

hogyan viselné a nadrágot, ha lenne a szerepeknek ilyesfajta leosztása, afelől nincs kétség. És ahogy erre a gyermektelen Mária Teréziára, a korokon túli nagyszonyura rávetíti, ráhangolja egy/a korosodó színészről megszólalásait, az több egyszerű színészi bravúrnál: a minden ruhapróbán behúzott hassal, az idővel mindenre kiterjedő „csüngésproblematika” szemérmetlen (értsd: a hazug szemérem mellőzésevel 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 elbeszélést. 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 *Turmalinja* 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 – gondolkodik 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 sugárhoz), 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 – sejtékig, a dolgok lényegéig hatol, mindeközben újratemtve, értelmezve önnön észlelésének tárgyait. Stifter *Turmalinjában* 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 – későbből 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 átértékelésekre 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