

szerűen kimennek, és hirtelen, mindenféle le- vagy átvezetés nélkül valami egészen más, ám a korábbiakhoz hasonlóan elementáris erejű történés közepébe kerülünk. Máskor a megszakítás nélkül egymásból kinövő mozdulatok logikáját rendkívül következetesnek érezzük, a hozzájuk társuló érzések, jelentések, gondolatok a verbalitás szintjén mégis meghökkentő módon zavarják, tagadják, törlik egymást. Idetartozik, hogy a Frenák-koreográfia nagyon óvatosan bánik a darab egésszé való összefűzésének eszközeivel. Nem narratív, de nem is szimbolikus, címe nehezen felfejtethető. Jellemzően nem jelenetszerű egységekből építkezik; vágásai erős szerkesztettség benyomását keltik, de ez a szerkezet nem retorikus, ha retorikusságon a kifejezőeszközöknek a közlés céljához mért hatékony elrendezését értjük. Ha helyenként mégis jelenetszerű vagy jelképes – így aránylag könnyebben értelmezhető – részleteket épít be, ezek a részek általában ironikusak – olyan összetett alakzatokként értelmezhetők, amelyek lebontják vagy megkérdőjelezik jelentéseiket. (Gondoljunk csak a díjkiosztóünnepség-párodia szarkazmusára a *Csajokból* vagy a gázálarcos, meztelen férfiakat a színpadról kutyaként kivezető nő-imago groteszk jelenetére az *Frissonból*!) Záratai rendkívül kidolgozottak, de formálisak abban az értelemben, hogy mégsem kerekítik le az előadást: az újabb darabok továbbgondolják a korábbiak problémáit, és újakat vetnek fel – hogy végül nyitva hagyják őket. Frenák nyitott koreográfiái ugyanakkor paradox módon nemcsak elbizonytalanítják, hanem kitartóan fenn is tartják a nézőben az értelem keresésének igényét. De ezt a folytonosságot inkább a kérdés ereje, a tánc, a színpadi esemény megszelídíthetetlen, domesztikálhatatlan intenzitása biztosítja, mint elemeik vagy éppen valamiféle ezek felé ren-

delt magyarázó szerepű egész azonosítható volta.

Az Apokalipszis – Frisson esetében egy ideig úgy érezzük, hogy a darab lassú, szólókból, kettősökből építkező, meditatív első fele késleltetésként készíti elő a második rész látványosabb, jelenetszerűen tagolódó, három-négyszereplős, más koreográfiákból ismerős Frenák-motívumokkal is dolgozó „beteljesedését”. A zárlat gazdag szimbolikájával szinte csattanóként hat ennek a szerkezetnek a végén, ám egyben kétségbe is vonja a lekerekítés, a befejezés lehetőségét. Johanna Mandonnet piros folyadékkal, vérrrel hinti meg, önti le a fehér dobogot, majd fellép rá, és a megváltozott felületű rézsútos síkon egyensúlyát kereső, elcsúszó, földhöz csapódó fehér ruhás test lassan maga is csurog vérré válik. A vért a táncos egy földön lévő lavóról először *hinteni* kezdi, a hajával, mintegy rituálisan, kétszer is nekikezdve, miközben vízcsobogást hallunk; majd hirtelen az egész lavórt ráönti a színpadra, és mozgásával egyenletesen szétkeni – befesti vele a fehér felületet. Az előadás utolsó képe a tánc vége után: két fénnel bevilágított, oldalain fehér fénnel lezárt véros, vörös négyzet. Ez a zárlat többféle – elsősorban a darab címe által is idézett bibliai – kontextusban is a vég alakzataként olvasható. A vérral való meghintés a vér által történő megtisztulás képzetét hívja elő (Zsid 9,22; Kiv 12,22; 24,6-8), a megtisztulás, a *katharszisz* viszont a színház *szövegösszefűgésében* ismét csak a *vég*, a sikeres kommunikáció befejezésének metaforája lehet. Másfelől a *vérral való* leöntés a víznek vérral való elkeverését, a véget mint büntetést idézi (Kiv 7,20-21; Jel 16,3-6), és a *Jelenések* Könyvére tett utalással, az apokalipszissal kapcsolatos közkeletű elképzeléseken keresztül visszautal a címre: lezárja a darab egészének kompozícióját. Az előadás mégis nyitott marad. Egyrészt azért, mert

