

SZERETET ÉS SZENVEDÉS A KORTÁRS OPERÁBAN ÉS A BAROKK PASSIÓBAN

I. Előzetes érvénytelenítések

A beszédről szóló kereszt

A *Hálátlan dögök* kortárs operaként, a szó latin jelentésében¹ egy olyan felajánló, átadó mozzanatot hordoz, mely a műfaj narratív hagyományaival és elvárásaival szembehelyezkedve az elmondásnak egy kényszerhelyzetét teremt meg. Zenébe való beágyazottsága a cselekmény lineáris előrehaladását folyton elodázza, késlelteti; a *Hálátlan dögök* első jelenetében a hozzáférhetőségnek, hozzáférhetetlenségnek ilyen játéka tükröződik.

A szereplők közti párbeszéd médiumai (pl. telefonbeszélgetés) átalakítják az opera befogadását kísérő konvenciókat, képtelenné teszik a tragikus, drámai ívű cselekmény színrevitelét, becsatornázzák a hangokat egy ellenőrzött térbe (Lilla nincs is jelen a színpadon, a nézőtér alól szólal meg a hangja), ahol az elbeszélés is összeszűkül. Ezzel együtt a narráció idődimenziója válik fontossá, hiszen a történet mesélésében bekövetkezett zavar előtérbe helyezi a rá fordított időt, mely halasztások és késleltetések révén a történetben eltompítja, megszünteti az ok-okozatiságot és a linearitást².

A zenében azt a narratív funkciót, mely célokat, okokat és véletleneket terelt időbeli egységbe, ún. egyensúlyformák³ biztosították. Ezek a zenei idő múlását mozgásként, helyváltoztatásként érzékelték, vagyis olyan pillanatok sorozataként, melyek egy lineáris síkban mozognak (Charles 1995). Ezzel szemben a soroló formák, mint pl. a fúga, vagy a rondó nem hordozhattak történetet Ricoeur kritériumai⁴ alapján; felépítésükben inkább hasonlítottak önmagukba visszatérő hurokhoz vagy spirálhoz, mint valahonnan valahova tartó vonalhoz. Időszerkezetüket ezért inkább az ismétlés, a sztázis, a felejtés határozta meg.

Amennyiben mégsem Ricoeur szerint határoznánk meg, mégis miben állhat az ilyen, soroló formákból felépülő zene narrativitása? Leonard B. Meyer amerikai zeneesztéta értelmezésében a narrativitás azt jelenti, hogy „egy önmagában élettelen zenei szövetbe egy máshonnan jövő időbeliséget oltunk be [...], a nyelv vagy az elbeszélés, a tárgy vagy a program időbeliségét. [...] a »külső« relációk e »megzenésítése« nélkül az »additív« zenék az összefüggéstelenség homályába süllyednének” (Grabócz 2004).

Ez a fajta narráció felidézi a zenei-történeti múlt egy-egy ismerős szerkezetét, de egy anarratív zenei anyagba való beillesztése révén azt elrontja, harmóniai szerkezetét dekomponálja (Grabócz 2004), és ezzel pedig a zenének arra a jellemzőjére fordítja a figyelmet, amelyet eddig a harmóniák elfedtek, de Cage szerint a legfontosabb: az időre. Mert mi az, ami alapján felfogunk

¹ Opera latinul mű, munka, fáradozás, szolgálattétel, idő/alkalom valamire.

² Algirdas Julien Greimas, a litván származású szemiotikus második narrációs modelljében az egymást követő események kapcsolatát (az elbeszélést) folyamatos átalakításként, transzformációként értelmezi. Ebben a modellben a négy alapfunkció (kiindulási helyzet/szerződés, gonosztett/hiány, keresés/próbatétel, visszaállítás) segítségével az elbeszélés olyan drámai folyamatot hoz létre, mely az alaphelyzet felborulásától a rend helyreállításáig vezet. Greimas elmélete a szintagmatikus eseménysort logikáira cserélve kiiktatja az elbeszélésből az időt. Paul Ricoeur kritikájában viszont felhívja a figyelmet arra, hogy a történet alaphelyzete és a megoldás közt próbák (időbeli késleltetések) egész sora húzódik, melyek szétválasztják a kezdeti hiányt és annak megszüntetését. Ezek a késleltetések lesznek azok, melyek összekötik az események egymásutánját egy alakzatteremtő dimenzióval, hogy a különböző események összefüggő történetté állhassanak össze. Vö. Grabócz Márta: *Zene és narrativitás*, Pécs, Jelenkor, 2004. 20-26.

³ Ide tartoznak a szimmetriaközpontra rendeződő szerkezetek, mint pl. a barokk ABA- forma vagy a szonátaforma. Vö. uo. 20-26.

⁴ Lásd 2. lábjegyzet.

egy hangot? Hangmagasság? Hangerősség? Hangszín? Időtartam? Cage úgy érvel⁵, hogy amennyiben a hangnak az ellentétéként a csendet határozzuk meg, ahhoz, hogy egyáltalán összehasonlíthassuk őket, közös tulajdonságokat kell keresnünk. És ami mind a hangnak, mind pedig a csendnek jellemzője, az az időtartam. Meglepő módon ez az „elrontott” narráció végső soron Ricoeur kritériumait is teljesíti, hiszen időbeli távolság keletkezik a mű megalkotásának százszázad pillanata és az elbeszélte történet műtszerű elemeinek narrációs foszlányai között.

A *Hálátlan dögök* felől az operát egy ilyen elrontott narrációban tudjuk értelmezni – egyrészt kibillen az opera ’idő/alkalom valamire’ jelentése azáltal, hogy Gát minden igyekezetével maga mögött szeretné tudni a történetmondást mint szolgálattételt, másrészt meg a zenei anyag megformáltsága közelít a sztáziséhoz, az anarratív szerkezetekéhez. Ebben a folyamatos feszültségben elmondás és elmondhatatlanság között a *Hálátlan dögök* egy másik műfaj sajátosságait veszi magára.

A passió, ellentétben az operával, nem tekinti, nem tekintheti céljának egy történet elmondását. A passió Krisztus szenvedéseiről szól, Krisztus kereszttét hirdeti, semmi esetre sem láttatja, meséli el vagy dolgozza fel; nem konceptualizálható időben történő epizódok egymásra következő sorozatában, ahogy ezt Ricoeur-nél láttuk. Ha úgy tetszik, a passió beavatás (ki-avatás, ki-vezetés) is – ’kiállítás, elszenvedés’ jelentésében olyan mértékű szenvedés köré összpontosul, mely egyaránt hozzáférhetetlen a teológiai, filozófiai vagy művészeti diskurzusok számára, ezzel szemben beleíródik a testbe⁶. Hogy egyáltalán megpróbálkozhasson önmaga elmesélésével, folyamatosan rajta kívüli történeteket, narratív sémákat illeszt magába tanúságként, melyeket hiteltelenít és szétronszol. Mert ahelyett, hogy a tanúságként idézett narratívák ténylegesen nyelvbe helyeznék a kereszt tapasztalatát, hiátust hoznak létre ebben a tapasztalatban azáltal, hogy nem eredeti helyükön állva mesélnék el egy olyan történetet, amelynek átélője nem lehet jelen a szövegben.

Ezt látszik alátámasztani a *Máté-passió* nyitókórusának felszólítása („Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen!”⁷) az evangélista rákövetkező recitativójának értelmében: („Da Jesu diese Rede vollendet hatte”⁸). Amennyiben a „diese Rede” a nyitókórusra mint szövegbeli és nem az evangéliumra mint hagyománybeli előzményre hivatkozik, a nyitókórus mint Jézus külön kérése (szolgálattétel) tagolódna, hogy a végsőig feszülve (fáradozás) segítsünk a kereszt eseményének elbeszélésében (a nyitókórusban jelenlevő ’klagen’ egyszerre fordítható ’sírni’, ’panaszkodni’ és ’perlekedni’ értelemben is). A Kommt, ihr Töchter... ezáltal egy olyan tanúságot nyit meg, melyet a passióban saját testünkkel szavatolhatunk.

J. S. Bach *Máté-passió*ájában és Dargay Marcell *Hálátlan dögök* című operájában, kimutatható az egymásba való átjárás fokozott lehetősége. A barokk passió időszemléletében még nem rendeli alá magát teljesen a zenei modernség paradigmájának (nem annyira célirányos, lineáris mint amennyire körkörös, rituális), a kortárs opera pedig folyamatos próbálkozásokkal érvényteleníti a zsákutcának bizonyult lineáris-harmóniai elvet.

Látszik ez abból is, hogy amíg az opera jelentése (mű, szolgálattétel, idő/alkalom valamire) és többé-kevésbé lineáris elbeszélői magatartása, végkifejlete vonatkozatható a *Máté-passió*ra, a passió szenvedésre irányultsága és elbeszélhetetlensége, a linearitás megbontása a *Hálátlan dögök*ben is észrevehető.

⁵John Cage: *A csend*, Pécs, Jelenkor, 1994. 25-31.

⁶Veres Bálint Odüsszeuszon keresztül példázza a zene testre hatását – a betömött fülű legénység számára a zene egyetlen hatása Odüsszeusz testén válik láthatóvá, nézhetővé, amint megpróbálja magát kiszakítani a kötelek közül, és ezzel fájdalmat okoz magának, annyira, hogy saját identitása szűnik meg, megszállottá válik, hangszerré, melyen a zene játszik. Vö. Veres Bálint: „Occurrence in the Music – Music in the Occurrence”, in *Orientation in the occurrence*, szerk. Berszán István, Kolozsvár, Komp-Press, 2009..

⁷„Jöjjetek, lányok, sírjatok velünk” – a Máté-passió német szövegét Winkler Lajos magyar fordításában közlöm. A bibliai idézeteket az új protestáns fordítás szerint adom meg magyarul. *Biblia*, Budapest, A Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, 1991.

⁸„Amikor Jézus befejezte mindezeket a beszédeket, így szólt tanítványaihoz.”

A két periféria között a narrációs szerkezet segítségével járhatunk át – mindkét mű narrációs szerkezetében van egy olyan elem, amely egy elbeszélés-kényszert, egy kívülről jövő igényt iktat be arra, hogy nyelvileg/zeneileg is leképezzük. Ez a külső, narratív kényszer folyton más nyelven mutatkozik meg (nem véletlenül választottam a nyelvileg/zeneileg leképezni kifejezést, mely rögtön három médiumra is utal – a hangra, a beszédre és a képre). Ugyanis az elbeszélésnek nincsen egy egységes fogalmi nyelve, folyton metaforákhoz nyúl, legyen az akár zenei, akár irodalmi.

A metaforák használata abba a hitbe ringat, hogy rajtuk keresztül közvetlenebb hozzáférést kaphatunk a valósághoz. Ami nem közelíthető meg a valóság számára, azt a metafora áthidalja. Viszont a kívülről beidézett narráció olyan metafora lesz, amely nem belső szükségszerűségből, hanem önkényesen vezet be egy tertium comparationis a kijelentésbe (Charles 1995), saját magát rögtön ki tudja cserélni újabb és újabb metaforákra, egészen a végtelenségig (az áthidalás mint metafora is ezt érzékelteti, valamit felülről, nem a saját szintjén megközelíteni).

A „kívülről jövésnek” nincs kiemelt, előnyben részesített alapja, mert folytonos átvételekből építkezik – amit mi fogalmi rendszerként szeretnénk értelmezni, az folyton leképeződik egy újabb metaforikus-allegorikus szinten, újabb alakzatokat felhasználva, melyek képtelenek önmagukból magyarázni magukat.

A két mű egymásra és egymásban olvasásával ki szeretném billenteni a narrációnak azokat a geometriai metaforáit, amelyek segítségével ezek az adott műveket beszéltetni tudják. Ehhez csapdaként egy újabb geometriai metaforát választok azáltal, hogy a *Máté-passiót* és a *Hálátlan dögöket* operaszerű passió és passiószzerű opera chiazmusaként értelmezem és képezem le egy keresztalakzatra.

Így a narratív útvonal a chiasztikus szerkezetből adódóan folyton önmaga tükörképébe hátrál. Bényei szerint ez lehetne akár a narráció alapképlete, hisz „többszörös, többtényezős retorikai tranzakciókról, cserékről” esik szó benne; viszont ennek is meg lehet találni a rögzített pontját, mely éppen a rögzítetlenséget hatályba léptető hiány lesz. „Míntha statikus geometrikusság, és nyelvtan helyett dinamikus, de éppoly kiszámítható algoritmusok határoznák meg a narratívák működését, illetve alogocentrikus lebontását”⁹.

Ezáltal viszont a hagyományos értelemben vett narratológia szűnik meg, hiszen nem beszélhetünk lineáris történetmondásról, sem segítségül hívott külső történetről, csak önmagába és folyton egymásba oltott retorikai útvonalak állandó mozgásáról. Ez a nyelv nem maradhat leleplezetlenül, folyamatosan, mozdulatról mozdulatra reflektál saját elbeszélésének inadekvátságára, hozzáférhetetlenségére, hiszen maga a kereszt önmagába forduló alakzata is egy olyan helyre mutat, ami már nincs¹⁰, a halott és feltámadt Krisztusra. Eképp a kereszt eseménye egy nem-narratológiát léptet életbe azáltal, hogy egy, már érvénytelen nyelven igyekszik valamit közölni saját elmondhatatlanságáról.

⁹ Bényei Tamás: „Dekonstrukció és narratológia (és Borges)”, in *Alföld*, 53. évf., 12. sz. XX..

