

szemle

Olvasószínház

VISKY ANDRÁS: *KI INNEN*

„A dráma tulajdonképpen kezdete a szabadságvesztés traumája: ez a közös tapasztalat kényszeríti együvé a szereplőket a barakk, a börtön, a haláltáborok és gulágok, a személytelenség tereit létrehozó lakótelepek, függőségek, hatalmi játszmák situációjába.” (Visky András: *Barakk-dramaturgia = Megváltozhat-e egy ember?*, Korunk, 2009, 11.) A fentiekben foglalja össze Visky András saját dramaturgiai-esztétikai rendszerét, az úgynevezett barakk-dramaturgiát, amely nem csak dramaturgi működését, de költői és drámaírói hitvallását is tükrözi. Ez utóbbiról a tavaly ősszel megjelent *Ki innen* című kötet címe is sokat elmond: magába sűríti a bezártságot, a klausztrófiát, a szabadságvágyat és az ezek nyomán keletkező sürgető kényszert.

Visky drámaírói munkásságának programadó darabja a *Tanítványok*, amely *A szó-kés* című kötetben jelent meg 2006-ban. Ennek alcíme („Játék az Írással és a Színházzal”) is hordozza azt a programot, amely azóta kíséri Visky életművét: a Szentírás és a huszadik századi későmodern esztétika, elsősorban a beckett-i abszurd egymásba írását. A *Tanítványok* egyik jelenetében ez a nevek szintjén is megjelenik: Vladimir János és Estragon Tamás egyszerre Beckett-hommage-alakok és Nagypéntek utáni, Húsvét előtti tanítványok, akik várnak (maguk sem tudják, hogy) a feltámadásra.

Amit a 2001-ben bemutatott *Tanítványok* módszertanilag kidolgoz, azt a nemzetközi ismertséget hozó *Júlia* személyes (család)történetként viszi színre az öszö-vetségi próféták vagy akár Szent Ágoston imanyelvén, egyetlen nagyszerű, szabad-verses monológban. A *Júlia* önálló kötetben 2001-ben jelent meg, *A szökésben* kö-zölt három dráma: a címadó szöveg mellett a *Tanítványok* és az *Alkoholisták* 2006-ban. Az azóta eltelt tíz év alatt született drámákat tartalmazó *Ki innen* fontos ese-mény az erős költői teljesítménye ellenére is elsősorban drámaíróként ismert Visky András életművében. A vaskos, 350 oldalas könyv hét szöveget, önmegjelölésük szerint: színházi kísérletet tartalmaz, valamint egy Láng Zsolt által készített interjút a szerzővel. A kötet láthatóan a szerzői életút egy meghatározó korszakát összegző, betetőző könyv. Erről talán hangsúlyosabban beszél az, ami nem került bele: a kö-zelmúltban bemutatott *Caravaggio terminál* című, az *Alföld* korábbi számaiban (2015. november, december) közölt dráma, amely láthatóan új irányt mutat az életműben.

A *Ki innen* darabjai – akár csak a korábbi Visky-drámák – valamiképpen a hu-szadik századi lágér-, kitelepítés-, elnyomástapasztalatokra épülnek, és a szabad-ság lehetőségeire kérdeznak rá. Ez alól talán csak az utolsó, rövid, egyoldalas, *Nem fogok félni többet a nagy szavaktól* című Esterházy-hommage képez valame-lyest kivételt. Ez az istenkereső és Isten-felejtő szöveg nemcsak csattanóserű zár-latot jelent, de a kötetnyitó *Visszaszületéssel* együtt szép keretet is ad. Ez utóbbi

tulajdonképpen Kertész Imre *Kaddisának* (kétszeres) átirata, pontosabban: a *Hosszú péntek* című, a *Kaddisból* készült Visky-adaptáció újraírt verziója. Akár az „eredeti” regény, ez a szöveg is egy légertapasztalattól traumatizált, attól szabadulni képtelen főszereplőt mutat föl. A haláltábor egyszerre konkrét történelmi és személyes tapasztalat, valamint a világ metaforája: „Hol máshol? Van más?” – hangzik el a lággerrel kapcsolatban. Az univerzális kiszolgáltatottság- és fogságélményt átítatja a messiásvárás, (vagy -visszavárás) amely sajátos gerincét adja a darab időn kívüliségének: „Várok valakit. / A Mestert / Ki mászt?”

A *Rádiójáték* a *Júlia* világából ismerős színhelyre, Románia gulágjára, a Duna-deltához visz. A szerző saját családtörténetének fontos helyszíne ez, Visky András ugyanis hat testvérével és édesanyjával együtt, kisgyerekként élte meg a kitelepítést. Míg a *Júlia* ezt az édesanya szemszögéből írta le, addig a *Rádiójáték* főhőse az egyik fiútestvér, akinek a rádiózás a szenvedélye, és a bárágani pusztaságban is az a legnagyobb vágya, hogy rádiót építsen. Mindez persze metaforikussá lesz a drámában, hiszen a „rádió az ember legszebb, azazhogy legkétségbeesettebb alkotása. »Halld Izrael!«, értik, ugye, mire gondolok... A hallásra, bizony! Csak a hallás számít, tisztelt hölgyeim és uraim, minden a hallásból van.” (265.)

Az idén a MITEM-en és a DESZKA Fesztiválon is bemutatott *Pornó* formailag talán a legizgalmasabb Visky-dráma. Ugyan monodrámá, de már a bevezető szöveg is megjegyzi: „egyetlen monodrámá sem monodrámá” (85.). A szöveg ugyan nem jelöl több szereplőt, mégsem csak egy hang szólal meg. A női narrátor függő beszédéből több karakter is kibomlik. (Például az „Ember” néven emlegetett szerelme, Anti, a segítő társ és Görény úr.) A darab több jelenetében pedig formailag sem a főszereplő-narrátor beszél, azok ugyanis épp a róla készült titkosszolgálati jelentéseket tartalmazzák (amit a színpadon persze előadhat ugyanaz az egy szereplő, de azt, hogy monodrámá-e, tulajdonképpen nem az írott szöveg, hanem a színrevitel dönti el).

