

AMIKOR ISTEN KÉSNÍ LÁTSZIK
A TRANSZFORMÁCIÓ KÖRE
A VISSZASZÜLETÉS CÍMŰ SZÍNELŐADÁSBAN

—◀▶—
PRONTVAI VERA*

Visky András a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémián elhangzott székfoglaló beszédében¹ az alapító esemény, a forma és a jelentés hármasságát érintve mutatta be a (színházi) műalkotás megvalósulásának lehetőségét, továbbgondolva a Samuel Beckett és Pilinszky János által képviselt színházesztétikát. A székfoglalóban vázolt transzformációs kör a lét abszurditásának határán mozgó szituációból egy ember feletti valóságba való átlépés lehetséges módja. Tanulmányomban a *Visszaszületés*² című előadásban – mely Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regényének többszörösen újraírt³ változata – vizsgálom a Visky által képviselt átalakulási folyamat elemeit és lehetőségeit. Visky András egyik tanulmányában⁴ felhívta a figyelmet Beckett és Kertész életművének hasonlóságára egy közösnek mondható fordulat alapján. Mindketten átértékeltek a nyugati kultúra által átörökített nyelvhasználatot, s az általuk használt nyelv egyik meghatározó elemévé a háttérbe húzóódó transzcendencia kérdőre vonását tették a világban uralkodó borzalmakért.

* Jelenleg a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának harmadéves hallgatója. Kutatási területe a *költészet és szakralitás a kortárs magyar színházban*. Visky András egyike a legjobb tanárainak, a vele való találkozások felérnek egy lelki gyakorlatra. Tíz éve dolgozik a magyarországi Mária Rádióban, jelenleg főszerkesztőként.

¹ Elhangzott 2016. március 2-án az MTA Székház Kistermében *Mi a dramaturg? A névtelenségben rejlő alkotói szabadság* címmel. A székfoglaló vázlata interneten is megtalálható: http://mta.hu/data/dokumentumok/szima/szekfoglalok/Visky_Andras_Mi_a_dramaturg.pdf (Letöltés: 2017. február 10.)

² Visky András: *Visszaszületés*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2009. 09. 30. Az előadást rendezte Tompa Gábor. Az előadásról készült felvétel megtalálható a Károli Gáspár Református Egyetem DVD-tárában.

³ Visky András *Hosszú péntek* című alkotása Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regényének színpadra írt változata. A *Visszaszületés a Hosszú péntek* újraírt változata.

⁴ Visky András: Átugrani egy szakadékot és a túloldalról beszélni. Samuel Beckett és Kertész Imre misztikus fordulata, *Jelenkor*, 2015/9, 952–963.

A *Visszaszületésben* megjelenő Névtelen Férfi a Tompa Gábor–Visky András alkotópáros színrevitelében is nemet mond a gyermek megszületésére, az élet továbbadásának lehetőségére. Az élet folytathatatlanságára adott egyértelmű válasz az Auschwitz és az apaelvű kultúra által megvalósított uralom, az állandó és bármilyen fogságba születés megszüntetését célozza. A gyermek születése a fennálló rend elfogadását jelentené, amely a fogolylét körülményei között teljesen abszurdnak bizonyul, hiszen a fogság gyökereiben támadja meg a létezés értelmét. A holokauszt túlélő számára az élet folytathatatlannak tűnik, a magatehetetlen és önmaga identitásához vegyes érzelmekkel viszonyuló férfi idegenként van jelen saját környezetében és az apaelvű társadalomban. A gyermekre mondott *nem* az asszimilálódás és a fennállóval azonosulás ellen születik meg, a férfi ugyanis nem akar hatalmaskodni gyermekén, és azt sem akarja, hogy más uralkodjon felette. „Nem gondoltam, hogy teremtőnek kell lennem”⁵ – jelenti ki a férfi Visky András alkotásának *A teremtés kizárt* címet viselő jelenetében. A gyermek nemléte mellett való elköteleződés viszont másféle fogságot eredményez, amelyet a Névtelen Férfi akkor ért meg, amikor találkozik egykori felesége gyermekeivel. A gyermek létezésének elutasítása és az egyetemes szenvedéssel (fogsággal) való azonosulás a Névtelen Férfi életének fokozatos és tudatos megszűnését vonja magával. Az egzisztenciális értelemben kijelentett *nem* indoklása a Névtelen Férfi esetében a töretlen munkafolyamatban és a kényszeres írás során jelenik meg. A színpadot bőrhártyán futó kézírás borítja, mely utal az írásra mint túlélési formára, valamint az Írássá alakított életre. A férfi életének eseményeit az írói alkotáson keresztül elemzi, s így részese lesz annak az önátadásnak, melyről az Írás beszél. A férfit alakító Dimény Áron a színpadon egy műanyag és áttetsző fölkébe zárja magát, és töretlenül dolgozik írógépén. Az írópult az önpusztítás helyszíne, a gyermek és Isten hiányának hangsúlyossá tétele, s ebből következően a kiüresedett és értelmét veszített szubjektum magányos és feloldásra váró tere is. A Kertész-regényben a hős megszünteti önmagát, és átadja a teret egy őt meghaladó valóságnak, mert érzi, hogy halmazott fogságállapotát saját erejével nem tudja feloldani. Az előadás során a férfi az átlátszó fölkét – a fáradhatatlan munka helyszínét – fehér papírokkal ragasztgatja tele. Mintha bele akarna fulladni az őt elborító papírhalmazba, mely az előadás végén vakító fénybe borul, és átvérződik tintával.

