

PRONTVAI VERA

LELKEK TÁNCA

Visky András drámaciklusa az emberi testről

■ Visky András *A test történetei* című kötete¹ a szent és a profán érzékelését tematizálja, azt ti., hogy miként ragadható meg és mondható el a szent jelenléte a traumatizált emberi test aspektusait tekintve, illetve a szent megtapasztalásának módja milyen eszközökkel ábrázolható drámában és színpadon. A kötet öt drámaszöveget tartalmaz: négy különböző időben és helyen élő nő (Artemisia, Tereza, Éva, Lina) és Caravaggio, a festő történetét. Bár írott szöveggként nem szerepelnek a kötetben, szorosan kapcsolódnak ezekhez a darabokhoz a *Júlia*, de még inkább a *Pornó* című Visky-monodrámák abból a szempontból, hogy a szerző ezekben az írásokban a szent és a profán oppozíciója felől közelíti meg az emberi test határtapasztalatait.

A test történetei drámaciklust és a *Caravaggio terminált* színpadra állító² Visky Andrej a Poket-sorozatban megjelenő drámákat fordulópontnak érzi édesapja drámaírói tevékenysége során, ugyanis a szerző ezekkel az alkotásokkal „mozdult el először az Isten-ember kapcsolat vizsgálatában: számolt a testtel.”³ *A test történetei* négy, női sorsot bemutató drámaszövege a Chicagóban működő Theatre Y és a művészeti igazgató Melissa Lorraine megrendelésére született, a *Caravaggio terminál* pedig Robert Woodruff amerikai rendező kérésére, aki Kolozsváron állította színpadra a darab ősbemutatóját.⁴ A drámaszövegek központi alakjai (négy nő és egy férfi) a testükkel átélte határhelyzetek végleteit mesélik el olyan dimenzióban, ahol a vallási és a világi kategóriája nem zárják ki egymást, sőt szorosan egymás mellett jelennek meg, a profán pedig feltétele a vallási megjelenésének. „Caravaggio történetében való elmélyülésben még radikálisabban át kell élnem azt, hogy a szentségnek semmi köze nincs a tisztasághoz. A szentség tulajdonképpen bátor belehajlás a világba. Aki tiszta akar maradni, szent biztosan nem lehet” – vallja egyik interjújában a szerző.⁵ A drámakötetben megírt emberi sorsok közös vonása, hogy a halált közelről tapasztaló, erőszaknak és tragikus kimenetelű véletleneknek kitett nők és férfiak egy kiszolgáltatott, klausztrófób fizikai vagy mentális állapotban élnek, de ennek ellenére is képesek adni önmagukból az utókor vagy az őket körülvevő emberek számára. Átélik a létezés legsötétebb, legtraumatikusabb pontjait, és ezekben a helyzetekben jutnak el a szent megtapasztalásának közelébe. Tóth Sára *Isten ráadás?* című tanulmányában jelzi, hogy az anyagi világ és az emberi test gondolkodásunkban általában nem számít az Istennel való találkozás közegének, holott épp „az emberiben, a gyengeség helyein lehet Istennel találkozni”.⁶ Tóth Paul Tillich teológiájának Isten és a világ egységére vonatkozó eszkatológiai ívét követve leszögezi, hogy a teremtett világban bárhol megjelenhet az Istennel való egység: „Ami van, szent, mert a lét isteni titkában részesedik.”⁷

Az értékelés e sajátos, fent említett kategóriáját a Visky-drámák olvasásakor vagy a színpadra állított előadások megtekintése során állíthatja fel a befogadó. Rudolf Otto *A szent* című könyvének kiindulópontja, hogy „a racionalizmus és annak ellentéte valamiféle sajátos *minőségi* különbséget jelez a hí-

völét hangulatában és érzelmi tartalmában,⁹ mert a szent az értékelés sajátos kategóriája.⁹ Cserháti Sándor Otto munkásságát elemezve kifejti, hogy a német teológus „a szent fogalmát a morális és racionális aspektusoktól függetlenül vizsgálja, jelezve, hogy a mai kultúra elsősorban etikai töltést ad a szent meghatározásának, valamint a bűnös lét oppozíciójaként ismeri el”.¹⁰ Otto kutatásaiban a szent egy komplex, az erkölcsösség és a jóság fogalmát meghaladó fogalom, amely az isteni megnyilvánulás megfoghatatlan és magasztos jellemzőit foglalja magában. Tóth Sára írja, hogy a szentség elsődleges értelemben Isten lényének kisugárzása, másodlagos értelemben „szent az, ami vagy aki Isten számára elkülönített, őhöz tartozik. Az etikai különbözőség e tágabb értelemben vett elkülönülés következménye.”¹¹ A német filozófus elgondolása alapján a szent mindig többletet hordoz az erkölcsösséghez képest, és e többlet megragadása céljából hozza létre a numinózust, amely a *noumen* (isteni erő) szóból ered, valamint az értékelés, értelmezés, érzelmi hangoltság fogalmait hordozza magában.¹²

