

Mindamellet, hogy az istenek alkonyának egy kézenfekvő korai látomása-ként is felfogható a darab, ugyanakkor a Büchner-életműön belül mégiscsak olyanfajta elmozdulással van dolgunk, hogy az egyébként igen erőlesen arit-kulált ciklikusság dominanciáját legalábbis elbizonytalanítja a teleológikus, eszkatológikus világ emléke. Immáron Büchnernél ez az a vonatkoztatási pont, amelyhez képest kár, hogy a dolgok úgy alakultak, ahogyan. Ha tehát ez a vo-natkoztatási pont filozófiai értelemben pozitívan megvan,¹⁶ akkor viszont a hiányképzet sem olyan szilárd.

Féltreírás ne essék, nem radikális fordulatról beszélek, nem is hangsúlyoz-nám túl ezt a szílat, csak azt állítom, hogy ez benne van. Ám ha benne van, örvendetes volna, ha ez a szöveg adaptációiból is gyakrabban visszaköszönne.

Bibliográfia

I.

BÜCHNER, Georg: *Werke und Briefe – Münchener Ausgabe*, München, dtv klassik, 1988.

Georg Büchner művei, ford. Rónay György, Budapest, Európa, 1982.

II.

BORGARDS, Roland – NEUMEYER, Harald (szerk.): *Büchner-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2011.

BÜCHNER, Georg: *Werke und Briefe – Münchener Ausgabe*, München, dtv klassik, 1988.

DEDNER, Burghard: *Zur Frührezeption Georg Büchners*, in SEVIN, Dieter (szerk.): *Georg Büchner, Neue Perspektiven zur internationalen Rezeption*, Berlin, Erich Schmidt, 2007 (Philologische Studien und Quellen, 201).

Erläuterungen und Dokumente, Georg Büchner: „Woyzeck“, Stuttgart, Reclam, 1977.

SCHÄFFER, Hans Dieter: *Kommunikationslosigkeit und Gewalt, Über Georg Büchners „Woyzeck“*, Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2013.

ŽMEGAČ, Viktor (szerk.): *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahr-hundert bis zur Gegenwart*, I/2., kötet, Weinheim, Beltz Athenäum, 1996.

A „SZENT” DRAMATURGIÁJA VALÉRE NOVARINA SZÍNHÁZÁBAN

SEPSI ENIKŐ

A HÚSVÉTI ÁTMENET SZÍNHÁZA

Anatolij Vasziljev a *Színházi fűgában* így ír arról a hagyományról, amelyet a francia kultúra színházaként ismer:

„[M]i a dráma a színpadon? Hol, mely szinten történik? A pszichológiai (emberi) vi-szonyok szférájában avagy magában a szövegben? Ez a kérdés lényegesen és lényegileg osztja meg a színház metódikáját (és elméletét), mivel amikor a szavakat emberi viszo-nyokká alakítjuk át, a színpadon mindenképp ezeket az emberi viszonyokat látjuk, és csak mögöttük a szöveget. Ha azonban a dráma természete szövegben valósul meg, magától értetődő, hogy szöveget látnunk. (...) Hogyan a textus és a szó áll a középpont-ban, akkor a cselekvés magában a szóban helyezkedik el, és a szóban realizálódik.

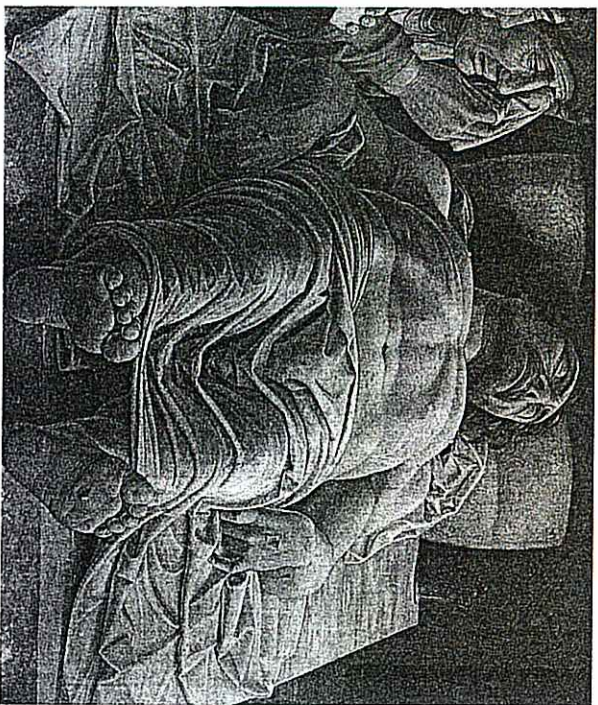
A dialógus ebben az esetben élő szavak viszonyaként fogható fel, vizsgálata pedig mint a megtestesült szó, vagyis a megjelenítés kutatása! Az, amit mi a színház ter-mészetének (tárgyának) tartunk – a cselekvés, illetve energia – vagy a pszichikum-ban lakozik, vagy a szóban. És ez különböző színházakat, különböző kultúrákat, a színház más-más századait jelenti.”

