

Orbán Jolán VENDÉGBARÁTSÁG, ELLENSÉGESSÉG, VENDÉGSZERETETGYŰLÖLET*

Eötvös Péter: *Sleepless* (2021)

ÖSSZEFOGLALÁS

Eötvös Péter *Sleepless* című operáját 2021. november 28-án mutattak be Berlinben. Az opera a berlini *Staatsoper Unter den Linden* felkérésére készült, a szövegkönyvet Jon Fosse *Trilógiája* (2014) alapján Eötvös Péter és Mezei Mária írta, az előadást Mundruczó Kornél rendezte. Jon Fosse szövegének és Eötvös Péter operájának jelentőségét nagyon jól jelzi, hogy a darab intendánsa a 2021-es évadnak a *Sleepless* címet adta, az *Opernwelt* folyóirat 2021 legjobb ősbemutatójának nevezte a darabot, Jon Fosse pedig 2023-ban megkapta az irodalmi Nobel-díjat. A „vendégszeretetgyűlölet” vagy „vendégbarátság-ellenségesség” kifejezést (franciául *hostipitalité*) Jacques Derrida vezette be a filozófiába a *hospitalité* és *hostilité* kifejezésekből alkotott nyelvjátékként (1995/2021). Eötvös nem hivatkozik Derridára, Derrida szövegeiben is ritkán találunk utalást a klasszikus zenére (J. S. Bach, Händel), még ritkábban az operára (Mozart: *Don Giovanni*), ennek ellenére amellet érvelek, hogy Eötvös dekonstruálja az opera intézményrendszerét és műfaját, Derrida dekomponálja a filozófiai diskurzust. A *Sleepless* esetében van egy közvetlen kapcsolat Derrida és Eötvös között, amely igazolja a tézisemet: Jon Fosse. Az előadásomban azt vizsgálom, hogy Jon Fosse *Trilógiája* és Eötvös Péter *Sleepless* című operája miként viszik színre a vendégszeretet megvonásának drámáját, miként készítetnek arra, hogy elgondolkodjunk a vendégbarátság, az ellenségesség és a derridai értelemben vett „vendégszeretetgyűlölet” kérdésén.

Kulcsszavak: dekonstrukció, vendégbarátság, ellenségesség, vendégszeretetgyűlölet

Eötvös Péter *Sleepless* című operáját 2021. november 28-án mutatták be Berlinben. Az opera a *Staatsoper Unter den Linden* felkérésére a *Staatsoper Berlin* és a *Grand Théâtre de Genève* együttműködésével jött létre, a forgatókönyvet Jon Fosse *Trilógiája* alapján Eötvös Péter és Mezei Mari írta, az előadást Mundruczó Kornél rendezte, a díszleteket és a jelmezeket Monika Pormale tervezte. Eötvös Péter operája esztétikai és etikai szempontból olyannyira aktuális kérdéseket érintett, hogy Matthias Schulz (a *Staatsoper Berlin* intendánsa) a 2021/2022-es évadnak

* A párizsi IRCAM-ban Eötvös Péter 80. születésnapja alkalmából *Théâtre musical, théâtre instrumental dans l'oeuvre de Péter Eötvös* címmel Grabócz Márta szervezésében rendezett konferencián 2024. január 12-én franciául, majd a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet Tudományos Fórumán 2024. március 21-én magyarul elhangzott előadás írott változata.

a *Sleepless* címet adta,¹ az *Opernwelt* magazin 2021 legjobb ősbemutatójának nevezte az előadást,² Monica Pormalét pedig a legjobb díszlettervező kategóriára jelölték.³ Mindkét szerző életművét azóta is több díjjal ismerték el: Jon Fosse „a kimondhatatlannak hangot adó innovatív színdarabjaiért és prózájáért” 2023-ban megkapta az irodalmi Nobel-díjat,⁴ Eötvös Péter pedig, akinek 2023 decemberében *Valuska* címen mutatták be az első magyar nyelvű operáját, a korábbi rangos nemzetközi és magyar kitüntetések mellé 2024-ben megkapta a Cziffra György Fesztivál életműdíját és a Kossuth-nagydíjat.⁵

„Eötvös Péter a *Sleepless* című operájában is hű marad az irodalom iránti szeretetéhez” – jegyzi meg Wolfgang Schreiber az *Opernwelt* számára írott cikkében, amelyben Eötvös „következetesen tényszerű, művészi kifejezőerejét” méltatja.⁶ Eötvös hármas minőségben volt jelen a bemutatón: a librettó társszerzőjeként, zeneszerzőként és karmesterként.

Zeneszerző karmester vagy vezénylő zeneszerző? – teszi fel a kérdést Schreiber. – Melyik adottság erősebb, melyik 'hivatás' kényszerítőbb? Ezek a kérdések merülnek fel, amikor a zeneszerző és a karmester egy személyben találkozik. Gustav Mahler (a 20. század elején) és Pierre Boulez (a 20. század második felének nagy részében) a kettős műfajban a csúcspozíciókat foglalták el, tökéletes szakértelmüknek és kettős tehetségüknek köszönhetően.⁷

Eötvös Pétert Pierre Boulez helyezte csúcspozícióba, amikor felajánlotta neki az *Ensemble InterContemporain* zeneigazgatói posztját, de Kent Nagano avatta operaszerzővé.⁸ Ezt a karriert a *Chinese opera* (Kínai opera, 1986) indította el, hiszen e

1 Matthias Schulz vezetése alatt (2015–2024) a *Staatsoper Unter den Linden* megrendelésére 2019 és 2024 között három kortárs opera ősbemutatójára került sor. Az „apokaliptikus, disztópikus, utópikus” „világpremier trilógia” darabjai: Beat Furrer: *Violetter Schnee* (2019, rendező: Claus Guth), Eötvös Péter: *Sleepless* (2021, rendező: Mundruczó Kornél), valamint Marc-André Dalbavie: *Melancholie des Widerstands* (Az ellenállás melankóliája, 2024, rendező: David Marton). Ehhez a kérdéshez ld: <https://seenandheard-international.com/2023/04/berlins-staatsoper-unter-den-linden-in-2023-24/> (utolsó megtekintés: 2024. június 10.).

2 *Opernwelt Jahrbuch* 2022: <https://www.gtg.ch/en/news/sleepless-best-creation-of-the-year-by-opernwelt/> (utolsó megtekintés: 2024. június 17.).

3 Uott.

4 Prize motivation: „for his innovative plays and prose which give voice to the unsayable” : The Nobel Prize in Literature 2023. Jon Fosse Facts. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2023/fosse/facts/> (utolsó megtekintés: 2024. június 15.)

5 Eötvös a Magyar Operaház felkérésére írta *Valuska* című operáját Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája* című regénye alapján. A világpremier 2023. december 2-án volt az Eiffel Műhelyházban.

6 Wolfgang Schreiber: „Konsequent sachlich, kunstvoll expressiv”, *Opernwelt Jahrbuch* 2022, 42–44., ide: 42. <https://www.der-theaterverlag.de/opernwelt/aktuelles-heft/artikel/konsequent-sachlich-kunstvoll-expressiv/> (utolsó megtekintés: 2024. július 10.): „Peter Eötvös bleibt auch in seiner Oper 'Sleepless' seiner Liebe zur Literatur treu.”

7 Uott: „Komponierender Dirigent oder dirigierender Komponist? Welche Befähigung ist stärker, welche 'Berufung' zwingender? So lauten die Fragen, wenn Komponist und Dirigent sich in einer Person versammeln. Gustav Mahler (zu Beginn des 20. Jahrhunderts) und Pierre Boulez (über weite Strecken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts) besetzen dank vollendeter Kompetenz und Zweifachbegabung die Spitzenpositionen des Doppelgenres.”

8 Az *Ensemble InterContemporain* (EIC) intézményt Pierre Boulez alapította 1976-ban. Zeneigazgatói: Pierre Boulez (1976–1979), Eötvös Péter (1979–1991), David Robertson (1992–2000), Jonathan Nott (2000–2003), Susanna Malkki (2006–2013), Matthias Pintscher (2013–2023), Pierre Bleuse (2023–).

cím hallatán kereste fel Eötvöst Kent Nagano karmester, aki szerette volna bemutatni a darabot a Lyoni Operában. Amikor Eötvös elárulta, hogy a *Kínai opera* nem opera, hanem zenekari mű, akkor a karmester azt kérdezte: „Vagy úgy! Nos és lenne kedve akkor egy operát írni nekünk?”⁹ Eötvös, aki a hatvanas években Magyarországon rendszeresen komponált színházaknak és filmekhez zenét, de a hetvenes évektől Kölnben és Párizsban már az avantgárd és az elektronikus zene foglalkoztatta, végül igent mondott a felkérésre. A különböző felmerült témák közül – mint például Molnár Csilla, az első szépségkirálynő tragikus története –, Eötvös György javaslatára Csehov *Három nővér* című darabjára esett a választása.¹⁰ Az operát 1998. március 13-án mutatták be nagy sikerrel a Lyoni Operában, ezt követően egymást érték a felkérések és az ősbemutatók.¹¹ A repertoáropéráknak Grabócz Márta szerint van „legalább egy közös jellemzőjük”:

tárgyak a történelem egy viszonylag kaotikus pillanatát mutatja be, egy olyan válságot, amely véget vet az egyensúly korszakának, illetve amely egy leáldozóban lévő aranykort zár le az új társadalmi rend megszületése előtt. Másképpen fogalmazva, Eötvös – legfőbb librettistája, Mezei Mari segítségével – kivételes érzékenységgel kutatja fel és választja ki azt a szövegeknyvet, amely egy társadalom (vagy egy személy, egy hősnő) életének kritikus mozzanatait ragadja meg, azokat, amelyekben az egyén a sors játékszere – látható vagy láthatatlan, olykor természetfeletti erők áldozata lesz.¹²

Van egy másik közös vonásuk is az Eötvös-operáknak, Eötvös Péter és Mezei Mari többnyire kortárs irodalmi szövegeket választanak librettóként,¹³ mert azt szeretnék, amint ezt Eötvös Péter a Molnár Fannival folytatott beszélgetésben hangsúlyozza, ha az operái élete

nem korlátozódna a bemutatóra és néhány további előadásra, hanem a négyszáz éves operai tradíció vonalába illeszkedve a jövőben is játszanák őket, a közönség szívesen meghallgatná és kapcsolatot tudna velük találni. Minden opera képviseli és közvetíti azt a kort, amelyben írták, és az én operáim akkor képesek a legteljesebb üzenetet átadni a mai korról a későbbi generációknak, ha a szövegük is kortárs alapanyagból származik.¹⁴

9 Eötvös Péter–Pedro Amaral: *Parlando Rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Ford. Jancsó Júlia. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015, 71.

10 Uott, 75.

11 Egész estés operák: *Három nővér* (1996–1997), *Le Balcon* (A balkon, 2001–2002), *Angels in America* (Angyalok Amerikában, 2002), *Lady Sarashina* (2007), *Love and Other Demons* (A szerelemről és más démonokról, 2006–2008), *Die Tragödie des Teufels* (Az ördög tragédiája, 2008–2009), *Paradise Reloaded (Lilith)* (2012–2013), *Der goldene Drache* (The Golden Dragon – Az Aranysárkány, 2014); *Sleepless* (Álmatlanul, 2021), *Valuska* (2023), hangjáték: *As I Crossed a Bridge of Dreams* (1998–1999), egyfelvonásosok vagy kamaraoperák: *Harakiri* (1973), *Radames* (1975), *Senza Sangue* (Vértelenül, 2016), *Secret Kiss* (Titkos csók, 2019).

12 Grabócz Márta: „Eötvös Péter operái Kelet és Nyugat között”. Ford. Balázs István. *Parlando* 2013. <http://www.parlando.hu/2013/2013-1/2013-1-11-Grabocz.htm> (utolsó megtekintés: 2024. június 10.).

13 Az Eötvös-operák közül hat kortárs szerző szövegei alapján íródik: Tony Kushner: *Angels in America* (Angyalok Amerikában, 1991), Gabriel Garcia Márquez: *Of Love and Other Demons* (A szerelemről és más démonokról, 1994), Alessandro Baricco: *Senza Sangue* (Vértelenül, 2002), *Seta* (Selyem, 1996), Jon Fosse: *Trilogien* (Trilógia, 2014), Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája* (1989).

14 „Eötvös Péter: 'Menekültem előlük, hogy véletlenül se essek ismétlésbe'”. Molnár Fanni [interjúja Eötvös Péterrel]. *Papageno* 2022. április 2.: <https://papageno.hu/zene/2022/04/eotvos-peter-menekultem-eloluk-hogy-veletlenül-se-essek-ismetlésbe/> (utolsó megtekintés: 2024. június 12.).

