

# Visky-fragmentumok

VISKY ANDRÁS: *MIRE VALÓ A SZÍNHÁZ? ÚTBAN A THEATRUM THEOLOGICUM FELÉ*

Visky András drámaíró, dramaturgot, színházi gondolkodót visszatérően súlyos kérdések foglalkoztatják kiemelten a színház kapcsán. Ezek közé sorolhatjuk a találkozás, a szabadság, a szakralitás problematikáját, amely természetesen az adott művészeti ágon kívül is lekötik a kolozsvári szerző figyelmét, ugyanakkor ő jó érzékkel a színházban találja meg sűrítetten a jelenségeket. Visky több kötetében jellemezte már a fentiekhez való viszonyulását, így a *Megváltozhat-e egy emberben* is. Úgy tűnik azonban, hogy a nyomdából legutóbb kikerült elméleti munkájában, a *Mire való a színház?*-ban mintha kissé paradoxnak tűnő módon a gyökerekhez visszatérve kísérelne meg újítani. Ez a szemlélet nem idegen a szerzőtől, bár nagy kockázatot hordoz vele, hiszen a megújulás folyamatosságát sejtetve vállalja elmélete be-nem-fejezettségét, fragmentumszerűségét, amelynek pozitív jegyeit nem lehet eléggé aláhúzni.

Viskynek éppen az előbbieket miatt lehet központi fogalma a megszületés/viszasszületés kettőse, magában foglalva a frissülés értelmét. A teátrum kontextusában a szöveg testté levése, megtestesülése ebben a vonatkozásban fogható fel: „[É]s ne a szöveget kövessék – ami majd magától meg- illetve visszasszületik bennük és közénk, ha, persze, szerencsénk van –, hanem a szituációban mélyülünk el, azaz saját életünk megértésében a szerep közvetítő teste révén” [162.]. Az individuum állandó alakulóban levése, Gilles Deleuze-i szóhasználattal *leendése* (le devenir) szükséges a folyamathoz. Az egyén a művészeti ághoz közeledésével, azaz az előadás megnézésének (látásának) paktumába lépéssel – és a játszó pozíció felvételével még inkább – a leendést fokozottan veszi magára. A színház ünnep-attribútuma hangsúlyos: mindannyian az ünnep átmenetiségének rítusában vagyunk; leváltunk a megelőző státusunkról, de még nem értünk az új állapotunkhoz. („A katarzis, alapértelmezését tekintve, nem pusztán a felnőttekre és legkevésbé valamiféle elite vonatkozó esemény: a maszületettek, visszasszületettek és újjászületettek tudása. Nem a szó megszüntetésének az eseménye, hanem valóságossá válásának bizonyossága.”, 163.) Ehhez viszont a jelenben szükséges lennünk.

A jelen idő nem választható el a színháztól, lévén, hogy lényegi eleme pontosan pillanatnyiségében, a megcselekedett szövegben, szóban rejlik („a jelen idő beáradását jelöli meg a múlt és a jövő közötti résben, amely, nézetünk szerint, a színházi szerződésnek is a centrumában áll”, 25.). Nem tekinthető véletlennek, hogy Visky teológiai diskurzusra alapozó beszédmódjával ismételten kitér a tett terminusára. A tett, a cselekedet, a létrejövés, azaz a születés csak és kizárólag a jelenben mehet végbe. Lényegtelen tehát, hogy „maszületésről”, „visszasszületésről” vagy „újjászületésről” esik szó.