Az előadás által felidézett alapító esemény – mely nélkül a transzformáció köre nem valósul meg – az átvérzés, a megváltás. Ahogy a színpadot átfonó kézírás utal a szent Írásra – mely viszonyítási pontként szolgál az abszurd

⁵ Visky András: *Visszaszületés*, in *Ki innen*, Kolozsvár, Koinónia, 2016, 57.

léthelyzetek értelmezésében –, úgy utalnak a tintával átitatott fehér lapok az isteni beavatkozás által megváltott, átvértett történelemre és személyiségre.

Az előadás introitusa kilenc színészt jelenít meg imakönyvvel a kezükben, akik – mint a Kar tagjai – más és más nyelven mondanak imádságot. A valóságos szertartás csak akkor kezdődhet el, amikor megérkezik tizedik szereplőként a gyermekét gyászoló Névtelen, aki elindítja az imába fonódott emléksorozatot. A tizedelés mint a büntetés egyik válfaja – minden tizedik ember halálra ítélese – visszatérő elem Visky András alkotásaiban.⁶ A színpadra állított tíz szereplő a kaddis imádság rituális számára is utal, melynek elmondásához minimum tíz férfi szükséges: a gyászoló, aki az imát vezeti, és az őt kísérő közösség. A kaddis formáját tekintve Istent dicsőítő gyászima, ami az Isten iránti bizalmat fejezi ki. A *Visszaszületés* nem más, mint a kaddis ima színpadra állítása. A Kertész-regényhez hasonlóan a színielőadás is az imádságot választja betöltendő formaként.

A Visky András által felvetett értelmezési javaslat, a transzformációs kör egyik meghatározó eleme a forma, mely valóságos jelentésekkel történő átitatásra vár, így lehetőséget teremt új jelentések létrehozására. A műalkotást a kötött forma és a nyelv végtelenségének diskurzusa határozza meg, a forma a nyelv eseményé válásának feltétele is, hiszen a nyelvi jelentések határát feszegeti. A *Visszaszületés* – a *Kaddis* második átírata – egy már létező koreográfiára írt szöveg beleöntése a *Hosszú péntek*⁷ című előadás (ima)formájába, kísérlet egy olyan, részben új szöveg létrehozására, mely követi a színészek már megszokott mozdulatait és az előadásra jellemző térszerűséget.⁸ A *Visszaszületés* – a Kertész-műhöz hasonlóan – formát keres annak a kétségbeesésnek a kifejezéséhez, mely a nyelv végtelenségének megtapasztalásával ragadható meg és tehető közösségi élménnyé. A fogság élheteretlenségét csak az imádság által lehet értelemmel bíró szenvedéssé alakítani. A jelentésektől kiürült (színházi) nyelv az ima kötött formájának segítségével képes új jelentéseket alkotni, nemcsak a műalkotásban, hanem ezen keresztül az egyénben is.

A közösség és a férfi párbeszédbe helyezik magukat egy tőlük magasabb szinten létező jelenléttel. Az önértelmezés vallomások, emlékképekkel tűzdelt

⁶ „Ha neked kellene mondani, akkor én eléd vágok, kilépek a sorból és elkiáltom, hogy tíz. Koncentráció kérdése az egész. Ez egy klasszikus koncentrációs gyakorlat. Volt rá példa.” Visky András: *Tanítványok*, in uő: *A szökés*, Kolozsvár, Koinónia, 2006, 112.

