3.

⁴² Kornya (szerk.): *A költői színház*, 13.

kísértői gyönyört, hatalmat, hírnevet ígérnek neki, és azzal vádolják, hogy csak a büszkeség vezérli, Becket átéli az isteni kegyelmet: „Az én döntésem az időn kívül fogant, / Ha ugyan döntésnek nevezitek, / Amibe egész létezésem minde-
nestül beleegyeznek. / Az ember törvénye fölött van az isteni törvény: / Annak adom életemet.”⁴³

Vidnyánszky az általa vezetett debreceni Csokonai Színházban a repertoár-színház működtetése mellett egy nemzetközi szinten is versenyképes művészi programot hozott létre.⁴⁴ Az általa tervezett első – 2006/2007-es – évad a Nagy József munkásságára való figyelemfelhívással, a JEL Fesztivállal vette kezdetét. A debreceni színház élén töltött hét éve és az általa debreceni modellként elnevezett színházvezetési stratégia Turi Gábor szerint helyi jellegű kulturális intézményből nemzetközileg is elismertté tette a színházat.⁴⁵ Meghívására az európai színházi világ neves rendezői érkeztek Debrecenbe, Valère Novarina, Silviu Purcărete, Viktor Rízsakov rendezései azóta már a Nemzeti Színházban is megtekinthetők. Debrecenben töltött évei alatt segítette a betlehemes hagyományok újraélesztését, befogadta a Nemzetközi Betlehemes Találkozót. A Drámaírói Kerekasztallal együtt megszervezte az azóta már rendszeressé vált DESZKA Fesztivált, valamint kezdeményezésére létrejött a Magyar Teátrumi Társaság, amely ma a legnagyobb magyar színházi érdekképviselői szervezet. Kezdeményezte a 2008-ban elfogadott előadó-művészeti törvény módosítását, amely 2011-től nemzeti színházi státusszal ruházott fel öt vidéki kőszínházi társulatot. Rendezői fókusz a debreceni évek alatt terelődött leginkább a *költői színház* irányába. Színháztörténeti jelentőségű Vidnyánszky *Mesés férfiak szárnyakkal* című, Debrecenben bemutatott alkotása, amely Gagarin űrbe emelkedésének ötvenedik évfordulóján született, ez az előadás képviseli legközvetlenebb módon színházi törekvéseit. Pálfi Ágnes és Szász Zsolt utalnak arra, hogy az alkotót körülvevő műhely máig adós maradt a *költői színház* pontos definiálásával. Meglátásuk szerint a *költői színház* a természetes valóság leképezése helyett a költői-művészi akciót kívánja újra beiktatni a jogaiba, hogy a színészi alkotás révén juttassa el az embert a cselekvésig.⁴⁶ A *költői színház* égisze alatt létrejövő előadások sokszor nehezítik a befogadást és körülményeit. Zappe László megfogalmazásában: „Vidnyánszky Attila előadásait nézve gyakran érzem úgy, hogy ez közöttünk nincs meg. Valami hiányzik belőlem, hogy igazán figyelni tudjak arra, amit színpada kínál, hogy ne kóvályogjon el a látásom, a hallásom,

⁴³ Idézet az előadásból.

⁴⁴ A Nemzet Színháza. Vidnyánszky Attilával Szász Zsolt beszélget, *Szenáriumi*, III. évf., 2015/3–4, 8.

⁴⁵ Turi: *Költészet a színpadon*.

⁴⁶ Pálfi–Szász: *Költői vagy epikus színház*, 69.

a gondolkodásom. Előbb-utóbb hát gyanakodni kezdek: talán túl sokat pislogtam, ezért szalasztottam el a megvilágító pillanatokot.”⁴⁷

A 2012-től általa vezetett Nemzeti Színház szintén olyan szellemi műhellyé változott, amely európai szinten is segíti a kortárs magyar színházművészet elismertségét. A Nemzeti repertoárján jelenleg nemcsak világirodalmi és hazai klasszikusok tekinthetők meg, hanem állandó kísérletezés zajlik egy jellegzetesen magyar, kortárs elemekkel dúsított színházi formanyelv megtalálására is. A Nemzeti Színház évente megszervezi a Madách Nemzetközi Színházi Találkozót (MITEM), amelyre olyan rendezők kapnak meghívást, akik világszerte emblematikus előadásokat hoznak létre. A nemzetközi találkozóznak köszönhetően a Nemzeti felkerült a kortárs világszínház palettájára.

A Vidnyánszkyt körülvevő szellemi műhely tagjai a Kárpát-medence különböző területeiről érkeztek. Kulcsár Edit 1992–2008 között irodalmi titkárként dolgozott a szatmárnémeti színházban, az orosz és lengyel színházi vonal képviselője, Király Nina az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet igazgatója volt, Kozma András dramaturg, műfordító Anatolij Vasziljev Dráma- és Művészeti Iskolájában tanult és dolgozott, Rideg Zsófia dramaturg, szintén műfordító a francia színház és kultúra kutatója, megjárta Vasziljev és Mnouchkine iskoláit. Szász Zsolt a betlehemes hagyományok ápolója, Verebes Ernő drámaíró, dramaturg és zeneszerző újvidéki származású. Legtöbbjük a mai napig tevékeny részese és segítője a rendező formateremtő kísérleteinek, jelentős szerepet töltenek be a Nemzeti világszínházakkal való kapcsolatépítésében, és az ő szervezésükben került sor a 2023-as magyarországi Színházi Olimpiára.⁴⁸

VISKY ANDRÁS DRÁMAÍRÓI ÉS SZÍNHÁZELMÉLETI TEVÉKENYSÉGE

A marosvásárhelyi születésű Visky András széles körben ismert, több műfajban alkotó író, drámaíró, a Kolozsvári Állami Magyar Színház dramaturgja, művészeti igazgatója. A református lelképásztor Visky Ferenc és Visky Júlia hetedik gyermekeként született, édesanyjával és testvéreivel együtt kétévesen a Bărăgan-alföldi táborba internálták édesapja egyházban végzett tevékenysége miatt. Miután az édesapát huszonnégy év börtönbüntetésre ítélték, a család többi tagja négy és fél évet töltött a Duna-delta lágerében, a teljes család csak az apa 1964-es szabadulása után találkozhatott újra. A szülők fogságban szerzett

⁴⁷ Zappe László: A pislogás átka, *Critikai Lapok*, 12. évf., 2003/9, 1819.

⁴⁸ 1993-ban Theodórosz Terzopulosz alapította Delphoiban, Magyarországon még nem került megrendezésre.

tapasztalataikat írásban is megörökítették, Visky Ferenc *Fogoly vagyok*⁴⁹ című műve 2002-ben, Visky Júlia *Az Úr a szabadítás*⁵⁰ című alkotása 1986-ban látta meg először a napvilágot magyar nyelven. Az édesanyjával együtt töltött többéves fogság, valamint az édesapa lelkeszi hivatása mély hatást gyakorolt a kolozsvári íróra, aki *Visszaszületés* című drámája kapcsán egy ószövevényi történetet és édesapja erről szóló prédikációját felidézve így nyilatkozott: a drámában olvasható a vörös szőrű tehén feláldozása, „amiről apám prédikált egyszer gyermekkoromban, nekem meg az volt a most is felidézhető érzésem, hogy a megváltásunk olyan közel van hozzánk, hogy már ki sem kell mennünk a templomból.”⁵¹

A politika által előidézett fogsághelyzet Visky András alkotásaiban egzisztenciális méretűvé tágu, alapját az édesanya és a gyermekek barakkban átélt tapasztalatai képezik. A bezártság élményének művészi megfogalmazása, dramatizálása Visky legtöbbet játszott és legtöbb helyen bemutatott darabjában, a *Júlia*⁵² című monodrámban jelenik meg legerőteljesebben. Az édesanyjának emléket állító alkotás Timothy Bentch felkérésére íródott, központi mozzanata a hét gyermekével kitelepített anya halálélménye. A szerző elmondása alapján a *Júlia* számára ott kezdődik, amikor édesanyja a lágerben szívinfarktust kap, „még nincs a teljes klinikai halálban, de gondolatban már belehelyezték őt az üres sírba.”⁵³ A Szent Ágoston vallomásaihoz hasonló, színpadra szánt *soliloquium*, amelyben a traumát átélő nő legnagyobb kudarca a tehetetlenség, a gyermekekről való gondoskodás bizonytalansága és kiszámíthatatlansága. Az elmélyült imádságot tükröző darab alcíme *Párbeszéd a szerelemtől*, vagyis utalás arra, hogy a főszereplő állandó belső dialógust folytat börtönbe zárt férjével és Istennel, aki szótlannul tűri, hogy ez a helyzet fennálljon. A szabadversben írt alkotás tanúság a túlélésről: a halál átlépésének egyetlen lehetséges útja a kiszolgáltatott emberi élet átadása egy őt meghaladó transzcendens erőnek. Júlia számára nem maradt más, csak a remény, és a mély istenhítbe való kapaszkodás, ezek segítségével tudta átértelmezni, új megvilágításba helyezni fogságba vetett létét és kiszolgáltatott élethelyzetét. Visky idézve: „Meg kell élni a totális tehetetlenséget, s akkor az ember a helyzet végletes, odaadó, maradéktalan megélésében valamilyen módon átváltozhat.”⁵⁴ A *Júlia* az első magyar dráma, amely meghívást kapott New Yorkba, a Nemzetközi Fringe Fesztiválra, a világ számos pontján bemutatták, mai napig Visky legismertebb alkotása. Köszönhető mindez talán annak,

⁴⁹ Visky Ferenc: *Fogoly vagyok*, Kolozsvár, Koinónia, 2002.

⁵⁰ Bagi Lászlóné – Visky Ferencné: *Az Úr a szabadítás*, Budapest, Primo, 1989.

⁵¹ Visky András: *Ki innen*, Kolozsvár, Koinónia, 2016, 338.

⁵² Visky András: *Júlia. Párbeszéd a szerelemtől*, Budapest, Fekete Sas – Magyar Rádió Rt., 2003.

⁵³ Sipos: *Mint aki látja a hangot*, 27.

⁵⁴ Uo., 32.

hogya a fogság mint határtapasztalat felmutatása a nézők személyes, belső élménye is.

Visky András számos magyar és idegen nyelvű tanulmány, kritika és esszé szerzője, több verses- és drámakötete jelent meg. Elemzést írt többek között Antonin Artaudról, Samuel Beckettről, Peter Brookról, Jacques Derridáról, Jerzy Grotowskiról, Harag Györgyről, Kertész Imréről, Pilinszky Jánosról, Tamási Áronról. Legismertebb tanulmánykötetei – *Írni és (nem) rendezni, A különbözőség vidékén, Megváltozhat-e egy ember* – vázolják a szerző színházról alkotott elképzelését, verseskötetei – *Gyáva embert szeretsz, Nevezd csak szeretetnek* – egy-egy drámarészletet is közzétesznek önálló vers formájában.⁵⁵ Visky tevékenykedett a *Korunk* szerkesztőjeként, majd tíz éven át a Koinónia Könyvkiadó igazgatója és főszerkesztője volt. Balassa Péter témavezetettjeként doktorált az Eötvös Loránd Tudományegyetem Esztétika Tanszékén, majd DLA címet szerzett a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen. 2016-ban Visky Andrást a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia tagjává választották.

Hosszú évek óta művészeti igazgatója a Kolozsvári Állami Magyar Színháznak, ahol 1990-ben dramaturgként kezdett tevékenykedni, több évtizede számos előadáson dolgozik együtt Tompa Gábor rendezővel, a színház igazgatójával. A Visky-drámákat jelentős nemzetközi siker övezi, alkotásai meghívást kaptak az avignoni és edinburghi fesztiválra, darabjait bemutatták többek között Franciaországban, Olaszországban, Londonban, az Egyesült Államokban és Pekingben, szoros együttműködésben áll a chicagói Theatre Y színházzal. Színműveit felkéreésekre írja, így látta meg a napvilágot a *Tanítványok* 2001-ben, a *Júlia* 2002-ben, a *Szökés* 2005-ben, a *Visszaszületés* 2004-ben, a *Hosszú péntek* 2007-ben, az *Alkoholisták* 2009-ben, a *Megöltem az anyámat* 2010-ben és a *Pornó* 2012-ben.⁵⁶ A Visky-drámák a megszokottól eltérő perspektívában villantják fel a történelem eseményeit, a krisztusi élettörténet fényében engednek teret emlékezés és tapasztalat összefonódásának. A történelmi (és személyes) trauma esztétikai ábrázolásának kérdésköre mellett az egyéni felelősségvállalást és a túlélők tanúságtévő szerepét is ábrázolják. A beckett dramaturgia hatása nyomán Visky az abszurd képviselője abban az értelemben, hogy számára az abszurd létezés nem egy, az emberi szubjektumtól távol álló, hanem állandóan vele levő jelenlét: az Istennel való találkozás lehetősége. Ebben az olvasatban foglalkozik Samuel

⁵⁵ Visky András: *Írni és (nem) rendezni, A különbözőség vidékén; Megváltozhat-e egy ember*, Kolozsvár, Komp-Press – Korunk, 2009; uő: *Gyáva embert szeretsz; Nevezd csak szeretetnek*, Pécs, Jelenkor, 2008.

⁵⁶ A *szökés*, a *Tanítványok*, és az *Alkoholisták* c. alkotások Visky András *A szökés* című drámakötetében jelentek meg. A *Visszaszületés*, a *Pornó*, a *Megöltem az anyámat* pedig Visky András *Ki innen* című drámakötetében.

Beckett és Kertész Imre életművének párhuzamaival is, amelyek szerint túlmutatnak az egyszerű gyász és pesszimizmuson. Tompa Andrea leírja, hogy a szerző

lebegő realizmusa valahol a végtelenhez közelítve találna meg a helyét azon a függvényen, ahol a vízszintes vonal a földet, a függőleges az eget jelentené, találkozásuk pedig a nulladik pont lenne, azaz a legtömörebb valóság; ez a függvény a mai magyar drámák világlátását és színházeszményét szeretné modellálni. Inkább az ég, mint a föld madarai ezek a darabok, amelyek meglehetősen magányosan állnának a színpadra írt textusok között.⁵⁷

Visky színházi világa természetesen megközelíthető profán olvasatból is, Dana Monah például Shakespeare-átíratként értelmezi a *Júliát*, és megjegyzi, hogy a darab női szereplője attól fél, hogy elveszítheti a férfit, akit szeret, és a képzelet világába menekül.⁵⁸ Ugyancsak ő abszurdként értelmezi a *Tanítványokat*, amely központi jeleneteként Estragon Tamás és Vladimir János homíliáját elemzi. Tanulmányában kifejti, hogy ez a dráma Beckett *Godot-ra várva* című művének töredékeit váltogatja nem Beckett-fragmentumokkal, homályosan emlékeztetve arra a bibliai jelenetre, ahol az apostolok kétségek és félelem közepette várják az Úr valószínűtlen feltámadását; és megjegyzi, hogy a Beckett-darab újraírása megváltoztatja az eredeti jelentéseket, de amikor a „második fiktív univerzum” betölti felszabadító funkcióját, akkor azonnal fel is bomlik, és a szereplők újra belépnek a keretjáték profán világába.⁵⁹

⁵⁷ Tompa Andrea: „Angyali részegség”. *Jelenkor*, 50. évf., 2007/6, 689. <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1263/angyali-reszegseg> (Letöltés: 2022. április 11.)

⁵⁸ „Both Romeo and Juliet and Caprice are love stories, where the female protagonist is afraid that she might lose the man she loves, mirroring thus, in an ironic way, the prisoners’ situation. The first aim of the framed productions seems to be taking a step back from the concentrationary world, escaping into the world of imagination, where the performers can dream about the absent men.” Dana Monah: *Fragile fictions: Shakespeare and Musset in concentrationary theatre*, *Agathos*, vol. 11, 2020/1. https://www.agathos-international-review.com/issue11_1/10.Dana%20Monah%20author.pdf (Letöltés: 2022. április 11.)

⁵⁹ „Visky imprègne ce qui apparaît comme un script pour le spectacle des prisonniers de l’isotopie de l’univers concentrationnaire, opération encouragée par l’indétermination des coordonnées spatio-temporelles des deux pièces dont les personnages semblent, jusqu’à un certain degré, être de tout temps et en tous lieux. La réécriture s’opère ici justement par cette hantise exercée par l’univers-cadre qui altère les sens premiers. Force nous est de constater, pourtant, que lorsqu’il a accompli sa fonction libératrice, l’univers fictionnel second se défait, et les personnages ré-intègrent l’univers de la pièce-cadre.” Dana Monah: *Spectacles enfermés*, in Sepsí Enikő – Tóth Sára (szerk.): *Melléköreje. Írások Visky András 60. születésnapjára*, KRE–L’Harmattan, Károli Könyvek, 2017, 346.

KÖLTÉSZET ÉS RITUALITÁS AZ EURÓPAI SZÍNHÁZBAN



ŰRESEDŐ RITUÁLÉ

Bár a színház kialakulásának hátterében az antik korban a Dionüszosz isten kultuszához köthető ditirambus, a középkorban pedig az egyházi liturgiához kapcsolódó húsvéti trópusok álltak,⁶⁰ a rítusok színházi intézménnyé alakulása egyre inkább elhagyta a transzcendenciát a színpadokról, a színielőadások túlnyomó része inkább a közönség szórakoztatását tűzte célul.⁶¹ Friedrich Nietzsche korai írásában, *A tragédia születésében* a görög tragédia eredetének vizsgálatakor kifejti, hogy a Dionüszosz-ünnep során a résztvevők azonosultak a tragédiában fellépő karral, „átvarázsolódtak”, és megváltozott tudatállapotban cselekedtek: „E folyamat, amely a tragédia karában zajlik le, maga a drámai ősjelenség: átváltozottként érzékelni önmagunkat, és immár úgy cselekedni, mintha csakugyan más testében, más jellemében lakoznánk. Ez a folyamat áll a dráma fejlődésének elején.”⁶² Nietzsche leírásában az ókori görög tragédiák az individuum ellenében születtek, alakjaik csupán Dionüszosz maszkváltozataiként jelentek meg a színpadon, a tragédia kezdetén Dionüszoszt nem ábrázolták a közönség előtt, pusztán a kar elevenítette fel életének meghatározó eseményeit. Az antik tragédiák résztvevői minden baj háttereként az individuációt, a művészetet pedig a teljessé válás eszközeként tekintették: „a művészet mint annak örömteli reménysége, hogy megtörhető az individuáció átka, és mint egy újateremtett egység megteremtője.”⁶³ Rítus és színház összefüggéseinek vizsgálata kapcsán kiemelendő, hogy Nietzsche – akire nagy hatást gyakorolt Schopenhauer és Wagner – különbséget

⁶⁰ Patrice Pavis: *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, fordították még: Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsik Enikő, Budapest, L'Harmattan, 2006, 366.

⁶¹ Richard Schechner: Valós aktusok: betekintés az előadás-elméletbe, A dráma, a cselekményváz, a színház és az előadás, in uő: *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről*, ford. Regős János, Budapest, Múzsák, 1989, 11–90.

⁶² Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése*, ford. Kurdi Imre, Tatár Sándor, Budapest, Helikon, 2019, 67.

⁶³ Uo., 81.

tesz a görög kultúrában a dionüszoszi és apollói jellemzők között. A tragédia születését a dionüszoszi színház rituális, átformáló erejében, valamint erőteljes zeneiségében látja, amelyek egyfajta teljesség átéléséhez vezethetik a résztvevőket. Tendencia, hogy az elmúlt évszázadokban a vallásos értelemben vett megközelítés, az *Akárki* című moralitásjáték központi gondolata – a megváltás lehetősége – a színházelméleti diskurzusokban egyre inkább háttérbe szorult, a rituális színház jelentése már nem csak a vallásossággal összefüggő színházi törekvésekre alkalmazható. A felvilágosodás óta a színházi alkotók a ritualitás fogalmát sok esetben a kereszténységre (vagy bármilyen más vallásra) való utalás nélkül használják, leginkább profán rítusokat állítanak színpadra. A rítus vagy más szóval szertartás vallási értelemben vett jelentése⁶⁴ elhalványult, hasonlóan számos más, a vallás vagy a kinyilatkoztatás kérdésköréhez kapcsolódó fogalom jelentéséhez. Arnold van Gennep *Átmeneti rítusok*⁶⁵ című tanulmánya szerint a rítus – a közösség bizonyos kulturális, társadalmi eseményeihez köthető, meghatározott formájú cselekvés – elsődleges funkciója a státuszhelyzet megváltozása és a válságállapot hatására bekövetkező identitásváltás. A színház rituális vonásai az antik és középkorban az ünnepekhez és az azokon megrendezett előadásokhoz nyúlnak vissza, ezek vezették át az egyént a megszokott hétköznapi szürkeségből egy, a rítus átélése utáni, új identitással felruházott posztliminális állapotba. A különféle szertartások az ókortól kezdve a közösségi érzést erősítették, igyekeztek elhatárolni az ünnepi, átmeneti teret és időt a hétköznapiságtól. A rítusok és a hozzájuk kapcsolódó ünnepek korunkban is az adott közösség történelmének egyik legmeghatározóbb eseményét idézik, a résztvevőkre gyakorolt hatás oldaláról pedig – Erika Fischer-Lichte összegzése alapján – a liminalitás, periodicitás, szabályszerűség és transzgresszió fogalmaival írhatók le.⁶⁶

Richard Schechner kutatásai meggyőzően tárják fel színház és rítus különbségét: elsősorban kontextusuk különbözteti meg őket egymástól, valamint a rítus eredményességre, a színház szórakoztatásra való törekvése. Ugyanakkor megfogalmazza a rítusok (mint valós aktusok) és a rituális színházi előadások közös jellemzőit is, amelyek a térhasználat, a státuszváltás, az egyszeri és visszavonhatatlan cselekedetek kérdésköréi körül forognak.⁶⁷ Ez utóbbiról a következőket jegyzi meg: „A visszavonhatatlan akció ritka színházainkban. Mágiával ugyanis

⁶⁴ „A rítus, szertartás az egyes részegyházak jellemző saját liturgikus és egyházfegyelmi rendszere és teológiai-lelki öröksége.” Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, XI., Budapest, Szent István Társulat, 2006, 631–632.

⁶⁵ Arnold van Gennep: *Átmeneti rítusok*, ford. Vargyas Zoltán, Budapest, L'Harmattan, 2007.

⁶⁶ Erika Fischer-Lichte: *Színház és rítus. Színház és rítus viszonyának története az európai kultúrában*, ford. Kiss Gabriella, *Theatron*, 6. évf., 2007/tavaszi-nyári, 5.

⁶⁷ Schechner: *A performance*, 31.

nem vihető végbe. Ha mégis előfordul, általában metaforaként valósul meg. S hatása az emberekre, nem pedig a kellékekre irányul.⁶⁸ Az amerikai kutató meg­látása szerint a színház rítussá való alakítását a huszadik században „az az óhaj szülte, hogy az előadás hatékony legyen, s az események megváltoztassák az embereket.”⁶⁹ Vizsgálódásom szempontjából fontos a metafora kiemelt szerepe az egyszeri és megismételhetetlen színházi cselekvésben. Sepsí a költői színház kapcsán metaforikus szerkesztésmódról ír, meglátása szerint a a költészet szervező és időbeli logikaként jelenhet meg a színpadra állított rituáléban, másrészt a költői (irodalmi) szövegek olyan rituális elemeket is tartalmazhatnak, mint például az ismétlés, a performativitás.⁷⁰ A színházi tevékenységben jelen levők együttléte, az előadás eseményjellege, az anyagiség performatív megvalósulása, a jelentések felmutatása lehetővé teszi a nézők átváltozását, de nem feltétlenül egy metafizikai jelenlét tükrében. Fischer-Lichte ezért a rituális tapasztalat helyett az „esztétikai tapasztalat” fogalmának használatát ajánlja, mert ez utóbbira „nem érvényesek az irreverzibilitás és a társadalmi akceptálhatóság kritériumai.”⁷¹ Az imént felsorolt megközelítések mellett meghatározónak tartom azt a különbség­­tételt, hogy a vallási értelemben vett rítusok eredményezte átváltozás (transzfor­máció) lehet maradéktalan, és eredményezhet misztikus tapasztalatot, míg a színház esetében az átváltozás nem valósul meg minden esetben. Ha mégis, eredményezhet vallási élményt és/vagy misztikus tapasztalatot. Fontosnak tartom leszögezni azt is, hogy a katarzis és misztikus élmény, a katartikus és misztikus tapasztalat nem ugyanaz, az első esztétikai, a második vallási élmény.

Antonin Artaud egyike volt azoknak az európai színházi teoretikusoknak, akik a színházi előadásokkal a – francia író, rendező, színész szóhasználatában – meta­fizikai dimenzió érzékeltetésére törekedtek. Artaud ezért a színház gyökereinek keresését szorgalmazta, színházról szóló írásaiban példaként állítva a rítusok és szertartások rendjét tükröző balinéz táncokat. Meglátása szerint a keleti színjátszás nem imitálja a valóságot, hanem épp ellenkezőleg: megteremti azt. „Ebben a színházban minden új a színpadon teremődik, s valami titkos lelki impulzusba torkollik, sőt onnan is származik. Ez az impulzus pedig nem más, mint a szó előtti

⁶⁸ Uo., 38.

⁶⁹ Uo., 42.

⁷⁰ „Poetry (i.e., metaphorical signification and universal acts in a timeless construct) broadens the potentials of social rituals toward the theater and represents the main characteristics of the so-called poetic theaters. In other words, poetry may appear as an organizational and temporal logic in ritual on stage, and, on the other hand, poetic (literary) texts can have ritualistic elements, such as repetition, performativity, etc.” Sepsí: *Poetic Images*, 104.

⁷¹ Fischer-Lichte: *Színház és rítus*, 12.

Ige.⁷² Artaud írásaiból kiderül, hogy szerinte a jelekre és gesztusokra épülő színház nem a logocentrizmusra épül, hanem a mélyben, a színház eredeténél megtalálható metafizikára. Ebben az értelemben szeretne volna visszavezetni kora színházát az archaikus, ősi színház elemeihez, és ezért állította követendő példaként a keleti színjátszást. Jacques Derrida *A Kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* című tanulmányában utal arra, hogy az Artaud által megvalósítani szánt színház ideája illúzió, olyan reprezentáció, olyan jelen, amely nem ismétli meg önmagát, ezért saját halálába zárul.⁷³

Néhány évtizeddel a francia alkotó munkássága után egy másik európai színházcsináló, Jerzy Grotowski is a színház gyökereinek feltárását és egyfajta világi rituálé⁷⁴ létrehozását tekintette céljának. Kísérletei során felismerte, hogy az antik vagy középkorra jellemző, a vallás körül forgó mítoszokat a közönség már nem ismeri fel, ezért az azokat felidéző rítusok is érvényüket veszítették. Aktív munkássága idején azt tapasztalta, hogy a közönség tagjai számára a kollektív mítoszok már a feledés homályába vesztek, a szubjektum igazsága már nem tükröződik az archaikus történetekben, ezért a nézők alkalmatlanok a mítoszokkal való azonosulásra. A résztvevők mítoszokhoz való viszonya megosztott, erős értelmi meggyőződésük miatt nem is tudnak maradéktalanul eggyé válni a mítoszok történéseivel, csak szembesülni tudnak azokkal.⁷⁵ Grotowski kísérletei során megállapította, hogy a nézők őszintétlenül vesznek részt a színházi előadás által előidézett provokációban, a transzcendenciába vetett bizalmuk eltűnt, a személyiség viszonya az egyén által hordozott értékrenddel is disszonáns, zavaros. Megállapítása szerint „a rituálé színházában nincs többé feltámadás, mert a kizárólagos hitet, a mitikus jelek egységes rendszerét az ősképek egységes rendszerét elvesztettük.”⁷⁶

A transzcendencia háttérbe szorítását fogalmazta meg a Grotowski tanítványaként tevékenykedő holstebroji Odin Teatret létrehozója és működtetője, Eugenio Barba⁷⁷ is magyar nyelven megjelent *Hamu és gyémánt országa*⁷⁸ című könyvének

⁷² Antonin Artaud: *A színház és az istenek*, szerk. Fekete Valéria, ford. Bethlen János, Budapest, Orpheusz Könyvek, 1999, 156.

⁷³ Jacques Derrida: *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása*, ford. Farkas Anikó és mások, *Theatron*, 6. évf., 2007/ősz-tél, 35.

⁷⁴ Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*, ford. Pályi András, Pozsony, Kalligram, 2009.

⁷⁵ Uo., 18.

⁷⁶ Uo., 65.

⁷⁷ Grotowski tanítványaként költözött a dániai Holstebroba, ahol megalapította az Odin Teatret elnevezésű interkulturális, antropológiai gyakorlatokra építő színházat. Különbféle nemzetiségű társulati tagjaival utazásai során ún. bartereket hajtanak végre.

⁷⁸ Eugenio Barba: *Hamu és gyémánt országa. Tanulmányaim Lengyelországban*, ford. Pályi András, Regős János, Budapest, Nemzeti Színház Kiskönyvtára, 2015.

bemutatója kapcsán a 2015-ös MITEM nemzetközi színházi fesztiválon. Számos kultúrán, társadalmon átívelő színházi projektjei kapcsán azzal szembesült, hogy az európai színház – ellentétben a primitív népek által bemutatott előadásokkal – ma már nem más, mint üres rituálé: hiányzik belőle a rítusok eredményességre törekvő, transzformációs erővel bíró hatása. Az olasz származású, de Dániában színházat létrehozó alkotó szisztematikusan tanulmányozza az európai színház-tól eltérő, nem imitációra épülő színjátéktípusokat – kabuki, nó, bunraku, kathakali –, és beépíti ezek elemeit az általa rendezett előadásokba amellet, hogy más kultúrák mítoszait is inspirációs forrásként használja. Brookhoz hasonlóan ő is bartereket hoz létre: az Odin Teatret különböző kontinenseken mutatja be előadásait, majd tanulmányozza a helyiek által bemutatott szokásait, rítusait. Barba munkássága során többször utal arra, hogy a nem csupán drámaszövegre koncentráló, a csoportmunka során létrejövő gondolatokra és víziókra fókuszáló társulatok előadásai esetében a jelentések relatívvá válnak.⁷⁹ Így olyan laboratóriumok jönnek létre, ahol előre meg nem határozott mentális út fejlődik ki, ellentétben azokkal a kezdeményezésekkel, amelyekben minden előre kódolt és pontosan dekódolható a néző által.⁸⁰ Vagyis Artaud-hoz és Grotowskihoz hasonlóan olyan színházi előadások megteremtésén fáradozik, amelyekben a néző cselekvő résztvevőként tud jelen lenni, és nem csak szembesül egy előtte eljátszott történettel.

SZERTARTÁSSZÍNHÁZI KEZDEMÉNYEZÉSEK

Mircea Eliade kifejti, hogy a szentség a deszakralizált terekben, eseményekben is áttetszik, a jelenlevő néző számára „*egy abszolút valóság is megnyilatkozik, amely ellentétben áll a körülötte levő végtelen tágasság nem-valóságával.*”⁸¹ Eliade az emberfeletti létezőt tartja valóságnak, amelyhez viszonyítva minden más, az ember számára megtapasztható dolog csak a világban-lét egy-egy eleme a profán és a szakrális dimenzió határán. Vagyis maga a valóság nem az, ami az embert körülveszi, hanem az a tapasztalat, ami az isteni jelenlét átélésével születik. A színlelőadásokban az átmenet olyan sajátos létmódként jelenik meg, amelyben a státuszváltás a profánból a szakrális dimenzióba való átlépésben, a lélek átalakulásában, a megváltottság állapotának felismerésében történhet meg, a régi identitás elföldelésében és az új személyiség megszületésében nyilvánulhat meg. A (színház)

⁷⁹ Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*, ford. Rideg Zsófia, Regős János, Budapest, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, 2020.

⁸⁰ Uo., 190.

⁸¹ Mircea Eliade: *A szent és a profán*, ford. Berényi Gábor, M. Nagy Miklós, Budapest, Helikon, 2019, 16.

művészeti alkotás befogadása által annak szemlélője is esélyt kaphat arra, hogy a jelenlétnek hívott isteni valóság életbevágó eseménnyé váljon számára.

A Nyugat kultúrájának háttérbe helyezésével, a keleti színjátszás és az ezekhez kapcsolódó rítusok megismerésével a huszadik század alkotóinak egy része ismét a színház gyökerei és azok újraírása felé fordult, ebben a törekvésben pedig – Fischer-Lichte megállapítása alapján – jelentős szerepet játszott a szertartásszínház.⁸² A hatvanas évektől kezdve számos neves európai alkotó – felismerve, hogy a színházból az eredetét meghatározó spirituális kapcsolódás kikopott – a rítusok színpadra integrálásán keresztül tört utat magának. Fischer-Lichte utal arra is, hogy a fogyasztói társadalomban a multimédia térnyerése az érzékelés és az értelmezés síkjait is radikálisan megváltoztatta, a közönség mentális kizökkentése leginkább a krízisállapotok megteremtésével érhető el.⁸³ Erre érzett rá Artaud, aki a közönség érzékeinek és testének sokkolását tűzte követendő példaként és a színházi előadást a sebészeti beavatkozásokhoz, valamint a pestishez hasonlítja:⁸⁴ a szélsőséges helyzet hatására az egyén szorongásos állapotba kerül, lelkileg destabilizálódik, majd megtisztul és cselekedni kezd. Az archetípusokat színre állító és az interperszonális találkozások létrehozására törekvő Grotowski szerint a színház a provokáció helye, ahol a színész transzgresszív aktusának köszönhetően az egyén hadat üzen önmagának, és leveti a hétköznapiak során viselt álarcát. A nézők előtti intenzív jelenlétben a színész a teljes önátadás aszketikus szférájába kerül, levetkőzi belső korlátait, és saját lelki folyamatait helyezi előtérbe – az Erósz, a Caritas, a szeretet mint önátadás kíséretében – passzív készenlétbe helyezi magát. Grotowski színésze az önküürítésnek köszönhetően készen áll a transzcendencia befogadására és közvetítésére, ez az állapot pedig a nézőnek is lehetőséget nyújt a küszöbállapot elérésére. Megfogalmazása szerint ez a művelet „nem egyszerűen valamiféle kondíció, hanem folyamat, keserves emelkedés, melynek során az, ami bennünk sötét, átvilágosul.”⁸⁵ Sepsi Enikő a „kenotikus színház” fogalmának bevezetésekor Grotowski organikus színházát említi elsőként, amely a színész lelki lemeztelenedésére épülő stílust teremt: „a *via negativa* elérésére törekszik, arra az állapotra, amelyben a színész közvetítő, üres edény, készen arra, hogy befogadja és hordozza a transzcendenciát.”⁸⁶

A hatvanas és hetvenes években a színházi életben is végbemenő performatív fordulat legfontosabb hozadéka a mű eseménnyé válása, a művészeti tevékenység középpontjában Fischer-Lichte szerint „a különböző szubjektumok (művészek

⁸² Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, 70.

⁸³ Fischer-Lichte: *Színház és rítus*, 11.

⁸⁴ Artaud: *A színház és az istenek*, 131.

⁸⁵ Grotowski: *Színház és rituálé*, 17.

⁸⁶ Sepsi: *Kép, jelenlét, kenózis*, 121.

és hallgatók, illetve nézők) által létrehozott, végrehajtott és befejezett akció áll”.⁸⁷ Ez az együttesen végrehajtott cselekvés adja meg a performanszok és a kortárs rituális színház közös vonását. Az átformáló esemény a performanszok esetében intenzív – a nézők és játékosok közösségében létrejövő – élményként jelenik meg: az előadás a színész és a befogadó együttesen végrehajtott tette, ahol a történetek valóban a performer testével (és nem egy fiktív szereplővel) történnek meg. Patrice Pavis meghatározása alapján, amíg a színész másvalaki életét játssza, a performer valódi tetteket, sokszor a saját testét érintő cselekedetet hajt végre.⁸⁸ Rituális színház és performansz hasonlósága abban áll, hogy mindkettő számít a jelenlevők aktív részvételére, ellentétben pl. Sztanyiszlavszkij „negyedik fal” elméletével, amely szerint egy képzeletbeli fal elválasztja a nézőket a színpad világtól. Bár a performerek esetében nem történik szerepfelvétel – a rituális színházi előadásokban részt vevő színészek esetében pedig igen –, a kortárs szertartásszínház hatékonyságra való törekvése szintén összefüggésben áll a jelenlevők testével abban az értelemben, hogy a közösen átélt események a befogadó fizikumában idézhetnek elő változást, transzformációt. Vagyis a performanszokhoz hasonlóan a kortárs rituális színház is képes a performanszokhoz hasonló, közösen végrehajtott eseményt létrehozni és közel áll a beavatási szertartásokhoz is. Sepsi megfogalmazásában: „ha rituáléről van szó, a néző »anamorfikusan« közelít – azaz bizonyos jelentések csak bevonódás által válnak láthatóvá.”⁸⁹ (Vidnyánszky *Agón* című rendezésének műfaji meghatározása performansz, a Robert Woodruff által színpadra állított, Visky által írt *Caravaggio terminal*,⁹⁰ illetve a Tompa Gábor által rendezett, szintén Visky tollából megjelenő *Alkoholisták*,⁹¹ helyet ad egy-egy performanszjelenetnek.)

A kortárs színház vallási értelemben rituálisnak tekinthető alkotásai a jelenlevők által közösen végrehajtott vagy a jelenlevőkben létrejövő cselekvés megjelenését szorgalmazzák. Anatolij Vasziljev színházi laboratóriumában számos esetben a pravoszláv szertartások bizonyos elemeit eleveníti fel színészeivel. Színházról tett tanúságtételeiben többször említi, hogy rendezéseivel a

⁸⁷ Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, 25.

⁸⁸ Patrice Pavis: *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2003, 57.

⁸⁹ Németh Antal Csongor és Tündéje, in Lips Adrián – Mátravölgyi Dorottya – Sepsi Enikő – Sztruhár Bettina (szerk.): *Szelezcky Zita életútja és válogatott magánlevelezése*, Budapest, KRE–L’Harmattan, Károli Könyvek, 2020, 43–44.

⁹⁰ Visky András: *Caravaggio terminal*, Állami Magyar Színház, Kolozsvár. A bemutató dátuma: 2014. június 24. Színészek: Albert Csilla, Imre Éva, Varga Csilla, Bodolai Balázs, Dimény Áron, Sinkó Ferenc, Szűcs Ervin. Rendező: Robert Woodruff. Dramaturg: Visky András.

⁹¹ Visky András: *Alkoholisták*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár. A bemutató dátuma: 2010. október 15. Színészek: Kézdi Imola, Szűcs Ervin. Rendező: Tompa Gábor. Dramaturg: Visky András.

transzcendencia megjelenését igyekszik segíteni a színpadon: „Az is megtörténhet, hogy az ember végül úgy kezd majd magára nézni, ahogyan az az Isten által elrendeltetett. És azt mondja: »nem vagyok külön egy fűszálnál«. Ha ezt ki mondja, valószínűleg új rendszerek fognak megjelenni...”⁹² Az orosz származású rendező a Drámai Művészet Iskolájának megalapítása, majd Luigi Pirandelo darabjainak színre vitele után a vallásos rítusok és a színház összefonódásának irányába fordult. Mindamellet, hogy a vallásos szertartások elemeit integrálta rendezéseibe, a *József és testvérei*, valamint a *Jeremiás siralmi* próbái során a pravoszláv liturgia egyes részeit énekelte színészeivel annak reményében, hogy így elszigetelődnek attól a társadalmi közegtől, amely körülvézi őket, és elkezdik megvalósítani egyedüli funkciójukat a világban: a közvetítőét fentről lefelé.⁹³

Sepsi Valère Novarina szószínházának szertartásjellegét kutatva megállapítja, hogy a francia szerző, rendező műveinek dramaturgiája „a szent és a profán témát, a nyelvet, a stíluszintet folyamatosan egymásba játszó cirkuláris dramaturgia, mely a középkor hagyományaiból merít és amelyben a profán a komikus-sal kapcsolódik össze”, valamint meghatározza a Novarina-darabok fogalmi metaforáját is: „Krisztus a beszéd, a színpad pedig a rituális (utolsó) vacsora, a test feláldozásának helye.”⁹⁴ A francia rendező színháza kapcsán Sepsi a kenotikus ritualitás⁹⁵ fogalmát teszi hangsúlyossá: a keresztény értelemben véghezvitt önküresítés során mind a műalkotás, mind a jelen levő egyének teret engednek a transzcendens jelentésekkel való telítődésnek. *Az ismeretlen tett*, a *Képzeletbeli operett*, az *Érthetetlen anyanyelv*, az *Imígyen szóla Luis de Funès* és a *Nevek erdejében* előadásokat vizsgálva megállapítja: „A tér keresztjére feszített Ige a térbe hajtja az emberi szavakat, a testét átaladva ennek a passzív aktusnak.”⁹⁶

Silviu Purcărete szertartásszínházi kísérletei közé tartozik a Temesváron megrendezett *Az ember tragédiája*,⁹⁷ amelyben a történelem eseményeinek amfiteátrális térben való elhelyezése már-már egy, az emberiséget vizsgáló laboratóriumként hat. A parúzia vagy a végítélet színházaként⁹⁸ említett előadás

⁹² Anatolij Vasziljev: *Színházi fűga*, szerk. Király Nina, ford. Heltai Gyöngyi, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1998, 12.

⁹³ Uo., 51–52.

⁹⁴ Sepsi: *Kép, jelenlét, kenózis*, 209.

⁹⁵ Uo., 171.

⁹⁶ Uo., 136.

⁹⁷ Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár, Románia. Az előadás megtekinthető volt a MITEM-en 2021. szeptember 26-án. Színészek: Borbély B. Emília, Éder Enikő, Lanstyák Ildikó, Lőrincz Rita, Magyarai Etelka, Szász Enikő, Tar Mónika, Tokai Andrea, Vadász Bernadett, Vajda Boróka, Asztalos Géza, Balázs Attila, Bandi András Zsolt, Csata Zsolt, Kiss Attila, Kocsárdi Levente, Lukács-György Szilárd, Mátyás Zsolt Imre, Mihály Csongor, Molnos András Csaba, Vass Richárd. Rendező: Silviu Purcărete. Dramaturg: Visky András.

⁹⁸ Visky: *Mire való a színház?*, 75.

a történelem nagy eseményeit haláltáncszerűen fűzi össze, amelyben az Úr szeretetteli iróniával kíséri figyelemmel az egyén küzdelmeit. Az utolsó vacsora asztalát idéző egyetlen díszletelem az egész előadást végigkíséri, a rendezés centruma pedig Éva várandóssága: a születendő gyermek az, aki feltámadás előtt álló, maszkot viselő halottak – emberiség – életének értelmet ad. *A Faust* és a már említett Madách-mű kapcsán Visky András (az utóbbi előadás dramaturgja) írja: „A színház Purcárete számára lét- és létezlaboratórium. Egyetlen kérdés izgatja tulajdonképpen, bármihez nyúlna, ez pedig a megváltás.”⁹⁹

ELNÉMULÁSBAN SZÜLETŐ TRANSZFORMÁCIÓ

Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* című könyvében hosszasan elemzi a performatív folyamatot, a transzformáció meghatározását viszont nem részletezi mélyrehatóan. A személyben levő átváltozás vizsgálata a kezdetektől kíséri a színházat, konkrét meghatározások definiálására viszont a színházértők nem vállalkoznak, vélhetően a szubjektumban történő átváltozás „mérhetetlensége” miatt. A befogadást gátló vagy segítő tényezők vizsgálatával elsősorban a színházzociológia – és ennek sajátos módszertana – foglalkozik. (A Károli Gáspár Református Egyetem Művészettudományi- és Szabaddolcsészeti Intézetében zajlanak is ilyen jellegű vizsgálatok.) Az, hogy az adott térben együtt lévő résztvevőkben mi játszódik le valójában, nehezen verifikálható. Visky megfogalmazásában: „A műalkotás kivonja magát a mérhető dolgok rendjéből. Mert nem az érthető, hanem az érthetetlen; nem a mérhető, hanem a mérhetetlen a műalkotás világa.”¹⁰⁰ Utal továbbá arra is, hogy a színházi előadás esetében „a legértékesebb jele az előadás valódi hatásának, az a visszatérő néző.”¹⁰¹

Visky a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémián elhangzott székfoglalójában ismertette az általa elgondolt *transzformáció körét*,¹⁰² amelyet kulcsfontosságúnak tekintek a kortárs rituális színházi előadások elemzésekor, hiszen, ahogy ez korábban már ismertetésre került, a rituális folyamat legfontosabb eleme az átváltozás. A transzformációs folyamat ismertetésekor Visky azt az eljárást ragadja meg, amely a színielőadás jelen idejében zajlik, és az adott térben

⁹⁹ Uo., 218.

¹⁰⁰ Uo., 234.

¹⁰¹ Uo., 70.

¹⁰² Elhangzott 2016. március 2-án az MTA Székház Kistermében *Mi a dramaturg? A névtelenségben rejlő alkotói szabadság* címmel. A székfoglaló vázlata interneten is megtalálható: https://mta.hu/data/dokumentumok/szima/szekfoglalok/Visky_Andras_Mi_a_dramaturg.pdf (Letöltés: 2021. október 27.)

összegyűlt jelenlevőkre is hatást gyakorol. A *transzformáció körének* centruma meglátása szerint az *alapító esemény*, a *forma* és a *jelentés* hármasságának színpadi megvalósulása, amely egy emberfeletti valóságba való átlépés lehetőségét hordozza egy olyan színházi közegben, ahol a színpadi jelenlét az utalások természetétől függ.¹⁰³ A láthatatlan láthatóvá tételét Brook is megfogalmazza, amikor az általa – tág értelemben használt, de rituális elemeket is magában foglaló – „szent színházról” ír, jelezve, hogy a „szent színház” a minőség felé terelő impulzusokkal és energiazónákkal telített. „Ez a forrás nem a zajon, hanem éppen-séggel a csenden át hatol el hozzánk, és ezt nevezzük – mert hát szavakra még-is csak szükség van – »szentnek«.”¹⁰⁴ A *transzformáció köre* Visky olvasatában is a láthatatlant teszi érzékelhetővé, az ember töredékességét az időtlenség tükrébe helyezi, valamint magában hordozza a teljesség elérésének lehetőségét.

A forma – a *transzformáció körén* belül a transzállapot, vagyis az átváltozás feltétele – Visky utalásait tekintve a műalkotás, a színházi előadások esetében az éppen használt színházi formanyelv, amely utalásaival, szcenikájával, rituális elemeivel egy alapító eseményt idéz fel. Az átalakulás Visky gondolatrendszere alapján – a rítusokra jellemző módon – csak az események pontos felidézésével kezdődhet el. Azoknak az archaikus mítoszoknak a felidézésével, amelyek az emberi kultúra kísérői, az emberi élet ősi motívumai, és amelyek – Grotowski megállapítása nyomán – már a társadalom jelentős része számára a tudattalan, a fel nem ismerhető kategóriájához tartoznak. A rítusok egyik legfőbb ismérve a periodicitás (ami magában foglalja az emlékezés lehetőségét): a hétköznapi élettől elkülönülve kelt életre érzékszervekkel is megtapasztalható, cselekvések sarkalló esztétikai és szimbolikus eseményeket. A *transzformáció körében* a repetíció az alapító tett utánzására hivatott, és – Visky elgondolása szerint – „az igazi utánzás mindig átalakítást jelent”.¹⁰⁵ Vagyis a kiürült forma az emlékezéssel, a felidézett szituációk megismétlésével, újraélésével hajt végre rituális cselekvést. Amennyiben a színházi előadások a rítusok követelményei szerint valósulnak meg, olyan küszöbtapasztalatokat, határhelyzeteket hozhatnak létre, amelyek megingatják a résztvevők stabilnak hitt, önmagukról vagy a világról kialakított elgondolását: a Turner által meghatározott liminális vagy más néven küszöbállapotba juttathatják az egyént. Van Gennep meghatározása szerint a társadalom tagjai a szertartások során válnak azzá, akik valójában, és ezek a rítusok ünnepivé és rajta keresztül elfogadhatóvá teszik a társadalmi kategóriákon belüli váltást.¹⁰⁶ A Visky által meghatározott *transzformáció köre* alapján a

¹⁰³ Pilinszky: *Publicisztikai írások*, 535.

¹⁰⁴ Peter Brook: Az ördög neve: unalom, ford. Szántó Judit, *Színház*, 25. évf., 1992/5, 36.

¹⁰⁵ Visky: *A különbözőség vidékén*, 7.

¹⁰⁶ Van Gennep: *Átmeneti rítusok*, 24.

résztevők határátlépése az előadásokban felidézett, újramondott (vagy újrát-szozott) esemény intenzíven átéli jelenétől függ. Vagyis a forma az alapító esemény felidézésével és megismétlésével – amennyiben az alapító esemény a krisztusi eseményekre utal – teret biztosíthat a transzcendencia megnyilvánulására. A műalkotás a repetíció során kiüresítheti önmagát, és teret engedhet új jelentések születésének: a krisztusi események felidézése új, az eddigiektől elkülönülő jelentésekkel töltheti fel a színielőadást.

Értelmezésemben a formán azonban nem kizárólag a műalkotás formája ér-tendő, hanem a jelenlevők teste is: a rituális – és transzformatív – funkciójú színházi előadás hatása ugyanis az emberi testben megélt tapasztalatokban ér-zékelhető. Ennek egyik megnyilvánulása, véleményem szerint, a forma (azaz az emberi test) elnémulása, hangtalansága, vagyis a szubjektumról való elfeledke-zés. Pavis megfogalmazásával élve a jelenlevő néző először az esztétikai tapasztalatban és az anyagság megtapasztalásában merül el, érzékeli a teret, a színész testét, hangját, az előadás zeneiségét vagy ritmusát, vagyis nem bontja tudatosan jelekre az előadást, hanem „az ottlétükben felkínálkozó dolgok csodálkozással és némasággal sújtják.”¹⁰⁷ A hirtelen bekövetkező csend mind a művészeti alkotások, mind az ember testi tapasztalatának meghatározó pillanata, nemcsak a vallásos szertartások, de a rituális színházi előadások esetében is. Az elnémulás azon testi tapasztalatok kísérője, amelyek a mély összefüggések megértéséhez, az igazság megtapasztalásához vagy a szépség feltárulásához kapcsolódnak. A keresztény spiritualitásában a transzcendencia egyik megtapasztalása a befelé irányuló figyelemben, a szent iratokon vagy történeteken való gondolkodás köz-ben mehet végbe, a rituális színházi gyakorlat pedig azzal segíti a lélek transzcendenciára való összpontosítását, hogy visszaül a több mint kétezer évvel ezelőtti szenvedéstörténetre, valamint a Szentírás legnagyobb elnémulásesemé-nyére, Krisztus utolsó hét szavára a kereszten.¹⁰⁸ Pilinszky szavaival élve: „Átad-ták őt az igazságszolgáltatásnak, az ácsoknak, a katonáknak, a kalapácsnak és a kalapács méretű szegeknek. / Aztán csend lett és nyugalom. Az evangélium-ból tudjuk, miféle csend és nyugalom... S ez a csend arra kényszerít, hogy itt én is elhallgassak.”¹⁰⁹ A nagypénteki eseményekre utaló csend a gyász, a hiány csendje: betöltésre váró vákuum. Olyan határállapot, amelyet csak egy, az embert meghaladó esemény tud teljessé tenni. A *sacrum silentium* a keresztény

¹⁰⁷ Pavis: *Előadáselemzés*, 26.

¹⁰⁸ Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, V., Budapest, Szent István Társulat, 2000, 781–784.

¹⁰⁹ Pilinszky: *Publicisztikai írások*, 786.

szertartásban való részvétel legfontosabb, legintenzívebb perceihez kötődik,¹¹⁰ az átváltoztatás pillanatát készíti elő és kíséri a bemutatott szertartás során. Az a csend, amely a rituális színházi előadás során a befogadóban a transzcendencia és a profán világ érintkezésének tekinthető, új jelentések megszületését és felismerését kíséri a befogadóban.

Abban az esetben, ha a (színház)művészeti alkotás befogadása által annak szemléltetője is befogadtatik egy másik, őt meghaladó valóságba, a (színpad)kép jelentése megszülethet benne, és jelenléttel telítődhet számára. A Visky által meghatározott *transzformáció köre* alapján a műalkotás teret biztosít a szakralitás megnyilvánulására, a forma beteljesítése felülírja a már megszokott jelentéseket. A forma transzcendens tartalommal való betöltése olyan folyamat, amely a műalkotás során létrejövő új jelentések hatására történhet meg, és a jelenlevők aktív cselekvéseire – nyitottságára, önátadására – számít. A (színházi) szöveg mindezek során olyan közösen megcselekedhető tapasztalattá válik, amely egy eddigiéktől eltérő követelményrendszert állít fel a résztvevők számára, és felülírja az addig elfogadott gondolkodásmódot. A rituális színház mint a performansz jelen időben számít a néző participációjára. Kovács Flóra Fischer-Lichte terminusait említve állapítja meg a jelenlevők részvételének fontosságát Visky *A szökés* című drámájának elemzése során, szerinte a testi jelenlét „mediális feltétele” az előadásnak, ahol a nézők „cselekvő” interakciója is szükséges.¹¹¹ Visky színházeszményének és az általa bevezetett *transzformáció körének* egyik alapgondolata, hogy a színházi előadás célja a színészek és nézők által közösen végrehajtott cselekvés, amely során a résztvevők akár testi tapasztalatokat is átélhetnek. A kolozsvári alkotó megfogalmazásával élve: nemcsak a színielőadás, hanem minden műalkotás „oly mértékben válik sajátommá, hogy egyetlen lépést sem tudok megtenni nélküle.”¹¹²

A színházi előadás új jelentésekkel való feltöltése Visky elgondolása szerint az *alapító esemény* felidézésén keresztül történhet meg, amely során a színdarab nemcsak a történetmondás által idézi fel a múltbeli eseményt, hanem a scenika, proxemika és a jelek használata is tükrözi azt. A transzcendencia való utalások az előadás önküresítése révén vezethetik el a befogadót egy emberfeletti jelenlét

¹¹⁰ Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, XII., Budapest, Szent István Társulat, 2007, 813.

¹¹¹ Kovács Flóra: *A közösség a kortárs erdélyi drámában és színházban*, Budapest, Fiatal Írók Szövetsége, 2013, 169.

¹¹² Visky: *Mire való a színház?*, 80.

megtapasztalásához. A ráismerés, a felismerés mozzanata a befogadóban belső elmélyüléssel jár, a jelenlevőben megszülető csönd a szubjektum saját magától való elkülönбöződését teremtheti meg, és cselekvésre készítheti. A találkozás-élmény, a „láthatatlan láthatóvá” válása életbe vágó, testbe íródó nyomokat hagyhat maga után, és olyan liminális állapotot eredményezhet, amely a jelenlevők számára testi tapasztalatként élhető meg, Fischer-Lichte kifejezéseit használva fiziológiai, energetikai, affektív és motorikus kondíciók¹¹³ megváltozásával járhat. Brook megfogalmazásában: „A láthatatlan a láthatóban, vagyis az emberi életekben ölt formát.”¹¹⁴ Visky *Mire való a színház?* című kötetének tetőpontja a Pseudo-Augustinus és tanítványa között elhangzó beszélgetés a jótékony sikerről. A traktátusban elhangzó példa Genézis rőmai parodista színre lépéséről szól,¹¹⁵ aki az egyház megszégyenítése céljából egy papot is felhív a színpadra. A kereszténység kigúnyolására való törekvés azonban kudarcot vall: az előadás végére nemcsak ő maga lesz kereszténnyé, hanem a jelen levő nézők is kéri a keresztiséget, vagyis új jelentések születtek bennük. Idézet az értekezésből: „TANÍTVÁNY: Átváltozni önmagunkká önnön lelkünk isteni része szerint, azzá, aki egyedül lehetünk, majd megvallani azt, akivé és ahogyan azzá lettünk, akik vagyunk, nem törődve a következményekkel: vajon ebből állna a jótékony siker egésze?”¹¹⁶

A transzformáció, az átváltozás a szubjektum újateremtésének csendjét hozhatja magával, a trauma, a sebzettség csendjét, amely a jelenlevők testében (mint formában) hoz létre új jelentésstruktúrát. Kirkegaard stádiumelméletének egyik legfontosabb eleme a hallgatás. A dán filozófus többek között arra keresi a választ, hogy Ábrahám Izsák feláldozása előtt miért nem osztja meg tervét feleségével, fiával és Elíezerrel. Kirkegaard végül arra a következtetésre jut, hogy Ábrahám azért hallgat, mert titka bensőséges, nem tudná másokkal megértetni azt. Vagyis az Istenben való hit akkor kezdődik, amikor az értelem elhallgat, valamint 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.”¹¹⁷

¹¹³ Fischer-Lichte: *A performativitás*, 248.

¹¹⁴ Brook: *Az ördög neve*, 37.

¹¹⁵ Visky: *Mire való a színház?*, 239–244.

¹¹⁶ Uo., 242.

¹¹⁷ Søren Kirkegaard: *Félelem és reszketés*, ford. Rácz Péter, Budapest, Európa, 1986, 154.

KÖLTÉSZET ÉS SZÍNHÁZ ÖSSZEFONÓDÁSA

A poétikus színházi hagyomány feltárásakor fontos leszögezni, hogy Patrice Pavis francia szemiotikus költészet és színház kapcsolódási pontjainak elemzése során megkülönbözteti a *költészet a színházban* és a *színpadköltészet* fogalmait, különbséget téve a verses szövegek színházban való alkalmazása és a rendezett előadás, vagy a színpadkép poétikussága között. A *Költészet a színházban* szócikk alatt Pavis a következőt írja: „nem azt fontos tudni, hogy verset játszanak-e, hanem azt, hogy a játszott szöveg nagyfokú költőiséget rejt-e magában, és hogy ez a poétikai töltet milyen hatással lesz a színházi reprezentációra.”¹¹⁸ Vagyis a francia szemiotikus az előadás írott szövegének és a rendezés módjának poétikusságát egyaránt számontartja, és ezek működési mechanizmusára kíváncsi. A rituális és költői színház párhuzamba állítása szempontjából fontosnak vélem azt is, hogy Pavis a költői színházi forma sikerét abban látja, hogy ez a típusú rendezés nem próbálja illusztrálni a költői szándékot, és nem színpadra vitel, hanem „»egy írás cselekvéssé tétele« (ahogy Derrida írja Villemaine munkájának kapcsán), a rendezés rátalál a játék szabadságára, és arra kötelezi a nézőt, hogy felhagyjon természetes lustaságával”, valamint a távolságtartással.¹¹⁹ Pavis vélekedése – amely szerint a poétikus színház – cselekvésre készíti a befogadót, meglátásom szerint nélkülözhetetlen nézőpont a rituális színház vizsgálata során. Vagyis hangsúlyozza a költészet eszközeivel élő színházi forma – schechneri értelemben vett – hatékonyságát.

Költészet a színházban kapcsán említésre méltónak találom T. S. Eliot szabadversben írt, költői drámáit, amelyek kapcsán a szerző megfogalmazza, hogy a prózai dráma nem más, mint a verses dráma mellékterméke, valamint a maradandó dolgok kifejezésére a vers a legalkalmasabb drámaforma.¹²⁰ A belső konfliktusok, a saját emberi sors elfogadása és felajánlása, Isten létének keresése vagy kérdőre vonása, valamint a kívülről jövő beavatkozás által létrehozott teljesség- és szabadságérzés állapota Eliot szerint nem írható le hagyományos drámai dialógus formájában, mivel az emberfeletti dimenzióval való kapcsolat nem önthető a nyelv hétköznapiaságába. Vélhetően ezért szeretné visszavezetni a színházat a keresztény szertartáshoz, és állítja egymás mellé a színházban megélt élményt és a szentmisét: „De amikor a dráma már olyan távoli területekre kalandozott el, mint manapság, nem az volna-e az egyedüli megoldás, ha visszatérne a vallási liturgiához? És igazán kielégítő drámai élményt én ma már

¹¹⁸ Pavis: *Színházi szótár*, 250.

¹¹⁹ Uo., 252.

¹²⁰ T. S. Eliot: *Káosz a rendben*, ford. Bódis Edit, Budapest, Gondolat, 1981, 233.

csak a szépen előadott nagymisében talállok.”¹²¹ Vélhetően a *Gyilkosság a székes-egyházban* választásakor inkább az elioti verses drámaforma és ennek keresztény rítusba ágyazottsága érinthette meg Vidnyánszky Attilát, amikor e verses drámát megrendezte Beregszászban, és – kőszínház hiányában – templomokban játszották. Eliot drámájában nagy szerepet kap maga a kórus, amely nem csupán Becket Tamás életének eseményeit kommentálja, hanem kiváló lehetőséget teremt egy erős zeneiséggel bíró előadás megrendezéséhez is.

Paul Claudel – szintén szabadversre, olykor zsoltárszólamokra emlékeztető – drámaszövegeiben szintén jelentőséget kap a zeneiség: „A hangot, a történet és a cselekmény alatt megszólaló hangokat hallhatóvá kellett tenni, és ezért volt nélkülözhetetlen, hogy a zenéhez forduljunk”¹²² – vallja a francia költő Honeggerrel együtt létrehozott *Johanna a máglyán* című alkotásáról. Költészet, zene és színház szoros összefonódására utalva érzékelteti, hogy ezek a művészeti ágak egymástól elválaszthatatlanok. Claudel oratóriumát – Eliothoz hasonlóan – a keresztény liturgiával is rokonítja: „amikor Ida Rubenstein asszony felkért arra, hogy Johannának szenteljek egy énekkel és zenével megemelt drámai költeményt, teljesen természetes módon mindjárt egy misefélre gondoltam”¹²³ – vallja a szerző. Claudel elgondolása szerint tehát a zeneiség a liturgiával is rokon, a keresztény szertartás színpadra állíthatóságát pedig a költészet is segítheti. Claudel gondolatmenetéből kiindulva a transzcendencia szavakkal nem elmondható, a zene viszont megfelelő eszköz a kimondhatatlan érzékelhetővé tételére. (Megjegyzendő, hogy Vidnyánszky első rendezése a Nemzeti Színházban a *Johanna a máglyán* című alkotás volt.) E kötet nem taglalja, de talán a Pilinszky-kutatók foglalkozhatnak azzal a kérdéskörrel, hogy amikor a költő Robert Wilson színházát a „tisza költészettel”¹²⁴ azonosítja, akkor az általa használt szókapcsolattal utal-e tudatosan a *poésie pure*-re, a 19. század közepén megjelenő, intellektualitástól, elvont gondolatoktól, narratív elemektől megfosztott költészetre, amelynek Stéphane Mallarmé volt az egyik kiemelkedő képviselője. (A Mallarmé által tartott esteket a Pilinszkyre is nagy hatást gyakorló Claudel rendszeresen látogatta.)

Artaud színpadköltészetében a zeneiség, a hanghatások szintén hangsúlyos szerepet kapnak, a drámaszöveg viszont háttérbe szorul. Az általa megvalósí-

¹²¹ Uo., 234.

¹²² Paul Claudel: *Egy dithyrambus*, ford. Pálfi Ágnes, Rideg Zsófia, *Szcenárium*, I. évf., 2013/3, 59.

¹²³ Uo., 60.

¹²⁴ Vö.: „*Tiszta költészet*. Ez a legnagyobb ereje. Mivelhogy más színház nem is létezik és soha nem is létezett. Csak a költészet képes ugyanis ritka pillanatban integrálni az örökös széthullásban levő világot, egyetlen forró és testvéri egységben fölmutatni meghasonlottságunkat.” Pilinszky: *Publicisztikai írások*, 663.

tani szánt, keleti típusú színjátszásról írja, hogy egyrészt kerüli a nyugati színjátszásra jellemző párbeszédformát, másrészt a teljes színházi (fizikai és nyelvi) tér poétikusságának elsődlegességét valósítja meg, felerősítve a különféle színházi eszközök – tánc, zene, hanghatások, gesztusok, fényjáték – szerepét, törekedve ezzel a befogadók érzékeinek megmozgatására és kizökkentésére, valamint a tagolt nyelvhasználat széttöredezésére. Artaud térbeli költészete¹²⁵ nem tulajdonít elsődleges szerepet a színházi előadás során megjelenő szövegeknek, metaforái a színpadon megjelenített képekben, a térhasználatban és a metafizikai tartalmak felvillantásában mutatkoznak meg. „Aki színházat akar létrehozni, aki fel akarja támasztani a színházat, annak át kell törnie a nyelvet, hogy megérinthesse az életet” – írja *Színház és kultúra* című gondolatsorában, részben arra utalva, hogy a színházművészetet nem szabad alárendelni az irodalomnak és olyan színházi eseményt kell létrehozni, amely cselekvésekre készíti a nézőt.¹²⁶

Peter Brook utal rá, hogy az egykor még aktív életet élő *költői színházzal* – amelyet az általa „szentnek” nevezett színház fogalmával párhuzamosan említ meg – ma már sem a színházi alkotók, sem a nézők nem tudnak mit kezdeni. Ezen a ponton talán érdemes megemlíteni, hogy Brook, Grotowski és Artaud alkalmazzák ugyan a szent jelzőt a színházi előadásokra, de nem vallásos értelemben. Vagyis olyan előadásokat is a „szent színház” kategóriába sorolnak, amelyeknek nincs vallási referenciája. Brook a költői színház kapcsán megjegyzi továbbá azt is, hogy a színházi emberek és a közönség a verses drámát is fenntartással kezelik, hiszen „félúton van a próza és az opera között, se nem beszélnek, se nem énekelnek, bár emelkedettebb tónusban adják elő, mint a prózát, és tartalma is emelkedettebb, erkölcsi értéke is valamiképpen magasabb rendű.”¹²⁷ Az angol színház- és filmrendező meglátása jelzi, hogy bár költészet és színház összefonódása szélesíti a színház kereteit, ez a színházi formanyelv nehezen definiálható és megragadható. A *szcenikus költemény* (amely a rendezés poétikus voltára, nem pedig a drámaszöveg költőiségére utaló fogalom) jellemzőinek körülírásáról Lehmann több mint kétszáz oldalas kötetében mindössze két oldalt szán, a poétikus nyelv megteremtését a gesztusokban, testtartásokban, hangszínben és hangmagasságban, az asszociációkban, a megszokott téridő-kontinuum megbontásában látja.

¹²⁵ Artaud: *A színház és az istenek*, 133–145.

¹²⁶ Uo., 114.

¹²⁷ Peter Brook: *Az üres tér*, ford. Koós Anna, Budapest, Európa, 1972, 57.

A szövegek összekapcsolódnak a játékosok gesztusaival és testiségével, miközben a különböző cselekményelemek fragmentálása és kollázszerű összekapcsolása azzal a következménnyel jár, hogy a cselekvések (elmesélt és eljátszott) lefolyásával összefüggő (epikus) feszültség helyett figyelmünk a szereplők jelenlétére, a kölcsönös tükröződésekre és analógiákra kezd irányulni.¹²⁸

Robert Wilson enigmatikus színházát Kékesi Kun Árpád a képek színházaként elemzi, amelyben vizuális gondolkodás jeleinek színpadra írása zajlik, előadásai során többértelműséget sugalló, asszociációt elősegítő montázsok születnek lassú és elnyújtott cselekvéssorok kíséretében. Az amerikai rendező előadásaiban érvényteleníti azokat az ismétléseket, párhuzamokat, amelyeknek a befogadó szimbolikus jelentést tulajdoníthatna, és a „racionális logika csődjét exponálja”,¹²⁹ valamint a kontextualizáció lehetetlenségét sugallja. A Wilson-darabok költészete a megragadhatatlan idő kifejezését célozzák meg sajátos vizualitással, Kékesi megfogalmazásával élve Wilson rendezéseiben „az absztrakt formák és a tematikus képek egymást motiválják”,¹³⁰ sokszor az előadást átszövő tablókat összeállítva.

A kortárs *költői színház* egyik képviselője meglátásom szerint az orosz származású Viktor Rzsakov,¹³¹ akinek rendezései – *Álomgyár* és *Részegek*¹³² – sikerrel kerültek bemutatásra a Nemzeti színpadán. A rzsakovi részegség állapota olyan átszellemült, már-már fanatikus létállapot, amelyben a szubjektum megtapasztalja, meghallja magában a szakralitás visszhangját, és már nem képes másra, csak ennek a visszhangnak a visszaadására. A különféle státuszú, korú szereplők Szentírás-szituációkba helyeződnek, és ez a behelyezkedés másfajta tudatállapotot hív életre bennük, öntudatlanul is az igazság hirdetőivé válnak. A *Részegek* színészei is olyan vallomásszerű játékmódot folytatnak, amely a költészetet hordozó színházi nyelv egyik elemévé válik, sajátos akusztikája beépül az előadás nyelvezetébe.

¹²⁸ Lehmann: *Posztdramatikus színház*, 129.

¹²⁹ Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007, 393.

¹³⁰ Uo., 394.

¹³¹ Viktor Rzsakov Sztanyiszlavszkij-díjas orosz rendező, Ivan Viripajevvel együtt az Oxigén (Kiszlorod) mozgalom alapítója.

¹³² Ivan Viriapajev: *Álomgyár*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2018. október 3. Színészek: Katona Kinga, Szűcs Nelli, Bordás Roland, Kristán Attila, Rácz József, Tóth László, Trill Zsolt. Rendező: Viktor Rzsakov. Dramaturg: Kozma András. Ivan Viriapajev: *Részegek*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2016. november 19. Színészek: Ács Eszter, Barta Ágnes, Katona Kinga, Nagy Mari, Szűcs Nelli, Bordás Roland, Berettyán Sándor, Hercegh Péter, Kristán Attila, Szabó Sebestyén László, Tóth László, Trill Zsolt, ifj. Vidnyánszky Attila. Rendező: Viktor Rzsakov. Dramaturg: Kozma András.

A szövegek ezen szintje a Logosz mint apofatikus beszéd, a költői szó tere, melyben felfüggesztődik a leírt szóban rejlő óhatatlan redukció, s a szó újra a beszéd része lesz, megszabadulva a tárgyiasultságban rejlő stabilitástól, az egysíkúságtól, a linearitástól, visszanyeri az írásbeliség előtti multimediális létezését, virtuális valóságainak komplex egyidejűségét.¹³³

Valère Novarina *költői színháza* más irányból közelít a poétikus színház eszméjéhez. A francia alkotó rendezett Debrecenben, valamint több előadását mutatta be a Nemzeti Színház.¹³⁴ A francia szerző jelentős szerepet tulajdonít a szavaknak: a költői, teremtmény, életre hívó szó rendezéseiben is különböző szinteken mutatja fel önmagát, visszaszerezve ezzel a létezésben való elsődlegességét. Sepsí értelmezésében Novarina színháza a Logosz visszhangzását a térbe engedi: a szavak és a beszéd segítségével a nyelv a színész passzív aktusán keresztül megcselekszi önmagát, így a szöveg a színész testén át újraíródik, ismét életre kel: „A színész mint *imitatio Christi* szétábrázol (»dé-représente«) és lerombolja az emberi bálványt.”¹³⁵

Bár az eddig felsorolt nemzetközi alkotók mindegyike a költészet és színház összefonódásával kísérletezik, színházi formanyelvük jelentősen eltér egymástól, törekvéseik mélye ugyanakkor alapvető hasonlóságokat mutat: a spirituális szféra közelhozását a költészet (színpadra írt) nyelvvel próbálják elérni. Az általuk létrehozott alkotások szétfeszítik a színházi nyelv kereteit és szintetizálják a nyelvtörédek egymástól elkülönülő hangjait, a színpadi beszéd pedig a színház versszerű megszólalását vonja maga után, és átlépve a megszokott verbalitás határát, metaforikusságra törekszik.

Erős érveket a *költői színház* mellett a magyarországi recepció mindeddig nem tudott felsorakoztatni,¹³⁶ a színház és költészet kölcsönhatásával foglalkozó magyar színháztörténeti fejezetek gyakorisága elenyésző a magyar recepcióban. Sin Edina megállapítása szerint „A klasszikus magyar színháztörténeti és elméleti munkákat vizsgálva tehát látható, hogy a magyar dramaturgiai hagyományok

¹³³ Kukucska Csilla: Találkozás önmagunkkal a csend „zónájában” (Viktor Rizsakov színházi nyelvééről), *Szenáriumi*, II. évf., 2014/5, 27–36.

¹³⁴ A *Képzeletbeli operett* c. előadásra 2009-ben került sor Debrecenben, 2010-ben az Odéonban is bemutatták. A *Nevek erdeje* 2016-ban volt megtekinthető a MITEM-en, az *Imígyen szóla Luis de Funés* előadást szintén 2016-ban mutatták be a Nemzeti Színházban a MITEM keretein belül.

¹³⁵ Sepsí: *Kép, jelenlét, kenózis*, 136.

¹³⁶ Bécsy Tamás is bajba kerül T. S. Eliot *Koktél hatkor* c. alkotásának Várszínházban történt bemutatója kapcsán: „Mivel a drámának a legbensőbb szintje a színjátékban nem képes megnyilatkozni, ami a műből megnyilatkozik, az a szerelmi kapcsolatok kérdésköre, amely - most már innen nézve - mégis több, mintsem annyi, hogy kinek ki volt a szeretője, és hogyan békélt meg.” Bécsy Tamás: Ami megnyilatkozik, és ami rejtve marad, *Színház*, 20. évf., 1987/7, 29.

között nem rajzolódik ki a költői színház formájának erőteljes vonala.¹³⁷ A huszadik század magyar színházát tekintve Radnóti Zsuzsa Tamási Áron *Ősvigasztalás* című alkotásában vélte felfedezni költészet és színház összefonódását, jelezve, hogy a Tamási-darab nyelve szakrális, egyházi nyelvezetre utal, a benne levő dialógusok alapvetően zenei fogantatásúak, és nem keltik az élőbeszéd látszatát, a szöveg értelmét alárendelik a hangzásnak. Szabadverssorai, szaggatottsága, liturgikus jellege Radnóti szerint balladás expresszionizmus, zene, líra és próza összefonódása. Ehhez a drámához – Radnóti szerint – azonban „nem teremtdött meg az a specifikusan magyar balladai játéktílus”, holott „ezekből a tényekből kiindulva kellene megteremteni egy metaforikus, rituális jellegű játéktípust.”¹³⁸ A kortárs magyar színházi alkotók közül leginkább Tolnai Ottó és Térey János színháza látható el költői jelzővel. A *kisinyovi rózsza*¹³⁹ című művet feldolgozó, Urbán András által rendezett előadás, szabadversformában, központozás hiányában megírt alkotást állít színpadra, amely a töredékesség, az állandó és monoton ismétlődés, a kényszeres beszédáradat hordozója. A jellemalkotást és pszichologizálást nélkülöző, dadogáshoz közelítő színpadi szöveg központi metaforája az a sivatag közepén élő jerikói rózsza, amely csak a nedvesség hatására bontja ki szirmait. Urbán rendezése az elfekvőben levő emberek szabadulásra váró szubjektumtöredékeit, emlékképeit, monomániáit, létvesztéseit jeleníti meg a színpadon. *Rózsák*¹⁴⁰ című átdolgozott előadásában már a színpadra írt verses szöveget is mellőzi. Az előadások költőiségét a mise en scène zeneisége, a szereplők mozgása, az erőteljes képesség, a tér szerves használata teremti meg. Ezek a mozgatórugói a Bagossy László által színpadra vitt *Asztalizenének*¹⁴¹ is, amely elsősorban gondolatritmusokra épülő verses dráma. Központi metaforája a White Box, laboratóriumi, fehér tér, ahol szinte megmerevednek és lezárhatatlanná válnak a felszínes emberi kapcsolatok. Ezt a metaforát erősíti a

¹³⁷ Sin: *Vázlat a Vidnyánszky Attila-féle költői színházról*, 92.

¹³⁸ Radnóti Zsuzsa: *Cselekvés-nosztalgia. Drámaírók színház nélkül*, Budapest, Magvető, 1985, 57–68.

