

VISKY ANDRÁS

# AZ ELTŰNT VALÓSÁG NYOMÁBAN



A színház a maga  
jelentős pillanataiban  
sohasem hitt az író  
romantikus, isteni  
szuverenitásában,  
és abban sem, hogy  
a darabok tökéletes  
alkotások volnának.

*A színház megmutatja, hogy a helyzet valóban  
kétségbeejtő, de ezen az eseményen belül egy  
Szubjektum érvényre jutathatja a maga ragyogó  
törvényét.*

ALAIN BADIOU

■ Csaknem három hónapja szorongás fog el, valahányszor arra gondolok, hogy a három színpadi írásomat közreadó könyvhöz előszót kell írnom.\* Darabjaimat ráadásul bőséges és az én szememben lenyűgöző gazdagságú kommentárok kísérik, nekem meg nem áll módomban sem új szempontokkal, sem az író műhelyében őrzött titkos ismeretekkel kiegészíteni őket, ilyenekkel ugyanis nem rendelkezem. A darab hamar kikerül a drámaíró kontrollja alól, ráadásul sokkal korábban, semmint gondolnánk: már akkor, amikor mintegy önmagát kezdi írni, szabadon áradva, mert a szerzői kontrollal szemben vívott szabadságharcát sikeresen megvívta.

Szorongásaimat ráadásul csak tetézte az a körülmény, hogy a nyár folyamán a *Julius Caesar* magyar nyelvű fordításait, szám szerint négyet vetettem össze, hogy Silviu Purcărete készülő előadásához készítsek el egy – az ő megfogalmazása szerint – „közvetlen, de poetikus, lehetőleg velünk kortárs” szövegváltozatot. Azahogy magát a lehetetlent kíséreljem meg. Magyarra fordítani Shakespeare-t a nyelvet szétfelezítő dramatikus robbanóanyagról való lemond-

Az esszé András Visky's *Barrack Dramaturgy: Memories of the Body* (ed. J. Komporaly. Bristol: Intellect, 2017. ISBN: 9781783207329) című könyv előszava. A könyv a márciusi London Book Fair hivatalos címe. A könyvben publikált változatban a mottó nem szerepel. (V. A.)

dást is jelenti egyszersmind, a jórészt hosszú, gyakran négy-öt-hat szótagos szavakból álló magyar nyelv folyamatos invencióra, jambikus lejtésű soronkénti *licentia poeticára* kényszeríti a fordítót, aki persze kiejthetetlen szavakat és mondhatatlan replikákat sorakoztat fel a papírra vetett versrokban. A vers kilép a drámából: megmenekül a poézis, de eltűnnek belőle a *dramatis personae*, nos igen, a drámai személyek: a valóságos emberek élete, a mozdulataik, a húsuk, gesztusaik, a tekintetünket kereső tekintetük, testük érzékelhető kipárolgásai. Mintha egy gönyörűen beszélő múmia állna előttünk, egy másik időből hozzánk szóló szemléltető tárgy, – a színház viszont nem múzeum, és még kevésbé mauzóleum, ha valamitől, akkor ettől áll a legtávolabb. Yorick koponyája nem beszél Yorick nyelvét – ismeri fel maga Shakespeare is –, Hamletnek kell belépnie Yorick eltűnt idejébe, hogy érzékelhetővé váljon az érzékelésünk hátárán túlra került világ. Holott milyen közvetlen egyszerűséggel hangzik még az én transzilván fülemnek is Shakespeare nyelve, amikor a szöveget hangosan olvasom vagy hallgatom!... „Nem Shakespeare-darabot akarunk előadni, hanem egy Shakespeare által elképzelt előadást” – mondja Purcárete az első próbán, ami persze nem színházban szocializálódott irodalmár számára bizonyára barbár kijelentésnek tetszik. Holott, meggyőződése, Shakespeare nyelve magyarul és, felteszem, sok más nyelven, az angolt leszámítva persze, nem a jambikus pentaméter volna, hanem a modern szabad vers, a maga szigorú nyelvi tartásával és a belső hullámzást fenntartó csupasz, dramatikus gondolatrítmusával.