A Rudolf Otto által meghatározott numinózus elemei (mint pl. a teremtményérzet, érzelmi reakció, az értelmet is magával ragadó hatás, a bámulatos és a tiszteletet parancsoló érték) Visky Teréz című drámaszövegében jól követhetők. A dráma Kalkuttai Szent Teréz anya depresszív korszakaival folytat párbeszédet. A darabot *Temetetlenek. A sötétség szentje* címmel mutatta be először a londoni [Foreign Affairs] Theatre,¹³ és ezzel a címmel jelent meg a marosvásárhelyi *Látó* című folyóiratban.¹⁴ Az otthonát elhagyó, Indiába utazó Teréz a loretoi nővérek rendjébe lép, majd elhagyva azt, a lelkében érzett hívásért kiköltözik az utcára, hogy segítsen a beteg, szegény, nyomorban élő embereken. A numinózus Otto szerint álmétkodásra készítet, amikor az ember lelkét csodálkozással tölti el az a megszokottól, a megértettől kívül eső dolog, amely összemérhetetlen az ember lényegével. Az általa körülírt *mysterium tremendum* (azaz teremtményérzet) voltára Teréz már kiskorában rádöbben, ugyanis hangokat hall, és ezekről a hangokról tudja, hogy valami magasabb rendű létező visszhangjai: „Hangok vagy visszhangok? Nem tudom megkülönböztetni őket egymástól, pedig fontos volna. Annyit már tudok, hogy az én hangom biztosan visszhang, és kezdete az idő legmélyén hullámzik.”¹⁵ Ezek a hangok szólítják meg Kalkuttai Teréz anyát egy éjszaka a darjeelingi vonaton, és ezek hatására hagyja el addigi életét, és áldozza önmagát a társadalom periferiáján tengődő emberek számára. Otto meglátása alapján ez az érzés a függőséghez hasonló, átélője az általa érzékelt hatalmasabbal szemben semmi, „elmerül saját jelentéktelenségében, és elenyészik, ha szembe találja magát azzal, aki minden teremtmény fölött áll”.¹⁶

Teréz anya a depresszió, az üresség, a transzcendencia távollétének idején sem adja fel küldetését, folyamatosan imádkozik és dialogizálni próbál a Teremtővel, az iránta és Krisztus iránt érzett szeretet, szerelem tizenéves kora óta folyamatosan betölti a lelkét, minden nehézség ellenére. Visky drámája elsősorban a nő lelkében dúló kétségekről és vívódásokról szól, felmutatva a hivatás feladhatatlanságát is a Krisztussal kötött jegyesség és az iránta érzett szerelem értelmében: „Úgy akarom szeretni, ahogy még nem szerették, és mégis itt van ez az elkülönülés, a borzalmas üresség, Isten távollétének érzése. Több mint négy éve nem találok segítséget... Az elhagyatottság agóniája olyan nagy, és ugyanakkor vágyódásom a Távollevő után olyan mély...”¹⁷ Másol: „Fáj a hátam. Nem csoda: egy életen át cipeltem hiányodat.”¹⁸ A német filozófus szerint a numinózus intenzív érzelmi reakciót vált ki, szinte őrjítő erővel tudja megindítani és betölteni a lelket,¹⁹ és olyan hatással bír, amely rabul ejti az értelmet és magával ragadja az egyént, „sajátosan elbűvöl, igen gyakran a szédülésig és a kábulatig emel: a numen hatásai közül ezek a dio-

nüszosziak.”²⁰ Teréz betegetek, haldoklókat, utcán fekvőket ápol, meglátogatja a nyomornegyedeket, a halott és szenvedő emberek testében Krisztus testét látja: „Ez az én testem, mondja a test, amikor rálépek, hallom. Hallod? Testről testre haladunk testtől testig.”²¹ A Krisztusra vonatkozó utalások – ld. „ez az én testem”²² – más drámaszövegekben is jelen vannak, például az Artemisia festőnőről szóló drámában: „megszületett a meztelen Isten, tavasszal meg is ölik.”²³ Otto *A szent* című kötetében numinózus himnuszokat is vizsgál, amelyek a mysterium tremendum tényezőinek segítségével valamelyest érzékeltetik az irracionálist és a numinózist is.²⁴ Meglátásom szerint minden Visky-dráma ezek közé a himnuszok közé sorolható, mert a racionalitás, irracionális határára helyezik az emberi testet, lehetőséget adva arra, hogy a legnagyobb traumák átélése után a szent megmutatkozhasson bennük.

A szent és a profán kettőssége a kötetben szereplő drámák közül a *Caravaggio terminál* című írásban is élesen megjelenik. A főszereplő a manierista festészet megalapozója, a késő reneszánsz kori Róma egyik legmeghatározóbb művésze, aki állandó Isten- és lélekkeresésben éli életét. A szerző bevallása szerint a darab írása közben még radikálisabban át kellett élnie azt, hogy „a szentségnek semmi köze nincs a tisztasághoz. A szentség tulajdonképpen bátor belehajlás a világba.”²⁵ Caravaggio a maga teljességével él a világban, gyermekkorában többször megerőszakolják, pestisjárvány miatt veszíti el édesapját, ahogy azt a korabeli jegyzőkönyvek is bizonyítják: többször kerül börtönbe, párbaj során megöli a lányokat futtató Ranuccio Tomassonit. Tehetősége miatt azonban a legmagasabb egyházi köröktől kap megrendeléseket. Szakrális témájú festményein utcalányok, szegényházakban és kocsmákban tengődő emberek arcait örökíti meg. A festőt végül egy vendettában megvakítják. Visky alkotása Caravaggio halálának pillanatát mutatja be, amelyben felidézi életének legfontosabb történéseit, majd eltűnik a Porto Ercola tengerparti keskeny homoksivatagában.²⁶ Teréz anyja munkássága és Caravaggio leghíresebb festményei egyaránt igazolják, hogy a szent nemcsak a beavatottnak szól. Ahogy a kötet végén *A képek ereje* című írásában Pénzes Boróka utal rá, a festő művészetét és életét is „a lázadás, a megszokott normáktól való eltérés jellemezte.”²⁷ *A Madonna a gyermekkel és Szent Annával* című festményén a Szent Szűz alakját egy utcalányról mintázta meg, ahogy *A Szent Szűz elszenvedése* című alkotásán is egy várandós és önmagát a Tiberisbe fojtó utcalány arca tükrözi a halott Mária arcát. Festményeihez csavargókat, prostituáltakat, zuhlótt embereket használt modellként, akiket az Evangélium szövegterébe helyezett. Erre utal rögtön a dráma elején a *Lázár feltámasztása* című kép modellezése is a dráma kezdetén. A festő munkásságáról röntgensugaras felvételekkel bizonyították, hogy nem rajzolta előzetesen vászonra kompozícióit, minden vonást ecsettel festett fel, erre azonban hosszú ideig készült. Műterme – szintén Pénzes utalása alapján – performatív térként²⁸ is értelmezhető. Alakjait egy sötét szobabelsőbe helyezte és a valósághű ábrázolás érdekében éles fényforrással világította meg őket, ezért kapja a drámaszöveg a *Testek laboratóriuma* alcímet.²⁹ Molnár Illés szerint a laboratórium ebben a darabban „nem az elmélyült, összetett vizsgálódás tere, sokkal inkább a minden esetlegességet kizáró, minden félrebeszélést kerülni kívánó kérdések ideje.”³⁰ A tények tiszta és naturalista ábrázolása az egész kötetre jellemző, a szereplők őszintén beszélnek minden őket érő, traumatikus eseményről.