¹³⁹ Urbán András 2010-ban dolgozta fel és állította színpadra Tolnai Ottó *A kisinyovi rózsza* c. verseskötetét a szabadkai Kosztolányi Dezső Színházban. A Magyar Színházak XXIII. Kisvárdai Fesztiváljáról a Nemzeti Erőforrás Minisztériuma megosztott második díját vitték haza. A bemutató dátuma: 2010. július 16. Színészek: Béres Márta, Mikes Imre Elek, Mészáros Gábor, Pletl Zoltán. Rendező: Urbán András.

¹⁴⁰ A *Rózsák* c. Urbán András-rendezés *A kisinyovi rózsza* átdolgozott, szöveget nélkülöző változata, melyet szintén a szabadkai Kosztolányi Dezső Színházban állított színpadra. A bemutató dátuma: 2013. december 22. Színészek: Béres Márta, Mikes Imre Elek, Mészáros Gábor, Pletl Zoltán. Rendező: Urbán András.

¹⁴¹ Térey János: *Asztalizene*, Radnóti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2007. október 21. Színészek: Kovács Patrícia, Marjai Virág, Szávai Viktória, Wéber Kata, Adorjáni Bálint, Csányi Sándor, Karalyos Gábor, Nagy Ervin, Schneider Zoltán. Rendező: Bagossy László. Dramaturg: Kovács Krisztina.

rendezés szcenikája, térhasználata, a szövegbeli utalások sokfélesége, valamint a színészi játék is. A budai étterembe visszatérő szereplők Bagossy rendezésében már-már egy profán szertartás részeként merülnek alá az éjszakába, és élük át újra életük megterhelő eseményeit. Visky megállapítása szerint az *Asztalizene* is egyike az olyan színházi nyelvet alkalmazó daraboknak, „amelyek esetében a teatralitás immár nem a realista vs. stilizált sztanyiszlavszkiji oppozícióján nyugszik, hanem a színházi nyelv anyagában megjelenő dramaturgiai javaslat a színházi forma lehetőségeire irányítja a figyelmet.”¹⁴²

A Vidnyánszky és Visky által *költőinek* vagy *poétikusnak* nevezett színház definíciója nem egyértelmű, jelentésmezeje disszeminál, a különböző megközelítések egyetlen közös vonásaként többnyire a naturalista, realista színházi nyelvhasználat elkerülését említik meg. Kozma András dramaturg meglátása a költői nyelvhasználatról bíró előadásokról: „Ha mi úgy gondolkodunk a valóságról, hogy – platóni értelemben – a szemünk előtt, vagy az érzékeink által megtapasztalható valóság mögött, lehet, hogy van egy mélyebb, egy tágabb valóság, az ideák valósága, akkor nem elegendők azok az eszközök, amelyeket a realista színház használ.”¹⁴³ Visky ennél élesebben fogalmaz, amikor a következőket írja Borbély Szilárd, Márton László, Térey János vagy Tolnai Ottó színpadra adaptált drámáiról: „Ami tehát, nézetünk szerint, ellenáll a drámai költemények vagy általában a verses drámák színpadi megszületésének, az a lélektani realista dominancia, valamint a zsurnalisztadokumentarista fétis...”¹⁴⁴ Értelmezése szerint bár a magyar drámatörténet során számos drámaköltemény született, ezek színpadi ábrázolása csak kevés esetben élt a színpadköltészet adta lehetőségekkel. Pavis a realista ábrázolásról és előadásról azt írja, hogy „képes az ember pszichológiai és társadalmi valóságának objektív visszatükrözésére”, a színpadi miliőt a valósághoz való hasonlóság maximális igényével teremti meg, az illúzió lerombolására hivatott dialógusai az adott korra jellemző nyelvhasználatot hordoznak, a színészi játékban spontaneitás és naturalizmus uralkodik, a színpad megrendezése megtartja a jelentő (színházi kifejezőeszközök) és jelentett (mondandó) távolságát, történetmesélésére az ok-okozati viszonyok feltárása és a linearitás jellemző.¹⁴⁵ A lélektani realista színházi nyelvvel opponálva a *költői színház* nyelvhasználatát a fent leírtak alapján a következőképp határozom meg a *poétikus színház* legfőbb jellemzőit: erőteljes zeneiség, a hagyományos

¹⁴² Visky: *Mire való a színház?*, 57–58.

¹⁴³ Idézet Kozma András dramaturgtól. *Zsukovszkij – Szénási – Lénárd: Mesés férfiak szárnyakkal = A titkok kapuja*, szerk. Prontvai Vera, Budapest, Mária Rádió, 2015. https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja (Letöltés: 2020. október 23.)

¹⁴⁴ Visky: *Mire való a színház?*, 58.

¹⁴⁵ Pavis: *Színházi szótár*, 349–351.

drámaszövegekhez való, azokat háttérbe szorító viszony, az egyenes vonalú történetmesélés megbontása, a jelenlevők idejének egyetemes időbe helyezése, a színpadképek kollázsszerű váltakozása, asszociációk színpadképben való ábrázolása, fragmentált dramaturgia, transzcendenciára való utalások és szimbólumok, színpadtérben kibontott metaforarendszer és ennek cselekvéssége. Artaud, Pavis, Lehmann utalnak arra, hogy a színházköltészet cselekvést, más típusú részvételt vár el a jelenlevőktől, meglátásom szerint – s erre az előadás-elemzések során a továbbiakban utalni is fogok – ennek a részvételnek a kulcsa a Northrop Frye által ismertetett metaforizáció. A kanadai tudós ugyanis a metaforikus működésnek a befogadóban identitásalakító funkciót tulajdonít: „... metaforahasználatnak azt a kiterjedését, amelyben a szavak már nemcsak egy dolgot azonosítanak egy másikkal, hanem mindkettőt valami olyasmivel, ami belőlünk származik: valami olyasmivel, amit nevezzünk időlegesen egzisztenciális metaforának.”¹⁴⁶

¹⁴⁶ Northrop Frye: *Az Ige hatalma*, ford. Pásztor Péter, Budapest, Európa, 1997, 109.

PILINSZKY JÁNOS SZÍNHÁZESZTÉTIKÁJA



A RADIKÁLISAN VALLÁSOS ELMÉLET

A Pilinszky János által ideálisnak vélt színházeszményről számos tanulmány született, Maczák Ibolya *Papírdarabok*¹⁴⁷ című kötete elsősorban filológiai megközelítésből, Sepsi Enikő *Pilinszky János mozdulatlan színháza*¹⁴⁸ című könyve pedig költészet és liturgia összefüggései felől vizsgálja a költő által elképzelt színházat. Míg az előbbi a költő drámáinak keletkezéstörténetét, forrásait és motívikáját elemzi, az utóbbi szerző a Simone Weil által visszateremtésnek nevezett eljárás, Mallarmé gondolatszínháza és Wilson rituális színháza felől közelít Pilinszky színházideáljához. A Pilinszky által megvalósítani vágyott színház jellemzői leginkább a költő publicisztikai írásaiból, naplójából és a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*¹⁴⁹ című művéből olvashatók ki, valamint drámáiból – *KZ-oratórium*, *Gyerekek és katonák*, *Síremlék*, *Urbi et orbi a testi szenvedésről*, *Élőképek*¹⁵⁰ – lehet következtetni azokra. Mind a teoretikusok kutatásaiból, mind a költő írásaiból kiderül, hogy a Pilinszky által szinte utópisztikusnak tekintett színház Simone Weil, Robert Wilson, Samuel Beckett törekvéseire, valamint Jerzy Grotowski rituális színházára vezethető vissza. Maczák utal arra is, hogy Pilinszky drámaírói tevékenységére hatott a nő-színház, és a nő-drámák elemei közül kettő minden drámájában megtalálható: a hirtelen fordulat (a művek a befejezés előtt gyors fordulatot vesznek) és a szereplők egyedi bemutatkozása. Jelzi továbbá azt is, hogy a nő-színházhoz hasonlóan a költő nem főszerepeket ír, hanem olyan alakokat, akik magát az előadást is megtestesítik.¹⁵¹

¹⁴⁷ Maczák: *Papírdarabok*.

¹⁴⁸ Sepsi: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*.

¹⁴⁹ Pilinszky János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky01035/pilinszky01041/pilinszky01041.html> (Letöltés: 2021. november 12.)

¹⁵⁰ Pilinszky János: *Széppróza*, Budapest, Osiris, 2004.

¹⁵¹ Maczák: *Papírdarabok*, 32–39.

Pilinszky esztétikai írásai – ezek közül a legalapvetőbbek *A teremtő képzelet és Ars poetica helyett*¹⁵² – utal arra, hogy a művészet (akárcsak a színház) kezdetektől fogva vallásba ágyazott, a műalkotások pedig megtestesülésként értelmezendők, lévén a teremtés, az alkotás folyamatosságáról tesznek bizonyosságot. Meglátása szerint az individuáció és a bűnbeesés óta „a művészet a *képzelet morálja*, hozzájárulása, veritékes munkája a teremtés realitásának, inkarnációjának a beteljesítésére, helyreállítására. »Et incarnatus est« – *azóta* minden remekmű zárómondata, hitelesítő pecsétje lehetne.”¹⁵³ Pilinszky szerint a bűnbeesés miatt megszakadt ember és Isten kapcsolata, a műalkotás segíthet a köztük levő kapcsolat helyreállításában, mert a teremtés folyamatát megismételve képes rámutatni a transzcendens világ létezésére. A költő hisz abban, hogy költészetével jóváteheti mindazt a tragédiát, ami a huszadik század során a világháborúkban és a lágerekben végbement. Pilinszky gyakran említett, az auschwitz-i fénykép megpillantásához köthető trópusa – a *jóvátehetetlen jóvátétele*¹⁵⁴ – a megváltáshoz való kapcsolódást jelenti az alkotói folyamat és a műalkotás által, amely hatékonysága az én háttérbe szorítása révén valósulhat meg. Vagyis két időben egymástól távol levő eseményt, a múltban megtörtént szenvedést és az alkotás jelen idejét köti össze úgy, hogy a jóvátehetetlen szenvedés, a megtörtént trauma keresztény üdv történetbe ágyazódik. A holokauszt megtörténte a költő szerint botrány, amelyet a műalkotás által lehetne valamilyen mértékben helyreállítani, a tér- és időbeli korlátok felszámolásával. Mártonffy Marcell meglátása alapján a műalkotás és az alkotás folyamata egyszerre „jelenvalóvá tétel és retroaktív tett, nyilvánvalóvá teszi, hogy Pilinszky az inkarnáció szó szerinti jelentését is mozgósítja.”¹⁵⁵

Szücs Teri Pilinszky *Apokrif* című verse és az azokra jellemző tanúságtevő beszédsszituáció kapcsán kifejti, hogy a szenvedés idején, a tanúsítandó pillanatban a nyelv néma; csak temporális elválasztottságban tud tárgyról szólni. Ugyanakkor a nyelvtől elvesztő tanúság összeomlásában a tanú maga jellé válik, és ebben az értelemben az *Apokrif* beszélője a felelősségvállalást testesíti meg, amely önmaga feláldozása árán is teret akar adni a mondhatatlan emlékezetének. Vagyis a Pilinszky-líra figyelme Jézus és az ember kiszolgáltatottságára irányul,

¹⁵² Pilinszky János válogatott művei, szerk. Illés Endre, Kardos György Budapest, Magvető, 1978, 143–156.

¹⁵³ Uo., 144. Vö.: „...a művészet a bűnbeeséssel megszakadt inkarnációs folyamat küzdelmes folytatására, korrekciójára, beteljesítésére tett kísérlet.” Pilinszky: *Publicisztikai írások*, 622.

¹⁵⁴ „[É]n hiszek abban, hogy jóvátehetjük azt, ami megtörtént, s méghozzá személy szerint azokkal, akikkel megtörtént... A költészet számomra, ha nem is pontosan ezt jelenti, de majdnem ezt: a jóvátehetetlen jóvátétele.” Uo., 438.

¹⁵⁵ Mártonffy Marcell: „A jóvátehetetlen jóvátétele”, (Egy Pilinszky-apória önferlszámolója), *Jelenkor*, 58. évf., 2015/3, 348.

és a szenvedésben való közösségre alapozza érvelését.¹⁵⁶ A költő vallja, hogy nem lehet többé úgy tenni, mintha az elkövetett bűnök és eltűrt szenvedések nem történtek volna meg. Nemcsak egyetemessé tágítja az egyén történelemben átélt szenvedéseit, hanem párhuzamba is állítja azokat Krisztus szenvedéstörténetével, bízva abban, hogy a műalkotás – adott esetben a színházi előadás – performatív ereje képes lehet Isten és ember kapcsolatát újraírni. Mártonffy értelmezésében az evangéliumi esztétikára jellemző krisztusi események felidézése nemcsak rekonstrukció, hanem cselekvéssel és újrateremtéssel, vagyis performativitással járó felidézés. Véleménye szerint a krisztusi utópia életre keltésének eszköze a teremtmény újrafirás, „a nyelvi létesítés munkája, amennyiben a felidézett minta maga is teremtmény szó, mely épp az istenfiúi öntudatosság jeleinek hiányában teszi jelenvalóvá – folytatva cselekszi – a teremtményt.”¹⁵⁷ A performativitás lehetőségét pedig a műalkotáson keresztül az időbeli elválasztottság felszámolása, a múlt felidézése és a cselekvő jelenlét kiterjesztése hordja magában.¹⁵⁸ Pilinszky színházesztétikájának tehát nem az evangéliumok ismétlése a célja, hanem egy performativitást magába foglaló esemény létrehozása, amelyben test (és ezzel együtt a megtestesülés) központi helyet foglal el. Az irodalomtörténész Pilinszky esszéi kapcsán rávilágít arra, hogy a „szöveg-test metonimikus kapcsolata egyrészt a világot konstituáló nyelvvel, másrészt »minden test« emlékezetével, felidéző képességével és felidézhetőségével, a teológiai valóságérzékelés számára elemi fontosságú megértés közvetítő közege.”¹⁵⁹

Hankovszky Tamás írja Pilinszky esztétikájának alapgondolatáról: „ahogyan a krisztusi megváltás is mindenkire egyformán kiterjed időben előre és visszafele, ugyanúgy a műalkotástól különböző világ művészet általi inkarnálása sem ismer időbeli és térbeli korlátokat: bármit megajándékozhat eredeti teljességével.”¹⁶⁰ Hankovszky meglátása szerint a költő „evangéliumi esztétika” névvel ellátott művészetfilozófiája három pilléren áll, amelyek alapján a művészet az *imitatio Christi* – Krisztus-követés – megvalósulását jelenti alázatban és szeretetben egyaránt, valamint az Istennel való egyesülés és egy váratlan fordulat lehetőségét is hordozza. „Először is művészetfilozófiai *rendszerként*, a művészet mibenlétére vonatkozó nézetek összességeként értelmezhető. Másodszor egyfajta *eszményt* jelent, amelynek a konkrét művek többé vagy kevésbé felelnek

¹⁵⁶ Szűcs Teri: A Holokauszt tanúsága három Pilinszky-versben, *Vigilia*, 76. évf., 2011/11, 811–818.

¹⁵⁷ Mártonffy Marcell: *Biblikus hagyomány és történelmi tapasztalat Pilinszky esszéiben*, Budapest, Gondolat, 2019, 79.

¹⁵⁸ Uo., 132.

¹⁵⁹ Uo., 117.

¹⁶⁰ Hankovszky: *A „hit közegében” fogant esztétika*, 93.

meg, végül ezen eszmény *megvalósulását* a művészetben.”¹⁶¹ Pilinszky esztétikája a mélyen vallásos ember esztétikája, aki, miután megtapasztalt valamit a transzcendens valóság létezéséből, láttatni akarta azt másokkal is. Drámakísérletei talán emiatt nem váltották be hozzá fűzött reményeit, ahogy a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című regénye sem hozott magával nagy sikert. Visky megfogalmazásával:

MESTER? Aki a színház vagy – általánosabb értelemben – a művészet társadalmi hatásában ekkora eltökéltséggel bíz, annak fenéki ki kell innia a kudarc keserű poharát. Úgy tűnik, nagyon kevesen értették, Pilinszky miről beszél valójában, a darbjait meg a legjobb esetben is félreolvasták, legfőképpen, ahogy ez lenni szokott, a jószándékú olvasók és a Pilinszky-rajongók. / TANÍTVÁNY: Mi is? / MESTER: Mi is.¹⁶²

Pilinszky színházeszményének alap gondolata szerint – amelyet *Szakrális színház?* című írásában is kifejt – a színházból mint eleve szakrális művészetből annak gyökere, a transzcendensre való utalás tűnt el, holott ez a mozzanat tudná ismét hitelessé tenni a színpadi történeteket, és általa nyerhetné vissza a színpadi jelenlét az igazságát.¹⁶³ A költő által elképzelt ideális színház jelentléttöbbletét a szakralitás adja meg, megfogalmazásában az állítmánynélkülinek vélt mimikri-színház térnyerése, valamint a színpadi jelenlétféltetés elsősorban metafizikai probléma, a vallásos gondolkodásmód eltűnésének köszönhető: „Mi hát a közös baj neve? A válasz könnyű. A vallásos közeg elvesztése. / A megoldás annál nehezebb. Egy dominikánus atya mai világunkról ejtett szavai jutnak eszembe: *A probléma nem Isten léte, hanem Isten jelenléte.*”¹⁶⁴ A színházban létrejövő utánzás Pilinszky gondolatrendszere alapján már eleve egy profanizálódó folyamat lezajlásának eredménye, ezért a jelenlét elvesztésének kérdésköre nem tekinthető kizárólag műfaji kérdésnek. A színpadi jelenlét visszaszerzéséhez Pilinszky számára nélkülözhetetlen a rituális színházi nyelvhasználat, amely célja az organikus azonosság létrehozása a szöveg és a színész, a színházi előadás és a befogadó között, az ti., hogy maga az előadás alkotó és néző számára valóban eseményé váljon. Mindehhez pedig a költészet eszközeit, működési módját hívja segítségül.

¹⁶¹ Uo., 90.

¹⁶² Visky: *A kudarc*, 36–37.

¹⁶³ Pilinszky: *Publicisztikai írások*, 535.

¹⁶⁴ Uo., 621.

A LITURGIKUS SZÍNHÁZ RITUÁLIS HÁTTERE

Sepsi véleménye szerint a modern liturgikus színház definiálása nehézségekbe ütközik, mivel „a legkülönbözőbb műfajokat és formákat értik alatta; ezek ráadásul túlmutatnak középkori mintájukon, amely pedig kánonként szolgálhatna.”¹⁶⁵ Meglátásom szerint Pilinszky liturgikus színházának alapját a költő evangéliumi esztétikájának gondolatisága, valamint a keresztény liturgiával párhuzamba állított színházi előadás performatív, átformáló ereje, az előadás szcenikáján, proxemikáján és jelhasználatán keresztül történő transzcendenciára való utalások, a krisztusi esemény kortárs kontextusba helyezése és a költészetre jellemző feszes ritmika, valamint a központi metaforák – pl. gyilkosság, ártatlan áldozat – térbeli ábrázolása adja. Mindezek egy rituális – valamint helyreállító, inkarnáló – funkcióval felruházott esemény keretein belül jelennek meg. A kereszt botrányára¹⁶⁶ való utalás sokszorozódása Pilinszky alkotásaiban, valamint a műalkotás inkarnációja teremti meg a költő színházeszményében a krisztusi esemény rituális megismétlésének lehetőségét, magában hordozva a színházi előadás performatív lehetőségét. Egyetértek Hankovszky meglátásával, amely szerint „Pilinszky olykor kifejezetten radikális megfogalmazást adott annak a véleményének, hogy a műalkotás végső forrása nem az emberben keresendő.”¹⁶⁷ Ha azonban a műalkotás forrása az emberen kívül van, akkor, véleményem szerint, a katarzis kiindulási pontja sem csupán az ember, hanem az őt meghaladó transzcendencia tere.

Maczák Pilinszky drámáit passiójátékokra (*KZ-oratórium*, *Élőképek*) és misztériumjátékokra (*Gyerekek és katonák*, *Síremlék*, *Urbi et orbi*) osztja, valamint utal arra, hogy a költő ismerhette Bécsy Tamás dráma-modellekről szóló tanulmány-sorozatát, amely döntő fordulatot eredményezhetett drámaírói munkásságában.¹⁶⁸ Pilinszky 1965-ben, a wrocław Laboratórium Színházban tett látogatása során nézte meg *Az állhatatos herceg* című Grotowski-darabot,¹⁶⁹ ezalatt érezte meg a rituális színház performatív erejét: „az est során az előadás nem a szöveg pályáján halad előre, hanem azzal, hogy a színen fölidéztetett situációk valóban testet öltenek. A történet itt és most történik.”¹⁷⁰ Meglátásom szerint a költő e darab kapcsán szembesülhetett azzal, hogy a kortárs színház rituális iránya az előadás során megjelenő utalásoknak köszönhetően képes lehet a már

¹⁶⁵ Sepsi: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, 59.

¹⁶⁶ Pilinszky: *Publicisztikai írások*, 290.

¹⁶⁷ Hankovszky: *A „hit közegében” fogant esztétika*, 103.

¹⁶⁸ Maczák: *Papírdarabok*, 27–29.

¹⁶⁹ Sepsi: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, 60.

¹⁷⁰ Pilinszky: *Publicisztikai írások*, 441.

megszokott jelentések újragondolására. A költő Wilson *A süket pillantása* című rendezését hat évvel később, 1971-ben látta Párizsban, amely egy végtelenné tágított rituáléként egy gyilkosság pillanatát ábrázolta, élve az idő linearitásának megbontásával, a színpadi szöveg háttérbe szorításával, a lassú, elnyújtott színészi mozdulatokkal és a precízen kidolgozott színpadképek adta lehetőséggel.¹⁷¹ Az amerikai rendező színháza a vallásos rituálé erejével hatott Pilinszkyre, akit valószínűleg ez az élmény is megerősített abban, hogy a színházat valóságos eseményként, a transzcendens dimenzió és ember találkozásának helyszínékként is értelmezze: „Wilson minden bizonnyal a vallásos szertartások kimért nyugal-mát vette alapul. Pontosabban az áhítat, az álom és a bűntudat közegét. Színpa-dát a lassúság, a csönd és a mozdulatlanlanság uralja.”¹⁷² Maczák felhívja a figyelmet arra, hogy Pilinszky leginkább Paul Claudel motívumait használta alkotásaiban,¹⁷³ valamint nagy hatást gyakorolt rá a Szinetár Miklós által rendezett, a Szegedi Szabadtéri Játékokon bemutatott *Johanna a máglyán* című szabadtéri előadás, amely az orleans-i szűz életének legfőbb állomásait dolgozza fel oratorikus for-mában. A költő írja az előadás megtekintése után: „Bűn és szentség középkori, sőt evangéliumi szókimondással kerül a helyére, ahogy az a középkori misztéri-umokban volt szokás, vagy ahogy azt a paraszti passiójátékokban tették.”¹⁷⁴

Pilinszky naplójában utal arra, hogy írásainak, valamint a számára ideálisnak vélt színházi törekvéseknek is a szentmise struktúráját kell követniük: „Mind-en-nek, amit írok, a szent mise részének kell lennie.”¹⁷⁵ Másutt: „Ha azonban egy valóban új színházra gondolok: mintaképem a katolikus szentmise. A papok csillagmozgása, a ministránsok gyerekes fegyelme és maguk a szépen hímzett ruhák. Egyszóval: az a tiszta ellentmondás, amivel egyedül lehetséges a világ talán legvéresebb drámáját fölidézni.”¹⁷⁶ Eliothoz hasonlóan ő is vissza akarja terelni a színházat a vallási liturgiához, a szentmiséhez, amely formai elemeit többször is megkísérelte színpadra alkalmazni. Pilinszky egy végtelen és kitégít-tott, mozdulatlan pillanatként értelmezi a szentmisét, mely a tőle távoli időben és térben megtörtént húsvéti eseményeket jeleníti meg a jelenlét kölcsönösségé-nek fényében úgy, hogy a jelenlévők is aktív résztvevőkké válnak. Szentmise és színház kapcsolatának kérdéseit feszegető írásai az egyszer megtörtént áldozat, a dráma és a jelenlét kölcsönösségének fogalmait hangsúlyozzák. Hankovszky állítása szerint a templomban jelenlévők érzékelhető valóságában nem történik

¹⁷¹ Seps: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, 75–111.

¹⁷² Pilinszky: *Publicisztikai írások*, 409.

¹⁷³ Maczák: *Papírdarabok*, 12.

¹⁷⁴ Pilinszky: *Publicisztikai írások*, 373.

¹⁷⁵ Pilinszky: *Naplók, töredékek*, Budapest, Osiris, 1995, 87.

¹⁷⁶ Pilinszky: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*.

változás,¹⁷⁷ az isteni jelenlét megtapasztalása – és Krisztus megtestesülése – által az átváltozás valóban megtörténik, ám ennek felismerése és átélése elsősorban a jelenlevők lelkében, majd ezt követően tetteikben, cselekedeteikben válhat érzékelhetővé. Ahhoz azonban, hogy a transzcendens jelenlét (akár a színpadon, akár az oltár közelében) eseményszerű találkozást teremtsen, a közönség rítusba való belehelyezkedésére és aktív részvételére is egyaránt szükség van. Vagyis a jelenlevők szempontjából mind a szentmise, mind a színházi előadás performatív aktusnak tekinthető annak ellenére, hogy a szentmisén egy összetartozást érző közösség van jelen, a színházi előadás terében pedig egy heterogén közönség. Saskia Fisher kifejti, hogy szentmisének és színháznak vannak közös párhuzamai, még hozzá bizonyos rituális, liturgikus cselekvések végrehajtásán keresztül, amelyek szimbolikus értelműek. Hangsúlyozza, hogy a profán és vallásos rítusok mindig azt a momentumot nyomatékosítják, amely az adott közösség számára meghatározó.¹⁷⁸

Pilinszky a *KZ-oratórium* előmunkálataiban a készülő színdarab részeit a szentmise egyes részeinek felelteti meg, valamint az oratóriumban Krisztus keresztáldozatának történelmi ismétlődését látja.¹⁷⁹ A költő az oratóriumban a megölt farkast az oltáron levő Krisztussal azonosítja: „Nagyon messze és egészen közel a kőasztalon feküdt valaki.”¹⁸⁰ A szentmise evangéliumi részének a kőasztalon megölt farkas története feleltethető meg, az átváltozásnak pedig a KZ-lakók elbeszélései arról, milyen volt a haláluk, a lágerlét előtti élet. Az oratórium központi metaforája a kőasztalon fekvő farkas, Maczák részletes elemzése alapján ebben a képben „egy halott látványa lényegül monstranciává”.¹⁸¹ Véleményem szerint a költő oratóriumának halott szereplői, az Öregasszony, az R. M., a Kisfiú csak a szentségtartóban megjelenő halotthoz, a mű központi metaforájához viszonyítva értelmezhetők. Az oratóriumban megjelenő alakok halál utáni léte és halálukat megelőző élete csak a vele való párhuzamba állítás során nyerhet értelmet. Amellett, hogy Pilinszky a színházi előadást a katolikus szentmisével

¹⁷⁷ Hankovszky Tamás: *Pilinszky János evangéliumi esztétikája, Teremtő képzelet és metafizika*, Budapest, Kairosz, 2011, 243.

¹⁷⁸ „In the Christian liturgy, for instance, all. actions have a symbolic meaning and are performed as significant gestures. Likewise, the Bible is held up high for all to see in the Roman Catholic Mass. It is not just a book; it is a sacred text that deserves special awe and attention. The outstanding status of the Bible is indicated by the theatrical way in which it is staged (you have to literally look up to it, and it is addressed as a »holy text«, »the word of God«). As a result, rituals mark themselves out as striking and important actions that differ from everyday life while also gaining a special kind of seriousness and solemnness.” Johanna Domokos – Enikő Sepsi (eds.): *Poetic rituality in theater and literature*, Budapest–Párizs, KRE–L’Harmattan, Károli Könyvek, 2020.

¹⁷⁹ Pilinszky: *Naplók, töredékek*, 20–21.

¹⁸⁰ Pilinszky: *Széppróza*, 219.

¹⁸¹ Maczák: *Papírdarabok*, 65.

állítja párhuzamba, az általa írt drámák számos, a keresztény kultúrkörre való utalást, szimbólumot hordoznak. A *Gyerekek és katonákban* hangsúlyt kap maga a tabernákulum, az Oltáriszentség, amely egy ministránsfiú kíséretében jelenik meg: „Az ajtó kinyílik, és a Kisfiú, fedetlen fejjel, papi palástban behozza a monstranciát. Fény egyedül a szentségtartón. Az asztal közepére helyezi. A fény a monstrancián kihal.”¹⁸² Az *Urbi et orbi* című drámában egy fekete és egy fehér pápa párbeszéde elevenedik meg, az *Élőképekben* egy apáca kap hangsúlyosabb szerepet. A megújulás szimbólumaként a *Gyerekek és katonákban* egy születendő gyermek van jelen, a várandós fiatal lány, Aranykontyú (a keresztény hagyomány szerint Szűz Máriának 12 csillagból álló koronája van)¹⁸³ az újjászületés reményét hordozza.

PILINSZKY SZÍNHÁZKÖLTÉSZETE

Költészet és színpad összefonódása Pilinszkynél egyrészt a színház kereteinek szélesítéseként, a transzcendencia kifejezési módjaként, valamint olyan cselekvést eredményező folyamatként ragadható meg, amely az evangéliumi esztétika fogalmiságának megfeleltethető jelentéseket hív életre. Sepsi meglátása szerint a költő hetvenes években írt darabjai „sokat merítenek költői technikájából, valójában színházi poétikát dolgozott ki, s nem színházelméletet.”¹⁸⁴ Sepsi Pilinszky költői elemeket is magába foglaló színházeszményét Mallarmé alkotásaival is rokonítja abból a szempontból, hogy a színház az eszme, a gondolat helyszíne, amely mentális képek egymásutánját tárja fel, és nem csupán színdarabokat foglal magába, hanem egyfajta költői írásmódot is, valamint az olvasást mint színre vitelt.¹⁸⁵

Ahogy Pilinszky publicisztikai írásaiból kiderül, költészet és színház összefonódásával Wilson színházában találkozott elementárisan. A *süket pillantása* nyelvi sűrítményei és a színpadot uraló képei egymásba játsása a tiszta költészetre emlékeztette a költőt: „... egyedül a költészet tette lehetővé Wilsonék számára, hogy jelen lehessenek ismét a színpadon”.¹⁸⁶ Pilinszky érzése szerint a wilsoni színház megszabadul minden érzelmi hatástól, pszichologizálástól és történetstől, olyan állapotokat megragadó nyelvi sűrítményeket hoz létre, melyek az érzékelésnek köszönhetően egy eddig feltáratlan valóság terébe emelik az

¹⁸² Pilinszky: *Széppróza*, 70.

¹⁸³ Vö.: „Ekkor nagy jel tűnt fel az égen: egy asszony, akinek öltözete a nap volt, lába alatt a hold, és a fején tizenkét csillaból álló korona.” Jel 12,1

¹⁸⁴ Sepsi: *Kép, jelenlét, kenózis*, 140.

¹⁸⁵ Sepsi: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, 27–30.

¹⁸⁶ Pilinszky: *Publicisztikai írások*, 663.

alkotót és a befogadót. Transzcendensre való utalása pedig a teljesség elérésének időn kívüli, ezért mozdulatlan és unalmon túli állapotára irányul.¹⁸⁷ Maczák kifejti, hogy Pilinszky a tiszta költészet eszméjéhez vélhetően Claudel tanulmányozva jutott el, és a „tiszta színház” fogalmán a költő a cselekményt, jellemábrázolást, jellegzetes szövegstílust nélkülöző színházat érti.¹⁸⁸ Claudel *Johanna a máglyán* című alkotása hívta fel a figyelmét az oratóriumforma mint a „zenébe való drámai transzcendálás” formájára is, valamint arra, hogy az oratórium a maga erőteljes zeneiségével „meghívás a néző számára, hogy ő maga öltözzék be a dráma anyagtalanul fölidézett valóságába”.¹⁸⁹

A Pilinszky-életmű egyik központi és legsűrűbben használt metaforája a gyilkosság, amely rituális ismétlődése nemcsak a verseiben, hanem drámáiban és színházeszményében is visszatér: minden ártatlan ember meggyilkolása Krisztus meggyilkolásának egyetemességébe torkollik. „Csak a vágóhíd melege, / muskátliszaga, puha máza, / csak a nap van. Üveg mögötti csöndben / lemosdának a mészároslegények, / de ami történt, valahogy mégse tud végetérni.” Pilinszky *Passió*¹⁹⁰ című verse nyomán az ölés, a gyilkosság soha nem tud lezárulni, univerzális érvényű és hatású cselekvés. A költemény felidézi a megtörtént múltat, a gyilkosság folyamatát azonban nem zárja le, hanem kitágítja és fenn tartja azt. Olyan allegóriaként ábrázolja, amely a mészárszék árnyékából nemcsak az auschwitzi eseményekre és a koncentrációs táborok gyötrelmeire vetül rá, de a megölt Istenfiú, Krisztus keresztre feszítésére, rajta keresztül pedig minden meggyilkolt ember halálára is. „A gyilkosságban Pilinszky mindig egyben, egyszerre látja Krisztus és a táborok lakóinak legyilkolását. Krisztus mozdulatlan halála nélkül nincs kultusz, nincs kultúra”¹⁹¹ – írja Borbély Szilárd. Sepsí kutatásai bizonyítják, hogy Pilinszky *A süket pillantása* megtekintése után a költő verseinek főbb témáit a gyilkosság mint passió, a mise része, a tanú létállapota, a mozdulatlanság határozzák meg,¹⁹² valamint *Bűn és bűnhődés* című költeményét a párizsi Wilson-előadás megtekintése után írta az előadás főszereplőjének, az előadásban rituális gyilkosságot végrehajtó Sheryl Suttonnak.¹⁹³ Ha azonban ártatlan emberek meggyilkolása a Krisztus-gyilkosságra vezethető vissza, akkor az ártatlan emberek halála, Krisztus halálához hasonlóan, a megváltáseseménybe

¹⁸⁷ Uo., 661–663.

¹⁸⁸ Maczák: *Papírdarabok*, 95.

¹⁸⁹ Pilinszky: *Publicisztikai írások*, 545.

¹⁹⁰ *Pilinszky János összes versei*, szerk. Hafner Zoltán, Budapest, Magvető, 2015, 85.

¹⁹¹ Borbély Szilárd: *Egy gyilkosság mellékszálai*, Budapest, Vigilia, 2008, 8.

¹⁹² Sepsí Enikő: A poétikus rituálé tanúja, Pilinszky János – ma, *Magyar Napló*, XXXIII. évf., 2021/11, 5.

¹⁹³ Sepsí: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, 96.

torkollik. Pilinszky színházeszménye a költői eszközökkel megfogalmazott, színházban újraélt rítus nyelvén kelti életre a központi metaforát:

Tudjuk jól, az játszódik itt le, ami a Golgotán. De Isten különösen szép gondolata, hogy nem kényszerít bennünket áldozata naturalista átélésére, hanem azt mintegy művészi megfogalmazásban nyújtja felénk. A tiszta lényeket a rítus nyelvén. És ez a tiszta lényeg nem távozik teljesen az oltárról. Hasonlíthatatlan csendje ott marad az oltárterítőn, mely egyszerre abrosz és halotti lepel, ahogy az oltár is egyszerre asztal és koporsó.¹⁹⁴

A költő megtapasztalta, hogy a transzcendens közelségének kifejezése – költészetben és színházban is – a maga teljességében lehetetlen, csak a nyelv artikulálatlansága képes ezzel kapcsolatosan bármit megfogalmazni. „Bébi szintje alatt nincs »jogom« egyetlen szót is kimondani”¹⁹⁵ – írja. Pilinszkyról köztudott, hogy nagynénje egy gyerekkori balesetnek köszönhetően nagyon nehezen tanult meg beszélni. Verseinek szikársága, sűrítettsége, költői eszközeinek szűkössége, drámáinak versszerű tömörsége, elhallgatásos, kihagyásos technikája arra hívja fel a figyelmet, hogy számára a dadogás *ars poeticaként* is értelmezhető. A költő drámáinak nyelve verseivel rokonítható, dialógusai szűkszavúak és töredékesek, sok esetben inkább szabadversre emlékeztetnek, nem a hagyományos dramaturgikus textusra. A *KZ-oratórium* központi metaforájáról írt szöveg *Fabula* címen önálló versként is megjelent, és a mai napig Pilinszky egyik legismertebb alkotásaként tartják számon.¹⁹⁶ A nyelvtelenség állapota a költőnél visszatérő motívum, a rá nagy hatást gyakorló Simone Weilre hivatkozva utal arra, hogy a nyelv önmaga teljességével sem tudja leírni a végső igazságot, de ez utóbbi közvetítéséhez nincs is szükség a nyelv totalitására.¹⁹⁷ Ugyanakkor az evangéliumi esztétikának alárendelt költészet és színházi eszmény a nyelvtelenség állapotán keresztül hajt végre performatív cselekményt: a költő, a szerző, a rendező és a színész – a létrejövő előadáshoz hasonlóan – felszámolja és átengedi önmagát egy másik létsíkba, azaz, Weil kifejezésével, „visszateremtést” hajt végre,¹⁹⁸ és kiüresíti önmagát annak érdekében, hogy később új jelentésstruktúrát alkothasson.

¹⁹⁴ Pilinszky: *Publicisztikai írások*, 261.

¹⁹⁵ Pilinszky: *Naplók, töredékek*, 109.

¹⁹⁶ Pilinszky: *Széppróza*, 219–220.

¹⁹⁷ „Szerinte a nyelv legtökéletesebb alkalmazása se tudja kifejezni önmagában a teljes igazságot, viszont a megélt igazság birtokában a legszegényebb dadogás is elegendő a valóság és az igazság közvetítésére.” Pilinszky: *Publicisztikai írások*, 679.

¹⁹⁸ Seps: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, 33–40.

Pilinszky Sheryl Suttonnal folytatott beszélgetéseiben Wilson színháza kapcsán több alkalommal említi a csöndet mint a poétika hordozóját. „[A] költői szó lényege szerint beszédes csend, amihez mérten minden egyéb üres fecsegés. Vagyis: a költészet jelenléte akkora csönd a színpadon, amit semmiféle szóval nem lehet elnémítani.”¹⁹⁹ Ez a beszédes csend nem tesz mást, mint elnémítja a befogadó szubjektumát és a transzcendencia nyelvét szólaltatja meg. Az emberi nyelv által megfogalmazhatatlan valóság érvényre juttatása ez, amely a szemlélődő elmélkedésekhez közelít. Nem a vákuum, hanem a totalitás csendje. Schein Gábor megfogalmazásában a csend a transzcendens közelség megfogalmazásának egyik formája: „Tehát a hallgatás nem üresség vagy kiüresedés, hanem az elérhetetlen telítettség kifejeződése.”²⁰⁰ Mészáros György szerint a színház, ahogy a költészet is, a csend által beszél, és a költői szó Pilinszkynél „elliptikus természetű: lényege szerint beszédes csönd. Az »új színház« pont ennek a csöndnek a tere.”²⁰¹

A BECKETTI DRAMATURGIA

Maczák Pilinszky *Urbi et orbi* drámájának kérdésfelvetését és sakkmotívumait a Beckett-drámákhoz kapcsolja, és párhuzamba állítja a drámát *A játszma vége* című alkotással. „A történetet sakkjátszmában elbeszélve: a fehér pápa sakkot kapott, ám egy adott lépéskombináció segítségével mattot adott a fekete pápának. Ez az értelmezés magyarázza a fekete pápa indokolatlanul gyors és hirtelen halálát.”²⁰² Maczák több alkalommal említi azt is, hogy a költő tudatosan foglalkozott Beckett alkotásaival, így azok hatást gyakoroltak drámaírói tevékenységére és színházról való elképzeléseire. Jelzi ezt Pilinszky drámaiban a mozdulatlanság állapotának hangsúlyozása, a megmerevített léthelyzetnek ábrázolása, a második világháború hatásainak befejezhetetlensége, valamint a matthelyzetre jellemző váratlan fordulatok bekövetkezése. Pilinszky szerint Beckett metafizikai hiányt, agonizáló világmodellt ábrázoló, a lét legfontosabb kérdéseivel foglalkozó színháza azt a lelki, fizikai mélységet tekinti kiindulópontnak, ahol az emberi racionalitás már véget ért. Az abszurd pont

¹⁹⁹ Pilinszky: *Széppróza*, 126.

²⁰⁰ Schein Gábor: A csend poétikája Pilinszky János költészetében, *Jelenkor*, 39. évf., 1996/4, 358.

²⁰¹ Mészáros: *Pilinszky János színházesztétikája*, 52.

²⁰² Maczák: *Papírdarabok*, 125, 130.

mellyel Beckett farkasszemez, nem egyéb, mint a Kereszt két ágának metszéspontja, igaz, szinte kizárólag a földről nézve... Hogy Beckettnek van ereje szembenézni vele, hazugság és önámítás nélkül, olyan erőforrásra vall, ami a legmélyebb hit közelségét feltételezi, s közvetlen rokona Keresztes Szent János »éjszakájának«.²⁰³

A költő az ír drámaíró alkotásait a színházban lehetséges transzcendencia-tapasztalat egyik lehetséges megvalósulási aktusaként értelmezi abban az értelemben, hogy a beckett-i várakozásdramaturgiában benne rejlik a megváltás felmutatásának reménye. „Beckett drámái ilyen értelemben éppúgy szakrális drámák, mint a nagy görögök »kiüttalan« tragédiái voltak. Megannyi Veronika-kendő, negatív lenyomata annak a kifejezhetetlen magánynak, aminek először magány, aztán várakozás és végül beteljesedés a neve.”²⁰⁴ Beckett a hiányt fogalmazza meg műveiben, legismertebb drámájának főszereplőjére már a névadás (God, Godot) is utal. Bár Beckett nem vallotta magát hívőnek a nyilvánosság előtt, a *Samuel Beckett goes doodling* című tanulmány²⁰⁵ Beckett rajzait elemzi, és kiderül belőle, hogy az író számos rajza a keresztre feszített Krisztust ábrázolja. Rákóczy Anita Beckett munkásságáról és magyar recepciójáról írt monográfiájában utal arra, hogy az életműben vannak visszatérő utalások a Megváltóra; ilyen például az apa alakjának, Istennek a hiánya vagy a filmjében ábrázolt, fehér foltban megjelenő szög, amely egyértelmű utalás a keresztre feszítésre és a feltámadásra.²⁰⁶ Az ír drámaíró a *Godot-ra várva* című drámájában a világvégállapot kétségbeesett Isten-nélküliségét sugallja, a rossz hatalmának uralmát, az élet fenntartásának képtelenségét, egy külső beavatkozásra való szakadatlan várakozást, a reményt. Pilinszky értelmezésében a Godot-várás olyan végtelen és kitágított pillanat, amely szinte kényszeríti a transzcendencia feltárulását. Azt jelzi, hogy a szubjektum által élt valóság sokszor nem az egyetlen valóság, mert megtapasztalható mögötte egy másik dimenzió is, amely utat nyit a belső, mentális szabadság felé. „A dráma ismét iskoladráma lett. A történelem szövetén időnként átvérzik az Isten arca. Ez a keresztény dráma.”²⁰⁷ Pilinszky – majd őt követve Visky és Tompa Gábor – a beckett-i dramaturgiát azért értelmezheti a rituális színház elemeként, mert a *Godot-ra várva* szövege egyrészt bibliai

²⁰³ Pilinszky: *Publicisztikai írások*, 610.

²⁰⁴ Uo., 761.

²⁰⁵ B. Prosser: *Samuel Beckett goes doodling, Varoom*, vol. 10, 2009. Summer, 44–47.

²⁰⁶ „The lack of a paternal figure is also apparent, especially that of God the Father, who needs to be destroyed image, remains on the wall – a clear, almost shining white spot with a nail protruding from it, which evokes both the crucifixion and the resurrection.” Anita Rákóczy: *Samuel Beckett's Endgame and Hungarian Opening Gambits*, Budapest, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, 2021, 45.

²⁰⁷ Pilinszky: *Naplók, töredékek*, 23.

citátumokat tartalmaz, másrészt a mű két világszintet állít egymással párhuzamba: egy e világit és egy másik dimenzióban levőt, amelyet Vladimir és Estragon Godot érkezésével nyernének el. Visky Rákóczy Anita Beckett-monográfiájának bemutatóján néhány szóban kifejtette, hogy a *Godot-ra várva* című drámában ő református egyházi énekek szövegeit véli felismerni.²⁰⁸ Maczák a Pilinszkyre való Beckett-hatás kutatása során bizonyítja, hogy a költő ismerhette Bécsy drámamodellekre vonatkozó írásait, a Bécsy-tanulmányok hathattak Pilinszky gondolkodására.²⁰⁹ Bécsy Tamás *A dráma modellek és a mai dráma* című kötetében a Beckett-drámát a misztériumjátékok között elemzi, kétszintes drámaként,²¹⁰ ezt a meglátást Pilinszky akár tőle is átvehette.

A LITURGIÁTÓL VALÓ ELTÁVOLODÁS

Annak ellenére, hogy Pilinszky a szentmisét tekinti drámái modelljének, domináns struktúrájának, e műfajban írt szövegei is kerülnek a direkt evangelizációt, nyelvhasználatát is elhatárolódik a hagyományos vallásosság nyelviségétől. Evangéliumi esztétikáját nem a műalkotások tartalmi kérdései határozzák meg, hanem, mint arról már szó esett, a rituális és liturgikus történetekben rejlő performatív aktusok. Pilinszky művészetelmélete újraírja az Auschwitz utáni vallásos megszólalások rendjét, kitérve ezzel mind a vallásosnak mondható költészet, mind a szakrális színház elméleti keretét. Mártonffy szerint Pilinszky elméletei megújítják a közösségi hittanúsítás nyelvi konvencióit, mert „az idő nyelvi történéseire való ráhallgatásának talán legbátrabban vállalt következménye az a felismerés, hogy a keresztény tradíció intézményeinek tulajdonjoga az üdvörtörténeti elbeszélésre sem terjed ki.”²¹¹ Az auschwitzi tragédia megtörténését Pilinszky kudarcként éli meg, és műalkotásaival igyekszik helyreállítani mindazt, ami az ártatlanok meggyilkolásával visszavonhatatlanul bekövetkezett. Érzékeli ugyanakkor azt is, hogy a vallásos világkép átadásának módszerein folyamatosan változtatni kell, ezért törekszenek arra, hogy az isteni jelenlét megtapasztalását az egyházi kereteken túl is megtapasztalhatóvá tegye, ezért modellezi a liturgiát egy már profanizálódott (színházi) közegbe. „Az eddigi liturgikus világkép nem elegendő. Ez a katolikus költészet képvilágának átfogalmazását is megköveteli. / A csodálatos és tökéletes liturgiának és liturgikus időnek: a profánban

²⁰⁸ A könyvbemutatóra 2022. december 9-én, délután került sor a Kossuth Klubban.

²⁰⁹ Maczák: *Papírdarabok*.

²¹⁰ Bécsy Tamás: *A dráma modellek és a mai dráma*, Budapest, Akadémiai, 1974.

²¹¹ Mártonffy: *Biblikus hagyomány*, 58.

tükröződő képeről van szó”²¹² – írja naplójában a költő. Meglátásom szerint Pilinszky felismeri, hogy a liturgia történései nem maradhatnak kizárólag a vallásos szertartás keretei között, a II. Vatikáni Zsinat tanításához hasonlóan a külső, profán közegben is meg kell ismertetni azokat. Wilson szertartásszínháza az előadás elején megjelenő rituális gyilkossággal, a színészek lelassult mozgásával, az előadás szavaknélküliségével, kitágított pillanattal és az asszociatív képek egymásutániságával a szentmise struktúrájára emlékeztette a költőt.

PILINSZKY SZÍNHÁZESZMÉNYÉNEK TOVÁBBÉLÉSE VIDNYÁNSZKY ÉS VISKY SZÍNHÁZI VILÁGÁBAN

A Pilinszky publicisztikai írásaiban felvázolt liturgikus színház jellemzői – annak ellenére, hogy az elemzők és kritikusok jelentős része a Pilinszky-féle színházi olvasatot az érintett előadások kapcsán figyelmen kívül hagyja – felismerhetők a kortárs drámai és színházi kísérletekben. A *Francia fogoly* című vers „Belőlem él! És egyre éhesebben!”²¹³ deszakralizált olvasata is csak az ember kizsákmányolását, áldozattá válásának jelentését hordozza, mint azok a liturgikus struktúrára épülő előadások, amelyeket vertikális vonatkozás nélkül értelmeznek.²¹⁴ A megváltásesemény teológiája által megvilágítva az idézett versrészlet – ahogy a Pilinszky-féle liturgikus színház maga is – a krisztusi áldozathozatalt tekinti viszonyítási pontnak.

Mivel Pilinszky evangéliumi esztétikája nem egy konkrétan meghatározott keretrendszer, e kötetben olyan előadásokat választottam elemzésem tárgyául, melyekben más és más szituációk felvillantása során, de egyetlen történet íródik: Krisztusé. A szelektálás folytán meghatározónak tartottam azt is, hogy a válogatott előadások valamilyen módon kötődjenek a liturgiához, hiszen Pilinszky-nél a liturgia és a színház összekapcsolása rendszeres. Liturgikus színházon Vidnyánszky és Visky esetében – és Pilinszky nyomán – a katolikus liturgiával hasonló struktúrájú előadások színre vitelét értem. Mivel a katolikus liturgia vallási rítus, disszertációmban a liturgikus színház fogalmát a rituális színházon

²¹² Pilinszky: *Naplók, töredékek*, 138.

²¹³ *Pilinszky János összes versei*, 47.

²¹⁴ Érdekes kutatási téma lehet az Ivan Viripajev *Részegek* című drámájából született előadások összehasonlító elemzése. Az előadás Gothár Péter rendezésében 2015. december 19-én került bemutatásra Budapesten, a Katona József Színházban, 2016. november 19-én pedig a Nemzeti Színházban Viktor Rzsakov rendezésében. Míg az előbbi a részegség fogalmát a szó eredeti jelentésében értelmezte, a Rzsakov-féle rendezés annak elvont olvasatát vette alapul, és a transzcendencia által átítatott lélek elköteleződését állította az előadás középpontjába.

belül helyezem el. Visky színházi világa és Vidnyánszky rendezéseinek némelyike Pilinszky költői és liturgikus színházához hasonlóan a transzcendenciát próbálja szóra bírni a színpadon megvalósuló rituális esemény megteremtésével. Mindketten a szenvedéstörténetet, az egyetemes passiót és az ebből való szabaddulástörténetet, vagyis a Szentírás alapszituációját idézik fel egy újnak tekinthető – valamint poétikus eszközöket alkalmazó – színházi formanyelv segítségével. Színházi világuk jellemzőit ezért a továbbiakban Pilinszky színházeszményének meghatározó vonásai – költészet, metaforahasználat, szimbólumhasználat, ritualitás, liturgikus jelleg, krisztusi alászállás és felemelkedés; Visky esetében a beckett-i dramaturgia alapján tematizálom.

Pilinszky színházesztétikájának nem az evangéliumok ismétlése a célja, hanem egy performativitást magába foglaló esemény létrehozása – amelyben test (és ezzel együtt a megtestesülés) központi helyet foglal el – külön fejezetben fejtem ki az emberi test előadásokban betöltött szerepét. Alátámasztani törekszem továbbá, hogy a Hankovszky által részben művészetfilozófiai rendszernek tekintett evangéliumi esztétika Visky színházi világában valóban összefüggő és ki-mutatható rendszerként van jelen, valamint mindkét színházcsinálónál törekvés az evangéliumi esztétika eszményének megvalósulása a színielőadásokban.

A METAFORA LITURGIÁJA



A költői eszközöket mozgósító színház metaforikus nyelvhasználata szorosan köthető Frye megállapításához, mely szerint a Szentírás jelentős része egyidejűleg keletkezett a metaforikus, költői eszközöket használó nyelvi szakasszal, valamint „a kereszténység hagyományos és központi tantételeit csak metaforákkal lehet kifejezni.”²¹⁵ Hipotézisem szerint Vidnyánszky Krisztus-ábrázolásainak és Visky színpadra állított drámáinak centrumát a színpadtérbe helyezett központi metafora liturgikus működése adja, amely tágítja a *költői színház* kategóriájába sorolható előadások kompozícióját. Ez a metafora az előadások során, mind a színpadon megjelenített képekben, a térszerkezet lehetséges kiaknázásában és a scenika figuralitásában jelenik meg, majd a jelenlevő emberi testben nyeri el teljességét. Az elemzett előadások közös vonása, hogy lehetővé teszik a Krisztusra utaló metafora központi alakzattá emelését, miközben egymásnak feszítik az újszövetségi történetek és a befogadó jelen idejét. Olyan alapszituációkat idéznek fel, amelyek az emberi identitás(vesztés) állapotával, az uralkodó ember (mint istenkép), Isten és ember viszonyának újbóli meghatározását segíthetik.

Vidnyánszky és Visky számára az isteni jelenlét megidézésére alkalmas színielőadások olyan szerkezeti, felépítésbeli sajátosságokat hordoznak, amelyek a Northrop Frye által *királyinak* nevezett központi metaforával írhatók le: „Amikor ezt a kétféle azonosítást összekapcsoljuk, és az egyedet azonosítjuk a csoportjával, akkor különösen erőteljes és árnyalt metaforát kapunk, melyet gyakorta királyi metaforának nevezek, azon az alapon, hogy minden intézmény közül a királyság a leginkább szimbolikus.”²¹⁶ A Szentírás értelmében az élet fája, a bárány, az új templom, a kenyér és a bor, az út, az élet metaforái mind Krisztusra utalnak, aki frye-i értelemben szabadító, király, maga a megtestesült Isten. Teológiai értelemben a „király” Krisztus, ő kölcsönzi a koronát a földi királynak,

²¹⁵ Northrop Frye: *Kettős tükrök. A Biblia és az irodalom*, ford. Pásztor Péter, Budapest, Európa, 1996, 111.

²¹⁶ Uo., 159.

a krisztusi örök királyságban pedig a tanítványok és a megkereszteltek részese-
sednek.²¹⁷

A *költői színház* térbe írt központi metaforáinak elemzésénél is fontosabbnak tartom Frye *egzisztenciálisnak* vagy *ekszztatikusnak* nevezett metaforáját, amely centruma a cselekvő állapot. A bibliai metaforák színpadra alkalmazása mellett az előadások megtekintése során a befogadóban cselekvés jöhet létre az alkalmazott metaforarendszer hatására. Frye *Az Ige hatalma* című könyvében a metaforát az A=B megfeleltetéssel határozza meg.²¹⁸ Meglátása szerint e trópus jelentésképző ereje az egész textusra kiterjed, ugyanakkor több mint egyszerű beszédalakzat: felfüggeszti a jelentő és a jelentett között létrejövő konvencionális viszonyt, segítve a befogadót abban, hogy a mű befogadása során bizonyos dolgoknak új jelentést is tulajdonítson. A kanadai tudós már *Kettős tükör* című írásában kifejti a metafora részvételre ösztönző erejét (amely a leírt vagy kimondott szavakat meghaladva azonosítja A-t és B-t), későbbi kötetében azonban a metaforikus működésnek identitásalakító funkciót is tulajdonít: „...metaforahasználatnak azt a kiterjedését, amelyben a szavak már nemcsak egy dolgot azonosítanak egy másikkal, hanem mindkettőt valami olyasmivel, ami belőlünk származik: valami olyasmivel, amit nevezzünk időlegesen egzisztenciális metaforának.”²¹⁹ Értelmezésemben ezt a metaforatípust a befogadó hozza létre az előadás megtekintése során a rendezés szimbólum- és utalásrendszere alapján. A nézőben kelthet életre tapasztalatot, hiszen belőle származik.

Bécsy Tamás *A líraiság és a mai dráma* című tanulmányorozatában többször ír arról, hogy a drámai műveket díszítő líraiság eszközei közé tartozhatnak a szöveg nyelvezetének szépségei, a lírai hangulatot teremtő jelenetek, a lírai betétek (zeneiség). Megfigyeli azt is, hogy a líraiság kísérendőjeként az alkotásokból eltűnik a jellem- és konfliktusábrázolás, ehelyett különféle hangulatok és lelkiállapotok jelennek meg a darabokban.²²⁰ Mindezek a vonások megtalálhatók Vidnyánszky és Visky színházi világában, ahogy ez a továbbiakban kifejtésre is kerül. Mindkettejükre jellemző a hagyományos drámaszövegek mellőzése, pszichologizáló színházi attitűd elhagyása, a hagyományos cselekményvezetés és konfliktus hiánya, az oksági összefüggések kibontásának háttérbe szorítása. A nevükhöz köthető színelőadásokban ezek helyett asszociációk által létrehozott feszültségteremtés, a színpadkép montázsszerű váltakozása, a hangulatok és állapotok kifejtése, a kitágított pillanatok, az időtlenség érzékeltetése és a

²¹⁷ Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, VI., Budapest, Szent István Társulat, 2001, 805.

²¹⁸ Frye: *Az Ige hatalma*, 117.

²¹⁹ Uo., 109.

²²⁰ Bécsy Tamás: *A líraiság és a mai dráma*, *Jelenkor*, 14. évf., 1971/6, 528–538.

zeneiség, valamint az előadás ritmikája kap meghatározó szerepet. Az általuk képviselt *költői színház* többnyire a keresztény szimbólumrendszerre épül, a színpadra állított művek nemcsak a szentmise struktúráját követik, hanem szcenikájukba is beépítik a keresztény hagyományok attribútumait. Mindezek mellett Vidnyánszky és Visky munkássága Pilinszky és T. S. Eliot színházi tevékenységével is párhuzamba állítható. Vidnyánszky pályafutásának egyik legkiemelkedőbb állomása a *Gyilkosság a székesegyházban* színre vitele. Eliot és Vidnyánszky párbeszédet folytatnak a besározott emberi élet, a nagyvárosok szennyének metaforikus ábrázolásában, a kórus alkalmazásában, az erőteljesen költői és szabadverses szövegek színpadra állításában. Tóta Péter Benedek szerint Eliot „irodalmi teológiájának specifikuma a szenvedés”,²²¹ versei és verses drámái (mint az *Átokföldje*, a *Gyilkosság a székesegyházban* vagy a *Koktél hatkor*) Visky műveihez hasonlóan a fogság (pokol) mint létállapot analógiáját hordozzák. Eliot drámái (Visky műveihez hasonlóan) többnyire szabadversben írt alkotások, a Becket Tamás életét feldolgozó műben csak az elhangzó homília és a gyilkosok beszéde követi a hagyományos drámaformát. Ugyanakkor az is elmondható, hogy az általuk költőinek vagy poétikusnak nevezett színház kategóriájába sorolható alkotások mindegyike átlépi a fogság-szabadság oppozíciót úgy, hogy a szabadság elnyerését vagy a végső igazság megtalálását egy, az embert meghaladó transzcendens dimenzióba helyezik. Ennek alapja a színházi előadás során az általam liturgikusnak vélt metaforikus működés.

A kötetben elemzésre kerülő előadások mindegyikében a központi metafora jelöltje egy-egy krisztusi életesemény vagy maga Krisztus. A *Gyilkosság a székesegyházban* és a *Johanna a máglyán* című rendezésekben Beckett és Jeanne d'Arc vértanúsága Krisztus önfeláldozására utal úgy, hogy az előadások – szentmiseformára emlékeztető – struktúrája, szimbolikája csak erősíti ezt az azonosítást. Míg a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadásban a negyedik király Krisztus előképének tekinthető, a *Halotti pompa* traumatizált emberi testjei – az előadásban végigvitt betlehemi, karácsonyi szál és a Borbély-versek zsidó-keresztény utalásainak hatására is – Krisztus testével azonosíthatók. A *Bűn és bűnhődés* centrumában levő, Lázár feltámasztására utaló szövegrészlet pedig a megváltásra, a bűntől, a haláltól való szabadulásra utal. Visky színházi világát illetően a *Tanítványok*, az *Alkoholisták*, a *Visszaszületés* és *A szökés* nemcsak szentírási történetekbe – szent három nap, az üres sír látogatása, Jób története – helyezi a szereplőket, hanem magát a megváltás tematikáját dolgozzák fel. Míg a szenvedő emberi testet középpontba helyező előadások – *Caravaggio terminal*,

²²¹ Tóta Péter Benedek: A pokol: a purgatórium: a paradicsom, T. S. Eliot irodalmi teológiája, *Vigilia*, 68. évf., 2003/7, 519.

Pornó, A test történetei – a traumatizált testet Krisztus testével azonosítják. Az alábbi táblázat a Vidnyánszky által rendezett és színpadra állított Visky-művek központi metaforarendszerét foglalja össze:

1. táblázat. A Vidnyánszky- és a Visky-művek központi metaforarendszere

	Központi metafora	
	Jelölő	Jelölt
<i>Júlia</i>	Júlia halála és visszatérése.	Feltámadás.
<i>Tanítványok</i>	Péter apostol keresztre feszítése.	Feltámadás.
<i>Alkoholisták</i>	Az üres sír.	Feltámadás.
<i>Megöltem az anyámat</i>	A kő.	Az emberi kapcsolatok kudarca.
<i>Pornó</i>	A várt gyermek és elvesztése.	A Megváltó születése és halála.
<i>Visszaszületés</i>	Az Írás (Szentírás, élet).	Megváltás.
<i>Caravaggio</i>	Halott testek.	Krisztus teste.
<i>A test történetei</i>	Erőszakot átélt, beteg, csonka és halott testek.	Krisztus teste.
<i>A szökés</i>	Világosság az üres cellában.	Megváltás.
<i>Gyilkosság a székesegyházban</i>	Becket Tamás vértanúsága.	Krisztus halála.
<i>Johanna a máglyán</i>	Jeanne d'Arc vértanúsága. Johanna a karja.	Krisztus halála. Megváltás.
<i>Mesés férfiak szárnyakkal</i>	A negyedik király által keresett „nagy király”.	Krisztus.
<i>Halotti pompa</i>	Minden erőszakot elszenvedett emberi test.	Krisztus teste.
<i>Bűn és bűnhődés</i>	Lázár halála és feltámasztása.	Krisztus halála és feltámadása.

Az előadások során a központi metafora az egymástól távol levő jelentéseket közelíti, és sajátos térbeli viszonyrendszert hoz létre: a színpad teréből az emberi testbe helyezi át az általa elindított cselekvő folyamatot. A központi metafora – Gaston Bachelard térpoétikára vonatkozó fogalmait alkalmazva (extenzió, expanzió,

extázis²²²) – tulajdonságaival élve *elterjed* a színpad terében, majd *kiterjedhet* a néző testére, és elvezethet a katarzis *elragadtatás* állapotába, vagyis az egzisztenciális metafora cselekvésségét eredményezheti. Mind Vidnyánszky, mind Visky színpadra állított drámáiban a központi metafora térbe írásával eltűnik a határ a jelenben és a múltban zajló események között, a metaforákra épülő előadás metonimikussá válik, a rész-egész viszonyt juttatja érvényre: a krisztusi eseményre való utalás ugyanis a befogadóban válhat teljessé. A színpadtérbe írt metafora az emberi testben válik a valóságos élet részévé. Lehmann megfogalmazásával élve: „a metonimikus viszonyban vagy kontingenciában a színpadi tér, amelynek legfőbb meghatározottsága nem az, hogy egy másik fiktív világot jelenít meg szimbolikusan, hanem hogy a színházi tér valóságos részeként vagy folytatásaként emeljük ki és töltjük be, metonimikusnak nevezhető.”²²³

A KRISZTUS-ÁBRÁZOLÁS POÉTIKÁJA
VIDNYÁNSZKY ATTILA RENDEZÉSEIBEN
(*Mesés férfiak szárnyakkal, Halotti pompa*)

A Nemzeti Színház köré csoportosuló alkotói és elméleti műhely által képviselt *költői színház* fogalma nem kiforrott. Verebes Ernő meglátása alapján leginkább a nem megfogható, az értelmileg nem behatárolható dolgokra utaló színházi nyelv érthető rajta. A dramaturg szerint ez olyan paradoxon, amelyhez csak a költészetten keresztül vezet az út. Ezt a típusú színházat meghatározza az ábrázolásmód kiterjesztése és kereteinek folyamatos tágitása, a valóság vertikálitással átítatott ábrázolása.²²⁴ A költői jelző Vidnyánszky értelmezésében is közel áll a megragadhatatlan, ábrázolhatatlan dolgok megközelítési módjához: „A vers sűrű szimbólumok, metaforák, jelek szövete. Ilyennek gondolom a költői színházat is, amely a valóságnak egyfajta versszerű sűrítménye. Vagyis a valóságnak nem egyszerűen a tükre, hiszen a földi életet úgy próbálja megragadni, hogy mindig jelen legyen a metafizikai dimenzió is.”²²⁵ A költészet színpadra alkalmazása tehát az emberi értelmet meghaladó, nyelvileg kifejezhetetlen dolgok megragadására szolgál. Mindez azonban nem zárja ki a narratív elemek alkalmazását, a rendező *költői színháza* sok esetben epikus művek színpadra írt változatait is

²²² Bachelard: *A tér poétikája*, 172.

²²³ Lehmann: *Posztdramatikus színház*, 180.

²²⁴ Verebes Ernő dramaturg gondolatai. Verebes Ernő: *Don Quijote = A titkok kapuja*, szerk. Prontvai Vera, Budapest, Mária Rádió, 2015. https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja (Letöltés: 2021. május 5.)

²²⁵ Kornya (szerk.): *A költői színház*, 17.

magába foglalja.²²⁶ Előadásai a ballada műfaja felől is megközelíthetőek: a (színházi) nyelv rétegzettség, dinamizmus és intenzitás, sűrített és tömör ábrázolás, töredezett és kihagyásos cselekményvezetés, a forma és esztétikum szoros egysége jellemző rájuk.²²⁷ Az alkotó maga is többször utal arra, hogy költői jelzővel ellátott rendezései Arany János balladáihoz hasonlíthatók, előadásaival a magyar színházi hagyomány lírikus és zeneiségre épülő gyökereit képviseli, valamint kutatja a magyar színházi nyelv ritmusra, zeneiségre, táncra, balladisztikus történetmesélésre épülő sajátosságait.²²⁸

E költői színház nélkülözi az előre megírt, hagyományos drámaszöveget. A *Mesés férfiak szárnyakkal* című színdarab nem tartalmaz egységes, előre megírt textust, a színpadon elhangzó szöveg fizikai és lelki felemelkedés köré szerveződő szövegtöredékekből, a szovjet úrkutatásra vonatkozó valóságos dokumentumokból, improvizatív módon áll össze. A színielőadásban a táncos, koreográfus, író Oleg Zsukovszkij és az író Szénási Miklós szövegei a repüléssel kapcsolatos törekvéseket tárják fel: a színészek eljuttatják az emberek éjszakai, repüléssel kapcsolatos álmait, az úrkutatás számos, kudarcra végződő kísérletét, a magasba emelkedés technológiai kísérleteit. Ezekkel párhuzamosan egyéb irodalmi szövegrészletek is integrálódnak az előadásba, többek között Madách Imrétől, József Attilától, Vörösmarty Mihálytól, Csukás Istvántól, például: „Nézd ugranám, és testem visszahull”, valamint „Lelkem fölfelé tört.”²²⁹ Darida Veronika heterotópiákra vonatkozó meghatározása Vidnyánszky színházi szövegére is alkalmazható: „Ezek a szövegterek nyílások és zárások rendszerét alkotják, egyszerre tűnnek átjáróknak és csapdáknak, szélesen elterülnek és felfelé terjeszkednek, miközben minden bennük lezajló mozgást az örök visszatérésre, körforgásra determinálnak.”²³⁰ A rendezés egyszerre állít színpadra úrhajót,

²²⁶ Verebes Ernő – Cervantes: *Don Quijote*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2015. szeptember 18. Főszereplők: Udvaros Dorottya, Bodrogi Gyula, Kristán Attila, Trill Zsolt. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Verebes Ernő. *Szindbád*, Krúdy Gyula művei alapján, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2015. december 18. Színészek: Ács Eszter, Nagy Mari, Szűcs Nelli, Tóth Augusztina, Udvaros Dorottya, Bodrogi Gyula, Mátray László, Mátyássy Bence, Szarvas József. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Verebes Ernő.

²²⁷ Vidnyánszky Attila mondatai. *Beszélgetés a Nemzeti Színház igazgatójával = A titkok kapuja*, szerk. Prontvai Vera, Budapest, Mária Rádió, 2015. https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja (Letöltés: 2020. október 23.)

²²⁸ Vidnyánszky Attila első ciklusa a Nemzeti Színházban. A színház dramaturgaival Kulcsár Edit-tel, Kozma András-sal, Szász Zsolt-tal és Verebes Ernő-vel a Nemzeti első Vidnyánszky-ciklusának éveit értékeltük. = *A titkok kapuja*, szerk. Prontvai Vera, Budapest, Mária Rádió, 2018. https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja (Letöltés: 2021. október 29.)

²²⁹ Idézet a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadás szövegkönyvéből.

²³⁰ Darida Veronika: *Színház – heterotópiák*, in Ádám Anikó és Radvánszky Anikó (szerk.): *Térér-zékelések – térértelmezések*, Budapest, Kijárat, 2015, 74.

csillagos eget és történelemrészleteket, ezek szimbólumrendszere összefonódik, az űrhajó fémszerkezete nemcsak a diktatúra vagy az emberi kísérletek korlátozottságát jelzi, hanem a technikai fejlődés megállíthatatlanságát is. Miközben a színpadtér elrendezése folyamatosan változik, az űrkutatások pedig megállíthatatlanul haladnak előre, a rendezés mindig visszatér a transzcendenciát nélkülöző emberi törekvések hiábavalóságára. Az előadás az orosz űrkutatás meghatározó állomásait, történelmi helyzeteit valóságos dokumentumok segítségével állítja színpadra, ezek ellenpontjaként jelenik meg az előadásban a Lénárd Ödön által írt *A negyedik király története*, amely annak a királynak a legendáját dolgozza fel, aki a három király idejében szintén elindult a betlehem csillag nyomán Betlehembe: „Tudta, ha feltűnik az égen, késedelem nélkül el kell indulnia, hogy a nagy Király kis szolgálja lehessen”.²³¹ A negyedik király (Oleg Zsukovszkij) több évtizedes vándorlás után a betlehemi jászol helyett végül a Golgotára ér fel. A legenda az előadás során kiutat mutat abból a céltalan körforgásból, amelyet az űr meghódítását leíró dokumentarista szövegek tartanak állandó dinamikában.

Lehmann meghatározása szerint a „teátralitás folyamatában egyfajta elcsúszás következik be az értelem felől az érzékiség felé”,²³² és ebben meghatározó szerepet tölt be a zeneiség. Vidnyánszky előadásaiban a színpadon elhangzó szöveg és zene egymást kiegészítő szerepet játszanak, a kimondott szöveg feletti uralmat sokszor az előadás zeneisége veszi át. A rendező darabjainak jellemzője, hogy az elhangzó textusok elrugaszkodnak a hétköznapi beszédmódtól, az alapul vett szövegek az előadás akusztikus rétegének egy-egy elemévé válnak, vagyis a hangzó szövegrendszer az előadás zenei világának részét képezi. A *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadásban a legenda énekelt formában jelenik meg, transzcendens síkra helyezve ezzel a negyedik király történetét. Az énekelt beszéd (Pál Eszter előadásában) Kozma András dramaturg meglátása alapján annak a ritualizáló színházi iránynak egyik jellemzője, amely Vasziljev kései alkotói tevékenységét is jellemzi, de Vidnyánszky rendezéseiben már a kezdetektől fogva jelen volt.²³³ A recitált szövegeket a színészekből álló kórus adja elő, ennek tagjai több szerepet is játszanak az előadásban. Kondorosi Zoltán recenziója alapján a társulat tagjai nemcsak sajátos ritmusban és különböző módon adják elő a szöveget, hanem zenés kompozícióvá változtatják, a színészek énekelnek, zenélnek, zenei kísérek társulnak a jelenetek mellé, ezzel erősítve az érzékekre való hatást.²³⁴ A Szántai Edina által készített interjúból kiderül, hogy a kórus

²³¹ Idézet a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadás szövegkönyvéből.

²³² Lehmann: *Posztdramatikus színház*, 177.

²³³ Idézet Kozma András dramaturgtól. Zsukovszkij – Szénási – Lénárd: *Mesés férfiak szárnyakkal*.

²³⁴ Kondorosi Zoltán: A pusztuláson túli derű, *Ellenfény*, 8. évf., 2003/7. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2003/7/1450-a-pusztulason-tuli-deru?layout=offline> (Letöltés: 2022. április 11.)

megjelentetése a társulat számára a transzcendenssel való kapcsolatépítés egyik módja, a rendező meglátása szerint pedig az elhangzó szöveg minősége megváltozik, amikor több színész mondja egyszerre, valamint a kórust vertikális lépcsőnek tekinti a transzcendenciához.²³⁵ A *Mesés férfiak szárnyakkal* szereplői elvesznek, feloldódnak a kórus tömegében, vagy épp kiválnak belőle, kifejezve ezzel az egyén és a társadalmi közösség aktuális viszonyrendszerét, az emberi indulatokat, valamint a közösség erejét és dinamikáját. Sin Edina véleménye alapján a rendezésekben megjelenő kórus kiegészíti a szöveget, úgy, hogy nem válik dekoratív hangulati aláfestéssé.²³⁶ A *szarvassá változott fiú* – amelynek elején a színészekből álló kórus tagjai a szarvas alakját idézik jelmezeikkel (2. kép) – kapcsán pedig megjegyzi: „A kórus szerepeltetésének van egy másik fontos szerepe is a *Szarvassá változott fiú*...-ban: mégpedig a liturgikus jelleg biztosítása. A liturgia a transzcendens világfelfogás rítusgyakorlata. A kórus mint tömegjáték hangsúlyozza az előadás rítusjellegét, s ezáltal erősíti a színpadi aktus miseszerszerűségét.”²³⁷

A *költői színházra* jellemző előadásokban a zeneiség mellett a színpadkép erős vizualitása is megfigyelhető. Az egymással párhuzamosan jelen levő vagy az egymást váltó képekben gazdag szcenika elsősorban állapotokat ragad meg, és szakít a lineáris történetvezetéssel. A *Mesés férfiak szárnyakkal* ok-okozati viszonyai sok esetben kifejtetetlenek maradnak, a szovjet úrkutatás és diktatúra képei a negyedik király vándorútjának állomásaival váltakoznak, sokszor egymás mellett zajlanak a színpadon. Vidnyánszky olyan színházi nyelv megteremtésére törekszik, amelyben létrehozható a szöveg, a zene, a mozgás, a színészi játék és a képszerű montázsok szintézise. Összművészeti alkotásokat rendez, amelyekre az asszociációkban, víziókban és információk sokféleségében tobzódó szcenika, ezzel együtt a pátosz ábrázolása jellemző. A különböző elemek – és művészeti ágak – egymásba játszása a néző asszociációs készségének működésbe hozásával hat a néző érzelmeire. A darab repülésmotívuma nemcsak Leonardo da Vinci alkotásait eleveníti meg a színpadon, hanem felidézi Daidaloszt és Ikaroszt mítoszát is, valamint az ember repüléssel kapcsolatos éjszakai álmait. Ciolkovszkij (Cserhalmi György), Sztálin és Hruscsov (mindkét szerepet Mercs János játssza), Gagarin (Kristán Attila), Tyitov (Trill Zsolt) repüléssel kapcsolatos törekvései és kísérletei révén a magasba emelkedés témaköre történelmi összefüggésekbe helyeződik, az asszociatív képek és jelenetek gyors váltakozása pedig a

²³⁵ Szántai Edina: Az emberi lét gyönyörűsége. Beszélgetés Vidnyánszky Attilával, *Palócföld*, 54. évf., 2008/3, 73.