Valère Novarina írói gyakorlata a nyelv mélyfúrása, színházi gyakorlata, s az esszéiben előtáruló színháza a magát, énjét a cselekvésnek kölcsön- és általadó színész által elégetett, s ezáltal életre kelt teremtő szó akciója, rejtett liturgiája a térben. Ez a rejtett liturgia csak egy bizonyos nézőpontból válik láthatóvá, Vagyis az anamorfózis színházi példájaként is tekinthetünk rá. (Mantegna képe is – kvázi anamorfózis – „térre kényszerít”. L. 1. kép.)

Valère Novarina (2. kép) útja a filológiától és a filozófiától, művészi értelem-ben az írástól vezet a színházhoz. A nyelv emlékező természete készíti arra, hogy a papírlap és az olvasó képzeletbeli (mentális) színháza után a materiális színpadon keresztül visszasajsszon az eredendő forráshoz, a semmihez (*néant*, *rien*), az ürességhez (*vide*, *a Dieu* – Isten – anagrammája), mely Mallarmé

¹⁶ Vö. Ottlik Géza: *Minden megvan*, Budapest, Magvető, 263–299.

¹ Vasziljev, Anatolij: *Menőn rabja*, in uő: *Színházi fűga*, ford. Király Nina, Helai Györgyi, Hu-szár Ágnes, Klausz Ildikó, Kozma András, Budapest, OSZMI, 1998, 10–11.



1. kép. Meghajlás a térben. Andrea Mantegna. Halott Krisztus (cca. 1480, Pinacoteca di Brera, Milánó)



2. kép. Valère Novarina

számára pusztán a virtuális teljesességet jelentette a maga mozdulatlanságában, a szó felfüggesztett majdnemmegsemmisülésében, Artaud számára viszont (akiről Novarina pályája első legfontosabb tanulmányát írta, s akinek életműve meghatározó a hetvenes évek francia színházi életében)² a realitás verzőjával, árnyékával való kapcsolatteremtés kegyetlen lehetőségét.³ A hieroglifiká szent színházának fonémanylvezete Artaud szerint a dolgozat megfosztja köznapit jelentésüktől, és egy másikkal ruházta fel azokat. Ez pedig nem más, mint a metafora mű-

kódése, az a folyamat, melyet a költői nyelv megreemt. Ezért beszél Artaud „térbeli költészetről”.⁴ Jacques Derrida Artaud-ról írott esszéjében görcső alá veszi ezt a sajátosan színházi nyelv iránti vágyat, s megállapítja, hogy ez voltaképpen nem más, mint a teljes jelenléttel bíró re-prezentáció (újrafelmutatás, szemben az ábrázolással), mely nem hordozza magában örökös (halott) mását: egy nem ismétlődő, időn kívüli jelenlé, vagyis egy nem-jelenlé vágya.⁵ Novarina sem hisz a totális és fenntartható jelenlé illúziójában, szerinte (mintha újrafogalmazná Derridát) „a valódi jelenlé sehoiva nem tartozó, a jelen egy ajándék, egy eltérés (*écart*). Az előttünk lévő jelen *jövőben* van: egy átadott, felmutatott és nyitottnak mutatott dolog. Azért vagyunk jelen, mert mint *persona* vagyunk átadva (...)” (399)⁶ A színesz maga a szétszedett alak (233), s „amikor a függöny felmegy: a színesz belép passiójába. Összeomlásba lép be, egy természeti esemény áldozataként, hiszen elviseli magán a nyelv akcióját. Éppúgy, ahogy a jó úszó a víz által úszik. A szöveg hullámmása megy előre és lebegzik, a színesz mozdulatlan marad. (...) Semmi habozás, semmi ábrázolás, semmi eshetőség: a szöveg mintegy diktált, a színesz az ő áldozata, és egy áramlatban, egyetlen lökessel viszi át a közönségnek. A színesz egy passzív aktust cselekszik. Fordítva lép be a nyelv passiójába. A színesz passiója, passzívítása, *idiotizmusa* és az elbukása az, ami a nézőt látóvá teszi.” (190–191). Vagyis akárcsak Artaud kegyetlen színháza, Novarináé is a katarzisa fut ki (látóvá teszi a nézőt, szemében van a perspektíva, lelkeben az enyészpont), vagyis ebben az értelemben arisztotelészi színház.⁷ A színesz „lélek-zetet” ad, és a felejtő közönség szeme előtt emlékezik, s ezáltal a szöveg, melyet testén átenged, átlélegez a térbe, visszatér a halálból, megismétli az eredendő teremő aktust a testén, az állatin átengedett *logos* által. S ez a *logos* elsősorban ige (ige), igei jellegű (szemben a jelzők horizontálisával – folytathatnánk az ismerős magyar költő, Pilinszky hangján).⁸ A *persona*, a magunk előtt hordott és felmutatott maszk, a személy, a senki (*personne*) egy üres pont, mely középben beszél és tagad (233). A kilélegzéssel átlényegít, ami spirituális, az nem anyagtalan, hanem az anyag metamorfózisa, kilélegzése.