A test történeteiben a szereplők életének középpontjában a halott emberi testhez való viszonyuk áll: „A halott testnél nincs nagyobb igazság”³¹ – fogalmazza meg Teréz, aki már gyerekkorában temetetlen testeket lát a tengerben. Caravaggio és Teréz korán veszítik el édesapjukat, Artemisia pedig édesanyját és testvéreit: „Mianyank, ki vagy a mennyekben, tisztítsd meg a házunkat a

halálszagtól, vagy segíts, hogy elköltözhesünk innen, hogy lehessen nekem saját hálósobám, és egy hely, tele fénnel és a te aranyos lelkeddel, mianyánk, ahol festeni tudok.”³² Ezekhez a veszteségekhez a szereplők többször visszatérnek, referenciapontként tekintik őket későbbi életükben. Caravaggio szinte monomániássá válik, édesapja halálát nem tudja feldolgozni, kényszeresen beszél halott apjáról, a feldolgozhatatlan és körkörösén visszatérő halálélmény rabságában él, ez adja viselkedésének végletekbe hajló kettőséget és nyughatatlanságát. A halott test látványa szinte vonzza. Visky Teréz anyáról szóló drámája kiemeli, hogy Teréz neve arománul Antigoné, a szerző párhuzamot von a mitológiában szereplő, fivérét eltemetni akaró nő és az életét az utcán fekvő betegek, szegények szolgálatába állító apáca között: „Antigoné, igen. Szeretni csak... Hm... Mit is? Egy holttestet...?”³³ Teréz anya testi határtapasztalata a másik ember testi szenvedése, fájdalma, az ezzel való állandó találkozás, önmaga tehetetlenségének érzése sodorja a hitvesztés, a depresszió közelébe. A *Lina* drámaszövegének *Guillotine* című jelenetében a balesetet teljes testi épségben túlélő férfi apja halálát idézi fel: „Fekszik az apám. Nincs lélegzet. Csak a teste, mondta az egyik bátyám. Azt hiszem, vigasztalni akart. Mi az, hogy csak; mi az, hogy csak, ordítottam suttogva. És akkor. Akkor a »csak«. Na igen. Egy élesen villanó guillotine-penge abban a pillanatban szabadult el valahonnan. Csak. Elengedték. Jön, zuhan. Mi az, hogy csak. Mi az, hogy csak test.”³⁴

Mircea Eliade *A szent és a profán* című kötetében írja, hogy pl. az univerzum, a templom, a ház, az emberi test felül egy nyílással van ellátva, amely lehetővé teszi az egyik léthelyzetből a másikba való átjárást, de ez az átjárás csak egymást követő beavatási események végigélésével érhető el. Beavatott pedig az, aki megismerte a misztériumokat, az, aki valamit megtud.³⁵ *A test történetei* szereplői a felfelé, transzcendencia felé ívelő (beavató) utat a lélek keresésével, annak megragadásával próbálják végigjárni. Az apja holttestével való szembesülés után Caravaggiót egyetlen törekvés motiválja: megtapasztalni a lélek létezését az élő és a halott embereken keresztül. Festményeivel azt kutatja, hogy létezhet-e az időnek egy másik dimenziója, amely lehetővé teszi a lélek felvillantását egy-egy műalkotáson. Szent Ágostont idézi Caravaggio a drámában, amikor meghatározza saját hivatását: „megkeresem Isten belénk oltott fényét.”³⁶ A lélek keresését, létezését az isteni fény megfestésével próbálja kifejezni. Visky meglátása alapján „Caravaggio szerint minden, az isteni fényben önmagára ismerő ember első ember is egyszersmind, ami teológiaiilag nemcsak kifinomultan pontos, hanem, ha jól belegendolunk, a modernitás kérlelhetetlen és felforgató (ön)bejelentése is.”³⁷ Caravaggio olyan festményeket készített, amelyeken keresztül a transzcendenciának lehetősége van a megnyilatkozásra. A művésznek modellt ülő Léna utcalány, aki, amíg az őt Mária alakjában megmintázó festmény készül, elmeséli a festőnek az életét, mintegy vallomást téve, és mire a festmény elkészül, megtisztul a sok szennytől, ami addig érte. A festő az adott szituációt, a pillanatot igyekszik végtelen precizitással, realisztikusan ábrázolni a festményein úgy, hogy azokon keresztül a transzcendens megtörténhessen. *A Szent Pál megtérése* című festményén – Pénzes szerint – a „legnagyobb feltűnést a ló központi szerepe és hatalmas fara keltette, melyre Caravaggiónak azért volt szüksége, hogy egy nagy felületre rávetíthesse az Isten fényét. A hatalmas állat testén látható, hogy ez a ragyogás nem fénycsík, nem is fényugár, hanem valóságos fényár, amely a Teremtő dicsőségét hirdeti.”³⁸ A festő Artemisiának, az őt követő első művésznőnek (a róla elnevezett drámában) fogalmazza meg, mit jelent számára a lélek: „Artemisia: Mi a lélek, Caravaggio? / Caravaggio: Mozdulat. Meg pillanat.”³⁹ Teréz anya szintén lélek fényét keresi és látja meg a rászorulóknak, ezt a fényt

