

Hegyi Dániel

Visky András: Mire való a színház? Útban a *theatrum theologicum* felé című monográfiájáról

Amint arra a szerző már a kötet előszavában rávilágít, a *theatrum theologicum* szóösszetétel egy még régebbi lelemény: a posztreformáció egy kevésbé

ismert gondolkodójának, Daniel Fesseliusnak volt a kifejezése, aki 1668-ban megjelent könyvében használta először „a világi hatalmak eltűnésének, igencsak forgandó sorsának ideológiai, politikai és történelmi magyarázatát kínálva a teológiai diskurzus teátrumában” (Visky 2020, 13). Fesselius a Kálvin által újrafogalmazott közismert eszméből indult ki, miszerint a világ *theatrum gloriae Dei*, vagyis Isten dicsőségének színháza. „Kálvinnak [...] kedvenc nyelvi fordulatai közé tartozik az isteni teremtés tökéletes remekét, valamint a megváltás színhelyét, azaz az emberi világot és a történelmet Isten »szép«, [...] »dicsőséges« színházaként láttatni, ahol az ember [...] az orkhésztrát foglalja el, és ott az emberek és Isten gyönyörűségére az isteni jóság, bölcsesség [...] spektákulumát játssza” (Visky 2020, 13).

Forrás: L'Harmattan Könyvkiadó



1. kép. Visky András: Mire való a színház? Útban a *theatrum theologicum* felé című kötet borítója

A kifejezést eredetileg tehát nem színházi értelemben használták, ennek bevezetését először jelen kötet szerzője javasolta Gemza Melinda Károli Gáspár Református Egyetemen írott, Nagy József és Romeo Castellucci színházáról szóló szakdolgozatának megírásakor abban a reményben, hogy a terminus segítséget nyújthat a két színházi alkotó előadásainak összehasonlító elemzéséhez (Visky 2020, 12). Castellucci nevének említése azért sem véletlen, mert a szerző véleménye szerint a világhírű rendező egyike azoknak a kortárs alkotóknak, akik ugyanakkor a színházat jelenkorunkban is egyfajta istenkérdésként fogják fel. E kötet állítása szerint a *theatrum theologicum* Castellucci színházesztétikáját is termékeny módon látszik leírni, hiszen az imént említett istenkérdést, és a nyugati keresztény teológiai hagyományt többek közt zenés színházi előadásai, illetve operarendezései is cselekvő módon ragadják meg.¹ „Visky Romeo Castelluccit említi meg, mint a jótékony sikert elérő kortársak legnagyobbját, annak ellenére, hogy Castellucci alkotásaira idáig egyetlen írásában sem tért ki” (Prontvai 2021, 636).

A mű szerkezeti és műfaji tekintetben is négy részből áll: az első két egység a szerző legkülönbözőbb témákban írott tanulmányait és esszéit tartalmazza, amelyek időnként „különböző indíttatású és faktúrájú, olykor nagyon is széttartó” írások (Visky 2020, 13). Más tekintetben viszont majdhogynem valamennyinek közös szervezőeleme annak hangsúlyozása, hogy az előadó és a néző együttes részvétele mennyire fontos az előadás során a színház önmagával kötött szerződése szempontjából. A műalkotás egészét a befogadó együtt hozza létre az alkotókkal és az előadókkal azáltal, hogy maga is a produkció cselekvő résztvevőjévé válik (illetve válhat), és ide tartozik az előadást követő interpretáció kérdése is.

Ez a gondolat köztudottan szoros összefüggésben áll a performativitással, nem véletlen tehát, hogy a kötet második részének nyitóesszéje is – amely az önmagában is beszédes *A néző performansa* címet viseli – a nézői részvétel fontosságát taglalja a hatvanas-hetvenes években végbement performatív fordulat tükrében. Rögtön a második bekezdésben a következőképpen olvashatunk e fordulat jelentőségéről, amely gyökeresen megváltoztatta a színházban addig uralkodó logocentrikus tradíciót:

1 Legyen szó akár a sokak által főműként számon tartott (és az e kötetben is több alkalommal említett) *Divina Commediáról*, vagy Bach *Máté passiójának*, Mozart *Requiemjének*, a *Varázsfuvolának*, illetve *Az arc fogalma Isten fiában* darabjának előadásairól – hogy csak néhányat említsünk a legjobban sikerült produkciók közül.