⁴ Artaud, Antonin: *Théâtre oriental et théâtre occidental*, in uő: *Le théâtre et son double*, Parizs, Gallimard, Folio/Essais, 1964, 112.

⁵ Derrida, Jacques: *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, in uő: *L'écriture et la différence*, Párizs, Seuil, Essais, 1967, 364. Derrida ebben az időben írja a *Grammatológiát*, melynek téje a nyelv és az írás „elkülönböztődése” (*différance*).

⁶ A zárójelbe tett szám Novarina *A test fényei* című kötetben olvasható szöveg sorszáma jelölti (Budapest, L'Harmattan, 2008, ford. Ridég Zsófia).

⁷ Vö. Brunel, Pierre: *Théâtre et Cruauté ou Dionysos profané*, Párizs, Librairie des Méridiens, Bibliothèque de l'Imaginaire, 1982.

⁸ Novarina közreműködött a Biblia új francia fordításának elkészítésében más költőkkel (Jacques Roubaud, Olivier Cadiot), drámaírókkal (pl. François Bon) és regényírókkal (Jean Echenoz, Emmanuel Carrère, Jean-Luc Benoziglio) együtt.

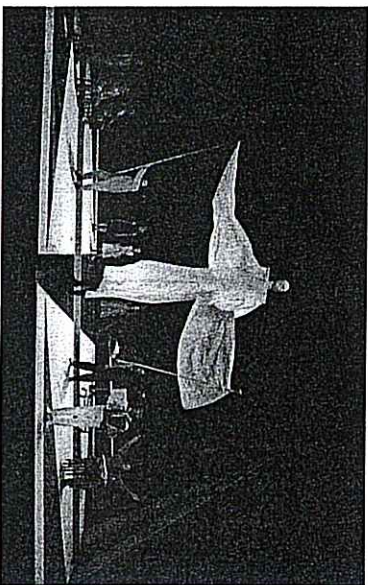
² A Brecht által fémjelzett hatvanas évek után.

³ Artaud, Antonin: *Le théâtre et les Dieux*, in *Œuvres complètes*, t. VIII, Parizs, Gallimard, 1971, 196, valamint Blanchot, Maurice: Artaud, in uő: *Le livre à venir*, Párizs, Gallimard, 1959, 50–58 és *La cruauté poétique*, in uő: *L'entre-tien infini*, Párizs, Gallimard, 1969, 432–438.

