

A SEBZETTSÉG ESZTÉTIKÁJA VISKY ANDRÁS MŰVÉSZETÉBEN

PRONTVAI VERA

Károli Gáspár Református Egyetem, Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Kar,
Budapest, Magyarország

ORCID: [0000-0002-3648-855X](https://orcid.org/0000-0002-3648-855X)

Absztrakt: A tanulmány Visky András erdélyi magyar író életművén keresztül vizsgálja a *sebzettség esztétikáját*, amely a trauma kifejezhetőségének művészi és teológiai formáit kutatja. Visky fragmentált, ismétlődéses, mozaikos szövegei a létezés törékenységét jelenítik meg, miközben a transzcendenssel való kataritikus találkozást is ábrázolják, ezáltal más megvilágításba helyezik a kortárs traumaolvasatokat.

Kulcsszavak: sebzettség, trauma, kortárs magyar dráma, átváltozás, performativitás, vallási motívumok.

THE AESTHETICS OF WOUNDEDNESS IN THE ART OF ANDRÁS VISKY

Abstract: The study examines the aesthetics of woundedness through the oeuvre of András Visky, a Hungarian writer from Transylvania, exploring the artistic and theological forms of expressing trauma. Visky's fragmented, repetitive, mosaic-like texts reflect the fragility of existence, while also depicting a cathartic encounter with the transcendent, thereby offering a new perspective on contemporary interpretations of trauma.

Keywords: woundedness, trauma, contemporary hungarian drama, transformation, performativity, religious motifs.

A *sebzettség esztétikája* alatt egyrészt olyan művészeti és teológiai irányultságot értek, amely az átélt traumatikus tapasztalatok kifejezésére (illetve azok kifejezhetetlenségére) koncentrál. Ezek az alkotások többnyire a törékenység, a hiány, illetve a sérülés esztétikai tapasztalata mentén formálódnak, és sajátos poétikai eljárások révén konstruálódnak. Jellemző rájuk például a nyelvi, grammatikai és szintaktikai töredezettség, a mozaikszerűen, emlékképekből felépülő narratíva, a megszakított, félbemaradt gondolatmenetek, valamint az ismétlődő motívumok sokasága. (Mind-ezek mellett ezek az alkotások számos, a költészetre is jellemző elemet magukban hordoznak.)¹ A *sebzettség esztétikájához* sorolom másrészt a trauma konvencionális értelmezési kereteinek radikális újragondolását, azt a transzformatív, katarzis jellegű élményt, amely az emberfeletti dimenzióval való találkozás során jön létre, és a befogadó testében megjeleníti a transzcendenssel való találkozás nyomát, stigmáit.

Visky regényeinek, drámáinak, lírai és elméleti írásainak olvasása során fokozatosan rajzolódott ki számomra egy általa képviselt, koherens gondolatrendszer, amely nem kizárólag a heideggeri létfilozófia, valamint a teológiai, antropológiai és filozófiai diskurzusok keretében értelmezhető, hanem meghatározza az életmű egészére jellemző bibliai textustérbe való ágyazottság is. Nem véletlen, hogy *Nevezd csak szeretetnek* című verseskötetének hátoldalán a következő mondat olvasható: „Egyetlen könyvet ismerek behatóan, azaz mindennel együtt, ami és aki vagyok: a Bibliát.”² Ez az intertextuális háló egyrészt konkrét szöveg-szintű kapcsolatok révén (idézetek, parafrázisok, narratív sémák) érhető tetten, másrészt mélyebb hermeneutikai rétegekben is megnyilvánul. A bibliai textus nem csupán utalásrendszerként működik a kolozsvári alkotó írásaiban, hanem olyan hermeneutikai térként is, amelyben a sebzettség, test és transzcendencia fogalmai egymást feltételező módon rendeződnek el.

