

DARIDA VERONIKA

## *A dehumanizáció színpadai*

A színház elsősorban emberábrázolás. Legalábbis ezt állítja egyik legismertebb definíciója, melyet a 18. században August Wilhelm Iffland adott (aki maga is színész, színházintendáns és drámaíró volt), és amelyet a nézők többsége ma is elfogad. Többnyire egyetértés van abban is, hogy a színház feladata az ember felmutatása az emberek előtt, ezért minden olyan dramaturgia vagy rendezés, amely az ember a színpadról való eltávolítására vagy ember mivoltának megkérdőjelezésére tesz kísérletet, számos vitát vált ki, mivel a színház másfajta értelmezését követeli.

A dehumanizáció színpada jelentheti egyrészt az ember olyan távollétét, mely sem hiányérzetet nem kelt, sem rossz érzést nem okoz. Ilyenek a pre- vagy poszt-humán szinterek,<sup>1</sup> vagyis egyrészt azok a természeti színpadok, amelyek már Lascaux barlangrajzain is megjelennek, és melyeket (Bataille nyomán<sup>2</sup>) egyfajta összszínpadként értelmezhetünk, másrészt pedig azok az újító színházi kísérletek, melyek android- vagy robotszínházakban gondolkoznak, vagy az ember fénnel vagy tárgyakkal való helyettesítésében (ezek az utópiák már Maeterlincknél, Edward Gordon Craignél, Adolphe Appiánál és a Bauhaus színházában is megjelennek). Szintén lehetőségként értelmezik az emberi forma más formákká való átalakulását azok a kísérletek, melyek az állattá vagy a bábbá válás színtereit ábrázolják (Arisztophanész *Madarakjától* kezdve Nagy József *Hollók* című performanszáig vagy a *Mnémosyne* című új előadásáig, melynek utolsó képéből már eltűnik az ember, csak a bábok és békák színpada marad).<sup>3</sup>

Minket most azonban a dehumanizációnak nem a végeredménye (az ember végleges távolléte), hanem „elembertelenítő” folyamata érdekel, melyben még megőrződik az emberi forma, de már lerombolva vagy roncsolt állapotban jelenik meg előttünk a színen.

Maurice Blanchot azt írja: „az ember lerombolhatatlan, és ez azt jelenti, hogy az ember lerombolásának nincs határa”.<sup>4</sup> Nála ez a belátás elsősorban Auschwitz tapasztalatához kötődik. Pontosabban egy olyan Auschwitz-tapasztalathoz, me-

<sup>1</sup> Erről lásd korábbi tanulmányunkat: DARIDA Veronika, „Poszthumán szinterek”, *Helikon* 64, 4. sz. (2018): 496–505.

<sup>2</sup> Georges BATAILLE, *La peinture préhistorique: Lascaux ou la naissance de l'art* (Geneve: Skira, 1955).

<sup>3</sup> DARIDA Veronika, *Békák báb- és halálszínpadai*, hozzáférés: 2019.05.18, <https://balkon.art/home/bekak-bab-es-halalszinpadaai/>.

<sup>4</sup> Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini* (Paris: Gallimard, 1969), 200. Sajtát fordítás: D. V.

lyet Jeles András a *Füzetek*ben így ragad meg: „Auschwitz mindig is volt, és most már nem múlik el”.<sup>5</sup>

Az ember végtelen lerombolhatóságának problémája, valamint ennek hiteles ábrázolása nagy kihívást jelent a színház számára. Hogyan jeleníthetik meg az emberek a már nem emberit, de még nem teljesen embertelent? Az „*Ember ez?*” (Primo Levi főművének címében megfogalmazott) kérdése számos színpadi alak kapcsán felvethető, mint ahogy a muzulmán alakjára – aki Agamben *Auschwitz*-könyvében az ember és a nem ember közötti határfigura<sup>6</sup> – szintén számos színházi példát találhatunk. Vagy legalábbis könnyen felfedezhetünk, bármilyen történeti korban olyan színpadi alakokat, akik már elindultak a muzulmáná válás irányába.

