

ez kizárólag az ő kivételes, egyszeri életük. És általában vett „Halált” sem ismernek; nekik kell folyamatosan gyakorolniuk az elmúlást. A ráció elkertülhetetlennek, szükségszerűnek tartja a majd egyszer bekövetkező halált; a test azonban lázad, s nem nyugszik bele a szükségszerűségbe. Azáltal, hogy él, folyamatosan küzd is a benne ott dolgozó halál ellen. A test a lehetetlenre vágyik: kizárt, hogy bekövetkezzen az, ami odabent, a hús sötétségében már folyamatosan bekövetkezik. Ha a lehetetlennek ez az élménye képes legyőzni a rációt, akkor születik meg a halálszenvedély. A ráció fél, és „halált” emleget; a szenvedély igent mond a lehetetlenre, és nem beszél a halálról, hanem azt elevenként éli át. Úgy, ahogyan John Keats költeményében, a *Hyperion*ban Clymene, aki kagylójába fújva arany dallamot fakaszt, és „Egy-egy halál / Élt minden ömlő hangban” (Vas István fordítása) („A living death was in each gush of sounds”).

„A” halálról való beszédnek a halálszenvedély ad hitelt. A halál ekkor személyessé válik. „Éltre kel”, mert megszűnik a fogalmiság bűbája, a nyelv többé nem tudja eltárgyasítani, és ismét felbuzog benne az élet – az az élet, amely mindennél bizonyosabb abban, hogy nem elkülönül a haláltól, hanem egybefonódik vele. „A halál együtt dolgozik velünk a világban; ő az a hatalom, amely a természetet emberivé teszi, a létezését létté emeli, bennünk van, ő a legemberibb részünk; csak azért van a világban, az ember csak azért ismeri, mert a halál ember, és az ember csak azért ember, mert benne teljesedik ki a halál”, írta Maurice Blanchot. A halál ennek felismerésekor támad az „életre”. Ilyenkor lehet átélni azt a pusztító, de közben lelkesítő érzést, hogy az ember élete kizárólag az övé, s ezért a halála is kizárólag az övé. A 17. századi angol orvos-filozófus, Sir Thomas Browne ezt úgy fogalmazta meg, hogy a halál mindentől megfoszthat bennünket, de van valami, amit még ő sem vehet el: a meghalás képességét. A halálszenvedély állapotában az ember ott talál vigaszra, ahol a legkevésbé remélné: saját törekénységében. Senki nem tudja leélni helyette az életét, s ezért a halálától sem tudja senki megfosztani. Csakis ennek tudatában van *hite* a halálról szóló beszédnek.

A hitelesség próbaköve egyebek között az is, hogy nevén sem kell feltétlenül nevezni azt, amiről úgyis szó van. A szenvedély (amelyben elválaszthatatlan a lelkesültség és az ólom sújtotta kétségbeesés) a halál anyanyelve. Minden más rejtőzködés, menekülés, szómágia. A lascaux-i barlangképek kapcsán Georges Bataille azt írta, hogy a halál tudata kitágította az ismert világ határait, új elemet adott hozzá: „egyfajta hasadást, amelyre ráébredve másfajta lehetőségek tárulnak fel előttünk, mint amilyeneket a hasznos tevékenység nyújtani tudna”. A művészet a lascaux-i barlangképek születése óta ezzel a „hasznos tevékenységgel” szegül szembe. Amikor nem ezt teszi, akkor a mindennapi élet egyik fogaskereke lesz, és elveszíti a jogát, hogy „művészetnek” nevezzék. Lascaux barlangrajzai éppolyan érvényesek ma is, mint a történelem előtti időkben, amikor megszülettek. Akik készítették őket, a szó valódi értelmében kortársaink. Hiszen a halál és az elmúlás terhét azóta sem vette le senki az ember válláról, noha a modern civilizáció mindent elkövetett, hogy, miközben tabuvá tette a halált, az emberrel elfeledtesse azt, hogy a létezése valójában a kozmikus véletlennek egy csodapillanata, amelyben szétválaszthatatlan élet és halál.

*

„Éljen a halál!”

Egy francia forradalmár 1792 szeptemberében, a vérengzések idején, éjjel 2 és 3 óra között, a naplóját író Restif de la Bretonne ablaka alatt

Krisztust senki nem ragadta ki annyira minden történeti kontextusból, mint ifjabb Hans Holbein, aki 1521–22-ben megfestette a Bázelen látható híres képét. A halott Krisztust látni rajta életnagyságban. Am ezúttal nem egyenes tartásban, keresztre feszítve, és nem is félg hátradőlve, az anyja ölében, amint az megtámasztja. Hanem fekvő helyzetben,

amint egy koporsóban fekszik, amelynek elülső hosszanti oldalát kivették, épp csak arra az időre, hogy meg lehessen nézni. Azután visszahelyezik, a koporsót pedig jó mélyen a földbe temetik.