Amikor színdarabról beszélünk, akkor, íme, színházról szólunk máris – nincs más módja a darab megértésének, csak mint színház. A „megértésünk” tehát a szöveg megcselekvése, azaz az írás belehelyezése egy non-verbális képződménybe, ami maga a néző ott-létekor megszülető, majd eltűnő előadás. Az írott szöveg egy korábban végbement, multimediális esemény dokumentuma, a darab tehát mindig nyitott és, bizony, befejezetlen. Arra vár, hogy belépünk a nyelvi hangzás végtelen lehetőségeket felkínáló terébe, és hogy ezt a térszerűséget mint valóságos, velünk történő eseményt érzékeljük és értelmezzük. A szöveg nyitottsága azt is jelenti, hogy a színpadra szánt írás valamilyen értelemben mindig tökléletlen, tökéletessége a nyitottságában rejlik, amiből az következik, hogy csak a hozzá való szabad alkotói viszony előtt nyílik meg. Nem pusztán arról van szó, hogy az író mentális színpadán végbement előadás hozza létre a darabot mint nyelvi képződményt, hanem sok minden egyéb megelőzi a szöveg létrejöttét, ami a színház életéhez tartozik: a színházi architektúra, színházi konvenciók (vagy: esztétikák), nézői szokások, színészi iskolák, kulturális tradíciók, a teljes színházi intézményrendszer szerkezete stb., stb. Egy színházi szöveg hűséges történeti előadása tehát teljességgel lehetetlen, ennek éppen a színész áll ellent, aki a mi kortársunk, és a néző, aki a színházban a maga kortársa kíván lenni, azaz a saját kultúrája, az őt mindegyre megszólító és letámadó ideológiák és politikai viszonyok, a világba-helyezetttsége alanya. A színház a „társadalmi képzelet laboratóriuma”, és nem „reménydrog” – hogy a Wolfgang Heisét idéző Heiner Müller éles szavait hívjam segítségül.

A színház a maga jelentős pillanataiban sohasem hitt az író romantikus, isteni szuverenitásában, és abban sem, hogy a darabok tökéletes alkotások volnának. Ehelyett viszont abban bízott, hogy egy darab újra és újra eljátszható, szám-talan formában inszenázható, megismételhető, létrehozható nyelvi képződmény – tehát hogy feladatként van és marad velünk a kor és benne önmagunk megértése folyamatában. Semmi sem kínosabb, de persze mulatságosabb is,

mint azokat a szerződéseket olvasni, amelyek, mintegy a drámaíró védve, a szöveg minden egyes betűjét kőbe vésik, és a színházi embereket a színésztől a scenográfuson át a rendezőig potenciális szöveggyilkosoknak tekintik. Mintha bizony kontrollálhatná a saját szövegét a drámaíró!... A drámaíró Beckett farkaszemet néz a rendező Beckettrel, de aztán enged a rendezőnek, aki finoman, de határozott mozdulatokkal átállítja a szöveget a színészre, a térre, a ritmusra és a nézőre. Az író Beckett felismeri, hogy a színpad egy egészen más médium, mint a könyv és a magányos olvasás. A fordító Beckett is fölülbírálja a francia kánonhoz ragaszkodó író Beckettet. Hány Beckett-kánon létezik voltaképpen? Legalább három: egy írói, egy fordítói és egy rendezői – és ezek még csak nem is egy nyelven kerültek ki Beckett keze alól. Beckett mindazonáltal kiváló dramaturgja Beckettnek, de nem az egyetlen lehetséges, és távolról sem az egyetlen érvényes.