Mind a három „születés” tudja a Visky által olyannyira kedvelt kizökkentséget képviselni. A szóhasználatról nagy nehézség volna elvonatkoztatni. William Shakespeare *Hamlet*jének Arany János-féle, máig kultikus fordításában szerepel a kifejezés. Kappanyos András számos átültetést elemezve ezt a megnevezést találta a lehető legtalálóbbrak az időn kívüliség szempontjából [Kappanyos András: *A kizökkentség*

története). Visky az újjászületés/visszaszületés átmenetiségében valami hasonló lényegre tapint, tekintve, hogy két állapot között találja magát az individuum, a leendésben van. A kizökkentséget viszont a tér kapcsán szintén érdemes szemlélni, mint ahogy a szerző is tette Thomas Ostermeier, berlini rendező elgondolásaira alapozva. A térkezelésben megtapasztalható kizökkentségnek színházművészeti és társadalmi okai lehetnek: „ő maga [ti. az egyén – K. F.] nem ott van, ahol a teste” [99.]. A szabadságmegvonás mellett – mely a Samuel Beckettre támaszkodó, Visky kidolgozta barakkdramaturgia egyik fázisa – az idő jegyeinek térbe transzponálása sem felejtendő el. [Ezt a Bocsárdi László rendezte, Tamási Áron *Énekes madár*-színjátékát felhasználó, *A csoda* című sepsiszentgyörgyi előadás remekül mutatja be.] A művészetek mindegyike törekszik arra, hogy a térbeli kizökkentség megteremtődjék. A színház ezt még intenzívebben igyekszik elérni: a kolozsvári társulattal rendszeresen együtt dolgozó Mihai Măniuțiu rendező elméletének meghatározó eleme a színész és a néző egymáshoz kapcsolódása, hiszen a két fél felismeri önnön lehetséges aktualizációját a szerep felvételének köszönhetően. Ennek az oda-visszahatásnak a térbeli [és valamelyest időbeli] említett sajátosság a feltétele.

Visky kereséseinek, csakúgy, mint a rendkívül revelatív mănuițiu rendszernek a kizökkentség és a vele összefüggő találkozás lehet az egyik kulcspontja. Az előadás megtekintése nem hagyhatja érintetlenül a nézőt. Akár befogadja és vegyíti a sajátjával az individuum a tőle eltérő Másik attribútumait, akár nem, a Másik eltéréseinek felismerése megtörténik a színházban [„A színház a Másik különbözőségének a felismerése és a tőlem különböző Másik életben hagyásának az eseménye”, 75.]. Az egyén elutasítja vagy nem a feltárt jegyeket, a találkozás létrejött. Ez esemény után már nem folytatódhat ugyanúgy, mint addig az életút: az elutasításban és a befogadásban nyoma van a változásnak. A kizökkentség a találkozás pillanatában valósul meg.

Úgy tűnik, hogy a kolozsvári szerző ezt a momentumot kísérli meg felfedezni, nem egy művészeti ágban. Az irodalomban mintha a színházhoz való közelség okán találná meg viszonylag hamar, s nem esetlegesen Beckett, Anton Pavlovics Csehov és Kertész Imre írásaiban: „az irodalmi műalkotás az olvasót a mű színháziasítására, a színházi olvasási módra, más szóval megcselekvésére és beteljesítésére hívja meg, olyan tette tehát, amely túlmutat a művön, az olvasói megértés verbális-mentális tere közvetlenül érintkezik az olvasó mindennapi életének a terével” [32.]. A kötet a szobrászat esetében a találkozást a befogadó tényleges kimozdulásával, „kizökkénésével” tudja aláhúzni: „[a] műalkotás legkevésbé sem tárgy, hanem bizony önmagát megsokszorozó találkozáseseemény [...] A látásra szólít fel, mert a maga egészében nem látható, és a mozgásra, mert ő maga mozdulatlan” [233.]. Jó esetben a művészeti produktum tartósan kizökkent minket, az átmenetiség élményében részesít, azaz újjászületünk/visszaszületünk. A nyitottság állapotába kerülünk a találkozásnak hála.