¹⁰ A halál, mint kiút a narratológiából olyan kényszert hoz létre az elbeszélésben, mely egy azon kívül, azon túl (szintén metaforák) levő megjelenítésére, megidézésére irányul; úgy rendez, alakítja a szöveget, hogy nincsen benne, viszont mégis benne van, de nem mint folytonosság, hanem mint seb, mint hiátus, mint törés. Ez felfüggeszti a linearitást és abszolút hozzáférhetetlenként ismételt próbálkozásokat kísérel meg saját elbeszélésére. Ebből az is következik, hogy a halál, mint esemény nem tapasztalható meg nyelvileg (a szövegből kilépő olvasó egyszerre akarja megtapasztalni a halált és visszajönni, hogy elmesélhesse). Ettől a folyamatos próbálkozástól a halál egyszerre valóságos terminus és metafora (halálról szóló beszéd), mellyel az elbeszélés allegorizálja saját képtelenségét arra, hogy önmagáról beszéljen. Jelentésének kettőssége, mely folyamatosan kibillenti egymást, a halált egy olyan „örökös eltolódó inherens hiánnyá” teszi, melynek hiány mivolta is megkérdőjeleződik. A halál úgy írható le, mint az alapját vesztett metafora mozgása, mely egy olyan időbeliséget generál, amely narratív, de nem logocentrikus – Vö. uo. XX.

A keresztről szóló beszéd

A nem-narratológia a keresztről szóló beszéd érvénytelenítésében támaszkodhat a negatív (apofatikus) teológia okfejtésére is. Eszerint Isten nem ragadható meg semmiféle emberi fogalommal vagy képpel, hiszen „[Istennek] sem képzelete, sem vélekedése, sem értelme, sem gondolkozása nincsen. Nem is értelem vagy gondolkodás, de nem is mondható ki, és nem is gondolható el. Nem is szám, nem is rend, nem is nagyság, nem is kicsiség, egyenlőség vagy különbözőség [...], nem is fény, nem is él, nem is élet, nem is lényeg, nem is örökkévalóság, nem is idő [...]. Nem a nemlétező dolgok közül való, nem is a létezők közül, és sem a létezők nem ismerik meg Őt úgy, amint van, sem Ő nem ismeri meg a létezőket úgy, amint vannak [...]. Nincs rá vonatkozó állítás, sem tagadás” (Pseudo-Dionüsziosz 1994, 264).

Isten és ember viszonya itt a radikális különbözés¹¹ felől artikulálódik; a negatív teológia folytonos rákérdezésével evidenciákat érvénytelenít, narratívákat mozdít ki helyükről, melyek jelle válva folyton eltolják, eltakarják Isten lényegét. Ezért a narratívák tagadásának végcélja mégis pozitív: kiüresítve magunkat az Istenről alkotott fogalmaktól szabaddá válunk arra, hogy megtapasztaljuk kivetítéseink Istene helyett a felcímkézhetetlen, élő Istent.

Az apofatikus teológia magát a testet teszi meg jelle, amely a neoplatonikus gondolkodásban az emberi lélek bukott karaktereként Isten fölfoghatatlanságának legfőbb okává vált (Sivadó 2003, 303-312). Ez pedig fölveti a kérdést, hogy miként nyilvánulhat meg a nem-szubjektum, a nem-létező a legtörékenyebb létező és véges korlátai között? És mi történik ezzel a nem-szubjektummal a halálban?

Erre válaszol Luther keresztről szóló teológiája, a *theologia crucis*¹², mely szerint Isten Deus absconditus, rejtőzködő, hiányzó Isten, aki teljes dicsőségében nem, csak a kereszt és a szenvedés eseménye által (per crucem et per passionem), annak testbe íródó tapasztalataként fogadható be. Isten művei (opera) Luthernél mindig ellenkező látszat alatt (in deformia) jelennek meg, és sohasem színről színre (vö. 1 Kor 13), csak önmaguk ellentétében (sub contrario specie) beszélhetők el. Ezért választotta Isten a kereszt eseményét (1 Kor 1, 17-29), mely bolondság (μωρία) és botrány (σκάνδαλον) a zsidó prófécia és a görög Logosz érvényben levő és egymást kiegészítő beszédmódjai számára (Badiou 2012), hogy Isten, aki belülről, a halál állapotából újjítja meg az embert, nem válhasson hozzáférhetővé egy olyan szempontrendszer számára sem, amely őt hatalmilag kisajátíthatja¹³.

Isten Pálnál és Luthernél a nem létezők Istene, mert maga sem létező, aki a semmiket választja ki, hogy „semmiké tegye a valamiket”. A jól körülhatárolt zsidó és görög, a totalizálhatóság igényével fellépő diskurzus megszűnik a keresztben, helyette olyan nem-diskurzus jön létre, mely a töredékesség, a bolondság ígéretével kap esélyt a kegyelemre¹⁴.

¹¹ Ennek a megismerhetetlenségnek válik (mégis) metaforájává a Pseudo-Dionüsziosz által is említett ragyogó sötétség. Ahhoz, hogy ezt a sötétséget, Isten feltételezett helyét (tehát nem-Istent) a szubjektum megtapasztalhassa, Dionüsziosz és Nüsszai Gergely szerint misztikus utat kell bejárnia. Ehhez szolgál analógiaként Mózes esete: „És ekkor Mózes elválnak mindattól, ami látható, és amit lát, és behatol a megismerhetetlenség valóban misztikus homályába, melyben kizár minden megismerő megragadást, és elkerül a mindenképpen érinthetetlenben és láthatatlanban. Egészen azé, aki mindenben túl van. Rajta kívül senkié: sem a magáé, sem másé. Mindenfajta megismerés szüneteltetése révén jobb része szerint egyesül azzal, aki teljesen megismerhetetlen, és azáltal, hogy semmit sem ismer, értelemfeletti módon ismeretre tesz szert.” In Pseudo-Dionüsziosz *Areopagitész*: „Misztikus teológia”, in *Az isteni és emberi természetéről*, vál. Vidrányi Katalin, Budapest, Atlantisz, 1994. 264., valamint 2 Móz 24, 12-18; illetve 2 Móz 33, 18-23. Ez viszont egy fölfele irányuló mozgást feltételez, a szubjektumnak a feloldódását abban a mégis-metaforává váló felhőben, amely eredetileg a nem-szubjektum Istent helyét jelölte.

¹² szemben a *theologia gloriae* álláspontjával, mely arisztotelianus alapokon Istent, mint pozitív lényt definiálja

¹³ 1 Kor 1, 17 „Mert nem azért küldött engem a Krisztus, hogy kereszteljek, hanem hogy az evangéliomot hirdessem; de nem szólásban való bölcseséggel, hogy a Krisztus keresztje hiábavaló ne legyen.” (Károli-fordítás)

¹⁴ A zsidók testesítik meg a csoda, a kivétel diskurzusát, melyben a próféta jelek és csodák által lép kapcsolatba a transzcendenssel. A görögök a kivétellel szemben a törvény, a világ rendjének beszédmódját jelképezik. A bölcsesség a világ kozmikus rendjén keresztül nyilvánulhat meg. Ez a két állapot, a görögöké és a zsidóké egymással szemben

A kereszt nagyszombat hiátusában végbemenő nem-narratológiája olyan nem-helyet jelöl ki ezen elbeszélés számára, mely saját lényegéből adódóan mint törés és halál, megközelíthetetlen. Ami a Nagypéntek után van, az semmiféle struktúrából, sem a geometria és sem az etika törvényeiből nem következik, Krisztus keresztje folyamatosan íródik attól a pillanattól kezdve, hogy meghal, és bennünk is ez történik, a kereszt íródásának végtelen kezdete a seb, a felejtés, az anarráció terében. Krisztus halálának íródása nem aktív tett Balthasárnál, hanem a szenvedés (passio) lényegéből adódó sztázis, a 'poklok kapuinak megnyitása' helyett 'holtaknál levés', halottként lenni szolidárisnak (con-passio) a halottakkal.

Ami narratív és amiről beszélni lehet, az az előtt, a fölött, az alatt – vagyis olyan „valóságok” (tulajdonképpen metaforák), melyek a feltámadás eseményének fényében egy olyan nyelv (a sub contrario) képeivé válnak, mely nyelvet viszont éppen a feltámadás eseménye (a színről színre látás) érvénytelenít. Mivel nem lehet onnan méríteni a szavakat, ahol Isten Igéje is hallgat, a megüresítés botránya, annak folyamatos íródása (σάνδαλον, κρισίς) nem szüntethető meg, nem üresíthető ki¹⁵; túlmutat a szemlélődő magatartáson és az embert beletaszítja a hit döntésébe.

A döntésnek ezen a pontján viszont tisztáznunk kell, hogy mit is értünk testen és szenvedésen. Pálnál az ember nem 'testtel rendelkezik', hanem testként (szóma) él. A szóma az ember egészét jelöli, amelynek képessége és lehetősége van az önmagával mint tárgyával való rendelkezésre, de arra is, hogy elveszítse ezt a rendelkezési erőt és kiszolgáltatottá lehessen. Amennyiben a szóma önálló cselekvés alanyaként jelenik meg, (vö. Róm 8,13 – a test cselekedetei), olyan idegen hatalom alá kerül, amely elragadja a szubjektumtól az önmagával való rendelkezés hatalmát (Róm 7,20b: „nem én teszem, hanem a bennem lakó bűn”); ezt Pál a szarksz névvel jelöli. A szarksz önmagában nem negatív, hiszen mint hústest, a nyers materialitásnak, a mulandó, természetes és esendő dolgoknak jelölője, nem mitológiai és nem fiziológiai fogalom (Bultmann 2003), csak annyiban válik negatívvá, amennyiben uralomra tör az emberben, és eltünteti a közte és a szóma közt fennálló különbséget.

A szenvedés ilyenformán a szómának egy olyan állapota, melyben az teljesen a szarksz felé irányul, de még nincs belevetve abba (Weil 1998). A szenvedés olyan törekenységet helyez az ember lényének (a szómának) a központjába, amely hosszú és intenzív fizikai fájdalommal jár: „Lelkünk testi része csak a kényszerként jelentkező szükségszerűsége érzékeny, méghozzá egyedül a fizikai fájdalomként jelentkező kényszerre. Ugyanaz az igazság hatol a testi érzékelésbe a fizikai fájdalommal, az értelemben a matematikai demonstrációval, a szeretetre való képességbe pedig a szépséggel.”(Weil 1998) – írja le Simone Weil a szenvedés helyett a szerencsétlenség (malheur) fogalmával a magárahagyottságnak azt a végső tapasztalatát, amelynek Krisztus volt részese a kereszten.

áll, egymással megfeleltethető. A kozmikus totalitás és a kivételes jel ugyanis kölcsönösen kizárják egymást. Badiou ezeket az Atya diskurzusainak nevezi, mert ezek engedelmisségen, alávetettségen alapszanak. Ezzel állítja szembe az új szubjektum által megképzett Fiú diskurzusát, azt a beszédmódot, amely nem „tud” semmit. Sem örök igazságokat, sem egysíkú jövőképet. Az eseményt hirdeti, mint a szubjektumot létrehozó történést. „Mi pedig a megfeszített Krisztust prédikáljuk” – írja Pál, továbbá: „Sőt azokat választotta ki Isten, akik a világ szemében bolondok, hogy megszügyenyítse a bölcséket, és azokat választotta ki az Isten akik a világ szemében nem előkelők, sőt, lenézettek; és a semmiket, hogy semmikké tegye a valamiket; hogy egyetlen ember se dicsekedjék az Isten színe előtt” 1 Kor 1, 27-29.

¹⁵ „Az az indulat legyen bennetek, ami Krisztus Jézusban is megvolt, mert ő Isten formájában lévén nem tekintette zsákmánynak, hogy egyenlő Istennel, hanem megüresítette önmagát, szolgai formát vett fel, emberekhez hasonlóvá lett, és magatartásában is embernek bizonyult; megalázta magát, és engedelmeskedett mindhalálig, mégpedig a kereszthalálig. Ezért fel is magasztalta őt Isten mindenek fölé, és azt a nevet adományozta neki, amely minden névnél nagyobb, hogy Jézus nevére minden térd meghajoljon, mennyieieké, földieké és földalattiaké; és minden nyelv vallja, hogy Jézus Krisztus Úr az Atya Isten dicsőségére.” Fil 2, 10-11.

A szerencsétlenség igazságtapasztalata azonban nem lehet akart, helye pedig, a kereszt, nem válhat öncéllá, hiszen az a szóma teljes megsemmisítését, feloldódását jelentené az elszabadult szarkszban. Weil szerint viszont szeretnünk lehet a szerencsétlenség lehetőségét¹⁶, és kívánhatjuk, hogy társuljon ehhez Krisztus keresztjének hordozása, amely teret és időt betöltő szükségyszerűségként taszítja a szarksz határáig az emberi szubjektumot.

A test és a szenvedés elbeszélhetőségét a barokkban az affektusok tana¹⁷ dolgozta ki olyan módon, hogy saját retorikai eszközeit testi impulzusokként érzékeltette, és az őt éréken beáramló affektusokon keresztül becsatornázza a testbe¹⁸. Az elbeszélés fő céljává váló megindítás (movere) így a retorikai megformáltságra, mint az affektusok vehikulumára tekintett, egy ilyen retorika pedig kiterjeszthette működését nem csak a költészetre, hanem a zenére is¹⁹.

A beáramló affektusok intenzitása folytán a zene radikálisabban alkalmazza a movere retorikai kategóriáját, ugyanis nem csak megmozgat, vagy megindít (movere), hanem a szubjektumot teljesen váratlanul és meglepetésszerűen kiforgatja önmagából (van Elferen, 2009, 79), erőszakot tesz a testen²⁰. Szómaként-létezését kibillentí és a szarksz irányába fordul, materialitássá, közlekedő edénnyé, retorikává téve a testet, teret nyitva az affektusok szabad áramlásához. Az őt érzék az affektusoknak a portáléja, kapuja a szómához, míg az érzékszervek ennek eszközei²¹; több érzékterület felhalmozása pedig az affektust is intenzívebbé teszi.