„A kortárs színház [...] újító [...] alkotói a műalkotástól mint szent, csodálni való tárgytól elmozdultak a műalkotásig mint folyamatig, amiből következően a hangsúly áttevődött a játszóknak és nézők [...] együttes jelenlétére és a közös aktivitásra, [...] megszüntetve a romantikus művészképet – [az alkotó mint »nagy ember«, démiurgosz képét], amely [...] uralmi játszmáknak és intézményi kisajátításoknak szolgáltatott [...] ideológiai alapot. Az együttes jelenlét nem pusztán üres szlogen, [...] hanem [...] az alkotói folyamat közös elemeinek [...] fölmutatása” (Visky 2020, 91).

A *Mire való a színház?* szerzője ugyanakkor az esszében ezen felül arra is rámutat, hogy a fordulat előtti, nagy erővel ható – főként az operettkultuszból táplálkozó – konvenció, amely a színházat valami „»nem komoly«, hanem szórakoztató, következésképpen jelentéktelen, könnyű »hétvégi« eseménynek fogja fel” (Visky 2020, 92), mentesítette az alkotót a felelősségvállalás alól.² A performatív fordulat azonban éppen ennek a felelősségvállalásnak az elhárítását teszi lehetővé azáltal, hogy felhívja a figyelmet a néző-résztevő kockázatvállalására, amely nagyobb súllyal bír, mint azt elsőre gondolnánk. A szerző ennek az állításnak szemléltetésére Purcärete *A király halódik* c. rendezését hozza fel példának, amely során a főszereplő a nézők közül kerül ki, „jelezve már a lelegején, hogy nem valaki olyannak a halálát mutatja be az előadás, akihez semmi közünk nincs, és felettünk áll” (Visky 2020, 92). Ehelyett az előadás központi elemévé a közös ottlét és a „»testek közelsége« (Erika Fischer-Lichte), vagy még inkább a »nehéz testek közelsége« (Hans-Thies Lehmann) válik” (Visky 2020, 92), amely gesztus egyfelől feloldja a néző részéről való kötelező áhítatot, másfelől kockázattal is jár, hiszen egy addig ismeretlen értelmezési mód megélésére késztet. Nem véletlen, hogy az esszé Abramović *Az Art Vital* c. kiáltványának – a szerző által magyarrá fordított – változatával zárul, amelynek során a performanszművész megfogalmazza a kortárs művészet általa legfontosabbnak tartott törekvéseit. Ennek sorai különösen a néző (és nem az alkotóművész) veszélyeztetettsége szempontjából fontosak Visky szerint, hiszen rávilágítanak, hogy „a nézői aktivitás nem egyszerűen divat és olcsó provokáció, hanem annak felmutatása és elismerése, hogy az alkotói aktus nem elválaszt, hanem összeköt bennünket” (Visky 2020, 93).

S talán nem véletlen az sem, hogy az ezután következő második esszé azonnal Castellucci fent említett *Divina Commediájának*, azon belül is az *Inferno-*