A Visky-életmű egésze traumafeldolgozási aktusként is olvasható. Művészetének mélyrétegeiben egy intenzív testi és egzisztenciális tapasztalat húzódik meg: a Duna-delta egyik lágerében töltött gyermekkor, amelyet édesanyjával és testvéreivel együtt fogságban élt át, alig kétéves korától kezdődően. Írásainak központi kérdése a szabadság és az azt lehetővé tevő isteni jelenlét (hiánya), amely paradox módon a teljes kiszolgáltatottság terében rajzolódik ki. A fogság mint fizikai vagy mentális állapot különféle változatokban jelenik meg verseiben, drámáiban, regényében és elméleti írásaiban egyaránt. A *Mire való a színház?* című kötetében Visky sajátos létállapotként írja le a fogság tapasztalatát: „[...] az a létállapot, amelyben a testünk nem ott van, ahol mi magunk vagyunk;

¹ Ld.: Prontvai Vera: *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban*. Vidnyánszky Attila és Visky András színházi világa, Budapest, KRE-L'Harmattan, 2023.

² Visky András: *Nevezd csak szeretetnek*, Pécs, Jelenkor, 2017.

folyamatos, de legalábbis tartós kizökkentségben élünk önmagunkhoz mérten, identitásunk centruma pedig, a szabadság, szélsőségesen fikcionalizálódik, és a szűk térbe szorított test apró rítusaira redukálódik”.³ A Ceașescu-diktatúra tapasztalataiból kiindulva Visky létrehozza az ún. *barakkdramaturgia* fogalmát és formáját, amelyben az alkotók és nézők tudatosan vállalják a színház terébe történő bezárkózást, elzárkózást, abban a reményben, hogy egy közös szabadulástörténet részeseivé válhatnak. Ezt a szabadulást mindig egy kívülről jövő beavatkozás indukálja, amely hatására a fogvatartott elnyerheti a külső vagy belső szabadságot, vagyis az önazonosságot. Meglátása szerint a fogság arra kényszeríti az embert, hogy alapkérdéseket tegyen fel önmaga számára:

Tulajdonképpen mit is vettek el tőlem? Meg kell tanulni válaszolni ezt a kérdést. S ha az a végső válaszod, hogy azért, hogy mindenedet elkobozták, mindentől megfosztottak, akkor teljes mértékben a hatalmi játszmák tárgyává váltál. De ha arra a válaszra jutsz, hogy van, amit nem tudnak elvenni tőled, és az összehasonlíthatatlanul több annál, mint amit elvettek, akkor visszanyerheted a világban való létezésed örömét.⁴

A válasz minősége (vagyis hogy a megfosztás valóban teljes kiszolgáltatottsághoz vezet-e, vagy éppen ahhoz a felismeréshez, hogy „van, amit nem tudnak elvenni tőled”) határozza meg az egyén (belső) szabadságának fokát.

Visky életművében végigvonul egy Kertész Imre művei által formálódott meggyőződés, amely szerint a fogság univerzális emberi alaphelyzet.⁵ Ez a létállapot szoros párhuzamba állítható a Samuel Beckett által megírt világvégképpel és várakozással teli állapotokkal. Az író drámaíró teljes mértékben lecsupaszított irodalmi nyelve Visky értelmezésében (Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című művéhez hasonlóan⁶) olyan meddő élethelyzeteket tár elénk, amelyeket csak egy Istentől jövő beavatkozasesemény szakíthat meg. A *Godot-ra várva* című drámában például a szereplők egy végtelenített, mozdulatlan helyzetbe kerülnek, szabadulásuk kizárólag egy kívülről érkező, az emberi határokat meghaladó beavatkozás révén válik csak lehetségessé. Vladimir, Estragon, Lucky és Pozzo meddő, Isten-hiányos helyzetükből önerőből nem, csak Godot érkezésével tudnának kitörni, ahogy Kertész *Kaddis*ában is a haláltábornok túlélő férfi is

³ Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2020, 66.

⁴ *Mint aki látja a hangot. Visky Andrásról beszélget Sipos Márta*, Budapest, Harmat, 2009, 117.

⁵ Visky András: Átugrani egy szakadékot és a túloldalról beszélni: Samuel Beckett és Kertész Imre misztikus fordulata, *Jelenkor*, 58. évf., 2015/9, 952–963.