Darabjaim a valóságon alapulnak, azt viszont nem tudják – sem a darabok, sem a szerzőjük –, hogy a valóság vajon igaz történeten alapul-e, és ezt a nem-tudást minden egyes sorukban fenntartják és visszhangoztatják. Valamennyi szövegem mondhatni a színházban született, de nem a „devising theatre” technikája segítségével. Helyesebb, ha azt mondom, színházból lettek, legfőképpen talán térből, hangzásból, nyelvből és nézésből, olykor tehát közelebb tűnnek lenni a zenei kifejezőmódhoz, mint a köznapri értelemben vett színházihoz. De hogy el ne felejtsem, színészből is lettek, bizony: megírásuk idején a szerepeket számomra jól ismert színészekre „osztottam ki”, minden figurámról tudom, kinek a hangján szólnak bennem, és kinek a testében jelennek meg előttem a képzelet fekete dobozának végtelen terében. Még anyám sem anyám hangján szólt, amikor a *Júliát* írtam, holott anyám fogság-történetéhez nyúl vissza a darab, és a *Pornó* sem feleségem hanglejtését idézi, holott az ő testi traumája áll a középpontjában.

Az írás és persze a színház a forma kérdése, a kompozícióé, következőképpen az írás folyamata a forma keresése és jó esetben megtalálása és nem a végtére is mindenki által ismert „igazságok” visszhangoztatása. Amikor anyám először látta a róla írt darabot, azt mondta nekem: „minden sora igaz és minden sora hazugság”. Megköszöntem neki a színházi lényegnek ezt a tömör és bizonytökéletes megragadását. Az író csak önmagáról írhat, és annyit tehet, amennyit a nyelv megenged neki. Júlia én vagyok; a darab fikció. Ámde a fikció is a valóság része, semmiképpen sem alacsonyabb rendű emberi tevékenység, mint a valóság köznapri és felelős művelése. Aki élt diktatúrában, tudja, hogy az erős valóságszituációk és valóságkontrollok mekkora fikciókon alapulnak. Az ember egyéni és kollektív tévedhetetlenségének a fikciója is egy közülük, még akkor is az, ha a nyugati kultúrában ezt a bálványképet a tökéletesnek hitt műalkotásban is készségezen imádjuk.

A színházi térben létrejövő mesterséges realitás a valóság iránti mélységes, olykor a személyiségünket is megrendítő, kettéhasító vagy szétziláló kételyünkből születik. Gloucester Richárdot mindenki véres kezű diktátornak látja, holott ő az egyetlen felnőtt szereplő a *III. Richárd*-ban, aki bizonyosan nem diktátor, miközben rajta kívül mindenki más az. Richard hirtelen az őt körülvevő valóságban nem hisz, arra nem talál magyarázatot ugyanis, hogy az ember időről időre miért érez leküzdhetetlen késztetést arra, hogy a maga szabadságát másra ruházza át, és mintegy saját döntéséből rabszolgává váljon, hogy aztán majd a felette uralkodó zsarnok az egyes ember minden bestialitását összegezze és véghezvigye. Súlyos kételyektől gyötörve Richárd a szemünk előtt dönti el, hogy „gazember lesz”, és létrehozza azt a – mindenestől fogva színházi – laboratóriumot,

amelyben a kor valódi arca és az emberé végre megmutatkozik. Egyszerre színész és rendező ő, aki maga is – egyébiránt a néző közvetlen és provokatív megszólítása brechti eszközeivel élve! – elcsodálkozik az ember iszonyatos méreteket öltő irgalmatlanságán és szeretetlenségén. Azon például, hogy Lady Anne számára semmi sem drágább és fontosabb, mint megmaradni a *Cosmopolitan* címszaván, mert az ő világában, ami persze a miénk is, akit nem néznek sokan, és akiről nem beszélnek úton-útfélen, az nem is létezik.

A drámaíró színházat ír, a színház meg a valóságon alapul, mi más, kérdésfeltevése viszont alapvetően mégis az, hogy min alapul a valóság, amin a színház nyugszik, és kicsoda benne az ember, aki a játéktérben az Én és a Nem-Én, vagy a Martin Buber-i Én-Te és Én-Az elképesztő komplexitású formáit hozza létre. A drámaíró számára az ismeretlen maga a realitás, e felé az ismeretlen felé indul el az írás, amely aztán átadja magát a színháznak, mert az mérhetetlenül többet tud a darabról, mint amit a szerzője a legsötétebb lázálmaiban is akár elgondolhatott volna felőle. Semmi sem unalmasabb a színházban, mint az a dokumentarista attitűd, amely a valóságot adottnak tekinti, holott a színház a maga idő- és térkoncentrációjával minden benne megjelenőt áttemel önnön valóságába, és nem várt ismeretekkel ruházza fel. Darabjaim saját élettényeket vetnek fel mindegyre, ám színházban dolgozva jutottam arra a felismerésre, hogy a színházat az ember valóság iránti kételye szülte meg, és ez a legemberibb monomániánk tartja életben. Így talán érthető, miért áll a színház olyannyira közel a vallási fenomenonhoz: vajon a vallás nem a valóság iránti, olykor kifejezetten radikális kételyünkéből táplálkozik?!...