2 Vö. Harnoncourt, 1989, 9-13.

nak közismert nyitójelenetével indít, amikor is a rendező színpadra lép, és a legközvetlenebb módon bemutatkozik: „Je m’appelle Romeo Castellucci.”³ Visky értelmezése szerint az avignoni pápai udvar színpaddá változott terében mindennek fontos többletjelentése van: annak vagyunk tanúi, „hogy a nyugati kultúra valamikori közös tudása csak nagy nehézségek árán rakható össze, és személyes, széttartó testi tapasztalatok archívumává lett” (Visky 2020, 94). Ezt a nyugati kultúra identitásvesztéséről szóló gondolatmenetet ráadásul a jelen monográfiáról írott másik recenzió szerzője, Prontvai Vera a költői színházzal hozza összefüggésbe, amelynek a szerző (Visky) maga is fontos hazai képviselője: „A ma embere – Beckett, Pilinszky, Kertész Imre filozófiája szerint – már nem tudja elmondani saját életének meghatározó, egyetemes gyökerekre visszanyúló történetét, a nyelv már nem hordozza az ezt felidéző jelentéseket. A színház azért nyúl a költészethez, hogy visszhangozhassa a Logoszt a térben, és rekonstruálja a ma embere által már fel nem ismert, elfeledett valóságot” (Prontvai 2021, 636).⁴

Az identitásvesztésről szóló, a *Divina Commedia* nyitógesztusán keresztül bemutatott és végső soron a performativitás kérdésével, valamint Prontvai szerint a költői színház esztétikájával is rokonságban álló fenti összefüggésrendszer Visky esszéjének értelmezésében a színház önmagával kötött szerződésére, eredendő társadalmi funkciójára mutat rá, ami leginkább a „játékony” és a „gonosz” siker fogalma közti különbségtételben nyilatkozik meg.

Ennek kifejtésére a monográfia utolsó, negyedik egységében, Pseudo-Augustinus *A sikerről* c., párbeszédben megírt traktátusában kerül sor, ezáltal pedig a színház – szerző szerinti – elsődleges hivatása és alapvető létoka is kikristályosodik az olvasó előtt, egyszersmind összefoglalva a kötet megelőző három egységének különböző műfajú szövegeit, valamint elősegítve a lehetséges (közös) tovább gondolás lehetőségét. A szóban forgó mű Augustinus *Vallomások*, valamint *De musica (A zenéről)* c. művei után keletkezhetett – illetve utóbbi közvetlen folytatásának is tekinthető –, tekintettel arra, hogy több alkalommal is szó szerinti részeket vesz át belőlük, amit Visky azzal magyaráz, hogy Pseudo-Augus-

3 Az én nevem Romeo Castellucci.

4 Az identitásvesztés – Castellucci alakításával összefüggésben álló – kérdését pedig Visky a fent említett esszé egy későbbi pontján összekapcsolja a világ első porarchívumának létrehozója, Wolfgang Stöcker német történész gondolatával is, aki szerint a por fejezi ki legjobban a kultúra természetét, az időt, az emberét éppen úgy, mint magát az univerzumét. Stöcker szerint ennek oka, hogy legyen szó akár lábnyomokról, akár csont-, vagy csillagporról, „a por bír a leggazdagabb és legszelídebb emlékezettel” (Visky 2020, 95).

tinus valószínűleg több passzust is memorizálhatott, hiszen Augustinus a *Vallo-másokat* köztudottan felolvasásra szánta.

A traktátus jelen monográfiában közölt három fejezetének utolsó darabja az ókori római paródiaművész – a később mártírhálált halt – Szent Genéziusz példáján keresztül mutatja be a siker két fajtája közti különbség mibenlétét. Genéziusz a maga korában széles körben ismert, közkedvelt színész és mulattató volt, és hírneve okán a tetrarchia bevezetéséről és a legbrutálisabb keresztényüldözésekről hírhedtté vált császár, Diokleciánusz is meghívta magához. Mivel az uralkodó úgy gondolta, hogy a színész tehetségét politikai célokra is felhasználhatja (hiszen köztudottan az állam egységét látta veszélyeztetve az újonnan megjelenő vallásban), arra kérte, hogy hozzon létre a Colosseumban egy előadást, amely kiparodizálja a liturgiát. Genéziusz készséggel vállalta a megbízatást, és ezért nemcsak, hogy behatóan tanulmányozta, hanem szóról szóra meg is tanulta a szertartás szövegét, a produkció minél nagyobb hitelessége miatt pedig egy igazi papot alkalmazott a ceremónia levezetéséhez. Amikor azonban a pap meghintette szentelt vízzel, és ezáltal megkeresztelte Genéziuszt, az először összecuklott, majd nem sokkal később magához térve olyan, előre nem eltervezett szónoklatot adott elő az őt ért hatásról, amitől a közönség tagjai közül is többen átlényegülve Genéziuszhoz léptek az arénába. Minthogy ezt követően Diokleciánusz Genéziuszt, a papot és a közönség színpadra lépett tagjait is lemészároltatta a kiéhezett vadállatokkal, egyfelől elgondolkodtató, vajon az addig hírneves Genéziusz karrierje szempontjából sikerről, avagy bukásról érdemes-e beszélnünk, másrészt pedig a tragikus esemény önmagában ékes példája a korábbiakban felvázolt nézői szereplővé válás kérdésének is.