A beszéd által a Teremtő képére teremtetett ember a beszéd által lesz cselekvő. Az artaud-i hieroglifák helyett Novarina színháza az emberi képet (mely lényege szerint beszéd), az antropoglifákat *in vivo*, élőben faggatja. Lélek-zésével a színész testén át feltámad a szöveg: ez a szöveg és a színész közös passiója. A valódi mimézis a lét mozgásba hozása. A színész mint *imitatio Christi* szétábrázol („dé-représente”), lerombolja az emberi bálványt. Az ima által, ami lélek-zés, adja nekik vissza az életet, mert a lélegzés előhívja azt, ami hiányzik (Krisztus másik neve a kivéssett, aki üres, mint mi, akik *personák* vagyunk).⁹ A *vehiculum*ként felfogott színész testén átengedett és tétbe bedobott, húsvéti átmenetnek alávetett, cselekvő szó (LOGOS) félfénylik, feltámad (1. 3. kép: a *L'acte inconnu* feltámadás-jelenete). Ez a francia színházi hagyományra (Genet, Jarry) épülő novarini színház színeszképe:

„A húsvéti átmenet fizikailag a testünk mélyén van. A középpontban (a színészében, a Bibliában, a Zsoltárookban, a művészi munka, a hús-vér test középpontjában) a fogság és megszabadulás szíve: a *lélekzés* felborulása, a spirituális paradoxon. Először az üres középpont körül haladva *lélekzünk* szüntelenül, újra és újra átlépve rajta, mindig előre tudván, hogy ismét át kell majd haladnunk rajta, ide jövőnk meghalni, és ide jövőnk új életre kelni, *lélekzünk* mindkettőből, feladásból és halálból, egy ismeretlen átkelőpontból. Egy sziklapátkány, egy gázló, a jabboki átkelés.

Ebben az árapálymozgásban, ami örökösen zajlik a testünkben, és amiről mindig megfedelkezünk, benne van az a hívózó visszhang, az áradás, az idő fonákjának szekvenciája, a hullámtörés, a visszahúzódas és előnyomulás, az a folyékony mozgás, amelyben megjelenik a *lélekzés* anyagi szellemisége. A *lélekzés* élve áldoz fel minket.”¹⁰



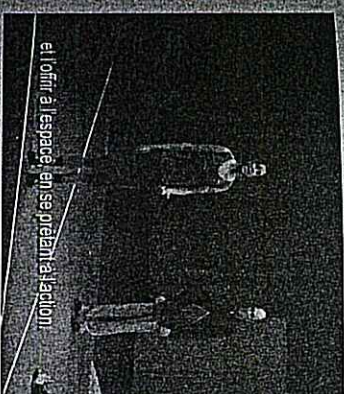
3. kép. *L'acte inconnu*, 2007, Avignon, drámaió és rendező: V. Novarina, látványterv: Philippe Marioge, zene: Christian Paccoud, fotó: Olivier Marchetti

⁹ Az ekkor támadt repedést – Simone Weil gondolataival folytatva –, mely transzcendensen is felülköthet, a képzetet az illúziókkal igyekszik betölteni.

¹⁰ Novarina, V.: Hamvazás, in úf. *A cselekvő szó színháza*, szerk. Sepsi Enikő, ford. Riedeg Zsófia, Sepsi Enikő és Kovács Veronika, Budapest, Ráció Kiadó, 2009, 95.

Novarina a „persona” mellett használja többször a marionett kifejezést is. Az általa sokat tanulmányozott Adolphe Appiahoz közel álló Gordon Craig az ideális színésznek, tolmácnak az érzelmek nélküli eszközt, a szümmarionettet tekintette. Novarina meghatározásában a marionett „az ember dologban, do-logiként és ajándékként átadva”.

A *test/fényben* a színész nem önmagát fejezi ki, ő egy megkettőzött lény, önmaga tanúja, saját passiójának a nézője. Egy ember, aki az emberen kívülre lép, akárcsak a *Képzeltbeli operett* szereplői (4–5. kép).



4. kép. *A képzeltbeli regényről* a Képzeltbeli operettben (246 egyenestől elküldött mondat a káosz pillanatában)



5. kép. Képzeltbeli operett. Rendezte V. Novarina, Odéon (2010), képkivágás a Duna Televízió és a Debreceni Csokonai Színház Párisban forgatott L'Amour est voyant c. filmjéből

KÁOSZ ÉS REND

Novarina alapidramaturgiájára jellemző, hogy a passió mintájára először rend van, áthaladunk a káoszba (a ritmikus katasztrófába), míg meg nem jelenik az új *lélekz* rendszer. *Fanum* a latinban a szent helyet jelenti, a *profanum* pedig az, ami szent helyen kívül van. A *fanumot* összefüggésbe szokták hozni még a *forjant*, *fatius sum* alszenvedő igével, melynek jelentése: szólás; innen van a *fatium*, vagy az *infans*, aki nem tud beszélni. Novarina műveiben a szakrális, a „zent”, az „elzár” profanációja folyik, a kettő egymásba fordulása.