¹⁶ „[A] szerencsétlenséget nem szabad kívánnunk, az természetellenes, beteges eltévelyedés; s főképpen: a szerencsétlenség lényege szerint olyan, hogy önmagunk ellenére viseljük el. Ha nem merültünk még alá benne, csak azt kívánhatjuk, hogy majd bekövetkeztekor Krisztus keresztjében való részesedést jelentsen. Viszont ami valójában folytonosan jelen van, amit következésképpen mindig lehet szeretnünk, az a szerencsétlenség lehetősége.” In Simone Weil: *Szerencsétlenség és istenszeretet*, ford. Bende József, Vigília Kiadó, 1998.

<http://www.vigilia.hu/regihonlap/1998/9/9809sim.html>, elérés: 2013. 04. 19.

¹⁷Az affektustan (Affektenlehre) a barokk zeneesztétikának az a területe, amely a szenvedélyek, indulatok és kifejezéseik összefüggéseit tárgyalja. Az affektustan összekapcsolja a nyelv és a zenei nyelv tulajdonságait ötvöző musica poeticát a retorikával. Athanasius Kircher Musurgiaja nyolc affektust különböztet meg, ezek: szerelem, szenvedés, öröm, harag, együttérzés, félelem, arcátlanság, elcsodálkozás. Ugyanő kiemel ezek közül három fő affektust, melyek: az öröm, a szerelem és a szomorúság.

¹⁸„[I]t is known to our Master, [...] that passions of the psyche produce changes in the body, that are great, evident and manifest to all. [...] On this account, the physicians have directed that concern and care should always be given to the movements of the psyche, these should be kept in balance.” ([T]udott dolog ez a mi Mesterünk számára [...] hogy a lélek szenvedélyei változásokat eszközölnek a testen, melyek nagyszerűek, nyilvánvalóak és mindenki számára megnyilatkoznak. [...] Ezt figyelembe véve az orvos aggodalmának és törődésének célja mindig a lélek működésének egyensúlyban tartása kell hogy legyen. –saját ford.) In Ariel Bar-Sela, Hebbel E. Hoff & Elias Farus: *Moses Maimonides' Two Treatises on the Regimen of Health*, Transactions of the American Philosophical Society, ns 54. (1964), Part 4: 25.

¹⁹„Gleich wie eines Oratoris Ampt ist / nicht allein eine Oration mit schönen anmutigen lebhaftigen Worten / und herrlichen Figuris zu zieren / sondern auch recht zu pronuncijeren, und die affectus zu moviren: ... Also ist eines Musicanten nicht allein singen / sondern künstlich und anmütig singen: Damit das Hertz der Zuhörer gerühret / und die affectus bewegt werden / und also der Gesang seine Endschaft / dazu er gemacht / und dahin er gerichtet / erreichen möge.” (Hasonlóképpen egy szónok hivatalához illően ne csak szép, kecses, élénk szavakkal és nagyszerű képekkel díszítse szónoklatát, hanem azt helyesen is ejtse, és a szenvedélyt is mozgásba hozza:... így egy zenésznek (Musikant) nem egyszerűen az éneklés, hanem a művészi és kellemes énekés a feladata: így érintheti csak meg a hallgatók szívét és hozhatja mozgásba a szenvedélyt, és a zene is elérheti célját, amiért létrehozták és amely felé törekszik. – saját ford.) In Michael Praetorius: *Syntagma Musicum III. Termini musici*, reprint ed. Willibach Gurlitt, Kassel, Bärenreiter, 1958. 229.

²⁰„Music, die nicht ans Hertz, nicht an die Seele dringt, / Aus Tönen zwar besteht, doch nur die Ohren zwingt, / Der nicht Natur und Kunst Klang, Anmuth, Krafft gegeben, / Ist nur ein todtes Werck, es fehlt ihr Geist und Leben.” (Az olyan zene, mely sem a szíven, sem pedig a lelken nem hatol át habár hangokból áll, de csak a fület erőlteti meg, és amelynek a természet és a művészet csengést, kellemet és erőt nem adott holt mű csupán, hiányzik szelleme és élete. – saját ford.) In Johann Adolf Scheibe ajánló költeménye, in Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739.

²¹„Die Sinnen sind Seelen-, nicht Leibeskräfte, ob sie gleich, während der Bereinigung mit dem Körper, nicht ohne dazu bequeme, leibliche Werkzeuge gebraucht werden können. Warum sollten wir denn das Vergnügen dieser Kräfte und herrlichen Eigenschaften ausschliessen, da mir von ihnen ja aus der Erfahrung wissen, dass sie der Seelen, als Thüren und Eingänge, zur Freude dienen? Warum, frage ich, sollten wir sie doch von denjenigen

II. OPERA (*passio*)

Mi számít műnek, fáradozásnak, szolgálattételnek a *Hálátlan dögök*ben, mi az OPERA Dei? Amennyiben a sub contrario lutheri logikáját olvassuk rá a *Hálátlan dögökre*, Isten művei Gát hatástalan kezeléseiben, illetve Ádám gyilkosságaiban mutatkoznak meg? A fáradozás Ádám ironikus replikáiban („megint nekem volt dolgom”²²) ölt testet, a szembesítés, a hiteles narráció ideje meg folyton halasztódik, illetve mediális torzulásokat szenved el (a telefonbeszélgetés szűkített tere Gát és Lilla között; a trauma elbeszélésének módja Laci esetében, aki ballada műfaját roncsolja; a gyermekmondóka kimaradása Hajnalnál, mint az erőszak beáramlása).

Magától érthetődőnek tűnne Gátot a passió kitettség-állapotába belehelyezni. Hiszen Gát e²³ hangon szólal meg, ami azért is érdekes, mert az egyetlen hang=egyetlen jellem felállás a középkori passióknak a jellegzetessége²⁴, és ez a hang a passiók Jézusának sajátja. A helyzet ezzel szemben az, hogy Gát először a hatalom törvényes képviselőjeként jelenik meg az operában. Álláspontja folyton tagadó („Lilla, le ne merd tenni!”, „Nem a vádat képviselem”, „Nem az a dolgom, hogy ítélkezzem maga fölött.”), a regiszter, melyben megszólal, hivatalos, távolító. Az e hang gravitációs központként viselkedik a g-vel és a h-val szemben egy tonális-funkcionális rendszerben.

Gát egy olyan, kívülről hozott narratív sémát, a nyomozás elbeszélését kíván az operában érvényesíteni, melyet a zenei szöveg kilúgoz és melynek ellenáll: Az opera nyitánya (a kottában mint „Előjáték”) a formai elemek minimumát használja fel, motivikus szinten két elemből építkezik: a szimmetrikus arpeggióból, valamint az ostinatóból (ezeket két hegedű, egy brácsa, egy cselló és egy basszusklarinét szólaltatja meg). A nyitány nem alkot egységes dallami ívet, azt folyton megtöri véletlenszerű akkordok a zongorán (a zongora nem klasszikus operahangszer, jelenléte idegen behatolásként is értelmezhető), az összhangzattant, a hangok egymáshoz való viszonyának szimbolikáját pedig elrontja a hangközök ritmussá kódolása, áttevődése egy harmónia-dominálta rendszerből egy ritmus és idő által meghatározott látszólagos rendszertelenségbe.

Gát elmondani nem akart, megúszni szándékozott történetét saját logikája is kikezdi. Kérdőből a felelő szerepébe kényszerül, de nem felel, hanem elhalaszt, kitér, felfüggeszt (*suspensio*), nem vállal felelősséget (*responsibilitas*) válaszáért (*responsio*). A helyettesítés, a

Ergetzlichkeiten ausschliessen, die unsere Glückseligkeit in jenem Leben recht vollkommen machen?” (Az érzékek lelki- és nem testi energiák (Kräfte), habár az anyagi testtel (Körper) való tisztító találkozásuk (Bereinigung) során nem célszerű ezeket az élő test eszközei (leibliche Werkzeuge) nélkül működtetni. Miért kell nekünk ezeknek az erőknak és energiáknak, remek tulajdonságoknak élvezetét kizárni, ha tapasztalatunk arra mutat, hogy ezekben a lélek, (Seele) mint kapukban és bejáratokban, örömét leli? Miért kellene ezeket attól a gyönyörűségtől megfosztani, mely boldogságunkat az életben igazán kiteljesítené? – saját ford.) In Johann Mattheson: „Vorrede” és „II. Schätzbarkeit der Harmonie”, in Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739.

²² A *Hálátlan dögök* szövegét a rendelkezésemre (Sz. Ö.) bocsátott példányból adom meg.

²³ Mattheson barokk hangsorszimbolikájában az ei hangra épülő E-dúr jellemzője: „összehasonlíthatatlanul jól fejez ki kiábrándultságot, vagy egészen halálos szomorúságot, a végletesen szerelmes, reménytelen és menthetetlen dolgokra a legalkalmasabb, és bizonyos körülmények között metsző/döntő/szenvedő és átható lehet, de nem annyira, hogy összevethető lenne test és lélek végtelen elszakadásával.” In Johann Mattheson: *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713. A részleteket fordította Elena Maria Şorban.

²⁴ Encyclopaedia Britannica Online (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/445790/Passion-music>), elérés ideje: 2013. 04. 22. – Akkor a tizenegy fokú skála alsó négy hangja Jézust jellemezte, a középső három az evangélista, míg a felső négy a turba regisztere volt. Nem csak Gát, hanem Balázs és Lilla szerepe is hanghoz kötött – Lilla megszólalásai h, (Gát hangjával tiszta kvintet ad ki), Balázséi g hangon történnek (ez kis tercet ad ki Gát, és nagy tercet Lilla hangjával). Ha a recitativóban valamelyik szereplő a másikat említi, átlép a hangjára, de ugyanez érvényes a másik által megtestesített érzelmek vonatkozásában is: a tiltás, a szigor rendre e hangon szólal meg; Balázs köztes helyzete folyton ingadozik apja és anyja között.

tanúk beidézése (feláldozása) célja ellenében hat, hiszen a tanúság soha nem válhat bizonyítékká, mivel folyton kívül van az eredeti okfejtésen, és ezen belül is megőrzi annak okfejtésen kívülségét. A zenei anyagban az öt áldozat látszólagos dallami és szerkesztésmódbeli különbsége illusztrálja ezt, és ezzel együtt azt, hogy a tanúságok a maguk rendjén nem válaszolnak Gát hívására, hiszen kívül- és túl-levőségük folyamatában nem tartoznak hozzá a magyarázathoz vagy bármiféle igazsághoz (Derrida 2005). Mindeközben Gát szerepének megfordulása őt is kiforgatja basszussal alátartott pozíciójából és tanúvá teszi (a tizenegyedik jelenetben elfogy alóla a kíséret, énekhangja szinte egyedül marad). Gát szerepét illetőleg szintén fennáll a veszélye, hogy sematikusan ábrázoljuk, amennyiben a mindenható, mindentudó szereplőtől a saját egyéniségét is elvesztő roncsig jutunk el. Ez is egy lehetséges narratív vonal egy operán belül. Ezt a szenvedés fogalmával szeretném a továbbiakban kimozdítani.

Gát tényfeltárásában egyfajta közvetettséget tapasztalunk: a hivatalos beszéd (Ádámmal szemben); a tonalitás öltözet, amellyel infantilisnak nézi az áldozatokat (hetedik jelenet, Anna); az áldozatok beidézése. A tanúság folyton halasztódó metaforasorának viszont csak a halál alakzata vehet véget, ezért van szükségünk Ádámmra, a gyilkosra. Azonban mivel a halál maga is kettős természetű, egyfelől az áldozatok tényleges halála, másrészt mint a történet allegóriája saját elbeszélhetetlenségére, Ádám is rendelkezik ezekkel a tulajdonságokkal. Neki nincsen alaphangja, valós léte is megkérdőjeleződik.

Amennyiben a narratív hagyományban nézzük Ádám alakját, ez is kibillenteli a megszokott pozícióból, több szinten jelenlevő helycseréknek vagyunk tanúi: ha Madách Tragédiája felől nézzük, Ádám és Lucifer szerepének megfordítását láthatjuk – míg a Tragédiában Lucifer vezette Ádámot az emberiség történetén keresztül, itt Ádám veszi át az irányító szerepét, ahogy előrébb haladunk a tanúvallomásokkal. Ha a passió hagyományára hagyatkozunk, Ádámot tenor recitativója a passiók narrátorává, evangélistává teszi. Viszont az evangélista mindig recitativo secco, itt meg recitativo accompagnatival találkozunk, ami Jézus sajátja (Jézus a passiókban mindig basszus).

Ádám dallama folyamatos átvételekből építkezik. Az ötödik jelenetben Hajnal gyerekdalát használja fel hordozóként: itt maga a gyerekdal („nem szabad piszkos lesz a ruhám ki kell mosni ki kell vasalni biztos elszakítanám”) a zsip-zsup-kenderzsup dallamát és ritmusát veszi át, mintegy szerkezetében hordozva Hajnal sorsát is („zsip zsup kenderzsup/ ha megázik kidobjuk”). Ádám falfestője ezzel a többszörös rétegződéssel lép kapcsolatba, először egy ártatlannak tűnő mesei motívumot felhasználva („csiribí csiribá / rá se kellett fújnom”), majd ezt telítve, megerősokolva: Hajnal: „mert sírni azt / sosem szabad”; Ádám: „jobb lesz neked / a föld alatt”). Gát itt ugyanazt a zenei motívumot használja, mint Ádám: „én ezt a lányt / kezeltem”. A kottában ezután Gát motívuma tüköralakzatban az Ádámé felé közelít. A hetedik jelenetben Anna jazz-betéteje ér össze Ádám áriájával a testről: „doktor úr, öleljen át (vagy: ön nem ver át) / a test... a test...”.

Ádám alakja olyan nemlétté, virtualitássá áll így össze, mely nincs, de lenni akar. Ez a virtualitás eldönthetetlenségében a szenvedést, egy olyan nincset akar kibillenteni, amely nem akar túllépni önmagán, nem akarja önmagát elhalasztani. A szenvedés a testen megtapasztalható, kívülről jövő erőszakkal szembeni befogadás, eltolódás az anyagi irányába. A szenvedésben (passióban) hordozzuk úgy a bennünket szétzúzó szükségszerűséget, hogy erre a hordozásra adjuk (dono) magunkat, vállaljuk a tanúság kimondhatatlan felelősségét.