Semmi sem volt szürreálisabb számomra, mint gyermekként fogságban élni és a gyermek-fogoly nézőpontjából szemlélni a világ történéseit. Az 1989-es romániai politikai fordulat után, immár felnőtt fejjel az ember hajlamos volt azt hinni, hogy valamiféle véletlen, adminisztrációs figyelmetlenség vagy hivatalnoki túlkapás folytán jutottam én is fogolytáborba anyámmal és hat testvéremmel együtt, miután apámat ellenzéki magatartásáért börtönbe zárták. De kiderült, hogy szó nincs erről. 1991-ben a illetékes bukaresti belügyminisztériumi hivatal saját kérésünkre kibocsátotta a kényszerlakhelyre való kitelepítési végzés hivatalos másolatát, amit egyébiránt korábban soha meg nem mutattak nekünk, ebből az derül ki, hogy én magam is, alig két éves gyermekként a diktatúra megkülönböztetett figyelmében részesültem, és név szerint szerepelek a büntetendőek listáján. Gondoljunk csak bele: ezeket az ítéleteket felnőtt emberek hozták, majd vetették papírra, komoly pozíciókat betöltő férfiak írták alá, és látták el komor pecsétekkel. A realitásnál semmi sem szürreálisabb!... Az emberi mívolt önfelszámolása, az identitásvesztés, a másik ember arcának az eltörlése, a kicsinyek és gyöngék kihasználása, az élvezet mint a legmagasabb rendű érték bizony rendszerszerű működése az emberi kultúrának: nem kilengés, hanem maga a normalitás. Ha nem ez történik, hanem a jó, nos ez a kivételes esemény, és erre nincs magyarázat, mondja Kertész Imre, aki kamaszkorában a fogság univerzális természetére pillanthatott rá a nyugati típusú, majd hogynem tökéletesen működő, az emberi tudást sajátosan összegző megsemmisítő táborokban.

A színház a Másik különbözőségének a felismerése és a tőlem különböző Másik életben hagyásának az eseménye.

A színház azért az illúziók világa, hogy ne áltasson a realitás felől. Ámde jól járunk, ha a színházban nem a fájdalomcsillapítás lelki-mentális mechanizmusai, hanem a felismerés rettenetes, de a szituációt feltakaró és abból kieme-

ló eseményében részesülünk. A színházról való tudásunkat a görög színház, jelesül a görög tragédia alapozta meg, ami meg az önáltatás visszautasításának legelőbb tradícióját jelenti még mindig a nyugati színház számára. Agauénak nemcsak néznie, hanem fel is kell ismernie saját széttépett gyermekének a fejét a kezei között, sőt szembesülnie kell a saját tettével is, ami a gyermek meggyilkolását tulajdonképpen istentiszteletnek (értsd: valóságtiszteletnek), tehát az emberi kultúra legmagasabb rendű megnyilvánulásának gondolta. Nincs semmilyen lehetősége a kitérésnek, eltartásnak vagy a tett elutasításának. És magához az iszonyatos tényhez mérten minden magyarázat üres és értelmetlen, mert maga a nyelv veszíti el jól bejáratott jelentéseit, és pillanatok alatt kiürül, mint amikor egy kataklizma söpör végig egy szigeten, és ami korábban erkély volt meg panorámás ablak, könyv és képernyő, festett porcelán és vászon, egyszerre a sokszínű, jelentés nélküli semmi lesz.