Johanna Mandonnet lassan mintegy kitapasztalja, megismeri a színnel együtt tapintásában, tapadásában is megváltozó felületet, és az egyensúly gyötrelmes keresése önfelelt csúszkálássá, a vérfürdő vében vett fürdővé, a láthatatlan mélységből (a színpad-dobogó által tartott padlón álló lavóról) származó, mindent elborító vérfürdő otthonos – tulajdonképpen szórakoztató – eseménnyé alakul. Másrészt Johanna Mandonnet mozgását az őt körüsként latin táncos alapelemekkel kísérő, a közönségre mosolygó másik három szereplő hangsúlyozottan „szóló”-vá, értékelendő és tettségünket a legnagyobb igyekezettel kereső teljesítménnyé, az előadás egészét pedig egyfajta varietéműsorral alakítja. A jelenet ironiája többirányú. Egyfelől idézőjelbe teszi saját magát mint befejezést; másfelől ironizálja általában a befejezést mint a vég, a lezárulás és a végső feltárulás művészi alakzatát; és a címen keresztül – az egész előadást *mint színházi eseményt*. Nem mintha lenne manapság táncszínház (és színház), amely kommunikatív szándékaiban komolyabb, mint Frenáké. Inkább azért, mert a kérdések lezárása, a rejtett tudás nyilvánkoztatásának az attitűdje, póza rendkívül távol áll tőle: nem tart meg semmit magának. Rejtett dolgok késleltetett megmutatásaként színre vitt befejezés csak ironikus formában képzelhető el itt, mert nem létezik olyan esemény, amely titok lenne, és így a színpadon ne válhatna pusztán látványossággá, ahogy nincs olyan színpadon megmutatható testi tapasztalat sem, talán az elszenvedett fájdalom kivételével, amely ne lehetne élvezet forrásává. Végül egyfajta nézői attitűd is az ironia célpontja. Záratait nézve elég nyilvánvaló, hogy Frenák nem szeretne megelégedni azzal a hatással, hogy a közönség tetszenyilvánításával kifizeti táncosait és őt. Ebből a szempontból a *Frisson*

zárlata a *Fiúk* taps alatti meghökkentő, önironikus és persze a közönséget is ironikusan megcélzó, sportrendezvényt idéző önünneplésére („Magyarország!”) és a *Káosz* enigmatikusan cinikus zárómódatára emlékeztet: „*Es akkor most mi van?*” A zárlat önironiája felől visszatekintve a koreográfia két részének viszonya is átértékelődik: késleltetés–beteljesedés ellentétére épülő, befejezett egész helyett inkább két másként beszélő részt látunk.

A párbeszéd vége nyitott: a mindent megkérdőjelező utolsó jelenet után Johanna Mandonnet leül a közönséggel szemben, és ránk néz. (Trafó, 2005)

Csertián Károly

Mélységből kiált

Jacob Taubes: Nyugati eszkatológia

„*Ésik az eső!*” – mondja a kisfiú.
„*Na és?*” – mondja a mama.
Megfosztva a gyermeket
a felismerés-küzdés örömeitől.
És így tulajdonképpen
minden rossz szándék nélkül
elkezdő lezoklatni a csemetét
a csodálkozásról. És már be is iratta
– akaratlanul – a tanfolyamra,
amit úgy hírdének:
„*Hogyan legyünk könnyen, gyorsan hülyék?*”
(Petr György: *A filozófiáról*)

Uram, hallgass meg az én szómat; legyenek füleid figyelmesek könyörgő szavamra! Itt a bűnökkel számon tartod, Uram; Uram, kicsoda maradhat meg?
(Zsolt 130, 2–3)

Rácsodálkozás és kétségbeesés – a nyugati bölcséleti hagyomány e két, folyton-folyvást felépülő s leomló tartópillérére támaszkodik Taubes főműve is. Főműve? Az immáron magyarul is hozzáférhető kötet a szerző egyetlen könyve, amely még életében megjelent; mégsem biztos,

melyek a lehetőségfeltételei, hol és miként zajlott le először az a forradalom, mely a történelmet eredményezte, hogyan jut el a marxista chiliázmusig-messianizmusig és tovább – ezek a mű kérdései.