Pseudo-Augustinus traktátusa olyan általános felismeréseket tesz a sikerre vonatkozóan, amiről történelmi korszaktól függetlenül érdemes elgondolkodnia valamennyi, a színházzal (vagy bármely más társművészettel) komolyabban foglalkozó embernek – a továbbgondolásra való ösztönzésre utal legalábbis az a gesztus, hogy a megelőző, egymáshoz csak lazán kapcsolódó tanulmányok és esszék közös szervezőelemeként is felfogható dialógussorozat a kötet végére került. „Reménységünk szerint az utolsó rész dialógusokban megírt három fejezete a kötetet nem lezárja, hanem ellenkezőleg, a lehetséges folytatás irányát is kijelöli” (Visky 2020, 13). Az elsősorban a profitra, hírnévre és (el)ismertségre törekvő (e)világi – Pseudo-Augustinus megfogalmazásában egyszerűen csak „gonosznak” nevezett – siker legfőbb jellemzője, hogy mérhető: irodalmi művek esetében a könyvek eladott példányszámai, színházi előadásnál vagy filmnél az

adott produkció nézettsége és az ezekkel sokszor összefüggésben álló anyagi elismerés jelzi a piaci értelemben elért eredményt. A „jótékony” siker ezzel szemben – ahogy a szerző fogalmaz – mérhetetlen: Genéziusz a korabeli társadalom legnagyobb megbecsülésére tett szert komikus színészként, amikor azonban az általa gondosan megtervezett és begyakorolt előadás közben megkeresztelték és megtért – hiszen a misét celebráló pap a rajta való gúnyolódás ellenére a legteljesebb komolysággal vezette le a szertartást –, egy csapásra szertefoszlott Diokleciánusz iránta tanúsított pártfogása. A világi siker hagyományos értelemben vett mérőszámaival nem írható le azonban az a hatás, amelyet Genéziusz tanúságtétele gyakorolt a publikumra.

A „jótékony” siker értelmezhetetlen a szentmise (vagy bármely más vallási szertartás) keretén belül, ahogyan a rituális – és talán megkockáztathatjuk: a költői – színházak esetében is, hiszen ezeknek nem a szórakoztatás a fő céljuk, annál inkább a néző átlényegülése, és bevonása az oltárnál vagy a színpadon zajló eseményekbe. A közönség egyes tagjaira gyakorolt hatás mérésére azonban nem áll rendelkezésünkre egyetlen releváns eszköz sem, ráadásul ebben az esetben nem lehet szempont az adott produkció minél magasabb számú nézettsége sem. Miután például Grotowski felhagyott a nyilvános bemutatókkal, és nekikezdett színházi laboratóriumi munkájának, az előadások helyett a kísérletező attitűd került előtérbe, és még csak az sem szerepelt a céljai között ettől fogva, hogy az adott produkciót minél több néző lássa. Minthogy szándéka szerint mindinkább egy kis alkotói közösséggel zajló elmélyült műhelymunka megvalósítására törekedett, lemondott arról, hogy alkotásait szélesebb körben ismerjék meg, ahogyan a népszerűség és az anyagi siker bármilyen fajtájáról is.