Erre a semmire tekintett rá Samuel Beckett is, és attól kezdve nem is fordított hátat neki. Hogyan lehet egy olyan nyelven irodalmi műveket alkotni, amely teljességgel felszámolta önmagát? – ez a radikális kérdés mintha bizony kiszorult volna a színpadjainkról, és a színház a mindent eluraló lélektani realizmus talaján csakhamar visszatért a magyarázatgyártás kisszerű iparához. Beckett az abszurd csodabogara maradt, dramaturgiája legfeljebb csak marginális kísérletekben folytatódott. Paradox módon a performatív attitűd sokkal többet tudott asszimilálni belőle (lásd Robert Wilson színházát), mint a drámaírói. Az abszurdra, ha melléknévként használjuk, úgy gondolunk, mint ami egyértelműen értelmetlen, lehetetlen, ami szembemegy az általánosan elfogadottal. Holott amint bekövetkezik, erős valóságként áll előttünk, amihez egyáltalán nem vezetett látható út. Az analitikus lélektani furot a közvetlen valóságra való vonatkoztatottságot a dráma és a színház üres és pusztító kritériumává tette. Ha ugyanis olyan nyelvvel bírunk, amely képtelen jelentéssel bíró kijelentéseket tenni arról, ami velünk történt, akkor ebből két következtetést vonhatunk le. Az egyik az, hogy ami megtörtént, annak nincs vége, csak valami egészen jelentéktelen dolog miatt szünetel, tehát éppenhogy folytatódik; „a gondolatnyi csend – mondja Kertész –, amíg a kivégzőosztag újratölt”. A másik következtetés meg az, hogy ha beszélni akarunk róla, akkor a nyelvet el kell vinni a saját határáig, addig, ahol már tulajdonképpen nem nyelvként szólal meg, és így kell rávinnünk arra, hogy újraalkossa önmagát, és beszélni tudjon arról, ami megtörtént velünk, és történik tovább. A nyelv elvesztése – valóságvesztés; visszaszerzése – valóságfelismerés.

A valóság észrevétlenül eltűnése és az ember kihullása a saját valóságából – a színházban legalábbis ezt tanultam meg – nem pusztán a klasszikus modernitás (gondoljunk a mindenki által ismert Csehovra) vagy a modernitás utáni kornak a meghatározó érzülete (gondoljunk, Beckett mellett, Ionescóra vagy Peter Handkéra). Oidipusz király számára a saját valósága teljességgel eltűnik mint referencia, ő egy nagy erővel felépített és gondosan ápolat boldog konstrukció börtönében él: a legcsekélyebb mértékben sem tudja, hogy valójában mi is történik vele, azt meg végképp nem, hogy a várost pusztító pestis összefüggésben áll az ő történetével. A „nem látom, amit nézek” („nem érthető, ami velem történik” stb.) tapasztalatát az önmagával kötött szerződéséhez hűséges színház a „felismerem, amiről sejtelmem sem volt” eseményével oltja ki és szünteti meg. Ehhez azonban valóságos kockázatoknak kell kitennie magát.

A nyelv határa nem a nem-nyelv, az üresség, a hiány, még kevésbé az értelmetlen beszéd, hanem a költészet: a beszéd költészete és a test költészete. A köl-

tészet hozza létre azokat a nyelvi invenciókat, sűrítvényeket, amelyek kitágítják érzékelésünket, és újfajta élménymodelleket kínálnak, amelyek az előlünk elrejtőzött valóságunkhoz visznek közelebb. A maga mindennapi életét élő ember viszont nem a költészet nyelvét beszéli; hogyan volna lehetséges, hogy a kortárs dráma átlépi a hétköznapi beszéd határait, és egy egészen más nyelvi térből beszél hozzánk? A színház a testi megismerésre törekszik, és ennek minden esetben – ha mégoly korlátozottan is – van egy világosan manifesztálódó közösségi dimenziója, ami lassan csak a színház- és koncerttermek konstitutív eleme. Hamlet ma is jambusokban szól hozzánk, mégsem a múltból üzen, hanem, ha valódi színházzal van dolgunk, saját jelenünk**ből** és a saját jelenünk**be**. A színház a nézőt hozza színre, az ő ott-létét modellálja, ahhoz viszonyul, és azt tartja kiindulópontnak. Ha nem így volna, teljességgel szükségtelen lenne kitenni magunkat a színházi előadás jótéteményeinek.