#### A DEHUMANIZÁCIÓ ALAKZATAI

A dehumanizációnak mint „muzulmáná válásnak” különböző alakzataival találkozhatunk a színháztörténetben, melyek elsősorban abban térnek el egymástól, hogy visszafordítható vagy visszafordíthatatlan folyamatot jeleznek. Szophoklész *Philoktetész* című drámájának előtörténete szerint a hőst társai egy kígyómárást után magára hagyják Lémnosz szigetén (részint Odüsszeusz tanácsára, másrészt mert már nem bírják tovább hallgatni a siránkozását), azonban mivel Héraklész nála levő íja nélkül nem vehető be Trója, ezért kénytelenek visszamenni érte. Philoktetészt a darab elején a teljes elembertelenedés és a radikális magány állapotában pillantjuk meg, amikor már nem csupán fizikai állapotától szenved („lába húsfaló ragálytól gennyezett”<sup>7</sup>), de az éhségtől és az egyedüllétől is. Ebben a szélsőséges szenvedésben nincs semmi tragikus nagyság vagy hősiesség, sőt semmi emberi sem. Philoktetész létezése vegetatívvá válik, az egykori hős minden méltóságtól megfosztva úgy nyüszít, mint egy állat:

Én nyomorult kutya  
Tizedik éve itt halódom éhesen  
Etetve szüntelen maró seb üsztökömet.<sup>8</sup>

Szophoklész darabjában azonban Philoktetész végül mégis csatlakozik a többiekhez, hogy előbb meggyógyítsák, majd beteljesítse a sorsát. Példája tehát azt igazolja, hogy az elembertelenedés folyamata nem visszafordíthatatlan, lehetséges belőle a visszatérés.

<sup>5</sup> JELES András, *Füzetek* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2007), 10.

<sup>6</sup> Giorgio AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz* (Torino: Bollati Boringhieri, 1998), 50.

<sup>7</sup> SOPHOKLÉS, „Philoktetész”, ford. JÁNOSY István, in SOPHOKLÉS, *Összes drámái*, 79–133 (Budapest: Franklin Könyvkiadó, 1950), 81.

<sup>8</sup> Uo., 91.

Ahogy Agamben könyvének utolsó fejezetében a túlélő muzulmánok kapnak szót, akik már ki tudják mondani, hogy egykor „muzulmán voltam”,<sup>9</sup> ugyanígy Philoktetész is elmondhatná, története végére érve, hogy „nyomorult kutya voltam”.

Fontos kiemelnünk, hogy Philoktetész csupán a szerencsétlen körülmények miatt, élete egy meghatározott szakaszában válik kirekesztetté, ennyiben szemben áll Calderón *Az élet álom* című darabjának főszereplőjével, akiben a dehumanizáció egy másik alakzatára ismerhetünk. Segismondót ugyanis ártatlanul, egy jószág miatt (mely szerint egy „emberforma rémség”, a „század ember-viperája” jön a világra benne<sup>10</sup>) születésétől kezdve elzárva, egy sziklabarlangban leláncolva tartják. Azonban, habár nevelőjén kívül nem ismer más embert, az emberi érzések nem vesznek ki teljesen belőle, ahogy ezt a Rosaurával való első találkozása igazolja, akit így szólít meg:

[...] ne vess meg  
Látván ember-szörnyetegnek  
Kit vad álmok látogatnak:  
Ember vagyok állatoknak  
És vadállat embereknek<sup>11</sup>

Calderón darabjában Segismondo újabb kísérlet alanya lesz: egy napra felszabadítják, hogy próbára tegyék, uralkodóként vajon felszínre törnek-e lappangó ösztönei. Majd miután ezt igazolva látják, újra tömlöcbe vetik, azt állítva, hogy a nap történéseit csupán álmolta. Segismondo a kegyetlen játék során egyrészt magára ismer („Most megtudtam, ki vagyok: Ember s állat keveréke”<sup>12</sup>), másrészt újabb kiszabadítása után végképp elbizonytalanodik. Egész pontosan az álom és a valóság közötti különbségtétel képességét veszíti el.

Hisz egy álom volt tanítóm,  
S most szorongok, s egyre félek  
Hátha arra ébredek, hogy  
Újra a börtön-fenéken  
Rothadok.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz*, 155–160.

<sup>10</sup> Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, „Az élet álom”, ford. JÉKELY Zoltán, in *Klasszikus spanyol drámák*, vál. BENYHE János, ford. BERCZELI A. Károly, GÁSPÁR Endre, JÉKELY Zoltán és KOSZTOLÁNYI Dezső, 139–253 (Budapest: Magyar Helikon, 1967), 162.

<sup>11</sup> Uo., 148

<sup>12</sup> Uo., 191.

<sup>13</sup> Uo., 252.

