

Kifeszülő idő

Jean-Louis Chrétien:
A felejthetetlen és a nem-remélt

Bevezetés

„Létezik-e egy mindent megelőző, legelső felejtés? Elgondolható-e egy radikális felejtés, mely nem feltételezi az emlékezést, mely nem abban áll, hogy megszakítja, áttöri vagy felfüggeszti az emlékezés hatalmát?” Ezzel a kérdéssel kezdődik Jean-Louis Chrétien *A felejthetetlen és a nem-remélt* című könyve, amely magyarul 2010-ben, a Vigilia kiadónál, Cseke Ákos fordításában jelent meg. A francia szerző elmélkedése a fenti kérdésre adható alapvetően kétféle válasz előfeltevéseit és következményeit taglalja. A mű olvasása során nyilvánvalóvá válik, hogy a fenti probléma és a rá adott válasz jelentősége messze túlmutat azon, amit a tudatfilozófia és az emlékezetről szóló pszichológiai elméletek sugallnak. A vizsgálódás tétje valójában az emberlét értelme, s az, hogy az ember léte honnan nyeri el ezt az értelmet. A gondolatmenet vezérlő fonala pedig nem más, mint az Idő. Ahogy a szerző maga írja, vizsgálódásának irányát alapvetően meghatározza keresztény hite, mégis, az emberlét alapvető problémáit illető őszinte és nyitott kérdésfeltevése okán a művet valódi filozófiai útkeresésnek kell tekintenünk.

Chrétien négy fejezetben tárgyalja emlékezés és felejtés viszonyát filozófusok és teológusok a

kérdésre vonatkozó megfontolásain keresztül. Az alábbiakban a négy nagy egység leglényegesebb pontjainak kiemelésével kísérletet teszünk a mű gondolati ívének bemutatására. Kritikai megjegyzéseinket ismertetőnk végén tesszük meg.

Egy múlt, amely már mindig elmúlt

Chrétien kiinduló hipotézise a következőképp hangzik. Amennyiben a felejtés lehetőségét nem az emlékezet alapozza meg, hanem fordítva, a felejtés alapozza meg az emlékezet lehetőségét, vagyis amennyiben nem kell előbb emlékeznünk, hogy felejthessünk, úgy léteznie kell egy ősrélinek, azaz egy olyan abszolút múltnak, amely sosem volt jelen, amelyet az emlékezet sem nem tarthatott meg, sem nem veszíthetett el, amely tehát nem az emlékezet révén létezik, hanem megelőzi és megalapozza azt. A mű első fejezete, *Az ősrégi és a visszaemlékezés* tehát azzal a felvetéssel kezdődik, hogy nem éppen ez az első ránézésre abszurd, mert sosem jelenlévő múlt adja-e a felejtés valódi, eredeti értelmét. Ha egy dolgot elfelejtünk, tudjuk róla, hogy elfelejtettük. Ekkor valamilyen módon még jelen van a számunkra: elveszettként még emlékezünk rá. Tudjuk azonban, hogy létezik egy sokkal „mélyebb” felejtés: amikor magát a felejtést felejtjük el. Ez a felejtés minden felejtés ősfarmája, olyan elvesztés, ami még elvesztésként sem őrződik meg a számunkra. A múlt, amely sosem

volt jelen, az abszolút múlt, az ősrégi ennek a felejtésnek a tárgya.

De ha csakugyan létezik ilyen ősrégi, mi köze lehet az emberhez egy olyan múltnak, amely sosem volt jelen? Egyáltalán, hogyan lehet elképzelni az ősrégit? Chrétien szerint Platón volt az első filozófus, aki kísérletet tett az ősrégi problémájának kifejezésére, méghozzá az *anamnészisz*, a visszaemlékezés elhíresült fogalma révén. Platón több dialógusában találkozhatunk azzal a mítoszszal, amelynek tanulsága szerint a lélek, mielőtt emberi formát öltött volna, közvetlenül szemlélte az ideákat, amivel olyan lényegi tudásra tett szert, amit születésekor elveszített. Az ember életének célja e tudás visszaszerzése a visszaemlékezés révén. Chrétien rámutat, mennyire zavarba ejtette Platón értelmezőit az, hogy a görög filozófus az *anamnészisz* fogalmát egy mítoszon keresztül vezette be. Ez a zavar arra készítette a Platón utáni gondolkodók egy részét, hogy az *anamnészisz* fogalmáról leválasszák a mitikus elemet, vagyis az elkülönült lelkek testet öltésének tézisének, s csak a racionálisnak tekintett aspektust tartás meg, vagyis a tanulás mint visszaemlékezés gondolatát. Az így születő racionalizáló értelmezések közös eredője az, hogy a platóni gondolat mitikus oldalának redukcióján keresztül kiiktatják az *anamnészisz* elméletéből a temporális elemet.

Azonban, mint Chrétien rámutat, Platón értelmezői ily módon nem győzik le, csak kikerülik a nehézséget. Nem lehet ugyanis figyelmen kívül hagyni, hogy a dialógusokban a visszaszerzés *visszá-ja* – a temporális elem – az elmélet hangsúlyos részeként szerepel, még akkor is, ha ezt éppen-séggel mitikus formában fejezi ki Platón. Chrétien megoldási javaslata azon a felismerésen alapul,

mely szerint az *anamnészisz* elmélete nem arról szól, hogy egy modern értelemben vett szubjektum visszaszerezze magának egy olyan tudást, amely birtoklása vagy elvesztése érintetlenül hagyja a szubjektum lényegét. A szerző szerint a modern értelmezésekkel ellentétben Platónnál az *én* egyáltalán nem magától értetődő, sőt: a mitikus konstrukció éppen arra szolgál, hogy kifejezze az *anamnészisz* során az önmagunkról alkotott hamis tudás megrendülését – vagyis önmagunk megrendülését. Az *anamnészisz* elgondolásának tétje nem az objektív tudás feltételeinek biztosítása, hanem az emberként való létezésem mikéntje, méghozzá – a mitikus forma épp ezt hivatott kifejezni – egy olyan időre vonatkoztatva, amelyben még nem voltam ember. Ez az idő, amely megalapítja s egyszersmind meghaladja emberléteimet, nem más, mint az abszolút múlt, az ősrégi.

De mi a jelentősége annak, hogy Platón az itt kifejtett gondolatot mitikus formába öntötte? Mi a jelentősége annak, hogy itt a mítosz mint redukálhatatlan, önálló jelentéssel teli és lényegi forma ismerszik fel? Az erre a kérdésre adandó válasz a filozófiai tudás jellegében keresendő. A filozófia nyelve csak negatív állítások formájában tudja kifejezni az abszolút múlt értelmét, pontosabban azt, ami az ősrégiben az ember számára megnyilvánul. Az ősrégi a filozófia számára az önmaga által kijelölt határt, a kifejezhetőség határát jelöli: kritikai funkcióval bír. Ami ezen túlmegy, azt csak a mítosz nyelvén szabad kifejezni. Chrétien találó megfogalmazásában, „[a] visszaemlékezés elgondolásában rejlő erőt azon mérhetjük le, hogy mi az, amiről lemondunk: a filozófia nem teheti tárgyává a tudás legelső formáját [...], ez ugyanis az emberi tu-

dás másik, abszolút múltja, amit egyedül a mítosz mondhat ki". A filozófia nyelvén való kimondás mindenkor jelenvalóvá teszi a kimondottat. Az, amit itt kimondani szándékozunk azonban lényegéből adódóan idegen a jelenvalóságtól. A filozófiának le kell hát mondani az ősrégi kimondásáról.