A *Pornó* cím bár provokatívnak hat – a darab semmilyen pornográfiát nem tartalmaz –, a szó a főszereplő titkosszolgálati jelentésekben használt fedőneve. Az egyik ilyen jelentés szerint a „célszemély” ugyanis némely utcaszínházi előadásában meztelenre vetkőzött. A pornó itt a diktatúrában mindennapos lehallgatásokra utal: az utcagyerekeknek utcaszínházat tartó, ezért rendszerellenes összeesküvőnek tartott lány folyamatos megfigyelés alatt áll. Nem csak előadásait, de magánéletét, hálószobáját is lehallgatják. A hatalom erőszakos tekintete változtatja tehát a szerelmet pornográfiává. Mindeközben a lehallgatott nő nem szemben áll a rendszerrel, hanem kívül áll rajta, előadásait nem a demonstráció mozgatja, hanem a színjátszás és a gyerekek iránti szeretet. A fennálló, majd tragédiába torkolló konfliktus kölcsönös nemértésből fakad: a lány nem érti a hatalom nyelvét (nem érti, miért kéne engedélyt kérni, ha egyszer az ő előadása szabadtéri), az ügynökök pedig nem értik a színház nyelvét (*A kopasz énekesnő* című Ionesco-drámát például a Nyugatot dicsőítő darabként értelmezik).

A diktatúra nem csak az állam monopóliuma: az elnyomás és az önkény árva-házi „mikroklímája” és annak következményei adják a *Megöltem az anyámat* drámai erejét. A mű már szerepelt egy 2006-os kötetben (*Tirami sű*), de ott még prózaformában. Itt némiképp dramatizálva és átdolgozva olvashatjuk egy Bernadett

nevű, nevelőintézetben nevelkedett lány történetét. Ebben a szövegben a nevelőintézet és általánosabban a társadalom jelenik meg mint elnyomó struktúra, amely lehetlenné teszi a szabadság külsődleges megélését, így annak tere radikálisan befelé nyílik meg.

Az Örökény-egyperceseknek drámai formát adni szinte magától értetődő lépés egy az abszurdhoz olyan erősen kötődő szerző esetében, mint Visky. Az egyperces novellákból operalibrettót írni ugyanakkor már nem annyira kézenfekvő ötlet. A szövegek itt kevésbé poentírozottak, több ismétlődést igényelnek, ezért a *Bevégezetlen ragyogásban* a hangsúly a groteszk humorról a nyelv plasztikus líraiságára tevődik át.

A *Green relief* egy helyspecifikus performanszleírás, amely az azonos című Ellsworth Kelly-festményhez készült. A központi téma itt is a bezártság, fogság, menekülés: egy fiatal pár elhatározza, hogy egy galériában éjszakáznak a kedvenc festményük előtt, reggel pedig arra ébrednek, hogy a közönség nézi őket. Hogy mindezt „megússzák”, kortárs műalkotásnak tetteik magukat.

A könyv függeléke egy interjút tartalmaz, amelyet Láng Zsolt készített a szerzővel. Ez az interjú (ha nem is direkt módon, de) felveti a kérdést, mennyire autonóm műalkotás a dráma szövege, hiszen az interjú kérdései és válaszai főleg színházi előadásokat tárgyalnak. Korábbi interjúiban Visky már több ízben leszögezte: „A drámát olvashatatlan szöveggé definiálja, illetve nem olvasásra szánt szövegnek tartja. »Normális ember drámát csak kényszer alatt olvas.«” (Idézi Szarka Károly: *Én is így vagyok ezzel*, Irodalmi Szemle, 2016. 07. 26.)

Ezt az állítást némileg idézőjelbe teszi a könyv borítóján látható kép. A fotón színészeket látunk, mögéjük vetítve (mintegy díszletként) a Tízparancsolat töredékeit sejthetjük. A színészek előtt állvány, azon papír. Felolvasószínház. Egyszerre olvasnak, értelmeznek és játszanak, egyszerre olvasók, előadók és szereplők. A függelék-interjúban mondja a szerző: „a színházban mindenki színész, a néző is az” (341.). Ha a színész egyszersmind olvasó is, a néző pedig színész, akkor könnyen beláthatjuk, hogy a drámát olvasva az olvasó is színésszé lesz, és (ráadás-képp) színházzá is. Azaz a drámaolvasás (más mediális formában, de) lényegileg: előadás, ahol a rendező, a szereplő, a néző, maga a színház ugyanazon a személyn belül, az olvasóban valósul meg. Egyszerre mondhatjuk tehát, hogy a színházi előadás a drámaolvasás sajátos, közösségi esete, a drámaolvasás pedig a színházi előadás sajátos, individuális esete, természetesen számos különbséggel, de mégis egy szövegesemény variánsaiként. Ha egyetértünk is Visky Andrással abban, hogy drámát csak kényszer alatt olvas az ember, az olvasás eseménye felszabadítja a kényszer alól. Hiszen a drámaolvasás rendre fölveti a kérdést: „létezik-e olyan formája a szabadságnak, amely semmilyen körülmények között sem vehető el az embertől, és amely, következésképpen, semmilyen indokkal föl sem adható?” (*Barakk-dramaturgia*, 11.) (*Koinónia*)

MOLNÁR ILLÉS