A szakralizáció petrifikáció is, a profanizáció hozza a körkörös mozgást és a minust a darabba. Önmagában se rend, se káosz, se szent, se profán nincs, hanem a kettő egymásba fordulása egy sajátos dinamikában, egy sajátos ritmusban. A Káosz című szövegben így ír erről Novarina: „Rabela is a Bibliát követi, és kérdőre fogja a szót. A könyve fényesen érthetetlen. Egy napjainkban olyannyira

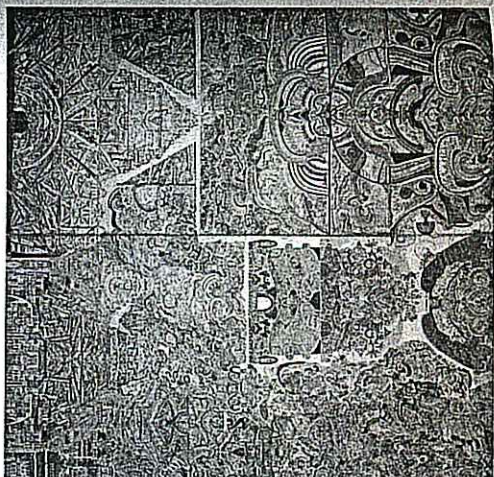
szükséges káosz ez, melyben megvan még a nyelv misztériuma, amelyről meg akarnak fosztani bennünket. Arra vagyunk teremtvé, hogy állatok legyünk, a hang fiai, az ige gyermekei, beszédre hivatottak, született táncosok, megnevezők, nem pedig kommunikáló barmok.”¹¹

A *nyelv emlékezik* című írásában a ritmust a káosz belső rendjének nevezi:

„A ritmus nem valami után, valamire jön, mint egy utólagos struktúra vagy díszítés, valami, ami a formátlan anyaggal történik, hanem elsődleges. Minden születés legmélyén van. Megalapozza a nyelvet, nemzi a gondolatot, megszűli a mozgást. A ritmus belső rend a káoszban. A ritmus a káosz belső rendje. (A ritmus az, ami legmélyebben van az anyagban és bennünk. A ritmust mindig belül keresem: magában az anyagban, a valóságban. Vakságban, a legmélyebb érzéskedve lelkítő meg.) A ritmus maga akar hozzánk beszélni. Egyedül a ritmus érte meg velünk, hogy a gondolat dráma, és nincs olyan emberi tartomány, ahol urak lennének, és ami nekünk volna fenntartva, hanem hogy a gondolatunkban az élő ige animális drámája zajlik. Az energia a tűz, mellyel az anyagot lángra lobbanítja. Tűz a *lélekzés* és tűz a lélek. Organikus, erősen biológiai képem van a munkáról; nyelvi állapotokkal van dolgom, helyettem beszélni akaró sejtekkel. A nagy albi, hogy nem tehetek róla: nem művészi alkotásról, hanem természeti eseményről van szó. A nagy albi, hogy *nem vagyok itt*. A szavak írnak, a *megérintett* nyelv fog gondolkodni. A nyelv szerve a kéz.

A látszólagos káosz alatt pontos polifón szövődél, számlítás, összeszámlálás, a hangok *számbavétele* van. A dráma gyakran a prelúdium és fuga sémáját követi. A dolgok az elején egyszerűen oda vannak téve, mint egy nyitány, egy sorozat nyitány; aztán a jelenetek, szvitiek, szkevenciák kiterjednek, elmélyülnek, ellentmondásban találkoznak; a vonzások konfliktusba lépnek, és megnyílik a ritmikus katasztrófa. Egy rendszer akkor lélegzik, ha magában hordozza tagadását is, hogy élhessen. Újra tudatosítja bennünk, hogy a gondolat elégeti a szavakat – és hogy a dráma gyermekkel vagyunk. Tudatosítja bennünk a drámát, hogy *lélekző gyermekként* jöttünk világra. Ziháló és hamar kifulladásos emberi társadalmunk irtózik a rendszertől, irtózik a dogmától. Egyetlen igyekezete, hogy odavesse magát a pillanatnak. Engem viszont minden rendszer vonz, szeretem a dogmát. Minden elmélet, minden dogmatikai rendszer vonz, ha magában hordozza a tagadást is, a lelket, a *lélekzést*, ami nélkül semmi sincs mozgásban: szeretem a dogmát, feltéve, ha a mentális felépitmény lélegző rendszerre válik.”¹²

