

**Pázmány Péter Katolikus Egyetem**

Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar



**Prontvai Vera**

**Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban**

**Vidnyánszky Attila rendezései és Visky András színpadra állított drámái**

Doktori (PhD) értekezés

Témavezetők: Prof. Dr. Sepsi Enikő egyetemi tanár, dr. Radvánszky Anikó egyetemi docens

**Irodalomtudományi Doktori Iskola**

Az iskola vezetője: Prof. Dr. Hargittay Emil DSc, egyetemi tanár

2022.

## Tartalom

<b>Köszönetnyilvánítás és inspiráció</b>	<b>4</b>
<b>Előszó</b>	<b>6</b>
<b>A két alkotó pályaképe</b>	<b>12</b>
<b>Visky András drámairói és színházelméleti tevékenysége</b>	12
<b>Vidnyánszky Attila pályája</b>	15
<b>Költészet és ritualitás az európai színházban</b>	<b>19</b>
<b>Üresedő rituálé</b>	19
<b>Szertartásszínházi kezdeményezések</b>	23
<b>Elnémulásban születő transzformáció</b>	27
<b>Költészet és színház összefonódása</b>	31
<b>Pilinszky János színházesztétikája</b>	<b>38</b>
<b>A radikálisan vallásos elmélet</b>	38
<b>A liturgikus színház rituális háttere</b>	41
<b>Pilinszky színházköltészete</b>	45
<b>A beckett dramaturgia</b>	47
<b>A liturgiától való eltávolodás</b>	49
<b>Pilinszky színházeszményének továbbélése Vidnyánszky és Visky színházi világában</b>	49
<b>A Krisztus-ábrázolás színházi poétikája</b>	<b>51</b>
<b>Vidnyánszky Attila <i>költői színháza</i> (<i>Mesés férfiak szárnyakkal</i>)</b>	52
<b>Visky András <i>poétikus színháza</i> (<i>Caravaggio terminal, Visszaszületés</i>)</b>	57
<b>A metafora liturgikus működése (<i>Mesés férfiak szárnyakkal, Halotti pompa, Bűn és bűnhődés</i>)</b>	62
<b>A <i>költői</i> és a <i>poétikus színház</i> mint egymás szinonimái</b>	67
<b>Ritualitás Vidnyánszky és Visky színházi világában</b>	<b>69</b>
<b>Rítusok és liturgikus elemek Vidnyánszky <i>költői színházában</i> (<i>Mesés férfiak szárnyakkal, A szarvassá változott fiú, Halotti pompa, Csíksomlyói passió, Bűn és bűnhődés, Johanna a máglyán, Vitéz lélek</i>)</b>	70
<b>Rítusok és liturgikus elemek Visky <i>poétikus színházában</i> (<i>Visszaszületés, Tanítványok, A szökés</i>)</b>	75
<b>Liturgikus struktúrák a színpadon</b>	81
<b>A megváltás</b>	86
<b>A = a</b>	<b>90</b>
<b>A liturgikus színház testbe íródó nyomai</b>	<b>90</b>

<i>A gyász testi terei (Visszaszületés, Pornó, Megöltem az anyámat, Caravaggio terminal)</i>	93
<i>A Halotti pompa</i>	104
<i>Oculi Christi</i>	107
<b>Kortárs misztériumjátékok</b>	<b>113</b>
<b>Misztériumjátékok Visky András színházi világában (Tanítványok, Alkoholisták)</b>	<b>116</b>
<b>Vidnyánszky Krisztus-ábrázolásai (Johanna a máglyán, Mesés férfiak szárnyakkal, Halotti pompa, Csíksomlyói passió)</b>	<b>121</b>
<b>A gyilkosság vállalása (A Bűn és bűnhődés mint misztériumjáték)</b>	<b>130</b>
<b>Vidnyánszky Attila és Visky András színházi világának jellemzői</b>	<b>136</b>
<b><i>A barakk-, az autista-, és a beckett-i dramaturgia (A szökés)</i></b>	<b>136</b>
<b><i>A Visky-drámák szövege (A szökés)</i></b>	<b>141</b>
<b><i>A barakkdramaturgia térszerkezete (A szökés)</i></b>	<b>142</b>
<b><i>A barakkdramaturgia ideje és cselekménye (A szökés)</i></b>	<b>144</b>
<b><i>A theatrum theologicum</i></b>	<b>145</b>
<b><i>Vidnyánszky foszlánydramaturgiájának jellemzői (A szarvassá változott fiú)</i></b>	<b>149</b>
<b><i>A költői színház scenikája (A szarvassá változott fiú)</i></b>	<b>151</b>
<b><i>Vidnyánszky totális színháza (A szarvassá változott fiú)</i></b>	<b>154</b>
<b><i>A szobrászat esztétikája és a liturgikus színház jelenléte definíciója</i></b>	<b>157</b>
<b>Összegzés</b>	<b>160</b>
<b>Függelék</b>	<b>166</b>
<b><i>Visky András: Lemondani a tetszésről. Levél Prontvai Verának a jelentéssé válás nehézségeiről</i></b>	<b>166</b>
<b><i>Vidnyánszky Attila első ciklusa a Nemzeti Színházban. Részletek a színház dramaturgiaival készült beszélgetésből</i></b>	<b>172</b>
<b><i>Képek az előadásokról</i></b>	<b>178</b>
<b>Előadások</b>	<b>195</b>
<b>Szakirodalom</b>	<b>200</b>
<b>Hanganyagok</b>	<b>212</b>

## Köszönetnyilvánítás és inspiráció

Mindenekelőtt hálával tartozom témavezetőmnek, Sepsi Enikőnek, aki első találkozásunk alkalmával a témát – költészet és ritualitás összefüggéseinek vizsgálata a kortárs magyar színházi alkotók körében, különös tekintettel Pilinszky János színházi víziójának továbbélésére – önzetlenül javasolta, majd a Károli Gáspár Református Egyetem akkori dékánjaként lehetőséget teremtett arra, hogy oktatóként is részt vehessek az egyetem életében, valamint befogadott a *Rítus, Színház, Irodalom* kutatócsoportba, hazai és nemzetközi lehetőségeket teremtve a kutatott téma bemutatására, megvitatására. Hálás vagyok neki azért, mert meglátásaival, javaslataival éveken keresztül kitartóan segítette kutatásaimat. Köszönetet mondok Radvánszky Anikónak, aki a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájában a kutatási tervet felkarolta, megvalósítását éveken keresztül támogatta. Köszönöm Ádám Anikó a disszertáció szerkezetésre 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 Vidnyánszky Attila bizalmát és barátságát. Hálás köszönet Rákóczy Anitának, aki a fejezetek írására noszogatót és kezdetektől fogva kollégaként kezelt. Elismeréssel tekintek a Mária Rádió munkatársaira és hallgatóira, akik több éves kutatási tevékenységem során távolléteimet elfogadták, valamint hálával fordulok családtagjaim felé, akik időt és lehetőséget biztosítottak arra, hogy disszertációmot befejezzem. Végül 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 valamint Pilinszky János születésének 100. és halálának 40. évfordulójának évében született. A kutatás egyes irányai hosszú éveken át érlelődtek bennem, mivel az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán több színháztudományi stúdiumot is végeztem, életemet pedig meghatározza az a ferences lelkület és iránymutatás, amely középiskolai tanulmányaim során Pilinszky János munkásságára is felhívta a figyelmet. Érdekes, de nem véletlen egybeesésnek tartom, hogy a dolgozat leadásával majdnem egy időben a Károli Könyvek Sorozat több olyan új, színházi tematikájú könyvet jelentett meg, amelyek a *Rítus, Színház, Irodalom* kutatócsoport eredményeit hivatottak bemutatni. A Károli Gáspár 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 szöve 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.”<sup>1</sup> Mivel Pilinszky evangéliumi esztétikája nem egy konkrétan meghatározott keretrendszer, 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 Pilinszkynél a liturgia és a színház összekapcsolása rendszeres.

---

<sup>1</sup>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](https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_hu.html#LG31) Letöltés: 2021. 10. 30. 23:41

## Előszó

Kutatásaim során költészet és ritualitás jellemzőit, korrelációit vizsgálom a kortárs színpadon: Vidnyánszky Attila rendezéseiben és Visky András színpadra állított alkotásaiban. A Vidnyánszky köré szerveződő alkotói műhely által létrehozott folyóirat, a *Szcenárium*<sup>2</sup> rendszeresen elemzi a rendező alkotásait valamint néhány, más fórumon megjelenő tanulmány is foglalkozik velük – többek között *A költői színház* című kötet,<sup>3</sup> Bessenyei-Gedő István,<sup>4</sup> Sin Edina,<sup>5</sup> Turi Gábor,<sup>6</sup> Urbán Balázs<sup>7</sup> 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 jellemzőiről<sup>8</sup> és a rituális színházi formák megjelenéseiről.<sup>9</sup> A Kolozsváron élő szerző drámaírói tevékenységét két kötet is elemzi – *Mint aki látja a hangot*,<sup>10</sup> *Memories of the body*<sup>11</sup> –, színpadra állított drámáinak költészet és ritualitás aspektusából történő bemutatására eddig azonban nem került sor. Kérdéscsoportjaim egy része arra irányul, hogy a rituális és költői elemek milyen módon ágyazódhatnak a kortárs magyar alkotók színházi munkáiba, más részük pedig a Vidnyánszky által képviselt *költői színház* és a Visky által megfogalmazott *poétikus színház* hasonlóságaira és különbségeire kérdez rá. 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*

---

<sup>2</sup>A Nemzeti Színház művészeti folyóirata Pálfi Ágnes és Szász Zsolt szerkesztésében.

<sup>3</sup>*A költői színház. Hét évad a Csokonai Színházban – 2006-2013*, szerk. KORNIA István, Debrecen, Csokonai Színház, 2013.

<sup>4</sup>BESSENYEI GEDŐ István, „Halál! Hol a te fullánkod? (Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben), *Szcenárium*, 2013. október, 5-19., BESSENYEI GEDŐ István „Halál! Hol a te fullánkod?” – *Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben (2. rész)*, *Szcenárium*, 2013. november, 24-42.

<sup>5</sup>SIN Edina, *Vázlat a Vidnyánszky Attila-féle költői színházról*, *Studia Litteraria*, 2014/1-2, 88-100.

<sup>6</sup>TURI Gábor, *Költészet a színpadon (A Vidnyánszky-korszak mérlege)*, Hitel, 2015/8. <http://turigabor.hu/node/840> Letöltés: 2022. 05. 01. 13:43

<sup>7</sup>URBÁN Balázs, *Líra és epika Vidnyánszky Attila színházában*, *Színház*, 2018/4, 19-22.

<sup>8</sup>VISKY András, *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, Budapest, KRE-L'Harmattan, 2020.

<sup>9</sup>Tanulmányaiban, esszéiben megemlíti többek között Samuel Beckett, Bodor Ádám, Esterházy Péter, Jerzy Grotowski, Háty János, Kertész Imre, Nadas Péter, Tamási Áron, Tolnai Ottó, Kertész Imre, Nadas Péter munkáit. VISKY András, *Írni és (nem) rendezni*, Kolozsvár, Koinónia, 2002., VISKY András, *A különbözőség vidékén*, Budapest, Vigilia, 2007.

<sup>10</sup>*Mint aki látja a hangot*, *Visky Andrással beszélget Sipos Márta*, Budapest, Harmat, 2009.

<sup>11</sup>*András Visky's Barrack Dramaturgy, Memories of the body*, edited by Jozefina KOMPORALY, Intellect Bristol, UK / Chicago, USA, 2017.

*székesegyházban*,<sup>12</sup> a *Johanna a máglyán*,<sup>13</sup> a *Szarvassá változott fiú*,<sup>14</sup> a *Mesés férfiak szárnyakkal*,<sup>15</sup> a *Halotti pompa*,<sup>16</sup> és a *Csíksomlyói passió*<sup>17</sup> és a *Bűn és bűnhődés*.<sup>18</sup>

Visky elsősorban költő, drámaíró, író, saját drámái közül csak a *Pornót*<sup>19</sup> rendezte színpadra, Tompa és Woodruff rendezéseiben dramaturgként tevékenykedett. Színházról szóló tanulmányaiban, esszéiben sajátos színházelméleti rendszert teremt, amely alapjait a *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*<sup>20</sup> című kötetében foglalja össze és amely sajátos jegyeit az általa írt drámák is hordozzák. Bár Vidnyánszky rendező, Visky pedig író, költő, dramaturg, drámaíró, tézisem szerint művészi tevékenységük közös nevezője a Pilinszky János által elképzelt színházeszmény: a két kortárs alkotó néhány színelőadása és a költő idálisnak gondolt színháza között hatástörténeti összefüggés mutatható ki. Kutatásom során keresem a választ arra is, hogy Vidnyánszky egyes rendezései és a színpadra állított Visky-drámák a Pilinszky által leírt *evangéliumi esztétika*<sup>21</sup> keretein belül helyezkednek-e el, és ha igen, milyen feltételekkel. Vizsgálódásom nívója, hogy Pilinszky többek (Maczák Ibolya,<sup>22</sup> Mészáros György,<sup>23</sup> Sepsi Enikő<sup>24</sup>) által elemzett színházeszményének jellemzőit

---

<sup>12</sup>T. S. ELIOT, *Gyilkosság a székesegyházban*, Beregszászi Illyés Gyula Nemzeti Színház, Beregszász. A bemutató dátuma: 1997. 01. 21. Főszereplő: TRILL Zsolt. Rendező: VIDNYÁNSZKY Attila.

<sup>13</sup>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.

<sup>14</sup>JUHÁSZ Ferenc, *A szarvassá változott fiú*, Beregszászi Illyés Gyula Nemzeti Színház, Beregszász. A bemutató dátuma: 2003. Színészek: TÖRÖCSIK Mari, SZÜCS Nelli, TRILL Zsolt. Rendező: VIDNYÁNSZKY Attila. Dramaturg: SZÁSZ Zsolt.

<sup>15</sup>Oleg ZSUKOVSKIJ – SZÉNÁSI Miklós – LÉNÁRD Ödön, *Mesés férfiak szárnyakkal*, Csokonai Színház, Debrecen. A bemutató dátuma: 2010. november 26. Színészek: RÁCKEVEI Anna, Szücs Nelli, PÁL Eszter, KRISTÁN Attila, PÁL István, RÁ CZ József, TÓTH László, TRILL Zsolt, VARGA József. Rendező: VIDNYÁNSZKY Attila. Dramaturg: KOZMA András.

<sup>16</sup>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 ZSUKOVSKIJ, IFJ. VIDNYÁNSZKY Attila. Zene: PÁL István. Rendező: VIDNYÁNSZKY Attila. Dramaturg: RIDEG Zsófia.

<sup>17</sup>*Csíksomlyói passió*, 18. századi ferences iskoladrámák és SZŐCS Géza *Passió* c. műve alapján, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2017. március 10. Színészek: BARTA Ágnes, TÓTH Augusztina, BERE CZ András, BERETTYÁN Nándor, HORVÁTH Lajos Ottó, RÁ CZ József, RÁTÓTI Zoltán. Rendező: VIDNYÁNSZKY Attila. Koreográfus: ZSURÁFSZKY Zoltán. Dramaturg: SZÁSZ Zsolt.

<sup>18</sup>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-én április 23-án. Színészek: Alekszandr POLAMISEV, Marija KUZNYECOVA, Vaszilisa ALEKSZEJEVA, Vitalij KOVALENKO, Dmitrij LISZENKOV, Anna BLINOVA, Szergej PARSIN, Viktorija VOROBOVA, Viktor SURALJOV, Valentyin ZAHAROV, Ivan JEFREMOV. Rendező: VIDNYÁNSZKY Attila.

<sup>19</sup>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.

<sup>20</sup>Uő, *Mire való a színház?*, i. m.

<sup>21</sup>PILINSZKY János, *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999, 199-202.

<sup>22</sup>MACZÁK Ibolya, *Papírdarabok. Pilinszky János drámaírói munkássága*, Budapest, Balassi, 2015.

<sup>23</sup>MÉSZÁROS György, *Pilinszky János színházesztétikája*, Iskolakultúra, 2006/3, 44-52.

kortárs magyar alkotók munkásságára alkalmazza.<sup>25</sup> 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: Kíséreljük meg. / MESTER: Jó. Vegyünk mély levegőt. És! / EGYÜTT: Pilinszky János. / MESTER: Megtörtént. / TANÍTVÁNY: Talán.”<sup>26</sup> Vidnyánszky nem használja referenciapontként a költő színházát, néhány rendezése azonban hasonlóságot mutat vele. Meglátásom szerint Pilinszky színházesztétikájának vonásai Vidnyánszky Krisztus-központú előadásaiban<sup>27</sup> 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.

Tudományos tevékenységem a hazai költői és rituális színházat vizsgáló kortárs diskurzussal folytat párbeszédet, és bizonyítani igyekszik, hogy a Pilinszky publicisztikai írásaiban felvázolt *liturgikus színház* ismérvei – 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. Írásom első fejezetében költészet és ritualitás színházi hagyományainak európai vonatkozásait foglalom össze, amelyek hatást gyakorolnak Vidnyánszky vagy Visky színházi világára, majd Pilinszky színházeszményének különböző meglátásait szintetizálom és ismertetem az általa megvalósításra szánt, és az *evangéliumi esztétika* kategóriáján belül elhelyezett *liturgikus színház* jellemzőit. Ezt követően vonok párhuzamot a Pilinszky-féle színházeszmény, valamint a választott alkotók színházi világa között.

Költészet és színház összefonódásának elemzésekor Vidnyánszky esetében az általa használt *költői színház* kifejezést, Visky esetében a *poétikus színház* elnevezést használom annak ellenére, hogy a két jelző szinonimaként is használható. Bizonyítani törekszem, hogy színházi előadásaik centrumát a *központi metafora térbeírása* és ennek – általam liturgikusnak vélt – működése adja.<sup>28</sup> Tézisem továbbá, hogy a centrális metafora az előadások során a

---

<sup>24</sup>SEPSI Enikő, *Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*, Budapest, KRE – L'Harmattan, 2015.

<sup>25</sup>Sepsi Pilinszky színházeszményét nem magyar színházi alkotókkal állítja párhuzamba, hanem Valère Novarina, francia kortárs rendező színházával. Uő, *Kép, jelenlet, kenózis a kortárs francia költészetben és Valère Novarina színházában*, KRE – L'Harmattan, Budapest, 2017.

<sup>26</sup>VISKY András, A kudarc, *Alföld*, 2021/10, 30.

<sup>27</sup>*Mesés férfiak szárnyakkal, Halotti pompa, Csíksomlyói passió, Bűn és bűnhődés.* .

<sup>28</sup>Sepsi Enikő írja: „A hieroglifák 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.” SEPSI, *Pilinszky János mozdulatlan színháza...*, i. m., 71.



színpadon megjelenített képekben, a térszerkezet lehetséges kiaknázásában és a scenika figuralitásában jelenik meg, majd a jelenlevő emberi testben nyeri el teljességét. Ezt követően opponálom a *költőinek* és *poétikusnak* nevezett színházi nyelvet arra a kérdésre keresve választ, hogy bizonyos vonásokat tekintve eltérnek-e egymástól. Külön fejezetben részletezem az alkotók színházi világára jellemző rítusokat és liturgikus vonásokat, majd azt a liturgikus struktúrát, amelyre – meglátásom szerint – a színpadra vitt előadások épülnek. A színdarabok különböző 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 testet Krisztus-metaforaként jelenik meg, és a gyilkosság, az erőszak, a meddőség, a függőség és a fizikai bezártság fogalmihoz kapcsolódik. Meglátásom szerint az előadások által felidézett kollektív mítosz a jelenlevő emberi testek jelenidejébe helyeződhet, és az emberi test már megszokott értelmezési keretei kizökkenhetnek, 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 Visky-drámák egy része a kortárs misztériumjátékok, mirákulumok vagy passiójátékok csoportjába sorolható, ezért külön fejezetben elemzem a színdarabjaikban megjelenő, misztériumjátékokra emlékeztető vonásokat. Mindketten egy önküresítő színházi nyelvhasználat segítségével hoznak létre kortárs Krisztus-ábrázolásokat, amelyekben az abszolút valóságról szóló beszéd a hiány és beteljesíthetlenség fragmentált nyelvén szólal meg. Kifejtem, hogy a misztériumjátékaikban jelen nem levő jelöltre vonatkozó referenciák a poétikus színházyelv 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 átlépi a fizikai és mentális barakk állapotát.

A kutatás határait Pilinszky *evangéliumi esztétikája* jelöli ki, amely Hankovszky megfogalmazásával élve „*egy radikálisan vallásos elmélet*”.<sup>29</sup> Az elemzett alkotások közös vonása, hogy költészet és ritualitás színházra alkalmazásával a krisztusi eseményt – Krisztus halálát és feltámadását – idézik fel. A színelőadások tartalmi, dramaturgiai, szcenikai, majd működési mechanizmusának elemzése során a keresztény nyelvhasználat 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 istenközeleti élmény, de nem helyettesítheti a megváltás folyamatát, csak szembesítheti 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, szcenikai, 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.”<sup>30</sup> Hasonlóan vélekedik Visky is: „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.”<sup>31</sup> Az összehasonlítás nem jelenti azt, hogy a lélektani realista színház elvetendő vagy elítélendő színházi forma, a kutatás során kizárólag viszonyításai pontként jelenik meg.<sup>32</sup>

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 színelőadások létrejöttében: számos hangfelvételt készítettem a Nemzeti Színház dramaturgjaival és színészeivel, az előadások szerzőivel és rendezőivel. Az általam készített interjúk célja

---

<sup>29</sup>HANKOVSZKY Tamás, *A „hit közegében” fogant esztétika*, Tiszatáj, 2011, dec., 97.

<sup>30</sup>KÉKESI KUN Árpád, *A Philter mint historiográfiai modell*, Theatron, 2014/1, 31.

<sup>31</sup>VISKY, *Mire való a színház?*, i. m., 78.

<sup>32</sup>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.

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.<sup>33</sup> A fontosabb beszélgetések egy-egy részletét a Nemzeti Színház által szerkesztett *Szenárium* folyóirat is közölte, mellékletként egyet ezek közül írásban is közlök azzal a céllal, hogy illusztrálja a Nemzeti köré csoportosuló alkotói műhely fő tevékenységének irányait.

---

<sup>33</sup>A Nemzeti Színház köré csoportosuló alkotói műhely tagjaival készült beszélgetések a Mária Rádió honlapján megtalálhatóak: [https://www.mariaradio.hu/musor/554/A\\_titkok\\_kapuja](https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja) A Visky Andrással készült beszélgetések szintén elérhetők a Mária Rádió honlapján: [https://www.mariaradio.hu/cikk/5191/Visky\\_Andras](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-érmét, 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 docensként egyaránt aktív résztvevője a Babeş-Bolyai Tudományegyetemnek és a Károli Gáspár Református Egyetemnek, vendégtanárként tanított a michigani Calvin College-ben is.

### 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 lelkipásztor 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 huszonkét 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 tapasztalataikat írásban is megörökítették, Visky Ferenc *Fogoly vagyok*<sup>34</sup> című műve 2002-ben, Visky Júlia *Az Úr é a szabadítás*<sup>35</sup> című alkotása 1986-ban látta meg először a napvilágot magyar nyelven. Az édesanyjával együtt töltött több éves fogság, valamint az édesapa lelkészi hivatása mély hatást gyakorolt a kolozsvári íróra, aki *Visszaszületés* című drámája kapcsán egy ószövetségi történetet és édesapja erről szóló prédikációját felidézve így nyilatkozott: a drámában olvasható a vörös szőrű tehén feláldozása „amiről apám prédikált egyszer

<sup>34</sup>VISKY Ferenc, *Fogoly vagyok*, Kolozsvár, Koinónia, 2002.

<sup>35</sup>BAGI Lászlóné, VISKY Ferencné, *Az Úr é a szabadítás*, Budapest, Primo, 1989.

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.”<sup>36</sup>

A politika által előidézett fogsághelyzet Visky András alkotásaiban egzisztenciális méretűvé tágul, 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*<sup>37</sup> című monodrámában jelenik meg legerőteljesebben. Az édesanyának 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 behelyezték őt az üres sírba.”<sup>38</sup> 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 szerelemről*, vagyis utalás arra, hogy a főszereplő állandó belső dialógust folytat börtönbe zárt férjével és Istennel, aki szótlannal 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 Istenhitbe való kapaszkodás, ezek segítségével tudta átértelmezni, új megvilágításba helyezni fogságba vetett létét és kiszolgáltatott élethelyzetét. Viskyt idézve: „Meg kell élni a totális tehetetlenséget, s akkor az ember a helyzet végletes, odaadó, maradéktalan megélésében valamiképpen átváltozhat.”<sup>39</sup> A *Júlia* az első magyar dráma, amely meghívást kapott a New York-ba a Nemzetközi Fringe Fesztiválra, a világ számos pontján bemutatták, mai napig Visky legismertebb alkotása. Köszönhető mindez talán annak, hogy 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-

---

<sup>36</sup> VISKY András, *Ki innen*, Kolozsvár, Koinónia, 2016, 338.

<sup>37</sup> Uő., *Júlia*, i. m.

<sup>38</sup> *Mint aki látja a hangot...*, i. m., 27.

<sup>39</sup> Uő., 32.

egy drámarészletet is közzétesznek önálló vers formájában.<sup>40</sup> 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 András a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia tagjává választották.

Hosszú évek óta művészeti aligazgatója 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 chicagai Theatre Y színházzal. Színműveit felkérésekre 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.<sup>41</sup> 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 tanúságtevő 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 Beckett és Kertész Imre életművének párhuzamaival is, amelyek szerinte túlmutatnak az egyszerű gyászon és pesszimizmuson. Tompa Andrea leírja, hogy a szerző „lebegő realizmusa valahol a végtelenhez közelítve találná 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.”<sup>42</sup> Visky színházi világa természetesen megközelíthető profán olvasatból is, Danah Monah például Shakespeare-átiratként értelmezi a

<sup>40</sup>VISKY, *Írni és (nem) rendezni, i. m.*, VISKY, *A különbözőség vidékén, i. m.*, VISKY, *Megváltozhat-e egy ember*, Kolozsvár, Komp-Press – Korunk, 2009., VISKY, *Gyáva embert szeretsz, i. m.*, VISKY András, *Nevezd csak szeretetnek, i. m.*

<sup>41</sup>*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.

<sup>42</sup>TOMPA Andrea, „Angyali részegség”,

<http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1263/angyali-reszegseg> Letöltés: 2022. 04. 11. 12:33

Júliát, és megjegyzi, hogy a darab női szereplője attól fél, hogy elveszítheti a férfit, akit szeret és a képzelet világába menekül.<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup>

### Vidnyánszky Attila pályája

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 Karpenko-Karj Színművészeti Főiskola színházrendező szakát végezte el és megismerkedett az orosz színház klasszikusaival (Sztanyiszlavszkij, Meyerhold, 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 érvényesek, mint pl. a filozofikus témák és gondolatok, szimbólumok sokasága, jelsűrűség, nagyfokú vizualitás, az adott kultúrára jellemző népszokások, zenei világ, rituálék megjelenítése a színműben.<sup>45</sup>

A kijevi 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

---

<sup>43</sup>„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.” Danah MONAH, *Fragile fictions: Shakespeare and Musset in concentrationary theatre*, [https://www.agathos-international-review.com/issue11\\_1/10.Dana%20Monah%20author.pdf](https://www.agathos-international-review.com/issue11_1/10.Dana%20Monah%20author.pdf) Letöltés: 2022. 04. 11. 23:05

<sup>44</sup>„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.” Danah Monah, *Spectacles enfermés = Mellézkörej, Írások Visky András 60. születésnapjára*, szerk. SEPSI Enikő, TÓTH Sára, KRE – L’Harmattan, 2017, 346.

<sup>45</sup>SIN, *Vázlat a Vidnyánszky Attila-féle költői színházról*, i. m., 94.

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 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 megvet bátorságotok.”<sup>46</sup> 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.”<sup>47</sup> 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 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 neveziétek, / Amibe egész létezésem mindenestül beleegyezik. / Az ember törvénye fölött van az isteni törvény: / Annak adom életemet.”<sup>48</sup>

Vidnyánszky az általa vezetett debreceni Csokonai Színházban a repertoárszínház működtetése mellett egy nemzetközi szinten is versenyképes művészi programot hozott létre.<sup>49</sup> Az általa tervezett első – 2006/2007-es – évad a Nagy József munkásságára való

---

<sup>46</sup>SZÁSZ Zsolt, *Hús körömmel*, Szcenárium, 2018. november, 3.

<sup>47</sup>*A költői színház, i. m.*, 13.

<sup>48</sup>Idézet az előadásból.

<sup>49</sup>*A Nemzet Színháza. Vidnyánszky Attilával Szász Zsolt beszélget*, Szcenárium, 2015. március-április, 8.



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.<sup>50</sup> Meghívására az európai színházi világ neves rendezői érkeztek Debrecenbe, Valère Novarina, Silviu Purcărete, Viktor Ryzakov rendezései azóta már a Nemzeti Színházban is megtekinthetők. Debrecenben töltött éve 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 érdekképviseleti 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* természetes valóság leképezése helyett a költői/művészi akciót kívánja újra beiktatni a jogaiba, hogy a színészi alkotás révén juttassa el az embert a cselekvésig.<sup>51</sup> A *költői színház* égisze alatt létrejövő előadások sokszor nehezítik a befogadást, 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, a gondolkodásom. Előbb-utóbb hát gyanakodni kezdek: talán túl sokat pislogtam, ezért szalasztottam el a megvilágító pillanatokat.”<sup>52</sup>

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

---

<sup>50</sup>TURI Gábor, *Költészet a színpadon (A Vidnyánszky-korszak mérlege)*, Hittel, 2015/8.

<http://turigabor.hu/node/840> Letöltés: 2021. 10. 30. 13:43

<sup>51</sup>PÁLFI – SZÁSZ, *Költői vagy epikus színház, i. m.*, 69.

<sup>52</sup>ZAPPE László, *A psilogás átka*, Kritikai Lapok, 2003/9.

emblemikus előadásokat hoznak létre. A nemzetközi találkozóknak köszönhetően a Nemzeti felkerült a kortárs világszínház palettájára.

A Vidnyánszkyt körülvevő szellemi műhely tagjai a Kárpát-medence különböző területeiről érkeztek. Kulcsár Editnek jelentős szerepe volt a szatmárnémeti színház létrehozásában, az orosz és lengyel színházi vonal képviselője, Király Nina az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet igazgatója volt, Kozma András dramaturg, műfordító Anatolij Vasziljev Drámaművészeti 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 velük együtt készül a színház a 2023-as, kilencedik Színházi Olimpia<sup>53</sup> megszervezésére.

---

<sup>53</sup>1993-ban Theodoros TERZOPOULOS alapította Delphoiban, Magyarországon még nem került megrendezésre.

## Költészet és ritualitás az európai színházban

### Üresedő 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,<sup>54</sup> a rítusok színházi intézménnyé alakulása jelentős mértékben száműzte a transzcendenciát a színpadokról, a színelőadások túlnyomó része a közönség szórakoztatását tűzte célul.<sup>55</sup> Friedrich Nietzsche 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 érzékelnünk önmagunkat, és immár úgy cselekedni, mintha csakugyan más testében, más jellemében lakoznánk. Ez a folyamat áll a dráma fejlődésének elején.”<sup>56</sup> 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 tekintették, a művészetet pedig a teljessé válás eszközeként tekintették: „a művészet mint annak örömteli reménysége, hogy megtörhető az individuáció átka, és mint egy újrateemtett egység megteremtője.”<sup>57</sup>

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 jelentése<sup>58</sup> elhalványult, hasonlóan számos más, a vallás vagy a kinyilatkoztatás kérdésköréhez kapcsolódó fogalom jelentéséhez. Arnold van Gennepe *Átmeneti rítusok*<sup>59</sup> 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

---

<sup>54</sup>Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn, Budapest, L'Harmattan, 2006, 366.

<sup>55</sup>Richard SCHECHNER, *Valós aktusok: betekintés az előadás-elméletbe, A dráma, a cselekményváz, a színház és az előadás = Uő, A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről*, ford. REGÖS János, Budapest, Múzsák, 1989, 11-90.

<sup>56</sup>Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, ford. KURDI Imre, TATÁR Sándor, Budapest, Helikon, 2019, 67.

<sup>57</sup>Uő., 81.

<sup>58</sup>„A rítus, szertartás az egyes részegyházak jellemző saját liturgikus és egyházfegyelmi rendszere és teológiai-lelki öröksége.” *Magyar Katolikus Lexikon XI.*, szerk. dr. DIÓS István, Szent István Társulat, Budapest, 2006, 631-632.

<sup>59</sup>Arnold VAN GENNEPE, *Átmeneti rítusok*, ford. VARGYAS Zoltán, Budapest, L'Harmattan, 2007.

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.<sup>60</sup> Richard Schechner kutatásai szerint a színház és a rítust elsősorban kontextusuk különbözteti meg egymástól, valamint a rítus eredményességre, a színház szórakoztatásra való törekvése. 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.”<sup>61</sup> Mindezek ismeretében fogalmazza meg a valós aktusok rítusokra és rituális színházi előadásokra vonatkozó jellemzőit is, amelyek a térhasználat, a státuszváltás, az egyszeri és visszavonhatatlan cselekedetek kérdéskörei körül forognak.<sup>62</sup> Ez utóbbiról a következőket jegyzi meg: „A visszavonhatatlan akció ritka színházainkban. Mágiával ugyanis nem vihető végbe. Ha mégis előfordul, általában mint metafora valósul meg. S hatása az emberekre, nem pedig a kellékekre irányul.”<sup>63</sup> Sepsi kifejti, hogy a társadalmi rituálék a költészet eszközeivel tágíthatók a színház felé, 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.<sup>64</sup>

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. Schechner a huszadik század történelmének kiemelkedő fordulatait, a tömeges demonstrációkat az ünnepekkel és azok rituális vonásaival állítja párhuzamba,<sup>65</sup> Marina

---

<sup>60</sup>Erika FISCHER-LICHTE, *Színház és rítus. Színház és rítus viszonyának története az európai kultúrában*, ford. KISS Gabriella, *Theatron*, 2007/1-2, 5.

<sup>61</sup>SCHECHNER, *A performance...*, i. m., 42.

<sup>62</sup>Uo., 31.

<sup>63</sup>Uo., 38.

<sup>64</sup>„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.” Enikő SEPSI, *Poetic Images, Presence, and the Theater of Kanotic Rituals*, London and New York, Routledge, 2022, 104.

<sup>65</sup>SCHECHNER, *Barátságos és barátságtalan inváziók: a direkt színház dramaturgiája*, ford. BOROSS Martin, KHALED Abdo Szaida, KRISTÓF Borbála, *Theatron*, 2008. tavasz-nyár, 69-83.

Abramović performansai Fischer-Lichte összehasonlításában pedig nemcsak a vallási rituálékkal, hanem a középkori vásártereken megrendezett cirkuszi látványosságokkal is hasonlóságot mutatnak. A színházi tevékenységben jelen levők együttléte, az előadás esemény-jellege, az anyagiság 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.”<sup>66</sup>

Antonin Artaud egyike volt azoknak az európai színházi teoretikusoknak, akik a színházi előadásokkal a metafizikai dimenzió érzékeltetésére törekedtek. A francia író, rendező a színház gyökereinek keresését szorgalmazta, színházról szóló írásaiban példaként állítva a rítusok és szertartások rendjét tükröző bali-szigeteki színházat. 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 Ige.”<sup>67</sup> Artaud szerint a jelekre és gesztusokra épülő színház nem a logocentrizmusra épül, hanem a mélyben, a színház eredeténél megtalálható metafizikára. Ebben az értelemben szerette 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.<sup>68</sup>

Jerzy Grotowski a világi rituálé<sup>69</sup> létrehozását tekintette célnak, felismerve azt, 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. Színházi laboratóriumában folytatott kísérletei során 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

---

<sup>66</sup>FISCHER-LICHTE, *Színház és rítus...*, i. m., 12.

<sup>67</sup>Antonin ARTAUD, *A színház és az istenek*, szerk. FEKETE Valéria, ford. BETHLEN János, Budapest, Orpheusz Könyvek, 1999, 156.

<sup>68</sup>Jacques DERRIDA, *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*, ford. FARKAS Anikó és mások, Theatron, 2007. ősz-tél, 35.

<sup>69</sup>Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé*, ford. PÁLYI András, Pozsony, Kalligram, 2009.

maradéktalanul egygé válni a mítoszok történéseivel, csak szembesülni tudnak azokkal.<sup>70</sup> 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 elveszítettük.”<sup>71</sup>

A transzcendencia háttérbe szorítását fogalmazta meg a Grotowski tanítványaként tevékenykedő holstebroji Odin Teatret létrehozója és működtetője Eugenio Barba<sup>72</sup> is magyar nyelven megjelent *Hamu és gyémánt országa*<sup>73</sup> című könyvének 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, transzfomációs erővel bíró hatása. Az olasz származású, de Dániában színházat létrehozó alkotó szisztematikusan tanulmányozza az európai színháztól 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 lére: 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.<sup>74</sup> 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.<sup>75</sup> Vagyis Artaudhoz és Grotowskihoz hasonlóan olyan színházi előadások megteremtésén fáradozik, amelyekben a néző cselekvő résztvevőként tud jelen lenni, és nem csak szembesül egy előtte eljátszott történettel.