Egy harmadik közös vonását is felfedezhetjük az Eötvös-operáknak: a dekonstrukciót. Eötvös nem hivatkozik Jacques Derridára, és az Eötvös-szakirodalomban sem gyakori a dekonstrukcióra való utalás.¹⁵ Derrida is ritkán hivatkozik a klaszszikus zenére (Bach, Händel), még ritkábban az operára (Mozart: *Don Giovanni*).¹⁶ A kortárs zene és zeneelmélet felfigyel a dekonstrukcióra,¹⁷ az opera azonban csak Derrida szellemét idézi meg Händel *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* című operájának Krzysztof Warlikowski által rendezett változatában (Festival d'Aix-en-Provence, 2016).¹⁸ A *Sleepless* esetében van egy közvetlen kapcsolat Derrida és Eötvös között: Jon Fosse, akit már egyetemistaként annyira foglalkoztatott Derrida írásfelfogása, hogy az interjúban és a Nobel-díj átvétele alkalmával tartott beszédében is néven nevezi a filozófust. Eötvös, Derrida és Fosse műveit három kérdésfeltevés alapján vizsgálom: Eötvös miként dekonstruálja az opera intézményrendszerét és az intézményesült opera nyelvét; Derrida miként dekomponálja és hangszereli át a filozófiai diskurzust; valamint Jon Fosse *Trilógiája* és Eötvös Péter *Sleepless* című operája miként viszik színre a vendégszeretet megvonásának drámáját, miként készítetnek arra, hogy itt és most elgondolkodjunk a kirekesztés, az ellenségesség és a derridai értelemben vett „vendégszeretetgyűlölet” avagy „vendégbarátságellenségesség” (*hostipitalité*) kérdésén.

1. Eötvös, a dekonstruktor – Derrida, a komponista

(*Eötvös, amint dekonstruál*) Eötvös a hetvenes években már kísérletezett a kamaraoperával – *Harakiri* (1973) és *Radames* (1975) –, de ekkor még „az opera, mint színházi forma” nem érdekelte: „a zenei és esztétikai jellegzetességek együttese mindkét esetben éles ellentétben áll a hagyományos operafelfogással”.¹⁹ A kama-

15 Aurore Rivals Jacques Derrida *La voix et le phénomène* (A hang és a jelenség, 1967) című könyvére utal. Uő: „La construction des livres”. In: Grabócz Márta (dir.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012, 7–37., ide: 21. Az Eötvös Péterrel és az operáiban játszó énekesekkel készített interjúban elsősorban Hans-Robert Jauss recepcióesztétikája felől fogalmazza meg az interpretációra és az elváráshorizontra vonatkozó kérdéseit: uő: *Entretiens autour des cinq première opéras de Peter Eötvös*. Château-Gontier sur Mayenne, Éditions Aedam Musicae, 2012.

16 Jacques Derrida: *Psyché, Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 17–18.; 499–500.; uő: *Marx kísértetei*. Ford: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1995, 146.

17 A kortárs zeneszerzők és a dekonstrukció viszonyához ld. Michaël Lévinas: „L'Instrumental – Fusion et hybridation. 'Préfixes'”. In: Marie-Louise Mallet (ed.): *Le passage des frontières, Autour du travail de Jacques Derrida*. Paris: Galilée, 1994, 161–163.; Kondor Ádám: „Notes disséminées”. Szerk. Orbán Jolán: *Déli Felhő* (Derrida-különszám) 2000/1., 108–113. A zeneelmélet és dekonstrukció viszonyához ld. Marcel Cobussen: *Deconstruction in Music*: www.cobussen.com; Danielle Cohen-Lévinas–Jean-Luc Nancy: *Invention à deux voix. Entretiens*. Paris: Éditions du Félin, 2015; Marie-Louise Mallet: „La musique et le Nom. 'Comments ne pas parler'?”. In: uő: *Le passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida*. Paris: Galilée, 1994, 515–528.; Jean-Luc Nancy: „Comment s'écoute la musique”, *Il Particolare*, 2006, 15–16.; Peter Szendy: *Écoute, une histoire de nos oreilles*. Minuit, 2001.

18 Ehhez a kérdéshez ld.: Händel: *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*. Festival d'Aix-en-Provence, 2016: <https://festival-aix.com/en/programmation/opera/il-trionfo-del-tempo-e-del-disinganno> (utolsó megtekintés: 2024. június10.).

19 Eötvös–Amaral: *Parlando Rubato*, 72.

raoperák „új távlatokat” nyitottak Eötvös Péter számára, aki nagyon jól ismerte a színházat és a filmet, hiszen mindkét művészeti ág számára írt már zenét korábban a budapesti Liszt Ferenc Zeneakadémia növendékeként. A *Harakiri* esetében azonban, amint erre Pedro Amaral felhívja a figyelmet, „már nem egy színház felkérésére komponál, hanem ő választ szöveget önálló színpadi elképzeléséhez. A zene ekkor is a drámát szolgálja, de ettől kezdve a zene lesz a dráma ihletője, szervező elve.”²⁰ A hatvanas–hetvenes évek operáinak intézményrendszerével és az opera intézményesült nyelvével való radikális szembenállás tapasztalata határozza meg a műfajhoz való viszonyát, amelynek a *Radames* (1975) című kamaraoperában ad hangot. A *Radames*ben Verdi *Aida* című operájának zárójelenetét írja át több kézre és több hangra. A librettó megírására több szerzőt kér fel, Radames és Aida szerepét is ugyanaz a kontratenor énekli, a téma az opera-színház-film „matrjoskababákként” egymásba záródó világa.²¹ Az egyetlen énekes körül „sürgölődő” három rendező „abszurd színpadi szituációja” a nyugati opera kritikája. A darabban a japán színház hatása, elsősorban „a bunraku, vagyis a japán báb-színház” világa is felismerhető, amely a *Három nővér* esetében is visszatér.²² A *Radames* az adott időszak operájának radikális kritikája, operakarikatúra, amely – amiként Eötvös írja harminc év távlatából – „ma is az opera világának érvényes szatírja”.²³

Eötvös Péter nem volt egyedül a hetvenes években sem azzal a meggyőződéssel, hogy „a zenei alkotóművészet új sarokpontja az elektronika lesz”,²⁴ sem a hagyományos operaházakkal, illetve az intézményesült opera nyelvével kapcsolatos fenntartásaival. A Kölni Opera korrepetitoraként belülről is jól ismerte az operaház életét és munkamódszerét, amely „összehasonlíthatatlan volt azzal a koncentrált fegyellemmel”, amelyet ugyanebben az időszakban az „elektronikus stúdióban, Stockhausen munkájában” tapasztalt, és amely Eötvös munkamódszerét akkor is, a későbbiekben is jellemzi.²⁵ Ez volt az egyik oka annak, jegyezte meg Pedro Amaralnak, hogy „[h]uszonnégy évesen, ’68 lázában égve úgy döntöttem, elegendem van, becsaptam az ajtót magam mögött, és azt kiabáltam, soha az életben be nem teszem a lábamat egy operaházba”.²⁶ A több mint egy tucat opera után ma már „ironikusan” cseng ez a mondat.²⁷ Amiként az is „hihetetlennek” tűnik, hogy miközben nézőként és zeneszerzőként Eötvös rajongott azért a „csodálatosan sokszínű, eleven, ötletgazdag” világért, amelyet a kortárs színházi rendezők (Peter Brook, Klaus Michael Grüber, Peter Stein, Luc Bondy, Bob Wilson, Patrice Chéreau), valamint filmrendezők (Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard,

20 Uott, 21.

21 A *Harakiri* és a *Radames* részletes elemzéséhez ld. uott, 21–66.

22 Uott, 52.

23 Uott, 58.

24 Uott, 48.

25 Uott, 72.

26 Uott.

27 Uott.

François Truffaut, Jacques Tati) hoztak létre, az opera, amely „e két világ lehetséges egyesítésének kiváltságos porondja, teljességgel hidegen” hagyta.²⁸ Ebben az időszakban (1967-ben) hangzik el Pierre Boulez Eötvös által is idézett mondata, mely szerint „az operaházakat fel kell robbantani”.²⁹ Zeneszerzőként és intézetalapítóként Pierre Boulez már felrázta a párizsi zenei életet, karmesterként pedig hozzájárult az operaházak „felrobbantásához” is, különösen Richard Wagner *A Nibelung gyűrűje* című tetralógiájának a Bayreuthi Ünnepi Játékok (1976) keretében tartott bemutatójával, valamint Alban Berg *Lulu* című művének párizsi bemutatójával (1979). Mindkét darabot Patrice Chéreau rendezte, akinek pár évvel később Eötvös a *Chinese Opera* egyik jelenetét ajánlotta.

Kent Nagano felkérése pontosan akkor érkezett, amikor „ez a tradíció végre értelmet kapott” Eötvös szemében: „Egyszerre voltam kellőképpen érett ember, elég magabiztos zeneszerző, és szakmailag elismert karmester ahhoz, hogy jól érezhessem magam egy olyan közegben, amely korábban idegen volt tőlem, de ekkortól kezdve érdekes kihívást jelentett.”³⁰ A *Három nővérrel* Eötvös berobbant a kortárs opera világába, ma pedig a legjelentősebb operaszerzőként tartják számon. Operái az évek során mit sem veszítettek kritikai élükből, de a *Sleepless* ősbemutatóját követő beszélgetés szerint ma már sokkal árnyaltabban látja a műfaj szerepét és jelentőségét:

Az operát elsődlegesen színházi műfajnak tartom. Éppúgy, mint a prózai színházban, az operában is fontos a történet, a konfliktus dramaturgiai szerkezete. Az opera abban különbözik a színháztól, hogy a zene meghatározza a cselekmény tempóját, sajátos hangzásvilágot teremt, illetve olyan pszichikai állapotba hozza a nézőt, amely formálja, befolyásolja a színpadon látottakhoz és a szövegben elhangzottakhoz való viszonyát. Ebből a szempontból a film az opera rokona, ahol az alkotók hasonló módon vezetik a látásmódunkat. Szerintem az opera műfaja kész csoda – hihetetlen, hogy négyszáz éve valaki tökéletesen ráérezett az erejére és azóta is létezik.³¹

Az Eötvös-operák ereje szerintem a dekonstrukcióban rejlik, abban, ahogy válaszol a kor és a műfaj kihívásaira, ahogy megkérdőjelezi az opera intézményrendszerét és az intézményesült opera nyelvét, ahogy Mezei Marival kiválasztják, majd szólamaikra bontják az irodalmi szövegeket, ahogy megkeresik azt az „elemi formát”, amelyre az egyes szövegek épülnek, és ezt teszik meg a szövegkönyv kompozíciós elvévé, ahogy Eötvös ezt az elvet a „zenei szövet” minden egyes szintjére transzponálja. Fosse regényének operaátiratában a kirekesztettség, az egyetemes és a lokális (újnorvég nyelv) találkozása, a hármas alakzat és a H-hang jelentik azokat az „elemi formákat”, amelyeket Eötvös beleír a zenei szövetbe.