Segismondo végső felismerése az lesz, hogy valójában (tudati szinten) nincs kilépés a rémálomból, és a normális élet talán szintén csak álom. Vagyis hasonló tapasztalatot fogalmaz meg, mint Primo Levi a *Fegyvernnyugvás* legvégén:

Ez egy álom az álomban; részleteit tekintve változatos, de a lényege ugyanaz. Asztalnál ülök a családommal, vagy a barátaimmal, vagy a munkában, vagy egy zöld réten vagyok, szóval békés, kényelmes környezetben. Feszültségnek, bajnak semmi jele, mégis gyötör valami homályos és mélységes aggodalom, a fenyegetettség határozott érzése. És ahogy folytatódik az álom, lassacskán vagy hirtelen, mindig másképp, csakugyan minden összeomlik és széthull körülöttem, a díszlet, a falak, a személyek, s egyre intenzívebben és pontosabban körvonalazódik az aggodalom. Aztán bekövetkezik a káosz: szürkén örvénylő semmi közepében vagyok egymagam, és lám, tudom, mit jelent ez, és azt is tudom, hogy mindig is tudtam: újra a lágerben vagyok, és a láger kivételével semmi sem igaz. A többi: a család, a virágos rét, az otthon röpke pihenő volt, érzécsalódás, álom. A betétálmoknak, a békeálmoknak vége, és a keretálmokban, amely kíméletlenül folytatódik, most meghallok egy jól ismert hangot; egyetlen szót mond, nem parancsolóan, sőt inkább röviden és halkán. A hajnali auschwitz-i parancs az, egy rettegve várt idegen szó: felkelni, „wstawac”.<sup>14</sup>

Harmadik példaként Büchner *Woyzeckjét* említhetjük, ahol az emberkísérletet már tudományos céllal végzik, egy véletlenül kiválasztott egyéneken, egy kisémbereken, akiben zavaros elméjén és tévképzetein kívül nincs semmi érdekes. Woyzecket a Doktor így mutatja be a többieknek: „Nézzék: ez az ember negyed éve nem eszik mást, mint borsót; figyeljék meg a hatást, nézzék csak milyen bicegő pulzus! És a szeme!”<sup>15</sup>

Majd a legmegalázóbb cselekvésekre kényszeríti a nyilvánosság előtt: „Woyzeck, nem kell megint pisálni? Menjen csak oda félre, próbálja meg!”<sup>16</sup> Woyzeck ezekben a „vívizsekiókban” ugyanolyan (vagy még rosszabb) státuszba kerül, mint korábban egy demonstrátori ló, akit a kikiáltó így jellemzett: „valódi állat-ember – miközben ízig-vérig barom, *une bête*”.<sup>17</sup>

Woyzeck állapotában (egyre erősebb „aberrációját” leszámítva) nincs semmi változás, a darab során ugyanaz a túlhajszolt, kimerült véglény áll előttünk. Az ő állapota hasonlít a leginkább ahhoz a leíráshoz, melyet Levi a muzulmánokról ad:

<sup>14</sup> Primo LEVI, *Ember ez? – Fegyvernnyugvás*, ford. MAGYARÓSI Gizella (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2014), 490.

<sup>15</sup> Georg BÜCHNER, „Woyzeck”, Thurzó Gábor fordítását átdolg., bőv., a versbetéteket ford. HALASI Zoltán, in Georg BÜCHNER, *Összes művei*, szerk., utószó és jegyz. HALASI Zoltán, KOSZTOLÁNYI Dezső, KOVÁCS István, LATOR László, PAULINYI Zoltán, RÓNAY György és THURZÓ Gábor, 105–175 (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 112.

<sup>16</sup> Uo., 116.

<sup>17</sup> Uo., 111.

ők, az állandóan megújuló és mindig ugyanazon nem-emberek névtelen tömege, amely némán menetel és robotol, amelyből már kihunytt az isteni szikra, s amely már túlságosan kiüresedett ahhoz, hogy igazán szenvedjen. Nem is tudom, élőnek nevezzem-e ezeket a nyomorultakat; nem is tudom, halálnak nevezzem-e a halálukat, amelytől már nem is félnek, mert olyan kimerültek, hogy föl se fogják.<sup>18</sup>

