

Amiről nem szabad lemondanunk

Paul Ricoeur: *Egészen a halálig (Töredékek)*

A modern filozófia számára a halál és végesség Martin Heidegger bölcselétében vált központi problémává. Nem mintha a filozófusok korábban nem lettek volna tisztában a halál megkerülhetetlenségével, de filozófiai szempontból nem tulajdonítottak döntő jelentőséget neki. A *Lét és idő* oldalain mindez megváltozott, annak köszönhetően, hogy a lét megértése egy kiemelt létező – az ember vagy jelenvalólét – saját önnön létmegértésén keresztül vált lehetővé. Ezen létmegértés kulcsa a megértés alapvető idővonalatkozása volt: az ember olyan (fizikai) létezőként érti meg magát, akinek ideje véges, hiszen meg fog majd halni. Heidegger szerint az igazi kihívás az, hogy a létező mit tud kezdeni a halálnak ezzel a fenyegetésével: erőt merít-e belőle, hogy saját élethelyzetében azokra a lehetőségekre fókuszáljon, amelyek őt valóban érintik, vagy pedig összeomlik alatta, és saját egyediségének feladása árán mintegy reménytelenül megpróbál saját halála elől efemer kábítószerek, társadalmi praktikák és pózok, netán megnyugtató nagy elbeszélések segítségével elmene-külni. Bár a jelenvalólét eme heroizmus – hogy ő valóban *önmagát választaná hőséül?* – azóta többszörösen megkérdőjeleződött, Heidegger az időt és a halált mind

a mai napig ható érvényességgel tette az (ember)lét döntő bölcselati kérdésévé.

Paul Ricoeur (1913–2005) *Egészen a halálig* című könyve is ebben a hagyományban értelmezendő. Ricoeur egyike a 20. századi kontinentális filozófia emblematikus alakjainak. Magyarországon jobbra a metaforára és a hermeneutikára fókuszáló irodalomelméleti tárgyú munkássága révén vált ismertté, ugyanakkor tevékenysége messze túlmutatott az irodalomelmélet ágazati keretein és érdekein. Az 1960-as *Rossz szimbolikája*, az 1990-es *Önmagam mint valaki más* és a 2000-ben megjelent *Emlékezet, történelem, felejtés* című könyvek összességében nagyon szerteágazó életművet rajzolnak ki, amelyben a fő hangsúly a filozófiai antropológián van. Vagyis annak megértésén, hogy minden egyes emberi lény ígéretet és lehetőséget hordoz magában, és ezzel párhuzamosan alapvető sérülékenységet is mutat. Ellentétben a fenomenológia direkt leíró módszerével, amelyet pályafutása kezdetén maga is elfogadott, Ricoeur a későbbiekben úgy látta, hogy ezeknek a lehetőségeknek és sérüléseknek megragadása a nyelven és a benne leülepedett kulturális mintákon keresztül vihető végig.

A Bencés Kiadó gondozásában megjelent *Egészen a halálig* című kötet nem pusztán Ricoeur magyarországi befogadástörténetéhez, hanem egész életművéhez nagyon fontos adalék. Az itt közölt szöveg gerincét egy 1996-tól íródó kézirat alkotja, amelynek fő

témája a halál. Ez egészül ki különböző vázlatokkal többek között a mű időbeliségéről, keresztény filozófus státusáról, a hitvita kereiteiről és a feltámadásról. Együttesen ezek az írások a szerző utolsó éveibe engednek bepillantást, ahol a halálra irányuló elméleti töprengések egyben valós élethelyzetekre válaszolnak: egyrészt Ricoeur társa, Simone Ricoeur 1996-tól kezdve visszafordíthatatlan sorvadásos betegségben szenvedett, amely 1998 januárjában életét követelte, Ricoeur pedig 2003-ban részlegesen elvesztette látását, 2004-ben szívelgtelensége tüdőödémát okozott – ettől kezdve 2005. május 20-án bekövetkező haláláig már az eltávozásra készült. Az *Egészen a halálig* kötetben megjelent szövegek publikálatlanul maradtak, a szerző a párizsi Protestáns Hittudományi Fakultás könyvtárán belül létrejövő Ricoeur-gyűjteményre hagyta őket (<http://www.fondsricoeur.fr/intro.php>). A könyvet két közeli barátjának visszaemlékezései, Olivier Abel bevezetője és Catherine Goldenstein utószava egészítik ki.

A személyes élettörténet mindezen megkerülhetetlen eseményei mellett a könyvben olvasható gondolatmenet több pusztán kordokumentumnál vagy életrajzi érdekességnél. Ricoeur a halál kérdésének vizsgálata során három fő szempontot határozott meg, ezek a következők voltak: a) *A képzeletbeli alakzatai*, b) *A gyászról és a vidámságról*, c) *Keresztény vagyok-e még*. A gyászról és a vidámságról szóló középső rész nem került még a jegyzetekben sem kidolgozásra, az első rész a halálra rakódó kulturális jelentéstegek elemzésével, a harmadik pedig a halálról való filozófiai tündésnek a keresztény hitre vonatkozó implikációival foglalkozik. A könyv francia címe – *Vivant*

jusqu'à la mort (Élőként egészen a halálig) – talán pontosabban jelzi Ricoeurnek azt az alapvető törekvését, hogy a halálra irányuló gondolkodást megszabadítsa a halál bélyegétől, és a haldoklás idejét mintegy az élet felől értelmezze újjá.

A képzeletbeli alakzatai című rész célja három, a halálra vonatkozó általános és összefüggő elképzelés lebontása: 1) miféle formában léteznek tovább halottak, 2) a haldokló szenved a halál közelségétől, 3) és a halál maga lenne a Rossz. Ezek az elképzelések a túlélők képzetei a halálról, vagyis azok írják le így a halált, akik még élnek akkor, amikor valaki már meghalt. Ugyanis a túlélő számára merül fel az a kérdés, hogy vajon mi történhetett azzal, aki az előbb még élő volt, de most már csak egy bomlónak induló test. A létezésnek ez a megszűnése elfogadhatatlan a túlélő számára, aki a halál utáni létben valójában saját létének meghosszabbítását keresi. Ricoeur itt saját keresztény hite mércéje szerint is radikális pozíciót foglal el: a halálra mint átmenetre vonatkozó elgondolások összességében elfedik a halál valódi fontosságát. Ebből a szempontból a fő feladat éppen a végesség elfogadása, egyfajta szükségszerű lemondás a nagyon is emberi „halál után is létezni akarásról”, vagyis a halál utáni lét görcsös igényléséről.

Továbbá a túlélő érzékeli úgy, hogy a haldokló szenved, vagyis a halál valamiféle negatív dolognak az eljövetele. Ricoeur ezzel szemben nagyon finom, talán saját élettörténetében gyökerező különbségeket vezet be. Arra mutat rá, hogy a haldokló csak a kívülálló szemlélő számára jelenik meg szenvedőként, ugyanakkor mindazok számára, akik a részvét gestusában a haldokló társául képesek szegődni, a haldoklás nem

szenvedésként jelenik meg, a tekintet nem egy agonizálót lát, hanem valakit, aki még él, aki még tevékeny. A szerző elsősorban hospice orvosok elbeszéléseire támaszkodva az együtt-küzdés, a kísérés és a nem-azonosuló osztozás fogalmaival írja körül ezt a tapasztalatot. Itt formálódik ezeknek a töredékes jegyzeteknek az alap gondolata: a haldoklóra nem mint majdnem halottra, hanem még mint előre kell tekintetnünk. A halál igazi jelentősége az, hogy az élet végén hatalmas energiákat tud az élet érdekében mozgósítani – a haldoklók az utolsó tiszta pillanatig képesek az életben és talán mások életéért tevékenykedni. Ricoeur ezt az életigenlést (vagy belső kegyelemet) a Lényeg felbukkasásának nevezi, és a különböző vallási hagyományok közös alaprétegének tartja.