A kilencedik jelenetbeli ballada az irracionalitás teljes eluralkodása az operában, itt mélyül el a leginkább az az anarratív zenei szövet, amely a sztázisban a felejtés, az elrontott narráció példáját adja. A dallam vonala mintha vánszorogna, a kromatikus szerkesztésmód meg kiegészül a nyelv gondolatritmusával, mely az ismétlés révén egymástól értékében ellentétes képeket kapcsol össze.

A ballada műfaji utasítása (quasi una ballata popolare) a tavaszköszöntő ének szóképzésével („holott szép kikeletkor zöld ágak”), mely a maga során szintén elhangolódik („nincs szebb dolog a végüknél”). Az állati és emberi egymásbajátszatása („kutya, tehén, disznó visíthat, sírhat,

nyöghet/ minden csupa vér, vér, vér”; „anyám vinnyog, sikít, suttog”), és az archaizáló, elliptikus kifejezésmódnak a szlenggel való ütköztetése csak előrevetíti a még nagyobb erőszakot a zenei struktúráján. A brácsa az eddig unisono énekhanggal ütközik politonálisan, a balladába beáramló elektroakusztikus zörejsor meg a notáció, a lejegyzés teljes csődjét hozza magával: a kottában csak az időtartama jelenik meg ennek a behatásnak, meg egy egyenes vonal párhuzamosan egy hullámos vonallal, néha rá merőleges ütemvonallal.

Az ezután következő passió-travesztia, mint színház a színházban, az opera tetőpontja látszólag semmilyen kapcsolatban nincs az őt megelőző jelenetekkel – valójában sub contrario következik belőlük: egyrészt a narratív szerkezet csődje előhívja a passióra jellemző tipikus szereposztást – Pilátus, főpapok és vádolók, evangélista, Jézus. A polgármester monológja („Én csináltam néki, bizonyítványt néki/ az autóhoz is jogosítvány kell”) és erőteljes színpadi játéka igencsak emlékeztet Gát kifogásaira is; a Hazudik! felkiáltás pedig mintha a Feszítsd meg!-et idézi.

Másrészt az elhangolt ballada, mint a kortárs zenei nyelv térbeli mélypontja nem folytatható, viszont a passiónyitány (mely ugyanazon a hangon nyit, amelyen Ádám a balladában zár) felől a ballada modális hangsorba szerveződik. A passió tonális rendszere egy ilyen kerülő után sokkolja a befogadót. Viszont itt is egy látszólagos ellentét bontakozik ki.

A zenei anyag és a szöveg narrativitása látszólag különválnak, mintha a szöveg alulretorizálná a dallam fenségességét. A tizedik jelenet g-moll-ban indít. Ez, Mattheson szerint „csaknem a legszebb hangnem, mely [...] szokatlan bájt és tetszetősséget hordoz magában, amely révén egyaránt gyengéd-üdítő, illetve törekvő és kellemes, röviden: mindkettő mérsékelt panasszal és temperált örömmel megszólalva tetszetős és nagyon hajlékony”. Ez viszont modulál Esz-dúrba a jelenet második részében. A recitativo visszatér g-mollba, majd a zárlatoknál B-dúrba modulál, amely „súlyos dolgok felé emeli a lelket”.

A travesztia több dallamfoszlányában teremt kapcsolatot a *Máté-passió*nak azzal a részével, amely Krisztus Gecsemáné-kertbeli teljes elhagyatottságát írja le. Az O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz recitativójával elkezdődő sorozattal az a reszketés, remegés idéződik be a *Hálátlan dögök*be, amelyet a Jézust látó isteni tekintet és az ezt a tekintetet (már) nem látó Jézus között rejlik, melyet a Mattheson által matt, csillogás nélküli melankóliaként definiált f-moll²⁵ kíséri alkalmazása támasztja alá, mely hangnem Bachnál a kivételesen nagy fájdalmat jelzi. Ennek az állapotnak egy, még egy láthatatlan Isten jelenlétét is nélkülöző átültetésével találkozunk a *Hálátlan dögök*ben, mely Gát doktort (basszus) az áldatlan orvos szerepébe helyezi. De míg a passióban ebbe a részbe beékelődik a Herzliebster Jesu was hast du verbrochen (h-mollban eredetileg) korál G-dúrba való transzpozíciója a rettegés, reszketés kiváltotta „sebek” okát (Was ist die Ursach’ aller solcher Plagen?²⁶) firtatva, folyton párbeszédben a recitativóval²⁷, addig a

²⁵ „[K]önnyűnek és lazának, ugyanakkor mélynek és súlyosnak tűnik, valami bizalmatlannal társítva, a szív halálos félelmével megmutatkozva és mérhetetlenül meghatóan. Szépen fejez ki fekete, segítség nélküli melankóliát és a hallgatónak néha borzalmat vagy reszketést okozhat.” In Johann Mattheson: *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713. A részleteket fordította Elena Maria Şorban, lásd Függelék.

²⁶ „Mi az oka mindezeknek a gyötrelmeknek?”

²⁷ „O Schmerz, /hier zittert das gequälte Herz,/wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht,/ Was ist die Ursach’/ aller solcher Plagen,/ der Richter führt ihn vor Gericht,/ da ist kein Trost, kein Helfer nicht,/ ach, meine Sünden/haben dich geschlagen,/ er leidet alle Höllenqualen,/ er soll vor fremden Raub bezahlen./ Ich, ach, Herr/ Jesu, habe dies verschuldet,/ was du erduldet./ Ach, könnte meine Liebe dir,/ mein Heil, dein Zittern und/ dein Zagen/ vermindern oder helfen tragen,/ wie gerne blieb ich hier.” (Ó fájdalom !/ Itt remeg az elgyötört szív;/ Hogyan hanyatlik le, hogyan sápad az arca !/ Mi az oka mindeteknek a gyötrelmeknek ?/ A bíró vezeti őt törvény elé./ Ott nincs vigasz és nincs segítők. / Ó ! az én bűneim sújtottak téged !/ A poklok minden kínját szenvedni el,/ Mások bűneikért kell fizetnie./ Én voltam, ó Uram Jézus, aki mindezt elkövette,/ Amit elszenvetél !/ Ó ! ha a szeretetem/ Félelmedet, Üdvözítóm, és remegésedet csökkenthetné/ Vagy elviselni segítené,/ Mily szívesen maradnék itt!), Johann Sebastian Bach: *Matthäus-Passion*, in Stanford University, <http://opera.stanford.edu/iu/bachlib/BWV244.HTM>, elérési időpont 2013. 08. 12.

Hálátlan dögök koráljában a végére térben szétterülő, szétszóródó azonos dallam szétszóródva hal el, a korál narrációképző alapértelmezését, közösségi jellegét bontva meg ezáltal.

Az Ich will bei meinem Jesu wachen ária ezt a nem-látást mélyíti el, amennyiben Jézus Istenhez való imádságára nem érkezik felelet. A tanítványok és a lélek ébersége megszűnik – „so schlafen unsre Sünden ein”²⁸, Krisztus követése ellehetetlenül és megbukik, hiszen a narrátor tanúsága a kórus beekelése által hiteltelenné válik, másrészt meg az alvó tanítványukat magukat azonosítja a narrátor a bűnnel.

Az opera tizedik jelenetét következő része az Ich will dir mein Herze schenken című áriából használ fel motívumokat Ádám monumentális, áljezusi recitativójához²⁹. Ádám a passiójelenet második részének B-dúr-zárlatából lép át ismét az opera eredeti állapotába, az atonalitásba (1. kottapélda).

A *Máté-passió* idézett részletei felől nézve a *Hálátlan dögök* passiójelenete egyrészt kibillenti a passió bevett szimbólumhasználatát, nyelvét (g-moll mint nem adekvát hangnem használata). Ugyanakkor egy mélyebb logika szerint, más szinten hozza létre ugyanezt a nyelvet. Az egységes dallami szerkezetek széttöredezése, mely az egész operában megfigyelhető (ez a passiójeleneten belül is adatható – az áriába belépő zongora pl.), hiányként, szünetként jelenti a kívülről befogadott erőszakot, szenvedést is. Olyan réteget, amely nem válaszol, amely csak lehetőségeiben válhat újra összerakhatóvá, valójában viszont nem.

Amennyiben van szervező elve a *Hálátlan dögök*nek, úgy az a folyton megszakadás metaforává nem-lehető metaforája, melyet teológiailag hívhatunk szenvedésnek, vagy narratológiailag sztázisnak. A *Hálátlan dögök* az OPERÁNAK, egy létrehozó, teremtő folyamat kényszerének válasz nélküli hordozása a PASSIO állapotában, melyet a zene a sérülések, behatások által írható körbe testként. Amikor Balázs a legvégén preparálja a zongorát³⁰, ezt a (zenei) testet sérti fel. Az opera a passiójelenet b hangján ér véget.³¹

III. passio (PASSIO)

A passió retorikai Jézus szenvedéstörténetét a létező legnagyobb fájdalom elviseléséért artikulálják³², elindítva az affektusok rendkívül erőteljes hullámzását. A barokk passió alapjául szolgáló sub contrario értelmében Isten szeretete az emberi test kitettségén keresztül váltja meg a hívőt; a befogadót úgy készíti Krisztus követésére, hogy az saját testével (szóma) rezonáljon a hallottakra (imitatio Christi).

A lutheri teológiában a befogadó szenvedés-követése concrucifigi Christo, aktív, de nem tudatos részesedés Krisztus keresztjében, mely megszenteli az embert. A Krisztussal való együtt-megfeszítettség olyan anyagi (szarksz) jelenlétet kíván meg, mely reflektálatlan marad, amelyet

²⁸ „Így alusznak el bűneink.”

²⁹ „Amit tettem, mind értük volt, mind meg akartak halni! Nekem kellett vállalnom értük az áldozatot. Senkinek sem volt szeme, senkinek sem volt füle a legvédtelenebb szenvedéshez. Csak én hallottam őket, láttam a szenvedőket, hallottam a hangjukat”, in *Hálátlan dögök* operalibrettó

³⁰ „szubkontra A: radírral, kis Gisz-A-H, egyvonalas Disz-E-F-Fisz-G-Gisz-B (csavarral), ötvonalas C (szintén csavarral)”, in *Hálátlan dögök* operalibrettó

³¹ „a felhők némán vonulnak”, in *Hálátlan dögök* operalibrettó

³² A passió műfajában azonban korántsem volt magától érthető az, hogy Jézus szenvedéseit emelje ki a szenvedéstörténet tematikájából. A XIII. századig a győzedelmes Krisztus képe dominált, csak ezután vált elfogadott gyakorlattá a szenvedő Jézus ábrázolása. A barokkban a műfaj további változásokon esett át, ennek példái a középkori recitáló hagyományból kialakult korális passió vagy passiómeditáció, és a már eleve színpadra szánt oratórium-passió.

nem lehet tudatosan akarni, amely önmagáért nem lehet érdem³³, mert akkor a testnek lenne az alanyi cselekedete.

Krisztus testének jelenvalóságát a tudat ezen a módon³⁴ nem tudja érzékelni, csakis drámaként, mely a test és Krisztus határainak egybemosódását eszkatológiai távlatokban láttatja: „Schaue nun, meine Seele, schaue an das grausamste Trauerspiel der gantzen Welt, richte deine Augen auff, verlaß die irrliche Eitelkeit, unnd [...] betrachte das Creutze zu dem ein jeglicher von uns auch seine Nägel geworffen hat”³⁵.

Az O Haupt voll Blut und Wunden korál szakaszai mise en abyme-ként a klasszikus tragédia öt felvonását hozzák létre (Barthelmus 2012) a *Máté-passió*ban, megerősítve Jézus szenvedéstörténetének narratív, a keresztre mint végkifejletre mutató rendjét. Ezt a narrativitást billenti ki a botrány javára a korál első része, az Erkenne mich mein Hüter előtt álló recitativo: „In dieser Nacht werdet ihr euch alle ärgern an mir, denn es stehet geschrieben: Ich wede den Hirten schlagen, und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen. Wann ich aber auferstehe, will ich vor euch hingehen in Galiläam”³⁶. A „megbotránkoztok bennem” és a „meg van írva” a kezdettől életbe léptetik a rögzíthetlenség („előttetek megyek Galileába”) rögzítettségét, a dráma jeleneteinek követéseképp létrejövő concrucifigi Christo kudarcát.

Az Erkenne mich... megpróbálja feloldani a botrányt az újrafelismerés segítségével. A barokk emblematika bejáratott motívumait (Krisztus mint az élet vizének kútfője, kinek szájából a mennyei Kánaánra utaló méz és tej folyik) a dallami megformálás vonja kétségbe. Az E-dúr előjegyzéssel Mattheson szerint a korál a végtelenül szerelmes, menthetetlen, halálos szomorúság affektusát hordozza, a Werckmeister-féle értelmezésben pedig mint isteni hangszín, tovább növeli a felismerő és a felismert közti szakadékot.

A második korál, az Ich will hier bei dir stehen Péter kétséges esküjét erősíti fel, elrontva, fél hanggal lejjebb (Esz-dúr) megismételve az első korál szerkezetét. Mattheson ennek a hangnemnek hamis patetikumot tulajdonít, mely nem szívesen kapcsolódik komoly és egyben panaszos dolgokhoz. Az Ich will hier bei dir stehen ígéretével kontrasztot képező O Schmerz! ária szintén megkérdőjelezi a korál szerkezetalkotó képességét. A következő szakasz kulcsmomentumban, a Pilátus és a nép közti párbeszéd idején hangzik el. Istenre, mint a történelem Urára való hivatkozása és hagyatkozása (Befiehl du deine Wege / [...] Des, der den Himmel lenkt³⁷) a D-dúr éles és makacs, lármás közvetítésével és a következő Barabás-kiáltás atonalitásba hajló ellenpontozásával korálfunkcióját kiforgatva cinizmusként is érthető.