²³⁶ Sin: *Vázlat a Vidnyánszky-féle költői színházról*, 98.

²³⁷ Uo., 99.

néző saját gondolati hálóját is működésbe hozza. A rendezésekben számos, repüléshez köthető motívum villan fel, szoros egymásba ágyazottságuknak köszönhetően a repülés érdekében megtett emberi erőfeszítések fokozatosan összeadódnak. A színpadon egyidejűleg követhető több asszociatív, víziókkal teli jelenet és dokumentumszerű esemény, ezeket a jeleneteket és eseményeket a kiskirály vissza-visszatérő jelenléte fűzi egymásba. Míg az űrkutatás fejlesztései és kísérletei lehetetlent nem ismerve és mindenén átgázolva haladnak előre, a negyedik király megpróbáltatásai is felbukkannak a színpadkép különböző részleteiben. A kiskirály – Krisztus metaforája – kifejezője annak, hogy csak a megváltottság tudatában történhet meg az ember önátadása annak, aki minden emberi erőfeszítés feloldozója és értékelője. Az alkotás nem más, mint az Istent meghaladni akarás (űrkutatás) és megérinteni vágyás (a kiskirály Golgotára vezető) útjának bemutatása, szituációinak mérlegelése.

A totális színház elemeit egymásba ötvöző költői nyelvhasználat mint szerveződési elv jellemző kifejezésmódja az orosz színházi iskolát követő polifónia,²³⁸ amely a párhuzamos, sokszor karneválszerű események egyidejű megjelenítését eredményezi. A scenikai költeményekben az egyének történetei összefonódnak, egymásba hajlanak, sokszor egymás mellett, párhuzamosan zajlanak. Az előadások során érzékelhető, hogy egy-egy részlet a színészek improvizációja alapján született, valamint egy-egy színész több szerepet is játszik. A mozaikszerű epizódok kis szigeteket hoznak létre a színpad terében, az összefüggésszrendszerek mélyebb ábrázolását a rendező alkotásaira jellemző szimultaneitás segíti, fokozva ezzel a befogadói *észlelés szétदारaboltságát*.²³⁹ Az előadás közben a nézők a forgószínpadon foglalnak helyet, az így felépített nézőtér sokszor meg- vagy körbefordul, így a színtér egésze sosem, csak annak egy-egy részlete látható, miközben a színészek is állandó mozgásban vannak. A forgószínpadon helyet foglaló közönség azáltal is az alkotófolyamat részévé válik, hogy a néző maga választja meg, hogy melyik színpadon zajló történésre figyel éppen. A színdarab során a forgószínpad és a rajta ülő nézők egy úrhajó érzetét keltik, a nézők feje felett levő vasszerkezet hol az úrhajó alkatrészeit, hol a kivilágított csillagos eget szimbolizálja. Az észlelés szétदारaboltsága Vidnyánszky esetében Artaud kegyetlen színházával²⁴⁰ hozható összefüggésbe annyiban, hogy az érzékek intenzív megmozgatása destabilizáló állapotot eredményez a befogadóban. A költői fogalmazásmód lehetőséget nyújt arra, hogy az alkotók a lehető legmélyebbre hatoljanak az általuk feltárni kívánt tartalom ábrázolásában, és a színház

²³⁸ Uo., 92, 97.

²³⁹ Lehmann: *Posztradamatikus színház*, 102.

²⁴⁰ A kegyetlenség színházának elemei többek között Vidnyánszky *Agón* című rendezését is uralják.

érzelmeiket kiváltó szcenikai eszközeinek mozgósításával bevonják a jelenlevőket egy emberfeletti világ vonzáskörébe.

Mivel a történetmondás linearitása felszámolódik, Sin meglátása alapján „a szűzsében így keletkező hézagokat a rendezés a metaforák, szimbólumok, jelek sűrűn szőtt, komplex referenciahálójával pótolja az értelmezés megkönnyítése céljából.”²⁴¹ A *Mesés férfiak szárnyakkal* játékterében a szereplők csillagászati eszközökkel vizsgálják az eget, mérnöki precizitással készítik elő az épülő rakétaállomást, miközben – Koltai Tamás recenziója szerint – a negyedik király marionettbábként²⁴² halad előre földöntúli átszellemültséggel. Az előadás repülésszimbóluma az űr felfedezését és az erre irányuló több évszázados kísérleteket, a földtől való elrugaszkodás vágyát fejezi ki, míg a mindenét feláldozó, betlehemi jászolhoz induló, másokért vezeklést vállaló kiskirály Krisztus előképeként értelmezhető. A Krisztus-metaphora megjelenése a liturgikus szimbólumok, utalások elterjedését, expanzióját eredményezi a színpad terében. Az előadás színpadterében előadás közben festett homokfestmények, ikonok, gyertyák, füst jelenik meg, a recitált szövegnek és az énekelt legendának köszönhetően maga a színpad egy templomtér jelölőjévé válik. A *Mesés férfiak szárnyakkal* című alkotás meghatározó alakja nem az űrbejutásért küzdő Gagarin, és nem is a legendában énekelt negyedik király, hanem az előadás záróképében a homokfestményen ábrázolt Krisztus (előképe a kiskirály), aki életével és halálával választ ad az emberiség nagy kérdéseire, törekvéseinek súlyára és értelmére. A zárókép homokfestménye körül gyűlnek össze az előadás szereplői, a szovjet társadalom tagjai a kiskirály kíséretében: „Szemét nem vette le a közepső keresztről, minél közelebb ért, annál odaadóbban nézte az Urat. Mert koronázatlan királya minden időknek és tájaknak, akinek gyermekbölcsőjéhez több mint harminc évvel azelőtt elindult... Csak egyszer nézett rá fájdalomában az Úr, és már tudott mindent mindörökre.”²⁴³ A *Halotti pompa* – a *Mesés férfiak szárnyakkal* című színdarabhoz hasonlóan – költői eszközökkel élő formanyelve különböző világszintek sűrítéséből, erőteljes metafora- és szimbólumhasználatból építkezik. A színpad többszólamúsága mellett a térbe írt metaforák polifóniája az, amely Vidnyánszky alkotásainak jelentésátvitelét felerősíti, ahogy Ricœur megfogalmazza „a metafora egy egyszerű jelentésen belül az e jelentésből hiányzó különféle kontextusoknak a két hiányzó és egymástól eltérőnek mutakozó részét tartja össze”.²⁴⁴ A metafora mint a Krisztus-ábrázolás egyik lehetséges eszköze olyan mozgást hajt végre, amely a

²⁴¹ Sin: *Vázlat a Vidnyánszky Attila-féle költői színházról*, 97.

²⁴² Koltai Tamás: *Fantaszták, Élet és Irodalom*, LIV. évf., 50. szám, 2010. december 17, 23. <https://www.es.hu/cikk/2010-12-19/koltai-tamas/fantasztak.html> (Letöltés: 2022. november 7.)

²⁴³ Idézet a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadás szövegkönyvéből.

²⁴⁴ Paul Ricœur: *Az élő metafora*, ford. Földes Györgyi, Budapest, Osiris, 2006, 123.

központi metafora segítségével felidézi, majd közel hozza a távolban történt eseményeket, és segíti az egzisztenciális metafora megszületését a nézőben, amely válaszadásra készíthető, határhelyzetbe állíthatja a résztvevőket.

A *Halotti pompa* Borbély Szilárd verseinek színpadra írása, képi megjelenítése. Története a versek tartalma határozza meg és az erőszakot átélt emberi test problematikáját járják körül. Vidnyánszky nem interpretálja az előadás alapjául szolgáló Borbély-kötetet, a szövegeket a komplex színházi előadás egyik elemeként alkalmazza. Az előadás alapjául Borbély Szilárd szüleinek tragédiája és a debreceni költő kötetei – *Halotti pompa*, *Egy gyilkosság mellékszálai*, *Míg alszik szívünk Jézuskája* – szolgálnak. A színpadképbe ábrázolt, montázsszerűen megjelenített versek szövegszerű elhangzása csak egy elem a gesztusok és mozgások, valamint az intenzív zenei háttér, a színészekből álló kórus és az intenzív hanghatások mellett. A *Halotti pompa* Borbély verseinek, versfoszlányainak jegyzőkönyvi szövegekkel dúsított térbe írása, amelyek az előadás alkotói szerint „konkrét szituációkká válnak a színpadon, miközben nagyon metaforikusak is egyben”.²⁴⁵ A színházi szöveg struktúrája az egymásba íródó jelentésrétegek felépítésére, helycseréjére, majd a jelentések szétírására épül. A Vidnyánszky által rendezett szertartásbeli tér középpontjában gyilkos aktusok, halottsiratások- és ábrázolások, testszétszabdalások történnek. A rendezés első színpadképe egy vízszintes helyzetben fekvő óriás bábu, amelyről megállapítják a halál beálltát, majd meggyújtják a fejét, szétdarabolják, szétvésik a testrészeit, miközben elindul a színpadra rendezett gyászszertartás. A színpadon felállított boncasztal metaforikus jelentéssel bíró hely, az áldozat fel- és bemutatásának tere: oltár, ahol az emberi testek megcsonkítására kerül sor. Ezt követően az idős szülők (Ráckevei Anna, Csikos Sándor) meggyilkolásával kezdődik az erőszakos halál különféle változatainak színpadképekbe rendezett bemutatása. A fiuk karácsonyi hazaérkezését váró szülőket (3. kép) a betlehemezőkből gyilkosokká változott színészek ölik meg, az idős férfi és nő arca az ablaküveghez tapad, ami az erőszakos cselekmény elkövetésének pillanatában összevérvődik. A gyilkosság által okozott lelki megbénulást erősíti az alkotásban a Borbély hangján bejátszott *VII. szekvencia*, amely a megváltás jelentést veszített fogalmának szöveges megismétlése: „Nem mozdul, hallgat, nem bocsát, / és nem támad fel már soha.”²⁴⁶ Az előadás első felének olvasata alapján a világban levő rossz uralkodása láttán az áldozatvállalás értelme megkérdőjeleződik, a bűn megváltása megkérdőjeleződik. Az előadás őrzi a gyilkosság, testben

²⁴⁵ Molnár Klára: Térbeli költészet. Debreceni Csokonai Színház: *Halotti pompa*. Vidnyánszky Attila rendezővel és Rideg Zsófia dramaturggal Molnár Klára beszélget, *A Vörös Postakocsi*, 3. évf., 2009. nyár, 9.

²⁴⁶ Borbély Szilárd: *Halotti pompa*, Pozsony, Kalligram, 2014, 36.

való létezés Borbélyra jellemző toposzait. Az elhunyt költő versei²⁴⁷ alapján életre hívott, megírt drámaszöveggel nem rendelkező előadás referenciális alappillére a halott emberi test, amely a rendezés minden mozzanatát átszőve mutatja fel magát a színpadon, meghatározva ezzel a színpadkép erővonalait. A halott tetem arcának boncmestert alakító színész általi vésése és faragása a *Halotti pompában* azoknak a műalkotássá kövült életeknek a jele, amelyek az erőszak áldozataivá váltak: „Az örökké-valóság / hideg, mint a véső, / amellyel faragták / Jézusunknak arcát.” „Annyi halál van, mint ahány / agyban lakik nyelv és szabály”.²⁴⁸ A színpadra írt alkotás különböző testtörténetek kríziseinek állít emléket, felsorakoztatva a testi létezés határtapasztalatait, amelyek párhuzamossága és egybeolvasása felülírja az egyén elporladását. Az előadás az emberiségen elkövetett minden erőszak ábrázolójává válik, a cselekmény történeti szála háttérbe vonulva olvad be a színpadon ábrázolt gyászszertartásba. A halott test sokrétű ábrázolása a színpadon sajátos jelrendszer működtetésén keresztül határozza meg az előadás legintenzívebb mozgásának irányát, amely a tetem térbeli nyomon követésével is felismerhető. A boncasztal centrális térelemén fekvő élettelen alak hosszas és naturális bonctani elemzése közben bizonyossá válik a halál beállta, majd megkezdődik a fej hegesztése és felnyitása, majd a testről lemetszett kézzel és lábbal való hadakozás. A halott testet jelölő bábu ideiglenes elhagyása a színpadról csak felerősíti annak a körforgásnak az uralmát a hátrahagyott színpadtér jelrendszerében, amelyben minden szituáció az élet kioltására irányul. A színpad hátsó szegletében ismét előbukkanó, megcsönkített bábu kivetett csecsemőre, embrióra emlékeztet, az előadás második felében pedig felfeszített testként tölti be irányító szerepét. Vagyis a traumatizált vagy halott emberi test (mint Krisztus-metaphora) extenziója jelenetről jelenetre járja át az előadást.

A metaforát a metaforikus állításban szereplő fogalmak feszültsége teremti meg,²⁴⁹ amely a *Halotti pompa* esetében az erőszakos cselekedetek – bántalmazás, molesztálás, a test szétszabdálása, gázkamrába küldése – és azok Krisztus halálával történő párhuzamba állítása. Az ember és Krisztus testi történetének hasonlósága teremti meg az előadás központi metaforáját: minden szenvedő, fizikai, lelki traumát átélt test Krisztus testével azonosítható. A *költői színház* poézise az előadások eseményjellegében ragadható meg leginkább, amelyet a központi metafora működése indít el. L. Varga Péter elgondolása szerint a költészet „a távol levő közelbe hozása azáltal, hogy a nyom matériájában a

²⁴⁷ Az előadás Borbély Szilárd *Halotti pompa* című verseskötetét, *Míg alszik szívünk Jézuskája* betlehemes misztériumjátékát és az *Egy bűntény mellékszálai* című, részben dokumentarista írását veszi alapul.

²⁴⁸ Borbély: *Halotti pompa*, 25.

²⁴⁹ Ricœur: *Az élő metafora*, 124.

távollevő alakot, vagy még inkább szót ölt – a szó beteljesíti a távollevő istenit, egyúttal nyom alakjában hagyja és hagyományozza az emberre.”²⁵⁰ A *Halotti pompában* keresztény és haszid hagyományok szimultán megjelenítése a *már volt itt* és a *még nem jött el* oppozíciópárral tartja fenn a Krisztus-hiányról való beszédet, a *mise en scène* ritmusa éppúgy teret enged a távollét üres diszharmóniájának, mint a várakozás egyensúlyának. A színielőadás jelrendszere olyan nyomokra épül, amelyek a különböző testek által jelölt egyetlen, jelen nem levő halottól, Krisztustól származnak. A vagonban utazó zsidók háta mögötti kereszt a színpadon felvillantja azt az olvasatot, hogy a világban megtörtént rossz csak a megváltottság tudatában dolgozható fel. Bár a jelölt maga nincs jelen a színpadon, helyét átveszik a különböző testtörténetek, metamorfózisok és csonkítások, utalva ezzel arra, hogy minden halálban az ő halála ismétlődik újra – Borbélyt idézve: „Az Újszülöttnak vére foly’ / minden nap patakokba”.²⁵¹ A halott, agresszált emberi testek hangsúlyossá válása egyrészt úgy utal Krisztus hiányára, hogy az emberiség megengedhetővé teszi magát az erőszakot, másrészt magát Krisztust az előadás nem jeleníti meg a színpadon, csak utal rá.

A holttestekkel való szembesülés kísérője az előadás során – ahogy Borbély műveiben is – az agresszióval való kiszolgáltatottság. Az erőszakból erőszakba hajló jelenetek sora fokozódó feszültséget generál, a test rongálódásának lehetséges útjai egyre nyomasztóbb atmoszférát teremtenek. Az összetört Mária-szobor, a tárgyalások alkalmával megerőszkolt titkárnő, a gyilkos-betlehemezők artikulálatlan, vad mozgása, a (részben élő) zene²⁵² és a fények dinamikája az amorális környezet fékezhetetlenségét sejtetik. A *Halotti pompában* az emberi létezés a színészi testek által megformált alakok számára kizárólag az agresszió mentén értelmezhető. A testeken ejtett sebek az emberi élet értéktelenségének és az emberi test tárgyiasíthatóságának üzenetét hordozza. Az előadás e perspektívából megközelített olvasata az agresszió által determinált létezés körképe vagy az erőszakkal való szembesülés feldolgozásának egyik lehetséges változata.

Az előadás Borbély Szilárd verseinek, versfoszlányainak jegyzőkönyvi szövegekkel dúsított térbe írása, amelyek az alkotók szerint „konkrét situációkká válnak a színpadon, miközben nagyon metaforikusak is egyben”.²⁵³ A színpadi tér elrendezése barázdált, a három meghatározó tér – a fiukat váró, karácsonyi meghittségben várakozó idős házaspár otthona, a gyilkosok és betlehemezők

²⁵⁰ L. Varga Péter: Hívás, megnyilatkozás, visszatérés. A költői szó „igazságának” kérdéséhez – a hermeneutikai változat, in Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Lénárt Tamás (szerk.): *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, Budapest, Ráció, 2017, 255.

²⁵¹ Borbély: *Halotti pompa*, 71.

²⁵² Az előadás zeneiségében Pál István részvétele meghatározó.

²⁵³ Molnár Klára: *Térbeli költészet*, 9.

helye, a halott test boncasztala – egymás mögött helyezkedik el, mígnem a békét és nyugalmat árasztó szobabelsőbe is lassan bekúszik a külvilági erőszak, és felszámolja azt. A fizikai agresszió színpadterében az ok-okozati összefüggések szétbomlanak, a traumatikus emlékek kitágulnak, és számos változatban rajzolódhatnak színpadra. A kaszákkal, kezekkel, lábakkal verekedő emberek, a megölt, megerőszakolt, szétvert testek a térben szétíródó erőszak megjelenítői, a hús és bőr által meghatározott determinált létezés kiszolgáltatottjai. A barázdált, varratokkal és sebekkel megjelölt emberi test rávetül az előadás szintén barázdákra osztott terére. Az agresszió különböző helyszínei a színpadon egymástól elhatároltak, csak néha csúsznak egymásba. Míg a halott test megmunkálása többnyire a háttérben zajlik, a különféle, előadásba épített szertartások (temetés vagy betlehemezés) a tér közepén foglalnak helyet, maga a gyilkosság pedig a játéktér legelején látható. A Borbély-versekre épülő textus, a feldarabolt tér és cselekmény, a színpadképekbe átültetett szonettek a széttépettség érzetét sugallják, az előadás egyetlen linearitását a szövegbe épülő dokumentumszövegek képezik. A *Halotti pompa* atmoszférája a másik ember testét saját célokra használó erőszak radikalitását hordozza, amely a gyilkossági jelentben véres arcokkal beszenyezett ablaküveg színpadképénél éri el megrajzolható tetőpontját, a holokauszálódzatokkal zakatoló vonat már az erőszak irrealitásának ábrázolhatatlan mozgatórugóit sugallja.

Az auschwitz-i esemény botránya után az evangéliumi üzenet súlytalanná válásának gondolata a Borbély-életmű egyik meghatározó kérdésfeltevése. Bár a kiszolgáltatottság elleni tehetetlenség és az élet értelmetlenségének sugallata – mint meghatározó léttapasztalatok – végigkísérik az előadást, a zárójelenet várakozásának fényében minden szituáció egy távollevő, máshol levő jelenlét nyomait hordozzák. Budai Katalin írása szerint „A halál-kaszás kézenfekvő megfeleltetése, a gyilkosságot elkövető kaszás legények betonhoz súrlódó pengéjének hangja az előadás központi pillanata, tulajdonképpen olyan, mintha ezért a félelmetes mozgássorért jött volna létre.”²⁵⁴ Úgy gondolom, a *Halotti pompa* központi jelenete nem a szülők meggyilkolása, hanem a megváltásra való utalás, a színpadkép és az Auschwitz felé vonatkozó zsidók háttérében megjelenő kereszt, amelyet a központi metafora kiterjedése alapozott meg. A metafora működésében rejlő áttétel – minden erőszakot elszenvedett emberi test a halott Krisztus testével azonosítható – hatására a színpadon megjelenő szereplők Krisztus

²⁵⁴ Budai Katalin: Ama nap – nyári szekvenciák, *Critikai Lapok*, 18. évf., 2009/11, 10–11. https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37763&catid=23 (Letöltés: 2022. április 11.)

képmásaiként mutatják fel önnön fogsághelyzetük megváltáshoz kötött feloldását. Az előadás központi metaforája az expanzió által a befogadó testi terébe is áthelyeződhet, a néző önmagában is felismerheti a krisztusi sorssal való hasonlóságot. Amennyiben a néző a katarzis állapotába jut, úgy átéli az extázist, a frye-i értelemben vett egzisztenciális metafora jelen idejét. Az egzisztenciális (más szóval eksztatikus) metafora befogadó jelen idejű cselekvésében, jelentésképzésében és az előadás kontextusában kel életre. Vagyis a befogadás aktusában válik cselekvővé, a szubjektumból jön létre, és formálhatja annak jelentésképzését, nyelvhasználatát, ezeken keresztül pedig az identitását. Az egzisztenciális metafora az új jelentések megszületésének tere és ideje, olyan egyszeri és megismételhetetlen tapasztalat, amely éppen zajlik, végkifejlete története idején pedig még ismeretlen, hiszen még nem jelöl semmit. Kovács Árpád megfogalmazásában „azt a nyelvi lacunát tölti ki, amely azért lép fel, mert vonatkozási tárgya nincs adva, ugyanis a dolog, melyre irányul, a megnyilatkozás pillanatában éppen a keletkezés, illetve megjelenés fázisában van.”²⁵⁵

Lehmann meglátása szerint „a dramatikus színház a testet definiáló folyamatot a szerepbe fagyasztja, addig a posztdramatikus színház célja a test, illetve a test pusztulásának nyilvános bemutatása egyetlen aktusban, amely nem engedi meg a művészet és a valóság biztos szétválasztását.”²⁵⁶ A posztdramatikus jelzővel ellátható színművek eszerint a résztvevők intenzív jelenlétét az esztétikai határok és a valóság határainak elmosásával erősítik. Vidnyánszky *Halotti pompájában* az egyén halálát és a Krisztus-halált az a komplex jelfolyamat teszi hasonlónvá, amely során a Krisztus-metafora a színpad teréből a befogadó testi terében nyerheti el teljességét. Borbély megfogalmazásában „Krisztus alakja a felvilágosodás idején kikerült a mindennapi kultusból, de ez a roppant erő, mint a személyiség mélyszerkezetét strukturáló forrás itt maradt, és mint jelentésteremtő emlék hat.”²⁵⁷ Meglátásom szerint az előadáson részt vevők teste olyan felület, amelyen keresztül a transzcendens utat törhet a végtelenből, és véges formát ölthet. Borbély egyik verssorát idézve: „Mikor az Úr testet öltött, / a Végtelen véget ért.”²⁵⁸ A testet öltött Istent a *Halotti pompa*ban az Oleg Zsukovszkij által eltáncolt karakter jeleníti meg, aki boncasztalon fekvő halott testből való

²⁵⁵ Kovács Árpád: Metafora és identitás, in Sára Tóth – Tibor Fabinyi – János Kenyeres – Péter Pásztor (eds.): *Northrop Frye 100. A Danubian Perspective*, Budapest, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, 2014, 40.

²⁵⁶ Lehmann: *Posztdramatikus színház*, 200.

²⁵⁷ Jánosy Lajos: Borbély Szilárd: A líra inkább önmagunkat, a próza inkább a másikat mutatja fel, *Litera*, 2009. június 11. <http://www.litera.hu/hirek/a-lira-inkabb-onmagunkat-a-proza-inkabb-a-masikat-mutatja-fel> (Letöltés: 2021. augusztus 5.)

²⁵⁸ Borbély: *Halotti pompa*, 54.

kiválása után az anya-Mária (Ráckevei Anna) karjában agonizál, majd feláll egy székre, és felakasztja magát. A Krisztus életét végigtáncoló koreográfus által reprezentált történet egyik lehetséges olvasata az értelmetlen létezés vagy a világ borzalmaival szemben tehetetlen és gyengeségében öngyilkos Isten, a megváltás valóságos lehetőségének kétségbe vonása. Zsukovszkij egyetlen egyszer szólal meg (oroszul) az előadás során, emelkedett mozgása, némasága, idegennek tűnő nyelvhasználata Krisztus földöntúli alakját jelöli. Öngyilkosság-motívuma utalhat továbbá arra is, hogy Krisztus is önként, szabadon adta oda az életét a kereszten.²⁵⁹ S bár az akasztottság több helyen visszatér a *mise en scène* meghatározó elemeként, az előadás erre vonatkozó mozzanatai az önmagát tudatosan feláldozó Messiás jelölőivé válnak. Az előadás második felében a színpadi tér háttérleme a felfüggesztett kereszt, amely mellé felfeszül a boncasztalról leemelt, megcsönkített tetem is. Turbuly Lilla kritikája alapján az előadás központi mozzanata a kaszás legények által elkövetett gyilkosság, amely hitelesíti az előzményt és a megváltatlan befejezetlenséget, valamint az ismétlődő halálba menést.²⁶⁰ Meglátásom szerint azonban az előadás középpontjának a rendezés második szakasza, a vonaton Auschwitz felé tartó zsidók megjelenítése és az általuk megfogalmazott Messiás-várás tekinthető.

VISKY ANDRÁS POÉTIKUS SZÍNHÁZÁNAK METAFORIKÁJA (Júlia)

Visky legismertebb drámáját, a *Júliát* elsőként Tompa Gábor vitte színre.²⁶¹ A dramatikus szöveg klasszikus fogsághelyzetet ír le: az édesapa börtönbezárása után néhány évvel az édesanyját hét gyermekével együtt a Duna-delta szovjet mintára felépített lágerébe telepítik. A szabadvers formájában megírt monodrámában Júlia egyrészt felidézi a férjével együtt töltött éveket, majd Isten szemére veti azt a sorsot, amelyet családjukra mért. Radnóti Zsuzsa tanulmánya szerint: „Itt még a klasszikus fogságállapot idéződik fel: a feladás és a továbbélés anyai kötelessége között vívódó asszony, akinek láthatatlan színpadi vitapartnere a

²⁵⁹ „Azért szeret engem az Atya, mert odaadom az életemet, hogy ismét visszavegyem azt. Senki sem veszi el azt tőlem: én adom oda magamtól. Hatalmam van odaadni, és hatalmam van újra visszavenni.” Jn 10, 17–18

²⁶⁰ Turbuly Lilla: „Jelképek erdején át”. Borbély Szilárd: Halotti pompa – Csokonai Színház, Debrecen, *Critikai Lapok*, 2009/11, 11–12. https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37767&catid=23 (Letöltés: 2022. április 11.)

²⁶¹ Visky András: *Júlia*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Thália Színház. A bemutató dátuma: 2002. november 8. Főszereplő: Szilágyi Enikő. Rendező: Tompa Gábor.

megszólított és hallgató Istent, akitől folyamatosan számonkéri nyomorúságukat.²⁶² Tompa rendezését a barakkokra jellemző térbeli üresség jellemzi. Júlia rabruhában ül a színpadon, hátát a vakolatlan téglafalnak támasztja, lábai alatt a földön por, homok. (6. kép) A fogságba vetett emberi test elhagyatottságát és magányát ez az eszköztelenség méginkább felnagyítja, az előadásban a színészi játék és az elhangzó szöveg válik hangsúlyossá. A színésznő játékában a megtörtenség, a mindent otthagyni akarás, az éhség, gyengeség és betegség egyaránt érződik, indulatokat és némi lelkesedést csak Isten számonkérése, illetve a férj iránt érzett szerelem fejez ki.

Visky olyan művek megírására törekszik, amelyek olvasása és színpadra rendezése során a befogadó (az egyetemessé tágitott fogsághelyzetet továbbgondolva) a maga fogság-szabadság állapotát is mérlegre teheti. Színházi világában sokféle fogságtapasztalat válik univerzálissá, az előadások jelentéshálóját a szabadságvesztésre, a fogvatartott létezésre, élet és halál határvonalának megtapasztalására épül. A börtön-szabadítás metafora minden színdarabban jelen van: a *Tanítványok* apostolai a Golgotán történő események után elmenekülnek és bezárkóznak, csak hozzájuk nagy fényességgel érkező Krisztus tudja őket megszabadítani. A *Visszaszületés* férfit a saját írógépe mögé zárja önmagát, amely később – a megváltásra utalva – átvérződik. A *szökés*²⁶³ szereplői egy várbörtönben tervezik menekülésüket, ami – egy váratlan csoda folytán – sikerül is nekik. Caravaggiót a halott testek közelsége tartja fogva egészen haláláig, amikor már vakon találkozik a fénnel, a mindent átlátás és átvilágítás pillanatával. A bezártság szimbólumaiként a rendezések szinte kivétel nélkül szűk térben születnek, Tompa a *Tanítványokban* kereszt alakú színpadot használ, és szögesdróthálós veszi körül a közönséget, a *szökésben* az egyik rab hosszú kötéllel fogva tartva jelenik meg a színpadon, a *Visszaszületés* Névtelen Férfi szereplője szinte a megölt barakk-eseményekbe helyezi, zárja be magát újra. A Visky-drámák rendezői folyamatosan tágitják az átélt lágerélményeket, és hozzák párhuzamba azokat a társadalomban vagy az egyénben létrejövő, valamint a Szentírásban ábrázolt fogságállapotokkal. Horváth Imre állítása szerint a Visky-versek jelentős része ma élő emberek konfliktushelyzeteit állítja a Biblia különféle szituációiba. A „tudatosan archaizáló poétikai hang mintha újra és újra azt üzenné: a személyes sors legmélyebb drámáinak, az egyedinek tartott események fordulatainak nagy

²⁶² Radnóti Zsuzsa: *A történelem színháza Közép-Európában*, 155.

²⁶³ Radnóti Zsuzsa: *A szökés, Játék a Szerelemmel, a Szabadsággal és a Történelemmel*, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulat, Marosvásárhely. A bemutató dátuma: 2005. december 10. Színészek: Berekméri Katus, B. Fülöp Erzsébet, Bogdán Zsolt, Erdei Gábor, László Csaba. Rendező: Patkó Éva. Dramaturg: Láng Zsolt.

metaforáit már régen rögzítették.”²⁶⁴ A drámáiban rejlő központosítás nélküli, sokszor egyetlen személyben zajló monológ általában a Szentírás legalapvetőbb kérdéseit feszegeti, mintha maga a szent szöveg készítené válaszára a műalkotás jelen idejét megélő szubjektumot. A tanítványok próbálják megtalálni életük értelmét Krisztus halála után, sorra veszik, újrátjátszzák az Újszövetség jelentős eseményeit. A *Visszaszületés* imájának vége életfelajánlással zárul, az alkoholistá Éva meglátja a feltámadt gyermeket, Júlia állandó belső dialógusa Istennel és távol levő férjével végül átsegíti őt a halálra, és új életet kezdhet. Felemlíti Jób történetét, kérdőre vonja Istent, miközben tudja, hogy élete és gyermekei élete számontartott életek, nemcsak a diktatúrában, hanem egy magasabb rendű dimenzióban is. A színpadra rendezett Visky-drámának számos Szentíráshoz való utalása van, olyan részvételre készítetik a nézőt, hogy ő maga is megjelölje a helyét, egyéni életét a transzcendens dimenzióban vagy a megváltottság állapotában. Az előadások poétikus nyelve az istentisztelet üzenetéről, annak egyéni életre való alkalmazásáról szóló kommunikáció, amelynek elsődleges célja az, hogy a befogadónak is lehetőséget teremtsen az elragadott állapot, egy eddig esetleg nem tapasztalt transzcendens dimenzió átélésére, ahol felszabadulhatnak az addig általa használt nyelvi tapasztalatok alól. A fogság-szabadság metaforák felismerésén keresztül a befogadó eljuthat egyéni korlátainak felajánlásáig, esetleg a krisztusi megváltástörténetbe helyezésükig. Amikor a nézők szembesülnek a tanítványok félelmeivel, bizonytalanságaival, Caravaggio szinte depresszív lelkivilágával vagy a lágert megjárt férfi szorongásaival, lelki blokkjaival, nemcsak önmagukra ismerhetnek, de követhetik is a színpadra állított szereplők életfelajánlásait is az őket meghaladó transzcendenciának.

A *Júlia* introitusa az anya belső megtapasztalása, a Halál angyalával való találkozás. A hétgyermekes édesanya azt kéri tőle, hogy ragadja őt magával, mert – elképzelése szerint – a szabadulásának csupán egy lehetséges módja van: a halál. „Vegyél magadhoz / Elég volt / Az a puha hűvösség, arra vágyom / És mindent rád hagyok érted? / Mindent / a gyermekeimet a férjemet / a fényképeket a leveleket.”²⁶⁵ Júlia úgy érzi, Isten kilépett családjának életéből, a klinikai halál pillanataiban visszagondol élete megrázó eseményeire, a lelke egy része már a túlvilág adta szabadsággal, másik része a hátrahagyandó családdal van elfoglalva. A szöveg egyik leghangsúlyosabb bibliai utalása Jób sorsának felidézése, aki tizen-nég gyermekét veszítette el. A Visky-gyerekek édesanyja azonban képtelennek

²⁶⁴ Horváth Imre: „... aranyhegyű toll a ládába zárva”. Visky András: Gyáva embert szeretsz, *Műhely*, 32. évf., 2009/4, 69.

²⁶⁵ Visky: *Júlia*, 6.

érzi magát arra, hogy átélje családjá pusztulását, nem akar azonosulni Jób sorsával, és nem akarja végignézni gyermekei halálát: „Úgy döntöttem kifogok rajtad / rád hagyom őket / Mind a hetet / Én nem vagyok egy Jób / Nem akarom túlélni őket / Egyiket sem / Átadom magam Halál-asszonynak / Kifogok rajtad erre gondoltam / Hátat fordítok neked és belevetem magam a halálba”.²⁶⁶ Az előadásban nincs hagyományos értelemben vett konfliktus, Júlia Istennel hasonlott meg, és nem tudja elfogadni, hogy Isten – látszólag – kivonta magát az életükből. A dráma sajátossága, hogy Júlia Istennel való kapcsolatát épp olyan szerelemként éli meg, mint a férjével valót, épp ezért meri őt vádolni és számonkérni. Őszintesége és bátorsága a Teremtő iránt érzett szerelméből fakad. Annak ellenére, hogy Visky nem rendező, az általa képviselt színházeszmény jellemzői tanulmányaiból, valamint drámáiból kiolvashatóak. Színházi világa csak az író költői életművén keresztül értelmezhető, színpadra szánt szövegeinek jelentős részét szabadversekből álló monológok vagy ritmikus formában írt dialógusok alkotják. A kolozsvári alkotó a hagyományos drámaszövegek mellett verses drámákat, drámai költeményeket ír, drámáinak egy-egy szelete önálló versként is megjelent. Az író családregénye szabadversformában írt alkotás, ami szintén arra utal, hogy Visky, bár több műfajban alkot, meglátásom szerint a költészethez kötődik leginkább. A Jelenkor irodalmi és művészeti folyóirat *Visky András versei* címmel közli a regényrészleteket:

egy bibliára emlékeztem, tele tintaceruzás / bejegyzésekkel és összefényképezett / testvérekkel a zsoltárok között, hűséges jószág, / alvadt vér színű bőrkötés, német szavak gót / betűkkel, elvetélt családfakezdemények, / az ágakon, a levelek helyén, kapitális betűk²⁶⁷

A *Visszaszületés*²⁶⁸ Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című művének színpadra írt és egyéni fogságélményekkel dúított változata, amelyben a Névtelen Férfi többnyire versben beszél, a dráma szövege csak akkor válik prózai dialógussá, amikor a férfi a környezetében levő emberekkel vált néhány szót. A *Pornó* című, Visky által írt és rendezett előadásban csak a hatósági jelentések szólalnak meg prózai formában, az elvetélés előtt álló nő monológjai

²⁶⁶ Uo., 59.

²⁶⁷ Visky András: Fényinstallációk Hervay-mondatokra, *Jelenkor*, 65. évf., 2022. március, 290.

²⁶⁸ Visky: *Visszaszületés*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár. A bemutató dátuma: 2009. szeptember 30. Színészek: György Jakab Enikő, Kató Emőke, Sigmond Rita, Bodolai Balázs, Bogdán Zsolt, Buzási András, Dimény Áron, Orbán Attila, Sinkó Ferenc, Viola Gábor. Rendező: Tompa Gábor. Dramaturg: Visky András.

szabadverses formában szólalnak meg. A *Tanítványok*²⁶⁹ című darab prédikációi is közelebb állnak a verses megszólaláshoz, mint a hagyományos prédikációk narratív szövegéhez. A *Caravaggio terminal* című dráma festője halála pillanatában rádöbben arra, hogy festményei tulajdonképpen nem is annyira fontosak, mint amennyire azt élete során gondolta róluk. Felsorolja elveszett festményei lajstromát, így engedi el az őt megkötő tárgyakat, embereket és eseményeket. A darab elveszett képeket felsoroló monológja *Caravaggio elkészíti az eltűnt képek leltárát* címen is megjelent: „Egy feltámadt Krisztus, az országúton csatangol, egyedül, szomorúan; / egy csont-és-bőr kutya vagy más kóbor állat, tébolyodott herceg, / felismerhetetlen. Elveszett. Egyetlen feltámadás, amit festettem. / Elveszett, tudhattam volna.”²⁷⁰ A *Visszaszületés* egy-egy részlete pedig *A fogadás és Több gondom volt magával a testtel* címmel jelent meg a szerző *Nevezd csak szeretetnek* című verseskötetében: „Meg kell nyernünk a fogadást fiaim / ki kell szabadítanunk a Világ Urát / a reá hulló sötétségből / életben kell tartanunk őt.”²⁷¹

A *Júlia* című monodráma szövege versben megírt imádság, átszöve szentírási idézetekkel és történetekkel. A Biblia idősíkjai a meghurcolt család történetével keverednek, a – cselekmény nélküli – darab nem követ szigorú időrendet: a színpadon zajló események Júlia klinikai halálának pillanatát nagyítják fel. Azt a pillanatot, amikor a kitelepített feleség már nem tudja tovább elviselni a férje – Tompa rendezésében a bebörtönzött édesapára egy székre helyezett férfizakó utal – és Isten hiányát. Júlia imája a Szentírás különféle passzusaihoz kötődő asszociációkkal és visszaemlékezésekkel van tele, nem követ szigorú időrendet. Nánay István szavaival: „Az asszociációs drámaszerkesztés jóvoltából Júlia elbeszélésében hol a pokróccal letakart szalmakupac, azaz a rablét jelene, hol a lánykorának, férje letartóztatásának, a lágerbe érkezésének vagy a »békésnek« mondható családi életüknek a múltja jelenik meg.”²⁷² Visky poétikus színházeszményének egyik meghatározó vonása az elnyújtott színpadképek és az álomszerűnek ható állapotok meglevenítése. Mindezek következménye a megrendezett előadásokban az időnkívliség, az egyetemessé tágított fogsághelyzetek

²⁶⁹ Visky: *Tanítványok*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár. 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.

²⁷⁰ Visky: *Caravaggio elkészíti az eltűnt képek leltárát*, in uő: *Nevezd csak szeretetnek*, Budapest, Jelenkor, 2017, 121–124.

²⁷¹ Uo., 97–103, 114–118.

²⁷² Nánay István: Pokoli groteszk a hitről, *Jelenkor*, 46. évf., 2003/6, 676.

színpadi ábrázolása. Meglátásom szerint a Visky által írt drámák jelenetsorrendje változtatható, teljesen mindegy, hogy az előadások egyes epizódjai milyen sorrendben követik egymást. Az időbeliség egyetemessége miatt a jelenetek a színpadon is felcserélhetőek egymással. A *Caravaggio terminalban* tetten érhető montázshasználat Woodruff rendezésében a színpadképek egymás utáni váltakoztatásában is megjelenik. A dráma szövege szerint Caravaggio élete utolsó perceiben felidézi a vele történt legmeghatározóbb eseményeket, az amerikai rendező által létrehozott színpadképek – a festő feleleveníti édesapja halálát, találkozik az egyházi hierarchia legnagyobb méltóságaival, a megvakítás, majd a halál – sorrendje felcserélhető, az előadás által mozgósított jelentésháló így sem változik. A *Caravaggio terminal* egyetlen pillanat kitágítására és fenntartására – a festő halálának pillanatára – koncentrál, a színpadképek a főszeplő hangulatát és lelkiállapotát ábrázolják, emiatt nem szükséges az események egymást követő linearitásának fenntartása. A néző felszabadul az izgatott várakozás alól, és időt nyer, hogy átélje az előadás hangulatait, valamint a benne zajló folyamatokat. Visky a *Caravaggio terminal* és *A test történetei* előszavában említi a dramaturgia nyitottságát, az előbbiben a jelenetek, az utóbbiban a több egymást követő előadás sorrendjének felcserélhetőségére utalva. *A test történetei* négy különböző emberi sorsot feldolgozó darabfűzér, chicagói bemutatója során az előadás négy különböző kombinációja került színpadra, attól függően, hogy az adott napon milyen sorrendben játszották el a különböző női élettörténeteket. A darabok kötött sorrendjének elvetése kötetlenebb teret biztosított az előadások formálhatóságának, valamint a befogadás feltételeinek. A nem lineáris történetmondással, az emlékezés képszerűségével és a szentírási utalások (színházi) szövegbe integrálásával (az előadások rendezői és) Visky a történelmi időn kívülre helyezi a fogság különféle változatait. Mivel a színházi textus viszonyítási pontja a Biblia, a krisztusi események fényében a *Tanítványok*, az *Alkoholisták* vagy a *Visszaszületés* jelentésmezeje kitágul, a bennük ábrázolt fogság-, majd szabadsághelyzet egyetemessé válik.

A *Júlia* című dráma és a belőle született rendezés központi metaforája Krisztus, jelölőnek a halált választó anya, jelöltnek pedig a feltámadott emberi test, az anya visszatérése tekinthető. Júlia *angina pectoris* következtében átmegy a halálélményen, nem tiltakozik a halál ellen, mert nem akarja végignézni a családja szenvedését, hiszen tudja, hogy ő maga teljesen tehetetlen, nem tudja megvédeni sem a férjét, sem a gyermekeit. A halálból végül a gyermekei hozzák vissza az életbe, akik utánamennek a hullaházba, tejet és mézet csepegtetnek a szájába. Tompa rendezésében Szilágyi Enikő szinte az egész előadás alatt csukott szemmel gubbaszt a színpadon, de a halála után, amikor újra életet nyer, feláll

és járni kezd: „Járok / Járok / Járok / Uram / Szerelmem.”²⁷³ A teljesen kilátástalan helyzetben élő anya elnyeri a belső szabadságot, megerősödik, és visszatér az életbe, megtalálja a belső szabadságot. Az előadás metaforikus jelentései egy kiszolgáltatott nő történetévé állnak össze, a nő története pedig a bibliai történet részévé válik. A *Júlia* nemcsak a Szentírás jóbi történetének újraírása, hanem egyfajta példázat arról, hogyan és miként érhető el a belső szabadság és az önazonosság a diktatúra által okozott megpróbáltatások ellenére. Példázat arról, hogy ami megtörtént a választott néppel az egyiptomi fogság után, vagy Krisztussal húsvétvasárnap, vagy Visky Júliával néhány évtizeddel ezelőtt, nem ért véget: a fogságból való szabadulások sora ma is lehetséges. Az előadás abban segítheti a befogadót, hogy ő is elérhesse a maga belső szabadságát, amely alapja, hogy a kinyilatkoztatást önmaga identitásának részeként éli át. Visky *Mire való a színház?* című tanulmánykötetében az általa poétikusnak vélt színház jellemzőiként az idő egyetemes időként való értelmezését, a személyes és mellékesnek tűnő történet univerzális tapasztalatként való felfogását, a „petit récit” és a „grand récit” közötti viszony megváltoztatását, a színpadon beszélt nyelv zenei hangzásának felfokozását és a néző intenzív testi tapasztalatát jelöli meg.²⁷⁴ A „petit récit” és a „grand récit” viszony értelmezésében azt jelenti, hogy a drámaszövegekben megjelenített egyének, az előadás szereplői, valamint a jelenlevő nézők személyes élettörténete egy transzcendens dimenzió idejébe és terébe helyeződhet. A *poétikus színház* meghatározása – Pilinszky *evangéliumi esztétikája* felől olvasva – a transzcendens jelenlét költői megfogalmazása, amely az egyén élettörténetét az előadás performatív erejével a krisztusi eseményre vezeti vissza, felülírva minden ettől eltérő jelentésrendszert. Visky drámáinak színpadi megvalósítása – véleményem szerint – nemcsak a verses drámaszövegek miatt nevezhető poétikusnak, hanem a színpadra rendezett előadások költészetre és liturgikus struktúrára épülő kompozíciója miatt is, amelynek alapját szintén a térbe írt központi metaforák működése, valamint a nézőkben megvalósulható egzisztenciális metafora teremtheti meg. A metaforaműködést Visky nem említi a *poétikus színház* sajátosságaként, meglátásom alapján pedig épp ez a kolozsvári alkotó által körülírt színház költőiségének centruma, és ez teremti meg a befogadó testében is az intenzív tapasztalatot.

Visky *poétikus színházában* a színpadi nyelv egészét átható trópus és különböző megnyilatkozásai mozgatják az előadások kompozícióját. A *Júlia*, a *Caravaggio terminal*, *A test történetei* és a *Pornó* által középpontba helyezett

²⁷³ Visky: *Júlia*, 98.

²⁷⁴ Visky: *Mire való a színház?*, 62.

test – a színpadra rendezett előadások központi metaforája – Krisztus testének (*corpus Christi*) jelölője, a *Tanítványok*, a *Visszaszületés* vagy az *Alkoholisták* című előadások jelöltje pedig az új élet, új élet a belső szabadságban vagy a fel-támadt Krisztusban. Míg Vidnyánszky színházára többnyire a jelek tobzódása jellemző, a színpadra állított Visky-darabok rendezői inkább a jelek redukciójára törekszenek annak érdekében, hogy a nézői aktivitást motiválják. Visky színházi világa az emberi testet érintő problémakörökkel, a bezártság léthelyzetével foglalkozik, a befogadó érzékeire való hatást a színész testének intenzív jelen idejének hangsúlyozásával éri el. A Visky-darabok rendezői minimális díszlet-használattal, szűk terek használatával fokozzák az emberi testre való koncentráció lehetőségét. Ezek hatására a színház Visky megfogalmazásával élve olyan közösségi eseménnyé válhat, „amelyben mindannyian, nézők és színészek, hasonló intenzitással veszünk részt, mint egy húsvéti szertartáson, és ugyanúgy mint ott, végül szembejön velünk az, akit megöltünk.”²⁷⁵ A metafora átfordul a transzcendens jelölésébe, és performatív aktust hajt végre, egymástól elkülön-böző létsíkokat opponál, így közreműködik abban, hogy a *poétikus színház* való-ságos eseménnyé váljon. Bár L. Varga a költészetről értekezik, meglátásai párhuzamba állíthatók a *poétikus színházzal* is, hiszen – ahogy Fischer-Lichte elméletének centrumában is – az eseménnyé válás áll költészetről szóló tanul-mánya középpontjában: „a cselekvésben, azaz éppen a szó *esemény*jellegében ragadható meg, pontosabban a valamit-mondás a szó önbeteljesítő, önmegnyi-latkozó erejében teszi lehetővé, hogy valamit valamiként értsünk.”²⁷⁶

A nyelvtelenség állapota, a jelentésektől kiürült nyelv a Visky-drámák szintén visszatérő motívuma: a nyelv kiürítése, lebontása, majd a jelentések újrafogalmazása, de- és rekonstrukciós ereje több szereplőt is kísér. Caravaggio Istent kereső kísérleteinek következménye is a nyelven kívüli létezés és alkotás megta-pasztalása: „Festeni már tudok, mindig is tudtam, nem-festeni még nem.”²⁷⁷ Ugyanerre a felismerésre jut a *Tanítványok* Bertalanja (Orbán Attila) is, aki a némaság ajándékát kéri a Mestertől. Amikor Visky szereplői felismerik a nyelvtelenség, a teremteni nem tudás állapotát, és ezáltal a személyiség megszűntetésének megkerülhetetlenségét, nyitottá válnak a bennük megszületendő, az eddigiektől eltérő jelentések befogadására. Ahhoz, hogy a résztvevők nyitottak lehessenek a Másikkal való találkozásra, el kell jutniuk az önkiürítés álla-potába. „Némíts meg”²⁷⁸ – kéri a Mestert Bertalan apostol a *Tanítványok* című Visky-műben azért, hogy teljes személyiségével nyitott lehessen az isteni üzenet

²⁷⁵ Visky: *A kudarc*, 37.

²⁷⁶ L. Varga: *Hívás, megnyilatkozás, visszatérés*, 252.

²⁷⁷ Visky: Caravaggio terminal, *Alföld*, 66. évf., 2015/12, 8.

²⁷⁸ Visky: *A szökés*, Kolozsvár, Koinónia, 2006, 87.

befogadására. Bertalan némaság iránti vágya egyrészt a megtapasztalt igazság kimondhatatlanságára utal, valamint a jelentések hiányára, a jelentésnélküliségre. Arra, ti., hogy a nyelv már nem a kommunikáció, hanem a túlélés eszköze, valódi mélysége a szavak áradatában nem tud megnyilatkozni. A nyelv által az embernek sejtése lehet egy természetfeletti valóság létezéséről, de ennek megfogalmazása még a művészi nyelvhasználatban is a kimondás nehézségeibe ütközik. Mivel az egzisztenciális metafora határállapothoz köthető belső cselekvésként értelmezhető, a megfogalmazhatatlanság nehézségeibe ütközik. Visky drámaszövegei – talán épp az Istennel dialógust folytató szereplők miatt – sokszor imába hajló vallomások, a szereplők ilyenén megszólalásainak címzettje elsősorban Isten. Az írott szöveg által meghatározott imaforma a mondathalmazozás és a csönd váltakozására, a gondolatritmusok kényszeres ismétlésére épül, lehetőséget adva a rendezőknek arra, hogy ezekre alapozva szerkesszék meg előadásaik ritmusát. A színpadra állított Visky-drámák zeneisége sok esetben jazzimprovizációkat követő megvalósulásnak tűnik. Drámáinak ritmikáját és zeneiségét a transzcendencia színpadi térbe íródó hangjai és visszhangjai, valamint a jelenlevő szubjektumok mentális terében felsejlő hangok kakofóniája, majd harmóniája teremti meg. Tompa Gábor, Robert Woodruff vagy Visky rendezései általában olyan szabadfolyású ritmikát követnek, amely kereteit a szövegben rejlő, sűrűn ismétlésre kerülő gondolatritmusok – a fogság-szabadság, az isteni beavatkozást váró szólamok – határozzák meg.

Visky színháza attól válik mérvadóvá, hogy nem önmagát, hanem a Szentírást tükrözi vissza: az előadások a bibliai eseményre, a megváltásra (szabadulásra) reflektálnak. Jelentéstani mezejük a Szentírás szimbolikus és motivikus rendszerére épül, megszólalási pozíciójuk a kinyilatkoztatást igazolja, mint a Visky által elemzett Beckett-dráma felvetése: „A beckett dramaturgia összegzésének is tekintett végjátékában (*A játszma vége*) az a kérdés áll a centrumban, hogy az ember története elmondható-e istentörténetként, és megfordítva, az istentörténetnek vannak-e jelentésképző találkozási pontjai az emberével.”²⁷⁹ A metaforával kapcsolatos nyelvi esemény akkor következik be az irodalmi műben, amikor a jelentő és jelentett megszokott kapcsolatát az alakzat felülírja. Ezek a jelentésbontások a színpadra vitt Visky-drámákban a bibliai citátumok szövegbe illesztésével, a színész testének erőteljes jelenlétével, a bibliai metaforák alkalmazásával, az egyéni történet egyetemessé tételével, valamint a zsidó-keresztény hagyományokra utaló szimbólumrendszerrel mutatkoznak meg.

²⁷⁹ Visky: *Mire való a színház?*, 11.

Visky traumát feltáró színházi nyelvének – a *Júliának* is – legfontosabb állítása Isten, aki engedi a fogságot, de ki is emelheti onnan az embert. Isten megjelenésének a helye pedig az *eksztatikus metafora* befogadóban történő jelenideje. Frye az eksztatikus jelző kapcsán utal arra, hogy „valaki önmagán kívül áll: ebben az állapotban a valóság én – akármit jelentsen is ebben az összefüggésben a valóság és az én – a dolgok más rendjébe lép, mint ahol a nem elragadott én van.”²⁸⁰ Az elragadott én tehát nem a hétköznapi tér és idő része, hiszen a transzformáció, az átalakulás zónájába kerül, ahol – Frye nyelvelmélete alapján – a *kérügmátikus* erő hatása alatt áll. Ez az impulzus pedig akkor születik meg, amikor az olvasó sajátjaként éli át azt, amit olvas, és önnön identitásának részeként ismeri fel.²⁸¹ Vagyis hozzátartozóként éli át mindazt, ami az irodalmi mű vagy a színpadi előadás hatására és az *egzisztenciális metafora* pillanatában számára elkezdődött. Visky azért hívja segítségül a színház poétikus eszközeit, mert meglátása szerint mindahhoz, ami feledésbe merült, csak egy új jelentérendszer vezetheti vissza az egyént. Ezért színházeszményében olyan szavakkal, jelekkel, gesztusokkal, színpadképekkel és liturgikus elemekkel felépített szcenográfia megvalósítását tűzi ki célul, amely új jelentéseket hordozó szemantikai hálót mozgósít. Az író szerint, ha nincs nyelv annak elmondására, ami egyszer már megtörtént, akkor ismét létre kell hozni azt, legyen szó akár a színpadi műalkotás formanyelvéről, Isten és ember közötti párbeszédéről vagy a szubjektum feledésbe merült történeteinek megfogalmazásáról. Érvelése szerint:

A színpadi szituáció a „Mi történt velünk?” kérdése köré épül, és a kérdés megválaszolásának a folyamata az önmagunkhoz visszavezető utat jelöli ki. Azzal a felismeréssel kezdődik, hogy nem tudjuk elmondani a saját történeteinket, mert nincs nyelvünk, nincs szavunk hozzá, amiből az következik, hogy nem áll módunkban visszakerülni a saját jelen időnkbe.²⁸²

A színházi nyelv lebontása és felépítése a Visky-drámák színpadra vitt változataiban a központi metafora köré épül, amely új értelmet nyerhet a szöveg- és emberi testben egyaránt. Visky evangéliumi textusba helyezi a drámák szereplőit, jelrendszerét és metaforáit, lehetőséget teremtve ezzel arra, hogy a darabokat színpadra állító rendezők is az evangélium kontextusában értelmezzék a megvalósuló előadást. Az előadások megtekintése során a központi metaforák

²⁸⁰ Frye: *Az Ige hatalma*, 117.

²⁸¹ Uo., 153.

²⁸² Visky: *Mire való a színház?*, 68.

térbeli ábrázolásának hatására a jelenlevők önmagukat is belehelyezhetik a Biblia terébe és idejébe, a *transzformáció körében* meghatározott forma, az emberi test az egzisztenciális metafora hordozójává válhat. Vagyis a kolozsvári író drámái és a belőlük létrejövő rendezések lehetővé tehetik az *epifániát*, mint ember és Isten közti találkozáseseeményt. Tóth Sára megfogalmazásában a metafora „megsemmisíti az A-t és a B-t egymástól elválasztó teret, olyan világba helyezve őket, amelyben minden »itt« van.”²⁸³ Ez a jelen idő pedig megegyezik a befogadóban születő *egzisztenciális metafora* jelen idejével, amely egyfajta szabadulástapasztalatot hozhat az egyén számára. „Mert aki az Isten szót mondja, és valóban Te-t gondol, bármily tévelygés foglya legyen is, az életben neki szánt igazi Te-t szólítja meg, melyet semmilyen más Te nem képes korlátozni, s melylyel olyan viszonyban van, hogy az az összes többi Te-t magában foglalja” – írja Martin Buber.²⁸⁴

²⁸³ Tóth Sára: *A képzelet másik oldala. Irodalom és vallás Northrop Frye életművében*, Budapest, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, 2012, 123.

²⁸⁴ Martin Buber: *Én és Te*, ford. Bíró Dániel, Budapest, Európa, 1994, 90.

RITUALITÁS VIDNYÁNSZKY ÉS VISKY SZÍNHÁZI VILÁGÁBAN

A Pilinszky által megfogalmazott metafizikai eredetű, és az utalások természetétől függő jelenlét Vidnyánszky és Visky *poétikus színházában* meglátásom szerint nem más, mint a keresztény szertartás struktúrájának és rituális elemeinek profán (színházi) közegbe helyezése. E fejezetben ezért a szentmise (mint rítus) struktúráját és liturgikus elemeit törekszem feltárni a választott színházcsinálók előadásaiban. Ezen a ponton fontosnak vélem meghatározni a katolikus szertartás és a liturgia fogalmának alakulását, jelentését. A szentmise – a Katolikus Lexikon meghatározása alapján – az utolsó vacsora és Krisztus kereszthalálának emlékezete a Római Katolikus Egyházban.²⁸⁵ A szentmise centrumában az átlényegülés,²⁸⁶ átváltoztatás áll, amelyet a pap és a jelen levő közösség által felelevenített utolsó vacsora és Krisztus szavai – „ez az én testem..., ez az én vérem”²⁸⁷ – idéznek elő. Az átváltoztatás szavaira a szentmisében a kenyér valóban Krisztus teste, a bor pedig az ő vére lesz, azaz valószínűleg jelen van, természetfölötti jelenség, de fizikálisan nem érzékelhető csoda. Ilyen szintű transzformációról a színházi előadások kapcsán nyilván nem beszélhetünk, viszont ez utóbbiak is lehetőséget adhatnak a transzcendenssel való találkozásra. Ebben az esetben a befogadó vagy a színész esztétikai tapasztalata vallási élménybe fordul át: a katarzis misztikus eseménnyé válik. A liturgia²⁸⁸ szó eredeti jelentése szolgálat, a közösség érdekében elvégzett munka, amely magában foglalta az ünnepek megrendezését, előkészítését is. Az ősegyházban liturgiaként emlegették a szentmisét, de a terminus a középkorban feledésbe merült, helyét a szertartás szó vette át. A Katolikus Lexikon liturgikus jelekként, szimbólumokként²⁸⁹

²⁸⁵ Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, XIII., Budapest, Szent István Társulat, 2008, 106–10.

²⁸⁶ Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, I., Budapest, Szent István Társulat, 2004, 446–447.

²⁸⁷ Mt 26, 26–29.

²⁸⁸ Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, VII., Budapest, Szent István Társulat, 2002, 896–897.

²⁸⁹ Uo., 899–900.

határozza meg azokat a tárgyakat, gesztusokat, eseményeket, amelyekkel az Egyház a szentmisében az üdvözítést ünnepli, ezek mindegyike Krisztusra irányul. Ilyenek pl. áldás, csend, kézrátétel, világosság, sötétség, víz, olaj, kereszt, szentély, liturgikus ruhák, kehely, monstrancia, tömjén, oltár, gyertya, Szentírás, kereszt, ostya (kenyér). A liturgikus jelek közé tartozik maga a szentmise is. A Wolfgang Braungart által meghatározott rituális jellemzők Vidnyánszky és Visky darabjaira egyaránt érvényesek: a rítusok egy meghatározott eseményt ismételenek, színpadiasak, ünnepi jelleget öltenek, esztétikailag kidolgozottak.²⁹⁰ Domokos Johanna a *Poetic rituality in theater and literature* című kötetbe szánt tanulmányában megkülönbözteti az *írott ritualitás* és a *megtestesült ritualitás* fogalmát. Meglátása szerint az előbbi azoknak a rituális elemeknek és mintáknak a szerepére és funkciójára vonatkozik, amelyeket bizonyos formákban rögzítettek, mielőtt azok eljutnak a címzettjeikhez (az íróhoz, az olvasóhoz, a színészhez vagy a közönséghez). Ennek ellentéte, a *megtestesült ritualitás* a rituális elemek és minták szerepére és funkciójára vonatkozik, ahogy azok megjelennek, és megvalósítják az interpretációs és előadói folyamatokat, miközben a szöveg vagy az előadás éppen megtörténik.²⁹¹ Viskyre elsősorban az írott ritualitás jellemző, drámaszövegeiben a szertartások bizonyos részei már rögzítettek, így azok szinte automatikusan a színházi előadások meghatározó elemeivé válnak. Mindezek mellett fontos elválasztani egymástól a darabok történetét, az adott cselekmény rituális elemeit, az előadás színházesztétikai jellemzőit (pl. költészet segítségül hívása és megteremtése a színpadon), valamint magát a színelőadást mint rituális funkcióval bíró együttlécselekvést. A megtestesült ritualitás mind Vidnyánszky, mind Visky vágyott célja, az, hogy a transzcendens jelenléttel való találkozás tapasztalata az előadókban és a nézőkben is egyaránt létrejöhessen az előadás során.

²⁹⁰ „The following elements can be seen to represent the constituent parts of both sacred and secular rituals: (1) the ritual repeats a set act; (2) it is unequivocal and visible, staged and theatrical, possibly verging on having a certain celebratory, festive nature; (3) it is aesthetically elaborated and self-referential; (4) it can be understood symbolically; (5) it requires participants who must be specifically legitimised for it, and additional participants who acclaim the ritual or are included within it.” Wolfgang Braungart: *Ritual and Aesthetic Presentivity*, in Johanna Domokos – Enikő Seps (ed.): *Poetic Rituality in Theatre and Literature*, Budapest, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, 2020, 14.

²⁹¹ „Scripted rituality relates to the role and function of ritual elements and patterns that are fixed in some form before they reach their addressee (the writer, the reader, the actor, or the audience). Its counterpart, embodied rituality, relates to the role and function of ritual elements and patterns as they manifest, as well as carrying out the interpretative and performative processes while the text or performance »happen.«” Uo., 70–71.

RÍTUSOK ÉS LITURGIKUS ELEMEEK
VIDNYÁNSZKY KÖLTŐI SZÍNHÁZÁBAN

A Nemzeti Színház köré csoportosuló alkotói műhely számos alkalommal utal a Vidnyánszky-alkotások rituális hátterére, többek között a Pálfi Ágnes és Szász Zsolt által szerkesztett periodika, a *Scenárium* hasábjain. A Nemzeti Színházban évek óta megrendezésre kerülő MITEM nemzetközi színházi találkozóra is számos, rituális funkcióval rendelkező előadás kap meghívást évről évre,²⁹² de ide sorolható néhány, a színház repertoárján szerepelő külföldi alkotó által rendezett előadás is.²⁹³ Meglátásom szerint Vidnyánszky költői és rituális színházában a csend a gyilkosság és a gyász formáihoz kötődik. A gyász felerősítése érdekében a rendező különböző szertartásokat emel az előadásokba, amelyek az élet elvesztéséhez, elsíratásához kötődnek. A *Szarvassá változott fiú* csendje a hazatérésre képtelen művész hallgatása, aki múltjával együtt apja halálát is gyászolja, ez a momentum lehetőséget ad egy halotti tor színpadon történő kibontására. A *Halotti pompa* a kioltott vagy kioltásra szánt emberi életek gyászát hordozza, minden erőszakos halállal véget érő emberi élet kioltását sirató gyászszertartás, ahol a betlehemezők egyik jelenetről a másikra gyilkosokká válnak, a betlehemes játék haláltáncba, majd gyászszertartásba fordul. A színpadon megjelenő *danse macabre* – a *Bűn és bűnhődés*hez hasonlóan – olyan halottsiratásba torkollik, amelyben minden jelenlevő szembesül saját valóságának kiszolgáltatottságával és végességével. A színielőadás a gyász, az egyházi szertartások közösségi elemeinek felerősítésével összpontosít a múltban megtörténő gyilkosságra. A *Halotti pompa* ritualitása és performativitása párhuzamba állítható a Performance Group által bemutatott *Dionysus* 69 című, az istenek születési és halotti rítusait felelevenítő előadással, amelyben „a közösség létrejöttének és fennmaradásának a bűnbak feláldozása és az egyén ellen irányuló erőszak az ára.”²⁹⁴ A színielőadás rituális jellegét erősíti a passió felidézése, a betlehemezés, valamint a középkori misztériumjátékok néhány elemének integrálása az előadás által megrajzolt haláltáncba. A színpadon megjelenő szereplők az előadás során

²⁹² Lásd *The Chronic Life*, Odin Teatret, Holstebro, Dánia. Megtekinthető volt a MITEM-en 2015. április 24-én. Színészek: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Elena Floris, Donald Kitt, Tage Larsen, Sofia Monsalve, Fausto Pro, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley. Rendező: Eugenio Barba. Dramaturd: Thomas Bredsdorff. *The tree*, Odin Teatret, Holstebro, Dánia. Megtekinthető volt a MITEM-en 2016. szeptember 30-án. Színészek: Luis Alonso, Parvathy Baul, I Wayan Bawa, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Donald Kitt, Elena Floris, Carolina Pizarro, Fausto Pro, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley. Rendező Eugenio Barba. Dramaturg Thomas Bredsdorff.

²⁹³ Lásd Ivan Viripajev: *Részegek*.

²⁹⁴ Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, 73.

üdvörtörténeti alakokká válnak, megjelennek a latrok, a meggyilkolt anya Piétaként siratja elhunyt fiát. A *Bűn és bűnhődés* csöndje akkor szólal meg, amikor Raskolnyikov nyíltan felvállalja az elkövetett gyilkosságot, és elkezd élni a vallomás utáni életét. Marmeladov temetése után összegyűlnek az őt gyászoló szereplők, de a legmeghatározóbb gyászforma a színpadi szereplők haláltánca.

„Az átok, a rombolás és az önmegsemmisítés útján haladva, az ember lényének azzal kell szembesülnie, hogy a rombolás után – tisztaság lesz”²⁹⁵ – vallja Vasziljev saját színházi nyelvhasználatára kapcsán. A bűnbe való alámerülés és az abból való megtisztulás Vidnyánszky műveinek is visszatérő vonása. A Juhász Ferenc költeményéből színpadra vitt *Szarvassá változott fiú* címszereplőjének (Trill Zsolt) útja személyes passiójárás, a fiú az élet legnagyobb mélységeit tapasztalja meg és éli át. A meghasonlás, az erkölcsi fertőzés megtestesítője – számos más Vidnyánszky-rendezéshez hasonlóan – a nagyváros, amelyet a *Jelenések könyve* alapján színre vitt nőalak (Szűcs Nelli)²⁹⁶ testesít meg. A bujaság allegóriája a rendező – aki általában naturalista eszközökkel ábrázolja a lelki szennyezettség mélységeit – több alkotásában is megjelenik. A szarvassá változott, identitását kereső fiú, miután átélte a szenvedés bugyrait, megáll a titkok kapujában, és biztatóan tekint vissza az őt tartó közösségre. A mélységből való felszínre bukkanás, az ártatlanság elvesztése utáni megtisztulás a szarvaslét (művészlét) kísérőjeként jelenik meg az előadásban. A bűnös élet ábrázolása a Vidnyánszky-alkotásokban a színpadkép lerombolásához, a színpad összekoszolásához (pl. víz, vér, tej kerül rá, papírdarabok lepik el vagy különféle tárgyak takarják be rendezetlenül) köthető, így az általa használt színpad gyakran egy szemétkupac érzetét kelti. Visszatérő rítus nála a kultúra lerombolására utaló cselekvéssorozat. Több rendezésében megjelenik a könyvek, papírok égetése, széttépedése, dobálása.

Az önátadás, a másokért hozott áldozat a Vidnyánszky-művek egyik meghatározó eleme: a metafizikailag megérintett szereplők elcsendesednek, az önkiüresítés állapotába jutnak. E pillanatban bekövetkező megtorpanás akkor áll be, amikor a szereplők felismerik, hogy az életük során átélt megpróbáltatásoknak csak akkor van értelme, ha felajánlják azokat egy, az embert meghaladó létezőnek: „De, Uram, a szívemet, a szívemet és az Ő szívét, a szíveinket, ugye, azt csak elfogadod?”²⁹⁷ – hangzik el a *Mesés férfiak szárnyakkal* című darabban. A mindent birtokolni vágyás társadalma hiúságból és gögből Gagarint az űrbe küldi, ezzel párhuzamosan a negyedik király lemond minden földi kincsről, mert számára mindez lényegtelenné és súlytalanná válik. A negyedik király életét a másik

²⁹⁵ Vasziljev: *Színházi fűga*, 9.

²⁹⁶ „Az asszony pedig, akit láttál: a nagy város, amelynek királyi hatalma van a föld királyai fölött.” Jel 17, 18.

²⁹⁷ Idézet a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadás szövegbölgéből.

emberért hozott áldozatvállalás határozza meg: kincseit szétszítja a szegények között, és gályarabságot vállal a szép özvegy elítélt fia helyett. Harminchárom éves zarándoklata után a Golgotára érkezés számára nem más, mint találkozás az élet értelmet adó erejével. Megérkezésének pillanatában személyisége a belső üresség állapotába kerül, élettörténetének eddigi mesélése imádsággá formálódik, miközben a színpadon meggyújtott gyertyák, tömjénfüst, ikonok, liturgiához szükséges kellékek jelennek meg. Az önfeláldozás rítusa a *Johanna a máglyán* című Claudel-darabban is megjelenik, a misztériumjáték Jeanne d'Arcja nemcsak az igazság keresésére fűzi fel életét, de hűségesen ki is áll mellette. A *Gyilkosság a székesegyházban* szintén a vértanúságról szól, Becket Tamás halála párhuzamba állítható István, az első vértanú halálával. A *Bűn és bűnhődésben* Raszkolnyikov a Porfirijel (Vitalij Kovalenko) és Szonjával (Anna Blinova) történő beszélgetések, valamint az elolvasott Lázár-történet hatására végül kész lemondani régi önmagáról. Az addig létező szubjektum önfeláldozása szüli a transzcendensre való ráismerés, az azzal való szembesülés és a benne való újjászületéshez lehetőségét.

A betlehemes játékok beépítése a különféle előadásszövegekbe Vidnyánszky pályafutását már a kezdetek óta kísérik, debreceni tevékenysége felkarolta a betlehemes találkozók szervezését és megvalósítását.²⁹⁸ A *Csiksomlyói passió invocatioja* a szerepfelvétel: a színészek magukra öltik szerepeiket, jelezve ezzel, hogy valóban eljátsszák a népi hagyományoknak megfelelő passiót. A *Gyilkosság a székesegyházban* Becket vértanúságról szóló szentbeszédét megelőzően egy teljes betlehemes játékot foglal magába. A *Halotti pompában* a betlehemes játékra utaló szereplő – aki a *Míg alszik szívünk Jézuskája* című kötet gondolatiságára utal – szinte végig jelen van az előadás terében, csak mindig más és más jelenetben, helyeken bukkan fel.

Vidnyánszky Krisztus-ábrázoló költői rendezéseinek²⁹⁹ centruma a kereszt némasága, energikus, dinamikus darabjaiban mindig megjelenik a hangzavarral, felfordulással járó káosz, amely a kereszt felvillantásának idejére elcsendesedik. Az eget meghódítani vágyás tombolása, az úr megismerése végett feláldozott emberéletek, a végső határokat megmozgató teljesítmények vertikális mozgása a negyedik király vízszintes, földön megtett utazásának horizontális mozgásával összefonódva egy kereszt formáját rajzolja meg a *Mesés férfiak szárnyakkal* dramaturgiai és scenikai szerkezetében, valamint a céltalan fizikai és szellemi történetes istennélküliségének és az élet értelmét megragadó lelki törekvés

²⁹⁸ A rendező mellett dramaturgként tevékenykedő Szász Zsolt munkájának köszönhetően 2015-ben az UNESCO Magyar Nemzeti Bizottság Szellemi Kulturális Örökség Szakbizottsága a debreceni betlehemes találkozók hagyományátörökítési gyakorlatát felvette a szellemi kulturális örökség megőrzését szolgáló programok nemzeti nyilvántartásába.

²⁹⁹ Lásd *Mesés férfiak szárnyakkal*, *Halotti pompa*, *Csiksomlyói passió*, *Vitéz lélek*.

középpontjában áll. A kereszt Vidnyánszky rendezéseinek visszatérő eleme, megjelenik a *Johanna a máglyán* misztériumjáték dramaturgiájában,³⁰⁰ valamint a *Vitéz lélek* sajátos motívumaként is. Rideg Zsófia dramaturg elmondása alapján az imára kulcsolt kéz keresztvetésének látomása ihlette Claudelt arra, hogy végül elvállalja a darab megírását, a kereszt mint forma így a Vidnyánszky-darab alapstruktúrájaként értelmezhető, túl azon, hogy a színpadon lefelé fordított, békét hozó kard maga is a krisztusi szimbólumra utal. Míg a Johannát (Tompos Kátya) elítélő és az őt körbevevő emberek a színpadon többnyire horizontális mozgást hajtanak végre, Johanna és a rá bízott kard vertikális mozgása a máglya helyén keresztezi egymást. A Tamási-darabban a Balla Péter (Trill Zsolt) szamará³⁰¹ hátán feltűnő kereszt azt a megtisztulási folyamatot jelképezi, amelyen a főszereplő a háború után keresztülmegy, utat mutatva ezzel az őt körülvevő falusi közösségnek. A *Halotti pompa* esetében a feszület az előadás második felében válik meghatározó díszletelemmé, amikor feltűnik az Auschwitz felé utazó zsidók hátterében.

A tiszta forráshoz való visszatérés Vidnyánszky *A szarvassá változott fiú* rendezésének egyik alapgondolata, amely a Juhász Ferenc-verset ihlető *Cantata profana* csodaszarvas-motívumhoz, valamint a 42. zsoltár szarvasmotívumához is köthető.³⁰² A keresztény kultúrára való utalás nemcsak a vers nyelvezetében, hanem a színpadképekben is kimutatható. A „[s]zarvam minden ága / tekert aranyperce, / szarvam minden gallya / karos gyertyatartó, / szarvam minden hegye / szép ravatal-gyertya, / szarvam minden lombja / arancsipeke-oltár.”³⁰³ – színpadképi megfogalmazása felsorakoztatja a liturgikus terekre emlékeztető, gyertyatartó- és oltármotívumokat. A keresztény kultúrkörre utal a tiszta forrás színpadképi ábrázolása, a víztükör, amiben a fiú megpillantja önmagát, a titkok kapuja mint felfelé törekvő, csillagos égboltra emlékeztető díszletelem, a Jelenések Könyvéből vett idézet és az ahhoz kapcsolódó kaotikusság térbeli ábrázolása is. A *Mesés férfiak szárnyakkal* színpadtere sokszor templombelsőre emlékeztető tér, ikonokkal, tömjénfüsttel, gyertyákkal és festményekkel, a *Vitéz lélek* záró színpadképe egy Balla Péter által felépített templom az utolsó vacsora

³⁰⁰ Utalás Rideg Zsófia dramaturg meglátásaira. *A szeretet dramaturgiája. Beszélgetés Rideg Zsófia dramaturggal* = *A titkok kapuja*, szerk. Prontvai Vera, Budapest, Mária Rádió, 2015. https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja (Letöltés: 2020. szeptember 23.)

³⁰¹ A keresztény hagyomány szerint a szamár az az állat, amely kiválasztatott arra, hogy Krisztust bevigye Jeruzsálembe.

³⁰² „Amint a szarvas kívánczik / a forrás vizéhez, / úgy kívánczik lelkem tehozzád, / Istenem!” 42. zsoltár

³⁰³ Részlet Juhász Ferenc *A szarvassá változott fiú* című alkotásából, az előadás szövegéből. <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/JUHASZ/juhasz00001a/juhasz00118c/juhasz00118c.html> (Letöltés: 2021. október 30.)

asztalával, felülről függő orgonasípokkal, a *Csíksomlyói passió* kültéri bemutatói is szakrális helyekhez köthetőek. A *Vitéz lélek* Alekszandr Belozub által megvalósított díszlete egyszerűsége törekszik: a színpadra felülről fagerendák lógnak, amelyek ide-oda inognak, és amikor az előadás végén megszólal az *Itt jelen vagy* kezdetű szentáldozási ének, a fagerendák nemcsak házzá vagy templommá, hanem orgonasípokká is összállnak.