---

<sup>70</sup>Uo., 18.

<sup>71</sup>Uo., 65.

<sup>72</sup>Grotowski tanítványaként költözött a dániai Holstebroba, ahol megalapította az Odin Teatret elnevezésű interkulturális, antropológiai gyakorlatokra építő színházat. Különféle nemzetiségű társulati tagjaival utazásai során ún. bartereket hajtanak végre.

<sup>73</sup>Eugenio BARBA, *Hamu és gyémánt országa. Tanulmányaim Lengyelországban*, ford. PÁLYI András, REGŐS János, Budapest, Nemzeti Színház Kiskönyvtára, 2015.

<sup>74</sup>Eugenio BARBA – Nicola SAVARESE, *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*, ford. RIDEG Zsófia, REGŐS János, Budapest, KRE – L'Harmattan, 2020.

<sup>75</sup>Uo., 190.

Domokos Johanna és Sepsi Enikő szerkesztésében látott napvilágot a *Poetic Ritality in Theater and Literature* című kötet,<sup>76</sup> amely az utóbbi által vezetett *Rítus, Színház, Irodalom Kutatócsoport* többéves nemzetközi együttműködésének eredménye amerikai, bielefeldi, valamint magyar oktatók és hallgatók részvételével. A kötet szerkesztői előszavában említésre kerül, hogy a *poétikus ritualitás* rávilágít egy adott művészeti forma liminális vonatkozásaira, a rituális formákkal és struktúrával való párhuzamokra, amelyek újszerű esztétikai és szemantikai szempontok felé terelik a gondolkodást. Továbbá a *poétikus ritualitás* a rituális minták, típusok, műfajok, szimbólumok és beszédmódok irodalmi és drámai adaptációjaként is megjelenik.<sup>77</sup> A kötet mindezek mellett a *poétikus ritualitás* különböző megnyilvánulásait is ismerteti többek között Pilinszky, Novarina, Vidnyánszky műveiben. Sepsi megfogalmazásában a költészet a rituális színházi előadásokban szerkesztés- és időbeli logikaként jelenik meg, valamint a költői jelzővel ellátott alkotások az ismétlés, a performativitás, a közösségi befogadás együttes megélésének rituális elemeivel is rendelkezhetnek.<sup>78</sup>

### 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.*”<sup>79</sup> Eliade az emberfeletti létezőt tartja valóságnak, amelyhez viszonyítva minden más, az ember számára megtapasztalható dolog csak a világban-lét egy-egy eleme a profán és a szakrális dimenzió határán. Vagyis maga a valóság a nem az, ami az embert körülveszi, hanem az a tapasztalat, ami az isteni jelenlét átélésével születik. A színelőadásokban 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)művészeti alkotás befogadása által annak szemlélője is esélyt kaphat arra, hogy a jelenlétnek hívott isteni valóság életbevágó eseménnyé váljon számára.

---

<sup>76</sup>*Poetic rituality in theater and literature*, szerk. DOMOKOS Johanna, SEPSI Enikő, Budapest-Párizs, KRE-L'Harmattan, 2020.

<sup>77</sup>„Poetic rituality sheds light on the liminal characteristics of the art form and on references to ritual practices and ritual forms and structures set in motion in a way that allows special aesthetic characteristics and semantic aspects to arise.” „That means: poetic rituality describes a specific literary and dramatic adaptation of ritual patterns, types, genres, symbols, ways of speaking, and phrases.” *Poetic rituality...*, i. m., 7, 36-37.

<sup>78</sup>SEPSI Enikő, *A poétikus rituálé tanúja, Pilinszky János – ma*, Magyar Napló, 2021/11, 1.

<sup>79</sup>Mircea ELIADE, *A szent és a profán*, Budapest, Helikon, 2019, 16.

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.<sup>80</sup> 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 krízis-állapotok megteremtésével érhető el.<sup>81</sup> 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:<sup>82</sup> a szélsőséges helyzet hatására az egyén szorongásos állapotba kerül, lelkileg destabilizálódik, majd megtisztul és cselekedni kezd. Az archetípusokat színreállító 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 hétköznapi 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 önküritésnek 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.”<sup>83</sup> 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 befogadjon és hordozza a transzcendenciát.”<sup>84</sup>

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

---

<sup>80</sup>FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, i. m., 70.

<sup>81</sup>UŐ, *Színház és rítus...*, i. m., 11.

<sup>82</sup>ARTAUD, *A színház és az istenek*, i. m., 131.

<sup>83</sup>GROTOWSKI, *Színház és rituálé*, i. m., 17.

<sup>84</sup>SEPSI, *Kép, jelenlét, kenózis...*, i. m., 121.



által létrehozott, végrehajtott és befejezett akció áll”.<sup>85</sup> 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 történések 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.<sup>86</sup> 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 el választja a nézőket a színpad világtól. Bár a performerek esetében nem történik szerepfelvétel – a rituális színházi előadásokban résztvevő 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 válhatnak láthatóvá.”<sup>87</sup> (Vidnyánszky *Agón*<sup>88</sup> című rendezésének műfaji meghatározása performansz, a Robert Woodruff által színpadra állított, Visky által írt *Caravaggio terminal*,<sup>89</sup> illetve a Tompa Gábor által rendezett, szintén Visky tollából megjelenő *Alkoholisták*<sup>90</sup> helyet ad egy-egy performansz-jelenetnek.)

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 transzcendencia megjelenését igyekszik segíteni a színpadon: „Az is

---

<sup>85</sup>FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája, i. m.*, 25.

<sup>86</sup>Patrice PAVIS, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFALVI Magdolna, Budapest, Balassi, 2003, 57.

<sup>87</sup>Szelezky Zita *életútja és válogatott magánlevelezése*, szerk. LIPS Adrián, MÁTRAVÖLGYI Dorottya, SEPSI Enikő, SZTRUHÁR Bettina, Budapest, KRE – L’Harmattan, 2020, 43-44.

<sup>88</sup>JÓZSA Péter Pál, *Agón*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2022. március 4. Színészek: FOGARASI Lilla Borbála, NAGY Mari, MARTOS Hanga, HERCZEG Péter, HORVÁTH Lajos Ottó, KOVÁCS S. József, MADÁCHI István, MÉSZÁROS Martin, SZÉP Domán. Rendező: VIDNYÁNSZKY Attila.

<sup>89</sup>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, SZÜCS Ervin. Rendező: Robert WOODRUFF. Dramaturg: VISKY András.

<sup>90</sup>VISKY András, *Alkoholisták*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár. A bemutató dátuma: 2010. október 15. Színészek: KÉZDI Imola, SZÜCS Ervin. Rendező: TOMPA Gábor. Dramaturg: VISKY András.

megtörténhet, hogy az ember végül úgy kezd majd magára nézni, ahogyan az az Isten által elrendeltetett. És azt mondja: »nem vagyok különb egy fűszálnál«. Ha ezt kimondja, valószínűleg új rendszerek fognak megjelenni...»<sup>91</sup> Az orosz származású rendező a Drámai Művészet Iskolájának megalapítása, majd Luigi Pirandelo darabjainak színrevitele 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 énekeltette színészeivel annak reményében, hogy így elszigetelődnek attól a társadalmi közegetől, amely körülveszi őket és elkezdik megvalósítani egyedüli funkciójukat a világban: a közvetítőét fentről lefelé.<sup>92</sup>

Sepsi Valère Novarina színházának 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 komikussal kapcsolódik össze”, valamint meghatározza a Novarina-darabok fogalmi metaforáját is: „Krisztus a beszéd, a színpad pedig a rituális (utolsó) vacsora, a test feláldozásának helye.”<sup>93</sup> A francia rendező színháza kapcsán Sepsi a kenotikus ritualitás<sup>94</sup> fogalmát teszi hangsúlyossá: a keresztény értelemben véghezvitt öнкиüresítés során mind a műalkotás, mind a jelen levő egyének teret engednek a transzcendens jelentésekkel való telítődésnek. *Az ismeretlen tett, a Képzeltbeli operett, az Érthetetlen anyanyelv, az Imígyen szóla Luis de Funès és a Nevek erdejében* előadásokat vizsgálva megállapítja: „A tér keresztjére feszített Ige a térbe hajítja az emberi szavakat, a testét átaladva ennek a passzív aktusnak.”<sup>95</sup>

Silviu Purcărete szertartás-színházi kísérletei közé tartozik a Temesváron megrendezett *Az ember tragédiája*,<sup>96</sup> amelyben a történelem eseményeinek amfiteátrális térben való elhelyezése már-már egy, az emberiséget vizsgáló laboratóriumként hat. A parúzia vagy a végítélet színházaként<sup>97</sup> említett előadás a történelem nagy eseményeit haláltánc-szerűen fűzi

---

<sup>91</sup>Anatolij VASZILJEV, *Színházi fűga*, szerk. KIRÁLY Nina, ford. HELTAI Gyöngyi, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1998, 12.

<sup>92</sup>Uo., 51-52.

<sup>93</sup>SEPSI, *Kép, jelenlét, kenózis...*, i. m., 209.

<sup>94</sup>Uo., 171.

<sup>95</sup>Uo., 136.

<sup>96</sup>MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája*, Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár, Románia. Az előadás megtekinthető volt a MITEM-en 2021. szeptember 26-án. Színészek: Aszalos Géza, Balázs Attila, Bandi András Zsolt, Borbély B. Emília, Csata Zsolt, Éder Enikő, Kiss Attila, Kocsárdi Levente, Lanstyák Ildikó, Lőrincz Rita, Lukács-György Szilárd, Magyar Etelka, Mátyás Zsolt Imre, Mihály Csongor, Molnos András Csaba, Szász Enikő, Tokai Andrea, Vadász Bernadett, Vajda Boróka, Vass Richárd, Tar Mónika. Rendező: Silviu Purcărete. Dramaturg: Visky András.

<sup>97</sup>VISKY, *Mire való a színház?*, i. m., 175.

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 dramaturgia) írja: „A színház Purcárete számára lét- és létezéslaboratórium. Egyetlen kérdés izgatja tulajdonképpen, bármihez nyúlna, ez pedig a megváltás.”<sup>98</sup>

### **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. 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.”<sup>99</sup> Utal továbbá arra is, hogy a színházi előadás esetében „a legértékesebb jele az előadás valódi hatásának, az a visszatérő néző.”<sup>100</sup>

Visky a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémián elhangzott székfoglalójában ismertette az általa elgondolt *transzformáció körét*,<sup>101</sup> amelyet kulcsfontosságúnak tekintek a kortárs rituális színházi előadások elemzésekor. A transzformációs folyamat ismertetésekor Visky azt az eljárást ragadja meg, amely a színelőadás jelenidejében zajlik és az adott térben 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.<sup>102</sup> A láthatatlan láthatóvá tételét Brook is megfogalmazza, amikor az általa – tág értelemben használt, de rituális

---

<sup>98</sup>Uo., 218.

<sup>99</sup>Uo., 234.

<sup>100</sup>Uo., 70.

<sup>101</sup>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](https://mta.hu/data/dokumentumok/szima/szekfoglalok/Visky_Andras_Mi_a_dramaturg.pdf) Letöltés: 2021. október 27. 11:27

<sup>102</sup>PILINSZKY, *Publicisztikai írások, i. m.*, 535.

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 éppenséggel a csenden át hatol el hozzánk, és ezt nevezzük – mert hát szavakra mégiscsak szükség van – »szentnek«.”<sup>103</sup> A *transzformáció köre* Visky olvasatában is a láthatatlant teszi érzékelhetővé, az ember töredékességét az időtlenség tükrebe 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, cselekvésekre 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”.<sup>104</sup> 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.<sup>105</sup> A Visky által meghatározott *transzformáció köre* alapján a résztvevők határátlépése az előadásokban felidézett, újramondott (vagy újrajátszott) esemény intenzíven átélt 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 kiürsítheti önmagát, és

---

<sup>103</sup>Peter BROOK, *Az ördög neve: unalom*, ford. SZÁNTÓ Judit, Színház, 1992/5, 36.

<sup>104</sup>VISKY, *A különbözőség vidékén*, i. m., 7.

<sup>105</sup>VAN GENNEP, *Átmeneti rítusok*, i. m., 24.

teret engedhet új jelentések születésének: a krisztusi események felidézése új, az eddigiektől elkülönböző jelentésekkel töltheti fel a színelőadást.

Értelmezésben a formán azonban nem kizárólag a műalkotás formája értendő, hanem a jelenlevők teste is: a rituális – és transzformatív – funkciójú színházi előadás hatása ugyanis az emberi testben megélt tapasztalatokban érzékelhető. Ennek egyik megnyilvánulása, véleményem szerint, a forma (azaz az emberi test) elnémulása, hangtalansága, vagyis a szubjektumról való elfeledkezés. Pavis megfogalmazásával élve a jelenlevő néző először az esztétikai tapasztalatban és az anyagiság 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.”<sup>106</sup> 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 közben mehet végbe, a rituális színházi gyakorlat pedig azzal segíti a lélek transzcendenciára való összpontosítását, hogy visszautal a több mint kétezer évvel ezelőtti szenvedéstörténetre, valamint a *Szentírás* legnagyobb elnémulás-eseményére, Krisztus utolsó hét szavára a kereszten.<sup>107</sup> Pilinszky szavaival élve: „Átadták őt az igazságszolgáltatásnak, az ácsoknak, a katonáknak, a kalapácsnak és a kalapács méretű szegeknek. / Aztán csend lett és nyugalom. Az Evangéliumból tudjuk, miféle csend és nyugalom... S ez a csend arra kényszerít, hogy itt én is elhallgassak.”<sup>108</sup> 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 szertartásban való részvétel legfontosabb, legintenzívebb percekhez kötődik,<sup>109</sup> 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.

---

<sup>106</sup>PAVIS, *Előadáselemzés*, i. m., 26.

<sup>107</sup>Magyar Katolikus Lexikon V., szerk. dr. DIÓS István, Budapest, Szent István Társulat, 2000, 781-784.

<sup>108</sup>PILINSZKY, *Publicisztikai írások*, i. m., 786.

<sup>109</sup>Magyar Katolikus Lexikon XII., szerk. dr. DIÓS István, Budapest, Szent István Társulat, 2007, 813.

Abban az esetben, ha a (színház)művészeti alkotás befogadása által annak szemlélője 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 eddigiektől 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.<sup>110</sup> 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.”<sup>111</sup>

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 törközi azt. A transzcendensre való utalások az előadás önküresítése révén vezethetik el a befogadót egy emberfeletti jelenlét megtapasztalásához. A ráismerés, a felismerés mozzanata a befogadóban belső elmélyüléssel jár, a jelenlevőben megszülető csönd a szubjektum saját magától való elkülönöződését teremtheti meg, és cselekvésre készítheti. A találkozásélmény, a “láthatatlan láthatóvá” válása életbe vágó, testbe íródó nyomokat hagyhat maga után és olyan liminális állapotot eredményezhet, amely a jelenlevők számára testi tapasztalataként élhető meg, Fischer-Lichte kifejezéseit használva, fiziológiai, energetikai, affektív és motorikus kondíciók<sup>112</sup> megváltozásával járhat. Brook

---

<sup>110</sup>KOVÁCS Flóra, *A közösség a kortárs erdélyi drámában és színházban*, Budapest, Fiala Írók Szövetsége, 2013, 169.

<sup>111</sup>VISKY, *Mire való...?*, i. m., 80.

<sup>112</sup>FISCHER-LICHTE, *A performativitás... i. m.*, 248.

megfogalmazásában: „A láthatatlan a láthatóban, vagyis az emberi életekben ölt formát.”<sup>113</sup> Visky *Mire való a színház?* című kötetének tetőpontja a Pseudo-Augustinus és tanítványa között elhangzó beszélgetés a jótékony sikerről. A traktátusban elhangzó példa Genéziusz római parodista színre lépéséről szól,<sup>114</sup> aki az egyház megszegyenyítése 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 kérik 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?”<sup>115</sup>

A transzformáció, az átváltozás a szubjektum újateremtésének csendjét hozza 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 Eliézerrel. 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.”<sup>116</sup>

### **Költészet és színház összefonódása**

Peter Brook utal rá, hogy az egykor még aktív életet élő *költői színházzal* – amelyet a “szent színház” fogalmával párhuzamosan említ meg – ma már sem a színházi alkotók, sem a nézők nem tudnak mit kezdeni, és a verses drámát is fenntartással kezelik, hiszen „félúton van a próza és az opera között, se nem beszélük, se nem éneklik, bár emelkedettebb tónusban adják elő, mint a prózát, és tartalma is emelkedettebb, erkölcsi értéke is valamiképpen magasabb rendű.”<sup>117</sup> Brook meglátása jelzi, hogy bár költészet és színház összefonódása szélesíti a színház kereteit, ez a színházi formanyelv nehezen definiálható és megragadható. Erős érveket

<sup>113</sup>BROOK, *Az ördög neve...*, i. m., 37.

<sup>114</sup>VISKY, *Mire való a színház?*, i. m., 239-244.

<sup>115</sup>Uo., 242.

<sup>116</sup>Søren KIRKEGAARD, *Félelem és reszketés*, ford. RÁCZ Péter, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986, 154.

<sup>117</sup>PETER Brook, *Az üres tér*, ford. KOÓS Anna, Budapest, Európa, 1972, 57.

a *költői színház* mellett a magyarországi recepció sem tudott felsorakoztatni,<sup>118</sup> 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 között nem rajzolódik ki a költői színház formájának erőteljes vonala.”<sup>119</sup>

A Vidnyánszky által *költőinek* vagy Visky által *poétikusnak* nevezett színház definíciója nem egyértelmű, jelentésmezeje disszeminál, a különböző megközelítések egyetlen közös vonásaként többnyire a naturalista, realista színházi nyelv-használat elkerülését említik meg. Kozma András dramaturg meglátása: „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”.<sup>120</sup> 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...”<sup>121</sup> 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 miliót 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.<sup>122</sup>

Pavis költészet és színház kapcsolódási pontjainak elemzése során megkülönbözteti a *költészet a színházban* és a *színpadköltészet* fogalmait, a *Költészet a színházban* szócikk alatt a

---

<sup>118</sup>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 kapcsolat 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, 1987/7, 29.

<sup>119</sup>SIN, *Vázlat a Vidnyánszky Attila-féle költői színházról*, i. m., 92.

<sup>120</sup>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](https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja) Letöltés: 2020. 09. 23. 10:47

<sup>121</sup>VISKY, *Mire való a színház?*, i. m., 58.

<sup>122</sup>PAVIS, *Színházi szótár*, i. m., 349-351.



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.”<sup>123</sup> Taglalja továbbá a költői- és színházi helyzet párhuzamát, a költői hang kiejtésének nehézségeit, a költői színházi forma sikerét pedig 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 ráatalál a játék szabadságára, és arra kötelezi a nézőt, hogy felhagyjon természetes lustaságával”, valamint a távolságtartással.<sup>124</sup> A *szcenikus költemény* jellemzőinek körülírásáról Lehmann több mint kétszáz oldalas kötetében mindössze két oldalt szán, a poétikus nyelv megteremtését a gesztusokban, testartásokban, hangszínen és hangmagasságban, az asszociációkban, a megszokott tér-idő-kontinuum megbontásában látja. „A szövegek összekapcsolódnak a játékosok gesztusaival és testiségével, miközben a különböző cselekményelemek fragmentálása és kollázsszerű 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.”<sup>125</sup>

A költészetre jellemző nyelvhasználat Artaud-i olvasata 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 költészete<sup>126</sup> 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.<sup>127</sup>

---

<sup>123</sup>Uo., 250.

<sup>124</sup>Uo., 252.

<sup>125</sup>Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. BERECS Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix, SCHEIN Gábor, Budapest, Balassi, 2009, 129.

<sup>126</sup>ARTAUD, *A színház és az istenek*, i. m., 133-145.

<sup>127</sup>Uo., 114.

T. S. Eliot szabadversben írt, költői drámái kapcsán megfogalmazza, hogy a prózai dráma nem más, mint a verses dráma mellékterméke, valamint a maradandó dolgok kifejezésére a vers a legalkalmasabb drámaforma.<sup>128</sup> 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 hétköznapiságába. 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 csak a szépen előadott nagymisében találok.”<sup>129</sup>

Paul Claudel a transzcendencia emberi lélekben lüktető visszhangjait vers és zeneiség összehangolásával igyekezett színházi nyelvre fordítani: „A hangot, a történet és a cselekmény alatt megszólaló hangokat hallhatóvá kellett tenni, és ezért volt nélkülözhetetlen, hogy a zenéhez forduljunk.”<sup>130</sup> – 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, vagyis a színházi előadást – mint a költészetet – erőteljes zeneiség is kísérheti. Claudel oratóriuma mindemellett a keresztény liturgiával is rokonítható: „amikor Ida Rubenstein asszony felkért arra, hogy Johannának szenteljek egy énekkel és zenével megemelt drámai költeményt, teljesen természetes módon mindjárt egy misefélére gondoltam”<sup>131</sup> – vallja a szerző. Claudel elgondolása szerint tehát a zeneiség a liturgiával is rokon, a keresztény szertartás színpadra állíthatóságát pedig a költészet segítheti. A francia író rendszeresen részt vett a Stéphane Mallarmé által tartott találkozókön, és a tiszta költészet egyik képviselőjének tekinthető. A *poésie pure* kifejezés Paul Valéry nevéhez fűződik, aki a 19. század közepén megjelenő, intellektualitástól, elvont gondolatoktól, narratív elemektől megfosztott költészetet jelölte ezzel a szóösszetétellel, és a tiszta költészet alapítójának Baudelaire-t nevezte meg, ugyanakkor Edgar Poe alkotásai is ebbe az irányvonalba sorolhatók. A *poésie pure* intézményesítője Henri Brémond, legkiemelkedőbb alakja pedig Mallarmé, aki a nyelvet már-

---

<sup>128</sup> T. S. ELIOT, *Káosz a rendben*, ford. BÓDIS Edit, Budapest, Gondolat, 1981, 233.

<sup>129</sup> *Uo.*, 234.

<sup>130</sup> Paul CLAUDEL, *Egy dithyrambus*, ford. PÁLFI Ágnes, RIDEG Zsófia, Szcenárium, 2013. november, 59.

<sup>131</sup> *Uo.*, 60.

már zenei elemmé formázta és költészet érdemi részének a gondolatot tartotta.<sup>132</sup> Sepsi Pilinszky János költői elemeket is magába foglaló színházeszményét Mallarmé alkotásaival 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 színrevitelt. A színházi előadás során megvalósuló cselekvés hatására a filozofikus gondolatok a színjáték eredményeként jelennek meg. „Pilinszky János tágan értelmezett »színháza« nem csupán lírai és drámai színdarabokat foglal magában, hanem költői írásmódot is mint a mallarméi értelemben vett képzeletbeli színházat, valamint az olvasást mint színrevitelt.”<sup>133</sup>

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”,<sup>134</sup> valamint a kontextualizáció lehetetlenségét sugallja. A Wilson-darabok költészete a megragadhatlan idő kifejezését célozzák meg sajátos vizualitással, Kékesi megfogalmazásával élve Wilson rendezéseiben „az absztrakt formák és a tematikus képek egymást motiválják,”<sup>135</sup> sokszor az előadást átszövő tablókat összeállítva. A kortárs *költői színház* egyik képviselője meglátásom szerint az orosz származású Viktor Rizsakov,<sup>136</sup> akinek rendezései – *Álomgyár* és *Részegek*<sup>137</sup> – sikerrel kerültek bemutatásra a Nemzeti színpadán. A rizsakovi részegség állapota a prófétai dramaturgia köztességének a helye, 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,

---

<sup>132</sup>CSEKE Ákos – TVERDOTA György, *A tisztaság könyve*, Budapest, Universitas, 2009., 252-253.

<sup>133</sup>SEPSI, *Pilinszky János mozdulatlan színháza...*, i. m., 27-30.

<sup>134</sup>KÉKESI KUN ÁRPÁD, *A rendezés színháza*, Osiris, Budapest, 2007, 393.

<sup>135</sup>*Uo.*, 394.

<sup>136</sup>VIKTOR RIZSAKOV Sztanyiszlavszkij-díjas orosz rendező, Ivan VIRIAPAJEVVEL együtt az Oxigén (Kiszlorod) mozgalom alapítója

<sup>137</sup>Ivan VIRIAPAJEV, *Álomgyár*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2018. október 3. Színészek: BORDÁS Roland, KATONA Kinga, SZÜCS Nelli, KRISTÁN Attila, RÁCZ József, TÓTH László, TRILL Zsolt. Rendező: Viktor RIZSAKOV. Dramaturg: KOZMA András. Ivan VIRIAPAJEV, *Részegek*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2016. 11. 19. Színészek: ÁCS Eszter, BARTA Ágnes, KATONA Kinga, NAGY Mari, SZÜCS 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.

öntudatlanul is az igazság hirdetőivé válnak. A *Részek* színészei is olyan vallomásszerű játékmódot folytatnak, amely a költészetet hordozó színházi nyelv egyik elemévé válik, sajátos akusztikája beépül az előadás nyelvezetébe. „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 tárgyasultságban rejlő stabilitástól, az egysíkúságtól, a linearitástól, visszanyeri az írásbeliség előtti multimediális létezését, virtuális valóságainak komplex egyidejűségét.”<sup>138</sup>

Valère Novarina *költői színháza* más irányból közelít a poétikus színház eszményéhez. Rideg Zsófia dramaturg felismerésének köszönhetően – amely szerint költészet és színház összefonódása Novarina alkotásait is jellemzi – a francia alkotó rendezett Debrecenben, valamint több előadását mutatta be a Nemzeti Színház.<sup>139</sup> A francia szerző jelentős szerepet tulajdonít a szavaknak: a költői, teremtő, életre hívó szó rendezéseiben is különböző szinteken mutatja fel önmagát, visszaszerezve ezzel a létezésben való elsődlegességét. Sepsi 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 újrainrodik, ismét életre kel: „A színész mint *imitatio Christi* szétábrázol (»dé-représente«) és lerombolja az emberi bálványt.”<sup>140</sup>

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 játékba hozzák a nyelvtöredékek egymástól elkülönülő hangjait, a színpadi beszéd pedig a színház vers-szerű megszólalását vonja maga után és átlépve a megszokott verbalitás határát metaforikusságra törekszik.

A huszadik század magyar színházát tekintve Radnóti Zsuzsa Tamási Áron *Ősvégasztalás* 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. Szabadvers-sorai, szaggatottsága, liturgikus jellege Radnóti szerint balladás

---

<sup>138</sup>KUKUCSKA Csilla, *Találkozás önmagunkkal a csend „zónájában” (Viktor Ryzakov színházi nyelvéről), Scenárium*, 2014. május 29.

<sup>139</sup>A *Képzeltbeli 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.

<sup>140</sup>SEPSI, *Kép, jelenlét, kenózis...*, i. m., 136.

expresszionizmus, zene, líra és próza összefonódása. Ehhez a drámához – Radnóti szerint – azonban „nem teremtődött meg az a specifikusan magyar balladai játéktípus”, holott „ezekből a tényekből kiindulva kellene megteremteni egy metaforikus, rituális jellegű játéktípust.”<sup>141</sup> A kortárs magyar színházi alkotók közül leginkább Tolnai Ottó és Térey János színháza látható el költői jelzővel. *A kisinyovi rózsza*<sup>142</sup> című kötetet feldolgozó, Urbán András által rendezett előadás, szabadvers formában, központozás hiányában megírt alkotásokat állít színpadra, 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 szubjektum-töredékeit, emlékképeit, monomániáit, létvesztéseit jeleníti meg a színpadon, *Rózsák*<sup>143</sup> 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 használatát teremti meg. Ezek a mozgatórugói a Bagossy László által színpadra vitt *Asztalizenének*<sup>144</sup> 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 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 élik 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.”<sup>145</sup>

---

<sup>141</sup>RADNÓTI Zsuzsa, *Cselekvés-nosztaliga. Drámaírók színház nélkül*, Budapest, Magvető, 1985, 57-68.

<sup>142</sup>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.

<sup>143</sup>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.

<sup>144</sup>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.

<sup>145</sup>VISKY, *Mire való a színház?, i. m.*, 57-58.

## Pilinszky János színházesztétikája

### A radikálisan vallásos elmélet

A Pilinszky János által ideálisnak vélt színházeszményről számos tanulmány született, Maczák Ibolya *Papírdarabok*<sup>146</sup> című kötete elsősorban filológiai megközelítésből, Sepsi Enikő *Pilinszky János mozdulatlan színháza*<sup>147</sup> című könyve pedig költészet és ritualitás összefüggései felől vizsgálja a költő által elképzelt színházat. Míg az előbbi a költő drámáinak keletkezéstörténetét, forrásait és motivikáját elemzi, az utóbbi szerző a Simone Weil által visszateremtésnek nevezett eljárás, Mallarmé gondolatszínháza és Wilson rituális színháza felől közelít Pilinszky színházi ideáljához. A Pilinszky által megvalósítani vágyott színház jellemzői leginkább a költő publicisztikai írásaiból, naplójából és a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*<sup>148</sup> című művéből olvashatók ki, valamint drámáiból – *KZ-oratórium*, *Gyerekek és katonák*, *Síremlék*, *Urbi et orbi a testi szenvedésről*, *Élőképek*<sup>149</sup> – 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 nó-színház, és a nó-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 nó-színházhoz hasonlóan a költő nem főszerepeket ír, hanem olyan alakokat, akik magát az előadást is megtestesítik.<sup>150</sup>

Pilinszky esztétikai írásaiban – ezek közül a legalapvetőbbek *A teremtő képzelet és Ars poetica helyett*<sup>151</sup> – 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

<sup>146</sup>MACZÁK, *Papírdarabok...*, i. m.

<sup>147</sup>SEPSI, *Pilinszky János mozdulatlan színháza...*, i. m.

<sup>148</sup>PILINSZKY János, *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*

<https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky01035/pilinszky01041/pilinszky01041.html> Letöltés: 2021. 11. 12. 02:21

<sup>149</sup>PILINSZKY János, *Széppróza*, szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Osiris, 2004.

<sup>150</sup>MACZÁK, *Papírdarabok...*, i. m., 32-39.

<sup>151</sup>*Pilinszky János válogatott művei*, szerk. ILLÉS Endre, KARDOS György, Budapest, 1978, 143-156.

remekmű zárómondata, hitelesítő pecsétje lehetne.”<sup>152</sup> 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 légerekben végbement. Pilinszky gyakran említett, az auschwitzi fénykép megpillantásához köthető trópusa – a *jóvátehetetlen jóvátétele*<sup>153</sup> – 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 jelenidejét köti össze úgy, hogy a jóvátehetetlen szenvedés, a megtörtént trauma keresztény üdvtörténetbe 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.”<sup>154</sup>

Szücs Teri Pilinszky *Apokrif* című verse és az azokra jellemző tanúságtevő beszédhelyzet kapcsán kifejti, hogy a szenvedés idején, a tanúsítandó pillanatban a nyelv néma; csak temporális elválasztottságban tud tárgyról beszélni. Ugyanakkor a nyelvet 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, és a szenvedésben való közösségre alapozza érvelését.<sup>155</sup> 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

---

<sup>152</sup>Uo., 144. Vö.: „...a művészet a bűnbeeséssel megszakadt inkarnációs folyamat küzdelmes folytatására, korrekciójára, beteljesítésére tett kísérlet.” PILINSZKY, *Publicisztikai írások, i. m.*, 622.

<sup>153</sup>„én 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 jóvátételét.” Uo., 438.

<sup>154</sup>MÁRTONFFY Marcell, „A jóvátehetetlen jóvátétele”, (*Egy Pilinszky-apória önfelrészlete*), Jelenkor, 2015/3, 348.

<sup>155</sup>SZÜCS Teri, *A Holokauszt tanúsága három Pilinszky-versben*, Vigilia, 2011/11, 811-818.

újrateremtéssel, vagyis performativitással járó felidézés. Véleménye szerint a krisztusi utopia életrekeltésének eszköze a teremtő újraírás, „a nyelvi létesítés munkája, amennyiben a felidézett minta maga is teremtő szó, mely épp az istenfiúi öntudatosság jeleinek hiányában teszi jelenvalóvá – folytatva cselekszi – a teremtést.”<sup>156</sup> A performativitás lehetőségét pedig a műalkotáson keresztül az időbeli elválasztottság felszámolása, a múlt felidézése és a cselekvő jelenlét kiterjesztése hordja magában.<sup>157</sup> 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”.<sup>158</sup>

Hankovszky Tamás írja Pilinszky esztétikájának alap gondolatáról: „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.”<sup>159</sup> Hankovszky meglátása szerint a költő „evangéliumi esztétika” névvel ellátott művészetfilozófiája három pilléren áll, amelyek alapján a művészet az *imitatio Christi* – Krisztuskövetés – megvalósulását jelenti alázatban és szeretetben egyaránt, valamint az Istennel való egyesülés és egy váratlan fordulat fordulat lehetőségét is hordozza. „Először is művészetfilozófiai *rendszerként*, a művészet mibenlétére vonatkozó nézetek összességéként értelmezhető. Másodszor egyfajta *eszményt* jelent, amelynek a konkrét művek többé vagy kevésbé felelnek meg, végül ezen eszmény *megvalósulását* a művészetben.”<sup>160</sup> 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 bízik, annak fenéki ki kell innia a kudarc keserű poharát. Úgy tűnik, nagyon kevesen értették, Pilinszky miről beszél valójában, a darabjait

---

<sup>156</sup>MÁRTONFFY Marcell, *Biblikus hagyomány és történelmi tapasztalat Pilinszky esszéiben*, Budapest, Gondolat, 2019, 79.

<sup>157</sup>Uo., 132.

<sup>158</sup>Uo., 117.

<sup>159</sup>HANKOVSKY, A „hit közegében” fogant esztétika, i. m., 93.

<sup>160</sup>Uo., 90.



meg a legjobb esetben is félreolvasták, legfőképpen, ahogy ez lenni szokott, a jószándékú olvasókés a Pilinszky-rajongók. / TANÍTVÁNY: Mi is? / MESTER: Mi is.”<sup>161</sup>

Pilinszky színházeszményének alapgondolata szerint – amelyet *Szagrális színház?* című írásában is kifejt – a színházból mint eleve szagrális 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.<sup>162</sup> A költő által elképzelt ideális színház jelentléttöbbletét a szakralitás adja meg, megfogalmazásában az állítmánynélkülinek vélt mimikri-színház tényerése valamint a színpadi jelenlétvesztés 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.*”<sup>163</sup> 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 eseménnyé váljon. Mindehhez pedig a költészet eszközeit, működési módját hívja segítségül.

### **A liturgikus színház rituális háttere**

Sepsi véleménye szerint a modern liturgikus színház definiálása nehézségekbe ütközik, mivel „a legkülönfélébb műfajokat és formákat értik alatta; ezek ráadásul túlmutatnak középkori mintájukon, amely pedig kánonként szolgálhatna.”<sup>164</sup> 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 – térbe írása adja. Mindezek egy rituális – valamint helyreállító, inkarnáló – funkcióval felruházott esemény

---

<sup>161</sup>VISKY, *A kudarc*, i. m., 36-37.

<sup>162</sup>PILINSZKY, *Publicisztikai írások*, i. m., 535.

<sup>163</sup>Uo., 621.

<sup>164</sup>SEPSI, *Pilinszky János mozdulatlan színháza...*, i. m., 59.

keretein belül jelennek meg. A kereszt botrányára<sup>165</sup> 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.”<sup>166</sup> Ha azonban 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 drámamodellekről szóló tanulmányosorozatát, amely döntő fordulatot eredményezhetett drámaírói munkásságában.<sup>167</sup> Pilinszky 1965-ben, a wrocławai Laboratórium Színházban tett látogatása során nézte meg *Az állhatatos herceg* című Grotowski-darabot,<sup>168</sup> ezalatt érezte meg a rituális színház performatív erejét: „az est során az előadás nem a szöveg pályáján halad előre, hanem azzal, hogy a színen fölidézett szituációk valóban testet öltenek. A történet itt és most történik.”<sup>169</sup> 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 megszokott jelentések újragondolására. A költő Wilson *A süket pillantása* című rendezését hat évvel később, 1971-ben látta Párizsban, amely egy végtelenné tágitott 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.<sup>170</sup> 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 nyugalmaát vette alapul. Pontosabban az áhítat, az álom és a büntudat közegét. Színpadát a lassúság, a csönd és a mozdulatlanság uralja.”<sup>171</sup> Maczák felhívja a figyelmet arra, hogy Pilinszky leginkább Paul

<sup>165</sup>PILINSZKY, *Publicisztikai írások, i. m.*, 290.

<sup>166</sup>HANKOVSZKY, *A „hit közegében” fogant esztétika, i. m.*, 103.

<sup>167</sup>MACZÁK, *Papírdarabok..., i. m.*, 27-29.

<sup>168</sup>SEPSI, *Pilinszky János mozdulatlan színháza..., i. m.*, 60.

<sup>169</sup>PILINSZKY, *Publicisztikai írások, i. m.*, 441.

<sup>170</sup>SEPSI, *Pilinszky János mozdulatlan színháza..., i. m.*, 75-111.

<sup>171</sup>PILINSZKY, *Publicisztikai írások, i. m.*, 409.