szeretné meggyújtani a világban annak ellenére, hogy állandó kétségek, kísérteések gyötrik: „Hajléktalan: Mondjátok meg neki, annak a kicsinek, hogy a fény, amelyet meggyújtott, még mindig világít. / Akkor én már teljes sötétségben éltem. / Öltöm?”⁴⁰ A fény meggyújtása, a lélek fényének keresése a másik emberhez való odafordulásban vagy az önátadásban jelenik meg Visky szereplőinek életében. Ries utal rá, hogy „a szent megtapasztalása mindig a szeretet rendjében megy végbe.”⁴¹ Ez a motívum bontakozik ki a Teréz anya egyik gyónását ábrázoló jelenetben: „TERÉZ Bűnök fertőjében élek, atyám, olyan bűnök nyomasztanak, amiket nem követtem el... JAMBREKOVIĆ ATYA Szűz és szerelmes? TERÉZ Igen-igen. JAMBREKOVIĆ ATYA És ez a bűnöd... TERÉZ Igen, ez. JAMBREKOVIĆ ATYA Kibe vagy szerelmes? TERÉZ Nem is tudom... Jaj, nagyon sok emberbe... Ezrekbe, tízezrekbe, százezrekbe... Férfiakba, nőkbe, gyermekekbe... Nekik akarom adni magamat. Mindenkinek mindene akarok lenni.”⁴²

Otto kifejti, hogy amikor János evangélista a lélekről beszél, akkor nagyon erősen kapcsolódik a numinózis jellegéhez, mert János „nem az »abszolút észre« gondol, hanem a »pneumá«-ra, vagyis olyasmira, ami teljesen ellentétes az egész »világgal«, mindennel, ami »test«, végső soron tehát arra a mennyei és csodás valóságra gondol, ami rejtélyekkel és titkokkal teljes, ami a »természetes« emberi értelem és az ész fölött áll.”⁴³ Amennyiben a szent és a profán oppozíciójából közelítjük Visky alkotásait, a szent megjelenésén az ember lelkében az Istentől származó Lélek tükröződését és visszfényét értjük, profanitáson pedig mindazt, ami távoliként értelmezi a transzcendens jelenlétét. Az emberi test traumáit, a profán és Istentől távolinak tűnő helyzeteket tematizáló szövegek *A test történeteiben* a létezés közös, együtt történő átélését tűzik célul. Visky szavaival megfogalmazva: „Azt, hogy vagyunk, Lélektől fénylő lények mind, és hogy egymásból egymáséi vagyunk.”⁴⁴

A szereplők a kifejezés nehézségeivel küzdenek, egyrészt akkor, amikor érzékelik a szent jelenlétét, másrészt pedig akkor, amikor saját életük traumáit elevenítik fel és mondják újra. A szereplők többnyire monologizálnak, Teréz anya Istenhez, Krisztushoz beszél, Artemisia, Caravaggio és Éva életük eseményeit mesélik el a jelenlevőknek, Lina, aki egy baleset következményeképp elveszíti a lábait, az őt szerető férfivel elemzi újra a történeteket. Bár Artemisia történetmesélése monologikus, a szerzői instrukciók alapján eljátszható egy-egy háromszemélyes színelőadásként is, ugyanígy az Éváról szóló írás is a szereplehetőségek többféle változatát veti fel.⁴⁵ A szereplők többnyire beszédkénszerben szenvednek, terjengős és véget nem érő módon elevenítik fel emlékeiket, sokszor töredékes, befejezetlen mondatokat, szövegtöredékeket használnak. Visky alakjai sem a szenttel való találkozást, sem az átélt traumát nem tudják a már megszokott nyelvi kifejezésekkel körülírni. Mircea Eliade írja *A szent és a profán* című kötetében: „A szent mindig olyan valóságként nyilvánul meg, amely egészen másfajta, mint a »természetes« valóságok... képtelenek vagyunk az egészen mást megnevezni.”⁴⁶ A szereplők számára a transzcendens közelsége, az átélt borzalmak vagy a lélek fényének kifejezése a maga teljességében lehetetlenné válik, mintha csak a nyelv artikulátlanságában lenne joguk ezzel kapcsolatosan bármit megfogalmazni. Visky a trauma elmondhatatlansága okán hozza létre az autistadramaturgiát, a sztereotíp viselkedést tükröző, a kényszeres ismétlődéseket hordozó, megszokhatatlan beszédét és a mozaikokból álló nyelv használatának dramaturgiáját.⁴⁷ A test által megtapasztalt traumának és a szent közelségének elmondhatatlanságát Visky nemcsak az általa létrehozott (egyébként Beckettre emlékeztető) dramaturgiával kísérli meg, hanem egyéb művészeti ágak beemelésével a dráma (ebből kifolyólag pedig a színház) terébe. A Poket Kiadó által megje-

lentetett drámakötet többek között Caravaggio és Artemisia a drámaszövegekben is érintett festményeit tartalmazza. Az *Eva* című dráma egy dokumentumfilm alapján íródott, a *Lina* drámatextusa pedig Pēteris Vasks lett zeneszerző műveire és azok ritmusára íródott.