Vidnyánszky fontos szerepet tulajdonít rendezéseiben az oltárnak. Az oltár, a szakrálisan alapozott tér, az áldozat bemutatásának helye, az a kiemelt terület, ahol az egyén feláldozza magát a közösség érdekében. A *Gyilkosság a székesegyházban* esetében oltár és színpadtér saját tárgyi mivoltában is összeforr, hiszen az előadást templomokban játsszák. A Golgota, ahová a *Mesés férfiak* negyedik királya vándorútja végén megérkezik, a színházi tér belsejében felállított áldozati helyként értelmezhető, akár a *Csíksomlyói passió* esetében Krisztus halálának színpadra épített vagy a csíksomlyói nyereg kültéri oltára mellett felállított helyszíne. A *Halotti pompában* a meggyilkolt emberi testet egy asztalra fektetik fel, ahol folyamatos vésésnek, kalapálásának, csonkításnak van kitéve. A *Johanna a máglyán* oltára az a máglya, amelyen Jeanne d'Arc-ot végül elégették.

A kenyér és bor szimbolikus megjelenítése Vidnyánszky rendezéseinek vizuális eleme. Az úrfelmutatás motívuma az előbb említett Claudel-darab színpadra állításában is megtalálható: ezt szimbolizálja a lisztben gazdag Normandia és a szőlőterméséről híres Burgundia egymásra találása a darab koronázási jelenetében, valamint az ezt követő falusi jelenetben. A *Vitéz lélek* záró jelenetében az utolsó vacsora képe ismerhető fel, a Balla Péter által felépített templomtérben a szereplők szétosztják egymás között a kenyeret. Az Eucharisztiaiból való részesedés nemcsak a Tamási-darabban kap hangsúlyt, hanem a *Csíksomlyói passióban* is: a szereplők az utolsó vacsora asztala köré gyűlnek, és az ott átváltoztatott kenyeret megosztják a jelen levő nézőkkel is.

A bűnök megvallása, a gyónásszerű vallomástétel *A szarvassá vált fiú* életének epizódyszerű ábrázolásával jelenik meg, a *Vitéz lélek* bűnös lelke, Lázár (Horváth Lajos Ottó) a színpad hátterében vallja meg bűneit, a *Bűn és bűnhődés* színpadra állított változatában Porfirij nyomozó papi ruhában folytat dialógust Raszkolnyikovval, miközben arra biztatja őt, hogy vállalja fel bűnét, mert pont a bűn vállalásával válhat belőle értékes életet élő „nagy” ember. A bűn felvállalására biztatja Raszkolnyikovot Szonja is, akinek a fiatalember szinte gyónásszerűen vallja meg bűneit.

Bár Mártonffy meglátása szerint az ikon közléstartalmainak és esztétikai telítettségének mibenléte nem evidencia,³⁰⁴ érdemes ikonként elemezni

³⁰⁴ Mártonffy: *Biblikus hagyomány*, 166.

Vidnyánszky alkotásait. Az ikon értelmezésében nem jeleméleti fogalom, hanem a keresztény szimbolika kifejezéseként értendő, olyan tárgyként, amely az *adorációt* és a belső szemlélődést segíti úgy, hogy közben közvetítő funkciót lát el a befogadó és a transzcendencia között. Mind az ikonok, mind a keresztény liturgiát követő színelőadások a szemlélődés során lehetőséget adnak a tiszta történetnek, az emberfeletti dimenzió performativitást magába rejtő aktusának. Mindemellett a *Mesés férfiak szárnyakkal* és *Johanna a máglyán* színpadképe ikonok által ihletett. Az utóbbi darabban a Kodály Zoltán Magyar Kórusiskola gyerekkara egy hatalmas szárnyasoltár ablakain kibújva énekel, belépnek egy angyalokat ábrázoló ikonosztázba. Vidnyánszky költői színházában a színpadképeknek, a megrendezett vízióknak és asszociációknak jelentős szerepük van, a *Mesés férfiak szárnyakkal* szereplői a megfeszített Krisztust ábrázoló homokfestmény (ikon) előtt gyűlnek össze, mintha egy liturgián lennének jelen. Az előadás során számos homokfestmény születik folyamatosan, amelyek előtt mécseseket is gyűjtanak, utalva ezzel a festmények szakralitással átitatott értelmezésére. A *Halotti pompa* meghurcolt holtteste akár az oltáron fekvő, akár a színpad hátsó részére függesztve a halott Krisztust ábrázoló ikonokra, míg Mária karjában fekvő testként az Istenszülővel való ábrázolásokra utal.

RÍTUSOK ÉS LITURGIKUS ELEMELK VISKY POÉTIKUS SZÍNHÁZÁBAN

Ahogy azt Tompa Andrea is megerősíti, rítus és színház egymás szinonimáiként jelennek meg Visky színházszményében, a kolozsvári szerző számára „a szent cselekedet (profán) ismétlése nem más, mint színházi újrajátszás, próba.”³⁰⁵ A profán ismétlés ellenére azonban az író színházi világában számos rituális, ezen belül liturgikus elem található. A Visky-drámák színpadra állításánk csendje általában az egyén életfelajánlásához köthető. A *Tanítványok* apostolai rádöbbennek arra, hogy a Mester nélkül életük folytatása értelmetlenné válik, nélküle nincs céljuk. A „Pornó” névvel ellátott nő (Albert Csilla) belátja, hogy gyermeke és férje nélkül az élete folytathatatlan, és nincs más választása, mint rábízní magát egy emberfeletti létezőre. Miután elveszítette férjét és gyermekét (vagyis minden meghatározó emberi kapcsolatát), a fizikai és mentális üresség állapotába kerül, majd egy emberfeletti létezőre bízza önmagát, és elindul a fény útján. A *Visszaszületés* Névtelen Férfija, miután szembesül azzal, hogy átélte traumáit egyedül nem képes feldolgozni, az *ámen* szó kimondásával lezárja saját élettörténetét, befejezi mondandóját, és a transzcendencia cselekvő csöndjének

³⁰⁵ Tompa: *Angyali részegség*.

adja át a szót. Kertész Imre *Kaddis* című alkotásának Tompa által színpadra állított változata valóságos gyászima, amelyet a zsidó hagyományoknak megfelelően tízen mondanak: a tíz szereplő – a gyászoló, aki az imát vezeti és az őt kísérő közösség – által játszott előadás a kaddis hagyományainak megfelelően Isten dicsőítését és a tőle remélt könnyörületet fejezi ki. A személyiség átengedésére utal a *Visszaszületésben* a férfi azon törekvése, hogy életét műalkotássá formálja (megírja a vele történt eseményeket), és felajánlja egy, az embernél erősebb hatalom számára. A *nem* kimondásának következményeként a férfi a regény és a kaddisima befejeztével egy transzcendens létezőre bízta életét. Imádsága végén nyomatékosítja önfelajánlását, és Istenre bízta meddő élethelyzetét, fogságállapotát: teret enged Isten érkezésének. Az alkotás egy átváltozási folyamat lehetőségének színpadra írása, amelyben a meddő emberi test vagy lélek újraszületik egy Istennel telített jelenlétbe. A gyermek vagy Isten hiányát csak a léten túli létre való hagyatkozás tudja maradéktalanul felszámolni. A *Caravaggio terminal*, *A test története*, a *Megöltem az anyámat* és a *Pornó* színpadra vitt változatai Chicagótól Kolozsvárig gyászszertartásként kerültek megrendezésre: a másik ember – apa, anya, gyermek, embertárs – elvesztésének, elsiratásának eseményeit állítják színpadra.

Visky *Tanítványok* című drámájában a Krisztus halálát követő és feltámadásáig tartó három napban az apostolok a bizonytalan jelentések színterére kerülnek, és megkérdőjelezzik a Mesterrel átélt eseményeket. Az igazság feltárása számukra az individuum, a szubjektum rekonstrukciója érdekében történik. A Mester halála után ugyanis a tanítványok számára létező egyetlen biztos életalap, biztos pont értelmezhetetlenné válik, ezért önazonosságuk meghiúsul. Ezt a törést fejezi ki Tompa rendezésében a színpadon zajló, névvel való felruházás rítusa: az azonosíthatatlan szereplők csak a névvel ellátott kabátok felvétele után válnak valakivé. Tamás (Hatházi András) és Júdás kabátkeveredése azt sugallja, hogy a bizonytalan jelentések, a totális abszurditás terepén még a személyiség-váltás is megtörténhet. Az alkotás egyik alappillére Bertalan (Orbán Attila) nyelven túli attitűdje, mellyel a többi tanítvány is azonosulni látszik. A színíelőadásban a tanítványok megmossák arcukat Bertalan némaságában, ezzel a rituális magatartással fogadják el az életet meghatározó, nyelven túlmutató valóságot. Visky drámáiban a névtelenség visszatérő motívum, a férjét és gyermekét elvesztő nőről csak annyi tudható, hogy „Pornónak” hívják, a *Visszaszületés* férfi szereplője is névtelen, és a kórházban otthagytott, majd intézetbe kerülő Bernadett (Albert Csilla) is több névre hallgat.

Az emlékezés, Visky színpadra állított drámáiban, gyakran a haszid történetmesélés keretei között zajlik. Az írott szövegen túlmutató szóbeli tradíciók jelentősége mind a *Tanítványok*, mind a *Visszaszületés* című Tompa-rendezésben

felvillan, utalva arra, hogy a történetek és események pontos felidézése és pontos visszaadása a rituális színházi hagyomány esetében jelentős szerepet tölt be. A haszid történetekhez hasonlóan az *alapító esemény* újramondása a műalkotás cselekvő aspektusát erősíti. A haszidok – akik csodás történetek tanúi voltak – szerint az elbeszélés, a felidézés szent cselekedet, mert a felelevenített történet későbbi nemzedékek életére is képes hatást gyakorolni. Martin Buber leírása alapján a haszid elbeszélés „több mint puszta beszéd, hiszen általa tényként adják tovább az eseményeket a következő nemzedéknek, sőt az elbeszélés maga is történés, és a szent cselekedet magasztosságával rendelkezik.”³⁰⁶

Bár a *Tanítványok* apostolai ugyanannak a történetnek az átélői és részesei, vita tárgyát képezi körükben egy-egy esemény felidézése, mert mindannyian másként emlékeznek ugyanarra a megtörtént cselekményre. Felismerve, hogy mindannyian csak egy-egy részizgazságot hordoznak magukban az egészből, még nagyobb értéknek tekintik a közösséget. Csoportos, gyakran összetartó mozgásuk a színpadon arra utal (7. kép), hogy a Mester mellett átélt események révén ugyanazon örökség hordozóivá váltak, s a halálából fakadó megrázkódtatással is csak együtt tudnak megbirkózni. Történeteiket szintén a haszid hagyományoknak megfelelően mondják el, erre utal többek között *Tádé homíliája a pontosságról és a reményről*.³⁰⁷ A *szökés* részben a haszid történetmesélés rituális struktúrájára épül. Angyal (B. Fülöp Erzsébet) és Bátyus (Bogdán Zsolt) *A szökés* szűk várbörtönében 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 embermagasságnyira 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 sokszor lehattunk egymás segítségére. Felgyújtotta magát.³⁰⁸

Vitéz nemcsak a nagyapja csodás menekülésének történetét idézi fel, hanem sajátját is, bízva abban, hogy az események pontos felidézése ismét csodát tud

³⁰⁶ Martin Buber: *Haszid történetek*, ford. Rácz Péter, Budapest, Atlantisz, 2006, 9.

³⁰⁷ Visky: *A szökés*, 78.

³⁰⁸ Uo., 55–56.

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,³⁰⁹ tehát mint szerző ő maga is újramondja, elmeséli a szereplővel.

Tóth Sára kifejti, hogy Visky irodalmi művészetének szerves része a blaszfémia, hiszen Isten és ember kapcsolatának drasztikus fordulópontjai lehetnek, „amelyek az ember és a vallási intézmény szempontjából nézve olyan mély megrázkódtatásokat okozhatnak, hogy nemritkán blaszfém vagy legalábbis botrányos megnyilvánulások kísérik.”³¹⁰ Blaszfémia övezi az ószövetségi Jóbót, aki bár – borzalmas körülmények között – elveszíti tizennégy gyermekét és minden anyagai javát, mégis kitart Isten mellett, vagyis nem vonja kétségbe, hogy Isten a szenvedéseiben is mellette áll. Tóth utal arra, hogy a transzcendens tapasztalat a blaszfémia-ára emlékeztető határhelyzetekben is megtörténhet, hiszen a legfőbb határsértés Krisztus, aki emberként Istennek, Istenként embernek vallotta magát.³¹¹ A Visky-művekben rejlő blaszfémia általában azokra az élethelyzetekre adott válasz, amelyekből úgy tűnik, hogy Isten kivonta magát. Tóth Sára *A szökés* című dráma jelenetét hozza példaként, amelyben az egyik fogoly felgyújtja önmagát azért, hogy megmentse egy másikat, aki a téli éjszakában fény nélkül bolyong, és a fagyhalál fenyegeti. Valamint említi, hogy az *Alkoholisták* Évája is autóbaleset hatására kerül közelebb Istenhez. „Jób valóban ősi tapasztalatát dramatizálják ezek a történetek, azt, hogy csak a szenvedés útján láthatta meg Istent, amint Krisztus is csak a kereszthalál által végezhetette el a megváltás művét.”³¹²

A *Visszaszületésben* színpadra állított tíz szereplő száma a büntetés egyik válfajára, a tizedelésre – minden tizedik ember halálra ítélésére – is utal, és szintén visszatérő rítus Visky alkotásaiban. Az ószövetségi törvényben megjelenő tized mindenből Istennek jár,³¹³ ebből a megközelítésből értelmezve a Névtelen, azaz a tizedik férfi léte eleve ellenáll a hitetlenségnek. A *Tanítványokban* János és Tamás visszaemlékezése eleveníti fel a tizedelést:

³⁰⁹ 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.

³¹⁰ Seps-Tóth (szerk.): *Melléköreje*, 168.

³¹¹ Uo., 170.

³¹² Uo., 174.

³¹³ „Termésedből, mindabból, ami földeden terem, minden évben gondosan vedd ki a tizedet, és az Úr, a te Istened színe előtt azon a helyen, amelyet majd kiválaszt neve hajlékául, tarts ünnepi lakomát gabonád, borod és juhod első elléséből, hogy megtanuld az Urat, a te Istenedet minden időben félni.” 5Móz, 14, 22–23.

VLADIMIR JÁNOS: Két eset lehetséges: a kiszámoláskor vagy neked kell mondani a tizedet, vagy nekem. / ESTRAGON TAMÁS: Eddig stimmt. / VLADIMIR JÁNOS: Ha neked kellene mondani, akkor én eléd vágok, kilépek a sorból, és elkiáltom, hogy tíz. Koncentráció kérdése az egész. Ez egy klasszikus koncentrációs gyakorlat. Volt rá példa.³¹⁴

A *Visszaszületés* színpadát bőrhártyán futó kézírás borítja, mely utal az írásra mint túlélési formára, valamint az Írássá alakított életre. A férfi saját életének eseményeit írói alkotásán, írásművén keresztül elemzi, így részese lesz annak az önátadásnak, amelyről az Írás beszél.

A másokért vállalt áldozat inspirációs hátterében a Visky-drámákban Maximiliam Kolbe atya³¹⁵ élettörténete áll. A lágerlét tanítómesterének példája abban mutatkozik meg, hogy minden külső korlát ellenére az ember belső szabadságán, saját döntésén múlik, mi mellett vagy mi ellen hoz döntéseket. A *Visszaszületés*ben a lágerrek kétségbeesett helyzetében élő Mester Isten oldalán foglal állást, amikor megmenti az éhhaláltól a fiút, és biztatja őt egy Istenbe vetett élet folytatására. Az étel megosztása központi szerephez jut, hiszen a Névtelen annak köszönheti életben maradását, a lágerlét túlélését, hogy a Tanító megosztotta vele fejadagját. Csökkentette saját életbenmaradási esélyeit, hogy rajta keresztül egy másik élet újjászülethessen. Ezt az önfeláldozást eleveníti fel Máté és Simon búcsújelenete a *Tanítványok* című drámában, amely a *Hommage à Kertész Imre* alcímet viseli:

MÁTÉ: A tanító úr? Hol lehet a tanító úr? SIMON: Már nincsen közöttünk. Már nagyon régen nincsen velünk. MÁTÉ: Szegény. SIMON: Szegény. MÁTÉ: Azt mondta, ne sajnáljuk. SIMON: És mi mégis sajnáljuk. Pedig azt mondta. MÁTÉ: Legalább fennmaradt, amit mondott. SIMON: Az igaz. Az igaz. MÁTÉ: Csakhogy nem érti senki. Senki emberfia.³¹⁶

A kereszt szimbóluma a Tompa által rendezett *Tanítványok* meghatározó színpadképe: az apostolok ugyanis egy feszület alakú, fehér téglalapokból álló, szűk színpadtéren mozognak. A kereszt alakú színpad oltárként is értelmezhető: a szereplők ezen a helyen elevenítik fel a Krisztussal megélt történeteiket, itt próbálják átélni a személyiségüket meghatározó eseményeket, valamint erre a feszületre akarják az előadás végén felfeszíteni Péter apostolt. A *Caravaggio*

³¹⁴ Visky: *A szökés*, 112.

³¹⁵ Auschwitzban önként vállalta a halált embertársa életben maradása végett, így mindketten megmenekültek: Franc Gajowniczek életben maradt, Kolbe atyát azóta szentté avatták.

³¹⁶ Visky: *A szökés*, 120.

terminálban Woodruff rendezésében a festő egy kőasztalhoz hasonló kórházi ágyra fekszik halála előtt a színpadon, festményeit pedig a templomok oltárain állítják ki: „Megszületik a festmény, fölemelik az oltárra, ünnepélyesen leleplezik, majd harmadnapon, az éjszaka leple alatt leveszik.”³¹⁷ A *Visszaszületésben* a papírlapokkal teleragasztott fülke, a Névtelen Férfi önfelajánlásának és szenvedéseinek helye szintén értelmezhető oltárként, hiszen az előadás végén ezen keresztül jelenik meg a megváltásra utaló átvérzés. Patkó Éva rendezésben A *szökés* zárójelenetében a börtönben maradó Vitéz tenyeréből porfelhőt fúj a megvilágított, üres térbe, jelezvén, hogy társai átszöktek egy másik dimenzióba. A színpadtér oltárként értelmezhető, ahol az emberi életek felajánlása, átváltoztatása megtörténtnek tekinthető, s ez a gesztus magával vonja azt a szakrális csöndet is, amely az áldozat bemutatásához, megtestesüléshez és az új jelentések létrejöttéhez kapcsolódik. Visky mondatait idézve: „Nekik, nekünk lehetetlen és bizonyosan nem is kell megváltanunk egymást, elég, ha csak kiteszük magunkat a megváltásszituációnak, utána meg jön, aminek vagy akinek jönnie kell.”³¹⁸

Visky színházának (különösen monodrámáinak) attribútuma a vallomásra emlékeztető megszólalásmód, szabadversformában megírt alkotásai Szent Ágoston vallomásaira emlékeztető *soliloquiumok*, emlékképekkel tűzdelt, önértelmező imádságok. A *Visszaszületés introitusában* kilenc színész jelenik meg imakönyvvel kezében, akik más és más nyelven mondanak imádságot. A valóságos szertartás csak akkor kezdődhet el, amikor tizedik szereplőként megérkezik a gyermekét gyászoló Névtelen, és elindítja az imába fonódó emlékezláncolatot. Ugyancsak imádságként értelmezhető Tompa rendezésében a *Júlia* című monodráma, amely egyrészt a fogságba vetett férjet, másrészt Istent szólítja meg. A Szilágyi Enikő által alakított főszereplő imádsága során sokszor vakító fényben helyezkedik el, tekintete, mozgásai felfelé, egy embert meghaladó létező felé irányulnak. A „Pornó” névvel ellátott nő és A *test történeteiben* szereplő Teréz anya szintén Istennel folytatnak párbeszédet. Monológjaik során részben saját életük eseményeit mondják el, részben kérdőre vonják Istent az átélt traumáik miatt. A szereplők olykor az önkívület határán akarják megérteni életük nehéz helyzeteit, megoldást kérnek Istentől, miközben folyton szembesítik őt azzal a kudarchelyzettel, amelybe vetette őket. Kovács Flóra meglátása szerint sajátos vonása Visky drámáinak, hogy bennük a beszélő mindig egy megnevezhetetlen létezővel dialogizál.³¹⁹ Júlia a tehetetlenségét és kiszolgáltatottságát kéri rajta számon, valamint a férje távollétét, „Pornó” megosztja vele a megfogant élet

³¹⁷ Visky: *Caravaggio terminal*, 10.

³¹⁸ Sipos: *Mint aki látja a hangot*, 145.

³¹⁹ Kovács: *A közösség a kortárs erdélyi drámában*, 199.

feletti boldogságát, majd elvesztésének traumatikus helyzetét, Teréz anya a szemére hányja, hogy engedi a beteg, szegény emberek kínjait a világban.

Az emlékezés Visky *Tanítványok* című drámájában nem jeleneteken, hanem homíliákon keresztül zajlik: az apostolok három haszid történet világán és egy Kolbe atya személyét felidéző beszéden keresztül próbálnak emlékezni életük egy-egy meghatározó epizódjára, összeszova azokat a Mesterrel eltöltött idő és az elnyomás, a bezártság élethelyzeteivel. A homília szerepének tudatos hangsúlyozása arra a felismerésre vezethető vissza, hogy a szentbeszéd műfajának színházba való átültetése segíti a befogadóban a valóságos jelentések megszületését. Az *Alkoholisták* című misztériumjáték pedig stációkra, a főszereplő Éva életének különféle állomásaira van felosztva, jelezve ezzel azt, hogy a nő – Krisztushoz hasonlóan – végigjárja a szenvedés útját, mielőtt eljut az üres sírhoz. A gyermekre várás Visky drámáiban szimbolikus jelentést hordoz: a meg nem született gyermekek az emberi lét tragikumának feloldhatatlanságát hordozzák. A „Pornó” nevű személy férje halála után elveszíti gyermekét, a színpadra adaptált Kertész-mű Névtelen hőse eleve nemet mond a gyermekvállalásra. A Visky-művekben húzódo gyermekmotívum a Megváltó (meg nem) születésének lehetőségét, a megváltáseseemény elkerülhetetlenségét sugallja.

Visky tudatosan az ikonok teológiájának értelmében viszonyul színpadra szánt alkotásaihoz, azt keresi, hogy a transzcendens láthatatlansága a színházi előadásnak köszönhetően hogyan válik hozzáférhetővé, és milyen módon teheti érzékelhetővé a megtestesülést. Mind a kolozsvári, mind a Beregszászból érkező alkotóra jellemző Sepsi Pilinszky színháza kapcsán megfogalmazott gondolata, amely a transzcendencia kettős, ikonikus természetét hangsúlyozza, azt, hogyan hatolhat be a természetfeletti a történelembe úgy, „hogy egyfajta kettős valóság formájában mutatkozzék meg, amelynek egyik arca látható, ám a másik továbbra is a láthatatlan felé fordul.”³²⁰ Visky poétikus és liturgikus színházi világa olyan valóságot tár fel, amelynek mögöttes tartalma szintén a transzcendencia láthatatlan oldala fele mutat.

LITURGIKUS STRUKTÚRÁK A SZÍNPADON

Meglátásom szerint a metafora liturgikus működése mellett Vidnyánszky némely rendezésében és a Visky-drámák színpadra vitt változatának liturgikus struktúrára, szentmisére emlékeztető szerkezetük van. Ez a két meghatározó vonás – költészet és liturgia – adja meg a két alkotó és Pilinszky színházeszménye közötti hasonlóságot.

³²⁰ Sepsi: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, 149.

A Vidnyánszky és Visky által képviselt rituális színház liturgikus vonala a II. Vatikáni Zsinat értelmében hordozza magában a performativitás lehetőségét. Eszerint a szertartás folyamán „érzékelhető jelek jelzik és a maguk sajátos módján meg is valósítják az ember megszentelését [...] a fő és a tagok együtt, tejes értékű, nyilvános istentiszteletet mutatnak be.”³²¹ A megszentelődés az isteni jelenlét megtapasztalásának eseményjellegéből fakad, amely egy addigi életet meghaladó cselekvésre készítheti a befogadót. Visky értelmezésében az utolsó vacsorán Krisztus és a tanítványok soha meg nem történt rítusban jelentést tulajdonítottak szavaknak és mozdulatoknak. Ezt az eseményt Krisztus halála és feltámadása hitelesítette és töltötte meg valósággal: „a szertartásba vetett anyagon túli létrejötte nem marad meg saját anyagában, vagy az átváltozást celebráló személy privilégiumaként. A mérhetetlenül nagyobb áttöri a tér hierarchikus viszonyait, és az átváltozás ráhárul minden egyes jelenlévőre.”³²² A szentmisében a kenyér és a bor valóban Krisztus testévé és vérévé válik, a jelenlevők pedig részesülhetnek belőle. A szentmisében zajló performatív aktus ereje az *alapító esemény* megismétlésében és az átváltoztatásban rejlik: „Vegyétek, egyétek, ez az én testem... Igyatok ebből mindnyájan, mert ez az én vérem...”³²³

A színházi előadás hatékonyságra való törekvése, rituális funkciója akkor valósulhat meg, ha a jelenlevőknek lehetősége adódik megtapasztalni a transzcendenssel való találkozás lehetőségét. A színpadon végrehajtott rítusoknak köszönhetően a néző viszonyíthatja magát az adott rítus által képviselt *alapító esemény*hez, illetve a szertartás során megnyitott szakrális dimenzió jelöltjéhez. Vidnyánszky és Visky liturgikus színházának célja ember és Isten, valamint az ember és ember között létrejövő korrelációra való rákérdezés, az emberi identitás egy másik, sok esetben őt meghaladó szubjektummal való szembesítése. A két alkotó színházi világa nemcsak a szó szoros értelmében vett egyetemes emberi sorsok megváltottságát ábrázolja, hanem utat nyit a jelenlevők Istenkapcsolatának megéléséhez is, tudva azt, hogy a katarzis élménye csak az élet ritka, kitüntetett pillanataiban valósulhat meg, és nem minden előadás kínál misztikus élményt. Darida Visky meglátása kapcsán – amely szerint napjaink színházában igény mutatkozik az új intimitásra, a másik közelségére és a másikon keresztül történő önfelismerésre – kiemeli, hogy ez az esemény akár az ágostoni fordulathoz is hasonló, misztikus élményt nyújthat.³²⁴ Vagyis a transzcendenssel való

³²¹ Diós – Viczián (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, 896.

³²² Visky: *A különbözőség vidékén*, 7.

³²³ Mt 20, 26-27.

³²⁴ Darida Veronika: A keresés színháza, *Színház*, 2021. március. <http://szinhaz.net/2021/06/16/darida-veronika-a-kereses-szinhaza/> (Letöltés: 2021. november 11.)

találkozás az egyik legkomplexebb emberi tapasztalat, amelynek – a befogadótól függően – különböző fokozatai lehetnek.

Mivel a hithirdetés Krisztus, majd a II. Vatikáni Zsinat azt felerősítő törekvései óta nem csak az egyházi közeg privilégiuma, a liturgikus színház képviselői az isteni jelenlét megtapasztalását az egyházi kereteken túl is megtapasztalhatóvá teszik. Ezért modellezi Pilinszky a liturgiát egy már profanizálódott (színházi) közegbe, és ezért súrolják Vidnyánszky művei és egy-egy Visky-darab rendezője a blaszfémia határát.³²⁵ A színpadra vitt Visky-darabok rendezői is liturgikus térre emlékeztető színpadot építenek előadásaik színre vitelekor. A színdarabok különböző részei pedig megfeleltethetők a szentmise részeinek, ez a struktúra olyan szemantikai hálóba helyezi az előadásokat, amely elindítja a központi metafora működési mechanizmusát, és cselekvésre késztheti a befogadót úgy, hogy közben a megváltást mint *alapító eseményt* állítja középpontba.

A *Johanna a máglyán* liturgikus struktúrájában az *introitus* a Johanna halála előtti pillanat, a máglyát helyettesítő hatalmas könyv, a Szentírás lapjainak meggyújtása. Az *ige liturgiájában* a *homília* a felidézett, színpadképekben elmesélt élettörténet, az *evangélium* a szeretettel azonosított, felszabadítást hozó kard, az *átváltoztatás* pedig maga a halálesemény, amely után Johanna felkerül a mennybe. A katolikus szentmise részeinek való megfeleltetés Vidnyánszky *Gyilkosság a székesegyházban* című rendezésében is egyértelmű: Becket Tamás szájából valóban elhangzik egy István első vértanúról szóló *homília*, a szentmise kezdetének az érsek hazatérése, a hívek könyörgésének a kar szózata, imája feleltethető meg. A *Mesés férfiak szárnyakkal* szertartása a kiskirály csillagkövetésével veszi kezdetét, az ő Krisztus-követése – amely során a „nagy király” nyomába szegődik – *evangéliumi részként* elemezhető. Az ezt megelőző *homília* a szovjet úrkutatás emberáldozatokat követelő kísérleteit ábrázolja, az *átváltoztatás* pedig a szívek *felajánlása* után, a Krisztus tekintetével való találkozásban történik. A *Halotti pompa introitusa* a (mindenkori) gyilkosság, az *evangéliumi rész* az előadásban a Krisztus kereszthalálára való utalás, a *homília* pedig az erőszakot átélt emberi testek halálformáinak felsorolása. A szentmise részeivel vethető össze a *Bűn és bűnhődés* némely stációja, a megölt (és széttépett) lóval álmodás pillanata a szertartás kezdete, az *evangéliumi* történet Lázár feltámasztása, a *homília* Szonja és Porfirij útmutatása, az *átváltoztatásnak* Raszkolnyikov

³²⁵ A blaszfémia határát súrolja pl. a Woodruff által rendezett *Caravaggio terminal*, amikor a rendezésben megkérdőjelezi az Egyház hitelességét, Pilinszky *Urbi et orbi* drámája is magán hordja a blaszfémia jegyeit.

őszintesége, az elkövetett bűn nyílt vállalása, az ebből következő életforma pedig az elkövetett bűnökért való vezeklés.

Amennyiben az *Alkoholistákat* a római katolikus szentmise részeinek feleltetjük meg, az *introitus* Éva lamentálása a hitvesztés lehetőségéről, az *evangéliumi* rész az Évának szánt üzenet, amely szerint létezik egy gyermek, aki mindent helyre fog állítani az ő életében (*imitatio Christi*). A *homília* Genéziusz története, az *átváltoztatás*, az oltárnál végzett cselekménysor pedig az üres sírral és a gyermek feltámadásával való szembesülés. Az *Alkoholisták* színpadképe Kálmán atya megjelenésekor egy templomtér belsejét, a szentmise bemutatásának helyét ábrázolja, ahol központi szerepet kap – a Pilinszky által is fontosnak vélt – tabernákulum. A *Tanítványok* című misztériumjáték – mint liturgikus kompozíció – szintén magába ötvözi a szentmise különböző részeit. Az apostolok névvel való ellátásának *introitusa*, az *evangéliumi szakaszok* idézése és értelmezése, *homíliákon* keresztül való merengés és társalgás, a színpadra betörő fénnel való egyesülés, az *átváltoztatás* – az ti., hogy a tanítványok élete a feltámadás fényében új értelmet nyer – a darab meghatározó momentumai. A *Caravaggio terminál introitusa* az apa halálával és holttestével való szembesülés, *homíliája* a festő által felidézett életút, a *felajánlása* az Isten-keresés festményei, a *consecratio*val pedig a megvakított festő és a fény meg tapasztalásának pillanata azonosítható, vagyis a festő lelkét megszemélyesítő hármaság – szellem, lélek, test – fokozatos alakulása. Az *evangéliumi résznek* az a momentum tekinthető, amikor Caravaggio a neki modellt ülő embereket az evangélium terébe helyezi. A *Visszaszületés introitusa* a Névtelen Férfi által kimondott *nem*, a *homília* szintén a felidézett, lágert megjárt ember élettörténete, az *evangéliumi résznek* a Tanító megjelenése és gyermeket megmentő gesztusa tekinthető. A *könyörgés* az előadás maga, az Istent dicsőítő kaddis, a gyászima, a *feljánlás* pedig a férfi által kimondott ámen szóval való azonosulás. Az utolsó jelenetben történő átvérzés nem más, mint a megváltó eseménnyel való szembesülés. A *Megöltem az anyámat* színdarabban rituális szertartásra azért van szükség, mert az otthonban hagyott gyermek elveszíti minden meghatározó vér szerinti kapcsolatát, és a kővé változtatás rítusával lelkileg is megpróbál elhatárolódni tőlük. *Introitusnak* a gyermek elhagyása, *homíliának* Bernadett és a vér szerinti anya kapcsolata, *felajánlásnak* a kővé „változtatott” emberek felelthetők meg. Az *átváltoztatásra* a lány nyakában lógó csipesz utal, ami a halott gyermekkorai baráttal való azonosulásra utal. A Júlia *introitusa* az álomban látott angyal – „a Vagyok küldött engem tihozzátok, ezt mondd nekik”,³²⁶ *evangéliumi része* a szintén önálló versként, *Haszid* címen megjelenő, ember-Isten szeretetére irányuló részlet – „Miért nem cseréli le

³²⁶ Visky: *Júlia*, 6.

Isten az ő népét / kérdeztem / Mert szerelmes / válaszolta³²⁷ –, *homíliája* a fogságtapasztalat elbeszélése, a felajánlás pedig a hét gyermek rábízása Istenre.

Az alábbi táblázatok a liturgikus struktúrára épülő előadások elemeinek a szentmise részeihez való hozzárendelését illusztrálják:

2. táblázat. Liturgikus struktúra Vidnyánszky Attila rendezéseiben:

	Introitus	Az Ige liturgiája	Az Ige liturgiája	Az Eucharisztia liturgiája	Az Eucharisztia liturgiája
		evangélium	homília	felajánlás	consecratio
<i>Gyilkosság a székes-egyházban</i>	Becket Tamás érsek hazatérése székesegyházába.	A betlehemi gyermek születése, karácsony ünnepe.	István első vértanú története.	Becket Tamás vértanúsága.	A befogadó testében történhet meg.
<i>Johanna a máglyán</i>	A máglya meggyújtása az előadás elején.	A szeretet kardja.	Jeanne d'Arc élettörténete.	Jeanne d'Arc Istennek szentelt élete.	A befogadó testében történhet meg.
<i>Mesés férfiak szárnyakkal</i>	A kiskirály meglátja a betlehemi csillagot.	A kiskirály Krisztus szolgálatába szegődik.	Az orosz úrkutatás állomásai.	„... a szíveinket ugye elfogadod?”	A befogadó testében történhet meg.
<i>Halotti pompa</i>	A (mindenkori) gyilkosság.	Krisztus keresztthalála.	Az atrocitást elszenvető emberi testek.	Az ártatlan áldozatok halála.	A befogadó testében történhet meg.
<i>Bűn és bűnhődés</i>	A megölt és feldarabolt Ló Raszkolnyikov álmában.	Lázár feltámasztása.	Porfirij és Szonja útmutatása.	A vállalt bűn utáni élet.	A befogadó testében történhet meg.
<i>Csíksomlyói passió</i>	A színészek szerepfelvétele.	Krisztus szenvedésének és halálának eljátszása.	A mű végén levő megváltáselemzés.	Maga a passiójáték.	A befogadó testében történhet meg.

³²⁷ Visky: *Gyáva embert szeretsz*, Pécs, Jelenkor, 2008, 57.

3. táblázat. Liturgikus struktúra Visky András színpadra állított drámáiban

	Introitus	Az ige liturgiája	Az Ige liturgiája	Az Eucharisztia liturgiája	Az Eucharisztia liturgiája
		evangélium	homília	felajánlás	consecratio
<i>Tanítványok</i>	Tamás és Júdás kabát-cseréje.	Az evangéliumi szakszok felidézése.	A jelenetek mint homíliák.	Krisztusnak adott élet.	A befogadó testében történhet meg.
<i>Caravaggio terminal</i>	Az apa halála.	A modellek behelyezése az evangéliumi textusba.	Caravaggio élet-története.	Caravaggio festményei és élete.	A befogadó testében történhet meg.
<i>Vissza-születés</i>	A kimodott „nem”.	A Tanító megjelenése a kórházban.	A láger-tapasztalat és a vörös szőrű tehén története.	A kimodott „amen”.	A befogadó testében történhet meg.
<i>Megöltem az anyámat</i>	A csecsemő Bernadett otthagynása a kórházban.	<i>Miatyánk</i>	Az anyával való viszony.	A kővé változtatott emberek.	A befogadó testében történhet meg.
<i>Pornó</i>	A várandósság.	<i>Magnificat</i>	A várandósság vége.	Az élet felajánlása.	A befogadó testében történhet meg.
<i>Júlia</i>	Júlia álma, találkozás az anygallal.	<i>„mert szerelmes”</i>	A fogság-tapasztalat.	A gyermekek felajánlása.	A befogadó testében történhet meg.
<i>A szökés</i>	Az álom.	A kivégzés húsvét ünnepére esik.	Vitéz megmentése.	Vitéz élete.	A befogadó testében történhet meg.
<i>Alkoholisták</i>	Éva gondolatai a hit-vesztésről.	A gyermek létezése.	Genéziusz története.	Éva szenvedései.	A befogadó testében történhet meg.

A MEGVÁLTÁS

Az elemzett színdarabok liturgikus struktúrájának középpontja a megváltás, Krisztus halál- és feltámadáseseményének felidézése. *A szarvassá változott fiú* küzdelmek árán ugyan, de eljut a titkok kapujáig, a nagyvárosi élet erkölcstelenségét hátrahagyva készen állt egy őt meghaladó világ megismerésére. Felismeri, hogy ha a világban levő rossz hatására az ember elhagyja Istent, élete értelmetlenné és tragikussá, valóban folytathatatlanná válik. Johanna zászlajára a szeretet és igazság mottóját tűzte, az isteni jelenlét szívébe írt szövetségével elviselt minden megaláztatást és szenvedést, a negyedik király mások felé fordulásával több eredményt ért el, mint azok, akik az űrbe szállva Isten hiányát átélve tértek vissza. Raszkolnyikov felismeri, hogy azzal válhat valóban naggyá, ha vállalja tettei következményét, és a Krisztus által kijelölt útra lép. *A Mesés férfiak szárnyakkal* megváltásközpontúsága csak az előadás végén válik nyilvánvalóvá. A társadalom törekvéseit jelző vertikális irány, az űr meghódítására, a csillagok közé törekszik, végül mégis a (betlehemi csillagot követő) negyedik király horizontális mozgása jut el az emberi lét értelmének forrásához: a Golgotához. Gagarin nem találja Istent az űrben, a negyedik király megtalálja őt a földön élő emberek között. A betlehemi jászol helyett a kereszt tövéhez érkezve megérti azt is, hogy az ember életének csak akkor van értelme, ha felajánlja azt másokért. A sokszínű asszociációk, képek, szöveg- és zenetöredékek között kialakuló harmónia megteremtője a megváltásra utaló kereszt, amely áttöri a lélek terének határait, és Krisztus földre térésének elsőbbségét hangsúlyozza az ember űrbe szállásával szemben. Amennyiben a Borbély által írt *Halotti pompa*-szekvenciák miseénekként értelmeződnek Vidnyánszky rendezésében, a gyászszertartás – színházi teret is meghaladó – keretei kitágulnak. A születésbe, testet öltésbe ágyazott halál (karácsonykor elkövetett gyilkosság) mint *alapító tett* megsokszorozza a keresztény hagyomány motívumait felsorakoztató, intenzív színházi nyelv jelrendszerének utalásait. Az áldozattá váló anya karácsony estéjén csillagformát készít a konyhában, olyan csillagot, amely útmutatásként szolgál a három királynak, majd az előadás végén a zsidó származást megbélyegző sárga csillaggá válik. A széttört betlehemi szobor a meghasadt emberi test szimbóluma lesz. Az előadás utolsó harmadában megmerevített auschwitz-i kép Krisztus szenvedésének és a több millió kivégzett áldozat sorsának montázsa, vagyis a Pilinszky által többszörösen megírt egyetemes passió színpadi ábrázolása. Az előadás az egyszer megtörtént gyilkosság olyan kitágított (ikonikus) pillanata, amely magában hordozza a több mint kétezer évvel ezelőtt megtörtént (Isten-)

gyilkosság folytonosságát. Borbély költeményét idézve: „Egy gyilkosság / sosincs lezárva... / mivel állandóan folyamatban van / ezért örök.”³²⁸

Vidnyánszky *Halotti pompájában* az emberi test nem a halálban, hanem a várakozásban nyer értelmet, az előadás cselekményvázza az egyetemes gyilkosság pillanata, s mindaz, ami ezt követően meghatározza az emberi létezését. A színházi nyelv költőisége lehetővé teszi, hogy az előadás mindig a gyilkosság *itt és most*-ját írja színpadra úgy, hogy közben feleleveníti mindazt, ami előtte történt, vagy utána még bekövetkezhet. Az előadás jelrendszerébe integrálódó haszid gondolkodásmód és az auschwitzi mészárlásokat idéző záróakkord az értelmetlen halállal való szembesülés feloldása. A vagonokban haláluk felé tartó, megbélyegzett holokausztáldozatok keresik a lehetőséget az Istenről való beszéd fenntartására; a vele való találkozásra; várják a Messiás eljövételét. E jelenet kitágított harmóniája a várakozás állapotának folyamatosságára utal, és a jövő felé fordulás egyetlen lehetséges módját teremti meg. Az előadás záró képében a saját haláluk felé tartó zsidó emberek által felidézett történetek a haszid hagyománynak megfelelően olyan teremtő aktivitást eredményeznek, amely kiutat mutat a brutalitás uralta értelmetlen létezésből. Borbély szavaival: „A legenda szerint a Messias is újrászületett a haszidok között. Hiszen ma is, nemzedékről nemzedékre, testet ölt közöttünk. Csak mi nem vesszük észre, mert a parúzia, a várakozás ideje folyamatos.”³²⁹

A *Tanítványok* Tamás és János apostola az üdvözülési esélyek latolgatásával vannak elfoglalva, amikor azt firtatják, hogyan lehetséges, hogy a négy evangélista közül csak egy számol be az üdvösségre vonatkozó, keresztfán elhangzott beszélgetésről, majd az ötven-ötven százalékos üdvözülési arány megdöntésére töreksenek: „Estragon Tamás: Az egyik lator üdvözült. Vladimir János lemondóan: Az egyik. Estragon Tamás bátorítva őt: Ötven. Nem rossz százalék. Az egyik, azaz ötven százalék.”³³⁰ A darab sugallata alapján az üdvözülési arányok megváltoztathatók, amennyiben az ember kitör az önmagában rejlő lelki barakkból, és a másik ember megváltása érdekében is tesz lépéseket. A *Visszaszületés* a haszid hagyományokat követve egy áldozati rítust is felelevenít, előre vetítve ezzel a holokauszt során meghurcolt zsidó emberek sorsát:

³²⁸ Borbély: *Halotti pompa*, 179.

³²⁹ Borbély: *Egy gyilkosság mellékszálai*, 111.

³³⁰ Visky: *A szökés*, 108.

Bementek az udvarra / majd még tovább / egészen az istállóig / kivezették a sachter hibátlan / minden tekintetben fogyatkozás nélkül való / hároméves szőrű tehenét / akin még iga nem volt / kivezették az utcára / az ablak elé éppen / hogy a család is részesülhessen / a nem mindennapi látványban / majd rávetették magukat a félelemtől remegő / botladozva járó állatra / fogták hogy állva maradjon / és mozdulni se bírjon // akkor két kemény vitéz / az előre elkészített szíjjal / fegyelmezett csendben megfojtotta / a mozdulatlan állatot / a többiek meg addig tartották így állva / amíg élet volt benne.³³¹

A Névtelen Férfi az átlátszó fülkét – a fáradhatatlan munka helyszínét – fehér papírokkal ragasztja tele. Mintha bele akarna fulladni az őt szorító papírhalmazba, amely az előadás végén vakító fénybe borul, és átvérződik tintával. Ahogy a színpadot átfonó kézírás utal a Szentírára – amely viszonyítási pontként szolgál az abszurd léthelyzetek értelmezésében –, úgy utalnak a tintával átitatott fehér lapok az isteni beavatkozás által megváltott, átvérzett történelemre és személyiségre. A férfi felismeri, hogy az élet minden fájdalmának csak az Isten mellett való hűség adhat értelmet, mert a kínzások és a meddőség idején Isten nem késik, hanem benne van a szenvedésben. A műalkotáson keresztül a fizikai és a mentális tér transzcendenciával töltődik fel, és ez a beteljesülés elvezeti a résztvevőt az *alapító esemény* felismeréséhez. Ez a találkozás a jelenlevők számára olyan eseménnyé válhat, amely egy folytatásra érdemesnek ítélt élet meghatározó eleme lehet. A *Visszaszületés* visszatérő motívuma az ószövetségi Jób életére kötött fogadás Isten és a rossz között. A lágerrek kétségbeejtő helyzetében élő Mester Isten oldalán foglal állást, amikor megmenti az éhhaláltól a fiút, és biztatja őt egy Istenbe vetett élet folytatására: „Meg kell nyernünk a fogadást fiaim / ki kell szabadítanunk a Világ Urát / a reá hullott sötétségből / életben kell tartanunk őt.”³³² A Mester gesztusa – a fiú meglátogatása a kórházbarakkban saját életének kockáztatása árán is – szabadságban fogant tett: a belső lelki szabadság felvillanása a reménytelenségben. Annak felismerése, hogy a világ borzalmi ellenére a szubjektum választhatja a jóbi fogadás építő és nem pusztító oldalát. A belső szabadságban fogant áldozatvállalást eleveníti fel a Visky-drámában a Tórából átvett vörös szőrű tehén története, amely során az áldozat maga ajánlotta fel a megtisztulás vizét azoknak, akik életére törtek, ezzel a gesztussal tanúságot téve belső szabadságáról. Az önmagát újraértelmező én a

³³¹ Visky: *Ki innen*, 50–51.

³³² Uo., 62.

Visszaszületésben akarva-akaratlan a Tanító úr tettéből eredezteti túlélését, ezért ajánlja fel magát, imádsága, alkotása végén az újjászületésre. A színpadon megjelenő fényár a kórházbarakkban arra utal, hogy a transzcendencia a legsötétebb börtönök mélyén is jelen van. A férfi tanúja volt mindannak, amit a Tanító úr képviselt, vagyis megtapasztalta Isten létét. Isten és az ő tekintete egy pillanatra találkozott, ezért képes a későbbiekben arra, hogy kilátástalannak tűnő életét az ő kezébe helyezze: „A megváltásomat, mi más? A múltamat, ami mindegyre előttem van. A meztelen gyermekeket látom, apró égő csipkebokrok, vonulnak számolatlanul, névtelenül be a kemencébe. Égnek mindannyian és elemésztődnek mind, kivétel nélkül.”³³³

³³³ Uo., 65.

A = A,
A LITURGIKUS SZÍNHÁZ TESTBE ÍRÓDÓ NYOMAI

A testiség tematikájának középpontba helyezésének időszaka előtt a színházi törekvések nagy része kiterjesztette a színpadtér fogalmát, szokatlan térhasználati kísérletekkel próbáltak újszerű kapcsolatot létrehozni az előadáson jelenlevő befogadók és a színművészek között. A kortárs színházban megfigyelhető a színházi épülettől független helyek választása is, amelyek az előadást egészen más perspektívába helyezik, és felerősítik az előadás adott térre vonatkozó utalásait is. Lehmann szerint a helyspecifikus színház közösséget teremt, színészek és nézők „mindannyian idegenek a gyár, a villamoserőmű vagy a szerelőcsarnok világában.”³³⁴ A német származású színházi teoretikus gondolatrendszere alapján a *szcenikus költemények* terének hierarchiája rendszerint felbomlik, az előadások intenzív, érzékeket megmozgató hatása következtében „szubjektumként érvényesülő én által uralt tér”³³⁵ alakul ki. Hasonlóan vélekedik Bachelard is a tér poétikája kapcsán. Szerinte az emlékezés elsősorban térhez kötött, az egyént körülvevő tér pedig – a színielőadás során a színpadtér – átélt tér: „A képzelet révén bejárt tér nem maradhat közömbös, s többé nem függhet a geometria tudásának mércéjétől és elképzeléseitől. Átélt tér. S nem csupán tényleges mivoltában, hanem a képzelet minden elfogultságával együtt átélt tér.”³³⁶ Vagyis a színpadtér segítségével az ember mentális tere felidézheti a már megtörtént emlékeket – Visky a *transzformáció körében* ezt nevezi *repetíciónak* –, ennek hatására pedig a színielőadás és befogadás terének kettéosztottsága megszűnhet, a jelen levők egy, osztatlan térben élnek át az előadást.

Meglátásom szerint az előadás során a leghangsúlyosabb tér nem a színpadtér, hanem a jelenlevő emberi testek, amelyekben a vágyott katarzis létrejöhet. Ezért az alábbiakban az emberi test helyét és szerepét vizsgálom az elemzett alkotók színházi világában. Arra keresek választ, hogy miként érzékeltethető

³³⁴ Lehmann: *Posztdramatikus színház*, 182.

³³⁵ Uo., 181.

³³⁶ Bachelard: *A tér poétikája*, 172.

a Vidnyánszky- és Visky-féle *poétikus színházban* a testi tapasztalatok megismételhetetlensége, illetve milyen színházi eszközök utalhatnak a veszteséget vagy erőszakot elszenvedett emberi test kiszolgáltatottságára. Szeretném továbbá alátámasztani azt az elgondolásomat, amely szerint a felmutatott testi traumák³³⁷ és a már kifejtett metaforaműködés hatására a néző színházban átélt megrázkódtatása az ön maga megváltottságára ráismerő egyén istentapasztalata lehet. Meglátásom szerint a (színpadi) világ középpontjában levő emberi test olyan felület, amelyen keresztül a transzcendens utat törhet a végtelenből, és meghatározott formát ölthet.

Miközben Vidnyánszky színpadterei a tágasság és széttartás érzését keltik, és a rendező számos, színházi épületet nélkülöző előadást hív életre, Visky térolvasata a bezártság, a börtöncella, a sírbolt fogalmaihoz, a szűk terekhez kapcsolódik. A Kolozsváron élő alkotó színháza – valamint Vidnyánszky egyes rendezései³³⁸ – a testi, lelki szenvedés elbeszélhetetlenségét, valamint azt a kérdést járja körül, hogyan válik az emberi szenvedés ábrázolása költészetté a színpad terében, és milyen az egyén saját vagy másik ember testéhez való viszonya. Mindkét alkotó előadásaiban a tér kiemelt szerepe mellett az emberi test kap nagy hangsúlyt, megszokottól eltérő (színpad)tereikben felerősödik test és tér szoros összefonódása, a színész és a néző testének közös térben való jelenléte. A színdarabok során nemcsak a színészi test intenzitása válik hangsúlyossá, hanem a jelenlevő néző teste is. Visky idézve: „ebben a térben a tisztán esztétikai viszonyulást fölváltja, de legalábbis kiegészíti az etikai dimenzió: a néző mint önmagára reflektáló, cselekvő szubjektum valóságos tette.”³³⁹

A testiség disszonanciája a huszadik század második felétől a színháztudományon belül is hangsúlyossá válik. Bécsy Tamás munkássága során külön fejezeteket szentel annak a ténynek, hogy a színház soha nem létezhet az élő emberi test nélkül. Többször utal arra is, hogy a színjáték olyan művészeti ágba

³³⁷ „Akkor kijött Jézus, töviskoronával, bíborköpenyben. Ő pedig azt mondta nekik: »Íme az ember!«” Jn 19, 5

³³⁸ Az eddig elemzett előadások mellett pl.: Weöres Sándor: *Psyché*, a Gyulai Várszínház, a Kaposvári Egyetem és a Nemzeti Színház közös produkciója. A bemutató dátuma: 2015. november 21. Színészek: Ács Eszter, Barta Ágnes, Katona Kinga, Nagy Johanna, Berettyán Nándor, Berettyán Sándor, Fülöp Tamás, Kovács András, Krausz Gergő. Rendező: Vidnyánszky Attila. Döbrentei Sarolta: *Sára asszony*, a Nemzeti Színház és a marosvásárhelyi Spectrum Színház közös produkciója. A bemutató dátuma: 2019. január 17. Színészek: Márton Emőke Katinka, Söptei Andrea, Szász Anna, Berettyán Sándor, Szarvas József, Tatai Sándor. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Verebes Ernő.

³³⁹ Visky: *Mire való a színház?*, 68.

tartozik, amely szoros összeköttetésben van az emberi testtel.³⁴⁰ A testre irányuló önveszélyes kísérleteket végrehajtó Abramović-performanszok a fizikai megpróbáltatásoknak alávetett emberi testre hívták fel a figyelmet úgy, hogy közben eltörölték művészet és valóság határvonalát. Abramović saját magát tette ki valóságos veszélyhelyzeteknek, nem bújta fikcionalizált alakok maszkjai mögé. Kékesi megfogalmazásában a kortárs színházban a reprezentáció játékaikról át-helyeződött a hangsúly a testiség tapasztalatának színházi tematizálására.³⁴¹ A színházelmélet-írók ugyanakkor felhívják a figyelmet arra is, hogy a másik ember testének figyelemmel követése intenzív hatást gyakorolhat a befogadóra, aki azonosulhat a színész által felmutatott testtel, és ez meghatározhatja az emberi testhez, saját testéhez való viszonyát. Erre utal Gerald Siegmund is, amikor a következőket írja: „Az, aki előttem játszik, mindig én (is) vagyok. Így azok a testképek, amelyek egyrészt a színpadon láthatók, másrészt a nyelv által rajzolódnak ki, döntő tényezővé válnak az emlékezet szempontjából.”³⁴² Hasonlóan vélekedik Patrice Pavis is, aki szintén osztja azt a véleményt, hogy a valóságos testtel jelenlevő néző fizikailag is reagál arra, amit lát, és arra, amit megtapasztal.³⁴³ P. Müller Péter önálló kötetet szentel test és teatralitás vizsgálatának, amelyben a test transzformációját színház és rítus közötti hasonlósággént említi: „akár színházról, akár rítusról van szó – testi cselekvéseken alapul, amelyek saját (szimbolikus) valóságot hoznak létre, (át)változást idéznek elő, intenzív hatással vannak a résztvevőkre.”³⁴⁴ Megjegyzi továbbá, hogy az emberi testek nézése mást jelentett az ókorban és mást a posztmodern korban, de mindig a tekintetnek kitett testek képezték – még ha megváltozott alakban is – a színházi eseménysor alapját.³⁴⁵

Az előadásokon részt vevő emberi testek szerepe a liturgiával és költéssel átítatott színház keretein belül radikálisan megváltozhat, maga is térré válhat: a transzcendenssel való találkozás helyszínévé. Az emberi test, színészek és nézők testi tere az előadás során új szignifikációs elemekkel, egyéni fizikai és mentális tapasztalatokkal gazdagodhat. Visky megfogalmazásával élve „a színésznek a saját testében kell megtalálnia azt a nyelvet, amely az előadás egyik

³⁴⁰ Bécsy Tamás: *A dráma lételméletéről*, Budapest, Akadémiai, 1984, 229–252.

³⁴¹ Kékesi Kun Árpád: *Színház, Kultúra, emlékezet*, Veszprém, Pannon Egyetemi, 2006, 84.

³⁴² Gerald Siegmund: A színház mint emlékezet, ford. Kékesi Kun Árpád, *Theatron*, 1. évf., 1999/ tavasz, 39.

³⁴³ Patrice Pavis: *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2003, 207.

³⁴⁴ P. Müller Péter: *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi, 2009, 80.

³⁴⁵ Uo., 101.

lényegi összetevőjeként mintegy megszületik a színpadon.”³⁴⁶ A színész intenzív jelenléte a befogadóban reakciókat válthat ki, a néző mentális reprezentációja ráadásul visszahathat azokra is, akik vele együtt jelen vannak az előadás terében. Az együtt, egy helyen levő testek energetikai kapcsolatba kerülhetnek egymással. Vidnyánszky néhány rendezése és Visky színházi világa olyan új nyelvhasználatot teremt, amelynek középpontjában a fizikai vagy mentális traumát átélt emberi test áll. Az előadások során felidézett szenvedéstörténetek centruma az emberi létezés határhelyzetére utal: az Istennel való kapcsolat átélésének vagy elvesztésének megtapasztalására. A szarvassá változott fiú alámerülése a társadalom szennyébe, az orosz úrkutatás, a tudomány által perifériára sorolt emberi életek, a negyedik király viszontagságos, évtizedekig tartó keresése és Visky szereplőinek barakk-léte traumatizált létállapothoz vezet. Mivel a mentális vagy fizikai fogságának állapota a megszokott viselkedésmintákkal már nem elviselhető, a szereplők elveszítik életük domináns tartalmait. Menyhért Anna meglátása szerint a trauma „sérülést okozó életesemény, amely elszenvedőjét kiszakítja egyrészt az időből, saját életének folytonos idejéből, másrészt pedig a nyelvből, a nyelvben-létből, hiszen fő jellemvonása, hogy nem elmondható.”³⁴⁷ Az elmondhatatlanság határát súroló megrázkódtatásokat átélő ember történetének színpadra állítása Vidnyánszky és Visky színházi világában magán hordozza a traumatizált ember emlékezetének és az általa felidézett élettörténet fragmentáltságát. Az előadások sajátossága, hogy megtörik a hagyományos színházi nyelvet, és a kimondás nehézségeibe ütköző élethelyzeteket színpadi textussá alakítják. Mindkét alkotó az új teatralitás meghatározó elemeit magába ötvöző előadásai a test kiszolgáltatottságát és végső korlátait teszik hangsúlyossá, hasonlóan számos más, a kilencvenes évektől kibontakozó színházi kezdeményezéshez.

Vidnyánszky rendezései és a színpadra vitt Visky-drámák majdnem mindigike közszemlére teszi az emberi testet, annak változásait és alakulását, előadásai sokszor súrolják a művészet és testi valóság elválaszthatatlanságának határát. Borbély Szilárd ehhez hasonló gondolatot fogalmaz meg *A Testhez* írt kötete kapcsán:

Végtelenül szép és fontos dolog az evangéliumból, hogy a test mégiscsak avval a metaforával írható le, hogy az templom. Tehát hogy a testünk, a test – és minden emberi test – valami végtelenül csodálatos dolog, és kitüntetett dolog, és olyasmi, aminek

³⁴⁶ Visky: *Mire való a színház?*, 69.

³⁴⁷ Menyhért Anna: *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*, Budapest, Anonymus-Ráció, 2008, 6.

a tisztántartása fizikai, szellemi, mentális értelemben is alapvető volna – de a fogalomnak a tisztántartása is nagyon alapvető volna. Akár a költészetnek is az volna a feladata, hogy ezt a tiszta dolgot mutassa meg, még akkor is, ha határátlépéssel, tabuknak a feszegetésével jár.³⁴⁸

Mindkét általam vizsgált alkotó olyan, az emberi testhez kapcsolódó témákat jár körül, amelyek a gyilkosság, az erőszakot elszenvedett emberi test, a meddőség, a függőség és a fizikai bezártság fogalmaihoz kapcsolódnak. Teszik mindezt a költői színház már ismert jellemzői segítségével.

A GYÁSZ TESTI TEREI

(*Visszaszületés, Pornó, Megöltem az anyámat, Caravaggio terminal*)

Vidnyánszky és Visky alkotásai a minden addigi tapasztalatot elbizonytalanító, a halálig tartó fogságállapot fenyegetettségének állapotából indulnak ki. A húsban és bőrben létező ember elégetésének, széttépésének, öngyilkossági kísérleteinek mélységét taglaló előadások középpontjában a gyászoló emberi test áll: a színpadra állított darabokban az önmagukat vagy szeretteiket elveszítő szereplők sora jelenik meg. A Tompa által rendezett *Visszaszületésben* az előadás során a színészt körülvevő kilenc másik szereplő folyamatos kapcsolatban áll a Névtelen Férfi játsszó színész (Dimény Áron) testével, közelítenek hozzá vagy távolodnak tőle, megpróbálnak bejutni hozzá az őt elzáró plexifülkébe, de sikertelenek, gesztusaik sokszor a Névtelen ridegségét, közösségen kívülségét érzékeltetik. A holokauszt túlélő számára az élet folytathatatlanak tűnik, a magatehetetlen és önmaga identitásához vegyes érzelmekkel viszonyuló férfi idegenként van jelen saját környezetében és az őt meghurcoló társadalomban. Minden és mindenki elkülönül tőle, idegenné válik önmaga és mások számára. Teste szinte monomániásan emlékszik a fogságban átélt események tapasztalataira, amelyek következményeképp a férfi meddő lét- és élethelyzetbe került: „Nem gondoltam, hogy teremtnék kell lennem”³⁴⁹ jelenti ki *A teremtés kizárt* címet viselő jelenetben, utalva ezzel arra, hogy az általa átélt trauma után nem kíván hozzájárulni az élet folytatásához, nem vállal gyermeket, testének továbbélését fel akarja számolni. A fogságtapasztalat nyomai a Névtelen Férfi cselekedetein is érződnek, kényszeren visszatérnek, és meghatározzák fogság utáni életét. A darabban nagy hangsúlyt kap a testi emlékezet, erre utal az a jelenet, amelyben a férfi – attól félve,

³⁴⁸ Keresztesi József: A testről. Beszélgetés Borbély Szilárdal, *Jelenkor*, 57. évf., 2014/4, 484.

³⁴⁹ Visky: *Ki innen*, 57.

hogyan nem marad számára étel, és éhen hal – egy családi étkezésnél villát szúr az őt megelőző kisfiú kezébe. A testi emlékezet meghatározó eseményét a *Több gondom volt magával a testtel* című, a *Visszaszületés* drámaszövegéből kiemelt különálló vers írja le:

Az én sorom volt / kiszámítottam / pontosan kiszámítottam / ebben lehetetlen tévedni / annyi tábori év után / én következtem volna / esküszöm / Mégis a gyermek / csapott bele a tálba / mint egy boldog ragadozó madár / Akkor én / Ki ez az én? / Ki ez az én? / Ez az én, aki én vagyok / az az én fölmarkolta a villát / és belecsapott a gyermek kezébe.³⁵⁰

A fizikai és lelki varratokat hordozó szubjektum színpadtérbe helyezése Tompa rendezésében szembesíti a jelenlevőket saját testük korlátaival. A kaddisimát mondó szereplők közül az egyik férfi mindkét lába gipszbe van tekerve, utalva ezzel a *Mire megjössz* Pilinszky-vers kosáremberére,³⁵¹ valamint a darab elején szereplő szerzői instrukcióra.

Visky darabjainak – kerüljenek azok akár Chicagóban, akár Romániában megrendezésre – középpontjában a csonkolt emberi test vagy a megcsonkított lélek áll. A – többek között Tompa Gábor, Robert Woodruff, Andrej Visky, Dér András, Boian Ivanov, Kanrin Coonrod által – színpadra rendezett Visky-drámák szcenikája ezért egyszerűsége törekszik: a szűk, többnyire letisztult terek kevés színpadi eszközt használnak annak érdekében, hogy az emberi test még hangsúlyosabb szerepét kiemeljék. A Tompa által rendezett *Tanítványok* apostolai félelemből zárkóznak be Krisztus halála után egy keresztalakú, vasrácsokkal körülvett, a nézőket is elzáró térbe, jelezve mindezzel azt, hogy teljes kilátástalanságban élnek. A bezárt térből (tanítványok és nézők egyaránt) csak akkor szabadulhatnak ki, ha valaki kívülről feltöri az ajtót vagy a falat. Az apostolok megtapasztalják saját élethelyzetük és hivatásuk bizonytalanságát, hiszen nem látnak mást maguk előtt, csak a halott Krisztust a kereszten, aki Nagypénteken nem védte meg önmagát. A *Megöltem az anyámat*³⁵² című darabban a cigánylány szereplő felvágja az ereit, amiért sem az anyja, sem az apja nem vállalta őt, a színpadtér egy kövekkel körülvett, kórházra, nevelőintézetre vagy sírboltra emlékeztető szűk terület. „Pornó” férje elvesztése után elvetél, a leegyszerűsített

³⁵⁰ Visky: *Nevezd csak szeretetnek*, 101.

³⁵¹ „Mint tagolatlan kosárember, / csak ül az idő szótalán, / nincs karja-lába már a vágnak, / csupán ziháló törzse van.” *Pilinszky János összes versei*, 41.

³⁵² Visky András: *Megöltem az anyámat*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár. A bemutató dátuma: 2011. január 27. Színészek: Albert Csilla és Dimény Áron. Rendezők: Albert Csilla és Dimény Áron.

színpadtérben végig a színésznő teste áll a középpontban. A *test történetei* darabfüzérben Teréz a halálhoz közel álló emberi testeket ápolja, Artemisia festőnőt megerősokolja, tapasztalataikat egy fürdőszoba díszletből álló színpadon osztják meg a nézőkkel. A *Caravaggio terminal* színpadtere jobban hasonlít egy halott testeket tároló hullaházhoz, mint egy festő műtermére.

A Visky által szabadversben írt alkotások valóságos testtapasztalatokat állítanak színpadtérbe, ahogy ezt a szerző maga is megfogalmazza: „A nyelv határa nem a nemnyelv, az üresség, a hiány, még kevésbé az értelmetlen beszéd, hanem a költészet: a beszéd költészete és a test költészete.”³⁵³ A (színházi) nyelv és az emberi test kiüresedésének, határainak felmutatása esélyt enged a néző új tapasztalatainak, testi élményeinek átéléséhez. A színpadon megjelenő test esendősége, teljességének hiánya a mindenkor megcsönkített testre emlékezteti a befogadót, és arra készítheti, hogy szembenézzen saját fizikai korlátaival, valamint határozza meg a másik ember akár élő, akár élettelen testéhez való viszonyát.

Visky drámáinak egy része önálló, összefonódó ciklusként értelmezhető nemcsak költészet és ritualitás összefonódásának, hanem a test sebezhetőségének szempontjából is. *Júlia* című monodráma a fogságba esett női test elbeszélhetőségének legmélyebb kérdéseit veti fel: a test határtapasztalatait. A szülést, a hét gyermek beleszületését a (diktatórikus) létezésbe, a szerelmet, az én és a másik, nő és férfi, ember és Isten összefonódását, a test elzártágát, valamint a halál közelségét, a létezésből való átlépést magába a létbe. A kitelepítés évei, az anyával való összezártág, az anya (és feleség) szenvedéseinek közeli megtapasztalása, az anya klinikai halála – Júlia a Duna-delta lágerében szívrohamot kap – készítetik a szerzőt arra, hogy drámáinak középpontjában a női sorstragédiák és a kissé fanatikus (a társadalmi megítélés oldaláról flúgos) női szubjektumok álljanak.³⁵⁴ Kovács a *Júlia* kapcsán felhívja a figyelmet arra, hogy a fogság mentális nyomása a drámaszöveg nyelvezetében is megjelenik: „az angina pectoris-betegség tünetei között fellépő szorító érzés, a szorongásos lét orvosi elnevezésének összefüggése, továbbá a rab lét fizikális szűkösséget megvalósítása összezárt a szövegben.”³⁵⁵

³⁵³ Visky: *Mire való a színház?*, 77. Pilinszky is utal arra, hogy az emberi testnek meghatározó szerepe van az új fogalmak vagy a műalkotások létrehozásában: „Van, aki inkább a szívével, van, aki inkább az értelmével ír, én valamiképpen a testemmel. A testemben érzem leginkább egy-egy viszony feszültségét, az ebből kibomló, hirtelen megtorpanó, reflexszerűen átváltó mozgást.” Pilinszky: *Publicisztikai írások*, 40.

³⁵⁴ Maczák Ibolya utal arra, hogy Pilinszky az európai színházi gyakorlat szerint nagy női szerepeket írt. Maczák: *Papírdarabok*, 39.

³⁵⁵ Kovács: *A közösség a kortárs erdélyi drámában*, 191.

A női test megélésének törekénységét, sebezhetőségét és kiszolgáltatottságát viszik színre a *Pornó*, a *Megöltem az anyámat* és *A test története*, amelyek mindegyike a női létezés testiségén alapul. A főszereplők – Júliához hasonlóan – valamilyen barakkban élnek, önmagukkal, elérhetetlen szeretteikkel, Istennel monologizálnak. Bezártságuk visszaköszön saját testükhöz való viszonyukban is: Visky női szereplői a fizikai csonkaság valamely formáját hordozzák magukon, ezeket pedig képtelenek szavakba foglalni. Széplaki Gerda Borbély *A testhez* című kötetről írt meglátása a Visky-drámákra is jellemző: „A test felszínén az anyagtalan történetek logikai attribútumai képesek megfogalmazódni. De a test felszínén túl, a mélyben, ahol az élet akciói és passiói zajlanak, ahol a hús és bél rostjai forgolódnak, s a vér vadul zubog, a valós dolgok fizikai minőségei nem tudnak a kifejezés oldalán megjelenni.”³⁵⁶ Meglátásom szerint a Visky írásaiban megjelenő test csak akkor válik valóságos helyé, ha magába foglal valaki más, legyen az akár gyermek, akár szeretett társ vagy akár a transzcendencia maga.

A *Pornó* című előadást Visky saját maga rendezte,³⁵⁷ a színielőadást összeolvasva a szerző által leírt *poétikus színház* elemeivel, illetve magával a rendezéssel, körvonalazódhat a kolozsvári alkotó színházeszménye. A színdarab alapélménye a gyermek megszületésére való vágy: megváltásmotívum, amely liturgikus közegbe helyeződik. A várandósságról, a fogantatásról való megbizonyosodás után felcsendülő *Magnificat* és a bibliai sorok³⁵⁸ ismétlése a *Pornóban* ellenpontjait képezik annak az ürességnek, amelyet a szerelmét és gyermekét elvesztő nő érez. A magzat meglelte által a női test – a darab és a rendezés olvasatában – a transzcendencia terévé válik. A „Pornó” nevű nő (Albert Csilla) elmeséli az életét, de az őt érő traumatikus események hatására elveszíti a gyermekét, megcsonkult, üres testével már nem tud mit kezdeni. (10. kép) A színpadon játszó színésznő a női testben lezajló folyamatokról tájékoztatja a nézőket, és mivel a trauma elmondhatósága korlátokba ütközik, az el- és kimondhatatlanság nehézségeit a költői eszközökkel formált előadás szcenikája segíti. A színpadkép színeinek fekete-fehér kontrasztja, a sötétség és a fény egymásba fordulása, monológok és néma dialógusok váltakozása, a szó és a zene ritmikája, a színpadon jelen levő csellista (Antal Attila), a Szentírás-idézetek, a születendő élet és a

³⁵⁶ Széplaki Gerda: A halott test grammatikája, *Helikon*, 57. évf., 2011/1–2, 149.

³⁵⁷ Pilinszky *Gyerekek és katonák* című drámájában Aranykontyú gyermeket vár annak reményében, hogy a megszületendő gyermek boldogabb, jobb életet hoz mindannyiuk számára.

³⁵⁸ „Magasztalja lelkem az Urat, / és az én lelkem ujjong / Istenben, az én Údvözítőmben, / hogy rátekintett szolgálóleánya / megalázott voltára: / mert ímé mostantól fogva / boldognak mond minden nemzedék...” És: „...a színpadon kívül / sokszor és sokat vétkezem / gondolattal, szóval, / cselekedettel és mulasztással...” Visky: *Ki innen*, 119, 96.

csontváz szembeállítás, az angyal felrajzolása a táblára olyan liturgikus erőterbe helyezik az előadást, ahol a gyermek és férj elvesztése felszámolja és megállítja az időt, és csak a testben-lélekben tátongó üresség lüktet a színpadon: „Érzem az illatod. / Ne menj el tőlem, hallod? / Elmégy? / Elmégy? / Elmégy? / Máris elmégy tőlem? / Itthagysz? / Ne menj el. / Megígéred? / Nem. / Azt mondja, nem.”³⁵⁹ A tér szinte üres, az úrt a nő szóbeli és testi megnyilvánulásai, valamint a színpad hátsó részében zenélő férfi fel-felbukkanása tölti be. A szerelmes, gyermeket váró, majd szeretteit elvesztő nő zaklatott lelkiállapota a csupasz térben fokozódik, a rendezés végig fenntartja a gyermekért aggódó anya lelkiállapotát, a háttérbe vetített utcaképek pedig erősítik a vetéléshez vezető út nyomasztó politikai hátterét.

Az előadás terébe vezető installáció fizikai középpontja egy nőgyógyászati ágy – a színpadtérben nem jelenik meg – a „Pornó” nevet viselő főszereplő elvetélésének valóságosságát hitelesíti. A nőgyógyászati szék az installáció központi elemeként a női test hasadására utal: arra a törésre, amely során a megszülető (vagy meg nem születő) gyermek teste elkülönül az anyától. A gyermeket váró nő vetélése rámutat arra, hogy az emberi testnek van egy kézzel nem fogható, mégis nagyon is megtapasztalható minősége: az élő emberi testben elhaló, meg nem született emberi test, az élő fizikumban bekövetkező halál. „Ne vérezz, te / bennem lakó, / mit képzelsz?”³⁶⁰ – kérdezi „Pornó” a vetélés kezdetekor. A szülés hiánya törés a testben, a valóságtól való elszakítás vákuuma. A test önmagától való elkülönülése „Pornó” számára az a mélypont, amikor nem marad más, mint annak a felismerése, hogy az ember nem lehet ura sem a saját, sem mások életének. Az egyén meddőségéért a *Visszaszületésben* is a (szintén meddő) világban történő események okolhatók, a meddőség felmutatása, a „nem” kimondása nem csupán a gyermek elutasítására vonatkozik, hanem a történelem folytathatatlanságára is.

„Pornó”, a hősnő nemcsak saját testének, hanem az őt körülvevő diktatúrának is ki van szolgáltatva. A *Feleségem története* alcímű előadás terébe vezető installáció meghatározó elemeit képezik azok a Ceașescu-diktatúra idején írt titkosszolgálati dokumentumok is, amelyek Visky Andrásról készültek. A Fodor Gréta építész által megtervezett kiállítás iratainak tartalma az előadás színpadán is megjelenik. Visky rendezésében a színdarab hátterét gyakran szatmárnémeti helyszíneket vetítő filmbejátszások illusztrálják, erősítve ezzel azt a politikai szálát, hogy a főszereplő tetteiről a román titkosszolgálat emberei jelentéseket

³⁵⁹ Uo., 119–120.

³⁶⁰ Uo., 159.

írnak, mivel a megfigyelők szerint ellenséges propagandát folytat az utcán (holott nem tesz mást, csak felkarolja az utcán tengődő gyermekeket). Az elvesztett magzat oppozíciójaként az előadásban az utcagyerekekkel való foglalkozás kap hangsúlyt. A főszereplő gyerekekhez való odafordulása sokszor olyan utcaszínházzá válik, amelyet a titkosszolgálatosok államellenes tevékenységként értelmeznek, és a nő szemére vetik, hogy az előadások megtartásához, a gyerekek szórakoztatásához nincs engedélye. Ileana Alexandra Orlich meglátása szerint „Pornó” sorsa Antigoné történetével azonosítható abból a szempontból, hogy a nő még férje halála után sem engedelmeskedik az épp aktuális törvényeknek. Mindemellett Dante Vergiliusához hasonlóan a szabadságtól való megfosztás őt is Isten felé készíti.³⁶¹ A darab bevezető megjegyzéseiből kiderül,³⁶² hogy a monodramát a Tízparancsolat hetedik parancsa – „Ne loj!” – inspirálta, amely nemcsak a tárgyak vagy emberek elrablására, hanem a másik egyén szabadságtól való megfosztására is irányul. M. R. – „Pornó” férje – egy ezredes fia, akit a diktatúra öngyilkosságba kerget. A férfi elvesztésének mentális következménye pedig az anya testében növekvő magzat elvesztése. A színpadon megjelenő csontváz – Picur – mintegy szimbóluma annak a szabadságvesztésnek, amely a fizikai vagy mentális megsemmisülést hozza magával.