Claudel motívumait használta alkotásaiban,<sup>172</sup> 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 formában. A költő írja az előadás megtekintése után: „Bűn és szentség középkori, sőt Evangéliumi szókimondással kerül a helyére, ahogy az a középkori misztériumokban volt szokás, vagy ahogy azt a paraszti passiójátékokban tették.”<sup>173</sup>

Pilinszky naplójában utal arra, hogy írásainak, valamint a számára ideálisnak vélt színházi törekvéseknek is a szentmise struktúráját kell követniük: „Mindennek, amit írok, a szent mise részének kell lennie.”<sup>174</sup> 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.”<sup>175</sup> 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 kitágított, mozdulatlan pillanatként értelmezi a szentmisét, mely a tőle távoli időben és térben megtörtént húsvéti eseményeket jeleníti meg a jelenlét kölcsönösségének 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 változás,<sup>176</sup> az isteni jelenlét megtapasztalása – és Krisztus megtestesülése – által az átváltozás valóban megtörténik, ám ennek felismerése és átélése elsősorban a jelenlévők 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 behelyezkedésére és aktív részvételére is egyaránt szükség van. Vagyis a jelenlévők 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,

---

<sup>172</sup>MACZÁK, *Papírdarabok... i. m.*, 12.

<sup>173</sup>PILINSZKY, *Publicisztikai írások, i. m.*, 373.

<sup>174</sup>UŐ, *Naplók, töredékek*, Budapest, Osiris, 1995, 87.

<sup>175</sup>UŐ, *Beszélgetések Sheryl Suttonnal, i. m.*

<sup>176</sup>HANKOVSZKY Tamás, *Pilinszky János evangéliumi esztétikája, Teremtő képzelet és metafizika*, Budapest, Kairosz, 2011, 243.

amelyek szimbolikus értelműek. Hangsúlyozza, hogy a profán és vallásos rítusok mindig azt a momentumot nyomatékosítják, amely az adott közösség számára meghatározó.<sup>177</sup>

Pilinszky a *KZ-oratórium* előmunkálataiban a készülő színdarab részeit a szentmise egyes részeinek felelteti meg, valamint az oratóriumban Krisztus keresztáldozatának történelmi ismétlődését látja.<sup>178</sup> A költő az oratóriumban a megölt farkast az oltáron levő Krisztussal azonosítja: „Nagyon messze és egészen közel a kőasztalon feküdt valaki.”<sup>179</sup> 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”.<sup>180</sup> 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 állítja párhuzamba, az általa írt drámák számos, a keresztény kultúrkörre való utalást, szimbólumot hordoznak.<sup>181</sup> 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 kihál.”<sup>182</sup> Az *Urbi et orbi* című drámában egy fekete és egy fehér pápa párbeszéde elevenedik meg, az *Élőképekben* egy apáca kap hangsúlyosa szerepet. A megújulás szimbólumaként *Gyerekek és katonákban* egy születendő gyermek van jelen, a várandós fiatal lány, Aranykonytú (a keresztény hagyomány szerint Szűz Máriának 12 csillagból álló koronája van)<sup>183</sup> az újjászületés reményét hordozza.

---

<sup>177</sup> „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.” *Poetic Rituality...*, i. m., 33-34.

<sup>178</sup> PILINSZKY, *Naplók, töredékek*, i. m., 20–21.

<sup>179</sup> UŐ, *Szép próza*, i. m., 219.

<sup>180</sup> MACZÁK, *Papírdarabok...*, i. m., 65.

<sup>181</sup> PILINSZKY, *Szép próza*, i. m., 70.

<sup>182</sup> Uo. 70.

<sup>183</sup> Vö.: „Ekkor nagy jel tűnt fel az égen: egy asszony, akinek öltözete a nap volt, lába alatt a hold, és a fején tizenkét csillagból álló korona.” *Jelenések Könyve* 12, 1

## 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 megfelelően jelentéseket hív életre. Sepsi meglátása szerint a költő hetvenes években írt darabjai „sokat merítenek költői technikájából, valójában színházi poétikát dolgozott ki, s nem színházelméletet.”<sup>184</sup> Ahogy a költő 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 költészere emlékeztette a költőt: „... egyedül a költészet tette lehetővé Wilsonék számára, hogy jelen lehessenek ismét a színpadon”.<sup>185</sup> Pilinszky érzése szerint a wilsoni színház megszabadul minden érzelmi hatástól, pszichologizálástól és történéstől, olyan, állapotokat megragadó nyelvi sűrítményeket hoz létre, melyek az érzékelésnek köszönhetően egy eddig feltáratlan valóság terébe emelik az alkotót és a befogadót. Transzcendensre való utalása pedig a teljesség elérésének időn kívüli, ezért mozdulatlan és unalmon túli állapotára irányul.<sup>186</sup> 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.<sup>187</sup> Claudel *Johanna a máglyán* című alkotása hívta fel a figyelmét az oratórium-forma 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 anyagátalanul földidézett valóságába”.<sup>188</sup>

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 / lemosdanak a mézszároslegények, / de ami történt, valahogy mégse tud végetérni.” Pilinszky *Passió*<sup>189</sup> 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 fenntartja azt. Olyan

<sup>184</sup>SEPSI, *Kép, jelenlét, kenózis...*, i. m., 140.

<sup>185</sup>PILINSZKY, *Publicisztikai írások*, i. m., 663.

<sup>186</sup>Uo.

<sup>187</sup>MACZÁK, *Papírdarabok*, i. m., 95.

<sup>188</sup>PILINSZKY, *Publicisztikai írások*, i. m., 545.

<sup>189</sup>*Pilinszky János összes versei*, szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Magvető, 2015, 85.

allegóriaként ábrázolja, amely a mézárszék árnyékából nemcsak az auschwitzzi 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”<sup>190</sup> – írja Borbély Szilárd. Sepsi 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,<sup>191</sup> valamint *Bűn és bűnhődés* című költeményét a párizsi Wilson-előadás megtekintése után írta az előadás főszereplőjének, az előadásban rituális gyilkosságot végrehajtó Sheryl Suttonnak.<sup>192</sup> Ha azonban ártatlan emberek meggyilkolása a Krisztus-gyilkosságra vezethető vissza, akkor az ártatlan emberek halála, Krisztus halálához hasonlóan, a megváltáseseeménybe 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.”<sup>193</sup>

A költő megtapasztalta, hogy a transzcendens közelségének kifejezése – költészetben és színházban is – a maga teljességében lehetetlen, csak a nyelv artikulátlansága képes ezzel kapcsolatosan bármit megfogalmazni. „Bébi szintje alatt nincs »jogom« egyetlen szót is kimondani”<sup>194</sup> – írja. Pilinszkyről 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 szükséztavúak 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.<sup>195</sup> A nyelvtelenség

<sup>190</sup>BORBÉLY Szilárd, *Egy gyilkosság mellékszálai*, Budapest, Vigilia, 2008, 8.

<sup>191</sup>SEPSI, *A poétikus rituálé tanúja, Pilinszky János – ma, i. m.*, 5.

<sup>192</sup>UŐ, *Pilinszky János mozdulatlan színháza...*, i. m., 96.

<sup>193</sup>PILINSZKY, *Publicisztikai írások, i. m.*, 261.

<sup>194</sup>UŐ, *Naplók, töredékek, i. m.*, 109.

<sup>195</sup>UŐ, *Szép próza, i. m.*, 219-220.

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.<sup>196</sup> Ugyanakkor az evangéliumi esztétikának alárendelt költészet és színházi eszmény a nyelvtelenség állapotán keresztül hajt végre performatív cselekményt: a költő, a szerző, rendező és a színész – a létrejövő előadáshoz hasonlóan – felszámolja és átengedi önmagát egy másik létsíkba, azaz, Weil kifejezésével “visszateremtést” hajt végre<sup>197</sup> és kiüresíti önmagát annak érdekében, hogy később új jelentésstruktúrát alkothasson.

Pilinszky Sheryl Suttonnal való 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.”<sup>198</sup> 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.”<sup>199</sup> 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.”<sup>200</sup>

## A beckett 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.”<sup>201</sup> Maczák több alkalommal említi azt is, hogy a költő tudatosan foglalkozott Beckett alkotásaival, így azok hatást gyakoroltak

---

<sup>196</sup>„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.” Uő, *Publicisztikai írások, i. m.*, 679.

<sup>197</sup>SEPSI, *Pilinszky János mozdulatlan színháza...*, i. m., 33–40.

<sup>198</sup>PILINSZKY, *Széppróza, i. m.*, 126.

<sup>199</sup>SCHEIN Gábor, *A csend poétikája Pilinszky János költészetében*, Jelenkor, 1996/4, 358.

<sup>200</sup>MÉSZÁROS, *Pilinszky János színházesztétikája, i. m.*, 52.

<sup>201</sup>MACZÁK, *Papírdarabok, i. m.*, 125, 130.

drámairói tevékenységére és színházról való elképzeléseire. Jelzi ezt Pilinszky drámáiban a mozdulatlan 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 „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«.”<sup>202</sup>

A költő az ír drámairó alkotásait a színházban lehetséges transzcendencia-tapasztalat egyik lehetséges megvalósulási aktusaként értelmezi abban az értelemben, hogy a beckett-i várákozás-dramaturgiában benne rejlik a megváltás felmutatásának reménye. „Beckett drámái ilyen értelemben éppúgy szakrális drámák, mint a nagy görögök »kiúttalan« tragédiái voltak. Megannyi Veronika-kendő, negatív lenyomata annak a kifejezhetetlen magánynak, aminek először magány, aztán várákozás és végül beteljesedés a neve.”<sup>203</sup> Beckett a hiányt fogalmazza meg műveiben, legismertebb drámájának főszereplőjére már a névadás (God, Godot) is utal. Az ír drámairó a világvég-állapotok kétségbeesett Isten-nélküliségét sugallja, a rossz hatalmának uralmát, az élet fenntartásának képtelenségét, egy külső beavatkozásra való szakadatlan várákozást, 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.”<sup>204</sup> Pilinszky liturgikus színházeszménye egy hirtelen jövő beavatkozással – egy mattot adó váratlan lépéssel – feloldani igyekszik a Beckett által felmutatott, végtelenségig fenntartott patthelyzetet, a „puszta exisztálást”.<sup>205</sup>

---

<sup>202</sup>PILINSZKY, *Publicisztikai írások, i. m.*, 610.

<sup>203</sup>Uo., 761.

<sup>204</sup>Uo., *Naplók, töredékek, i. m.*, 23.

<sup>205</sup>*Pilinszky János válogatott művei*, szerk. ILLÉS Endre, KARDOS György, Budapest, Magvető, 1978, 144.



## **A liturgiától való eltávolodás**

Annak ellenére, hogy Pilinszky a szentmisét tekinti drámái modelljének, domináns struktúrájának, e műfajban írt szövegei is kerülnek a direkt evangelizációt, nyelvhasználata 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 újírja az Auschwitz utáni vallásos megszólalások rendjét, kitágítva ezzel mind a vallásosnak mondható költészet, mind a szakrális színház elméleti keretét. Mártonffy szerint Pilinszky elmékedései 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 üdvtörténeti elbeszélésre sem terjed ki.”<sup>206</sup> 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 képviselőjének átfogalmazását is megköveteli. / A csodálatos és tökéletes liturgiának és liturgikus időnek: a profánban tükröződő képéről van szó.”<sup>207</sup> – 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 szavak nélkülségével, kitágított pillanattal és az asszociatív képek egymásutánosságával 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

---

<sup>206</sup>MÁRTONFFY, *Biblikus hagyomány...*, i. m., 58.

<sup>207</sup>PILINSZKY, *Naplók, töredékek*, i. m., 138.

kísérletekben. A *Francia fogoly* című vers „Belőlem él! És egyre éhesebben!”<sup>208</sup> deszakralizált olvasata is csak az ember kizsákmányolását, áldozattá válásának jelentését hordozza, mint azok a liturgikus struktúrára épülő előadások, amelyeket vertikális vonatkozás nélkül értelmeznek.<sup>209</sup> A megváltásesemény teológiája által megvilágítva az idézett versrészlet – ahogy a Pilinszky-féle liturgikus színház maga is – a krisztusi áldozathozatalt tekinti viszonyítási pontnak.

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 szabadulástörténetet, vagyis a Szentírás alapszituációját idézik fel egy újnak tekinthető színházi formanyelv segítségével.

---

<sup>208</sup>*Pilinszky János összes versei, i. m., 47.*

<sup>209</sup>Érdekes kutatási téma lehet az Ivan Viripajev *Részegek* című drámájából született előadások összehasonlításó 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 Rizsakov rendezésében. Míg az előbbi a részegség fogalmát a szó eredeti jelentésében értelmezte, a Rizsakov-féle rendezés annak elvont olvasatát vette alapul és a transzcendencia által átítatott lélek elköteleződését állította az előadás középpontjába.

## A Krisztus-ábrázolás színházi poétikája

Vidnyánszky és Visky számára az isteni jelenlét megidézésére alkalmas színelőadás költészeti formanyelvvel rendelkezik. Színpadi alkotásaik 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.”<sup>210</sup> 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, a krisztusi örök királyságban pedig a tanítványok és a megkereszteltek részesednek.<sup>211</sup> Az alábbiakban a *költői és poétikus színház* térbe írt központi metaforáit és azok működési elvét elemzem, igyekszem ezzel alátámasztani azt is, hogy a Vidnyánszky által *költőinek* és a Visky által *poétikusnak* nevezett színház fogalmi szinonimaként használhatók. Bécsy Tamás *A líraiság és a mai dráma* című tanulmány sorozatában 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 kísérelőjeként az alkotásokból eltűnik a jellem- és konfliktusábrázolás, ehelyett különféle hangulatok és lelkiállapotok jelennek meg a darabokban.<sup>212</sup> Michel Foucault *Eltérő terek* című tanulmányának alapondolata – „a világ nem annyira az időn keresztül kibontakozó életként, hanem pontokat összekötő és szálakat keresztező hálóként tekint önmagára” – a *költői vagy poétikus színházi* előadások során a központi metafora az egymástól távol levő jelentéseket közelíti, és sajátos térbeli viszonyrendszert hoz létre: a színpadteréből az emberi testbe helyezi át az általa elindított cselekvő folyamatot. A központi metafora – Gaston Bachelard térpoétikára vonatkozó fogalmait alkalmazva – az extenzió, expanzió, extázis<sup>213</sup> – tulajdonságaival élve *elterjed* a színpad terében, majd *kiterjedhet* a néző testére, és elvezethet a katarzis (*elragadtatás*) állapotába. Az elemzett előadások közös vonása, hogy lehetővé teszik a Krisztusra utaló metafora központi alakzattá emelését, miközben egymásnak feszítik az újszövetségi történések és a befogadó jelenidejét. Olyan alapszituációkat idéznek fel, amelyek az emberi

<sup>210</sup>Northrop FRYE, *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom*, ford. PÁSZTOR Péter, Budapest, Európa, 1996, 159.

<sup>211</sup>Magyar Katolikus Lexikon VI., szerk. DIÓS István, Budapest, Szent István Társulat, 2001, 805.

<sup>212</sup>BÉCSY Tamás, *A líraiság és a mai dráma*, Jelenkor, 1971/6, 528-538.

<sup>213</sup>Gaston BACHELARD, *A tér poétikája*, ford. BERECKZI Péter, Budapest, Kijarat Kiadó, 2011, 172.

identitás(vesztés) állapotával, az uralkodó ember (mint isten)-kép, Isten és ember viszonyának újbóli meghatározását segíthetik. A Visky által meghatározott *repetíció* – mint a már megtörtént események felidézése – Bachelard meglátásához köthető, amely szerint az emlékezés elsősorban térhez kötött, az egyént körülvevő tér pedig – a színelőadás során a színpadtér – “átélt tér”: „A képzelet révén bejárt tér nem maradhat közömbös, s többé nem függhet a geometria tudósának mércéjétől és elképzeléseitől. Átélt tér. S nem csupán tényleges mivoltában, hanem a képzelet minden elfogultságával együtt átélt tér.”<sup>214</sup> A színpadtér segítségével az ember mentális tere felidézheti a már megtörtént emlékeket, a színelőadás és befogadás terének kettéosztottsága megszűnhet, meglátásom szerint az előadás során a lehangsúlyosabb térnek a jelenelők teste tekinthető, amelyben a vágyott katarzis létrejöhet.

### **Vidnyánszky Attila *költői színháza* (Mesés férfiak szárnyakkal)**

A Nemzeti Színház köré csoportosuló alkotói és elméleti műhely által képviselt *költői színház* fogalma nem kiforrott. Verebes Ernő dramaturg szerint 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. A *költői színház* meghatározója az ábrázolásmód kiterjesztése és kereteinek folyamatos tágítása, a valóság vertikálitással átítatott ábrázolása.<sup>215</sup> 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.”<sup>216</sup> 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 magába foglalja.<sup>217</sup> Előadásai a ballada műfaja felől is megközelíthetőek: a

---

<sup>214</sup>Uo.

<sup>215</sup>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](https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja) Letöltés: 2021. 05. 11. 11:32

<sup>216</sup>*A költői színház...*, i. m., 17.

<sup>217</sup>VEREBES Ernő-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. *Szindbád*, KRÚDY Gyula művei alapján, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2015. december 18. Színészek: ÁCS Eszter, BODROGI Gyula, NAGY Mari, SZÜCS Nelli, TÓTH

(színházi) nyelv rétegzettsége, dinamizmus és intenzitás, sűrített és tömör ábrázolás, töredezett és kihagyásos cselekményvezetés, a forma és esztétikum szoros egysége jellemző rájuk.<sup>218</sup> Az alkotó maga is többször utal arra, hogy költői jelzővel ellátott rendezései Arany János balladáihoz hasonlíthatók, előadásával a magyar színházi hagyomány lírikus és zeneiségre épülő gyökereit képviseli, valamint kutatja a magyar színházi nyelv ritmusra, zeneiségre, táncra, balladisztikus történetmesélésre épülő sajátosságait.<sup>219</sup>

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 színelőadásban a táncos, koreográfus, író Oleg Zsukovszkij és az író Szénási Miklós szövegei a repüléssel kapcsolatos törekvéseket tárják fel: a színészek eljátszák az emberek éjszakai, repüléssel kapcsolatos álmait, az úrkutatás számos, kudarccal 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.”<sup>220</sup> 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.”<sup>221</sup> A rendezés egyszerre állít színpadra úrhajót, csillagos eget és történelemrészleteket, ezek szimbólumrendszere összefonódik, az úrhajó fémszerkezete nemcsak a diktatúra vagy az emberi kísérletek korlátozottságát jelzi, hanem a technikai fejlődés megállíthatatlanságát is. Miközben a színpadtér elrendezése folyamatosan változik, az úrkutatások pedig megállíthatatlanul haladnak előre, a rendezés mindig visszatér a transzcendenciát nélkülöző emberi törekvések hiábavalóságára. Az előadás az orosz úrkutatás

---

Augusztá, UDVAROS Dorottya, MÁTRAY László, MÁTYÁSSY Bence, SZARVAS József. Rendező: VIDNYÁNSZKY Attila. Dramaturg: VEREBES Ernő.

<sup>218</sup>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](https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja) Letöltés: 2020. 09. 23. 10:35

<sup>219</sup>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](https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja) Letöltés: 2021. 11. 29. 11:47

<sup>220</sup>Idézet a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadás szövegkönyvéből.

<sup>221</sup>DARIDA Veronika, *Színház – heterotópiák = Térérzékelések – térértelmezések*, szerk. ÁDÁM Anikó és RADVÁNSZKY Anikó, Budapest, Kijarat, 2015, 74.

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 betlehemi csillag nyomán Betlehembe: „Tudta, ha feltűnik az égen, késelem nélkül el kell indulnia, hogy a nagy Király kis szolgája lehessen”.<sup>222</sup> 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,”<sup>223</sup> 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.<sup>224</sup> 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.<sup>225</sup> A Szántai Edina által készített interjúból kiderül, hogy a kórus 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.<sup>226</sup> A *Mesés férfiak szárnyakkal* szereplői elvesznek, feloldódnak a kórus tömegében vagy épp kiválnak belőle, kifejezve ezzel

---

<sup>222</sup>Idézet a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadás szövegkönyvéből.

<sup>223</sup>LEHMANN, *Posztdramatikus színház, i. m.*, 177.

<sup>224</sup>Idézet Kozma András dramaturgtól. *Zsukovszkij – Szénási – Lénárd: Mesés férfiak szárnyakkal, i. m.*

<sup>225</sup>KONDOROSI Zoltán, *A pusztuláson túli derű*, Ellenfény, 2003/7.

<http://www.ellenfeny.hu/archivum/2003/7/1450-a-pusztulason-tuli-deru?layout=offline> Letöltés dátuma: 2022. április 11. 15:44.

<sup>226</sup>SZÁNTAI Edina, *Az emberi lét gyönyörűsége. Beszélgetés Vidnyánszky Attilával*, Palócföld, 2008/3, 73.

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.<sup>227</sup> A *szarvassá változott fiú* 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 miseszerűségét.”<sup>228</sup>

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 scenika elsősorban állapotokat ragad meg és szakít a lineáris történetvezetéssel. A *Mesés férfiak szárnyakkal* ok-okozati viszonyai sok esetben kifejtetlenek 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 scenika, 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 Daidalosz és Ikarosz 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 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 kis király vissza-visszatérő jelenléte fűzi egymásba. Míg az úrkutatás 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 –

---

<sup>227</sup>SIN, *Vázlat a Vidnyánszky-féle költői színházról*, i. m., 98.

<sup>228</sup>Uo., 99.

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 kis király Golgotára vezető útjának bemutatása, szituációinak mérlegelése).

A totális színház elemeit egymásba ötvöző költői nyelvhasználat, mint szerveződési elv jellemző kifejezőmódja az orosz színházi iskolát követő polifónia,<sup>229</sup> 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 összefüggésrendszerek mélyebb ábrázolását a rendező alkotásaira jellemző szimultaneitás segíti, fokozza ezzel a befogadói *észlelés szétdaraboltságát*.<sup>230</sup> 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 űrhajó érzetét keltik, a nézők feje felett levő vasszerkezet hol az űrhajó alkatrészeit, hol a kivilágított csillagos eget szimbolizálja. Az észlelés szétdaraboltsága Vidnyánszky esetében Artaud kegyetlen színházával<sup>231</sup> 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 érzelmeit kiváltó scenikai eszközeinek mozgósításával bevonják a jelenlevőket egy emberfeletti világ vonzáskörébe.

Mivel a történetmondás linearitása felszámolódik, Sin meglátása alapján „a szüzsében így keletkező hézagokat a rendezés a metaforák, szimbólumok, jelek sűrűn szőtt, komplex referenciahálójával pótolja az értelmezés megkönnyítése céljából.”<sup>232</sup> A *Mesés férfiak szárnyakkal* játékterében a szereplők csillagászati eszközökkel vizsgálják az eget, mérnöki precizitással készítik elő az épülő rakétaállomást, miközben – Koltai Tamás recenziója

---

<sup>229</sup>Uo. 92, 97.

<sup>230</sup>LEHMANN, *Posztradamatikus színház, i. m.*, 102.

<sup>231</sup>A kegyetlenség színházának elemei többek között Vidnyánszky *Agón* című rendezését is uralják.

<sup>232</sup>SIN, *Vázlat a Vidnyánszky Attila-féle költői színházról, i. m.*, 97.



szerint – a negyedik király marionett-bábként<sup>233</sup> 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, betlehemei jászolhoz induló, másokért vezeklést vállaló kiskirály Krisztus előképeként értelmezhető. Az előadás színpadtere pedig az előadás közben festett homokfestményeknek, ikonoknak, gyertyáknak, füstnek, a recitált szövegnek és az énekelt legendának köszönhetően egy templomtér jelölőjévé válik.

### **Visky András poétikus színháza** (*Caravaggio terminal, Visszaszületés*)

Annak ellenére, hogy Visky nem rendező, az általa képviselt színházeszmény jellemzői tanulmányaiból, valamint drámáiból kiolvashatók. 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 családregejének eddig megjelent részletei is szabadvers formában írt alkotások, 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 betűk*”<sup>234</sup> A *Visszaszületés*,<sup>235</sup> Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című művének színpadra írt és egyéni fogságélményekkel dúsított 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 szabadverses formában szólalnak meg. A *Tanítványok*<sup>236</sup> című darab prédikációi is közelebb állnak a verses megszólaláshoz, mint a

<sup>233</sup>KOLTAI Tamás, *Fantaszták*, Élet és Irodalom, 2010. dec. 17, 23.

<sup>234</sup>VISKY András, *Fényinstallációk Hervay-mondatokra*, Jelenkor, 2022. március, 290.

<sup>235</sup>UŐ, *Visszaszületés*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár. A bemutató dátuma: 2009. 09. 30. Színészek: GYÖRGY JAKAB Enikő, SIGMOND Rita, BODOLAI Balázs, BOGDÁN Zsolt, BUZÁSI András, DIMÉNY Áron, KATÓ Emőke, ORBÁN Attila, SINKÓ Ferenc, VIOLA Gábor. Rendező: TOMPA Gábor. Dramaturg: VISKY András

<sup>236</sup>UŐ, *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

hagyományos prédikációk narratív szövegéhez. A *Caravaggio terminal* című darab 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.”<sup>237</sup> 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”.<sup>238</sup>

Visky *Mire való a színház?* című tanulmánykötetében az általa poétikusnak vélt színház jellemzőiként az idő egytetemes időként való értelmezését, a személyes és mellékesnek tűnő történés 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.<sup>239</sup> A *poétikus színház* meghatározása – Pilinszky *evangéliumi esztétikája* felől olvasva – a transzcendens jelenlét költői megfogalmazása, amely az egyén élettörténetét az előadás performatív erejével a krisztusi *alapító eseményre* vezet vissza, felülírva minden ettől eltérő jelentésrendszert. Visky drámáinak színpadi megvalósítása nemcsak a verses drámaszövegek miatt nevezhető poétikusnak, hanem a színpadra rendezett előadások költészetre és liturgikus struktúrára épülő kompozíciója, valamint a térbe írt központi metaforák működése miatt.

Horváth Imre állítása szerint a Visky-versek jelentős része ma élő emberek konfliktushelyzeteit állítja a Szentírás különféle szituációiba. A „tudatosan archaizáló poétikai hang mintha újra és újra azt üzenné: a személyes sors legmélyebb drámáinak, az egyedinek tartott események fordulatainak nagy metaforáit már régen rögzítették.”<sup>240</sup> Véleményem szerint Visky (dráma)költészetére jellemző a színpadra rendezett előadásokban is felismerhető szent és profán közti oppozíció feszültségének dialogikussága. A drámáiban

---

VASS Róbert, MOLNÁR Levente, ORBÁN Attila, SALAT Lehel, SINKÓ Ferenc. Rendező: TOMPA Gábor. Dramaturg: VISKY András.

<sup>237</sup>Uő, *Caravaggio elkészíti az eltűnt képek leltárát* = Uő, *Nevezd csak szeretetnek*, Budapest, Jelenkor, 2017, 121-124.

<sup>238</sup>Uő., 97-103, 114-118.

<sup>239</sup>Uő, *Mire való a színház?*, i. m., 62.

<sup>240</sup>HORVÁTH Imre, „... aranyhegyű toll a ládába zárva”. *Visky András: Gyáva embert szeretsz*, Műhely, 2009/4, 69.

rejlő központozás nélküli, sokszor egyetlen személyben zajló monológ sokszor a Szentírás legalapvetőbb kérdéseit feszegeti, mintha maga a szent szöveg készítené válaszára a műalkotás jelenidejét megélő szubjektumot. A *Visszaszületés* Névtelen Férfi szereplője a megélt barakkeseményeket megváltás szituációba helyezi, a *Caravaggio terminal* festőjét körülvevő halott emberi testek pedig a halott Krisztus testével állíthatók párhuzamba azáltal, hogy Caravaggio szakrális témájú festményeket készít.

Visky azért hívja segítségük a színház poétikus eszközeit, mert meglátása szerint mindahhoz, ami feledésbe merült csak egy új jelentésrendszer vezetheti vissza az egyént. Ezért színházeszményében olyan szavakkal, jelekkel, gesztusokkal, színpadképekkel és liturgikus elemekkel felépített scenográfia megvalósítását tűzi 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. Megfogalmazásában: „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.”<sup>241</sup> 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. A Visky által meghatározott és a korábbiakban már kifejtett *transzformációs kör alapító eseményét* a színpadra állított drámák a szavak kimondásán túl a scenika szerveződésével, struktúrájával, a színpadon képként ábrázolt gondolatkörök metaforikusságával idézik elő. Vagyis a kolozsvári író drámái és a belőlük létrejövő rendezések lehetővé teszik az *epifániát*, mint ember és Isten közti találkozáseseeményt.

A nyelvtelenség állapota, a jelentésektől kiürült nyelv a Visky-drámák visszatérő motívuma: a nyelv kiüresítése, 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 megtapasztalása: „Festeni már tudok,

---

<sup>241</sup>VISKY, *Mire való a színház?*, i. m., 68.

mindig is tudtam, nem-festeni még nem.”<sup>242</sup> 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 megszüntetésének 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 önkiüresítés állapotába. „Némíts meg.”<sup>243</sup> – kéri a Mestert Bertalan apostol a *Tanítványok* című Visky-műben azért, hogy teljes személyiséggel nyitott lehessen az isteni üzenet 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.

Visky drámaszövegei sokszor imába hajló vallomások, a szereplők ilyenén megszólalásainak címzettje elsősorban Isten. Az írott szöveg által meghatározott imaforma a mondathalmozás 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 poétikus színházeszményének egyik meghatározó vonása az elnyújtott színpadképek és az álomszerűnek ható állapotok megelevenítése. Mindezek következménye a megrendezett előadásokban az időnkívüliség, az egyetemesség tágitott fogsághelyzetek 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

---

<sup>242</sup>Uő, *Caravaggio terminal*, Alföld, 2015/12, 8.

<sup>243</sup>Uő, *A szökés*, Kolozsvár, Koinónia, 2006, 87.

utáni váltakoztatásában is megjelenik meg. 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 főszereplő hangulatát és lelkiállapotát ábrázolják, emiatt nem szükséges az események egymást követő linearitásának fenntartása. A néző felszabadul az izgatott várakozás alól és időt nyer ahhoz, hogy átélje az előadás hangulatait, valamint a benne zajló folyamatokat. Visky a *Caravaggio terminal* és *A test története* előszavában említi a dramaturgia nyitottságát, az előbbiben a jelenetek, az utóbbiban a több egymást követő előadás sorrendjének felcserélhetőségére utalva. *A test története* négy különböző emberi sorsot feldolgozó darabfüzér, 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.

Míg Vidnyánszky színházára többnyire a jelek tobzódása jellemző, a színpadra állított Visky-darabok rendezői inkább a jelek redukciójára törekcsenek annak érdekében, hogy a nézői aktivitást motiválják. Visky színházi világa az emberi testet érintő problémakörökkel, a bezártság léthelyzetével foglalkozik, a befogadó ércekeire való hatást a színész testének intenzív jelenidejének hangsúlyozásával éri el. A Visky-darabok rendezői minimális díszlehasználattal, szűk terek használatával fokozzák az emberi testre való koncentráció lehetőségét. A *transzformáció körében* meghatározott forma, az emberi test a maga is metaforává válhat, utalhat a krisztusi élettörténetre. A test felfokozott létezését segíti a *Tanítványok* kereszt alakú színpadtere, amelyen az apostolok szorosán egymáshoz közel foglalnak helyet, a *Pornó* című előadásban megjelenő csontváz és nőgyógyászati szék, valamint *A test története* fürdőszobát illusztráló díszlete.

A Visky-drámák jelentéshálója a szabadságvesztésre, a fogvatartott létezésre, élet és halál határvonalának megtapasztalására épül. A börtön metafora minden színdarabban jelen van: a *Tanítványok* apostolai a Golgotán történő események után elmenekülnek és bezárkóznak, a *Visszaszületés* férfije a saját írógépe mögé zárja

önmagát, *A szökés*<sup>244</sup> szereplői egy várbörtönben tervezik menekülésüket, *A megöltem az anyámat* két fiatalja nevelőintézetben él, Caravaggiót a halott testek közelsége tartja fogva. A bezártság szimbólumaiként a rendezések szinte kivétel nélkül szűk térben születnek, Tompa a *Tanítványokban* kereszt alakú színpadot használ és szögesdróthálóval veszi körül a közönséget, *A szökésben* az egyik rab hosszú kötéllel fogvatartva jelenik meg a színpadon, az *Alkolistákban* és a *Megöltem az anyámat* című színművekben pedig a sírbolt kap hangsúlyos szerepet.

### **A metafora liturgikus működése** (*Mesés férfiak szárnyakkal, Halotti pompa, Bűn és bűnhődés*)

Tézisem szerint Vidnyánszky Krisztus-ábrázolásainak és Visky színpadra állított drámáinak centrumát a színpadtérbe helyezett központi metafora liturgikus működése adja, amely tágitja a *költői* vagy *poétikus színház* kategóriájába sorolható előadások kompozícióját. Ez a metafora az előadások során, mint arról már szó volt, a színpadon megjelenített képekben, a térszerkezet lehetséges kiaknázásában és a scenika figuralitásában jelenik meg, majd a jelenlevő emberi tesben nyeri el teljességét. A költői eszközöket mozgósító színház metaforikus nyelvhasználata szorosan köthető Frye megállapításához, aki 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.”<sup>245</sup> Seregi Tamás Ricœur-értelemezése szerint a metafora, ami a jelentésátvitelek jelölésére szolgál, analógiája lehet a mimézisz aktusának is, amely nemcsak utánoz, hanem helyre is állít, valamint a „való a »valószínű« vagy »lehetséges« vagy »lenni kellő« szintjére emeli. A metafora tehát minden kreativitás par excellence példája, maga a dűnamisz”.<sup>246</sup> A metafora működésével átjárások képződhetnek a különféle kontextusok, a *költői* vagy *poétikus színház* által előidézett jelentésmezők között. A metafora ikonikus természetének következményeként – ami egy hozzá hasonló, de mégis másik szituációt jelöl – a metaforákkal dolgozó színház a kettős jelentés létrehozásának képességét hordozza. Ricœur megfogalmazásában „a metafora egy egyszerű jelentésen belül az e jelentésből hiányzó különféle kontextusoknak a két hiányzó és egymástól eltérőnek mutatkozó részét tartja

---

<sup>244</sup>Uő, *A szökés, Játék a Szerellemmel, 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.

<sup>245</sup>FRYE, *Kettős tükör, i. m.*, 111.

<sup>246</sup>SEREGI Tamás, *Paul Ricœur cselekvésantológiája*, Világosság, 2007/1, 53.

össze”,<sup>247</sup> valamint az „ikonikus megjelenítés a kidolgozásra való lehetőséget, a párhuzamos szerkezet kidolgozását rejti magában”.<sup>248</sup>

A *Mesés férfiak*, a *Halotti pompa* és a *Bűn és bűnhődés* című alkotások 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 mutatkozó részét tartja össze”.<sup>249</sup> A metafora mint a Krisztus-ábrázolás egyik lehetséges eszköze olyan mozgást hajt végre, amely felidézi, majd közel hozza a távolban történt eseményeket és ezáltal válaszadásra készíti, határhelyzetbe állítja a résztvevőket. 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 középső 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 fájdalmában az Úr, és már tudott mindent mindörökre.”<sup>250</sup>

A *Halotti pompa* Borbély Szilárd verseinek színpadra írása, képi megjelenítése. Történéseit 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, montázs-szerűen 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

---

<sup>247</sup>Paul RICŒUR, *Az élő metafora*, ford. FÖLDES Györgyi, Budapest, Osiris, 2006, 123.

<sup>248</sup>Uo., 280.

<sup>249</sup>Uo., 123.

<sup>250</sup>Idézet a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadás szövegkönyvéből.

térbeírása, amelyek az előadás alkotói szerint „konkrét szituációkká válnak a színpadon, miközben nagyon metaforikusak is egyben”.<sup>251</sup>

A színházi szöveg struktúrája az egymásba íródó jelentésrétegek felépítésére, helycseréjére, majd a jelentések szétírására épül. A Vidnyánszky által rendezett szertartásbeli tér középpontjában gyilkos aktusok, halottsíratások- és ábrázolások, testszétszabdálások 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 boncaszta 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 a betlehemezőkből gyilkosokká változott színészek ölik meg, az idős férfi és nő arca az ablaküveghez tapad, ami az erőszakos cselekmény elkövetésének pillanatában összevérződik. A gyilkosság által okozott lelki megbénulást erősíti az alkotásban a Borbély hangján bejátszott *VII. szekvencia*, amely a megváltás jelentést vesztett fogalmának szöveges megisméltése: „Nem mozdul, hallgat, nem bocsát, / és nem támad fel már soha.”<sup>252</sup> Az előadás első felének olvasata alapján a világban levő rossz uralkodása láttán az áldozatvállalás értelme megkérdőjeleződik, a bűn megváltása megkérdőjeleződik.

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.”<sup>253</sup> Úgy gondolom, a *Halotti pompa* központi jelenete nem a szülők meggyilkolása, hanem a megváltásra való utalás, a színpadkép és az Auschwitz felé vonatozó zsidók háttérben megjelenő kereszt. A metafora működésében rejlő

---

<sup>251</sup>Térbeli költészet. Debreceni Csokonai Színház: *Halotti pompa*. Vidnyánszky Attila rendezővel és Rideg Zsófia dramaturggal Molnár Klára beszélget, A Vörös Postakocsi, 2009. nyár, 9.

<sup>252</sup>BORBÉLY Szilárd, *Halotti pompa*, Pozsony, Kalligram, 2014, 36.