Végezetül szintén a túlélők számára válhat a halál magának a Rossznak megjelenési formájává. Ez Ricoeur szerint akkor történik meg, amikor a túlélőket halottak és haldoklók megkülönböztethetetlen áradata borítja el: természeti csapások, járványok, háborúk vagy tudatos népirtás idején. Amikor a halál mintha az egész emberiséget fenyegetné. Ebben a tömeges hatásban a Halál egyfajta alakká, a Rossz ügynökévé válik, aki vélt büntetést szab ki egész népekre vagy generációkra. Míg a haldoklás átértelmezése során Ricoeur a hospice orvosok elbeszéléseit hívta segítségül, a Halál és a Rossz alakjának összemosását a koncentrációs táborok túlélőinek tanúságtételei felől közelíti meg. Anélkül, hogy a tömeghalál tapasztalatának fertőző erejét elkenőzné, arra próbál rámutatni, hogy a Halállal szembehelyezhető a testvériségnek és az igazság felmutatásának az a gondolata, ahol a túlélő nem a Rossz vonzásában,

hanem a Rossz ellenében tesz tanúságot a történekről.

Ez a három gondolatmenet egyaránt a végességét elfogadó, de még tevékeny „élő” gondolatára helyezi a hangsúlyt, szemben az örök létezést hajszoló, a szenvedéstől undorodó vagy a Rossztól rettegő túlélővel szemben. Ha itt véget érnének, akkor ezek a gondolatfutamok mélyen humanista és egyben szekularizált pozíciót írnának körül. A *Keresztény vagyok-e még?* címet viselő rész pontosan ennek a szekularizált gondolatnak a lehetséges keresztény implikációt veszi górcső alá. Ricoeur egyrészt azt elemzi, hogy a végesség elfogadása egyben a másik, aki majd túlél engem, nagyvonalúbb elfogadását is lehetővé teszi, vagyis nem fogjuk gyűlölni azért, hogy nekünk és nem neki kell majd meghalnia. A központi kérdés azonban az, hogy a halálnak ezen a végességen alapuló elgondolása hogyan lenne összeegyeztethető a keresztény tanítás részét képező feltámadás ígéretével. Itt elsősorban nem a kérdés empirikus eldönthetősége és bizonyíthatósága a lényeg, hanem az, hogy maga a szerző által javasolt pozíció követeli meg a feltámadás reményéről való lemondást. Ameddig az örök életnek a követelését a létező megtartja, addig nem sikerül neki tökéletesen elfogadnia saját végességét – vagyis továbbra is a halál képzeletbeli alakzatainak csapdáiban vergődik.

Ricoeur javaslata ennek a paradoxonnak kezelésére „Isten emlékezetének” nagyvonalúságán alapul. Azzal, hogy Isten minden egyes létezőt megtart az emlékezetében, igazából az öröklét egyfajta lehetőségét kínálja fel. Másként megfogalmazva, minden egyes létező kitoröhlhetetlen nyomot hagy Istenben. Ez a meg-

oldás természetesen kevesebb a jutalomként vagy büntetésként bemutatott instrumentális túlvilág illúziójánál. Ugyanakkor több a pusztá végeesség szintén instrumentális pozíciójánál (amely öszszességében az aktuális emberi viszonyok majdani felszámolásának nárcisztikus vágyában gyökereszik). Ricoeur ragaszkodását ehhez a gondolathoz jól jelzi, hogy amikor ennek kapcsán Olivier Abel megkérdezte tőle, talán nem túl sokat lát-e bele Isten mindent egybegyűjtő emlékezetébe, így kérdezett vissza: „Hát még erről is le kellene mondanom?”

Ricoeur elemzésének nagy értékét az ad, hogy a halál kérdését társas perspektívába helyezi, s nem egoista szemszögből tárgyalja. Ez a megközelítés nem pusztán keresztény, hanem szekularizált-humanista szempontból is fontos. Ma még egyáltalán nem látjuk tisztán, hogy a következő évtizedek egyik nagy kérdése a fejlett és fejlődő országokban a gazdasági-technikai összeomlás következtében újra drámaian lerövidülő életkilátások vagy a töretlen fejlődés következtében drámaian meghosszabbodó életkilátások jelentik-e majd a társadalmi kihívást. Középut nem látszik: így vagy azzal kell szembenéznünk, hogyan használjuk jól mindazt a kevés időt, ami számunkra adott, vagy azzal, hogyan éljünk együtt olyan hosszú-hosszú ideig, amelyre öröklött kulturális mintáink nem készítene bennünket fel. Bármelyik forgatókönyvben a majdan adandó keresztény és humanista válaszok egyaránt sokat meríthetnek az *élőként a halálig* itt vázlatosan bemutatott koncepciójától: így mind a korábban eltávozókhoz, mind a bennünket túlélőkhöz fűződő viszony részben talán mentes maradhat a kifosztottság, a teher, a félelem és a féltékenység nyűgétől. (Fordította:

Bende József, Bencés Kiadó, Pannonhalma, 2011)

Bokody Péter

Apostoli koherencia

John J. Burkhard: Apostolicity then and now (An Ecumenical Church in a Postmodern World)

A John J. Burkhard első könyvét kézbe vevő magyar olvasó annak hátsó borítóján rögtön két közös pontot is felfedezhet. Egyrészt ő fordította angolra Ghislain Lafont egyháztani írását, amely magyarul *Milyennek képzeljük el a katolikus egyházat?* címmel a Bencés Kiadónál is megjelent. Másrészt az amerikai szerző könyvét nem más ajánlja az angol nyelven olvasók figyelmébe, mint a magyar jezsuita egyházjogász Örsy László, aki szerint a nagy műveltséggel rendelkező, ítéletalkotásában kiegyensúlyozott, pasztorálisan érzékeny Burkhard a témára vonatkozó kurrens irodalom legátgondoltabb darabját tette le az asztalra.

Nem annyira a pusztá megszokás diktálja tehát, hogy e rövid ismertetőt a szerző bemutatása nyissa, mint inkább a kíváncsiság. Kicsoda ez a miénktől földrajzilag és kulturálisan oly távoli közegben élő, hozzánk mégis közel állónak tűnő teológus, és mi lehet az oka annak, ha a *Credo* egyetlen, olykor megszokásból elrommolt szaváról, az „apostoli”-ról írt, egész könyvet igénylő munkája a magyar olvasóközönség figyelmére is érdemes? John J. Burkhard amerikai ferences szerzetes, egy többségében protestáns közeg katolikus teológusa, a *Washington Theological Union* szisztematikus teológia tanára. Az Egyesült Ál-

lamok egyházi életének ismeretén túl Innsbruckban (S. T. L.) és a Strasbourgi Egyetemen (Dr. Sc. Rel.) folytatott tanulmányai segítették hozzá, hogy magabiztosan mozogjon a német, francia és angolszász nyelvterület felekezeti- teológiai irodalmában. Az apostoliság (*apostolicity*) kérdése az egyházképet, az egyházi hierarchiát és az ökumenikus párbeszédet is érinti. Így a Collegeville bencés apátságának könyvkiadójánál, a Liturgical Pressnél napvilágot látott összehasonlító elemzés – amit néhány, a *sensus fidei* témájának és a szubszidiaritás egyháztani alkalmazhatóságának szentelt tanulmány előzött meg – tágas, nemzet- és kultúraközi, továbbá ökumenikus szemléletmódot és sok időt igényelt. A munka 1998-ban egy szemeszternyi kutatással kezdődött, a *New Catholic Encyclopedia* számára azonos témában írt címszóval folytatódott, majd néhány előadást követően érett meg a kiadásra.

