

Barakkból a végtelenbe

PRONTVAI VERA

*Pilinszky színházeszménye és Visky András
Caravaggio terminál című drámája*

„»Uram! Engedd meg, hogy előbb elmenjek,
és eltemessem apámat!«
Jézus ezt válaszolta neki: »Hagyd a holtakra,
hadd temessék el halottaikat;
te pedig menj, hirdesd az Isten országát!«”
(Lk 9,59–60)

A szerző a Mária Rádió felelős szerkesztője, a PPKE BTK doktorandusza.

¹Visky András – Robert Woodruff: *Caravaggio terminál*. Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2014. június 24.

²Visky András: *A különbözőség vidékén*. Vigilia, Budapest, 2007, 148–164.

³Pilinszky János: „Oratorikus forma?” In uő: *Publicisztikai írások*. Osiris, Budapest, 1999, 545.

Pilinszky János megvalósulatlanul vélt színházeszményét tanulmányozva a lehetetlen lehetőségeként merül fel annak beteljesülése Visky András *Caravaggio terminál* című drámájában, melyet Robert Woodruff amerikai rendező állított színpadra¹ a Kolozsvári Állami Magyar Színházban. A Pilinszky-életműben vázolt új színház attribútumait összeolvasva a Visky által körülírt autista dramaturgia² jellemzőivel, Pilinszky torzónak vélt színházeszménye beteljesülni látszik.

A *Caravaggio terminál* festője — a késő reneszánsz kori Róma egyik legmeghatározóbb művésze — állandó istenkeresésben éli életét, bár nem a polgárisult katolicizmus képviselője. Miközben a legmagasabb egyházi köröktől kap megrendeléseket, szakrális témájú festményein utcalányok, szegényházakban és kocsmákban tengődő emberek arcait örökíti meg. Ahogy azt a korabeli jegyzőkönyvek is bizonyítják: többször kerül börtönbe, párbaj során embert is öl. A provokatív módon megrendezett színelőadás Caravaggio halálának pillanatát mutatja be, melyben a festő felidézi életének — imént említett — történéseit.

Akár versek vagy drámák oldaláról közelítünk Visky András alkotói munkásságához, a Visky-alkotások elemzésekor megkerülhetetlen Pilinszky teológiai ihletettségű eszmerendszere. Az autista dramaturgia Pilinszky színházeszményéhez hasonlóan szakít a pszichologikus színházi nyelvhasználattal, és olyan (formaelvű) színpadi nyelvezet megvalósítására törekszik, mely nem a forma megtalálására, hanem annak *betöltésére* összpontosít. Ebben az értelemben minden Pilinszky-dráma a *Caravaggio terminál* című alkotáshoz hasonlóan egy-egy partitúra, melyet a színésznek és nézőnek addig kell követnie, amíg az őt meghaladó realitás testi tapasztalattá, jelentéssé, életet formáló erővé alakul benne. Az autista dramaturgia a Pilinszky által jelenléthiányosnak vélt színház életre hívása, „*meghívás* a néző számára, hogy ő maga öltözzék be a dráma anyagtalanul földidézett valóságába”.³

Visky András alkotásában Caravaggio monomániás, édesapja halálát nem tudja feldolgozni, folyamatosan visszatér ehhez az eseményhez. Kényszeresen beszél a halálról, pestisben elhunyt apjáról, a halott test látványa szinte vonzza. A Robert Woodroff által rendezett előadásban a halál gondolatának repetitív visszatérését a színpadon jelenlevő, ravatalra emlékeztető hullaházi ágyak illusztrálják. A drámaszöveg sugallata nyomán a halálról való beszéd Caravaggio számára emlékezéssel telített rögeszmévé válik, melyet csak a festő halála törhet meg. A Visky-műben megjelenő Caravaggio a feldolgozhatatlan és körkörösen visszatérő halálélmény rabságában él, ez adja viselkedésének végletekbe hajló kettőségét és nyughatatlanságát, állandó lélek- és istenkeresését. Az apja halálténye előli menekülés számára a terjengős és véget nem érő, emléktöredékekkel telítődő beszéd, mely a Visky által megnevezett autista-dramaturgia alapját képezi. „A sztereotip viselkedés, a kényszeres ismétlődések, a kultúra sokféle kudarcaiba való bezártság, a gondolkodás és viselkedés szervesetlen, egymásból nem következő egybekapcsolódásai, a nyelv mint szövegfragmentumok alkotta textúra vagy mozaikkép, csillápthatatlan beszédtorlódás.”⁴