A Júliához hasonlóan a *Pornó* is egy, az Istennel – a „Nagy Magányos Humortalan Világosítóval”³⁶³ – való dialógus ábrázolása. A gyermekét elvesztő nő kérdőre vonja Istent a vele történő kegyetlenségek miatt, folyamatos párbeszédben áll vele, sokszor mintha az őt meghaladó transzcendens dimenzió ki nem mondott, de lélekbe íródó válaszait öntené nyelvi formába. A deszkákon Antall Attila jazz-zenész muzsikál, utalva egyrészt a „Pornó” számára távolból érkező hangokra és sugallatokra, valamint hallgatásba burkolózó, majd öngyilkos férjére. Az általa megpendített húrok az Isten által sugott hangok szimbólumai, amelyek nemcsak a nő testében, de a színpadi térben is visszhangzanak. A Pílszky által említett színpadi jelenlétségvesztés, túl azon, hogy metafizikai probléma, Visky színházi világában térdelés is: az emberi létezés realitását felülíró hangok nemcsak a színpad és a színészek testében, hanem a néző testi terében is megformálódhatnak. Erre mutat rá Molnár Illés is:

³⁶¹ „As Girl and Man fall in love and Girl becomes pregnant, she has a premonition of their doomed relationship and invokes the fate of Antigone, the tragic heroine who disobeyed King Creon's absurd legislation and despotic rule.” „Paradoxically, the deprivation of freedom points to and prompts, as for Dante's Vergil, the soul's need for the heavens or for a structure of miraculous work directed towards God.” Ileana Orlich: Code Name: Porn. Political Protest and Spiritual Redemption in András Visky's Theatre, Jozefina Komporaly (ed.): *Memories of the Body: Captivity as a State of Being in András Visky's Barrack Dramaturgy*, Intellect, 2017, 205, 203.

³⁶² Visky: *Ki innen*, 84–86.

³⁶³ Uo., 93.

Van tehát egy beláthatatlan tartomány, ahol a látással már nem megyünk semmire, de a hallás útján tudomást szerezhethetünk róla. A képek totalitásának korában a látás személytelenségével a másik meghallását szembeállítani radikális tett. Mindez a Visky-életmű szinte teljes spektrumában megjelenő fontos állásfoglalás.³⁶⁴

A hang a test határtapasztalata, erősebb mint a látás, hiszen a teremtésben, az univerzumban megjelenő hangok a szubjektum belső csendjében lüktetve szülik újra önmagukat. „Pornót” idézve: „Nem lehet látni a fényben lakót, / megvakulsz és mégsem, / márpedig megvakulsz. // A hang...? / A hang áthatol a fényen, csak a hang.”³⁶⁵ Visky saját rendezésében állította színpadra a *Pornót*, a színpadköltészet általa meghatározott vonásain túl – a színpadi idő egyetemes időként való kezelése, a marginális emberi történet univerzális tapasztalatként való feltárása, a zenei hangzás fontossága és a néző testi tapasztalatának előtérbe helyezése³⁶⁶ – él a montázsdramaturgia adta lehetőségekkel is, a szabadversben írt dráma sajátos ritmikájával, valamint a gyermekvárás és gyermekvesztés mint Krisztusra utaló metafora kibontásával. Mindemellett a darabban használt minimális díszlet (ablakkeret, cselló, csontváz) segítségével a női test kiüresedésének állapotát is fokozza. Jacques Derrida *A halál adománya* című írásában kifejti, hogy az Istennel szembeni (abszolút) kötelesség áldozathozatalt is foglal magában, amely a „halál adománya” is lehet,³⁶⁷ Ábrahám példája alapján a szeretett ember (gyermek) feláldozása is. Ebben az értelemben ajánlja fel számos Visky-szereplő is valamely számára fontos embertársa vagy saját életét az őt meghaladó transzcendenciának.

A (test mint) tér különböző pontjaiból érkező hangok irányítják a *Megöltem az anyámat* című előadás főszereplőjét (Albert Csilla) is: annak a gyermekkori és elvesztett jóbarátnak a hangjai, akivel Bernadett az intézetben közös nyelvet beszélt. A nevelőintézetben élő kislány és kisfiú – Csipesz (Dimény Áron) – csipesznyelven beszélnek, egy olyan fémcsipesz nyelven, amelyet büntetésként tesznek az árva gyerekek szájába. (9. kép) A halála után szimbolikussá váló, csipesznyelvet beszélő fiú már csak Bernadett lelkében jelenik meg, ő közvetíti a túlvilágról érkező hangokat, amelyek a múltját feldolgozni törekvő lány, majd nő életét irányítják. Az árva gyerekek titkos nyelve töredékes, csonka nyelv, mintha a lélek legmélyén kötött szerződések és összetartozások mindig csak a töredékesség hangján volnának szóra bírhatók. Bernadett a *Miatyánkot* is csak

³⁶⁴ Molnár Illés: *Hang, ami átüt a fényen*, színház.net, 2016. június–július. <http://szinhaz.net/2016/08/08/molnar-illes-hang-ami-atut-a-fenyen/> (Letöltés: 2021. augusztus 5.)

³⁶⁵ Visky: *Ki innen*, 94.

³⁶⁶ Visky: *Mire való a színház?*, 62.

³⁶⁷ Jacques Derrida: *A halál adománya*, ford. Szabó László, *Vulgo*, II. évf., 2000/3-4-5, 144.

„csipeszül” tudja, a lélek suta és csonka nyelvén, amely épp a maga gyengeségében érkezhetsz el a teljességhez. Bernadett számára a fiú az a múzsa, ihlető, aki mindig kíséri őt, és bár gyermekkori fizikai kapcsolatuknak vége szakad, a lány továbbra is párbeszédet folytat vele. Karin Conrood meglátása alapján Csipesz úgy vezeti Bernadettet, ahogy Beatrice vezeti Dantét az *Isteni színjátékban*.³⁶⁸ A fiú keveset beszél, szavai olykor szelídek, máskor vadak, néha elhalkulnak, de Bernadett számára minden szituációban egyformán jelen vannak. A lány nem tud függetlenedni a fiú személyiségétől, még a halála után sem.

Mivel a Visky-művekben felrajzolt alakok többnyire egy nagyon közelinek tűnő halálélmény rabságában élnek, állandó önértelmezésre, a velük megtörtént helyzetek és szituációk felemlegetésére, elemzésére kényszerülnek. A *Megöltem az anyámat* identitásjáték, amely nem a gyermek, hanem az anya hiányáról, az anya nemlétéről szól. A valóságos történeten alapuló előadásban az árvaházban nevelkedő félig cigány származású lány azért kezd el kutatni szülei után, hogy megtalálja önazonosságát, saját személyiségét. A név hiányával is küzdő főszereplő, Bernadett – születési nevén Irén –, mindig is a Judit nevet szerette volna viselni. A névtelenség Visky drámaiban a traumatizált élet- és kudarchelyzetek kísérője, a tanítványok, a *Visszaszületés* Névtelen Férfi, „Pornó” és Bernadett megcsonkított identitással rendelkeznek. A nevek hiánya az emberi testet is csonka, halálhoz közeli állapotba, az identitásvesztés mentális fogságába helyezi. A tanítványok csak a névvel ellátott kabátok felvétele után jutnak identitáshoz, „Pornó” vezeté- és keresztnévét nem ismerjük, ahogy a Névtelen Férfiről sem tudunk hasonlót. A *Megöltem az anyámat* című darabban Albert Csilla és Dimény Áron feldolgozásában az előadás kezdetén Bernadett nejlonnal letakarva fekszik egy kórházi ágyon. A deszkaágy, amely néha asztalként is funkcionál, mindvégig a díszlet központi eleme marad, az élet feláldozásának helye: oltár. A testbe zárt, csonka szubjektum anya nélküli, mentális bezártságból a lány az erek felvágásával akar elmenekülni, de valamilyen véletlen folytán a többiek mindig életben tartják. A csuklóira helyezett gézlapok az előadás során mindvégig arra utalnak, hogy Bernadett képtelen feldolgozni az eltaszítottságot, és saját életéből, testéből a test felhasználásával, az erek kettévágásával szeretne kilépni. „Nem tudok elvérezni. / Kérdezik, ki zárta el a vénámon a csapot. / Nem tudom, hát nem a kórházban zárták el? / Nem, nem, a kórházban csak magamhoz térítettek, valaki

³⁶⁸ „I think of this play as a small Divine Comedy of sorts, and so as Beatrice guides Dante, so Clip guides Bernadette. In human terms their relationship is bound by childhood, but when Clip clearly crosses to the other side, Bernadette still converses with him.” Karin Conrood: Introduction to *I Killed My Mother: When and Where I Killed My Mother*, in Jozefina Komporal (ed.): *András Visky's Barrack Dramaturgy: Memories of the Body*, 134.

elzárta előtte. / Nem tudom, kicsoda.”³⁶⁹ Mindezzel párhuzamosan Csipesz teste is csonka, hiszen a nyelvére függesztett tárgy akadályozza őt a beszédben, a Bernadett nyakába akasztott – önként viselt – fémcsipesz pedig gátolja azt, hogy a fiún kívül más is sértetlenül közelíthessen a lány testéhez. A test megszüntetésének, másik dimenzióba emelésének lehetősége a színpadra állított Visky-művek kísérője, mintha a kiúttalannak tűnő élethelyzetekből csak a test felszámolása, kiürítése árán valósulhat meg a menekülés. A *Caravaggio terminal* című darabban a festő a halott emberi testeken keresztül folyamatosan azt kutatja, hogy létezik-e a lélek, amely olykor-olykor átfénylik egy-egy festményén.

Bernadett megtanulja Csipesztől, hogy az ember nemcsak saját testét, hanem a másik ember lelkét is felszámolhatja, semmissé teheti. Elhatárolódnak a számukra nyomasztó egyénektől, könek, lélek nélküli embernek tekintik.

Van egy vékony sáv, van egy éles határvonal élet és nem élet között, van egy keskenykeskeny meder, egy gázló élet és halál között, van egy vékony sáv, van egy éles határvonal *azénéletem* és a *nemazénéletem* között, egy keskeny meder, tükrörfényes gázló, világító tisztás, ezt a vékony sávot, éles határvonalat, keskeny medert, ezt a tükrörfényes gázlót, alig világító tisztást úgy hívják, hogy Soha.³⁷⁰

A két árva gyermek játéka során rituális gyilkosságokat hajt végre, olyan szer-tartásformát,³⁷¹ amely mindig ugyanazt a metodikát követi: hátat fordítanak a nem kívánt felnőtteknek, és akkora erővel, mint egy diófa,³⁷² kimondják azt a szót, hogy soha, kővé változtatva ezzel azokat az embereket, akikről többé nem akarnak tudomást szerezni. Az előadás így a temetés rituális jegyeit hordozza magán. A szűk, kővel körbeborított színpadtér közepén a ravatalnak tekinthető ágy a szülőanya eltemetésének, elgyászolásának helyszíne: ravatal. Ha Bernadett képtelen arra, hogy megölje, megszüntesse a saját vagy az anyja életét, akkor magába temeti, elföldeli őt, és többé nem akar tudomást venni róla. Érdekes felvetése a rendezésnek, hogy a Bernadett által végrehajtott rituális gyilkosság soha nem ér véget, befejezhetetlen, hiszen a színpad terét megszámlálhatatlanul sok kavics keríti körbe. A gyermekek szerint az elfeledni kíván egyén „[u]gyanolyan, mint a többi ember, itt van, jön-megy, éli az életét, pontosan úgy, ahogy a többi ember, különbségek nélkül, azt hiszi, hozzád beszél, azt hiszi, van valami

³⁶⁹ Visky: *Ki innen*, 241.

³⁷⁰ Uo., 198.

³⁷¹ Visky András megfogalmazása. Visky András: *Megöltem az anyámat*, szerk. Prontvai Vera, Budapest, Mária Rádió, 2020. https://www.mariaradio.hu/cikk/5191/Visky_Andras (Letöltés: 2021. október 30.)

³⁷² Visky: *Ki innen*, 216.

közötök egymáshoz, azt hiszi, összeköt a vér, de nem, nincs, belépett a Soha országába, és minden érvényét veszítette. Nem köt össze a vér.”³⁷³

Az anyjával való találkozás során Bernadett rádöbben arra, hogy a történetek után – az anya otthagya őt a kórházban, és soha többé nem érdeklődött iránta – nem tudnak kiegyensúlyozott kapcsolatot teremteni egymással. Az anya nem jelenik meg önálló szereplőként a színpadon, csupán a gézből kialakított bábok és a Bernadett által felelevenített dialógusok utalnak rá. A főszereplő monodrámába ágyazott, töredékes emlékekéből álló életútja akkor talál rá a szabadulásra, amikor képes beletörődni a kivetettsébe, és elfogadja édesanyja egykori döntését. A világ számos helyén megrendezett³⁷⁴ darab kolozsvári változatának fontos momentumai a kövek – sírkövek –, amelyek nemcsak a színpadteret határolják körbe, de a szereplők által rituálisan meggyilkolt embereket is szimbolizálják. Az előadás zárójelenetében Bernadett kabátzsebe egyre inkább megtelik azokkal a kövekkel, kővé varázsolt emberekkel, akiktől távolodni, függetlenedni akar. A kövek gyászszertartásba emelése a zsidó hagyományra utal. A Bernadett számára zavaró, feldolgozhatatlan anya-lánya viszony lezárása a függetlenedés, amely rituális gyilkosságként zajlik ugyan, de az anya személye, léte továbbra is eltörölhetetlen a lány életéből. A kő mint szimbólum az *Alkoholistákhoz* írt szerzői instrukcióban is megjelenik, amely azt javasolja a mindenkori rendezőnek, hogy az előadás végén a színészek megjelölt köveket osszanak szét a nézők között, amelyekből azokat egymás mellé rendezve akár egy szó vagy mondat kerekedhetne ki, utalva ezzel az együtt megélt, közös és eltörölhetetlen színházi élmény fontosságára.³⁷⁵

A gyászban lét, a ravatal a Robert Woodruff által rendezett *Caravaggio terminal* atmoszférájának is meghatározó eleme. Caravaggio (Szűcs Ervin) a darabban élő és halott testek mellett köteleződik el, nem véletlenül kapta a Visky-dráma a *Testek laboratóriuma* alcímet. Molnár szerint a laboratórium ebben a darabban „nem az elmélyült, összetett vizsgálódás tere, sokkal inkább a minden esetlegeséget kizáró, minden félrebeszélést kerülni kívánó kérdések ideje.”³⁷⁶ A festő alkotásai során nem tesz mást, mint tanulmányozza az élő és halott emberi

³⁷³ Uo., 198.

³⁷⁴ Pl.: Visky András: *I killed my mother*, Spooky Action Theatre, Washington DC. A bemutató dátuma: 2016. szeptember 16. Színészek: Erica Chamblee és Kevin E. Thorne. Rendező: Gleason-Nagy Natália. Uő: *I killed my mother*, Rosemary Branch Theatre, Summer Dialogues Productions, London. A bemutató dátuma: 2013. március 5. Színészek: Csiki Orsolya, Nagy Antal. Rendező: Gleason Natália. Uő: *I killed my mother*, La MaMa, New York. A bemutató dátuma: 2012. Színészek: Melissa Lorraine and Andrew Hampton Livingston. Rendező: Karin Coonrod.

³⁷⁵ Vö.: Sipos: *Mint aki látja a hangot*, 146.

³⁷⁶ Molnár Illés: Hallás dolga, *Tiszatáj*, 2016. május 15. <https://tiszatajonline.hu/?p=96598> (Letöltés: 2021. augusztus 9.)

testeket, ezzel együtt állandó istenkeresésben éli életét. Miközben a legmagasabb egyházi köröktől kap megrendeléseket, szakrális témájú festményein utcalányok, szegényházakban és kocsmákban tengődő emberek arcait örökíti meg. Visky alkotásában Caravaggio monomániás, édesapja halálát nem tudja feldolgozni, folyamatosan visszatér ehhez az eseményhez. Kényszeresen beszél a halálról, pestisben elhunyt apjáról, a halott test látványa szinte vonzza. Az amerikai rendező által színpadra vitt előadásban a halál gondolatának repetitív visszatérését a színpadon jelenlevő, ravatalra emlékeztető hullaházi ágyak illusztrálják. (11. kép) A Woodruff által megvalósított provokatív rendezés Caravaggio életét montázsszerűen jeleníti meg. A scenika a visszaemlékezés egyes állomásait ábrázolja, azokat a képeket, amelyek a festő halála előtt peregnének le emlékeztetésben. A megcsonkított – vendettában megvakított – emberi test a látás elvesztése ellenére is vissza tud tekinteni azokra a meghatározó élményekre, amelyek élete során érték őt. A rendező által használt, sokszor filmszerű, vetített háttérrel illusztrált színpad képei egymással felcserélhetők, a halál előtti utolsó pillanatot szempontjából teljesen mindegy, melyik emlék villan fel először, és melyik utoljára. Ahogy az elromlott tévéképernyőre jellemző villódzás a megvakítás motívumára utal a rendezésben, hasonlóképp a scenika képeinek váltakozása Caravaggio emlékeinek feltolulására, gyors egymás utánjára utal. Az előadást gyakran uraló kék fények pedig a laboratóriumok villanyfényének, a halotthűtőknek és a kihűlt emberi testnek a szimbólumai. A darab érdekes momentuma, hogy a művészt kísérő Cecco (Sinkó Ferenc) dadog, dadogása töredékessé teszi a nyelvet, szétzilál minden letisztult fogalmazásmódot, arra kényszerítve az értelmezőt, hogy újraépítve a nyelvet lépésről lépésre minden dolgot ismét megnevezzen, újabb jelentéseket tulajdonítva neki. Cecco dadogása utalásként értelmezhető: Isten közelségének kifejezése a maga teljességében lehetetlen, csak a nyelv artikulálatlanságában képes az ember ezzel kapcsolatosan bármit kimondani vagy megfogalmazni. A test csonkaságának kifejezője az is, hogy Caravaggiót a halála előtt megvakítják. A rendezés alapján a festő lelke mélyén rejtőző egzisztenciális jelentések csak ekkor öltenek testet, a lelkében megjelenő fényforrást a transzcendenciával azonosítja, annak ellenére, hogy a külvilágból már semmit sem lát.

A *Caravaggio terminalhoz* köthető előadás *A test történeteinek* két darabja, a *Theresa*, valamint az *Artemisia*³⁷⁷ című színdarabok. A Teréz anya (hit)életét feszegető alkotás a halott emberi testekhez való viszonyt helyezi középpontba,

³⁷⁷ Visky András: *The Unburied. The Saint of Darkness*, Foreign Affairs Theatre, London. A bemutató dátuma: 2017. november 20. Rendező: Camila França és Trine Garrett. Uő: *Theresa*. Theatre Y, Chicago. A bemutató dátuma: 2018. május 25. Rendező: Melissa Lorraine. Uő: *Artemisia*. Theatre Y, Chicago. A bemutató dátuma: 2018. május 25. Rendező: Andrej Visky.

azt a kérdéskört vizsgálva, miként élhető egy élet az oszladozó emberi testek szolgálatában. A megerőszakolt Artemisia festőnő³⁷⁸ története pedig azt a kérdést fejtegeti, miként határozza meg a nő életét és művészetét az őt ért, az identitását meghatározó, fiatalon átélt erőszak. Mindkét Chicagóban bemutatott előadás díszlete ugyanaz a fekete-fehér színű fürdőszoba, amely intim terével hangsúlyozza az emberi test elsődlegességét, egyben védtelenségét. Teréz anya testcentrikusságát erősíti a fürdőszobában zajló halottgyászolás, borotválkozás, zuhanyzás, hányás, rituális fürdés. A sötét és szűk színpad közepén álló öntöttvas kád a megtisztulás helyszíne, ahol a fehér golycsokban levő Teréz – Júliához és „Pornóhoz” hasonlóan – folyamatos dialógusban, szinte szerelmi kapcsolatban áll Istennel. A felbomló, beteg testek között tevékenykedő szent a test szenvedéseivel való találkozások hatására sokszor a hitvesztés közelébe kerül: „Nem csoda: egy életen át cipeltem hiányodat. Megviseltél. Erre mondják, hogy elviselhetetlen fájdalom. Pedig nem a fájdalom elviselhetetlen. Hiányodtól vagyok viselős. Nem tudlak megszűlni.”³⁷⁹ Az ember testi viszontagságainak megtapasztalása, átélése, az azokkal való azonosulás során a főszereplő szembesül Isten létének (vagy nem létének) alapvető kérdéseivel. Sajátos hasonlatot képez Antigoné és Teréz anya életének összehasonlítása abból a szempontból, hogy mindketten az élő és betegségtől szenvedő, de halálra ítélt embereknek szentelték életüket. Teréz anya testi határtapasztalata a másik ember testi szenvedése, fájdalma, az ezzel való állandó találkozás ingatja meg hitét, és kísérti meg, majd az ebben a fájdalomban, testi szenvedésben megtalált Krisztus vezeti el hivatásának megerősítéséhez és elmélyüléséhez. Artemisia festőnő története szintén az elveszített emberi életek (édesanyja és testvérei halálának) gyászolásával indul, Caravaggióhoz hasonlóan az ő művészete is egybeforr az őt ért traumák feldolgozásával. A szeretteit elvesztő, majd erőszakot és kínzást átélt nő festményei a rendezés középpontjában álló kádra és a díszlet háttérére vetülnek. A *Zsuzsanna és vének* című festmény megjelenítése az előadásban a tiszta, ám mások megalázó tekintetének, tetteinek kiszolgáltatott női test törékenységre utal, míg a *Judit lefejezi Holofernést* című kép a megerőszakolás megbüntetésére, az Artemisia által megnyert perre utal. Az erőszak jegyeit magán hordó nő nem tudja visszanyerni testének eredeti tisztaságát: „Azt hittem a vér nem mocskolja be az áldozatot. De nem, nem. Nem maradhat tiszta az áldozat sem.”³⁸⁰ Az előadás

³⁷⁸ Artemisia Gentileschi a legismertebb olasz festőművésznő a barokk korból, a firenzei művészeti akadémia első női tagja. Oktatója, Agostino Tassi megerőszakolta. A hosszas pereskedés végén Artemisia megnyerte a pert.

³⁷⁹ Idézet Visky András *Theresa* című darabjából (kéziratban).

³⁸⁰ Idézet Visky András *Artemisia* című darabjából (kéziratban).

üzenete szerint a sebzett emberi test maradandóan magán hordja az erőszak nyomait, amelynek feldolgozása életfeladattá válik. A másik ember (erőszakos) érintése küszöb tapasztalat, amely átfordíthatja a résztvevők és szemlélők világról alkotott gondolkodásmódját.

OCULI CHRISTI

Az erőszak, a test felmetszésének átélése után a csonka szubjektum saját történetének felelevenítésével és értelmezésével próbál megkönnyebbülni, keresi hátralevő életének értelmét. Visky alakjai – Teréz anyja, Bernadett, „Pornó” – belső hangot követnek, a folyamatos megszólítotttság állapotában vannak. A test és az identitás töredékességének megtapasztalása után kegyelmi állapotba kerülnek: a lelkük mélyén rejtőző egzisztenciális jelentések új formát öltenek bennük, és keresik az utat az élet (csonka testben való) létezésének folytatásához. A belső vagy az őket körülvevő külső (színpad)térből érkező, a hosszú monológok során megismételt hangok a nem idő, az állandóság hangjai, a test végtelenbe konzerválásának jelei. Visky drámái Isten szóra bírásának történetei, ahogy Júlia, úgy a többi alkotás hőse is állandó dialógusban áll a transzcendenciával, a drámákban megírt személyek állandó imádságban élik életüket.

A folyamatos önértelmezés, kérdésfeltevés, az élet- és testtörések emlékeinek fölidézése az előadásokban a rituális megtisztulásokhoz hasonló. A *test történeteinek* chicagói előadásában mind a négy darab egy, a színpadtérben felépített fürdőszobában játszódik a rituális megtisztulás szimbólumaként.³⁸¹ A belső megtisztulást, a másik embertől való egészséges függetlenedést eredményezi a Csipesz és Bernadett által végrehajtott kővé változtatás rítusa is. A *Caravaggio terminalban* a festő alkotásainak jelentős része szakrális tartalmú alkotás, modelljeit az evangélium történései szerint állítja be. Erre utal Woodruff rendezésének elején a *Lázár feltámasztása* című kép színészek által való megjelenítése is. Az evangélium textusa az előadás során egyfajta szöveggönyvként, partitúraként értelmezhető: Lena belehelyezkedik az evangélium partitúraként értelmezett textusába, modellként részese a róla készülő *Bűnbánó Magdolna* képnek, beszélni kezd élete szégyenteljes eseményeiről, amikor a festmény elkészül, visszanyeri szüzességét.

³⁸¹ Keresztelő Szent János a Jordán vizében merítette alá a hozzá érkezőket, így keresztelte meg őket. Lásd Jn 1, 24–28

Visky alkotásaiban a fény mindig meghatározó szerepet kap. A *Pornóban* a főszereplő az előadás végén besétál az őt elnyelő, vakító fényárba: „a Nemzeti Színházban például a vasajton ment ki Csilla, ellenfényben, ami az ő ötlete volt. Én pedig azt kértem tőle, hogy benne szülessen meg a fény, hogy boldogan menjen ki, egy olyan valóság felé tartva, amely felülírja a szabadságvágyat eltipró e világi realitást.”³⁸² A színpadteret meghatározó fényjáték a *Tanítványok*, *A test történetei*, a *Megöltem az anyámat* és a *Caravaggio terminal* színpadi megvalósulásainak is sajátja. A jól körülhatárolt színpadterekre betörő fény a közelgő szabadság, a megváltásra váró, meddő élethelyzetek feloldásának motívuma, annak jele, hogy a transzcendencia cselekszik, felülírja a sebzett testen levő nyomokat és varratokat, az abban rejlő hiányokat. A *szökés* című, Patkó által rendezett előadásban a cellába harmadik személyként érkező fogvatartott, Vitéz (László Csaba) teste csonka: tizennyolc éven át tartó raboskodása alatt elvesztette a bal lábát. A test sebzettségének hangsúlyozásaként fából készült végtagját a hátára kötve hordja, a rendezés végén – mintha soha többé nem volna rá szüksége – otthagyja azt a színpad közepén. A fél lábbal élő Vitéz az egyetlen fogvatartott a cellában, aki nem tűnt el, mert szökése még nem időszerű. Azért marad a színpadon, mert feladata van: másokat is át kell segítenie egy emberfeletti valóságba. A *szökés* is a keresztre feszített testet és annak feltámadását hivatott felidézni, a rendező úgy helyezi a jelen időn kívülre az előadás során létrejövő utalásokat, hogy segítségükkel a befogadók saját idejüket transzcendens dimenzióba helyezhessék. A nyomolvasás során a nézők az intenzív színészi jelenlét és az emberi testek törekénységének 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 bevésődési pontjaként *manifesztálódik*.”³⁸³

A test revolúcióját a keresztény liturgiára épülő színházi előadások más és más történetek útján, de mindig ugyanarról az oldalról közelítik meg: a megváltott emberi test aspektusából. A megváltás a mulandóság ellenpontja: Isten beavatkozása révén az emberi élet újjászületik az adott időben vagy újra folytathatóvá válik a transzcendencia időtlenségében.³⁸⁴ A feltámadás történelmi tényének

³⁸² „A színház foglyul ejt” Beszélgetés a Pornó című előadásról, *Szcenárium*, V. évf., 2017/5, 64.

³⁸³ Lehmann: *Posztdramatikus színház*, 114. (Kiemelés az eredetiben.)

³⁸⁴ A feltámadás először Jézus Krisztusban valósult meg, másodikként Szűz Mária lett a részese, harmadrészt az utolsó ítélet napján minden ember feltámad. Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, III., Budapest, Szent István Társulat, 1997, 773–74.

tompításával az emberi test kirekeszti magát a valóságos létezés teréből, és egy idő által körülhatárolt materiális barakkba helyezi önmagát. A másik ember vagy Isten létezését a szubjektum csak a saját teste által tapasztalhatja meg, a másik (ember vagy Isten) befogadása – amennyiben ez nem valamiféle presszió hatására történik – az idő felfüggesztésének, valamint a test teljességének átélése, az emberi identitás meghatározó eleme is. A *Pornó* című előadás szereplőit idézve: „– Melyik forradalomra gondolsz? / – Én csak egyetlenegyéről tudok. Arról, amikor a testem fölszabadult az idő súlya alól és tőlem függetlenül örült önmagának.”³⁸⁵

A női test Visky alkotásaiban – és a *Halotti pompában* is – a gyermekhez való viszony különböző aspektusaiból mutatkozik meg. A gyermekvárás, a gyermek elvesztése, az árva gyermek vagy a gyermeknélküliség szintén Krisztus-motívumok: a megtestesülés, Krisztus kisgyermekként való érkezésének szimbólumai.³⁸⁶ Amennyiben a születendő vagy meg nem született gyermek, valamint az erőszakot átélő ember *imitatio Christiként* villan fel a liturgikus színház előadásaiban, a néző számára értelmet nyerhet saját testének problematikussága: szembesülhet az Istentől születés, az Istenből származás és a benne való lét lehetőségével. A Krisztus-történetre való ráismeréssel visszahelyezheti valóságos létezésből ki-mozdult testét annak időtlen valóságába. „A = a. Ez minden művészet alapképlete”³⁸⁷ – írja Pilinszky a naplójegyzeteiben. Az előadások által felidézett kollektív mítosz a jelenlévő emberi testek jelen idejébe helyeződhet, kérdőre vonhatja önmagukról kialakult (test)képüket. Mártonffy írja Pilinszkyról, hogy

[a] lírikus az írást egy, a Krisztus-követés eszményéből levezetett s a személyiség egészének átformálását célzó program részeként fogja fel, amelyben az írás és a test médiuma szoros kölcsönösségben hivatott teljesíteni közvetítő feladatát: az én kenotikus leépítését és maradéktalan átengedését a transzcendens teremtmény működésének.³⁸⁸

A megpróbáltatásokat átélő szubjektum Visky-műveiben az élet folytathatóságának különféle módjait keresi. *Pornó*, Caravaggio, Teréz anya, a tanítványok: misztikusok. Woodruff Caravaggio-rendezése a szentség fogalmának dekonstrukcióját célozza meg, ugyanakkor kiemeli a festő istenkeresésének feszültségeit, szakralitással átítatott képeinek sikereit. Az előadás egyaránt mutatja fel a Krisztus által alapított Egyház gyengeségeit és az istenkereső festő személyiségének disszonáns megnyilatkozásait. *Pornó* szétszítja tehetségét az éhez

³⁸⁵ Visky: *Ki innen*, 83.

³⁸⁶ „Az Ige testté lett, és köztünk lakott.” Jn 1, 14

³⁸⁷ Pilinszky: *Naplók, töredékek*, 116.

³⁸⁸ Mártonffy: *Biblikus hagyomány*, 196.

utcagyerekek között, Teréz anya feláldozza életét a haldokló, beteg emberi testekért. Melissa Lorraine rendezésének végére a fiatal lány által hordott fehér vászonruha Teréz anya jellegzetes, kék-fehér csíkos apácaviseletévé válik. A fanatikus, önmagát feláldozni kész emberi életek minden rendezésben az emberi test középpontba helyezésével jelennek meg: a színpadterekben felállított asztal, fürdőkád, fából készült keret vagy kereszt alakú színpad segítségével. Ahogy a római katolikus szentmise középpontjában az átváltoztatás áll,³⁸⁹ úgy mutatják fel a Visky-drámák rendezői is magát az emberi testet. „Ez az én testem, mondja a test, amikor rálépek, hallom. Hallo? Testről testre haladunk testtől testig”³⁹⁰ – mondogatja Teréz *A test történeteiben*, utalva ezzel arra, hogy Visky színpad-ára állított alkotásaiban a felmutatott emberi (élő vagy halott) testek Krisztus testének (*corpus Christi*) jelölői, ahogy Vidnyánszky Krisztus-ábrázolásaiban is azok. Amennyiben pedig a megcsonkított, erőszakot átélt emberi test – a befogadó számára is – Krisztus testének szimbólumává válik, akkor lehetőség nyílik arra, hogy a néző megérkezzen saját testének valóságába és realitásába.

A Woodruff által rendezett *Caravaggio terminal* utolsó perceiben a festő vakságát a színpadkép disszonáns fényváltásai sugallják. Caravaggio elveszíti látását, de életének utolsó szakaszában mégis találkozik az általa keresett igazság tekintetével. A tekintet szintén az emberi test határtapasztatának mondható, mert a másik ember vagy a transzcendencia tekintetével való találkozás szintén megcselekedhető, tettekben is realizálódó valósággá válhat. Caravaggio megvakul, belső látását azonban nem veszíti el, szembesül a transzcendencia létezésével, az őt ért lelki-testi szenvedések hatására megérti életének szakralitásba ágyazottságát. Visky szereplői antihősök abban az értelemben, hogy nem tudják önállóan megoldani sorsuk nagy megpróbáltatásait, képtelenek önerőből átlépni az őket körbevevő barakk korlátait. Tetteik nagysága abban rejlik, hogy felismerik megváltásra váró élethelyzetüket, és bele tudják helyezni további sorsukat egy másik, emberfeletti dimenzió mélységébe.

A *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadás során a néző a kiskirályal együtt addigi élete minden törekvését és nehézségét elhelyezheti a kereszt árnyékában, és felismerheti a megváltottság szükségszerűségét. A *szcenikus költemény* a szöveg és a színpad terét segítségül hívva próbálja szélesíteni az űrkutatás mozanatait. A rendezés során a színpadtér minden részlete mozgásba lendül, a

³⁸⁹ „Miközben ettek, Jézus fogta a kenyeret, áldást mondott, megtörte, és odaadta táitványainak e szavakkal: »Vegyétek és egyétek, ez az én testem!« Aztán fogta a kelyhet, hálát adott, és odaadta nekik ezekkel a szavakkal: »Igyatok ebből mindnyájan, mert ez az én vérem, az új szövetségé, amely sokakért kiontatik a bűnök bocsánatára.«” Mt 26, 26–28

³⁹⁰ Részlet Visky András *Theresa* c. darabjából.

színpadra épített nézőtér maga is az előadás (űrhajó) részét képezi, állandó változásokat – töréseket, lebontásokat és felépítéseket – rejt magában. A fizikai tér maximális birtokbavételének és Gagarin (Kristán Attila) felrepülésének köszönhetően az előadáshoz igénybe vett tér fokozatosan bővül. A felfelé vagy lefelé irányuló térbeli mozgás, az akusztikus szövegterek egymásba játsása, az asszociatív és stációjelenetek szimbiózisa egy meghatározott tengely köré szervezik az előadást: a kereszt tengelye köré. A repülésért tett erőfeszítések és áldozatok mellett jelen van az a metafizikai világ, amelyet a szakadatlanul előre törekvő emberek nem ismernek fel, csak a több mint harminc éve útra kelt cárevics. A túlszűfoltta váló terek között megjelenik az egyszerűsége, tisztaságra és mindig jelenvalóra történő utalás: az előadás során készülő homokfestményen a kereszt-re feszített Krisztus alakja látható, amely jelentése megsokszorozódik akkor, amikor a negyedik király a Golgotához érve felajánlja neki addigi élete minden küzdelmét. A negyedik királyról szóló, énekhangon előadott legendáját idézve: „És a három keresztre feszített közül, a középső már régen nézte őt”.³⁹¹ Egy olyan természetfölötti tekintet terébe került, amely az emberi test (át)láthatóságát is uralma alá vonhatja. A töredezett emberi test (és élet) csak a krisztusi tekintet (*oculi Christi*) fényében válhat Krisztus testének szimbólumává (1. kép).

Véleményem szerint a megrázkódtatást átélt emberi test határ a transzcendens és e világi síkok között, amelyen keresztül az emberi képes megtapasztalni mind az anyagi, mind a természetfeletti világot, az egyik dimenzióból másik dimenzióba való átjárást. Olyan rés, amelyen keresztül Isten megérkezhet, és betöltheti a kiürült (emberi) teret. Jeruzsálem templomának megközelítőleg tizennyolc méter magas kárpitja Krisztus halálakor kettéhasadt,³⁹² amely a keresztény teológia szerint azt jelképezte, hogy minden ember – hívők (zsidók) és nem hívők (pogányok) – számára megnyílt az út Istenhez: a Krisztus által hozott áldozat minden embert érint. Vidnyánszky és Visky liturgikus színházában a katarzis a transzcendenciával való találkozás testbe íródó nyomait jelenti, azt a traumát, amely az előadás ideje alatt végbemenő átformálás jeleit stigmaként hordozza a jelenlevők testén. Fischer-Lichte szerint a színész „nem műalkotássá transzformálja a testét, hanem a megtestesülés folyamatait viszi végbe. E folyamatok során a test (Leib) mássá lesz. Transzformálódik, újra alkotja önmagát és eseményé válik.”³⁹³ Az eseményé válás intenzív megtapasztalása felborítja a kint

³⁹¹ Idézet a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadás szövegtövéből.

³⁹² „Ekkor Jézus ismét hangosan felkiáltott és kiadta a lelkét. És íme, a templom függőnye kettészakadt, a föld megrendült, a sziklák megrepedtek...” Mt 27, 50–51

³⁹³ Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, 128.

és a bent határvonalát, utat enged a transzcendens expanziójának és véges időt felfüggesztő beáradásának. A keresztény liturgiára épülő színházi előadások hatására az emberi test olyan többszörösen traumatizált nyitott térré válik, melynek legutolsó sokkhatása a színelőadás során átélt, Istennel való találkozás megrázkódtatása lehet. Az emberi test ezáltal olyan szakrális térré válhat, amely a transzcendencia hordozója. „Minden szent térhez valamilyen hierophánia kapcsolódik: benne tör át a szentség, amely kozmikus környezetéből meghatározott területet kiemel, és minőségileg megváltoztat.”³⁹⁴ Az elemzett előadások megtekintése során a néző tehát ráismerhet arra, hogy az emberi test – amennyiben Krisztus szimbóluma – nem marad meg a mulandóságban, és átítatódhat a metafizikai dimenzió tekintetével.

³⁹⁴ Eliade: *A szent és a profán*, 20.

KORTÁRS MISZTÉRIUMJÁTÉKOK

Vidnyánszky néhány rendezése és a Visky-drámák egy része a kortárs misztériumjátékok (*Mesés férfiak szárnyakkal*, *Halotti pompa*, *Bűn és bűnhődés*, *Tanítványok*, *Alkoholisták*), mirákulumok (*Gyilkosság a székesegyházban*, *Johanna a máglyán*) vagy passiójátékok (*Csíksomlyói passió*, tágabb értelemben véve minden Visky-monodrámát) csoportjába sorolható. A középkori szertartásokba beépített *Quem queritis?*,³⁹⁵ a halott Krisztus testét kereső három Mária története a misztériumjátékok konkrét előzményének tekinthető, tágabb értelemben azonban a kortárs liturgikus színházi történések állandó funkcióját is illusztrálja, hiszen ezekben az előadásokban sem történik más, mint az emberi létet meghaladó dimenzió keresése, valamint Krisztus feltámadásával vagy a megváltással való szembesítés. Az üres sír meglátogatásának leírása Lukács evangéliumának 24. fejezetében található:

A követ a sírtól elhengerítve találták. Amikor beléptek, nem találták az Úr Jézus testét. Történt pedig, hogy amíg ezen tanakodtak, egyszerre két férfi állt ott mellettük, ragyogó ruhában. Az asszonyok megijedtek, és a földre szegezték tekintetüket. Azok pedig így szóltak hozzájuk: »Miért keresitek az élő a holtak között? Nincs itt, hanem feltámadt. – Lk 24, 2–6

A misztériumjáték³⁹⁶ a keresztény vallás misztériumaira épülő dramatikus cselekmény, témáját főként Krisztus életének eseményei adják. A Mária és a szentek életét feldolgozó misztériumjátékok neve a *miraculum*, a passió³⁹⁷ pedig Krisztus

³⁹⁵ A *Quem quaeritis* szövege: „Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae? / Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae. / Non est hic; surrexit, sicut praedixerat. / Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.” „Kit kerestek a sírban keresztények? / A keresztre feszített Názáreti Jézust. / Nincs itt, feltámadt, ahogy ezt megmondta. / Menjetek, hirdessétek, hogy feltámadt a sírból.” Bécsy Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma*, Budapest–Pécs, Dialóg Campus, 2001, 193–194.

³⁹⁶ Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, IX., Budapest, Szent István Társulat, 2004, 244–245.

³⁹⁷ Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, X., Budapest, Szent István Társulat, 2005, 637–639.

kínszenvedésének és kereszthalálának története, amely az utolsó vacsorával kezdődik, és a keresztre feszítéssel ér véget.

Bécsy Tamás a líraiság és a dráma összefüggéseinek vizsgálatakor említi először a misztériumdráma modelljét, és megjegyzi, hogy a „közfelfogás szerint belőlük *nőtt ki az igazi dráma*”.³⁹⁸ Pavis a tizedik és tizenkettedik század között kialakuló liturgikus drámáról azt írja, hogy ez a forma a misztériumjátékok előzményének tekinthető, és kezdetben egyfajta kiegészítésként volt jelen a szertartásokban. A prédikációt tartó pap a templom freskóira mutatva vagy képekkel illusztrálta szentbeszédét, később egy-egy jelenetet párbeszédese formában is előadtak a szentmise keretein belül. A szent szövegeket elismétlő, zsoltárokat éneklő, imákat vagy bibliai magyarázatokat mondó jelenlevők végül el is játszották a felelevenített történetet, ezek a jelenetek később kikerültek a templom falai közül.³⁹⁹ A források szerint a katolikus liturgia egyes részeinek bővítése a kilencedik századtól terjedt el, de bizánci teátrális játékokról már korábbiakról is maradt feljegyzés.⁴⁰⁰ A misztériumjátékok célja középkori megjelenésüktől kezdve az ember törekénységével, esendőségével és a keresztyén tanítással való szembesítés, a krisztusi élethivatáson való elmélkedés, a Szentírás történeteivel való azonosulás. Medgyesy S. Norbert bizonyítja, hogy pl. a csíksomlyói misztériumdrámák témája arra szolgált, hogy „Jézus Krisztus szenvedéseinek bemutatásával a nézőket bűnbánatra, a hittitkokon való elmélkedésre, a gyermekeket pedig a Biblia és az egyház tanításának megismerésére indítsa.”⁴⁰¹ A Megváltó szenvedéseivel való közösségvállalás, azok átélése és személyes életre történő vonatkoztatása az egyén önreflexióját hivatott inspirálni, valamint abban segítette a jelenlevőket, hogy saját nehézségeiket, küzdelmeiket az emberi életet meghaladó dimenzió szférájába helyezték. A passiójátás és a szentgyónás a középkorban a teljes búcsú elnyerésével is járt, vagyis mindkét esemény az átmeneti rítusok megtisztító erejével bírt. Fischer-Lichte utal rá, hogy „a 15–16. század passiójátékainak többnapos (Franciaországban egy egész hónapon át tartó) előadásai a városok ünnepi kultúrájának elmaradhatatlan részét képezték, és ily módon végül is hozzátartoztak a népi kultúrához.”⁴⁰² Peter Simhandl

³⁹⁸ Bécsy: *A líraiság és a mai dráma*, 531.

³⁹⁹ Pavis: *Színházi szótár*, 265.

⁴⁰⁰ *A színház világtörténete*, szerk. Hont Ferenc, Staud Géza, Székely György, Budapest, Gondolat, 1986, 108.

⁴⁰¹ Medgyesy S. Norbert: *A csíksomlyói ferences misztériumdrámák forrásai, művelődés- és lelkiesség-történeti háttere*, Piliscsaba–Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar – Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány, 2009, 55.

⁴⁰² Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*, Pécs, Jelenkor, 2001, 73.

színháztörténet-írásában kifejti, hogy a liturgikus játékok közül a húsvéti ünnepkörhöz kapcsolódóak voltak nagyon népszerűek, ezeknek Európában majdnem hétszáz változata maradt fenn, a bennük szereplő földöntúli figurákat pedig ikonográfiai ábrázolások alapján próbálták megjeleníteni a közönség előtt.⁴⁰³ Salamon András az általa írt *Színháztörténetben* megjegyzi, hogy a szakrális játékok célja a racionálisan értelmezhetetlen csoda magyarázata volt, és definiálja a misztériumjáték (bibliai történeteket színre vivő előadás), a mirákulum (szentek életének bemutatása), a moralitás (elvont fogalmak, bűnök és erények allegorikus megjelenítése), valamint a passiójáték (Krisztus szenvedéstörténete, a misztériumjáték alfala) fogalmát.⁴⁰⁴

Bécsy a misztériumdráma jellemzőjeként két világszint egybenlevőségét, egy sajátos viselkedés ábrázolását, a rituális formát és az ember e világi és túlvilági figurája között kialakuló feszültségét említi meg.⁴⁰⁵ Néhány évtizeddel később szintén a két világszint kapcsolatát és az egyén ezekhez való viszonyát tartja meghatározónak, amikor így ír a misztériumdrámáról: „megvalósulása két vertikális világszintet, s e kettő viszonyát állítja elénk, valamint azt, hogy e határvonalon mit és hogyan kell az embernek cselekednie.”⁴⁰⁶ Bécsy az 1970-ben megjelent cikksorozatában leszögezi, hogy a misztériumdrámák modelljébe számos kortárs dráma sorolható, viszont ezek eltérnek az ókori és a középkori misztériumdrámáktól, mert eltérően kezelik a *másvilági* szintet: „A »másvilági« és az e világi szint helyett az emberi lét két síkját tételezik fel. Ám e két szint, sík, stb., épp oly viszonyban van egymással, mint az eredeti misztériumdrámákban az e világi és a másvilági: az egyik (ott: a másvilági) a másikat meghatározó, azt törvényekkel ellátó.”⁴⁰⁷ Meglátása szerint tehát vannak olyan kortárs drámák, amelyek a misztériumdrámák szerkezete alapján épülnek fel, Beckett-tel kapcsolatosan pl. azt is megjegyzi, hogy az ír drámaíró feltételez egy spirituális túlvilágot, de azt a semmivel azonosítja.⁴⁰⁸ Kutatásom szempontjából fontos, hogy Bécsy a középkori és a huszadik századi misztériumdrámák közti eltérést a líraiság jellemezőivel ragadja meg: a lírai látásmód és a lírai eszközök felhasználása szerinte olyan sajátossága a mai misztériumdrámáknak, amely megkülönbözteti őket középkori misztériumdrámáktól.⁴⁰⁹ A színháztudós megállapítása szerint

⁴⁰³ Peter Simhandl: *Színháztörténet*, ford. Szántó Judit, Budapest, Helikon, 1998, 58–60.

⁴⁰⁴ Salamon András: *Színháztörténet*, Kolozsvár, Koinónia, 2019, 94–95.

⁴⁰⁵ Bécsy: *A líraiság és a mai dráma*, 528.

⁴⁰⁶ Bécsy: *A dráma modellek*, 206–207.

⁴⁰⁷ Bécsy: *A líraiság és a mai dráma*, 528.

⁴⁰⁸ Uo.

⁴⁰⁹ Uo.

a középkori misztériumdrámák „sugárzó” középponttal rendelkeznek, és ez a középpont határozza meg a szereplők magatartásformáit. Ehhez képest a kortárs drámákban inkább lírai képmások⁴¹⁰ jelennek meg, Alfred Jarry *Übű király* című műve kapcsán kifejti, hogy bár a szereplők nagyrésze az Übű papához való viszonyban kerül kifejtésre, a dráma mégsem épül a középponthoz való viszonyok bemutatására. Bécsy fejtegetése alapján Übű lírai képmás, nem jellem, „ő csak szerkezetileg középpont, s nem állítható róla, hogy »sugárzó« középpont, hiszen a szereplők (tág értelemben véve a szót) viselkedését nem ő határozza meg.”⁴¹¹ Vidnyánszky Krisztus-ábrázolásainak és Visky színházi világának középpontja nem jelenik meg szereplőként a színpadon. Becket Tamás, Szent Johanna, a negyedik király, az apostolok, Pornó, a Névtelen Férfi, Carvaggio, Vitéz, Bátyus, Angyal nem határozzák meg a többi szereplő viselkedését, Bécsy olvasatát figyelembe véve akár lírai képmásoknak is tekinthetők, akik egy jelen nem levő „sugárzó középpontra”, Krisztusra utalnak.

A misztériumjátékként értelmezhető előadások Vidnyánszky több mint kétszáz rendezésének igen szűk, mégis legmarkánsabb vonulatát adják, alapjukat pedig a gyilkosság allegorikus színpadi ábrázolása teremti meg. A (Krisztus-) gyilkosság mint centrális kérdéskör Visky alkotásait is kíséri, rendezőtől és helyszíntől függetlenül. Ahogy azt az előadáselemzések során bizonyítani töreksem, e kortárs misztériumjátékok, passiók vagy mirákulumok Krisztus vagy a szentek életének konkrét eseményeit állítják színpadra. Ütköztetik az e világi létet és a transzcendens dimenziót úgy, hogy a bennük megjelenő szereplők végül az Isten-közelbe kerülnek, vagyis hátrahagyják földi életük korlátait, fosághelyzeteit. Ahogy Bécsy utalt rá, a kortárs misztériumjátékok a középkoriaktól líraiságukban térnek el, a drámászövegekben felfedezhető lírai látásmód helyett – mivel a kötet elsősorban a színre vitt előadásokra fókuszál – a *költői színház* eszközeit igyekszem kiemelni.

MISZTÉRIUMJÁTÉKOK VISKY ANDRÁS SZÍNHÁZI VILÁGÁBAN (*Tanítványok, Alkoholisták*)

Eltekintve a Visky-drámák történetétől, az író liturgikus színházeszménye értelmében a színházi tér fekete doboz, „az üres sír húsvéti reprezentációjaként az alászállás és fölemelkedés, a halál és a feltámadás, a transzgresszió és a

⁴¹⁰ Bécsy: *A líraiság és a mai dráma*, 720.

⁴¹¹ Uo., 717.

megtisztulás, az emberi esetlenség és közösségi egymásra utaltság helye”,⁴¹² vagyis olyan szakrális tér, ahol az újraélt és újrajátszott bibliai események a megváltás tettevel szembesítik a jelenlevőket. A *Tanítványokban* a nagypéntektől húsvétvasárnapig tartó események idéződnek újra: az apostolok nem tudják feldolgozni a Mester halálát, keresztre feszítése után elmenekülnek és bezárkóznak, nem tudják, miként folytassák tovább életüket, végül találkoznak a feltámadt Krisztussal.

Tompa Gábor rendezésében a tanítványok nemcsak felelevenítik és újrajátszószák a Jézus mellett átélt eseményeket, hanem elemzik is azokat a csodákat, amelyek Krisztus halála előtt történtek velük. Elismélik a szentírási eseményeket, miközben reflektálnak is azokra. Baranyai Norbert elemzésében kifejti, hogy a *Tanítványokban* „olyan dramaturgia érvényesül, mely a történetben és annak a színházi mibenlétére reflektáló olvasatában mutatja fel a logoszt vesztett tanítványi/szereplői lét kiszolgáltatottságát.”⁴¹³ Az emlékezés rituális tevékenysége során a problematikus létállapotukat közös gondolkodás során bontják szletekre, és újra átélik életük megrázó eseményeit. Bár mindannyian ugyanannak a történetnek a részesei, vita tárgyát képezi körükben egy-egy esemény felidézése: mindannyian másként emlékeznek ugyanarra a krisztusi történésre. Felismerik, hogy mindannyian csak egy-egy részizagság hordozói, csoportos, gyakran összetartó mozgásuk a színpadon arra utal, hogy a Mester mellett átélt események révén ugyanazon örökség hordozóivá váltak, és az előttük álló feladatokkal is csak együtt tudnak megküzdeni. Dana Monah a *Tanítványokról* szóló elemzésében Visky színházát a beszéd és az emlékezés helyszínéneként nevezi meg, amelyhez hozzájárul a „színház a színházban” szituáció, amikor is az apostolok újra eljátszószák a velük történeteket.⁴¹⁴ A krisztusi események idősíkjá a romániai diktatúra momentumaival is keveredik, a kétezer évvel ezelőtt és a hatvanas években zajlott helyzetek párhuzamba állítása a fogsághelyzet egyetemességét erősíti. Az elsősorban mentális fogság motívuma az előadás sajátos térhasználatában is kifejeződik, a színpad kereszt alakú tér, amelyhez a tanítványok mozgásaikkal, gesztusaikkal szinte oda vannak szögezve. A bezárt léthelyzet tükrözője az előadásban a nézőket körbevonó szögesdrót is; az előadás elején megérkező Péter (Galló Ernő) félelmében még a térben levő egyetlen vasajtót is becsukja, így szereplők és közönség számára a nézőtér elhagyása teljesen lehetetlennek tűnik.

⁴¹² Visky: *Mire való a színház?*, 59.

⁴¹³ Baranyai Norbert: *Az Írás által létezni. Az identitás kérdései Visky András Tanítványok című drámájában*, Budapest, Kalligram, 2018, 79.

⁴¹⁴ Sepsi-Tóth: *Melléköreje*, 337.

Visky homíliáknak nevezi a drámaszöveg jeleneteit, az apostolok ezeken keresztül beszélnek el meghatározó emlékeiket. A homília⁴¹⁵ a liturgia szerves részeként felolvasott szentírási szakasz vagy más miseszöveg magyarázata, Fülöp (Buzási András) szentbeszéde Bertalan (Orbán Attila) gyógyulásáról, András elmékedése a törvényről, Estragon Tamás (Hatházi András) és Vladimir János (Bogdán Zsolt) tanítása pedig a barátságról szól. A dráma szövege tehát konkrét utalást tesz a szentmise igeliturgiára vonatkozó részére, a színházi előadás pedig a homíliák elhangzásakor lehetőséget ad arra is, hogy a szereplők eljuttassák a beszédek történeteit. Az átváltozást, a szabadítást az előadás végén megjelenő fény hozza el, miután Tamás és János – Beckett *Godot-ra várva* alkotásához hasonlóan – az emberek üdvözülési esélyeit latolgatják, és arra várnak, hogy megszabaduljanak a Krisztus halálát követő események terhe alól. A beckett-i várakozásdramaturgiára utalva a szerző a következő címmel látja el a dráma egyik jelenetét: „Estragon Tamás és Vladimir János homíliája a barátságról (bohóctréfa). Hommage à Samuel Beckett.”⁴¹⁶ Tompa Gábor Isten-drámaként értelmezte Visky *Tanítványok* című misztériumjátékát, amely misztériumjáték pedig Isten érkezéséről szóló drámaként értelmezi a *Godot-ra várva* című művet, hiszen konkrét szereplőket és megváltásra utaló párbeszédet vesz át belőle. A Tompa–Visky alkotópáros kolozsvári színdarabjában a tanítványok nemcsak Krisztus életének eseményeit mondják újra a nagypénteki események kitágított pillanatában, hanem eljuttatják Vladimir és Estragon egy-egy párbeszédét is, erre utal Tompa rendezésében a szereplők fekete kalapja és marionetteszerű mozgása. Az apostolok az átélt történetek ismétlésével, újramondásával igyekeznek a távolinak érzett transzcendenciát maguk közé szólítani, és különösnek találják, hogy a négy evangélista közül csak az egyik írja, hogy a jobb lator az üdvösségre jut:⁴¹⁷

ESTRAGON TAMÁS: De az evangélista azt mondja, hogy az egyik lator üdvözült. / VLADIMIR JÁNOS: No és? Nem egyezik a véleményük, ennyi az egész. / ESTRAGON TAMÁS: De mind a négyen ott voltak. És csak az egyik beszél üdvözült latorról. Miért higgyünk inkább neki, mint a többieknek? / VLADIMIR JÁNOS: Ki hisz neki? / ESTRAGON TAMÁS: Mindenki. Csak ez a változat ismeretes. Mindenki erről beszél. VLADIMIR JÁNOS: Az emberek hülyék.⁴¹⁸

⁴¹⁵ Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, IV., Budapest, Szent István Társulat, 931.

⁴¹⁶ Visky: *A szökés*, 106.

⁴¹⁷ „Ő azt felelte neki: »Bizony, mondom neked: még ma velem leszel a paradicsomban!«” Lk 23,43

⁴¹⁸ Visky: *A szökés*, 110.

Tompa rendezésének végén a színpadot vakító fény borítja be, amely találkozik a tanítványok zaklatott tekintetével. Visky megfogalmazásában ennek hatására valóságos jelentések születhetnek meg a nézőkben, olyanok, amelyekben benne van az élet, a kiút, a megoldás lehetősége, és amelyek lehetővé tehetik az önátadást egy embert meghaladó transzcendenciának,⁴¹⁹ jelezve, hogy a teljes és végleges igazságot és szabadságot csak egy külső beavatkozás hozhatja el az apostolok és a jelenlevők számára. A kolozsvári rendező az írott szövegtől és szerzői instrukciótól eltérően nem az utolsó vacsora záróképébe helyezi a tanítványokat, hanem Péter apostol keresztre feszítésének szituációjába. A színpadra érkező világosság hatására azonban nem hajtják végre a gyilkosságot, mert szembesülnek a feltámadáseseménnyel: Krisztus-hiányos életüket betölti a feltámadt istenfiúra utaló, a nézőket eltorlaszoló vasajtó nyílásából betörő fény. Az utolsó jelentben a tanítványok keresztre akarják feszíteni Pétert (Galló Ernő). A jelenet egyértelmű utalás Krisztus keresztre feszítésére, az emberiség bűneire. A színpad terében az előadás során megjelenő keresztény szimbólumok – kereszt, ostor, szög, víz – az előadás végén megjelenő Krisztus-metaforát, a központi vagy királyi metaforát előlegzik meg, amely az utolsó percekben megjelenő – és Pétert megmentő – fény (mint újabb, Krisztusra utaló metafora) az egzisztenciális metafora idejébe helyezheti a befogadót. A rendezés költőisége azonban nemcsak a metaforarendszerben, a személyes idő transzcendens időbe helyezésében mutatkozik meg, hanem a színpadképek váltakoztatásának lehetőségeiben is: teljesen mindegy ugyanis, hogy a tanítványok visszaemlékezéseit a rendező milyen sorrendben ábrázolja. Ezzel párhuzamosan maga a drámaszöveg is líraiságot hordoz, az elmondott történetek szabadversekben kerültek lejegyzésre, meghatározva ezzel a rendezés ritmusát, dinamikáját is. A halott Krisztus testét kereső három Mária történetét dolgozza színpadra Tompa *Alkoholisták* című rendezése, amely a megírt szöveghez híven a függőség létállapotát kezeli kiindulási helyzetként. E mirákulum a szentírási történetet kortárs közegbe helyezi át, így nem a Bibliában leírt konkrét sírlátogatást írja újra, szimbolikája azonban a keresztény utalásrendszert követi, középpontjában pedig az üres sír meglátogatása és a gyermek feltámadása áll. A főszereplő Éva (Kézdí Imola) szenvedélybetegsége az istenhiányos állapotban gyökerezik: életében a nagyobb fogságot az istenkapcsolat disszonanciája, nem pedig az italfogyasztás mértéktelensége okozza. Éva mentális betegségének hátterében az őt ért kudarcok állnak: színésznő akart lenni, ám ez mégsem sikerült neki, illetve feldereng előtte egy meg nem született

⁴¹⁹ Visky András: *Tanítványok*, szerk. Prontvai Vera, Budapest, Mária Rádió, 2015. https://www.mariaradio.hu/cikk/5191/Visky_Andras (Letöltés: 2021. október 30.)

gyermek képe is. Tompa színpadképe egy szeméthege előtt elterülő koszos víz-tükör, amelyet olykor kikerülnek a szereplők, sok esetben azonban deszkákon keresztül kelnek át rajta, és valamilyen formában meg is mártóznak benne. A szennyezett víz szimbolikája a főszereplő istenkapcsolatára utal: ahogy a koszos víz felülete is tükröz valamit a valóságból, Éva élete is tükrözi ember és Isten sokszor szennyezett helyzetből induló viszonyrendszerét.

Tompa rendezésében Éva egy hordóban él, az előadás kezdetén ebből a hordóból kezdi el mesélni az életét, innen indul el az üres sírhoz, hogy megnézze, valóban feltámadt-e, él-e a gyermek, akit ő elveszettnek gondol. A mindenét elvesztő nő öngyilkossági kísérletet követ el azért, mert okolja magát meg nem születő gyermeke miatt: „ÉVA: Cipelt a kórházba a szamarával és azt mondta, megöltem a fiát, de ő nem haragszik, amiért megöltem... Megöltem, de aztán minden rendbe jött, azt mondta, ezért nem haragszik...”⁴²⁰ A meg nem születő gyermek gyilkosságát Éva a Krisztus-gyilkolással azonosítja, hibáztatja magát, mert úgy érzi, a gyermekgyilkossággal részese lett Krisztus megölésének. Monológjainak központi kérdése a hit megtartásának vagy elvesztésének dilemmája: meg akar szabadulni a hitétől annak érdekében, hogy szabad és korlátok nélküli életet élhessen.⁴²¹ Éppen emiatt akarja megtekinteni Fodor Mihály fuvaros csodatevő képét, amelyről hírlík, hogy aki megnézi azt, az elveszíti a hitét.

ÉVA: Hát tudod, az a Fodor Mihály, az öreg fuvaros. Orosz, azt mondják, valahogy idekeveredett közénk a háborúban, itt ragadt egy szerelem miatt, mit tudom én... Avval dicsekszik, hogy van neki egy csodatevő képe. Aki megnézi, bárki, bárki, ott helyben elveszíti a hitét... Én szólok annak a Mihálynak, te, hogy én megnézném azt a képet... Ránézel, és kész, meg van oldva... Tíz rongyért... Mi az ennyiért? Megszabadíthatna a gonosztól...⁴²²

Éva úgy gondolja, hogy hite elvesztésével egyszerűbb és könnyebb lenne az élete, mert akkor megszabadulhatna a transzcendencia állandó hívásától, valamint saját lelkiismeretétől is, és nem érezné magát felelősnek a gyermek elvesztéséért vagy az alkoholrabságáért. Visky elmondja, hogy Fodor Mihály képének megtekintése utalás Hans Holbein *Halott Krisztus* című festményére, amely Dosztojevskijre is nagy hatást gyakorolt. „Ennek hatására írja le a híres mondatot A

⁴²⁰ Visky: *A szökés*, 153.

⁴²¹ Visky András: *Alkoholisták*, szerk. Prontvai Vera, Budapest, Mária Rádió, 2017. https://www.mariaradio.hu/cikk/5191/Visky_Andras (Letöltés: 2021. október 30.)

⁴²² Visky: *A szökés*, 143–145.

félkegyelműben, Miskin herceg szájába adva a szavakat, hogy ezt a képet látva némelyik ember még a hitét is elveszítheti.⁴²³ Éva személyiségének fókusza az állandó, felelősségteljes kommunikáció Istennel, a tőle való eltörölhetetlen és mély függés, boldogtalanságát ez az elengedhetetlen istenkapcsolat teszi még fájóbbá. Az egykori színésznő – ahogy a misztériumdrámák az igazság és a jó oldalán harcba szálló hősei – az élet nehezebb oldalát választja, amikor nem válik meg vallásosságától.

Éva feszültségét az okozza, hogy érzi, embert ölt, de a gyilkosságot nem tudja összehangolni azzal a szakrális összefüggérendszerrel, amelyben minden gyengesége és elkövetett bűne ellenére mélyen hisz. Az alkoholista nő az Isten fényében megélt világkép és az elképzelt Isten nélküli élet határvonalán vergődik addig, amíg meg nem tapasztalja a transzcendencia jelenlétét. Bár el akarja veszíteni a hitét, mégis, vagy talán épp ezért, felkeresi az üres sírt. A *visitatio sepsulchri*, a sírlátogatás számos középkori misztériumjáték centruma, az *Alkoholisták* központi jelenete is *Az üres sír meglátogatása* című stáció.⁴²⁴ Visky ugyanis nem jelenetekre, hanem stációkra osztja a megírt drámaszöveget, Évának végig kell járnia ezeket az állomásokat ahhoz, hogy megláthassa az üres sírt. A függőségben élő nő éltének meghatározó eseménye a sír felkeresése, minden esendőségét, botlását ennek az eseménynek a tükrében lehet (újra)értelmezni. Éva abban a reményben megy a sírhoz, hogy ott majd felszabadítást kap az elkövetett gyermekgyilkosság nyomasztó terhe alól. A feltámadott Krisztusban saját, meg nem született gyermekének életét is felismeri, megbékél önmagával és az életével, kétségek nélkül marad a hit kötöttségei ellenére megtapasztalt szabadságban. Visky az alkoholmámorhoz menekülő nő szenvedéstörténetét a feltámadás fényébe helyezi. Tompa rendezésében a főszereplő eseményei, megbotlásai rendszerint a színpadot elárasztó vízhez köthetőek, a sírbolt helye pedig egy szeméttelp, amely Éva számára üres sírrá, szakrális térré változik (8. kép).

A szerző utalásaiból kiderül, hogy Éva identitásából hiányzik a gyermeke története,⁴²⁵ egészen addig, amíg meg nem tapasztalja a feltámadást: saját szemével látja, hogy a halott gyermek (újra) él. Tompa rendezésében a gyermek a sír megnyílásakor – az embert meghaladó élet szimbólumaként – zenélni kezd, Éva pedig megérti, hogy szenvedései nem voltak hiábavalóak, ezek vezették el őt a hitből fakadó szabadság megtartó állapotába. Erre utal Visky szövegében az a Genéziusz-történet is, amelyet az előadásban megjelentetett szentmisén a

⁴²³ Sipos: *Mint aki látja a hangot*, 146.

⁴²⁴ Visky: *A szökés*, 179–181.

⁴²⁵ Sipos: *Mint aki látja a hangot*, 144.

prédikáló pap, Kálmán atya (Farkas Loránd) ismerteti Éva jelenlétében. Genéziusz a kereszténységet gúnyolando megkeresztelkedik a színpadon, de – Kálmán atya homíliáját idézve –

a komédiás a víz érintésétől és a fehér ruhától úgy megváltozott, hogy amit csak tette-séből kezdett volt cselekedni, valósággá lett... Genéziusz akkor már nem tudott visszaváltozni, jött belőle az ismeretlen szó, sőt föl is emelkedett a deszkák fölé, mint az Állhatatos herceg egy másik híres komédiában, amit nem értett senki, be is szerették volna tiltani, de a nép végül nem engedte.⁴²⁶

Fontos megjegyezni, hogy a Genéziusszal megtörtént eseménynek Visky a *Mire való a színház?* című kötetben önálló fejezetet szentel,⁴²⁷ a vele történeteket pedig a színház *jótevény sikerének* tekinti. A Visky-könyvet záró traktátusban elhangzó példa a római parodista színre lépésről szól, aki az Egyház megszégyenítése céljából egy papot is felhív a színpadra. A kereszténység kigúnyolása azonban kudarcot vall: az előadás végére nemcsak ő maga lesz kereszténnyé, hanem a jelenlevő nézők is kérik a keresztséget. Mindez Kálmán atya homíliájában a következőképpen hangzik el:

...Genéziusz komédiás pedig így szólott a császárnak és az egész vitézi seregnek: Halljátok meg ennek a városnak minden bölcsei és népei, és te, ó császár, leghatalmasabb a földkerekségen. Nézzetek rám, nézzetek ide: megváltoztam, semmit nem tehetek. Irtóztam én azoktól, akiket csúfoltam, gyűlöltem atyámat, anyámat, nevetségesnek tartottam nemzedékem legjobbjait. Angyalokat láttam alászállani, akik megérintettek engem. Gyertek tehát is ide fel, és te is, dicsőséges császár, meghintelek benneteket tiszta vízzel.⁴²⁸

Az *Alkoholisták* színpadképe Kálmán atya megjelenésekor egy templomtér bel-sejét, a szentmise bemutatásának helyét ábrázolja, ahol központi szerepet kap – a Pilinszky által is fontosnak vélt – tabernákulum. A Tompa által rendezett misztériumjáték szemantikai hálója – víztükör, sírbolt, templomi tér, három asszony, angyszárnyak – is a megváltásra utal.

⁴²⁶ Visky: *A szóké*s, 155–156.

⁴²⁷ Visky: *Mire való a színház?*, 239–244.

⁴²⁸ Visky: *A szóké*s, 156.

VIDNYÁNSZKY KRISZTUS-ÁBRÁZOLÁSAI:

*Johanna a máglyán, Mesés férfiak szárnyakkal, Halotti pompa,
Csíksomlyói passió, Bűn és bűnhődés*

A Vidnyánszky által rendezett előadások három nagy csoportra – világirodalom klasszikusai, magyar klasszikusok, Krisztus-ábrázolások – oszthatók, ezek közül a transzcendens körülírására tett kísérletei képezik művészi pályafutásának középpontját. E művek sűrített és képszerű (színpadi) világábrázolása impulzív és allegorikus jellegű, az ember útkeresésének különböző fázisait mutatják be. A rendező és az őt körülvevő alkotótársak több alkalommal is misztériumszínházként emlegetik az általuk képviselt színházi világot. Verebes Ernő utalása alapján Vidnyánszky misztériumszínházának létjogosultsága abból az óhajból táplálkozik, hogy a ma embere is meg akarja fejteni a titkokat, „toljuk magunk előtt ma a misztériumokat, mennyiségre nem változtak, de magyarázatuk igen”.⁴²⁹ A Vidnyánszky által rendezett misztériumjátékok vagy mirákulumok egy része valóban Krisztus vagy a szentek életét dolgozzák fel a *költői színház* eszközeivel, ide sorolható pl. a *Gyilkosság a székesegyházban*, a *Johanna a máglyán* és a *Csíksomlyói passió*. Más részük azonban nem szentekkel, hanem hétköznapi emberekkel megtörténő eseményeket állít színpadra a krisztusi kereszthalál fényében, poétikus színházi nyelvhasználattal: *Mesés férfiak szárnyakkal*, *Halotti pompa*, *Bűn és bűnhődés*. Ezek mindegyikében megtalálhatók a már ismertett középkeleti misztériumjátékok jellemzői és a Bécsy által hangsúlyozott líraiság.

A különféle templomokban eljátszott – még Beregszászban megrendezett – *Gyilkosság a székesegyházban* című előadásában az oltár, a szószék, a gyertyák valóban azt jelölik, amik: a szertartás nélkülözhetetlen elemeit. Ebben a kontextusban a színre lépő Becket Tamás (Trill Zsolt) István első vértanúról szóló homíliája nemcsak az első keresztény vértanút állítja párhuzamba Krisztussal, hanem magát a canterbury érseket is, akit II. Henrik angol király lovagjai saját székesegyházában öltek meg. Mivel a rendező által színpadra vitt előadások nagy része az áldozathozatal által életre hívott új élet, Rideg Zsófia dramaturg szerint Vidnyánszky *költői színházának* mottója lehetne a *Gyilkosság a székesegyházban* egyik, Eliottól származó idézete: „Mert ahol valaha is szent lakozott, mert ahol valaha is vértanú adta vérért Krisztus véréért, ott szent a föld és a szentség nem

⁴²⁹ Verebes Ernő dramaturg szavai. *Claudel-Honegger, Johanna a máglyán = A titkok kapuja*, szerk. Prontvai Vera, Budapest, Mária Rádió, 2015. https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja (Letöltés: 2021. október 30.)

távozik belőle.⁴³⁰ A kiterjesztett színházi terek olyan előadások lehetőségét hordozzák magukban, amelyek – az adott tér sajátos elemeit is kiemelve – egészen új vonatkozási és értelmezési keretet adhatnak a kortárs misztériumjátékoknak. A szintén liturgikus térbe rendezett *Csíksomlyói passió* kezdetén elhangzó egyházi énekkel egy időben a csíksomlyói nyeregben jelenlevő több tízezres tömeg nagy része felállt és keresztet vetett, mert nem tudtak egyértelmű határvonalat húzni a színházi előadás és a megszokott egyházi szertartások között. A *Csíksomlyói passió* nemcsak Erdélyben, hanem Esztergomban, Debrecenben, a budapesti Szent István bazilika előtt is bemutatásra került, a középkori passiójátékokhoz hasonlóan több száz főt mozgató, a városok centrális helyein elhelyezett színpad(ok) (a csíksomlyói Hármashalom-oltárnál három színpad) segítségével.

Az alkotó Krisztus-ábrázolásaiban a Szentírás, a szög, a balta és a kereszt visszatérő motívumok. A *Johanna a máglyán* mirákulum a francia szent életének néhány kiemelkedő eseményét ábrázolja nyolc képben, montázsszerűen. Johanna története a színpadon a máglyától indul, a máglya gyújtópontja pedig a Szentírás, amely a színpad közepén helyezkedik el és kap lánggra, mintha az Újszövetségben húzódó krisztusi dramaturgia gyújtaná fel, ihletné meg a színpad terét is. Rideg meglátása alapján a szeretet sajátos, újszövetségi dramaturgiája túllép minden szemantikai megfogalmazáson, a történetiség különböző lépcsőfokain és a történések okát adja.⁴³¹ A transzcendens érintettség Johannánál a sugallatokon, a hangok hallásán keresztül érkezik, ezek vezetnek a krisztusi élet követésére, a másokért, valamint a hitéért vállalt bátor és konok áldozathozatalra. Felülemelkedve a nehézségeken, a környezetén és saját személyiségén, feláldozza önmagát mások megmentéséért és a tetteit vezérlő Krisztusért. A szeretet és a kereszt szimbóluma Vidnyánszky *Johanna*-rendezésében az a kard, amelyet a hősnő a koronázási jelenet után vesz magához, és aminek a súlya és felelőssége ettől kezdve ránehezezik. Az előadásban a kard terhe többször visszatér, mert Johanna (Tompos Kátya) nem tudja egyedül kézbe venni, a kard magassága, súlya a törékeny leány számára nehéz, ezért az őt kísérő kórus tagjai tartják vagy emelik meg vele együtt. A dramaturg Johanna kardja kapcsán utal a Claudel-fordítások többféleségére. Míg Jelenits István és Raics István „magyarázd meg a kardod történetét” kifejezéssel fordították a francia szövegben szereplő „explique-moi ton épée” mondatot, addig a valóban szöveghű fordítás a dramaturg-műfordító szerint „magyarázd meg a kardodat” kérés volna.⁴³² A kard a kereszt és

⁴³⁰ A szeretet dramaturgiája. Beszélgetés Rideg Zsófia dramaturggal = *A titkok kapuja*, szerk. Prontvai Vera, Budapest, Mária Rádió, 2015. https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja (Letöltés: 2020. szeptember 23.)

⁴³¹ Uo.

⁴³² Uo.

a szeretet szimbóluma, segítségével Johanna megváltoztatja azt a környezetet, amelyben él: nemcsak Franciaországot szabadítja fel, de az őt körülvevő emberek szívében is változást indít, hiszen később rehabilitálják, majd 1920-ban szentté avatják. A bűn Vidnyánszky rendezésében – a szentségre, szent életre utaló motívum mellett – átjárja a színpadot, a Hordók anyja (Udvaros Dorottya) a megtestesült rosszindulat, a Johannát elítélők sokasága – Claudel útmutatása alapján – állatfejl. A szöveg, zene, szín és tér viszonyrendszere purgatóriumi jeleneteket hoz létre, amelyben mindent a gonoszság, az ördögtől való kártyajáték mozgat. A láthatatlan, ám mindent átjáró hatalmi rendszer – mint a történelmet (is) befolyásoló tényező – a színpadra vitt, ember nagyságú kártyák haláltáncához hasonló játékában mutatkozik meg.