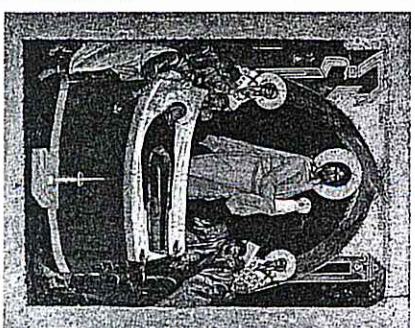
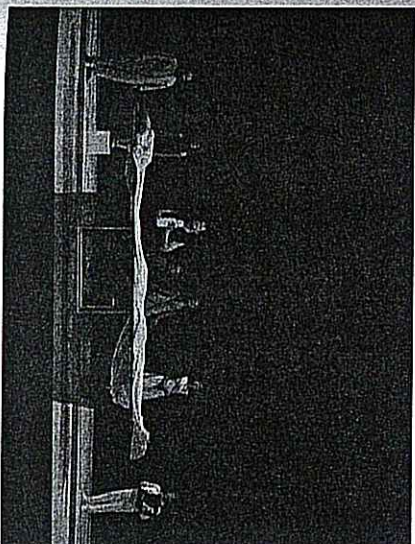
Ilyen *lélekző*, önmaga ellentétét magában hordozó rendszernek tartja a kereszténységet, ezen belül a Szentháromságtagt. Novarina több szövegében ki-



6. kép. A. Lesage: Festmény no. 1, 1912–1913.

turgia (l. 6. kép), mely a francia középkor hagyományából merít, s ahol a profán a komikussal kapcsolódik össze.

Színpadképében gyakran jelennek meg középkori ikonok, például *Az ismételten tett* című 2007-es avignoni előadás feltámadás-jelenetében (l. 7. kép).



7. kép. A középkori ikonok hatása a színpadképre (L'Acte inconnu, 2007, Avignon, Rendező: V. Novarina, látványterv: Philippe Marioge, zene: Christian Paccoud)

¹¹ Novarina, V.: Káosz, in uő: *A cselekvő szó színháza*, 41–42.

¹² L. m., 38–39. ford. Sepső Enikő.

¹³ L. Novarina, V.: A nyelv emlékezik, in uő: *A cselekvő szó*, 39.

ÖSSZEFOGLALÁS: SZENT, NEM SZAKRÁLIS

A zárt 'szakrális' szó helyett Novarina a 'szent'-et választja. Ha a szó etimológiáját nézzük, a francia 'saint' a latin 'sanctus'-ból származik, mely annyit tesz, szakrálissá, sérthetlenné tett. Vagyis a szent állapotát, a szentséget vallási rítus gyakorlása közben érhetjük el, míg a 'sacer' (*sacer*) egy kezdeti állapotot jelöl; ebben nincs dinamika, továbbá helyre értették és a tabu fogalmával, az elzárttal volt összefüggésben: szentet és átkozottat is jelenthetett. A szentnek erről a dinamikájáról, a megnyílásról szól *A szakrális vége – Levél Sepsi Enikőnek* című írásában az író-rendező (a Párizsban megjelent *Az egyes szám negyedik személy* című kötetében):

„A Biblia nyitány-szimfónia, a megnyílások szimfóniája: a Vörös-tengeren való átkelésről az arameusi 'effatá' szón keresztül, mellyel Jézus azt mondja a síkfenémának¹⁴. nyílj meg!, egészen a *le-leplezés*ig, mely szó szerinti fordításban az *Apokalipszis* címe.¹⁵ A víz megnyílik, a kárpit kettéhasad, a falak felemelkednek, és mint a könyvtelercs, összegöngyöldödnék az egek: mindaz, ami az embert az istenségtől elválasztotta, áthágaitik – és a legvégén a szörnyű *gázlón* is ájtutunk: a francia *'élműlás'*¹⁶ szó csodálatos módon jelzi, hogy ez egy *átmenet*.

Ezt érezte meg Kóti Árpád, zseniális ritmikai intuícióval, amikor a *Képzeltbeli operett*ben a vissza-visszatérő, a be- és kilépő halottat játszóta, örökké feketében, míg nem utolsó előtti bevonuláskor *színeváltozásként* fehérben lépett be, mint Yves Montand a szőlőestjén¹⁷ – mondta. Akárcsak Szálin – tettem hozzá – egy szovjet propagandafilm végén: az Átszellemültet majmolva makulátlan egyenruhában jelent meg, mint Krisztus a Tábor-hegyen Andreas Ritzos és Theophanes, a Görög novgorodi ikonjain.