(Derrida, *amint dekomponál*) „Y a-t-il en effet plus haute musique que la philosophie; et n'est-ce pas ce que moi, je fais? – idézi Derrida Szókratész mondatát Platón

28 Uott, 72–73.

29 Uott, 57.

30 Uott, 74.

31 Eötvös: *Menekültem előlük...*

Phaidon című dialógusának francia változata alapján.³² A francia szó szerinti fordítása így hangzana: „Valójában van a filozófiánál magasabb rendű zene; és nem ez az, amit én művelek?” Kerényi Grácia fordításában pedig azt olvashatjuk „[...] minthogy a filozófia a legnagyobb szabású műzsai tevékenység, és én azt műveltem”.³³ A francia fordítás a zenét használja, a magyar a műzsai tevékenységet, amely a zenét és a költészetet egyaránt jelenti. Derrida ritkán hivatkozik a zenére, ezért ennek a szöveghelynek kiemelt szerepe van, mivel a filozófiát a zeneszerzéssel vagy a komponálással hozza összefüggésbe. Ugyanígy elgondolkodtató az a mondata is, amellyel arra a kérdésre válaszol, hogy mi az az adomány, amit szeretne: „Le génie musical” (a zenei zsenialitás).³⁴ Derrida nem lett zeneszerző, de a szövegszerzés képessége megadatott neki, amelyben kiemelt szerepe van a kompozíciónak. A nyelv, a zene és az írás kapcsolatának vizsgálata már a *Grammatológiában* (1967) elkezdődik, ahol különbséget tesz a szűk értelemben vett írás és az általános írás között, ahol az elkülönböződés (*la différence*) mozgásként értelmezi az írást, ahol bevezeti az ősrítés és az ősnym fogalmát, ahol azt hangoztatja, hogy beszélhetünk zenei írásról, koreográfiáról, ahol Rousseau *Esszé a nyelvek eredetéről* című szövegében a zene esetében is lehetőséget kínál arra, hogy megkülönböztessük a szűk értelemben vett, és az általános értelemben vett zenét.³⁵

Felvetődik a kérdés, hogy a zene dekonstrukcióként nevezi-e néven azt, ami benne már az első hangjegytől, éppen a hangjegy voltában dekonstrukcióban van? Mikor jelenik meg a zene önmagára kérdezésének dekonstruktív módja – Schoenberg, Cage, Stockhausen, Ligeti, Kurtág vagy Eötvös zenéjében? Miként működik a dekonstrukció a zenében – zajként, a csend határátlépéseként, a kompozíció, a hangszerelés, a tonalitás, a tónusváltakoztatás, a műfajváltás szintjén, az előadásmódban, az improvizáció, a performansz, a játék formájában vagy éppen a zenehallgatásban, az odafigyelésben, az odafordulásban, a hang meghallásában és a meghallott hang szólítására adott hallhatatlan válaszban? Hogyan válaszol a kortárs zene a dekonstrukcióra, a legkülönbözőbb műfajokban, vagy még inkább a legkülönbözőbb műfajok között írt dekonstruktív zenével, amiként Michaël Lévinas vagy Marcel Cobussen tette, vagy éppen Derrida szövegére ír zenét, amiként Kondor Ádám a *Notes disséminées* című darabjában?³⁶

32 Jacques Derrida: *Demeure, Athènes. Photographies de Jean-François Bonhomme*. Paris: Galilée, 2009, 49–50.

33 Platón: *Phaidón*. Ford. Kerényi Grácia. In.: uő: *Platón összes művei*, I. Budapest: Európa, 1984, 1021–1119., ide: 1027., 61a–b. A teljes paragrafus így hangzik: „Mert a következőről van szó: gyakran keresett fel elmúlt életemben ugyanaz az álomkép, hol ilyen, hol olyan alakot öltve magára, de mindig ugyanazt mondta: ‘Szókratész – szólt –, folytass műzsai tevékenységet, és azon munkálkodj.’ És én mindmós-tanáig úgy értettem, hogy arra szólít fel és buzdít, amit csináltam: ahogyan a futókat buzdítják, úgy buzdít engem is az álomom arra, amit amúgy is csinállok: hogy műzsai tevékenységet folytassak, minthogy a filozófia a legnagyobb szabású műzsai tevékenység, és én azt műveltem.” (Kiemelés tőlem, O. J.)

34 Benoît Peeters idézi ezt a mondatot az Osvaldo Muñoz által 1992-ben az *El Pais* folyóirat számára készített interjúból, amely nem jelent meg nyomtatásban: Benoît Peeters: *Derrida*. Paris: Flammarion, 2010, 511.

35 Jacques Derrida: *Grammatológia*. Ford. Marsó Paula. Budapest: Typotext, 2014, 18., 68–74., 228–277.

36 Lévinas: *L'Instrumental...*; Cobussen: *Deconstrucion...*; Kondor Ádám: *Notes disséminées*;

A kilencvenes évek közepétől a zenetörténészek és a művészetfilozófusok, Jean-Luc Nancy, Marie-Louise Mallet, Szendy Péter, Danielle Cohen-Lévinas, Marcel Cobussen egyre gyakrabban teszik fel ezeket a kérdéseket.³⁷ Számomra az a kérdés, hogy Derrida szövegeiben hogyan kapcsolódik össze a zene és az írás, hogyan válik a dekonstrukció dekomponálássá, a *khóra* kórusművé, a szöveg partitúrává, Bach invenciója a „másik” invenciójává, a fúga és a fúgához írt szupplementum „hallhatatlan” és „műfajon kívüli” zenévé, a koreográfia, a gramofonálás, a fonografálás aktusa a hang többesének színrevitelévé, a hangnem-váltakoztatás írásmóddá, az írás négykezessé, a szövegpartitúrák lejátszása együttjátszássá, és mindez miként viszonyul az operához. Derrida nemcsak azáltal jelent kihívást a zenének, amit a zenéről mond, bár Marie-Louise Mallet szerint kétségtelenül felismerhető szövegeiben a „zene kísértése”, egyfajta „zenei kísértetjárás”,³⁸ hanem azáltal, ahogy ez a „kísértés” strukturálisan beleíródik a szövegébe, ahogy a szöveg kompozícióját, az írás és a nyelv, a hangjegy viszonyát felfogja, ahogy rámutat arra, hogy a „hang, a rejtett, a belső, a fantomhang” a maga részéről „tesztében dolgozza meg az írást”, anélkül hogy „elárulná a szöveget”,³⁹ és főként azáltal, ahogy ő maga játszik az irodalmi, filozófiai, művészi szövegekkel és szövegeken. Ahogy hangjegyeikre szedi szét őket, a hangjegy és a hang közötti különbséget szólatatja meg, lejátszsa azokat a hangokat, amelyek eddig lejátszatlanok voltak, beleír a tér-időközökbe, és helyt ad annak, ami ott elfedődött, elfelejtődött, de aminek írott nyomai rávésődtek a felületre, a lapéra, a szemére, a fülére, „az emlékezet neuronális szövetére” (Freud). Ahogy a köztest, a fehérét hagyja íródni, áttörni a fekete-fehér szabályozott rendjén, térbe-osztásán, miközben Laporte *Fugáját* hallgatva arra emlékeztet, hogy „a fehér ezen újraírása lényegileg kapcsolódik a zenéhez és a ritmushoz”.⁴⁰ Ahogy transz-partitúrákat ékel be a szövegébe, Hegel, Sade, Mallarmé, Artaud szövegeit játssza be, rajtuk játszik, rájuk játszik, idézi, felidézi, megidézi őket. Szövegközelbe, szövegközbe hozza őket, hagyja, hogy a másik szöveg utat törjön magának, áthangozzon, átíródjon, beleíródjon az ő szövegébe, és ezzel a műfajon kívüli játékkal dekomponálja a könyv struktúráját.⁴¹ Ahogy oszlopaira, szólamaira, ütemeire szedi szét a nagy könyv, az egységes tiszta mű eszményét, hangjaira, betűire, térközeire, hangközeire bontja a szöveget, a betű és a hang, az írásjegy és a hang, a hangjegy és a hang, a hangkép és a hang közé helyezkedik, és ezt a különbséget hagyja megszólalni.⁴² Ahogy egymásba metszi, oltja, játssza a filozófia és irodalom szövegeit, ahogy kikezdi egymással őket, és hagyja magát kikezdeni általuk. Nem határolja le a filozófia

37 Cobussen: *Deconstruction...*; Cohen-Lévinas–Nancy: *Inventions...*; Mallet (ed.): *Le passage des frontières...*; Nancy: *Comment s'écoute la musique*; Szendy: *Écoute, une histoire de nos oreilles*. (Ld. a 18. jegyzetet.)

38 Mallet: *La musique et le Nom ...* 515–528.

39 Jacques Derrida: *Feu la cendre.*, Paris: Editions Des femmes, 1987, 9., 11.

40 Uő: „Ce qui reste à force de musique (1979)”. In: uő: *Psyché, Inventions de l'autre*, Paris: Galilée, 1987, 102–103.

41 Uő: *A disszemináció*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1998, 7–59., 170., 275.

42 Uő: *Glas*. Paris: Galilée, 1974.

területét, nem zárja körül, nem szab kompetenciahatárt, hanem játékaival megnyitja azt másai felé. A hagyományos keretektől kibontott szövegeken megszólaltatott „textuális zenével”⁴³ mutat rá arra, hogy nincs tiszta filozófia, nincs tiszta irodalom, nincs tiszta zene – mindez már kezdetben fertőzött: hanggal, írással, szöveggel fertőzött, ezért nem lehet őket egyszer s mindenkorra különválasztani. Bábel van, különbözőzés van, összekeveredés van, titok van, a nyelveknek és hangoknak ez az összekeveredettsége, ez a bábeli zűrzavar teszi lehetővé, hogy a szöveg „hallhatatlan” zenéje megszólaljon, és a zene „láthatatlan” szövege íródjon.⁴⁴ Derrida színre viszi a filozófiát – mi ez, ha nem *Gesamtkunstwerk*, a legmagasabb rendű zene vagy múzsai tevékenység avagy *Gesamtkunstphilosophie* – dekonstrukcióban lévő opera?

Jon Fosse ezt a „textuális zenét”, az írásnak ezeket a hangjait hallhatta meg Derrida szövegeiben, ezért választhatta egyetemistaként szakdolgozati témaként, ezért említi szinte minden egyes interjúban Derrida nevét, ezért idézi meg a Nobel-díj átvétele alkalmából tartott előadásában is, ezért lehet a „néma beszéd”, a „hallgatás” az a „titkos hely”, ahonnan Derrida, Fosse és Eötvös műveiben az „írás hangjai” megszólalnak, ezért lehet a *Sleepless* az az opera, amelyben együtt szólnak.

2. Dekonstrukcióban a vendégzeretet – Fosse, Derrida, Eötvös

(Az írás hangjai – a néma H) „Az élet legfontosabb pillanatait nem kimondani, csak leírni, hogy Jacques Derrida ismert mondását idézzem. Vagyis megpróbáltam hangot adni a kimondhatatlannak” – írja Jon Fosse *A nyelv, amely hallgat* címmel a Nobel-díj átvétele alkalmával tartott beszédében.⁴⁵ Fosse ezzel a mondatával két filozófust is megidéz, egyrészt Derridát, akinek így hangzik az idézett mondata: „Amiről nem lehet beszélni, arról főképp nem hallgatni, hanem írni kell”.⁴⁶ Másrészt Wittgensteint, akinek a következő mondatára játszik rá: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.”⁴⁷ Derrida ritkán hivatkozik Wittgensteinre, de ez a mondat kétszer is előfordul a szövegeiben.⁴⁸ Fosse hivatkozik ugyan Wittgensteinre,

43 Uó: *Ce qui reste à force de musique*, 98.

44 Uott, 97.

45 Jon Fosse: *Nobelförelésing. Eit taust språk*. (A nyelv, amely hallgat. Ford. A. Dobos Éva). Stockholm, 2023. december 7.: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2023/fosse/215846-nobel-lecture-norwegian/> (utolsó megtekintés: 2024. július 21.) Köszönöm A. Dobos Évának, hogy rendelkezésemre bocsátotta a magyar fordítást.

46 „Ce qu'on ne peut pas dire, il ne faut surtout pas le taire, mais l'écrire.” Jacques Derrida: *La carte postale*. Paris: Flammarion, 1980, 209.

47 „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen”. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [1921]. 7§. Werkausgabe. Band 1. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, 85. Magyar fordításban: Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés*. Ford. Márkus György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963, 7. §.

48 Benoît Peeters a Derrida-archívumban végzett kutatásai alapján egy korábbi Wittgenstein-átíratot is idéz, amely Derrida Roger Laporthoz címzett 1965. augusztus 10-én keltezett levelében olvasható: „[...] ce dont on ne peut parler, il ne faut (pas) le taire” („amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni (nem) kell”). Benoît Peeters: *Trois ans avec Derrida. Les carnets d'un biographe*, Paris: Flammarion, 2010, 133.

de nem erre a mondatára.⁴⁹ Viszont gyakran idézi Derrida Wittgenstein-átiratát, és rendszeresen hivatkozik Derrida írásfelfogására.⁵⁰ Fosse minimalista nyelvhasználatára és Derrida sziporkázó nyelvi tűzijátékai látszólag távol vannak egymástól, de írásfelfogásuk és nyelvfelfogásuk ugyanabból a forrásból, a csendből fakad: Derrida az „ős-írás”, az „ős-nyom”, az „egészen más első-előtti nyelv, az írás *nulla mínusz egy foka*” felől gondolja el az írást:

Minthogy az eredet-előtti nyelv nem első-előtti ideje nem létezik, ki kell találni. Parancsok, felszólítás egy másik írásra. Ám mindenekelőtt, mondhatnánk, a nyelvek belsejébe kell beleírni. Az írást az adott nyelv belsejébe kell szólítani. Számomra ez lett, születésemtől halálomig, a francia nyelv.⁵¹

Fosse a csendet próbálja szóra bírni:

[...] mindig úgy érzem, hogy két nyelv van. Van a nyelv, amelyen írok, és van mögötte egy nyelv, amely hallgat. Hogy miről is szól valójában, azt ez a kimondhatatlan nyelv mondja ki, nagyon nehezen. Nem lehet néhány szóban elmondani, hogy pontosan mit mond, de hallani lehet.⁵²

Meghallani és hallatni az írás hangját mindkettőjük ars poétikája: meghallani az írásban a kiáltást („le cri dans écrit”) írja Derrida, „[s]zámomra az írás hallgatás. Egy mély, hallgató odafigyelés” – válaszolja Fosse az Orbán Krisztinával folytatott beszélgetésben.⁵³ Az Algériából Párizsba érkező Derrida számára a francia nyelv az egyetlen, amelyen írnia megadatott.⁵⁴ Fosse számára az újnorsok (nynorsk) nyelv jelenti ugyanezt az egyetlen nyelvet, amelyet világirodalmi rangra emelt az írásai-val. „Bár Fosse egyetemes szerzővé vált, írói munkásságának van egy nagyon is helyi jellege. Egy regionális nyelven, a nynorsk nyelven ír, amely egy kisebbségi nyelv, a peremen lévő írók és a peremen lévő szereplők nyelve, a világ periferiáján találjuk magunkat” – írja Marianne Ségol, Fosse francia fordítója, aki azt is megjegyzi, hogy franciára sokkal könnyebb fordítani Fosse szövegeit, mert a nyelv megengedi azt a lebegést és többértelműséget, amely a nynorsk nyelv sajátosságaiból

49 Fosse külön tanulmányt ír Wittgenstein norvégiai útjáról: Jon Fosse: „For the Sun to Rise”. In: uő: *An Angel Walks Through the Stage and Other Essays*. Transl. May-Brit Akerholt. Dallas: Dalkey Archive Press, 2015.