A rendezőt a képekben, zeneiségben gazdag – Claudelre is jellemző – színház eszméje érintette meg a *Johanna* színre vitele kapcsán: „Itt megtaláltam mindazt, amit magam is próbáltam rendezéseimben megvalósítani: ahogy dialógust próbálok folytatni a zenével, ahogy egy-egy jelenetet úgy próbálok felépíteni, hogy abban különös viszonyrendszert képezzen a zene, a látvány, a mozdulat, a gesztus és a szó.”⁴³³ A rendezés erőteljes zeneisége és a kórus színreléptetése kapcsán Hegyi Dániel azt bizonyítja, hogy a recitálódó szöveg Claudel drámaírói munkásságában is kimutatható, ugyanis a drámaszöveg olvasásakor egyértelművé válik: a kórus alkalmazása, valamint a szövegben előforduló számos ismétlés és az alapvetően francia szövegbe beleszórt, recitálható latin kifejezések is a zenés hatáskeltő eszközök megmutatkozását segítik elő.⁴³⁴ A zenekari árokban a MÁV Szimfonikus Zenekar foglal helyet, de szerepet kap a Budapesti Stúdió Kórus, a Honvéd Férfikar és a Kodály Zoltán Magyar Kórusiskola gyermekkórusa is. Az előadás szólistái: Margit (*Bátori Éva*), Katalin (*Gémes Katalin*), Porcus (*Kiss B. Attila*). Claudel mirákulumának zeneisége, a kórus színre vitele tehát e kortárs színre vitel sajátossága is, amely mellett a Bozsik Yvette által tervezett koreográfia, Johanna és az őt követő tömeg intenzív mozgása, tánca és az Oleksandr Bilozub által tervezett – sokszor templomteret idéző – díszlet is fokozza az előadás expresszivitását.

A Vidnyánszky által rendezett misztériumjátékok jelentős része a stációdramaturgia elvei alapján szerveződik. A *Halotti pompa* stációit az ember által elkövetett erőszak különböző verziói adják, és a szenvedéstörténetek végén megjelenik a megváltásra való várakozás, az emberi kínok feloldásának reménye. A *Mesés*

⁴³³ Idézet Vidnyánszky Attilától. Vidnyánszky Attila: *Látomások láncra*, Nemzeti Magazin, I. évf., 2013/2, 8–9.

⁴³⁴ „...the choir, the numerous textual repetitions, and the injection of recitable Latin phrases in the normally French text all strengthen the inducing effect of the musical devices.” Indokolja valami az angol idézet megtartását? Domokos–Sepsi (eds.): *Poetic rituality*, 151.

férfiak szárnyakkal a kiskirály (Oleg Zsukovszkij) harminchárom éven át tartó útjának stációit és az űrkutatás jeleneit egymással váltakozva mutatja be. A több szálon futó passiójáték állomásai az előadás során mindig harmóniába kerülnek egymással: a király lova, Ványka (4. kép), épp a világháború kitörésével egy időben hal meg, míg a kiskirály gályarabságot vállal másokért, több száz ember esik áldozatul a Sztálin és Hruscsov (Mercs János) által elrendelt könyörtelen kísérletezésnek. Az előadásban futó két szenvedéstörténeti szál végül összeér: a színházi előadás során a képeket és (homok)festményeket létrehozó festőművész, kilépve addig alakított szerepéből, maga is a negyedik király történetét éneklő narrátorrá válik, hídként jelenik meg az Istent meghaladni vágyó és az Istent megérinteni vágyó emberi magatartásformák között. A *Mesés férfiak szárnyakkal* szereplői minduntalan az űr felé törekszenek, az ismeretlen birtokba vételének vágya hajtja őket, valamint az a szélsőségekbe csapó motiváció, hogy elsőként legyenek a sztratoszféra meghódításában. Míg a szovjet űrkutatás a fizikai magasságok titkainak feltárására irányul, a negyedik király Krisztus nyomaiba ered, hogy megismerje és megértse az ő országának titkait. E két ellentétes törekvés (az űr meghódítására készülő ember és az égből földre szálló Isten) dialogikus egybefonódása határozza meg az előadás feszes dinamikáját. A mű kétszintes alkotás: a gőg és a törtetés, a másik ember és Isten legyőzésének vágya mellett jelenvalóvá válik egy olyan ember életútja is, aki a tiszta erkölcsi értékek megélését tűzte célul maga elé, és Krisztus közelébe szeretne érni. A két ellentétes világszemlélet párhuzamának köszönhetően az előadás végig fenntartja az Istent meghaladni vagy megérinteni akarás feszültségét. A több órás előadás centruma az utolsó jelenet, amelyben a tér közepén helyet foglaló Krisztus-ikon kerül fókuszba, és a szovjet társadalom, valamint a negyedik király minden küzdelme ennek az ikonnak a terébe helyeződik. Ennek az ikonnak a centrális ereje az, amely maga köré hívja a színdarab különböző részleteit, és egy emberfeletti létsík szférájába tereli azokat. Bár a Vidnyánszky által rendezett *Mesés férfiak szárnyakkal* nem hagyományos értelemben vett misztériumjáték, mégis ekként értelmezhető. A negyedik király legendája énekhangon csendül fel az előadásban, a Golgota színpadterében, ahol a kiskirály istenkeresése, az emberi szenvedés és küzdelem, valamint az újszövetségi történet összefonódik. A színpadtér középpontja nem Gagarin űrhajója, hanem az az előadás során homokból megfestett ikon, amely Krisztus keresztségét ábrázolja. A színpadon megjelenő Krisztus-utalás, a homokból megfestett keresztség és a Lénárd Ödön által megírt és az előadás során énekelt legenda Golgotára vonatkozó sorai egészen más értelmezési síkra terelik az előadásban addig felvillantott emberi küzdelmeket. A szovjet társadalom erőfeszítései az űrbe jutásért, a diktatúra által megölt emberek, valamint a kiskirály egy életen át tartó keresése az előadás végén Krisztus kereszthalála által kap új jelentést.

A *Halotti pompa* Krisztus-ábrázolása sem direkt. Bár a krisztusi halálra, a betlehemi születéstörténetre utaló motívumok átszövik az előadást, a rendezés a jelen nem levő Krisztusra, az ember erőszakos cselekedeteinek korlátlanságára, a mindent szabad logikájának egymásutániságára épül. A Száz Pál által a *Míg alszik szívünk Jézuskája* című alkotásra vonatkoztatott „Megváltó, aki »hiányzik a helyén«⁴³⁵ kijelentés meglátásom szerint a színpadra állított *Halotti pompa* központi jele is, olyan, a színházi szövegstruktúrát meghatározó hiátus, amelynek jelöltje máshol van. Az élet értelmétől, a méltó halál körülményeitől való megfosztottság okozta üres tér az állandó gyász tere, amelyben az emlékezés által előhívott holttest mindvégig láthatatlan marad. Borbély megfogalmazásában a textus önküresítése Isten kenózisával állítható párhuzamba: „Az önmagát kiüresítő Isten, a Pilinszky számára ismerős hit Istene helyébe a szöveg önküresítése, a szöveg kenózisa lép.”⁴³⁶ Az előadás hiátusközpontú jelrendszere, az élettelen emberi test kiterjedése a színpadi térben és szemiotikai hálójában, a gyász felelevenített struktúrái a halott test allegóriáját teremtik meg a debreceni előadásban. A gyász a *Halotti pompában* egyetemes jellegű: a színpadon ábrázolt egy-egy bűntény része az általa jelölt egésznek vagy a felidézett másik bűntettnek. A jelen nem levő jelöltre vonatkozó referenciák a poétikus színháználv segítségével allegorikus jelentésmezőbe lépnek, az előadás alapmetaforája kiterjed, átjárja a színházi szöveg egészét, majd leválik önmagáról, és a felmutatott várakozás következményeként önmaga újraéledésének szupplementumává válik: „A halál beállta előtti / félelem és szorongás összeszűkíti / a pupillákat. Az arcon ezután néha / mosoly jelenik meg. Mert a szeretet, / úgy beszél, erősebb az életnél.”⁴³⁷ A halott test tér- és időbeli kiterjesztése idővel olyan allegorikus mezőbe helyezi az előadást, amelynek nemcsak a színpad lehet az egyedüli fizikai tere, hanem a befogadó teste is, mint meghatározó mikrozóna. Az előadás alapeleme a színházi szövegben tátongó totális hiány, a befogadó által elszenvedett inskripció, a hiányjel húsba vésődése: a *Halotti pompa* távollevő jelöltje a néző testén keresztül ismét testet ölthet.

A gyilkosság Vidnyánszky misztériumjátékainak központi eseménye, amelynek a végtelenné tágítása, kitágított pillanatként való értelmezése, időtlen né tétele adja a kulcsot a rendező legkifinomultabb alkotásaihoz. A gyilkossággal szembesülhetnek a jelenlevő nézők, és feltehetik maguknak azt a kérdést, hogy ők mennyire részesei az elkövetett (időtlen) tettnek, vagy milyen mértékben helyezik azt figyelmük középpontjába. Vidnyánszky színdarabja arra keresi

⁴³⁵ Száz Pál: „Az Örökké Való Holnap, amely nem jön el, csak Tegnap”, *Tiszatáj*, 70. évf., 2016/7–8, 135.

⁴³⁶ Borbély Szilárd: A kereszt kiüresítése, *Pannonhalmi Szemle*, 17. évf., 2009/1, 58.

⁴³⁷ Borbély: *Halotti pompa*, 88.

a választ, miként történhetett meg az idős szülők megölése, és mi lehet a Szentestén történt gyilkosság metafizikai kontextusa. Az előadás a bűn tematikáját járja körül, a rendező megfogalmazásában: „Szentestétől Jézus nagypénteki keresztre feszítéséig és tovább, a gázkamrákig.”⁴³⁸ Bár a *Csíksomlyói passió* című Vidnyánszky-rendezést a csíksomlyói nyeregben is játszották,⁴³⁹ a Nemzeti Színház színpadán bemutatott kőszínházi produkciót vizsgálom. A színpadtérben játszott előadás struktúrája a csíksomlyói szabadterben is megmaradt, a nagy távolságok és a színészek mozgása miatt – a kültéri előadás több színpadon zajlott egyszerre – az előadás szövegét viszont jelentősen rövidítették. Vidnyánszky olyan szintetikus előadást hozott létre, amely Krisztus szenvedéstörténete köré csoportosul a csíksomlyói ferences iskoladrámák – a diktatúra idején a somlyói Mária-szobor alá rejtett és csak az 1980-as felújítás során megtalált – szövegei nyomán, de kiegészül Szócs Géza *Passió*⁴⁴⁰ című, posztmodernnek mondható irodalmi alkotásával, és magába olvasztja a népi vallásosság énekeit, meséit Erdélyi Zsuzsa gyűjtéseivel és Berecz András ének- és mesemondó színre léptetésével.

Az előadásba a rendező mindezek mellett a Zsuráfszky Zoltán által vezetett Magyar Nemzeti Táncgyűttest is bevonja, a tánckoreográfia a *Csíksomlyói passió* alapstruktúrájának szerves része. Szász Zsolt dramaturg kifejti, hogy a táncosok az előadásban nem csupán koreográfiákat adnak elő, hanem az iskoladrámák szövegét anyanyelvi szinten szólaltatják meg, igazolva Kodály Zoltán állítását, amely szerint a magyarság 18. században kikristályosodott zenei és drámai anyanyelve egy törőből fakad.⁴⁴¹ A vendégként közreműködő Magyar Nemzeti Táncgyűttes (művészeti vezető és koreográfus Zsuráfszky Zoltán) nemcsak a táncokat és a népdalkórusokat adja, de tagjai szöveges szerepekben is feltűnnek, ők alakítják a Deus Pater, az angyalok, az erények, a bűnök, a pázsotorok vagy a katonák szerepét. Balogh Géza kritikája alapján szövegmondásuk és „lámpalázuk” különös rokonszenvvel utal vissza az eredeti iskoladrámák hajdani előadóira, a ferences gimnázium diákjaira, anno Domini 171.⁴⁴²

A Vidnyánszky által rendezett passiójáték-struktúra másik alappillére a mesemondó, aki jelenetről jelenetre kíséri a történetet, meséivel összeköti és

⁴³⁸ Kornya (szerk.): *A költői színház*.

⁴³⁹ A csíksomlyói nyeregben huszonötezer néző tekintette meg az előadást, amely száz székelyföldi táncossal és egy ötven fős gyermekkórusral egészült ki. Az előadásra 2018. augusztus 18-án került sor.

⁴⁴⁰ Szócs Géza: *Passió*, Budapest, Magvető, 1999.

⁴⁴¹ Szász Zsolt: Új dramaturgiával a történelem színpadán Vidnyánszky Attila rendezői műhelyében, *Szcenárium*, VII. évf., 2019/3, 40.

⁴⁴² Balogh Géza: *Szent színház*. <https://www.criticailapok.hu/2-uncategorised/39164-szent-szinhaz> (Letöltés: 2022. április 11.)

feloldja a Krisztus-történet nyomasztó stációit. Az általa elmondott mesék és legendák azt mutatják, miként illeszkedik Krisztus története a magyar néplélek mese- és mondavilágába. A középkori, több napon át tartó vallásos drámák egy-egy epizódját, helyszínét összekötő játékvezető⁴⁴³ kortárs alteregója ő, aki a színpadon iskoladrámát játszó diákokat, szereplőket – *theatrum in theatro* – összefogja, és átvezeti az egyik stációból a másikba. A *Csíksomlyói passió* olyan intertextuális előadás, amely nemcsak zenét, táncot, népdalokat és vallási éneket, különböző irodalmi szövegeket, meséket ötvöz a színpadon, hanem párbeszédbe lépteti a középkori misztériumjátékok és a kortárs misztériumszínház meghatározó konstrukcióit is. Ebben az összművészeti alkotásban szöveg, zene és tér hármassága sűrűsödik össze, a táncjáték a színészi játék kiegészítőjévé válik, a bibliai szövegek pedig archaikus vagy kortárs irodalmi szövegekkel, illetve népmesékkal keverednek. A rendezőre jellemző intertextuális színházi nyelvhasználat tükrözője az is, hogy az előadásba beépítette a Leuveni kódexben található, első magyar nyelvű írásos emlék, az *Ómagyar Mária-siralom* versrészleteit. Emellett elhangzik többek között *Az ember tragédiájából* Péter apostol monológja, egy Babits-vers, és megjelenik Arany János balladáinak egy-egy alakja, mint pl. Vörös Rébék vagy Dalos Eszti.

Vidnyánszky passiója a bibliai szöveg át-, színpadra írása, amelyben a színpad és közönség viszonya, intimitása, vagyis a tér felosztása meghatározó funkcióval bír. A kőszínházban rendezett előadás tere olyan U-alakú tér, amelyben a nézők is helyet foglalhatnak, fizikailag is részt vehetnek a játék terében. A középkori misztériumjátékokhoz hasonlóan a rosszal, a bűnnel összeköthető dolgok (így például Pilátus döntése) a színpad bal oldalán, a megváltó kereszthalál pedig a színtér jobb oldalán történik. Az utolsó vacsora asztala a nézők közvetlen közelségében, a színpad közepén kerül meg- és berendezésre. A szűk, templomtérre emlékeztető játékteret a színészek mintegy körbeölelik, és minden irányból benépesítik, utalva ezzel arra, hogy a misztérium történéseinek minden jelenlevő részesévé válhat. Mindez olyan díszletben történik, amely a rendező megfogalmazásával élve „egyszerre pajta és templom, vagyis Jézus születésének helye és az Isten háza.”⁴⁴⁴ Az, amivé a színpadon iskoladrámát eljátszó színészek és táncosok éppen alakítják. A Székely László díszlettervező által megálmodott többszintes, forgó faszerkezet szinte folyamatos átalakulásban van, Gabnai Katalin kritikája alapján „a világitás és a zenei effektek segítségével időnként a

⁴⁴³ Pavis: *Színházi szótár*, 282.

⁴⁴⁴ Kornya István: Költői képek. Vidnyánszky Attila rendező a Csíksomlyói passióról, *Nemzeti Magazin*, 4. évf., 2017/6, 8–9.

legsötétebb Goya-festmények hangulatát hozza.⁴⁴⁵ A jelmeztervező Bianca Jeremias többféle jelmezt állít színpadra, Krisztus és a táncosok, énekesek öltözeke egyszerű, míg az erények, bűnök, angyalok és ördögök összetett, hivalkodó ruhában jelennek meg, Pilátus (Olt Tamás) lila színekben pompázik, a gonosz feketében, az evangélium szereplőinek öltözete pedig ikonográfiai hagyományokat követ, Péter apostol pl. mindig halászhálával a kezében jelenik meg, Júdás (Rácz József) színre lépésekor rendszeresen pénzcsörgés hallatszik. A bűn allegóriájának felépítése már az előadás elején elkezdődik, amikor az *invocatio*, a passiójáték szerepfelvétele megtörténik: „Folyvást kérdezi a Hang: / Mit ácsoltok, ácsok?”⁴⁴⁶ A színpadi térben megjelenő színészek és táncosok magukra öltik a Szentírás-történetben megjelenő szereplőket. Az előadás egyik vonulata a bűn megtörténte. Péter (Rátóti Zoltán) tagadásai, Júdás árulása, Pilátus (Horváth Lajos Ottó) gyengesége az egyén botlásaival szembesítik a jelenlevőket. A keresztfa tákolása időtől független, véget nem érő cselekvés, amely szinte az egész előadás ideje alatt zajlik. A falusi jelenetben felbukkanó zsisbárus (Farkas Dénes) az előadás során gonosszá, bukott angyallá válik, aki végigkíséri és kikövezi a Golgotára vezető utat.

Bár a Vidnyánszkyra jellemző térbeli dramaturgia alapját képező párhuzamos történések, az emberi érzékelést fokozó szimultán hatások a passióban is megmaradtak, Krisztus szenvedéstörténete a lineáris cselekményvezetés síkján halad: virágvasárnaptól Mária mennybeviteléig⁴⁴⁷ tart, a nagyhét eseménysorát követi. A kenyér és a szög szimbóluma az előadás szemantikai rendszerének egyik mozgatórugója: a kenyérbe a gonosz veri bele a szöget, felfeszítve vele a kenyeret, amelyből végül nemcsak az utolsó vacsorára összegyűlő tanítványok, hanem a jelen levő nézők is részesülhetnek. A keresztre feszítés metaforikus megismétlése – a kenyér átszögelése –, valamint a feltámadás szintén metaforikus érzékeltetése – az átütött kenyérből való részesedés – magába rántja a lineáris történetelmeselést és felfüggeszti, egyetlen színpadképbe helyezi annak széttartó idejét.

Az előadás kulcsgondolata a kereszthalálért való kollektív felelősségvállalás: a jelenlevő szubjektumok mindegyike felel Krisztus (és a másik ember)

⁴⁴⁵ Méltatlanok a kereszt körül. Csíksomlyói passió – Nemzeti Színház, *Critical Lapok*, 26. évf., 2017/5–6, 4–5. <https://nemzetisinhaz.hu/eloadas/csiksomlyoi-passio> (Letöltés: 2022. április 11.)

⁴⁴⁶ Szöcs: *Passió*, 7. Érdekes, hogy Vidnyánszky nem emelte be az előadásba Szöcs Géza szövegéből a negyedik királyra vonatkozó szakaszokat, holott a beemelés tágítaná a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadás elemzési kereteit.

⁴⁴⁷ Nagyboldogasszony ünnepe – augusztus 15. – a Katolikus Egyház legnagyobb Mária-ünnepe. Mária mennybevitelének dogmája szerint Jézus anyja a földi létből egyenesen a mennyi bol-dogságba jutott testben és lélekben is.

szenvedéséért, haláláért. Mária Magdolna (Barta Ágnes) kérdésfelvetése a darab költőiségének meghatározó eleme, hiszen a Jézustól elpártolt személyekre hívja fel a figyelmet.

Hát csak ennyien vagyunk? És hol vannak a napkeleti bölcsek, minden bölcsességükkel? És akiket megszabadított, most hol vannak? Hol vannak, akikkel csodát tett, akiket meggyógyított?! a különféle betegségekben és kínokban sínylődők, az ördögösök, holdkórosok és gutaütöttek, a belpoklosok – hol van a százados szolgálja?! Hol van a naini ifjú, hol van Jaiuris és Jairus leánya? hol a Görbedt Asszony?⁴⁴⁸

Még a *Bűn és bűnhődés* legmarkánsabb figurájaként a halálból feltámasztott Lázár (Szabó Sebestyén László) is arra hivatkozik, hogy ő beteg, ezért nem tud segíteni a foglyul ejtett Krisztuson. Az üdvtörténetből való (tudatos) kizáródás a Szőcs Géza *Passiójához* írt, Visky András által megfogalmazott, *Kolozsvári anziksz* című utószó alapgondolata is: „annyi az övé, ami nem vele történik”.⁴⁴⁹ Az egyén csak annyit vállal magára az eseményekből, amennyi nem az övé, tanúja a történeteknek, kíséri az eseményeket valameddig, de mégsem tud velük azonosulni, vagyis a történetnélküliség, a köztesség semleges állapotába jut. A jelen levő, de mégsem résztvevő, felelősséget nem vállalók önmagukat falazzák a hitvesztés állapotába. A kollektív bűnösség mellett az egyén felelőssége is megjelenik, hiszen a távolmaradás, a nem-jelenlét, a hártás épp ugyanahhoz a végső tethez vezet, mint Péter és Júdás árulása vagy Pilátus közönyössége.

Az előadás egyik fontos mozzanata a rendezésben Mária (Tóth Augusztina) monológiája, amely az emberi lét alapkérdéseit sorolja fel. A gyermekét gyászoló anya egyenes és nyílt kérdéseket tesz fel imádságában arra vonatkozóan, hogy tulajdonképpen mire is szülte gyermekét. „34 éve várom / hogy eljöjj hozzám / hogy újra eljöjj hozzám / hogy beszéljünk végre arról is / hogy megbeszéljük végre / hogy a gyerek / hogy ez a fiú / HOGY MI LEGYEN A GYEREKKEL”.⁴⁵⁰ Mária embersége, aggodalma és ebben való magánya sokszor kivetül a színpadra, kétségbeesetten próbál segíteni gyermekének, folyamatosan jelen van a közelében, tekintete követi a vele történő eseményeket, sokszor mozdulatai is gyermeke gesztusait, rezdüléseit utánozzák. A Vidnyánszkyra jellemző színpadra ábrázolt víziók Mária kapcsán is megjelennek: a passiótörténet során fel-felbukkan előtte a gyermek Jézus, aki ide-oda bújócskázik és szaladgál a színpadon, vidám tréfát űzve anyjával. Amikor Mária a kereszthaláltól igyekszik

⁴⁴⁸ Szőcs: *Passió*, 22.

⁴⁴⁹ Uo., 74.

⁴⁵⁰ Uo., 38.

megmenteni fiát, angyalok állnak az útjába, és megakadályozzák. Azok az angyalok korlátozzák, akik a szülés előtti örömhírt hozzák el számára.⁴⁵¹ Mária jelenléte a színielőadásban hangsúlyosabb minden más bibliai szereplő jelenlétéénél, utalva ezzel az anya-gyermek kapcsolat meghatározó és nagyon emberi voltára. Mária nem tesz mást, mint átadja önmagát és gyermekét egy őt meghaladó realitásnak, és megpróbálja átvészelni, túlélni ennek minden örömét és megpróbáltatását. Medgyesy S. Norbert megfogalmazásában a csíksomlyói misztériumjátékok „elemeinek legnagyobb része azokhoz a jelenetekhez köthető, amelyekben Szűz Mária szerepel [...] Jézus búcsúzása, Mária kétségbeesett könyörgései, kereszt alatti jajveszékélései, sírása mind a passiójátás célját szolgálják: a hívek, a nézők büntudatának felkeltését és a teljes katarzis elérését.”⁴⁵²

Hermann Zoltán kritikája szerint az „oltárképszerűre komponált” látványvilág mellett az előadás több eleme groteszk vagy giccses hatást kelt. Meglátása alapján az sem érzékelhető, hogy az előadás asszociációs láncai egy teológiai tézis felé tartanak.⁴⁵³ Gabnai az előadás lényegének az „árulást, a megtagadást, a nem vállalást és a hiányzó hős fölötti kesergést” tekinti,⁴⁵⁴ véleményem szerint azonban Vidnyánszky folyamatosan fenntartja a Krisztus ellen elkövetett mérenyület másodlagosságát és sugallja a megváltás elsődlegességét. Ez leginkább az utolsó vacsorát ábrázoló jelenetben és az előadás záróakkordjában mutatkozik meg. Az utolsó vacsora asztala a nézők közvetlen közelségében, a színpad közepén kerül elhelyezésre, az itt megtört kenyeret a színészek szétosztják a nézők körében. Ez a rítus a keresztény liturgia egyik alappillére, a Krisztus testéből és a megváltásban való részesedést jelenti. A kenyér megosztása nem a bűnökben való közösségre, hanem a megváltásban való részesedésre emlékeztet. Idézem Gabnai kritikájának kezdősorait, amelyek eltérnek ímént kifejtett értelmezésemtől: „Mindenki áruló. Mindenki hitszegő, mindenki bűnös, mindenki gyöngy rongy. Te is, és ha eddig netán nem bűnöztél volna – majd fogsz. Szóval, jobb, ha megtérsz. Ha végképp nem menne a hit, hallgass legalább.”⁴⁵⁵ Gabnai felrója, hogy „Berettyán Nándor e. h. Jézus-figurája alig-alig érzékelhető drámai alak. Gondot jelent, hogy az archaikus történetből nem iktatható ki, a Szöcs-szöveg meg épp a hiányára épül, pedig sokszor látjuk őt a színpadon.” Ha ezzel a kritika

⁴⁵¹ Az *Ómagyar Mária-siralom* mai átirása. Lásd: https://hu.wikipedia.org/wiki/%C3%93magyar_M%C3%A1ria-siralom

⁴⁵² Medgyesy: *A csíksomlyói ferences misztériumdrámák*, 256–257.

⁴⁵³ Hermann Zoltán: *Ablak-Zsiráf, Színház*, 50. évf., 2017/7, 6–8.

⁴⁵⁴ Gabnai: *Méltatlanok a kereszt körül*.

⁴⁵⁵ Jászay Tamás: *Gépen száll fölébe, revizoronline*, 2009. augusztus 12. <https://revizoronline.com/hu/cikk/2921/meses-feriak-szarnyakkal-csokonai-szinhaz-debrecen-poszt-2011> (Letöltés: 2022. november 6.)

szerzője arra utal, hogy érdekfeszítőbb előadást lehetett volna rendezni Krisztus színpadi megjelenítése nélkül – mint a *Halotti pompa* esetében tette ezt Vidnyánszky –, felvetésével egyetértek. A Megváltó személyének ábrázolásával a rendező a passió színre vitelének könnyebb és nagyobb közönségre számot tartó módját választotta.

A GYILKOSSÁG VÁLLALÁSA (A *Bűn és bűnhődés* mint misztériumjáték)

A *Bűn és bűnhődés* rendezése túlmutat a gyilkosság történeten, és a *Csíkсомlyói passió*hoz hasonlóan azt a kérdést feszegeti, hogy mi történhet, mi történik a gyilkosság után. A *Halotti pompá*hoz hasonlóan a bűn fogalmát helyezi a középpontba. A rendezés azért sorolható Vidnyánszky Krisztus-ábrázolásai közé, mert középpontjában a Szentírásban leírt Lázár-történet áll. Egyrészt a Raszkolnyikov (Alekszandr Polamisev) által megölt öregasszony és unokahúga majdani feltámadására utal, másrészt pedig a bűntől való szabadulás lehetőségét sugallja. A sötétből, a mélységből való kiút szimbóluma ő, akit Krisztus a sírkamrából, a holtak koporsójából helyezett vissza az életbe. Lázár a rendezésben hiányjelként értelmezhető, fizikai valóságában nem jelenik meg a színpadon, ennek ellenére a rendezés elemzésének kulcsát adja. A szentírási történet felolvasásának színpadi körülményei gyóntatófülkéhez hasonlóak: Szonja (Anna Blinova) a fekete háttérből kivilágító fehér (templomi) padnál ül, és olvassa fel Lázár történetének eseményeit, épp az öt és fél órás előadás felénél, az első felvonás végén. A sötétségből való visszahívás az életbe túlmutat az elkövetett bűn tényén: az ember számára még a legnagyobb mélységben, a legkilátástalanabb helyzetben is esély nyílik az újrakezdésre. Lázár meg nem jelenítésével, történetének centrumba állításával az előadáson kívülre, egy másik szemantikai síkba kerülnek a *Bűn és bűnhődés* olvasatának lehetőségei. A prostituáltak életét élő Szonja az újszövetségi történet felolvasásával önmagát és Raszkolnyikovat is evangéliumi textusba helyezi, és segíti a fiatalembert abban, hogy vállalni merje tettének következményeit. Vidnyánszky rendezése az elkövetett bűnért való kollektív felelősségvállalást erősíti azáltal, hogy Dosztojevszkij regényét misztériumjátékként állítja színpadra, amelyben Raszkolnyikov csak egy a bűnös emberek közül. A rendező *szcenikai költeményének* sajátossága, hogy nem helyezi középpontba Rogya tétét, a színdarab polifonikussága lehetővé teszi, hogy a néző egzisztenciális értelemben is sorsközösséget vállalhasson a fiatalemberrel.

Raszkolnyikov alapvető dilemmája, hogy ki is ő valójában, és milyen helyet foglal el a világban. Nagy tetteket, önmaga után a világban nyomot hagyó ember-e

ő, aki nem átlagos, mert képes előremozdítani a történelmet, vagy épp ugyanolyan, mint az emberek jelentős része, akik nyomtalanul léteznek, majd tűnnek el a világban. Raszkolnyikov önmagát helyezi középpontba, a lelkében levő úrt önmaga felemelésével próbálja betölteni, ezért gondolja, hogy az általa elkövetendő gyilkosság lehet csupán csak egy egyszerű kísérlet. Úgy véli, hogyha nem omlik össze a tett elkövetése után, akkor valóban méltó arra, hogy ne közönséges emberként gondolkozzon önmagáról. A világ darabokra esésének következményeként a szubjektum széthullása is bekövetkezik, hiszen épp az őt meghatározó középpont az, ami elveszett belőle. Vidnyánszky alkotásának sajátja, hogy összesűríti és vegyíti Dosztojevskij regényének a bűnt megelőző és azt követő allomásait, Raszkolnyikov monológja nem a főszereplő szavaival, hanem a színpadtérbe vetített víziókon keresztül jelenik meg. A „színpadon kezdettől egyfajta dialogikus közeget teremt, mindjárt a külső történetbe rántja be a nézőt, mellőzve azt a monológ-állapotot, melyben a tettet megelőzően Raszkolnyikov vívódásai zajlanak, de amelynek a jelenlétét mindvégig érzékeljük a regényben.”⁴⁵⁶

Vidnyánszky rendezésében Raszkolnyikov „kísérletét” az őt körülvevő szenvedésekkel és kínlódásokkal teli emberi életek is erősítik. Paradox módon együtt érez Szonjával, Marmeladovval (Szergej Parsin), majd a feleségével (Viktorija Vorobjova), és nem fogadja el Dunya (Vaszilisa Alekszejeva) érte hozott házasságkötési áldozatát. Az a döntés, hogy valóban elköveti a gyilkosságot, akkor születik meg benne, amikor a húga, azért, hogy ő egyetemi éve alatt boldogulhasson, hajlandó lenne feleségül menni ahhoz a férfihöz, akit nem szeret. Pálfi Ágnes szavait idézve Raszkolnyikov egzisztenciális kényszerhelyzetben van,⁴⁵⁷ amikor úgy érzi, cselekednie kell. A víziókkal és látomásokkal telített színielőadás első jelenete a főszereplő – gyilkosságot megelőző – gyerekkori álma, amelyben a részeg kocsisok által agyonvert igáslovat gyerekként próbálja megölelni, megmenteni. A darabokra tépett ló darabjai felbukkannak az előadás későbbi jeleneteiben is, mintegy kísérve és szimbolizálva a főszereplő belső világát meghatározó érzéseket. Szász Zsolt szerint a téralakításnak döntő szerepe van az előadás során,⁴⁵⁸ mivel a nyitóképben megjelenő vakítóan fehér, mégis hiányos díszlet monológja alatt lerombolásra kerül. Raszkolnyikov világképe az önmagával és az emberi létezéssel meghasonlott egyén mentális törésének tükröi. A színielőadás díszlete is töredékes, darabjaira hull: félbevágott falak, székek, elvágott bútorok, berendezések sokasága borítja be a színpadot. A főszereplő szétesett szubjektuma a színpadi tér használatában is megjelenik, az álmában megjelenő,

⁴⁵⁶ Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: Figyeljünk a titkos erővonalakra!, *Szcenárium*, V. évf., 2017/5, 17–37.

⁴⁵⁷ Pálfi Ágnes: „Hát ismerhetem én az isteni gondviselés útját?”, *Szcenárium*, IX. évf., 2021/5, 55.

⁴⁵⁸ Szász: *Figyeljünk a titkos erővonalakra*, 34.

agyonhajszolt ló is több elemből áll, és darabjai külön-külön jelennek meg a színpadon (5. kép). Alekszandr Csepurov színháztörténész megfogalmazásában ahogy az emberi lélek, úgy a színpadon levő díszlet, az álomban látott ló is szét van tépve a színpad terében.⁴⁵⁹

Raszkolnyikov úgy gondolja, hogy a nem közönséges emberek bármiféle tettet elkövethetnek, joguk van átlépni bizonyos korlátokon eszméik megvalósítása érdekében.

Miért szegeztek ezt nekem, minden oldalról, hogy bűn! Hogy megöltem egy ocsmány, kártékony férget, hát ez bűn? Hogy vért ontottam?! Vért ontanak és ontottak, mióta a világ világ, ömlött, mint a pezsgő, és aki ontotta, azt megkoszorúzták a Capitoliumon, és később az emberiség jötevőjének nevezték. Nem fér a fejembe, miért tiszteletre méltóbb forma bombákkal, szabályos ostrommal pusztítani az embereket?⁴⁶⁰

A Raszkolnyikov kezében megjelenő balta – amely a hős lelkiismeret-furdalását kifejezve a színpadtérben hatalmas változatban is megjelenik – a kereszt ellenpontja, ahogy a *Halotti pompa* című előadásban is az. A gyilkosság elkövetése után Raszkolnyikovot látomások, képzelgések gyötrik, a *Halotti pompa* emberölési jelenetéhez hasonlóan a halott uzsorásasszony egy áttetsző üvegen keresztül néz vissza a közönségre és a gyilkosára. Mintha a meggyilkolt egyén ezentúl mindig az elkövető közelében élne, és csak egy üveggel határolná el tőle, amely ugyan elkülöníti az élőket és a holtakat, de közben fel is mutatja egymáshoz fűződő, kitörölhetetlen, szimbiotikus viszonyukat. A főhős rémképeiben a várandós Lizaveta (Jelena Zimina) is vissza-visszatér, rituálisan meg is szüli vele együtt elhalálozó gyermekét.

A *Bűn és bűnhődés* Vidnyánszky rendezésében misztériumjáték, amelyben nem Raszkolnyikov a főszereplő, hanem a jelen nem levő, feltámasztott Lázár, aki halála után új életet nyer. A színpadon megjelenő szereplők több jelenetben is úgy keringnek, mintha haláltáncot járnának, felmutatják nehéz élethelyzeteiket, elmondják bűneiket mielőtt behelyeznék magukat a halálba. Egyféle *danse macabre* ez, amelyet Raszkolnyikov, Szvidrigaljov (Dmitrij Liszenkov), Marmeladov, Dunya, Szonya és a többi szereplő együtt adnak elő. Raszkolnyikov csupán egy közülük, és részben megfigyelőként van jelen közöttük. E költői misztériumjáték polifonikus: a színpadra rendezett haláltáncban az egyének történetei összefonódnak, egymásba hajolnak, sokszor egymás mellett, párhuzamosan zajlanak.

⁴⁵⁹ Az idézet a *Raszkolnyikov találkozása a krokodillal* című filmben hangzik el, amelyet Mispál Attila rendezett. A filmet 2018. július 11-én mutatták be az Esztergomi Várszínházban.

⁴⁶⁰ Idézet az előadásból, amelynek magyar nyelvű forgatókönyve nálam megtalálható.

A mozaikszerű életepizódok kis szigeteket hoznak létre a rendelkezésre álló térben, és több történeti szálát jelenítenek meg. Kozma András dramaturg, műfordító szavai szerint míg az előadás elején a szereplők látszólag külön élnek az életüket, a színmű végére az eseménysor egységes élménnyé, történetté áll össze.⁴⁶¹ Az idő félrecsúsztatását, a társadalom elhajlását minden szereplő egyaránt érzékeli, és a maguk megküzdési stratégiáival tenni is akarnak ellene. A több órás előadás lehetővé teszi, hogy a rendező minden regénybeli szereplő életét felvilántsza, a szimultaneitás pedig segíti a különféle élethelyzetek sűrítését, összefüggésrendszerének mélyebb ábrázolását. A változatos élettörténetek és személyiségtípusok az emberi létezés sokféleségét villantják fel egymás után úgy, hogy nem kerülnek meg a bűnnel való együttélés kérdéskörét.

Vidnyánszky prózai műből létrejövő misztériumszínházának költői, poétikus jellegét a polifonikusság mellett a zene és a látomásosság is meghatározza. Az előadásban jelenlevő hanghatások, zenei betétek és nyomasztó víziók – a halott uzsorásasszony, a halott Lizaveta vagy a halott Marmeladov szerepeltetése, az óriási balta és a félbevágott ló – Viktorija Vorobjova színésznő szerint erősítik a misztériumjáték ritmusát és lüktetését, fokozzák annak hiperemocionális⁴⁶² jellegét. A rendezés emellett érvényesíti Dosztojevszkij regényének metafizikai dimenzióját is mind a világszínházi, mind az orosz és a magyar színházi hagyomány tradícióihoz illeszkedve. A fragmentált egyéniségek és élethelyzetek tapasztalata az értelmetlennek látszó és kilátástalan küzdelem. A szereplők által járt haláltánc a Katyerina Ivanovna által rendezett halotti toron is megjelenik. Raszkolnyikovot és Szonját ebből a haláltáncból az az érzékenység emeli ki, hogy ők képesek valóságos hiányként érezni Isten hiányát, és ennek a hiánynak tükrében alakítják sorsuk további alakulását. A *Bűn és bűnhődés* misztériumjátékformában megrendezett változata a színpadot meghatározó képekkel, utalásaival, az előadás szemantikai hálójával és szcenikájával felfüggeszti és kitágítja a színpadi történet – az emberek által elkövetett bűnök – valóságát. A rendezés egymástól elkülönülő létsíkokat ütköztet: a bűnös emberek, Raszkolnyikov (Alekszandr Polamisev), Marmeladov (Szergej Parsin), Szvidrigaljev (Dmitrij Liszenkov) életét a meghalt és feltámasztott Lázár szentírásbeli történetével állítja párhuzamba. A törések és újraépítések során kialakított színpadi tér, a különböző életszeletek egymás mellé állítása, a traumát megtapasztalt emberi testek felmutatása az előadásban a transzcendens jelenlét ábrázolhatóságának töredékességét jelzik. Vidnyánszky a színpadképekbe rendezett metaforákon, a

⁴⁶¹ Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés* = *A titkok kapuja*, szerk. Prontvai Vera, Budapest, Mária Rádió, 2021. https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja (Letöltés: 2021. november 4.)

⁴⁶² Az idézet a *Raszkolnyikov találkozása a krokodillal* című filmben hangzik el.

főszereplő álmában feldarabolt ló többszöri felmutatásán, az ártatlan öregasszony és unokahúg megölésén, valamint Marmeladov és felesége halálának szcenografikus ábrázolásával és a Lázár-történet felolvasásán keresztül Krisztust teszi az előadás elsődleges jelöltjévé. A *Bűn és bűnhődés* szereplői belépnek a Szentírás szövegterébe, lehetőséget kapnak arra, hogy önmagukat *imitatio Christiként* értelmezzék. Az előadás során megszülető jelentések metafizikai dimenzióba emelése lehetőséget teremt a színpadtérbe írt Krisztus-metaphora emberi testtérben, a jelenlevők testében történő térbeliesítésére. Amennyiben a *Bűn és bűnhődés* nézője felismeri a színházi előadás központi metaforáját, és önmagára vonatkoztatja azt, meghatározhatja saját viszonyát a felidézett eseményekkel kapcsolatban, és dönthet arról, milyen mértékben akar részt venni azokban. A gyilkosság egyetemes érvényű, kitágított pillanatában a jelenlevők azonosíthatják önmagukat a bűn elkövetőjével, Pilinszky *Merénylet* című versét idézve felismerhetik: „Megtörtént, holott nem követtem el, / és nem történt meg holott elkövettem.”⁴⁶³

A rendező szertartásszínházában a purgatóriumi jelenetek ellentétéként szinte mindig megjelenik a tisztaság ábrázolása. A *Bűn és bűnhődés* színei a fekete és a fehér, valamint a kiloccsant vér piros színe. A piros szín Porfirij (Vitalij Kovalenko) sapkájának színe is, jelezve ezzel azt, hogy valamilyen formában ő is gyilkosnak tekinthető, bár az ő bűne nem tárul fel. A vizsgálóbíró – aki kezdetektől tudja, hogy Raszkolnyikov a tettes – először intellektuálisan, majd csellel próbálja őt rávenni arra, hogy adja fel önmagát, végül zsarolni kezdi. Szonja – Kozma szerint – ikonként⁴⁶⁴ jelenik meg, aki egyrészt felmutatja az emberi élet gyengeségét és elesettségét (hiszen fizikai értelemben prostituáltként éli hétköznapijait), másrészt rajta keresztül villan fel Raszkolnyikov számára egy másfajta elköteleződés, lelkiállapot. Szonja jelenléte, az általa képviselt lelkiség segíti a gyilkost abban, hogy vállalja elkövetett tettét. Ő az, aki a feltámasztott Lázár történetét felolvassa neki, elfogadja őt, és együtt szenved vele a bűn súlya alatt, és kíséri őt lelkiismeretének disszonanciával teli útja során. Ez a nyitottság és őszinteség készíti Rogyát arra, hogy megvallja előtte elkövetett bűnét és lássa be a gyilkosság jogtalanságát: „Akkor kaparintott karmai közé az ördög, és csak aztán adta tudtomra, hogy nem volt jogom odamenni, mert én is ugyanolyan féreg vagyok, mint a többi. Hát eljöttem volna, ha nem vagyok féreg? És most mondok valamit neked: amikor odamentem az öregasszonyhoz, csak ki akartam próbálni magamat...”⁴⁶⁵ Raszkolnyikov pokoli útja és lelki szenvedése addig tart, amíg fel nem meri vállalni önmagát, és tökéletesnek gondolt bűnténye kudarcát.

⁴⁶³ Pilinszky János összes versei, 143.

⁴⁶⁴ Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés*.

⁴⁶⁵ Idézet az előadás magyar nyelvű szövegkönyvéből.

A meghasonlott emberi lélek a tisztasággal és az új élet lehetőségével – Lázár feltámasztásával – szembesülve látja meg a Krisztusba vetett hit nehéz oldalát: a tettek megbánását, bevallását, a személyiség felajánlását és a következmények nyílt vállalását. Felismeri, hogy a megváltottság állapota egy új, gyökereiben más élet lehetőségét hozza el számára, és hogy a feltámadás ténye nélkül semmit nem érnek az általa képviselt ideológiák. Vidnyánszky misztériumjátékában minden szereplő bűnös, és mindenki számára egyaránt adott a lehetőség arra, hogy egy másik belső, a bűnöktől távolodó úton induljon el. Míg Szvidrigaljev az öngyilkosságot választja, Raszkolnyikov nyíltan a közönség elé áll, szembenéz azzal, és bevallja: „Én vagyok... Rogyion Raszkolnyikov, aki az öregasszonyt és a hugát megöltem.”⁴⁶⁶ Vidnyánszky rendezése nem a gyilkosságra mint elkövetett tetre, hanem a fiatalember – és más bűnös emberek – lelkiállapotára helyezi a hangsúlyt. A misztériumjátékában minden ember bűne egyenrangúként van jelen, elősegítve ezzel azt, hogy színészek és nézők egyaránt a bűnös ember által megteremtett szituációba helyezhessék magukat, és számukra a múlt eseményei már ne csak a régi idők történéseit képezzék, hanem épüljenek be a szubjektum jelen idejébe. Pilinszky szavait idézve: „Dosztojevszkij Raszkolnyikovja ezért nem azonos a ponyvatermék és az újságcikk gyilkosával. Raszkolnyikov te vagy, és én vagyok, annak ellenére, hogy se te, se én nem öltünk embert.”⁴⁶⁷

Porfirij is a bűnös pártján áll: folyamatosan tereli őt a bűn bevallásának irányába azért, mert látja a fiatalemberben a változás lehetőségét, önmaga lelki fejlődésében pedig már egyáltalán nem hisz, befejezett és kész embernek gondolja saját személyiségét. A kettejük viszonyát illusztráló színpadi szílat az előadásban végigvitt – *Csíkсомlyói passióhoz* hasonló – szövegismétlés kíséri. Raszkolnyikov megtérése előtt leszorítja a földre (színpadtérre, áldozati oltárra) a Szentírást, és belever, beleékel egy szöveget. Az átszögezett Bibliát később Porfirij találja meg, és kihúzza belőle. Porfirij már nem tud továbblépni önmaga belső, mentális fejlődés útján, csak annyi az övé, ami nem vele történik⁴⁶⁸ de arra még képes, hogy a megfeszített Krisztus-testen – a bűnös hitre vezetésével – valamilyen mértékben segítsen.

⁴⁶⁶ Uo.

⁴⁶⁷ Pilinszky: *Publicisztikai írások*, 651.

⁴⁶⁸ Lásd fent. Visky: *Kolozsvári anziksz.*

VIDNYÁNSZKY ATTILA ÉS VISKY ANDRÁS SZÍNHÁZI VILÁGÁNAK JELLEMZŐI

A szarvassá változott fiú, A szökés



A Pilinszky János által képviselt költői és liturgikus színházeszmény a határon túlról érkező alkotók tevékenységében mutatkozik meg erőteljesen. A Tolnai-alkotásokban visszatérő flamingómetafora – amelyet Urbán András színpadtérbe is ábrázolt *A kisinyovi rózsza* című Tolnai-mű rendezésekor – a kisebbségi lét leképezésére utal abból a szempontból, hogy a Kárpát-medencében ritka madárfaj csak akkor képes továbbadni az életet, ha tükröket helyeznek elé, mert ilyenkor többet magával érzi magát. Az öntükröződés, a kisebbség értékeinek felmutatása és erősítése Vidnyánszky-nál és Viskynél is állandó célkitűzés, ahogy a Nyugaton elismertté vált Nagy József Jel Színházában is az. Az etnikum népi hagyományai sokszor jelennek meg az előbbi rendezéseiben, míg az utóbbi inkább a kisebbségben levő közösség keretek közé szorított létezését jeleníti meg a színpadon. Mivel mindkét alkotó sajátos színházi formanyelvet teremt, az alábbiakban részletezem a *költői* vagy *poétikus színház* dramaturgiáját, tér- és időhasználatát, cselekményvezetését, szcenikáját, valamint az általuk használt jelenlétfogalmat írom körül.

A BARAKK-, AZ AUTISTA ÉS A BECKETTI DRAMATURGIA

„Fogolynak lenni: ez lett a főhivatásunk...”⁴⁶⁹ – írja Visky *Visszaszületés* című drámájában. A Névtelen Férfi azért mond nemet a gyermek születésére és az élet továbbadásának lehetőségére, mert a lágerben átélt fogsághelyzetből mentálisan nem tud kitörni. A fogság mint fizikai vagy mentális állapot különféle változatokban jelenik meg a kolozsvári író műveiben: alkotásai központi kérdésköre a szabadság és a szabadulást hozó Isten hiánya. A meddőség mint megváltásra váró léthelyzet a Visky-drámák olvasatában az Isten nélküli állapot, a profán körülmények által létrehozott börtönszituáció metaforája. Drámáinak

⁴⁶⁹ Visky: *Ki innen*, 71.

alappillérét e meddősegből gyökerező fogsághelyzet és a szabadság elvesztésének identitáskonfliktusából megteremtett színházi textus, a *barakkdramaturgia* adja.

Visky a *Mire való a színház?* című kötetében foglalja össze⁴⁷⁰ azt, hogy mit gondol a fogsághelyzetekről: „...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 fikcionalizálódik, és a szűk térbe szorított test apró rítusaira redukálódik.”⁴⁷¹ Az egyetemessé vált szabadságvesztés kifejezője a *Visszaszületés* című előadásban a történet- és múltnélküliségre utaló arctalanság, az azonosíthatatlan fénykép szinte üzenetszerű megjelenése a porfelhőben. Erre az általános fogságállapotra utalnak Tompa rendezésében a szereplők fejére húzott műanyag dobozok (12. kép), amelyek korlátozzák az egyén szabadságát és kiteljesedését, valamint a holokauszta máig tartó érvényességét erősítik. A Névtelen nemcsak az életét és elvetett gyermekét siratja, hanem a kívülről jövő beavatkozás hiánya is nyomasztja, ezért sürgeti Isten érkezését. A *Tanítványok* apostolai önmagukat zárják el a külvilágtól, amikor félve menekülnek üldözőik elől, és a Krisztus halálát követő céltalanságba burkolóznak. A Pornó fedőnevű személy eleve fogságba, diktatúrába született, emellett saját teste rabságában él: politikai okok miatt elveszíti férjét, férje halála után pedig nem képes az élet továbbadására. Szintén börtönbe (nevelőintézetbe) született a *Megöltem az anyámat* anyahiányos állapottól szabadulni nem tudó Bernadett. Az alkoholista Éva egy halott gyermek rabja, Caravaggio pedig apja halálát képtelen feldolgozni, a halott testek látványa szinte vonzza. Visky elképzelése szerint a *barakkdramaturgia* színházterének is le kell képeznie a közös bezárkózás élményét: a rendezők (szerzői instrukció alapján) lezárják és körülhatárolják az előadás terét, ahonnan a néző nem vagy csak nehezen tud kiutat találni. A színpadon bemutatott élethelyzetek, a szűk és a fogvatartottság érzését erősítő színpadterek, az emberi test sebezhetőségének felnagyítása felszámolja a dramatikus szöveg és a test színháza között húzódo határvonalat, az előadások során a szubjektum testi tapasztalata válik maradandóvá. 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 együtt keresik az „igaz történet nyomait”.⁴⁷²

Visky műveiben olyan traumatizált személyiségek jelennek meg, akik kívülről érkező segítség nélkül benne maradnának a trauma drasztikus jelenében, a

⁴⁷⁰ Visky: *Mire való a színház?*, 63–80.

⁴⁷¹ Uo., 66.

⁴⁷² Darida: *A keresés színháza*.

végtelennek tűnő idő barakkjában. Jacques Derrida *A halál adománya* című írásában írja, hogy az ember fél attól, hogy a trauma megismétlődve súlyosabbá válhat, tart attól, ami egyszer már rettegést keltett benne, és „mint előre nem látható, mint megjósolhatatlan kelt félelmet, amely úgy közeledik, hogy megközelíthetetlen marad.”⁴⁷³ Menyhért Anna írja a traumáról, hogy ez az életesemény az elszenvedőjét kiemeli az időből és a nyelvből, hiszen fő jellemzője, hogy nem elmondható. Úgy látja, hogy a trauma a retorika által meghatározott tapasztalat, és kifejti, hogy a trauma akkor válik elmondhatóvá, ha kialakul az ehhez szükséges irodalmi nyelv. Ez a nyelv Menyhért szerint „színre viszi a törést, azt, hogy a trauma előtti nyelv alkalmatlan a trauma elmondására, s ugyanakkor azt is megmutatja, hogy a szakadásnak az új nyelvben látszania kell, mert múlt és jelen csak így kerülhet benne újra kapcsolatba.”⁴⁷⁴ Visky drámáinak nyelvezete visszatérő mondatokra és gondolatritmusokra, kényszeres ismétlésekre, másrészt töredezett beszédfoszlányokra épül, kifejezve ezzel a sérülést elszenvedett emberi szubjektum fragmentáltságát. A dadogás formabontó, majd formaépítő erejét átgondoló Visky-tanulmány a *Végre beszél*⁴⁷⁵ címet kapta, vagyis azt a címet, amelyet Pilinszky adott volna születendő kötetének. Pilinszky címadásában Visky szerint a beckett-i világlátás is megjelenik, amely szerint a nyugati kultúra összeomlása miatt Isten okolható, „aki megszólíthatatlanná vált, következőképpen nemcsak a szent és a profán között majd’ két évezredig érzékelhető határ tűnt el, hanem a megszólalás is lehetetlenné vált.”⁴⁷⁶ A töredezett nyelvhasználat és a folyamatosan jelenlevő beszédkényszer Visky alkotásainak visszatérő motívuma, és az általa meghatározott *autista dramaturgia* egyik meghatározó eleme. Mivel a dadogás megtöri a nyelv struktúráját és szétzilál minden letisztult fogalmazásmódot, arra kényszeríti az értelmezőt, hogy újraépítse a nyelvet, és minden dolgot ismét megnevezzen. Az *autista dramaturgia* jellemzője a terminus megalkotója szerint a sztereotip viselkedés, „a kultúra sokféle kudarcaiba való bezártság, a gondolkodás és viselkedés szervesen, egymásból nem következő egybekapcsolódásai, a nyelv mint szövegfragmentumok alkotta textúra vagy mozaikkép, csillapíthatatlan beszédtorlódás.”⁴⁷⁷ A *Caravaggio terminal* cselekményében a főhős beszédkényszerben szenved, apja halálát az állandó beszédkényszer segítségével, terjengős és véget nem érő emléktöredékek felelevenítésével dolgozza fel. A festő a feldolgozhatatlan és körkörös visszatérő halálélmény rabságában él, ez adja viselkedésének végletekbe hajló kettőséget és

⁴⁷³ Derrida: *A halál adománya*, 144.

⁴⁷⁴ Menyhért: *Elmondani az elmondhatatlant*, 6.

⁴⁷⁵ Visky: *Mire való a színház?*, 45–51.

⁴⁷⁶ Uo., 49.

⁴⁷⁷ Uo., 80.

nyughatatlanságát, állandó lélek- és istenkeresését. A művészt kísérő barát, Cecco a megírt Visky-dráma szerint beszédhibás, a Kolozsváron rendezett előadásban az ezt a szerepet alakító színész diszlexiás. A *Visszaszületés* Névtelenje kényszeresen ír, átélt traumáit a megállíthatatlan íráson keresztül próbálja feldolgozni, mintha a leírt történetek újraélésével próbálna szabadulni fogságából, annak ellenére, hogy pont e kényszeresség szigeteli el őt környezetétől. A *Tanítványok* apostolai szintén rögeszmésen igyekeznek visszatérni a Mesterrel átélt szituációkba, hogy feldolgozzák Krisztus keresztre feszítését.

Az *autista dramaturgia* a *barakkdramaturgia* továbbgondolása: szakít a pszichologikus színházi nyelvhasználattal, és olyan (formaelvű) színpadi nyelvvezet megvalósítására törekszik, amely nem a forma megtalálására, hanem annak betöltésére összpontosít. Véleményem szerint e dramaturgiákból következő test-, tér-, idő- és nyelvhasználat hozzásegítheti a jelenlevőket ahhoz, hogy a Søren Kierkegaard által meghatározott stádiumelmélet⁴⁷⁸ egyik szintjéről a másikba, végül a vallási stádiumba léphessenek. A dán filozófus meglátásai, az esztétikai, etikai és a végtelen rezignáció állapotának jellemzői a színházi előadások során végbemenő folyamatra is alkalmazhatóak.⁴⁷⁹ Visky saját bevallása szerint olyan dramaturgián dolgozik, amely megosztja a nézőket, „sőt a személyt magát is szembefordítja önmagával.”⁴⁸⁰

A *szökés* – bár nem az elsőként megírt Visky-dráma – a kolozsvári író drámai költeményeinek tartalmi és dramaturgiai kiindulópontjának tekinthető, mert a fogság alapszituációját, „eszményi” börtönhelyzetét fejtegeti. Kovács Flóra meglátása szerint a műben a börtön platóni ideaként jelenik meg: „...olyan idea vagy konceptus, amely tartalmazza saját emlékezetét, valamennyi múltbeli, történelmi alakzatát.”⁴⁸¹ A *szökésben* szereplő Angyal (B. Fülöp Erzsébet), Bányos (Bogdán Zsolt) és Vitéz (László Csaba) egy várbörtön szűk cellájában várják napokon belül esedékes kivégzésüket, miközben – számos kétség között – menekülésre készülnek. Angyal fél attól, hogy ha szökésük sikerül, nem várja őket a börtön falain kívül már senki: „Kimászunk innen valahogy, mire ezek a bugrisok észbe kapnak, már hét határon túl vagyunk, mint a mesében. És kiderül, hogy már

⁴⁷⁸ Kierkegaard: *Vagy-vagy*.

⁴⁷⁹ Az ötletet egy Visky Andrással való, 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 viszszevezetése a maga vallási gyökereihez, azaz a színház egyszerre lesz esztétikai, etikai és vallási esemény a nézőben.”

⁴⁸⁰ Visky: *Ki innen*, 330.

⁴⁸¹ Tompa: *Angyali részegség*.

csak mi ketten maradtunk a forradalom után.”⁴⁸² Patkó Éva rendezésében a színpad tere valóságos cella, szűk, néhány szalmazsákkal ellátott vékony palló, amelyet néha Mária (Berekméri Katus), a (bíró)nő és a Foglár (Erdei Gábor) jár körül. Minden más Visky-mű ennél az alaphelyzetnél elvontabb bezártság-szituációt teremt. *A szökés*ben egy forradalmat neveznek meg fogsághelyzetük okaként, 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...”⁴⁸³ A szereplők 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.

Visky dramaturgiája – Beckett műveihez hasonlóan – a várakozásra épül. A szereplők monológjaikban Isten szemére vetik, hogy teljesen abszurd, emberi erőből megoldhatatlan és paradox szituációba helyezte őket, hiszen folytatniuk kell az életet még akkor is, amikor a folytatás számukra lehetetlennek és értelmetlennek tűnik. A szereplők nem tesznek mást, mint ki akarják kényszeríteni egy emberfeletti dimenzió beavatkozását, és a beckett-i figurákhoz hasonlóan kívülről jövő segítséget remélnék. 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. „És ha megjön?” – kérdezi Estragon Beckett alkotásában, mire Vladimir így válaszol: „Akkor megmenekültünk.”⁴⁸⁴ *A szökés*ben konkrét utalások történnek Beckett-re, Angyal és Battyus szerzői instrukció szerint bohóckarakterek,⁴⁸⁵ akik lassan múló várakozásuk közben sakkoznak. Patkó rendezésében a szereplők mozgáskultúrája, a Pozzo és Lucky viszonyát idéző kötélén vezetettség, valamint a cipővel való játék utal Beckett-re. A kolozsvári író folytatja a beckett-i dramaturgiát abban az értelemben, hogy műveiben a megváltás lehetősége mindig más formában, de megérkezik: a kívülről érkező szabadítás esemény – *A szökés* esetében a Vitéz által elmondott haszid történet hatására megélt csoda – oldja fel a kilátástalannak tűnő élethelyzeteket, és a fogvatartottak választ kapnak Isten nem- vagy távollétére irányuló kérdéseikre. A beckett-i várakozásdramaturgia a különféle rendezők előadásában megvalósul: a kilátástalan, az öngyilkosság határát súroló élethelyzetekben Godot végül megérkezik. Meglátásom szerint a különböző rendezők munkája során

⁴⁸² Visky: *A szökés*, 16.

⁴⁸³ Uo., 25.

⁴⁸⁴ Samuel Beckett: *Drámák*, ford. Bart István, Budapest, Európa, 1970, 100.

⁴⁸⁵ „Angyal és Battyus alapján véve bohóc-karakterek, a színészi játékra mégsem a távolságtartó, maszkoszerű modor jellemző, hiszen halálra ítélt bohócok ők.” Visky: *A szökés*, 10.

született előadások azért hordozzák magukon a Visky által megálmodott színházi világ jellemzőit, mert a szerző instrukcióival a mai napig bevonódik az alkotói folyamatokba.

A VISKY-DRÁMÁK SZÖVEGE

A színpadra állított Visky-drámák szövege a szituációk megteremtését segíti, erősen megszerkesztett drámai költeményei, verses drámaszövegei következménye, hogy a színre vitt előadásokban a szereplők megszólalása legtöbbször lírai szövegekre hasonlít. Írott szövegei átmenetet képeznek líra és dráma között, sokszor szabadverseket helyez színpadi térbe. Visky dramatikus szövegei nem tekinthetők hagyományos értelemben vett párbeszédnek, inkább önvallomások, a szereplők beszélgetései kizárólag a fogság okozta élethelyzet előzményeire és körülményeire összpontosítanak. A szereplők elsődleges megszólítottja e sok esetben nem a másik szereplő, hanem Isten vagy egy már halott, közeli hozzátartozó. A drámák szövege ezek következtében még akkor is monológként hat, amikor dialogikus formában vannak megírva, a párbeszéd leggyakrabban a hosszú és reflektív, veszteségből induló imaszituációk részei. Kovács *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.”⁴⁸⁶

A színpadi előadások ritmusát és szcenikáját a visszatérő, ismétlésen alapuló gondolatritmusok határozzák meg, a fogságállapot témáihoz a szereplők mindig visszatérnek, vagy ki sem lépnek belőlük, inkább kiegészítik vagy továbbgondolják őket. Ezek az ismétlődések határozzák meg a rendezések motívumrendszerét, és teremtik meg az előadások szcenikájának meghatározó elemeit. Angol nyelvű monográfiájának szerkesztője, Jozefina Komporaly szerint az író egyedülálló drámaírói nyelve a költészetben és a mozgás- és képcentrikus romániai színházi gyakorlatban gyökerezik.⁴⁸⁷ Visky drámaiban nincs hagyományos értelemben vett cselekmény, konfliktus vagy vita. Mivel az ábrázolt alakok egy kitágított idő mozdulatlanágába dermednek, egyetlen és leghangsúlyosabb cselekvésük élethelyzetük elfogadása és önmaguk felajánlása az őket meghaladó transzcendens dimenzióknak. Az egy téma köré csoportosuló szövegvariánsok

⁴⁸⁶ Kovács: *A közösség a kortárs erdélyi drámában*, 169.

⁴⁸⁷ „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.” Komporaly (ed.): *András Visky's Barrack Dramaturgy*, 6.

sokszor bibliai idézetekkel vannak kiegészítve, vagy egy-egy bibliai szituáció újraírásai. A fenti meglátások alapján az előadások szövegcentrikusak, a textusok nyelvi és stilisztikai rétegei a szereplők imaszituációit erősítik, olyan feltámadást váró monológok, amelyek végül felülírják a kiinduló barakkhelyzetet. A *szökés* egyetlen érdemi cselekményét – a megmenekülést – Vitéz megérkezése hozza el, aki elmeséli, hogyan élte túl az orosz hómező hideg éjszakáját:

Akivel bajuk van, és akitől meg akarnak szabadulni, azt elküldik egy másik fogolytáborba valamiféle értelmetlen megbízatással, télen, és azt mondják neki, még sötétedés előtt térjen vissza. De a sötétedésig nem lehet visszaérni. Miért is vágják volna le? Nem kellett nekik az én lábam. Fogságba kerültem, de akkor már tudtam, hogy mindent túl fogok élni. / BÁTÝUS: Fél lábon?! Mese! / VITÉZ: Nem, nem, dehogy. Amikor besötétedett, megálltam a hómezőn, és azt mondtam az Úristennek: Levágtad a lábamat, most le akarod vágni a másikat is? Bosszúból megint elmesélem neked az egész életemet. Ez hatott.⁴⁸⁸

A BARAKKDRAMATURGIA TÉRSZERKEZETE

A Ceaușescu-diktatúra tapasztalatainak színpadra állításához alkalmazott *barakkdramaturgia* a kezdetektől fogva meghatározza a kolozsvári alkotó munkásságát. Elképzelése szerint a színház olyan hely, ahová alkotók és nézők együtt, szabad elhatározásból zárkoznak be, azt várva, hogy valamiféle maradandó szabadítássemény történjen velük. Visky szerzői instrukciói, a *barakkdramaturgia* meghatározza a rendezések térhasználatát és díszletét: „Majdhogynem üres, nagy kiterjedésű játéktérrel látunk magunk előtt, amelyet egy szürke operafólia vagy fölvállalt filmvászon takar le.”⁴⁸⁹ Vagy: „Tágas, erős jelként működő térarchitektúrára gondolunk, amelyet konkrétan beazonosítható helyszínné a jelenetek változtatnak át.”⁴⁹⁰ Komporaly szerint az előadók és nézők olyan közös és szabadon választott élményben vesznek részt, amelyben a tér valóban, fizikailag is bezárul, nincs belőle menekülési útvonal. Az előadás első perceiben a színpadtérrel egybekötött nézőtérből olyan cella lesz, ahol nincsenek ajtók, nyílások, az előadás utolsó jelenete pedig helyreállítja a bezártságot előidéző szituációt.⁴⁹¹ Véleményem szerint a Visky-művek színpada a fogságba került egyének

⁴⁸⁸ Visky: *A szökés*, 50–51.

⁴⁸⁹ Visky: *Ki innen*, 85.

⁴⁹⁰ Uo., 10.

⁴⁹¹ „Through the application of Barrack Dramaturgy, performers and audience sign up for a shared experience: being enclosed into a claustrophobic space in which the performer-spectator proximity

magatartásformáját kinagyító, steril közeg, laboratóriumi tér, középpontja pedig a térbe zárt tér: a bebörtönzött vagy börtönként funkcionáló emberi test. A körülhatárolt laboratóriumi terek felőrlik a szereplők érintetlenségét, felszámolja a színészek és nézők testi távolságtartását: a színészek intenzív testi jelenléte, az általuk átélt energiák, érzékelhetővé válnak minden jelenlevő számára. A különböző helyszíneket létrehozó színterek – rendezőtől függetlenül – egyszerű, puritán környezetet teremtenek, minimális díszlettel. A laboratóriumi térben való létezés felszámolja a szereplők integritását, emlékeiket felnagyítja, és lépésről lépésre érvényteleníti számukra a külvilágban zajló eseményeket.

Az emberi életet meghaladó transzcendens tér a drámaszövegekben és a rendezésekben megjelenő utalásoknak köszönhetően egyre erőteljesebben szüremlik az előadásokba. A *szökésben* szövegszinten megjelenő feltámadásvágy, az utolsó ítéletet elővetítő rögtönítelő bíróság és Mária színpadra lépése, valamint az előadás végén fényben úszó színtér és a fogvatartottak üres helye azt sugallja, hogy a foglyok valóban elnyerték a vágyott szabadságot.

BÁTYUS: Golyó. Az dukál nekünk, barátom. *Eljártssza*. Megállni a fal előtt, bátran visszautasítani a szembekötösdit, és a kivégzők szemébe nézni... Így van megírva a könyvekben... Nem vagyunk mi lócsiszárok, Angyal! / BÁTYUS: *csitítja*. Húsvét hajnalán...! Ha ad egy esélyt a feltámadásra, akkor a kivégzésnek legalább legyen köze a kánonokhoz. *Ordítózza veri az ajtót*. Követelem, hogy járjanak el a kánonok szerint. Kereszthalált. Követelem a kereszthalált.⁴⁹²

A színészek és nézők összezártságának eredményeként a befogadók a felmutatott fogságeseeményt sajátjukként élhetik át, valamint felismerhetik azt, hogy a zárt (fizikai vagy mentális) teret számukra is az Istennel való kapcsolat tudja a szabadság nyitott terévé alakítani. A különféle zárkák helyszínei a szereplők számára az Istennel való dialógus és a scenika utalásai hatására nyitott térré válhatnak, a végtelen szabadság lehetőségét villantja fel a foglyoknak.

A *szökés* cellatere Patkó rendezésében szintén a szűkösség érzetét kelti: a szereplők alig férnek el a keskeny deszkapallón, kerülgetik egymást, miközben ide-oda rakosgatják a börtön egyetlen tárgyait, a szalmazsákokat. A színpadra lépő Bíró Mária a nyitójelenetben Angyal kötél általi halálát szabja ki büntetésként. Angyal egy rögtönítelő bíróság előtt áll. Az utolsó ítélet szituációja minden Visky-dráma közös vonása: a laboratóriumi körülmények közé zárt életek nemcsak Isten, de a

is crucial. The performance commences with this joint act of being locked in, and finishes with an equally communal exit or liberation, the latter being also symbolic of an act of doing justice.” Komporaly (ed.): *András Visky's Barrack Dramaturgy*, 36.

⁴⁹² Visky: *A szökés*, 18.

jelenlevő nézők előtt is megmérettetnek. Silviu Purcărete által rendezett, Visky dramaturgként való közreműködésével bemutatott *Az ember tragédiája* szintén laboratóriumi térbe helyezi az édenkerti és különböző történelmi szituációkban felmutatott emberi életeteket, hiszen a Madách-mű színpadra állítása is az utolsó ítélettel, a végső számvetéssel állítható párhuzamba.

A Visky-művek rendezői kevés díszlettel dolgoznak, a transzcendencia hiányát, a korlátozott élethelyzeteket minimális eszközhasználattal, többnyire üres terekkel hangsúlyozzák. A rendezések párhuzamba állíthatók azzal a Lehmann által, posztdramatikus színházra vonatkozó megállapítással, hogy a jelek visszafogottsága a nézők aktivitását segíti, aki a hiányos alapanyagot kénytelen önmagában produktív módon továbbgondolni.⁴⁹³

A BARAKKDRAMATURGIA IDEJE ÉS CSELEKMÉNYE

A Visky-drámák ideje a kilépés, a (határ)átlépés liminális ideje: az elzártság és a szabadulás közötti idő színpadra írása, a Kirkegaard-féle vallási stádiumba való átlépés. Az előadások ideje ezért a történelmi időn kívül létező, egyetemes időt ábrázolja. Visky *A szökésben* több helyszínre és azokhoz kapcsolódó dátumra utal, megemlíti Bécs, Budapest, Kolozsvár, Temesvár, Marosvásárhely nevét, 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 utal arra, hogy a szerző időkeverése egyaránt épít a kanonizációra és a közösségépítésre,⁴⁹⁴ Tompa megfogalmazásában Visky drámáinak szereplői és ezek történetei kívül esnek „a történelmi időn, mégis hivatkoznak, emlékeztetnek rá, magukban hordozzák a sokféle idő lehetőségét és hasonlóságait”.⁴⁹⁵ Mivel Visky viszonyításai pontja a Szentírás eseményeinek ideje, a krisztusi események fényében az idő kitágul, egyetemessé válik, a bezártság ideje ehhez képest kizökkent idő. A valóságos jelen időbe való visszatalálást a szereplők és nézők számára a vallási stádiumba való átlépés lehetősége hordozza: a szökés, a szabadulás pillanata. A szereplők felszámolják, megsemmisítik magukat, leválnak a külvilág által létrehozott helyzetről és körülményekről, majd elérik a végtelen rezignáció kirkegaardi állapotát. Vágyaikat befelé fordítják, elfogadják önmagukat, és belső szabadságuk megteremtésére koncentrálnak, a szenvedés ellenére is

⁴⁹³ Lehmann: *A posztdramatikus színház*, 105.

⁴⁹⁴ Kovács: *A közösség a kortárs erdélyi drámában*, 150.

⁴⁹⁵ Tompa: *Angyali részség*.

megtapasztalják a belső békét és nyugalmat.⁴⁹⁶ Az ábrázolt alakok a Ricœur által leírt jalkiáltás⁴⁹⁷ állapotából jutnak el a vallási stádium közelébe, miközben külső tetteket nem, csak belső, lelki cselekedeteket hajtanak végre.

A *szökésben* Angyal álma, a Foglár alkalmoszerű megjelenése, a cella ablakából végignézett kivégzés, az új fogoly érkezése, a megtörtént dolgok felelevenítése mind 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 szereplők fizikai aktivitása az előadások során minimális, a fordulatokkal teli történetmesélés hiánya kitágítja a fogság idejét. Az előadásokban többször a szintén Lehmann által jelzett időtorzítási technikák lépnek fel,⁴⁹⁸ A *szökésben* pl. ilyen a színészek lassú mozgása, apró cselekvéseik rítusszerű ismétlése, a sokszor bábszerű mozgás. Angyal és Bátyus – bár folyamatosan vágynak 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: odafönt igazságosabban ítélnék fölöttünk. / ANGYAL: Mit mond? Hol? / BÁTYUS: Odafönt, azt mondja. A mutatoujjával 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.”⁴⁹⁹

A THEATRUM THEOLOGICUM

Visky Pilinszky evangéliumi esztétikáját követi annyiban, hogy az irodalmat evangéliumnak tekinti, „amennyiben az igazság-beszéd eseménye történik meg benne. Az, hogy az igazság kimondja magát, jó hír persze, még ha nehezen elviselhető is.”⁵⁰⁰ A *theatrum theologicum* fogalmát Visky András *Mire való a színház?* című kötetében többek között Romeo Castellucci, Jeles András, Silviu Purcărete, Térey János, Tompa Gábor, Urbán András színházát említve alkalmazza. Bár a felsorolt alkotók színházi nyelvhasználata eltér egymástól, az

⁴⁹⁶ Kirkegaard: *Félelem és rettegés*, 71.

⁴⁹⁷ Paul Ricœur: A rossz mint filozófiai és teológiai kihívás, ford. Kendeff Gábor, *Magyar Filozófiai Szemle*, 41. évf., 1997/5–6, 853.

⁴⁹⁸ Lehmann: *A posztdramatikus színház*, 186–187.

⁴⁹⁹ Visky: *A szökés*, 35.

⁵⁰⁰ Jánossy Lajos – Nagy Gabriella: Visky András: A lélekbe vetett hit tartja bennem a lelket, *Litera*, 2020. december 27. <https://litera.hu/magazin/interju/visky-andras-a-lelekbe-vetett-hit-tartja-bennem-a-lelket.html> (Letöltés: 2021. november 2.)

általuk rendezett legsikeresebb előadások az emberi lét alapvető kérdéseit helyezik középpontba. Következésképp a Visky által bevezetett latin nyelvű kifejezés megfeleltetése a Tompa Andrea által használt, a huszadik század első évtizedeiben 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, minthogy a színház sem létezhet az élettől/valóságtól függetlenül.⁵⁰¹

A létszínház és létdráma kapcsán Radnóti Zsuzsa az *Ősvigasztalásról* szóló tanulmányában a Tamási-drámát létdrámának nevezi abban az értelemben, hogy a mű az emberi lét alapkérdéseivel foglalkozik, valamint olyan dimenziókat érint, „amelyeknek már emlékeit is tudatunk alá szorította civilizációs életformánk”.⁵⁰² Hangsúlyozza, hogy a dráma költészet és valóság határán mozog, újszerűsége leginkább akkor jelenik meg, amikor nem a cselekményvezetés, hanem a lét ősi alapkérdései kerülnek fókuszba. Visky Tamási *Ősvigasztalásáról*, akkor még a szakrális színház tágabb olvasatát kutatva megjegyzi, hogy ez a mű „sehova nem tartozásával kimutatta a Tamási-drámák körüli vitákról, hogy az ellene felhozott érvek, csakúgy mint a mellette felsorakoztatottak reménytelenül tárgyszerűtlenek, és legjobban a jószándékú apologéták fedik el a játékok *sakrális színházi* lényegét.”⁵⁰³ Sepsi, aki a magyar szakirodalomban elsőként használja a *theatrum philosophicum* terminust, a kifejezést Stéphane Mallarmé, Simone Weil és Pilinszky János színházára alkalmazza. Sepsi a terminust Michel Foucault G. Deleuze-zel foglalkozó esszéjéből idézi.⁵⁰⁴ A színház eszerint az eszme, a gondolat helyszíne, amely mentális képek egymás utánját tárja fel, és nem csupán színdarabokat foglal magába, hanem egyfajta költői írásmódot is, valamint az olvasást mint színre vitelt. A színházi előadás során megvalósuló cselekvés hatására a filozofikus gondolatok a színjáték eredményeként jelennek meg. Darida Veronika Visky *Mire való a színház?* című kötetének elemzése kapcsán jelzi, hogy a *theatrum theologicum* nem egy létező kategória, inkább olyan útírányt jelez, amely mentén különböző színházi törekvések – mint például a már felsorolt

⁵⁰¹ Tompa Andrea: *A teatralitás dicsérete*, Budapest, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2006, 11.