⁷ Visky András: *Hosszú péntek*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2006. 12. 08. Az előadást rendezte Tompa Gábor. Az előadásról készült felvétel megtalálható a Károli Gáspár Református Egyetem DVD-tárában.

⁸ Visky András: „Nem fogok félni többet a nagy szavaktól”, in *Ki innen*, 337.

imádság soliloquium,⁹ mely nem teszi lehetővé a lineáris történetmondást. A férfi életének eseményei és fontos gondolkörei képek formájában elevenednek meg a színpadon. A *Visszaszületés* Szent Ágoston vallomásaihoz hasonló, imádságos önelemzés, melyen belül két – a zsoltárok világára is jellemző – szólam váltakozik: a rabságban való vergődés és Isten szabadító tetteinek dicsőítő szólama. Az alkotásban egyaránt jelen vannak az Istent megszólító hangok és az ezzel párhuzamosan fellépő disszonáns húrok, elkülönülő visszhangok.

Amikor tehát visszhangosnak érzékeljük az ima terét, akkor a kaddis liturgikus hagyományára is gondolunk, nevezetesen a regény erre reflektáló kompozíciójára: a visszhangzó mondatokra, szólamismétlésekre, megtört ritmusra, a liturgikus előadásmódból következő hosszú körmondatokra, a szöveg sajátos, akusztikus lüktetésére.¹⁰

Az előadás követi a Visky András drámaszövegében váltakozó szabadversek és prózai dialógusok ritmusát. Szöveg és kép harmonikus szikársága és tömörsége a költészet irányába tolja az alkotást, mintha a transzcendencia a költészet segítségével még inkább megragadható lenne. Visky András liturgikus színházának alapja – Pilinszky János alkotásaihoz hasonlóan – a költészet.¹¹ Drámái inkább kották és versek, mint drámaszövegek. A transzcendencia megnyilvánulásának terét a leegyszerűsített szöveg zeneisége és a puritán képekre épülő színielőadás költőisége egyaránt támogatja. A *Visszaszületés* monologizáló férfi szereplője versben beszél, imádkozik. A drámaszöveg akkor válik prózai dialógussá, amikor a férfi a környezetében levő emberekkel vált néhány szót.

Az ima színpadra vitt formájában a nem létező gyermekkel való párbeszéd – mely a Kertész-regény legjellemzőbb szólama – másodlagossá válik. A Visky-mű elsősorban az Istennel való kapcsolat megjelenítésére törekszik egy olyan időszakban, amelyben a vele való direkt párbeszéd háttérbe szorul, mert Isten inkább választja a hallgatást, mint a megszólalást. Visky András értelmezése szerint a nem-szituáció, az abszurditás határát érintő létezés Beckett *Végjáték*-helyzetével rokon. „Beckett szerint a nyugati kultúra összeomlása nem a németek és nem az emberiség, hanem Isten tette, aki megszólíthatatlanná vált,

⁹ A soliloquium mint beszédforma Visky András több alkotását is jellemzi, mint például a *Júlia* című monodramát vagy a *Pornó* című alkotást.

¹⁰ Visky András: Ki beszél? A Kaddis a meg nem született gyermekért mint dramatikusan forma, *Jelenkor*, 2005/1, 68.

¹¹ Pilinszky János írja a *Gyerekek és katonák* című alkotásáról: „Ösztönszerűen a zenének azt a rejtett, belső, zeneiségén túli, alapvető tulajdonságát próbáltam megkaparintani, amire egyszerre jellemző, hogy ugyanakkor örök rejtvény marad.” Pilinszky János: *Hogyan és miért? in uő: Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999, 691.

következésképpen nemcsak a szent és a profán között majd két évezredig érzelhető határ tűnt el, hanem a megszólalás is lehetetlenné vált.”¹² A szenvedés éjszakáján a késlekedni látszó Isten magatartása tűnik a legabszurdabbnak. Ennek a késlekedésnek a feloldását keresi a férfi, aki mindenáron válaszokat akar kapni a transzcendens létezőtől.