50 Ehhez a kérdéshez ld. Ahmed Ahsanuzzaman: „An Afternoon with Jon Fosse”, *English Writings* 2008. <https://bangla.bdnews24.com/arts/978> (utolsó megtekintés: 2024. július 19.); Orbán Krisztina: „A nyelvnek énekelnie kell”. Interjú Jon Fosséval”, *Kulter* 2018. május 8. <https://www.kulter.hu/2018/05/a-nyelvnek-enekelnie-kell-jon-fosse-interju/> (utolsó megtekintés: 2024. július 15.); Domsa Zsófia: „A beszéd-től az írásig és vissza (Jon Fosse esszéiről)”, *1749* 2024. 07. 13. <https://1749.hu/fuggo/essze/essze-fosse-esszeirol.html> (utolsó megtekintés, 2024. július 14.).

51 Jacques Derrida: *A másik egynyelvűsége avagy az eredetprotézis*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1997, 109–110.

52 „I always feel that there are two languages. It’s the language in which I write, and then there’s a silent language behind it. What it’s really all about is said by this silent language, in a way that it’s very hard to. You cannot say it in a few words, exactly what it’s saying, but you can still hear it, I would say.” The Nobel Prize for Literature. 2023. Jon Fosse. Interview: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2023/fosse/interview/> (utolsó megtekintés: 2024. július 30.).

53 Orbán Krisztina: *A nyelvnek énekelnie kell*.

54 Ehhez a kérdéshez ld. - Derrida: *A másik egynyelvűsége avagy az eredetprotézis*, 10–11.

adódik.⁵⁵ A peremen-lét tapasztalata Derrida, Fosse és Eötvös közös tapasztalata, hiszen a magyar nyelv és kultúra is éppúgy peremhelyzetben van, mint az algériai francia vagy a nynorsk.

A filozófiában, az irodalomban és a zenében másként lehet szóra bírni a nyelvet, amely hallgat. Fosse értelmezésében

a legtisztábban a ki nem mondott szavak vagy a hallgatás beszél, ha egy mű egészét nézzük. Legyen az akár egy regény vagy egy színdarab vagy egy színházi produkció, sehol sem pusztán a részletek a fontosak, hanem az egész, amelynek minden részletben jelen kell lennie – vagy talán meg merném kockáztatni, hogy az egész szellemiségéről beszéljek, egy szellemről, amely egyszerre közeli és távoli.

És mit hallunk meg, ha jól figyelünk?

A csendet halljuk.

És ahogy azt már elmondták, csak a csenden keresztül hallhatjuk meg Isten hangját.

Talán így van.⁵⁶

Fosse a Nobel-díj átvétele alkalmával tartott előadásában mindhárom műfajban megszólal, sőt mind a négyben: hallhatjuk az esszéíró hangját, aki 1999-ben elnémult, mivel úgy érezte, hogy választania kell az elmélet és az irodalom között,⁵⁷ hallhatjuk a költő hangját, aki most mintegy prózaverset ír, de mit sem veszít a költői kifejezőerejéből, hallhatjuk a drámaíró hangját, aki darabjainak francia rendezője, Claude Régy szerint „egyszerre több szinten ír”,⁵⁸ hallhatjuk a prózaíró hangját, amelyen legelső írásaiban megszólalt, és amelyhez a drámák után a *Trilógiával* és a *Szeptológia* „lassú prózájával” (langsam prosa) visszatért. De bármely hangon is szólaljon meg, az „írás hangját” hallani:

És az írás számomra azt jelenti, hogy meg kell hallanom a szöveget: amikor írok, nem találok ki semmit, előre nem tervezek semmit, csak hallgatom a hangokat és figyelek. És itt egy metaforához folyamodnék, mert az írás nem más, mint meghallani a hangokat. És ezzel természetesen az írás majdnem a zenére emlékeztet. És abban az időben, kamasz éveimben, majdhogynem egyenes út vezetett a zenétől az írásig. Én gyakorlatilag teljesen abbahagytam a zenélést és a zenehallgatást, és írni kezdtem és az írásaiban megpróbáltam valamit leírni abból, amit zenész koromban megéltem. Ezt tettem akkor – és ezt teszem ma is.⁵⁹

55 Marianne Ségol: Jon Fosse: „Toutes mes pièces parlent d’une seule et même personne et appartiennent à une œuvre unique”, *Sur le ring* 7 mars 2024: <https://surlering.org/2024/03/07/jon-fosse-toutes-mes-pieces-parlent-dune-seule-et-meme-personne-et-appartiennent-a-une-oeuvre-unique/> (utolsó megtekintés: 2024. július 14.).

56 Fosse: *A nyelv, amely hallgat*.

57 Jon Fosse esszéketetei: *Frå telling via showing til writing* (1989); *Gnostiske essay* (1999); *Når ein engel går gjennom scenen og andre essay* (2014); Fosse esszéinek elemzéséhez ld. Domsa: *A beszédtil az írásig...*

58 „[...] il écrit sur plusieurs niveaux à la fois”. Jean-Pierre Thibaudat: „Dialogue unique à Budapest entre l’écrivain norvégien Jon Fosse et Claude Régy”, *Le Nouvel Obs*, 6 avril 2014. <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20140406.RUE9936/dialogue-unique-a-budapest-entre-l-ecrivain-norvegien-jon-fosse-et-claude-regy.html> (utolsó megtekintés: 2024. július 20.).

59 Fosse: *A nyelv, amely hallgat*.

A hangszer – a gitárt és a hegedűt – az írószer vagy a klaviatúra váltotta fel, de a kihívás ugyanaz maradt: minden egyes szöveg esetében megtalálni azt a hangot, ritmust, hangszínt, amelyen a nyelv, amely hallgat, megszólalhat.

Líraiság, balladai homály, melankólia, monológ, minimalizmus – ezek a kifejezések hangzanak el leggyakrabban Fosse prózájának jellemzőjeként. A líraiság és a balladai homály a nyelvfelfogásból és az írásmódból következik:

[...] számomra a nyelvnek énekelnie kell. Ahhoz, hogy a nyelv énekeljen egy versben, egy színdarabban vagy egy regényben, úgymond beszélnie kell önmagához, mindennek kommunikálnia kell ebben vagy abban a műben. Minden egyes vesszőnek! Akkor szerintem egyfajta kompozícióvá válik vagy – metaforikusabban – festményé. Amiket alapvetően írok, azokat dallamoknak is nevezhetjük. Ezt a dallamot el lehet énekelni különböző nyelveken, és elénekelhetőek népdalként, rockként vagy klasszikusként. Sokféleképpen működhet, amíg a dallam ott van!⁶⁰

Ezért kell szerinte a műveket eredeti nyelven meghallgatni, az ókori görög drámákat, eposzokat, verseket ugyanúgy, mint a Bibliát, az Edda-énekeket vagy a kortárs szövegeket. A hangfelvételek vagy hangoskönyvek segíthetnek ebben, de nem a technikán múlik, hogy meghalljuk-e ezt az éneket vagy sem, a csendes olvasásban vagy a hangos felolvasásban is meghallható ez a dallam. Ezért javasolta Fosse A. Dobos Évának, az *Álmatlanság* magyar fordítójának, hogy a fordítás során ne a nyelvtant keresse, hanem a fülét használja, hangosan olvassa el a szöveget a tükör előtt: „Ez a szöveg olyan, mint egy zenemű. Azt figyeljem, hogy hol van a crescendo, hol a decrescendo. Amikor a drámaiság növekszik, tehát amikor valami történni fog, akkor gyorsan kitesz egy csomó vesszőt, és amikor halkítani akar, akkor nem.”⁶¹

Ezért ad szabad kezét Eötvös Péternek és Mezei Marinak, hogy úgy írják át a szövegét az opera nyelvére, ahogy szeretnék.⁶² A melankólia Fosse számára nem egyszerűen pszichológiai vagy nyelvészeti kérdés, hanem „[a]z emberi lét ontológiai állapota”.⁶³ A monológ sem egyszerűen belső beszéd, hanem amiként Bahtyinra hivatkozva írja, „az elbeszélő hangja, és annak a hangja, akiről az írás szól. Ezek a hangok gyakran annyira egymásba fonódnak, hogy lehetetlen megmondani, ki beszél. Egyszerűen két hangon szól az írott szöveg”,⁶⁴ vagy amiként Antal Balázs találóan megfogalmazza, „az egyetlen személyiségen belüli hasadások” által megteremtett „kvázi-többszólamúság” vagy „mono-polifónia”, ami a kortár-

60 Orbán Krisztina: *A nyelvnek énekelnie kell.*

61 A. Dobos Éva: „Azt mondta, a fületem használjam, hangosan olvassam el a tükör előtt a szöveget – A. Dobos Éva Jon Fosséről”, *Litera*, 2023. október 6. <https://litera.hu/magazin/interju/azt-mondta-a-fulemet-hasznaljam-hangosan-olvassam-el-tukor-elott-a-szoveget-a-dobos-eva-jon-fosserol.html> (utolsó megtekintés: 2024. július 14.).

62 Ehhez a kérdéshez ld. „A zene legalább annyira irányít engem, mint én őt”. Fazekas Gergely [interjúja Eötvös Péterrel], *Jó Blog* 2022. április 2. <https://jo.444.hu/2022/04/02/a-zene-legalabb-annyira-iranyit-engem-mint-en-ot> (utolsó megtekintés: 2024. július 10.).

63 Orbán Krisztina: *A nyelvnek énekelnie kell.*

64 Fosse: *A nyelv, amely hallgat.*

saitól, így Thomas Bernhard szövegeinek polifóniájától megkülönbözteti.⁶⁵ A minimalizmus sem egyszerűen minimalizmus, hanem a „felfokozott nyelvi konstrukció” és a „skandináv minimalizmus” paradox találkozása.⁶⁶ Minden szövegében hallani ezt a „félreismerhetetlen” Fosse-hangot, de minden szövegében másként szólal meg, másként teszi próbára az olvasóját és a fordítóját. Az *átváltozásban* a hosszú, végeérhetetlen mondatok jelentik a kihívást, a *Hav* című drámájában az írásjelek teljes hiánya, a *Melankólia* első felében a H betű, a második felében az S túláradó bősége, *A másik név* esetében (*Szeptológia* 1.) a mondatok hullámverése.