Az Artemisia festőnő életének legmeggrázóbb pillanatait feldolgozó dráma alátámasztja, hogy a nő számos festményét áthatja a hatalommal való visszaélés és az erőszak, amely – Pénzes állítása szerint– „egyfajta traumafeldolgozási kísérletként”⁴⁸ is értelmezhető művészetében. Artemisia Gentileschi Orazio Gentileschi lányaként látta meg a napvilágot, Caravaggio kortársaként. Mivel a lány tehetséges festőnek ígérkezett, édesapja megkérte Agostino Tassit, hogy foglalkozzon vele, és tanítsa meg a perspektíva festés rejtelmeire. Tassi – a lány szomszédai és családtagjai közelségében – megerősakolta Artemisiát. A férfi ezután házasságot kínált a lánynak, hitegette, de hamarosan kiderült róla, hogy börtönviselt és házas, ezért az apa, Orazio pert indít ellene. A vizsgálatok több mint fél éven át zajlanak, a lányt a vallatások során kínozzák, de végül megnyeri a pert. Ezután Firenzébe költözik, ahol férjhez megy, és öt gyermeket szül (ezek közül csak egy éli meg a felnőttkort). Ő volt az első, pert megnyerő nő, emellett „ő az első nő a nyugati művészet történetében, aki jelentősen hozzájárult kora és utókora művészeti fejlődéséhez”.⁴⁹ Visky drámája elsősorban azt a lelki fejlődéstörténetet mutatja be, ahogyan a megerősakolt fiatal lány nővé érik, és fokozatosan leválik édesapjáról és családjáról.

Visky az Artemisia életét feldolgozó drámájában azt a kérdést fejtegeti, miként határozza meg a nő életét és művészetét az őt ért, identitását meghatározó, fiatalon átélt erőszak, és miként dolgozza fel, egyáltalán fel tudja-e a dolgozni a művészet segítségével az átélt traumát. A dráma szövege három síkon halad: egyrészt a peranyagokból tartalmaz részleteket, másrészt a szülői háztól való függetlenedés állomásait mutatja be, harmadrészt tanúi lehetünk festményei születésének. A *per*, *Panasztétel*, *Vallomástétel*, *Vallomástétel*, *Vallomástétel*, *Vallomástétel*, *Kínzás* című jelenetekből az erőszakot elszenvető nő, az apa, a szomszédok és az erőszakot elkövető vallomásai derülnek ki, ezzel párhuzamosan készül el a *Judit levágja Holofernéz fejét*, valamint *Zsuzsanna és a vének* című Genileschi-festmény. A képek – amelyek magukon hordozzák a traumafeldolgozás jegyeit – a kötetben megtekinthetők, és egy Pénzes Boróka által írt művészettörténeti elemzés is olvasható róluk. A *Zsuzsanna és a vének* megjelenítése az előadásban a tiszta, ám mások megalázó tekintetének, tetteinek kiszolgáltatott női test törékenységére utal, míg a *Judit lefejezi Holofernézt* az erőszak megbosszulását, az Artemisia által megnyert pert jelképezi. A dráma egyik központi kérdésköre, hogy az erőszak jegyeit magán hordó nő már nem képes visszanyerni testének eredeti tisztaságát: „Azt hittem, Judit tiszta maradhat. Mert védekezik. Azt hittem, a vér nem mocskolja be az áldozatot. De nem, nem. Nem maradhat tiszta az áldozat sem.”⁵⁰ Az előadás üzenete szerint a sebzett emberi test maradandóan magán hordja az erőszak nyomait, amelynek feldolgozása életfeladattá válik. Ugyanez a motívum jelenik meg a *Caravaggio terminal* utolsó jelentében is, amikor a festő az őt körülvevő angyaloknak könyörög, hogy szabadítsák meg őt a sebeitől. „Távolítsátok el a sebemet az arcomról! Most! Egy-kettő! Első angyal De hát nem tehetjük. Tudod, hogy lehetetlen. A feltámadás után is az arcodon kell maradnia a hegnek, ez köztudott. A sebek megmaradnak. Evidencia...!”⁵¹ Caravaggio megvakítása után, a halála előtti utolsó pillanatokban ismét átéli élete legmeggrázóbb eseményeit: a társadalom perifériájára szorult emberek szenvedéseit, a testi lét végességét, csonkaságát. A sebek, amelyeket élete során kapott, a halála előtt Krisztus sebeivel válnak egyenrangúvá. A Visky-dráma szerint szent

és a profán találkozása Caravaggio megvakítása után valóban összeér, az embergyilkos festő stigmatizálttá válik.

Cserháti szerint Otto feltérképezte a numinózus tapasztalat legjellemzőbb elemeit, az elrettentő és mégis vonzó titoktól a fenségességen keresztül a minden emberi racionalitással szembenálló paradoxonig, amely Krisztus keresztjében érte el mély-, illetve csúcspontját.⁵² Ries szintén utal arra, hogy a szent kiadásának, a hierofánia csúcspontjának Jézus Krisztus megtestesülése tekinthető.⁵³ Krisztus a keresztfán magára vette az emberiség bűneit, elszenvedte a halált, átérezte annak a rossznak a teljességét, amelyet Isten távollétének, az elutasítottságnak, a transzcendens jelen nem létének érzése indukál az emberi lélekben. Viszont épp ezen a szenvedésen keresztül váltja meg az embert. Pál apostol az írja Krisztusról a Második Korintusi Levélben: „Ő azt, aki bűnt nem ismert, »bűnné« tette értünk, hogy benne »Isten igazságossága« legyünk.”⁵⁴ Visky a következőképp értelmezi a *bűnné tette, bűnné lett értünk* bibliai megfogalmazást: „Önmagunk felmentése, hogy a világ felé forduljunk a mocskossá válás félelme nélkül – pedig inkább kellene félnünk attól, hogy tiszták maradunk, mert ha tiszták vagyunk, akkor tökéletesen megkerültük a megváltást.”⁵⁵