Az adaptáció elsősorban megváltáskeresésre utaló jeleneteket tartalmaz, az alkotás központi kérdésköre a meddőség mint megváltásra váró létállapot. A meddőség egyaránt utal a gyermek, a szabadságban-lét és a fogságból szabadító Isten hiányára. A Névtelen nemcsak elvetett gyermekét siratja, hanem a kívülről jövő beavatkozás hiányát is, sürgeti Isten érkezését. Imádságának célja, hogy szóra bírja Istent a szubjektum számára elviselhetetlennek tűnő létezésben. Az imádság során cselekvésre szeretné készíteni Istent, hogy élete alakulása új fordulatot vegyen. „A meddőség világállapotával nem a termékenység (szülés) állítható szembe – hiszen »Auschwitzban is születtek gyerekek« –, hanem az isteni beavatkozásra rákényszerítő meddőség.”¹³ A színpadra állított imaszituáció performatív aktus, az Isten által okozott csend megtörésére irányul, mely lehetőséget teremt a színpadra vetített, valamint a férfi létét felszámoló írás, és a Szentírás szövegének megcselekvésére, életre keltésére. A színházi előadás maga is közös ima: a kaddis formai elemeibe sűríti be önmaga megvalósulásának feltételeit. A transzformáció körén belül a forma az átváltoztató cselekvés feltételévé válik.

A forma valódi jelentésekkel való betöltése a transzformáció köre alapján csak az események pontos felidézése és újraélése segítségével történhet meg. Ebben az értelemben a *Visszaszületés* a fogság-szabadság dichotómia imádságban való megfogalmazása és feloldási kísérlete. Az egyetemessé vált szabadságvesztés kifejezője a műben a történet- és múlt nélküliségre utaló arctalanság, az azonosíthatatlan fénykép szinte üzenetszerű megjelenése a porfelhőben (vagy a kényszeresen ismétlődő szavak homokviharában). Erre az általános fogságállapotra utalnak a színpadon a szereplők fejére húzott műanyag dobozok, melyek korlátozzák az egyén szabadságát és kiteljesedését. A kollektív rabság állapota és az ezzel összefüggő büntudatérzés a személyes fogolylét eseményeivel ötvöződik. Katasztrófaszituációk sokféleségében a meddőség mint általános fogságállapot más és más oldalról mutatkozik meg. Az önmagát fölkelésre ítélő alkotó életérzése az egyetemes identitás része. A karszám tudatos elhagyása a *Visszaszületés* pincéjében, az elmenekülés, majd a fogságba való visszatérés a holokauszt egyetemességét erősíti, éppúgy, mint a villával átdöfött gyermekkéz

¹² Visky András: Végre beszél, *Színház*, 2016/6–7, 95.

¹³ Uő: Ki beszél?, 74.

története. „Apám egyik börtöntársának esete, apám elbeszélésében. Kiszabadulása után a tálba előtte nyúló gyermeke kezét átszegezte a villával.”¹⁴ Ahogy Ascher bácsi – a börtöntárs – története is jelzi, az élet az átélt traumák után már nem folytatható úgy, ahogy azelőtt: a rabság és bűnhődés a világértelmezés meghatározó kategóriájává, egyetemes és egzisztenciális próbatételévé vált. Vagyis a fogság közös tapasztalat és tudás. Olyan élmény, melyre a test emlékszik leginkább. Ascher bácsi teste még emlékezett a fogságban átélt étkezési sorrendre, ezért nem tudta kontrollálni tettét. „Több gondom volt magával a testtel”¹⁵ – jelzi a dráma kapcsolódó jelenetcíme.

A test emlékezése Visky András gondolatrendszerében textualitásba ágyazott, a Névtelen Férfi az írás folyamatával veszi magára a világ terhét, az alkotáson keresztül szakadatlanul értelmezi saját testi és lelki meddőségének állapotát. Imádsága eszköz élete eseményeinek megismétléséhez, átgondolásához. S mivel emlékezése textualitásba ágyazott, imádság és írás az ő életében beszédkenyszerként¹⁶ jelenik meg, melyet az emlékezés és a lét abszurdításával való szembenézés, valamint saját identitásának újraépítése inspirál. A fogság-szabadság állapotok repetíciója időn kívülivé válik, az önmagát fülkelétre ítélő alkotó áldozattudata az egyetemes identitás része. A sors fáradhatatlan ismételtetésével, a fogsághelyzetek felidézésével annak megértésére törekszik, hogy mi történt az emberiséggel, a személyiséggel, és mindezek következményei hogyan válhatnak élhetővé.