⁴Visky András:
*Az eltűnt valóság
nyomában.*
(A közeljövőben
Angliában megjelenő
dráma-kötetének
előszava.)

Beszédkényszerével párhuzamosan Caravaggio a művészi nyelvhasználat határait is feszegeti, az apja holttestével való szembesülés után egyetlen törekvés motiválja: megtapasztalni a lélek létezését, Isten belénk oltott fényét.⁵ Festményein keresztül azt kutatja, hogy létezhet-e az időnek egy másik dimenziója, mely lehetővé teszi a lélek felvillantását egy-egy műalkotáson. Saját alkotásait nem Isten létének bizonyítékaként értelmezi, csak lehetőségként arra, hogy Isten kinyilatkoztassa magát és jelt adjon arról, hogy a lélek — ha valóban létezik — a halál után is tovább él. Caravaggio nem a transzcendenst akarja megfesteni, hanem az adott szituációt, a pillanatot igyekszik végtelen precizitással, realiztikusan ábrázolni, hogy azon keresztül a transzcendens megtörténhessen. A Visky-dráma és a szerző színházelmélettel foglalkozó írásainak jelentős része is arra a kérdéskörre összpontosít, hogy a (színház)művészeti alkotás befogadása által annak szemlélője is befogadtatik egy másik, őt meghaladó valóságba, a (színpad)kép jelentése megszületik benne és jelenléttel telítődik számára. Pilinszky János gondolatmenetét követve, az alkotó művészete törekvés a bűnbeesés miatt megtört inkarnáció beteljesítésére.⁶

⁵Visky András:
Caravaggio terminál.
Alföld, 2015/11. 14.

⁶„...a művészet a bűnbeeséssel megszakadt inkarnációs folyamat küzdelmes folytatására, korrekciójára, beteljesítésére tett kísérlet.” Pilinszky János: *Egy lírikus naplójából.* In uő: *Publicisztikai írások*, i. m. 622.

Caravaggio Istent kereső kísérleteinek következménye a nem-nyelvben való létezés és alkotás megtapasztalása: „Festeni már tudok, mindig is tudtam, nem-festeni még nem.”⁷ A nyelv határainak feszegetése a nyelvtelenség állapotának átéléséhez vezet, és a személyiségről való lemondással jár. Caravaggio engedi, hogy az ábrázolni kívánt kép megszülessen benne, alárendeli magát a saját személyiségében megszületendő jelentésnek. A nyelvtelenség állapotának elérése az én eltűnése által lehetséges, és az alkotás folyamatával ellentétben passzív történés, a személyiség átengedése egy másik létsíkba, Simon Weil fogalmával élve „visszateremtés”, mely

⁷Visky András:
Caravaggio terminál.
Alföld, 2015/12. 8.

⁸Sepsi Enikő:
Pilinszky János
mozdulatlan színháza.
L'Harmattan – KRE,
Budapest, 2015, 33-40.

⁹Pilinszky János:
Naplók, töredékek. Osiris,
Budapest, 1995, 109.

¹⁰Uo. 201.
Vö. Visky András:
Végre beszél. Színház,
2016. június–július.

¹¹Pilinszky János
1971-ben Párizsban látta
A süket pillantása című
alkotást. Robert Wilson
tizenhét éves koráig maga
is dadogott, és ő maga is
beteg gyerekekkel foglal-
kozott. A Caravaggio ter-
minál című előadásban a
Cecco szerepét alakító
színész diszleksziás.

¹²Visky András: Az eltűnt
valóság nyomában, i. m.