⁵⁰² Radnóti Zsuzsa: *Cselekvés-nosztalgia. Drámaírók színház nélkül*, Budapest, Magvető, 1985, 59–60.

⁵⁰³ Visky András: *Színház és rítus*, Sepsiszentgyörgy, Tamási Áron Állami Magyar Színház – Jókainé Laborfalvy Róza Színházpártoló Alapítvány, 1997, 13.

⁵⁰⁴ Sepsi: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, 27–30.

alkotók munkássága – egymás mellett tárgyalhatók.⁵⁰⁵ Véleményem szerint a *theatrum theologicum* – bár új kifejezés a kortárs színházelméleti diskurzusban –, amint azt a kortárs alkotók felsorolása is mutatja, valóban létező színházi forma, csak Visky legutóbb megjelent kötetéig nem próbálták eszerint a kategória szerint csoportosítani a kortárs előadásokat. A színpadra állított Visky-drámák a *theatrum theologicum* szűkebb olvasatát, a nyugati keresztény teológia színházra való értelmezését, a kinyilatkoztatás üzenetének (poszt)modern színpadra írását is képviselik. A drámaíró a *Tanítványok* kolozsvári bemutatója óta több írásában és szóbeli megnyilvánulásában használja a *feltámadás színháza*⁵⁰⁶ kifejezést, amelyet pl. Purčarete *Az ember tragédiája* rendezése kapcsán a végítélet, a *parúzia színházával*⁵⁰⁷ vált fel. A *theatrum theologicum* célja az eseményekben való részesedés, az, hogy a nézők a krisztusi események és a történelem egyetemes passiójának résztvevőiként éljék át a színházi előadás jelen idejét: „MESTER: Akkor tehát nézni annyi, mint részt venni; sőt: tettessé válni.”⁵⁰⁸

Visky *Mire való a színház?* című kötetének középpontja a jótékony siker kérdésének megvitatása a Mester és a Tanítvány között. A traktátusban elhangzó példa – amelyet Kálmán atya is ismertetett az *Alkoholistákban* – Genéziusz római parodista megtéréstörténetét idézi, aki Diokleciánusz császár idején tevékenykedett, és egy, a kereszténységet kigúnyoló előadása során egy papot hívott fel a színpadra, látomása volt, és megtért. Ebben az értelmezésben a Visky által körülírt *theatrum theologicum* magában hordozza a néző megtérésének lehetőségét. Darida találó megfogalmazásában, ez a színházforma „nagy kockázattal jár, és nem mindig váltja be önmagát. Ám épp sérülékenységeiben rejlik ereje, ez teszi végtelenül emberivé.”⁵⁰⁹ Ricœur utal arra, hogy az ember a börtönlét állapotában megtanulja a semmiért szeretni Istent, „ez azt jelenti, hogy sikerült teljesen kilépni a viszontszolgáltatás-gondolatnak abból a köréből, melynek a jankiáltás mindaddig rabja marad, ameddig az áldozat fölpanaszolja sorsa igazságtalanságát.”⁵¹⁰ Kirkegaard stádiumelmélete szerint az esztétikai állapot – amely elsősorban az élet élvezetére irányul – rejtőzködő, nem mutatja meg valódi énjét, emiatt megnyilvánulni sem képes, és nem éli át a belső szabadságot. Visky szereplői az esztétikai stádiumból indulnak, és lépnek át a darabok végére abba a

⁵⁰⁵ Darida: *A keresés színháza*.

⁵⁰⁶ Visky: *Mire való a színház?*, 175–220.

⁵⁰⁷ „A parúzia színháza, azaz: Krisztus megjelenése az utolsó ítéletkor színháza. Vagy: a feltámadás színháza.” Uo., 175.

⁵⁰⁸ Uo., 226.

⁵⁰⁹ Darida: *A keresés színháza*.

⁵¹⁰ Ricœur: *A rossz mint filozófiai és teológiai kihívás*, 869.

belső szabadságba, amely az abszurditás határán is túl van. (Kirkegaard az abszurditást nem stílusjegyként alkalmazza, hanem a hit állapotának jellemzőjeként.⁵¹¹)

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, aki önmaga. „Nem lesz mássá, mint korábban, de önmaga lesz; a tudat bezárul és ő önmaga.”⁵¹² Másol: „...és az én, amelyet választok, az abszolút én vagy az én énem a maga abszolút érvényessége szerint.”⁵¹³ Visky szereplői felismerik a börtönlétben is megtalálható, belső szabadságot, és meggyőződésükké válik, hogy az ember nem fosztható meg belső szabadságától. Angyal és Bátyus rádöbbennek, 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 Bátyus mellé érkezik a cellába. A rá háruló feladat – ami 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 mindaz, amit a külvilágban nem tudnak megvalósítani, azt bensőleg kell végrehajtaniuk.⁵¹⁴ Angyal és Bátyus számára ez a felismerés a Vitéz által elmondott (haszid hagyományokon alapuló) történetek alapján születik meg. Az előadás záróképében megfogják Vitéz kezét, és erősen koncentrálnak arra, hogy sötétség borítsa be a cellát, és ebben a sötétben megszökhesse. Húsvétkor történő sikeres távozásuk – 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.

Vidnyánszky színháza megfelel a Visky által meghatározott *theatrum theologicum* jellemzőinek, annak ellenére, hogy Visky nem említette Vidnyánszky rendezéseit a *Mire való a színház?* című kötetében.⁵¹⁵ A beregszászi rendező szavaival: „elfelejtődik, hogy minden ember gigantikus és hősies küzdelmet folytat életében, és hogy ezek a történetek gyönyörűségesek a maguk

⁵¹¹ Kirkegaard írja Ábrahámról: „felismeri a lehetetlent és hisz az abszurdban”. Kirkegaard: *Félelem és reszketés*, 77.

⁵¹² Kirkegaard: *Vagy-vagy*, 560.

⁵¹³ Uo., 596–597.

⁵¹⁴ Kirkegaard: *Félelem és reszketés*, 76.

⁵¹⁵ Tudomásom szerint kötetének második kiadásában megemlíti a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadást a poétikus színház és a *theatrum theologicum* egyik példaként.

egyszerűségében... Az én színházam erről szól.”⁵¹⁶ Színházművészetében a metafizikai szemléletmód alapja a valóság teatralizálása és vertikális átítatása: olyan összetett világ ábrázolása, amely egy magasabb valóság létezésére irányítja a néző figyelmét. Meglátása alapján az előadás során a befogadók vezetetté, az alkotók pedig közvetítővé válnak,⁵¹⁷ célja, hogy – az alkotók áldozatvállalásának következményeként – a nézők méginkább bevonódjanak az előadás jelen idejébe és ők maguk is résztvevővé váljanak. A rendező véleménye szerint a színház többet és mást jelent, mint csupán esztétikai élvezetet, és ez a többet a színház, a társulat és a közösség viszonylatában a szolgálat fogalmával ragadható meg.⁵¹⁸ Vidnyánszky rendezései az egyént egyetemes időben ábrázolják, színháza általában az életöröm, és az Istenbe vetett bizalom ábrázolásának színháza.

VIDNYÁNSZKY FOSZLÁNYDRAMATURGIÁJÁNAK JELLEMZŐI

Vidnyánszky rendezéseiben sokszor ütközteti a bűnbe esett ember mentális rabságának és a transzcendens létező megtapasztalásának kontrasztját. A *Mesés férfiak szárnyakkal* az úrkutatás sikerei mellett az orosz kísérletek emberáldozatait és a diktatúra hatalmi törekvéseit is színpadra viszi. Megjelenik Ciolkovszkij, a rakétaelmélet egyik meghatározó alakja, megszólalnak a száműzött mérnökök, Koroljov és Glusko, valamint elhangzik a három úrhajós, Tyitov, Gagarin és Nyelubov képzeletbeli párbeszéde is. A hatalmi törekvéseket támasztják alá az előadásban elhangzó dokumentarista szövegek, valamint a kaotikus, túlszűfolt, folyamatos lerombolásra és újjáépítésre kerülő látvány is. A színpad hosszú ideig gályaként funkcionál, néha vasfüggöny zárja le hátsó terét, végig fenntartja az úrhajó fémvázának keretét, az előadás végén a Golgota hegyévé válik. Mindezek mellett megjelennek rajta a szovjet diktatúrának alávetett életterek – pl. férjeiket váró feleségek otthonai vagy Sztálin szónoklatainak helyszíne – is. Jeanne d’Arc körül a máglyán a kultúra bukására célzó könyvlapok gyulladnak meg, a szűz fölött pedig állatarcú emberek mondanak ítéletet. A *szarvassá változott fiú* című előadásban a szülőotthonától messzire került művész életének etikailag megkérdőjelezhető mozzanatait a rendező az élet pusztítására utaló jelekkel, a színpadra borított sárral, vízzel, szeméttel jelöli. A züllött város, a züllött létállapot fogságát az apokaliptikus színpadi ábrázolás mellett a Jelenések Könyvéből felolvasott részletek is kísérik: „Lélekben elvitt a pusztába. Ott láttam

⁵¹⁶ Kornya (szerk.): *A költői színház*, 18.

⁵¹⁷ Vidnyánszky Attila mondatai. *Beszélgetés a Nemzeti Színház igazgatójával*.

⁵¹⁸ Kornya (szerk.): *A költői színház*, 13.

egy asszonyt, skarlátvörös vadállaton ült, amely tele volt káromló nevekkal, s hét feje és tíz szarva volt. Az asszony bíborba és skarlátba öltözve, arannyal, drágakövel és gyöngyökkel ékesítve. Kezében undoksággal és tisztátalan kéjjel telt aranyserleg.” (Jel 17, 3–4). A bűnös nagyváros hangulatának fokozásakor a fiút meg is kínozzák, utalva arra, hogy ártatlansága már nem szereshető vissza. A szereplők életének nagy fordulatai a színpadteret is felforgatják, sokszor töredézzé válik, majd különböző jelekkel és tárgyakkal telítődik. *A szarvassá változott fiú* színpadtere az előadás kezdetén egymásra halmozott könyvekkel van tele, később megjelennek a színház csinálozó fiú művészi tevékenységét jelző plakátok és a nagyváros zajos, koszos, felesleges holmikkal teli életterei.

Míg a kolozsvári szerző és dramaturg sajátos színházelméleti rendszerének legfőbb vonásai az általa írt tanulmányokban és kötetekben kirajzolódik, a beregszászi rendező színházról alkotott elképzeléseire elsősorban színre vitt előadásából lehet következtetni. A rendező a *foszlánydramaturgia* kifejezést alkalmazza saját színdarabjaira: „nem zárt drámai konstrukciókat használok, vagy ha ilyenrel dolgozom, akkor szétcincálom a szöveget. Nem érdekelnek az ok-okozati viszonyok, mert az ember sem így működik, sokkal inkább az egész érdekel, amilyen a világ is, amiben minden »egyszerre« van.”⁵¹⁹ Ennek az *autista dramaturgiával* közös vonása a lineáris történetmesélés és a pszichologizáló attitűd felszámolása, a színpadképek montázsszerű váltakozása, az erőteljes zeneiség, a hangsúlyos tér- és időhasználat, a metaforahasználat és a transzcendens utalások gyakori alkalmazása. Mindezek a jellemzők kimutathatók a Juhász Ferenc 1950-es években írt költeményét színpadra állító *A szarvassá változott fiú kiáltozása a titkok kapujából* című előadásban. A rendezésben a szarvaslét metaforája önreflexív módon a beregszászi társulat művészlétéről is szól, a szarvassá változott fiú (Trill Zsolt) eltávolodva szülőházától egészen új élet megvalósítására törekszik, még halott édesapja emléke sem tudja őt hazacsalogatni: „édesanyám ne emlegesd az én apámat, húsából kivirágzott / kivirágzott a bánat” – hangzik el többször is az előadásban.⁵²⁰

A *foszlánydramaturgia* sajátja, hogy mellőzi a hagyományos értelemben megírt drámaszöveget, az egy-egy témakört feldolgozó előadásokban az adott téma különböző megközelítései kerülnek színre. *A szarvassá változott fiú* az anya-gyermek viszonyt, a művészlét kettősségét, az otthontól való eltávolodást és az oda visszatérni nem tudás kérdésköreit dolgozza fel. Kondorosi Zoltán recenziójában a dramatikus szöveggént használt vers kapcsán megjegyzi, hogy az „alapvetően mégiscsak lírai jellegű színpadi kompozíció a beregszászi

⁵¹⁹ Kornya (szerk.): *A költői színház*, 17.

⁵²⁰ Idézet Juhász Ferenc *A szarvassá változott fiú* című verséből.

társulat szuverén világértelmezését fejezi ki, amelyben a felhasznált irodalmi alkotás legfeljebb ihletforrásként említhető”.⁵²¹ A költemény ismétlődő gondolatrítmusai – a hazatérés lehetetlensége, a művészlét kettőssége – az előadás közben visszatérnek, és mindig más aspektussal bővülnek. A fiú által felidézett falusi jelenetben például az anya (Törőcsik Mari) fiatalkori éneke is megjelenik a szerelmet, a termékenységet, az ifjúságot szimbolizálva. Sin Edina meglátása szerint az előadásból hiányzik a diszkurzív elbeszélés, csak a fiú történetének vázlata követhető benne nyomon.⁵²² Mivel a verset színpadra állító alkotásban nincsenek drámai dialógusok, a szereplők párbeszéde sokszor hangsúlytalanná válik, az előadásban nincsenek hangsúlyos karakterek és nincs hagyományos értelemben vett konfliktus. A megkezdett események sokszor epizódyszerűen folytatódnak, nem hoznak izgalommal teli fordulópontot, csak mélyítik az adott téma átgondolásának lehetőségeit. Nemcsak a cselekményvezetés, de annak indok- és érvrendszere is hiányos, a rendezés egyetlen nagy „története” a fiú eltávolodása a szülői háztól, amelyet sok kisebb jelenet gazdagít. Az előadás elsődleges feszültségét a fiú belső vívódása, lelkének és tudatának kivetülései hordozzák. Bécsy líraiság és drámaiság összefonódása kapcsán megfogalmazott tézise e rendezésre is alkalmazható: „A nézőben létrejövő feszültség nem az az izgalom, hogy ki kit győz le a harcban, lévén, hogy harc nem is lehetséges.”⁵²³

A hiányos történetmesélés okán a *foszlánydramaturgia* a különféle élethelyzetekre utaló metaforák alkalmazására ad lehetőséget. A színpad bal oldalán elhelyezett falusi házat jelző asztal és szék az anya otthonának puritánságát illusztrálja: az üres asztal és az azon elhelyezett tej a fiú gyermekkori ártatlanságát idézi. A fiát hazaváró édesanyja szinte végig jelen van az előadás színpadán, folyamatosan hívogatja távol levő gyermekét: „Édes fiát az anyja hívta, messziről kiáltott, édes fiát az anyja hívta, messziről kiáltott, a ház elé ment, onnan kiáltott, nehéz kontyát lebontotta, szőtt abból sűrű rengő fátyolt, bokáig-érő drága leplet...”⁵²⁴ A fiú a színpad közepére halmozott könyvkupacból születik meg, lábain könyvből készült paták bizonytalanítják el mozgását, amelyeket az anya egy késsel próbál meg levágni. A születés után a meztelen fiú papírokkal fedi el testét, miközben az őt körbeölelő szarvaskórus rituális táncot jár. A Juhász-költeményben sokszor elhangzó „tisztá forrást” egy vízzel teli kád szimbolizálja, amelybe pillantva a fiú felismeri önmagát, majd később ugyanebben a fürdőkádban él szerelmi életet.

⁵²¹ Kondorosi: *A pusztuláson túli derű*.

⁵²² Sin: *Vázlat a Vidnyánszky Attila-féle költői színházról*, 97.

⁵²³ Bécsy Tamás: A líraiság és a mai dráma, *Jelenkor*, 14. évf., 1971/12, 1116.

⁵²⁴ Idézet Juhász Ferenc *A szarvassá változott fiú* című verséből.

A KÖLTŐI SZÍNHÁZ SZCENIKÁJA

Vidnyánszky elsősorban a nagy, tágas színpadtereket vagy a zsúfolt színpadokat kedveli, melyeket a néző tekintete nem lát át első ránézésre. Ezek a terek sokszor metaforikusak, a *Három nővér*⁵²⁵ helyszíne például – a zsámbéki rakétabázis – egy lepusztult ház és a körülötte elhelyezkedő kert. Koltai Tamás az előadásról írt recenziójában felhívja a figyelmet az elhagyott, lepusztultnak tűnő szabadtér bejátszására, ahová a díszlettervező Alekszander Belozub „oldalt halomba rakott néhány jelzésszerű bútort, ajtókeretet, piknikkelléket”.⁵²⁶ Ugyancsak metaforikusnak tekinthető a *Mesés férfiak szárnyakkal* hol úrhajóra, hol csillagos égre utaló térszerkezete. A *szarvassá változott fiú* stúdiószínpadon tekinthető meg, ahol párhuzamosan van jelen az anya falusi és a fiú nagyvárosi élete, melyek időben és térben eltérő valóságot jelenítenek meg. Az előadás zárójelenetében ábrázolt tér, a titkok kapujának bejárata, a kórustagok által tartott oszlopok és az azokon megjelenő csillagokra utaló fények tere transzcendens síkba emeli a fiúval megtörtént eseményeket. Vidnyánszky rendezéseire jellemző, hogy előadásainak terében több helyszín és idősíki szimultán ábrázolása is megvalósul. A *Psyché* esetében például a középen elhelyezkedő férfi (Tóth László) tere állandó, mindig ide tér vissza, utalva ezzel arra, hogy a folyton változó nővel szemben az ő identitása stabil. A színpad bal oldalának közepén Psyché testvéreinek lakása lokalizálható, a színpad jobb oldalán pedig Kazinczy irodalmi szalonja foglal helyet. A színpad jobb oldalán zajlanak Psyché művészváltának eseményei is. A *szarvassá változott fiú* szimultán terei általában három-négy részre oszthatók, a bal oldalon elhelyezkedő anya tere állandó, a tiszta forrás a színpad elején, a könyvhalomból való megszületés, majd a felidézett falusi jelenetek a színpad közepén történnek, a nagyváros illusztrálása pedig az egész színpadot betölti. A Vidnyánszky-előadásokról írt kritikák jelentős része egyébként a befogadást zavaró tényezőként említi a rendezőre jellemző szimultán jelenetábrázolást, a párhuzamos cselekményvezetést. Példaként Domsa Patrícia beszámolóját idézem: „Nem a szereplők hibája, hogy a gondosan kidolgozott részletek nem állnak össze egységes egészzé. Folyamatosan fény és hangeffektek hatása alatt állunk, folyamatosan több szólamban zajlanak az események... A rendezés

⁵²⁵ Anton Pavlovics Csehov: *Három nővér*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2013. november 10. Színészek: Béres Ildikó, Gál Natália, Kacsur Andrea, Orosz Ibolya, Orosz Melinda, Szűcs Nelli, Vass Magdolna, Ferenczi Attila, Ivaskovics Viktor, Kacsur András, Kristán Attila, Rácz József, Sótér István, Szabó Imre, Tóth László, Trill Zsolt, Varga József. Rendező: Vidnyánszky Attila.

⁵²⁶ Koltai Tamás: Csehov-Dionüszia, *Élet és Irodalom*, évf., 36. szám, 2003. szeptember 5. <https://www.es.hu/cikk/2003-09-08/koltai-tamas/csehov-dionuszia.html> (Letöltés: 2023. június 30.)

nem jelöli ki a hangsúlyokat, a figyelem megosztás egy idő után mentálisan fárasztóvá válik.⁵²⁷

Vidnyánszky rendezéseiben az idő általában egyetemes, a gondolatritmusok ismétlődése kitágítja az előadás idejét. A Juhász-versben az anya hívja a fiát, a fiú pedig válaszol, vagy kitér az anya gesztusai elől. A rendezés különböző jelenetei ennek a párbeszédnek az időintervallumába ágyazódnak, minden epizód az anya és a fiú viszonyrendszerében válik hangsúlyossá. A fiú törekvéseit és az anyával való évdődését az előadás végén színpadra épített kapu egyetemes időbe helyezi. Mivel az új út keresése, a szarvassá (művésszé) formálódott fiú (társulat) önálló identitásának megtalálása a színpadon polifonikus és szimultán jelenetek egymásba csúsztatásával jelenik meg, az észlelés feltételei nehezebbé válnak. Az egyidejű jelenetek általában ugyanahhoz a témakörhöz kapcsolódnak, és fokozzák az előadás feszültségét, intenzitását és ritmikáját, ugyanakkor ellehetetlenítik az egyenes vonalú cselekményvezetést. A több dramatikus esemény egy időegységen belüli párhuzamos ábrázolása az adott téma különféle megközelítéseihez ad lehetőséget, így az előadás a nézőre olyan hatást gyakorolhat, hogy nem képes azonnal értelmezni a látottakat, viszont erőteljesen érzékeli a színpadon zajló eseményeket. Az anyát és a fiút körbeölelő színészekből álló kórus hol a falusi, hol a városi élet jellegzetes eseményeit, a falusi ünnep és gyász, a nagyvárosi sürgölődés, a színházcsinálás nehézségeit játssza el, miközben számos más kisebb cselekvés is zajlik a színpadon. Vidnyánszky sokszor tömegjeleneteket rendez, az összes színészt egyszerre helyezi színpadra, a színészek többsége pedig egy előadáson belül több szerepet is alakít. A *Psychében* hét, nagyjából azonos korú színésznő alakítja a hősnőt, *Az ember tragédiájában*⁵²⁸ pedig több színész jeleníti meg Lucifert, utalva ezzel az adott alakok komplexitására.

Ahogy ezt a Bessenyei-Gedő tanulmány⁵²⁹ is alátámasztja, Vidnyánszky rendezései bizonyos szempontból posztdramatikusnak tekinthetők. A Lehmann által alkalmazott poliglosszia⁵³⁰ a színpadtérbe ábrázolt víziók alapját adja. A *sarvassá változott fiú* esetében az otthon elhagyásának, a művész születésének és a nagyváros züllöttségének víziója végül a fiú látomásában találkozik a titkok

⁵²⁷ Domsa Patrícia: *Beszámoló: Mesés férfiak szárnyakkal*. <http://ekultura.hu/2013/10/28/beszamolo-meses-ferfiak-szarnyakkal-szinhazi-eloadas> (Letöltés: 2022. november 6.)

⁵²⁸ Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2018. október 19. Színészek: Ács Eszter, Barta Ágnes, Katona Kinga, Nagy Mari, Szász Júlia, Tóth Augusztina, Berettyán Nándor, Berettyán Sándor, Bordás Roland, Farkas Dénes, Herczegh Péter, Horváth Lajos Ottó, Kovács S. József, Kristán Attila, Mátyássy Bence, Mészáros Martin, Rácz József, Rubold Ödön, Schnell Ádám, Szabó Sebestyén László, Szép Domán, Tóth László, Varga József. Rendező: Vidnyánszky Attila.

⁵²⁹ Bessenyei Gedő: „Halál! Hol a te fullánkod?”

⁵³⁰ Lehmann: *A posztdramatikus színház*, 175.

kapujában. E *költői színház* jellemzője, hogy színpadképek montázsszerűen váltakoznak, az előadások színpadképei egymással felcserélhetőek. A *szarvassá változott fiú* meghatározó képei az előadásból rendezett filmben⁵³¹ is visszaköszönnek. Lehmann írja, hogy a posztdramatikus színházban „szabállyá válik a *jelsűrűség* konvenvióinak és többé-kevésbé elfogadott normáinak megszegése. Csak a túl sok vagy a túl kevés létezik.”⁵³² Míg a megrendezett Visky-drámák előadásaira az utóbbi, Vidnyánszky rendezéseire a jelek tobzódása jellemző. Az intenzív jelhalmozásból következik, hogy a színdarab minden részlete egyformán fontosnak tűnik fel, a fő- és mellékszálak csak idővel és nehezen határozhatók meg, a fontosnak tűnő szálak és utalások néha háttérbe szorulnak. A német színházi teoretikus értelmezésében, amikor a posztdramatikus színházban eltűnik a határ a valóságos és a fiktív élmény között, „a *metaforikus-szimbolikus tér metonimikussá válik*.”⁵³³ A metonímia mint alakzat, azáltal hoz kapcsolatba két egymásnak megfelelő dolgot, hogy a részt egészként juttatja érvényre. Ebben a viszonyban a színpadi tér – a már kifejtett metaforaműködés hatására – metonimikusnak tekinthető, amennyiben az azon megkezdett történések részévé, folytatásává válik a nézők testi tere. Ebben az esetben a színpad eseményei továbbbíródnak a befogadóban, a tér megszokott hierarchikus kapcsolatai felbomlanak, és a színpad – szintén Lehmann idézve – „a *nyomok helyévé* is válik.”⁵³⁴

VIDNYÁNSZKY TOTÁLIS SZÍNHÁZA

Pálfi Ágnes és Szász Zsolt kifejtik, hogy Vidnyánszky színházi nyelve a képzőművészettel is rokonítható, rendezéseiben színház és képzőművészetet „a téridő szegmenseinek egyidejű jelenléte, dialogikus összjátéka rokonítja; nem véletlen, hogy a XX. században a színházi nyelv sok esetben képzőművészek inspirációjára újjult meg.”⁵³⁵ Az említett előadások meghatározó elemei a színészek által végrehajtott cselekvések mellett a hangeffektusok, a fényhasználat, a térbeli váltások, az intenzív zeneiség, valamint az előadás egyik szemiotikai komponenseként tekinthető díszlet. A színpadi kompozíció zeneisége gyakran

⁵³¹ Juhász Ferenc: *A szarvassá változott fiú*, film, 2014. Színészek: Béres Ildikó, Gál Natália, Szűcs Nelli, Tarpai Viktória, Törőcsik Mari, Oleksandr Bilozub, Ferenczy Attila, Ivaskovics Viktor, Kacsur András, Krémer Sándor, Trill Zsolt, ifj. Vidnyánszky Attila. Rendező: Vidnyánszky Attila.

⁵³² Lehmann: *Posztdramatikus színház*, 103

⁵³³ Uo., 180.

⁵³⁴ Uo., 182.

⁵³⁵ Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: Költői vagy epikus színház, *Magyar Művészet*, 2016/8, 62. http://www.magyar-muveszet.hu/upload/userfiles/2/publications/201801/pdf/MM2016_3belivek_kepnelkul_08_palfi_agnes.pdf (Letöltés: 2023. május 12.)

az alapul vett szövegekből épül fel, amelyek hol egy, hol több szólamban szólalnak meg, és szinte kivétel nélkül megjelenik a színészekből álló kórus és a színpadi előzene. Kozma András dramaturg elmondása alapján *A szarvassá változott fiú* versszövegét a rendező vezetésével az előadás próbái során oratorikus formában és kezdték el megszólaltatni, majd a szavak és a költészet zeneisége teremtette meg az előadásban létrejövő mozgásokhoz szükséges színpadteret.⁵³⁶ Az előadásban a színészek a szabadverset zenévé alakítják, recitálva, énekelve adják elő, néha zenei kíséretet játszanak alá, valamint számos más zenés bejátszással illusztrálják. Vidnyánszky saját kompozícióit a kortárs zene struktúrájához hasonlítja annyiban, hogy „a színpadon párhuzamos témák jelennek meg, ami hasonlít a kortárs zene szerkezetéhez: a különböző témák egymásba fűződnek, harcolnak egymással”.⁵³⁷

A színdarab ritmikáját azonban nemcsak a zene, hanem a mozgások is meghatározzák. Az előadás kezdetén nehéz meghatározni a színészek mozgásának irányait, a néző mindössze azt érzékeli, hogy valakik mozognak a színpadterében, mintha egy, a szarvast körülvevő erdő azonosíthatatlan rezdülései lennének ábrázolva. *A szarvassá változott fiúban* a színészek stilizált gesztusai mellett a tánc is megjelenik, a színpad terének különböző pólusait pedig a kórus, a fiú és az anya mozgásai határozzák meg. Kondorosi Zoltán ez előadásról írt kritikájában a rendező színházi nyelvét bizonyos szempontból a mozgásszínházakéhoz hasonlítja, az előadás jelenetei meglátása szerint vagy akciókból felépülő képek, vagy képekből kialakuló mozgások. Kondorosi szerint e jeleneteket „talán pontosabb etüdöknek nevezni, hiszen – akárcsak egy mozgásszínházi előadás esetén – egy-egy teátrális ötlet, színpadi játék kibontására épülnek.”⁵³⁸ A rendezésben a testi jelenlét aurája is fontossá válik, a stúdiószínpad közel hozza a fiú metamorfózisait és felerősíti a színészi jelenlét lehetőségét. Anya és fia párbeszéde a színészek mozgástechnikájában is megmutatkozik. Törőcsik realista gesztusokat alkalmaz, amelyekben jól kifejeződik az anya fia iránti rajongása és aggódása, Trill azonban a szarvasok mozgására emlékeztető mozdulatokkal reagál az édesanya hívogatására.

Tompa Andrea ír arról, hogy a múlt század elején tevékenykedő orosz alkotók egy része a népi színházi formákhoz nyúlt vissza.⁵³⁹ Ez az odafordulás Vidnyánszky színházának is kísérője, rendezéseiben a magyar színjátszás gyökereit is igyekszik felmutatni. Kozma elmondása alapján olyan autentikus színházi formanyelvet akar teremteni, amely gyökerei Németh Antal, Hevesi Sándor, Ruszt József

⁵³⁶ Kozma András gondolatai. Vidnyánszky Attila első ciklusa a Nemzeti Színházban.

⁵³⁷ Kornya (szerk.): *A költői színház*, 26.

⁵³⁸ Kondorosi: *A pusztuláson túli derű*.

⁵³⁹ Tompa: *A teatralitás dicsérete*, 19.

kísérleteivel állítható párhuzamba, ugyanakkor magában foglalja az Arany-baladák zeneiségét, hiányos, sejtető történetmesélését.⁵⁴⁰ Vidnyánszky Kodály Zoltán *Székegyházi* vagy *Háry János*át példaképként tekintő összművészeti alkotásokat rendez. Némely rendezéséhez tánc-koreográfust is felkér, a *Johanna a máglyán* című előadásban Bozsik Yvettel dolgozott együtt, a *Körhinta*⁵⁴¹ és a *Csiksomlyói passió* pedig a Magyar Nemzeti Táncgyűttes bevonásával nyerték el végleges formájukat.

A népi szimbolika – elsősorban a betlehemes hagyományok – beemelése az előadásokba részben Szász Zsolt-nak köszönhető, aki 1991-ben Tömöry Mártával együtt indította el azt a Nemzetközi Betlehemes Találkozót, amelynek 2006-tól – Vidnyánszky közreműködésével – Debrecen ad otthont. A *Halotti pompa* gyilkosságot megelőző jelenete betlehemes játék: a karácsonykor érkező betlehemezők a megszületett megváltó ünneplése közben gyilkosokká változnak, majd megölik a fiát váró édesanyját. Becket Tamás meggyilkolásának ellenpólusaként egy betlehemes játék a *Gyilkosság a székesegyházban* című előadásban is megtekinthető. A betlehemes játékok egyrészt a liturgiából dramatizálódtak a három királyok Krisztus-imádása kapcsán, ugyanakkor megőrizték az archaikus pogány szertartások emlékét is. Színházi előadásokba építésük funkciója – a népi hagyományok megőrzésén túl – hasonló, Krisztus el- és befogadásának kérdéskörével szembesítik a jelenlevő nézőt. A *szarvassá változott fiúban* a népi jelenetek integrálásakor népköltészeti szövegek is elhangzanak, a színpadtérbe padok, poharak, demizsonok, népviseletben megjelenő színészek kerülnek, a kibontakozó mulatozás az apa halálának és temetésének⁵⁴² ellenpontjaként jelenik meg. A falusi közösség jókedvű mulatozását helyzetkomikumok kísérik, Jászay Tamás kritikájában a vásári színjátszás újraírását fogalmazza meg az előadás kapcsán: „jelzésszerű díszletek, minimális kelléktár és az egyéni színészi teljesítmények tudatos/ösztönös beolvasztása a társulat egész munkájába – a beregszászi sikerek titka akkor is és most is ebben áll(t).”⁵⁴³ A dramatikus népi hagyományok kapcsán

⁵⁴⁰ Kozma András dramaturg szavai. *Vidnyánszky Attila első ciklusa a Nemzeti Színházban*.

⁵⁴¹ Sarkadi Imre – Fábri Zoltán – Nádasdy László – Vincze Zsuzsa: *Körhinta*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2015. február 20. Színészek: Szűcs Nelli, Waskovics Andrea, Farkas Dénes, Cserhalmi György, ifj. Vidnyánszky Attila. Rendező: Vidnyánszky Attila. Koreográfus: Zsuráfszky Zoltán.

⁵⁴² A falusi temetések népi rítusai a *Zoltán újratemetve* című előadásban is megjelennek. Zelei Miklós: *Zoltán újratemetve*, Nemzeti Színház és a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház produkciója, Budapest. A bemutató dátuma: 2014. november 17. Színészek: Béres Ildikó, Tarpai Viktória, Vass Magdolna, Ivaskovics Viktor, Melnyicsuk Oleg, Kacsur András, Rácz József, Szabó Imre. Rendező: Vidnyánszky Attila.

⁵⁴³ Jászay Tamás: Közösségben, *revizoronline*, 2009. augusztus 12. https://www.revizoronline.com/hu/cikk/1699/solyompecsenye-beregszaszi-illyes-gyula-nemzeti-szinhaz-szegedi-szabadteri-jatekok-2009?search=1&first=10&csrf_text=Vidny%C3%A1nszky%20

Szász megjegyzi, hogy azokban a humor is meghatározó szerephez jut, originalitásuk ugyanis abban rejlik, hogy a „paródia és a sacra egymástól elválaszthatatlanul él együtt”⁵⁴⁴ bennük.

Vidnyánszky színpadképei sokszor Bosch festményeihez hasonlíthatók, a kép minden szegletében történik valami. A *Johanna a máglyán* című színdarabban a hősnő elítélések az állatfejú alakok nemcsak a színpad közepén helyezkednek el és táncolják körül Jeanne d'Arcot, hanem a színpad hátsó felében egy hatalmas emelvényt is elfoglalnak. Hegyi Dániel Tibor az előadásról írt tanulmányában kifejti, hogy a rendező egy Gesamtkunstwerk-darabot hozott létre, amelyben a díszlet nem pusztán dekoratív célt szolgál, hanem az előadás szemiotikai komponensévé is vált.⁵⁴⁵ A 19. század elején megjelenő, azóta is tartó Gesamtkunstwerk különböző művészeti ágakat állít egy konkrét alkotás szolgálatába, legismertebb alakja Richard Wagner. A Gesamtkunstwerk-ről alkotott elképzelésében Wagner a művészetek újraegyesítését tekintette küldetésének, egyenrangúnak tekintette az előadásokban a zenét, a fikciót, a táncot és a gesztusokat. Meglátása szerint a zenének a hallgató tudatalattiját megszólító üzeneteket kell kifejeznie, amelyek érzelmi reakciókat váltanak ki, ezeket pedig a gesztusok és a tánc fokozhatják.⁵⁴⁶ A totális színház ugyanakkor olyan színházi irányzatokat is jelöl, amelyek különféle művészetek (irodalom, színjátszás, zene, tánc, festészet) és technikai segédeszközök együttes hatására épül. Ezt a színházi nyelvhasználatot tanulmányozta Hevesi Sándor, de a Gesamtkunstwerk jellemezte Németh Antal több rendezését is. A totális színház jelzővel ellátható Vidnyánszky-rendezések a zeneiség, a festményszerű színpadi képek, a mozgáskoreográfia együttes jelenléte ellenére épp a szereplők vagy az ő életüket körülvevő hiányokra mutatnak rá. *A szarvassá változott fiú* nagyvárosi jelenetében a hangulatot fokozó hangeffektusok és zeneiség, a színészek mozgásának kavalkádja, a Jelenések Könyvéből felolvasott részletek, a színpadot elborító víz, papírhalom, szenny, a romlott

Attila&csrf_pubdate_min=2007&csrf_pubdate_max=1&csrf_pubdate_max=12&csrf_pubdate_max=31&csrf_cat%5b0%5d=7 (Letöltés: 2022. április 11.)

⁵⁴⁴ Kornya (szerk.): *A költői színház*, 23.

⁵⁴⁵ „As such, he created a piece of Gesamtkunstwerk, in which the scenery does not only serve a decorative purpose, it has become an independent, semiotic component, one that opens the gates for the theatrical arts.” Domokos–Sepsi (eds.): *Poetic rituality*, 155.

⁵⁴⁶ „In his vision of the Gesamtkunstwerk, Wagner saw it as his mission to reunite the arts — music and fiction, enhanced by dance and gesture, were to be fully developed, and on an equal basis. The music of the orchestra should express messages appealing to the listener's subconscious which then elicits emotional reactions, enhanced by the sensuality of accompanying gestures and dance.” Ursula Rehn Wolfman: *Richard Wagner's Concept of the 'Gesamtkunstwerk'*, Interlude, 2013. március 12. <https://interlude.hk/richard-wagners-concept-of-the-gesamtkunstwerk/> (Letöltés: 2022. április 11.)

nő megjelenítése, a fiú kínzása mind a hiányt, a fiú lelki békéjének hiányát érzékeltetik.

A szarvassá változott fiú – miután kiállta a nagyvárosi és művészi élet próbatételeit – az előadás zárójelentében az ég felé indul, ahol eléri a titkok kapuját, és betekint azon. Az agancsvégű fém- és faoszlopokat tartó színészek hidat építenek a fiú alatt, amelyet csillagokra utaló lámpások világítanak meg. A fiú, elérve a titkok kapuját, biztató pillantással fordul vissza az őt tartó színészek, vagyis társulata tagjai felé. A keresztény utalásrendszer szerint is értelmezhető előadás arra enged következtetni, hogy a nehézségekkel és akadályokkal teli életút és művészi tevékenység is transzcendenciával van átitatva, a fiú megtalálja a maga igazságait.

A SEBZETTSÉG ESZTÉTIKÁJA ÉS A LITURGIKUS SZÍNHÁZ JELENLÉTFEDEFINÍCIÓJA

A színre vitt Visky-drámák és a Vidnyánszky-rendezések esetében a nézői részvétel elérése a *térhasználat* segítségével történik. Ahogy már kifejtettem, Visky darabjainak rendezői szűk térbe állítják az előadásokat, tudatos bezártságérzést keltve a jelenlevőkben. A színészek és nézők valóban fogságszituációba helyeződtek, amely – bár ez nem mérhető – diszkomfortérzést válthatott ki belőlük. Vidnyánszky a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadásban a forgószínpadra ülteti a nézőket, a forgószínpad pedig az előadás során mozog, azt az érzést keltve a nézőkben, hogy egy úrhajó belsejében ülnek. (Az *Agón* című előadásban a színészek és zenészek a nézők között játszanak egy amfiteátrumot ábrázoló színpadtérben.) A nézői részvétel elérésének másik eszköze a nézők *bevonása* az adott előadásba. A *Csíksomlyói passió* esetében a nézők körében szétosztásra kerül az a kenyér, amelyet a Krisztust alakító Berettyán Nándor tör meg. A csíksomlyói nyeregben rendezett előadás során a színészek kenyereket osztottak szét a jelenlevő közönség soraiban.

A nézői részvétel olvasatomban azt is jelenti, hogy az előadás átélése során a befogadó néhány pillanatra felfüggeszti ideológiai vagy akár vallási mintázatát mutató kötődéseit. A színpadra vitt Visky-drámákban az átélés fokozása érdekében a rendező a színész testét hangsúlyosan használja (ez közhely is lehetne, de eltérések mutatkoznak egyes alkotók között e tekintetben). Túl azon, hogy Visky színházi világa az emberi testet érintő problémakörökkel, a bezártság léthelyzeteivel foglalkozik, a drámáit színre állító rendezők a színész testének intenzív jelenvalóságát is felerősítik a színelőadás során. Patrice Pavis szerint a valóságos testtel jelen levő néző fizikailag is reagál arra, amit lát és arra, amit

megtapasztal.⁵⁴⁷ Vidnyánszky és Visky színházi világában olyan Krisztus-ábrázolások kerülnek színpadra, amelyekben az abszolút valóságról szóló beszéd a hiány és beteljesítetlenség fragmentált nyelvén szólal meg. A *Halotti pompában* a Borbély-versek vizuális megjelenítése, a versekből és töredékeikből, bírósági szövegek mozaikjaiból létrehozott drámaszöveg, a törések és újraépülések során kialakított tér használata, a csonka emberi testek illusztrálása, a színpadképek változtatása, a történetmesélés hiányosságai sajátos esztétikát teremtenek a színpadon, amelyet a *sebzettség esztétikumának* nevezhetnénk. A gyilkosság kitágított pillanatként való értelmezése, időtlenné tétele az előadást meghatározó komponenseket (térhasználat, dramaturgia, szcenika, szöveggönyv) is töredezetté, darabossá teszi. A test térbeli kiterjesztése olyan allegorikus mezőbe helyezheti az előadást, melynek nemcsak a színpad lesz egyedüli fizikai tere, hanem a befogadó teste is, mint meghatározó mikrozóna. Az így létrejövő jelentés – Borbély Szilárd megfogalmazásával élve – már „nem a szövegben, hanem a megváltozott jeleket újraértelmező emberben van”.⁵⁴⁸ Az előadás olyan színházesztétikai nyom, amelyen keresztül a jelen nem levő jelölt a hiányosnak és töredékesnek nevezhető szcenikai és dramaturgiai sajátosságok segítségével előhívhatóvá válik. Az előadást meghatározó metaforarendszer hatására a színdarab lehetővé teszi a befogadó számára, hogy a sebzettség élethelyzetét olyan szemantikai dimenzióba helyezze, ahol megtalálja annak teljességét. A *sebzettség esztétikájának* mozgatórugója, hogy a színre vitt előadásokban a színészek által átélt energiák érzékelhetővé válhatnak, ezáltal hatást gyakorolhatnak a jelenlevő nézők testére is.

Fischer-Lichte meglátása szerint a színházban minden esemény *hic et nunc* történik, és a nézők is az előadás jelen idejében észlelik a történeteket. A színész képes uralni a teret, meghatározott technikákkal kikényszeríti a néző figyelmét, és a megtestesülés folyamataival intenzív *jelenlét* létrehozására képes. A német színházteoretikus szerint ilyenkor a jelen intenzív tapasztalatként élhető át, ezt a *jelenlét* erős koncepciójának nevezi.⁵⁴⁹ A jelenlét megteremtésére irányuló folyamatok során a színész energiát teremt, amivel képes hatást gyakorolni a nézőkre. A befogadó ezáltal a színészt és önmagát is olyan valakiként tapasztalja meg, „aki folyamatosan valamivé válik, a cirkuláló energiát pedig transzformáló erőnek érzékeli”, ezt a jelenséget a *jelenlét* radikális koncepciója.⁵⁵⁰ Peter Brook egyik kései írásában azt vallja, hogy a színház létrejöttéhez három elemre van szükség: két személyre, akik között kölcsönös kapcsolat létesül, és egy

⁵⁴⁷ Pavis: *Előadáselemzés*, 207.

⁵⁴⁸ Borbély: *A kereszt kiűresítése*, 57.

⁵⁴⁹ Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, 134.

⁵⁵⁰ Uo., 139.

harmadikra, aki mint közönség, mint megfigyelő van jelen. „Akkor azt írtam: »ha valaki keresztülmegy ezen a téren, valaki más pedig figyeli őt, ez már elegendő ahhoz, hogy színház keletkezzék«. Ma hozzátenném, hogy szükség van egy harmadik személyre is.”⁵⁵¹ A *jelenlét* fogalma a *theatrum theologicum* keresztény olvasatában a harmadik félként megjelenő transzcendens valóságra utal; Pilinszky, Vidnyánszky és Visky színházról alkotott elgondolása ugyanis meghaladja a pusztán a színész intenzív jelenlétére irányuló fogalomhasználatot. Számukra a *jelenlét* a transzcendens megnyilatkozása, amely a színházi esemény hatására jöhet létre. A Katolikus Lexikon szócikke alapján a *jelenlét* – amely pl. Heidegger filozófiájának lényegi mozzanata – a lét feltárulkozása a létezőben, a létezési módok pedig az alapján különböztethetők meg, hogy az egyes létezők mennyire részesednek az isteni jelenlétből.⁵⁵² Ennek a transzcendens jelenlétnek az esetleges megtapasztalása nem mérhető, Derrida szavaival élve a néző ilyenkor olyan titokban részesül, ami nem osztható meg: „Ábrahámmal abban osztunk, ami nem osztható meg, olyan titokban, amiről nem tudunk semmit, sem ő, sem mi.”⁵⁵³

⁵⁵¹ Peter Brook: Az ördög neve: unalom, *Színház*, 25. évf., 1992/3, 40–41.

⁵⁵² Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, V., Budapest, Szent István Társulat, 2000, 726–727.

⁵⁵³ Derrida: *A halál adománya*.

ÖSSZEGZÉS



A kötet írása során dilemmát okozott az a kérdés, hogy a kötetben említsem-e pl. a Vidnyánszky-rendezésekről írt kritikákat, mert ezek jelentős hányada nem szakmai, hanem politikai értékítéletet hordoz. Egyrészt ezért kerültem a kritikák mélyebb fejtegetését, másrészt azért, mert ezek az elemzések az általam felépített szempontrendszerhez egyáltalán nem kapcsolódnak. A *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadás kritikai fogadtatása – véleményem szerint – önálló kutatási téma lehetne. Egyetértek Jászay Tamás az előadásról írt kritikájának következő állításával: „bár a rendező szívesen és hosszan elszöszmötöl a legapróbb részletekkel is, azért mégiscsak egyetlen monumentális, első látásra szinte felfoghatatlan freskó elkészítésén fáradozik.” Az egyetlen freskó részletének elkészítését viszont a kritika szerzője nem fejti ki részletesen, számomra az sem vált világossá, hogy Gagarin űrbe repülésének vagy Krisztus kereszthalálának freskójára gondol-e. Vélhetően nem ez utóbbira, mert írásában az előadás Krisztusra utaló szálát nem fejti ki. Jászay az előadást a következőképp összegzi: a néző „a debreceni Csokonai Színház új bemutatóját nézve alighanem csak kapkodja a fejét, és nem kárhoztatható emberi tulajdonság: próbál rendet teremteni.”⁵⁵⁴ A *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadásról Koltai Tamás részletes elemzést ír az *Élet és Irodalom* hasábjain, a Krisztusra utaló vonalat azonban ő maga sem fejti ki, csupán a földtől való elrugaszkodás lehetséges motívumait taglalja, záró sorainak egy része pedi a következő: „Vidnyánszky maga is fantaszta. A rétegszínháznál is »rétegebb« művészszínházat csinál egy olyan városban (országban), amelynek az ilyesmi nem kell.”⁵⁵⁵ A Visky-művekről írt kritikák, recenziók száma kevés, az *Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet* archívumában alig-alig találhatók, viszont egyáltalán nem kíséri őket negatív értékítélet, a színpadi előadásokat általában a barokkdramaturgia Visky által meghatározott fogalma felől közelítik meg, a transzformációs kör hatásmechanizmusának kifejtése nélkül.

⁵⁵⁴ Jászay: *Közösségben*.

⁵⁵⁵ Koltay Tamás: *Fantaszták*.

Ahhoz, hogy a kötetben szereplő előadások spirituális élményként is működ-
hessenek bibliai és liturgikus ismeretek nélkül, Artaud Bali szigeti tánccal való
találkozását említem példaként. A francia színész, rendező írásaiban érezhető,
hogy a bali tánccal való találkozás mélyen megrendítette, fontos elemzést⁵⁵⁶ írt
az általa megtekintett előadásról, és többször utalt rá. Artaud számára a balinéz
kultúra ismeretlen volt, a gesztusok, szokatlan mozdulatok, mimika, a színpad-
képek, az európai kultúrától idegen zene és tánc hatása alól azonban élete végé-
ig nem tudta magát kivonni. Vagyis Artaud számára az előadás addig ismeretlen
nyelvhasználata annak ellenére maradandó élményt adott, hogy annak szimbo-
likáját, eszmerendszerét nem értette meg maradéktalanul. Megfogalmazásában
„...a metafizikai indíttatású keleti színházban a rendezés és a színpad nyelve...
olyan mélyen gyökerező magatartásformára sarkallja az emberi gondolkodást,
melyet bízvást nevezhetünk *cselekvő természetfölöttinek*.”⁵⁵⁷ A színdarabelem-
zésekhez a Visky által ismertetett *transzformáció körét* hívtam segítségül, amely
a színlelőadás jelen idejében zajló történéseit ragadja meg. Ennek centruma az
alapító esemény, a *forma* és a *jelentés* hármasságának színpadi megvalósulása,
amely egy emberfeletti valóságba való átlépés lehetőségét hordozza olyan szín-
házi közegben, ahol a színpadi jelenlét az utalások természetétől függ. Az elő-
adások természetesen nem csupán ebből az aspektusból közelíthetők meg és
értelmezhetők, akkor is mély olvasatok, tapasztalatok születhetnek a befogadás
során, ha a jelenlevők nincsenek tisztában a liturgia elemeivel vagy a megváltás-
történettel. Ahogy Pilinszky *KZ-oratóriumában* nincs leírva Krisztus neve, így
Visky András némely színpadra állított drámája is világi nyelvhasználatot alkal-
maz (pl. *Caravaggio terminal*, *Megöltem az anyámat* vagy *A test története*
néhány darabja). Ezek az előadások liturgikus olvasat hiányában is értelmezhe-
tőek. A Visky-darabok esetében a legegyszerűbb olvasat minden jelenlevő szá-
mára talán a fogság-szabadság oppozíció lehet, amely minden ember számára
megtapasztalt személyes élmény valamilyen formában. (Legyen ez akár testi
fogság, mint a *Pornó* esetében, vagy az emberi kapcsolatok kudarcára utaló fog-
ság, mint a *Megöltem az anyámat* című előadásban.) A nem liturgikus értele-
menben vett olvasatok – véleményem szerint – nem zárják ki a spirituális élmény
megtapasztalását, idézve a Szentírást: „A szél ott fúj, ahol akar, hallod a zúgását,
de nem tudod, honnan jön és hova megy.” (Jn 3,8.).

Amikor néhány éve elkezdtem kutatásaimat Pilinszky színházeszményének
továbbéléséről, az a cél vezérelt, hogy az általa elképzelt, szakrális alapokon
nyugvó gondolatrendszer kutatásaim által is a kortárs színházelméleti diskurzus

⁵⁵⁶ Antonin Artaud: *A könyörtelen színház*, ford. Betlen János, Budapest, Gondolat, 1985, 112–113.

⁵⁵⁷ Uo., 103.

részévé váljon. Több mint tíz év Mária Rádióban eltöltött szolgálat után azt gondolom: a transzcendenciával való találkozás lehetőségének megteremtése nem kizárólag az Egyház feladata. Ahogy egyre inkább elmélyültem a költő munkásságában, és keresgéltem azokat az előadásokat, amelyek kifejezik az általa elképzelt liturgikus és *költői színház* elemeit, szembesültem azzal, hogy Pilinszky mint katolikus költő (és drámaíró) nem az amúgy is vallásos emberek kulturális, esztétikai igényeit kívánta kielégíteni, hanem lelkiismeretük megmozdítására törekedett. Mindezek ellenére és Visky András megfogalmazásával élve „életműve szöveg maradt, amit áhítat övez, és nem nyugtalanság”.⁵⁵⁸

Radnóti Sándor szerint a misztikus „nem fogadhatja el a műalkotás önértékét és totalitás voltát: számára az istenség az egyedüli totalitás, és a vele való közvetlen egyesülés életének egyetlen lehetséges önértéke.”⁵⁵⁹ Vidnyánszky és Visky személyes megtapasztalásukat azért viszik színpadra, hogy a Pilinszky által *jelentékné* hívott metafizikai valóság mások számára is életbevágó eseménnyé válhasson. Mindketten egzisztenciálfilozófiai és antropológiai oldalról közelítenek a színházhoz, világlátásuk is azonos gyökerekről fakad. Hisznek a színház sorsfordító erejében, abban, hogy a színház a metafizikai dimenzió megtapasztalásának tere lehet. Ha a néző nyitott az új jelentések befogadására, és az előadás cselekvő résztvevőjévé válik, valóságos transzformáción mehet keresztül.⁵⁶⁰

Visky sajátos színházelméleti rendszert teremt, amelynek alapját a *barakk- és autista dramaturgia*, valamint a *transzformáció köre* képezi. Meglátása szerint az olvasott vagy színpadra állított szöveg az ismétlés és emlékezés segítségével, valamint a cselekvő részvételen keresztül teljesezhet be a befogadóban. Annak ellenére, hogy református lelkészcsaládból származik, liturgikus elemeket alkalmazó színházi világa a katolikus szentmise és a színielőadás struktúrájának párhuzamba állításán keresztül is dialogizál Pilinszky elgondolásával. A gyermekkori éveit fogságban töltő szerző – saját elmondása szerint – a szintén lágerben élő ferences szerzeteseknek köszönhetően vett részt szentmisén, és ismerte meg a szentmisében végbemenő átváltoztatás jelentőségét. Viskynél a poétikus nyelv színpadi megvalósulását legtöbbször szabadversformában írt szövegek adják, amelyek fontos helyet foglalnak el a színielőadásokban, és a monodramák esetében Novarina szószínházával állíthatók párhuzamba. Drámaszövegei és azok színpadra állított változatai szikár, egyszerűsége törekvő

⁵⁵⁸ Visky: *A kudarc*, 38.

⁵⁵⁹ Radnóti Sándor: *A szenvedő misztikus, (Misztika és líra összefüggése)*, Budapest, Akadémiai, 1981, 25.

⁵⁶⁰ Visky: *A kudarc*, 36.

szövegek, ezért lehetséges, hogy a színpadra állított Visky-drámák scenográfiája is többnyire ezt az irányt képviseli. A színpadra rendezett alkotásokban a hangsúly általában az emberi testre, a színész és a néző testére helyeződik. Hankovszky Tamás Pilinszky kapcsán megfogalmazza, hogy a költő művészetfilozófiai rendszerben gondolkodik, és sajátos eszményt képvisel, amit szeretne megvalósítani művészetében.⁵⁶¹ Meglátásom szerint Visky egyrészt továbbmélyíti a költő színházról való gondolkodásmódját, amelyet a gyakorlatban saját drámáin keresztül meg is valósít.

Bár Vidnyánszky műveiben Pilinszky színházesztétikájának alapjai kimutathatók, a rendező nem követi tudatosan a költő által kijelölt irányt, nem is hivatkozik rá rendezései és az általa képviselt *költői színház* gyakorlatában. A kettejük közötti kapcsolat inkább áttételeken keresztül mutatkozik meg, Vidnyánszky színháza elsősorban orosz-ukrán hagyományokat követ, magába építve a magyar kultúrára jellemző népi vonásokat is. Sin Edina tanulmánya kiemeli az orosz-ukrán színház poétikus jellemzőit, amelyek Vidnyánszky színházára is érvényesek: filozofikus témák és gondolatok, szimbólumok sokasága, jelsűrűség, nagyfokú vizualitás, az adott kultúrára jellemző népszokások, zenei világ, rituálék megjelenítése a színműben.⁵⁶² Mindezek mellett Vidnyánszky is felborítja a színház klasszikus modelljében megszokott linearitást, elhagyja a dobozszínpadra jellemző térhasználatot, metaforikus scenográfiát épít fel. Vagyis, mint a rituális színházi gyakorlat megvalósítója, a néző számára olyan, Kékesi Kun által leírt „határátlépést implikál, amikor a színházat »saját« rendszerén kívülről kell elgondolnia: amikor ki kell lépnie abból a pozícióból, amelyet a reprezentáció klasszikus rendje jelöl ki neki.”⁵⁶³ Vidnyánszkyra a liturgikus terek használata és különböző liturgikus elemek felvonultatása is jellemző, bár nem követi mindig tudatosan a katolikus szentmise kompozícióját, számos elemét ábrázolja színpadon, rendezései során a *mise en scène* sokszor szakrális térre, a térbeli költészet szakralitására emlékezteti a nézőt. *Költői színházának* struktúrája a dramatikus szöveget sokszor háttérbe szorítja, és csak az előadás mellékes elemeként kezeli. Rendezéseiben több szálon, párhuzamosan futnak az események, jelhasználatát nagyfokú polifónia uralja, amely jelentősen hat a néző érzékelésére. Az erőteljes zeneiség, a színdarabok dinamikája fokozza azt a törekvést, hogy az előadás elsősorban a befogadó érzelmeire hasson. Rendezéseiben a

⁵⁶¹ Hankovszky: A „hit közegében” fogant esztétika, 90.

⁵⁶² Sin: Vázlat a Vidnyánszky Attila-féle költői színházról, 94.

⁵⁶³ Kékesi Kun Árpád: A határátlépés (színház) kulturális fenomenológiája, in Mestyán Ádám – Horváth Eszter (szerk.), *Látvány/színház*, Budapest, L'Harmattan, 73.

kompozíciót az előadás összművészeti jellege, valamint a *foszlánydramaturgia* határozza meg.

Vidnyánszky és Visky színpadköltészete eltér egymástól, de a *költészet* a szcenika legmeghatározóbb elemeként mindkét alkotóra jellemző, és *ars poeticaként* vallják a *költői, poétikus színház* létjogosultságát. A költői nyelv színpadi megvalósulásában mindkettejükénél a jelek kiterjesztése kap hangsúlyos szerepet, amely következményeként az emberi testek és sorsok Krisztus-metáforaként ágyazódnak a színpad terébe. Színházi világukat erőteljes képesség, a hagyományos színpadi idő és tér megbontása, az ok-okozati viszonyok homálya, egy-egy hangulat vagy lelkiállapot színpadra rendezése, a zene és a mozgás hangsúlyos volta jellemzi. *Szcenikus költeményeik* középpontjában a metafora működése az, amely lehetővé teszi a jelenlevő személyekben létrejövő transzformációt oly módon, hogy a metaforikus ábrázolásmód nem marad meg csupán a műalkotás keretein belül, hanem a transzformáció segítségével magát a jelenlevőt is Krisztus-metáforává teheti. Visky szavaival élve mindkét alkotót annak felfedezése foglalkoztatja, „hogyan viselkedtek ugyanaz a szöveg különböző terekben, mivé válik az Írás, akár nagy betűvel is, a Szentírás, amikor »bedobjuk« a térbe, »odavetjük«, és élni hagyjuk.”⁵⁶⁴

„Az a program, amely a költészetet visszavezetni szándékozik az írás transzperszonális – és szentségi jelölésű – cselekvéséhez, a »leépítés folyamata«, a hithirdető beszéd dekonstrukciójával jár együtt”⁵⁶⁵ – írja Pilinszky írásai kapcsán Mártonffy. Ha a kortárs színház palettáján helyezük el Vidnyánszky költői kategóriába sorolható rendezéseit vagy a színpadra állított Visky-drámákat, olyan alkotásokkal találjuk szemben magunkat, amelyek dekonstrukciós mozzanatok is hordoznak magukban. Jacques Derrida *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* című tanulmányából⁵⁶⁶ kiderül, hogy a filozófus szerint a színház akkor logocentrikus és teologikus, ha egy szerző-teremtő távolról megszabja a reprezentáció idejét és értelmét. A dekonstrukciós elemeket magukba foglaló színházi előadások olyan nyitott dramatikus és színházi textusokat hívnak életre, amelyek lehetőséget adnak a jelenlevők közti találkozás-esemény megélésére, és a résztvevők egymáshoz való viszonyának átértelmezésére, újrarendelésére adnak lehetőséget. Bár kutatásaim során elsősorban a metaforikus és a szimbolikus jelentésképzéssel, költészet és ritualitás összefüggéseivel

⁵⁶⁴ Hegyi Réka: A rendező barátja és rossz lelkiismerete. Beszélgetés Visky Andrásal, *Látó*, 15. évf., 2004/8–9. <http://epa.oszk.hu/00300/00384/00019/02.html> (Letöltés: 2021. október 21.)

⁵⁶⁵ Mártonffy: *Biblikus hagyomány*, 117.

⁵⁶⁶ Derrida: *A kegyetlenség színháza*.

foglalkoztam, úgy gondolom, hogy a két alkotó színházi világa a kortárs színház dekonstrukciós olvasata felől is megközelíthető.

Pavis írja, hogy költői szöveg areferenciális,⁵⁶⁷ ami a rendezőnek szabadabb teret biztosít, mint a szerzői instrukciókkal ellátott drámaszöveg, ugyanakkor a nézőnek is nagyobb lehetőséget enged arra, hogy elinduljon szabad asszociációinak irányába. Vidnyánszky és Visky liturgikus, poétikus színházi nyelvhasználatával egyrészt szétveti a hagyományos színházi nyelv kereteit, másrészt átírja a kereszténységre jellemző hagyományos kommunikáció szerkezetét, mert sokszor kerül a kötött szemantikájú keresztény jelentésrendszert. Amellett, hogy az általam vizsgált alkotók kortárs élettörténetekbe ültetik az újszövetségi eseményeket, számos esetben dekonstruálják a keresztény hithirdetés hagyományos nyelvhasználatát. Alkotásaik egy része akkor is a megváltástörténetről szól, amikor Krisztus neve el sem hangzik az előadásban, és a színre vitt alkotás nem elevenít fel konkrét újszövetségi részleteket.

Mivel sem Vidnyánszky, sem Visky alkotói pályája nincs lezárva, e kötetben a két alkotó által képviselt színház közelmúltját és jelenét a maga töredékességében, befejezetlenségében tudtam vizsgálni. Visky drámáit kivétel nélkül színpadra állították – jelenleg Debrecenben próbálják *A test történeteit*. Elemzésem tárgyául azokat a rendezéseket választottam, amelyeket a szerző által képviselt színházelmélethez közelinek éreztem. Vidnyánszky rendezései közül azokat elemeztem, amelyekben leginkább felismerhetőek a *költői színház* jellemzői, valamint a liturgikus vonások. Életművét illetően az epikus művekből életre hívott, költői jelzővel illetett előadások elemzése lehet további kihívás, amely jogosságára Urbán Balázs rövid írása is felhívja a figyelmet, utalva arra, hogy a hosszú lélegzetvételi prózai művek esetében – pl. *Úri muri*, *Bűn és bűnhődés* – az adaptáció célja és iránya eltérő, de „a szövegkönyv kialakításának módszerében hasonlóságok is megfigyelhetők”.⁵⁶⁸ Mivel a Vidnyánszky-életmű szerves részét képezik az operák is, érdekes lenne egy tanulmánykötetben megvizsgálni az általa rendezett operák összművészeti jellegét. Hasonló keretek között lehetne foglalkozni Pilinszky és Visky verseinek párhuzamos vonásaival, amelyekről a Visky-köteteket méltatók tábora keveset szól, valamint mélyebb kutatást igényelne az erdélyi alkotó verseinek és drámaszövegeinek összevetése is. Meglátásom szerint, Visky drámaszövegeiből több részletet kiemelve össze lehetne állítani egy verseskötetet, ugyanakkor a nem drámaszövegszeletekként megszülető versek szimbólumrendszerét, dramaturgiáját érdemes volna összevetni a drámák felépítésével és szimbolikájával. A kolozsvári drámaíró színházelméleti írásaiból,

⁵⁶⁷ Pavis: *Színházi szótár*, 251.

⁵⁶⁸ Urbán Balázs: *Líra és epika Vidnyánszky Attila színházában*, *Színház*, 51. évf., 2018/4, 21.

a gondolatrendszerére leginkább jellemző szövegrészletekből egy „füves könyv” is összeállítható lenne.

A *költői* vagy *poétikus színház* definíciója – a kortárs színházelméleti kutatásokkal párhuzamosan – idővel továbbmélyíthető mind Vidnyánszky, mind Visky alkotásait vizsgálva. Érdekes lenne foglalkozni Tolnai Ottó költői, egyben rituális színházával, annak ismeretében, hogy Tolnai a *Bayer-aspirin* előszavában a következő *ars poeticát* fogalmazza meg:

egy új materialista színházat / (amely egyformán angyali és könyörtelen) / annál is inkább mivel a valóban szabad vers eredményeit / még nem kamatoztatta a színház / (ahol elkezdődött claudelnél eliotnál lényegében abba is maradt / brook-ted hughes orghastja és pilinszky színháza / szép kivétel / holan hamletjét nem tudom elő szokták-e adni) / pedig meggyőződésem szerint arrafelé / az út.⁵⁶⁹

Izgalmas kísérletnek tűnik az Urbán András vezette szabadkai Kosztolányi Dezső Színház költészetén és ritualitáson alapuló darabjainak, performanszainak elemzése. A társulat tagjai Tolnai és Sziveri János munkásságának színre vitelén túl⁵⁷⁰ számos más poétikusnak tekinthető előadást is létrehozta. Térey János színpadra állított drámaival sem foglalkoznak sokan, holott joggal sorolhatók a *poétikus színház* kategóriájába. A Radnóti Színházban bemutatott *Asztalizenéről*⁵⁷¹ több elemzés született, de Térey egyéb darabjaival kevésbé foglalkoztak a színházértők. Kutatásom a kortárs misztériumjátékok irányába is tovább mélyíthető, ezek összevetése a középkori misztériumjátékok sajátosságaival szintén egy önálló kötet témája lehetne. Novarinán, Vasziljeven és Rizsakovon kívül érdemes lenne több olyan európai alkotót keresni, akik képviselik a költői és/vagy liturgikus színház egy-egy irányát, az ő munkásságukban való elmélyülés inspirálná a hazai kutatásokat is.

⁵⁶⁹ Tolnai Ottó: *Végel(ő)adás*, Budapest, Prológus Könyvek, 1996, 5.

⁵⁷⁰ Lásd *A kisinyovi rózsák és a Rózsák* c. előadások, valamint: Sziveri János: *Az ember komédiája*, Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka. Színészek: Béres Márta, Crnkovity Gabriella, Kiss Anikó, Mészáros Gábor, Mikes Imre Elek, Pletl Zoltán. Rendező-koreográfus: Táborosi Margaréta.

⁵⁷¹ Térey János: *Asztalizene*, Radnóti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2007. október 21. Színészek: Kovács Patrícia, Marjai Virág, Szávai Viktória, Wéber Kata, Adorjáni Bálint, Csányi Sándor, Karalyos Gábor, Nagy Ervin, Schneider Zoltán. Rendező: Bagossy László. Dramaturg: Kovács Krisztina.

FÜGGELÉK



LEMONDANI A TETSZÉSRŐL. LEVÉL PRONTVAI VERÁNAK A JELENTÉSESSÉ VÁLÁS NEHÉZSÉGEIRŐL

Minden nagy filozófiai szöveg olyan gag, mely magát a nyelvet mutatja fel, a nyelvben-való létet mint egy hatalmas emlékezhiany, vagy mint egy gyógyíthatatlan beszédhibát.

Giorgio Agamben

Kedves Vera!

Agambent idézem a mottóban, és arra gondolok, vajon hogyan lehetne átírni a színházra. *Minden nagy színházi előadás olyan gag*, kezdődhetne a szentencia, de itt máris fennakadok a folytatáson, *amely magát az emberi lényt mutatná fel*, legyen egyelőre így, ezt viszont ki kell egészítenem valamivel, *ezt a test formájú lelket és Lélek formájú testet*, talán valami ilyesmi, nézzük tovább, egyre ingoványosabb talajon haladva, *a Lélekben-való-létet mint egy hatalmas emlékezhiany*, mehetne tovább a mondat egyik szóról a másikra, mint valami, csak éppen sejtett lépegető köveken egyensúlyozva, és jön máris a záradék szép agambeni diszjunkciója, *vagy mint egy gyógyíthatatlan*, nos eddig jutottam, itt viszont nehéz, de persze elkerülhetetlen tovább mennem mégis: vajon mire is vonatkozhatna a színházban a gyógyíthatatlan beszédhiba? A kóros valóságérzékelés-deficitre? Az ember tagjaitól, kezétől-lábától-törzsétől-arcától levált és megsemmisült legemberibb gesztusokra? És vajon mit jelent a gyógyíthatatlan: a megváltás hatálya alól magát kivonó? Vajon a Lélek (vagy lélek) szót nem kellene mindenütt a Szellemmel (vagy szellemmel) helyettesítenem, arra utalva, nagyonis távolról, hogy a színházi előadás nem egyéb, mint a Szellem (Lélek) illatozása? Hogy az összelélegzésben „többlet lelket” szívunk magunkba, ugyanúgy, ahogyan a nagy filozófiai szövegek juttatnak el bennünket önnön

gyógyíthatatlan beszédhibánk felismeréséhez, és ez nem kétségbeesésben, hanem abban a bizonyos jubilációban részesít bennünket, amely „elhat a szívnek és léleknek, az ízeknek és a velőknek megoszlásáig”?

Távolodóban vagyok a történő-megtörténő színházról, előbb-utóbb el kellene tudnom számolni a színházban eltöltött éveimmel – voltaképpen nem is az évekkkel, hanem a felfüggesztett idő megtapasztalásaival, azzal a felismeréssel, ami engem csak a templomban, a színházban és a szerelemben ért, de maradjunk most csak a színháznál, hogy tudniillik a Lélek jelen ideje megcsillan a befejezett múlt tükrén, és hogy az Idő voltaképpen istenszó: nem múlik (el), ellenünkre semmiképpen sem, hanem bizony beteljesedik, bennünk és velünk.

Nehéz befejezni a mondatot, de talán nem is szükséges, hiszen a beszéd nem az azonnaliban fejeződik be, az embernek a pusztá ittlétben nem áll jogában lezárt mondatokkal élnie.

Azt a kérdést kellene megválaszolnom, hogy miből táplálkozik ez a több éve tartó, jól érzékelhetően növekvő légszomjam, amikor a színházba belépek, és amit a világjárvány okozta kényszerű, de semmi esetre sem szükségtelen elcsendesedés még tovább fokozott. Vajon nem a hit, a (művészeti aktus jótéteményeibe vetett) hitem mindegyre gyorsuló elszivárgása okozza? Hogy ugyanis magával az Idővel nem tudok elszámolni?

Bármerre fordulok, a Szellem terei olyannyira át vannak hatva a nyers erő és a reflektálatlan uralmi hierarchiák pusztításaival, hogy a szélesebb értelemben vett közösségi, azaz tulajdonképpen a társadalmi életünket szemlélve nyomát sem találok a színház szelíd beavatkozásainak, annak a nevezetes hatásnak, ami megfontoltabbá, elfogadóbbá és derűsebbé tesz. Holott a színház – legalábbis amíg még a kultúra nagyvárosi rítusai sorában egyetlen tömegműködésként foghatta fel magát – ezzel az olykor kifejezetten nyomasztó igénnyel lép(ett) fel, és az eltökélt társadalmi reflexió kikényszerítésén fáradozott a maga mindig elragadóan ügyetlen, és mindig boldog eszközeivel. Miközben változatlanul elismerem a színház *formatív* hatását, kifejezetten a színházi szertartás *transzformatív* erejében kezdtem el kételkedni, mintha bizony a színház belecsúszott volna – velem együtt persze – egy az önmaga ürességét újratermelő körkörös mozgásba, aminek következtében a „repetíció” nem kecsegtet az átváltozás kegyelmével és az életténnyé váló jelentések színrelépésével. Nagy, de legalábbis nevetségesen hangzó szavak, a pusztá használatuk is magára vonja a „poros” beszéd anatómiáját...

A nehézséget talán az okozza, hogy ketté hasadt az, ami a színházban – és tulajdonképpen a vallásban – mindig együvé tartozott, és amit az előadás – és alighanem a vallási szertartás – idegen szóösszetétellel „*religio-political*” (*religio-politikai*) karakterének nevezhetnénk. A politikum most éppen vallási

természetű azonosulást vár el a „híveitől”, a közhasznú kulturális intézményeket pedig leplezetlen önreprezentációnak fogja fel, a *mainstream* vallásosság viszont nemhogy ellenpontja lehetne a személyes szféra militarizálási tendenciáinak, ellenkezőleg, kizárólag államegyházi keretek között tudja elgondolni magát, így tehát szertefoszlott a szabad beszéd lehetősége, még az illúziójából sem maradt semmi.

Csaknem három évtizede írtam egy rövid dolgozatot *Prófétai dramaturgia* címmel, amiről a publikációja után sikeresen megfedkeztem, és csak sokkal később, Mártonffy Marcell nagyvonalú emlékeztetésének és a te figyelmes tanulmányaidnak köszönhetően találtam vissza hozzá. Ebben a szövegben a „performatív köztesség” kérdését vetem fel, a „prófétai” jelző tehát nem a romantikus, kinyilatkoztató vátesz-attitűd pátoszá, hanem a szabad kívülállás lehetőségét írja le, mintha bizony az írás maga, azaz a nyelv megsejtette volna azt a szakadékot, ami felé az elmúlt évtizedekben haladtunk. És amiben időközben eltökélt eufóriával most is zuhanunk. Nem tudom, valaki számon tartja-e a zuhanásunkat, és azt még kevésbé, hogy kitárt karok várnak-e ránk a szakadék legmélyén, hogy még időben, a becsapódás előtt felfogjanak bennünket. Az ember mindenképpen felfoghatatlan és becsapódik.

Amiért ismét fontossá vált számomra a „prófétai dramaturgia” szóösszetétel, annak kettős oka van. Elsőrendűen az a meggyőződése, hogy a színház nem egyéb, mint az ember testi tapasztalatai inszcenálásának a közös eseménye, ami bennünket – alkotói közösségeket és nézőket, a színházi intézményrendszer bármilyen rendű és rangú szereplőjét – a szó lehető legmélyebb, vagy inkább legemberibb értelme szerint egymás testvéreivé tesz. Másrészt pedig a hagyományos profétai intézmény jellege, ami egy kultúra, sőt ország vallási-politikai szerkezetében a szabad inspiráció és a belőle fakadó radikális performanszok terét alkothatta meg és kínálta fel az állandó nyelvi megújulásnak. „[M]indenki saját személyében áll szemben Istenével” – írja Martin Buber *A proféták hite* című tüneményes könyvében, amit én úgy értek, hogy közösen átélhető jelentések nem jöhetnek létre (a színház terében sem), amennyiben nem saját személyünkben „állunk elő” és „állunk szemben”, azaz a megmutatkozás és megszólalás kockázatát a lehető legmagasabbra „állítjuk”.