Negyedik példánk – immár Auschwitz után – Beckett teljes dramaturgiája, ahol minden darabban megjelenik az „elembertelenítés” valamilyen formája. A katasztrófa állapota itt meghaladhatatlan és túlléphetetlen, a szereplők teljes identitásukat elvesztik, testükből csak fragmentumok maradnak, gondolkodásuk előbb delirál, majd lassan megszűnik. Már a *Godot-ra várva* Luckyjában is felfedezhetjük a muzulmánvá válás folyamatát, aki első megjelenésekor még gondolkodik (még ha mindenki más számára érthetetlen módon is, de filozófál), másodszorra azonban már nem gondolkodik és nem beszél. Egy következő fokozatot mutatva, *A játszma vége* valamennyi szereplője csak túlél, vegetál: tolószékbe kényszerítve (Hamm), kukákba zárva (Nell, Negg) vagy távozásra képtelenül. Clov szavai pedig mintha egy „muzulmán” szavai lennének (ha a muzulmán nem lenne néma): „Annyira görnyedt vagyok, hogy ha a szemem kinyitom, csak a két lábam látom, s a két lábam között egy kevés feketés port. Kialudt a föld, gondolom, holott fényben sohasem láttam.” Majd kicsit később hozzáteszi: „Mikor összeesem, sírni fogok örömben.”<sup>19</sup>

Adorno a darabról írt tanulmánya a szereplők romállapotát hangsúlyozza, mely egy katasztrófa utáni, túlélő világ teljes szétesését tükrözi:

A 2. vh. után minden rom – még a feltámadt kultúra is – anélkül, hogy ezt tudná magáról; az emberiség olyan események után vegetál csúszva-mászva tovább, amelyeket a túlélők se élhetnek túl, romhalmazon, aminek még a szétverettség tudata sem adatik meg.<sup>20</sup>

*A játszma vége* szereplői olyan lények, akik a saját halálukat álmodják, egy természet nélküli tájban, egy bunkerban vagy „menedékben” meghúzódva, ahol egyetlen vágyuk egy végleg halott világ. Hiszen, ahogy Hamm kimondja: „ideje, hogy vége legyen”.

<sup>18</sup> LEVI, *Ember ez? – Fegyvernyugvás*, 117.

<sup>19</sup> Samuel BECKETT, „A játszma vége”, ford. KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, in Samuel BECKETT, *Összes drámái*, ford. BART István, FELDMÁR Terézia, KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, MIHÁLYI Gábor, OSZTOVITS Levente, ROMHÁNYI Török Gábor, SZENCZEL László és TANDORI Dezső, 103–151 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1998), 149.

<sup>20</sup> Theodor Wiesengrund ADORNO, „Kísérlet »A játszma vége« megértésére”, ford. TANDORI Dezső, in *A dráma művészete ma*, szerk. UNGVÁRI Tamás, 326–360 (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1974), 331.

Beckett-nél a dehumanizáció legradikálisabb formáját mégsem a drámákban, hanem *Az elveszejtő* című elbeszélésben találhatjuk (melynek eredeti címe – *Dé-peupleur* – inkább „elnéptelenítőt” jelent). A helyszín itt egy hatalmas, lélegző henger, ahonnan a szereplők hiába próbálnak kimászni a falnak támasztott létrák segítségével. Nincs kijárat. Ebben a klausztrófob térben az emberek utolsó csoportja (összesen 200 fő) található, akiket Beckett négy kategóriába sorol: 1. szakadatlanul jövők-menők; 2. akik olykor-olykor megállnak; 3. akik, hacsak el nem kergetik őket, sosem hagyják el egyszer elfoglalt helyüket; 4. akik nem keresnek: a nemkeresők.

Ezek közül a legérdekesebb az utolsó kategória, melynek tagjai a falnak támaszkodva ülnek, olyan pózban, amely „valaha Dantét is ritka, fakó mosolyai egyikére ihlette”.<sup>21</sup> Vagyis a melankolikusok jellegzetes pózát veszik fel. Ezekre a nemkeresőkre vagy „legyőzöttekre” akár rá is lehet taposni, hiszen semmire sem reagálnak. Lényeges továbbá, hogy egyedül ők rejtik el az arcukat (teljesen elszemélytelenednek). A hengerben az egyetlen tájékozódási pontot egy legyőzött nő alakja jelenti. Ő az egyetlen, akiről részletesebb leírást kapunk:

Ez a nő fölhúzott lábbal, a falnak dőlve ül. Bal kezével a jobb lábszárát, jobb kezével a bal alkarját fogja. Rőt haja, melyet a világítás kifakít, a földig lóg, elfedve az arcát, a teste elülső felét, sőt még a lábaközét is. Ő Észak.<sup>22</sup>

A Beckett által leírt reménytelen kitörési kísérletek és teljes feladások során, végig egy ősrégi szintéren vagyunk (melyet hasonlítottak már az anyaméhhez, de krematóriumhoz is), ahol állandóan újrakezdődik ez a végállapot. Érdeemes ugyanakkor kiemelni az elképzelt utolsó jelenetet, mely mintha a dehumanizáció végső stációját mutatná, a stagnáció olyan állapotaként, melyben már valóban nincs semmi emberi.