¹³Pilinszky János:
A mű születése. In uő:
Publicisztikai írások,
i. m. 40.

Pilinszky János munkásságára is hatást gyakorolt.⁸ Amikor Caravaggio felismeri a nem-nyelv, a nem-festés állapotának, a személyiség megszüntetésének megkerülhetetlenségét, nyitottá válik a benne megszületendő jelentések befogadására.

A művészt kísérő Cecco a megírt dráma szerint beszédhibás. „Bébi szintje alatt nincs »jogom« egyetlen szót is kimondani”⁹ — írja Pilinszky, akiről köztudott, hogy nagynénje egy gyerekkori balesetnek köszönhetően nagyon nehezen tanult meg beszélni. Pilinszky János egyik születendő kötetének a *Végre beszél* címet adta volna, Visky András megfontolásai az autista dramaturgiáról szintén ezt a nevet viselik.¹⁰ A drámában dadogó Cecco megjelenésének vizsgálatakor nem hagyható figyelmen kívül az a tény sem, hogy Wilson *A süket pillantása* című alkotásában — mely Pilinszky Jánosra döntő hatást gyakorolt — Raymond Andrews süketnéma kisfiú belső világa elevenedik meg.¹¹ A *dadogás* motívuma Pilinszky és Visky esetében is ars poétikaként értelmezhető: a dadogás töredékessé teszi a nyelvet, szétzilál minden letisztult fogalmazásmódot, arra kényszerítve az értelmezőt, hogy újraépítve a nyelvet lépésről lépésre minden dolgot ismét megnevezzen, újabb jelentéseket tulajdonítva neki. A lélek fényének megcsillantása, Isten közelségének kifejezése a maga teljességében lehetetlen, csak a nyelv artikulátlanságában van jogunk ezzel kapcsolatosan bármit kimondani vagy megfogalmazni. A dadogás formabontó, majd — az autista dramaturgia esetében — *formaépítő* erővel bír. A szeletekre tagolt drámaszöveg lehetőségét ad annak partitúraszerű megismétlésére és konstruálására. A nem-nyelv a nyelv felszámolását és a nyelv végső határainak elérését is jelenti a nyelv újraépítésének és jelentésekkel való felruházása reményében. „A nyelv határa nem a nem-nyelv, az üresség, a hiány, még kevésbé az értelmetlen beszéd, hanem a költészet: a beszéd költészete és a test költészete”¹² — vallja Visky András.

Caravaggio a darabban élő és halott testek mellett köteleződik el, nem véletlenül kapta a Visky-dráma a *testek laboratóriuma* alcímet. A festő munkásságáról röntgensugaras felvételekkel bizonyították, hogy nem rajzolta előzetesen vászonra a kompozíciót, hanem egyből minden vonást ecsettel festett fel, erre azonban hosszú ideig készült fel. Az alkotó testének tehát köze van a megszülető alkotáshoz, hiszen nem a vásznon kísérletezi ki a festmény végleges változatát, hanem először magában engedi megszületni azt. A jelentések megszületése tehát elsősorban testhez kötött. Pilinszky írja: „Van, aki inkább a szívével, van, aki inkább az értelmével ír, én valamiképpen a testemmel. A testemben érzem leginkább egy-egy viszony feszültségét, az ebből kibomló, hirtelen megtorpanó, reflexszerűen átváltó mozgást.”¹³ Caravaggio a saját testéből kiindulva alkot, s emellett folyamatosan a külső világ egy-egy alakjával modellezi a készülő festményt: testeket helyez a benne már megszületett jelentés terébe. Mivel a festő alkotásainak jelentős része szakrális tartalmú alkotás, modelljeit az Evangélium szövegterébe

¹⁴„Az irodalmat mindennek ellenére evangéliumnak tartom”. Beszélgetés Visky Andrással. (Az interjút készítette Erdélyi Erzsébet és Nobel Iván.) Forrás, 1998/12. 64.

¹⁵Pilinszky János: *Tizenhárom széksor*. In uő: *Publicisztikai írások*, i. m. 441.