⁶ Visky András: Ki beszél? A *Kaddis a meg nem született gyermekért* mint dramatikus forma, in uő: *A különbözőség vidékén*, Budapest, Vigilia, 2007, 66–90.

egy külső beavatkozás (a tanító megosztja vele az ételét) hatására tud eljutni a „nem” kimondásától az „ámen” kimondásáig. Visky megfogalmazásával élve:

A meddőség világállapotával nem a termékenység (szülés) állítható szembe – hiszen „Auschwitzban is születtek gyerekek” –, hanem az isteni beavatkozásra rákényszerítő meddőség... A meddőség tehát nem akadály, hanem kifejezetten feltétele az idő újra való beindításának, a „kezdethez” való szabad, „vallási feladatként” felfogott visszahátrálásának, az Auschwitz után beállt Semmi eltörlésének.⁷

Az egyén mentális vagy fizikai fogsága olyan meddő léthelyzet, amely egyetlen megoldása csak a szabadító (Mégváltó) érkezése lehet. A kolozsvári író művészetfelfogásában tehát a barakk nem csupán a diktatúra öröksége, hanem a kortárs létezés metaforája is abban az értelemben, hogy a fogsághelyzetekben Isten eltűnése vagy meg nem mutatkozása érzékelhető.

A nyelv azonban nem bizonyul adekvát eszköznek sem a traumatizált élethelyzetek, sem a szabaduláselmény közvetítésére vagy teljességének megragadására. A tapasztalat nyelvi artikulációját lehetővé tevő szóképzlet fokozatosan devalválódik; a nyelvi jelek eltávolodnak eredeti jelentésüktől, mivel a poszttraumatikus tudatállapot, illetve az Istennel való találkozás következtében a szavak referencialitása radikálisan módosul. A trauma vagy az epifánia utólagos nyelvi reprezentációja torzításon megy keresztül. Ez a nyelvi ellehetetlenülés Visky irodalmi műveiben a hagyományos narratív struktúrák széttöredezésében, repetitív és fragmentált beszédformákban, valamint a hosszan hömpölygő, viszszatérő monológokban ölt formát. Az általa *autista dramaturgiaként* említett drámaszövegek sajátosságai között szerepel „a kultúra sokféle kudarcaiba való bezártság, a gondolkodás és viselkedés szervetlen, egymásból nem következő egybekapcsolódásai, a nyelv mint szövegfragmentumok alkotta textúra vagy mozaikkép, csillapíthatatlan beszédtorlódás”.⁸ A Visky-szövegek jellemzője továbbá, hogy bibliai textustérbe való ágyazottságuk visszhangokkal, különböző szólamokkal teli szövegtereket hoznak létre, amelyek sokszor a lelkigyakorlat vagy az imádság liturgikus szituációját idézik meg nemcsak az általa írt irodalmi művekben, hanem esszéiben és tanulmányaiban is. (Nem véletlen, hogy Visky írásaiban visszatérő referencia Szent Ágoston *Confessionese*.⁹) Szövegeinek zeneisége, liturgikus előadásmódja, valamint az emocionálisan túltelített beszédalakzatok alkalmazása (hosszas csöndek, ismétlések, variatív újramondások,

⁷ Uo., 90.

⁸ Visky: *Mire való a színház?*, 80.

⁹ Lásd a *Júlia* című dráma mint soliloquium. Visky: *Júlia. Párbeszéd a szerelemről*, Budapest, Fekete Sas – Magyar Rádió Rt., 2003.

elhallgatás, töredékesség, sóhajszerű beszédfordulatok) a szerző életművében következetesen jelen vannak.

Visky művészi és teoretikus gondolkodására hatott Szent Ágoston teológiai-antropológiai szemlélete, Martin Heidegger lételmélete, Samuel Beckett egzisztencializmusa és Martin Buber filozófiája mellett Pilinszky János *evangéliumi esztétikája*. Ez utóbbi programja azon a felismerésen alapul, hogy a művészet nem kerülheti meg a történelemben megtapasztalt szenvedést és bűnt, nem lehet többé úgy beszélni a világról, mintha Auschwitz, a Gulág vagy bármely más kollektív trauma nem történt volna meg. Pilinszky az egyén szenvedését egyetemessé tágitja, és a krisztusi szenvedéstörténettel állítja párhuzamba, abban a reményben, hogy a műalkotás (performativitásán keresztül) képes újraírni Isten és ember kapcsolatát. Hankovszky Tamás ezt a folyamatot a következőképp fogalmazza meg: „Ahogyan a krisztusi megváltás is mindenkire egyformán kiterjed időben előre és visszafelé, ugyanúgy a műalkotástól különböző világ művészet általi inkarnálása sem ismer időbeli és térbeli korlátokat: bármit megajándékozhat eredeti teljességével.”¹⁰