De valóban Krisztus fekszik itt? A jobb kézfejen és a jobb mellkasán látható sebek akár a keresztre feszítésre is utalhatnak. De nem feltétlenül. Nézhetem úgy is a képet, hogy nem Krisztust látom rajta, hanem egy névtelen halottat. Például azt a vízbe fúlt férfit, akit állítólag pár nappal a kép megfestése előtt húztak ki a Rajnából, és aki Holbein modelljéül szolgált. (Lehet egy halott modell?) A bőre színe arról árulkodik, hogy a test már kezd oszlásnak indulni; a kézfejen látható sebet egy vízbe lógó faág okozhatta, amelyen a holttest fennakadt. A mellkasán lévő sebet pedig a boncolókés ejtette, és a háttérben várakozó orvos már türelmetlenül várja, hogy Holbein fejezze be a képet, mert utána az egész mellkast fel fogja nyitni. S mit fog találni? Talán azt, amit négyszáz évvel később egy másik orvos, Gottfried Benn talál egy ugyancsak vízbe fúlt holttestben – ezúttal egy lányéban:

*A lánynak, aki sokáig feküdt a nád közt,
rágások látszottak a száján.
Mikor fölnyitották a mellét, a nyelőcsöve csupa luk volt.
Végül a rekeszizom alatt egy üregben
fiatal patkányfészket találtak.
Egy kis nőstény megdöglött.
A többi vesén, májon élt,
és hideg vért ivott, szép
ifjúságot töltöttek itt.
Gyors és szép volt haláluk is:
valamennyit a vízbe dobták.
Hogy sívalkoddak a kis pofák!*

(Rónay György fordítása)

Benn a *Szép ifjúság* címet adta a költeménynek. A Holbein-képen látható férfi is a legszebb ifjúkorában halt meg. Krisztusi korban érte utol a halál. A feje még viszonylag épségben van. Ismerve Holbein szenvedélyes érdeklődését a halotti koponyák iránt, s tudva, hogy röviddel e kép megfestése előtt készített egy festményt két csontvázkoponyáról, feltételezhető, hogy a halál talán még jobban érdekelte, mint az evangéliumi történet. Márpedig a kettő, mégannyira kapcsolódjon is egymáshoz, feloldhatatlan ellentétpárt alkot. Az egyik a megmásíthatatlan végre figyelmeztet, arra, hogy nincs tovább. A másik az átmenetre, arra, hogy a halál nem zsákutca. Egy csontváz koponyája önmagában, bármennyire allegorikusan próbálják is értelmezni, a halál illúziótlan jele. Éppoly nehezen állítható valamiféle tágabb összefüggésbe, mint azok a koponyák, amelyeket az 1880-as években Van Gogh festett, vagy 1898 és 1905 között Cézanne, vagy az 1970-es években Andy Warhol. Mindhármójukat a minden *metafizikai* összefüggésből kiszakított *fizikai* halál foglalkoztatta, miként Félix Vallotton is, aki 1894-ben festett egy holttestet, amely kísértetiesen emlékeztet Holbein festményére. Igaz, Vallotton már a hulla fejét is letakarta egy kendővel – a boncolóorvos itt már előrehaladt a munkájában.

Holbein festménye *Krisztus holtteste a sírban* címmel maradt fenn. 1587-ben egy leltárban még így említik: *Ein todten bild Holbeins vf holtz mit Ölfarben*, de azután hozzáfűzik: *cum titulo Iesus Nazarenus rex J(udaeorum)*. A címe valójában ez lehetne: *Egy halott férfi – Jézus*. Ez is, az is. Egyfelől egy névtelen hullát látni, aki nyilvánvalóan nem fog feltámadni, hanem a műteremből a bonckés alá kerül, azután pedig a maradványait egy zsákba összegyűjtve tömegsírba dobják. Másfelől viszont mégiscsak Jézusra lehet ismerni ebben a férfiban. Nem is annyira az árulkodó sebek miatt, hanem mert Jézus is így halt meg – a leg-