A darabok megírása idején a tér – *in concreto*: saját kolozsvári dolgozószobám – rendkívül gazdag akusztikájára lettem figyelmes. Erről persze már korábban is voltak tapasztalataim, hiszen mielőtt drámaírássra adtam volna a fejemet, verseket írtam, a versírás meg mindig is a nyelv hangzásgyakorlatát jelentette nekem. Amikor azonban a több hangon szóló dramatikus írásaimat olvastam fel önmagamnak, valami egészen más tapasztalatban volt részem. A hang kiragadta a szöveget a mentális folyamatokból, és behelyezte az idő végtelen, hangzó terébe. Felfigyeltem például arra, hogy a hangom meglepően sokféle színt hullámoztat, erről korábban sejtelmem sem volt. Az „én hangom” sokféle hangnak az eredője: mint egy folyó, amely sok-sok patakot magába fogad, anélkül azonban, hogy nyomtalanul eltüntetné az egyes történeteket: a hőmérsékletet, az áramlás sebességét, a különös hangzásvilágokat és a színeket. Egyetlen áramlás, tele finom varratokkal. Váratlan dialógus jön létre az idővel: az ember megsejti a nagy egyetemes jelen időt, amelynek, noha fogalma sincs, miként, maga is része. Nem (csak) én beszélek, amikor (csak) én beszélek. A szöveg testi megismerése és „megértése” kiszakad az analitikusan föltárható és leírható folyamatokból, az áramlást olykor nem folyamatosként érzékeli, hanem mint egymástól élesen különböző fragmentumok egymásmelletti-ségét. Amikor tehát nem értünk egy darabot, mérhetetlenül nagy esélye van annak, hogy testi tapasztalatként részesüljünk belőle, és így vegyük magunkhoz. Szimptomatikus, hogy az „abszurd” gyakran az „érthetetlen”, sőt „összefüggéstelen zagyvaság” szinonímája, jóllehet aligha van strukturáltabb szövegforma, mint az abszurd dráma vagy a költészet technikáival élő színpadi szöveg. Csakhogy egy egészen más értelmezési módot vár el tőlünk.

A színházi mainstreamet a pszichologizáló, analitikus és realista attitűd uralja: mindennek megvan a maga magyarázata, és ezt a biografikus előzmények körültekintő elemzése során kell és lehet is feltárni. A magyarázat, a szilárd és megnyugtató ok-okozat relációk mint valami, a klasszikus modernitás végső soron derék illúzióiból sebtében összehordott bálvány uralkodik a színházi szövegértésen. A posztbrookli színház a kultúrafogyasztó művelt középosztály önünneplésévé lett, voltaképpen csaknem minden fölrázó, szubverzív gondolat kiveszett belőle. A producerek új, lineárisan fölrakott történeteket vadásznak, holott egyikünk sem találkozott még „lineáris emberrel”. A színház a film rabszolgájává lett. Ha egy szöveg nem engedelmeskedik ennek az elvárásnak, akkor a színházi munka során a rendező irányítása alatt különösebb erőfeszítés nélkül a darabot befogadható történetté alakítjuk, és szépen fazonírozunk, mert, ezt hallom mindenütt, a nézők a színházban könnyen érthető történetekre vágyanak. Amint

a színházban elszaporodik a nézőkre való populista hivatkozás, jó, ha gyanút fogunk: kalmárok vették birtokba a színpadokat, és befektetéseik gyors megtérülésén fáradoznak.

