

Béres Károly

BARAKK-SZÍNHÁZ

VISKY ANDRÁS: *KI INNEN (HÉT SZÍNHÁZI KÍSÉRLET)*. KOLOZSVÁR, KOINÓNIA KÖNYVKIADÓ, 2016.

A könyv végén közölt interjúban (eredetileg a *Látóban* jelent meg, 2016 májusában) Visky András azt feleli Láng Zsolt egyik kérdésére, hogy: „Ennyire élesen senki nem választotta szét a munkaköri leírásokat – az emberét és Istenét –, mint Beckett. Szakított tehát a pszichologikus színházzal, mert az csak lineáris történetmondásra képes, márpedig az időfonal elszakadt, sőt mintha egyszerre több idő-folyam áramlana bennünk és velünk. Beckett viszont bízik abban, hogy a testünk, ha jelentésekre nem is, de a formára emlékszik még, le kell mondani tehát minden érzelgősségről és az affektív emlékezet önbecsapásairól, és a formára kell hagyatkoznunk. A beckett-i szövegforma inkább zene tehát és énekhang, mint beszéd: csak megcselekedve teljesíti be önmagát. Vagy megtörténik tehát, együtt a színesben és a nézőben az egymásnak felajánlott jelen időben, vagy semmi sem történik, de a semminek ez az iszonyata is jobb és több és valószínűbb, mint a tetszetős mintha-események rabszolgasága.” Mintha Visky egész színház-konceptiója benne volna ebben az idézetben. Elsősorban, ami a linearitás feladását, másrészt, ami a szöveg használatát, harmadsorban, ami a zene-forma alkalmazását illeti, a Beckett-jellemzésben jól körvonalázódik mindaz, ami a Visky-darabokat is jellemzi. Milyenek ezek a darabok? Egyfajta rituális színházról van szó, amelyben a szerepek adottak, a mondott szöveg is a szereppel felöltött „maszk”, a cselekedetek is előírtak, ellenben a rítus megidéz valamit, aminek jelenléte kiszámíthatatlanul élővé teszi/teheti a pillanatot. Merthogy ez a színház a pillanatra, a felvillanásra, a megvilágosodásra, a katarziszra épül, nem vitás.

Az itt közölt szövegek, vétetésük és természetük miatt, ha irodalomként olvassuk őket, nagyon is elbizonytalanítók, kerülnek a történetmondás biztonságát, a leírás egyértelműségét. A cím, a *Ki innen* is többértelmű, a „ki” lehet mutató- és személyes névmás is („kicsoda”). De a *Pornó. Feleségem története* című darab is egyfajta pseudo-dokumentum, ugyanakkor pseudo-antidokumentum is, egyrészt a valóságra utal, másrészt a valóság-

got el is távolítja magától (a Füst Milán regénycímmel). A *Viszszazületés*-ben a valóságlemek (láger, Gulág stb.) biblikus idézetekbe, haszid történetekbe ágyazódnak, továbbá a Viskynél szinte mindig jelen lévő játék („színház a színházban”) felerősíti a szöveg rituális jellegét (a kolozsvári előadás kifejezetten a rítusra hangolta a színészi játékot). A *Pornó*ban is megvan a rítusként való értelmezés lehetősége, nemcsak a konkrét „színházasi” miatt, hanem a felkavaróan minden határon túllépni merészülő istenhit jelenléte miatt is. A *Megöltem az anyámat* azzal játszik, hogy közben dokufikciónak nevezi magát, a szereplői megelevenítik a többi szereplőt is, játékok viszont csak annyira mimetikus, amennyire egy felolvasó-színházban szükséges a mimézis a szerepek megjelenítéshez. A *Rádiójáték* című darab sem rádiójáték, de mégiscsak játék, hasonlít azokhoz a gyermekjátékokhoz, amelyekben a gyermeki fantázia igyekszik szembenézni és megbékélni a rosszal, az őt felkavaróval (egy látești-i lágerben – ahova a Visky családot is kitelepítették – amatőr rádiókészüléket építő fiú történetét meséli el).

Irodalomként is lehet olvasni ezeket a szövegeket, de ezek nem irodalmi szövegek. Dramaturgiájuk teszi őket mássá. Szemléletmódjuk, szempontjaik. A dramaturgiai gondolkodásmód, amely paradoxonokban érzékeli a világot.

A kötetet záró, Esterházy Péternek ajánlott *Bobóctréfa* kifejező módon sűríti magába a Visky-dramaturgia (értsd dramaturgián a színházcsinálás színpadra állítás előtti összes fázisát) legfontosabb viszonyait. Bármilyen válnak, akár egy hirtelen kirobbanó köhögésroham is. A köhögés kitörésének időzítése megszabott, betáplált, a köhögés mozdulatai is „elját-szottak”, ellenben a játékba belevetett test bármikor képes megszűlni az előre nem láthatót, előre nem eltervezett. Ettől persze még aligha beszélhetünk színházról. Ellenben ott vannak még a keretek: ki az, aki megjelenik a színpadi térben, milyen az a tér (a Visky-darabok egyik jellemzője a nagyon részletes színpadleírás), kihez beszél, kinek játszik a megjelenő szereplő, kit akar meggyőzni, kitől fél, kiből hisz stb. Barakk-színház, Visky ezzel a terminussal illeti oeuvre-jét, ami természetesen megkérdőjelezhetetlen. A barakk olyan, mint egy doboz, az pedig egy baba-színház képét idézi elénk. Talán egy hasonló vétetésű, illetve jellegű színházképpel lehetne a „barakk” fogalmát kiegészíteni. Kleist marionett-színházával áll valami-féle rokonságban ez a színház. A szereplők mintha nem tudnának szabadulni a kötött mozdulatoktól, mintha nem tudnának önállóan megszólal-

ni, miközben persze hazudni sem tudnak, miközben megejtően őszinték, szárnyaszegetten alázatosak, hűségesek a szerepükhöz. Ebben a színházban minden részlet és elem a szerzőre mutat, ami paradoxonnak is tűnhet, hiszen a szerző látványosan a háttérben akar maradni. A háttérben van. De minden róla szól. Ő az, aki a legközvetettebb módon a nézők elé tárja titkos önmagát.