¹⁶Visky András: *Az eltűnt valóság nyomában*, i. m.

¹⁷Visky András: *A különbözőség vidékén*, i. m. 19.

helyezi, erre — és a halál utáni élet kényszeres keresésére — utal a színdarab elején a *Lázár feltámasztása* című kép modellezése. Az Evangélium textusa így egyfajta szöveggönyvként értelmezhető, partitúráként, melybe belehelyezkedvén lehetőség nyílik arra, hogy a lélek fénye megcsillanjon. Caravaggio életfeladatának az őt körülvevő állapotok megfestését tekintette úgy, hogy képein keresztül a transzcendenciának lehetősége legyen megnyilatkozni a befogadóban. Ebben az értelemben Caravaggio evangéliumi festő, ahogy Pilinszky és Visky számára is az Evangélium az egyetlen lehetséges esztétika.¹⁴

A színpadi jelenlét visszaszerzéséhez Pilinszky János számára is nélkülözhetetlen a rituális színházi nyelvhasználat, mely célja az *organikus azonosság* létrehozása a szöveg és a színész, a színházi előadás és a befogadó között, az, hogy maga az előadás alkotó és néző számára valóban belső életté váljon. Pilinszky a Grotowski-féle színház kapcsán így fogalmaz: „az est során az előadás nem a szöveg pályáján halad előre, hanem azzal, hogy a színen a földézett szituációk valóban testet öltenek. A történet *itt és most* történik.”¹⁵ Az előadó és néző számára a színházi textusba helyezkedvén a nyelv életre kel: a szöveg olvassa a színészt, a festmény rajzolja az őt szemlélő egyént, a színházi előadás életre kel abban, aki nyitott lélekkel, a nyelvtelenség személyiségvesztett állapotában befogadja azt. A *Caravaggio terminálban* Lena belehelyezkedik az Evangélium partitúráként értelmezett textusába. Modellként részese a róla készülő *Bűnbánó Magdolna* képnek, beszélni kezd élete szegényteljes eseményeiről, s amikor a festmény elkészül, visszanyeri szüzeségét, megtér. Az autista dramaturgia partitúráját használó színházi nyelvhasználat során jelentések születnek és a befogadás maga testi tapasztalattá válik, „oly mértékben válik sajátommá, hogy egyetlen lépést sem tudok megtenni nélküle”.¹⁶

Az autista dramaturgiára — mint partitúrára — épülő színházi előadás tökéletlenül, töredékesen, a maga fogyatékoságával áll az alkotók és a befogadók előtt. A forma betöltése ugyanis csak az alkotók és a nézők belehelyezkedése által lehetséges. Pilinszky jelenléttel telített színházeszménye nem más, mint az *isteni jelenlét* megtapasztalása, a lélek fényének felvillanása a műalkotásban. *A költő által állítmánynélkülinek vélt történéselőű és lélektani realista színház (mimikriszínház) térnyerése a vallásos gondolkodásmód eltűnésének köszönhető*. Meglátása szerint a színházból épp annak gyökere, a transzcendensre történő utalás veszett el, hiányzik belőle az ige vertikálitása. A színpadi jelenlétségvesztés tehát elsősorban metafizikai probléma, csak a transzcendenssel való kapcsolat teheti ismét hitelessé a színházat. Ahhoz azonban, hogy a metafizikai jelenlét a színpadon megtörténhessen, a közönség belehelyezkedésére és részvételére is szükség van. „Minden kész, ám mindhiába az, ha a meghívottak, akik az Írás szerint sokan vannak, ott-létükkel nem teljesítik be tökéletes hiányosságát”¹⁷ — írja Visky András.