El kell még mondanom egy velem megtörtént esetet, hogy érthető legyen, miről beszélek. Amikor először kezembe vettem Kertész Imre *Kaddis egy meg nem született gyermekért* című, szinte egyetlen lélegzetből megírt monológregényét, néhány oldal elolvasása után ellenállhatatlan késztetést éreztem, hogy hangosan olvassam. Meg is tettem: a teljes regényt felolvastam magamnak; majd aztán, beismerem, többször is megtettem. Lenyűgöző hatást gyakorolt rám. A könyv címe a szövegalkotási tradíciót illetően mintegy behatárolja a regényt – „kaddis” –, amennyiben tehát figyelmen kívül hagyjuk a gyászima formai követelményeit, úgy nem azt a szöveget olvassuk, amit a kezünkben tartunk. Az erős szöveg, ha szerencsések vagyunk, megváltoztatja olvasási szokásainkat. Úgy árad ez a – a magyar nyelvben egyébiránt rímelő! – „Nem!” elkiáltásával kezdődő és „Ámen”-nel végződő szövegörvény, mint egy gátszakadás után a felgyűlt víztömeg: a völgygát előtti csöndes víztükör üvöltetni kezd, miközben minden képet, amelyet magába fogadott, szilánkokra zúz szét és szór szerte a sötét színű napsütésben. Kényszeres szövegmozgás, repetitív fragmentumok, több elindított motívum, amely hirtelen megszakad, majd a lehető legváratlanabb pillanatban bukkan fel megint, és megy tovább. Az első olvasás után az volt az érzésem, hogy föl tudom rajzolni a nagy tódulásban-özönlésben külön-külön haladó áramlásokat, különböző színeket, hang- és fényrezgéseket is hozzá tudok rendelni valamennyihez. Sőt, ha kell, talán le is tudnám kottázni. De arra a kérdésre nem tudnék válaszolni, hogy „miről szól ez az írás?”. Azt talán le tudnám írni, hogy „mi”, de azt nem, hogy „miről szól”. Olyan tapasztalatzuhatagban részesített, hogy belőlem szólt, és én szóltam belőle, és ami nézőpontunkból most még fontosabb, nem a könyvet fölfejtő magyarázatokra szólított fel, hanem annak a szemlélésére, ami velem történt, miközben kitettem magam ennek a meztelen és bizonyos értelemben veszélyes olvasási módnak.

A hang, megint. A hangok együttese. Annak a megtapasztalása, hogy egyedül olvasva fel a könyvet, máris vétettem a gyászima tradicionális szabályai ellen, hogy tudniillik legalább tíz férfinak kellett volna a szobámban lennie, hogy a hangos felolvasásba vessem magam. És hogy a másik, az olvasás jelentős testi aktivitás, amelynek során szükségszerűen el kell buknom, hogy átéljem az auschwitzzi szituáció lehetetlen lehetőségét, amely a számomra olyannyira becses nyugati keresztény kultúrát tette lehetetlenné, mert elbukott, fölszámolta önmagát, és kiüresített minden kinyilatkoztatást, amely a Tóra, az ószövetségi próféták, Szent Pál és Shakespeare nyelvén szól hozzánk. Kertész könyve nem egy történetet mond el, hanem egy állapotot ragad meg, következésképpen a legmegfelelőbb megértése ennek az iszonytató erejű könyvnek nem más, mint a benne megragadott állapot újraélése. Egy kiolvashatatlan könyv, írtam róla valahol később, ugyanis számomra értelmetlenné vált azt állítani, hogy „már elolvastam”, hiszen mindegyre az olvasás megismétlésére szólít fel, mert a könnyvből, mondhatni, „nem maradsz semmivel”, hanem csak önmagad világban való helyzetével, a te valódi állapotod mélységes mély szakadékával. Tévedünk, ha azt gondoljuk, valamiféle depresszív kedélyállapot lesz úrrá rajtunk ilyenkor. Azért is emeltem színpadra a könyvet a *Hosszú péntek* címet viselő adaptációmban, hogy nézőként a nézők között ülve még egyszer megbizonyosodhassak erről. Nem depresszió, hanem bizony valamiféle katarzis, amiről alig tudjuk, mit is jelent valójában.