„Miből áll ez a félreismerhetetlenség, ami Fosse minden írásából árad?” – teszi fel a kérdést Karl Ove Knausgård. *A másik név* című Fosse-regény ajánlásában olvasható a válasz:

A tekervényes és réteges szerkezetű szövegek nem annyira a stílusok – az ismétlések, motívumok és minták: fjordok, evezős csónakok, eső, testvérek, zene – miatt egyediek, hanem sokkal inkább amiatt, ami ezekből kiderül. Mert Fosse írói világa nem az ötletek, a provokáció miatt érdekes, sőt a korunkra jellemző témákat is kerüli, vagy csak letompított hangon jeleníti meg. Bár szövegei gyakran a halált és a lét valamiféle minimumát közelítik meg, sosem a kiábrándultság vagy a mizantropia felől teszik ezt. Fossénél a sötétség fénylik, és mindig reményteli.⁶⁷

Miből adódik a remény? – tehetjük fel a kérdést. A legrejtélyesebb válaszok egyikét idézem: „Amikor írok, az az érzésem, hogy mélyen magamban elrejtve van egy titkos hely. Ebből a rejtett helyből kiindulva írok” – olvasható mintegy mottóként az *Écrire, c'est écouter* (Írni annyi, mint hallgatni) címmel megjelent interjúkötetében.⁶⁸ Mintha Derrida hangját hallanánk, aki a következőket írja a *Circonfession* című szövegében: „Soha senki nem fogja megtudni, hogy milyen titokból kiindulva írok, és ezen az sem változtat, ha ezt kimondom.”⁶⁹ Majd pár évvel később az *Esszé a névről* című kötetben azt is hozzáteszi: „Az irodalomban, az irodalom *példaszerű* titkában lehetőség van arra, hogy mindent kimondjunk a titok érintése nélkül.”⁷⁰ A szöveg őrzi és megőrzi a titkát, amely a szerző előtt is titokban marad. Aki írásra ítéltetett, amiként Derrida és Fosse, annak az írás élethalál kérdése. „Megígérhetem, hogy halálomig írni fogok, mert az írás az életformám. Amikor írok, nem készítek elő semmit. Megírom a kezdetet, folyamatosan figyelek,

65 Antal Balázs: „Szólam magányos hangokra. Jon Fosse prózaművészetéről”, *Látó* 2023. december. <https://www.lato.ro/irodalmi-mu/szolam-maganyos-hangokra-jon-fosse-prozamuveszeterol> (utolsó megtekintés: 2024. július 17.).

66 Uott.

67 Karl Ove Knausgård ajánlása: Jon Fosse: *A másik név. Szeptológia*, 1. Ford. A. Dobos Éva. Budapest: Pesti Kalligram, 2023.

68 „Quand j'écris, j'ai le sentiment qu'il y a un endroit secret caché au plus profond de moi. J'écris à partir de ce lieu caché.” Jon Fosse: *Écrire, c'est écouter. Entretiens avec Gabriel Dufay*. Trad. Gabriel Dufay. Paris: L'Arche. 2023.

69 „Personne ne connaîtra jamais le secret à partir duquel j'écris, et le dire n'y changera rien.” Jacques Derrida: „Circonfession”. In: Geoffrey Bennington–Jacques Derrida: *Derridabase*. Paris: Seuil, 1991, 175.

70 Jacques Derrida: *Esszé a névről*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1995, 39.

és aztán eljön a pillanat, amikor a szöveg többé-kevésbé megfoghatatlanul ott van, tehát várakozás nélkül meg kell írnom, mielőtt eltűnik. Számomra és az olvasók számára ez egy utazás az ismeretlenbe”⁷¹ – válaszolja Fosse Claude Régy kérdésére. A szövegek útjai kifürkészhetetlenek, de az olvasón át vezetnek az ismeretlenbe – ő a néma H, amely a franciában a szó elején, a magyarban a szó végén írva vagyon, és amely nem mondható ki, csak olvasható.

(*H mint Hostipitalité*) *Angyal szállt el felettünk*, amikor Eötvös Péter *Sleepless* című darabja megszólalt a berlini Staatsoper Unter den Linden nagytermében. Ezt a kifejezést Jon Fosse Magyarországon hallotta, és annyira megtetszett neki, hogy ezt a címet adta esszékötetének – *Når ein engel går gjennom scenen* (Amikor angyal megy át a színpadon).⁷² A görög változatban Hermész száll el felettünk, a római átíratban Mercurius, a keresztény átíratban az angyal – de bárkinek is tulajdonítsuk ezt a mondást, azt a pillanatot jelenti, amikor olyasmi történik, amitől eláll a lélegzet, elakad a szó, „kizökken az idő” – beáll a csend a színpadon.

„A történet egyszerű, szinte bibliai” – írja Mezei Mari az opera szöveggönyvének társszerzője.⁷³ Mottóként a következő mondatot választja: „Muszájból mindent szabad, mondja a fiú. Talán igazad van, mondja a lány.” Az opera rövid leírásának éppannyira balladai a nyelvezete, mint az eredeti szövegnek és az operának:

Két batyu és egy hegedűtok.

Egy ballada a hovatarozásról, ami nincs.

Egy szomorú történet tele elhallgatásokkal, melankóliával és szürrealizmussal.

A történet egyszerű, szinte bibliai. Itt is van ok és következmény.

Kérdés az, hogy ami az oka a bűnnek, az megalapozott-e, van-e jogos bűn?

Meg az is, hogy a következmény, mint ítélet, jár-e a bűnösnek.⁷⁴

Társadalmi igazságtalanság, kirekesztéstörténet – ez ragadta meg leginkább Eötvös Pétert Alida és Asle tragikus szerelmi történetében:

Hogy van itt egy fiatal pár, akik szerelmesek, nincs semmijük, kiskorúak, ezért nem házasodhatnak össze, közben várják a gyereküket, aki a körülmények miatt házasságon kívül kell, hogy a világra jöjjön. Senki nem fogadja be őket, ami kétségbeesést és agressziót szül, az egész pedig gyilkosságok sorozatához vezet. Nyilvánvaló, hogy Asle rendkívül impulzív személyiség, aki rosszul dönt a körülmények nyomására, tapasztalatlan és naiv, de vajon egyedül az ő felelőssége, hogy a dolgok így alakulnak? Mekkora a felelőssége az ilyen történetekben a társadalomnak? Annak a közegnek, amely nem képes befogadni az elesetteket, amely kirekeszti azokat, akiknek a legnagyobb szüksége lenne

71 „Je peux vous promettre que j’écrirai jusqu’à ma mort, parce que l’écriture est ma façon de vivre. Quand j’écris, je ne prépare rien. J’écris le début, j’écoute en permanence, et puis il y a un moment où le texte est plus ou moins intangiblement là, alors je dois écrire sans attendre qu’il disparaisse. Pour moi et pour les lecteurs, c’est un voyage dans l’inconnu.” Thibaudat: *Dialogue unique*...

72 Jon Fosse: *Når ein engel går gjennom scenen og andre essay*. Oslo: Norske Samlaget, 2014. Az esszék értelmezéséhez ld. Domsa: *A beszédől az írásig*...

73 Mezei Mari: „Eötvös Péter. *Sleepless*. Opera Ballad”. <https://eotvospeter.com/piece/sleepless/> (utolsó meglekintés: 2024.július 15.).

74 Uott.

az elfogadásra. Fosse regényének is alapmotívuma a kinyíló és becsapódó ajtó: hogy a fiatal pár mindenhova bekopog, de mindenütt elutasítják őket. Ezt a zenében is nagyon konkrétan jelenítem meg, a kopogást és az ajtóbecsapódást is. Számomra ez jelenti a kirekesztés metaforáját.⁷⁵

A vendégszeretetgyűlölet paradoxonának színrevitele – mondhatjuk Derrida kifejezését idézve. A „vendégszeretetgyűlölet” vagy „vendégbarátság-ellenségesség” (franciául *hostipitalité*) kifejezést Derrida vezette be a filozófiába a *hospitalité* és *hostilité* kifejezésekből alkotott nyelvjátékként. A nyelvjáték ebben az esetben sem pusztán játék a nyelvvél, hanem a vendégbarátság és az ellenségesség, a befogadás és a kirekesztés közötti komplex viszony kifejezése egyetlen szóban.⁷⁶ „A vendégbarátság aktusa csak költői lehet” – írja Derrida, de politikai tétje van.⁷⁷ A Fosse által megidézett mitikus és bibliai időkben éppúgy, mint a *Trilógia* megjelenésének időszakában.⁷⁸ Amiként azokban az években is, amikor Derrida a *Vendégszeretet*-szemináriumokat tartotta Párizsban (1995–1997), és aláírásokat gyűjtött a szeminárium keretében a „sans papier” azaz a papír nélküliek jogi státuszának rendezése érdekében, amikor nyilvánosan szólalt fel a „délit de l’hospitalité” (a vendégszeretetet bűncselekménynek bélyegző rendelet) bevezetése ellen, amikor a *Világ kozmopolitái, még egy erőfeszítést!* című szövegét a *Parlament International des Écrivains* (Az írók nemzetközi parlamentje) által kezdeményezett kongresszuson olvasták fel az Európa Tanácsban (Strasbourg, 1996),⁷⁹ és akkor is, amikor a *Vendégszeretet*-szemináriumokon elhangzott előadások megjelennek (2021–2022-ben), pontosan akkor, amikor Eötvös Péter *Sleepless* című operáját bemutatják Berlinben (2021). A kérdés aktualitásának is szerepe lehetett abban, hogy az intendáns a *Sleepless* köré építette az évadot, és Eötvös operájának bemutatója volt „a központi esemény”.⁸⁰

A vendégszeretetgyűlölet olyan kérdések vizsgálatát vonta maga után, mint a vendéglátás, a vendégjog, a menedékjog, az idegenség, az idegengyűlölet, a felelősség, a kozmopolitizmus, a menedékvárosok. A kétéves szeminárium anyagából csak három olyan szövegrészt szeretnék kiemelni, amelyek a *Trilógia* és opera-

75 „A zene legalább annyira irányít engem, mint én őt”.

76 Jacques Derrida: *Hospitalité*, volume I.: *Séminaire (1995–1996)*. Paris: Seuil, 2021; uő: *Hospitalité*, volume II.: *Séminaire (1996–1997)*. Paris: Seuil, 2022.

77 „Un acte d’hospitalité ne peut être que poétique”. Derrida: *Hospitalité*, I. 9.

78 A *Trilógia* egyes részei más-más időpontban jelentek meg – *Almatlanság [Andvake]*, 2007]; *Olav álma [Olavs draumar]*, 2012]; *Esti dal [Kveldsvýd]*, 2014]. *Trilógiaként* 2014-ben adták ki: Jon Fosse: *Trilogien*, Oslo: Samlaget., 2014; a magyar kiadás ennek alapján készült: Jon Fosse: *Trilógia*. Ford. A. Dobos Éva. Pesti Kalligram, 2015.

79 Az *Írók Nemzetközi Parlamentje* olyan neves személyiségek kezdeményezésére alakult meg, mint Pierre Bourdieu és Jacques Derrida, olyan ismert írókat tudhatott tagjai közt, mint Salman Rushdie, és olyan nemes kezdeményezéseket indított el, mint például a „menedékvárosok” hálózatának létrehozása. Ehhez a kérdéshez ld. Jacques Derrida: „Világ kozmopolitái, még egy erőfeszítést!” Ford. Boros János–Orbán Jolán, *Magyar Lettre Internationale* 2000. ősz, 77–81.; uő: „Manquement du droit à la justice”. In: Jacques Derrida– Marc Guillaume–Jean-Pierre Vincent: *Marx en jeu*. Paris: Descartes & Cie, 73–91.

80 „A zene legalább annyira irányít engem, mint én őt”.

változat elemzése szempontjából relevánsak lehetnek: az anyai gondoskodás mint a vendégszeretet abszolút alakzata, az otthontalanság és az idegenség tapasztalata. A szeminárium leírásában Derrida pontosan jelöli ki ennek a kérdésfeltevésnek a helyét a kortárs filozófiai és politikai diskurzusban:

Hogyan nevezzük az idegent? Hogyan fogadjuk őket? Hogyan utasítják el őket? Mi a különbség a másik és az idegen között? Mi a meghívás, a látogatás, a „vizitáció”? Hogyan ágyazódik be az idegen fogalma a nyelvbe? Milyen az európai története, elsősorban görög vagy latin? Hogyan oszlik meg a rokonság, az etnikum, a város, az állam és a nemzet terében? Hogyan elemezhetjük ma, különösen Franciaországban és Európában a barát és az ellenség közötti ellentét relevanciáját és kihívásait? A technológiai változások fényében (például a kommunikáció szerkezetében és sebességében) mi a helyzet a határokkal, az állampolgársággal, a földhöz vagy vérhez való joggal, a kitelepített vagy deportált népességgel, a bevándorlással, a száműzetéssel vagy a menedéjjoggal, az integrációval vagy az asszimilációval (republikánus vagy demokratikus), az idegengyűlölettel vagy a rasszizmussal stb. kapcsolatban.⁸¹

Derrida néven nevezi azokat a filozófusokat és írókat, akiknek a szövegeiben feltevődnek ezek a kérdések, azokat a politikai eseményeket is, amelyek arra készítették, hogy a feltételes és a feltétel nélküli vendégszeretet közötti viszonyról elgondolkodjon:

Ezeket a kérdéseket már feldolgozták, vagy a nagy klasszikus szövegek (például a Biblia, Szophoklész vagy Plátón – és különösen Kant híres szövege az egyetemes vendégszeretet világpolgári jogáról *Az örök békéről* című könyvében) és a modern szövegek (Heidegger, Benveniste az *ipséité*ről vagy a *hospes/hostis*-viszonyról, Arendt a nemzetállam hanyatlásáról, Camus *L'Hôte*, Klossowski *Lois de L'hospitalité* stb. című műve) egymásra hivatkozó olvasatai során, vagy a vendégszeretetről szóló aktuális diskussziókban, valamint a bevándorlással és a menedéjjoggal kapcsolatos vitákban Franciaországban és Európában (schengeni megállapodások stb.).⁸²

Kijelöli azokat a kérdéseket is, amelyek ebben a szemináriumban foglalkoztatják:

81 „Qu'appelle-t-on un étranger ? Comment l'accueille-t-on ? Comment le refoule-t-on ? Quelle différence entre un autre et un étranger ? Qu'est-ce qu'une invitation, une visite, une 'visitation'? Comment la notion de l'étranger s'inscrit-elle dans la langue ? Quelle est son histoire européenne, et d'abord grecque ou latine ? Comment se distribue-t-elle dans les espaces de la parenté, de l'ethnie, de la Cité, de l'État, de la nation ? Comment analyser aujourd'hui, notamment en France et en Europe, la pertinence et les enjeux de l'opposition ami/ennemi ? Compte tenu de mutations technologiques (par exemple dans la structure et la vitesse de la communication), qu'en est-il des frontières, de la citoyenneté, des droits dits du sol ou du sang, des populations déplacées ou déportées, de l'immigration, de l'exil ou de l'asile, de l'intégration ou de l'assimilation (républicaine ou démocratique), de la xénophobie ou du racisme, etc. ? ” Derrida: *Hospitalité*, I. 9–10.