A Pseudo-augustinusi „jótékony” és „gonosz” siker, illetve a szórakoztatás-hasznosság oppozíciói tekintetében Grotowski fent leírt kísérleti igényű munkásságának jellemzőivel rokonítható a rituális színház nemzetközi viszonylatban is egyik legnagyobbnak tartott alakjának, Silviu Purcăretének esztétikája, amely jelen mű szerzőjének munkásságára is kölcsönösen termékenyítő hatást gyakorolhatott. A nemcsak teoretikusként, de költőként, (dráma)íróként, sőt rendezőként is aktív Visky András számos nagyszabású színházi projektben dolgozott együtt dramaturgként a román származású rendezővel, és e közös munka eredményeként született meg egyik legjelentősebb előadásuk, a *Tragedia omului* (*Az ember tragédiája*) is. A bemutatóhoz vezető, helyenként akadályokkal kikövezett út próbafolyamatába részletes betekintést ad a *Mire való a színház?* hasábjain megjelent dramaturgnapló, a kötet harmadik műfaji és szerkezeti

Fotó: <https://mitem.hu/program/eloadasok/az-ember-tragediaja-1-3>



2. kép. Az ember tragédiája című előadás színpadképe (Rendező: Silviu Purcărete)

egységének részeként, részletesen bemutatva a purcăretei formakánon legfontosabb mozzanatait.⁵

A szóban forgó *Ember tragédiája*-rendezés azért különösen fontos jelen gondolatmenet szempontjából, mert ebben az előadásban tett kísérletet Purcărete az ún. parúzia színház megalkotására, amely szándékát már az első próbán be is jelentette a színészeknek mint az előadás legfőbb célkitűzését – tudósít róla Visky a napló legelső bejegyzésében (Visky 2020, 175). A görög parúzia szó az uralkodó látogatásának – evangéliumi kontextusban a Megváltó második látogatásának, azaz eljövételének – rítusára vonatkozott, amikor a Messiás megüli az utolsó ítéletet, beteljesítve a végső eseményt (Visky 2020, 175). A kifejezés tehát közvetlen kapcsolatban áll a rítussal, rítusalkotással, ezen keresztül pedig

⁵ Amellett, hogy a napló az alkotó színházzal kapcsolatban vallott hitvallásáról és legfontosabb célkitűzéseiről szóló egyik – ha nem az eddigi – legalaposabb számadás, ráadásul az igényt is benyújtja egy összegző igényű Purcărete-monográfia megírására, amely eddig még nem született meg (Visky András 2020, 192).

a mű központi fogalmával, a *theatrum theologicummal* – amiként arra a szerző már a napló címében – *Az ember tragédiája* mint *theatrum theologicum* – is utal.

Mintegy ezt a párhuzamot megerősítendő, maga a *Mire való a színház?* is a Károli Gáspár Református Egyetem rítuskutató csoportjának keretén belül jelent meg 2020-ban, emellett pedig (kisebb változtatásokkal) az említett Purcärete-előadás dramaturgnaplójának angol nyelvű változata is közlésre került a kutatócsoport Károli Könyvek sorozatban megjelent egy másik, *Poetic Rituality in Theater and Literature* című tanulmánykötetében.⁶

A Visky-kutató Prontvai Vera is felhívja a figyelmet rítus, *theatrum theologicum* és parúzia színház összefüggésére a Pseudo-Augustinus-dialógus kontextusában: „*A mire való a színház?* tetőpontja a Pseudo-Augustinus és tanítványa között elhangzó beszélgetés a jótékony sikerről, mely a gonosz sikerrel, a piaci törvények uralta színházzal ellentétben a *theatrum theologicum* alapja” (Prontvai 2021, 635). Majd a következőképpen folytatja: „a Visky által körülírt *theatrum theologicum* célja a transzcendenciában való alámerülés: a megtérés maga. Az általa követendőnek vélt színházesztétika pedig a megváltás szükségességével való szembenézést hangsúlyozza” (Prontvai 2021, 635).