A megszülető műalkotás célja az emlékek megőrzésén, a történetek felidézésén túl az alkotói szubjektum megsemmisítése. A férfi hivatása, küldetése az életet élni nem tudó élet műalkotássá formálása, felmutatása és felajánlása. Tóth Sára hívja fel a figyelmet arra, hogy Kertész számára „a regényírás nem ábrázolás, még kevésbé a »negatív kinyilatkoztatás« burkolt kifejtése, hanem drámai történés vagy próbatétel, amelynek során a világ terhét vagy botránnyát veszi magára”.¹⁷ Az írás folyamata a Névtelen Férfi számára egyrészt menekülést jelent, másrészt olyan feladatot, mely utat nyithat a hallgatásba burkolózó Isten megszólalásának, vagyis az alkotás a mániákus megváltáskeresés aktusába helyeződik: „A megváltásomat, mi mást? A múltamat, ami mindegyre előttem van. A meztelen gyermekeket látom, apró égő csipkebokrok, vonulnak

¹⁴ Visky András: Köztem és köztem, in uő: *A különbözőség vidékén*, Budapest, Vigilia, 2007, 50.

¹⁵ Uő: *Visszaszületés*, 57.

¹⁶ A beszédkenyszer Visky András alkotásainak visszatérő motívuma. A *Caravaggio terminál* című előadás főhőse beszédkenyszerből szenved, a szavak homokviharának problematikája a *Tanítványok* című drámában is megfogalmazódik. „Szavakra áhítoznak, sok-sok szóra. És belőlem kívánságuk szerint árad a szó, megállíthatatlanul. Többre tartják a magyarázatot az őt megillető helyénél.” Visky: *Tanítványok*, 112.

¹⁷ Tóth Sára: A világ botránnyát felvéve, *Pannonhalmi Szemle*, 2006/4, 110.

számolatlanul, névtelenül, be a kemencébe. Égnek mindannyian és elemésztődnek, kivétel nélkül. És nincs hang, nincs vagyok; nincs a vagyok, aki vagyok.”¹⁸ Míg a megváltás lehetősége a Kertész-műben kétségbe vont eseményként jelenik meg, a *Visszaszületés*ben már átélt tapasztalatként, melyre a drámában a vakító fény betörése, az előadásban pedig az üres papírokból felépített fogda átvérzése utal.

A színházi előadás repetíció: a holokausztot – az emberiség egyik legnagyobb traumáját –, valamint az egyetemes fogságállapotot idézi fel Krisztus kereszthalálának fényében. A haszid történetekhez hasonlóan az alapító esemény felidézése a műalkotás cselekvő aspektusát erősíti. A haszidok szerint – akik csodás történetek tanúi voltak – az elbeszélés, a felidézés szent cselekedet, mert az újramondott történet későbbi nemzedékek életére is képes hatást gyakorolni, képes ismét megelevenedni. Krisztus kereszthalálának felidezésével a Tompa–Visky alkotópáros a világban levő egyetemes fogságállapot feloldására keres választ. Az alapító eseményre való emlékezés és az azt megismétlő cselekvéssor színházi folyamattá válik. A testi-lelki fogság állapota a meddőséggel rokon, mindkettő ugyanarra a lágerlétbeli szituációra vezethető vissza. Olyan emberi helyzetre, melyen csak egy kívülről jövő, transzcendens beavatkozás tud segíteni, s amely az ember önerejével megoldhatatlannak tűnik. A mentális fogság állapota az auschwitzi életérzéssel rokon, mely előbb-utóbb minden ember életében megtalálható. Az Isten lététől megfosztott ember hasonló meddőségben szenved, mint a gyermekkel vagy szabadsággal nem rendelkező. Isten teremtő aktusa sokszor a szenvedésen keresztül mutatkozik meg.¹⁹ Erre utal Visky András alkotásában és a színpadon is megjelenő – Pilinszky János *Mire megjössz* című költeményéből alakot öltő – Kosárember is, aki az emberekkel együtt élő fogyatékos és szenvedés kifejezője. Egymáshoz gipszelt, mozgásképtelen lábaival, csonka kezeivel olyan nehézséget szimbolizál, amely olykor a szereplők vállára nehezedik, máskor elfeledve ücsörög a színpad egyik szögletében.