szörnyűsebb módon, úgy, ahogyan azt öt-hat évvel Holbein előtt a Bázeltől nem messzire fekvő isenheimi Antonita-kolostor számára Matthias Grünewald megfestette. Grünewald Jézus-ábrázolása nem sok reményre jogosít fel: a meggyötört testet nézve a halál erősebbnek látszik az örök életnél. Holbein ezt fokozza. Az evangéliumi szereplőknek itt már nyoma sincsen. Jézus egyedül van, és nem haldoklik, hanem halott. Grünewald Jézusa, ha beszélni tudna, még ezt mondaná: „Istenem, Istenem, miért hagytál el engem?”. Holbein képén Jézus már nem tud beszélni. S ezért kérdéses, hogy valóban nevezhető-e még Jézusnak. Mint ahogyan bárki ember, ha meghal, nevezhető-e még a nevével? Mondható-e még embernek? Személy-e még? Van-e köze ahhoz a teljességhez, amitől élő-lénynek volt mondható? Holbein teszi fel ezeket a kérdéseket a festményével. És a válasza: nem. A halálra addig nem nagyon kérdeztek rá ilyen radikálisan. Voltak persze előzmények. Philippe Ariès idézi a 15. század elején működő francia költőt, Pierre de Nessont, aki *Vigiles des morts: Paraphrase sur Job* című költeményében a halott testet „trágyazsáknak” nevezi, és ezt írja róla: „Oh, hulla, kit utál minden, / Ki marad társad ott alant? / Neveidről előkúszó / Rút féreghad, amely oszló / Húsodnak bűzéből fogant.”

Holbein Krisztusa is „trágyazsák”. A halál radikális törés, és a művész azt a ma már nehezen felidézhető pillanatot festette meg, amikor Krisztus már halott, és még senki nem sejtette, hogy fel fog támadni. Kertész Imre *Sorstalanság*ának gyerekhőse úgy érkezett meg Auschwitzba, hogy e név semmit nem jelentett számára, s ezért tökéletesen mást látott ott, mint amit utólag látnia kellene, és amit mi, a történeteket ismerve, tudunk jól, még akkor is, ha nem is láttunk semmit. Holbein az utólagos tudást és látást kiiktatva festette meg ezt a halottat, aki ha életében Krisztus volt is, most, halálában nem egyéb, mint egy nevével megfosztott hulla. Feltámad-e vajon? Innen nézve tudjuk, hogy igen. Onnan, a rothadó hús felől nézve azonban maga a kérdés is abszurd. Ez a tanácstalanság lett úrrá Dosztojevskijén is, amikor 1867 augusztusában először látta élőben a festményt Baselben. Még egy széket is szerzett, amire felállva egészen közelről nézhette a képet, s azután állítólag rosszul lett. Ezt követően hamarosan elkezdett dolgozni *A félkegyelmű* kéziratán, s a regényben a Holbein-festmény egy másolatát Rogozsin helyezi el a lakásában, hogy azután Miskin herceg kezdjen töprengeni rajta. A festményt nézve az ember akár el is veszítheti a hitét, mondja Miskin. Így, feltételes módban. Mert a kép nem hitetlenséget sugall. De a hitet sem erősíti. A hit és a hit hiánya közötti szakadékot nyitja meg. És ezzel a halál racionalizálását akadályozza meg, amin pedig a sztoikusok óta Európában olyan sikerrel dolgoznak, beleértve a kereszténységet is. A sztoikusok szerint a halál nem része az életnek, ezért felesleges tartani tőle; a kereszténység szerint pedig ha van halálon túli élet is, akkor a halál nem radikálisan Más, hanem átmenet. Nemcsak kilépés, hanem belépés is.

Holbein – és Miskin herceg – ezt a racionalista optimizmust kérdőjelezi meg. A halál számukra túl van minden racionalizmuson, és ettől rejtélyes, bekeríthetetlen. Nem az ember keríti be a halált (értelemmel, ésszel, fogalmakkal), hanem a halál keríti be az embert, aki számára az élet olyan, mint Robinson számára volt a sziget a határtalan tenger közepén. A halál gondolata nyomasztó és nyugtalanító, írta a kolumbiai filozófus, Nicolás Gómez Dávila, de, teszi hozzá, az élet elképzelhetetlen a halál nélkül, „a félhomály sűrű terepe nélkül az élet szélein”. Az élet pereme, legyen az a kezdetén vagy a végén, félsötétben van. Az igazi sötétség azon túl kezdődik el. E sötétség fölött az embernek már semmi befolyása vagy hatalma nincsen. Ez a sötétség üzen akkor, ha az ember átváltozik élettelen holttestté, amikor megszűnik személynek lenni, amikor elveszti a nevét. A holttest az életet körülvevő sötétségnek, a Másnak a követe. A látványa, fizikai jelenléte ezért vált ki ellenállást, viszolygást. Az ember legszívesebben elfordítaná a fejét. Éppúgy tart tőle, ahogyan tart mindentől, amit szentnek érez. Vonzza és taszítja.