A könyv nyolc fejezetéből az első négy a történelmi keret vázolta. A gondolatmenet a Szentírástól indul (különbségtétel „a tizenkettő” és „az apostolok” között, a két kategória egybemosása a lukácsi iratokban, Pál apostol-fogalma, a vándorapostolság nyomai az Efezusi levélben). A második fejezet sorra veszi az apostoliság négy dimenzióját (apostoli eredet, tanítás, élet és szukcesszió), bemutatja a patrisztikus kor hivatkozott forrásait (első Kelemenlevél, Iréneusz, Tertullianusz, *Traditio Apostolica*), kiemelve azt a sokféleséget, ahogy az ókori szerzők az apostoli szukcessziót és a gyakran szinonimaként használt epizkoposz-presbiter terminusok jelentését értelmezik. A harmadik fejezet a *vita apostolica et evangelica* említésével, a késő-középkori születésű latin szerzetes-

rendek életeszményével zárul, a rá következő negyedik pedig már a 20. századi, különféle felekezetekhez tartozó teológusok – Yves Congar, Hans Küng, a kortárs lutheránus és református teológia, Wolfhart Pannenberg, Miroslav Volf és John D. Zizioulas – témába vágó elgondolásaiba enged betekintést.

A történeti áttekintés ily módon észrevétlenül bevezeti az olvasót a „posztmodernizmusok” világába, vagyis a mai teológiai viták kulturális és intellektuális terébe. Hogy el tudjuk helyezni az apostoliság témáját abban a közegben, amelyben mi ma azzal szembesülünk, az ötödik és hatodik fejezetben a szerző egy termékeny gondolati sémához fordul. Három történelmi szakaszt, vagy világnézetet (*worldview*, *Weltanschauung*) különböztet meg, amik napjaink összetett egyházi valóságában egymás mellett léteznek; ezek: a premodern, a modernitás és amit többször számban mint „posztmodernizmusok” szeret megnevezni. Az első két világnézetet összehasonlítva elemzi kulturális és filozófiai hátterüket, a nekik megfelelő teológia releváns kritériumait, az egzegézis uralkodó módszerét, valamint az apostoliság fogalmát egy-egy tipikusnak vett szerző műveiben, aki a premodern-skolasztikus (Joaquín Salaverri), illetve a modern (Karl Rahner) gondolat példaként említhető.

Burkhard ugyan nem említi, de mintha ez a lánc (a világnézet szellemi-kulturális háttere, az uralkodó teológiai-egzegetikai paradigma, továbbá az apostoliság modellje) adná a könyv utolsó három fejezetének látens szerkezetét. A hatodik a posztmodern világ szellemi-kulturális alapjait taglalja; öt jellegzetességét emeli ki (a dualizmus elutasítása; Descartes, Newton

és a racionalista-pozitívista tudomány kritikája; idegenkedés egyrészt a metanarratíváktól és a totalizálástól; másrészt a nihilizmustól; végül a relationalitás nagyra értékelése), majd három témát (történelem, történetiség és teológiai pluralizmus) tárgyal a posztmodernizmusok kontextusában. A rá következő fejezet az apostolisággal foglalkozik, aszerint, ahogy azt az egyes felekezeti hagyományok teológiai-egzegetikai paradigmáik szerint értelmezték, és ahogy az a két- és többoldalú ökumenikus párbeszéd (vagyis az anglikán-katolikus ARCIC, a megigazulásról szóló evangélikus-katolikus közös nyilatkozat, a limai dokumentum, továbbá más anglikán-lutheránus és észak-amerikai katolikus-ortodox nyilatkozatok) során pontosítást nyert. A mű záró fejezete az apostoliság és az apostoli szukcesszió különféle modelljeit veszi számba. Itt foglalkozik a klasszikus lutheranizmussal, az episzkopé fogalmával (1Tim 3,1; Antiochiai Szent Ignác és Szent Ciprián írásaiban), a megengedettség és a szentség igazságának szempontjaival kiegyensúlyozott érvényesség három modelljével (rituális, karizmatikus és egyháztani modell). A dolgozat végül a posztmodern kor két szerzőjének egy-egy gondolatával, az egyház szentségi jellegének (Karl Rahner) és a *successio-traditio-communio* háromszögének (Walter Kasper) tárgyalásával zárul.

Burkhard nem divatos megszokásból ír posztmodern teológiát. Könyvének egyik nagy érdeme annak bemutatása, hogy nem lehet teológiai kérdésekben állást foglalni anélkül, hogy ne reflektálnánk saját világnézetünkre, választott módszerünkre és a keresztény teológia saját szellemi-társadalmi közegében elfoglalt helyzetére. A három világnézet

gondolati mechanizmusai pedig jól szemléltethetők az apostoli hagyomány iránti hűség, a hermeneutika és a kereszténységen belüli sokféleség problémáján. A premodern világnézet célja az apostoli hagyománnyal fennálló változatlan azonosság megtartása, hermeneutikája az „atyák” tekintélyén alapul, a sokféleség tere itt duális: az ortodoxia mellett kitaratók egységére és az egységtől elszakadt eretnekekre oszlik. A modernitás a történelmi változásokat felismerve a folytonosság megtartására vagy helyreállítására törekszik, átveszi a tudományok megfigyeléseken alapuló módszerességét, reformjaival a sokféleség dialektikus szintézisét keresi a történelem távlatában és a jelen társadalmi-felekezeti megosztottsága közepette egyaránt. A posztmodernizmusok idején az egyházak párhuzamos hagyományaik koherenciáját kutatják egymás és az apostoli örökség vonatkozásában; a gyanú hermeneutikája a sokféleséghez fűződő viszonyukat kétpólusú térben értelmezi: az ökumenikus egységet a relationalitás és a fundamentálisizmusok vonzásában építik.

Az eddig elmondottakból is következik, hogy az apostoliságnak világnézettől és felekezeti hovatartozástól függetlenül számtalan definíciója lehetséges, azok gyökere és szempontrendszere viszont alapvetően közös. A *Credo* alapján az apostoliság mindenekelőtt az egyház sajátossága, ami egy, szent, egyetemes és apostoli. Az apostolok közösségének örököse tehát a hívők gyülekezete, az a tér, ahol az apostolok tanúságtétele és tanítása visszhangra lel. Az apostoliság a tizenkettőhöz kötődő keresztények történelmi eredetét érinti, és a hagyomány által közvetített tanítás iránti hűségben, a minden népre és nemzedékre kiterjedő misszió folytatásában,

továbbá abban nyer(het) formát, amit Burkhard „lényegi apostoliságnak” (*substantive apostolicity*) nevez. Ez utóbbi nem más, mint a hívők közösségének mindent áthatóan apostoli életvezetése (szentségi élet, erkölcs, misszió és szeretetszolgálat). Az apostoliság nem redukálható egyoldalúan a püspökök apostoli szukcessziójára. A szukcesszió nem a felszentelt individuumok elkülönített láncolata, hanem elsősorban a püspöki kollégiumban fennálló folytonosság, az egyház apostoli jellegének látható és hatékony jele. Sőt, az episzkopé gyakorlásával, a helyi egyházakban létrejött és az azok közötti, továbbá a mai és az apostoli generáció közötti kommunikáció ápolásával a püspöki szolgálat az egyház apostoli jellegének konstitutív részét képezi. Az apostoliság mindenekelőtt az eucharisztikus eseményben nyer kifejezést, amely a püspököt presbitériumával és a közösséggel, a helyi egyházat az egyetemessel, a mait az egykorival egységbe fonja. Fontos végül hangsúlyozni, hogy az apostoliság nem kizárólagosan krisztológiai, hanem egyben pneumatológiai jellegű valóság, az egyház szentségi jellegéből születik. Így nyer magyarázatot, hogy az isteni kegyelem szentségi jelenléte – ami nem korlátozódik a hét szentség ünneplésére – az, ami a papság és az apostoli szukcesszió alapja, nem pedig fordítva.

A mű szerkezetének és az apostoliság fogalmának rövid ismertetése talán képes volt bemutatni a mű erősségeit, Burkhard szigorú módszerességét, amely lehetővé tette a téma tág, történelmi, ökumenikus és aktuális kontextusban történt tárgyalását. A szerző posztmodern modellt kínál az apostoliság megújult teológiája számára: nem az időtlen és változatlan azonosság, vagy a

történelmileg megszakításoktól mentes folytonosság terminusaiban fejezi ki, hanem az apostoli generáció örökségével ápoló koherenciát keresi azokban az évszázadok óta egymás mellett élő (*haerēre*) párhuzamos felekezeti hagyományokban, amelyek az apostoli örökség más-más aspektusát felismerve is képesek lehet(né)nek egymást elismerve együtt, egységben élni (*cohaerēre*). A munka implicit célja az értelmezések gazdagságának bemutatása egy „gyenge egység” jegyében, anélkül, hogy összemossnánk azokat a hagyományokat, amelyek nem hagyják magukat a többivel azonosítani.