A transzformáció körében a repetíció az alapító tett utánzására hivatott, de az „igazi utánzás mindig átalakítást jelent”.²⁰ A *Visszaszületés* nem más, mint egy átváltozási folyamat lehetőségének színpadra írása, melyben a meddő emberi test vagy lélek újraszületik egy Istennel telített jelenléte. A gyermek vagy Isten hiányát csak a léten túli létre való gyakorlatkozás tudja maradéktalanul

¹⁸ Visky: *Visszaszületés*, 65. Vö.: „és csakis ebben: a világ és helyzetem megértésében kereshetem a, mit is mondjak megint, hogy ne azt mondjam, amit mondanom kell: a megváltásomat, igen, mert hiszen mit is keresnék, ha már keresek valamit, ha nem a megváltásomat keresném.” Kertész Imre: *Kaddis a meg nem született gyermekért*, Budapest, Magvető, 1990, 110.

¹⁹ A magára hagyottságot Krisztus is átélte a kereszten: „Istenem, Istenem, miért hagytál el engem?” (Mt 27,46) Az idézet forrása: Budapest, Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 2003.

²⁰ Visky András: *Távolságból egység*, in uő: *A különbözőség vidékén*, Budapest, Vigilia, 2007, 7.

felszámolni. S e felszámolás során a transzcendencia testi tapasztalattá válik. „A formából létrehozott transz-forma valamennyi résztvevő közös tapasztalatává válik, és éppen az átváltozás aktusa teszi lehetővé az intézményrendszerben felhalmozott, idegen, de formálható és eltüntethető anyagként létező hierarchiák – színész-néző; színész-színész; szerző-előadó; dráma-előadás; hivatásos néző-mezei néző; színész-rendező; stb. – »pillanatnyi« eltűnését.”²¹ Az átváltozás vagy transzformáció azonban csak akkor történik meg, ha a jelenlevők (alkotók és nézők) aktív résztvevőkké válnak.

Amikor a Névtelen bejelenti az élet folytathatatlanságát, a túlélés abszurdítására hívja fel a figyelmet, mely emberi erővel megoldhatatlannak látszik. A nem-szituáció elviselhetetlenségének következményeként a férfi a műalkotás és az ima befejeztével felajánlja életét, és egy transzcendens létezőre bízta azt, egy kívülről jövő beavatkozást, a megváltás ajándékát remélve. Az imádságban újra- és újragondolt meddség célja Isten felszólítása a cselekvésre, a túlélés utáni élet feloldozására és megszabadítására, vagyis: Isten (újra)érkezését, a történelemben és az emberi életben való beavatkozását sürgeti. Imája során a *Visszaszületés* és a *Kaddis* hőse a nemből induló és az ámenhez²² érkező utat járja be. Imádsága végén nyomatékosítja önfelajánlását, és Istenre bízta meddő élethelyzetét, fogságállapotát, teret enged Isten érkezésének. Isten késlekedésére a válasz csak az ember várakozása és önfelajánlása lehet.

A világban levő szenvedés felülírható, ha az egyén nem engedi magában a rossz elhatalmasodását. A Visky-dráma visszatérő motívuma az ószövetségi Jób életére kötött fogadás Isten és a rossz között. Jób története párhuzamba állítható a fogságba, meddségbe helyezett és önmagát magára hagyottnak érző ember élethelyzetével. Jób megnyerte a fogadást Istennek, mert mindenét elvesztve, szenvedései között is töretlenül hitt és bízott benne, nem fordult el tőle. Amennyiben a világban levő rossz hatására az ember elhagyja Istent, élete értelmetlenné és tragikussá, valóban folytathatatlanná válik. Ha azonban a fizikai vagy mentális holokausz ellenére saját sorsát Isten kezébe helyezi, akkor új jelentésekkel teli életre születik. A *Visszaszületés*ben a lágerek kétségbeesztő helyzetében élő Mester Isten oldalán foglal állást, amikor megmenti az éhhaltól a fiút, és biztatja őt egy Istenbe vetett élet folytatására: „Meg kell nyernünk a fogadást fiaim / ki kell szabadítanunk a Világ Urát / a reá hullott

²¹ Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 124.