A Holbein festményén látható férfit valóban Krisztusnak lehet mondani. De ez nem a hagyomány Krisztusa, nem az evangéliumok hőse. Ezt az embert valóban magára hagyta

az Isten. Isten, hogy megtapasztaljon minden lehetséges létformát, a halált is át akarta élni, s ehhez Krisztust használta eszközként. De elszámította magát: azzal, hogy Krisztus meghalt, Isten maga is halott lett. De mert Isten nélkül nincsen lét, ezért a halál lépett Isten helyébe. A halál az új szentség, a halál az Isten.

*

*„A halál az, amelyért élünk, a halál az, amelyért szeretünk,
és ő az, amelyért nemzünk és fáradozunk.”*

Alberto Caraco

A meghalásban mindenki zseninek bizonyul – nem volt még olyan, akinek így vagy úgy, de ne sikerült volna. A halál az, ami felé nem lehet nem folytonosan közeledni; eltéveszthetetlen cél, amelyet mégsem látni soha. Az életre is ráveti az árnyékát, és ilyen vagy olyan formában, de mindig érezteti, hogy ott kísért a háttérben. Nincs az az apró veszteség, amelyből ne venné ki a részét. „Olybá tűnik – írta a naplójában Kierkegaard –, mintha gályarab lennék, öszszeláncolva a halállal, ha az élet megmoccan, a lánc is megcsörren, és a halál mindent elhervaszt, és ez minden pillanatban zajlik.” Az embernek egyáltalán nem kell halotti félelemben élnie a napjait, sőt a halálra nem is kell feltétlenül gondolnia. Elegendő az, hogy az egész életet a folyamatosan múló idő fogságában kénytelen leélni, s ez ellen képtelen bármit is tenni. Az ember akkor vált emberré, amikor tudomása lett az időről, vagyis arról, hogy napjai és évei meg vannak számlálva, s egyszer meg kell halnia. Szent Ágoston ezt írta az időről: „Mi az idő? Ha senki sem kérdezi, tudom; ha kérdik tőlem, s meg akarom magyarázni, nem tudom”. A halálról is ez mondható el. Az idő fogságában élni annyi, mint feltartóztathatatlanul közeledni a saját elmúlásunk felé. És közben lázadni az idő ellen annyi, mint lázadni a halál ellen.

„Csöndben ne lépj az éjszakába át” („Do not go gentle into that good night”), kezdi gyönyörű versét Dylan Thomas annak tudatában, hogy előbb vagy utóbb a végső sötétség, vagyis a halál úgyis elnyeli az embert. És ezekkel szavakkal fejezi be: „Dúlj-fúlj, ha megszakad a napvilág” (Nagy László fordítása) („Rage, rage against the dying of the light”).

Lázadj, annál inkább, minél reménytelenebb. E lehetetlen lázadás a halált nem fogja ugyan feltartóztatni. De egyvalamire mégis képes: az embert átmenetileg ki tudja szabadítani az idő fogságából. Az ilyen átmeneti időszakokban a halál nem mint fenyegetettség tűnik fel, hanem mint energiaforrás, amely segít, hogy az élet legyen gazdagabb, lényegibb. A francia filozófus, Gaston Bachelard „szintetikusnak” nevezi az ilyen pillanatokat, mivel az ember ilyenkor a nem-rationális felé is nyitott lesz. Ennek élményében bármikor részesülhet; nincsen olyan helyzete az életnek, amelyben ne lappangana a valódi misztérium lehetősége. Nap mint nap rejtélyek között élünk. A leginkább talán éppen akkor, amikor ezt észre sem vesszük. Szeretsz valakit, és a világ egyből hatalmas rejtély lesz. Ha beteljesül a szerelmed, még rejtélyesebb lesz minden. Ha meg csalódsz benne, akkor valódi misztérium veszi kezdetét, amikor is a régi mitológiák istenhalála ismétlődik meg, mai díszletek között. Vagy mi történik, ha koncentrálok egy műalkotásra, vagy a hangversenyen a zenére, vagy egy másik emberre figyelek, egy arcot próbálok megragadni, vagy csak csodálkozni kezdek valamin, elmélyedek egy növény levelének az ereztében, vagy egyszerűen csak megfeledkezem magamról? Vagy akár mérhetetlenül unatkozni kezdek? Ilyenkor olyan érzés vesz erőt rajtam, hogy valami utolérhetetlenül több, mint én. És észrevétlenül kilépek önmagamból. Átlépek a saját határaitam, és eközben valami elkezd megvilágosodni. A Dylan Thomas által említett éjszaka ragyogni is tud.