Törvényszerű fordulópontként tér vissza az ad faciem, mely először jeleníti meg a korálban Jézust emberként (d-moll). Az ecce homo pillanata nyugvópont, ahonnan az eddig ereszkedő tendenciát mutató korálsorozat, mint a pokolraszállás allegóriája (E-Esz-D-d), F-dúrba modulál, hogy a kereszt tapasztalatát sorsa beteljesedéseként fogadja el (Komm, süßes Kreuz). A drámai logikából következő zárlat egy eszkatológiává szelídített unio mystica a-mollban, amely mégis az

³³ Vö. „Krisztus jötevője semmiféle távolságot nem érez egy szerencsétlen és önmaga között; áthelyezi a másikba egész lényét, s attól kezdve az enni adás mozdulata ugyanolyan ösztönös, ugyanolyan közvetlen, mint mikor éhesek vagyunk. S szinte azonnal feledésbe is merül, ahogyan feledésbe merülnek az elmúlt étkezések. Az ilyen ember nem gondolna arra, hogy azt mondja, az Úrért foglalkozik a szerencsétlenekkel; számára ez annyira abszurdnak tűnne, mint azt mondani, az Úrért eszik. Azért eszünk, mert nem tudjuk nem tenni.” In Simone Weil: *Szerencsétlenség és istenszeretet*, Id. kiad.

³⁴ „Számára csak kétféle kapcsolat lehetséges az emberekkel: amikor pusztán dologként szerepel, ami ugyanolyan mechanikus, mint két szomszédos vízcsepp közötti kapcsolat, vagy a tisztán természetfölötti szeretet.” Uo.

³⁵ (Nézz, én lelkem, nézz rá az egész világ legkegyetlenebb színjátékára, emeld fel a te szemedet, hagyd el a földi hiúságot, és [...] úgy szemléld azt a keresztet, mint amelybe bármelyikünk beütötte volna saját szegeit – saját ford.) In Martin Opitz: *Über das Leiden und Sterben Unsers Heilandes*, Breslau, Müller, 1628.

³⁶ „Akkor így szólt hozzájuk Jézus: “Mindnyájan megbotránkoztok bennem ezen az éjszakán, mert meg van írva: Megverem a pásztort, és elszélednek a nyájnak juhái. De miután feltámadtam, előttetek megyek Galileába.” Mt 26, 31-32.

³⁷ „Bízd utaidat [arra], aki az eget irányítja.”

elválást helyezi fókuszpozícióba (Wenn ich einmal soll scheiden), és felkészít a kárpit meghasadásának apokaliptikus víziójára (felfele irányuló C-dúr négyeshangzat, utána megtorpanó kisterc és visszazúdulás).

Ez az O Haupt voll Blut und Wunden segítségével létrehozott mise en abyme passiónarratíva túl könnyen adódónak tételezi azt a győzelmet, amelyet Krisztus arat a halálon, leszállván a poklokra. A kárpit meghasadása zeneileg átfordul világítéletté (alkalmazott hangnem, kadenciák, hangköztávolságok drámaisága), melyben elsimul az a botrány, melynek jegyében ez az egész narratíva elindul, a pásztor megveretésének és szenvedésének botránya.

A passió drámává váló szerkezete ugyan nem teszi láthatóvá ezt a botrányt, viszont a zeneileg beáramló erőszak körberajzolja a botrány helyét, hiszen ebben a drámában Krisztus jelenléte nem a drámai hősé, hanem a testé, mely egy, a befogadók testével közös térbe³⁸ lép be: „Schauet, spricht er [azaz Pilátus – Sz. Ö.], welch ein Mensch. [...] und sein gantzer Leib ist nichts als eine Wunde”³⁹ A seb, mint hústest a különböző affektusokkal lép metonimikus, érintkezésen alapuló viszonyba, így biztosítva az öt érzéken keresztül hozzáférést Krisztushoz: „Welch eusserlicher Sinn meines Leibes hat den Schmerzen nicht empfunden? Das Fühlen? es plagen mich ha die Streiche der Geisseln unnd die Nägel. Das Schmecken? man hat mich mit Galle und Essig getrencket. Das Riechen? Ich hange in dem stincklichten Orte der Aaße und faulen Körper. Das Hören? meine Ohren sind vol von dem Schmähen unnd Höhnen der Lästere. Das Sehen? Ich sehe meine Mutter und allerliebsten Jünger weinen und kläglich thun.”⁴⁰

Az affektusok az öt érzéken keresztül képezik le Krisztust a befogadó testére, lehetővé téve a misztikus egyesülést a passiómeditációban. Leuveni Arnulf himnusza, a Rhythmica oratio ad unum membrorum Christi a via mystica során felfele haladva telíti affektusokkal a testet a lábtól egészen az arcig. Az alaphelyzetben a lélek, mint szenvedő szerelmes Krisztus után esedezik: „szent körösztfán ha gondollak, te kénodban én kívánlak. Úgy imádlak, mint látnálak. Sőt, én előttem tudlak”⁴¹. Ezt az epekedést a carnalis amor Christi teljesíti be, melyben az affektusok összes paradoxitása belülről érvényesül⁴²: „Ó, mely meztelen téged látlak [...] megveretve, meghúzlalva, megtöretve. Megutálva.”; „Szomjú számmal ha illetlek. Gerjedetes, ha öllelek.” „Új rózsával megtöltetők [...], vas szegekvel meggyakdostak: kikkől gyöngyellő véröd hullott. Aszú földet harmatozó. Látom, hogy foly mindönünnen. Te szép véröd nagy bőséggel: piros oly mint mast nyílt rózsza”.

Majd minden kép Krisztus oldalsebére, mint az unio mystica helyére összpontosít a rózsza – vér – éltető víz – oldalseb⁴³ motívumláncon keresztül, de a testet nem tolja át anyagiségba, az

³⁸ Hans Ulrich Gumbrecht: *A jelenlét előállításá*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010. 32.

³⁹ Nézzétek, mondja [Pilátus], milyen egy ember [...] és az ő egész teste nem egyéb egy sebnél. – saját ford., In idem 47.

⁴⁰ (Testem melyik külső érzéke nem fogadta be a fájdalmat? A tapintás? Hiszen kínoznak az ostorcsapások és a szegek. Az ízlelés? Hiszen epével és ecettel itattak. A szaglás? Hiszen halott és rothadt testek bűzös helyén lógok. A hallás? Füleim tele vannak a gyalázkodók gúnykiáltásaival. A látás? Anyámat látom és legkedvesebb tanítványomat sírni és panaszkodni. – saját ford.) In idem 47.

⁴¹ a Rhythmica oratio... magyar fordítása 1513-ban került bele a Czech-kódexbe, annak átiratát közlöm (Sz. Ö.)

⁴² Míg a szenvedés (affectus doloris) és az öröm (affectus laetitia) egymás antitézisei, és a többi affektus ezek közt helyezkedik el, a szeretet (affectus amoris) már önmagában is egy belső ellentmondást rejteget, melyből az összes további affektus kirajzolható: „Daher finden sich wunderwürdige affectus bei den Liebenden / sind traurig und freuen sich doch / sind fröhlich und trauren doch darbei / thun etwas böß / und sind doch fröhlich / etwas guts / und fürchten sich doch”, (Az egymást szeretőknel csodálatra méltó szenvedélyekkel (affectus) találkozhatnak/ szomorúak és mégis örvendeznek/ boldogak és mellette pedig gyászolnak/ rosszat tesznek/ és mégis vidámak/ valami jót [tesznek] és annak ellenére mégis félnek – saját ford.) in Michael Bergmann: *Deutsches AERARIUM POETICUM oder Poetische Schatzkammer*, Jena, Mamphras, 1676. 719.

⁴³ „Dieser Fels ist die offene Seite unsers Jesu / und die Schutzhand Gottes. In den Felshölen und Steinritzen / sitzt ein Täublein sicher vor dem Stoßfalken / vor Wind und ungewitter. Diß ist das Sinnbild / einer gläubigen

érzékek akadálytalanul figyelnek tovább: „Édös uram ez szent sebbe fekjön szívem ez vérben. [tapintás] Ez világból ha ki múlom. Legyen szent oldalad szállásom.”; „Idvöz légy kegyös oldalnyílás. Kiből jöve szent vízfolyás [hallás]. Pirkadattal mint szép rózsza [látás]. Mennyországnak vagy ajtója. Te illatod minden fölött [szaglás].”

A misztikus egyesülést láttatja problémaként Paul Gerhardt *An das Angesicht des Herrn Jesus*⁴⁴ című verse, mely Leuveni Arnulf szövegének *Ad faciem*ét írja tovább. A passióban az *ecce homo* pillanatakor elhangzó korál egyszerre két Krisztus-alakot (*morphé*) szólít meg: „O Haupt voll Blut und Wunden / voll Schmerz und voller Hohn / [...] O Haupt sonst schön gezieret / mit höchster Ehr und Zier”⁴⁵, ráadásul teszi ezt a tagokon keresztül, melyek egyfelől az egésznek a metonímiáiként szolgálnak, másrészt redukálják az egységes szubjektum létét.

A két Krisztus-alak megszólításnak feszültsége hatja át az egész korált, hiszen Krisztus isteni és emberi alakját nem választja el idő- vagy értékeszembesítő ellentét, egyszerre van jelen mindkettő, miközben a különböző emblémák a végletekig fokozzák a különbözőséget: „Du edles Angesichte / Dafür sonst schrickt und scheut / Das große Weltgewichte / Wie bist du so bespeit”⁴⁶. Ennél fogva a hívő már nem valamelyik Krisztus-alakkal azonosul, hanem azzal a hasadással, mely a szenvedés során a két alak közt fellépett: „Wenn ich in deinem Leiden, / Mein Heil, mich finden soll. / Ach, möcht’ ich, o mein Leben, / An deinem Kreuze hier / Mein Leben von mir geben”⁴⁷.

Míg Arnulf van Leuven passiómeditációjában a lélek Krisztus oldalsebében menedéket találhatott, és abban feloldódva egyesülhetett vele, addig Jézus arcának epifániája a korálban saját szenvedő, szarksz felé tolódó jelenlétével zárja el az *unio mystica*, a lélek és Krisztus „viszonyának” helyét, azt bármifajta teljességbe visszairhatatlanná téve. Az egyetlen üres hely, melyet a korál az *unio mystica* számára nyit, csakis eszkatológiai lehet: „Wenn ich den Tod soll leiden, So tritt du dann herfür”⁴⁸.

A halott Krisztusnak minden mástól megfosztott teljes testi jelenléte képződik meg Hans Holbein festményén⁴⁹. A misztikus metaforáknak festészetben megfelelő attribútumok (tövískoszorú, korbács) csak a kép keretében vannak jelen, a glória teljesen hiányzik. Julia Kristeva értelmezésében (Kristeva 1998) a kép a feltámadás ígértétől megfosztott Jézust⁵⁰, a túlvilágról kizárt halottat ábrázolja. A legvalóságosabb anyagi, testi (*σαρκοῦ*) jelenlét a

Seele... [...] Im Fels / bin ich ein Fels! Sagt die verfolgte Taube: trutz / der in dieser Burg mich stosse oder raube. Du Jesu bist der Fels: ich will die Taube seyn. Was thut der Feind: er jagt mich in dein Herz hinein”, (Ez a szikla a mi Jézusunk nyitott oldala és Isten védő keze. A szikla repedéseiben és hasadékában talál biztos védelmet egy galamb a sólyom és a vihar elől. Ez a jelképe egy hívő léleknek is [...]. A sziklában szikla vagyok, mondja az üldözött galamb, mindennek ellenére, aki engem ebben a várból engem letaszítana vagy megrabolna. Te, Jézusom, te vagy a szikla: én a galamb szeretnék lenni. Mert mit tesz az ellenség? Beúz engem egyenesen a te szívedbe. – saját ford.) in Lucia Haselböck: *Du hast mir mein Herz genommen, Sinnbilder und Mystik im Vokalwerk von Johann Sebastian Bach*, Id. kiad.

⁴⁴ Szakaszai vezérmotívumként vonulnak végig a Máté-passión: benne az *Ad faciem* középkori seb- és nászmisztikája, a dallamként szolgáló Hassler-madrigál, a *Mein G’müth* ist mir verwirret világi szerelem-metaforikája és az ortodox protestantizmus korálirodalma lép egymással párbeszédbe. Ezen kívül ott van maga a test, melyet csak az azon végbemenő szenvedés, a beáramló erőszak rajzol ki és tesz láthatóvá.

⁴⁵ „Ó, Krisztusfő, te zúzott, Te véres szenvedő, [...] Ki szépség tükre voltál, Ékes, csodás remek”, – ford. Áprily Lajos

⁴⁶ „Ékességed, te drága, Melytől máskor remeg Világ hatalmassága, Köpés mocskolta meg.” – ford. Áprily Lajos

⁴⁷ Ha szenvedéseidben, ó Megváltóm, megtalálnám magam, csak ha megtalálhatnám, ó, én életem, itt, kereszteden, odaadnám tőlem saját életem. (saját ford.)

⁴⁸ Ha el kell szenvednem a halált, te állj mellettem.(saját ford.)

⁴⁹ lásd Függelék

⁵⁰ „[H]a ilyennek látták az asszonyok, akik elkísérték, és ott álltak a keresztnél, meg mindenki, aki hitt benne és imádta őt, akkor hogyan hihették egy ilyen holttest láttán, hogy ez a vértanú feltámad? [...] És ha maga a tanítójuk láthatta volna saját arcát kivégzésének előestéjén, akkor vajon hajlandó lett volna-e keresztre feszíttetni magát, és meghalt volna-e úgy, mint most? Ez a kérdés szinte okvetlenül felvetődik, ha ezt a képet nézi az ember”, in F. M. Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*, Budapest. Európa, 1964. 514-516.

szenvedést olyannyira hozzáférhetővé teszi, hogy már a vágy is kikapcsol, ami a szenvedésen túli misztikus egyesülést, isteni szeretetet akár egy eszkatológiai pozícióban megragadná.