Fel kell azonban tenni magunknak a kérdést, hogy a tiszta ész és lehetőségeinek határai, az elgondolható és a kimondható határai, vajon megegyeznek-e az affektivitás határaival? Vajon nem vétjük-e el az emberlét legfontosabb, mert legalapvetőbb dimenzióját, a létezés próbájának való kitettséget – azt, hogy a létezés: *próbatétel* – amennyiben minden tudás kritériumaként a tudat számára való világos és elkülönített jelenvalóságot tesszük meg? E kérdés a művön végigvonuló két filozófiai attitűd markáns ellentétét jelöli, amely lényegében a körül forog, hogy mely dimenziója alapján próbáljuk értelmezni az Időt, s viszonyunkat az Időhöz. Chrétien, ellentétben azokkal a filozófusokkal, akik az Idő lényegét a jelenből kísérlik meg értelmezni, a másik két temporális extázis (a múlt és a jövő) primátusa mellett tör lánzsát. A két megközelítés különbsége azonban nem csupán teoretikus jelentőséggel bír: meghatározza a filozófus ön- és világ-megértését, egész attitűdjét, világban létének a módját.

Ha tehát a szóban forgó múlt abszolút múlt, ha tehát sosem volt jelen, ha idegen a jelenvalóságtól, ez egyszerűen azt is jelenti, hogy re-prezentáció révén nem juthatunk el hozzá, nem megjelenő s nem is meg-jeleníthető. A visszaemlékezés értelme tehát alapvetően különbözik attól, amit a mindennapokban emlékezésnek nevezünk, hisz utóbbi voltaképpen nem tesz mást, mint újra megjelenít egy valaha jelen volt múltat.

A platóni mítosz nyelvén ezt úgy tudnánk kifejezni, hogy a visszaemlékezés mint a tudás sajátosan emberi modalitása, nem lehet az abszolút múlthoz való visszatérés, hiszen az ősrégi közelségben megszűnnénk emberek lenni. Chrétien szerint a visszaemlékezés éppen ezért nem a múlt felé fordul, hogy újra ráleljen az ősrégre, hanem első látásra paradox módon éppen a jövő felé. Csakis a jövőre tudunk visszaemlékezni, olyannyira, hogy egyedül az ősrégre való visszaemlékezés, vagyis a felejtésre való emlékezés nyit meg egyáltalán olyasvalamit, mint a jövő. Amíg csak a jelenben leledzünk, semmit sem tudunk holmi ősrégről, s nem is indulunk meg a jövő felé, hogy visszaszerezzük azt. „A visszaemlékezés téje ezért [...] nem a múlt, hanem a jövő. [...] Az első szemlélés abszolút és még nem emberi múltja hozza létre az emberi jövőt, ez lesz az ember jövőjének kiapadhatatlan forrása.” (28) Az ősrégi betörése az ember létébe hasadást okoz az örök jelen idejében és első ízben nyitja meg a jövő dimenzióját.

Az emlékezet mint a halál tagadása és az ígélet

A felejthetetlen és a nem-remélt második fejezetében Chrétien az emlékezés problémáját az általa a „felejtés filozófiáinak” nevezett elméletek felől közelíti meg. A francia gondolkodó szerint ezen elméletek közös nevezője az, hogy az emlékezet központi problémáját a következő kérdésben vélik felfedezni: „Elveszítethetem-e örökre azt, amire pillanatnyilag nem emlékezem? Vagy talán inkább csak a háttérbe kerül, visszahúzódik?” Az általánososan elfogadott válasz szerint végleg nem veszítünk el semmit, s ebből következően „a felejtés nem más, mint az emlékezet tartaléka”, az emlékezet

kincsestára. (63) Valamely emlék visszaidézésére való képtelenség nem jelenti azt, hogy végleg el tudom veszíteni az adott emléket. Ha el is felejtettem az emléket, az bármikor visszatérhet a tudat világoosságába. Így hát nem az emlék az, ami elvész, hanem a képesség az, ami hibádzik. Az emlék létmódja, Heidegger kifejezésével élve, a kéznéllevőé (*Vorhanden*), a mindig azonosan megmaradóé – vagyis az örökké meg-jelenőé és meg-jeleníthetőé.

Az emlékezet és párja, a felejtés, tehát csak látszólag egymás ellentettei, hisz' a felejtés csak elfedi az emléket, nem kezdi ki létének alapjait. Az emlék mindig készen áll arra, hogy előbukjon a felejtés jótékony – mert megőrző – fátyla alól. Az Idő szempontjából pedig – bármily furcsán hangozzék is e kijelentés – emlékezet és felejtés mindketten a jelenvalóság kitüntetett fenomenéi. Az emlék lényege, hogy mindig készen áll a meg-jelenésre, a felejtés pedig legfeljebb csak elodázhhatja a meg-jelenést. Ami egyszer jelen volt, az örökké jelen is lesz, még ha csupán potenciálisan is.

A kritika, amellyel Chrétien az általa a „felejtés filozófusainak” nevezett gondolkodókat illeti – vagyis azokat, akik úgy vélik, hogy semmi sem veszik el, vagy ami ugyanaz, hogy minden örökkön megőrződik; ebből a szempontból Chrétien számára Bergson paradigmatisz figura –, lényegében az, hogy törekvésük rejtett szándéka a múlt mint temporális dimenzió, vagyis a múlt mint múlt felszámolása. Ez alól nem képez kivételt sem az emlékezet mint habitus elgondolása – hiszen „a múlt bekebelezése mint asszimiláció jelenné alakítja a múltat anélkül, hogy megismételné”, s így a múlt a „megszerzett jelenné” redukálódik (86–88) –, sem pedig a fenomenológiai tu-

dat, amely beékeli magát egy hozzáférhetetlennek beállított (mert nem meg-jeleníthető), vég nélküli múlt és egy vég nélküli jövő közé, így tételezve örökkévalónak – azaz jelenvalónak – saját magát.

De mi az oka annak, hogy e meglehetősen eltérő tradíciókból származó gondolkodók mind megegyeznek abbéli törekvésükben, hogy a múltat minden áron a jelen felől értelmezzék, s így megszüntessék a múltat mint olyant, s ezzel együtt a múlthoz való viszonyt? Miért kell a „tisztá aktualitás átláthatóságában” mindennek jelenlétté válnia? Nos, a válasz tulajdonképpen már a kérdésben megfogalmazódik. Hiszen mi mást tesz az emlékezet, minthogy a jelenléthez való görcsös ragaszkodáson keresztül túllép azon a múlton, amit korábban mint abszolút múltat, mint ősrégi körvonalaztunk? Ahogy a Chrétien által idézett pszichológus, I. H. Fichte tökéletesen világosan megfogalmazza, az emlékezet „mintegy feloldja az időt az örökkévalóságban” (88) – márpedig az emberi idő nem örökkévaló, hanem *véges!* Ami elől az ember az emlékezetben, csakúgy, mint az emlékezet örökkévalóságát sugalló elméletekben menekül, nem más, mint az emberlét végeessége, a véges idő struktúrája.