A könyv erénye továbbá, hogy lábjegyzetei bőséges irodalmi hivatkozással látják el a téma mélyebb tanulmányozására vágyó olvasót. Ennek ellenére, sőt, éppen ezért megbocsáthatatlan az irodalomjegyzék, illetve a név- és tárgymutató mellőzése. A teológiai történeti áttekintés is hiányos, az ókori szerzőket követően megszakad. A bencés könyvkiadónál publikáló ferences szerző a 4–9. századi keleti, benedeki és ír szerzetességről hallgatva szinte előzmények nélküli újdonságként mutatja be a középkori alapítású rendek apostoli élet- és közösségideálját, az érett középkort a 20. századtól elválasztó reformációra pedig csak a záró fejezetben tér ki részletesen.

Végül nem annyira a kritika, mint inkább a rácsodálkozás tárgya az a mód, ahogy a szerző az érzékeny szentségtani és/vagy egyháztani kérdéseket tárgyalja. Saját véleményét – az időnként igen hosszúra sikerült – lábjegyzetek, vagy pedig egymást követő kérdő mondatok formájában fejezi ki. A lábjegyzetekben olvashatjuk azoknak a tanítóhivatali dokumentumoknak a kritikáját, amelyek akár elutasítják a nők

pappá szentelését (II. János Pál: *Ordinatio Sacerdotalis*, 1994), akár kikezdi az ökumenikus párbeszéd eredményeit (*Dominus Iesus*, 2000), mindenesetre olyan hideg, szigorú merevséget tükröznek, amely igen távol áll Burkhard és az ökumenikus párbeszéd nyílt-szívű töprengéseitől. A kérdőjelek viszont a szerző azon, a gondolatmenetből következő javaslatait jelzik, amelyek (még) nem nyertek hivatalos formában megfogalmazást. Felvetései a probléma gyökerét érintik. Hogyan gondolható el az egyház apostoli jellege és a püspökök-presbiterek apostoli szukcessziója közötti kapcsolat? Más szóval: „Ha egy egyház valóban egyházi jelleggel bír, lehetséges-e vajon, hogy a lelkipásztori szolgálat változatosságát úgy fogadjuk el, mint ami nem összeegyeztethetetlen ezzel az alapvető egyházi jelleggel?” (245) (*Liturgical Press, Collegeville, Minnesota, 2004*)

Gérecz Imre

A monotónia felnyílása

Paul Schrader: A transzcendentális stílus a filmben (Ozu – Bresson – Dreyer)

Nem csupán melléfogásnak, hanem tiszteletlenségnek, sőt akár blaszfémianak is tűnhet az a kísérlet, hogy Paul Schrader *A transzcendentális stílus a filmben* című, eredetileg 1972-ben megjelent, sokak által a filmesztétika történetének kiemelkedő eseményeként méltányolt és közel négy évtized múltán is ekként üdvözölhető művéhez egy olyan szöveg felől közelítsünk, amely, bár a film modernitásbeli jelentőségéről szintén alapvető kijelentéseket tesz, szemléletmódjában homlok-

egyenest különbözik az előbbtől. Annak ellenére, hogy (vagy épp azért, mert) ez a másik szöveg, Walter Benjamin sokat idézett írása, a képi műalkotások funkció- és hatástörténetének 20. századi fordulatát taglalva a fényképről és a filmről alkotott erőteljes téziseit az európai kultúra nagyon is hasonló elbeszélésébe foglalja. *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* (1936/1939) egyik lényeges belátása szerint a sokszorosító technikák megjelenése, ami gyökerében változtatta meg a művészeti kommunikáció mediális feltételeit, egyrészt „kivonja a reprodukáltat a hagyomány birodalmából” és „egyszeri előfordulását a tömegessel helyettesíti”, másrészt – ebből adódóan – a jelenidőt és a befogadó „mindenkori szituációjának megfelelő” hatást tünteti ki, szemben a mű hajdani „auratikus létezmódjával”. „Ez a két folyamat – írja Benjamin – a hagyományozás súlyos megrendüléséhez vezet – a tradíció megrendüléséhez, ami az emberiség jelenlegi válságának és megújulásának a fonákja.” (A szövegrészeket Kurucz Andrea új fordításából idézzük: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html – utolsó letöltés: 2011.09.20.)

A transzcendentális stílusról szóló, a japán Ozu Jaszudzsiro (1903–1963), a francia Robert Bresson (1901–1999) és a dán Carl Theodor Dreyer (1889–1968) filmjeinek közös jellemzőit körüljáró fejtegetésekben szintén meghatározó gesztus a vallási és a kulturális tradíció modernség előtti egységének szembeállításával azzal a világgal, amely a eredeti, teljes és érinthetetlen jelenlét felszámolásának gépezetét működteti: „ami a műalkotás technikai reprodukálhatóságának korában szertefoszlik, az a mű aurája”. Schrader transzcendencia-fogalma részben rokonértelmű az aurával, amely-

ról Benjamin beszél. Csakhogy míg Benjamin félreérthetetlenül forradalmi eseményként értékeli a kép metafizikai tekintélyének és mágikus, majd vallási-rituális szerepének megszűnését – azt, hogy „a rituálé helyett egy másfajta gyakorlatban alapozódik meg: ez pedig a politikai megalapozottság” –, addig az amerikai forgatókönyvíró, rendező és filmesztéta a varázstalanított technikai és tömegtársadalmi korszak kialakulásának narratíváját hanyatlástörténetként olvassa, s a tradíció veszélyeztetett folytonosságára tekintve írja le az általa transzcendentálisnak nevezett stílust. Közös vizont kettejükben, hogy az istenek kivonulásának Heidegger által diagnosztizált története (*Entgötterung*: deszakralizáció, de-divinizáció) Schrader szerint is megfordíthatatlan. Könyve annak a meggyőződésnek alapos érveléssel felépített, Ozu és Bresson esetében egy-egy kisonográfiát is eredményező demonstrációja (a Dreyer-fejezet meglehetősen vázlatos), hogy a vizsgált életművek – közös kognitív platformon, a láthatóból a láthatatlanba való át lépés egyetemes érvényű algoritmusával – meghaladják a transzcendencia „ellenségeként” (20) felfogott immanencia racionális vagy lélektani síkját, illetve a realisztikus vagy expresszív valóságábrázolást. A Keleten Ozu, Nyugaton Bresson által kimunkált transzcendentális stílus mint egységes, sőt „egynemű” (19) eljárás elemzését, a fogalom kiterjesztését egymástól nagymértékben eltérő spirituális kultúrák tapasztalatának filmnyelvi alkalmazására az az előfeltevés alapozza meg, hogy bár e stílus összetevői a globális modernizációt messze megelőző időkből hagyományozódnak át, a film közegében hasonlíthatatlanul eredeti módon fejtik ki hatásukat. Miközben tehát felmutatható sok-

féle utalás „Ozunál a zen művészet festészetére, a kertészetre és a haikura; Bressonnál a bizánci ikonográfiára; Dreyernél a gótikus építészetre” (22), mindezek épp a film „modern, anarchikus (...) médiumában” (26) mozgósíthatják jelentésképző erejüket. A vallási tradícióból táplálkozó transzcendentális stílus eszerint nem külsődleges a művészet saját teljesítményéhez képest, nem a jelen öntőformájában újrahasonított múltbeli anyag. „E közös formát (...) két egyetemes eshetőség eredményezte”: a filmkészítők vágya, hogy „kifejazzék a művészetben a Transzcendenst, és a filmes médium természetét” (11).