Ezek a pillanatok a halálos szentség pillanatai. A kanonizált vallások vagy egyházak nem nagyon tudnak mit kezdeni velük. Igazából a legősibb misztériumokkal rokonítha-

tók. *Menekülés az időből* című könyvében az egykori dadaista, Hugo Ball 1927-ben az idő elleni lázadás egyik módját az ősi misztériumok gyakorlatában látta, amikor a beavatásra váró újoncnak önmagát feladva a halál előtt kell megnyílnia. Az újoncnak „teljesen fel kell oldódnia. Azután újra megszületik. Többé már nem felnőtt ember, hanem gyermek. Meztelenül kell állnia mindenki előtt. Többé nem tud beszélni; a szokásos nyelvet többé nem érti. Az angyalok és szellemek nyelve hatja át: homályos, érthetetlen szavak sora”. Majd így folytatja: „A halál lesz a gondolkodás középpontja, a halál órája a születésé”. A halálba való beavatódás egy új születés kezdete is. A mindennapi életben az ember racionális módon kirekeszti a látóköréből a halált, mint ami az életen „túl” van. Ilyenkor az élet is rutinszerű lesz, az embernek nem jut eszébe csodálkoznia azon, hogy egyáltalán létezik. A beavatódás pillanataiban viszont, amikor a halálszenvedély lesz úrrá az emberen, az élet, amit addig olyan magától értetődőnek látott, páratlan kinccsé válik, különleges csodává. A halál ekkor nem egy távoli, valamikor bekövetkező végpont, hanem minden pillanatban robbanni képes intenzitás. Ezért nevezhette John Keats a halált csúcshoz, az élet maximumának, amelyben minden túlcserélődik: ha én meghalok, akkor velem együtt minden meghal, hiszen bennem teljesebbé ki folyamatosan a mindenség, egészen halálom pillanatáig, amikor minden tetőzik, s utána magába roskad. „Nagy a vers, hír és szépség hatalma, / de több a Vég – a Vég a Lét jutalma” (Szabó Lőrinc fordítása), írja a lélegzetelállító című *Miért nevettem ma éjjel?* (*Why Did I Laugh Tonight?*) szonettjében, amelynél tárgyilagossággal a halál szenvedélyét ritkán érzékeltették. („Verse, Fame, and Beauty are intense indeed, / But Death intenser – Death is Life’s high meed” – szó szerinti fordításban: „A Költemény, a Hír, a Szépség intenzív; de a Halál még intenzívebb. A Halál az Élet legfőbb jutalma.”) Keats a szépségben fedezte fel azt az erőt, amely az emberben fel tudja ébreszteni a halál szenvedélyét. A szépség azonban az ő számára nem pusztán esztétikum, hanem a halálba való beavatódás misztériuma. „Ki a szépet szemtől-szembe látta, / életét már halálba-vetette” (Weöres Sándor fordítása), írja majd pár évvel később August von Platen. Keats számára a szépség úgy volt halálos, hogy közben lelkesé tudta tenni. „Két gyönyörűségem van, melyeken séta közben elmerengek – édes lényed és halálom órája. Ó bárcsak mindkettőt egyazon percben ölelhetném magamhoz” (Péter Ágnes fordítása) – írta szerelmének, Fanny Brawne-nak.

*

„A költészet nyitja meg az éjszakát a vágy mértéktelensége előtt.”
Georges Bataille

Rimbaud hívta fel a figyelmet az *Egy évad a Pokolban* című írásában, hogy az európai kultúremler mérhetetlenül távol került a valódi élettől, s ahhoz, hogy ismét a valódi, autentikus életét élhesse, a radikálisan megújult művészet útjára kell lépnie. E művészet azonban nem szorítható a megszokott értelemben vett műalkotásokra. Sokkal inkább életmód, méghozzá Rimbaud szerint az egyetlen, amely azzal az általános széteséssel, amely véleménye szerint az újkori európai kultúrát jellemzi, szembeállítható.