Visky (Pilinszky örököseként) sokszor utal pl. a színház és a szentmise közti párhuzamra. *A különbözőség vidékén* című tanulmánykötetében a színház és a templom közötti látásmódok kölcsönhatását elemzi, azt ti., hogy „hogyan látszik a színház a templomból és a templom a színházból”.¹¹ Szintén Pilinszkyhez hasonlóan úgy tekint az irodalomra, mint Evangéliumra, „amennyiben az igazság-beszéd eseménye történik meg benne. Az, hogy az igazság kimondja magát, jó hír persze, még ha nehezen elviselhető is.”¹² Vagyis az igazság kimondása az üdvösségtörténet performatív pillanataként értelmeződik számára. Mártonffy Marcell értelmezésében a Pilinszky által képviselt *evangéliumi esztétikára* jellemző krisztusi események felidézése cselekvéssel és újrateremtéssel, vagyis performativitással jár, amely a műalkotáson keresztül felszámolja az időbeli elválasztottságot a már megtörtént eseménytől.¹³ Pilinszky Viskyre gyakorolt hatását a *Végre beszél*¹⁴ című tanulmány is erősíti, amely ugyanazt a címet viseli, amelyet a katolikus költő egyik, születendő kötetének szánt. Szintén Pilinszky-allúzió Visky *Visszaszületés* című drámájában egy kaddis-imát mondó férfialak,

¹⁰ Hankovszky Tamás: A „hit közegében” fogant esztétika, *Tiszatáj*, 65. évf., 2011/12, 93.

¹¹ Visky: *A különbözőség vidékén*, 21.

¹² Jánossy Lajos – Nagy Gabriella: Visky András: A lélekbe vetett hit tartja bennem a lelket, *Lite-ra*, 2020. december 27. <https://litera.hu/magazin/interju/visky-andras-a-lelekbe-vetett-hit-tartja-bennem-a-lelket.html> (Letöltés: 2021. november 2.)

¹³ Mártonffy Marcell: *Biblikus hagyomány és történelmi tapasztalat Pilinszky esszéiben*, Budapest, Gondolat, 2019, 132.

¹⁴ Visky: *Mire való a színház?*, 45–51.

akinek mindkét lába be van gipszelve.¹⁵ A Sipos Márti által szerkesztett beszélgetéskötet – *Beszélgetések Visky Andrással*¹⁶ – szerkezeti, hangulati, gondolati rokonságot mutat Pilinszky *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című művével,¹⁷ amelyet a Kossuth-díjas író egyébként drámaként értelmez egyik Szent Ágoston traktátusa mintája alapján megírt dialógusában.¹⁸

Visky színházelméleti írásai alapján egy sajátos rendszer körvonalazódik, amely alapját a *transzformáció köre* képezi.¹⁹ Az elméleti konstrukció alapja egy olyan jelentésképződés, amelyben a forma a jelentés és (a Pilinszky által is hiányolt isteni²⁰) jelenlét médiumává válik. Értelmezésemben a forma nem kizárólag a műalkotás szerkezetére vonatkozik, hanem a jelenlévők testére is, amely szintén a jelentésképződés aktív helyszínévé válhat.²¹ Ebben a megközelítésben a test nem pusztán passzív befogadó, hanem az a tér, ahol kétféle trauma hatása konvergál. Egyrészt az ember és Isten közötti találkozás tapasztalata, másrészt a befogadó saját traumatizáltsága, amely a műalkotás hatása során ismét artikulálódik. Ez utóbbi sebzettséget azonban felülírja az Istennel való találkozás eksztatikussága: az Isten általi megérintettség a testen is lenyomatot hagy, a test stigmák hordozójává válik, amelyek a szent jelenléttel való konfrontáció nyomait jelzik. Molnár Illés jól felismeri a Pilinszky–Visky életmű párhuzamát, amikor így ír: „a hit tapasztalata maga is egy egzisztenciális sebzettség-tapasztalat, bizonyos szempontból maga is trauma. A hit titkának traumája pedig bír akkora erővel, amely védettséget ad minden más traumával szemben: nem teszi semmissé azokat, de nyelvet, a törést színre vivő »mégis-nyelvet« ad az elmondásukra, ez pedig a gyógyulás és a túlélés előfeltétele.”²² A műalkotás eseménnyé válásának legintenzívebb tere maga az emberi test, amely teret engedhet a transzcendens belépésének, az idő