Elsietett volna a Schrader által rendszerezett kifejezőeszközök megelőlegezett bírálatát látnunk Benjamin epés megjegyzésében, hogy ti. némely „reakciós szerzők” legszívesebben a kép szemlélésének hajdani áhítatával cserélnék fel a „fokozott” és értelemszerűen kritikus „lélekjelenlétet”, amelyet a mozgókép „sokkhatásának” befogadása igényel, s hogy ugyanők „a film jelentőségét, ha nem is épp a szakrálisban, legalábbis a természetfelettiben” keresik. Mert bár kétségtelen, hogy Schrader vizsgálódása nem másra, mint a transzcendencia megjelenítéseire irányul, gondolatmenetétől mi sem idegenebb, mint hogy a szent statikus metaforáit ünnepelje a választott alkotóknál. Ellenkezőleg, értelmezésében a közös jegyek a filmek képi szintaxisának metonimikus rendjében hozzák létre a transzcendencia alakzatait, korántsem tagadva, sokkal inkább egy lehetséges irányban kiteljesítve a 20. század emblematisz művészeti ágának legsajátabb technikai adottságait, kompozíciós eljárásait és ezek együttműködését az emberi időérzékeléssel. Ráadásul évtizedekkel Benjamin haladásel-

vű látomása – a film tömegmozgósító erejébe vetett feltétlen bizalom megnyilvánulása – után aligha vitatható, hogy a keleti és nyugati vallási, misztikus, spirituális vagy meditációs hagyomány megtört folytonosságában, a szóban forgó rendezőknek is köszönhetően, olyan remekművek születtek, amelyek hiteles válaszokat adnak modernség és tradíció viszonyának eleven kérdéseire. Minthogy Schrader frissen kézbe vehető könyvével az olvasónak – miként a könyvben tárgyalt filmekkel a nézőnek – immár egy korszakküszöbön túlról visszatekintve kell kapcsolatot létesítenie, az is felvethető, hogy ma, a vallási identifikációs minták megújuló kínálatának és konkurenciájának idejében nem fordul-e meg óhatatlanul Benjamin kritikai látószöge. A közvetlen érzékelésen túlra hatoló tapasztalás látványá formálásának elvont módozatai: a kihagyás, az eszköszegénység, a hiány negatív trópusai nem elringatják, hanem nagyon is megzavarhatják a befogadót, szembe-síthetik elvárásainak (esztétikai és vallási) tradicionalizmusával. A transzcendentális stílus éppenséggel a művészet csendes mérenylete a bibliai tematikát hasznosító kommersszal szemben. A Bressonról szóló fejezetben olvasható többek közt az a kitétel, mely szerint a rendező „megveti azt, amit a mozilátogató a legjobban szeret. Filmjei »hidegek« és »unalmasak«; nincs meg bennük az a mások által közvetített izgalom, amit az emberek a mozival asszociálnak” (73).

Schrader korszerűségének kérdésénél ezért messzebbre vezethet az, hogy igazolható-e a határvonal, amellyel kettős értelemben is elválasztja a transzcendenst az evilágítól vagy immanenstől. Egyfelől amikor jól körvonalazott ismérvek alapján egysége-

síthetőnek gondolja a minden evilágítól különbözőt hordozó stílárís mozzanatokot, másfelől amikor szigorúan körülhatárolja a transzcendentális stílárís filmek kánonját (még ha több alkotásban, leginkább Dreyernél, műfaji keveredést, a kötelező alkotóelemek érvényesülése tekintetében részlegességet állapít is meg, s ha a transzcendentális stílárísunk minősített alkotók körének bővítését az évek múltával bizonyára nem kifogásolná). A kálvinista neveltetésű szerzőnek szívügye, hogy tisztázza a transzcendencia mi-benlétét és (akár egyfajta apologetikus érvelés árán is) a filmművészet közvetítésével megerősítse az átlépés misztikus tradíciójának a jelenkorban is fennálló érvényét. A nézők-olvasók zömét, akik nevéhez eddig csak rendezői filmjeit, így sok más mellett *A kőkemény pornóvilágot*, *az Amerikai dzsigoló*, *A szexfüggőt* társíthatták, és akik forgatókönyvíróként ismerhették például *A jakuzák*ból, *A taxisofőr* vagy a *Krisztus utolsó megkísértése* című emlékezetes Scorsese-alkotásokból, meglegpheti, hogy korai elméleti munkájában tüzetes vallástörténeti és – azóta elterjedt kifejezéssel – interkulturális teológiai kutatásokba merülve a transzcendencia jelentéstartományának szisztematikus bejárására törekszik. (Azok sorában, akiknek műve elején köszönetet mond, napjaink keresztény vallásfilozófiájának egyik legkiválóbb észak-amerikai képviselője, Nicholas Wolterstorff is megtalálható.) A bizonyosság vágya és a bizonyítás igénye legalább annyira vezérli okfejtésének didaxisát, mint a közérthetőség angolszász hagyománya vagy a szemléletes fogalmazás írói készsége. Gyakran visszatérő közlésmódjai, a definíció és az aforizma egyaránt a transzcendenstről való tudás megszilárdítását szolgálják („A

transzcendentális művészet a legjobb esetben is önromboló eljárás. [...] Mint a transzcendentális művészet, a transzcendentális vallás is miszticizmusba merül: »Az abszolút vallás miszticizmus; alakatlan és hangtalan. Az abszolút művészet se nem látható, se nem hallható« [15]; »A költészet és a vallásosság hasonló elmeállapot... a vallásos számára minden dolog költészet... a költészetnek minden dolog vallásos« [25].) Annak alátámasztását célozzák, hogy noha amiről szó van, a kortársak szemében, s kivált a par excellence látványművészet, a film vonatkozásában vélhetően nem evidens, mégis létezik – olyannyira, hogy a stíluselemzés képes tárgyként, kristályos fogalmi struktúráként előállítani. Az értekezés kiindulópontja egy hierarchikus képlet: »[a] transzcendens az uralkodó tapasztalat; művészet és vallás ennek iker-manifestációi« (15); továbbá az a hármasság, amelynek elemeit elkülönítve kijelölhetők a transzcendensről való beszéd fő koordinátái. »A »transzcendentális« kifejezés (...) direkt vagy indirekt módon jelentheti: 1. A Transzcendenst, a Szentet, vagy magát az Ideálist, vagy amit Rudolf Otto az »Egészen Másnak« nevezett. 2. A transzcendentális emberi cselekvést vagy műalkotást, amely kifejez valamit a Transzcendensből, vagy amelyet Mircea Eliadénak a vallások összehasonlításáról szóló antropológiai tanulmánya »hierofániáknak« nevez. 3. A transzcendenciát, az ember vallásos tapasztalatát, amelyet vagy egy mély pszichológiai szükséglet vagy neurózis motivál (Freud), vagy egy külső, »Más« erő (Jung)« (13).

Az író érdeklődését a különböző narrációs eljárások mélyén meghúzódó közös kódok iránt – személyes érzékenysége mellett

– feltehetőleg a mű megíródása idején a társadalomtudományok tájékozódását döntően meghatározó strukturalizmus módszertana is befolyásolta. E kódok vagy generatív elvek felderítése tette láthatóvá számára a modern filmművészet mestereinél az önmaga másika felé forduló és a vallásos ábrázolás konvencióiból is kilépő szakrális tapasztalat szimbolikus alakzatainak újraképződő folytonosságát. Schrader két nagy, egymást metsző szekvenciában ismeri fel a transzcendentális stílus alapját. Az egyik vízszintesnek mondható: a jelenetek előrehaladását itt, mindenekelőtt Ozunál, a hétköznapi monotonía, az ezt megszakító diszharmónia (a könyv műszavával: egyenlőtenség), s végül a spirituális részvétel ellentmondásait magába sűrítő, intenzív és végleges pangás egymásra következése szabja meg. Schrader megfogalmazásában »a pangás az a néma, megfagyott, vagy hieratikus jelenet, amely a döntő cselekmény után következik, és lezárja a filmet. Ez a statikus látvány az »új« világot reprezentálja, amelyben lélek és test egyidejűleg tud létezni, feszülten és megoldatlannal ugyan, de egy nagyobb rendszer részeként, amelyben minden jelenség többé-kevésbé egy nagyobb valóság – a Transzcendens – kifejezése« (93). A másik szekvenciát, amelyet az előbbire merőlegesnek képzelhetünk, a kulturális meghatározottságotól való elemelkedés építi fel: az a mozgás, amely a tárgyi környezet történeti és regionális esetlegességeitől a stílus absztrakt elemein keresztül a transzcendencia »magasabb« perspektívája felé tart. Ezekbe a szekvenciákba vagy alapritmusokba íródnak be az egyes alkotások egyedi tematikus mozzanatai, amelyeket rendszerint a zen és a keresztény hagyomány szemanti-

kájának metaforizált vagy eredendően metaforikus tartalmai értelmeznek.