„Rimbaud megtanított bennünket rá, hogy az élet sűrűjében újfajta módon létezzünk és viselkedjünk” – írta Artaud. Az „élet sűrűje” Artaud számára túl van a Bataille által említett „hasznos tevékenységek” körén; olyasmiről ez, amiben keletkezés és elmúlás, élet és halál szétválaszthatatlanul együtt örvénylik. „Amikor azt mondjuk: élet, nem a dolgok külső látszatára gondolunk, hanem arra a törekeny és lebegő tűzfészerekre, amelyhez nem vezetnek el a formák.” Az élet: örökös mozgás, melynek legautentikusabb megnyilvánulása a robbanásszerű cselekvés vagy akció. Artaud számára a legnagyobb dráma a keletkezés és elmúlás drámája. Ezért van kitüntetett jelentősége a színháznak: ez az akció művészete, amely valódi (és ősi) rendeltetésének akkor tesz eleget, ha ezt a kozmikus drámát érzékeli-

teti. Artaud felváltva hol abszolút, hol kegyetlen, hol metafizikai színháznak nevezte ezt a színházat. Ám éppígy lehetne *halálos színháznak* is nevezni, amely szintén nem áll távol az ősi misztériumoktól. „Számomra a valódi színház mindig is egy veszélyes és szörnyű cselekedet véghezvitelének tűnt, amelynek során a színház és a látványosság eszméje éppúgy a semmibe foszlik, mint az összes tudományé, vallásé és művészeté. Az a cselekedet, amelyre gondolok, az emberi test valóban szerves és fizikai átalakítására törekszik. Hogy miért? Mert a színház nem csupán a színpadon való parádézást jelenti, amikor az emberek látszatra, jelképesen egy mítoszt hoznak létre. A színház sokkal inkább a tűznek és a valódi húsnak az olvasztótégelye, amelyben a csontok és végtagok anatómiai szétaprósítása révén a testek megújulnak, és a test megteremtésének mitikus aktusa fizikailag, természetesen jelenik meg.”

Az Artaud által megálmodott színház nem tagadja a létezését, hanem azt a halál felől teremti újjá, és halálszenvedéllyel tölti fel a nézőt, aki az idő és az egyetemes determináltság ellen veszi fel a harcot. Ez a harc éppolyan reménytelen, mint amennyire lelkesítő is. Ahogyan Bataille írja a *Madame Edwarda* című elbeszélésében: „Van egy olyan tartomány, ahol a halál már nemcsak az eltűnésünket jelenti, hanem azt az elviselhetetlen folyamatot is, amelynek során, *akarattunk ellenére*, el kell tűnnünk, holott *minden áron* azt szeretnénk, hogy ne tűnjünk el” (Somlyó György fordítása).

*

„Isten semmi, ha nem az Istenen való túllépést jelenti minden irányba, a banális lét, a rettenet és a tisztátalanság, végül pedig a semmi irányába.”

Georges Bataille

Az 1960-as és '70-es években Ausztriában működő Orgia Misztérium Színház áll a legközelebb azokhoz a misztériumokhoz, amelyek a halál kerülőútján vezették el a beavatottakat egy gazdagabb új élethez. A halál és az életigenlés egybekapcsolásával kívánta meghaladni a kereszténység egyoldalúan aszketikus szemléletét és életgyakorlatát. A Gesamtkunstwerk eszméjéhez kapcsolódva úgy fordult vissza az európai kultúra gyökereihez, hogy közben a jövő felé is nyitott volt. Ez a színház egyfelől Nietzsche és Artaud gondolatait elevenítette fel, másfelől a kortárs művészet azon irányzataihoz kapcsolódott, amelyek a festészetet az előadóművészet irányába tágitották ki. Elsősorban az akciófestészet és a gesztusfestészet irányzatát kell említeni, amikor is a kész mű elválaszthatatlan a festés folyamatától, sőt bizonyos esetekben maga az aktus válik művé. Jackson Pollock, Franz Kline, Georges Mathieu, Yves Klein vagy Willem de Kooning művészete alapvetően megváltoztatta (kitágította) a festészet fogalmát, s részben a happening, majd a fluxus és performance műfajainak megszületését segítette elő. Az Orgia Misztérium Színház gondolata ezzel párhuzamosan, 1957-ben fogalmazódott meg az akkor tizenkilenc éves Hermann Nitschben. Az antik misztériumok (elsősorban Dionüszosz ünnepe), valamint a keresztény passió nyomán jutott el Nitsch a tragédiának és a tragikumnak egy olyan értelmezéséhez, amely véleménye szerint nem a múlt pusztá rekonstrukciója, hanem eleven aktualitás.