A körkörös monológ módján árradó szöveg annak megcselekvése híján érthetetlen marad, ahogyan egy drámának is a legadekvátabb értelmezése a színházi előadás maga. Kierkegaard híres, elsöre alighanem nevetségesnek tetsző felszólítása jut eszembe, mint mindig, amikor egy dráma értelmezésének az útján elindulok: „Kedves Olvasóm! Kérlek, olvasd ezen írásomat, hacsak lehet, fennszóval! Ha ezen kérésemet teljesíted, úgy fogadd köszönetemet. Ha pedig rábírsz erre másokat is, úgy engeddd, hogy ezeknek is külön megköszönjem, sőt újból neked is. Fennszóval olvasva soraimat, meg fogsz győződni, hogy csak önmagaddal kell foglalkoznod és nem velem is (aki nem szólok »hivatalosan«), még kevésbé másokkal, mert ez utóbbi már pusztá szórakozás lenne.” A „puszta szórakozás”, nos igen, a meddő nevetés és sírás, ami a színháznak soha sem volt sajátja, és most sem az, ha nem veti bele magát a szórakoztatóipar halálosan ölelő karjaiba.

A dramaturgiának ezt a nem pszichologikus olvasási módját később autista dramaturgiának neveztem el. Egy foglyot láttam magam előtt, amiképpen nagyon sokszor egyébiránt, aki egy cella szűk terében a saját, testére és képzeletére korlátozott szabadsága kényszeres, számtalanszor ismétlődő mozdulatait végzi el. Erre a dramaturgiára épül fel a színpadra szánt írásaim legjava, és ennek a dramaturgiának a kidolgozását tűzik ki célul szerény színpadi kísérleteim. A sztereotip viselkedés, a kényszeres ismétlődések, a kultúra sokféle kudarcaiba való bezártság, a gondolkodás és viselkedés szervesetlen, egymásból nem következő egybekapcsolódásai, a nyelv mint szövegfragmentumok alkotta textúra vagy mozaikkép, csillapíthatatlan beszédtorlódás. A lineáris dramaturgia *loop*-dramaturgiává lesz, a körköröség azt az érzést kelti, hogy az előadást, amely rendszerint intimus, sőt kifejezetten szűk térben zajlik, többször meg kell nézmem, mintegy többször ki kell tennem magamat az eseménynek, hogy elmélyüljön bennem, és a sajátommá váljon.

A dramatikus szövegek általában, így attól tartok, az enyéim is, a lehetelent kérik az olvasótól. Elsöre mindenképpen a megszakítás nélküli olvasást, hogy valami egészben részesüljünk, még ha nem is tudunk nevet adni neki. A dráma első olvasásakor nem a szöveg maradéktalan megértésére kell törekednünk, hanem a belépésre a dráma világába, ebbe a számunkra meglehet teljességgel idegen univerzumba. Az autista dramaturgia abban siet a segítségünkre, hogy jobban figyeljünk az intonációra, a beszédritmusra, a hangzásra, az ismétlődések kompozícióképző erejére: a szöveg zenei szervezettségére más szóval. A szöveg megértése nem információcsere és tudásmegosztás, hanem testi tapasztalat: oly mértékben válik a sajátommá, hogy egyetlen lépést sem tudok megtenni nélküle. A színpadi cselekvések nem a szöveget és a megértésüket illusztráló analitikus értelmezésből következnek, hanem sokkal inkább egy a szövegtől függetlenül megnyilvánuló koreográfiából születnek meg. Az autista dramaturgia a formát részesíti előnyben, és a szöveg megcselekvő beteljesítésében érdekelt, semmint a szöveg szolgáiban alázatos előadásában. Színházban sohasem vált meg a szöveg, még a nagyon jól megírt, tökéletes dramaturgiájú szöveg sem: semmi nem ment fel ugyanis a teljes értékű előadás létrejöttének színházi imperatívusza alá. Ami önmagunk maradéktalan odaadásának a feltételével születik meg. És távolról sem ment fel önmagunk, kultúránk, világunk diszkurzív értelmezésének feladata alá, hanem kifejezetten lehetővé teszi.

Olyan színházról beszélek, hallom, ami valójában nincs is, legfeljebb olykor közénk szakad, mint egy meteor, amely megváltoztatja a természet megszokott arányait, és egészen más irányba indítja el a beszélgetést.