A legutolsó férfi utat tör magának a legelső legyőzött nőhöz. Térden állva félresimítja a nő súlyos hajzatát, és fölemeli a fejét, mely semmi ellenállást sem tanúsít. Miután végigbámulta az így feltakart arcot, a hüvelykujjával megnyomja a szemhéjait, s a két szem simán megnyílik. Tekintetét belemélyeszi ebbe a nyugodt ürességbe, s végén az ő szeme csukódik vissza elsőnek, a nő leeresztett feje pedig visszacsuklik eredeti helyzetébe. Végül, egy megállapíthatatlan időtartam után, ő is megtalálja helyét és testtartását, mire nyomban kihuny a fény, a hőmérséklet pedig nullfok körül állandósul.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Samuel BECKETT, „Az elveszejtő”, ford. TELLÉR Gyula, in Samuel BECKETT, *Előre vaknyugatnak*, ford. BARKÓCZI András, KLIMÓ Ágnes, TAKÁCS Ferenc, TANDORI Dezső, TELLÉR Gyula és TÖRÖK Gábor, vál. BARKÓCZI András, utószó TAKÁCS Ferenc, 218–249 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989), 222.

<sup>22</sup> Uo., 245.

<sup>23</sup> Uo., 249.

## A DEHUMANIZÁCIÓ SZÍNPADAI

A kortárs színházban számos olyan előadást találhatunk, amelyek a reprezentálhatatlan színpadi megjelenítésére vállalkoznak. Ezek közül most egy világszínházi és egy magyar példát emelünk ki: Romeo Castellucci és Jeles András rendezéseit, melyek egyaránt címükben hordozzák az „Auschwitz” nevet.

A Societas Raffaello Sanzio társulat 1999-ben bemutatott *Genezisek – Az álom színházából* előadásának második felvonása volt az „Auschwitz”: a „Kezdetben” (Lucifert ábrázoló) és a „Káin és Ábel” (Káin alakját központba állító) felvonásai között. Ez a középső elhelyezés mintegy az előadás láthatatlan centrumára vagy vakfoltjára utalt. A társulat vezetője és az előadás rendezője, Romeo Castellucci több nyilatkozatában kitért a számos kérdést felvető (erős érzelmeket és indulatokat kiváltó) névválasztás kérdésére: „Ez a központi rész egy koncentrációs tábor nevét viseli. Iszonyattal választottam a név használatát és a vele való együttélést. Az »Auschwitz« ugyanakkor egy hétköznapi név is. Ebből a névből »táplálkoztam«, hogy felvállaljam az iszonyatát. Auschwitz extrém, ám nem elképzelhetetlen, következménye az emberi Genezisnek.”<sup>24</sup>

A megjelenítés ugyanakkor került minden direkt ábrázolást. A vakítóan fehér és üres tér letiltott minden látványelemet. A legerősebb hanghatás Artaud *Istenítélettel végezni* rádiójátékának a bejátszása (melyen Artaud saját, deliráló hangja hallható) és gyermeksírás volt. A kétfajta kiáltás vagy sikoly jelezte a kifejezhetetlen borzalmat. Ezen túl, a makulátlanul tiszta és világos képben, csak gyermekek tűntek fel – hiszen ők voltak az elsők, akiket a gázkamrákba vittek – szinte anyagi jelenésként (ahogy Castellucci megjegyezte: „ennek a színnek epifánia jellege kellett, hogy legyen”<sup>25</sup>). Auschwitz jelenete egy „nem-helyen” játszódott, mintegy mellőzve az érthető nyelvet (sem Artaud beszéde, sem a gyermeksírás nem volt az), mert ahogy Castellucci hangsúlyozza, a gyermekkor „in-fanzia”, tehát kívül esik a nyelven. Elsősorban a csend (Isten csendjének és kivonulásának) jelenete volt ez, nem a megtörténtek, hanem a következmények felől mutatva fel az eseményeket. A halott gyermekek jelenéseként. Az álomszerű kép szintén Primo Levi szövegében találja az előzményét, abban a jelenetben, melyben az Auschwitzba való érkezésről olvashatunk:

mindez olyan csöndben folyt le, mint egy akváriumban vagy bizonyos álombeli jelenetekben. Valami apokaliptikusabbra számítottunk, nem ilyen közönséges segédhivatali tisztviselőforma népségre. Zavarba ejtett és megbénított bennünket a helyzet.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> ROMEO CASTELLUCCI, *Les pelérins de la matière* (Besançon: Les Solitaires Intempestifs 2001), 128. Saját fordítás: D. V.