Nem tudom, Enikő, a *Képzeltbeli operett* és a kilenc színész: Szűcs Nelli, Ráckevei Anna, Újhelyi Kinga, Jámbor József, Kóti Árpád, Kriszán Attila, Mészáros Tibor, Varga József és Vranycz Artúr hogyan hangolódtak egymásra, mi-féle csoda révén. Minden közénk állt. A francia és a magyar nyelv közötti *gyökerező kommunikációtlan*ág. Egyetlen szótag sem vezet át egyikből a másikba: két idegen nyelv... A csoda elsőként a fordító, Rideg Zsófia türelmes, mélyreható munkájából fakad, aki a dolgokat áttette, a nyelv egyik partjáról szeretettel ájtuttatta a másikra (szeretem a fordítást áthelyezésnek, *közlekedésnek* látni: egy folyó átáramlik egy másikba elhagyásokkal, rátalálásokkal, elválasztó és önmagát levetkező egységként,

¹⁴ Novarina itt a vak történeteként említi, de az „*effatá*” egyetlen előfordulási helyén (Márk 7,34)

¹⁵ Jézus a síkfenémára nyelve kezét azt mondja: „*effatá*”, vagyis nyílj meg! – A ford.

¹⁶ *Apo-kalipszein* (szó szerint „a lepel elhúzóása”) – A ford.

¹⁷ *Tépas* – A ford.

amit a görög egy szóval *metaforának* nevez); Rideg Zsófia elfogadta, hogy átkel a halálán, elfogadta, hogy vesztességgel jut át, elfogadta a fuldoklást, ami maga a fordítás. A fordítás *költői akusza* által megformázta a 'Te' testét, ami a betűk szövege mögött bujlik meg, mint egy másik, elemetett, állatias, táncolt nyelv, egy élő nyelvet, mely többet tud az emberről és a gondolat kulisszatitkairól, fonákjáról, mint a szavak lapos felszíne... Ez a ritmusfolyam és a hangok színes drámája: cselekvő állapot. Mert arimnus mindig előbb tudja (és lehet, hogy utoljára, a szavak végén) azt, amit a nyelv nem tud; *tapintásra, érintőlegesen* ismeri, ismeri fel az állati gondolat kalandját. Mindennek a mély architektúrájára emlékezik – és még az anyag drámájára is.

(...)

Színházról és szakralitásról kérdezel, Enikő... kicsit szemérmetlenül, de az élő színházi gyakorlathoz nagyon is közel úgy válaszolok, hogy a deszkák emberei, a színészek, a hegedűsök, a táncosok, a légionárszok, a bájnövök, az állatszeliáltók, az énekesek, a levegő akrobatái vagy saját testük zsonglőriei, *az embertelen, a nem emberi segítséget* várják, Isten segítségét. Mindezt titokban tesszik. Segítséget kérnek. Azt várják, hogy a munka imádsága által valami *más* szülessen, ami nem tőlünk származik.”¹⁷

Az a színházi gyakorlat, melynek fentebb a leírását adtuk, dramaturgiájában és színészi játékában is a megnyílásra, a nyitottság fenntartására irányul, átmenetekben is. Dramaturgiája éppen ezért adekvátan ragadható meg a „szent”, mint az elzártat megjelenítő „szakrális” jelzővel.

¹⁷ Saját fordításomban. A szöveg franciául először Magyarországon jelent meg in Sepsi Enikő

(szerk.): *Le théâtre et le sacré – autour de l'œuvre de Valère Novarina*, Budapest, Ráció Kiadó, 2009, 142–144, 147. Később *Pour en finir avec le sacré (Levél Sepsi Enikőnek)* címmel in Novarina, V.: *La quatrième personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012, 55–76. (idézett rész: 59–61, 69–70.)

Bibliográfia

I.

- NOVARINA, Valère: *A test jénei*, ford. Rideg Zsófia, Budapest, L'Harmattan, 2008.
- NOVARINA, Valère: *A cselekvő szó színháza*, szerk. Seps Enikő, ford. Rideg Zsófia – Seps Enikő – Kovács Veronika, Budapest, Ráció Kiadó, 2009.
- NOVARINA, Valère: *La quatrième personne du singulier*, Párizs, P.O.L., 2012.