Ugyanakkor a szabatos fogalmi artikuláció nemcsak a végső horizontot (magát a Transzcendens) és a meghaladás anyai, illetve tárgyi feltételét (a transzcendencia-tapasztalatot és a transzcendentális alkotást) nevezi meg, hanem az ezekről való értelmes beszéd korlátozott lehetőségét vagy önkorlátozását is jelzi. A transzcendencia azonosításának kísérleteivel szemben gyakori ellenérv, hogy minden ilyen eljárás – megnevezés, tartalmi meghatározás, logikai megalapozó művelet – a világra vonatkozó ismeret körébe vonja a transzcendens, végső soron tehát megfosztja transzcendenciájától. Ellenben ha a megértés lemond az azonosítás igényéről, akkor az Másik puszta negatívításában megkülönböztethetlenné válik projekció és tapasztalat, jó és rossz, a monstrozus (*das Unheimliche*) uralhatatlansága és a vallási kinyilatkoztatás isteni alanyának önközlése; az elképzelt vagy vágyott, és az, ami valódi lehetőségként van kívül a létezők világán – ily módon pedig meghaladhatatlanná az eldöntetlenség állapota. Anélkül, hogy Schrader alap gondolatának kibontakozását itt részletesen nyomon követhetnénk, megemlíthetjük, hogy az írása elején még következetesen állított értelemadó különbség – melynek megalapozása és fenntartása a filminterpretációk voltaképpeni célja (a könyv páros formuláival: különbség a szent érzések és a Szent között; az „általános reprezentatív filmezési forma” [17] és a vele megérezkített transzcendens jelölt között; a „pangásig redukált”, „nonexpresszív elemek” [20] és a mögöttes spirituális valóság között; a személyiség pszichikai adottsága, illetve

az azt magába foglaló kultúra és a mindkettőt „beburkoló” transzcendens realitás [33] között; az aktív csend, üresség vagy semmisség és a kultúrának a természettel való, változatlanágában megmutatózó egysége között – egyszóval a transzcendencia kulturális jelölésű dinamikája és a Transzcendens között), vagyis e radikális teológiai megkülönböztetés végül egyre-másra paradoxonokba és apóriákba torkollik. Már annak következtében is, hogy a transzcendentális stílus hídszerkezete olyan kulturális távolságokat hivatott áthidalni – jelesül a japán és az európai vallási hagyomány távolságát, és egy kisebbet Bresson katolikus (egyek szerint janzenista) és Dreyer protestáns tradíciója között –, amelyek önmagukban is jelzik a transzcendenciáról való beszéd kulturális feltételezettségét és szerteágazó magyarázatainak örökösét a kérdésességében megőrzött kérdés fölött. Az egészen Más a biztos ismeretnek ellenállva, a sokféle értelmezés tanúságában tűnik elő és tűnik el. Így azonban arra sem születhet végső válasz, hogy ténylegesen transzcendálja-e a kultúrát a transzcendentális stílus, csakugyan felfogható-e egyetlen, közös formakészletként, s hogy valóban meghatározható-e – ki-következtetett elemeinek segítségével – az esztétikai és a vallási tapasztalat találkozási lehetőségeinek tartománya és az ebbe a tartományba belépő filmes alkotások köre. Hiszen az olvashatóvá vált poétika egyrészt nem zárja ki, hanem ellenkezőleg, ösztönzi az immanens megközelítést. Talán nem szélsőséges az az olvasat, amely szerint a *transzcendentális stílus* jellemzésében kulcsszerepet játszó pangás (*stasis*), a feszültség megszűntetve megőrzött, időtlenített állapota – mely hasonlóságot mutat a misztikus hagyomány meg-

világosodott stációjával – egyben a melankólia kultúrtörténetének is része. Másrészt viszont látvány, asszociatív emlékezet és hagyományviszony összjátékának nyitott eshetőségei megteremtik annak feltételét, hogy ne kizárólag (a repertoárból hiányzó) Fellini-nél és korai Tarkovszkijnál, vagy Pasolini épphogy megemlített *Máté evangéliumában*, hanem számos más filmben is ráismerhesünk a szakralitás jelzéseire.

Az előzetes bizonyosságból fokozatosan megszülető bizonytalanság korántsem gyengesége Schrader könyvének, amely épp ezért inkább egy egzisztenciális jelentőségű (film)elméleti törekvés bevégezhetetlenségének tekintélyes tanúbizonyoságaként, mintsem egy végső érvényű transzcendentális filmesztétika – amúgy elképzelhetetlen – summájaként ajánlja fel magát a továbbgondolásra. A felismerésekre indító tudásanyag mellett vonzóvá tehetik a művet azok a kapcsolódási pontok is, amelyeket esztétikai meglátásai a rendezői életművek és a transzcendencia nyelvbe hívására irányuló későmodern irodalmi, elsősorban lírai beszédmodok között létesítenek. A magyar költészetből mindenekelőtt Pilinszky „evangéliumi esztétikájának” közismert szemléletformáit idézheti emlékezetünkbe az olyan teológiai ihletésű eljárások és kompozíciós elemek megvilágítása, mint a látvány redukciója, a személytelenítés, a cselekvés rituális és liturgikus keretbe foglalása, a hangsúlyos csend és üresség, amely Ozunál a japán festészet „egysarkú stílusára” játszik rá; Bressonnál különös nyomatékkal a börtön-metaphora ismétlődése, a „szegény világi eszközök” spirituális hatóerejébe vetett hit vagy bűn és kegyelem kielezett szembeállítás; Dreyernél a kamarajáték szcenikájában összesűrűsödő

ekszztatikus kifejezőerő. Schrader megállapításaival ezenfelül termékeny párbeszédre léphetnek a transzcendencia-tapasztalat horizontális, így etikai – a mindenkori másik integrálhatatlan másságával számot vető –, vagy művészet-immanens – a zárt múltól a jelentésteremtő szöveg felé tartó – megközelítései is. E Magyarországon részben még hiányzó (vadás)filozófiai és esztétikai kontextusok pótlása számottevő feladat. Talán remélhetjük, hogy elvégzését a Paul Schrader könyvéből érkező impulzusok is segíteni fogják. (*Francia Új Hullám Kiadó, Budapest, 2011, Kiss Marianne és Novák Zsófia fordítása*)