<sup>25</sup> Uo., 130. Saját fordítás: D. V.

<sup>26</sup> LEVI, *Ember ez? – Fegyvernyugvás*, 20.

A gyerekek (hat kisgyerek, Romeo Castellucci és Chiara Guidi gyermekei) szerepeltetése továbbá azért lényeges, mert a rendező szerint a gyerekek egyfajta meghatározhatatlan státuszú, köztes lények, akik még mintegy a lét és a nemlét között lebegnek. Levi *Ember ez?* című könyvének is legmegrendítőbb jelenete egy kisfiú, Hurbinek tragikusan rövid élettörténete.

Hurbinek egy semmi volt, a halál fia, Auschwitz fia. Körülbelül háromévesnek látszott, egyikünk sem tudott róla semmit, nem beszélt, és nem volt neve; ezt a furcsa nevet, hogy Hurbinek, mi adtuk neki, talán valamelyik nő, aki így fordította le azokat az artikulálatlan hangokat, melyeket a kicsi olykor-olykor hallatott. Deréktől lefelé béna volt, sorvadt lába csont és bőr, de a szeme félelmetes elevenséggel villogott háromszögletű, megnyúlt arcában, tele kérdéssel, állítással, kitörni vágyással, szabadulhatnékkal a síri némaságból. A szó hiánya, a szóé, amire senki nem tanította meg, a beszélhetnék sürgető szenvedélye égett a tekintetében; vad, mégis emberi volt ez a tekintet, sőt és bölcs és ítélkező, annyi erő és fájdalom sugárzott belőle, hogy egyikünk sem bírta állni.<sup>27</sup>

Ahogy Castellucci, úgy Jeles András számára is meghatározók a gyermekszereplők. Ezt mutatja, hogy *Senkiföldje* című filmjének legvégén, ahol egy deportálás archív felvételeit látjuk, a kamera kivágása (szeme) a gyermekarcokra közelít. Színházrendezőként azonban, *Auschwitz működik* című előadásában, nem gyermeket szerepeltetett, hanem a Kaposvári Egyetem színészhallgatóival rendezte meg a 2012-es év talán legfelkavaróbb alkotását. A szereplők itt testre simuló, fehér ruhát viseltek, mely az arcukat is elfedte. A teljes uniformizálás vagy elszemélytelenítés egyszerre változtatta őket egy SIMS-játék szereplőivé (a rendezői szándék szerint), ugyanakkor gézbe bugyolált, eleven múmiáknak tűntek. Az első jelenetben szereplő két figura a harisnyamaszkon még egy sötét szemüveget is viselt, botorkálásuk pedig felidézte a vakok hagyományos képi reprezentációit, köztük Brueghel *Vak vezet világtalant* (1568, Capadimonte, Nápoly) című festményét, mely Beckett számára is inspirációt jelentett a *Godot-ra várva* írásakor. Az itt elhangzó legfontosabb szövegek Claude Lanzmann *Soah* című filmjének forgatókönyvéből kerültek át, azonban most a szereplők teljesen neutrális felmondásában vagy ritmikus skandalálásában (zene: Melis László) hangzottak el. Jeles pontosan tudta, hogy az eltávolítás és a szenvtelenség által érheti el a legerősebb hatást. A szereplők gyakran érthetlenné torzuló hangja mintha a tanúságtétel lehetetlenségét fejezte volna ki. Jeles figurái tehát színpadra állították a muzulmánt, vagy legalábbis képesek voltak tanúskodni a nevében. Ezáltal mintegy igazolták azt az Agamben Auschwitz könyvének legvégén megfogalmazott tézist, mely szerint „ami végtelenül lerombolható, az végtelenül túlélhet”.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Uo., 247.

<sup>28</sup> AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz*, 141. Saját fordítás : D. V.