A szerző ugyan az Előszó végén úgy hivatkozik a dialógusokban megírt Pseudo-Augustinus-traktátus három fejezetére, mint ami „a kötetet nem lezárja, hanem ellenkezőleg, a lehetséges folytatás irányát is kijelöli” (Visky 2020, 13), egyúttal azonban segítséget nyújt a kötet első három egységének olykor szét-tartó tanulmányai és esszéi, illetve a dramaturgnaplók közötti logikai kapcsolat megtalálásában is. Az így nyert összefüggésrendszeren keresztül pedig még inkább jelentéssé lehet a *White box versus black box* c. tanulmányban, illetve a „*Go not to Wittenberg*” c. Hamlet-esszében is tárgyalt Damian Hirst-koponyáról való gondolkodás, amit a szeretetet és emberséget visszhangzó Yorick-koponyával szemben a pénz és a hatalom vonzásában leledző kortárs művészet emblematis archetípusaként hoz fel példaként a szerző (Visky 2020, 59). „Hamar a harmadik évezred művészetének ikonjává vált [...] a művészeti aktus a jelentős anyagi befektetés és garantált haszonszerzés mintázatát követte, [...] kivonva a művészt az egyén és a társadalom önreflektív szellemi tevékenységé-

⁶ A Rítus, Színház és Irodalom c. kutatási projekt, illetve azonos nevű kutatócsoportjának részletes bemutatása megtekinthető az alábbi linkről: <http://www.kre.hu/portal/index.php/ritus-szinhaz-es-irodalom-cimu-kutatasi-projekt.html>. A *Poetic Rituality in Theater and Literature* c. kötet L'Harmattan oldala és rövid leírása: <https://harmattan.hu/poetic-rituality-in-theater-and-literature-2474> (Letöltés: 2020.05.19.)

ből. Hirst gyémántkoponyája a siker és a profit közé egyenlőségjelet tesz, tehát a pénz a sikeresség egyetlen mércéjévé válik” (Visky 2020, 59-60).

Ezt követően a tanulmány rámutat a Hirst-koponya és a Térey János Bagossy Levente rendezte *Asztalizene* c. darabja közötti összefüggésre: előbbit először a White Cube nevű galériában mutatták be, utóbbi műben pedig található egy azonos nevű étterem, ahol a szerző „felvonultatja élettelen, lélekvesztett bábuszereplőit” (Visky 2020, 59). „[A]z *Asztalizene* karakterei dramaturgiai értelemben [...] jól megcsinált forma aranyozott ketrecében élnek, [...] értelmetlenül,

szenvadásukat egy hibátlan [...] nyelv fedi el és hazudja eleganciának, minőségnek, és végső soron sikernek” (Visky 2020, 59). Amíg tehát a színházi fekete doboz, a black box az üres sír húsvéti reprezentációjaként a halál és feltámadás helye, addig a lelkiség minden fajtájától megfosztott white box a Hirst-koponya otthona (Visky 2020, 59)⁷.

A sikerről szóló fogalmi különbségtételen keresztül a dialógusok rámutatnak, hogy eredendően a művészet mindig is sokkal többről szólt, (és ma is kell, hogy szóljon), mint-hogy – a Damian Hirst-koponya által is fémmjelzett – piaci siker eszköze legyen. „[A] Hirst-koponya eltünteti a személyt, [...] üresnek és értéktelennek tartja a születés és a halál között feszülő egyedi és meg-

Fotó: Bagossy Levente



3. kép. Az *Asztalizene* című előadás színpadképe (Rendező: Bagossy Levente)

⁷ Az *Asztalizene* c. előadásról, valamint a Yorick és a Hirst-koponya közti párhuzamról szóló elemzéshez vö. a „*Go not to Wittenberg*” c. esszé vonatkozó részleteit, különösen is: (Visky, 2020, 125–126).