<sup>253</sup>BUDAI Katalin, *Ama nap – nyári szekvenciák*, Kritikai Lapok, 2009/11.

[https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37763&catid=23](https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37763&catid=23) Letöltés dátuma: 2022. április 11. 16:24



áttétel – minden erőszakot elszenvedett emberi test a halott Krisztus testével azonosítható – hatására a színpadon megjelenő szereplők Krisztus képmásaiként mutatják fel önnön fogsághelyzetük megváltáshoz kötött feloldását.

Ricœur meglátása szerint a metaforát a metaforikus állításban szereplő fogalmak feszültsége teremti meg,<sup>254</sup> a feszültséget pedig a benne rejlő elemek egymástól való eltérése, szemantikai összeférhetetlensége kelti. Bécsy Tamás megfogalmazásában a lírai művek feszültsége a különböző tudatsíkok közötti mozgás révén jön létre.<sup>255</sup> A *Halotti pompa* feszültségét az erőszakos cselekedetek – bántalmazás, molesztálás, a test szétszabdálása, gázkamrába küldése – és azok Krisztus halálával történő párhuzamba állításának feszültsége teremti meg. A polifónián belüli jelentéshalmozás mellett Ricœur a metafora ikonikus, kettősséget hordozó mozzanatára is kitér: eszerint a metafora egy hozzá hasonló másik színtérrel jelöl. „Az ikonikus megjelenítés a kidolgozásra való lehetőséget, a párhuzamos szerkezet kidolgozását rejti magában.”<sup>256</sup> Vagyis a metaforákkal dolgozó *poétikus színház* a kettős jelentés létrehozásának képességét hordozza: a bemutatott gondolatköröket, élettörténeteket más értelmezési síkba helyezi úgy, hogy a költészet eszközeihez nyúlva a színpadi képek, valamint a scenika segítségével a nézőben felidézett emlékképeket hív elő, amely egészen más szemantikai dimenziót is eredményezhet. 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 távollevő alakot, vagy még inkább szót ölt – a szó beteljesíti a távollevő istenit, egyúttal nyom alakjában hagyja és hagyományozza az emberre.”<sup>257</sup> 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 színelőadás 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

<sup>254</sup>RICŒUR, *Az élő metafora, i. m.*, 124.

<sup>255</sup>BÉCSY Tamás, *A líraiság és a mai dráma*, Jelenkor, 1971/7-8, 715.

<sup>256</sup>RICŒUR, *Az élő metafora, i. m.*, 280.

<sup>257</sup>L. VARGA Péter, *Hívás, megnyilatkozás, visszatérés. A költői szó „igazságának” kérdéséhez – a hermeneutikai változat = Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, LÉNÁRT Tamás, Budapest, Ráció, 2017, 255.

csonkítások, utalva ezzel arra, hogy minden halálban az ő halála ismétlődik újra – Borbélyt idézve: „Az Újszülöttnek vére foly’ / minden nap patakokba”<sup>258</sup>

A *Bűn és bűnhődés* misztériumjáték formában megrendezett változata a színpadot meghatározó képekkel, utalásaival, az előadás szemantikai hálójával és szcenikájával felfüggeszti és kitágítja a színpadi történés – az emberek által elkövetett bűnök – valóságát. A rendezés egymástól elkülönülő létsíkokat hoz játékba: a bűnös emberek, Raszkolnyikov (Alekszandr Polamisev), Marmeladov (Szergej Parsin), Szvidrigaljov (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 főszereplő álmában feldarabolt ló többszöri felmutatásán, az ártatlan öregasszony és unokahúg megölésén, valamint Marmeladov és felesége halálának scenografikus 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-metafora emberi testtérben, a jelenlevők testében történő térbeliesítésére. Amennyiben a *Bűn és bűnhődés* nézője néző 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.”<sup>259</sup>

Visky *poétikus színházában* a színpadi nyelv egészét átható trópus és különböző megnyilatkozásai mozgatják az előadások kompozíciójának működését. A *Tanítványok*, *A Caravaggio terminal*, *A test történetei* és a *Pornó* által középpontba helyezett test – a színpadra rendezett előadások központi metaforája – Krisztus testének (*corpus Christi*) jelölői. A színház Visky megfogalmazásával élve olyan közösségi eseménnyé válik, „amelyben mindannyian, nézők és színészek, hasonló intenzitással veszünk részt, mint egy húsvéti szertartáson, és ugyanúgy mint ott, végül szembejön velünk az, akit megöltünk.”<sup>260</sup> A

<sup>258</sup>BORBÉLY, *Halotti pompa*, i. m., 71.

<sup>259</sup>Pilinszky János *összes versei*, i. m., 143.

<sup>260</sup>VISKY, *A kudarc*, i. m., 37.

metafora a transzcendensre való utalás nélkülözéséből átfordul a transzcendens jelölésébe és performatív aktust hajt végre, egymástól elkülönülő létsíkokat hoz játékba, így közreműködik abban, hogy a *poétikus színház* valóságos eseménnyé váljon. Bár L. Varga a költészetéről értekezik, meglátásai párhuzamba állíthatók a *poétikus színházzal* is, hiszen – ahogy Fischer-Lichte elméletének centrumában is – az eseménnyé válás áll költészetéről szóló tanulmánya középpontjában: „a cselekvésben, azaz éppen a szó *esemény*jellegében ragadható meg, pontosabban a valamit-mondás a szó önbeteljesítő, önmegnyilatkozó erejében teszi lehetővé, hogy valamit valamiként értsünk.”<sup>261</sup>

### **A költői és a poétikus színház mint egymás szinonimái**

Mindkét alkotó munkássága, Pilinszky színházeszménye mellett, párhuzamba állítható T. S. Eliot színházi tevékenységével. Vidnyánszky pályafutásának egyik legkiemelkedőbb állomása a *Gyilkosság a székesegyházban* színrevitele. Eliot és Vidnyánszky párbeszédet folytatnak a besározott emberi élet, a nagyvárosok szennyének metaforikus ábrázolásában. Tóta Péter Benedek szerint Eliot „irodalmi teológiájának specifikuma a szenvedés”,<sup>262</sup> 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 (Viski műveihez hasonlóan) többnyire szabadversben írt alkotások, a Becket Tamás életét feldolgozó műben csak az elhangzó homília és a gyilkosok beszéde követi a hagyományos drámaformát.

Vidnyánszky és Visky színházi világára egyaránt jellemző a hagyományos drámaszövegek mellőzése, pszichologizáló színházi attitűd elhagyása, a hagyományos cselekményvezetés és konfliktus hiánya, az oksági összefüggések kibontásának háttérbe szorítása. A nevékhöz köthető színelőadásokban ezek helyett asszociációk által létrehozott feszültségteremtés, a színpadkép montázs-szerű váltakozása, a hangulatok és állapotok kifejtése, a kitágított pillanatok, az időtlenség érzékeltetése és a zeneiség, valamint az előadás ritmikája kap meghatározó szerepet. Az általuk képviselt *költői* vagy *poétikus színház* többnyire a keresztény szimbólumrendszerre épül, a színpadra állított művek nemcsak a szentmise struktúráját követik, hanem szcenikájukba is beépítik a keresztény hagyományok attribútumait. Bécsy líra és dráma összefonódásának elemzésekor kifejti, hogy a szimbólum

---

<sup>261</sup>L. VARGA, *Hívás, megnyilatkozás, visszatérés...*, i. m., 252.

<sup>262</sup>TÓTA Péter Benedek, *a pokol: a purgatórium: a paradicsom*, T. S. Eliot irodalmi teológiája, Vigilia, 2003/7, 519.

nem történés, hanem „olyan állókép, amelyben egyszerre együtt él az érzéki látszat és az eszmei lényeg, az, ami valami helyett áll, s maga a valami.”<sup>263</sup>

Mind Vidnyánszky, mind Visky színpadra állított drámáiban a központi metafora térbeírásával 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.”<sup>264</sup>

Az alábbi táblázat a Vidnyánszky által rendezett, és a színpadra állított Visky-művek központi metaforarendszerét foglalja össze:

	<b>Központi metafora Jelölő</b>	<b>Központi metafora Jelölt</b>
<i>Tanítványok</i>	Péter apostol keresztrefeszítése.	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.	Krisztus halála.
<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.

<sup>263</sup>BÉCSY, *A líraiság és a mai dráma*, Jelenkor, 1971/6, i. m., 533.

<sup>264</sup>LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, i. m., 180.

## Ritualitás Vidnyánszky és Visky színházi világában

A Pilinszky által megfogalmazott metafizikai eredetű, és az utalások természetétől függő jelenlét Vidnyánszky *költői* és Visky *poétikus színházában* meglátásom szerint nem más, mint a keresztény szertartás rituális elemeinek profán (színházi) közegbe helyezése és ütköztetése a transzcendencia megnyilatkozásának lehetőségével.

A Wolfgang Braungart által meghatározott rituális jellemzők Vidnyánszky és Visky darabjaira egyaránt érvényesek: a rítusok egy meghatározott eseményt ismételnek, színpadiasak, ünnepi jelleget öltenek, esztétikailag kidolgozottak.<sup>265</sup> 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.<sup>266</sup> 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 együttcselekvést.

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 *Szenárium* hasábjain. A Nemzeti Színházban évek óta megrendezésre kerülő MITEM nemzetközi színházi találkozóra is számos, rituális funkcióval

---

<sup>265</sup>„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 Brungart, *Ritual and aesthetic presentivity = Poetic rituality...*, i. m., 14.

<sup>266</sup>„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.

rendelkező előadás kap meghívást évről évre,<sup>267</sup> de ide sorolható néhány a színház repertoárjában szereplő külföldi alkotó által rendezett előadás is.<sup>268</sup>

**Rítusok és liturgikus elemek Vidnyánszky költői színházában** (*Mesés férfiak szárnyakkal, A szarvassá változott fiú, Halotti pompa, Csíksomlyói passió, Bűn és bűnhődés, Johanna a máglyán, Vitéz lélek*)

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, elsiratásához 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 végetérő 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 színelőadás a gyász, az egyházi szertartások közösségi elemeinek felerősítésével összpontosít a múltban megtörtént gyilkosságra. A *Halotti pompa* ritualitása és performativitása párhuzamba állítható a Performance Group által bemutatott *Dionysusin 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.”<sup>269</sup> A színelőadás 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 üdvtörténeti alakokká válnak, megjelennek a latrok, a meggyilkolt anya Piétaként siratja elhunyt fiát. A *Bűn és bűnhődés* csöndje akkor szólal meg, amikor Raszkolnyikov nyíltan felvállalja az elkövetett gyilkosságot és elkezd élni a vallomás utáni életét. Marmeladov

---

<sup>267</sup>Ld. *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, dramaturg Thomas BREDSORFF. *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 BREDSORFF.

<sup>268</sup>Ld. Ivan VIRIPAJEV, *Részegek, i. m.*

<sup>269</sup>FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája, i. m.*, 73.

temetése után összegyűlnek az öt 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.”<sup>270</sup> – 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)<sup>271</sup> 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 (művész-lét) 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, széttépése, dobálása.

Az önátadás, a másokért hozott áldozat a Vidnyánszky-művek egyik meghatározó eleme: a metafizikailag megérintett szereplők elcsendesednek, az önküresítés 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?”<sup>272</sup> – hangzik el a *Mesés férfiak szárnyakkal* című darabban. A mindent birtokolni vágyás társadalmi 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 emberért hozott áldozatvállalás határozza meg: kincseit szétosztja a szegények között és a gályarabságot vállal

---

<sup>270</sup>VASZILJEV, *Színházi fűga*, i.m., 9.

<sup>271</sup>„Az asszony pedig, akit láttál: a nagy város, amelynek királyi hatalma van a föld királyai fölött.” *Jelenések Könyve*, 17, 18

<sup>272</sup>Idézet a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadás szövegkönyvéből.

a szép özvegy elítélt fia helyett. Harminchárom éves zarándoklata után a Golgotára való 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'Arc-ja 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 Porfirijjel (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.<sup>273</sup> A *Csíksomlyói passió invocatioja* a szerepfelvétel: a színészek magukra öltik szerepeiket, jelezve ezzel, hogy valóban eljátszák 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 rendezéseinek<sup>274</sup> 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 űr 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 törtetés Isten nélküliségének és az élet értelmét megragadó lelki törekvés középpontjában áll.

---

<sup>273</sup>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.

<sup>274</sup>Ld. *Mesés férfiak szárnyakkal*, *Halotti pompa*, *Csíksomlyói passió*, *Vitéz lélek*.



A kereszt Vidnyánszky rendezéseinek visszatérő eleme, megjelenik a *Johanna a máglyán* misztériumjáték dramaturgiájában,<sup>275</sup> 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) számára<sup>276</sup> 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 42. zsoltár szarvas-motívumához is köthető.<sup>277</sup> A keresztény kultúrára való utalás nemcsak a vers nyelvezetében, hanem a színpadképekben is kimutatható. A „Szarvam minden ága / tekert aranyperec, / szarvam minden gallya / karos gyertyatartó, / szarvam minden hegye / szép ravatal-gyertya, / szarvam minden lombja / aranycsipkeoltár.”<sup>278</sup> – 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 díszlet, 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 tele, a *Vitéz lélek* záró színpadképe egy Balla Péter által felépített templom az utolsó vacsora asztalával, felülről függő orgonasíppal, a *Csíksomlyói passió* kültéri

---

<sup>275</sup>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](https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja) Letöltés: 2020. 09. 23. 10:35

<sup>276</sup>A keresztény hagyomány szerint a számár az az állat, amely kiválasztatott arra, hogy Krisztust bevigye Jeruzsálembe.

<sup>277</sup>„Amint a szarvas kívánczik / a forrás vizéhez, / úgy kívánczik lelkem tehozzád, / Istenem!” Zsoltárok Könyve.

<sup>278</sup>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. 10. 30. 14:41

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 vagyok* 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 végül elégetésre kerül.

A kenyér és bor szimbolikus megjelenítése Vidnyánszky rendezéseinek visszatérő 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 Eucharisziából 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 gyónás-szerű 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 gyónás-szerűen vallja meg bűneit.

Bár Mártonffy meglátása szerint az ikon közléstartalmainak és esztétikai telítettségének mibenléte nem evidencia,<sup>279</sup> érdemes ikonként elemezni Vidnyánszky alkotásait. Az ikon értelmezésében nem jelelméleti 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 történésnek, az emberfeletti dimenzió performativitást magába rejtő aktusának. Mindemellet a *Mesés férfiak szárnyakkal* és *Johanna a máglyán* színpadképe ikonok által ihletett. Az utóbbi darabban a Kodály Zoltán Kórusiskola gyerekkara egy hatalmas szárnyasoltár ablakain kibújva énekelnek, belépnek egy angyalokat ábrázoló ikonosztázba. Vidnyánszky *költői színházában* a színpadképeknek, a megrendezett vízióknak és asszociációknak jelentős szerepük van, a *Mesés férfiak* 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 átítatott 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 elemek Visky poétikus színházában** (*Visszaszületés, Tanítványok, A szökés*)

Ahogy azt Tompa Andrea is megerősíti rítus és színház egymás szinonimáiként jelennek meg Visky színházeszményében, a kolozsvári szerző számára „a szent cselekedet (profán) ismétlése nem más, mint színházi újrajátszás, próba.”<sup>280</sup> Mindemellet az író színházi világában számos rituális, ezen belül liturgikus elem található. A Visky-drámák színpadra állításának csendje általában az egyén életfelajánlásához köthető. A *Tanítványok* apostolai rádöbbennek arra, hogy a Mester nélkül életük folytatása értelmetlenné válik, nélküle nincs céljuk. A „Pornó” fedőnévvel ellátott nő (Albert Csilla) belátja, hogy gyermeke és férje nélkül az élete folytathatatlan, és nincs más választása mint rábízni magát egy emberfeletti létezőre. Miután elveszítette férjét és gyermekét (vagyis minden meghatározó emberi kapcsolatát), a fizikai és mentális üresség állapotába kerül, majd egy emberfeletti létzőre bízza önmagát és, elindul a fény útján. A *Visszaszületés* névtelen férfia miután szembesül azzal, hogy átért

<sup>279</sup>MÁRTONFFY, *Biblikus hagyomány...*, i. m., 166.

<sup>280</sup>TOMPA, *Angyali részegség*, i. m.

traumáit egyedül nem képes feldolgozni, az *ámen* szó kimondásával lezárja saját élettörténetét, befejezi mondandóját és a transzcendencia cselekvő csöndjének adja át a szót. Kertész Imre *Kaddis* című alkotásának Tompa által színpadra állított változata valóságos gyászima, amelyet a zsidó hagyományoknak megfelelően tizen 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 könyörületet 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 kaddis ima befejeztével egy transzcendens létezőre bízva életét. Imádsága végén nyomatékosítja önfelajánlását és Istenre bízva meddő élethelyzetét, fogságállapotát: teret enged Isten érkezésének. Az alkotás egy átváltozási folyamat lehetőségének színpadra írása, amelyben a meddő emberi test vagy lélek újrászületik egy Istennel telített jelenlétbe. A gyermek vagy Isten hiányát csak a léten túli létre való hagyatkozás tudja maradéktalanul felszámolni. A *Caravaggio terminal*, *A test történetei*, 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 meghasad. 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 abszurdítás terepén még a személyiségváltás is megtörténhet. Az alkotás egyik alappillére Bertalan (Orbán Attila) nyelven túli attitűdje, mellyel a többi tanítvány is azonosulni látszik. A színelőadásban 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 feőneve “Pornó”, 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 kereti között zajlik. Az írott szövegen túlmutató szóbeli tradíciók jelentősége mind a *Tanítványok*, mint 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 pusztán beszéd, hiszen általa tényként adják tovább az eseményeket a következő nemzedéknek, sőt az elbeszélés maga is történés, és a szent cselekedet magasztosságával rendelkezik.”<sup>281</sup>

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 részizagságot hordoznak magukban az egészből, még nagyobb értéknek tekintik a közösséget. Csoportos, gyakran összetartó mozgásuk a színpadon arra utal, 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*.<sup>282</sup> A *szökés* részben a haszid történetmesélés rituális struktúrájára épül. Angyal (B. Fülöp Erzsébet) és Bányus (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 embermagasságnyra 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,

<sup>281</sup>Martin BUBER, *Haszid történetek*, Budapest, Atlantisz, 2006, 9.

<sup>282</sup>VISKY, *A szökés*, i. m., 78.

de neki is hiányzott az egyik lába, a jobb, és sokszor lehattunk egymás segítségére. Felgyújtotta magát.”<sup>283</sup> Vitéz nemcsak a nagyapja csodás menekülésének történetét idézi fel, hanem sajátját is, bízva abban, hogy az események pontos felidézése ismét csodát tud 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 – valószínű történeten alapszik, az újramondás újramondásaként van jelen az előadásban. Visky valóban hallotta a fagyos pusztai éjszakán felvillanó fény történetét,<sup>284</sup> tehát mint szerző ő maga is újramondja, elmeséli a szereplővel.

A *Visszaszületésben* színpadra állított tíz szereplő száma a büntetés egyik válfajára, a tizedelésre – minden tizedik ember halálra ítéelésére – is utal, és szintén visszatérő rítus Visky alkotásaiban. Az ószövetségi törvényben megjelenő tized mindenből Istennek jár,<sup>285</sup> 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: „VLADIMIR JÁNOS Két eset lehetséges: a kiszámoláskor vagy neked kell mondani a tized, 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.”<sup>286</sup> 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 háttérében a Visky-drámákban Maximilian Kolbe atya<sup>287</sup> 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 *Visszaszületésben* a légerek kétségbeejtő 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 életbenmaradását, a lágerlét túlélését, hogy a Tanító megosztotta vele

---

<sup>283</sup>Uo., 55-56.

<sup>284</sup>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.

<sup>285</sup>„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 neved hajlékául, tarts ünnepi lakomát gabonád, borod és juhod első elléséből, hogy megtanuld az Urat, a te Istenedet minden időben félni.” Mtörv, 14, 22-23

<sup>286</sup>VISKY, *A szökés, i. m.*, 112.

<sup>287</sup>Auschwitzban önként vállalta a halált embertársa életben maradása végett, így mindketten megmenekültek: Franc Gajowniczek életben maradt, Kolbe atyát azóta szentté avatták.

fejadagját. Csökkentette saját életben maradási 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.”<sup>288</sup> 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 terminálban* Woodruff rendezésében a festő egy kőasztalhoz hasonló kórházi ágyra fekszik halála előtt a színpadon, festményei pedig a templomok oltárain állítják ki: „Megszületik a festmény, fölemelik az oltárra, ünnepélyesen leleplezik, majd harmadnapon, az éjszaka leple alatt leveszik.”<sup>289</sup> A *Visszaszületésben* a papírlapokkal teleragasztott fülke, a névtelen férfi önfelajánlának és szenvedéseinek helye szintén értelmezhető oltárként, hiszen az előadás végén ezen keresztül jelenik meg a megváltásra utaló átrvzés. Patkó Éva rendezésben *A szökés* záró jelenetében 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. A színpad oltárként való értelmezése 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 jöjjön, aminek vagy akinek jönnie kell.”<sup>290</sup>

Visky színházának (különösen monodrámáinak) attribútuma a vallomásra emlékeztető megszólalásmód, szabadvers formában 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

---

<sup>288</sup>VISKY, *A szökés*, i. m., 120.

<sup>289</sup>UŐ, *Caravaggio terminal*, i. m., 10.

<sup>290</sup>*Mint aki látja a hangot*, i. m., 145.

szereplőként megérkezik a gyermekét gyászoló Névtelen és elindítja az imába fonódó emlékezláncolatot. Ugyancsak imádságként értelmezhető Tompa rendezésében a *Júlia*<sup>291</sup> 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 „Porno” fedőnévvel 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.<sup>292</sup> Júlia a tehetetlenségét és kiszolgáltatottságát kéri rajta számon, valamint a férje távollétét, „Porno” megosztja vele a megfogant élet 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 világát és egy Kolbe atya személyét felidéző beszéden keresztül próbálnak emlékezni életük egy-egy meghatározó epizódjára, összemosva 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 állomásainak életére 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 „Porno” fedőnevű célszemély férje halála után elveszíti gyermekét, a színpadra adaptált Kertész-mű Névtelen hőse eleve nemet mond a gyermekvállalásra. A Visky-művekben húzódozó gyermek-motívum a Megváltó (meg nem) születésének lehetőségét, a megváltás-esemény elkerülhetetlenségét sugallja.

---

<sup>291</sup>VISKY András, *Júlia*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Thália Színház. A bemutató dátuma: 2002. november 8. Főszereplő: SZILÁGYI Enikő. Rendező: TOMPA Gábor.

<sup>292</sup>KOVÁCS, *A közösség a kortárs erdélyi drámában...*, i. m., 199.



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, „hogyan egyfajta kettős valóság formájában mutatkozzék meg, amelynek egyik arca látható, ám a másik továbbra is a láthatatlan felé fordul.”<sup>293</sup> Visky poétikus és liturgikus színházi világa olyan valóságot tár fel, amely 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 épülő szerkezete van, ez a két meghatározó vonás adja meg a két alkotó – és Pilinszky színházeszménye – között húzódó hasonlóságot. A Vidnyánszky és Visky által képviselt rituális színház liturgikus vonala a II. Vatikáni Zsinat értelmében hordozza magában a performativitás lehetőségét. Eszerint a szertartás folyamán „érezhető 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.”<sup>294</sup> 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 létrejötté 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 jelenlevőre.”<sup>295</sup> 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

---

<sup>293</sup>SEPSI, *Pilinszky János mozdulatlan színháza...*, i. m., 149.

<sup>294</sup>*Magyar Katolikus Lexikon*, VII., szerk. Diós István, Szt. István Társulat, Budapest, 2002, 896.

<sup>295</sup>Mt 20, 26-27

átváltoztatásban rejlik: „Vegyétek, egyétek, ez az én testem... Igyatok ebből mindnyájan, mert ez az én vérem...”<sup>296</sup>

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 eseményhez*, illetve a szertartás során megnyitott szakrális dimenzió jelöltjéhez, a végső jelentések a nézőben születnek meg. 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 Isten-kapcsolatának megéléséhez is, tudva azt, hogy a katarzis-élménye csak az élet ritka, kitüntetett pillanataiban valósulhat meg, a misztikus élmény nyilván nem köthető minden megtekintett előadáshoz. 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.<sup>297</sup> Vagyis a transzcendenssel való 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 nemcsak 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.<sup>298</sup> A színpadra vitt Visky-darabok rendezői is liturgikus térre emlékeztető színpadot építenek előadásaik színrevitelekor. A színdarabok különböző részei pedig megfeleltethetőek 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.

---

<sup>296</sup>VISKY, *A különbözőség vidékén, i. m.*, 7.

<sup>297</sup>DARIDA Veronika, *A keresés színháza*, Színház, 2021. március. <http://szinhaz.net/2021/06/16/darida-veronika-a-kereses-szinhaza/> Letöltés: 2021. 11. 08. 23:38

<sup>298</sup>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.

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, színpaképekben elmesélt élettörténet, az *evangélium* a szeretettel azonosított, felszabadítást hozó kard, az *átváltoztatás* pedig maga a halál-esemény, ahogy Johanna felkerül a mennybe. A katolikus szentmise részeinek való megfeleltetés Vidnyánszky *Gyilkosság a székesegyházban* című rendezésében is egyértelmű, amelyben 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 *evangéliumi részként* elemezhető, hiszen a “nagy király” nyomába szegődik. 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) lóról való álom a szertartás kezdete, az *evangéliumi* történet Lázár feltámasztása, a *homília* Szonja és Porfirij útmutatása, az *átváltoztatásnak* Raszkolnyikov 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, *homiliákon* keresztül való merengés és társalgás, a színpadra betörő fényvel 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, *homiliája* a festő által felidézett életút, a *felajánlása* az Isten-keresés festményei,

a *consecratio*val pedig a megvakított festő és a fény megtapasztalásának pillanata azonosítható, vagyis a festő lelkét megszemélyesítő hármasság – 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 megtapasztalt 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 névtelen férfi által kimondott amen szóval való azonosulás. Az átvézés nem más, mint a megváltó eseménnyel való szembesülés. A *Megöltem az anyámat* színdarabban a rituális szertartásra azért van szükség, mert az otthonban hagyott gyermek elveszíti minden meghatározó vér szerinti kapcsolatát és a kövé változtatás rítusával lelkileg is megpróbál elhatárolódnival tőlük. *Introitusnak* a gyermek elhagyása, *homiliának* Bernadett és a vérszerinti anya kapcsolata, *felajánlásnak* a kövé “változtatott” emberek, felelthetők meg. Az *átváltoztatásra* a lány nyakában logo csipesz utal, ami a halott gyermekkori baráttal való azonosulásra utal. 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. A Júlia *intoritusa* az álomban látott angyal – „a Vagyok küldött engem tihozzátok, ezt mondd nekik,”<sup>299</sup> *evangéliumi része* a szintén önálló versként, *Haszid* címen megjelenő, ember-Isten szeretetére irányuló részlet – „Miért nem cseréli le Isten az ő népét / kérdeztem / Mert szerelmes / válaszolta”<sup>300</sup> – *homiliája* a fogság-tapasztala elbeszélése, a felajánlás pedig a hét gyermek rábízása Istenre.

---

<sup>299</sup>VISKY András, *Júlia*, Budapest, Fekete Sas, Magyar Rádió Rt., 2003, 6.

<sup>300</sup>Uő, *Gyáva embert szeretsz*, Pécs, Jelenkor, 2008, 57.

Liturgikus struktúra Vidnyánszky Attila rendezéseiben:

	<b>Introitus</b>	<b>Az ige liturgiája</b> <b>Evangélium</b>	<b>Az Ige liturgiája</b> <b>Homília</b>	<b>Az Eucharistia liturgiája</b> <b>Felajánlás</b>	<b>Az Eucharistia liturgiája</b> <b>Consecratio</b>
<b>Gyilkosság a székesegyházban</b>	Becket Tamás érsek hazatérése székesegyházába.	A betlehemi gyermek születése, karácsony ünnepe.	István első vértanú története.	Becket Tamás vértanúsága.	A befogadó testében történhet meg.
<b>Johanna a máglyán</b>	A máglya meggyújtása az előadás elején.	A szeretet kardja.	Jeanne d'Arc élettörténete.	Jeanne d'Arc Istennek szentelt élete.	A befogadó testében történhet meg.
<b>Mesés férfiak szárnyakkal</b>	A kiskirály meglátja a betlehemi csillagot.	A kiskirály Krisztus szolgálatába szegődik.	Az orosz úrkutatás állomásai.	"a szíveinket ugye elfogadod?"	A befogadó testében történhet meg.
<b>Halotti pompa</b>	A (mindenkori) gyilkosság.	Krisztus kereszthalála.	Az atrocitást elszenvedő emberi testek.	Az ártatlan áldozatok halála.	A befogadó testében történhet meg.
<b>Bűn és bűnhődés</b>	A megölt és feldarabolt ló Raszkolnyikov álmában.	Lázár feltámasztása.	Porfirij és Szonja útmutatása.	A vállalt bűn utáni élet.	A befogadó testében történhet meg.
<b>Csíksomlyói passió</b>	A színészek szerepfelvétele.	Krisztus szenvedésének és halálának eljátszása.	A mű végén levő megváltás-elemzés.	Maga a passiójáték.	A befogadó testében történhet meg.

Liturgikus struktúra Visky András színpadra állított drámáiban:

	<b>Introitus</b>	<b>Az ige liturgiája</b> <b>Evangélium</b>	<b>Az Ige liturgiája</b> <b>Homília</b>	<b>Az Eucharistia liturgiája</b> <b>Felajánlás</b>	<b>Az Eucharistia liturgiája</b> <b>Consecratio</b>
<b>Tanítványok</b>	Tamás és Júdás kabátcseréje.	Az evangéliumi szakszok felidézése.	A jelenetek mint homíliák.	Krisztusnak adott élet.	A befogadó testében történhet meg.
<b>Caravaggio terminál</b>	Az apa halála.	A modellek behelyezése az evangéliumi textusba.	Caravaggio élettörténete.	Caravaggio festményei és élete.	A befogadó testében történhet meg.
<b>Visszaszületés</b>	"nem"	A Tanító megjelenése a kórházbarakkban.	A láger-tapasztalat és a vörös szőrű tehén története.	ámen	A befogadó testében történhet meg.
<b>Megöltem az anyámat</b>	A csecsemő Bernadett otthagynása a kórházban.	<i>Miatyánk</i>	Az anyával való viszony.	A kövé változtatott emberek.	A befogadó testében történhet meg.
<b>Pornó</b>	A várandósság.	<i>Magnificat</i>	A várandósság vége.	Az élet felajánlása.	A befogadó testében történhet meg.

<b>Júlia</b>	Júlia álma, találkozás az anygallal.	"mert szerelmes"	A fogság-tapasztalat.	A gyermekek felajánlása.	A befogadó testében történhet meg.
<b>A szökés</b>	Az álom.	A kivégzés Húsvét ünnepére esik.	Vitéz megmentése.	Vitéz élete.	A befogadó testében történhet meg.
<b>Alkoholisták</b>	Éva gondolatai a hitvesztésről.	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 feltámadáseseeményének felidézése. *A szarvassá változott fiú* küzdelmek árán ugyan, de eljut a titkok kapujáig, a nagyvárosi élet erkölcstelenségét hátrahagyva készen állt egy öt meghaladó világ megismerésére. Felismeri, hogy ha a világban levő rossz hatására az ember elhagyja Istent, élete értelmetlenné és tragikussá, valóban folytathatatlaná 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 ürbe 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 ür meghódítására, a csillagok közé törekszik, végül mégis a (betlehem-i csillagot követő) negyedik király horizontális mozgása jut el az emberi lét értelmének forrásához: a Golgotához. Gagarin nem találja Istent az ürben, a negyedik király megtalálja őt a földön élő emberek között. A betlehem-i 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 ürbe szállásával szemben. Amennyiben a Borbély által írt *Halotti pompa*-szekvenciák miseénekként értelmeződnek a Vidnyánszky-rendezésben, a gyászszeretartás – 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. A meggyilkolandó anya

karácsony estéjén csillagformát készít a konyhában, olyan csillagot, amely útmutatóként 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 auschwitzi 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, mely 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.”<sup>301</sup>

Vidnyánszky *Halotti pompájában* az emberi test nem a halálban, hanem a várakozásban nyer értelmet, az előadás cselekményváza az egyetemes gyilkosság kitágított pillanata, s mindaz, ami ezt követően meghatározza az emberi létezt. 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 mézárásokat idéző záróakkord az értelmetlen halállal való szembesülés feloldása. A vagonokban haláluk felé tartó, megbélyegzett Holokauszt-áldozatok 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 utazó zsidó emberek által felidézett történetek a haszid hagyománynak megfelelően olyan teremtő aktivitást eredményeznek, amely kiutat mutat 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.”<sup>302</sup>

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 ötvenötven százalékos üdvözülési arány megdöntésére törekszenek: „Estragon Tamás: Az egyik lator üdvözült. Vladimir János lemondóan: Az egyik. Estragon Tamás bátorítva őt: Ötven. Nem rossz százalék. Az egyik, azaz ötven százalék.”<sup>303</sup> A darab sugallata alapján az üdvözülési arányok

<sup>301</sup>BORBÉLY, *Halotti pompa, i. m.*, 179.

<sup>302</sup>UŐ, *Egy gyilkosság mellékszálai, i. m.*, 111.

<sup>303</sup>VISKY, *A szökés, i. m.*, 108.

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, előrevetítve ezzel a holokauszttal során meghurcolt zsidó emberek sorsát: „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”<sup>304</sup> 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 szent Írásra – amely viszonyítási pontként szolgál az abszurd léthelyzetek értelmezésében –, úgy utalnak a tintával átítatott 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 lágerek 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.”<sup>305</sup> 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 borzalmai ellenére a szubjektum választhatja a jónak fogadás építő és nem pusztító oldalát. A belső szabadságban fogant áldozatvállalást eleveníti fel a Visky-drámában a Tórából átvett vörös szőrű tehené története, amely során az áldozat maga ajánlotta fel a megtisztulás vizét azoknak, akik életére törtek,

---

<sup>304</sup>Uő, *Ki innen, i. m.*, , 50-51.

<sup>305</sup>Uő., 62.



ezzel a gesztussal tanúságot téve belső szabadságáról. Az önmagát újraértelmező én a *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 elemésződnek mind, kivétel nélkül.”<sup>306</sup>

---

<sup>306</sup>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 adott előadást egészen más perspektívába helyezik és játékba hozzák 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.”<sup>307</sup> 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”<sup>308</sup> alakul ki. 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 fogalmihoz, a szűk terekhez kapcsolódik. A Kolozsváron élő alkotó színháza – valamint Vidnyánszky egyes rendezései<sup>309</sup> – 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)terekben 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. Viskyt idézve: „ebben a térben a tisztán esztétikai viszonyulást föl váltja, de legalábbis kiegészíti az etikai dimenzió: a néző mint önmagára reflektáló, cselekvő szubjektum valóságos tette.”<sup>310</sup>

Vidnyánszky rendezései, és a színpadra vitt Visky-drámák majdnem mindegyike közszemlére teszi az emberi testet, annak változásait és alakulását, előadásaik sokszor

---

<sup>307</sup>LEHMANN, *Posztdramatikus színház, i. m.*, 182.

<sup>308</sup>*Uo.*, 181.

<sup>309</sup>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.

<sup>310</sup>VISKY, *Mire való a színház?, i. m.*, 68.

súrolják a művészet és testi valóság elválaszthatatlanságának határát. Jelen fejezetben arra keresek választ, hogy miként érzékeltethető a Vidnyánszky-féle *költői* és a Visky-féle *poétikus színházban* a testi tapasztalatok megismételhetetlensége, illetve milyen színházi eszközök utalhatnak a veszteséget vagy erőszakot elszenvedett emberi test kiszolgáltatottságára. Borbély Szilárd is hasonló állítást 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 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.”<sup>311</sup> Mindkét általam vizsgált alkotó olyan, az emberi testhet kapcsolódó témákat jár körül, amelyek a gyilkosság, az erőszakot elszenvedett emberi test, a meddőség, a függőség és a fizikai bezártság fogalmaihoz kapcsolódnak. Jelen fejezetben szeretném alátámasztani azt az elgondolásomat, amely szerint a felmutatott testi traumák,<sup>312</sup> és a már kifejtett metaforaműködés hatására a néző színházban átélt megrázkódtatása az önmaga megváltottságára ráismerő egyén Isten-tapasztalata lehet.

A Biblia az ember esendőségét, végességét a test és lélek elválaszthatatlanságával fejezi ki.<sup>313</sup> Vidnyánszky néhány rendezése és Visky színházi világa olyan új nyelvhasználatot teremt, amely 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 perifériájára 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 életeseemény, amely elszenvedőjét kiszakítja egyrészt az időből, saját életének folytonos idejéből, másrészt pedig a nyelvből, a nyelvben-létből, hiszen fő jellemvonása,

---

<sup>311</sup>KERESZTESI József, *A testről. Beszélgetés Borbély Szilárddal*, Jelenkor, 2014/4, 484.