De miért is kell menekülni az ősrégi elől? Hogy léte alapja és időtlen kezdete, az ősrégi miért sarkallja az embert ekkora erőfeszítések árán a felejtés elfelejtésére? A válasz: mert az emberlét nemcsak a múltja felől abszolút véges, hanem a jövője felé is. A felismerés, miszerint oly módon van, hogy nem ő rakta le léte alapját, vagyis a „hogymár mindig van” módján van (faktikusan létezik), rádöbbenti annak lehetőségére, „hogymár legyen”. Az ősrégivel való találkozás kiteszi az embert az *idő végeessége próbájának*,

vagyis a halál lehetőségének. Ezért mondhatja Chrétien, hogy „a felejtés felejtésének igazi tétje, annak, hogy tagadjuk az elvesztés lehetőségét, a halál tagadása”. (89)

Ez a felismerés egyszersmind kezünkbe adja a kulcsot az emlékezés eredeti, mert radikális formájának a tisztázásához. Ha a múlthoz való görcsös ragaszkodás a múltat jelené silányítja, akkor ahhoz, hogy a múlttal mint múlttal találkozassunk, nem éppen a múlt elvesztésére kell-e elkötelezni magunkat? A múltat a maga messzeségében kell célba vennünk és eltalálnunk, „csak a visszafordíthatatlan messzeség és az elvesztés fényudvara adja meg az emlékeknek lényegiségüket és abszolút múltra utaló jellegüket”. (99) A vágy, hogy mindent megőrizzünk, tesz ki minket a felejtés elfelejtésének, ez vezet a múlt mint múlt elhomályosulásához. Ezért hát, hogy „a felejtethetetlen megközelítése nem az elpusztíthatatlan emlékek megőrzése, hanem az elvesztés és a felejtés révén válik lehetővé”. (100–101)

A halállal való lényegi kapcsolat rámutat, hogy a múlthoz mint múlthoz való viszony kulcsa nem a jelenben, hanem a jövőben keresendő. Chrétien a múlthoz a jövőben történő visszatérést igen figyelemre méltó módon az ígéret paradigmája mentén magyarázza. Az ígéret olyan beszédaktus, mely törést hoz létre a jelen idő homogeneitásában: visszavonhatatlan, vagyis megtétele után nem térhetek vissza változatlanul önmagamhoz, a jelen és a múlt történései pedig az ígéret jövőjére való vonatkozásokban nyerik el immár közös célra tartó értelmüket. Az ígéretemért tehát egyrészt nem a jelenben felelek: nem azért felelek, amit itt és most láthatok, de nem is azért, amit felidézhetek, mint ahogy nem is azért, amit előre kiszámíthatok, mint egyszer

majd eljövendő jelent. Másrészt pedig, azon kívül, hogy megszakítja a jelen pangását, vagyis hogy megnyitja a jövő dimenzióját, az ígéret sajátos módon ki is szakítja az embert önnön emlékeinek való kiszolgáltatottságából, elszigeteltségéből, szolipszizmusából, amennyiben ígérni mindig csak másnak tud. Az ígéretben nyitottá válik nemcsak a jövő felé, de az ósrégi mint *Másik* felé is, a felé, akinek létét köszönheti. A múlthoz való autentikus viszony tehát nem merül ki az önmagamhoz való visszajutás, önmagam megőrzésének lehetetlenségében. Az ígéret, vagyis a jövő megnyílása egyben a múlthoz való viszony pozitivitását is megalapozza, amennyiben nyitottá tesz az ósréginek az emlékeimmel szembeni végtelen *többletére*, vagyis arra, ami lehetővé teszi a *megbocsátást*. Az emlékek a megbocsátáson keresztül nyerik el lényegüket, ezen az úton válnak visszatartott jelenlétből valódi múlttá. *A felejtethetetlen és a nem-remélt* második fejezetének a tanulsága így tehát a következőképp hangzik: az igazi emlékezés záloga az egyedül a megbocsátásban végbemenő radikális felejtésben keresendő.

A felejtethetetlen és a nem-remélt

Chrétien könyvének utolsó két fejezete az abszolút múlt (a felejtethetetlen, amelyet a III. fejezet tárgyal) és az abszolút jövő (a nem-remélt, amely a IV. fejezet tárgya) kapcsolatának értelmét mélyíti el.

Hogyan kell értenünk e két fogalmat és benső kapcsolatukat? Chrétien a probléma kifejtését mindkét esetben a felejtethetlent (*alasztosz*) és a nem-reméltet (*aelptosz*) első ízben tematizáló görög tragikusokkal kezdi, s onnan halad tovább a görög filozófián keresztül a Bibliáig és a keresztény bölcséletig.

A tragédia felejthetetlen fogalma – Chrétien értelmezésében – egy olyan fájdalom formájában jelentkező megpróbáltatás, amely elől az ember nem tud megmenekülni. Márpedig amennyiben a felejthetetlen egy el nem hessegethető elviselhetetlen állandóság, szüntelen elszenvedés, úgy jelen idejű, „az emlékezetnek semmilyen értelemben nincs köze hozzá”. (109) Ha úgy tetszik – és tán éppen emiatt figyelemre méltó –, a tragédia felejthetetlenének temporalitása szöges ellentétben áll azzal az Idő-felfogással, amelyet Chrétien könyvében kidolgozni igyekszik.

A francia szerző szempontjából – ezúttal pozitív értelemben – figyelemre méltó Arisztotelész *phronészisz*-fogalma. A görög filozófus ezt a fogalmat a *Nikomakhoszi etikában* vezeti be, ahol olyan erény szerinti cselekedetet jelent, amelyre az ember természeténél fogva törekszik. A *phronészisz* (gyakorlati okosság) nem csak azért felejthetetlen, mert mindig nyílik alkalmunk a gyakorlására, hanem mert az ember legbensőségesebb törekvését, célját, vagyis az erény szerint való létezését érinti. Ebből következően azonban az arisztotelészi felejthetetlen nem a múlttal, hanem a jövővel és önnön lényegemmel kapcsolatos, hiszen „ha [ezt] elveszíteném, akkor nem az emlékezetem gyöngülne meg, hanem megfeledkeznék végső célomról” (113), arról, ami emberre tesz engem.

A felejthetetlen hasonló elgondolásával találkozunk Heideggernél, aki a *gondolkodás* szót a német emlékezet szavából (*Gedanc*) vezeti le, amely jelentése azonban jóval tágabb a mi emlékezet szavunknál: a *folyamatosan összegyűjtött valaminél maradást* jelenti, ahol is a „valami” nem csupán a múltat, hanem a jelenlegit és a jövőbelit egyaránt jelentheti. Ahogy

Chrétien írja, az emlékezet ilyen tág felfogása, melyben az elsősorban nem a múlt, hanem a jövőre vonatkozik, az ágostoni hagyományhoz kötődik. Szent Ágoston bölcséletében hangsúlyos szerepet kap az a gondolat, amely szerint az édeni boldogság mint az emberi élet végcélja nem jelentheti az Édenkertbe való visszatérést, nem egy múltbéli állapotba történő regresszió végpontja. Ellenkezőleg, a boldogságot nem lehet újra jelenvalóvá tenni, csakis a *hit* tárgya lehet. A hit tárgya pedig nem a múlt, hanem a jövő. Saint-Thierry Vilmos nyomán Chrétien igen pontos és szesz megfogalmazásában ez a következőképp hangzik: „A végső célra vonatkozó emlékezet nem megismételni akar valamit, hanem utunkra bocsát: az emlékezet az ígélet helye, mert emlékezik arra, aki ígér. Egyedül az emlékezet nyitja meg a jövőt örökre.” (118) Az utazás, *peregrinatio*, amelyre az ígélet emlékezete bocsátja az embert, az Istenhez fűződő autentikus viszonyt fejezi ki, amelyben feltételezi Isten örök hívásának meghallását és megfelelő megértését. A „tökéletes utazó” tudja, hogy Isten sosem lehet „az emlékezet mégoly ragyogó tárgya”: nemcsak, hogy mindenkor meghaladja a látásra és megragadásra való képességét, de ő az, aki az embert megragadja – s az ember elindul hozzá a felejtés és a remény ösvényein. Isten jelenléte eszkatologikus, írja Chrétien, „mely a maga egészében csak a többletben és a fokozatos meghaladásban [...] adja oda magát”, de sosem a pusztá jelenlétben. (130)