A megváltás – írja II. János Pál pápa – szüntelenül nyitva áll minden, az emberi szenvedésben kifejeződő szeretet előtt. A szeretet dimenziójában a megváltás, amelyet Krisztus végbevitt, még nem záródott le, állandóan megvalósul: „Krisztus megváltó szenvedésének lényegéhez az is hozzátartozik, hogy állandó kiegészülést követel.”⁵⁶ Hangsúlyozza továbbá, hogy az ember a szenvedésén keresztül egészen új emberré válik, és ez a lelki nagyság a testit messze felülmúlja az emberben. Minél élet- és cselekvésképtelenebb az ember, annál inkább „megmutatkozik a *belső érettség és a lelki nagyság*, amely megrendítő tanúságtétellé válik”⁵⁷ a többiek számára. Erről a szenvedésből kialakuló lelki nagyságról szól a kötet *Éva* című darabja, amely egy cigány, prostituált lány életének meghatározó történéseit mutatja be. A drámát a Surányi Z. András és Frivaldszky Bernadett által rendezett *Az ember lánya* című, 2001-ben bemutatott dokumentumfilm ihlette.⁵⁸ A huszonéves Évát nem szereti igazán mélyen senki, gyerekként eltöri a lábát, és az édesanyja a baleset után otthagyja őt az erdőben. Egész életében fizikailag, verbálisan is bántalmazzák: „Amit otthon nem vernek ki belőled, az az iskolára marad. Ott folytatják. Ott kiverik.”⁵⁹ A lány elmondásából kiderül, hogy tizenhat évesen eladják, utcalány lesz, elkapja a tébécét, majd szül egy gyermeket, aki állami gondozásba kerül. Egy szociális munkás – aki futtatja – lakást ígér neki, de a lakás nem kerül Éva nevére, így ő ismét az utcára kerül. A főszereplő végtelenül naiv, mindenkiben feltételek nélkül bízó ember, akit mindenki kihatárol, testi vagy lelki erőszakot követnek el rajta. Éva életének talán legmélyebb boldogsága a kislánya, de ezt sem élheti meg igazán, hiszen a gyermeke nem vele, nem mellette nő fel: „Hazaengedték Ronikát. Muszáj volt örülni, nem volt mit tenni. Ébredni hozzá, megszoportatni. Muszáj volt. Nem tudtam, hogy van ilyen muszáj, hogy örülni. Baj lesz még ebből. Megfürdetni. Azt játszottam, hogy odaadom neki mind az örömet. Erre meg a fiam mind egy szálíg visszaadja. Még többet is.”⁶⁰ A monodrámában bántalmazásokat felsorakoztató szála mellett a lány boldogságának kérdéskörével is foglalkozik abban az értelemben, hogy Éva soha nem mert boldog lenni, mert úgy érezte, a boldog perceik, órák után büntetés várja. Minden átélt szörnyűség ellenére Éva önzetlenül, senkit nem számonkérve, senkit nem bántva odaadja magát az embereknek, részben ez az attitűd okozza kudarcokkal teli életét. Teréz az életét adja másokért, Artemisia és Caravaggio a művészetét, Évának semmije nincs, ezért csak önmagát, a testét tudja szétoztani: „Én magam vagyok magamnak. Milyen gazdag vagyok...! /

A karom, itt van, tessék, odaadom, eladó. Az orrom meg a fülem: nagyon finom, nézzék. A bokám: eladó! Osso bucco, pompás, igen, a báránynál finomabb, esküszöm. Tessék, vegyenek, csupa delikátesz.”⁶¹ Éva az ember teljes elveszettségét, világban való otthontalanságát, a biztonságot és kiegyensúlyozottságot adó emberi kapcsolatok teljes hiányát jeleníti meg, miközben egyetlen célja marad: prostituáltként összeszedni annyi pénzt, hogy a fiát felnevelhesse. Visky írja Caravaggio kapcsán az Évára is ugyanúgy érvényes gondolatokat: „Caravaggio számára az emberi elveszettség, világban való otthontalanság, de legfőképpen az emberi kicsinység értéké válik. Ebben a kicsiben – aminek az összegzése tulajdonképpen az emberi test maga – mutatkozik meg az isteni. Amennyiben megmutatkozik.”⁶²

Henry Michel francia filozófus, a kortárs fenomenológia egyik képviselője a test mindennapi tapasztalataiból kiindulva megállapítja, hogy a testnek létezik egy önkinyilatkoztatása, „amellyel a test önmagát és minden egyes képességét birtokba veszi, és amelynek alapján egyedül lehetséges a cselekvése, az, hogy azt tegye, amit tesz.” Ezt hívja Michel *eredeti testiségnek*.⁶³ Elgondolása szerint az emberi test a képességeire épül, és „a transzcendentális ében (*moi*) és az élet ön-adódásában van az alapja.”⁶⁴ A filozófus *Az élő test* című könyvében többször idézi a középkori misztika központi alakját, Eckhart mestert, és állításai alapján – „Isten mint önmagát nemz engem”,⁶⁵ valamint „Isten lényege az élet”, „az élet lényege Isten”⁶⁶ – arra a következtetésre jut, hogy az élet „az adódás adódása, ön-adódás.”⁶⁷ Eszmerendszerét arra alapozza, hogy Isten (az élet) mint felsőbb lény létrehozza az embert, *az ember Isten fia* evangéliumi tézis pedig arra utal, hogy Isten úgy nemzi az embert, mint Önmagát, „mivel az Önmaga csak annyiban lehet élő, amennyiben az élet beteljesedik benne.”⁶⁸ Michel olyan metafizikai szituációt állít fel, amely szerint Isten az Élet, az ember pedig Istentől származik, ami azt jelenti, hogy „az ember az életben létrejövő élőlény, az egyetlen és kizárólagos életben, ami az abszolút Élet, Isten.”⁶⁹

Tóth Sára Paul Tillich teológiai gondolatrendszerét követve jelzi, hogy a szentség Isten lényének kisugárzása, és szent az, aki vagy ami Istenhez tartozik. Tóth utal továbbá arra, hogy a világ részesedik Istenben, de nem egyenlő vele, hanem önmagán túlra mutat. A Teremtő nem egy másik dimenzióban van: „Isten nem a dolgok mellett és nem is azok »fölött« áll; sokkal közelebb van hozzájuk, mint azok saját magukhoz.”⁷⁰ Isten önmagában szent, a véges dolgokat (ember, világ) önmeghaladó minőségük teszi szentté, az önmeghaladásra törekvés pedig azt jelenti, hogy minden több, mélyebb annál, mint ami közvetlenül adva van, továbbá „a véges élet vágyakozik és törekszik »a végső és végtelen lét után«, jobban mondva, vágyakozik megszabadulni a »saját végeességéhez való teljes odakötöttségtől.«”⁷¹ Vagyis szent az, ami meghaladja az evilági tapasztalatot úgy, hogy magába foglalja a létezéssel járó profanitást, miközben a szent és a profán közti különbség feloldódik.