<sup>312</sup>„Akkor kijött Jézus, töviskoronával, bíborköpenyben. Ő pedig azt mondta nekik: »Íme az ember!«” Jn 19, 5

<sup>313</sup>„Minden test csak fű, / és minden szépsége olyan / mint a mező virága. / Elszárad a fű, elhervad a virág, / ha az Úr lehelete ráfúj.” Iz 40, 6

hogy nem elmondható.”<sup>314</sup> 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 alkotásai a test kiszolgáltatottságát és végső korlátait teszik hangsúlyossá, hasonlóan számos más, a kilencvenes évektől kibontakozó színházi kezdeményezéshez.

A testiség disszonanciája a huszadik század második felétől a színháztudományon belül is felmutatásra kerül. 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 tartozik, amely szoros összeköttetésben van az emberi testtel.<sup>315</sup> A testre irányuló önvészélyes kísérleteket végrehajtó Abramoviç-performanszok a fizikai megpróbáltatásoknak alávetett emberi testre hívták fel a figyelmet úgy, hogy közben eltörölték művészet és valóság határvonalát. Abramoviç saját magát tette ki valóságos veszélyhelyzeteknek, nem bújt fikcionalizált alakok maszkjai mögé. Kékesi megfogalmazásában a kortárs színházban a reprezentáció játékaikról áthelyeződött a hangsúly testiség tapasztalatának színházi tematizálására.<sup>316</sup> 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.”<sup>317</sup> Hasonlóan vélekedik Patrice Pavis, aki szintén osztja azt a véleményt, hogy a valóságos testtel jelenlevő néző fizikailag is reagál arra, amit lát és arra, amit megtapasztal.<sup>318</sup> P. Müller Péter önálló kötetet szentel test és teatralitás vizsgálatának, amelyben a test transzformációját színház és rítus közötti hasonlóságként említi: „akár színházról, akár rítusról van szó – testi cselekvéseken alapul, amelyek saját (szimbolikus) valóságot hoznak létre, (át)változást idéznek elő, intenzív hatással vannak a

---

<sup>314</sup>MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*, Budapest, Anonymus – Ráció, 2008, 6.

<sup>315</sup>BÉCSY Tamás, *A dráma és a színjáték ontológiai viszonya* = B. T., *A dráma lételméletéről*, Budapest, Akadémiai, 1984, 229-252.

<sup>316</sup>KÉKESI KUN Árpád, *Színház, Kultúra, emlékezet*, Veszprém, Pannon Egyetemi, 2006, 84.

<sup>317</sup>Gerald SIEGMUND, *A színház mint emlékezet*, ford. KÉKESI KUN Árpád, Theatron, 1999. tavasz, 39.

<sup>318</sup>Patrice PAVIS, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFALVI Magdolna, Budapest, Balassi, 2003, 207.

résztevőkre.”<sup>319</sup> 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.<sup>320</sup>

Az előadásokon résztvevő emberi testek szerepe a liturgiával és költészettel 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 tapasztalattal gazdagodhat. Visky megfogalmazásával élve „a színésznek a saját testében kell megtalálnia azt a nyelvet, amely az előadás egyik lényegi összetevőjeként mintegy megszületik a színpadon.”<sup>321</sup> 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.

#### **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 állapotból 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 elvesztő szereplők sora jelenik meg. A Tompa által rendezett *Visszaszületésben* az előadás során a színészt körülvevő kilenc másik szereplő folyamatos kapcsolatban áll a Névtelen Férfit játszó színész (Dimény Áron) testével, közelítenek hozzá vagy távolodnak tőle, megpróbálnak bejutni hozzá az őt elzáró plexifülkébe, de sikertelenek, gesztusaik sokszor a Névtelen ridegségét, közösségen kívüliségét 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 monomániás emlékszik a fogságban átélt események tapasztalataira, amelyek következményeképp a férfi meddő lét- és élethelyzetbe került: „Nem gondoltam, hogy teremtőnek kell lennem”<sup>322</sup> jelenti ki *A teremtés kizárt* címet viselő jelenetben, utalva ezzel arra, hogy az általa átélt trauma után nem kíván hozzájárulni az élet folytatásához, nem

---

<sup>319</sup> P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi, 2009, 80.

<sup>320</sup> *Uo.*, 101.

<sup>321</sup> VISKY, *Mire való a színház?*, i. m., 69.

<sup>322</sup> *Uő*, *Ki innen*, i. m., 57.

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 jelenet, amelyben a férfi – attól félve, hogy 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”.<sup>323</sup> A fizikai és lelki varratokat hordozó szubjektum színpadtérbe helyezése Tompa rendezésében szembesíti a jelenlevőket saját testük korlátaival. A kaddis imát mondó szereplők közül az egyik férfi mindkét lába gipszbe van tekerve, utalva ezzel a *Mire megjössz* Pilinszky-vers kosáremberére,<sup>324</sup> valamint a darab elején szereplő szerzői instrukcióra.

Visky darabjainak – kerüljenek azok akár Chicagóban, akár Romániában megrendezésre – középpontjában a csonkolt emberi test vagy a megcsontított lélek áll. A – többek között Tompa Gábor, Robert Woodruff, Andrej Visky, Dér András, Boian Ivanov, Kanrin Coonrod által – színpadra rendezett drámái 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 kereszt alakú, 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*<sup>325</sup> 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 sűk terület. „Pornó” férje elvesztése után elvetél, a leegyszerűsített színpadtérben végig a színésznő teste áll a középpontban. *A test történetei* darabfüzérben Teréz a halálhoz közel

---

<sup>323</sup>Uo., 101.

<sup>324</sup>„Mint tagolatlan kosárember, / csak ül az idő szótalan, / nincs karja-lába már a vágynak, / csupán ziháló törzse van.” *Pilinszky János összes versei, i. m.*, 41.

<sup>325</sup>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.

álló emberi testeket ápolja, Artemisia festőnőt megerőszakolják, 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.”<sup>326</sup> 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 monodrámája a fogságba esett női test elbeszélhetőségének legmélyebb kérdéseit veti fel: a test határtapasztalatait. A szülést, a hét gyermek beleszülését a (diktatórikus) létezésbe, a szerelmet, az én és a másik, nő és férfi, ember és Isten összefonódását, a test elzártságát, valamint a halál közelségét, a létezésből való átlépést magába a létbe. A kitelepítés évei, az anyával való összezártság, 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.<sup>327</sup> 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 összezár a szövegben.”<sup>328</sup>

A női test megélésének törekenységét, sebezhetőségét és kiszolgáltatottságát viszik színre a *Pornó*, a *Megöltem az anyámat* és *A test történetei*, amelyek mindegyike a női létezés testiségén alapul. A főszereplők – Júliához hasonlóan – valamilyen barakkban élnek, önmagukkal, (nem velük levő) szeretteikkel, Istennel monologizálnak. Barakkba vetettségük

<sup>326</sup>Uő, *Mire való színház?*, i. m., 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*, i. m., 40.

<sup>327</sup>Maczák Ibolya utal arra, hogy Pilinszky az európai színházi gyakorlat szerint nagy női szerepeket írt. MACZÁK, *Papírdarabok*, i. m., 39.

<sup>328</sup>KOVÁCS, *A közösség a kortárs erdélyi drámában...*, i. m., 191.

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 kötetéről írt meglátása a Visky-drámákra is jellemző: „A test felszínén az anyagtalan történések 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.”<sup>329</sup> Meglátásom szerint a Visky írásaiban megjelenő test csak akkor válik valóságos hellyé, ha magába foglal valaki mást, legyen az akár gyermek, akár szeretett társ vagy akár a transzcendencia maga.

A *Pornó* című előadást Visky saját maga rendezte,<sup>330</sup> a színelőadást összeolvastva 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 sorok<sup>331</sup> ismétlése a *Pornóban* ellenpontjait képezik annak az ürességnek, amelyet a szerelmét és gyermekét elvesztő nő érez. A magzat megléte által a női test – a darab és a rendezés olvasatában – a transzcendencia terévé válik. A „Pornó” fedőnevet viselő nő (Albert Csilla) elmeséli az életét, de az őt érő traumatikus események hatására elveszíti a gyermekét, megcsonkult, üres testével már nem tud mit kezdeni. 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 poétikussá 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 csontváz szembeállítása, 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 testbenlélekben tátongó üresség lüktet a színpadon: „Érzem az illatod. / Ne menj el tőlem, hallod? / Elmégy? / Elmégy? / Elmégy? / Máris elmégy tőlem? / Itthagysz? / Ne menj el. / Megígéred?

---

<sup>329</sup>SZÉPLAKI Gerda, *A halott test grammatikája*, Helikon, 2011, 149.

<sup>330</sup>Pilinszky *Gyerekek és katonák* című drámájában Aranykontyú gyermeket vár annak reményében, hogy a megszületendő gyermek boldogabb, jobb életet hoz mindannyiuk számára.

<sup>331</sup>„Magasztalja lelkem az Urat, / és az én lelkem ujjong / Istenben, az én Üdvözítőmben, / hogy rátekintett szolgálóleánya / megalázott voltára: / mert ímé mostantól fogva / boldognak mond minden nemzedék...” És: „...a színpadon kívül / sokszor és sokat vétkezem / gondolatlan, szóval, / cselekedettel és mulasztással...” VISKY, *Ki innen, i. m.*, 119, 96.



/ Nem. / Azt mondja, nem.”<sup>332</sup> A tér szinte üres, az űrt 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 háttérét.

Az előadás terébe vezető installáció fizikai középpontja egy nőgyógyászati ágy – a színpadtérben nem jelenik meg – a “Pornó” fedőnevet viselő főszereplő elvetélésének valóságosságát hitelesíti. A nőgyógyászati szék mint az installáció centruma 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?”<sup>333</sup> – 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* alcímet viselő előadást megelőző installáció meghatározó elemeit képezik azok a Ceaușescu-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 háttérét gyakran szatmárnémeti helyszíneket vetítő filmbejátszások illusztrálják, erősítve ezzel azt a politikai szálát, hogy a főszereplő tetteiről a román titkosszolgálat emberei jelentéseket írnak, mivel a megfigyelők szerint ellenséges propagandát folytat az utcán (holott nem tesz mást, csak felkarolja az utcán tengődő gyermekeket). Az elveszített magzat opozíciójaként 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

---

<sup>332</sup>Uo., 119-120.

<sup>333</sup>Uo., 159.

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 készíteti.<sup>334</sup> A darab bevezető megjegyzéseiből kiderül,<sup>335</sup> hogy a monodrámát a Tízparancsolat hetedik parancsa – „Ne lopj!” – 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*”<sup>336</sup> – 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 súgott hangok szimbólumai, amelyek nemcsak a nő testében, de a színpadi térben is visszhangzanak. A Pilinszky által említett színpadi jelenlétvesztés, túl azon, hogy metafizikai probléma, Visky színházi világában térkérdés 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: „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.”<sup>337</sup> A hang a test határtapasztalata, erősebb mint a látás, hiszen a teremtésben, az univerzumban megjelenő hangok a szubjektum

---

<sup>334</sup> „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 Alexandra Orlich, Code Name ‘Porn’: Political Protest and Spiritual Redemption in András Visky’s Theatre = *András Visky’s Barrack dramaturgy*, i. m., 205., 203.

<sup>335</sup> VISKY, *Ki innen*, i. m., 84-86.

<sup>336</sup> *Uo.*, 93.

<sup>337</sup> MOLNÁR Illés, *Hang, ami átüt a fényen*, szinhaz.net, 2016. június-július. <http://szinhaz.net/2016/08/08/molnar-illes-hang-ami-atut-a-fenyen/> Letöltés: 2021. 08. 05. 12:43

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.”<sup>338</sup> 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 helyezése<sup>339</sup> – él a montázsdraturgia adta lehetőségeivel 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,<sup>340</sup> 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 elveszített jóbarátnak a hangjai, akivel Bernadett az intézetben közös nyelvet beszélt. A nevelőintézetben élő kislány és kisfiú – Csipesz (Dimény Áron) – csipesz-nyelven beszélnek, egy olyan fémcsipesz nyelvén, amelyet büntetésként tesznek az árva gyerekek szájába. A halála után szimbolikussá váló, csipesz-nyelvet 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 „csipeszül” tudja, a lélek suta és csonka nyelvén, amely épp a maga gyengeségében érkezhethet 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*.<sup>341</sup> A fiú keveset beszél, szavai olykor szelídek, máskor vadak, néha elhalkulnak, de Bernadett számára minden

<sup>338</sup> VISKY, *Ki innen, i. m.*, 94.

<sup>339</sup> UŐ, *Mire való a színház?, i. m.*, 62.

<sup>340</sup> Jacques DERRIDA, *A halál adománya*, ford. SZABÓ László, Vulgo, II. évf. 3-4-5, 144.

<sup>341</sup> „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 = András Visky's Barrack Dramaturgy...*, i. m., 134.

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 drámáiban a traumatizált élet- és kudarchelyzetek kísérője, a tanítványok, a *Visszaszületés* Névtelen Férfija, „Porno” 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, „Porno” vezeték- és keresztnévét nem ismerjük, hogy 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 eltaszítottsgot és saját életéből, testéből a test felhasításával, 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 elzárta előtte. / Nem tudom, kicsoda.”<sup>342</sup> 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 kiüttlannak tűnő élethelyzetekből csak a test felszámolása, kiüresítése 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.

---

<sup>342</sup> VISKY, *Ki innen, i. m.*, 241.

Bernadett megtanulja Csipesztől, hogy az ember nemcsak saját testét, hanem a másik ember lelkét is felszámolhatja, semmisé teheti. Elhatárolódnak a számukra nyomasztó egyénektől, kőnek, lélek nélküli embernek tekintik. „Van egy vékony sáv, van egy éles határvonal élet és nem élet között, van egy késpengekeskeny meder, egy gázló élet és halál között, van egy vékony sáv, van egy éles határvonal *azénéletem* és a *nemazénéletem* között, egy keskeny meder, tükörfényes gázló, világító tisztás, ezt a vékony sávot, éles határvonalat, keskeny medert, ezt a tükörfényes gázlót, alig világító tisztást úgy hívják, hogy Soha.”<sup>343</sup> A két árva gyermek játéka során rituális gyilkosságokat hajt végre, olyan szertartásformát,<sup>344</sup> amely mindig ugyanazt a metodikát követi: hátat fordítanak a nem kívánt felnőttnek, és akkora erővel mint egy diófa<sup>345</sup>, 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, kövekkel 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 szerezni róla. Ha fizikailag képtelen megölni az őt presszionáló személyt, akkor inkább eltemeti őt magában. 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 „Ugyanolyan 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 közöttök egymáshoz, azt hiszi, összeköt a vér, de nem, nincs, belépett a Soha országába, és minden érvényét veszítette. Nem köt össze a vér.”<sup>346</sup>

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 emlékképekből álló életútja akkor talál rá a szabadulásra, amikor képes beletörödni a kivetettségébe és elfogadja édesanyja egykori

---

<sup>343</sup>Uo., 198.

<sup>344</sup>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.

<sup>345</sup>VISKY, *Ki innen, i. m.*, 216.

<sup>346</sup>Uo., 198.

döntését. A világ számos helyén megrendezett<sup>347</sup> 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 szerepeltetése a gyászszerartásba 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.<sup>348</sup>

A gyászbanlét, 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 esetlegességet kizáró, minden félrebeszélést kerülni kívánó kérdések ideje.”<sup>349</sup> A festő alkotásai során nem tesz mást, mint tanulmányozza az élő és halott emberi 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. 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 peregnek le emlékezetében. A megcsönkített –

---

<sup>347</sup>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. VISKY András, *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. VISKY András, *I killed my mother*, La MaMa, New York. A bemutató dátuma: 2012. Színészek: Melissa LORRAINE and Andrew HAMPTON LIVINGSTON. Rendező: Karin COONROD.

<sup>348</sup>Vö.: *Mint aki látja a hangot...*, i. m., 146.

<sup>349</sup>MOLNÁR Illés, *Hallás dolga*, Tiszatáj, 2016. <https://tiszatajonline.hu/?p=96598> Letöltés: 2021. 08. 09. 14:21

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 pillanat 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 egymásutánjára utal. Az előadást gyakran uraló kék fények pedig a laboratóriumok villanyfényének, a halotthűtők és a kihülő emberi test szimbólumai. A darab érdekes momentum, hogy a művészt kísérő Cecco (Sinkó Ferenc) dadog, dadogás 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 artikulátlanságában képes az ember ezzel kapcsolatosan bármit kimondani vagy megfogalmazni. A test csonkaságának kifejezője az is, hogy Caravaggiot a halála előtt megvakítják. A rendezés alapján a festő lelke mélyén rejtőző egzisztenciális jelentések csak ekkor öltönek 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*<sup>350</sup> című színdarabok. A Teréz anya (hit)életét feszegető alkotás a halott emberi testekhez való viszonyt helyezi középpontba, azt a kérdéskört vizsgálva, miként élhető egy élet az oszladozó emberi testek szolgálatában. A megerősszakolt Artemisia festőnő<sup>351</sup> 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 gyolcsokban levő Teréz – Júliához és “Pornóhoz” hasonlóan – folyamatos dialógusban, szinte

---

<sup>350</sup>VISKY András, *The Unburied. The Saint of Darkness*. Foreign Affairs Theatre, London. A bemutató dátuma: 2017. november 20. Rendező: Camila FRANÇA és Trine GARRETT. VISKY András, *Theresa*. Theatre Y, Chicago. A bemutató dátuma: 2018. május 25. Rendező: Melissa LORRAINE. VISKY András, *Artemisia*. Theatre Y, Chicago. A bemutató dátuma: 2018. május 25. Rendező: Andrej VISKY.

<sup>351</sup>Artemisia Gentileschi a legismertebb olasz festőművésznő a barokk korból, a firenzei művészeti akadémia első női tagja. Oktatója Agostino Tassi megerősszakolta. A hosszas pereskedés végén Artemisia megnyerte a pert.

szerelemi 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 viselő. Nem tudlak megszűlni.”<sup>352</sup> 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, Caravaggiohoz 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 törékenységére utal, míg a *Judit lefejezi Holofernést* című kép a megerősökölés 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.”<sup>353</sup> Az előadás üzenete szerint a sebzett emberi test maradandóan magán hordja az erőszak nyomait, amely feldolgozása életfeladattá válik. A másik ember (erőszakos) érintése küszöbtapasztalat, amely átfordíthatja az egyén világról alkotott gondolkodásmódját.

### ***A Halotti pompa***

A Vidnyánszky által rendezett *Halotti pompa*<sup>354</sup> örzi a gyilkosság, testben való létezés Borbély Szilárdra jellemző toposzait. Az elhunyt költő versei<sup>355</sup> alapján életre hívott, megírt drámaszöveggel nem rendelkező előadás referenciális alappillére a halott emberi test, amely a rendezés minden mozzanatát átszöve mutatja fel magát a színpadon, meghatározva ezzel a

<sup>352</sup>Idézet VISKY András *Theresa* című darabjából. (kéziratban)

<sup>353</sup>Idézet VISKY András *Artemisia* című darabjából. (kéziratban)

<sup>354</sup>Az előadás két alkalommal is színre került Vidnyánszky Attila rendezésében. A Zsámbéki Színház és Művészeti Bázison 2008. szeptember 12-én mutatták be, a Debreceni Csokonai Színházban pedig 2009. január 30-án. Disszertációmban a debreceni, közsínházi alkotást elemzem.

<sup>355</sup>Az előadás Borbély Szilárd *Halotti pompa* című verseskötetét, *Míg alszik szívünk Jézuskája* betlehemes misztériumjátékát és az *Egy büntény mellékszálai* című, részben dokumentarista írását veszi alapul.



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”.<sup>356</sup> A színpadra írt alkotás különböző testtörténetek kríziseinek állít emléket felsorakoztatva a testi létezés határtapasztalatait, amelyek párhuzamossága és egybeolvadása 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 boncasztalon 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, megcsonkított bábu kivetett csecsemőre, embrióra emlékeztet, az előadás második felében pedig felfeszített testként tölti be irányító szerepét.

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 megerősített titkárnő, a gyilkos-betlehemezők artikulálatlan, vad mozgása, a (részben élő) zene<sup>357</sup> 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 térbeírása, amelyek az előadás alkotói szerint „konkrét szituációkká válnak a

---

<sup>356</sup>BORBÉLY, *Halotti pompa*, i. m., 25, 21.

<sup>357</sup>Az előadás zeneiségében Pál István részvétele meghatározó.

színpadon, miközben nagyon metaforikusak is egyben”.<sup>358</sup> A színpadi tér elrendezése barázdált, a három meghatározó tér – a fiukat váró, karácsonyi meghittségben várakozó idős házaspár otthona, a gyilkosok és betlehemezők 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 emlékképek kitágulnak és számos változatban rajzolódhatnak színpadra. A kaszákkal, kezekkel, lábakkal verekedő emberek, a megölt, megerőszkolt, 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 beszennyezett ablaküveg színpadképénél éri el megrajzolható tetőpontját, a Holokauszt-áldozatokkal zakatoló vonat már az erőszak irrealitásának ábrázolhatatlan mozgatórugóit sugallja.

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.”<sup>359</sup> 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 hasonlóvá amely során a Krisztus-metaphora a színpad teréből a befogadó testi terében nyerheti el teljességét. Borbély megfogalmazásában „Krisztus alakja a felvilágosodás idején kikerült a mindennapi kultuszából, de ez a roppant erő, mint a személyiség mélyszerkezetét strukturáló forrás itt maradt, és mint jelentésteremtő emlék

---

<sup>358</sup>*Térbeli költészet...*, i. m., 9.

<sup>359</sup>LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, i. m., 200.

hat.”<sup>360</sup> Meglátásom szerint a (színpadi) világ középponti levő emberi test – a résztvevők teste – olyan felület, amelyen keresztül a transzcendens utat tör a végtelenből, és véges, meghatározott formát ölt. Borbély egyik verssorát idéve: „Mikor az Úr testet öltött, / a Végtelen véget ért.”<sup>361</sup> A testet öltött Istent a *Halotti pompában* az Oleg Zsukovszkij által eltáncolt karakter jeleníti meg, aki boncasztalon fekvő halott testből való 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 kétségbevonása. 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.<sup>362</sup> 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 háttérelme a felfüggesztett kereszt, amely mellé felfeszül a boncasztról leemelt, megcsonkított 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 halálbamenést.<sup>363</sup> Meglátásom szerint azonban az előadás középpontjának a rendezés második szakasza, a vonaton Auschwitz felé tartó zsidók megjelenítése és az általuk megfogalmazott Messiás-várás tekinthető.

### *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 anya, Bernadett, “Pornó” – belső hangot követnek, a folyamatos megszólítotttság állapotában vannak. A test és az identitás töredékességének

---

<sup>360</sup>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. 08. 05. 11:04

<sup>361</sup>Uő., *Halotti pompa, i. m.*, 54.

<sup>362</sup>„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

<sup>363</sup>TURBULY Lilla, „*Jelképek erdején át*”

[https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37767&catid=23](https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37767&catid=23) Letöltés: 2022. április 11. 13:42

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 földidézése 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.<sup>364</sup> 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 szövegekönnyvként, partitúraként értelmezhető: Lena behelyezkedik az Evangélium partitúraként értelmezett textusába, modellként részese a róla készülő *Bűnbánó Magdolna* képnek, beszélni kezd élete szegényteljes eseményeiről, amikor a festmény elkészül, visszanyeri szüzességét.

A megpróbáltatásokat átélt 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" szétesztja tehetségét az éhező 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. A Woodruff által rendezett *Caravaggio terminal*

---

<sup>364</sup>Keresztelő Szent János a Jordán vízében merítette alá a hozzá érkezőket, így keresztelte meg őket. Ld.: Jn 1, 24-28

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 határtapasztalatának 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 kis királlyal 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 úrkutatás mozzanatait. A rendezés során a színpadtér minden részlete mozgásba lendül, a színpadra épített nézőtér maga is az előadás (ürhajó) 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 játszása, 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 keresztre 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”.<sup>365</sup>

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

---

<sup>365</sup>Idézet a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadás szövegválogatásából.

benne szülessen meg a fény, hogy boldogan menjen ki, egy olyan valóság felé tartva, amely felülírja a szabadságvágyat eltipró evilági realitást.”<sup>366</sup> A színpadteret meghatározó fényjáték a *Tanítványok*, *A test története*, 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 keresztrefeszített 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 törékenységének 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*.”<sup>367</sup>

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.<sup>368</sup> A feltámadás történelmi tényének 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 –

---

<sup>366</sup> „A színház foglyul ejt” *Beszélgetés a Pornó című előadásról*, Szcenárium, 2017. május, 64.

<sup>367</sup> LEHMANN, *Posztdramatikus színház, i. m.*, 114. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>368</sup> A feltámadás először Jézus Krisztusban valósult meg, másodikként Szűz Mária lett a részese, harmadrészt az utolsó ítélet napján minden ember feltámad. *Magyar Katolikus Lexikon*, III., szerk. DIÓS István, Budapest, Szent István Társulat, 1997, 773-774.

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 egyetlenegről tudok. Arról, amikor a testem fölszabadult az idő súlya alól és tőlem függetlenül örült önmagának.”<sup>369</sup>

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.<sup>370</sup> Amennyiben a születendő vagy meg nem születő gyermek valamint az erőszakot átélő ember *imitatio Christiként* villan fel a liturgikus színház előadásában, 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 kimozdult testét annak időtlen valóságába. „A = a. Ez minden művészet alapképlete.”<sup>371</sup> – írja Pilinszky a naplójegyzeteiben. Az előadások által felidézett kollektív mítosz a jelenlevő emberi testek jelenidejébe 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 teremtő működésének.”<sup>372</sup>

Véleményem szerint a megrázkódtatást átélte emberi test határ a transzcendens és evilági síkok között, ezen 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,<sup>373</sup> 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.

---

<sup>369</sup>VISKY, *Ki innen, i. m.*, 83.

<sup>370</sup>„Az Ige testté lett, és köztünk lakott...” Jn 1, 14

<sup>371</sup>PILINSZKY, *Naplók, töredékek, i. m.*, 116.

<sup>372</sup>MÁRTONFFY, *Biblikus hagyomány..., i. m.*, 196.

<sup>373</sup>„Ekkor Jézus ismét hangosan felkiáltott és kiadta a lelkét. És íme, a templom függönye kettészakadt, a föld megrendült, a sziklák megrepedtek...” Mt 27, 50-51

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 eseménnyé válik.”<sup>374</sup> Az eseménnyé válás intenzív megtapasztalása felborítja a kint és a bent határvonalát, utat enged a transzcendens expansiójának és véges időt felfüggesztő beáradásának.

---

<sup>374</sup>FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája, i. m.*, 128.



## 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 (*Csiksomlyói passió*, tágabb értelemben véve minden Visky-monodrámát) csoportjába sorolható. A középkori szertartásokba beépített *Quem queritis?*,<sup>375</sup> 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 keressétek az élőket a holtak között? Nincs itt, hanem feltámadt.»<sup>376</sup>

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*”.<sup>377</sup> 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 párbeszéd formában is előadtak a szentmise keretein belül. A szent szövegeket elisméltő, zsoltárokat éneklő, imákat vagy bibliai magyarázatokat mondó jelenlevők végül el is játszották a felelevenített történetet, ezek a jelenetek később kikerültek a templom falai közül.<sup>378</sup> A források szerint a katolikus liturgia egyes részeinek bővítése a kilencedik századtól terjedt el, de bizánci teatrális játékokról már korábról is maradt feljegyzés.<sup>379</sup> A misztériumjátékok célja középkori megjelenésüktől kezdve az ember törékenységével, esendőségével és a

---

<sup>375</sup>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 drámamodell és a mai dráma*, Budapest–Pécs, Dialóg Campus, 2001, 193-194.

<sup>376</sup>Lk 24, 2-6

<sup>377</sup>BÉCSY, *A líraiság és a mai dráma*, Jelenkor, 1971/6, i. m., 531.

<sup>378</sup>PAVIS, *Színházi szótár*, i. m., 265.

<sup>379</sup>*A színház világtörténete*, szerk. HONT Ferenc, STAUD Géza, SZÉKELY György, Budapest, Gondolat, 1986, 108.

keresztény 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.”<sup>380</sup> 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.”<sup>381</sup> Peter Simhandl színháztörténetírásában 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.<sup>382</sup> Salamon András az által 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.<sup>383</sup>

Bécsy a misztériumdráma jellemzőjeként két világszint egybenlevőségét, egy sajátos viselkedés ábrázolását, a rituális formát, és az ember evilági és túlvilági figurája között kialakuló feszültségét említi meg.<sup>384</sup> 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.”<sup>385</sup> Bécsy az 1970-ben megjelent cikksorozatában leszögi, hogy a misztériumdrámák modelljébe

---

<sup>380</sup>MEDGYESY S. Norbert, *A csíksomlyói ferences misztériumdrámák forrásai, művelődés- és lelkiségtörténeti háttere*, Piliscsaba–Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány, 2009, 55.

<sup>381</sup>Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, Pécs, Jelenkor, 2001, 73.

<sup>382</sup>Peter SIMHANDL, *Színháztörténet*, ford. SZÁNTÓ Judit, Budapest, Helikon Kiadó, 1998, 58-60.

<sup>383</sup>SALAMON András, *Színháztörténet*, Kolozsvár, Koinónia, 2019, 94-95.

<sup>384</sup>BÉCSY, *A líraiság és a mai dráma*, Jelenkor, 1971/7-8, i. m., 528.

<sup>385</sup>Uő, *A drámamodellek*, i. m., 206-207.

számos kortárs dráma sorolható, viszont ezek eltérnek az ókori és a középkori misztériumdrámáktól, mert eltérően kezelik a *másvilági* szintet: „A »másvilági« és az evilági 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 evilági és a másvilági: az egyik (ott: a másvilági) a másikat meghatározó, azt törvényekkel ellátó.”<sup>386</sup> Meglátása szerint tehát vannak olyan kortárs drámák, amelyek a misztériumdrámák szerkezete alapján épülnek fel, Beckettel kapcsolatosan pl. azt is megjegyzi, hogy az ír drámaíró feltételez egy spirituális túlvilágot, de azt a semmivel azonosítja.<sup>387</sup> 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.<sup>388</sup> A színháztudós megállapítása szerint a középkori misztériumdrámák „sugárzó” középponttal rendelkeznek, és ez a középpont határozza meg a szereplők magatartásformáit. Ehhez képest a kortárs drámákban inkább lírai képmások<sup>389</sup> jelennek meg, Alfred Jarry *Übü király* című műve kapcsán kifejti, hogy bár a szereplők nagyrésze az Übü papához való viszonyban kerül kifejtésre, a dráma mégsem épül a középponthoz való viszonyok bemutatására. Bécsy fejtegetése alapján Übü 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.”<sup>390</sup> 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.

---

<sup>386</sup>Uő, *A líraiság és a mai dráma*, Jelenkor, 1971/6, i. m., 528.

<sup>387</sup>Uő.

<sup>388</sup>Uő.

<sup>389</sup>BÉCSY, *A líraiság és a mai dráma*, Jelenkor, 1971/7-8, i. m., 720.

<sup>390</sup>Uő., 717.

A kortárs misztériumjátékok elemzése során Wolfgang Braungart és Saskia Fischer a *poétikus ritualitás*ra vonatkozó kutatásait lehet segítségül hívni. A *Poetic rituality in theater and literature* című kötet szerkesztői előszavában említésre kerül, hogy a *poétikus ritualitás* rávilágít egy adott művészeti forma liminális vonatkozásaira, a rituális formákkal és struktúrával való párhuzamokra, amelyek újszerű esztétikai és szemantikai szempontok felé terelik a gondolkodást. Továbbá a *poétikus ritualitás* a rituális minták, típusok, műfajok, szimbólumok és beszédmódok irodalmi és drámai adaptációjaként is megjelennek.<sup>391</sup> Mindezek alapján az *Alkoholisták*, a *Tanítványok*, a *Csíksomlyói passió*, a *Halotti pompa* vagy a *Bűn és bűnhődés* című misztériumjátékok (az írott szöveg és a színpadra rendezett előadás esetében is) magukba foglalják a *poétikus ritualitás* legalapvetőbb vonásait.

### **Misztériumjátékok Visky András színházi világában** (*Tanítványok, Alkoholisták*)

Eltekintve a Visky-drámák történetétől, az író liturgikus színházázeszménye értelmében a színházi tér fekete doboz, „az üres sír húsvéti reprezentációjaként az alászállás és fölemelkedés, a halál és a feltámadás, a transzgresszió és a megtisztulás, az emberi esetlenség és közösségi egymásra utaltság helye”,<sup>392</sup> vagyis olyan szakrális tér, ahol az újraélt és újrajátszott bibliai események a megváltás tetteivel szembesítik a jelenlevőket. A *Tanítványokban* a Nagypéntektől Húsvétvasárnapig tartó események idéződnek újra: az apostolok nem tudják feldolgozni a Mester halálát, keresztfeszítése után elmenekülnek és bezárkóznak, nem tudják, miként folytassák tovább életüket, végül találkoznak a feltámadt Krisztussal. Az *Alkoholistákban* Éva – a szentírási történet három Máriájához hasonlóan – felkeresi az üres sírt, ahol találkozik halottnak hit gyermekével.

Tompa Gábor rendezésében a tanítványok nemcsak felelevenítik és újrajátszák a Jézus mellett átélt eseményeket, hanem elemzik is azokat a csodákat, amelyek Krisztus halála előtt történtek velük. Passiót járnak: 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.”<sup>393</sup> Az emlékezés rituális tevékenysége során a problematikus létállapotukat közös gondolkodás során bontják

<sup>391</sup> „Poetic rituality sheds light on the liminal characteristics of the art form and on references to ritual practices and ritual forms and structures set in motion in a way that allows special aesthetic characteristics and semantic aspects to arise.” „That means: poetic rituality describes a specific literary and dramatic adaptation of ritual patterns, types, genres, symbols, ways of speaking, and phrases.” *Poetic rituality...*, i. m., 7, 36-37.

<sup>392</sup> VISKY, *Mire való a színház?*, i. m., 59.

<sup>393</sup> BARANYAI Norbert, *Az Írás által létezni. Az identitás kérdései Visky András Tanítványok című drámájában*, Kalligram, 2018, 79.

szeletekre, és újra átélük életük megrázó eseményeit. Bár mindannyian ugyanannak a történetnek a részesei, vita tárgyát képezi körükben egy-egy esemény felidézése: mindannyian másként emlékeznek ugyanarra a krisztusi történetre. 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. Danah 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 eljátszák a velük történetet.<sup>394</sup> A krisztusi események idősíkját a romániai diktatúra momentumai 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.

Visky homíliáknak nevezi a drámaszöveg jeleneteit, az apostolok ezeken keresztül beszélnek el meghatározó emlékeiket, valamint – Beckett *Godot-ra várva* alkotásához hasonlóan – az emberek üdvözülési esélyeit latolgatják, miközben arra várnak, hogy megszabaduljanak a Krisztus halálát követő események terhe alól. A beckett-i várakozás-dramaturgiára utalva a szerző a következő címmel látja el a dráma egyik jelenetét: „Estragon Tamás és Vladimir János homíliája a barátságról (bohóctréfa). Hommage a Samuel Beckett”<sup>395</sup> Nagypéntek kitágított pillanatában a tanítványok nemcsak Krisztus életének eseményeit mondják újra, hanem eljátszák Vladimir és Estragon egy-egy párbeszédét is, erre utal Tompa Gábor *Tanítványok*-rendezésében a szereplők fekete kalapja és marionette-szerű 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:<sup>396</sup> „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.

---

<sup>394</sup> „Le dispositif du théâtre dans le théâtre permet, en même temps, de redéfinir le théâtre non pas comme un texte à même d’être re-présenté, mais comme un lieu de la parole et de la mémoire.” *Mellézkörej, i. m.*, 337.

<sup>395</sup> VISKY, *A szökés, i. m.*, 106.

<sup>396</sup> „Ő azt felelte neki: »Bizony, mondom neked: még ma velem leszel a paradicsomban!«” Lk 23,43

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.”<sup>397</sup>

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,<sup>398</sup> 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 keresztrefeszítésének szituációjába. A színpadra érkező világosság hatására azonban nem hajtják végre a gyilkosságot, mert szembesülnek a feltámadás-eseménnyel: Krisztus-hiányos életüket betölti a feltámadt istenfiúra utaló, a nézőket eltorlaszoló vasajtó nyílásából betörő fény.

A halott Krisztus testét kereső három Mária történetét dolgozza színpadra Tompa *Alkoholisták* című rendezése, amely a megírt szöveghez hűen a függőség létállapotát kezeli kiindulási helyzetként. A főszereplő Éva (Kézdi 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 gyermek képe is. A Tompa színpadképe egy szeméthegy előtt elterülő koszos víztükör, 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 Isten-kapcsolatára 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 megnézzze, valóban feltámadt-e, él-e a gyermek, akit ő elveszítettnek 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...

---

<sup>397</sup>VISKY, *A szökés, i. m.*, 110.