A kiinduló válasz egy sajátos kontraszt – ha Hellász a világ szeme, akkor Izrael a világ hallása (vö. 24.).⁴ Mint ilyen „átszakítja az ugyanannak örök visszatértehez tapadó életkört, s ezzel először tárja fel történelemként a világot.” (25.)⁵ „Az apokaliptikus alapzat fő alkotórészei: a hívás és a hallás szimbólumai.” (45.) Az apokaliptika arcukat pedig „lényegében az eszkatológia szabja meg” (53.). Mint a gnózisét is, mely Taubes szerint tán a legfontosabb előképe és katalizátora annak a gondolat- és gondolkodási formának, amely nem annyira körkörös, „inkább spirális” irányú, s melyet alapvetően meghatároz a negatívum hatalmára vonatkozó kérdés (vö. 51. skk.; természetesen ott az obligát Hegel). Az eszkatologikus mozzanat a kereszténység révén univerzálissá válik, a modernitással pedig saját, vallásos történetéből is kiagyazódik. De egyenes ági örökösök vagyunk.

A taubesi gondolkodás bátor és makacs következetessége néha természetesen túlfeszül. Példa erre, amikor a „baloldali” politikai terminus megszületése mögött is gnosztikus-markion gyökereket vél fölfedezni (57.), illetve amikor arról olvashatunk, hogy „[m]íg a zömök román templomtorony bizonyosságként látta a föld egységét, az idegesen felfelé törekvő gótikus tornyon már szorongás villan át: az ég hamarosan elvész” (146.).

Jelentős részét makacs következetessége okozta azzal a Gerschom Scholemmel való összeveszését is, aki az egyenes ági örökösödés puhább verzióját képviselte.

Azonban épp ez a makacsság nem hagyta Taubest eltéríteni a rácsodálkozó kétségbeeséstől. Törté-

nelemmagyarázata sehol, semmilyen ponton nem történelem-apológia, nem a történelem, a történetek igazolása és elfogadása.

Amikor könyve függelékében Martin Buberől ír, legalább annyira magáról is vall: „Buber nem a történelmi folyamaton kívül keres archimédészi pontot. Nem akarja illúzióknak nyilvánítani a történelmet, ahogyan az indiai bölcsélet vagy a görög filozófia teszi (...) Tiltakozása a történelem ítélete ellen nem a történelemből való kimeneküléshez vezet, hanem a történelemben állva protestál az ellen, a tényleges folyamat ellen, amelybe a Nyugat története torkollott.” (*Atlantisz, Budapest, 2004, Mártonffy Marcell és Miklós Tamás fordítása*)

Czeglédi András

Jegyzetek

1 Igen tanulságos címet visel Taubes első posztumusz kötete: *Pál politikai teológiája*. Itt most nem a Carl Schmitt-illúzió a lényeges, inkább a gondolati tradíció hangsúlyozása: a parúszia (kortárs-apokaliptikus perspektívából) késlekedésére születik válasz, amely a megváltás és a második eljövétel közötti idő számára lehetővé teszi a világtörténelem teológiai és teleológiai értelmezését. Sokat elárul Taubes személyes viszonyulásáról a következő anekdota. A már idős és beteg Taubes beballag egy berlini gyógyszer-tárba, ahol nehezen (sem) silabizálják ki a vezetéknevét. „Paulus?” – kérdik tőle. Mire Taubes: „Tulajdonképpen igen, bár a recepten Taubes szerepel.” 2 Önálló életéhez kétség sem fér, pedig/ám-bár/míg az opus magnum, *Az Újtestamentum teológiája* kapcsán joggal jegyzi meg Mártonffy Marcell (in *Folyamatos kezdet*, Jelenkor, Pécs, 1999, 201.), hogy az nem teljes a *Die Geschichte der synoptischen Tradition* (A szinoptikus hagyomány története) nélkül, s hogy mennyire töredékes a hazai Bultmann-recepció. 3 Ennek oka nem valamiféle előzetes politikai korrektség. Az iszlám csak periférikusan kerül elő a könyvben – ámde ott az eszkatologikus-apokaliptikus világ perifériájaként. „Ekként a mandeus és a manicheus, a zsidó, a keresztény és az iszlám vallás összetarto-