A halál itt nem egy üdvtörténet negatív kulminációs pontja, hanem a vágy beteljesedése előtt álló gravitációs csomópont, amely annyira elhajlítja magát a vágyat, hogy azt meg is szünteti. Nincs is már jelen a carnalis amor Christi, a gótika erotikával telítettsége, mint Arnulf van Leuvennél; a Halott Krisztus itt „azt az elsötétítést érzékelteti, amit az ábrázolás eszközeinek az elmúlás küszöbén való kioltódása okoz” (Kristeva 1998).

Holbein Krisztusa abba a pillanatba taszít bele, amikor már nem az Isten Krisztus dicsőséges, vagy emberi alakjával (morphé), és nem is a vággyal, hanem azzal a kettő között álló, hasadtsággal azonosulunk, mely maga az időtlenített szenvedés. Benneállva ebben a hasadtságban már nem tudjuk értelmezni azt, hogy „között” vagy „előtt”, és azt sem, hogy „szeretet”. A halálban vagyunk.

A *Máté-passió* teste nem-kimondott, anarratív, folyton önmagába visszautaló nem-hely, mely az affektusokkal való érintkezése során írható körül vagy rajzolható ki. A zene a képpel és a szöveggel ellentétben nem csak körbetapogatja, hanem folyton rést is üt ezen a testen, felszámolhatatlanná téve annak sebként való létét. (A seb igen találó szó annak a köztességnek a kifejezésére, mely a szómából a szarkszba történő átmenetet jellemzi a szenvedés állapotában).

A test, mint kimondatlan, a lélek aktuális létevel ellentétes, magától működő alap a Gerne will ich mich bequemen basszusáriában „a lélek ugyan kész, de a test erőtelen” (Mt 26,41) parafrázisa. Ennek értelmében a lélek síkján lineárisan, jelen időben történik meg a Krisztus reális jelenlétével fémjelzett unio mystica az úrvacsora szentségében. A kereszt és a pohár egybekapcsolása Krisztus tejjel és mézzel folyó szájában megédesíti azt a másik keserű poharat is. Nem így a zenében. A Gerne will ich kezdésnél, ahol épp a kereszt hordozására való hajlandóságot, szívességet emeli ki a szöveg, a tartott hangoknak köszönhetően hol a hegedű, hol a continuo kezdi el az ütemet (2. kottapélda). Mindezek egy vánszorgó, magát a lefele gravitáló kísérete (a continuo dominánsan lefele tart) súlyától alig vonzó áriának a jellemzői. A nehézkedés egyedül az ABA szerkezetű ária B részében szűnik meg, itt dűrba modulál, mihelyt a tej és méz emblematikájához ér a szöveg. A test súlya megnövekszik ebben az áriában, és ez a súly halk kíséretként még a megédesítés pillanatában is megmarad.

A Gerne will ich...-nek sok szempontból ellentéte az Aus Liebe will mein Heiland sterben. Tekinthető az egyik legfőbb axiómát tartalmazó áriának is, a testen való ábrázolásban ez is teljesen más síkon érvényesül. Hiányzik belőle a kíséret, amely az egész passióban egyedülálló, sőt, itt a basszustalanság támasznélküliséget is jelent. Amennyiben a Gerne will ich...-ben akár lehúzó gravitációs középpontként jelen volt egy olyan Isten, aki időről időre magához bilincselte a keresztet hordozót, itt ez teljességgel hiányzik. A szeretet mint az indulók tiszta kvártja (aus Lie-be) elrugaszkodik, majd mégis elidőzik, megpihen a halálon (sterben – kromatikus csúszások sorozata), mintha maga a test válna súlytalanná azáltal, hogy a szeretetben a megsemmisülés feletti lebegést fenyegetését iktatta saját lényegébe.

A testi szenvedés zenei megmutatásának másik eszköze a *Máté-passió*ban az ostinato, mely makacs ismétlődése folyton felfüggeszti a lineáris, narratív időt és létrehozza a seb önmagába záródó, roncsolás és felejtés által meghatározott szerkezetét. Az ostinato lehet egyenértékű nyolcadok, tizenhatodik szívritmusszerű lüktetése (Mein Jesus schweigt), vagy éles/nyújtott ritmusban összeállított motívum (általában vonóshangszerekkel). Az ostinato a folytonos, narratív időn kívül álló megsebzettség metaforája.

A So ist mein Jesus nun gefangen és az Erbarm es Gott áriákban Krisztus megkötözését a dallami ívbe való erőszakos beavatkozással a vonóshangszerek biztosítják (Laßt ihn, haltet, bindet nicht⁵¹). A hegedűk és csellók ostinatoja (Erbarm es Gott) maga is szenvedést, sérülést,

⁵¹ „Haggyjátok Őt! Álljatok meg! Ne kötözzétek meg!”

felsértettséget fejez itt ki; a So ist...-ben pedig az alt és szoprán által megtestesített lélek monológjába (So ist mein Jesus nun gefangen) erőszakosan lép be a continuo és a kórus a test anyagosságának, a megköötöttségnek (Laßt ihn, haltet, bindet nicht) és az ennek való ellenállás érzékeltetésére. A test a behatolás megakadályozhatatlansága után kivétel a tájra⁵², ugyanaz a zenei motívum ismétlődik (continuo+kórus), mint a Laßt ihn... esetében. A szenvedés befogadásával az arpeggiók tompítják a pontozott tizenhatodok élességét (Komm, süßes Kreuz), ez a hangközökben is megmutatkozik – a „süßes” (édes) és a „Kreuz” (kereszt) egymástól szekund, illetve szeptimtavolságra vannak.

A hallgatás a passióban egy sub contrario testtapasztalatot fejez ki: mikor Jézus kiadja a lelkét⁵³ („Aber Jesus schrie abermal laut und verschied.”⁵⁴ – 3. kottapélda), a kiáltás és a halála közt két nyolcadnyi szünet van, melyet a legtöbb feldolgozás a Máté-passió leghosszabb szünetévé tesz. A Mein Jesus schweigt című áriában pedig a dallam minden kísérete (a két oboa, a viola da gamba és a continuo) szünetek által körülhatárolt szívverésszerű ritmusra redukálódik. A szöveg mindössze ennyi: „Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille, um uns damit zu zeigen, daß sein erbarmensvoller Wille vor uns zum Leiden sei geneigt, und daß wir in dergleichen Pein ihm sollen ähnlich sein, und in Verfolgung stille schweigen”⁵⁵ (4. kottapélda).

IV. PASSIO (opera~Opfer) **Tanúságot hordozni**

A hamis tanúk vádjára Jézus nem felel semmit. A beidézett evangéliumi szövegnek erre a nem-felelésre két szava van: schweigen (hallgatni) és stille (némán), mely olyan abszolút csendet visz bele a szövegbe, amelyet a passió zeneileg csak Jézus kereszthalálakor hoz létre. Jézus hallgatása a tanúságnak olyan nem-diskurzív testtapasztala, amelyről nincs joga beszélni, mert megszólalásával a tanúság saját magát érvényteleníti⁵⁶, mint a titok, melyet elmondanak.

A tanúság úgy szólít meg, hogy hallgat, némán, többszörösen hallgat (schweiget stille), mert idegen és leválasztott, ellentett a beszédű, nem felel a beszédre, nem felel meg, nem ad helyet semmiféle diskurzív eljárásnak, csak látszólag, kölcsönbe, de nincs „ott”, helyette a szenvedés van ott, testben annak a sztázisnak a hordozása, mely magát elmesélné, de nincs rá joga, mert egy abszolút, végtelen köteletség nevében valaki egészen másnak kötelezte el magát, aki jelenvaló lett

⁵² A continuo sokkal gyorsabb, és a testi szenvedés is módosul: átalakul a világtörténelem drámájává („Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden / Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle;/ Zertrümme, verderbe, verschlinge, zerschelle/ Mit plötzlicher Wut / Den falschen Verräter, das mörderische Blut!” – Mennydörgés és villámlás, elenyésztek a felhőkben? Tárd ki tüzes mélységed, ó pokol, Rombold le, rontsd össze, emészd el, zúzd szét Hirtelen dühöddel A hamis árulót, a gyilkos vért!) melyet piccardiai terc zár le Isten diadalmos uralkodásának szimbólumaként a mélységek felett.

⁵³ Ugyancsak ebben a recitativóban mikor Jézus Istent szólítja (Éli, éli), egy olyan dúrhármast használ, mely környezeténél fogva inkább mólnak látszik, majd ezt egy szexttel följebb az evangélista is megismétli, könyörgő kérést fejezve ki ezzel (Barthelmus szerint a pentatónián, mint határon túl levő kis szext könyörgő kérés jelentésben áll).

⁵⁴ „Jézus pedig ismét hangosan felkiáltott, és kilehelte lelkét.” (Mt 27,50)

⁵⁵ „Jézusom hallgatással felel a hamis vádakra Hogy ezáltal megmutassa nekünk: Irgalmas akarattal Kész szenvedni értünk, És hogy mi hasonló legyünk És az üldözéskor némán hallgassunk.”

⁵⁶ A hallgatóság csak a tanú esküjén keresztül férhet hozzá ehhez az eseményhez, amelyhez a tanúsítás pillanatában a tanúnak sincsen jelenvalóvá levésként hozzáférése. Ő csak jelenvalóvá vált eseményről tehet tanúságot, és a levés esemény- és kinyilatkoztatásszerű igazsága a válás folytonosan megtörő, elhatárolódó aktusává alakul. Vö. Jacques Derrida: „A Self-Unsealing Poetic Text: Poetics and Politics of Witnessing,” in *Revenge of the Aesthetic, The Place of Literature in Theory Today*, ed. Michael P. Clark, London, University of California Press. 2000. (Derrida 2000a) Maga a válasz is ezt az elhatárolást fejezi ki etimológiailag (válni), a német Antwort ezzel szemben nem csak elhatárolódik a szótól (das Wort), hanem ellene is munkál, etimológiailag ’ellenbeszéd’, valamivel szembeni beszéd. Ennél fogva a tanúság csakis törés lehet a szöveg narratív, diskurzív logikájában, akár egy arról leváló, akár egy azzal szemben álló nem-jelenlétként fogjuk fel. A tanúság befogadása ennek a törésnek a lehetősége, döntés (de-cisio) az eskü (sacramentum) elfogadása mellett, belépés a tanúval való viszonyban egy megszentelt térbe.

számára, és aki „rejtőzködő, titokzatos [...], aki féltékeny a szeretetre, a kérésre, a parancsra, amit kiad, és titokban kíván tartatni” (Derrida 2000a, 144-160).

A tanúság nem-válasza⁵⁷ úgy mutatja meg maszkját, mint maszk (kettős hallgatás, „schweiget stille”, de saját magának megmutatása nélkül, csak a test (szóma) szenvedésében („daß sein erbarmensvoller Wille vor uns zum Leiden sei geneigt”), amely nem elmesélhető (opera), viszont áldozat (Opfer) annak a radikális Másiknak, melyhez kötelesség fűzi és akiről tanúságot tesz.

Opera (Oper) és Opfer etimológiai azonosságában⁵⁸ van valami látszólagos ellentmondás, amely hallgatás és elbeszélhetőség összefüggésében érhető tetten. Az opera, mint mű, cselekvés, szolgálatétel, elbeszélésre való hajlandóság saját magát áldozza (opfern) fel, mert megkívánja a megkülönböztetést; csak egyetlen Másnak tehet szolgálatot, egyetlen tanúságot vállalhat abszolút felelősséget, azonban ha így tesz, elárulja a másik Mást, a többi Mást (Derrida 2000a).

Ez az árulás, mely a passió elbeszélhetetlenségének botránya is, a fogalmi és etikai gondolkodás végességére mutat rá (Derrida 2000a), mert amennyiben viszonyba kerülök a Másikkal, annyiban csak testem (szóma) áldozatával tudok neki nem-megfelelni, amely maga erőszak, passió a szenvedés és a szenvedély értelmében egyaránt. Ennek a viszonyoknak a végtelen (=anarratív) adománya áll szemben végességem aránytalanságával, melyet nyelvem csak kitéréssel, halasztással, kettős hallgatással fogadhat csak el.

A Mein Jesus schweigt... recitativo után következő áriának, a Geduldnak (5. kottapélda) a szólója, nyelve ugyanígy halaszt, miközben a zenei erőszak a kíséret nyújtott ritmuson keresztül beáramlik („wenn mich falsche Zungen stechen”⁵⁹), türelemre int, miközben a hamis tanúság testi metonímiája, a nyelv (érzékszerv) szinte törként szúr (ostinato) és a tenor szóló a szavakat szótagolva, a szótagokat elhatárolva ejti, alkalmazkodva csellóhoz. A magát halasztó szöveg a negatív jelentéstartalmú szavak esetében a halasztásból átcsap siettetésbe az alliteráción keresztül: „[...] Schuld, Schimpf und Spott, Schimpf und Spott”, de ekkor az orgona kapaszkodik bele a cselló ritmusába és azt késlelteti („Geduld”), tovább a zenei erőszak pillanatában.

Jézus nyelvhasználata⁶⁰ a Máté-passióba beidézett evangéliumban ezért ezen a halasztáson, elkerülésen, félreértésen alapul,⁶¹ olyan nem-nyelv, mely dupla hallgatásában válaszolhat csak a szenvedés hordozásával, miközben körülötte mindenki kérdez, felel, válaszol, kiszolgáltat. Ez az áldozat különbségtevésével (Opfer) felszámolja az operát (Oper), mely sebet hoz létre a testen (f), mely elárulja a másik Mást azért, hogy az abszolút kötelességnek nem-kötelességből, hanem azon túl nem-feleljen meg.

A szeretet szenvedése

A szeretet, mint a legerősebb affektus a barokkban, nem mentes a belső ellentmondástól, abból is adódóan, hogy a zenetudósok egybehangzó véleménye szerint (Kircher, Mattheson, stb.)