<sup>398</sup>*Visky András: Tanítványok*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2015. [https://www.mariaradio.hu/cikk/5191/Visky\\_Andras](https://www.mariaradio.hu/cikk/5191/Visky_Andras) Letöltés: 2021. 10. 30. 08:45

Megöltem, de aztán minden rendbe jött, azt mondta, ezért nem haragszik...”<sup>399</sup> A meg nem születő gyermek gyilkosságát Éva a Krisztus-gyilkolással azonosítja, hibáztatja magát, mert úgy érzi, a gyermek-gyilkossággal részese lett Krisztus megölésének. Monológjai központi kérdése a hit megtartásának vagy elvesztésének dilemmája: meg akar szabadulni a hitétől annak érdekében, hogy szabad és korlátok nélküli életet élhessen.<sup>400</sup> Éppen emiatt akarja megtekinteni Fodor Mihály fuvaros csodatevő képét, amelyről hírlik, 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...”<sup>401</sup> 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 alkoholizmus rabságáért. Visky elmondja, hogy Fodor Mihály képének megtekintése utalás Hans Holbein *Halott Krisztus* című festményére, amely Dosztojevszkijre is nagy hatást gyakorolt. „Ennek hatására írja le a híres mondatot A félkegyelműben, Miskin herceg szájába adva a szavakat, hogy ezt a képet látva némelyik ember még a hitét is elveszítheti.”<sup>402</sup> Éva személyiségének fókusza az állandó, felelősségteljes kommunikáció Istennel, a tőle való eltörölhetetlen és mély függés, boldogtalanságát ez az elengendhetetlen Istenkapcsolat teszi még fájóbbá. Az egykori színésznő – ahogy a misztériumdrámák az igazság és a jó oldalán harcbaszálló 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 összefüggésrendszerrel, amelyben minden gyengesége és elkövetett bűne ellenére mélyen hisz. Az alkoholista nő az Isten fényében megélt világgép 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.<sup>403</sup> Visky ugyanis

---

<sup>399</sup>VISKY, *A szökés, i. m.*, 153.

<sup>400</sup>Visky András: *Alkoholisták*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2017. [https://www.mariaradio.hu/cikk/5191/Visky\\_Andras](https://www.mariaradio.hu/cikk/5191/Visky_Andras) Letöltés: 2021. 09. 30. 22:53

<sup>401</sup>VISKY, *A szökés, i. m.*, 143-145.

<sup>402</sup>*Mint aki látja a hangot...*, i. m., 146.

<sup>403</sup>VISKY, *A szökés, i. m.*, 179-181.

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 életének meghatározó eseménye a sír felkeresése, minden esendőségét, botlását ennek az eseménynek a tükrében lehet (újra)értelmezni. Éva a sírhoz látogató asszonyokkal együtt abban a reményben megy oda, hogy ott majd megoldást kap az általa elkövetett gyermek (Messiás) meggyilkolására. 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.

A szerző utalásaiból kiderül, hogy Éva identitásából hiányzik a gyermeke története,<sup>404</sup> 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 megjelenített szentmisén a prédikáló pap, Kálmán atya (Farkas Loránd) ismertet Évával jelenlétében. Genéziusz a kereszténységet gúnyolandó megkeresztelkedik a színpadon, de – Kálmán atya homíliáját idézve – „a komédiás a víz érintésétől és a feje ruhától úgy megváltozott, hogy amit csak tetteséből kezdett volt cselekedni, valósággá lett... Genéziusz akkor már nem tudott visszaválni, 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.”<sup>405</sup> Fontos megjegyezni, hogy a Genéziusszal megtörtént eseménynek Visky a *Mire való a színház?* című kötetben önálló fejezetet szentel,<sup>406</sup> a vele történeteket pedig a színház *jótevény sikerének* tekinti. A Visky-könyvet záró traktátusban elhangzó példa a római parodista színrelépésről szól, aki az Egyház megszegyenítése 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 kéri a keresztiséget. Mindez Kálmán atya homíliájában a következőképpen hangzik el: „...Genéziusz komédiás pedig így szólott a császárnak és az egész vitézi seregnek: Halljátok

<sup>404</sup>Mint aki látja a hangot..., i. m., 144.

<sup>405</sup>VISKY, *A szökés*, i. m., 155-156.

<sup>406</sup>Uő, *Mire való a színház?*, i. m., 239-244.



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.”<sup>407</sup> 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 Tompa által rendezett misztériumjáték szemantikai hálója – víztükör, sírbolt, templomi tér, három asszony, angylaszárnyak – is a megváltásra utal.

**Vidnyánszky Krisztus-ábrázolásai** (*Johanna a máglyán, Mesés férfiak szárnyakkal, Halotti pompa, Csíksomlyói passió*)

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”.<sup>408</sup>

A kiterjesztett színházi terek olyan előadások lehetőségét hordozzák magukban, amelyek – az adott tér sajátos elemeit is játékba hozva – egészen új vonatkozási és értelmezési keretet adhatnak a kortárs misztériumjátékoknak. 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

<sup>407</sup>Uő, *A szökés, i. m.*, 156.

<sup>408</sup>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](https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja)  
Letöltés: 2021. 09. 30. 23:40

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 vérét Krisztus vééréért, ott szent a föld és a szentség nem távozik belőle.”<sup>409</sup> 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 és Debrecenben is bemutatásra került, a középkori passiójátékokhoz hasonlóan több száz főt mozgató, a városok centrális helyein elhelyezett színpad(ok) (a csíksomlyói Hármashalom-oltárnál ol. három színpad) segítségével.

Az alkotó Krisztus-ábrázolásaiban a *Szentírás*, szög, balta és kereszt visszatérő motívumok. A *Johanna a máglyán* mirákulum a francia szent életének néhány kiemelkedő eseményét ábrázolja nyolc képben, montázs-szerűen. Johanna története a színpadon a máglyától indul, a máglya gyújtópontja pedig a *Szentírás*, amely a színpad közepén helyezkedik el és kap lángra, mintha az Újszövetségben húzódo 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.<sup>410</sup> A transzcendens érintettség Johannánál a sugallatokon, a hangok hallásán keresztül érkezik, ezek vezetik 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 été” mondatot, addig a valóban szöveghű fordítás a dramaturg-műfordító

---

<sup>409</sup>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](https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja) Letöltés: 2020. 09. 23. 10:35

<sup>410</sup>Uo.

szerint „magyarázd meg a kardodat” kérés volna.<sup>411</sup> A kard a kereszt és 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 – állatfejű. 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 haláltánchoz hasonló játékában mutatkozik meg.

A rendezőt a képekben, zeneiségben gazdag – Claudelre is jellemző – színház eszméje érintette meg a *Johanna a máglyán* színrevitele 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.”<sup>412</sup> A rendezés erőteljes zeneisége és a kórus színreléptetése kapcsán Hegyi Dániel azt bizonyítja, hogy a recitálendő szöveg Claudel drámairói munkásságában is kimutatható, ugyanis a drámaszöveg olvasásakor egyértelművé válik: a kórus alkalmazása, valamint a szövegben előforduló számos ismétlés és az alapvetően francia szövegbe beleszótt, recitálható latin kifejezések is a zenés hatáskeltő eszközök megmutatkozását segítik elő.<sup>413</sup> 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). A Bozsik Yvette által tervezett koreográfia, Johanna és az őt követő tömeg intenzív mozgása, tánca mellett az Olekszandr Bilozub által terezett – sokszor templomteret idéző – díszlet fokozza az előadás expresszív képeit.

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

---

<sup>411</sup>Uo.

<sup>412</sup>Idézet Vidnyánszky Attilától. *Látomások láncá*, A Nemzeti Színház magazinja, 2013. október 9.

<sup>413</sup>„...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.” *Poetic rituality...*, i. m., 151.

emberi kínok feloldásának reménye. A *Mesés férfiak szárnyakkal* a kis király (Oleg Zsukovszkij) harminchárom éven át tartó útjának stációit és az úrkutatás jeleneteit egymással váltakozva mutatja be. A több szálon futó passiójáték állomásai az előadás során mindig harmóniába kerülnek egymással: a király lova, Ványka, épp a világháború kitörésével egy időben hal meg, míg a kis király 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 úrkutatás 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 gög 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, ami 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 keresztjét ábrázolja. A színpadon megjelenő Krisztus-utalás, a homokból megfestett kereszt és a Lénárd Ödön 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 ürbejutásért, 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 nem ennyire 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 egymásutánosságára épül. A Száz Pál által a *Míg alszik szívünk Jézuskája* című alkotásra vonatkoztatott „Megváltó, aki »hiányzik a helyén«”<sup>414</sup> 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 önkiüresítése Isten kenózisával állítható párhuzamba: „Az önmagát kiüresítő Isten, a Pilinszky számára ismerős hit Istene helyébe a szöveg önkiüresítése, a szöveg kenózisa lép.”<sup>415</sup>

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 büntény része az általa jelölt egésznek, vagy a felidézett másik büntettnek. A jelen nem levő jelöltre vonatkozó referenciák a poétikus színháznyelv 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.”<sup>416</sup> A halott test tér- és időbeli kiterjesztése idővel olyan allegorikus mezőbe helyezi az előadást, amelynek nem csak a színpad lehet az egyedüli fizikai tere, hanem a befogadó teste is mint meghatározó mikrozóna. Az előadás alapeleme a színházi szövegben tétongó totális hiány, a befogadó által elszenvedett inskripció, a hiány-jel 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, időtlenné tétele adja a kulcsot a

---

<sup>414</sup>SZÁZ Pál, „Az Örökké Való Holnap, amely nem jön el, csak Tegnap”, Tiszatáj, 2016/7–8, 135.

<sup>415</sup>BORBÉLY Szilárd, *A kereszt kiüresítése*, Pannonhalmi Szemle, 2009/1, 58.

<sup>416</sup>Uő, *Halotti pompa, i. m.*, 88.

rendező legkifinomultabb alkotásaihoz. A gyilkossággal szembesülhetnek a jelenlevő nézők és feltehetik maguknak azt a kérdést, hogy ők mennyire részesei az elkövetett (időtlen) tettek vagy milyen mértékben helyezik azt figyelmük középpontjába. Vidnyánszky színdarabja arra keresi 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.”<sup>417</sup> Bár a *Csíksomlyói passió* című Vidnyánszky-rendezést Esztergom és Debrecen mellett a csíksomlyói nyeregben is játszották,<sup>418</sup> a Nemzeti Színház színpadán bemutatott kőszínházi produkciót vizsgálom A színpadtérben játszott előadás struktúrája a csíksomlyói szabadtérben 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 Szőcs Géza *Passió*<sup>419</sup> 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 Táncegyüttest 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 töről fakad.<sup>420</sup> A vendégként közreműködő Magyar Nemzeti Táncegyüttes (művészeti vezető és koreográfus Zsuráfszky Zoltán) nemcsak a táncokat és a népdalkórusokat adja, de tagjai szöveges szerepekben is megszólalnak, ők alakítják a Deus Pater, az angyalok, az erények, a bűnök, a pásztorok vagy a katonák szerepét. Balogh Géza kritikája alapján szövegmondásuk és „lámpalázuk különös

---

<sup>417</sup>A költői színház, i. m.

<sup>418</sup>A csíksomlyói nyeregben huszonöt ezer néző tekintette meg az előadást, amely száz székelyföldi táncossal és egy ötven fős gyermekórással egészült ki. Az előadásra 2018. augusztus 18-án került sor.

<sup>419</sup>SZŐCS Géza, *Passió*, Budapest, Magvető, 1999.

<sup>420</sup>SZÁSZ Zsolt, *Új dramaturgiával a történelem színpadán Vidnyánszky Attila rendezői műhelyében*, Szenárium, 2019. március, 40.

rokonszenvvel utal vissza az eredeti iskoladrámák hajdani előadóira, a ferences gimnázium diákjaira, anno Domini 171.”<sup>421</sup>

A Vidnyánszky által rendezett passiójáték struktúra másik alappillére a mesemondó, aki jelenetről jelenetre kíséri a történetet, meséivel összeköti és feloldja a krisztustörténet nyomasztó stációit. Az általa elmondott mesék és legendák azt mutatják, miként illeszkedik a Krisztus története a magyar néplélek mese- és mondavilágába. A középkori, több napon át tartó vallásos drámák egy-egy epizódját, helyszínét összekötő játékvezető<sup>422</sup> kortárs alteregója ő, aki a színpadon iskoladrámát játszó diákokat, szereplőket – *theatrum in theatro* – összefogja és átvezeti az egyik stációból a másikba. A *Csiksomlyói 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.”<sup>423</sup> Az, amivé a színpadon iskoladrámát

---

<sup>421</sup>BALOGH Géza, *Szent színház*. <https://www.criticailapok.hu/2-uncategorised/39164-szent-szinhaz> Letöltés: 2022. április 11. 23:40

<sup>422</sup>PAVIS, *Színházi szótár*, i. m., 282.

<sup>423</sup>*Költői képek – Vidnyánszky Attila rendezővel Kornya István beszélget*, Nemzeti Színház magazinja, 2017/6, 9.

eljátszó színészek és táncosok éppen alakítják. A Székely László díszlettervező által megálmodott többszintes, forgó faszerkezet szinte folyamatos átalakulásban van, Gabnai Katalin kritikája alapján „a világítás és a zenei effektek segítségével időnként a legsötétebb Goya-festmények hangulatát hozza.”<sup>424</sup> A jelmeztervező Bianca Jeremias többféle jelmezt állít színpadra, Krisztus és a táncosok, énekesek öltözéke 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 halászhálóval a kezében jelenik meg, Júdás (Rácz József) színrelépésekor rendszeresen pénzcseréget hallatszik. A bűn allegóriájának felépítése már az előadás elején elkezdődik, amikor az invocatio, a passiójáték szerepfelvétele megtörténik: „Folyvást kérdezi a Hang: / Mít ácsoltok, ácsok?”<sup>425</sup> 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 keresztfá tákolása időtől független, véget nem érő cselekvés, amely szinte az egész előadás ideje alatt zajlik. A falusi jelenetben felbukkanó zsidó (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 mennybeviteléig<sup>426</sup> tart, a Nagyhét eseménysorát követi. A kenyér és a szög szimbóluma az előadás szemantikai rendszerének egyik mozgatórugója: a kenyérbe a gonosz veri bele a szöveget, 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 történetmesélést és felfüggeszti, egyetlen színpadképbe helyezi annak széttartó idejét.

---

<sup>424</sup>GABNAI Katalin, *Méltatlanok a kereszt körül*. <https://nemzetisinhaz.hu/eloadas/csiksomlyoi-passio> Letöltés: 2022. április 11. 14:02

<sup>425</sup>SZÖCS, *Passió, i. m.*, 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.

<sup>426</sup>Nagyboldogasszony ünnepe – augusztus 15. – a Katolikus Egyház legnagyobb Mária-ünnepe. Mária mennybevitelének dogmája szerint Jézus anyja a földi létből egyenesen a mennyei boldogságba jutott testben és lélekben is.



Az előadás kulcsgondolata a kereszthalálért való kollektív felelősségvállalás: a jelenlevő szubjektumok mindegyike felel Krisztus (és a másik ember) 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 bélpoklosok – hol van a százados szolgája?! Hol van a naini ifjú, hol van Jaiuris és Jairus leánya? hol a Görbedt Asszony?”<sup>427</sup> 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 Szöcs Géza *Passiójához* írt, Visky András által megfogalmazott, *Kolozsvári anziksz* című utószó alapgondolata is: „annyi az övé, ami nem vele történik”.<sup>428</sup> 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 háritás épp ugyanahhoz a végső tethez vezet, mint Péter és Júdás árulása vagy Pilátus közönyössége.

Az előadás egyik fontos mozzanata a rendezésben Mária (Tóth Augusztia) monológja, 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 eljőjj hozzám / hogy újra eljőjj hozzám / hogy beszéljünk végre arról is / hogy megbeszéljük végre / hogy a gyerek / hogy ez a fiú / HOGY MI LEGYEN A GYEREKKEL”.<sup>429</sup> 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 megmenteni fiát, angyalok állnak az útjába és megakadályozzák.

---

<sup>427</sup>SZÖCS, *Passió*, i. m., 22.

<sup>428</sup>Uo., 74.

<sup>429</sup>Uo., 38.

Azok az angyalok korlátozzák, akik a szülés előtti örömhírt hozzák el számára.<sup>430</sup> Mária jelenléte a színelőadásban 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 passiójátékszáz célját szolgálják: a hívek, a nézők büntudatának felkeltését és a teljes katarzisz elérését.”<sup>431</sup>

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,<sup>432</sup> Gabnai az előadás lényegének az “árulást, a megtagadást, a nem vállalást és a hiányzó hős fölötti kesergést” tekinti,<sup>433</sup> véleményem szerint azonban Vidnyánszky folyamatosan fenntartja a Krisztus ellen elkövetett merénylet másodlagosságát és sugallja a megváltás elsődlegességét. A megváltás szimbólumai a zárt térben (is) azok a Golgota körül gyűjtött fények, amelyek körülveszik a halott Krisztus és az őt sirató Mária testét.<sup>434</sup>

### **A gyilkosság vállalása (A *Bűn és bűnhődés* mint misztériumjáték)**

A *Bűn és bűnhődés* rendezése túlmutat a gyilkosság történeten és a *Csíksomlyói passióhoz* hasonlóan azt a kérdést feszegeti, hogy mi történhet, mi történik a gyilkosság után. A *Halotti pompához* 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

<sup>430</sup>Az *Ómagyar Mária-síralom* mai átírása. Ld.: [https://hu.wikipedia.org/wiki/%C3%93magyar\\_M%C3%A1ria-síralom](https://hu.wikipedia.org/wiki/%C3%93magyar_M%C3%A1ria-síralom)

<sup>431</sup>MEDGYESY, *A csíksomlyói ferences misztériumdramák...*, i.m., 256-257.

<sup>432</sup>HERMANN Zoltán, *Ablak-Zsiráf*, Színház, 2017/7, 6-8.

<sup>433</sup>GABNAI, *Méltatlanok a kereszt körül*, i. m.

<sup>434</sup>Amíg a kültéri színpadokon a *Csíksomlyói passió* utolsó jelenetei zajlottak, a gyerekek ezer méccsét hordtak szét a csíksomlyói Hármashalom oltár háttérében lévő hegyoldalra.

gyóntatófülkéhez hasonlóak: Szonja (Anna Blinova) a fekete háttérből kivilágló 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 Raszkolnyikovot is evangéliumi textusba helyezi, és segíti a fiatalembert abban, hogy vállalni merje tetteinek 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 tettét, 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 űrt 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 Dosztojevszkij 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.”<sup>435</sup>

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

---

<sup>435</sup>SZÁSZ Zsolt, *Figyeljünk a titkos erővonalakra!*, Szcenárium, 2017. május, 32.

Dunya (Vasziliszta 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 férfihoz, akit nem szeret. Raszkolnyikov egzisztenciális kényszerhelyzetben van,<sup>436</sup> amikor úgy érzi, cselekednie kell. A víziókkal és látomásokkal telített színelőadás 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,<sup>437</sup> mivel a nyitóképben megjelenő vakítóan fehér, mégis hiányos díszlet monológia alatt lerombolásra kerül. Raszkolnyikov világképe az önmagával és az emberi létezéssel meghasonlott egyén mentális törésének tükré. A színelőadás 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, agyonhajszolt ló is több elemből áll és darabjai külön-külön jelennek meg a színpadon. Alekszandr Csepurov színháztörténész megfogalmazásában ahogy az emberi lélek, úgy a színpadon levő díszlet, az álomban látott ló is szét van tépve a színpad terében.<sup>438</sup>

Raszkolnyikov úgy gondolja, hogy a nem közönséges emberek bármiféle tettet elkövethetnek, joguk van átlépni bizonyos korlátokon eszméik megvalósítása érdekében. „Miért szegeznek 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 jótevőjének nevezték. Nem fér a fejembe, miért tiszteletre méltóbb forma bombákkal, szabályos ostrommal pusztítani az embereket?”<sup>439</sup> A Raszkolnyikov kezében megjelenő balta – amely a hős lelkiismeretfurdalását 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

<sup>436</sup>PÁLFI Ágnes, „Hát ismerhetem én az isteni gondviselés útját?”, Scenárium, 2021. szeptember, 55.

<sup>437</sup>SZÁSZ, *Figyeljünk a titkos erővonalakra*, i. m., 34.

<sup>438</sup>Az idézet a *Raszkolnyikov találkozása a krokodillal* című filmben hangzik el, amelyet Mispál Attila rendezett. A film 2018. július 11-én volt megtekinthető az Esztergomi Várszínházban.

<sup>439</sup>Idézet az előadásból, amely magyar nyelvű forgatókönyve nálam megtalálható.

az elkövető közelében élne és csak egy üvegfal 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. A mozaikszerű életpizódok 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 élik az életüket, a színmű végére az esemény sor egységes élménnyé, történetté áll össze.<sup>440</sup> Az idő félrecsúszását, 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 felvillantssa, a szimultaneitás pedig segíti a különféle élethelyzetek sűrítését, összefüggésrendszerének mélyebb ábrázolását. A változatos élettörténetek és személyiség típusok 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 jelenlévő 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 hiperemocionális<sup>441</sup> 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

---

<sup>440</sup>Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés = A titkok kapuja*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2021. [https://www.mariaradio.hu/musor/554/A\\_titkok\\_kapuja](https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja) Letöltés: 2021. 11. 04. 14:21

<sup>441</sup>Az idézet a *Raszkolnyikov találkozása a krokodillal* című filmben hangzik el.

alaptapasztalata 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 rendező szertartásszínházában a purgatóriumi jelenetek ellentétéként szinte mindig megjelenik a tisztaság ábrázolása. A *Bűn és bűnhődés* színei a fekete és a fehér, valamint a kilocsant 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 – ikonként<sup>442</sup> jelenik meg, aki egyrészt felmutatja az emberi élet gyengeségét és elesettségét (hiszen fizikai értelemben prostituáltként éli hétköznapjait), 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 készteti 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...”<sup>443</sup> Raszkolnyikov pokoli útja és lelki szenvedése addig tart, amíg fel nem meri vállalni önmagát, és tökéletesnek gondolt bünténye kudarcát. 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 Szvidrigaljov az öngyilkosságot választja, Raszkolnyikov

---

<sup>442</sup>Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés*, i. m.

<sup>443</sup>Idézet az előadás magyar nyelvű szövegkönyvéből, i. m.

nyíltan a közönség elé áll, szembenéz azzal és bevallja: „Én vagyok... Rogyion Raszkolnyikov, aki az öregasszonyt és a hugát megöltem.”<sup>444</sup> 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 jelenidejébe. 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.”<sup>445</sup>

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 – *Csíksoomyói passióhoz* hasonló – szög-szimbólum 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 történik<sup>446</sup> de arra még képes, hogy a megfeszített Krisztus-testen – a bűnös hitre vezetésével – valamilyen mértékben segítsen.

---

<sup>444</sup>Uo.

<sup>445</sup>PILINSZKY, *Publicisztikai írások, i. m.*, 651.

<sup>446</sup>Ld. fent. VISKY, *Kolozsvári anziksz = SZÖCS, Passió, i. m.*

## Vidnyánszky Attila és Visky András színházi világának jellemzői

A Pilinszky János által képviselt költői és liturgikus színházeszmény a határon túlról érkező alkotók tevékenységében mutatkozik meg erőteljesen. Vidnyánszky és Visky mellett a költő ideálisnak vélt színházát Tolnai Ottó színműírói munkássága, illetve Urbán András néhány rendezése is képviseli. A Tolnai-alkotásokban visszatérő flamingó-metafora – amelyet Urbán 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 tömegben érzi magát. Az öntükröződés, a kisebbség értékeinek felmutatása és erősítése Vidnyánszky-nál és Visky-nél is állandó célkitűzés, ahogy a Nyugaton elismertté vált Nagy József Jel Színházában is az. Az etnikum sokszor népi hagyományainak életre keltése a színpadon kíséri az előbbi rendezéseit, míg az utóbbi a kisebbségben levő közösség keretek közé szorított létezését jeleníti meg a színpadon. Mivel mindkét alkotó sajátos színházi formanyelvet teremt, az alábbiakban részletezem a *költői* és a *poétikus színház* dramaturgiáját, tér- és időhasználatát, cselekményvezetését, szcenikáját, valamint az általuk használt jelenlétfogalmat írom körül.

### **A barakk-, az autista-, és a beckett-i dramaturgia (A szökés)**

„Fogolynak lenni: ez lett a főhivatásunk...”<sup>447</sup> – 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. Az élet folytathatatlanságára adott egyértelmű válasz az Auschwitz és a Kertész által felrajzolt kultúra által megvalósított uralom, az állandó és bármilyen fogságba születés megszüntetését célozza. 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 börtön-szituáció metaforája. Drámáinak alappillért e meddőségből gyökerező fogsághelyzet és a szabadság elvesztésének identitáskonfliktusából megteremtett színházi textus, a *barakkdramaturgia* adja.

Visky a *Mire való a színház?* című kötetében foglalja össze<sup>448</sup> a fogsághelyzetekről való elgondolását: „...az a létállapot, amelyben a testünk nem ott van, ahol mi magunk vagyunk; folyamatos, de legalábbis tartós kizökkentségben élünk önmagunkhoz mérten, identitásunk

<sup>447</sup>VISKY, *Ki innen*, i. m., 71.

<sup>448</sup>UŐ, *Mire való a színház?*, i. m., 63-80.



centruma pedig, a szabadság, szélsőségesen fikcionalizálódik, és a szűk térbe szorított test apró rítusaira redukálódik.”<sup>449</sup> 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, amelyek korlátozzák az egyén szabadságát és kiteljesedését, valamint a holokauszt máig tartó érvényességét erősítik. A Névtelen nem csak 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 testének 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 pedig egy halott gyermek rabja, Caravaggio pedig apja halálát képtelen feldolgozni, a halott testek látványa szinte vonzza. 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 húzódó határvonalat, az előadások során a szubjektum testi tapasztalata által 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”.<sup>450</sup>

Visky műveiben olyan traumatizált személyiségek jelennek meg, akik kívülről érkező segítség nélkül benne maradnának a trauma drasztikus jelenében, a végtelennek tűnő idő barakkjában. Jacques Derrida *A halál adománya* című írásában írja, hogy az ember retteg 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.”<sup>451</sup> Menyhért Anna írja a traumáról, hogy ez az életesemény az elszenvedőjét kiemeli az időből és a nyelvből, hiszen fő jellemzője, hogy nem

---

<sup>449</sup>Uo., 66.

<sup>450</sup>DARIDA, *A keresés színháza*, i. m.

<sup>451</sup>DERRIDA, *A halál adománya*, i. m., 144.

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 meglátása 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.”<sup>452</sup> Visky drámáinak nyelvezete visszatérő mondatokra és gondolitritmusokra, 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*<sup>453</sup> címet kapta, vagyis azt a címet, amelyet Pilinszky adott volna születendő kötetének. Pilinszky címadásában Visky szerint a beckett-i világlátás is utolérhető, amely szerint a nyugati kultúra összeomlása miatt Isten okolható, „aki megszólíthatatlanná vált, következésképpen nemcsak a szent és a profán között majd’ két évezredik érzékelhető határ tűnt el, hanem a megszólalás is lehetetlenné vált.”<sup>454</sup> 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.”<sup>455</sup> A *Caravaggio terminal* cselekményében a főhős beszédkényszertől 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 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 diszleksziás. A *Visszaszületés* Névtelenje íráskényszertől szenved, 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

---

<sup>452</sup>MENYHÉRT, *Elmondani az elmondhatatlant*, i. m., 6.

<sup>453</sup>VISKY, *Mire való a színház?*, i. m., 45-51.

<sup>454</sup>Uo., 49.

<sup>455</sup>Uo., 80.

szintén rögeszmésen igyekeznek visszatérni a Mesterrel átélt szituációkba, hogy feldolgozzák Krisztus keresztfeszítését.

Az *autista dramaturgia* a *barakkdramaturgia* továbbgondolása: szakít a pszichologikus színházi nyelvhasználattal és olyan (formaelvű) színpadi nyelvezet 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 Kirkegaard által meghatározott stádiumelémlet<sup>456</sup> 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.<sup>457</sup> Visky saját bevallása szerint olyan dramaturgián dolgozik, amely megosztja a nézőket, „sőt a személyt magát is szembefordítja önmagával.”<sup>458</sup>

*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.”<sup>459</sup> *A szökésben* szereplő Angyal (B. Fülöp Erzsébet), Bátyus (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 csak mi ketten maradtunk a forradalom után.”<sup>460</sup> 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 szökésben* 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

---

<sup>456</sup>KIRKEGAARD, *Vagy-vagy*, i. m.

<sup>457</sup>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 visszavezetése a maga vallási gyökereihez, azaz a színház egyszerre lesz esztétikai, etikai és vallási esemény a nézőben.”

<sup>458</sup>VISKY, *Ki innen*, i. m., 330.

<sup>459</sup>TOMPA, *Angyali részegség*, i. m.

<sup>460</sup>VISKY, *A szökés*, i. m., 16.

forradalomról tudok. /BÁTYUS: Na és melyikről? /ANGYAL: Arról, amit vérbefojtottak. Tudod...<sup>461</sup> 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 kifordította addigi életüket és 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 remélnek. 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.”<sup>462</sup> A *szökés*ben konkrét utalások történnek Beckett-re, Angyal és Battyus szerzői instrukció szerint bohóckarakterek,<sup>463</sup> akik lassan múló várakozásuk közben sakkognak. Patkó rendezésében a szereplők mozgáskultúrája, a Pozzo és Lucky viszonyát idéző kötélén vezettség, 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 várakozás-dramaturgia a különféle rendezők előadásaiban megvalósul: a kilátástalan, az öngyilkosság határát súroló élethelyzetekben “Godot” végül megérkezik. Meglátásom szerint a különböző rendezők munkája során született előadások azért hordozzák magukon a Visky által megálmodott színházi világ jellemzőit, mert a szerző instrukcióival a mai napig bevonódik az alkotói folyamatokba.

---

<sup>461</sup>Uo., 25.

<sup>462</sup>Samuel BECKETT, *Drámák*, ford. BART István, Budapest, Európa, 1970, 100.

<sup>463</sup>„Angyal és Battyus alapjában véve bohóc-karakterek, a színészi játékra mégsem a távolságtartó, maszkoszerű modor jellemző, hiszen halálra ítélt bohócok ők.” VISKY, *A szökés*, i. m., 10.

## A Visky-drámák szövege (*A szökés*)

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 szólamokra 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 szökés*-ben 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.”<sup>464</sup>

A színpadi előadások ritmusát és scenikáját a visszatérő, ismétlésen alapuló gondolatrítmusok 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 scenikájának meghatározó elemeit. A róla írt angol nyelvű monográfia szerkesztője, Jozefina Komporaly szerint az író egyedülálló drámaírói nyelve a költészetben, és a mozgás- és képcentrikus romániai színházi gyakorlatban gyökerezik.<sup>465</sup> Visky drámáiban 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 sokszor bibliai idézetekkel vannak kiegészítve, vagy egy-egy bibliai szituáció újrajátszói. 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

<sup>464</sup>KOVÁCS, *A közösség a kortárs erdélyi drámában...*, i. m., 169.

<sup>465</sup>„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.” *András Visky's Barrack Dramaturgy*, i. m., 6.

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 lábbon?! 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.”<sup>466</sup>

### **A barakkdramaturgia térszerkezete** (*A szökés*)

A Ceaușescu-diktatúrában szerzett tapasztalatok színpadra állítása során született *barakkdramaturgia* a kezdetektől fogva kíséri a kolozsvári alkotó munkásságát. Elképzelése szerint a színház olyan hely, ahová alkotók és nézők együtt, szabad elhatározásból zárkóznak be, azt várva, hogy valamiféle maradandó szabadításemény történjen velük. Visky szerzői instrukciói, a *barakkdramaturgia* meghatározza a rendezések térhasználatát és díszletét: „Majdhogynem üres, nagy kiterjedésű játékteret látunk magunk előtt, amelyet egy szürke operafólia vagy fölvállalt filmvászon takar le.”<sup>467</sup> Vagy: „Tágas, erős jelként működő térarchitektúrára gondolunk, amelyet konkrétan beazonosítható helyszínné a jelenetek változtatnak át.”<sup>468</sup> Kompory 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.<sup>469</sup> Véleményem szerint a Visky-művek színpada a fogságba került egyének 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

---

<sup>466</sup>VISKY, *A szökés*, i. m., 50-51.

<sup>467</sup>Uő, *Ki innen*, i. m., 85.

<sup>468</sup>Uő., 10.

<sup>469</sup>„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 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.” *András Visky's Barrack dramaturgy*, i. m., 36.

válnak minden jelenlevő számára. A különböző helyszíneket létrehozó szinterek – 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 szintér és a fogvatartottak üres helye azt sugallja, hogy a foglyok valóban elnyerték a vágyott szabadságot. „Bátyus Golyó. Az dukál nekünk, barátom. *Eljátssza*. Megállni a fal előtt, bátran visszautasítani a szembekötösdit, és a kivégzők szemébe nézni... Így van megírva a könyvekben... Nem vagyunk mi lócsiszárok, Angyal! / BÁTYSUS *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.”<sup>470</sup> A színészek és nézők összezártságának eredményeként a befogadók a felmutatott fogságeseményt 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 megjelenő szereplők alig férnek el a keskeny deszkapallón, kerülgetik egymást, miközben ide-oda rakosgatják a börtön egyetlen tárgyait, a szalmazsákokat. A színpadon megjelenő 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 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 életeket, hiszen a Madách-mű színpadra állítása is az utolsó ítélettel, a végső számvetéssel állítható párhuzamba.

---

<sup>470</sup> VISKY, *A szökés, i. m.*, 18.

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 tett megállapítással, hogy a jelek visszafogottsága a nézők aktivitását segíti, aki a hiányos alapanyagot kénytelen önmagában produktív módon továbbgondolni.<sup>471</sup>

### **A barakkdramaturgia ideje és cselekménye (A szökés)**

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, említi Bécs, Budapest, Kolozsvár, Temesvár, Marosvásárhely városait, 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,<sup>472</sup> Tompa megfogalmazásában Visky drámáinak szereplői és ezek történeteik kívül esnek „a történelmi időn, mégis hivatkoznak, emlékeztetnek rá, magukban hordozzák a sokféle idők lehetőségét és hasonlóságait”.<sup>473</sup> Mivel Visky viszonyításai pontja a Szentírás eseményeinek ideje, a krisztusi események fényében az idő kitágul, egyetemessé válik, a bezártság ideje ehhez képest kizökent idő. A valóságos jelenidőbe 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 megtapasztalják a belső békét és nyugalmat.<sup>474</sup> Az ábrázolt alakok a Ricœur által leírt jajkiáltás<sup>475</sup> állapotából jutnak el a vallási stádium közelébe, miközben külső tetteket nem, csak belső, lelki cselekedeteket hajtanak végre.

<sup>471</sup>LEHMANN, *A posztdramatikus színház*, i. m., 105.

<sup>472</sup>KOVÁCS, *A közösség a kortárs erdélyi drámában...*, i. m., 150.

<sup>473</sup>TOMPA, „*Angyali részegség*”, i. m.

<sup>474</sup>KIRKEGAARD, *Félelem és rettegés*, i. m., 71.

<sup>475</sup>Paul RICŒUR, *A rossz mint filozófiai és teológiai kihívás*, ford. KENDEFFY Gábor, *Magyar Filozófiai Szemle*, 1997/5-6, 853.



*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,<sup>476</sup> *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 mutatóujjával 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.”<sup>477</sup>

### ***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.”<sup>478</sup> *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 általuk rendezett legsikeresebb előadások az emberi lét alapvető kérdéseit, helyezik középpontba. Következésképp a Visky által bevezetett latin nyelvű kifejezés megfelelője a Tompa Andrea által használt, a huszadik század első évtizedeiben megjelenő színházcsinálók kapcsán megfogalmazott *létszínház* lehet: „...egy-egy 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

<sup>476</sup>LEHMANN, *A posztdramatikus színház*, i. m., 186-187.

<sup>477</sup>VISKY, *A szökés*, i. m., 35.

<sup>478</sup>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. 11. 02. 15:05

az élettől/valóságtól függetlenül.”<sup>479</sup> A létszínház és létdráma kapcsán Radnóti Zsuzsa az *Ősvigasztalásról* szóló tanulmányában a Tamási-dramát 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”.<sup>480</sup> 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-dramák körüli vitákról, hogy az ellene felhozott érvek, csakúgy mint a mellette felsorakoztatottak reménytelenül tárgyszerűtlenek, és legjobban a jószándékú apológéták fedik el a játékok *szakrális színházi* lényegét.”<sup>481</sup> Érdekes, hogy Sepsi, aki a magyar szakirodalomban elsőként használja<sup>482</sup> a *theatrum philosophicum* terminust, a kifejezést – Foucault Deleuze-ről írt gondolataitól inspirálódva – Stéphane Mallarmé, Simone Weil és Pilinszky János színházára alkalmazza. A színház eszerint 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 színrevitelt. 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 alkotók munkássága – egymás mellett tárgyalhatók.<sup>483</sup> Véleményem szerint a *theatrum theologicum* – bár valóban 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-dramák 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*<sup>484</sup> kifejezést, amelyet pl. Purčarete Az

<sup>479</sup>TOMPA Andrea, *A teatralitás dicsérete* (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2006), 11.

<sup>480</sup>RADNÓTI Zsuzsa, *Cselekvés-nosztalgia. Drámaírók színház nélkül*, Budapest, Magvető, 1985, 59-60.

<sup>481</sup>VISKY András, *Mítosz vagy zsáner, Tamási Áron és a magyar színházi tradíció = Színház és rítus*, szerk. UŐ., Tamási Áron Állami Magyar Színház, Jókainé Laborfalvy Róza Színházpártoló Alapítvány, Sepsiszentgyörgy, 1997, 13.

<sup>482</sup>SEPSI, *Pilinszky János mozdulatlan színháza...*, i. m., 27-30.

<sup>483</sup>DARIDA, *A keresés színháza*, i. m.

<sup>484</sup>VISKY, *Mire való a színház?*, 175-220.