82 „Ces questions ont été travaillées soit à travers des lectures croisées de grands textes classiques (de la Bible par exemple, de Sophocle ou de Platon – et surtout du fameux article de Kant sur le droit cosmopolitique à l'hospitalité universelle dans *Vers la paix perpétuelle*) et des textes modernes (de Heidegger, de Benveniste sur l'*ipséité* ou sur le rapport *hospes/hostis*, d'Arendt sur le déclin de l'État-nation, le *L'Hôte* de Camus, des *Lois de l'hospitalité* de Klossowski, etc.) soit à propos de débats en cours au sujet de l'immigration ou du droit d'asile en France et en Europe (accords de Schengen, etc.).” Ott, 10.

Ennek az első évnek az előzetes reflexióit két heterogén logika szigorú (bár ellentét nélküli) megkülönböztetése strukturálta, amelyek mindig azzal a veszéllyel járnak, hogy megrontják vagy elferdítik egymást: a szigorú és hagyományos vendégszeretet (mindig véges, feltételes és az otthon vagy az *ipséité* ellenőrzésének alárendelt) és a jövevény felé nyitott, feltétel nélküli vendégszeretet eszméje.⁸³

A feltétel nélküli és feltételes vendégszeretet konfliktusa a *Trilógia* konfliktusa: Alida és Asle feltétel nélkül szeretik egymást, ennek jegyében várják a gyermeküket, a gyermek iránt érzett feltétlen vendégszeretet etikája kötelezi őket arra, hogy gondoskodjanak róla. Derrida szerint az anyai gondoskodás a vendégszeretet abszolút alakzata:

[...] ott, ahol van gondoskodás mint helyettesíthetetlen, ott van anya; és ez a gondoskodás, amelyben tehát semmi természetes nincs biológiai vagy genetikai értelemben (miután minden, ami genetikai vagy biológiai benne, mint a tej vagy a mell pótolható), ez a gondoskodás, amennyiben anyai, és amennyiben gondot visel, érdek nélkül, az érkezőre, az újonnan jövőre, a gyermekre mint akinek befogadásra, táplálásra, szállásra van szüksége, aki elvben fegyvertelen, végtelenül sebezhető és szükségét szenvedő, vendég avagy abszolút jövevény, nos ez a gondoskodás, az anya, az anyai gondoskodás kétségkívül a vendégszeretet abszolút alakzata; főként ha helyettesíthetetlenségéből kiindulva határozzuk meg; hiszen a vendégszeretet kötelezettsége azt követeli meg tőlem, hogy befogadjak helyemre jövevényként bárkit, ám mindenekelőtt azt a jövevényt, akinek senki az én helyemben nem adja át a helyét: fel kell kínálni a helyet (fel kell kínálnom a helyemet) akkor, amikor senki sem kínálhat helyet a helyemben.⁸⁴

Alida és Asle ösztönösen élük meg a születendő gyerekük iránti feltétel nélküli vendégszeretetet mindaddig, amíg nem kényszerülnek arra, hogy elhagyják a Csónakházat, majd szülőhelyüket, Dylgját, hogy Bjýrgvinbe utazzanak. Az új tulajdonos arra szólítja fel őket, hogy költözzenek ki a Csónakházból, Alida anyja csak egy éjszakára fogadja be őket, az Öregasszony nem ad nekik szállást Bjýrgvinben. Alida és Asle mindhárom esetben megtapasztalja a vendégszeretetgyűlölet ambivalens érzését, mindhárman megvonják tőlük a vendégszeretetüket, mindhárman gyilkosság áldozatai lesznek. Alida nem tudja, legfeljebb csak sejti a történeteket, az olvasó számára is csak akkor válik bizonyossá a három gyilkosság, amikor nyomozni kezdenek Asle után. Asle tragédiája, hogy egyszerre két erkölcsi törvénynek kellene engedelmessé: a gyermek iránti feltétel nélküli vendégszeretet nevében gondoskodnia kellene róla, amit nem tud másként megtenni, mint a „ne ölj!” parancs megszegésével. Nem szükségszerű a gyilkosság, de sorsszerű. Ezt a sorsot nem maga választja, de ő teljesíti be. Alida és Asle nem urai a helyzetnek, sodródnak,

83 „La réflexion préliminaire de cette première année a été structurée par la distinction rigoureuse (quoique sans opposition), entre deux logiques hétérogènes qui risquent toujours de se corrompre en elle-même ou de se pervertir l’une l’autre : celle d’une hospitalité stricte et conventionnelle (toujours finie, conditionnelle et subordonnée à la maîtrise du chez soi ou de l’ipséité) et l’idée d’une hospitalité inconditionnellement ouverte à l’arrivant.” Uott.

84 Uő: „Vendégszeretetgyűlölet”. In: uő: *Ki az anya? – Születés, természet, nemzet*. Ford. Boros János-Csordás Gábor-Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1997, 59–91., ide: 66–67.

lebegnek, egyetlen biztos pont az életükben a szerelmük, egyetlen tulajdonuk a hegedű, egyetlen reményük a gyerekük. Asle kihívja maga ellen a sorsot, amikor nem teljesíti a fekete ruhás ember kérését, ami leleplezéséhez és halálához vezet. Alida elfogadja a sorsát, amikor elfogadja Asleik vendégszeretetét, beszáll a csónakba, és a kis Sigválddal együtt visszamegy Dylgjába, ahol felneveli a gyermekeit, de végül Asle hegedűjének hangját követve belesétál a tengerbe, és eltűnik a habokban. Alida történetébe beleíródik a lánya, Ales sorsa is, amiként beleíródik a fia, Sigvald története is, akinek van egy Sigvald nevű fia, de van egy törvénytelen lánya is, akiről csak annyit tudunk, hogy született „valami Jon” nevű fia, aki szintén muzsikus, és kiadott egy „verseskönyvet” is.⁸⁵ A balladai homály része, hogy alig lehet megkülönböztetni a neveket, áthallatszanak az egyik történetből a másikba, amiként áttűnnek a szereplők egyik regényből a másikba, mintha időtlen idők óta és időtlen időig folytatódna ez a történet, mintha nem kerülne pont a történetek végére, amiként a *Trilógia* végére sem.

(*H mint tenger*) Eötvös szabadon kezeli Fosse szövegét, sem a kezét, sem a képzeletét nem köti meg az eredeti mű szentsége. Mezei Marival 13 jelenetre bontják Alida és Asle örök szerelmének történetét. Mindegyik jelenethez társul egy adott alaphang, egy „centrumhang”, amelyhez az összes többi hang viszonyul – hangsúlyozza Eötvös a Molnár Fannival készült beszélgetésben:

Ez a viszony a hangközök szintjén nyilvánul meg, hogy mennyire konsonáns vagy diszsonáns az adott hangzás az alaphanghoz képest. Az opera a tengerparton kezdődik és ott is fejeződik be, így a kezdő- és zárójelenet centrumhangja egyaránt a H. A közbülső jelenetekben mind a tizenkét hang sorra kerül, és a telített vagy halvány színekhez hasonlóan megadja a jelenetek karakterét.⁸⁶

Alida és Asle története, akárcsak a Fosse szövege által megidézett *Edda-énekek* és az *Énekek éneke* hordozza az örök szerelem ígétét és a boldog sziget (Debussy, *L'Isle joyeuse*) reményét, amelyet megzavar az idegen érkezése, aki otthontalanná (Heidegger, *Unheimlichkeit*), számkivetetté (Derrida, *exclu*) és idegenné teszi őket önmaguk számára is (Kristeva, *étrangers à nous-même*). Asle visszaidézi emlékeztébe azt a boldog pillanatot, amikor megismerkedett Alidával, amikor együtt nézték a fjordok kékjét és a tengert.

Teljesen egyértelmű volt számomra, hogy a tengert csakis a H-hang szimbolizálhatja, hiszen Debussynél is a H-hangból indul ki a tenger. Mivel a következő jelenetben az elsőhöz képest rendkívül drámai események zajlanak, az első gyilkosságok, egyértelmű volt számomra, hogy a H-tól távoli „F” lesz az alaphangja, innen pedig fél hangot emelkedve mentem tovább, vagyis a harmadik jelenet a „Fisz” határozza meg, hiszen a félhang emelkedés a feszültség fokozásának egyik legalapvetőbb eszköze a klasszikus zenében éppúgy, mint a popzenében. A további jelenetekben aztán ezt a rendet követtem,

85 Fosse: *Trilógia*, 131. Ezen a ponton egy önéletrajzi szál is beleszövődik a regénybe, amennyiben Jon alakjában Fosséra ismerünk.

86 Eötvös: *Menekültem előlük...*

vagyis tritónusz-kisszekund-tritónusz-kisszekund sorban megyek végig a tizenkét hangon, amíg a 13. jelenetben vissza nem jutunk az alaphanghoz és a tengerhez. Az utolsó jelenetben az idős Alidát látjuk, aki Asle hegedűjátékát hallja meg a tengerből, ezért a világot hátrahagyva egyesül a végtelen vízzel”.⁸⁷

A tenger hullámverése és a fjordok kékje magukkal sodorták az északi mitológia alakjait: a nornákat. Eötvös, aki szólt már az angyalok nyelvén (*Angyalok Amerikában*), a démonok nyelvén (*Love and Other Demons; Paradise Reloaded. Lilith*), a szirének hangján (*A szirének hangja*) most a nornákat idézi meg, akik bár nem jelennek meg a regényben, mégis ők szövik a szálakat Fosse szövegének háttérében, akár a Moirák és a Párkák a görög és római mitológiában. Az északi mitológia sorsistennői – *Urd*, *Verdandi* és *Skuld* (Urðr, Verðandi és Skuld), a múlt, jelen és jövő, a balsors, teremtés és szükség megjelenítői – nem jelennek meg a színpadon, csak a hangjukat hallani a színpad mögül, de mindig megszólalnak, ha sorsfordító esemény történik. Eötvös felhangolja az északi tájhoz, a tengerhez, az északi mitológiához tartozást, hangszíneire bontja az elbeszélői szót, így hallhatóvá teszi a regénybeli „mono-polifóniát”. A hangzás és a nornák éneke már a regény olvasása közben megszólal a fejében, amiként ezt a Fazekas Gergelyvel folytatott beszélgetésben részletesen kifejti:

Valamiféle puha, ködös hangzás, ami megjeleníti a fjordok vidékének északi hűvösségét és a tengert a maga lomha, nagyívű hullámzásával. Ez mindjárt az opera elején világosan hallható, ahogy a mélyből újra és újra a legmagasabb regiszterig haladunk a hangzásban. De nemcsak a hangzás alapjellege van meg a fejében már a tulajdonképpeni komponálás előtt, hanem rengeteg egyéb dolog is. Fosse regényében például nem szerepelnek a nornák, az északi mitológia sorsistennői, őket én állítottam a színpadra, pontosabban a színpad mögé, vagyis nem látjuk őket, csak a hangjukat halljuk. Mivel tudtam, hogy három énekes kevés lesz egy nagy operaházban, ezért mindjárt meg is dupláztam őket, vagyis a három női szót két vokális trió adja elő, akik a színpad takarásában a két ellentétes oldalon helyezkednek el. A nornák mindig álmában énekelnek Alidának, ő pedig mindig akkor alszik, amikor Asle a gyilkosságokat elköveti.⁸⁸

Az operában ugyanúgy kimondatlan marad, csak sejteni lehet, hogy gyilkosság történik a háttérben. A hármas alakzatot (ami a trilógia nevében is benne van, a nornák is hárman vannak, és Alida, Asle és a gyermekük hármasában is megjelenik) Eötvös az opera legkülönbözőbb szintjeire transzponálja, miközben megkettőzi a triót, a hangszereket, azt a világot, amelyben Alida és Asle élnek. Ennek megfelelően teremt meg a zenei nyelvet, a hangzásvilágot, alakítja az apparátust, választja ki a hangszereket:

A három norna nyomán gondoltam végig aztán azt, hogy ennek a nagyon egyszerű, de nagyon erős, mindenki által érthető történetnek olyan zenei nyelvet kell teremtenem, amely a zenei alapelemeket használja, ezért elhatároztam, hogy a legegyszerűbb hármas-hangzat-típusokat fogom alkalmazni: dúr, moll, szűkített és bővített akkordokat. Vagyis nemcsak a hangszínt határozom meg előre, hanem a hangzásvilág grammatikájának

87 „A zene legalább annyira irányít engem, mint én őt”.