Pilinszky János elgondolása alapján a szentmisében az emberiség történelmének legmeghatározóbb eseménye ismétlődik meg újra és újra. Ezt az eseményt a liturgia mint művészi forma közvetíti, melyben Krisztus áldozata ismét megtörténik. A liturgia során a már megtörtént esemény felidézésére és utánzására kerül sor, mely az Ige testté válásához vezet, ez az átváltozás minden szentmise alaptörténete. Pilinszky a *KZ-oratórium* előmunkálataiban a készülő előadás részeit a szentmise egyes részeinek felelteti meg.¹⁸ Ez a megfeleltetés a *Caravaggio terminálra* is átültethető, mely *Introitus*a az apa halálával és holttestével való szembesülés, az *Evangelium* a festő által mondott újra és újra felidézett életút, a *Szentáldozás* az egység, a részesedés, a lélek fényének felismerése egy-egy arcon vagy alkotáson. Az *Átváltozás* pedig a Caravaggio lelkét megszemélyesítő hármasság — szellem, lélek, test — fokozatos alakulása: Cecco mint a nyelv töredékességéből fakadó rekonstrukció, Lena, aki visszanyeri szüzességét, és a festő, aki csak a saját halálában válik kereső emberből nyugodt és önnön lelkével szembesülni tudó emberré. Pilinszky *KZ-oratórium* című alkotásához hasonlóan¹⁹ a *Caravaggio terminál*ban is központi szerepet kap az oltár fogalma: „Megszületik a festmény, fölemelik az oltárra, ünnepélyesen leleplezik, majd harmadnapon, az éjszaka leple alatt leveszik.”²⁰ A színelőadásban — festményeinek oltárra állításához hasonlóan — Caravaggio halálának pillanatában egy kőasztalhoz hasonló ágyra fekszik, innen indul el egy másik valóságba. A színházi előadás körkörös kompozíciót mutat: a nem-időt. Caravaggio életen át tartó keresése az Ige testté válásának kifejezésére, az Isten-léte bizonyító lélek felvillantására irányul. Ez a testet öltés az egzisztenciális jelentésekkel való egyesülés folytán meg végbe, amennyiben a jelenlevő képes felismerni a maga töredékességét, s alárendeli magát a történésben rejlő szubsztanciának. Mivel a rituális színház épp olyan élő jelentésekkel dolgozik, mint a szentmise, a jelenlevőben megtörténhet a beteljesedés, az Ige benne él tovább. „Az Ige testté lett, és köztünk lakott...” (Jn 1,14).

Maczák Ibolya *Papírdarabok* című, Pilinszky János drámaírói munkásságával foglalkozó kötetében²¹ több alkalommal is utal arra, hogy a költő tudatosan foglalkozott Beckett alkotásaival. Beckett drámái Pilinszky alkotásait a liturgikus struktúra irányába terelték. Visky András hangsúlyozza, hogy Beckett szövegei „kényszeresen repetitív, zeneileg szervezett szövegei erős, ha nem a legerősebb példái az autista dramaturgiának”.²² Amennyiben a *Caravaggio terminál* szövegéhez hasonlóan a beckett drámaszövegeket is *partitúraként* értelmezzük, ezek a szövegek is — a Visky- és Pilinszky-szövegekhez hasonlóan — egyfajta *liturgikus erőtérbe* helyeződnek, s a megszűnt idő állapotának, ürességének betöltésére várnak, melyet csak egy erősebb valóság tud jelenléttel átítatni.

A beckett színház a metafizikai hiányt ábrázolja, a lét legfontosabb kérdéseivel foglalkozik, lét és nemlét határhelyzetét tárja fel. Pi-

¹⁸Pilinszky János: *Naplók, töredékek*, i. m. 20–21.

¹⁹„Nagyon messze és egészen közel a kőasztalon feküdt valaki.” Pilinszky János: *KZ-oratórium*. In uő: *Széppróza*. Osiris, Budapest, 1998, 219.

²⁰Visky András: *Caravaggio terminál*. Alföld, 2015/12. 10.

²¹Maczák Ibolya: *Papírdarabok*. Balassi, Budapest, 2015, 117–130.

²²Visky András: *Végre beszél*, i. m.

²³Pilinszky János: *Samuel Beckett*. In uő: *Publicisztikai írások*, i. m. 610.