*ember tragédiája* rendezése kapcsán a végítélet, a *parúzia színházával*<sup>485</sup> 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 jelenidejét: „MESTER: Akkor tehát nézni annyi, mint részt venni; sőt: tettessé válni.”<sup>486</sup>

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 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 sérülékenységében rejlik ereje, ez teszi végtelenül emberivé.”<sup>487</sup> Ricœur utal arra, hogy az ember a börtönlét állapotában megtanulja a semmiért szeretni Istent, „ez azt jelenti, hogy sikerült teljesen kilépni a viszonzatszolgáltatás-gondolatnak abból a köréből, melynek a jajkiáltás mindaddig rabja marad, ameddig az áldozat fölpanaszolja sorsa igazságtalanságát.”<sup>488</sup> 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 belső szabadságba, amely az abszurditás határán is túl van. (Kirkegaard az abszurditást nem stílusjegyként alkalmazza, hanem a hit állapotának jellemzőjeként.<sup>489</sup>

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.”<sup>490</sup> Máshol: „...és az az én, amelyet választok, az abszolút én vagy az én énem a maga abszolút érvényessége szerint.”<sup>491</sup> Visky szereplői felismerik a börtönlétben is

---

<sup>485</sup> „A parúzia színháza, azaz: „Krisztus megjelenése az utolsó ítéletkor” színháza. Vagy: a feltámadás színháza.” *Uo.*, 175.

<sup>486</sup> VISKY, *Mire való a színház?*, i. m., 226.

<sup>487</sup> DARIDA, *A keresés színháza*, i. m.

<sup>488</sup> RICŒUR, *A rossz mint filozófiai és teológiai kihívás*, i. m., 869.

<sup>489</sup> Kirkegaard írja Ábrahámról: „felismeri a lehetetlent és hisz az abszurdban”. KIRKEGAARD, *Félelem és reszketés*, i. m., 77.

<sup>490</sup> UŐ, *Vagy-vagy*, i. m., 560.

<sup>491</sup> *Uo.* 596-597.

megtalálható, belső szabadságot, és elkezdik fenntartani azt a gondolatot, hogy az egyénben létezhetsz olyan szabadság, amelytől nem foszthatja meg senki. Angyal és Bátyus felismerik, hogy szabadságuk a szűk térben például abban is megnyilvánulhat, hogy hány lépést tesznek meg a cellában. *A szökés*ben 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 megvalósítaniuk, az bensőleg kell végrehajtaniuk.<sup>492</sup> 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 megszökhessenek. 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.<sup>493</sup> A Beregszászból érkező rendező saját szavaival megfogalmazva, sokszor „elfelejtődik, hogy minden ember gigantikus és hősies küzdelmet folytat életében, és hogy ezek a történetek gyönyörűségesek a maguk egyszerűségében... Az én színházam erről szól.”<sup>494</sup> 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,<sup>495</sup> célja, hogy – az alkotók áldozatvállalásának következményeként – a nézők méginkább bevonódjanak az előadás jelenidejébe és ők maguk is résztvevővé váljanak. A rendező véleménye szerint a színház többet és mást jelent, mint csupán esztétikai élvezet, és ez a többlet a színház, a társulat és a közösség viszonylatában a szolgálat fogalmával ragadható meg.<sup>496</sup> Vidnyánszky rendezései az

<sup>492</sup>Uő, *Félelem és reszketés*, i. m., 76.

<sup>493</sup>Tudomásom szerint kötetének második kiadásában megemlíti a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadást mint a poétikus színház és a *theatrum theologicum* egyik példajaként.

<sup>494</sup>*A költői színház...*, i. m., 18.

<sup>495</sup>Vidnyánszky Attila mondatai. *Beszélgetés a Nemzeti Színház igazgatójával*, i. m.

<sup>496</sup>*A költői színház...*, i. m., 13.

egyént egyetemes időben ábrázolják, színháza általában az életöröm, és az Istenbe vetett bizalom ábrázolásának színháza.

### **Vidnyánszky *foszlánydramaturgiájának jellemzői* (A szarvassá változott fiú)**

Vidnyánszky rendezéseiben sokszor ütközteti a bűnbe esett ember mentális rabságának és a transzcendens létező megtapasztalásának kontrasztját. A *Mesés férfiak szárnyakkal* az űrkutatás 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 űrhajós, 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 űrhajó 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 egy asszonyt, skarlátvörös vadállaton ült, amely tele volt káromló nevekkkel, s hét feje és tíz szarva volt. Az asszony bíborba és skarlátba öltözve, arannyal, drágakővel és gyöngyökkel ékesítve. Kezében undoksággal és tisztátalan kéjjel telt aranyserleg.”<sup>497</sup> A bűnös nagyváros hangulatának fokozásakor a fiút meg is kínozzák, utalva arra, hogy ártatlansága már nem szerzhető vissza. A szereplők életének nagy fordulatai a színpadteret is felforgatják, sokszor töredezetté válik, majd különböző jelekkel és tárgyakkal telítődik. *A szarvassá változott fiú* színpadtere az előadás kezdetén egymásra halmozott könyvekkel van tele, később megjelennek a színházat csináló 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 Beregszászból érkező rendező

---

<sup>497</sup>Jelenések Könyve 17, 3-4

színházról alkotott elképzeléseire elsősorban színre vitt előadásaiából lehet következtetni. A rendező a *foszlánydramaturgia* kifejezést alkalmazza saját színdarabjaira: „nem zárt drámai konstrukciókat használok, vagy ha ilyennel 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.”<sup>498</sup> Ennek az *autista dramaturgiával* közös vonása a lineáris történetmesélés és a pszichologizáló attitűd felszámolása, a színpadképek montázszerű 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.<sup>499</sup>

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 társulat szuverén világértelmezését fejezi ki, amelyben a felhasznált irodalmi alkotás legfeljebb ihletforrásként említhető”.<sup>500</sup> A költemény ismétlődő gondolatritmusai – a hazatérés lehetetlensége, a művészlét kettőssége – az előadás közben visszatérnek és mindig más aspektussal bővülnek. A fiú által felidézett falusi jelentben például az anya (Töröcsik Mari) fiatalkori énje 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.<sup>501</sup> 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

---

<sup>498</sup>A költői színház..., i. m., 17.

<sup>499</sup>Idézet Juhász Ferenc *A szarvassá változott fiú* című verséből, i. m.

<sup>500</sup>KONDOROSI Zoltán, *A pusztuláson túli derű*, i. m.

<sup>501</sup>SIN, *Vázlat a Vidnyánszky Attila-féle költői színházról*, i. m., 97.

konfliktus. A megkezdett események sokszor epizódszerűen 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.”<sup>502</sup>

A hiányos történetmesélés okán a *foszlánydramaturgia* a különféle élethelyzetekre utaló metaforák alkalmazására ad lehetőséget. A színpad bal oldalán elhelyezett falusi házra utaló asztal és szék az anya otthonának puritánságát illusztrálja: az üres asztal, és az azon elhelyezett tej a fiú gyermekkori ártatlanságára utal. A fiát hazaváró édesanya 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...”<sup>503</sup> 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 „tisza forrást” egy vízzel teli kád szimbolizálja, amelybe pillantva a fiú felismeri önmagát, majd később ugyanebben a fürdőkádban él szerelmi életet.

### **A költői színház szcenikája** (*A szarvassá változott fiú*)

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*<sup>504</sup> 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

<sup>502</sup>BÉCSY Tamás, *A líraiság és a mai dráma*, Jelenkor, 1971/12, 1116.

<sup>503</sup>Idézet Juhász Ferenc *A szarvassá változott fiú* című verséből, *i. m.*

<sup>504</sup>Anton Pavlovics CSEHOV, *Három nővér*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2013. november 10. Színészek: BÉRES Ildikó, FERENCZI Attila, GÁL Natália, KACSUR Andrea, OROSZ Ibolya, OROSZ Melinda, SZÜCS Nelli, VASS Magdolna, IVASKOVICS Viktor, KACSUR András, KRISTÁN Attila, RÁCZ József, SÓTÉR István, SZABÓ Imre, TÓTH László, TRILL Zsolt, VARGA József. Rendező: VIDNYÁNSZKY Attila.

Belozub „oldalt halomba rakott néhány jelzesszerű bútort, ajtókeretet, piknikkelléket”.<sup>505</sup> 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 középben 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 testvérének 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.

Vidnyánszky rendezéseiben az idő általában egyetemes, a gondolatrítmusok 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 nehezzé 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 megközelítéseivel 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

---

<sup>505</sup>KOLTAI Tamás, *Csehov-Dionüszia*, Élet és Irodalom, 2003. szeptember 5.



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*<sup>506</sup> pedig több színész jeleníti meg Lucifert, utalva ezzel az adott alakok komplexitására.

Ahogy ezt a Bessenyei-Gedő tanulmány<sup>507</sup> is alátámasztja, Vidnyánszky rendezései bizonyos szempontból posztdramatikusnak tekinthetők. A Lehmann által alkalmazott poliglosszia<sup>508</sup> a színpadtérbe ábrázolt víziók alapját adja. *A szarvassá változott fiú* esetében az otthon elhagyásának, a művész születésének és a nagyváros züllöttségének víziója végül a fiú látomásában találkozik a titkok kapujában. E *költői színház* jellemzője, hogy színpadképek montázsszerűen váltakoznak, az előadások színpadképei egymással felcserélhetőek. *A szarvassá változott fiú* meghatározó képei az előadásból rendezett filmben<sup>509</sup> is visszaköszönnek. Lehmann írja, hogy a posztdramatikus színházban „szabállyá válik a *jelsűrűség* konvencióinak és többé-kevésbé elfogadott normáinak megszegése. Csak a túl sok vagy a túl kevés létezik.”<sup>510</sup> 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.*”<sup>511</sup> 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

---

<sup>506</sup>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 Auguszt, 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.

<sup>507</sup>BESSENYEI GEDŐ István, „*Halál! Hol a te fullánkod?*”, i. m.

<sup>508</sup>LEHMANN, *A posztdramatikus színház*, i. m., 175.

<sup>509</sup>JUHÁSZ Ferenc, *A szarvassá változott fiú*, film, 2014. Színészek: BÉRES Ildikó, GÁL Natália, SZÜCS Nelli, TARPAI Viktória, TÖRŐCSIK Mari, Oleksandr BILOZUB, FERENCZY Attila, IVASKOVICS Viktor, KACSUR András, KRÉMER Sándor, TRILL Zsolt, IFJ. VIDNYÁNSZKY Attila. Rendező: VIDNYÁNSZKY Attila.

<sup>510</sup>LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, i. m., 103

<sup>511</sup>Uo., 180.

színpad eseményei továbbíródnak a befogadóban, a tér megszokott hierarchikus kapcsolatai felbomlanak, és a színpad – szintén Lehmann-t idézve – „a nyomok helyévé is válik.”<sup>512</sup>

### **Vidnyánszky totális színháza** (*A szarvassá változott fiú*)

Pálfi Ágnes és Szász Zsolt kifejtik, hogy Vidnyánszky színházi nyelve a képzőművészettel is rokonítható, rendezéseiben színházat és képzőművészetet „a téridő szegmenseinek egyidejű jelenléte, dialogikus összjátéka rokonítja; nem véletlen, hogy a XX. században a színházi nyelv sok esetben képzőművészek inspirációjára újult meg.”<sup>513</sup> 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 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 élőzene. Kozma András dramaturg elmondása alapján *A szarvassá változott fiú* versszövegét a rendező vezetésével az előadás próbái során oratorikus formában és recitálva kezdték el megszólaltatni, majd a szavak és a költészet zeneisége teremtette meg az előadásban létrejövő mozgásokhoz szükséges színpadteret.<sup>514</sup> 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”.<sup>515</sup>

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 gesztusain 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 etűdöknek

---

<sup>512</sup>Uo., 182.

<sup>513</sup>PÁLFI Ágnes – SZÁSZ Zsolt, *Költői vagy epikus színház*, Magyar Művészet, 2016/8, 62.

<sup>514</sup>Kozma András gondolatai. *Vidnyánszky Attila első ciklusa a Nemzeti Színházban...*, i. m.

<sup>515</sup>*A költői színház... i. m.*, 26.

nevezni, hiszen – akárcsak egy mozgásszínházi előadás esetén – egy-egy teátrális ötlet, színpadi játék kibontására épülnek.”<sup>516</sup> 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 aggodása, 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.<sup>517</sup> 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 kísérleteivel állítható párhuzamba, ugyanakkor magában foglalja az Arany-balladák zeneiségét, hiányos, sejtető történetmesélését.<sup>518</sup> Vidnyánszky Kodály Zoltán *Székelyfonójáját* vagy *Háry Jánosát* példaképként tekintő összművészeti alkotásokat rendez. Némely rendezéséhez tánckoreográfust is felkér, a *Johanna a máglyán* című előadáson Bozsik Yvettel dolgozott együtt, a *Körhinta*<sup>519</sup> és a *Csíksomlyói passió* pedig a Magyar Nemzeti Táncegyüttes bevonásával nyerték el végleges formájukat.

A népi szimbolika – elsősorban a betlehemes hagyományok – beemelése az előadásokba részben Szász Zsoltnak 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 édesanyát. 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*

---

<sup>516</sup>Kondorosi *A pusztuláson túli derű*, i. m.

<sup>517</sup>TOMPA, *A teatralitás dicsérete... i.m.*, 19.

<sup>518</sup>Kozma András dramaturg szavai. *Vidnyánszky Attila első ciklusa a Nemzeti Színházban...*, i. m.

<sup>519</sup>SARKADI-FÁBRI-NÁDASDI-VINCZE, *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.

*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 temetésének<sup>520</sup> ellenpontjaként jelenik meg. A falusi közösség jókedvű mulatozását helyzetkomikumok kísérik, Jászay Tamás kritikájában a vásári színjátszás újrainrását fogalmazza meg az előadás kapcsán: „jelzesszerű 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).”<sup>521</sup> A dramatikus népi hagyományok kapcsán Szász megjegyzi, hogy azokban a humor is meghatározó szerephez jut, originalitásuk ugyanis abban rejlik, hogy a „paródia és a sacra egymástól elválaszthatatlanul él együtt”<sup>522</sup> bennük.

Vidnyánszky színpadképei sokszor Bosch-festményeihez hasonlíthatók, a kép minden szegletében történik valami. A *Johanna a máglyán* című színdarabban a hősnő elítélésekor az állatfejű 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.<sup>523</sup> 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.<sup>524</sup> A totális színház ugyanakkor

---

<sup>520</sup>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.

<sup>521</sup>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%20Attila&csrf\\_pubdatey\\_min=2007&csrf\\_pubdatey\\_max=2013&csrf\\_pubdated\\_min=1&csrf\\_pubdated\\_max=12&csrf\\_pubdated\\_max=31&csrf\\_cb\\_cat%5b0%5d=7](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%20Attila&csrf_pubdatey_min=2007&csrf_pubdatey_max=2013&csrf_pubdated_min=1&csrf_pubdated_max=12&csrf_pubdated_max=31&csrf_cb_cat%5b0%5d=7) Letöltés: 2022. 04. 11. 23:45

<sup>522</sup>*A költői színház, i. m., 23.*

<sup>523</sup>„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.” *Poetic rituality..., i. m., 155.*

<sup>524</sup>„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,

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 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 záró jelentében 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 átítatva, a fiú megtalálja a maga igazságait.

### ***A sebzettség esztétikája és a liturgikus színház jelenléte definíciója***

Vidnyánszky és Visky színházi világában olyan Krisztus-ábrázolások kerülnek színpadra, amelyekben az abszolút valóságról szóló beszéd a hiány és beteljesíthetlenség 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 váltakoztatása, a történetmesélés hiányosságai sajátos esztétikát teremtenek a színpadon, amelyet a *sebzettség esztétikumának* nevezek el. A gyilkosság kitágított pillanatként való értelmezése, időtlenné tétele az előadást meghatározó komponenseket (térhasználat, dramaturgia, scenika, szöveggönyv) is töredezetté, darabossá teszi. A test térbeli kiterjesztése olyan allegorikus mezőbe helyezheti az előadást, melynek nem csak a színpad lesz egyedüli fizikai tere, hanem a befogadó teste is mint meghatározó mikrokozma. Az

---

enhanced by the sensuality of accompanying gestures and dance.” Ursula Rehn WOLFMAN, *Richard Wagner’s Concept of the ‘Gesamtkunstwerk’* <https://interlude.hk/richard-wagners-concept-of-the-gesamtkunstwerk/>  
Letöltés: 2022. április 11. 12:45

emberi test megtapasztalásain keresztül az előadás képes lehet – Borbély Szilárd megfogalmazásával élve – „nem a szövegben, hanem a megváltozott jeleket újraértelmező emberben van.”<sup>525</sup> 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.

Fischer-Lichte meglátása szerint a színházban minden esemény *hic et nunc* történik, és a nézők is az előadás jelenidejében észlelik a történéseket. 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.<sup>526</sup> A jelenlét megteremtésére irányuló folyamatok során a színész energiát teremt, amivel képes hatást gyakorolni a nézőkre. A befogadó ezáltal a színész és önmagát is olyan valakiként tapasztalja meg, „aki folyamatosan valamivé válik, a cirkuláló energiát pedig transzformáló erőnek érzékeli”, ezt a jelenség a *jelenlét* radikális koncepciója.<sup>527</sup> Peter Brook egyik kései írásában azt vallja, hogy a színház létrejöttéhez három elemre van szükség: két személyre, akik között kölcsönös kapcsolat létesül, és egy 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.”<sup>528</sup> 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 filozófiájában is közismert fogalom – a lét feltárulkozása a létezőben, a létezési módok pedig az alapján különböztethetők meg, hogy az egyes létezők mennyire részesednek az isteni jelenlétből.<sup>529</sup> Ennek a transzcendens jelenlétnak az esetleges megtapasztalása nem mérhető, Derrida szavaival élve a néző ilyenkor olyan titokban részesül, ami nem osztható

---

<sup>525</sup>BORBÉLY, *A kereszt kiüresítése, i. m.*, 57.

<sup>526</sup>FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája, i. m.*, 134.

<sup>527</sup>*Uo.*, 139.

<sup>528</sup>Peter BROOK, *Az ördög neve: unalom*, Színház, 1992/3, 40-41.

<sup>529</sup>*Magyar Katolikus Lexikon*, V., szerk. DIÓS István, Szt. István Társulat, Budapest, 2000, 726-727.

meg: „Ábráhámmal abban osztozunk, ami nem osztható meg, olyan titokban, amiről nem tudunk semmit, sem ő, sem mi.”<sup>530</sup>

---

<sup>530</sup>DERRIDA, *A halál adománya i. m.*

## Összegzés

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 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 hordozzák az általa elképzelt liturgikus és *költői színház* elemeit, szembesültem azzal, hogy Pilinszky mint katolikus költő (és drámaíró) nem kielégíteni akarta az amúgy is vallásos emberek kulturális, esztétikai igényeit, hanem lelkiismeretük megmozdítására törekedett. Mindezek ellenére és Visky András megfogalmazásával élve „életműve szöveg maradt, amit áhítat övez, és nem nyugtalanság”.<sup>531</sup>

Radnóti Sándor szerint a misztikus „nem fogadhatja el a műalkotás önértékét és totalitását: számára az istenség az egyedüli totalitás és a vele való közvetlen egyesülés életének egyetlen lehetséges önértéke.”<sup>532</sup> Vidnyánszky és Visky személyes megtapasztalásukat azért viszik színpadra, hogy a Pilinszky által *jelenlétnek* 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 ti., hogy a színház tere lehet a metafizikai dimenzió megtapasztalásának: amennyiben a jelenlevő néző nyitott az új jelentések befogadására és az előadás cselekvő résztvevőjévé válik, valóságos transzformáción mehet keresztül. Visky ugyanakkor – épp Pilinszky kapcsán – megfogalmazza a színház performatív erejébe vetett hit nehézségét: „Aki a színház vagy – általánosabb értelemben – a művészet társadalmi hatásában ennyire bíz, annak fenéki ki kell innia a kudarc keserű poharát.”<sup>533</sup>

Visky sajátos színházelméleti rendszert teremt, amely alapjait 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 teljesebben be a befogadóban. Annak ellenére, hogy református lelkészcsaládból származik, liturgikus elemeket alkalmazó színházi világa a katolikus szentmise és a színelőadás struktúrájának párhuzamba állításán keresztül is dialogizál

---

<sup>531</sup>VISKY, *A kudarc*, i. m., 38.

<sup>532</sup>RADNÓTI Sándor, *A szenvedő misztikus, (Misztika és líra összefüggése)*, Budapest, Akadémiai, 1981, 25.

<sup>533</sup>VISKY, *A kudarc*, i. m., 36.



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 monodrámák esetében Novarina szósínházával állíthatók párhuzamba. Drámaszövegei és azok színpadra állított változatai szikár, egyszerűsége törekvő 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.<sup>534</sup> Meglátásom szerint Visky egyrészt tovább mélyíti a költő színházról való gondolkodásmódját, amelyet a gyakorlatban saját drámáin keresztül meg is valósít.

Bár Vidnyánszky műveiben Pilinszky színházesztetikájának 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.<sup>535</sup> 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.”<sup>536</sup> Vidnyánszkyra a liturgikus terek használata, és különböző liturgikus elemek felvonultatása is jellemző, bár tudatosan nem követi a katolikus szentmise kompozícióját, számos elemét ábrázolja színpadon, rendezései során a *mise en scène* sokszor szakrális térre, a térbeli költészet

---

<sup>534</sup>HANKOVSZKY, A „hit közegében” fogant esztétika, i. m., 90.

<sup>535</sup>SIN, Vázlat a Vidnyánszky Attila-féle költői színházról, i. m., 94.SIN,

<sup>536</sup>KÉKESI KUN Árpád, A határátlépés (színház) kulturális fenomenológiája = Látvány/színház, szerk. MESTYÁN Ádám, HORVÁTH Eszter, Budapest, L'Harmattan, 73.

szakralitására emlékezteti a nézőt. *Költői színházának* struktúrája a dramatikus szöveget sokszor háttérbe szorítja és csak az előadás mellékes elemként 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 kompozíciót az előadás összművészeti jellege, valamint a *foszlánydramaturgia* határozza meg.

Vidnyánszky és Visky színpadköltészete eltér egymástól, de a *költészet* a scenika legmeghatározóbb elemeként mindkét alkotóra jellemző, és *ars poeticaként* vallják a *költői, poétikus színház* létjogosultságát. A költői nyelv színpadi megvalósulásában mindkettejüknél a jelek kiterjesztése kap hangsúlyos szerepet, amely következményeként az emberi testek és sorsok Krisztus-metáforaként ágyazódnak a színpad terébe. Színházi világukat erőteljes képiség, 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 viselkednek ugyanaz a szöveg különböző terekben, mivé válik az Írás, akár nagy betűvel is, a Szentírás, amikor »bedobjuk« a térbe, »odavetjük«, és élni hagyjuk.”<sup>537</sup>

„Az a program, amely a költészetet visszavezetni szándékozik az írás transzperszonális – és szentségi jelölő – cselekvéséhez, a »leépítés folyamata«, a hithirdető beszéd dekonstrukciójával jár együtt.”<sup>538</sup> – 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 tanulmányából<sup>539</sup> 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

---

<sup>537</sup>HEGYI Réka, *A rendező barátja és rossz lelkiismerete. Beszélgetés Visky Andrásal*  
<http://epa.oszk.hu/00300/00384/00019/02.html> Letöltés: 2021. 10. 21. 23:04

<sup>538</sup>MÁRTONFFY, *Biblikus hagyomány...*, i. m., 117.

<sup>539</sup>DERRIDA, *A kegyetlenség színháza...*, i. m.

előadások olyan nyitott dramaturgikus és színházi textusokat hívnak életre, amelyek lehetőséget adnak a jelenlevők közti találkozás-esemény megélésére, és a résztvevők egymáshoz való viszonyának átértelmezésére, újragondolására adnak lehetőséget. Bár kutatásaim során elsősorban metaforikus és szimbolikus jelentésképzéssel, költészet és ritualitás összefüggéseivel foglalkoztam, úgy gondolom, hogy a két alkotó színházi világa a kortárs színház dekonstrukciós olvasata felől is megközelíthető.

Pavis írja, hogy költői szöveg areferenciális,<sup>540</sup> 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 nyelvhasználata egyrészt szétveti a hagyományos színházi nyelv kereteit, másrészt átírja a kereszténységre jellemző hagyományos kommunikáció szerkezetét, mert sokszor kerülnek a kötött szemantikájú keresztény jelentésrendszert. Amellett, hogy az általam vizsgált alkotók kortárs élettörténetekbe ültetik az újszövetségi eseményeket, számos esetben dekonstruálják a keresztény hirdetés hagyományos nyelvhasználatát. Alkotásaik egy része akkor is a megváltástörténetről szól, amikor Krisztus neve el sem hangzik az előadásban és a színre vitt alkotás nem eleveníti fel konkrét újszövetségi részleteket.

Mivel sem Vidnyánszky, sem Visky alkotói pályája nincs lezárva – Vidnyánszky és társulata Színházi Olimpiát szervez, a Visky-drámák színpadi bemutatónak száma pedig az elmúlt években emelkedett – disszertációmban 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 vettem részletes elemzés alá, amelyek leginkább magukon hordozzák a *költői színház* jellemzőit, valamint liturgikus vonásokat is hordoznak. 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 szöveggönyv kialakításának módszerében hasonlóságok is megfigyelhetők”.<sup>541</sup> Mivel a Vidnyánszky-életmű szerves részét képezik az operák is – egy tanulmánykötetben – érdekes

---

<sup>540</sup>PAVIS, *Színházi szótár*, i. m., 251.

<sup>541</sup>URBÁN Balázs, *Líra és epika Vidnyánszky Attila színházában*, Színház, 2018/4, 21.

lenne az általa rendezett operák összművészeti jellegének vizsgálata. 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 drámaszöveg-szeletekként megszülető versek szimbólumrendszerét, dramaturgiáját össze lehetne vetni a drámák felépítésével és szimbolikájával. A kolozsvári drámaíró színházelméleti írásaiból, a gondolatrendszerére leginkább jellemző szövegrészekből egy “füves könyv” is összeállítható lenne.

A *költői* vagy *poétikus színház* definíciója – a kortárs színházelméleti kutatásokkal párhuzamosan – idővel tovább mélyíthető 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”.<sup>542</sup> 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 színrevitelén túl<sup>543</sup> számos más poétikusnak tekinthető előadást is létrehozta. Térey János színpadra állított drámáival sem foglalkoznak sokan, holott joggal sorolhatók a *poétikus színház* kategóriájába, a Radnóti Színházban bemutatott *Asztalizenőr*<sup>544</sup> 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 Ryzakovon 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.

<sup>542</sup>TOLNAI Ottó, *Végl(ő)adás*, Budapest, Prológus Könyvek, 1996, 5.

<sup>543</sup>Ld. *A kisinyovi rózsza* 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.

<sup>544</sup>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.

Bízom abban, hogy disszertációmban bizonyítani tudtam Pilinszky színházeszményének továbbélését a választott alkotók munkásságában, valamint abban is, hogy a fent említett, elsősorban a költői és rituális színházzal foglalkozó további kutatások csak elmélyítenék azt a tézist, hogy a *poétikus színház* autentikus és új színházi formát hív életre.

## Függelék

### Lemondani a tetszésről

#### Levél Prontvai Verának a jelentéssé válás nehézségeiről

*Minden nagy filozófiai szöveg olyan gag, mely magát a nyelvet mutatja fel, a nyelvben-való-létet mint egy hatalmas emlékezethiányt, 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 emlékezethiányt*, 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, nagyon is 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 színháztól, előbb-utóbb el kellene tudnom számolni a színházban eltöltött éveimmel – voltaképpen nem is az évekkal, 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 tömegmédiaként 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 anatómáját...

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*” (*religió-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 nem hogy 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 harminc évtizede írtam egy rövid dolgozatot *Prófétai dramaturgia* címmel, amiről a publikációja után sikeresen megfeledeztem, 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 pátoaszát, 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 meggyőződésem, 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 prófétai 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 próféták 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” tiszttelek, 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 szádat, 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 kistílú igazságok hangoztatását tiltja le számunkra, hogy az inspirált beszédre helyezze a hangsúlyt, arra a közlésre tehát, amely emberségünkől, azaz gyöngeségünkől és elveszettségünkől 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 kapcsolat” („*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 tetszéről. Az alapító esemény, amilyenek 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 hazugság-technikákkal sikeresen elhárítunk és az észleléseink körén kívülre száműzünk...?!

Ezékiel performerpróféta egyik legbotrányosabb performansza, amire őt a Hang utasítja „a saját ganéjon” megsütendő kenyér nyilvános elfogyasztása lett volna, aminek a véghezvitelét Ezékiel végül, a saját istenével szembeszállva, visszautasítja ugyan, de a blaszfém performansz véghezvitelének a pusztá lehetősége 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 hártja el Ezékiel, hiszen csaknem valamennyi performanszában 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 összezavart, 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 árulás, 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 beszéd tett különös térbeli helyzetére világít rá: szembehelyezi önmagát a korszellemmel, kritikai attitűdöt érvényesít azokkal szemben, akik a korszellem szenvedélyes támogatói, noha valójában áldozatai valamennyien.

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 hártja 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 effektekkal előadás- és önnünneplésre kényszerítve őket, hanem a város, sőt a társadalom ismeretlen beszédkorlátozótaival is; amely tartózkodik a lépcsőházi pszichologizálástól és sétatéri traumamagyarázatok kiárúsításától a gondolatlanság és empátiadeficit kifakult cirkuszi ponyváin; amely arra törekszik, hogy a társadalom elveszített, megtalált és megtisztított gesztusait az archeológusok mozdulatával kiemelje a sivatagi homokból és elénk állítsa; amely nem némítja el az afáziában szenvedő ember dadogását, a civilizációs emlékezethiányt pedig nem tekinti súlyos harcok árán kivívott emberi jogoknak; amely nem menekül gyáván az esztétikaiból a vallásiba és a vallásiból 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 mondva megosztott beszédhibáink elvezethetnek a beszédhez.

Visky András

*Kolozsvár, 2022. augusztus*

## Vidnyánszky Attila első ciklusa a Nemzeti Színházban. Részletek a színház dramaturgiaival készült beszélgetésből

**Prontvai Vera (PV):** Vidnyánszky Attila több mint 80 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 dramaturgiaival Kulcsár Edittel (KE), Kozma Andrással (KA), Szász Zsolttal (SzZS) és Verebes Ernővel (VE) a Nemzeti első Vidnyánszky-ciklusának éveit értékeljük.

**PV:** *Ha az elmúlt négy évet tekintjük, vagy újra gondoljuk, akkor melyek voltak azok a fő irányvonalak, amelyeket a Nemzeti Színház képviselt?*

**VE:** Vidnyánszky Attila *ars poeticája*, hogy legyenek pillérelőadások, amelyek mindenféleképpen repertoárra kell, hogy kerüljenek. Ezek magyar klasszikusok. Ilyen például *Az ember tragédiája*, a *Bánk bán*, és a *Csongor és Tünde*. A másik fontos irányvonal olyan ösztömvészetiességben nyilvánul meg, amely egyaránt magában foglalja a zenét, a scenográfiát, a szöveget, a koreográfiát. Olyan ösztömvészetiességet hoz létre, amit mi úgy nevezünk, hogy *költői színház*. Ennek lényege szerintem abban van, hogy olyan elrugaskodottságot tapasztalhattunk meg ezáltal, amelyben nem elsősorban az értelem a meghatározó, hanem inkább a műre való rácsodálkozás. Ide sorolható például a Szent Johannáról szóló előadás, és több más rendezése. Fontos *ars poeticai* megnyilvánulások, azok a manifesztumszerű előadások, amelyek, talán kicsit kilépve a színházi határok közül, egyfajta történelmi panoptikumot hoznak, ill. szerepeltetnek és ezt lényegítik át egyfajta poétikává a színpadon, ilyen példaként a *Tóth Ilonka* című előadás. A többi előadás ehhez illeszkedően könnyed tud lenni, nyilván ezek után ez nem is baj, ezeket az előadásokat illetően már nagyon tarka már a paletta.

**KA:** Vidnyánszky Attila számára nagyon fontos a magyar klasszikusoknak, egyáltalán a magyar kultúrának, a magyar nyelvnek a 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. Jelentős mestereket, jelentős rendezőket hív, hogy csak párat említsek, Silviu Purcăretét, David Doiasvilit, Viktor Rizsakovot, Andrzej Bubieńt. A *költői színház*, a poézisnek a jelenléte, ami esztétikai értelemben nagyon fontos, egy elemeltebb, egy költői megfogalmazása a valóságnak. A meghívott mesterekre, rendezőkre is

jellemző egyfajta spirituális, vagy metafizikai gondolkodásmód, előadásaikban próbálják tágítani a valóság kereteit.

**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, 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*, amit igazán nagyon ritkán játszottak Magyarországon, pedig ez tulajdonképpen egy szerb nemzeti klasszikus.

**SzZs:** Kultúrák, hitek, vallások közötti összecsapásnak vagyunk a tanúi a színház világában is. Mindazok a régi kánonok, amikkel éltünk a polgári színjátszás korszakától napjainkig, beleértve a posztmodern, vagy a posztdramatikus korszakot is, valami egészen új kezdődik. Olyan alapkérdések vetődnek föl az egyénben, a kisebb-nagyobb közösségekben, társadalmak, sőt kultúrkörök vonatkozásában, ami 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 szövegalakítási, illetve kompozíciós kérdéseket. Ezt lehet autoriternek nevezni. De az ő személyében tagadhatatlanul jelen van az orosz színházi iskola is. Arról is vitatkozunk, hogy ezt, amit Attila csinál költői és/vagy milyen más színháznak nevezzük. Annyiban mindenképp posztmodern rendezőnek tekinthető, hogy föltöri azokat a formahatárokat, amit a régi polgári színjátszás követendőnek vélt. Ezekben a formabontásokban vagy formaújításokban mindenképpen első számú. Igazából ez egy nyelvteremtésre való törekvés, ezt a folyamatot szerintem az elmúlt három és fél év rendezésein is, nemcsak az ő munkáin, hanem a vendégrendezők munkáin is tapasztalhattuk. Én magam úgy gondolom, hogy ebben a folyamatban most egy határponthoz értünk.

**PV:** *Attila sokszor nyilatkozta azt, hogy ő az ősi magyar színjátszás, vagy a hagyományos színjátszásnak az elemeit keresi. Ez tulajdonképpen micsoda és hogyan nyilvánul ez meg az ő rendezéseiben?*

**KA:** Valamiféle autentikus magyar színházi nyelvet próbál megteremtteni, aminek bizonyos elemeit a régi magyar színjátszásból veszi át, de nyilván nem egy az egyben lehet ezt a mai színpadra feltenni. A hagyományos magyar színházi kultúra elemeit felhasználva olyan

összművészeti nyelvet próbál létrehozni, ami a mai magyar közönség számára hitelesen tud meg tud szólni.

**KE:** Nem hiszem, hogy ezt a szót használta, hogy ősi. Tulajdonképpen arról van szó, hogy hogyan nyilvánulhat meg speciálisan egy nemzet karaktere, lelkiisége 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?

**SzZs:** Ki lehet mutatni ezt a törekvést, azokon a szövegeken, amiket Attila használ. Előszeretettel használ a színpadán epikus, ha tetszik, költői – mert az epikába a költői epika is, az eposz is beletartozik – szövegeket. A régi 19. századi, egészen a klasszikáig visszamenő drámai ideál, ez nyilvánvalóan már a múlté, de ha azt mondom, hogy epikus, vagy költői epikus szövegek, akkor gondolhatok egészen az ógörög drámákra is. De gondolhatok, ha az elbeszélő költeményekre és Petőfi Sándorra. Tehát amikor én paradigmaváltóról beszélek, ez nem stílusváltás csupán, hanem ennél sokkal mélyebb kulturális merítés, a teljes európai kultúrkör a görögöktől napjainkig, ebbe beletartozhat.

**KA:** Ha azt mondjuk, hogy orosz színház vagy orosz iskola, akkor rögtön beugrik mondjuk Sztanyiszlavszkij, Mejerhold és még sokan mások. Ha azt mondjuk német színház, akkor Brecht, ha olasz színház, akkor Giorgio Strehler. 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. Annak ellenére, hogy a magyar mentalitás predesztinálhat bennünket arra, hogy egy olyan formanyelvet, egy olyan világot, esztétikát dolgozzunk ki, amiről adott esetben a külföldiek úgy gondolkodnak, hogy na igen, ez a magyar színház. Érdekes, hogy például azok a rendezők, akik nálunk dolgoztak, magyar színészekkel, szinte mindegyik kiemelte azt, hogy a magyar színészekkel egészen különleges élmény dolgozni, mert meg van bennük az a fajta keleti temperamentum, szenvedélyesség, ami mondjuk az orosz, a grúz kultúrákra jellemző. Ugyanakkor van egyfajta racionalitás is bennük, egyfajta európai intelligencia. Ennek e kettőssége, ennek az ötvözete adhat például egy különleges megszólalási módot, de ezt nyilván keresni kell. Az általam felsorolt színházi kultúrákban azért voltak olyan nagy egyéniségek, nagy rendezők, gondolkodók, akik egyfajta rendszerbe foglalták az adott színházi gondolkodásnak, vagy a saját színházi gondolkodásuknak a 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 és fontos perspektíva.