Mártonffy Marcell

A tyúk meg a tojás

George Bernard Shaw: Szent Johanna

Az angolok és franciák közötti százéves háború száztizennyolc évig tartott (1337–1445). Rettentő pusztítás mindkét oldalon, vér, szenvedés, könnyek. De a Nemzeti Színház színpadán, George Bernard Shaw *Szent Johannájában* a háború minden tragédiája eltörlődött az igazi baj árnyékában: *nem tojnak a tyúkok*. Ez már tényleg a vég. Ott téblábol teljesen tanács-talanul Nagy Zsolt (az igen derék várkapitány) a Nemzeti Színház színpadát szélében-hosszában befedő tyúkudvaron, elképesztő mennyiségű, hatalmas testű, papírmásé tojó közt (díszlet: Alföldi Róbert), s időről-időre dühöngve felelősségre vonja az egyre ijedtebb intézőt (Vánca Gábor e. h.), emelt hangon kérve számon rajta e rejtélyes jelenség magyarázatát. Ha valaki eleddig, óvatlanul nem

nézte meg a színlapot, s nem tudja, mi van műsoron a Nemzetiben, minden bizonnyal már készíti is nevetőizmait, hiszen a vak is láthatja, hogy igazi bohózatot készített Alföldi. Pedig dehogy. Jeanne d'Arc – vagy ahogy mifelénk hívják: Szent Johanna – története azért kezdődik ezzel a groteszk, rendkívül hatásos felütéssel a Nemzeti Színházban, hogy legyen mihez viszonyítanunk azokat a rettenetes tragédiákat, amelyeket a nagybetűs történelem alakítói előttünk dolgoznak ki. De persze külön tanulmányban kellene elemezni a kérdést, hogy vajon mi készítette ennek az iszonyú, tragikus és komikus történetnek a megírására Shaw-t 1923-ban, amikor Európa éppen csak túl volt az első világháború borzalmain. Miről, kikről mond véleményt és/vagy ítéletet Shaw? Johanna előbb csodálatos győzelmeket arat, megmenti hazáját, majd amikor már kényelmetlenné válik az ország vezetői és egyháza számára, csalárd módon, koholt vádak segítségével elpusztítják, hogy azután néhány száz évvel később szentté avassák. Cinizmus és gátlástalan hatalomvágy irányítják a világot – Shaw drámájának egyik lehetséges olvasata ez, s ezt az értelmezést bontja ki rendkívül következetesen Alföldi Róbert rendezése a *Szent Johannából*.

A mindvégig fenyegetően szürke falaktól körülvett, felül iszonytató – székesegyháznyi! – magasságba vesző színpad kiválóan érzékelteti egyrészt Johanna elvesztését, másrészt a hatalmasságok – az érsek (Bodrogi Gyula), a bíboros (Fodor Tamás), a gróf (Kulka János), a káplán (Znamenák István) és a dauphin, később király (Szabó Kimmel Tamás) neveltséges törpeségét.

Igen óvatosan kell bánni az üres térrel, amelyet Alföldi a *Szent Johannához* elképzelt, hiszen ép-

pen e sivárság miatt különös hangsúlyt kap minden ebbe a térbe bekerülő tárgy. A cselekményt lezáró tűz, Johanna máglyahalála szépen megoldott, emelkedett, igazi *színházi* pillanat; ugyanakkor a mélyből kiemelkedő, hosszú, szürke, szögletes asztalok – bár pontosan simulnak környezetükbe –, és a rajtuk elhelyezett, ezüstösen-fehéren csillogó laptopok nem többek felesleges, külsődleges poénoknál. (Amúgy élek a gyanúperrel, hogy az előadás látványvilága „a szükségből erényt kovácsolni”-elv jegyében született meg, hiszen nyilvánvaló, hogy a kultúra majd' minden területét sújtó, brutális támogatás-csökkentések a Nemzeti Színház költségvetését is újraírták: többek között a bemutatók számának csökkentése és a szerényebb kiállítású előadások jelzik a nehéz idők beköszöntét.) De azért az invenciózus rendezői értelmezés némely pontokon a szükségből is képes erényt kovácsolni. A második felvonás elején a mélységében és magasságában egyaránt ijesztően hatalmas, mindent elnyelni látszó, csupasz színpadra aláhulló vászoncsíkok, rajtuk a csíkmenasági templom gyönyörű oltárképeivel remekül ellentétezzik a Johannát körülvevő sivárságot, ürességet: miközben szinte isteni látomásként *kettészakítják* a teret, egyúttal ki is jelölik Johanna tragikus helyét ebben a világban, pontosan érzékeltetve a lányra váró végső, örök magányt.

Látszólag igen erős intellektuális kihívás a néző számára, hogy végig figyelemmel tudja kísérni a közösség ügyeivel *hivatalból* foglalkozó politikusok és egyházi méltóságok, a fentebb elősorolt férfiak verbális összeütközéseit. Ezek az amúgy Shaw-nál általában valóban központi jelentőségű, magas színvonalú szellemi összecsapások Alföldi színpadán

a mindenkori *politikuskok* leleplezésének színterévé válnak. Akár Johanna nélkül, akár jelenlétében tárgyalnak, amikor róla, illetve vele vitatkoznak, minden mondatukon átsüt gátlástalan cinizmusuk. Ezek a kulcsjeleket jó esetben természetesen „ziccerszerepek”, s a Nemzeti Színházban igazán nehéz eldönteni, hogy a sok színészi remeklés közül melyiket emeljük ki: Kulka János mosolytalan Warwick grófjának rezzenetlen cinizmusát és egy tömbből faragott, pragmatikus kegyetlenségét? Vagy a Stúdió K-ból meghívott Fodor Tamás Beauvais nagyon is világira vett püspökének metszően okos pillantásait, rendkívüli intelligenciáját? Netán Znamenák István felkapaszkodott káplánjának undorító alázatosságát, izgágsággal és indulatos túlmozgással leplezett *kisemberségét*? Mindegyikük a Nemzetiben és Alföldi rendezéseiben megszokott, fölényesen magas színvonalú alakítást nyújtanak. Az, hogy László Zsolt inkvizítor-szerzetese még e remek csapatból is ki tudott tűnni, elsősorban annak köszönhető, hogy talán az ő szerepe van a legtöbb árnyalattal megírva; mintha Shaw benne szerette volna összefoglalni, a legtöbb színnel megmutatni az ájtatosság álarcába bújt, céltudatosan kegyetlen reálpolitikust, akinek pengeéles esze és céltudatossága mindenkit, még a vele azonos oldalon állókat is félelemmel tölt el. László Zsolt rendkívül kevés mozdulattal, ugyanakkor egy minden pillanatban áldozatára törni kész tigris hidegségével tud egy helyben állni, vagy egyszerűen csak ülni. Nagy alakítás.

Ebben a férfivilágban egyedüli nőként jelenlévő, védtelen és magányos Johanna eleve kiszolgáltatott, vesztesre ítélt, s csak idő kérdése, hogy a *politikuskok* érdekei és eredendő cinizmusa mikor ítéli

halálra. A kiábrándító reménytelenség érzése mindvégig jelen van a történetben, s ebben a felfogásban még a darabvégi – Alföldinél jó érzékkel erősen megkurtított (dramaturg: Vörös Róbert) –, didaktikus lezárás is a korfüggetlen cinizmus paradigmájává tud válni. Tudjuk, Johannát halála után 25 évvel az őt elítélő egyház előbb rehabilitálta, majd boldoggá avatta, végül öt évszázad múltán, 1920-ban felvette szentjei sorába. Ám Shaw színpadán még csak ott tartunk, hogy a lány elpusztításakor esetleges szentté avatásának még az ötlete elől is sietve menekül valamennyi „nagyember”.

Gyönyörű, mindent leleplező képsor, ahogy a hatalmasságok felé a máglyahalált követően is segélykérő kezét kinyújtó, egyiküktől a másikig szédülő, látomászerű meztelenségében védtelenségében is erőt sugárzó Johanna a szemünk láttára válik a morális győzelem szimbólumává: hazája legyőzött ellenségei éppannyira megvetendő, cinikus és hatalommániás senkiből állnak, mint hazája dicső vezetői.

A jellemeket pontosan kiemelő jelmezeket Nagy Fruzsina készítette. Általában rideg elegancia jellemzi a férfiakat, papokat, *politikuskok*at, s csak a kiemelten fontos pillanatokban bukkan fel egy-egy korabeli, színesebb ruhadarab, kiegészítő: ilyen például Johanna páncélinge, a koronázási palást vagy az érseki rangot jelző kesztyű és pelerin – ez utóbbiak ebben a színekontextusban kifejezetten komikus hatást keltenek. A mozgás Gergye Krisztián szépen végiggondolt munkája: Johanna esetlensége sohasem komikus, míg a hatalmasok jobbára kimért mozgása, „táncrendje” a komikus fontoskodás pontos képi megjelenítésévé válik.