⁵⁷ A válasz ezzel szemben a másiknak és a másik előtt való meg-felelés, mely válaszban a válaszoló saját magát koherens szubjektumnak gondolja, aki rendelkezik a mindentudással és a totális, sérthetetlen emlékezettel. Vö. Jacques Derrida: *Esszé a névről*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Pécs, Jelenkor, 1993.

⁵⁸ „Duden, Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache.” Hrsg. Dudenredaktion, in *Der Duden in zwölf Bänden*, 4. Auflage, Band 7, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich, Dudenverlag, 2006. 572. p.

⁵⁹ „Amikor hamis nyelvek szurkáltak?”

⁶⁰ Az áriákban ez nem föltétlenül érvényes, ott az allegorikus Jézus-alak mint Vőlegény és a lélek párbeszéde egy passiónarratívát bont ki, melyet a különböző korálok (O Haupt voll Blut und Wunden, Herzliebster Jesu) artikulálnak. A tanúságként beidézett evangélium viszont szétroncsolja ezt a narratívát, mivel egy más nyelven, a tanúság, a halasztás nyelvén szólal meg. Ez pedig az unio mysticát áttolja az eszkatológiai szférába.

⁶¹ Melyet nem szolgáltatathat ki, hiszen kiszolgáltatása révén (überantworten) a hallgató erőszakot gyakorolhat rajta: „Denn er [Pilatus – Sz. Ö.] wußte wohl, daß sie ihn aus Neid überantwortet hatten” (Tudta ugyanis, hogy Jézust irigységből szolgáltatatták ki neki. Mt 27,18). A ’válaszon felüli’, ’válaszon túli’ a párbeszédben mint performatív, illokúciós összetevő jelenik meg.

egyszerre gyógyít és rombol. A szeretetnek ilyenszerű viselkedése viszont újragondolás tárgyává tette az unio mysticát, lélek és Krisztus egyesülését nem csak teológiai, de irodalmi, zenei szinten is.

A szeretetnek ez az egyidejű ellentmondása a lutheri teológiában botrányként artikulálódik, mely Isten radikális mássága okán lehetetlen, kép és tükörkép viszonyaként, csak az eszkatológia folyamatos halasztásában értelmezhető.

Amennyiben ez a kegyelem által (*sola gratia*) és az úrvacsorában mégis bekövetkezik, ambivalenciája és botránya nem szűnik meg: „Durch die Busse wird das Hertz bereitet. . . . Du küssest im Sakrament deinen liebsten Freund Jesum / ach! solte sich der Heyland mit unreinen stinckenden Lippen küssen lassen? Du trinckest im Abendmahl Blut auß seinen heil. Wunden / so schütte zuvor / wie die Schlangen / alles Sünden=Gifft von dir.⁶²”, mely akárhogyan nézzük, erőszak (kiüresítés) a végtelen részéről, hogy közösségbe léphessen a végessel („solte sich der Heyland mit unreinen stinckenden Lippen küssen lassen?”).

Árulkodó, hogy Müller itt nem az aktív „küssen” igét, hanem a passzív „küssen lassen” alakot használja, mely nem a csókolási egyéntől kiinduló (narratív) cselekvése, hanem a csókolva hagyatás, mint az inkompatibilitások közösségbe hozására beáramló erőszak jele⁶³.

A szeretet, mint a beáramló erőszak fokozatainak sorozata Erasmus Franciscinál jelenik meg: „Der erste wird genannt eine verwundete Liebe / nemlich / wenn die Seel mit dem Strahl der Göttlichen Liebe verwundet wird Den andern Grad der wahren Liebe [ist] die gefangene Liebe. . . . Die dritte ist eine erkrankte Liebe / (oder Liebes= Kranckheit) Die vierdte ist die verzehrende Liebe⁶⁴.”

Az affektustan által definiált szeretet a szenvedés szarkaszba eltolódó materialitásától nem tud tovább lépni az Istennel való misztikus egyesülésig, az ugyanazon közegébe. Úgy is megfogalmazhatjuk, mint a Másik abszolút kötelességének való engedelmességet, mely éppen attól kötelesség, hogy nem kötelességszerűen cselekszik, hanem áldozatot hoz, amellyel vállalja a botrányt és lemond a reményről; de olyan eldöntött igen, amely mégis jobban szeretné, hogy nem legyen (Derrida 2000a, 144-160).

Ez a szeretet egy olyan nyelvbe, a misztika nyelvébe⁶⁵ vetíti saját botrányát, mely éppenséggel az egyneműségnek, az azonosságának, a botránytól mentességnek a jelölője. Ennek a

⁶² (A bűnhődés által lesz késszé a szív... A szentségben csókolod meg Jézust, szerelmes barátodat. Ah! A Megváltót nemlehet tisztátalan, bűzlő ajakkal megcsókolni! Az úrvacsorábanvérét iszod megváltásodra. Sebek; úgy ömlik elől kígyóként minden bűnös méreg tőled el. – saját ford.) In Heinrich Müller: *Göttliche Liebes=Flamme Oder Aufmunterung zur Liebe Gottes: Durch Vorstellung dessen unendlichen Liebe gegen uns*, Frankfurt a. M., Wust, 1676. 230.

⁶³ „Egy ilyen tátongás nem tartozik sem az értelemhez, sem a jelenséghez, sem az igazsághoz, de lehetővé teszi őket maradványaikban, jelzi [...] egy seb hiátusát, melynek soha nem záródnak be vagy nem szedődnek össze ajkai. Ezek az ajkak egy olyan beszélő száj körül rajzolódnak ki, mely még akkor is, amikor hallgat, feltétel nélkül a másikat szólítja, egy olyan vendég szeretet nyelvén, melyet nem is lehet meghatározni. Mivel ezek az ajkak soha többé nem illeszkednek, mivel az egybekelt felek egyesítése többé nem egy telíthető kontextusban nyer bizonyosságot, a folyamat bizonyára mindig végtelen marad, de ez alkalommal nem folytonosan. Másként mondva véges és végtelen.” In Jacques Derrida: „Kosok. A félbeszakítatlan párbeszéd: két végtelen között, a költemény”, ford. Orbán Jolán, in *Jelenkor*, 2005. október, 962-974.

⁶⁴ (Az első egy megsebesült szerelem, mikor a lélek az isteni szerelem sugarától megsebezteszik... Az igaz szerelem másik foka a foglyul ejtett szerelem... A harmadik a megbetegedett szerelem (vagy szerelmi betegség)... A negyedik az emésztő szerelem. – saját ford.) In Erasmus Francisci: *Die geistl. Goldkammer der I. bußfertigen, II. gottverlangenden u. III. jesu-verliebten Seelen, deren Geschmeide u. Juwelen durch wehklagende Reuebegierden, gläubige Wünsche u. inbrünstige Seufzer den Liebhabern der Himmelsschätze zuteil werden*, 1664.

⁶⁵ Az ortodox protestantizmus válsága és a különböző ébredési, kegyességi mozgalmak (puritanizmus, pietizmus) hatására a barokk költészetben felértékelődött egy olyan hagyomány, amelynek eszközkészlete magánál Luthernél is jelen volt. Ennek szellemiségét, tanításait Luther kortársai közül leginkább Staupitz és Tauler tették magukévá. Ugyan a német misztika és a kereszt teológiája egyformán hangsúlyozza a kereszt jelentőségét a gyakorlati élet szempontjából, közelebbről ezek mégis különböző értelmet kapnak. Loewenich úgy írja, hogy Taulernél a szenvedő Krisztussal való közösség, a kereszt tapasztalata arra szolgál, hogy a hívő közelebb jusson céljához, a legfelsőbb emberbe, a nem teremtett szellembe való kerüléshez, melyet Tauler az újjászületés metaforájával ragad meg. Luther

nyelvnek az affektusokkal való elárasztása, mely a szómának a szarkszszá való lecsupaszítását végzi el, teszi lehetővé, hogy a szeretet mint az abszolút Másiknak való megfelelés a nyelv fele erőszakként, sebként, netán gyűlöletként fejeződhessen ki⁶⁶.

A passióban mégis ez a kettős hallgatásban és árulásban való megformáltsága, sub contrariója a szeretetnek az, amely szükséges ahhoz, hogy az egyes mint egyes, az abszolútummal abszolút viszonyba (Kierkegaard 1986), az Én és Te Isten előtti közösségbe kerülhessen.

Vajon irányíthatja-e *Hálátlan dögökre* vonatkozó olvasatunkat a szeretetnek ez a közösségként való (evangéliumi) értelmezése, ahogy Kierkegaardnál Ábrahám történetét, vagy ahogy ezt a közösséget a korálok létrehozzák? Isten munkáinak, az opera Deinek ellenkező látszat alatt levő megjelenésének tétele nem legitimálja-e azt a testi erőszakot, mely a test saját, alanyi cselekedete (ἔργα τῆς σαρκός)?

Slavoj Žižek tanulmányában (Žižek 2008, 65) hivatkozik az erőszakon belüli szaknyelvi különbségtételre, mely elhatárol agressziót és erőszakot (violence), mely utóbbi az agresszióknak a végtelen vágyban való túlhaladásaként érthető. Ennek lesz közege a nyelv, valamint harmóniai struktúráiban a zene, melyek metaforaként tertium comparationis illesztnek a szubjektum és a vágy közé. Lacannál ez a tertium comparationis az objet petit a nevet viseli, mely Žižek meghatározásában a nem-halott objektum, az a meghatározhatatlan többlet, mely a vágy túlzott, mérhetetlen, kisiklató természetét okozza.

A végtelen vágy túlhaladása Schelling szabadságtanulmányából (Schelling 1992) válhat érthetővé, melynek fő kérdése, hogy miképpen lehet megmagyarázni a rossz létezését a világban. Schelling állítása szerint a rossz semmiképp sem állhat hiányban vagy megfosztottságban. Ő az Istenben rejlő, tőle elválaszthatatlan, mégis megkülönböztetett sötét alap, természet, lényeg emberben való, Istentől független működését és istenülni vágyását definiálja rosszként.

Amennyiben visszatérünk szóma és szarksz különbségtételéhez Pálnál, ugyanezt látjuk: mindketten kikerülnek egy dualista világértelmezés csapdáját, mert mindketten hangsúlyozzák, hogy ez a virtuális, létében nem önálló sötét alap, illetve Pálnál a szarksz nem egyenlő per definitionem a rosszal, hanem egy arra való hely, lehetőség (ha úgy tetszik, szabadság), amely az embernek a sajátja, mely csak az emberben valósulhat meg.

Amennyiben a szarkszban bekapcsol a végtelen vágy, az, hogy saját opus propriumát, különakarátát összakaratként definiálja, annyiban lesz a rossznak a helyévé, mely mint pusztán szellemi, felszámolja önmagát. Tehát a végtelen vágyba beírt törekvés (az erőszakká váló

korai írásaiban ez a misztikus újjászületésmetaphora nem egy általunk választott út, hanem Isten bennünk való cselekvése, amennyiben a testté lett igére (verbum incarnatum) hallgatunk a bennünk rejtőző titokzatos ige (verbum increatum) helyett. További különbségek találhatóak a szenvedésről szóló tanításban. Tauler szerint az újjászületés a szenvedésen keresztül is elérhető, a szenvedésnek konkrét célja a születés előtti fájdalmak jelölése a lélek tökéletes elhagyatottságának pillanatában. Luther szerint viszont a szenvedés és a kísértés nem vezet el automatikusan a születéshez, amennyiben ez vágyott és akart, csak ha a láthatatlan és hiányzó Isten cselekvése, mely az opus alienumon keresztül jut el újra és újra az opus propriumra, és a szubjektum terveit (vö. a test cselekedetei, ἔργα τῆς σαρκός) megsemmisülnek. A szenvedés a misztikában véget ér abban a pillanatban, amint megszűnik bennünk az ember teremtettsége, és alámerülünk a mélységbe (ellétlenülés-metaphora), amely egység (unio mystica) Istennel – így a szenvedésből szeretetbe való átlépés egy fokozatos skálán értelmezhető, melyen a lélek maga mögött hagyja végességét (azaz vágyát, testét és akaratát) és eggyé lesz a végtelen Istennel. Ha ember és Isten viszonyára a végesség és végtelenség viszonyát vetítjük rá, írja Loewenich (vö. Walther von Loewenich: *Theologia crucis: A kereszt teológiája Luthernél*, ford. Mády Katalin Budapest, Magyarországi Luther Szövetség. 2010.), akkor az emberi szubjektum gondolata nem teljesíthető ki. Ember és Isten egysége mint különbségtétel nélküli azonosság nem alkot közösséget, hiszen közösség csak ott van, ahol szubjektum, személyiség is van. A szenvedésből a szeretetbe való átfordulás a kereszt teológiájában a megbocsátás, a kiengesztelődés botránya, amikor az Én és a Te közössége (nem azonosság!) megáll Isten előtt. A misztika nem tud mit kezdeni a hitnek ilyen jellegű paradox feszültségével, és mivel nem ismeri a megbocsátást vagy a kiengesztelést, a közösséget azonossággá oldja fel.

⁶⁶ „Ha valaki hozzám jön, de nem gyűlöli meg apját, anyját, feleségét, gyermekeit, testvéreit, sőt még a saját lelkét is, nem lehet az én tanítványom. Ha valaki nem hordozza a maga keresztjét, és nem jön utánam, az nem lehet az én tanítványom.” Lk 14, 26-27.

agresszió), Žižekhez visszatérve, a rossznak az álarca („the infinite spiritual good is ultimately the mask of evil”⁶⁷); ez a *Hálátlan dögök*ben Ádám, aki még csak nem is reális személy, hanem Gátnak (basszus) egy tőle függetlenedett alakmása (tenor és falsetto). Az alakmás átlép az erőszakba, hogy Gát pácienseit a terápia túlhajtásaként meggyilkolja.