²⁴A becketti sakk-dramaturgia motívuma épp úgy megtalálható a Visky-drámában, mint Pilinszky János *Urbi et orbi* című alkotásában. Maczák Ibo-lya írja az *Urbi et orbiról*: „A történetet sakkjátzmában elbeszélve: a fehér pápa sakkot kapott, ám egy adott lépéskombináció segítségével mattot adott a fekete pápának. Ez az értelmezés magyarázza a fekete pápa indokolatlanul gyors és hirtelen halálát.” Maczák Ibo-lya: i. m. 130.

²⁵Pilinszky János: *Nagyhéten*. In uő: *Publicisztikai írások*, i. m. 462.

²⁶Pilinszky János: *Új színház született*. In uő: *Publicisztikai írások*, i. m. 663.

²⁷Pilinszky János: *Naplók, töredékek*, i. m. 28.

²⁸Visky András: *Caravaggio elkészíti az*

linszky a beckett dramaturgiában az agonizáló világmodellre ismer, melyben minden értelmetlenné válik. Az abszurd pont, „mellyel Beckett farkasszemez, nem egyéb, mint a Kereszt két ágának metszéspontja, igaz, szinte kizárólag a földről nézve... Hogy Beckettnek van ereje szembenézni vele, hazugság és önámítás nélkül, olyan erőforrásra vall, ami a legmélyebb hit közelségét feltételezi, s közvetlen rokona Keresztes Szent János »éjszakájának«.”²³ A Pilinszky- és Beckett-drámákhoz hasonlóan Caravaggio története is abból az éjszöt állapotból indul, ahol az emberi racionalitás véget ér. Apja halálával bizonytalanná válik számára minden, sötétségben tapogatózva keres, mert az autizmus verbális gátoltságában létezve a nyelvi jelek, jelentések, az állítmány és az Ige számára bizonytalanná válnak. Az életet a halál által elsötétített állapotában éli, így halála pillanatáig fogsoly marad. Az emberi lét immanens rabságának megváltásra váró állapotában gyökerezik a szintén Visky András által körülírt *barakk-dramaturgia* terminusa is. Caravaggio számára az élet börtön, viselkedésének dekadenciája a benne rejlő félelmekből és szorongásokból ered. Ebből az egzisztenciális rabságból — Beckett színházához hasonlóan — csak egy külső beavatkozás²⁴ tudja megszabadítani a fogságban élő egyént. Pilinszky Keresztes Szent János kapcsán utal arra,²⁵ hogy az ember kegyelmi állapotba kerülve elveszti látását, mely a lélek sötét éjszakájával egyenlő. A halál pillanatának vibráló, fekete-fehér, filmszakadás-szerű ábrázolása Woodruff rendezésében a töredezett látást jeleníti meg; a festő halála előtt egy vendettában megvakítják. A lelke mélyén rejtőző egzisztenciális jelentések csak ekkor öltenek testet benne, a lélek éjjelének sötétsége számára a fény forrásának lehetőségeként jelenik meg.

Pilinszky János Wilson színházának erejét abban látja, hogy képes a poézishez hasonlóan integrálni a széthullásban levő, meghasonlott világot. A wilsoni színház számára a költészet teszi lehetővé, hogy jelen lehessen a színpadon. Az így megszülető új színház „olyan integráció, olyan teljes és tökéletes egység, amiben a részek és részletek jelentése minden eddiginél erőteljesebb”.²⁶ A wilsoni színház megszabadul minden érzelmi hatástól, pszichologizálástól és történeéstől, olyan állapotokat megragadó nyelvi sűrítményeket hoz létre, melyek az érzékelésnek köszönhetően egy eddig feltáratlan valóság terébe emelik az alkotót és befogadót. Transzcendensre való utalása pedig a teljesség elérésének időn kívüli, ezért mozdulatlan és unalmon túli állapotára irányul. A költészethez hasonlóan építkező *Caravaggio terminál* is egyetlen pillanat kitágítására és fenntartására — a festő halálának pillanatára — koncentrál, mentes a lélektani realista színházban zajló történésektől. A néző felszabadul az izgatott várakozás alól, melyet egy váratlan fordulatokkal kecsegtető történet kibontakozása tart fenn. Időt nyer ahhoz, hogy átélje a benne zajló eseményeket. A *KZ-oratórium* kapcsán Pilinszky János jegyzeteiben montázs-párbeszédet, montázsmondásokat említ, melyek illeszkedése „líra, és nem logika”.²⁷