**VE:** A nagy színházcsinálók óhatatlanul kerülnek közel az archaizmushoz. Azok a megnyilvánulások, amelyek leásnak a mélybe, azok óhatatlanul valahol lent ott találkoznak, különösen itt a Kárpát-medencében, és az a fajta archetikus keresés a művészetben egy irányba viszi a színházi alkotókat. Nyilván a saját nyelvükön történő folyamatok által viszi őket előre, de a lényegük ugyanaz. Az én nagy kérdésem ma az a színházművészettel kapcsolatban ma, hogy azt a vertikális szálát, amit ma élünk meg és a kortárs magyar dráma képvisel, hogyan tudjuk megérezni, hogyan bukkanhat fel az archaizmus ezekben is. Mert mi takarózunk ezekkel az emberekkel, takarózunk a már előttünk megfogalmazott világokkal. Számtalan utalás esett Mejerholdra, Grotowskyra, Artaudra. Van bennük valami közös, ez így igaz, viszont az ő nyomdokaikban haladás csak addig van érvényben, amíg valamiféle link, valami furcsa kis leágazódás minket onnan le nem visz. Szerintem a fontos az, hogy ezt a furcsa kis leágazódást, a saját utat kellene megtalálnunk. Ezért nagyon tanulságos Vidnyánszky színháza, mert eredeti gyökerekből próbál táplálkozni, még akkor is, ha mondjuk az orosz iskolát is képviseli valamilyen mértékben.

**PV:** *Az orosz iskola miben nyilvánul meg egy-egy konkrét darab kapcsán?*

**KA:** Nagyon sok dologban megragadható. Az európai színházban gyakran jellemző és a magyar színházra különösen jellemző, hogy mondjuk egyfajta lineáris, kronologikus gondolkodást képvisel, és mondjuk, a színpadon fókuszálja a nézőnek a figyelmét egy történetre, egy dologra. Ehhez képest az orosz iskolára jellemző a többszólamúság, a polifonikusság, tehát egy olyan fajta színházi szerkesztés, egy olyan fajta színházi jelenlét, ahol párhuzamosan zajlanak események akár egyenrangú módon is. A nézőnek, ahogy az életben is egyébként, meg kell osztania a figyelmét. Tehát képesnek kell lennie arra, hogy a maga totalitásában ragadja meg ezt a fajta karneváliságot. Egy zenei mű esetében nemcsak szólisták lehetnek, hanem szimfonikus művek is vannak, ahol egyenrangúan vannak jelen a hangszerek. Ugyan így a többszólamú, a polifonikus színházi megszólalás is egyfajta tágasságot ad.

**SzZS:** Látni fogjuk színpadon Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődését* Vidnyánszky rendezésében a szentpétervári Alekszandrinszkij Színház előadásában, és ugyanezen színház igazgatója Valerij Fokin rendezi nálunk *A krokodilust*. Én úgy vélem, hogy az előbbi epikus szövegben a lehetőségek óriásiak, és a polifónia is jelen van. Ebben az öt és fél órás előadásban úgy vélem, 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, spirituális megközelítés. Ezt sokan, sokféleképpen fogalmazták meg, Attila is. Én úgy igyekszem ezt megragadni, hogy amikor a világról, a valóságról szóló diskurzus egyfajta horizontális perspektívában zajlik, vagyis társadalmi kérdésekkel, érzelmi kérdésekkel foglalkozunk, és ha hiányzik belőlük valamiféle vertikális perspektíva, akkor megmaradnak pusztán földi kontextusban. Ami jellemző és sajátos orosz megközelítés, az ennek a vertikális perspektívának, a transzcendens perspektívának a feltételezése. Attila előadásában ez a fajta vertikális perspektíva jelen van, vagy legalábbis kísérletet teszünk arra, hogy jelen legyen.

**SZS:** Mindenkit óvnék attól, hogy ha a *Csíksomlyói passióra* beül, akkor valamiféle hitbuzgalmi indítatásból született előadásra készüljön, vagy elvárásai legyenek ilyen irányban. Vidnyánszky a Nemzeti Színház vezetésére benyújtott pályázatában arra hivatkozik, hogy a Nemzeti Színház a helyét, szerepét újra kell identifikálni. Ő ott egy szellemtörténeti vonulatot rajzolt föl, nemcsak a filozófus Hamvas Béla említettik meg, hanem József Attila is és Weöres Sándor is, akinek szintén voltak képzetei a világegészről. Itt hangsúlyosan költőkről van szó, de ez sem véletlen. A magyar karaktert, világlátást tudták ők megragadni. Ne ürítsük ki a fogalmainkat még akkor is, ha absztrahálni muszáj őket. Nálunk minden konkrét a színpadon. Még az is, ha szent témákhoz nyúlunk, ha hivatkozunk a népművészetre, vagy a vallásos hittel átitatott, de ezer éves ittlétünk keresztény kultúrájából fakadó gyöngyszemekre. Nem alkottuk meg a fogalmainkat, amivel le tudnánk írni a saját teljesítményeinket. És ezen bizony dolgozni 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. Az igaz, hogy a szöveghez először ő akar hozzányúlni, már ha egy drámáról van szó. Lepörög a fejében egy erről szóló film, így tudja lefordítani mindazt, ami az ő fejében megjelenik az előadással kapcsolatban. Én nem mondanám azt, hogy nincs szüksége dramaturgra. Lehet, hogy nem mindent fogad el, de nagyon-nagyon kéri az új impulzusokat. És ezeket beépíti a saját, nagyon önálló rendszerébe. Nyilván nem mi mondjuk meg neki az adott előadás koncepcióját, viszont nagyon sok mindent be tudunk hozni neki, amiért hálás.

**VE:** Egy dolog diktál, ez pedig az előadáshoz vezető konkrét út, amit úgy neveznek, hogy 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 ez számít, egyrészt az anyag, amivel dolgozik, másrészt a rendező habitusa. És ez előadásról előadásra változhat. Attila, ahogy Edit is mondta, szuverén egyéniség. Nagyon erős víziói vannak, mindamelllett 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 darabból, nem egy kész irodalmi alapanyagból született, hanem a próbafolyamat során formálódott, gazdagodott, rakódott össze. Ebben az esetben én mint dramaturg, 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 a díszlettervező, a jelmeztervező, a vizuális keret. És természetesen a színészek energiája, ötletei, amiből végül a színházi előadás létrejön.

**SzZs:** mi dramaturgok egyrészt a Kárpát-medence minden területéről jövünk. Egy-egy ember egy-egy színház kultúráját is képvisel. Edit a romániai magyar és román színjátszást, színházvezetőként, sőt színházalapítóként egy új színházi struktúra létrehozójaként ő fő ember volt Szatmárnémetiben. Verebes Ernő zeneszerző is, drámaíró. Kozma András azon túl, hogy kiváló műfordító, rendezett is és hát nagy nemzetközi projektekből 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. Tehát, amikor kooperációról beszélünk, úgy vélem, Attila mindezekre is támaszkodik. A dramaturg státusz nem egy szűken vett szerepkör nálunk.

## Képek az előadásokról

### *Johanna a máglyán*





**Rendező: Vidnyánszky Attila**

**Fotók: Eöri Szabó Zsolt**

*A szarvassá változott fiú*





**Rendező: Vidnyánszky Attila**

**Fotók: Eöri Szabó Zsolt**

*Halotti pompa*





**Rendező: Vidnyánszky Attila**

**Fotók: Bicskei István, Máthé András, DESZKA Fesztivál**

*Mesés férfiak szárnyakkal*







**Rendező: Vidnyánszky Attila**

**Fotók: Eöri Szabó Zsolt**

*Bűn és bűnhődés*



**Rendező: Vidnyánszky Attila**

**Fotók: Eöri Szabó Zsolt**

*A szökés*



**Rendező: Patkó Éva**

**Fotók: Theater Online**

*Júlia*



**Rendező: Tompa Gábor**

**Fotók: Makara Lehel**

*Tanítványok*



**Rendező: Tompa Gábor**

**Fotók: Bíró István, Ilovsky Béla**

*Alkoholisták*



**Rendező: Tompa Gábor**

**Fotók: Bíró István**

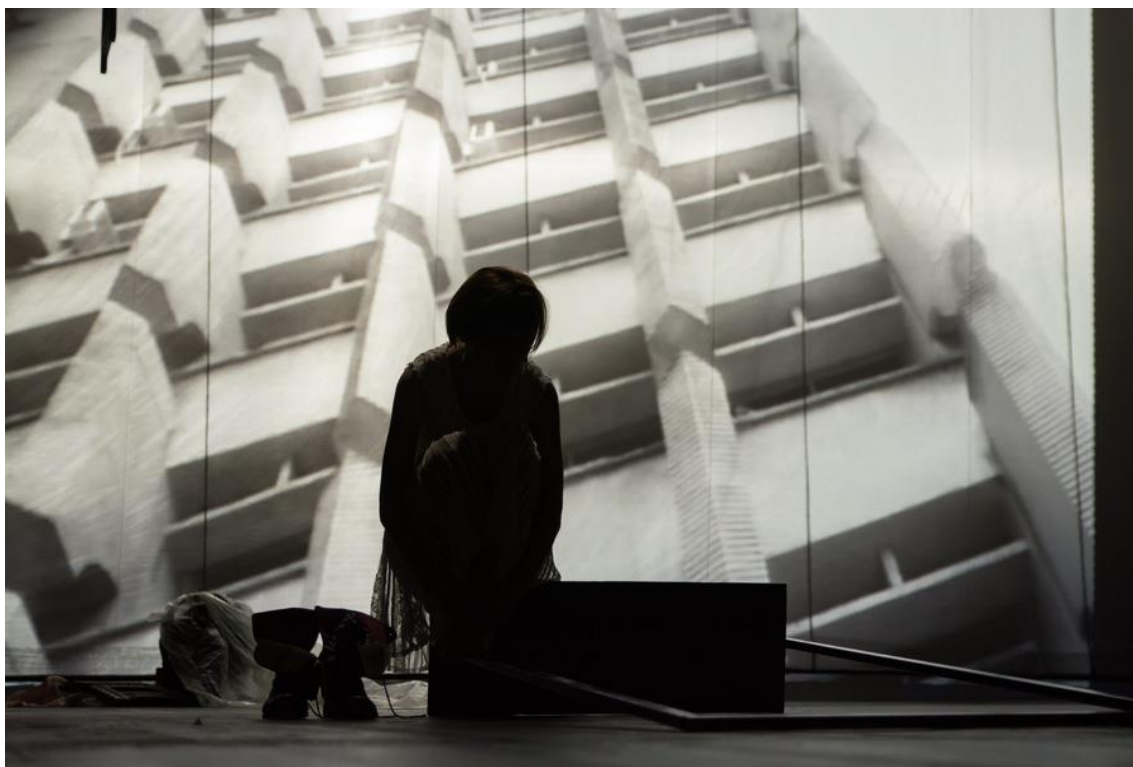
*Megöltem az anyámat*



**Rendező: Dimény Áron, Albert Csilla**

**Fotók: Bíró István**

*Pornó*



**Rendező: Visky András**

**Fotók: Eöri Szabó Zsolt**



*Caravaggio terminal*



**Rendező: Robert Woodruff**

**Fotó: Bíró István**

*Visszaszületés*



**Rendező: Tompa Gábor**

**Fotók: Bíró István**

## 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: RÁCKEVEI Anna, ÚJHELYI Kinga, BICSKEI István, CSIKOS Sándor, EDELÉNYI Vivien, KISS Gergely Máté, VARGA József, Oleg ZSUKOVSKIJ, 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, FERENCZI Attila, GÁL Natália, KACSUR Andrea, OROSZ Ibolya, OROSZ Melinda, SZÜCS Nelli, VASS Magdolna, IVASKOVICS Viktor, KACSUR András, KRISTÁN Attila, RÁCZ József, SÓTÉR István, SZABÓ Imre, TÓTH László, TRILL Zsolt, VARGA József. Rendező: VIDNYÁNSZKY Attila.

*Csíksomlyói passió*, 18. századi ferences iskoladramák és SZŐCS Géza *Passió* c. műve alapján, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2017. március 10. Színészek: BARTA Ágnes, TÓTH Augusztina, BERECZ András, BERETTYÁN Nándor, HORVÁTH Lajos Ottó, RÁCZ József, RÁTÓTI Zoltán. Rendező: VIDNYÁNSZKY Attila. Koreográfus: ZSURÁFSZKY Zoltán. Dramaturg: SZÁSZ Zsolt.

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-én 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.

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.

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: TÖRÖCSIK Mari, SZÜCS 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, HERCZEGH Péter, HORVÁTH Lajos Ottó, KOVÁCS S. József, MADÁCSI István, MÉSZÁROS Martin, SZÉP Domán. 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: ASZALOS Géza, BALÁZS Attila, BANDI András Zsolt, BORBÉLY B. Emília, CSATA Zsolt, ÉDER Enikő, KISS Attila, KOCSÁRDI Levente, LANSTYÁK Ildikó, LŐRINCZ Rita, LUKÁCS-GYÖRGY Szilárd, MAGYARI Etelka, MÁTYÁS Zsolt Imre, MIHÁLY Csongor, MOLNOS András Csaba, SZÁSZ Enikő, TOKAI Andrea, VADÁSZ Bernadett, VAJDA Boróka, VASS Richárd, TAR Mónika. 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, SZÜCS Nelli, PÁL Eszter, KRISTÁN Attila, Pál István, RÁCZ József, TÓTH László, TRILL Zsolt, VARGA József. Rendező: VIDNYÁNSZKY Attila. Dramaturg: KOZMA András.

SARKADI-FÁBRI-NÁDASDI-VINCZE, *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, BODROGI Gyula, NAGY Mari, SZŰCS Nelli, TÓTH Augusztina, UDVAROS Dorottya, 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, MIKES 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 Augusztina, HORVÁTH Lajos Ottó, RUBOLD Ödön, TÓTH László, TRILL Zsolt, VARGA József. Rendező: VIDNYÁNSZKY Attila. Dramaturg: SZÁSZ Zsolt.

TÉREY János, *Asztalízene*, Radnóti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2007, október 21. Színészek: KOVÁCS Patrícia, MARJAI Virág, SZÁVAI Viktória, WÉBER Kata, ADORJANI 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 BREDSORFF.

*The tree*, Odin Teatret, Holstebro, Dánia. MITEM, 2016. szeptember 30. Szereplők: 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 BREDSORFF.

TOLNAI Ottó, *A kisinyovi* 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 Koztolányi Dezső Színházban állított színpadra. A bemutató dátuma: 2013. december 22. Szereplők: 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: BORDÁS Roland, KATONA Kinga, SZÜCS Nelli, KRISTÁN Attila, RÁ CZ József, TÓTH László, TRILL Zsolt. Rendező: Viktor RIZSAKOV. Dramaturg: KOZMA András.

Ivan VIRIAPAJEV, *Részegek*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2016. 11. 19. Színészek: ÁCS Eszter, BARTA Ágnes, KATONA Kinga, NAGY Mari, SZÜCS 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.

VISKY András, *Alkoholisták*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár. A bemutató dátuma: 2010. október 15. Színészek: KÉZDI Imola, SZÜCS Ervin. Rendező: TOMPA Gábor. Dramaturg: VISKY András.

VISKY András, *Artemisia*. Theatre Y, Chicago. A bemutató dátuma: 2018. május 25. Rendező: Andrej VISKY.

VISKY 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.

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, SZÜCS 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. 09. 30. Színészek: GYÖRGY JAKAB Enikő, SIGMOND Rita, BODOLAI Balázs, BOGDÁN Zsolt, BUZÁSI András, DIMÉNY Áron, KATÓ Emőke, 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.

## Szakirodalom

*A költői színház. Hét évad a Csokonai Színházban – 2006-2013*, szerk. KORNIA István, Debrecen, Csokonai Színház, 2013.

*András Visky's Barrack Dramaturgy, Memories of the body*, edited by Jozefina KOMPORALY, Intellect Bristol, UK / Chicago, USA, 2017.

*A Nemzet Színháza. Vidnyánszky Attilával Szász Zsolt beszélget*, Szcenárium, 2015. március-április, 7-14.

„*A ritmus szerepe a rendezésben*”, ford. SZÁNTÓ Judit, *Színház*, 1997. május, 45-48.

„*A színház foglyul ejt*” *Beszélgetés a Pornó című előadásról*, Szcenárium, 2017. május, 60-65.

*A színház világtörténete*, szerk. HONT Ferenc, STAUD Géza, SZÉKELY György, Budapest, Gondolat, 1986.

Antonin ARTAUD, *A színház és az istenek*, szerk. FEKETE Valéria, ford. BETHLEN János, Budapest, Orpheusz Könyvek, 1999.

BAGI Lászlóné, VISKY Ferencné, *Az Úr a szabadítás*, Budapest, Primo, 1989.

BALOGH Géza, *Szent színház*. <https://www.criticailapok.hu/2-uncategorised/39164-szent-szinhaz>, Letöltés: 2022. április 11. 23:40

Eugenio BARBA – Nicola SAVARESE, *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*, ford. RIDEG Zsófia, REGŐS János, Budapest, KRE – L'Harmattan, 2020.

Eugenio BARBA, *Hamu és gyémánt országa. Tanulmányaim Lengyelországban*, Budapest, Nemzeti Színház Kiskönyvtára, 2015.

Samuel BECKETT, *Drámák*, ford. BART István, Budapest, Európa, 1970.

BESSENYEI GEDŐ István, „*Halál! Hol a te fullánkod?*” (*Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben*), Szcenárium, 2013. október, 5-19.



BESSENYEI GEDŐ István „Halál! Hol a te fullánkod?” – Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben (2. rész), Szcenárium, 2013. november, 24-42.

BÉCSY Tamás, *A dráma lételméletéről*, Budapest, Akadémiai, 1984.

BÉCSY Tamás, *A drámamodellek és a mai dráma*, Budapest–Pécs, Dialóg Campus, 2001.

BÉCSY Tamás, *A líraiság és a mai dráma*, Jelenkor, 1971/6, 528-538.

BÉCSY Tamás, *A líraiság és a mai dráma*, Jelenkor, 1971/7-8, 712-720.

BÉCSY Tamás, *A líraiság és a mai dráma*, Jelenkor, 1971/12, 1108-1116.

BÉCSY Tamás, *Ami megnyilatkozik, és ami rejtve marad*, Színház, 1987/7, 27-32.

BÉCSY Tamás, *Rítus és dráma*, Mécs László Lap- és Könyvkiadó, Budapest, 1992.

BORBÉLY Szilárd, *A kereszt kiüresítése*, Pannonhalmi Szemle, 2009/1, 51-59.

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. 08. 05. 11:04

BORBÉLY Szilárd, *Egy gyilkosság mellékszálai*, Budapest, Vigilia, 2008.

BORBÉLY Szilárd, *Halotti pompa*, Pozsony, Kalligram, 2014.

Peter BROOK, *Az ördög neve: unalom*, Színház, 1992/3, 37-44.

Peter BROOK, *Az ördög neve: unalom*, Színház, 1992/5, 32-42.

Peter BROOK, *Az üres tér*, ford. Koós Anna, Budapest, Európa, 1972.

Martin BUBER, *Haszid történetek*, Budapest, Atlantisz, 2006.

BUDAI Katalin, *Ama nap – nyári szekvenciák*, Critikai Lapok, 2009/11. 10-11. [https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37763&catid=23](https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37763&catid=23) Letöltés: 2022. április 11. 16:24

Paul CLAUDEL, *Egy dithyrambus*, ford. PÁLFI Ágnes, RIDEG Zsófia, Szcenárium, 2013. november, 56-61.

Paul CLAUDEL, *Szent Bertalan*, ford. Szedő Dénes ofm., Vigilia, 1946/1, 9.

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/> Letöltés: 2021. 11. 08.

23:38

DARIDA Veronika, *Színház – heterotópiák = Térérzékelések – térértelmezések*, szerk. ÁDÁM Anikó és RADVÁNSZKY Anikó, Budapest, Kijárat, 2015.

Jacques DERRIDA, *A halál adománya*, ford. SZABÓ László, Vulgo, II. évf. 3-4-5

Jacques DERRIDA, *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*, Theatron, 2007. ősz-tél, 23-38.

Jacques DERRIDA, *Mémoires*, Budapest, Józsoveg Műhely, 1998.

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%20Attila&csrf\\_pubdatey\\_min=2007&csrf\\_pubdatem\\_min=1&csrf\\_pubdated\\_min=1&csrf\\_pubdatey\\_max=2013&csrf\\_pubdatem\\_max=12&csrf\\_pubdated\\_max=31&csrf\\_cb\\_cat%5b0%5d=7](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%20Attila&csrf_pubdatey_min=2007&csrf_pubdatem_min=1&csrf_pubdated_min=1&csrf_pubdatey_max=2013&csrf_pubdatem_max=12&csrf_pubdated_max=31&csrf_cb_cat%5b0%5d=7) Letöltés: 2022. 04.

11. 23:45

Mircea ELIADE, *A szent és a profán*, Budapest, Helikon, 2019.

T. S. ELIOT, *Káosz a rendben*, ford., BÓDIS Edit, Budapest, Gondolat, 1981.

Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001.

Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Budapest, Balassi, 2009.

Erika FISCHER-LICHTE, *A színház mint kulturális modell*, ford. MESZLÉNYI Gyöngyi, Theatron 1999/3, 67-80.

Erika FISCHER-LICHTE, *Színház és rítus. Színház és rítus viszonyának története az európai kultúrában*, Theatron, 2007/1-2, 3-12.

Northrop FRYE, *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom*, Budapest, Európa, 1996.

GABNAI Katalin, *Méltatlanok a kereszt körül*. <https://nemzetiszinhas.hu/eloadas/csiksomlyoi-passio> Letöltés: 2022. április 11. 14:02

Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Osiris, 2003.

Arnold VAN GENNEP, *Átmeneti rítusok*, ford. VARGYAS Zoltán, Budapest, L'Harmattan, 2007.

N. V. GOGOL, *Elmélkedések az isteni liturgiáról*, Tihanyi Bencés Apátság, 2011.

Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé*, ford. PÁLYI András, Pozsony, Kalligram, 2009.

HANKOVSKY Tamás, *A „hit közegében” fogant esztétika*, Tiszatáj, 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 Andrással* <http://epa.oszk.hu/00300/00384/00019/02.html> Letöltés: 2021. 10. 21. 23:04

HORVÁTH Imre, „... aranyhegyű toll a ládába zárva”. *Visky András: Gyáva embert szeretsz*, Műhely, 2009/4, 69-71.

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. 11. 02. 15:05

JELENITS István, *Farkas a fabulában*, Vigilia, 2001, 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>

Letöltés: 2021. 10. 30. 14:41

KÉKESI KUN Árpád, *A Philter mint historiográfiai modell*, *Theatron*, 2014/1, 28-32.

KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Osiris, Budapest, 2007.

KÉKESI KUN Árpád, *Színház, Kultúra, emlékezet*, Veszprém, Pannon Egyetemi, 2006.

KERESZTESI József, *A testről. Beszélgetés Borbély Szilárddal*, *Jelenkor*, 2014/4, 478-486.

KERTÉSZ Imre, *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt. Monológok és dialógok*. Bp., Magvető, 1998.

KERTÉSZ Imre, *Kaddis a meg nem született gyermekért*, Budapest, Magvető, 1990.

Søren KIRKEGAARD, *Félelem és reszketés*, ford. RÁCZ Péter, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986.

KOLTAI Tamás, *Csehov-Dionüszia*, *Élet és Irodalom*, 2003. szeptember 5.

KOLTAI Tamás, *Fantaszták*, *Élet és Irodalom*, 2010. dec.17, 23.

KONDOROSI Zoltán, *A pusztuláson túli derű*, *Ellenfény*, 2003/7, 39-40.

<http://www.ellenfeny.hu/archivum/2003/7/1450-a-pusztulason-tuli-deru?layout=offline>

Letöltés: 2022. április 11. 15:44

KONTRA Attila, *Dosztojevszkij hatása Pilinszky János kárhozatról szóló elmékedéseiben*, *Iskolakultúra*, 2021/4, 59-65.

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.

*Költői képek – Vidnyánszky Attila rendezővel Kornya István beszélget*, Nemzeti Színház magazinja, 2017/6, 8-9.

KRICSFALUSI Beatrix, *Ellenálló szövegek, A színház nem-dramatikus megszakításai*, Budapest, Ráció, 2015.

KUKUCSKA Csilla, *Találkozás önmagunkkal a csend „zónájában” (Viktor Ryzakov színházi nyelvéről)*, Szcenárium, 2014. május, 27-35.

*Látomások láncá*, Nemzeti, 2013. október, 8-9.

*Látvány/színház*, szerk. MESTYÁN Ádám, HORVÁTH Eszter, Budapest, L'Harmattan, 2006.

Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus 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](https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_hu.html#LG31) Letöltés: 2021. 10. 30. 23:41

MACZÁK Ibolya, *Papírdarabok. Pilinszky János drámaírói munkássága*, Budapest, Balassi, 2015.

*Magyar Katolikus Lexikon I-XII.*, szerk. dr. DIÓS István, Budapest, Szent István Társulat, 2004-2007.

MÁRTONFFY Marcell, „*A jóvátehetetlen jóvátétele*”, (*Egy Pilinszky-apória önfelszámolása*), Jelenkor, 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 lelkiégtörténeti háttere*, Piliscsaba–Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány, 2009.

MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*, Budapest, Anonymus – Ráció, 2008.

*Mellézkörej, Írások Visky András 60. születésnapjára*, szerk. SEPSI Enikő, TÓTH Sára, KRE – L'Harmattan, 2017.

- Maurice MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, Budapest, L'Harmattan – SZTE, 2007.
- Merre, hogyan? Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. TASI József, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997.
- MÉSZÁROS György, *Pilinszky János színházesztétikája*, Iskolakultúra 2006/3, 44-52.
- Mint aki látja a hangot, Visky Andrással beszélget Sipos Márta*, Budapest, Harmat, 2009.
- MOLNÁR Illés, *Fényes gombostűk Isten körme alatt, Visky András: Nevezd csak szeretetnek, Vigilia*, 2018/3, 226-227.
- MOLNÁR Illés, *Hallás dolga*, Tiszatáj, 2016. <https://tiszatajonline.hu/?p=96598> Letöltés: 2021. 08. 09. 14:21
- MOLNÁR Illés, *Hang, ami átüt a fényen*, szinhaz.net, 2016. június-július. <http://szinhaz.net/2016/08/08/molnar-illes-hang-ami-atut-a-fenyen/> Letöltés: 2021. 08. 05. 12:43
- Danah MONAH, *Fragile fictions: Shakespeare and Musset in concentrationary theatre*, [https://www.agathos-international-review.com/issue11\\_1/10.Dana%20Monah%20author.pdf](https://www.agathos-international-review.com/issue11_1/10.Dana%20Monah%20author.pdf) Letöltés: 2022. 04. 11. 23:05
- Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, ford. KURDI Imre, TATÁR Sándor, Budapest, Helikon, 2019.
- Patrice PAVIS, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFAI Magdolna, Budapest, Balassi, 2003.
- Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn, Budapest, L'Harmattan, 2006.
- PÁLFI Ágnes, „Hát ismerhetem én az isteni gondviselés útját?”, *Szcenárium*, 2021. szeptember, 51-68.
- PILINSZKY János, *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky01035/pilinszky01041/pilinszky01041.html> Letöltés: 2021. 11. 12. 02:21
- Pilinszky János, *Nagyvárosi ikonok*, Budapest, Szépirodalmi, 1970.

PILINSZKY János, *Naplók, töredékek*, Budapest, Osiris, 1995.

*Pilinszky János összes versei*, szerk. HAFNER Zoltár, Budapest, Magvető, 2015.

PILINSZKY János, *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999.

PILINSZKY János, *Széppróza*, szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Osiris, 2004.

*Pilinszky János válogatott művei*, szerk. ILLÉS Endre, KARDOS György, Budapest, Magvető, 1978.

P. MÜLLER Péter, „*Olyan színházról beszélek..., 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*, 2021, június, 710-714.

P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi, 2009.

*Poetic rituality in theater and literature*, szerk. DOMOKOS Johanna, SEPSI Enikő, Budapest-Párizs, KRE-L'Harmattan, 2020.

RADNÓTI Sándor, *A szenvedő misztikus, (Misztika és líra összefüggése)*, Budapest, Akadémiai, 1981.

RADNÓTI Zsuzsa, *Cselekvés-nosztaliga. Drámaírók színház nélkül*, Budapest, Magvető, 1985.

*Raszkolnyikov találkozása a krokodillal*, rend. MISPÁL Attila. 2018. július 11., Esztergomi Várszínház.

Paul RICŒUR, *Az élő metafora*, ford. FÖLDES Györgyi, Budapest, Osiris, 2006.

Paul RICŒUR, „*A rossz mint filozófiai és teológiai kihívás*”, ford. KENDEFFY Gábor, *Magyar Filozófiai Szemle*, 1997/5-6, 851-869.

SALAMON András, *Színháztörténet*, Kolozsvár, Koinónia, 2019, 94-95.

Richard SCHECHNER, *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről*, ford. REGŐS János, Budapest, Múzsák, 1989.

Richard SCHECHNER, *Barátságos és barátságtalan inváziók: a direkt színház dramaturgiája*, *Theatron*, 2008. tavasz-nyár, 69-83.

- SCHEIN Gábor, *A csend poétikája Pilinszky János költészetében*, Jelenkor, 1996/4, 356-367.
- SEPSI Enikő, *A poétikus rituálé tanúja, Pilinszky János – ma*, Magyar Napló, 2021/11, 1-6.
- SEPSI Enikő, *Kép, jelenlét, kenózis a kortárs francia költészetben és Valere Novarina színházában*, KRE – L'Harmattan, Budapest, 2017.
- SEPSI Enikő, *Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*, Budapest, KRE – L'Harmattan, 2015.
- Enikő SEPSI, *Poetic Images, Presence, and the Theater of Kanotic Rituals*, London and New York, Routledge, 2022.
- SEREGI Tamás, *Paul Ricoeur cselekvésantológiája, Világosság*, 2007/1, 43-64.
- Gerald SIEGMUND, *A színház mint emlékezet*, ford. KÉKESI KUN Árpád, Theatron, 1999. tavasz, 36-39.
- Peter SIMHANDL, *Színháztörténet*, ford. SZÁNTÓ Judit, Budapest, Helikon Kiadó, 1998.
- SIN Edina, *Vázlat a Vidnyánszky Attila-féle költői színházról*, Studia Litteraria, 2014/1-2, 88-100.
- SPANNRAFT Marcellina, *Költészet és szakralitás*, KRE – L'Harmattan, Budapest, 2016.
- SZÁNTAI Edina, *Az emberi lét gyönyörűsége. Beszélgetés Vidnyánszky Attilával*, Palócföld, 2008/3, 73-74.
- SZÁSZ Zsolt, *Figyeljünk a titkos erővonalakra!*, Szcenárium, 2017. május, 17-37.
- SZÁSZ Zsolt, *Hús körömmel*, Szcenárium, 2018. november, 3.
- SZÁSZ Zsolt, *Új dramaturgiával a történelem színpadán Vidnyánszky Attila rendezői műhelyében*, Szcenárium, 2019. március, 31-41.
- SZÁZ Pál, „Az Örökké Való Holnap, amely nem jön el, csak Tegnap”, Tiszatáj, 2016/7–8, 120-135.
- Szelezky Zita életútja és válogatott magánlevelezése*, szerk. LIPS Adrián, MÁTRAVÖLGYI Dorottya, SEPSI Enikő, SZTRUHÁR Bettina, Budapest, KRE – L'Harmattan, 2020.



*Szent Ágoston vallomásai*, ford. VASS József, Budapest, Szent István Társulat, 2015.

SZÉPLAKI Gerda, *A halott test grammatikája*, Helikon, 2011, 141-156.

*Színház és rítus*, szerk. VISKY András, Sepsiszentgyörgy, Tamási Áron Állami Magyar Színház, Jókainé Laborfalvy Róza Színházpártoló Alapítvány, 1997.

SZÖCS Géza, *Passió*, Budapest, Magvető, 1999.

SZÜCS Teri, *A Holokauszt tanúsága három Pilinszky-versben*, *Vigilia*, 2011/11, 811-818.

*Térbeli költészet. Debreceni Csokonai Színház: Halotti pompa. Vidnyánszky Attila rendezővel és Rideg Zsófia dramaturggal Molnár Klára beszélget*, A Vörös Postakocsi, 2009. nyár, 6-12.

TOLNAI Ottó, *Végel(ő)adás*, Budapest, Prológus Könyvek, 1996.

TOMPA Andrea, „*Angyali részegség*”,

<http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1263/angyali-reszegseg> Letöltés: 2022. 04. 11. 12:33

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*, 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*, 2015/7, 514-520.

TÖMÖRY Márta – SZÁSZ Zsolt, *Örömondók (A betlehemes szokáshagyomány esélyei a változó időben)*, Szcenárium, 2013. december, 9-23.

TURBULY Lilla, „*Jelképek erdején át*”

[https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37767&catid=23](https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37767&catid=23) Letöltés: 2022. április 11. 13:42

TURI Gábor, *Költészet a színpadon (A Vidnyánszky-korszak mérlege)*, Hitel, 2015/8.

<http://turigabor.hu/node/840> Letöltés: 2022. 05. 01. 13:43

URBÁN Balázs, *Líra és epika Vidnyánszky Attila színházában*, Színház, 2018/4, 19-22.

Anatolij VASZILJEV, *Színházi fűga*, szerk. KIRÁLY Nina, ford. HELTAI Gyöngyi, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1998.

*Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, LÉNÁRT Tamás, Budapest, Ráció, 2017.

VISKY András, *A kudarc*, Alföld, 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, 2015/9, 952–963.

VISKY András, *Caravaggio terminal*, Alföld, 2015/12, 7-25.

VISKY András, *Caravaggio terminal*, Alföld, 2015/11, 9-20.

VISKY András, *Fényinstallációk Hervay-mondatokra*, Jelenkor, 2022. március, 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, *Mi a dramaturg? A névtelenségben rejlő alkotói szabadság*. Elhangzott 2016. március 2-án az MTA Székház Kistermében.

[https://mta.hu/data/dokumentumok/szima/szekfogalok/Visky\\_Andras\\_Mi\\_a\\_dramaturg.pdf](https://mta.hu/data/dokumentumok/szima/szekfogalok/Visky_Andras_Mi_a_dramaturg.pdf)

Letöltve: 2021. 10. 27. 11:27

VISKY András, *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, Budapest, KRE-L'Harmattan, 2020.

VISKY András, *Megváltozhat-e egy ember*, Kolozsvár, Komp-Press – Korunk, 2009.

VISKY András, *Nevezd csak szeretetnek*, Budapest, Jelenkor, 2017.

VISKY Ferenc, *Fogoly vagyok*, Kolozsvár, Koinónia, 2002.

Ursula Rehn WOLFMAN, *Richard Wagner's Concept of the 'Gesamtkunstwerk'*  
<https://interlude.hk/richard-wagners-concept-of-the-gesamtkunstwerk/> Letöltés: 2022. április

11. 12:45

## 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](https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja) Letöltés: 2020. 09. 23. 10:35

*Beszélgetés a Nemzeti Színház igazgatójával = A titkok kapuja*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2015. [https://www.mariaradio.hu/musor/554/A\\_titkok\\_kapuja](https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja)  
Letöltés: 2020. 09. 23. 10:35

*Claudel-Honegger: Johanna a máglyán = A titkok kapuja*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2015. [https://www.mariaradio.hu/musor/554/A\\_titkok\\_kapuja](https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja) Letöltés:  
Letöltés: 2021. 09. 30. 23:4

*Dosztojevszkij: Bűn és bűnhődés = A titkok kapuja*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2021. [https://www.mariaradio.hu/musor/554/A\\_titkok\\_kapuja](https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja) Letöltés: 2021. 11. 04.  
14:21

*Verebes Ernő: Don Quijote = A titkok kapuja*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2015. [https://www.mariaradio.hu/musor/554/A\\_titkok\\_kapuja](https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja) Letöltés: 2021. 05. 11. 11:32

*Vidnyánszky Attila első ciklusa a Nemzeti Színházban. A színház dramaturgjaival 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](https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja) Letöltés: 2021. 11. 29. 11:47

*Visky András: Alkoholisták*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2017. [https://www.mariaradio.hu/cikk/5191/Visky\\_Andras](https://www.mariaradio.hu/cikk/5191/Visky_Andras) Letöltés: 2021. 09. 30. 22:53

*Visky András: Megöltem az anyámat*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2020. [https://www.mariaradio.hu/cikk/5191/Visky\\_Andras](https://www.mariaradio.hu/cikk/5191/Visky_Andras) Letöltés: 2021. 10. 30. 08:45

*Visky András: Tanítványok*, szerk. PRONTVAI Vera, Budapest, Mária Rádió, 2015. [https://www.mariaradio.hu/cikk/5191/Visky\\_Andras](https://www.mariaradio.hu/cikk/5191/Visky_Andras) Letöltés: 2021. 10. 30. 08:45

*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](https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja)  
Letöltés: 2020. 09. 23. 10:47

JOZSA Péter Pál, *Agón*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2022. március 4.  
Színészek: Fogarasi Lilla Borbála, Nagy Mari, Martos Hanga, Herczeg Péter, Horváth Lajos Ottó, Kovács S. József, Madáchi István, Mészáros Martin, Szép Domán. Rendező: Vidnyánszky Attila.