A „prófétai dramaturgia” ismét fölfedeztette velem Ezékiel prófétát, akit mindenképpen az előadóművészek „védőszentjeként” tisztelik, és aki extrém performanszaiban olyan messzire elment saját teste felajánlásában és kiszolgáltatásában, mint senki vagy legalábbis nagyon kevesen az általunk tisztelt performerek közül. Az Ezékiel próféta által a maga korában érzékelt Antonin Artaud-i „tökéletes válság”, mármint a Buber által is emlegetett és a görög színház közvetítésével számunkra is ismerősen csengő „katasztrófa” a szavak, még

pontosabban a beszéd kiüresedésének a krízise, az a kulturális vákuum tehát, amely a *nabit*, a mi szavunkkal a *szószólót* a köztérre vonzza-kényszeríti és jól láthatóvá teszi. Elsősorban *nem beszélnie kell*, hanem az értelmes beszéd lehetőségét kell megteremtenie, amihez magával az uralkodó, a valóságot elhárító és letagadó közbeszéddel kell szembefordulnia, vagyis mindenek előtt alapozó „abszenciaperformanszokat” kell véghez vinnie, aminek hiányában szavaihoz, mondataihoz, elhallgatásaihoz és gesztusaihoz nem fognak ismét valódi, átélhető és nyelvvé artikulálható jelentések tapadni. Semmi sem kezdődhet el a performer önmaga kiüresítése nélkül, mondaná és mondja is jeles kollegánk Sepsi Enikő, és érdemes-e ennél kevesebbet állítani, amikor a nyilvános megszólalás és szóváltás agresszióira gondolunk. „Csak ha én szólok hozzád, és megnyitom a szádát, akkor mondhatod nekik” – hangzik a(z isteni) rendezői utasítás, aminél nem ismerek radikálisabb tanítást a szembenállásról az éppen velünk és közöttünk dúló beszédapokalipszissal. És ami az eleve tudott, olykor kifejezetten kisztílú igazságok hangoztatását tiltja le számunkra, hogy az inspirált beszédre helyezze a hangsúlyt, arra a közlésre tehát, amely emberségünkéből, azaz gyöngeségünkéből és elveszettségünkéből merít, mert ennél többre ember a másik emberrel szemben nem vetemedhet.

Csak *en passant* szeretnék emlékeztetni arra, hogy Arthur C. Danto, aki nem is olyan régen még kortársunk volt, az alapító eseményeket létrehozó performanszművészet egyik legfontosabb hatását a zavarkeltésben látja („*disturbation*”), aminek a feltételét a „performer és néző közötti para-vallási kapcsolatot” („*para-religious connection between the performer and audience*”) megteremtésében jelöli meg. Nehéz, majdhogynem megvalósíthatatlan fölvetés, amennyiben mindazt, amit a nézőről gondolunk, kíméletlenül át kell értékelnünk. És talán ez a legnehezebb feledat, le kell mondanunk ugyanis a tetszésről. Az alapító esemény, amilyennek az igazán jelentős performanszok bizonyultak, szembefordít önnön nyelvhasználatunkkal, fölfüggeszti a felfokozottan ideológiai – a vallási mintázatát mutató – kötődéseinket, késszé tesz az elmélyült figyelemre és a másik meghallgatására. Az alapító esemény nem önmaga mellé, hanem önmagammal szembe állít. Attól tartok, legalábbis erre jutottam az elmúlt években, hogy a valódi színházi előadás csak kivételes helyzetekben közösségi megerősítő aktus, sokkal inkább kimozdító, sőt a saját konextusunkból bennünket kiemelő hatással bír. Hogyan is láthatnánk rá olyan összefüggésekre, amelyeket körültekintő hazugságtechnikákkal sikeresen elhárítunk és az észleléseink körén kívülre száműzünk...?!

Ezékiel performerprófeta egyik legbotrányosabb performansza, amire őt a Hang utasítja „a saját ganéjón” megsütendő kenyér nyilvános elfogyasztása lett volna, aminek a véghezvitelét Ezékiel végül, a saját istenével szembeszállva,

visszautasítja ugyan, de a blaszfém performansz véghezvitelének a pusztasága mutatja, milyen utat szükséges bejárni a jelentések visszaszerzéséért. Nagyon mélyen érint engem a prófétának ez a szembefordulása az Örökkévalóval, amelyet annak ellenére megtesz, hogy a tisztasági törvény megtartását, csak most és csak rá vonatkozóan, a Mindenható nagyvonalúan felfüggeszti, a performansz nyilvános bemutatása idejére. Nehezen tudnék elgondolni ennél súlyosabb identitáskonfliktust egy alkotóművész életében, mégis ez az elképesztő erejű *agon* világít rá a jelentések nyilvános létrehozásának a tulajdonképpeni tétjére. Nem a nevetségessé válást hárítja el Ezékiel, hiszen csaknem valamenyny performancejában végletesen kiszolgáltatja magát az őt jól ismerő (vallási) közösségnek, mélységes tudása van arról ugyanis, hogy nem lehet egyszerre megtartani az uralmi pozíciót, megdicsőülni és jelentéssé válni, ez a kettő kizárja egymást, különösképpen a szándékosan összezárt, semmiből kreált és hatalmilag kontrollált jelentések korában.

Zavarkeltés az összezavarodottság korában? Nos igen, itt „hallom” az igazi téttel bíró hívást, és ez egyszerre vonatkozik az alkotóra és a Szellem intézményeire is. Arra gondolok, hogy az alkotóművész megdicsőülése maga az áruulás, márpedig a legközösségibb művészet, a színház a kezünkön vált a dicsőségszerzés eszközévé. Célkitűzéseit, mindennapi működését, szerkezeti felépítését áthatja a hatalom és dicsőség megragadására folytatott harc, következésképpen tökéletesen leképezi a politikum mai és mindenkori működését, a nézőt pedig felemeli az előadás és önmaga feletti ítéletalkotás feladatától, feltétel nélküli hűséget várva el tőle. Az esztétikai célkitűzések leple alatt tulajdonképpen infantilizálja, majd, második lépésként, militarizálja a nézőt, alig titkolt hatásmechanizmusok segítségével gondos alaki kiképzésben részesíti őt, aminek következtében nem önmagát, hanem a színház terén kívül lapuló „ellenséget” kell felismernie és kíméletlen eszközökkel démionizálnia.

G. E. Lessing (Schlegel nyomán) tett javaslata a közhasznúságra – „mentesítsék a színészeket attól a gondtól, hogy a saját veszteségükre és nyereségükre dolgozzanak” – nem egyszerűen anyagi kérdéseket érint, hanem a kulturális intézmények lényegi autonómiáját és ideológiai szabadságát célozza meg, ami a nézőkhöz való viszonyt is egy igazán komplex dinamikában helyezi el. „Szemük láttára” – ez az Ezékiel-performanszok visszatérő motívuma, ami az inspirált tett is beszéd, valamint a beszédett különös térbeli helyzetére világít rá: szembehelyezi önmagát a korszellemmel, kritikai attitűdöt érvényesít azokkal szemben, akik a korszellem szenvedélyes támogatói, noha valójában áldozatai valamenynyien.

Olyan színházra vágyom, amely elhárítja a bármilyen – és persze szenvedélyesen militáns – ideológiai buborékok létrehozását; amely a korszellem

megragadására és felmutatására törekszik és a bukás kockázatát sem hárítja el magától; amely rejtett felsőbbrendűséggel nem blokkolja a néző agyában a valóság- (és, ami majdnem ugyanaz, Isten-)érzékelési mechanizmusokat; amely nem védelmezi a nézőt önnön valódi arca és közös árulásaink felismerésétől és nyilvános leleplezésétől; amely az egyszerűsége való törekvés nevében nem hangoztatja az egyén primátusát a közösséggel, valamint a közösség primátusát az egyénnel szemben; amely nem pusztán a jelen levőkkel számol, rafinált effektekkel előadás- és önnönlelésre kényszerítve őket, hanem a város, sőt a társadalom ismeretlen beszédkorlátozótaival is; amely tartózkodik a lépcsőházi pszichológizálástól és sétatéri traumamagyarázatok kiárúsításától a gondolatatlanság és empátiadeficit kifakult cirkuszi ponyvái; amely arra törekszik, hogy a társadalom elveszített, megtalált és megtisztított gesztusait az archeológusok mozdulatával kiemelje a sivatagi homokból és élénk állítsa; amely nem némítja el az afáziában szenvedő ember dadogását, a civilizációs emlékezethiányt pedig nem tekinti súlyos harcok árán kivívott emberi jognak; amely nem menekül gyáván az esztétikaiból a vallásiba és a vallásból az esztétikaiba, az etika szféráját pedig mint a legsajátosabb emberit nem tekinti a magas rendű művészeti kifejezés méltatlan alászállásának a köznapiba.

Beszélgessünk, kedves Vera. Olyan színház hiányában élek, ami most éppen nem létezik, és aminek az eltűnéséhez magam is hozzájárultam. A beszélgetés, helyesebben mondván megosztott beszédhibáink elvezethetnek a beszédhez.

Visky András
Kolozsvár, 2022. augusztus

VIDNYÁNSZKY ATTILA ELSŐ CIKLUSA A NEMZETI SZÍNHÁZBAN.
RÉSZLETEK A SZÍNHÁZ
DRAMATURGJAIVAL KÉSZÜLT BESZÉLGETÉSBŐL

Prontvai Vera (PV): Vidnyánszky Attila több mint nyolcvan előadást rendezett húsz színházban. Többek között a kijevei Nemzeti Színházban, a budapesti Nemzeti Színházban, a Pesti Magyar Színházban, az Új Színházban, a Magyar Állami Operaházban, ill. a debreceni Csokonai Színházban, valamint Szlovákiában, Szerbiában és Horvátországban. Előadásai jelentős európai fesztiválokon szerepeltek és nyertek díjakat. 2013-tól a Nemzeti Színház főigazgatója. A színház dramaturgjaival, Kulcsár Edittel (KE), Kozma Andrással (KA), Szász Zsolttal (SzZS) és Verebes Ernővel (VE) a Nemzeti első Vidnyánszky-ciklusának éveit értékeljük.

PV: *Melyek voltak azok a fő irányvonalak, amelyeket a Nemzeti Színház az elmúlt néhány évben képviselt?*

Verebes Ernő (VE): Vidnyánszky Attila *ars poeticája*, hogy legyenek olyan pillérelőadások, amelyek mindenféleképpen a repertoár meghatározó részét kell képezzék. Ilyenek például a magyar klasszikusok: *Az ember tragédiája*, a *Bánk bán* és a *Csongor és Tünde*. A másik, általa képviselt fontos irányvonal olyan ösztönművészetiségben nyilvánul meg, amely egyaránt magában foglalja a zenét, a scenográfiát, a szöveget, a koreográfiát. Vidnyánszky ösztönművészeti alkotásokat hoz létre, amit mi sokszor *költői színházként* emlegetünk. Ennek lényegi vonása szerintem az, hogy olyan elrugaszkodottságot tapasztalhatunk meg általa, amelyben nem az értelem a meghatározó, hanem inkább a műre való rácsodálkozás. Ezek közé a rendezések közé sorolható többek között pl. a Szent Johannáról szóló előadás. Fontos *ars poeticai* megnyilvánulások azok a manifestumszerű előadások is, amelyek egyfajta történelmi panoptikumot szerepeltetnek, és ezt lényegítik át egyfajta poétikává a színpadon, ilyen példaként a *Tóth Ilonka* című előadás. A többi, repertoáron levő előadás ezekhez illeszkedve már könnyed tud lenni kihúzható, nyilván ezek után ez nem is baj.

Kozma András (KA): Vidnyánszky Attila számára nagyon fontos a magyar klasszikusok, a magyar kultúra, a nyelv képviselete, és ezzel párhuzamosan és legalább ilyen hangsúllyal a világszínház. Attila tudatosan hív más színházi kultúrákból származó rendezőket, alkotókat, amivel a társulatot, a Nemzeti Színházat és ilyen értelemben a színházi életet is igyekszik megtermékenyíteni. Csak párat említve: Silviu Purcăretét, David Doiasvilit, Viktor Rzsakovot, Andzej Bubieńt már meghívta a Nemzetibe. A *költői színház*, vagyis a poézis jelenléte a Vidnyánszky-rendezésekben egy elemeltebb megfogalmazása a valóságnak. A meghívott mesterekre, rendezőkre is jellemző egyfajta spirituális, metafizikai gondolkodásmód, ők is próbálják az előadásaik során tágítani a valóság kereteit.

Kulcsár Edit (KE): Amikor egy évadot összeállítunk és darabokat válogatunk, akkor tulajdonképpen nem feltétlenül a legnépszerűbb vagy divatosabb drámairodalmak felé nyúlunk, hanem sokszor a szomszéd nemzetek nagy drámaíróihoz fordulunk, vagy akár nálunk még nem sokat játszott darabokat keresünk. Próbáljuk a körülöttünk élő nemzetek értékeit is megismertetni és bemutatni, mikor több, mikor kevesebb sikerrel. Szerintem ebbe a vonulatba tartozott az első évadban Caragiale vígjátéka a *Zűrzavaros éjszaka*, a tavalyi évadban pedig a Branislav Nušić-komédia, a *miniszter felesége*, ami egy szerb nemzeti klasszikus dráma, és eddig nagyon ritkán játszották Magyarországon.

Szász Zsolt (SzZs): Kultúrák, hitek, vallások közötti összecsapásnak vagyunk a tanúi a színház világában is. Olyan alapkérdések vetődnek föl az egyénben, a kisebb-nagyobb közösségekben, társadalmak, sőt kultúrkörök vonatkozásában,

amelyek rendkívüli kihívások elé állítja színházakat is. Ezen is sokat vitatkoztunk négy éven keresztül kritikusainkkal, hogy ebben a döbbenetes mértékű és léptékű átalakulásban egy nemzeti színháznak mi lehet a helye, a szerepe. Vidnyánszky Attila rendezői és azon belül szerzői színházat csinál, egyként fogja föl a színházvezetői, a rendezői és a rendezésen belül a szövegalkotási, illetve kompozíciós kérdéseket. Az ő személyében tagadhatatlanul jelen van az orosz színházi iskola is. Arról is vitatkozunk, hogy ezt a típusú színházat, amit Attila csinál, költői és/vagy milyen más színháznak nevezzük. Annyiban mindenképp posztmodern rendezőnek tekinthető, hogy föléri azokat a formahatárokat, amelyeket a régi polgári színjátszás követendőnek vélt. Egy újfajta színházi nyelv megteremtésére törekszik. Ezt a folyamatot az elmúlt három és fél év Vidnyánszky-rendezéseiben és a vendégrendezők munkáiban is egyaránt tapasztalhattuk. Én magam úgy gondolom, hogy ebben a folyamatban most határponthoz értünk.

PV: *Attila sokszor nyilatkozta azt, hogy ő az ősi magyar színjátszás, a hagyományos színjátszás elemeit keresi. Ez hogyan nyilvánul meg rendezéseiben?*

KA: Valamiféle autentikus magyar színházi nyelvet próbál megteremteni, aminek bizonyos elemeit a régi magyar színjátszásból veszi át, de nyilván nem egy az egyben lehet ezt a mai színpadra alkalmazni. A hagyományos magyar színházi kultúra elemeit felhasználva olyan összművészeti nyelvet próbál létrehozni, amely a mai magyar közönség számára hitelesen tud megszólalni.

KE: Nem hiszem, hogy az ősi kifejezést használta. Tulajdonképpen arról van szó, hogy hogyan nyilvánulhat meg speciálisan egy nemzet karaktere, lelkisége a színházművészet által. Nem a régin van a lényeg, hanem azon, hogy van-e a magyar karakternek a színházban is meghatározó, sajátos vonulata? Ezt nem olyan egyszerű megtalálni. A MITEM ideje alatt komoly színházi embereket faggattunk arról, hogy lehetnek-e, vannak-e ilyen nemzeti karakterek. Utolérhetők-e ezek akár színházi drámában, nyelvben?

SZs: Ezt a törekvést ki lehet mutatni Vidnyánszky rendezésiben. Előszere-tettel használ a színpadán epikus, költői – mert az epikába a költői epika is, az eposz is beletartozik – szövegeket. Egyaránt gondolhatunk e kapcsán az ógörög drámákra és Petőfi Sándor elbeszélő költeményeire is. Tehát amikor én paradigmaváltásról beszélek, nem csupán stílusváltást értek rajta, hanem ennél sokkal mélyebb kulturális merítést is.

KA: Ha azt mondjuk, hogy orosz színház vagy orosz iskola, akkor rögtön Sztanyiszlavszkij, Mejerhold jutnak eszünkbe. Ha a német színházra gondolunk, akkor Brecht, ha az olasz színházról beszélünk, akkor Giorgio Strehler munkásságát említjük. Az angol színház kapcsán is vannak asszociációink, a francia színházról, a román színházról is, de hogyha a magyar színház lényegét,

esszenciáját akarjuk megragadni, nem vagyunk könnyű helyzetben. Érdekes, hogy a rendezők, akik nálunk dolgoztak, magyar színészekkel, kiemelték, hogy a magyar színészekkel egészen különleges élmény dolgozni, mert megvan bennük az a fajta keleti temperamentum, szenvedélyesség, ami mondjuk az orosz, a grúz kultúrákra jellemző. Ugyanakkor van bennük egyfajta európai intelligencia is. Ennek kettőssége, ennek ötvözete adhat például egy különleges megszólalási módot a színpadon. Az általam felsorolt színházi kultúrákban voltak olyan nagy egyéniségek, akik egyfajta rendszerbe foglalták az adott színházi gondolkodás módszereit. Magyarországon is történtek erre kísérletek, Németh Antalt, Hevesi Sándort, Ruszt Józsefet említeném. De a magyar színházi esztétika kidolgozása még előttünk van, és ez egy nagyon izgalmas perspektíva.

VE: A nagy színházcsinálók óhatatlanul kerülnek közel az archaizmushoz. Azok a megnyilvánulások, amelyek leásnak a mélybe, egy irányba viszik a színházi alkotókat. Nyilván a saját nyelvükön történő folyamatok által viszik őket előre, de a lényegük ugyanaz. Az én nagy kérdésem a színházművészetrel kapcsolatban ma az, hogy az a vertikális szál, amit ma megélünk és amit a kortárs magyar dráma képvisel, hogyan dolgozhatja fel az archaizmust. Számtalan utalás esett Mejerholdra, Grotowskira, Artaud-ra. Van bennük valami közös, ez igaz, viszont az ő nyomdokaikban haladás csak addig van érvényben, amíg valami kis leágazódás el nem visz tőlük más irányba. Szerintem a fontos az, hogy ezt a furcsa kis leágazódást megtaláljuk. Ezért nagyon tanulságos Vidnyánszky színháza, mert eredeti gyökerekből próbál táplálkozni, még akkor is, ha ezzel párhuzamosan az orosz iskolát is képviseli.

PV: *Az orosz iskola sajátosságai hogyan nyilvánulnak meg egy-egy rendezése kapcsán?*

KA: Nagyon sok dologban megragadható. Az európai színházra jellemző, és a magyar színházra különösen, hogy egyfajta lineáris, kronologikus gondolkodást képvisel, és fókuszálja a néző figyelmét egy történetre, egy dologra. Ehhez képest az orosz iskolára jellemző a többszólamúság, a polifonikusság, egy olyan színházi szerkesztés, olyan színházi jelenlét, amelyben párhuzamosan zajlanak események akár egyenrangú módon is. A nézőnek ekkor meg kell osztania a figyelmét. Képesnek kell lennie arra, hogy a maga totalitásában ragadja meg ezt a karneváliságot. Ez a többszólamú, a polifonikus színházi megszólalás egyfajta tágasságot ad.

SZS: Látni fogjuk színpadon Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*ét Vidnyánszky rendezésében a szentpétervári Alekszandrinszkij Színház előadásában, és ugyanezen színház igazgatója, Valerij Fokin rendezi nálunk *A krokodil*ust. Én úgy vélem, hogy az előbbi epikus szövegben a lehetőségek óriásiak, és a polifónia

is jelen van. Ebben az öt és fél órás előadásban választ fogunk kapni mindarra, amit Vidnyánszky színházi nyelve képvisel.

KA: Az orosz színházi mentalitás is sokféle, különösen a mostani. Oroszországban is van egy folyamatos változás, de ami egy stabilabb pont lehet talán, az valamiféle spirituális hozzáállás. Ezt sokan, sokféleképpen fogalmazták meg, Attila is. Amikor a világról, a valóságról szóló diskurzus egyfajta horizontális perspektívában zajlik, vagyis társadalmi kérdésekkel, érzelmi kérdésekkel foglalkozik, hiányzik belőle a vertikális perspektíva, akkor egy szűkebb kontextusnál marad meg. Ami pedig jellemző és sajátos orosz megközelítés, az épp a vertikális, transzcendens perspektíva feltételezése. Attila kísérletet tesz arra, hogy ez a perspektíva az ő rendezéseiben is jelen legyen.

SzZS: Vidnyánszky a Nemzeti Színház vezetésére benyújtott pályázatában arra hivatkozik, hogy a Nemzeti Színház helyét, szerepét újra kell identifikálni. Egy szellemtörténeti vonulatot rajzolt föl, nemcsak a filozófus Hamvas Bélat említi meg, hanem József Attilát is, és Weöres Sándort is, akinek szintén voltak képzetei a világegészről. Itt hangsúlyosan költőkről van szó, ez sem véletlen. Ők mind a magyar karaktert, világlátást tudták megragadni. Ne ürítsük ki a fogalmainkat még akkor sem, ha kénytelenek vagyunk absztrahálni őket. Nálunk minden konkrét a színpadon. Még az is, ha szent témákhoz nyúlunk, ha hivatkozunk a népművészetre vagy a vallásos hittel átitatott, de ezeréves ittlétünk keresztény kultúrájából fakadó gyöngyszemeire. Nem alkottuk meg a fogalmainkat, amivel le tudnánk írni a saját teljesítményeinket. És ezen bizony még dolgoznunk kell.

PV: *Zsolt említette a beszélgetésünk előtt, hogy Vidnyánszky-nak nincs feltétlenül szüksége dramaturgokra. Ezt hogyan fordítjátok le a saját hivatásotokra, munkátokra?*

KE: Ő szerzői színházat csinál, van egy saját autentikus világa, víziója az előadásokról. De ez csak részben igaz. Nagyon nyitott, hálás, bármilyen információért, olvasmányért. Lepörög a fejében egy, az adott drámaszövegről szóló film. Nem mondanám azt, hogy nincs szüksége dramaturgra. Lehet, hogy nem mindent fogad el, de nagyon-nagyon kéri az új impulzusokat, amelyeket beépít a saját, önálló rendszerébe. Nyilván nem mi mondjuk meg neki az adott előadás koncepcióját, viszont nagyon sok mindent hozzá tudunk tenni, amiért Attila hálás.

VE: Egy dolog diktál, ez pedig az előadáshoz vezető konkrét út: a próbafolyamat. Az ezelőtti munkálkodások a szövegen, a koncepciógyártás, eszmekeresés, ez mind nagyon kell, mert egy világot teremt meg ahhoz, hogy a darab ebből a világból megszülessen. De nem ez a lényeg, a lényeg maga a próbafolyamat, amely öntörvényűvé válik.

KA: Minden rendező esetében az anyag számít, amivel dolgozik és a rendező habitusa. Ez előadásról előadásra változhat. Attila, ahogy Edit is mondta, szuverén egyéniség. Nagyon erős víziói vannak, mindamellett szívesen veszi, ha az ember háttérinformációt hoz. Minden egyes darabhoz, amit ő rendez, elképesztő mennyiségű plusz szöveget olvas el. Egyik emblemikus előadása, a *Mesés férfiak szárnyakkal*, nem egy kész irodalmi alapanyagból született, hanem a próbafolyamat során formálódott, gazdagodott, rakódott össze. Ebben az esetben nem mondhatnám, hogy klasszikus értelemben vett dramaturgként voltam jelen, inkább valamiféle együttgondolkodásban vettem részt, alkotótársként. Próbáltam inspirálni, próbáltam én is gondolatokat, ötleteket hozni, de legalább annyira fontos volt a díszlettervező, a jelmeztervező, a vizuális keret. És természetesen a színészek energiája, ötletei, amiből végül a színházi előadás létrejött.

SzZs: Mi dramaturgok egyrészt a Kárpát-medence minden területéről jövünk. Egy-egy ember egy-egy színházi kultúrát is képvisel. Edit a romániai magyar és román színjátszást: színházalapítóként, egy új színházi struktúra létrehozójaként meghatározó ember volt Szatmárnémetiben. Verebes Ernő zeneszerző és drámaíró is. Kozma András, azon túl, hogy kiváló műfordító, rendezett is és nagy nemzetközi projektekben közvetített kelet és nyugat között. Nekem is megvan a magam műfajbeli múltam, szervezői, rendezői, tervezői életem. Talán épp emiatt sokkal szélesebben látunk rá egy téma mentén arra, amiben éppen vagyunk. Amikor kooperációról beszélünk, úgy vélem, Attila mindezekre is támaszkodik. A dramaturgstátusz nem egy szűken értelmezett szerepkör nálunk.

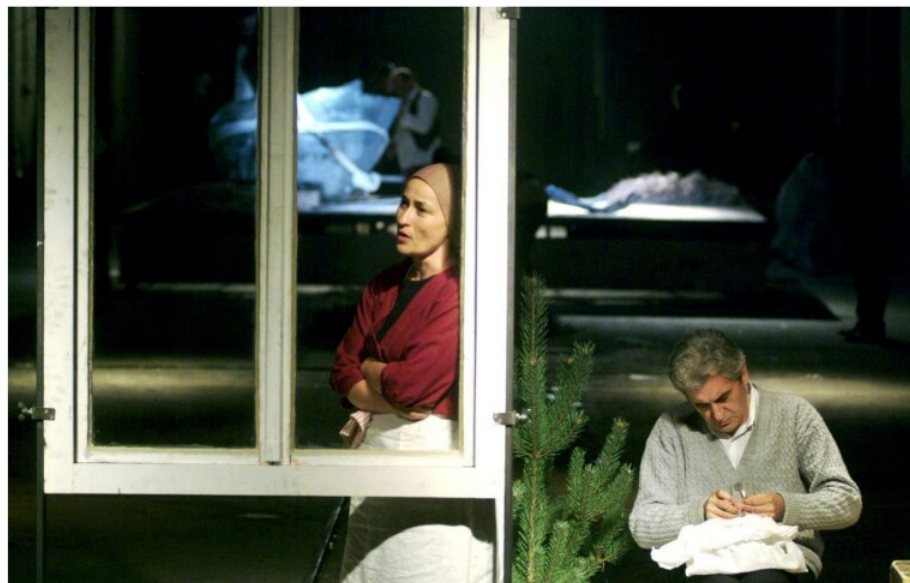
KÉPEK AZ ELŐADÁSOKRÓL



*1. kép. Mesés férfiak szárnyakkal. Rendező: Vidnyánszky Attila.
Fotó: Ilovsky Béla, Theater Online.*



2. kép. A szarvassá változott fiú. Rendező: Vidnyánszky Attila. Fotó: Eöri Szabó Zsolt.



3. kép. Halotti pompa. Rendező: Vidnyánszky Attila.
Fotó: Ilovsky Béla, Theater Onlie.



4. kép. Mesés férfiak szárnyakkal. Rendező: Vidnyánszky Attila. Fotó: Eöri Szabó Zsolt.



5. kép. Bűn és bűnhődés. Rendező: Vidnyánszky Attila. Fotó: Eöri Szabó Zsolt.



6. kép. Júlia. Rendező: Tompa Gábor. Fotó: Bíró István.



7. kép. Tanítványok. Rendező: Tompa Gábor. Fotó: Bíró István.



8. kép. Alkoholisták. Rendező: Tompa Gábor. Fotó: Bíró István.



9. kép. Megöltem az anyámat. Rendező: Dimény Áron, Albert Csilla.
Fotó: Bíró István.



10. kép. Pornó. Rendező: Visky András. Fotók: Eöri Szabó Zsolt.



11. kép. Caravaggio terminal. Rendező: Robert Woodruff.
Fotó: Bíró István.



12. kép. Visszaszületés. Rendező: Tompa Gábor. Fotó: Bíró István.

A KÖTETBEN EMLÍTETT ELŐADÁSOK

BORBÉLY Szilárd: *Halotti pompa*, Debreceni Csokonai Színház, Debrecen. A bemutató dátuma: 2009. január 30. Debreceni Csokonai Színház, Zsámbéki Színház és Művészeti Színház, Zsámbék. A bemutató dátuma: 2008. szeptember 12. Színészek: Edélényi Vivien, Ráckevei Anna, Újhelyi Kinga, Bicskei István, Csikos Sándor, Kiss Gergely Máté, Varga József, Oleg Zsukovszkij, ifj. Vidnyánszky Attila. Zene: Pál István. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Rideg Zsófia.

CERVANTES: *Don Quijote*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2015. szeptember 18. Színészek: Udvaros Dorottya, Bodrogi Gyula, Kristán Attila, Trill Zsolt. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Verebes Ernő.

Paul CLAUDEL – Arthur HONEGGER: *Johanna a máglyán*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2013. november 29. Főszereplő: Tompos Kátya. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Rideg Zsófia.

Anton Pavlovics CSEHOV: *Három nővér*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2013. november 10. Színészek: Béres Ildikó, Gál Natália, Kacsur Andrea, Orosz Ibolya, Orosz Melinda, Szűcs Nelli, Vass Magdolna, Ferenczi Attila, Ivaskovics Viktor, Kacsur András, Kristán Attila, Rácz József, Sőtér István, Szabó Imre, Tóth László, Trill Zsolt, Varga József. Rendező: Vidnyánszky Attila.

Csíksomlyói passió, 18. századi ferences iskoladrámák és Szőcs Géza *Passió* c. műve alapján, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2017. március 10. Főszereplők: Barta Ágnes, Tóth Augusztá, Berecz András, Berettyán Nándor, Horváth Lajos Ottó, Rácz József, Rátóti Zoltán. Rendező: Vidnyánszky Attila. Koreográfus: Zsuráfszky Zoltán. Dramaturg: Szász Zsolt.

Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSKIJ: *Bűn és bűnhődés*, Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár, Oroszország. A bemutató dátuma: 2016/2017-es évad. Az előadás megtekinthető volt Budapesten a Nemzeti Színházban a MITEM

keretein belül 2017. április 23-án. Színészek: Alekszandr Polamisev, Marija Kuznyecova, Vaszilisa Alekszejeva, Vitalij Kovalenko, Dmitrij Liszenkov, Anna Blinova, Szergej Parsin, Viktorija Vorobjova, Viktor Suraljov, Valentyin Zaharov, Ivan Jefremov. Rendező: Vidnyánszky Attila.

DÖBRENTAI Sarolta: *Sára asszony*, a Nemzeti Színház és a marosvásárhelyi Spectrum Színház közös produkciója. A bemutató dátuma: 2019. január 17. Színészek: Márton Emőke Katinka, Söptei Andrea, Szász Anna, Berettyán Sándor, Szarvas József, Tatai Sándor. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Verebes Ernő.

T. S. ELIOT: *Gyilkosság a székesegyházban*, Beregszászi Illyés Gyula Nemzeti Színház, Beregszász. A bemutató dátuma: 1997. január 21. Főszereplő: Trill Zsolt. Rendező: Vidnyánszky Attila.

JUHÁSZ Ferenc: *A szarvassá változott fiú*, Beregszászi Illyés Gyula Nemzeti Színház, Beregszász. A bemutató dátuma: 2003. Színészek: Törőcsik Mari, Szűcs Nelli, Trill Zsolt. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Szász Zsolt.

JÓZSA Péter Pál: *Agón*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2022. március 4. Színészek: Martos Hanga, Nagy Mari, Berettyán Nándor, Herczegh Péter, Horváth Lajos Ottó, Kovács S. József, Madácsi István, Mészáros Martin, Szép Domán. Közreműködött a Honvéd Férfikar, vezényelt: Strausz Kálmán. Rendező: Vidnyánszky Attila.

MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája*, Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár, Románia. Az előadás megtekinthető volt a MITEM-en 2021. szeptember 26-án. Színészek: Borbély B. Emília, Éder Enikő, Lanstyák Ildikó, Lőrincz Rita, Magyar Etelka, Szász Enikő, Tokai Andrea, Vadász Bernadett, Vajda Boróka, Tar Mónika, Aszalos Géza, Balázs Attila, Bandi András Zsolt, Csata Zsolt, Kiss Attila, Kocsárdi Levente, Lukács-György Szilárd, Mátyás Zsolt Imre, Mihály Csongor, Molnos András Csaba, Vass Richárd. Rendező: Silviu Purcărete. Dramaturg: Visky András.

MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2018. október 19. Színészek: Ács Eszter, Barta Ágnes, Katona Kinga, Nagy Mari, Szász Júlia, Tóth Augusztina, Berettyán Nándor, Berettyán Sándor, Bordás Roland, Farkas Dénes, Herczegh Péter, Horváth Lajos Ottó, Kovács S.

József, Kristán Attila, Mátyássy Bence, Mészáros Martin, Rácz József, Rubold Ödön, Schnell Ádám, Szabó Sebestyén László, Szép Domán, Tóth László, Varga József. Rendező: Vidnyánszky Attila.

LÉNÁRD Ödön – Oleg ZSUKOVSKIJ – SZÉNÁSI Miklós: *Mesés férfiak szárnyakkal*, Csokonai Színház, Debrecen. A bemutató dátuma: 2010. november 26. Színészek: Ráckevei Anna, Szűcs Nelli, Pál Eszter, Kristán Attila, Pál István, Rácz József, Tóth László, Trill Zsolt, Varga József. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Kozma András.

SARKADI Imre – FÁBRI Zoltán – NÁDASDY László – VINCZE Zsuzsa: *Körhinta*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2015. február 20. Színészek: Szűcs Nelli, Waskovics Andrea, Farkas Dénes, Cserhalmi György, ifj. Vidnyánszky Attila. Rendező: Vidnyánszky Attila. Koreográfus: Zsuráfszky Zoltán.

Szindbád, KRÚDY Gyula művei alapján, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2015. december 18. Színészek: Ács Eszter, Nagy Mari, Szűcs Nelli, Tóth Augusztá, Udvaros Dorottya, Bodrogi Gyula, Mátray László, Mátyássy Bence, Szarvas József. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Verebes Ernő.

SZIVERI János: *Az ember komédiája*, Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka. Színészek: Béres Márta, Crnkovity Gabriella, Kiss Anikó, Mészáros Gábor, Mikos Imre Elek, Pletl Zoltán. Rendező-koreográfus: Táborosi Margaréta.

TAMÁSI Áron: *Vitéz lélek*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2013. szeptember 28. Színészek: Barta Ágnes, Nagy Anna, Katona Kinga, Tóth Augusztá, Horváth Lajos Ottó, Rubold Ödön, Tóth László, Trill Zsolt, Varga József. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Szász Zsolt.

TÉREY János: *Asztalizene*, Radnóti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2007. október 21. Színészek: Kovács Patrícia, Marjai Virág, Szávai Viktória, Wéber Kata, Adorjáni Bálint, Csányi Sándor, Karalyos Gábor, Nagy Ervin, Schneider Zoltán. Rendező: Bagossy László. Dramaturg: Kovács Krisztina.

The Chronic Life, Odin Teatret, Holstebro, Dánia. MITEM, 2015. április 24. Színészek: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Elena Floris, Donald Kitt, Tage Larsen, Sofia Monsalve, Fausto Pro, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley. Rendező: Eugenio Barba. Dramaturg: Thomas Bredsdorff.

The tree, Odin Teatret, Holstebro, Dánia. MITEM, 2016. szeptember 30. Színészek: Luis Alonso, Parvathy Baul, I Wayan Bawa, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Donald Kitt, Elena Floris, Carolina Pizarro, Fausto Pro, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley. Rendező: Eugenio Barba. Dramaturg: Thomas Bredsdorff.

TOLNAI OTTÓ: *A kisinyovi rózsza*, Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka. A bemutató dátuma: 2010. július 16. Színészek: Béres Márta, Mikes Imre Elek, Mészáros Gábor, Pletl Zoltán. Rendező: Urbán András. A *Rózsák* c. Urbán András-rendezés *A kisinyovi rózsza* átdolgozott, szöveget nélkülöző változata, melyet szintén a szabadkai Kosztolányi Dezső Színházban állított színpadra. A bemutató dátuma: 2013. december 22. Színészek: Béres Márta, Mikes Imre Elek, Mészáros Gábor, Pletl Zoltán. Rendező: Urbán András.

Ivan VIRIAPAJEV: *Álomgyár*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2018. október 3. Színészek: Katona Kinga, Szűcs Nelli, Bordás Roland, Kristán Attila, Rácz József, Tóth László, Trill Zsolt. Rendező: Viktor Rizsakov. Dramaturg: Kozma András.

Ivan VIRIAPAJEV: *Részegek*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2016. november 19. Színészek: Ács Eszter, Barta Ágnes, Katona Kinga, Nagy Mari, Szűcs Nelli, Bordás Roland, Berettyán Sándor, Hercegh Péter, Kristán Attila, Szabó Sebestyén László, Tóth László, Trill Zsolt, ifj. Vidnyánszky Attila. Rendező: Viktor Rizsakov. Dramaturg: Kozma András.

ISKY András: *Alkoholisták*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár. A bemutató dátuma: 2010. október 15. Színészek: Kézi Imola, Szűcs Ervin. Rendező: Tompa Gábor. Dramaturg: Visky András.

ISKY András: *Artemisia*, Theatre Y, Chicago. A bemutató dátuma: 2018. május 25. Rendező: Andrej Visky.

ISKY András: *A szökés, Játék a Szerelemmel, a Szabadsággal és a Történelemmel*, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat, Marosvásárhely. A bemutató dátuma: 2005. december 10. Színészek: Berekméri Katus, B. Fülöp Erzsébet, Bogdán Zsolt, Erdei Gábor, László Csaba. Rendező: Patkó Éva. Dramaturg: Láng Zsolt.

ISKY András: *A test történetei. Lina és Teréz*, Csokonai Színház, Debrecen. A bemutató dátuma: 2022. szeptember 13. Színészek: Hermányi Mariann, Sanyó

Csenge Kata, Sáfrány Mira, Tolnai Hella, Vékony Anna, Csata Zsolt, Papp István, Pálóczi Bence, Vranycz Artúr. Rendező: Andrej Visky.

Visky András: *Caravaggio terminal*, Állami Magyar Színház, Kolozsvár. A bemutató dátuma: 2014. június 24. Színészek: Albert Csilla, Imre Éva, Varga Csilla, Bodolai Balázs, Dimény Áron, Sinkó Ferenc, Szűcs Ervin. Rendező: Robert Woodruff. Dramaturg: Visky András.

Visky András: *I killed my mother*, La MaMa Experimental Theatre, New York. A bemutató dátuma: 2012. február 10. Színészek: Melissa Lorraine, Andrew Hampton. Rendező: Karin Conrood.

Visky András: *Júlia*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Thália Színház. A bemutató dátuma: 2002. november 8. Főszereplő: Szilágyi Enikő. Rendező: Tompa Gábor.

Visky András: *Megöltem az anyámat*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár. A bemutató dátuma: 2011. január 27. Színészek: Albert Csilla és Dimény Áron. Rendezők: Albert Csilla és Dimény Áron.

Visky András: *Pornó*, Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat. Az előadás látható volt a IV. MITEM Fesztiválon 2017. április 20-án. Színészek: Albert Csilla, Antal Attila. Rendező: Visky András.

Visky András: *Tanítványok*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár. 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.

Visky András: *Theresa*, Theatre Y, Chicago. A bemutató dátuma: 2018. május 25. Rendező: Melissa Lorraine.

Visky András: *Visszaszületés*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár. A bemutató dátuma: 2009. szeptember 30. Színészek: György Jakab Enikő, Kató Emőke, Sigmond Rita, Bodolai Balázs, Bogdán Zsolt, Buzási András, Dimény Áron, Orbán Attila, Sinkó Ferenc, Viola Gábor. Rendező: Tompa Gábor. Dramaturg: Visky András.

VÖRÖSMARTY Mihály: *Csongor és Tünde*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2016. március 11. Színészek: Ács Eszter, Nagy Mari, Szűcs Nelli, Mészáros Martin, Rubold Ödön, Szarvas József. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Kulcsár Edit.

WEÖRES Sándor: *Psyché*, a Gyulai Várszínház, a Kaposvári Egyetem és a Nemzeti Színház közös produkciója. A bemutató dátuma: 2015. november 21. Színészek: Ács Eszter, Barta Ágnes, Katona Kinga, Nagy Johanna, Berettyán Nándor, Berettyán Sándor, Fülöp Tamás, Kovács András, Krausz Gergő. Rendező: Vidnyánszky Attila.

ZELEI Miklós: *Zoltán újrateremtve*, Nemzeti Színház és a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház produkciója, Budapest. A bemutató dátuma: 2014. november 17. Színészek: Béres Ildikó, Tarpai Viktória, Vass Magdolna, Ivaskovics Viktor, Melnyicsuk Oleg, Kacsur András, Rácz József, Szabó Imre. Rendező: Vidnyánszky Attila.

IRODALOMJEGYZÉK

- ARTAUD, Antonin: *A könyörtelen színház*, ford. Betlen János, Budapest, Gondolat, 1985.
- ARTAUD, Antonin: *A színház és az istenek*, ford. Betlen János, Budapest, Orpheusz Könyvek, 1999.
- BAGI Lászlóné – VISKY Ferencné: *Az Úr a szabadítás*, Budapest, Primo, 1989.
- BALOGH Géza: *Szent színház*, 26. évf., 2017/5–6, 1–3. <https://www.criticailapok.hu/2-uncategorised/39164-szent-szinhaz>
- BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola: *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*, ford. Rideg Zsófia, Regös János, Budapest, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, 2020.
- BARBA, Eugenio: *Hamu és gyémánt országa. Tanulmányaim Lengyelországban*, Budapest, Nemzeti Színház Kiskönyvtára, 2015.
- BECKETT, Samuel: *Drámák*, ford. Bart István, Budapest, Európa, 1970.
- BÉCSY Tamás: *A dráma lételméletéről*, Budapest, Akadémiai, 1984.
- BÉCSY Tamás: *A dráma modellek és a mai dráma*, Budapest–Pécs, Dialóg Campus, 2001.
- BÉCSY Tamás: A líraiság és a mai dráma, *Jelenkor*, 14. évf., 1971/6, 528–538.
- BÉCSY Tamás: A líraiság és a mai dráma, *Jelenkor*, 14. évf., 1971/7–8, 712–720.
- BÉCSY Tamás: A líraiság és a mai dráma, *Jelenkor*, 14. évf., 1971/12, 1108–1116.
- BÉCSY Tamás: Ami megnyilatkozik, és ami rejtve marad, *Színház*, 20. évf., 1987/7, 27–32.
- BÉCSY Tamás: *Rítus és dráma*, Budapest, Mécs László Lap- és Könyvkiadó, 1992.
- BESSENYEI GEDŐ István: „Halál! Hol a te fullánkod?” (Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben), *Szcenárium*, I. évf., 2013/2, 5–19.
- BESSENYEI GEDŐ István: „Halál! Hol a te fullánkod?” – Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben (2. rész), *Szcenárium*, I. évf., 2013/3, 24–42.
- BORBÉLY Szilárd: A kereszt kiüresítése, *Pannonhalmi Szemle*, 17. évf., 2009/1, 51–59.
- BORBÉLY Szilárd: *Egy gyilkosság mellékszálai*, Budapest, Vigilia, 2008.
- BORBÉLY Szilárd: *Halotti pompa*, Pozsony, Kalligram, 2014.
- BROOK, Peter: Az ördög neve: unalom, *Színház*, 25. évf., 1992/3, 37–44.
- BROOK, Peter: Az ördög neve: unalom, *Színház*, 25. évf., 1992/5, 32–42.
- BROOK, Peter: *Az üres tér*, ford. Koós Anna, Budapest, Európa, 1972.
- BUBER, Martin: *Én és Te*, ford. Bíró Dániel, Budapest, Európa, 1994.
- BUBER, Martin: *Haszid történetek*, ford. Rácz Péter, Budapest, Atlantisz, 2006.

- BUDAI Katalin: Ama nap – nyári szekvenciák, *Critikai Lapok*, 18. évf., 2009/11, 10–11. https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37763&catid=23
- CLAUDEL, Paul: Egy dithyrambus – Johanna a máglyán (a történelmi drámáról), ford. Pálfi Ágnes, Rideg Zsófia, *Szcenárium*, I. évf., 2013/3, 56–61.
- CLAUDEL, Paul: Szent Bertalan, ford. Szedő Dénes, *Vigilia*, 11. évf., 1946/1, 9.
- CSÁNYI Erzsébet: Bibliai metanyelv, *Iskolakultúra*, 6. évf., 1996/9, 19–22.
- CSEKE Ákos – TVERDOTA György: *A tisztaság könyve*, Budapest, Universitas, 2009.
- DARIDA Veronika: A keresés színháza, *Színház*, 2021. március. <http://szinhaz.net/2021/06/16/darida-veronika-a-kereses-szinhaza/>
- DARIDA Veronika: Színház – heterotópiák, in Ádám Anikó – Radvánszky Anikó (szerk.): *Térérzések – térértelmezések*, Budapest, Kijarat, 2015.
- DERRIDA, Jacques: A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása, ford. Ivacs Ágnes, *Theatron*, 6. évf., 2007/ősz–tél, 23–38.
- DERRIDA, Jacques: A halál adománya, ford. Szabó László, *Vulgo*, II. évf., 2000/3–4–5, 144–160.
- DERRIDA, Jacques: *Mémoires Paul de Man számára*, ford. Simon Vanda, Budapest, Jószoeg Műhely, 1998.
- DIÓS István – VICZIÁN János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon I–XII.*, Budapest, Szent István Társulat, 2004–2007.
- DOMOKOS Johanna – SEPSI Enikő (szerk.): *Poetic rituality in theater and literature*, Budapest–Párizs, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, 2020.
- DOMSA Patrícia: *Beszámoló: Mesés férfiak szárnyakkal*, 2013. október 28. <http://ekultura.hu/2013/10/28/beszamolo-meses-ferfiak-szarnyakkal-szinhazi-eloadas>
- ELIADE, Mircea: *A szent és a profán*, ford. Berényi Gábor, M. Nagy Miklós, Budapest, Helikon, 2019.
- ELIOT, T. S.: *Káosz a rendben*, ford. Bódis Edit, Budapest, Gondolat, 1981.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009.
- FISCHER-LICHTE, Erika: A színház mint kulturális modell, ford. Meszlényi Gyöngyi, *Theatron*, 1. évf., 1999/tavaszi, 67–80.
- FISCHER-LICHTE, Erika: Színház és rítus. Színház és rítus viszonyának története az európai kultúrában, ford., Kiss Gabriella, *Theatron*, 6. évf., 2007/tavaszi–nyári, 3–12.
- FRYE, Northrop: *Az Ige hatalma*, ford. Pásztor Péter, Budapest, Európa, 1997.
- FRYE, Northrop: *Kettős tükrök. A Biblia és az irodalom*, ford. Pásztor Péter, Budapest, Európa, 1996.
- GABNAI Katalin: *Méltatlanok a kereszt körül*. Csíksomlyói passió – Nemzeti Színház, *Critikai Lapok*, 26. évf., 2017/5–6, 4–5.
- <https://www.criticailapok.hu/2-uncategorised/39163-meltatlanok-a-kereszt-korul>
- GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Osiris, 2003.
- GOGOL, N. V.: *Elmélkedések az isteni liturgiáról*, Tihanyi Bencés Apátság, 2011.

- GROTOWSKI, Jerzy: *Színház és rituálé*, ford. Pályi András, Pozsony, Kalligram, 2009.
- HANKOVSKY Tamás: A „hit közegében” fogant esztétika, *Tiszatáj*, 65. évf., 2011/12, 89–105.
- HANKOVSKY Tamás: *Pilinszky János evangéliumi esztétikája, Teremtő képzelet és metafizika*, Budapest, Kairosz, 2011.
- HEGYI Réka: A rendező barátja és rossz lelkiismerete. Beszélgetés Visky Andrásal, *Látó*, 15. évf., 2004/8–9. <http://epa.oszk.hu/00300/00384/00019/02.html>
- HERMANN Zoltán: Ablak-Zsiráf, *Színház*, 50. évf., 2017/7, 6–8.
- HONT Ferenc – STAUD Géza – SZÉKELY György (szerk.): *A színház világtörténete*, Budapest, Gondolat, 1986.
- HORVÁTH Imre: „... aranyhegyű toll a ládába zárva”. Visky András: Gyáva embert szeretsz, *Műhely*, 32. évf., 2009/4, 69–71.
- JÁNOSSY LAJOS: Borbély Szilárd, A líra inkább önmagunkat, a próza inkább a másikat mutatja fel, *Litera*, 2009. június 11. <http://www.litera.hu/hirek/a-lira-inkabb-onmagunkat-a-proza-inkabb-a-masikat-mutatja-fel>
- JÁNOSSY Lajos – NAGY Gabriella: Visky András: A lélekbe vetett hit tartja bennem a lelket, *Litera*, 2020. december 27. <https://litera.hu/magazin/interju/visky-andras-a-lelekbe-vetett-hit-tartja-bennem-a-lelket.html>
- JÁSZAY Tamás: Közösségben, *revizoronline*, 2009. augusztus 12. <https://revizoronline.com/hu/cikk/2921/meses-ferfiak-szarnyakkal-csokonai-szinhaz-debrecen-poszt-2011>
- JELENITS István: Farkas a fabulában, *Vigilia*, 66. évf., 2001/11, 815–818.
- JELENITS István: Pilinszky János evangéliumi esztétikája, *Diakónia*, 1992/1, 13–19.
- JUHÁSZ Ferenc: *A szarvassá változott fiú*. <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/JUHASZ/juhasz00001a/juhasz00118c/juhasz00118c.html>
- KÉKESI KUN Árpád: A Philter mint historiográfiai modell, *Theatron*, 13. évf., 2014/1, 28–32.
- KÉKESI KUN Árpád: *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007.
- KÉKESI KUN Árpád: *Színház, Kultúra, emlékezet*, Veszprém, Pannon Egyetemi, 2006.
- KERESZTESI József: A testről. Beszélgetés Borbély Szilárddal, *Jelenkor*, 57. évf., 2014/4, 478–486.
- KERTÉSZ Imre: *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt. Monológok és dialógok*, Budapest, Magvető, 1998.
- KERTÉSZ Imre: *Kaddis a meg nem született gyermekért*, Budapest, Magvető, 1990.
- KIRKEGAARD, Søren: *Félelem és reszketés*, ford. Rácz Péter, Budapest, Európa, 1986.
- KOLTAI Tamás: Csehov-Dionüszia, *Élet és Irodalom*, XLVII. évf., 36. szám, 2003. szeptember 5. <https://www.es.hu/cikk/2003-09-08/koltai-tamas/csehov-dionuszia.html>
- KOLTAI Tamás: Fantaszták, *Élet és Irodalom*, LIV. évf., 50. szám, 2010. december 17. <https://www.es.hu/cikk/2010-12-19/koltai-tamas/fantasztak.html>
- KOMPORALY, Jozefina (ed.): *András Visky's Barrack Dramaturgy, Memories of the body*, Intellect Bristol, Chicago, USA, 2017.
- KONDOROSI Zoltán: A pusztuláson túli derű, *Ellenfény*, 8. évf., 2003/7, 39–40. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2003/7/1450-a-pusztulason-tuli-deru?layout=offline>

- KONTRA Attila: Dosztojevszkij hatása Pilinszky János kárhozatról szóló elmélkedéseiben, *Iskolakultúra*, 31. évf., 2021/4, 59–65.
- KOVÁCS Árpád: Metafora és identitás, in Sára Tóth – Tibor Fabinyi – János Kenyeres – Péter Pásztor (eds.): *Northrop Frye 100. A Danubian Perspective*, Budapest, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, 2014, 35–48.
- KOVÁCS Flóra: *A közösség a kortárs erdélyi drámában és színházban*, Budapest, Fiala Írók Szövetsége, 2013.
- KOVÁCS Flóra: *Az emlékezés a kortárs erdélyi irodalomban*, Kolozsvár, Korunk–Komp-Press, 2015.
- KORNIA István (szerk.): *A költői színház. Hét évad a Csokonai Színházban – 2006–2013*, Debrecen, Csokonai Színház, 2013.
- KORNIA István: Költői képek. Vidnyánszky Attila rendező a Csíksomlyói passióról, *Nemzeti Magazin*, 4. évf., 2017/6, 8–9.
- KRICSFALUSI Beatrix: *Ellenálló szövegek, A színház nem-dramatikus megszakításai*, Budapest, Ráció, 2015.
- KULCSÁR EDIT: „A színház foglyul ejt” Beszélgetés a Pornó című előadásról, *Szcenárium*, V. évf., 2017. május, 60–65.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – LÉNÁRT Tamás (szerk.): *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, Budapest, Ráció, 2017.
- KUKUCSKA Csilla: Találkozás önmagunkkal a csend „zónájában” (Viktor Ryzsakov színházi nyelvéről), *Szcenárium*, II. évf., 2014/5, 27–35.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Poszt-dramatikus színház*, ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor, Budapest, Balassi, 2009.
- Lumen Gentium*, https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_hu.html#LG31
- LIPS Adrián – MÁTRAVÖLGYI Dorottya – SEPSI ENIKŐ – SZTRUHÁR Bettina (szerk.): *Szelezky Zita életútja és válogatott magánlevelezése*, Budapest, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, 2020.
- MACZÁK Ibolya: *Papírdarabok. Pilinszky János drámaírói munkássága*, Budapest, Balassi, 2015.
- MÁRTONFFY Marcell: „A jóvátehetetlen jóvátétele”, (Egy Pilinszky-apória önfelszámolása), *Jelenkor*, 58. évf., 2015/3, 346–352.
- MÁRTONFFY Marcell: *Biblikus hagyomány és történelmi tapasztalat Pilinszky esszéiben*, Budapest, Gondolat, 2019.
- MEDGYESY S. Norbert: *A csíksomlyói ferences misztériumdrámák forrásai, művelődés- és lelkiségtörténeti háttere*, Piliscsaba–Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2009.
- MENYHÉRT Anna: *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*, Budapest, Anonymus–Ráció, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *A látható és a láthatatlan*, ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond, Budapest, L'Harmattan–SZTE, 2007.
- MESTYÁN Ádám – HORVÁTH Eszter (szerk.): *Látvány/színház*, Budapest, L'Harmattan, 2006.

- MÉSZÁROS György: Pilinszky János színházesztétikája, *Iskolakultúra*, 16. évf., 2006/3, 44–52.
- MOLNÁR Illés: Fényes gombostűk Isten körme alatt, Visky András: Nevezd csak szeretetnek, *Vigília*, 83. évf., 2018/3, 226–227.
- MOLNÁR Illés: Hallás dolga, *Tiszatáj*, 2016. május 15. <https://tiszatajonline.hu/?p=96598>
- MOLNÁR Illés: Hang, ami átüt a fényen, avagy Pornó az Ars Sacra Fesztiválon, *Színház*, 2016. június–július, 96–97. <http://szinhaz.net/2016/08/08/molnar-illes-hang-ami-atut-a-fenyen/>
- MOLNÁR Klára: Térbeli költészet. Debreceni Csokonai Színház: Halotti pompa. Vidnyánszky Attila rendezővel és Rideg Zsófia dramaturggal beszélget Molnár Klára, *A Vörös Postakocsi*, 3. évf., 2009. nyár, 6–12.
- MONAH, Dana: Fragile fictions: Shakespeare and Musset in concentrationary theatre, *Agathos*, vol. 11, 2020/1. https://www.agathos-international-review.com/issue11_1/10.Dana%20Monah%20author.pdf
- NÁNYAI István: Pokoli groteszk a hitről, *Jelenkor*, 46. évf., 2003/6, 674–676.
- NIETZSCHE, Friedrich: *A tragédia születése*, ford. Kurdi Imre, Tatár Sándor, Budapest, Helikon, 2019.
- P. MÜLLER Péter: „Olyan színházról beszélünk..., ami valójában nincs is” (Visky András: Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé; András Visky’s Barrack Dramaturgy. Memories of the Body), *Jelenkor*, 64. évf., 2021. június. 710–714.
- P. MÜLLER Péter: *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi, 2009.
- PÁLFI Ágnes: „Hát ismerhetem én az isteni gondviselés útját?”, *Szcenáriumi*, IX. évf., 2021/5, 51–68.
- PÁLFI Ágnes – SZÁSZ Zsolt: Költői vagy epikus színház, *Magyar Művészet*, 2016/8, 61–70. http://www.magyar-muveszet.hu/upload/userfiles/2/publications/201801/pdf/MM2016_3belivek_kepnelkul_08_palfi_agnes.pdf
- PÁLFI Ágnes – SZÁSZ Zsolt: Figyeljünk a titkos erővonalakra!, *Szcenáriumi*, V. évf., 2017/5, 17–37.
- PAVIS, Patrice: *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2003.
- PAVIS, Patrice: *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, fordították még: Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsik Enikő Budapest, L’Harmattan, 2006.
- PAVIS, Patrice: „A ritmus szerepe a rendezésben”, ford. Szántó Judit, *Színház*, 30. évf., 1997/5, 45–48.
- Pilinszky János összes versei*, szerk. Hafner Zoltár, Budapest, Magvető, 2015.
- Pilinszky János válogatott művei*, szerk. Illés Endre, Kardos György, Budapest, Magvető, 1978.
- PILINSZKY János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky01035/pilinszky01041/pilinszky01041.html>
- PILINSZKY János: *Nagyvárosi ikonok*, Budapest, Szépirodalmi, 1970.
- PILINSZKY János: *Naplók, töredékek*, Budapest, Osiris, 1995.
- PILINSZKY János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999.
- PILINSZKY János: *Széppróza*, szerk. Hafner Zoltán, Budapest, Osiris, 2004.
- PROSSER, B.: Samuel Beckett goes doodling, *Varoom*, vol. 10, 2009. Summer, 44–47.
- RADNÓTI Sándor: *A szenvedő misztikus, (Misztika és líra összefüggése)*, Budapest, Akadémiai, 1981.

- RADNÓTI Zsuzsa: *Cselekvés-nosztaliga. Drámaírók színház nélkül*, Budapest, Magvető, 1985.
- RÁKÓCZY Anita: *Samuel Beckett's Endgame and Hungarian Opening Gambits*, Budapest–Párizs, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, 2021.
- RICŒUR, Paul: *Az élő metafora*, ford. Földes Györgyi, Budapest, Osiris, 2006.
- RICŒUR, Paul: „A rossz mint filozófiai és teológiai kihívás”, ford. Kendeff Gábor, *Magyar Filozófiai Szemle*, 41. évf., 1997/5–6, 851–869.
- SALAMON András: *Színháztörténet*, Kolozsvár, Koinónia, 2019, 94–95.
- SCHECHNER, Richard: *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről*, ford. Regős János, Budapest, Múzsák, 1989.
- SCHECHNER, Richard: Barátságos és barátságtalan inváziók: a direkt színház dramaturgiája, *Theatron*, 7. évf., 2008/tavaszi-nyári, 69–83.
- SCHEIN Gábor: A csend poétikája Pilinszky János költészetében, *Jelenkor*, 39. évf., 1996/4, 356–367.
- SEPSI Enikő: A poétikus rituálé tanúja, Pilinszky János – ma, *Magyar Napló*, XXXIII. évf., 2021/11, 1–6.
- SEPSI Enikő: *Kép, jelenlét, kenózis a kortárs francia költészetben és Valere Novarina színházában*, Budapest, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, 2017.
- SEPSI Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2015.
- SEPSI Enikő: *Poetic Images, Presence, and the Theater of Kenotic Rituals*, London – New York, Routledge, 2022.
- SEPSI Enikő: Pilinszky színházi és filmes víziójának továbbélése versben, papírszínházban és színpadon, in Seps Enikő – Maczák Ibolya (szerk.): *Pilinszky János színházi és filmes víziója ma*, Budapest, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, 2022, 11–25.
- SEPSI Enikő – TÓTH Sára (szerk.): *Mellékszerej, Írások Visky András 60. születésnapjára*, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, 2017.
- SEREGI Tamás: Paul Ricoeur cselekvéstantológiája, *Világosság*, 48. évf., 2007/1, 43–64.
- SIEGMUND, Gerald: A színház mint emlékezet, ford. Kékesi Kun Árpád, *Theatron*, 1. évf., 1999. tavasz, 36–39.
- SIMHANDL, Peter: *Színháztörténet*, ford. Szántó Judit, Budapest, Helikon, 1998.
- SIN Edina: Vázlat a Vidnyánszky Attila-féle költői színházról, *Studia Litteraria*, 52. évf., 2014/1–2, 88–100.
- SÍPOS Márti: *Mint aki látja a hangot, beszélgetés Visky Andrásal*, Budapest, Harmat, 2009.
- SPANRAFT Marcellina: *Költészet és szakralitás*, Budapest, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, 2016.
- SZÁNTAI Edina: Az emberi lét gyönyörűsége. Beszélgetés Vidnyánszky Attilával, *Palócföld*, 54. évf., 2008/3, 73–74.
- SZÁSZ Zolt: Hús körömmel, *Szcenarium*, VI. évf., 2018/8, 3.
- SZÁSZ Zolt: Új dramaturgiával a történelem színpadán Vidnyánszky Attila rendezői műhelyében, *Szcenarium*, VII. évf., 2019/3, 31–41.

- SZÁSZ Zsolt: A Nemzet Színháza. Beszélgetés Vidnyánszky Attilával, *Szcenárium*, III. évf., 2015/3–4, 7–14.
- SZÁZ Pál: „Az Örökké Való Holnap, amely nem jön el, csak Tegnap”, *Tiszatáj*, 70. évf., 2016/7–8, 120–135.
- Szent Ágoston *vallomásai*, ford. Vass József, Budapest, Szent István Társulat, 2015.
- SZÉPLAKI Gerda: A halott test grammatikája, *Helikon*, 57. évf., 2011/1–2, 141–156.
- SZŐCS Géza: *Passió*, Budapest, Magvető, 1999.
- SZÜCS Teri: A Holokausz tanúsága három Pilinszky-versben, *Vigilia*, 76. évf., 2011/11, 811–818.
- TASI József (szerk.): *Merre, hogyan? Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997.
- TOLNAI Ottó: *Végel(ő)adás*, Budapest, Prológus Könyvek, 1996.
- TOMPA Andrea: Angyali részegség, *Jelenkor*, 50. évf., 2007/6, 689. <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1263/angyali-reszegseg>
- TOMPA Andrea: *A teatralitás dicsérete*, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2006.
- TÓTA Péter Benedek: A pokol: a purgatórium: a paradicsom, T. S. Eliot irodalmi teológiája, *Vigilia*, 68. évf., 2003/7, 517–526.
- TÓTA Péter Benedek: Misztikus mozzanat. Ted Hughes és Keresztes Szent János között Leonard Baskin, T. S. Eliot és Pilinszky János nyomán, *Vigilia*, 80. évf., 2015/7, 514–520.
- TÓTH Sára: *A képzelet másik oldala. Irodalom és vallás Northrop Frye életművében*, Budapest, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, 2012.
- TÖMÖRY Márta – SZÁSZ Zsolt: Örömondók (A betlehemes szokáshagyomány esélyei a változó időben), *Szcenárium*, I. évf., 2013/4, 9–23.
- TURBULY Lilla: „Jelképek erdején át” Borbély Szilárd: Halotti pompa – Csokonai Színház, Debrecen, *Critikai Lapok*, 2009/11, 11–12. https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37767&catid=23 (Letöltés: 2022. április 11.)
- TURI Gábor: Költészet a színpadon (A Vidnyánszky-korszak mérlege), *Hitel*, 28. évf., 2015/8, 110–121. <http://turigabor.hu/node/840>
- URBÁN Balázs: Líra és epika Vidnyánszky Attila színházában, *Színház*, 51. évf., 2018/4, 19–22.
- VAN GENNEP, Arnold: *Átmeneti rítusok*, ford. Vargyas Zoltán, Budapest, L'Harmattan, 2007.
- VASZILJEV, Anatolij: *Színházi fuga*, szerk. Király Nina, ford. Heltai Gyöngyi, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1998.
- VIDNYÁNSZKY Attila: Látomásos lánc, *Nemzeti Magazin*, I. évf., 2013/2, 8–9.
- VISKY András (szerk.): *Színház és rítus*, Sepsiszentgyörgy, Tamási Áron Állami Magyar Színház – Jókainé Laborfalvy Róza Színházpártoló Alapítvány, 1997.
- VISKY András: A kudarc, *Alföld*, 72. évf., 2021/10, 30–40.
- VISKY András: *A különbözőség vidékén*, Budapest, Vigilia, 2007.
- VISKY András: *A szökés*, Kolozsvár, Koinónia, 2006.

- Visky András: Átugrani egy szakadékot és a túloldalról beszélni: Samuel Beckett és Kertész Imre misztikus fordulata, *Jelenkor*, 58. évf., 2015/9, 952–963.
- Visky András: Caravaggio terminal, *Alföld*, 66. évf., 2015/11, 9–20.
- Visky András: Caravaggio terminal, *Alföld*, 66. évf., 2015/12, 7–25.
- Visky András: Fényinstallációk Hervay-mondatokra, *Jelenkor*, 65. évf., 2022/3, 290.
- Visky András: *Gyáva embert szeretsz*, Pécs, Jelenkor, 2008.
- Visky András: *Írni és (nem) rendezni*, Kolozsvár, Koinónia, 2002.
- Visky András: *Júlia*, Budapest, Fekete Sas – Magyar Rádió Rt., 2003.
- Visky András: Ki beszél? A Kaddis a meg nem született gyermekért mint dramatikus forma, *Jelenkor*, 2005/1, 66–76.
- Visky András: *Ki innen*, Kolozsvár, Koinónia, 2016.
- Visky András: *Megváltozhat-e egy ember*, Kolozsvár, Komp-Press – Korunk, 2009.
- Visky András: *Mi a dramaturg? A névtelenségben rejlő alkotói szabadság*, elhangzott 2016. március 2-án az MTA Székház Kistermében. https://mta.hu/data/dokumentumok/szima/szekfoglakok/Visky_Andras_Mi_a_dramaturg.pdf
- Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, Budapest, KRE–L'Harmattan, Károli Könyvek, 2020.
- Visky András: *Nevezd csak szeretetnek*, Budapest, Jelenkor, 2017.
- Visky Ferenc: *Fogoly vagyok*, Kolozsvár, Koinónia, 2002.
- WOLFMAN, Ursula Rehn: Richard Wagner's Concept of the 'Gesamtkunstwerk', *Interlude*, 2013. március 12. <https://interlude.hk/richard-wagners-concept-of-the-gesamtkunstwerk/>
- ZAPPE László: A pislogás átka, *Critikai Lapok*, 12. évf., 2003/9, 18–19.

HANGANYAGOK



- A szeretet dramaturgiája. Beszélgetés Rideg Zsófia dramaturggal = A titkok kapuja*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2015.
https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja
- Beszélgetés a Nemzeti Színház igazgatójával = A titkok kapuja*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2015. https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja
- Claudiel-Honegger: Johanna a máglyán = A titkok kapuja*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2015. https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja
- Dosztoevszkij: Bűn és bűnhődés = A titkok kapuja*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2021. https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja
- Verebes Ernő: Don Quijote = A titkok kapuja*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2015. https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja
- Vidnyánszky Attila első ciklusa a Nemzeti Színházban. A színház dramaturgiaival Kulcsár Edittel, Kozma Andrással, Szász Zsolttal és Verebes Ernővel a Nemzeti első Vidnyánszky-ciklusának éveit értékeltük. = A titkok kapuja*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2018. https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja
- Visky András: Alkoholisták*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2017. https://www.mariaradio.hu/cikk/5191/Visky_Andras
- Visky András: Megöltem az anyámat*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2020. https://www.mariaradio.hu/cikk/5191/Visky_Andras
- Visky András: Tanítványok*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2015. https://www.mariaradio.hu/cikk/5191/Visky_Andras
- Zsukovszkij – Szénási – Lénárd: Mesés férfiak szárnyakkal = A titkok kapuja*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2015. https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja

A SOROZATBAN EDDIG MEGJELENT



MONOGRÁFIA

Lovász Irén: *Szagrális kommunikáció*

Galsi Árpád: *Jakab, az Úr testvére*

Pap Ferenc: *Templom mint teológia. Kulcsok az Ezékiel 40-48. értelmezéséhez*

Tóth Sára: *A képzelet másik oldala.*

Irodalom és vallás Northrop Frye munkásságában

Tari János: *A néprajzi és az antropológiai filmkészítés.*

Történeti, elméleti és gyakorlati példák

Buda Béla: *Empátia. A beleélés lélektana*

Németh Dávid: *Pasztorálanropológia*

Szenczi Árpád: *Az ember természete – természetes(en) nevelés.*

A reformpedagógia egy lehetséges reformja

Váradi Ferenc: *Vázlatok az óvodai anyanyelvi-irodalmi nevelésről*

Semsey Viktória (szerk.): *Latin-Amerika 1750–1840.*

A gyarmati rendszer felbomlásától a független államok megalakulásáig

Bagdy Emőke: *Pszichofitness. Kacagás – kocogás – lazítás*

Balázs Siba: *Life Story and Christian Metanarration. The importance of the research results of narrative identity to practical theology*

Kocziszky Éva: *Antifilozófusok huszonöt időszerű kérdése a kereszténységhez*

Honti László: *Magyar nyelvtörténeti tanulmányok*

Szumner Csaba: *Freud, avagy a modernitás mítosza*

Kun Attila: *A munkajogi megfelelés ösztönzésének újszerű jogi eszközei*

Dr. Lenkeyné dr. Semsey Klára: *Életútinterjú*

Görözdí Zsolt: *Protestáns egyházértelmezés a reformáció századában a jelentősebb egyházi rendtartásokban*

Békési Sándor: *Sisi személyének teológiai portréja*

- Török Emőke: *Munka és társadalom.*
A munka jelentésváltozásai a bér munkán innen és túl
- Sepsi Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*
Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében
- Erdélyi Ildikó: *A lélek színháza. A pszichodráma és az önismeret útjai*
- Szummer Csaba: *Pszichedelikumok és spiritualitás*
- Papp Sándor: *Török szövetség – Habsburg kiegyezés.*
A Bocskai-felkelés történetéhez
- Bolyki János: *Teológia a szószéken és a katedrán*
- Balogh Eszter: *Túlélési stratégiák a magyar gazdaságban.*
Esettanulmányok a 2000-es évek elejéről
- Falussy Lilla: *Trendek a kortárs olasz drámában*
- Bekő István Márton: *Jézus csodáiról szóló elbeszélések Márk evangéliumában*
- Kovai Melinda: *Lélektan és politika. Pszichotudományok a magyarországi*
államszocializmusban 1945–1970
- Spannraft Marcellina: *Költészet és szakralitás*
- Németh István: *Műtárgyak a boncteremben. Tanulmányok az orvoslás és*
a képzőművészet tárgyköréből
- Homicskó Árpád Olivér: *A magyar társadalombiztosítási*
és szociális ellátások rendszere
- Fabiny Tibor: *Az eljövendő árnyékai. A figurális tipológiai olvasás*
- Szetey Szabolcs: *Adatok a magyar református prédikációs gyakorlat*
újraértékeléséhez 1784–1878 között
- Balogh Tamás: *Huizinga Noster.*
Filológiai tanulmányok J. Huizinga magyar recepciójáról
- Dávid Gyula: *Angol fogalmi idióma szótár.*
Angol idiómák és magyar megfelelőik
- Beke Albert: *Gyulai Pál személyisége és esztétikája*
- Németh Dávid: *Vallásdidaktika. A hit- és erkölcstan tanítása*
az 5–12. osztályban
- Sepsi Enikő: *Kép, jelenlét, kenózis a kortárs francia költészetben és Valère*
Novarina színházában

- Papp Ágnes Klára: *A tér poétikája – a poétika tere. A századfordulós
kisvárostól az ezredfordulós terekig a magyar irodalomban*
- Lányi Gábor János: *A kálvinizmus nyitánya. Berni zwingliánusok és francia-
svájci kálvinisták vitája az egyházfegyelem gyakorlásáról*
- Kovács Dávid: *Nemzetfelfogás és történelemszemlélet
a 20. századi Magyarországon*
- Pap Ferenc: *Az egyházi év*
- Farkas Ildikó: *A japán modernizáció ideológiája*
- Horváth Csaba: *Megtalált szavak*
- Csízay Katalin: *Az ideális vezető politikus alakja a görög-római hagyományban*
- Siba Balázs: *Pasztorálteológia*
- Indries Krisztián, Szummer Csaba: *Freud és a felkelő nap országa*
- Bognárné Kocsis Judit: *A vallás mint forrás Karácsony Sándor nevelési
koncepciójában*
- Vető Miklós: *Jonathan Edwards gondolatvilága*
- Kodácsy Tamás: *A homiletikai aptum. Hogyan lesz a szószéki beszédből
igehirdetés?*
- Brandt Györgyi: *A hungarológia intézményrendszerének létrehozása.
Gragger Róbert a berlini egyetemen*
- Simon Gabriella: *A mentorálás elmélete és gyakorlata. A mentori kompetenciák
attitűdelemei és a kezdő pedagógusok mentormodellek szerinti támogatása*
- Legény Kristóf: *A természettudományos és a teológiai megismerés modelljei*
- Siba Balázs: *Pasztorálteológia* (Második, javított kiadás)
- Szabados Ádám: *Az apostolok hagyománya*
- Lukács Olga: *Az erdélyi egyházak ezeréves együttélésének szinopszisa*
- Literáty Zoltán: *Homiletika és retorika*
- Toókos Péter János: *A III. szibillakönyv. Irodalmi és teológiai bevezetés*
- Borsi Attila János: *Elhívástól kihívásig. Vázlatok az egyház és a keresztyén
gondolkodás megértéséhez*
- Szalma József: *A biztosítási szerződés. A biztosítói kárfelelősség az európai és
a magyar magánjogban*
- Kövi Zsuzsanna: *Az alternatív ötfaktoros személyiségmodell és
a személyiségklaszterek*

- Nemeshegyi Péter SJ: *A kelet-ázsiai vallások története*
- Bethlenfalvy Ádám: *Dráma a tanteremben. Történetek cselekvő feldolgozása*
- Sólyom Réka: *Szaknyelvi szemantika. Funkcionális kognitív elemzések*
- Dér Csilla Ilona: *Diskurzusjelölők és társulásaik a magyar nyelvben*
- Csontos Nóra: *Szakszöveg-tipológia. Szakszövegtípusok vizsgálata társas-kognitív keretben*
- Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*
- Kovács Dóra: *Az empátia tudománya és művészete*
- Korpics Márta: *A késő modern vallásosság közösségi mintázatai*
- Fóris Ágota: *Fordítás és terminológia. Elmélet és gyakorlat*
- Gálffy László: *Anjou és grófjai. A politikai területformálódás útjai és sajátosságai Franciaországban (9–13. század)*
- Szabados Ádám: *Az apostolok hagyománya* (Második, javított kiadás)
- Csűrös András: *Református egyházi élet a Tanácsköztársaság idején. A magyar reformátusság egy válságos korszakban*
- Nagy József: *Élet és halál, örök élet és örök halál a Jelenések könyvében*
- Boros Gábor: *Georg Misch és az önéletírás*
- Karasszon István: *Az ószövetségi teológia üzenete*
- Birher Nándor: *Értékalapú (köz)igazgatás*
- Jakab Éva: *Állam és demokrácia: törvényhozás és törvénykezés az ókori Athénban*
- Nagy József: *Élet és halál, örök élet és örök halál a Jelenések könyvében*
- Bölcskei Andrea: *Az egyház mint egykori birtokos a magyar helynevekben*
- Szontagh Pál: *Miért (nem) leszek pedagógus? Hivatás- és pályamotiváció a Kárpát-medencei pedagógusjelöltek körében*
- Mészáros László: *Az ókori Európa nevelésügye*
- László Emőke: *Kiválasztás Krisztusban*
- Szűcs Ferenc: *Az imago Dei értelmezése a barthi és a Barth utáni teológiában*
- Németh László: *Vidéki ellenségek a Szabad Népből*
- Frazer-Imregh Monika: *Életmód, asztrológia és mágia a reneszánszban*
- Schmidt Ildikó: *A sikeres iskolai inklúzió tényezői*
- G. Komoróczy Emőke: *Földbolygó szívmagasságban*

Nyomdai előkészítés: Károli Könyvműhely
Szakmai koordinátor: Krizsai Fruzsina
Műszaki szerkesztő: Kardos Gábor
Borító: Kára László
Nyomdai kivitelezés: Prime Rate Kft.
Felelős vezető: Tomcsányi Péter