A felejthetetlen fogalma tehát a hitet mint a visszaemlékezés lényegi formáját látta, amelyben a hit nem más, mint az Isten ígéletében való, a felejtés tüze által megtisztított reménykedés. Ezért írhatja Chrétien, hogy „a fe-

lejthetetlen a nem-reméltben gyökerezik”. (130)

A nem-remélt keresztény fogalmát a szerző újfent a tragikus görög felfogással való ütköztetésen keresztül vezeti be. A görög tragédiákban a nem-remélt – vagy, mint látni fogjuk, inkább a váratlan (*aelptósz*) – az embernek az isteni szférával való találkozásának egyik velejárója. A nem-reméltnek e művekben sokrétű szerepe lehet, így például utalhat az emberi elbizakodottság veszélyeire, az isteni cselekedetek érthetlenségére és előreláthatatlanságára, önnön lényünk kifürkészhetetlen mélységeinek borzalmaira. Chrétien szerint ezen utalásokban közös, hogy az, aminek hangot adnak, nem az istenekbe vetett bizalom, hanem az emberi élet és tudás bizonytalansága, s így sokkal inkább arról szólnak, hogy miben nem szabad reménykedni, ha nem akarunk eltévelyedni, mintsem a minden remény ellenére való reménykedésről – vagyis a remény valódi, mert önmagában nyugvó lényegéről. Ennélfogva Chrétien azt sugallja, helyesebb, ha a nem-remélt e formáját a *hirtelen* névvel illetjük, a nem-reméltet pedig fenntartjuk annak a formának, amelyet a francia filozófus alapvetőnek tekint.

Chrétien olvasatában a görög bölcsleletben Hérakleitosztól fogva megjelenik a nem-reméltre való nyitottság gondolata, a törekvés, hogy felkészítsük lelkünket a nem-remélt befogadására. Hérakleitosz e szerint túllép a tragikusok azon tiltásán, vagy legalábbis figyelmeztetésén, amely a lehetetlen iránti vágyat elbizakodottságként értelmezte. Nemcsak túllép rajta, de a túllépés e hirtelenjét egyben a filozófus-lét alapkövetelményeként kezeli: „Ha valaki nem reméli a nem-reméltet, nem fog ráatalálni, hisz kikutathatatlan és megközelíthe-

tetlen.” (136 – Cziszer Kálmán és Steiger Kornél Hérakleitosz B 18-as töredékének fordítását Cséke Ákos Chrétien francia fordítása alapján módosította.) Chrétien azonban úgy véli, hogy a nem-remélt esetén koncepciója még mindig nem képes kiszakadni a reménytelenség és kétségbeesés bűvköréből. Ez ugyanis csakis az Istenben való reménynek és bizalomnak köszönhetően adatik meg az embernek, vagyis az ígéletben rejlő teljességgel transzcendensnek köszönhetően. Hérakleitosz radikálisan immanens filozófiájában a nem-remélt a *szophón* – a legfelső Bölcsesség – formájában jelentkezik, ami csupán az emberi tudás számára transzcendens: nem az ellentéteken *túl* fekszik, hanem *azokban* rejtőzik.

Chrétien a nem-remélt radikálisnak tételezett elgondolását Alexandriai Philónt idézve vezeti be. Ennek lényege, hogy a nem-remélt iránti készenlétet a személyes Istenben való reménykedésként értelmezi, méghozzá oly módon, hogy ez a *reménykedés válik meghatározóvá az emberlét lényegét illetően*. Attól vagyunk emberek, hogy az abszolút módon való Isten felé fordulunk. Chrétien szavaival: „ez azt jelenti, hogy az embert a jövő által határozzuk meg, léteben pedig a Másikkal való találkozás lehetőségét látjuk”. (146) Chrétien szerint: az isteni ígéletből születő abszolút jövő extázisának meghatározó jelentősége az a pont, ahol a keresztény gondolkodás egyszer s mindenkorra túllép a korábbi bölcsleleten. Ahogy írja, „a kereszt kibontja és egyesíti az idő dimenzióit. [...] Isten ígérete egyesíti az ősrégit, a felejthetlent és a nem-reméltet.” (152–153)

Kritikai megjegyzések

A fenti ismertetőből talán kitűnik, mi az oka annak, hogy kritikai

megjegyzéseinket tanulmányunk végére tartogattuk. Chrétien könyve nemcsak szép és magával ragadó írás, de egyszersmind rendkívül tudatosan szerkesztett, egységes és szoros szöveg. A mű magával ragadó voltát részint ennek is köszönheti. Azonban nem csak arról van szó, hogy úgy ítéltük meg, kár volna ezt az ellenállhatatlanul tovagördülő lendületet megjegyzésekkel megtörni, hanem arról is, hogy nem vagyunk meggyőződve ennek célravezető voltáról.

Chrétien szövege ugyanis kevéssé invitál az egyes részeket illető vitára, fáradozásai érzésünk szerint inkább arra irányulnak, hogy egy teológiai problémát korszerű nyelven, az eszme- és filozófiatörténet nagyjaival való ütköztetésen keresztül egységesen tárgyaljon. A teológiai és a szisztematikus aspektus ennek megfelelően helyenként a fenomenológiai nézőpont rovására érvényesül, noha bőven adódnak olyan – igen figyelemre méltó – szöveghelyek, amelyek alaposabb, nem a bemutatandó rendszer szempontjából történő vizsgálata kívánatos lenne.

Egyetlen példán szeretnénk érzékeltetni, pontosan mire gondolunk. Chrétien szövegének központi kérdése végesség és végtelenség viszonya az Idő tekintetében. Mint írja, az embernek véges lényként lényegi lehetősége önmaga elvesztése. Ezért kötődik a jelenvalóságához, ezért felejt el a létét alapító felejtést (a múltat) és az azt beteljesítő nem-reméltet, a megváltás jövőjét. Az evilági élet ilyenformán a végességtől való szorongás jegyében telik. E szorongást leginkább a hétköznapi tevékenységekben való elmerülés formájában, az időtöltésben – vagy az ezernyi reményben való szétforgácsolódásban – érhetjük tetten, amely épp a szorongást hivatott távol tartani az embertől.

Ennek megfelelően minden olyan tevékenység, amelyet nem az Idő végességére való tekintettel végzünk, a végességtől, s így Istentől való menekülésként kellene felfognunk.

Chrétien problémájára vonatkoztatva azonban ez a klasszikusnak mondható séma nem biztos, hogy megállja a helyét. Abban, amit a francia szerző könyvében leír, ti. az embernek a jelenlét bőrtönebe való bezártságában – amit annak az érzésnek a próbájaként írhatunk le, hogy sosem lesz új a nap alatt, s ebből kifolyólag soha nem is volt –, éppenséggel nem annyira a szorongás affektusát tapasztaljuk meg, hanem sokkal inkább az *unalomét*. (Ezúton szeretnénk köszönetet mondani Grégori Jeannak, amiért rendelkezésünkre bocsátotta még kiadatlan tanulmányát az unalom problémájáról: Grégori Jean: *L'ennui: à la croisée des temps* [Az unalom: az idők kereszteződése], in Sylvain Camilleri & Christophe Perrin [éds.]: *Les épreuves de la vie. Regards phénoménologiques.*) Mármost Kierkegaard *kétségbeesés* fogalmából kiindulva, az unalomban – főként a halálos unalomban, abban, amelyből egyetlen kiútként az öngyilkosságot látjuk – nem létünk végességéért szorongunk, hanem – ahogy Grégori Jeannál olvassuk – éppen ellenkezőleg, létünk végtelensége, örökkévalósága az, amely elviselhetetlen teherként nehezedik vállunkra.