II.

- ARTAUD, Antonin: *Le théâtre et son double*, Párizs, Gallimard, Folio/Essais, 1964.
- ARTAUD, Antonin: *Œuvres complètes*, t. VIII, Párizs, Gallimard, 1971.
- BLANCHOT, Maurice: *Le livre à venir*, Párizs, Gallimard, 1959.
- BLANCHOT, Maurice: *L'entreten infini*, Párizs, Gallimard, 1969.
- BRUNEL, Pierre: *Théâtre et Cruauté ou Dionysos profané*, Párizs, Librairie des Méridiens, Bibliothèque de l'imaginaire, 1982.
- DERRIDA, Jacques: *L'écriture et la différence*, Párizs, Seuil, Essais, 1967.
- SEPSI, Enikő: *Le théâtre et le sacré – autour de l'œuvre de Valère Novarina*, Budapest, Ráció Kiadó, 2009.
- VASZILJEV, Anatolij: *Színházi fűga*, ford. Király Nina, Helai Gyöngyi, Huszár Ágnes, Klausz Ildikó, Kozma András, Budapest, OSZMI, 1998.

Diszkográfi

- Éber álom* (dokumentumfilm Valère Novarina Képzeltbéli operett című debreceni előadásának párizsi vendéjátékáról, magyar változat), rendezte Mispál Atila, Duna Televízió – Debreceni Csokonai Színház, 2010.
- L'Amour est voyant* (dokumentumfilm Valère Novarina *Képzeltbéli operett* című debreceni előadásának párizsi vendéjátékáról, francia változat), rendezte Mispál Atila, Duna Televízió – Debreceni Csokonai Színház, 2011.
- L'acte inconnu de Valère Novarina*, Œuvres accompagnées, CNDEP, 2010.

KÍSÉRLET A LITURGIKUS SZÍNHÁZ KOMPOZÍCIÓJÁNAK MEGRAGADÁSÁRA AZ IGAZSÁG KERESÉSE VISKY ANDRÁS TANÍTVÁNYOK CÍMŰ DRÁMÁJÁBAN

—o—
PRONTVAI VERA

A kortárs dráma – mint műalkotás, és mint az igazság keresésének egyik színtere – jelentős szerepet tölt be a kortárs színházi nyelv megújításában. Bár Pilinszky János sajátos dramaturgiai felvetései nem váltak a magyar színházi nyelv szerves részévé, az általa körülfűrt liturgikus színház elemei sokféle módon jelennek meg az Írással és a Színházzal való játék¹ során, valamint a Tompa Gábor – Visky András alkotópáros *Tanítványok*² című, színpadra állított alkotásában is tetten érhetők.

A liturgikus színház eddig még nem határozott fogalmának vizsgálatahoz az igazságkeresés sajátos módokat hívom segítségül, mely a fent említett mű írott és színpadi változatában is jól nyomon követhető. A megismerés küzdelmének és a szubjektum alakulásának megrajzolása nem csupán a határhelyzetbe került egyénről tár fel jelentéseket, hanem a (színházi) nyelvről is úgy, hogy a színpadon megjelenő alkotásban a szereplők belső történetén és az őket körülvevő külső, már meghatározott játékszabályok szerint működő – társadalmi vagy színházi – tér korlátain túlmutatva többszörös konstrukciót alkot. Ahhoz, hogy a liturgikus színház kompozíciójának építése götdülekennyé váljon, szükségesszerű az igazság³ fogalmának pontos meghatározása. A fogalom eredeti jelentése leplezetlenség, olyan ismeret tehát, amely a ténylegesen létező dolgokra irányul, és csak az értelem útján alakulhat ki.

Az igazság feltárása a *Tanítványok* című alkotásban az individuuum, a szubjektum rekonstrukciója érdekében történik. A Mester halála után ugyanis a tanítványok számára létező egyetlen biztos életalap, biztos pont értelmezhetlenné vált, ennek következtében önazonosságuk is megfosadt. A Krisztus

¹ A szófórdulat Visky András *Tanítványok* című drámájának alcímét idézi. Visky András: *A szökés*, Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2006, 66.

² Visky András: *Tanítványok*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2005. Rendező: Tompa Gábor.

³ Diós István (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, Budapest, Szent István Társulat, 2000, V., 189–192.