Bánfalvi Eszter egyetlen lendülettel formálja meg Szent Jo-

hanna alakját. Maga a megtesztült esetlenség, csetlés-botlás, ártatlanság, folyamatos világracsodálkozás. Senkire nem haragszik, senkit nem akar megbántani, senki nem az ellensége (még talán a hazáját megtámadó angolok sem azok), egyszerűen csak éli azt az életet, amely elrendeltetett számára. Johanna mást gondol a világról, és ezért másképpen is cselekszik, másképpen is él, mint mindenki más. Ez még nem volna olyan nagy baj (talán), de sajnós a közösség ügyeinek intézéséről, a közösségért való cselekvésről is másképpen gondolkodik, mint a hatalom birtokosai, a kenetteljes önimádatba és saját tévedhetetlenségük tudatába bódult környezetének tagjai.

Hangsúlyosan hiányzik belőle mindenfajta pátosz: számára az *elhívottság* természetes létállapot, s úgy is kezeli helyzetét, mintha az épp olyan lenne, mint ahogy más meg pék, katona vagy éppen pap. Johanna nem naiv, különösen nem együgyű – pontosabban éppen hogy nagyon is *egy ügyű!* –, mindössze őszinte meglepetéssel, majd egyre növekvő bosszankodással észleli, hogy környezete nem fogadja el olyannak, amilyen. Dehogyan akar ő világot megváltani, harcolni, okos embeerekkel, papokkal, hadvezérekkel, királyokkal vitatkozni! Csak tené a dolgát, amelyet a Sors, az ő Istene kijelölt számára. Csak ezek a nagyképű, lomhaeszű bácsik hagynák! Hadsereget vezetni? Angolokat elűzni Orléans alól? Trónra ültetni a királyt? Hát igen. Más a kenyérsütéshez ért, vagy tyúkokat meg mindenféle háziállatokat tud nevelni, ő meg Isten kiválasztottja. Ennyi. Ezért *kell* hadsereget vezetnie, angolokat Orléans alól elűznie, királyt trónra ültetni. Semmi fakszni, tényleg nem nagy dolog. Mindenki tegye a dolgát. Alföldi *Johanna*-értel-

mezésében tehát a *csoda* kap új jelentést: nem a *lány* isteni megszállottságát hangsúlyozza, hiszen már-már megmosolyogtató Johanna viselkedése, hanem azt, hogy *más*. Nádasdy Ádám új, olykor meghökkentő, remek fordításában egyszerűen ezzel a névvel – *a lány* – illetik a hősnőt, s ebben a lefegyverzően egyszerű megjelölésben az értelmezés lényegét érhetjük tetten: Alföldi ráértett arra, hogy ha korunk kérdéseire szeretnénk a *Szent Johanna* segítségével választ kapni – de hiszen mi más lehetne egy igényes színrevitel elsődleges célja?! –, akkor el kell vetnie az eddigi, mégoly kiváló fordításokat is, mint például Ottlik Gézáé (ezt használta Ács János emlékezetesen szép, győri rendezéséhez 2005-ben; korábban általában Hevesi Sándor 1925-ös fordításához nyúltak).

Szarvas József és Marton Róbert az alkalmazkodás és önfeladás életstratégiáit rajzolja fel La Hire kapitány, illetve La Trémouille főkamrás alakjának megformálásával. A Nemzeti Színház fiatal színészei – Szatory Dávid, Fehér Tibor, Szabó Kimmel Tamás – ebben az előadásban is derekasan helytállnak, közülük most Földi Ádám jutott fontos characterszerephez (a király, VII. Károly), s tehetségét most is meggyőzően bizonyította.

Külön kell szólni a színlap által „a színház barátai és rajongói”-nak nevezett szereplőkről, a néma, csuklyás tömegről, amely Johanna ügyének tárgyalásán és a zárójelenetben jut fontos szerephez. Gergye Krisztián koreográfija „beszélteti” ezt a néma és arctalan tömeget: egyszerre fenyegető és sajnálatra méltó az örök tömeg közönyös, lebutított passzivitása, parancsszóra együttmozdulása. Ugyanakkor rendkívül hatásos, cselekményt lezáró mozzanat, hogy Alföldi egy telje-

sen civil szereplővel hozatja meg Johanna boldoggá, majd szentté avatásának hírért. Egy ízig-vérig mai, a világ dolgaiból nagyon keveset értő, arctalan és névtelen hivatalnok áll előttünk. Lelkesen, kicsit ügyetlenül, színpadhoz nem szokott dikcióval elmondott szavai évszázadokon átnyúlva

szentesítik az egykoron elkövetett aljasságokat. Ekkor érezzük csak igazán kényelmetlenül magunkat a nézőtér: lehet, hogy bármelyikünkre kioszthatna volna e szerepet Alföldi? (*Nemzeti Színház, Budapest, 2011*)

Karsai György

Néhány szerzőnkőről

BÁRÁNY ISTVÁN – egyetemi adjunktus, ELTE BTK Esztétika Tanszék. Kutatási területe az antik filozófia- és esztétikatörténet. Görög filozófiatörténeti és eszmetörténeti tanulmányok publikálása mellett részt vesz az Atlantisz Könyvkiadó Platón-sorozatában: lefordította és kommentárokkal látta el a *Theaitétoszt* és a *Prótagoraszt*, jelenleg a *Menónon* és a *Parmenidészen* dolgozik.

KOVÁCS ATTILA – doktorandusz, ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Program.

LOVAS ZSUSZA – pszichoterapeuta, mediátor; Lege Artis Felnőttképzési Intézmény. 1996 óta folytat mediációs tevékenységet családi, iskolai és munkahelyi ügyekben. Emellett mediációs tréningeket és előadásokat tart ügyvédek, bírók, lelkesek és családvédelmi szakemberek számára. Pszichológusként egyéni- és csoportpszichoterápiás munkát folytat. Kutatási területe a konfliktuskezelés. Társszerzőként jegyzett kötetei: Lovas Zsuzsa: *Mediáció, avagy a fájdalommentes konfliktus-kezelés*, Múzsák, 1999 (Herczog Máriával); Herczog Mária (szerk.): *Együtt vagy külön*, KJK Kerszöv, Budapest, 2002; Eörsi Máttyás – Ábrahám Zita (szerk.): *Pereskedni rossz*, Minerva, 2003; Sáriné dr. Simkó Ágnes (szerk.): *A mediáció. A közvetítői tevékenység*, HVG, 2003.

MÜLLNER ANDRÁS – tanszékvezető egyetemi docens, ELTE BTK Média és Kommunikáció Tanszék. Fő kutatási területe a magyar neoavantgárd, azon belül Erdély Miklós és Hajas Tibor munkái. Másik kutatási területe a média- és kommunikációelmélet, valamint viszonyuk az irodalomhoz és a filozófiához. Kötetei: *Rátévedések – a romantikában, a neoavantgárdban és más területeken*, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1998 (Fogarasi Györggyel); *A császár új ruhája. Esszék a könyv és a hipertext kapcsolatáról, valamint más médiumokról*, Jászöveg, Budapest, 2007.

PINTÉR JUDIT – az ELTE magyar–olasz szakán végzett. A Magyar Nemzeti Filmarchívum, majd a Duna TV munkatársa volt. Írásai és fordításai elsősorban az olasz és a magyar filmtörténet témakörében jelennek meg olasz és magyar folyóiratokban.

SIMON T. LÁSZLÓ – bencés szerzetes, magyar–angol szakos tanár. Biblikus teológiából Rómában a Gregoriana egyetemen szerezte PhD-jét. 2000 óta Rómában a Pontificio Ateneo Sant’ Anselmo egyetem teológiai fakultásán tanít Újszövetséggel kapcsolatos tárgyakat. Magyarul megjelent könyvei: *Hozzatok szavakat magatokkal!* (2007), *Hagyományok dialógusban* (2007), *Nem írkokok, hanem írástudók* (2008), *Nem csak Isten evangéliumát* (2009), *Az üdvösség mint esély és talány* (2009).

VLADÁR GÁBOR – református teológus, a Pápai Református Teológiai Akadémia rektora. Tanulmányait Debrecenben, Budapesten és Heidelbergben végezte. Kutatási területe: Jézus élete-kutatás, Római levél, újszövetségi eszkatológia.