Nitsch színháza a szó eredeti értelmében vett katarziszra törekszik, s ezt erőteljes, vad, túlaradó gesztusokkal segíti elő. Ettől tragikus is a művészete: „Nincs olyan színmű, amely ne a tragikussal, ne a halállal foglalkozna”, nyilatkozta, másutt pedig így írt: „a tragikum az, ami felráz és ami kiemel bennünket a langyosságból és szokásainkból. A tragikum a világ változása, az állandó folyamatosság és az ebből következő halál számára a legbensőségesebb szükséglet és minden élőlény és minden élet alapvetése... Aki szereti a létet, kénytelen szembenézni a halállal, a tragikummal. A halál intenzív szemlélése révén jutunk el a léthez.” Az Orgia Misztérium Színház a maga eszközeivel ugyanazt teszi,

amit Holbein a halott Krisztus ábrázolásával, vagy Grünewald a passió bemutatásával, vagyis szó szerint veszi János kijelentését: „Az Ige testté lett” (János 1,14). Az ősi dionüszoszi misztériumok szellemében a testnek a sötétségébe hatol be. A metaforákból kibontja a bennük rejlő rettenetet, s a feszület így lesz igazi kivégzőeszköz. Az európai ember immár kétezer éve ehhez a borzalmas kínzóeszközhöz imádkozik, de közben igyekszik elhessegetni magától a halálos gyötrelmi gondolatát.

E kínzóeszköz igénybevételével – kiegészítve tűkkel, csípőfogókkal, kötelekkel, zsilett-pengékkel – 1971-ben a bécsi akcionizmus másik vezető alakja, Günter Brus szadisztikus misztériumot vázolt fel könyvében, amelynek a *Lidércfénysonáta (Irrwischsonate)* címet adta. A könyv rajzait megnézni önmagában is halálos akcióban való részvétellel ér fel; nem csoda, hogy e könyvnek sokáig a nyomát is megpróbálták eltörölni. (Amikor 1986-ban a müncheni Állami Könyvtárban kikértem egy példányát, akkor, mielőtt kihozták volna, az olvasóterem felügyelője behívatott a hivatali szobájába, hogy szándékaim felől érdeklődjön.) Egyszerre ártatlan és rafinált halálnemek tűnnek fel a lapokon, mindegyik egy-egy önálló „zenei” tételként. Brus a művet Hermann Nitschnek ajánlotta, aki az *Orgia Misztérium Színház* szintén pontos „partitúra” alapján rendezte meg. Maga Brus a mű előszavában a szonátát így határozza meg: „A szonáta voltaképpen játék, játék abban az értelemben, hogy a cselekmény ingereli az érzékeket, a teremtésnek, a megsemmisülésnek és az újjáteremtésnek a játéka, élet és halál, szerelem és idő játéka... Ebben az értelemben a »Lidércfénysonáta« szerelmi dal..., arra az öröme utal, amit csak az érez át, aki a mély szenvedés és bánat közepette részesül belőle... A szerelmet is így kell felfogni. Halált hozó, ellenállhatatlan szerelem, olyan szerelem, amelynek Trisztán és Izolda szerelmi itala a jelképe.”

A testi gyötrelmek és szenvedések stációit mutatja be Brus könyve. Bár csak minimális utalás történik a katolikus liturgiára, amin a test ezeken a rajzokon átmegy, az megfelel a passiónak – mai környezetben. A huszadik században egyedül Artaud fektetett ilyen kizárólagos hangsúlyt a testre. Brus, Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, aki akcióiban az élet és a halál határán egyensúlyozott, vagy Arnulf Rainer, aki a *Halotti arcok átfestése* című festmény-sorozatában a halottak fényképeit átfestve mintegy hatványra emelte a halált – valamennyien a fizikai test sötétségébe hatolnak be, oda, ahol a test annyira összesűrűsödik, hogy egy, a halált is legyűrő intenzív élet bukkan elő a műveikben. Ez – Nitsch szavaival –: „abszolút lét-ujjongás”.

*

„Geh' unter Welt, und störe
Nimmer die süßen ätherischen Chöre!”
Schubert: Auflösung (D 807)

Brus a halálos szonátája kapcsán utal Trisztánra és Izoldára. Öt évvel a *Lidércfénysonáta* kiadása előtt, 1966-ban Japánban Yukio Mishima elkészítette *A szerelem és halál ritusa* című filmjét, amelyben a két szerelmes egyszer sem szólal meg, de némán végrehajtott tetteiket végig a szerelmi halál motívumának zenéje kíséri Wagner operájából. Egy rituálisan végrehajtott közös öngyilkosságot mutat be a rövid, 28 perc hosszúságú film, amelynek alapjául Mishima *Patriotizmus* című elbeszélése szolgált. A főszereplő, Takeyama hadnagy, akit maga Mishima alakít, mintegy eljátszva a saját négy évvel később végrehajtott seppukuja főpróbáját, elhatározza, hogy feleségével együtt öngyilkos lesz, hogy ne kelljen parancsra kivégeznie lázadó barátait. A közös öngyilkosságot szenvedélyes szerelmi aktus előzi meg; láthatóan a halál küszöbén tudják először parttalanul kiélni legtitkosabb vágyaikat és szenvedélyeiket. Mindketten levetkőzik gátlásaikat, és egymás testének, húsának legapróbb részleteit is kiélvezik. De közben majdnem végig csak a szemüket látjuk: a