¹⁵ Utalás Pilinszky *Mire megjössz* című versének „kosáremberére”. *Pilinszky János összes versei*, Budapest, Magvető, 2015, 41.

¹⁶ *Mint aki látja a hangot*.

¹⁷ Pilinszky János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*, Budapest, Magvető, 2020. <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky01035/pilinszky01041/pilinszky01041.html> (Letöltés: 2021. november 12.)

¹⁸ Visky András: „Egyetlen tanulmánykötet”, in Sepsi Enikő – Maczák Ibolya (szerk.): *Pilinszky János színházi és filmes víziója ma*, Budapest, KRE–L’Harmattan, 2022, 27–58.

¹⁹ 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.)

²⁰ Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999, 621.

²¹ Prontvai: *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban*, 33–37.

²² Molnár Illés: Trauma, törvény, titok. Szubverzív hit Richard Wurmbrand és Visky András írásaiban, *Vigília*, 84. évf., 2019/7, 515. https://epa.oszk.hu/02900/02970/00947/pdf/EPA02970_vigilia_2019_07_498-526.pdf#page=12 (Letöltés: 2025. május 31.)

linearitását megszakító, beáramló jelenlétnek, és a szubjektum lassan áttűnik egy másik, őt meghaladó Szubjektum teljességébe.

A *transzformáció körén* belül a műalkotás formanyelve megidéz egy *alapító eseményt*, amelynek ereje az esemény megisméltetésében és az átváltoztatásban rejlik. Ahogy a szentmisében zajló performatív aktus ereje az utolsó vacsora eseményeinek felidézésével kezdődik („Vegyétek, egyétek, ez az én testem... Igyatok ebből mindnyájan, mert ez az én vérem...”²³), úgy teszi lehetővé a műalkotás is a transzcendens élmények megtapasztalását. A Pilinszky-féle és a Visky által irányadónak tekintett *evangéliumi esztétika* keretein belül a műalkotás által felidézett alapító tett – Krisztus halála és feltámadása – nem egy történelmi múltban lezárt esemény marad, hanem jelenvalóvá válik, újra és újra beíródva a közösségi és egyéni tapasztalatba. A műalkotás ezzel átmenetet biztosít a kierkegaard-i értelemben vett *esztétikai stádium* – ahol a szépség, a forma és a szubjektív élvezet dominál – és az *etikai stádium* között, ahol az egyén felelősséget vállal nemcsak önmagáért, hanem másokért is, majd végül átlép a *vallás stádiumába*.²⁴ Ez a stádiumváltás azonos lehet azzal a jótékony sikerrel, amelynek Visky a *Mire való a színház?* című kötetben önálló fejezetet szentel.²⁵ A kötetzáró traktátusban elhangzó példa a római parodista színrelépésről 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 keresztiséget. 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?”²⁶

Visky elgondolása szerint a műalkotás olyan esztétikai nyomot hagyhat a befogadóban, amelyen keresztül a (látszólag) jelen nem levő (transzcendens) jelölt érzékelhetővé, sőt, bizonyos értelemben előhívhatóvá válik. Mivel Visky szövegvilágát átszövik a bibliai utalások, olyan, tulajdonképpen egyetlen, fragmentáltságban is egységet képező szöveget ír (legyen szó akár líráról, drámáról, regényről vagy tanulmánykötetről), amely egy befejezhetetlen, mindig tovább- és újraíródó textussá áll össze, és amelyben a szerző hangját folyamatosan elfedi a Másikra való utalás. Ebben az evangéliumi értelmezési keretben

²³ Visky: *A különbözőség vidékén*, 7.

²⁴ Søren Kierkegaard: *Félelem és reszketés*, ford. Rácz Péter, Budapest, Európa, 1986. V.ö.: Prontvai Vera: Átlépés a halálón, *Theatron*, 2022/2, 14–25.