Ha azonban a szent és a profán az emberi test traumáin keresztül egymásba hajlik, akkor az egyén a maga kilátástalannak tűnő helyzeteiben is képes érzékelni a lét teljességét. „Az emberi lény mindig egész, mert mindig érzékeli a maga csonkaságát”⁷² – írja Visky *Lina* című drámájában. Lina története a lélek végtelen és kifeszített pillanatát ábrázolja egy két szerelmes vitájából eszkalálódó autóbaleset után. A balett-táncos Lina lábait a tragédia után amputálják, a darab már a kórházban játszódik a végtagokat eltávolító műtét után, a lány magához térésének pillanatában. A Visky-mű a két szerelmes, a férfi és a nő egymásra találásának idejét mutatja be a baleset után. A szöveg Pēteris Vasks lett zeneszerző kompozícióira íródott, a szerző több helyen jelöli is a jelenetek mögött meghúzódó, többnyire meditatív zeneszámokat. A cse-

lekmény ívét követő jelenetcímek – pl. *Anax imperator*, *Tala galisma*, *Pas de deux*, *Pas des anges*, *Guillotine*, *Save as/Mentés másként*, *Vágott virág*, *Opera miseria*, *Lábszelfi*, *Es mīlu Tevi avagy A megbocsátásról* – utalnak egyrészt a balett alapvető lépéseire, az amputálásra, és arra, hogyan képes megbocsátani, tovább szeretni az „áldozat” egy csonka testben. A szerző Demény Attila barátja emlékére írta a drámát (aki szintén elvesztette a lábát), és művében arra a kérdésre keresi a választ, hogy miként változnak meg a megcsonkult testben a nyelvi jelentések, és milyen lehetőségei vannak az egyénnek arra, hogy egy ekkora trauma után képes legyen újraépíteni önmagát. A táncteremben kialakult veszekedés után az egymást szerető nő és férfi autóba ülnek, balesetet szenvednek, a nő nyomorékká válik, a férfin egy karcolás sem esik. A dráma központi jelenete nem az amputációt végző madár-, szarvas- vagy medvefejű orvosok által végzett sebészeti beavatkozás, hanem az a situáció, amelyben a nő a szerelme segítségével megtanul lélekben táncolni: „Nő Igen. Leharapták róla az időt. Ott van a holban meg az akkorban. A mindigben, meg a sohasemben, meg a seholban, meg az akkoréppenottban... Férfi Ez történt... És most már így folytatódik a tánc. Mozdulatlanul. A szívben.”⁷³ A lélek – amelyet Caravaggio és Teréz keresett – a szenvedés mélypontján megtanul (megcsonkított végtagokkal) táncolni. A profán, szennyesnek hitt létezésben megéreződik valami a szent jelenlétéből: a lélek él a csonka testben, és azt meghaladva – a szerelem erejével – táncol.

A szerző a kötet elején jelzi, hogy a színházban az egymást követő drámaszövegek szabad kombinációja adható elő, így az érkező nézők mindig más előadásokat nézhetnének meg, akár különböző sorrendben.⁷⁴ Ahogy a szerzői instrukciók a drámák elején jelzik, a szövegek nyitott dramaturgiára épülnek, az egyes darabok jelenetei egymással felcserélhetők, illetve a drámák egy- és többszemélyes előadásként is színpadra állíthatók.⁷⁵ A darabok és jelenetek felcserélhetősége, a szerepösszevonások lehetősége arra utal, hogy a kötetben szereplő alakok a kortárs kultúra részét képezik, sorsuk bármelyikünk sorsa lehetne. Visky Andrej debreceni rendezésének díszlete fokozza a színre vitt testi történetek jelentőségét. A kortárs, fekete-fehér fürdőszobabelső az emberi test elsődlegességét, intimitását és védtelenségét hangsúlyozza. Ebben a térben történik meg minden: halottgyászolás, zuhanyzás, hányás, rituális fürdés, erőszak, halál úgy, hogy az életben maradók és túlélők mindezek mellett a maguk mentális vagy fizikai csonkaságában a lélek táncának megragadására törekcsenek. Lehmann gondolatrendszere alapján a *szcenikus költemények* terének hierarchiája rendszerint felbomlik, az előadások intenzív, érzékeket megmozgató hatása következtében „szubjektumként érvényesülő én által uralt tér”⁷⁶ alakul ki. A testi traumák szinte laboratóriumi közegben való elmondása, eljátszása által a jelen levő nézők is felidézhetik a velük megtörtént eseményeket, vagyis a színelőadás és befogadás terének kettéosztottsága megszűnhet. Visky írja a kötet előszavában: „A színház az a hely, vagy pontosabban az a jelen idejű történés, ahol felismerjük a tőlünk különböző másik embert, és életben hagyjuk. / A színházban örülünk a szelíd különbözőségnek, sőt ünnepeljük azt... A színház a bennünk levő nemember megragadásának és kiűzésének az eseménye.”⁷⁷ A drámaszövegek és a belőlük színpadra állított előadások kompozíciós és szervező elve a csonka emberi test, a halál, a lélek, a szent és a profán viszonyrendszere, amely megrendítő élettörténetek újramondásával valósul meg. A főszereplők az őket ért brutalitások hatására jutnak a szentség közelébe, keresik a lélek fényét, miközben odaadják önmagukat egymásnak vagy Istennek.