Ennek tükrében pedig az időtöltés problémája – és azon keresztül a végesség – egészen más megvilágításba kerül, mint a kérdéssel foglalkozó keresztény hagyomány esetében (e kérdés tekintetében Heidegger és Pascal egyébként zseniális leírásait is e hagyományhoz tartozónak tekinthetjük). Az unalom elűzésére hivatott időtöltésben ugyanis ilyenformán nem a végességet

vagy a halált próbáljuk meg elhárítani, hanem az örökkévalóságunk egy véges lény tudatába való betüremkedéseként értett unalmat – vagyis, ismét Grégori Jean gondolatmenetét idézve, a végtelenséget.

Úgy gondoljuk, hogy Chrétien teológiai eredetű előfeltevése éppen attól a lehetőségtől fosztja meg őt, hogy – amint könyvének egy egyébként gyönyörű szöveg helyén Próklosszal és a platonikus hagyománnyal kapcsolatban írja – az emberi végesség mutatójaként felfogott felejtésnek – amelynek az időtöltés és a világi tevékenységek konkrét megvalósulásai – pozitívítást tulajdonítson, a világban való létünk lényegi módusaként fogja fel, s ilyenformán önmagában és önmagáért vessen vizsgálat alá.

Ha így tenne, akkor valószínűleg sokkal kevésbé szigorúan ítélné meg Lessinget, akit „az önmagáért való kutatás kultúszának” dicsérete miatt Chrétien lényegében bálványimádónak titulál, s Kant morálfilozófiájában is többet látna, mint a keresztény erkölcs szekularizált változatát. Ugyanezt mondhatjuk a görög gondolkodókkal kapcsolatban is, akiket jóllehet nagyon izgalmasan és eredeti olvasatban mutat be a szerző, de mégsem tudunk szabadulni attól az érzéstől, hogy nézőpontja reduktív, amikor legjobb esetben is a keresztény bölcsesség előfutáiraiként kezeli őket.

Mindezen kritikai megjegyzések ellenére végszó gyanánt szeretnénk megismételni a bevezető sorokban elmondottakat: Chrétien műve igazi filozófiai útkeresés eredménye. A szöveg szenvedélyes, magával ragadó volta nem csak esztétikai élvezetet nyújt, de óriási műveltséget mozgat meg, s így nem is sejtett összefüggésekre vet fényt, és nem utolsó sorban gondolkodásra készíti az olvasót.

Jean-Louis Chrétien *A felejtetetlen és a nem-remélt* című munkájának rendkívül magas színvonalú magyar fordításáért – amelyért a fordításhoz írott előszavában maga a szerző is lerója háláját – Cseke Ákosnak tartozunk köszönettel. (*Vigilia, Budapest, 2010*)

Tverdota Gábor

Isteni komédia

Esterházy Péter – Gothár Péter: Én vagyok a te

„Valljuk be őszintén: nincs
színházunk, mint ahogy nincs
Istenünk sem: ehhez közösség
kellene.”

(Esterházy Péter: Bevezetés
a szépirodalomba)

Kezdjük egy súlyos, amúgy közkezen forgó mondattal: „A magyar színház tud spiróul, Parti Nagy-ul, tasnádiul, de nem tud esterházyul.” Írta Radnóti Zsuzsa 2007-ben egy évadkörképben, és tulajdonképpen a rövidke mondatba belesűrűsödik mindaz, ami megkülönbözteti Esterházy Péter drámaírói munkásságát (van neki ilyen?) a felsoroltakétól. (Esterházy helyéről a magyar színházi hagyományban lásd Jákfalvi Magdolna remek elemzését a *Jelenkor* 2008/6. számában.) Mert a színpad teszi a drámaíró, vagyis vállalva annak ódiáját, hogy túlzott hagyománytisztelettel bélyegzettünk meg, engedtségük meg mégiscsak azt gondolni, sőt kimondani, hogy a mindenkori rendező meg a többi játszótárs teszi igazán drámává a könyv (alakú) drámát. A legújabb, a Nemzeti Színház alagsori Gobbi Hilda Színpadán lezajlott Esterházy-bemutató rendezője, Gothár Péter meg mintha éppen erről beszélt

volna még 1994-ben egy *Népszabadság*-cikkből: „A színdarabot az különbözteti meg a könyvtől, hogy nem neki, az írónak kell befejezni a feladatot, amit kirótt az olvasóra, hanem a harmadiknak – egy rendezőnek.”

És tulajdonképpen kész is van a nagy mű, vagyis mielőtt elkezdenénk azon tűnődni, hogy dráma, színmű, tragédia, komédia, cirkusz, varieté, kabaré, *satöbbi-e*, amit látunk és hallunk, szóval még annak előtte szögezzük le, hogy a magyar színházban ritkán tapasztalható kivételes találkozásról kell beszámolnunk szöveg és a szövegből színházat csináló alkotók között. Gothár Péter rendezői figyelme aprólékos gondossággal fürkészi az Esterházy-szövegtengetert, és szinte lubickol benne: a textus kötelező velejárait, úgy mint a folyamatos (ön)reflexiót, a kimeríthetetlen (szó)játékosságot, a szünni nem tudó (ön)idézési ingert Gothár mesterien, mindvégig a helyén kezeli. A színpadi (a színpadban) gondolkodást a szintén visszatérő Esterházy-toposzok termékenyen segítik: szerepről, játékról, szerepjátékról, vélt és valós álorcákról sok szó esik a szövegben, a színházi helyzet álcázása helyett pedig éppen annak felmutatása és a nézőben való tudatosítása lesz az egyik fő szál (csak egy példa: a Fiú is köztünk ül sokáig, egyszer elégedetlenül fel is szól a színpadra, hogy aztán beálljon a sorba). A színészekről később részletesebben is szót ejtünk, most csak annyit, hogy az elsőrangú teljesítményeket nézve elfog a(z) amúgy ritkán tapasztalt) érzés, hogy tán kifejezetten rájuk nekik íródtak a szerepek: különösképp Molnár Piroska történelmi időkből kiragadott-kiemelt, az időt vehemensen maga alá gyűrő Királynője, Schell Judit konstans szubrett/szolgáló Amálja, meg persze a saját halála felé apró, tö-

rődöttségükben is lendületes léptekkel oldalazó, Znamenák István alakította Úr.

Aki tulajdonképpen arról töpreng a nyitányban, hogy milyen nehéz elkezdni egy színdarabot, de ezt – és itt még kicsit visszanyarodunk az Esterházyt gyakorta sújtó színi- és irodalomkritikusi verdikthez – bátran értsük a lehető legtágabban, vagyis úgy, hogy milyen nehéz (a kritikus kedvére való) darabot írni. (És mivel a Nemzeti Színház kiírta pályázatról, a Biblia-projektről, vagyis a Tízparancsolat egyes számú szentenciája – *Én vagyok a te Urad, Istened. Uradat, Istenedet imádd, és csak neki szolgálj* – ihlette kvázi alkalmi drámáról van szó, a nemzeti és színházi szituációra való ironikus célzások sem maradhatnak el.) Pedig – ahogy a már hivatkozott Jákfalvi is kijelenti a Pesti Színház 2008-as *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* bemutatója apropóján – a posztdramatikusan kánon felől nézve és látva a színdarabíró Esterházyt máris helyben vagyunk, vagy legalábbis kevesebb tér és idő marad a módszerein való elcsodálkozásra. (Persze nekünk nincs meg ez a fajta hagyományunk, szerzőinket más érdekli, színházainkat – és nézőiket? – pláne, de ez most nem a panasz helye.) Mert ha elfogadjuk, hogy az *Én vagyok a Te* – így, megváltoztatott írásmóddal, jellegzetesen esterházyosan elharapva-elhallgatva, ezáltal meg mindjárt új értelmet is adva – színpadi, sőt színpadra termett mű (szerzői meghatározása szerint: *mai revü*), márpedig az előadást látva efelől semmi kétségünk nem lehet; szóval, ha ezen a dráma *vs.* nem dráma ellentétben túltesszük magunkat, remekül fogunk szórakozni.