²⁵ Visky: *Mire való a színház?*, 239–244.

²⁶ Uo., 242.

nevezi Visky (Radnóti Miklós műveire és a La Carniceria Teatro spanyol társulat előadására utalva) bűnjelnek a műalkotást.

Az *Accidens (matar para comer)* [*Baleset (ölni és enni)*] című, mindössze 25 percet tartó esemény egy az előadás elején még élő homár elkészítését és elfogyasztását viszi a néző elé. A gyönyörűen megterített asztal, a sejtelmesen csillogó, válogatott borok díszletei között az ünnepi vacsorára készülő színész, Juan Lorient apró, érzékeny mikrofont helyez a homár szíve fölé, és így mindannyian kierősítve halljuk az elhaló szívdobogást, bizony „dobban, dermed a szív bent”.²⁷

Vagyis a műalkotás nem csupán esztétikai tárgygyá válik, hanem annak az evidenciának a jeleként értelmeződik, hogy a befogadó nem kívülálló megfigyelője, hanem tevőleges résztvevője, tettetársa az eseménynek. Ahogy Erika Fischer-Lichte is rámutatott a performanszok elemzése során, az esztétikai és etikai határvonalak elmosódnak, a néző nem csupán tanúja, hanem részese is annak az eseménynek, amelyre a mű reflektál: az előadás nem más, mint „a különböző szubjektumok (művészek és hallgatók, illetve nézők) által létrehozott, végrehajtott és befejezett akció”.²⁸ A görög tragédia, különösen annak arisztotelészi megközelítése, ugyanezt a mechanizmust aktiválja – gondoljunk csak a *Médeia* vagy az *Oidipusz király* példáira –, ahol a közönség nem pusztán együttérez a hőssel, hanem saját erkölcsi felelősségét ismerheti fel a színpadon megjelenített tett tükrében. Rádöbbenhet arra, hogy Oidipusz bűne tulajdonképpen az övé is. A befogadó pedig nem maradhat kívülálló, erre utal Visky *Mire való a színház?* című kötetében a Szent Ágoston vallomásaiból vett történet Alypiusról, aki bár elment barátaival az amphiteátrumba, abban bízott, hogy csak a testével lesz jelen a véres látványosságon, végül azonban ő maga is megrészegült a kiontott vér látványától. „MESTER: Gyilkossá vált-e Alypius abban a pillanatban? TANÍTVÁNY: Jogi értelemben semmiképpen sem, de a pusztá nézés és a vérszomjas indulat, ami rajta is elhatalmasodott, gyilkossá tették őt is.”²⁹

Visky értelmezésében a műalkotás képes a befogadót rávezetni saját törékenységének és morális határhelyzeteinek felismerésére. A bűn nem elszigetelt, egyéni tettként jelenik meg, hanem közösségi tapasztalatként, olyan eseményként, amely a kollektív felelősség kérdéskörét is felveti. A tragikus történet arra készíti a nézőt, hogy saját bűnrészességgel szembesüljön, feloldozását pedig a közösséghez való tartozásban keresse. Pilinszkynek Dosztojevszkij *Bűn és*

²⁷ Visky Andárs: *Megváltozhat-e egy ember*, Kolozsvár, Kompress–Korunk, 2009, 259–260.

²⁸ Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009, 25.

²⁹ Visky: *Mire való a színház?*, 225.