²² Az *amen* szó jelentése héberül: úgy legyen, valóban. Nyomatékosító szó. Jelentheti egy feladat elvállalását is, valamint imádságot záró formula. A liturgiában az *amen* kimondásával a nép megerősíti, hogy amit a celebráns tesz és mond, azt az egész nép nevében teszi. 'amen', in *Magyar Katolikus Lexikon*, 1. köt., Budapest, Szent István Társulat, 2004, 217.

sötétségből / életben kell tartanunk őt.”²³ A jóbi fogadás megnyerésére törekszik maga a színházi előadás is, ha az alapító esemény felidézésére, formába öntésére összpontosít, és az átalakulás lehetőségét hordozza a jelenlevők számára. Pilinszky János színházeszménye szerint teret biztosít a szakralitás megnyilvánulására. Mozgásba hozza a már megszokott nyelvi jelentésekkel való kapcsolatot, felülírja azokat, és teret enged a transzcendencia megjelenésével érkező szabadságnak, utat készít az érkező Isten előtt.

A *Visszaszületés* főszereplője nem a férfi, hanem a Mester, aki a Kertész Imre regényében felvillanó Tanító urat idézi. Az ő életmentő tetteinek köszönhetően maradt életben a fiú, amikor a lágerben önmaga életét kockáztatva elvitte hozzá a fejadagját. A Tanító úr fogságban végrehajtott tette a belső szabadság kifejezése, a fennálló (börtön)rend törvényeivel szemben hozott szabad döntés. Az általa képviselt ideának köszönhető a Férfi túlélése, s az auschwitzzi borzalmakat átélt élet felajánlása is. A Tanító úr ugyanis olyat tett, „amit *nem kellett* tennie, és amit az embertől észszerű ésszel senki sem vár”.²⁴ Csökkentette saját életben maradási esélyeit, hogy rajta keresztül egy másik élet újjászülethessen, tette irracionálisnak tűnik a rossz szólamokat felerősítő társadalmi berendezkedésben. A Mester tette – a fiú meglátogatása a kórházbarakkban saját életének kockáztatása árán is – szabadságban fogant tett: a belső lelki szabadság felvillanása a reménytelenségben. Annak felismerése, hogy a világ borzalmi ellenére a szubjektum választhatja a jóbi fogadás építő és nem pusztító oldalát.

A Tanító úr hangjának megszólaltatója a regényben – és annak színpadi adaptációjában is – a feleség, aki minduntalan meg akarja törni a férfi konok önfelszámolását. Erre utal az előadásban a dolgozófülkébe behatolni vágyó nő, aki állandó kudarcot vall, és visszahull a kézírással teleírt földre. A belső szabadságban fogant áldozatvállalást eleveníti fel a Visky-drámában a Tórából átvett vörös szőrű tehén története, melyben az áldozat maga ajánlotta fel a megtisztulás vizét azoknak, akik életére törtek, s ez a gesztus is az áldozat belső szabadságáról árulkodik. Életének utolsó perceiben is mások életéért, megtisztulásáért, új életre ébredéséért fáradozik. A szenvedésen felülkerekedő szeretet lágerlétben való megnyilatkozása felvillantja a Golgota és Auschwitz kapcsolatát. A másik emberért hozott (kereszt)áldozat felülemelkedik a halálon. A lágerlét tanítómestere Szent Maximilian Kolbe, akinek az élete több Visky-mű inspirációs háttereként szolgál.²⁵ Minden külső korlát ellenére az ember belső

²³ Visky: *Visszaszületés*, 62.

²⁴ Kertész: *Kaddis*, 78.

²⁵ Maximilian Kolbe (1894–1941) lengyel ferences szerzetes. Auschwitzban egy rabtársa helyett vállalta az éhhalált. 1982. október 10-én avatták szentté. Vö.: „Én meghalok, de mindketten megmenekülünk.” Visky: *Tanítványok*, 113.

szabadságán, saját döntésén múlik, hogy él-e a jóval vagy sem, a bűnben való részesség mellett vagy ellen hoz-e döntéseket. A fogolylétből kivezető út egy olyan istenközeli szabadságba vezet, amely képes áttörni az általános meddőséget. Az önmagát újraértelmező én akarva-akaratlan a Tanító úr tettéből eredezteti túlélését, ezért ajánlja fel magát imádsága, alkotása végén az újjászületésre. „A Tanító úr tehát lemond saját életéről, felfüggeszti az auschwitzi ösztönt, hogy életet adhasson, és a maga valódi, magasabb értelemben vett életét megtarthassa. Ugyanígy kell a Tanító úr példájára végrehajtani B-nek a maga feladatát: saját túlélésének áldozati felszámolását.”²⁶