88 Uott.

alapelemeit is. Ami aztán hatással van az apparátusra. Rögtön világos volt számomra, hogy a háromhangú akkordokhoz három kürtre és három klarinéra lesz szükségem, ők az alappillérei a már említett ködös hangzásnak, a többi fúvós pedig maradhatott duplázza (két fuvola, két oboa, két fagott, két trombita, két harsona).⁸⁹

Eötvös két különleges hangszert is megszólaltat az operában: a marimbát és a norvég hegedűt. A marimbát azért választotta, mert szerinte „egészen absztrakt hangzást tud kölcsönözni a zenének, afféle csontzene vagy haláltánc jelleget, ami tökéletesen passzol Fosse történetéhez.”⁹⁰ A norvég hegedűnek kiemelt szerepe van az operában.

(*H mint hegedű*) „Alida volt az egyetlen. Erre gondolt. És volt a hegedű. Erre is gondolt” – olvasható Fosse regényében, ahol a hegedű Alida és Asle szerelmének szimbóluma.⁹¹ A hangszerek gyakran kerülnek reflektorfénybe Eötvös operáiban, a *Három nővér*ben a harmonika, a *Balkon*ban minden jelenetben más-más hangszer játszik főszerepet, a *Sleepless*ben pedig a norvég népi hegedű, amelynek hármas szerepe van: egyrészt arra a hegedűre utal, amely Asle egyetlen családi öröksége, és amelyet a történet egy adott pontján elad, de végül mégis visszaszáll a kis Sigváldra. Másrészt a norvég jelleget hangsúlyozza, amikor rájátszik Fosse regényének *nynorsk*, azaz újnорvég nyelvhasználatára. Harmadrészt az ördög hegedűjeként előrevetíti Asle halálát. Az opera nem *nynorsk* nyelven szólal meg, de Eötvös különös hangsúlyt helyez az egyetemes és a lokális közötti viszony kifejezésére a zenei nyelvhasználatban is:

Bármennyire egyetemes történetről beszélünk is, számos vonásában nagyon is specifikusan északi jellegű az elbeszélés, számomra fontos, hogy Fosse norvég író. Az egyetemes és az egyedi egyébként nem zárja ki egymást, sőt, valójában az egyedi történetekben mutathatók be a legerőteljesebben egyetemes problémák. Bár a zenei nyelvem természetesen nem norvég, két sajátosan norvég elemet beemeltem az operába. Az egyik a nyitójelenetben hallható, amikor a terhes Alida a megszületendő gyermekének énekel egy altatót: ez egy norvég népdal, norvégül is szerepel a darabban, és csak az első hangja az én hozzátételem, egyébként eredeti formájában megőriztem. Ez a moll-jellegű dallam az énekszólamokban szereplő dallamvilág egyik ága.⁹²

Az altatódal ezáltal nemcsak egy betétdal, azaz egy kedves gesztus a norvég zene felé, hanem az opera zenei szövetébe íródik. A hegedű „a maga határozott dúr karakterével” Asle alakjával kapcsolódik össze: „A norvég népi kultúrában létezik egy egészen különleges hangszer, az úgynevezett 'Hardanger fiddle', egy rendkívül díszes kivitelű, nyolchúros hegedű, amelyen a hagyományos hegedűk négy húrjához további négy rezonáns húr tartozik, amitől rendkívül gazdag lesz a hangzása. Amikor játszanak rajta, többnyire a lábukkal ütik a metrumot, vagyis az egésznek van valami nagyon erőteljes, démoni hatása. Fosse regényében a hegedű ördögi

89 Uott.

90 Uott.

91 Fosse: *Trilógia*, 11.

92 „A zene legalább annyira irányít engem, mint én őt”

jellegét erősíti, hogy Asle végül a hegedű eladása után veszíti el az életét, vagyis benne van a történetben az ördöggel való lepaktálás motívuma is, miként Stravinsky művében, *A katona történetében*. Az operában tehát többször is megjelenik a Hardanger fiddle-hez kapcsolódó népzene.⁹³

A nornák, a marimba, a norvég hegedű hangja felerősíti az opera balladai hangvételét. Eötvös a zenében is próbálta megőrizni az eredeti regény stílusát, a szöveg költőiségét, elliptikusságát, a sűrítést, a sejtetést, az elhallgatásokat, ezért választotta műfaji megjelölésként az *Opera Ballad* kifejezést, amelyet megkülönböztet a *ballad-opera* műfajától, amely John Gay *Koldusoperája* (*The Beggar's Opera*, zenéjét írta Johann Christoph Pepusch, 1728) révén vált népszerűvé a 18. század elején, és amely Kurt Weill *Háromgarasos operájának* is a műfaja.⁹⁴ „A balladai hangvétel az opera műfajában elég ritka – jegyzi meg a Molnár Fannival folytatott beszélgetésben –, talán a *Lohengrin* és a *Pelléas és Mélisande* áll hozzá legközelebb. Ezekben a cselekmény kevésbé hangsúlyos, mint maga az elbeszélő stílus és a főszereplők sorsszerű életeseményei. Kompozíciós szempontból ez azt jelenti, hogy a zene valamilyen állandó feszültséggel az egész darabot az elbeszélő forma keretei között és a valóságtól kissé elemelve tartja.”⁹⁵ Eötvös egy új zenei műfajt teremtett ezzel az operával, amely bevallása szerint szorosabban kötődik Arany János vagy Chopin balladáihoz, mint a ballad-opera hagyományához.⁹⁶ Arany balladáiban esetében „a sorsszerűség” és az „ismétlések” szerepét emeli ki, amelyek „a zenei megfogalmazás terén is elengedhetetlenek: hangsúlyt adnak a fontosabb pontoknak az átmeneti részekhez képest, és a mondanivaló ettől marad meg a hallgató emlékezetében”.⁹⁷ Eötvös nem ad meg címeket, de Arany balladáiban közül az *Ágnes asszony* kínálja a leginkább az összehasonítás lehetőségét, továbbá a *Tetemre hívást* és a *Hídatavatást* is érdemes együtt olvasni és hallgatni a *Sleepless*-szel.

(*H mint hal*) Mundruczó Kornél értelmezésében a *Sleepless* „a szerelemről, a szerelem végtelenségéről szól, arról, hogy milyen sok konfliktus keletkezhet a társadalomban egy nemkívánatos szerelemből”.⁹⁸ A társadalmi konfliktust sokkal látványosabban jeleníti meg a rendezésben, mint ahogy az a szövegben olvasható vagy a zenében hallható. A regény és a zene végig fenntartja a fikció és a valóság kettőséget, a rendezésben az aktuális valóság kerül előtérbe. Ez részben a színpadi nyelvhasználat sajátosságaiból, részben pedig a rendezői koncepcióból adódik. Monica Pormale díszlet- és jelmeztervezővel, valamint Felice Ross fénytervezővel Mundruczó egy tipikus norvég látványvilágot teremtett, amikor egy óriási lazacot

93 Uott.

94 Uott.

95 Eötvös: *Menekültem előlük...*

96 Ehhez a kérdéshez ld. „A zene legalább annyira irányít engem, mint én őt”.

97 Eötvös: *Menekültem előlük...*

98 „Sleepless is about love, the infinity of love, and how much conflict can arise in a society from an unexpected love.” *Behind the scenes of Sleepless* (Staatsoper Unter den Linden, 2021). <https://www.youtube.com/watch?v=C8IUcFcySl0&t=26s> (utolsó megnézés: 2024. július 30.).

állított a színpad közepére. A lazacot maga a regény dobja fel, mégpedig egy dramaturgiai szempontból nagyon fontos pillanatban, amikor Asle előtt, aki már Olav, feltűnik egy régi kép, amikor Alinával és a kis Sigválddal együtt útnak indultak:

[...] és Asle nem tudja merre tartanak, és Alida sem tudja, merre tartanak [...] és lemennek és leülnek a sziklára és bámulják a fjordot, és a fjord csendes, mozdulatlan, kéken ragyog, és Asle azt mondja, hogy ritka nap a mai, mert ragyog a fjord, és látják, amint a vízből felugrik egy hal, jó nagy lazac volt, mondja Asle, és Alida azt mondja, hogy itt kellene lakniuk, nem költözhetünk ilyen közel Bjýrgvinhez, feleli Asle, miért nem, kérdezi Alida, csak mert nem, meg is találhatnak, feleli Asle, és akkor mi van, mondja Alida, elfelejtetted hogyan érkeztünk Bjýrgvinbe, kérdezi Asle, hajóval, feleli Alida, igen, de milyen hajóval, mondta Asle, éhes vagyok, feleli Alida [...] ⁹⁹



1. kép. Eötvös Péter *Sleepless* című operájának színpadképe. Alida: Victoria Randem, Asle: Linard Vrielink; rendező: Mundruczó Kornél; © Staatsoper Unter den Linden / Gianmarco Bresadola

A legapróbb részletig kidolgozott lazac látványa, amely a realista színházi nyelvhasználatot vetíti előre, valamint a brutális gyilkosságok naturalista megjelenítése, ami a skandináv krimiszálat erősíti fel, első látásra feszültségben áll a regény és a zene kifinomultságával és titokzatosságával. A kritikák meg is jegyezték, hogy míg a forgatókönyv és a zene végig megőrzi a fiktív és valós kettősséget és ambivalenciáját, addig Mundruczó rendezése „eltöröl mindent, ami kimondatlan, és teljes erőszakosságában mutatja meg Aslét”, és egy olyan világot teremt,

99 Fosse: *Trilógia*, 70–71.

olyan karaktereket állít színpadra, mint egy kegyetlen mesében.¹⁰⁰ A lazac méretei már eleve „elemelik” a látványt a valóságtól, de a hiperbola akkor telítődik jelentéssel, amikor a forgószínpad megmozdul, és a nézők elé tárul a lazac belsejének látványa, a hal feje, nyitott szája, vörösen világító szeme, rózsaszín húsa, fehér csontváza, a halcsontok között a norvég halászfalu egyszerre időtlen és modern berendezése, egyszerre mindennapi és kísérteties látványa, amely már előre sejteti a tragédiát. Itt történnek meg a gyilkosságok, amelyeket a regény és a zene csak sejtet, de elrejt az olvasó szeme elől, a rendező viszont a maga brutalitásában és kegyetlenségében mutat meg.