bűnhődéséről írt sorai is e belső felismerés drámaiságát sűrítik egyetlen mondatba: „Raszkolnyikov te vagy, és én vagyok, annak ellenére, hogy se te, se én nem öltünk embert.” Visky megfogalmazásával élve pl. egy színházi esemény olyan közösségi tapasztalatként értelmezhető, „amelyben mindannyian, nézők és színészek, hasonló intenzitással veszünk részt, mint egy húsvéti szertartáson – és ugyanúgy, mint ott, végül szembejön velünk az, akit megöltünk”.³⁰ A bűnrészesség és az egyéni felelősség felismerése elsősorban személyes élményként jelenik meg: feltétele, hogy a befogadó megtalálja saját helyét a műalkotás által felidézett történetben. Visky hangsúlyozza, hogy még a Krisztus-eseményről sem beszélhetünk távolságtartó módon, bár több mint kétezer éve történt: „a feltámadásnak, illetve a feltámadásban való részesülésnek az a feltétele, hogy Jézus keresztre kerülése személyes történetté váljon a számomra”.³¹ Vagyis a feltámadásban való részesülés előfeltétele épp az, hogy Jézus kereszthalála személyes történetté váljon a befogadó számára. (Ezt a gondolatmenetet fejti ki mélyebben Samuel Beckett és Kertész Imre munkásságának vizsgálatán keresztül, egészen odáig jutva, hogy ha teológiailag értelme van annak a kijelentésnek, miszerint „Krisztus gyilkosa vagyok”, ugyanúgy van értelme annak a mondatnak is, hogy „magammal és magamban hordom a holokaustt terhét és bűnét”.³²) A műalkotás tehát a személyes és mélyen közösségi viszony terében hat, ahol az egyéni történet elválaszthatatlan a kollektív emlékezettől és felelősségtől.

Visky több tanulmányában említi János evangéliumának híres jelenetét, amelyben a tanítvány sírhoz érését a futás előzi meg. Ezután nemcsak szemtanúja lesz annak, hogy a sír üres, hanem résztvevője is annak a performatív térnek, amelyben a halál és a feltámadás aktusa megtörtént.³³ *A különbözőség vidékén* című kötetben így erről:

Az evangéliumi futás: futni az üres sírhoz, eljutni addig, behajolni és meggyőződni (vagy megvilágosodni, ha úgy tetszik). Mi felől, mégis? Hát hogy „nincsen ott”, a sír üres, legfeljebb a temetésre emlékeztető (Veronika-) vásznak néznek vissza ránk... Lehet-e erre az „ürességre”, erre az „eltűnésre” jó hírt alapozni? A kérdést minden bizonnyal nem megválaszolni kell. Elfutni és behajolni: pusztán ennyi a feladat.³⁴

Érdekes, hogy a Visky által (is) képviselt ún. *poétikus színház* tanulmányozása során találtam rá Carrie L. Asman *Theater and Agon / Agon and Theater* című

³⁰ Pilinszky: *Publicisztikai írások*, 651.

³¹ *Mint aki látja a hangot*, 102–104.

³² Uo., 107.

³³ Visky: *A különbözőség vidékén*, 11.

³⁴ Uo., 103–104.

tanulmányára, amelyben az *agonális futás* fogalma jelenik meg mint a színházi áldozathozatal szimbolikus reprezentációja. Az *agonális futás* – a szó klasszikus görög értelmében vett versengés, küzdelem – itt nemcsak fizikai, hanem meta-fizikai mozgás is, amely az áldozat sorsát, megítéltetését, sőt megváltását implicálja. A futás eszerint a színházban is egy olyan ítéleti térbe vezet, ahol a menekülés nem a cselekvés elkerülése, hanem a megváltás aktív lehetősége is egyben.³⁵ Amennyiben a performativitás lehetőségét elvonatkoztatjuk a színház intézményes kereteitől, és kiterjesztjük a műalkotások egészére, úgy a műalkotások képesek lehetnek felfüggeszteni az egyéni sors alakulásának determinisztikus irányát. A műalkotás kairotikus időt hozhat létre: olyan megszokottságot, amelyben a menekülésben lévő, agonális mozgásban tartott alany kiléphet meddő, traumatizált helyzetéből.

Az agonális futás (legyen az a szeretett tanítvány vagy Oidipusz vaksághoz elvezető útja) mint performatív tett nem csupán fizikai értelemben vett haladás, hanem mélyen egzisztenciális küzdelem, amely az ítélettel, az önmagunkkal való szembesülés aktusával zárul. A katarzis (legyen az a klasszikus tragédia végén átélhető megtisztulás vagy a feltámadott Krisztussal való találkozás tapasztalata) nem megy végbe a kiontott vér megtapasztalása nélkül. A műalkotás Krisztus sebeit idézi meg, és lehetővé teszi a befogadó számára, hogy – Tamás apostol gesztusát ismételve – behelyezze magát ezekbe a sebekbe, eldöntheti, milyen mértékben kíván részt venni a krisztusi eseményekben, dialógust kezdeményezhet saját történetével, traumáival és megváltottságának, szabadulásának lehetőségével.