A *Visszaszületésben* megjelenő fényár a kórházbarakkban arra utal, hogy a transzcendencia a legsötétebb börtönök mélyén is jelen van. A férfi tanúja volt mindannak, amit a Tanító úr képviselt, vagyis megtapasztalta Isten létét. Isten és az ő tekintete egy pillanatra találkozott, ezért képes a későbbiekben arra, hogy kilátástalan életét az ő kezébe helyezze. Az élet átadása irracionális cselekedetnek tűnik a mentális és fizikai holokauszt idején, de Isten megjelenése rést nyit a megszokott rendszerben. Isten létével, a jóval való találkozás a férfi számára testi tapasztalattá válik, nem tudja többé elfelejteni. A betöltött forma ebben az esetben az emberi test. A Kar tagjai az előadás során helyzetgyakorlatok nyomán kialakított jeleneteket végeznek, a felidézett szituációknak megfelelően összeütköznek, visszaverődnek vagy lehullanak a földre, ezzel is hangsúlyozva az emberi test mint elsődleges forma fontosságát. Fischer-Lichte a megtestesülés újraértelmezése kapcsán hangsúlyozza, hogy „az ember testi világban-benne-léte az alapfeltétele annak, hogy a testet objektumnak, témának, a szimbólumképződés forrásának, a jelképződés anyagának, a kulturális beíródás termékének tekinthessük”.²⁷ A színésznek a saját testében kell megtalálnia azt a nyelvet, amely az előadás egyik összetevőjeként megjelenhet a színpadon, a verbális és nem verbális teljessége ugyanis az új jelentések során érhető el.

Az átváltozás eredménye a beteljesedés, melynek során a szubjektum vagy a műalkotás kiüresített tere egy szabadító esemény hatására átitatódhat a transzcenciával: az önmaga életét felajánló egyénben – vagy az önmagát felmutató műalkotásban – Isten megcselekedheti magát. A logosz testté válása a forma betöltése során új jelentések hálóját hozza létre: a test emlékezik, és az események textuális újraértelmezése során új, a megszokottól eltérő jelentéseket konstruál. Új jelentések a kötött formához csak a transzformáció során születhetnek, de ennek feltétele egy, az embert meghaladó beavatkozás. Az

²⁶ Tóth Sára: De szép zsidó lány! Nő és férfi Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című kisregényében, *Holmi*, 2011/10, 1313.

²⁷ Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, 124.

átformáló esemény intenzív élményként jelenik meg: az előadás a színész és a befogadó együttesen végrehajtott tette, mely teret enged egy kívülről jövő érkezés számára, hogy az új jelentéseket hozhasson létre a szubjektumban. A (színházi) szöveg olyan közösen megcselekedhető tapasztalat, mely egy eddigiektől eltérő követelményrendszert állít fel a résztvevők számára, s felülírja az addig elfogadott gondolkodásmódot. A társadalmilag determinált kollektív jelentések újrafelvetése a néző számára az elfogadott szabályrendszerek kibillenését eredményezheti, így az előadás eseménye meghaladja annak pillanatnyiságát és egyszerűségét. Visky András meglátása szerint Beckett és Kertész műveinek rokonságát a megcselekedhető írás köti össze, mert mindketten arra törekednek, hogy „a traumatizált nyelvvel való szembenézést és az írást mint az olvasóval közösen végrehajtott tettet újítsák meg”.²⁸ A műalkotáson keresztül a fizikai és a mentális tér transzcendenciával töltődik fel, s ez a beteljesülés elvezeti a résztvevőt az alapító esemény – a megváltás – felismeréséhez. Az átváltozás olyan eseménnyé válik, amely egy folytatásra érdemesnek ítélt élet meghatározó eleme lesz.

Kertész hőse önmagát felajánlva keresi a megváltást, Visky András és Tompa Gábor továbbírásában a megváltás az átvéréseken keresztül tudatosodik. A férfi felismeri, hogy az élet minden fájdalmának csak az Isten mellett való hűség adhat értelmet, mert a kínzások és a meddőség idején Isten nem késik, hanem benne van a szenvedésben.

²⁸ Visky: *Átugrani egy szakadékot*, 953.