És közben azok, akik kicsit is jártasak az Esterházy-féle világegyetemben, sok-sok ismerős elemmel fognak találkozni, a már

érintettekén kívül is. Ott van például az Úr, aki egyben – ha már színházban vagyunk – természetesen Rendező is, no meg – ez is szerzői, vagyis a szerzőből következő előírás – Apa is, olykor meg talán férj, szerető, szóval férfi. De az utóbbi viszonyok nem lesznek olyan lényegesek, már csak azért sem, mert – és ez sem lesz ismeretlen – párhuzamos monológok, sőt inkább monodramák peregnék előttünk (a háttérben a szükséges asszisztenciával, esetünkben a Rába Roland vezényelte Angyalok karával, még akkor is, ha a szárnyas csodalények inkább hasonlítanak egy Beckett-előadásból szalajtott francia főpincérsapatra).

Ki-ki elmondja a maga igazát (máskor meg a hazugságát, de azért közben cinkosan kikacsintva), a szólamok meg kevés híján olyanok, mint azok a bizonyos párhuzamosok: sosem találkoznak. Vagy legalábbis ritkán, akkor viszont nagyon: az elmúlás, a búcsú, a kérlelhetetlen öregedéssel járó fizikai, szellemi és egyéb elváltozásoktól indulunk, oda jutunk vissza, azok körül keringünk, és hát így a *mikor* tényleg mindegy lesz, hiszen mindig *most* van. Wesselényi-összeesküvéstől Zrínyi Miklóson (meg Péteren) át Mária Teréziáig (meg Schiller Stuartjáig, Erzsébetjéig) szánkázunk-siklunk a végtelen időben, meg az Erzsébet-híd alatti ismerkedéstől a kiábrándult neonáci Fiúig és a rák végső stádiumáig: közös és személyes, publikus és privát kéz a kézben jár. A szereplők csak ülnek és mesélnek, fonalakat hajítanak elénk, amiket mi összecsomózhatunk, elvagdoshatunk, ránk van bízva, de azért a szerző mindig jókor nyújtja az ollót.

Az Atya, a Fiú és a Királynő különös Szentháromságot alkot, lebegnek fölöttünk a magasban, mégis elérhetően. (Szokás szerint Gothár jegyzi a nem szép, de

praktikus, sivárságában is többértelmű teret. A magasban két hófehér, átfogójával egymásra fordított háromszög, átlósan vágja el őket egy szabályos fekete sáv – tán épp egy hólapátnyomnyi széles?) Kicsit (nagyon) rá van játszva megint arra, hogy a játzóok színpadon állnak, nézők előtt, amikor pedig megtudjuk, hogy ki kicsoda (elég korán), a revüt mint zsánert magamban máris lecserélem a misztériumra. Ahol és amikor ember és Isten még össze(f)ért; az előbbi azért hozta létre a spektakulumot, hogy rajta keresztül megleshesse Istenét, hogy meg- és felismerhesse önző, nevetséges, közönséges önmagát Őbenne: hogy eljátszhassa Őt, hogy eljátszhasson Ővele.

És az Urat játzó Znamenák István tényleg emberi, túlságosan is emberi Atyaisten, ahogy füles sapkában, műanyag hólapáttal a kezében dűnnög és dörmög, sértődik és sérteget, tesz-vesz és rakosgat. Persze nem tárgyakat, hanem szavakat, mondatokat, emlékeket, hol töredékes, hol teljes formában, de azért közben hamisítatlan esterházys nyelv- és létfilozófiát oszt meg velünk, például a magasból végül lezúduló, mindent betemető hó kapcsán. Olyan finom, tetten érhetetlen az átmenet Isten és Ember között, hogy amilyen magától értődő a nyitányban, ahogy az anyagi kórussal övezett Teremtőt (az Urat) látom, épp oly természetes a zárlatban a haldokló Teremtettre (egy úrra) pillantanom.

Molnár Piroska Királynője is mondja a magáét; nem tudja nem mondani, hiszen fenséges (ellen) súlyával van jelen, *muszáj* neki (jelen) lennie. Nagyszájú, szókimondó, saját együgyű (szó)viccein a legnagyobbakat kacagó, de azokat rögtön vissza is vonó, magának mindent, másoknak semmit sem megengedő uralkodó(nő):

hogy ő viselné a nadrágot, ha lenne a szerepeknek ilyesfajta leosztása, afelől nincs kétség. És ahogy erre a gyermektelen Mária Teréziára, a korokon túli nagyszonyra rávetíti, ráhangolja egy/a korosodó színész nő megszólalásait, az több egyszerű színészi bravúrnál: a minden ruhapróbán behúzott hassal, az idővel mindenre kiterjedő „csüngésproblematika” szemérmetlen (értsd: a hazug szemérem mellőzésével történő) körbejárásával, a sokasodó szöveg tanulási problémákkal Molnár Piroska Királynője számol és leszámol ebben a minden ízében hatalmas alakításban.

A nagy nőnek és a magát kicsinek álcázó férfinak megvan a megfelelő női és férfi párja is. Schell Judit Amálja (milyen remek név ez; benne van egy komplett élet, az *amálság*) a két főnök közt ingázik, s olyan jól adja az örök alárendeltet, a mindig kéznél lévő, látszólag semmihez sem értő mindenest, hogy viszonylag későn tűnik csak fel, hogy a Királynőt sokszor bizony ő irányítja. Egy óvatos mozdulattal, egy befejezett mondattal, egy cinikusan odavetett szóval: igazán sokszínű szürke eminenciás.

A Fiú (Szabó Kimmel Tamás) jó ideig a körön kívül mocorog és méltatlankodik: ő hozza az új időknek új dalait, borzongatóan ismerős a fekete bakancsa (surranója, javít[ja] ki az Úr): „rám néznek, sitty-sutty, neonáci-kisnyilas-szélsőjobb, mindenki mindent azonnal tud, minden világos”. A Fiú, akinek itt látszólag semmi keresnivalója (helye) nincs, rendszeren kívülségét ráadásul pökhen-dien fitogtatja, s még megszólítani se tudja rendesen apját, a nagy hóhányót. Egyszóval: nem rokonszenves a kölyök, nem is akar az lenni (na jó, ez éppenséggel rokonszenves benne), úgyhogy bízzunk is rendesen az atya(isten)

i igazságszolgáltatásban. Csak-hogy modern időket élünk, egy banálisan mai tárgy, egy golyóálló mellény váratlanul kiigazítja (helyére löki?) a történelem menetét: a fiú feláldozása (!) helyett az apa – amúgy várható, hisz előre bejelentett – halála következik be. A hó meg csak szítál és ömlik, közönyösen esik, ápol es eltakar, mindent (minket is) ellep. A halott test is eltűnik, semmivé oldódik benne, mi meg szépen ott maradunk a reménnyel, hogy majd lesz feltámadás. Mert lennie kell, muszáj. (*Nemzeti Színház, 2011*)

Jászay Tamás

Érintés, csóka, fuvola, cold song

Farkas Péter: Johanna

„What Power art thou,
Who from below,
Hast made me rise,
Unwillingly and slow,
From beds of everlasting snow!”
(Henry Purcell: King Arthur,
The cold song)

Farkas Péter *Johanna* című regénye – ahogy Németh Gábor összegezte a könyv bemutatóján – kemény és szigorú könyv, és az olvasó már a témaválasztásban is megsejtheti ezt a kemény szigorúságot. A szöveg középpontjában Örült Johanna spanyol királynő hétszáznyolcvanhat napos bolyongása áll, amelyet a férje holttestét rejtő koporsót kísérve tett meg, és mintegy keretként, de ugyanakkor a felnőtt Johannára vetítve ismerjük meg a gyermek-kort és a Tordesillas-i fogság borzalmait.