pillantásukból olvasni ki, mit csinál a test. Amikor a testüket is látni, akkor olyanok, akár két klasszikus görög szobor, amelyek egymásba fonódtak. A dionüszoszi mámor és az apollói fegyelem egységét testesítik meg. Az öngyilkosság során vértől csatagos minden, kiomlanak a belek, eltorzul a test – ám a végén mégis hihetetlen elrendezettségben fekszenek, egy zen buddhista kert közepén, körülöttük hibátlanul gereblyézett homokkal, melyet ember lába nem érintett.

A halál folyamata ebben a filmben rettenetes látvány. De amikor a hadnagy már halott, akkor olyan benyomást kelt, mint aki átszellemült és maga mögött hagyta a világot. Feleségével együtt békésen fekszenek, távol mindentől, úgy, mint akik hazaérkeztek. Vagy elszálltak, valahová a magasba. Ugyanazt mondhatnák el, amit Heinrich von Kleist, aki egy nappal a Henriette Vogellel végrehajtott közös öngyilkossága előtt egy levelében ezt írta: „Az ég tudja... miféle különös érzések, félig mélabúsak, félig pajkosak, indítanak bennünket ebben az órában, mikor lelkünk, mint két vidám léghajós, a föld fölé emelkedik.”

*

*„A halhatatlanok halandók, a halandók halhatatlanok,
minthogy élők azoknak halálát, azoknak életét pedig halják.”
Hérakleitosz*

Mishima filmhőse, miként Kleist is, a halálfélelem ellenszerét abban találta meg, hogy mintegy elébe ment a halálnak. A halállal győzték le a halált. Halála reggelén Kleist ezt írta nővérének, Ulrikének: „ajándékozzon neked olyan halált az ég, mely legalább félig olyan boldog, és oly kimondhatatlanul derűs, mint az enyém”. Mishima filmjében a vértől csatagos, kiomlott beleiben fekvő holttest lassan egy letisztult görög szoborrá változik át. A belőle sugárzó derű szinte csábítja a nézőt, hogy helyet cseréljen vele. A bécsi akcionista, Rudolf Schwarzkogler a fényképezőgép lencséje előtt szintén rettenetes helyzetekbe állítja be a testét, de közben a fotók egy olyan klasszicizálás irányába mutatnak, mint majd Robert Mapplethorpe felvételei, amelyeken szintén a halál perspektívájából látni az eleven testet.

Csupa olyan példa, amikor a halál kerülőúttján jutni el oda, ahol a néző gondolatát már nem a halál fizikai állapota köti le. Ami természetesen látszik – a halál –, az a lehető leginkább természetellenes. De minél erősebb e természetellenesség élménye, annál intenzívebb lesz az élettudat is. Minél jobban fél az ember önmaga elvesztésétől, annál jobban megtalálja magát. A halálfélelemben van a leginkább önmagánál. Ilyenkor éli át a legerősebben, hogy nemcsak a halál természetellenes, hanem az élet is az. Az ember úgy kapta, hogy nem kérdezte meg tőle senki, mikor akarja, vagy akarja-e egyáltalán, és ugyanígy veszi is el tőle valaki – vagy valami. Nincsen semmi beleszólása. Élete olyan, akár egy szilánk, amit letörtek valamiből. Hogy miből? Egy felfoghatatlanul óriási valamiből, ami nemcsak életet, hanem halált is tartalmaz. Ami nemcsak élet-, hanem halálszerű is. Ahogyan József Attila írja: „Milyen óriás éjszaka / szilánkjá ez a sulyos éj, / mely úgy hull le ránk, / mint a porra a vasszilánk?” (*Tehervonatok tolatnak*)

Ennek az „óriás éjszakának” az élménye az igazi misztérium. Amikor az ember átérzi, hogy van valami, ami nála sokkal hatalmasabb. De ettől ő maga is hatalmasabb lesz – intenzívebben tapasztalja meg nemcsak a halált, hanem az életet is. Azt, hogy teste révén ő maga is kozmikus lény: ugyanabból az anyagból van, mint a legtávolabbi csillagok, testestől-lelkestől ő maga is teljesség. Meghal, elpusztul, mint minden, aminek teste van – de ami szétesik, felbomlik, az tovább kering a világűrben anyagként.

Az anyag körforgása. Van-e ennél lenyűgözőbb halotti tánc?