A *sebzettség esztétikájában* tehát nemcsak a nyelv krízise, vagy a traumát, esetleg Isten-tapasztalatot megélt ember teste jelenik meg stigmaként, hanem maga a műalkotás is. A műalkotás így nem csupán a szenvedés lenyomata, hanem annak eleven helye, ahol a seb nem elkerülendő, hanem keresendő tapasztalattá válik. „Nyújtsd ide az ujjadat és nézd kezemet! Nyújtsd ki a kezedet és tedd oldalamba!” (Jn 20,2) Ahogyan Tamás apostol csak akkor jutott bizonyosságra a feltámadás felől, amikor ujját a megsebzett testbe nyújtotta, úgy a befogadó is csak akkor válik részévé a krisztusi eseményeknek, ha nem kívülről szemléli a sebet, hanem belenyúl, önmagát is kitéve annak a lehetőségnek, hogy a hit sokszor a seb érintésén, a fájdalom és a valóság közvetlen megtapasztalásán keresztül válik valóságossá.

³⁵ V.ö.: Prontvai Vera: Az agón poétikája. Ítélethozatal, szenvedés, versengés és sorskérdések a költői színházban, *Uránia*, 2024/4, 77-90.

IRODALOMJEGYZÉK

- FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009.
- HANKOVSKY Tamás: A „hit közegében” fogant esztétika, *Tiszatáj*, 65. évf., 2011/12, 89–105.
- 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>
- KIRKEGAARD, Søren: *Félelem és reszketés*, ford. Rácz Péter, Budapest, Európa, 1986.
- MÁRTONFFY Marcell: *Biblikus hagyomány és történelmi tapasztalat Pilinszky esszéiben*, Budapest, Gondolat, 2019.
- Mint aki látja a hangot. Visky Andrásról beszélget Sipos Márta*, Budapest, Harmat, 2009.
- MOLNÁR Illés: Trauma, törvény, titok. Szubverzív hit Richard Wurmbrand és Visky András írásaiban, *Vigília*, 84. évf., 2019/7, 509–525. https://epa.oszk.hu/02900/02970/00947/pdf/EPA02970_vigilia_2019_07_498-526.pdf#page=12
- Pilinszky János összes versei*, Budapest, Magvető, 2015.
- PILINSZKY János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*, Budapest, Magvető, 2020. <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky01035/pilinszky01041/pilinszky01041.html>
- PILINSZKY János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999.
- PRONTVAI Vera: Átlépés a halálán, *Theatron*, 2022/2, 14–25.
- PRONTVAI Vera: Az agón poétikája. Ítélethozatal, szenvedés, versengés és sorskérdések a költői színházban, *Uránia*, 2024/4, 77–90.
- PRONTVAI Vera: *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban. Vidnyánszky Attila és Visky András színházi világa*, Budapest, KRE–L’Harmattan, 2023.
- VISKY András: *Júlia. Párbeszéd a szerelemről*, Budapest, Fekete Sas – Magyar Rádió Rt., 2003.
- VISKY András: *A különbözőség vidékén*, Budapest, Vigília, 2007, 66–90.
- VISKY András: Ki beszél? A Kaddis a meg nem született gyermekért mint dramatikus forma, in VISKY András: *Megváltozhat-e egy ember*, Kolozsvár, Kompress–Korunk, 2009.
- 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: *Mi a dramaturg? A névtelenségben rejlő alkotói szabadság*, székfoglaló, Budapest, Széchenyi Irodalmi És Művészeti Akadémia, 2016. március 3. https://mta.hu/data/dokumentumok/szima/szekfoglalok/Visky_Andras_Mi_a_dramaturg.pdf
- VISKY András: *Nevezd csak szeretetnek*, Pécs, Jelenkor, 2017.
- VISKY András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, Budapest, KRE–L’Harmattan, 2020.
- VISKY András: „Egyetlen tanulmánykötet”, in Sepsi Enikő – Maczák Ibolya (szerk.): *Pilinszky János színházi és filmes víziója ma*, Budapest, KRE–L’Harmattan, 2022, 27–58.