A regény tehát önmagában is megállja a helyét, de az írótól

kapunk egy online jegyzetapparatust. Ennek az elején két alapvető hivatkozási pontot jelöl ki, amelyek a szöveg utalásrendszerének központi motívumai lesznek: Purcell *Arthur király* operájának *Cold Song* (*Oh What Power Art Thou*) című áriáját Klaus Nomi zseniális előadásában és Adalbert Stifter *Turmalin* című elbeszélését. Purcell áriájának nemcsak a szövege válik a regény szerves részévé és hangsúlyos gondolatává, hanem maga az előadó is. Klaus Nomi, az 1983-ban, AIDS következtében elhunyt performer figurája és tragédiája is megjelenik a *Johanna*-ban. Adalbert Stifter *Turmalin*-ja pedig helyenként minimális módosítással kerül citálásra, ezzel is hangsúlyozva a szövegek és alakok közötti párhuzamot, mintegy segítve az olvasó figyelmét, és kibővívte az értelmezés lehetőségeit.

Nem új motívum ez a jelenőség Farkas Péter írásművészetében. Már korábbi műveiben is alkalmaz hasonló kiegészítéseket – gondolkodok itt elsősorban a *Kreatúra* című kötetére, illetve az ahhoz kapcsolódó felvételekre. A próza mintegy megpróbálja – saját határait átlépve – tágítani az értelmezés lehetőségét, de a képek segítségével mégsem szervesen, beágyazottan kapcsolódik a szöveghez, s ezzel megadja a lehetőséget az olvasónak, hogy maga döntsön: elfogadja-e ezt a kétségtelenül nagyobb perspektívát mutató, ugyanakkor mindenképpen irányító alapot, vagy nem. A *Johanna* azonban nemcsak a műfaji határtágítással kapcsolódik az életműbe, hanem a határhelyzetek, a tragikus végpontok kiméretlen megmutatásával is.

„59/23: Valahol olvastam: a fekete turmalin által kisugárzott mély infravörös sugarak (»mélyvörös energia«, nyilván – gondolom – semmi köze a hagyomá-

nyos infravörös sugarhoz), a víz frekvenciájára hangolják a testet. A molekulák ugyanazt a rezgést (tremor) veszik föl, mint a víz. Lehet, hogy nincs semmi tudományos alapja ennek a megállapításnak, de szép gondolat” – mondja a jegyzet a turmalin nevű sötét ásványról és valahol ugyanezt a ráhangolódást figyelhetjük meg a szövegben és Johanna kommunikációjában rendkívül fontos szerepet kapó *érintés* esetében. Johanna érintése olyan, mintha nem csupán fragmentális, fizikai érintés lenne. Az ő érintése – amely számára egyben a külső világ észlelésének legegységibb útja – sejtéig, a dolgok lényegéig hatol, mindeközben újrateemtve, értelmezve önnön észlelésének tárgyait. Stifter *Turmalin*-jában maga az ásvány csak a szöveg elején jelenik meg, akkor elsődleges és egyetlen attribútuma, hogy sötét, miként a történet is sötét, amellyel az olvasó találkozik. Ez a sötétség azonban kimondatlan, kommunikálatlan marad, így a valós sötétséget pont ez a hiatus jelenti, mint ahogyan a *Johanna*-ban a királynő kommunikációra való teljes képzetlensége válik a történet sötét turmalinjává.

A regény tematikájában fontos szerepet játszik a passzív, a világ által ránk kényszerített sorsból, szerepből fakadó szenvedés. Ezt ugyanúgy megfigyelhetjük a szöveg utalásrendszerén végigfutó figurák (Klaus Nomi, illetve a *Turmalin*-ban szereplő kislány) esetében, mint Johanna és leánya, Katalin infánsnő sorsszerű végzetében. Johannának – annak ellenére, hogy törvényes királynő – a műben gyakorlatilag egyáltalán nincsen esélye arra, hogy akár országával kapcsolatban, akár saját sorsát illetően érdemi döntést hozzon. Egyetlen alkalom nyílik számára csupán, mikor akaratát kinyilváníthatja: a férje, Szép Fű-

löp hirtelen és váratlan halála által keltett zavart kihasználva rendelkezik a halott testéről. Ekkor kezdődik Johanna hétszáznyolcvanhat napos vándorlása a holttesttel a Burgos–Torquemada–Hornillos de Cerrato–Tortoles de Esguera–Arcos de la llana útvonalon. Különös vándorlás ez, melynek során Johanna egyre messzebb kerül a civilizált világtól – a szó konkrét és átvitt értelmében egyaránt. Johannát és kíséretét ugyanis lassan kilöki magából a társadalom, a városok és falvak nem fogadják be a menetet, ugyanakkor ezzel párhuzamosan egyre inkább a természet részévé válik („Johanna az utolsó hónapokban úgy élt, mint a vadak”).

Todesillas-ba érve elfogják és bezárják a királynőt és az infánsnőt, s innentől kezdve a test és a szellem lassú agóniájának lehetünk szemtanúi. Egyetlen kapcsolódási pontjuk van az élettel: a másikkal fűződő viszonyuk. A fogság során ez is megszakad, előbb ideiglenesen, majd véglegesen. Katalint testvérei magukhoz veszik, hogy segítsenek rajta, de az infánsnő gyakorlatilag képtelen kommunikálni. Látszólag helyesen, sőt kifejezetten szépen beszél, ugyanakkor mondanivalója érthetetlen a hallgatóság számára. Ez és túlzott nyíltsága lesz az oka, hogy a társadalom ismét kítaszításra és megsemmisítésre ítéli őt is és anyját is.

Farkas Péter *Johannája* valóban kemény és szigorú, de legalább ennyire zsigerien őszinte is. Nincs benne mellébeszélés, nincs kiút, csak élet van és halál és érintés, csóka, fuvola és cold song – és a fehér hold fátyolos korongja. (*Magvető Kiadó, Budapest, 2011*)

Tóth József

A halál dalai és táncai

Krausz Adrienne: The Twilight of Liszt

A zeneszerzői életművek periódusokra osztásával előszeretettel élő hagyományos zenetörténet-írás többnyire markáns határt húz egy alkotó érett (nagy, középső stb.) és kései korszaka közé. Számos alkalommal a középső szakasz az adott komponistára leginkább jellemző, „génuszáról” leginkább tanúskodó műveket foglalja magában – az ilyen esetekben a kései stádium rendre hanyatlás-ként, egy egykor tündöklő szellem alkonyaként van feltüntetve. Léteznek azonban olyan esetek is, ahol az utolsó évek művei – egy ponttól kezdve – határozottan pozitív színezetet nyerne, és sajátos kommunikációt kezdenek folytatni az eljövendő korok zenéivel. Egyszermind – későbbről visszatekintve – olyan, a saját korukból kifelé mutató kompozíciós és esztétikai problémák hordozóivá válnak, amelyeket az e problémákat ismét felvető vagy végül meg is oldó újabb generációk gyakorta önlegitimációs eszközként használnak fel, annak bizonyítékeként tehát, hogy kérdésfelvetéseik mélyen a tradícióba ágyazottak. Az ilyesfajta, utólagos áértékelésekre természetszerűleg a 20. században, tehát az Új zene megjelenését követően találhatjuk a legtöbb példát. E példák sorába tartoznak Liszt Ferenc 1880 után keletkezett kompozíciói is, amelyeket a tudósok, zeneszerzők és muzsikuskok csak az utóbbi évtizedekben fedeztek fel maguknak.