elveszett képek leltárát.
Látó, 2014. július, 5–8.
Pilinszky János *Fabula*
című verse is beépül a
KZ-oratórium szövegébe.
Pilinszky János:
KZ-oratórium. In uő:
Széppróza, i. m. 219–220.

²⁹„A tetőn valami alól
kiszabadít valamit. Egy
aranymintás fehér taber-
nákulumot. Kiveszi belőle
a szentségtartót, s vele
együtt visszatér a házba.

De nem mindjárt.”
Pilinszky János: *Gyere-
kek és katonák.* In uő:
Széppróza, i. m. 72. Vő.
„...én kiűzöm a pestist a
szívetekből és idehelye-
zem ebbe a szarkofágba,
hogy többet ne jöjjön elő.”
Visky András: *Caravaggio*
terminál. Alföld, 2015/11. 19.

³⁰Pilinszky János: *Milyen
is lesz az új színház?*
In uő: *Publicisztikai írások,*
i. m. 708.

A *Caravaggio terminál*ban a montázs terében megszűnő idő képek egybeolvadásához vezet, mely Robert Woodruff rendezésében szépen tetten érhető. A Caravaggio által készítendő képek a színészek által történő modellezés során megdermednek, mozdulatlaná válnak. Ahogy Caravaggio festményei beépülnek a színpad terébe, úgy illeszkedik Visky András *Elveszett*²⁸ című verse is a dráma szövegébe. Halála pillanatában a művész rádöbben arra, hogy festményei tulajdonképpen nem is annyira fontosak, mint amennyire élete során hitte. Felsorolja elveszett festményei lajstromát, elengedi az őt addig megkötő tárgyakat, embereket és eseményeket, nem tekint többé hátra, csak előre. A halál, mellyel egy életen át konfliktusban állt, szabadító eseménnyé válik számára: lelki békéjét megtalálva a tengeren (vízen) járva indul el a valódi realitás felé.

Az időbeliség elhanyagolhatósága érdekében a drámaszöveg nem számozza a halál pillanatában felidézett képeket, nem határozza meg azok sorrendjét: a jelenetek egymással felcserélhetők. A textus nyitottsága lehetővé teszi a hozzá való viszony alakíthatóságának és formálhatóságának szabadságát. Robert Woodruff vakmerő rendezése a szentség fogalmának dekonstrukcióját célozza meg, míg az autista dramaturgia a legnagyobb társadalmi morálvesztésben is lehetőséget ad a transzcendenciának arra, hogy felmutassa önmagát.²⁹ Caravaggio átéli az emberlét beszennyezett állapotát, tiltott párbajban gyilkosságot követ el és menekülnie kell Rómából. Épp a lélek éjszakájának állapota az, mely hitelessé teszi őt kortársai előtt, képei „felmutatásának” idején zsúfolásig telnek a templomok. Istenkeresésének állandó feszültsége olykor a mélység irányába formálja a festő életét, de a transzcendenciával való átítatásra a legnagyobb lelki sötétség is alkalmas. Pilinszky szavaival élve: „senki sem tudhatja meg, hogy az istenség kinek is fedi föl magát”.³⁰

IZSÓ ZITA

A második halál

*A fa már öreg,
egy ideje már nem nő tovább.
A törzsét két kézzel át lehet érní, mint egy fiatal lány derekát.*

*Minden évben a születésnapján letört egy kicsit vastagabb ágat,
és faragott belőle egy arcot,
ami pont úgy nézett ki, mint ő.
Később tudtuk meg, az ikertestvére az.
Azt mondta, állandóan azzal játszottak, hogy felcserélték a neviüket,
még a szüleik sem tudták megkülönböztetni őket,*