Az opera során egyre egyértelműbbé válik a két szereplő azonossága (mint a szarkasz által uralt szóma), mely minden téren a gyilkosság hatalmi beszédmódját alkalmazza és érvényesíti, de saját magát szeretetként nyilatkoztatja ki: „amit tettem, mind értük volt, mind meg akartak halni, nekem kellett vállalnom értük az áldozatot”, mely áldozat nem lehet itt semmiféle adománya a halálnak (hiszen Ádám zeneileg nem test), csak az önigazolás cinizmusa a szeretet színe alatt.

A metaforának a kiküszöbölése, a végtelen vágy megszüntetése, a testi jelenlétnek a sztázisát hozza elő⁶⁸, amikor a jelenlét elveszti idődimenzióját és az idő jelenlétdimenzióját (mert hiányt is létrehozhat, nem csak jelenlétet). Ez a sztázis a hangok teljes emléktelensége, pusztá jelenlétükben vagy hiányukban.

A közösségvállalás leple alatt elkövetett gyilkosság utáni sztázis abban a műfajban érzeteti leginkább mozdulatlanságát, amely a barokkban a közösségvállalás, az Én és Te Isten előtti megállásának a műfaja volt: a korálban. A *Máté-passió* koráljai, mint a Herzliebster Jesu vagy az O Mensch bewein dallamilag és szövegileg is ennek tesznek eleget – a Jézussal való együttérzés vagy az ember bűnvallására, alázatára való biztatás egy közösség keretén belül történik meg –, mely a korál négyszólamúságában mutatkozik meg; tagolásában a korál vertikálisan kiadja a dallamot, horizontálisan pedig a harmóniát. Nem ritka Bach harmonizálásai esetében a mű, esetenként egyes frázisok piccardiai terccel való lezárása sem.

A *Hálátlan dögök* korálja műfaji lényegétől eltérően a sztázist mutatja meg úgy, hogy közben működésbe lépteti a közösségről való előzetes tudást. A térbeli test jelenlétének elbeszéléskényszure létrehozza a befogadó testével való közösséget az affektusok szintjén, de ez a közösség rögtön szét is esik az opera koráljában annak politonalitása folytán.

Milyen közösség formálódik hát ebben a korálban? A gyilkos által vezényelt áldozatok közössége. Mindez, ha a korál harmóniai szintjén értelmezzük, dúrban indul, még hozzá D-dúrban, mely a különben rég érvénytelen matthesoni meghatározás szerint a legkényelmesebb hangnem a lármas, víg, harcias és bátorító dolgokhoz. Esz-dúrba való modulációja a fölösleges patetikum jelölője. Szövegi szinten általános alanyban beszél, nem szólít meg, néha E/1-be vált.

A korálnak (6. kottapélda) a harmóniai értelmezése zsákutcának bizonyul, ha azonban a sztázis felől nézzük, a következő eredményre juthatunk: A zenei szövet folyamatos felsértése, az opera Opferré preparálása (preparált zongora, falsetto, elektroakusztikus zörejek) a hangokat megfosztja az olyanfajta jelentéseiktől, melyeket az európai zene hagyomány (köztük pl. Mattheson) tulajdonított nekik. Így a hang, mint zenei test felfüggeszti az időt és a térben kap kiterjedést.

A korál kánonként ér véget, a gyermekek késleltetve lépnek be, megbomlik a korál műfajában érvényben levő függőleges, harmóniai tagolás. A késleltetésben az akkordok rendre ugyanazokat a hangokat adják ki, mert a dallam saját eltolásában ismétlődik, vagyis megszűnik a dallam időbeli progressziója, a sztázis hullámmásává alakul, lecsupaszítva a hangképző eszközök materialitására. A test áldozatként való odaszánására ebben a többszörösen is anyagi szférában kerül sor: („vedd el, széttörheted, mint halott zenész a hangszerét, tiéd már a testem”).

⁶⁷ (A végtelen szellemi jó végül is a rossz álarca. – saját ford.) In, Slavoj Žižek: *Violence*, New York, Picador, 2008.

⁶⁸ „[R]elies on this prejudice of the absence of signification[...]Such a musica povera turns away the listener’s attention from sensory perception, from the sensual surface of music, toward metaphysics and meditation”. ([A] jelölés hiányának előítéletén alapszik[...]Egy ilyen musica povera [szegényes zene] elfordítja a hallgató figyelmét az érzéki észlelettől, a zene érzéki felszínétől, és eltolja a figyelmet a metafizika, a meditáció irányába. – saját ford.) In Daniel Charles: „Music and antimetaphor”, in *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, ed. Eero Tarasti, Berlin, Walter de Gruyter, 1995.

Amikor a korál az idézett részhez ér, a hegedűk orgonapontot képeznek, minden más hangszer elhallgat, csak az emberi hang hallható. Ez a szöveg helyére irányítja a figyelmet, amelynek Paul Celan szerint minden szóképnek és metaforának a *reductio ad absurdum*át kell létrehozni: „Én járnai tanultam. Volt szemem, fülem, szólt a szám“.

A sérülések kijelentő mondatokban rajzolják ki ezt a testet⁶⁹: „Mint vak selyemgubót, rágtam a fényből szőtt burkot. Miután megrepedt, vér csorgott a házak falán“; „Egyszer félni kezdtem. Rámszakadt a koromszínű ég“. Az ének közben hallható Ádám és Gát rövid párbeszéde is: „Amíg nem büntet a jog, ez így marad.“; „Remek, doktor úr, igaza van“. Mindenfajta affektus hiányzik mind a szövegből, mind a zenéből, melyek legtiszább materialitásukban állnak elő.

A „széttörheted, mint halott zenész a hangszerét, tiéd már a testem“ sorral a zene és költészet közös nevezője lép érvénybe, a csend. A test hangszerként való azonosítása az 1 Kor 13 vonatkozó részét idézi be („[...]ha szeretet pedig nincs bennem, olyanná lettem, mint zengő érc vagy pengő cimbalom“), de a korál még ezt a zengést és pengést is visszavonja az orgonapontban, a kijelentő mondatokban és az énekhang sztázisában. A szeretet helye ellehetetleníti a szeretet utáni állapotot, mert már túl van botrányként való tételezésén, ebben a Halott Krisztushoz hasonló zeneműben.

A *Máté-passió* befejezése (Wir setzen uns mit Tränen nieder) ezzel szemben megáll a sír szélén, nem fejezi be úgy a passiót, hogy a nyitókórus Kommt, ihr Töchter felszólítására válaszolna. Ezt a *Hálátlan dögök* teszi meg, azzal a fiktív helycserével, amely az operában a gyermekek feláldozásával történik. Szigorú értelemben mondhatjuk, hogy a *Máté-passió* személyesen az egyént szólítja meg, akiért Krisztus meghal a kereszten (de egy közösség nevében); azonban a *Hálátlan dögök* bármilyen közösség megszólítását kétségessé teszi.

A Mt 25, 44-45 értelmében⁷⁰ a feláldozott gyerekek állhatnak Krisztus helyett, még Krisztus hallgatásban való kettős megfosztása is végbemegy már az opera címében⁷¹, de ez az érvelés csak opera és passió egymásba forduló keresztalakzatában működőképes. A korál elénk tárja a nagyszombat állapotát, amelyben minden értelmezés és nyelv, még ez is felfüggeszti önmagát a sztázisban.

A szeretet a preparált hangszer által létrehozott hasadásban áll, de megszűnik szeretet lenni, a szeretet nevet viselni, mert a korálban, az Én és a Te Isten előtt álló közösségének helyében, a hasadásban van, melyben szolidáris a halottakkal, úgy van velük, másokkal, hogy egyedül van, a kimerítetlen testet működtetve nem-jeleként, melyet kisajátítatlanul hordoz a Másik végtelen kisajátítatlansága fele sodródva (Derrida 2005, 962-974.).

Bibliográfia:

Bach, Johann Sebastian Bach: *Matthäus-Passion*, in Stanford University,

<http://opera.stanford.edu/iu/bachlib/BWV244.HTM>, elérési időpont 2013. 08. 12.

Badiou, Alain: *Szent Pál, az egyetemesség apostola*, ford. Csordás Gábor, Budapest, Typotex Kiadó, 2012.

Balthasar, Hans Urs von: *Mysterium Paschale: A három nap teológiája*, ford. Görföl Tibor Budapest, Osiris Kiadó, 2000.

⁶⁹ Az elsőnek meggyilkolt lány, Hajnal történetében a monomán, ismétlődő dallam (zsip-zsup kenderzsup) kihagyásaiban nem a jelenlét, hanem a távollét képződik meg.

⁷⁰ „Akkor ezek is így válaszolnak neki: Uram, mikor láttunk téged éhezni vagy szomjazni, jövevénynek vagy mezítelennek, betegen vagy börtönben, amikor nem szolgáltunk neked? Akkor így felel nekik: Bizony, mondom néktek, amikor nem tettétek meg ezeket eggyel a legkisebbek közül, velem nem tettétek meg.”

⁷¹ A halottak dögökké való lefokozása mellett még a maradék humánumból is kiforgatja ez a cím az áldozatokat, megfosztva őket visszamenőlegesen érzelmeiktől.

- Bar-Sela, Ariel, Hoff, Hebbel E., Farus Elias:** *Moses Maimonides' Two Treatises on the Regimen of Health*, Transactions of the American Philosophical Society, ns 54. (1964), Part 4: 25.
- Barthelmus, Rüdiger:** *Theologische Klangrede, Musikalische Resonanzen auf biblische Texte*, Münster, LIT Verlag, 2012.
- Bényei Tamás:** „Dekonstrakció és narratológia (és Borges)”, in *Alföld*, 53. évf., 12. sz. *Biblia*, Budapest, A Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, 1991.
- Bergmann, Michael:** *Deutsches AERARIUM POETICUM oder Poetische Schatzkammer*, Jena, Mamphras, 1676.
- Bultmann, Rudolf:** *Az Újszövetség teológiája*, ford. Koczó Pál, Budapest, Osiris, 2003.
- Charles, Daniel:** „Music and antimetaphor”, in *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, ed. Eero Tarasti, Berlin, Walter de Gruyter, 1995.
- Derrida, Jacques:** „A halál adománya”, ford. Szabó László, in *Vulgo*, 2000. 3-4-5. sz., 2000. 144-160.
- Derrida, Jacques:** „Kosok. A félbeszakítatlan párbeszéd: két végtelen között, a költemény”, ford. Orbán Jolán, in *Jelenkor*, 2005. október, 962-974.
- Derrida, Jacques:** *Esszé a névről*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Pécs, Jelenkor, 1993.
- Derrida, Jacques:** „»A Self-Unsealing Poetic Text«: Poetics and Politics of Witnessing,” in *Revenge of the Aesthetic, The Place of Literature in Theory Today*, ed. Michael P. Clark, London, University of California Press. 2000.
- Dosztojevszkij, F. M.:** *A félkegyelmű*, Budapest. Európa, 1964.
- „Duden, Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache.” Hrsg. Dudenredaktion, in *Der Duden in zwölf Bänden*, 4. Auflage, Band 7, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, Dudenverlag, 2006.
- Elferen, Isabella van:** *Mystical Love in the German Baroque: Theology, Poetry, Music*, 2009.
- Francisci, Erasmus:** *Die geistl. Goldkammer der I. bußfertigen, II. gottverlangenden u. III. jesusverliebten Seelen, deren Gescheide u. Juwelen durch wehklagende Renebegierden, gläubige Wünsche u. inbrünstige Seufzer den Liebhabern der Himmelschätze zuteil werden*, 1664.
- Grabócz Márta:** *Zene és narrativitás*, Pécs, Jelenkor, 2004.
- Gumbrecht, Hans Ulrich:** *A jelenlét előállítása*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010.
- Haselböck, Lucia:** *Du hast mir mein Herz genommen, Sinnbilder und Mystik im Vokalwerk von Johann Sebastian Bach*, Wien, Herder, 1989.
- Loewenich, Walther von:** *Theologia crucis: A kereszt teológiája Luthernél*, ford. Mády Katalin Budapest, Magyarországi Luther Szövetség, 2010.
- Mattheson, Johann:** *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713. A részleteket fordította Elena Maria Şorban.
- Mattheson, Johann:** *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739.
- Müller, Heinrich:** *Göttliche Liebes=Flamme Oder Aufmunterung zur Liebe Gottes: Durch Vorstellung dessen unendlichen Liebe gegen uns*, Frankfurt a. M., Wust, 1676.
- Opitz, Martin:** *Über das Leiden und Sterben Unsers Heilandes*, Breslau, Müller, 1628.
- Praetorius, Michael:** *Syntagma Musicum III. Termini musici*, reprint ed. Willibach Gurlitt, Kassel, Bärenreiter, 1958. 229.
- Pseudo-Dionüsziosz Areopagitész:** „Misztikus teológia”, in *Az isteni és emberi természetéről*, vál. Vidrányi Katalin, Budapest, Atlantisz, 1994.
- Selyem Zsuzsa:** „Kereszteződés; Nem-jel, nem-tudás, nem-idő”, in Selyem Zsuzsa: *Valami helyet*, Kolozsvár, Komp-Press, 2003.
- Sivadó Csaba:** „Apofatikus teológia”, in *A Szent Titok vonzásában, A 70 éves Fila Béla köszöntése*, szerk. Puskás Attila, Budapest, Szent István Társulat, 2003.
- Narratív teológia*, szerk. Thomka Beáta, Budapest, Kijárat Kiadó, 2010.
- Veres Bálint:** „Occurrence in the Music – Music in the Occurrence”, in *Orientation in the occurrence*, szerk. Berszán István, Kolozsvár, Komp-Press, 2009.

Weil, Simone: *Szerencsétlenség és istenszeretet*, ford. Bende József, Vigília Kiadó, 1998.
<http://www.vigilia.hu/regihonlap/1998/9/9809sim.html>, elérés: 2013. 04. 19.
Žižek, Slavoj: *Violence*, New York, Picador, 2000.