ismételhetetlen Időt, és a minden értéket elfedő profit bálványát helyezi a múzeumok white cube-jába” (Visky 2020, 126). Így nem meglepő, hogy a kortárs kultúra számára „a test maradt az egyetlen eszköz a bennünket [...] fölemesztő idő és a halál hisztériás visszautasítására. Az emberi test és az idő a lehető legközvetlenebb viszonyban állnak egymással: amennyiben a testen túl nem terjed semmi, [...] akkor egyedül a test mesterséges fenntartásában [...] kereshetjük önmagunk megváltásának lehetőségét. [...] Ennek a mintázatnak a [...] korunk vallásává és közösségi rítusává vált sport a legközvetlenebb reprezentációja” (Visky 2020, 126). Minthogy a színházi szöveget azonban testi tapasztalataink összessége olvassa, fontos, hogy testünkkel



4. kép. Damien Hirst: For the Love of God (2007)

Fotó: <https://www.artsy.net/artwork/damien-hirst-for-the-love-of-god-devotion-11>

és lelkünkkel együttesen legyünk jelen az előadásban: hogy a műalkotás – piaci mérőszámokkal ugyan nem leírható – hatást gyakorolhasson ránk, s ezáltal jóval nagyobb szerepet töltsön be életünkben, mint hogy a pusztán szórakoztatás eszköze legyen, és ezáltal a „szépség” – értsd: tetszetősség – kizárólagosságára redukálja létezését célját (Harnoncourt 1989, 9–13). A néző mint résztvevő kérdésének hangsúlyozása a performativitáson keresztül azt a szándékot és igényt juttatja kifejezésre, hogy a művészet ne marginalizálódott, hanem központi helyet foglaljon el életünkben. Másfelől a Pseudo-Augustinusnak tulajdonított dialógusok arra is rámutatnak, hogy a néző is „tettessé” válik, pusztán az előadás megtekintése által is (Visky 2020, 224). A szöveg tanúsága szerint a barátai unszolására az amfiteátrumra érkező Alypius ugyanis hiába csukta be a szemét, a hallását nem tudta elzárni, és először a teste, majd a lelke is egyévé vált

a tömeg hullámzó ritmusával, akik a földre zuhanó gladiátor kiontott vére miatt úsztak örömmámorban (Visky 2020, 224).

A kötet több oldalról is megvizsgálja a „tettessé” váló közönség színházi előadásokban betöltött jelentőségét, fontosságát és mindennek súlyát, külön kiértérve a néző által vállalt veszélyeztetettség – ezzel szoros összefüggésben pedig az alkotói felelősségvállalás – kérdésére. A (színházi értelemben vett) *theatrum theologicum* kontextusában a szerző számos olyan kortárs alkotó műveit, illetve előadásait teszi beható vizsgálódás tárgyává,⁸ akiknek alkotásai meglátása szerint korunk szertartásvesztett *mainstream*-jével szembe menve artikulálják a rítus emberi életben való fontosságát, és a közösségi identitáskonstrukcióban betöltött létfontosságú szerepét.

Felhasznált irodalom

- Visky András. 2020. *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé.* Budapest: KRE–L’Harmattan Könyvkiadó.
- Visky, András. 2020. „The Tragedy of Man as Theatrum Theologicum. (A Dramaturg’s Diary.)” In *Poetic Rituality in Theater and Literature*, szerkesztette Enikő Sepsi és Johanna Domokos, 225–279. Budapest: KRE–L’Harmattan Könyvkiadó.
- Prontvai Vera. 2021. (86. évf.) 8. sz. „Visky András: Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé.” *Vigilia* 635–636. Megtekintve 2022. július 24-én. https://vigilia.hu/pdfs/Vigilia_2021_08_facsimile.pdf#page=77
- Harnoncourt, Nikolas. 1989. „A zene szerepe életünkben.” In *A beszédszerű zene*, uő, 9–13. Budapest: Editio Musica Budapest Zeneműkiadó.

⁸ A teljesség igénye nélkül itt többek közt megemlíthetjük Mihai Măniuțiu, Vlad Mugar, Tompa Gábor, Urbán András, Jancsó Miklós, Robert Woodruff, Matthias Longhoff rendezéseit is.