zik. Ami közös bennük: az apokaliptikus alapzat.” (45.) Az efféle alapzatot nélkülöző világlátások történelemképét – a mű belső logikájából adódóan – Taubes nem vizsgálja, miként nem kerül terítékre Ibn Khaldún sem, aki feltehetőleg elsősorént jutott közel a történelem mint autonóm diszciplína megalapozáshoz. 4 A görög okularitással szemben álló halláscentrikusságról nagyszerű tömörséggel ír Gadamer: *A hallásról*, in *Vulgo* 2000/3-4-5, 25-30. 5 Ellenpontoszásképp ugyanott áll Taubes Nietzsche-utalása: „Európa történelmének végén, amikor kimerült a keresztény-apokaliptikus szubsztancia, ismét fölbukkan az ugyanannak örök visszatérte kifejező szimbólum.” A szóhasználat fontos: Taubes szerencsére komolyabban veszi az eszkatonhoz fűződő viszonyt – legalábbis többnyire –, hogysen mindent belepréseljen a ciklikus vs. lineáris történelemfelfogás roppantmód leegyszerűsítő ellentétpárjába. Formai cirkularitás, hermeneutikai körköröség és szövegritmus egyébként szép, komoly és hasznos szerephez jut a könyvben: részint visszatérő gondolati tartalmak formájában (Joachim–Hegel párhuzam a Joachim- és a Hegel-alféjezetben is), részint a fejezetek elején szereplő tartalmi összefoglalások és előrebocsátások képeiben, nem is szólván a könyv végén szereplő analitikus tartalomjegyzékről. Zseniális és egy nagyobb fejezet elolvasása után szó szerint szédítő olvasmányról van szó. „Az ember csak akkor játszik, ha a szó teljes értelmében ember, s csak akkor egészen ember, ha játszik.” (174. Schelling XV. leveléből).

Az élet elkerülhetetlen fájdalma és gyönyörűsége

Ljudmila Ulickaja három könyvéről

Van egy szuggesztív írónk, Ljudmila Ulickaja. A miénk is, több szövege napvilágot látott nálunk. Különös, erős hatása fogva tartja rajongóit, akik, ahogy tapasztalom, egyre keresik egymást, mert jólesik beszélni olvasmányélményükről, s alig titkoltan magukról, általa. Természetesen rögtön észre- s megve-

szik új művét magyarul, bármi legyen az. Az első két remekelés, a *Médea és gyermekei* és *Kukockij esetei* után nemrég egy (a kritika és számos olvasói vélekedés által egyaránt) gyengébbnek tartott darab jelent meg hazánkban az életműből *Életművésznek* címmel. Az eredetitől (szó szerinti fordításban: *Átlós vonal*) jócskán elütő, ám érdekes, figyelemfelhívó cím némiképpen illeszkedik is a novellafűzérhez, a frivol, már a sikerre kacsintó, azt megízelt szerző művéhez, amely az előzőekhez képest jól láthatóan kommercializálódott, de azért elemző, méltató szóra érdemes szöveg.

Sikerkönyvnek tűnik tehát az *Életművésznek*, fogyaszthatóbbnak, mint a korábban megjelentek. A *Médea és gyermekei* és a *Kukockij esetei*hez szokott olvasónak ugyanakkor némi csalódást okoz, zavart, hiányérzetet hagy maga után. Könnyű kézzel papírra vetett, lazán összefűzött szövegnek hat, a hangzatos, bombasztikus ötlet (hogy hazudnak a nők! hogy hazudnak a nők?) illusztrációjának. Poénokra kihagyezett, könnyen emészthető, az eddigiekből már ismert fogásokból összeállított, populáris, kissé emelt lektúr. A szerző becsületére legyen mondva: ő sem rajong e művéért, vonakodva beszél róla, mert elhamarkodottnak tartotta első megjelenésekor. Azt nyilatkozta róla, hogy nem különösebben büszke rá, mert kiadója sürgetésére idejekorán, a tervezett zárlat nélkül kellett kiadnia kezéből.

Érdekes ilyen őszinte szerzői reakció, önkritikus, keserves, zavart megnyilatkozás tanújának lenni. A felkapott szerző panasza, önreflexiója azt jelzi, tudatában van a veszélynnek, s igyekszik tartani magát, hogy ne darálja be a sikergépezet. Szerethető ezzel együtt, az élsietesség nyomaival is a novellafűzér. A magyar megjelenés már tartalmazza a lemaradt utolsó részt is. A kissé íry is