E művek közül egynemelynek sokáig még csak a létezéséről sem tudtak. Ez mindenképpen meglepő annak fényében, hogy

Lisztre már a múlt század elején olyan nagyságok hivatkoztak tanítómesterükként, illetve előképükként, mint Arnold Schönberg, Claude Debussy vagy éppen Bartók Béla. De az írásaival egy egész nemzedékre oly nagy hatást gyakorló Ferruccio Busoni 1920-ban megfogalmazott dicsőítő szavai („Végső soron mindannyian – Wagnert is beleértve – őtőlé származunk”) sem találtak egyből meghallgatásra. Áttörésről csak évtizedekkel később, talán René Leibowitz 1951-ben keltezett híres Nuages Gris-elemzését követően beszélhetünk, de alighanem kisé megkésett áttörés ez, sőt nem is igazi áttörés: a 200 éve született magyar mester utolsó darabjai még most, a 21. században sem igazán találják meg az utat a nagyközönség felé, a szűkebb szakma mára általános csodálata ellenére sem.

Nemcsak most hontalanok ezek az alkotások, talán mindig is – megszületésük pillanatától kezdve – azok voltak. Már a kortársakat nagyon megosztották e műremekek: a többség értetlenkedve állt a zeneszerző munkásságában bekövetkező fordulat előtt. Még egykori legfőbb szövetségese (és rokona), Richard Wagner is gyanakodva figyelte Liszt kísérletezéseit, s egyesek szerint egyenesen elszörnyedt, mikor látta-hallotta őket. Élete végére Liszt csaknem magára maradt azzal a gondolattal, hogy időskori kompozíciói a jövő hírnökei – talán csak az ifjabb orosz komponisták (élükön Borogyinnal) láttak fantáziát a korosodó mester stílusfordulatában.

De mi lehet az, ami akkoriban és manapság egyaránt megnehezíti a hozzáférést e zenéhez, még akár a Lisztért máskülönben hódolattal rajongók számára is? A válasz egyfelől kétségtelenül a nyelv egyfajta „elszegényedésében” ke-

resendő: a darabokat élete végén csaknem minden virtuóz elemüktől megfosztja szerzőjük, s a harsányság, a csillogás, a látványos drámaiság helyett a mestert mint-ha egészen más, valami sokkal személyesebb: a közönség helyett a saját mesterségével folytatott párbeszéd kezdené sokkaltta inkább érdekelni – az alapanyag vizsgálata, a rendelkezésre álló elemeken, készleteken elvégzett sajátos analízis. Ez a fordulat, amely talán a leginkább a 20. századhoz köti Liszt utolsó műveit, azonban egy másikkal is együtt jár, márpedig e másik fordulat vitathatatlanul – a mindenkori befogadót sokkaltta inkább érintő – „atmoszféra” kérdéseivel van összefüggésben: a pátosz, a megdicsőülés és öröm hangjai helyett lényegében mindegyik alkotás a sötétséget, a komorságot, sőt a halált és a gyászt teszi meg tartalmává.

Talán ez utóbbi miatt sem véletlen, hogy zongorista csak igen-igen ritkán vállalkozik egy lemezen vagy egy koncerten kizárólag Liszt 1880 és 1886 között keletkezett alkotásainak megszólaltatására.

Krausz Adrienne legújabb, *The Twilight of Liszt* című korongja tehát már csak ezért is kuriózum. Az időzítés alighanem tökéletes, hiszen a közönség a Liszt-év okán gyaníthatóan fogékonyabb a szerző kevésbé ismert oldalainak megismerésére, a több türelmet és odafigyelést igénylő kompozíciók befogadására is.

A vállalkozás persze még így is kétesélyes. Az előadóművész csaknem minden darabbal felfeledetlen, majdhogynem szűz te-repre érkezik. A művek többsége komoly előadói hagyománnyal nem rendelkezik, problémás tehát bármiféle összehasonlításba bocsátkozni, de ugyanily nehéz előképekre, alternatívákra hivatkozni. Ez alól tényleg csak egy-

két miniatűr a kivétel (ilyen talán a már említett *Nuages Gris*, vagy az több nagyság által is repertoáron tartott *Elfeledett keringők*). Az sem ritka, hogy komplett gyűjtemények jelennek meg kései művek nélkül (gondoljunk csak Bolet vagy Arrau összeállításaira).

Ugyancsak kényes probléma a darabok szelekciója. A válogatás szempontjait nemcsak stílárís és formai, de terjedelmi kérdések is befolyásolják. Mindent egybevetve ugyanis, időhosszát tekintve az utolsó évek termése szétfeszíti egy normál hanghordozó keretét. Jelen kiadvány – s ezt többszöri meghallgatás után is kijelenthetjük – átgondoltan szemezget a számításba vehető művekből: megfelelő arányban találunk itt elégikus színezetű szerzeményeket (pl. *Unstern, La lugubre gondola* no.1 és no.2), táncfantáziákat (pl. *Csárdás macabre*, vagy a négy utolsó rapszódia), de az „elfeledett” darabokból is felcsendül néhány (pl. *Romance oubliée, Valse oubliée* no. 1 és no.4).

Jelen sorok írója legfeljebb két, közvetlenül Richard Wagner halálakor (1883) született miniatűr (*RW-Venezia*, illetve *Am Grabe Richard Wagners*) hiányolt a kompilációból. Ezeket is csak amiatt, mert a kései Liszttel ismerkedő, s Wagner rendkívül negatív véleményéről tudomást szerző hallgatóknak talán izgalmas kaland lehetett volna egymás után meghallgatni, majd pedig összehasonlítani e gyászdalokat, s azokat a merész, már-már az atonalitással kacérokodó Liszt-kompozíciókat, amelyekről a német zeneszerző oly elítélően nyilatkozott...

Már ez az apró hiány is jelezheti azonban, mennyire nagy kihívás teljességgel körültekintőnek

lenni, s ezeket a műfajilag szerzteágazó, ám alapkarakterükben, nyelvezetükben mégiscsak végtelesenül hasonló kompozíciókat egységbe rendezni. Ám vajon – adódik e helyütt a kérdés – létezik-e valódi egység vagy rokonság a darabok közt, vajon valóban minden kései mű egyetlen hatalmas komor gondolat variációja, eseti megvalósulása csupán? S ezzel szoros összefüggésben: egységes előadásmódot, tehát azonos tempókat, karaktereket igényelnek-e ezek a szerzemények?

Krausz Adrienne mintha azt sugallná nekünk, hallgatóknak, hogy e kérdésekre igenleges válasszal kell felelnünk. A pianista elsősorban a tizenhat tétel „egyhangúságát” hangsúlyozza. Kérdés azonban, hogy a szó szerinti egyhangúság egy átvitt értelemben vettél is együtt kell, hogy járjon-e. Nem lesz-e a hetvenpercnyi zenei utazás így túlzottan kopár és monoton? Merjük remélni, hogy eme benyomásainkat elsősorban a tompa, „dobozszerű” hangzás okozza. Persze a fénytelenesség bizonyos esetekben kímódottan hatásos és odaillő, de egyes pillanatokban Krausz játékából bizony hiányzik valamiféle erő, és az előadás a kottalapokon újra és újra felbukkanó keserű iróniával, a néha groteszkké váló humorral is csínján bánik.

A lemezt mindezekkel együtt is dicséret illeti, mert érett és érzékeny kísérletet tesz arra, hogy e jórészt elfeledett vagy még mindig méltatlanul keveset játszott műveket megismertesse a hallgatókkal, s nemcsak létezésükre, de értékükre is felhívja figyelmünket. (*BMC, 2011*)

Ignác Ádám