■ JEGYZETEK

1. Visky András: *A test történetei*. Poket, Bp., 2024.
2. Visky András: *A test történetei*, Csokonai Színház, Debrecen. Rend.: Visky Andrej. A bemutató dátuma az *Artemisia* és *Éva* című előadások esetében: 2023. október. A *Lina* és a *Teréz* című előadásokat egy évvel korábban mutatták be. Visky András: *Caravaggio*, Temesvári Állami Csiky Gergely Színház, Temesvár. Rend.: Visky Andrej. A bemutató dátuma: 2022. 10. 21.
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: Visky Andrej.
3. Visky Andrej: „*Apám beszélgetései és humora formált azzá, aki vagyok*”. Képmás 2023. 11. 16. <https://kepmas.hu/hu/visky-andrej-interju-visky-andras-fia-varoterem-projekt-erdely> Letöltés dátuma: 2024. 05. 29.
4. Visky András: *Caravaggio terminál*. Állami Magyar Színház, Kolozsvár. A bemutató dátuma: 2014. június 24. Rendező: Robert Woodruff.
5. Visky András: „*Aki tiszta akar maradni, szent biztosan nem lehet*”. Képmás 2023. 04. 25. <https://kepmas.hu/hu/visky-andras-kitelepites-regeny-interju-lager-terez-drama> Letöltés dátuma: 2024. 05. 29.
6. Tóth Sára: *Isten ráadás? A szent és a világi Paul Tillich teológiájában* – 1. rész. Lelkipásztor 2024/3. 125.
7. Uo. 128.
8. Rudolf Otto: *A szent*. Ford. Bendl Júlia. Osiris, Bp., 2001. 13.
9. Uo. 15.
10. Cserhádi Sándor: *Rudolf Otto: A Szent*. Credo 1998/1-2. 95–96.
11. Tóth: *Isten ráadás?* I. m. 123–124.
12. Otto: *A szent*. I. m. 16.
13. Visky András: *The Unburied. The Saint of Darkness*. Foreign Affairs Theatre, London. A bemutató dátuma: 2017. november 20. Rendező: Camila Fran?a és Trine Garrett.
14. Visky András: *Temetetlenek*. Látó 2017/10. <https://www.lato.ro/irodalmi-mu/temetetlenek-a-sotetseg-szentje> Letöltés dátuma: 2024. 05. 29.
15. Visky: *A test történetei*. I. m. 139.
16. Otto: *A szent*. I. m. 19.
17. Visky: *A test történetei*. I.m. 156.
18. Uo. 163.
19. Otto: *A szent*. I. m. 22.
20. Uo. 48.
21. Visky: *A test történetei*. I. m. 130.
22. „*Vegyétek és egyétek, ez az én testem!*” Mt 26,26.
23. Visky: *A test történetei*. I. m.
24. Otto: *A szent*. I. m. 44.
25. Visky András: „*Aki tiszta akar maradni, szent biztosan nem lehet*” Képmás 2023. 04. 25. <https://kepmas.hu/hu/visky-andras-kitelepites-regeny-interju-lager-terez-drama> Letöltés dátuma: 2024. 05. 30.
26. Visky: *A test történetei*. I. m. 168.
27. Uo. 252.
28. Uo. 253.
29. Uo. 167.
30. Molnár Illés: *Hallás dolga*. Tiszatáj Online 2016. <https://tiszatajonline.hu/?p=96598> Letöltés: 2024. 05. 30.
31. Visky: *A test történetei*. I. m. 131.
32. Uo. 20.
33. Uo. 138.
34. Uo. 103-104.
35. Mírcea Eliade: *A szent és a profán*. Helikon, Bp., 2014. 135.
36. Visky: *A test történetei*. I. m. 180.
37. Uo. 171.
38. Uo. 255.
39. Uo. 39.
40. Uo. 154.
41. Julien Ries: *A szent antropológiája. A Homo religiosus eredete és problémája*. Ford. Krivácsi Anikó. Typotex, Bp., 61.

42. Visky: *A test története*. I. m. 135.
43. Otto: *A szent*. II m. 115.
44. Visky: *A test története*. I. m. 6.
45. Uo. 16., 62.
46. Eliade: *A szent és a profán*. I. m. 7–8.
47. Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*. KRE-L'Harmattan, Bp., 2020. 80.
48. Visky: *A test története*. I. m. 259.
49. Uo. 260.
50. Uo. 57–58.
51. Uo. 235–236.
52. Cserháti: *Rudolf Otto...* I. m. 95–96.
53. Ries: *A szent antropológiája...* I. m. 19.
54. 2Kor 5,21
55. Visky: *Aki tiszta akar maradni...* I. m.
56. II. János Pál pápa, *Salvici doloris*, apostoli levél, https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/hu/apost_letters/1984/documents/hf_jp-ii_apl_11021984_salvifici-doloris.html#A_szenved%C3%A9s_miszt%C3%A9rium Letöltés: 2024. 05. 30.
57. Uo.
58. Visky: *A test története*. I. m. 62.
59. Uo. 66.
60. Uo. 81.
61. Uo. 91.
62. Uo. 246.
63. Michel Henry: *Az élő test*. Ford. Farkas Henrik, Moldvay Tamás, Sajó Sándor, Ullmann Tamás. Bencés Kiadó, Pannonhalma, 2013. 54.
64. Uo. 73.
65. Uo. 70.
66. Uo. 95.
67. Uo. 62.
68. Uo. 96.
69. Uo. 131.
70. Tóth Sára: *Isten ráadás?* I. m. 129.
71. Uo. 130.
72. Visky: *A test története*. I. m. 94.
73. Uo. 124.
74. Uo. 9.
75. Uo. 171.
76. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Ford. Kricsfalusi Beatrix. Balassi, Bp., 2009. 181.
77. Visky: *A test története*. I. m. 5–6.