Tanuláshoz, bármiféle tudásszerzéshez hasonlóan van részünk. A szakralitástól ez nem áll távol, sőt a hozzá kötődő tanítványi létet ezért említi Visky: „[sz]ínházat csinálni, ha szerencsések vagyunk, nem egyéb, mint tanítvánnyá lenni. Visszatalálás ahhoz az eredendő nyitottsághoz, amikor a lélek megtöltekezik azzal a hiányzó résszel, aminek a létezéséről nem is tudott. Nem műveltségyszerzés vagy a hatalmi pozíciókat megerősítő tudásrablás ez, hanem az emberi mivolt gazdagodásának útja” [139.]. A tanítványi létből önnönmagunk kiegészítése, rész-létünk egyre az egé-

szebb felé törekvő, ám a soha nem kész állapot, a befejezetlenség kíváncsisága tölti el érdeklődéssel az író. Ennek az állapotnak a fenntartása és színházi interpretációi bírnak számára igazi érvénnyel.

Az a színház köti le Visky, amely önmaga elismeri „egésztelenségét”, más szóval átmenetiségét, valamihez kapcsolódó rész voltát („a világ kozmikus karakterére emlékeztető, ezt visszhangozó színházat a *theatrum theologicum* szóösszetétellel illetem”, 12.). E szemlélet talán egyik következménye, hogy a szerző sem törekszik egységes elméletet, jól kidolgozott rendszert tární elénk, hanem egymástól merőben eltérő alkotók munkáit vizsgálja a bennük feltűnő, néhol mitológiákra emlékeztető jegyek alapján. A kiemelt színházi alakok között olvashatunk többek között Georges Banu, Nagy József [francia környezetben Josef Nadjként szerepel], Mihai Măniuțiu, Thomas Ostermeier, Silviu Purcărete, Tompa Gábor, Urbán András, Robert Wilson meglátásairól, tevékenységeiről. Visky nem rémül meg ekképpen a rész-, a fragmentumszerűség attribútumának teóriába applikálásától sem, tekintettel arra, hogy hasonlóan cselekszik a drámaíró pozíciójában. Színházi, szépirodalmi írásaiban szintén az elmondhatatlanság, a történet egészében vett elmesélhetetlensége jelenik meg. Mind a híres *Júlia*, mind *A szökés* című emblematis dráma szerkesztéséből ez a tanulság vonható le.

Visky András a *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé* című könyvében hasonló kérdések foglalkoztatják, mint eddigi szövegeiben. A megújulás azonban az összpontosításban lelhető fel. A nyitottság, a kizökkentség, a találkozás kulcsfogalmai markánsan mutatkoznak meg. A rész-lét a befejezetlenség nyitottságával ellentétben üdvözítően megmaradt a koncepcióban. [*Károli Gáspár Református Egyetem — L'Harmattan Kiadó*]

KOVÁCS FLÓRA

# A foltok besatírozásának esetlegességéről

FERDINANDY GYÖRGY: *TAMBO*

Fiktív pihenőhely megvalósítására ad alkalmat Ferdinandy György *Tambo* című kötete, melynek címe a kecsua indián nyelvből származik, pihenőt és raktárt jelent. A különböző nyelvek és kultúrák közti átjárhatóságban létrehozott (szöveg)tér teremti meg az emlékezés, az újraolvasás, a kiegészítés és az írás folyamatára való reflexió alkalmát. Az emlékezés egy centrális szereplő életéből villant fel pillanatok a gyerekkortól a pandémia jelenéig. A *Tambo* egy olyan magyar író életének jeleneteibe mutat betekintést, aki emigránsként külföldre kényszerül, és különböző országokban tölti hétköznapjait, vissza-visszalátogatva szülőhazájába, Magyarországra. Családi titkok felderítésére, érzelmi viszonyok elmesélésére, írói és irodalmi dilemmák fejtegetésére vállalkozik a narrátor. Mindeközben folyamatosan átjárja a leírt eseményeket a hovatartozás és a megértés kérdésessége. A kötetkonstrukció a forgatókönyv, a