A cetméretű lazac egyszerre idézi meg a skandináv mitológiát és a Bibliát: Asle alakjában Loki és Jónás alakját. A skandináv mitológia szerint *Loki* a tűzisten, a tréfamester, a gonosz démon egy lazacban próbál elrejtőzni az ázok haragja elől, de Thor hálójában fennakad, majd tűzdémon-gyermekeivel megpróbálja elpusztítani a világot. A bibliai történet szerint a küldetése elől menekülő Jónás a cet gyomrába kerül, ahol végül megérti, hogy nem kerülheti el a sorsát, teljesítenie kell a küldetését, figyelmeztetnie kell a bűnös város lakóit arra, hogy ha nem térnek meg, akkor pusztulás vár rájuk. Asle az apai küldetését szeretné teljesíteni, nem a világot megmenteni vagy elpusztítani, menekül a sorsa elől, akárcsak Jónás, de nem gonosz démon, mint *Loki*, mégis elköveti a gyilkosságokat, és kihívja maga ellen a sorsot. A valóság és a fikció közötti lebegés a regényben és a zenében rejtélyesebben működik, mint a rendezésben, de a két világ közötti feszültség a regényben és a zenében ugyanúgy jelen van. A lazac a valóság és a mitológia találkozási felülete Mundruczó rendezésében, amely több szinten bontja ki a parabolát. A díszlet- és jelmeztervezésben, valamint az egyes szereplők megformálásában a realista ábrázolásmód és az aktuális társadalmi eseményekre való utalás dominál. Ebből adódik a kritika által is érzékelt feszültség a zene és a rendezés között. Fazekas Gergely rákérdez erre az Eötvös Péterrel való beszélgetésben. Eötvös válaszában két olyan rendezői fogást is kiemel, amelyek eltértek az eredeti koncepciójától, de amelyek szerinte erősebbé tették az előadást:

Valóban vannak feszültségek a rendezői és a zenei koncepció között, de ma már nem akadok fenn rajta, ha így alakul, és Kornél nagyon kiforrott és végiggondolt elképzeléssel nyúlt a darabhoz. Húsz évvel ezelőtt még zavart volna, ha a librettóban csak utalás történik egy gyilkosságra, a zene próbálja az egészet ködös sötétségben hagyni, de a színpadon pontosan látjuk, hogy egyszer agyonvernek valakit, egyszer a nyakát vágják

100 „[...] le livret de Mari Mezei suit prudemment la trame narrative, laissant tout soin à Péter Eötvös de suggérer les meurtres par la tension musicale. Dans les grandes phrases de la narration du romancier et dramaturge norvégien, le musicien a puisé l'élan d'une épopée-désastre où interviennent des forces secrètes. Le raffinement de l'écriture impose le mystère quand, à l'inverse, la mise en scène de Kornél Mundruczó abolit tout non-dit, montrant dès lors Asle dans toute sa violence. Avec la complicité de Felice Ross à la lumière et de Monika Pormale pour la scénographie et la vêtue, le cinéaste hongrois invente la vie à Björgvin dont il appuie chaque caractère, tel qu'on le fait dans un conte cruel.” Bertrand Bolognesi: „Sleepless/Insomnie. Opéra-ballade de Péter Eötvös. Grand Théâtre, Genève – 31 mars 2022”. *Anaclase*: <http://www.anaclase.com/chroniques/sleepless-insomnie> (utolsó meglátogatás: 2024. július 30.)



2. kép. Alida: Victoria Randem, Asle: Linard Vrielink, Idős nő: Hanna Schwarz; © Staatsoper Unter den Linden / Gianmarco Bresadola

el az áldozatnak és folyik a vér, egyszer a jégszekrénybe gyömöszölik be. Színházi produkcióként ugyanakkor az egész kiválóan működött, és voltak olyan megoldások, ahol én eredetileg másként képzeltem el a karaktert, de Kornél megoldása talán erősebb is lett, mint az eredeti elgondolás volt. Ilyen például a Fekete Ember alakja. Az operában ő a morál képviselője, egyedül ő tud a gyilkosságokról, és folyamatosan tükröt tart Aslénak. Eredetileg úgy képzeltem el, mintha Mozart *Don Giovanni*jából a Kormányzó, illetve Wagner *Parsifal*jából Klingsor keveréke lett volna, és nem is konkrét figuraként jelent meg előttem, hanem valamiféle allegorikus alakként, a törvény, az erkölcs megtestesítőjeként. Kornél rendezésében a Fekete Ember végig részeg és erőszakos, nagyon is evilági karakter, ami izgalmas színnel gazdagítja az eredeti elképzelésemet. Ez a lehetőség persze benne volt az eredeti történetben, hiszen a Fekete Ember azt várja, hogy Asle meghívja őt egy pohár sörre. Ha Asle tenne felé egy gesztust, talán nem akasztanák fel a végén. De Asle képtelen beismerni a bűnösségét, ahogy egyébként Don Giovanni számára is megadatott a lehetőség, hogy megbánja a bűneit, és akkor a Kormányzó nem viszi magával a pokolba.¹⁰¹

A rendezésnek van egy másik szintje, amely sokkal közelebb áll a szöveg és a zene által sugallt titokzatossághoz. Mundruczó ebben az operában is, akár a filmjeiben – *Fehér isten* (2014), *Jupiter holdja* (2017) –, a rendezés különböző szintjein bontja ki a parabola jelentését. A parabolának a bibliai példabeszédektől a felvilágosodáson át a modern paradigmáig más-más a funkciója, a Bibliában a felfogha-

101 „A zene legalább annyira irányít engem, mint én őt”.

tatlan felfoghatóvá tétele, a felvilágosodás korában a megismerés és a tanítás. A modern parabola viszont már nem a megismerést vagy a tanítást, hanem a megértést célozza. Theo Elm „kitüntetetten *hermeneutikai műfajként*” értelmezi a parabolát.¹⁰² J. Hillis Miller a dekonstrukció szellemében amellettt érvel, hogy a parabola performatív aktus.¹⁰³ Mindketten Kafkára hivatkoznak, akinek a szövegei fordulópontot jelentenek a parabola értelmezésében. Kafka paraboláit elemezve Walter Benjamin különbséget tesz a parabola két típusa között, az egyik esetében úgy bomlik ki a jelentés, mint ahogy „szírommá bomlik a rügy”, a másik esetben, mint ahogy „kibomlik a papírból hajtogatott játék hajó”, amely „sima lappá egyengethető”.¹⁰⁴ Kafka parabolái Benjamin szerint az első típusba tartoznak. *A per* esetében megkettőződik a parabola, amikor Kafka beékeli *A törvény kapujában* című rövid elbeszélést a regénybe, parabola a parabolában, azaz *mise en abyme* vagy „*contre abyme*”, ahogy Derrida értelmezi ezt a retorikai fogást,¹⁰⁵ de bárhogy is értelmezzük, egyik esetben sem ragadható meg a parabola értelme, a Kafka-parabola nem árulja el a jelentését, nem fedi fel a titkát. *A hasonlatokról* című szövegében Kafka rámutat arra, hogy a parabola esetében a „megfoghatatlan megfoghatatlan” marad, és bár ezt tudjuk, mégsem tudjuk, hogy a parabolában vagy a valóságban vagyunk-e? A kettő közötti határ éppúgy felfoghatatlan.¹⁰⁶

Mundruczó rendezésében az aktuális valóságra való utalás a parabola kibontásának az egyik szintje, a lazac transzfigurációja vagy színeváltozása, a valóságtól való elemelése a skandináv mitológia és a bibliai parabola irányába Felice Ross fénytervezésének teljesítménye, amely felülírja a lazac valóságosságát, szürreálisá teszi, és többletjelentéssel telíti.¹⁰⁷ Hegel nyelvén szólva mondhatnánk, hogy a valóságtól elemeli vagy megszüntetve megőrzi (*Aufhebung*) ezt a kettősséget, Heidegger nyelvén mondhatnánk, hogy a létbevetettséget (*Seinsverlassenheit*) és az otthontalanságot (*Unheimlichkeit*) jeleníti meg, Derrida nyelvén szólva mondhatnánk, hogy az elkülönböződést (*la différence*) és az élethalált (*lavielamort*) viszi színre.

102 Theo Elm: „Az ’átváltozás’ apóriája. Rilke legendája a tékozló fiúról”. Ford. V. Horváth Károly. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák*, 2. Budapest: Kijárat, 1998, 105–135., ide: 107.

103 J. Hillis Miller: *Tropes, Parables, Performatives. Essays on Twentieth-Century Literature*. New York: Harvester-Wheatsheaf, 1990, 139.

104 Walter Benjamin: „Franz Kafka. Halálának tizedik évfordulójára”. Ford. Tandori Dezső. In: uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest: Magyar Helikon, 1980, 781–817., ide: 798.

105 Jacques Derrida: „Préjugés. Devant la loi”. In: Jacques Derrida–Vincent Descombes–Garbis Kortian–Philippe Lacoue–Labarthe Jean-François Lyotard–Jean-Luc Nancy: *La faculté de juger*. Paris: Minuit, 1985, 87–139., 138.

106 Franz Kafka: „A hasonlatról”. In: uő: *Elbeszélések*. Ford. Tandori Dezső. Bukarest: Kriterion, 1978, 364–365., ide: 364.

107 A valós és szürreális viszonyához, valamint az operaénekesek kiváló teljesítményének értékeléséhez ld. Benoît Fauchet: „Sleepless, la superbe ballade des jeunes gens malheureux de Peter Eötvös”, *Diapason* 30. mars. 2022. <https://www.diapasonmag.fr/critiques/sleepless-la-superbe-ballade-des-jeunes-gens-malheureux-de-peter-eotvos-25010.html#item=1> (utolsó megtekintés: 2024. július 22.).



3. kép. Eötvös Péter *Sleepless* című operájának színpadképe. Alida: Victoria Randem, rendező: Mundruczó Kornél (© Grand Théâtre de Genève / Magali Dougados)

A parabolának ez a két vagy több szinten történő kibontása ellenpontozásként működik, a realiztikus megjelenítés a valóságvonatkozást erősíti, a fénnel való játék a mitológiai és filozófiai vonatkozásokat hívja elő, ezáltal válik a rendezés többszólamúvá. Az aktualításra való rájátszás nem írja felül az elvont utalásokat, de míg az előbbi jelentése kihajtogatható, az utóbbi csak sejthető, ezért a néző is múlik, hogy kibomlik vagy sem a parabola többletjelentése.

Eötvös operáját az ősbemutató óta többször is előadták már, Mundruczó rendezésében Berlinben (2023/2024) és Genfben (Grand Théâtre de Genève, 2022. március–április), Budapesten a Művészetek Palotájában szcenírozás nélkül hangzott el (MŰPA, 2023. április 12.), 2024. áprilisában pedig a Theater Chemnitzben vitték színre teljesen új rendezésben és szereposztásban.¹⁰⁸ De bármilyen rendezésben lássuk is, nyitott marad a kérdés, amely így hangzik Eötvös megfogalmazásában: „Vajon azok, akik létrehozták a konfliktusokat, majd megölték a bűnösöket, ők maguk nem bűnösök-e?”¹⁰⁹ A kérdés a regény által megidézett mitológiai és bibliai történetekkel egyidős, de mindenkinek magának kell megválaszolnia: ez a mindenkori olvasó-néző esélye és felelőssége.

108 A Theater Chemnitz korábban már nagy sikerrel mutatta be Eötvös *Love and Other Demons* (2009) és *Paradise Reloaded* (2015) című darabjait. Ehhez a kérdéshez ld. <https://www.theater-chemnitz.de/spielplan/detailseite/komponistenportraet-peter-eoetvoes/13101> (utolsó meglejtés: 2024. július 20.).

109 „[...] die Frage, die dann am Schluss offen bleibt, dass diejenigen, die die Konflikte erzeugt haben, und dann den Schuldigen töten, ob sie dabei nicht selbst auch schuldig sind.” *Behind the Scenes of Sleepless*.

IRODALOMJEGYZÉK

- A. Dobos Éva: „Azt mondta, a fületem használjam, hangosan olvassam el a tükör előtt a szöveget – A. Dobos Éva Jon Fosséről”, *Litera*, 2023. október 6. <https://litera.hu/magazin/interju/azt-mondta-a-fulemet-hasznaljam-hangosan-olvassam-el-tukor-elott-a-szo-veget-a-dobos-eva-jon-fosserol.html>.
- Ahsanuzzaman, Ahmed: „An Afternoon with Jon Fosse”, *English Writings* 2008. <https://bangla.bdnews24.com/arts/978>.
- Antal Balázs: „Szólám magányos hangokra. Jon Fosse prózaművészetéről”, *Látó* 2023. december. <https://www.lato.ro/irodalmi-mu/szolam-maganyos-hangokra-jon-fosse-prozamuveszeterol>.
- „A zene legalább annyira irányít engem, mint én őt”. Fazekas Gergely [interjúja Eötvös Péterrel], *Jó Blog* 2022. április 2. <https://jo.444.hu/2022/04/02/a-zene-legalabb-annyira-iranyit-engem-mint-en-ot>
- Behind the scenes of Sleepless* (Staatsoper Unter den Linden, 2021). <https://www.youtube.com/watch?v=C8IUcFcySl0&t=26s>.
- Benjamin, Walter: „Franz Kafka. Halálának tizedik évfordulójára”. Ford. Tandori Dezső. In: uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest: Magyar Helikon, 1980, 781–817.
- Bolognesi, Bertrand: „Sleepless/Insomnie. Opéra-ballade de Péter Eötvös. Grand Théâtre, Genève – 31 mars 2022”. *Anaclase*: <http://www.anaclase.com/chroniques/sleepless-insomnie>.
- Cobussen, Marcel: *Deconstrucion in Music*: www.cobussen.com.
- Cohen-Lévinas, Danielle–Jean-Luc Nancy: *Inventions à deux voix. Entretien*. Paris: Éditions du Félin, 2015.
- Derrida, Jacques: *Grammatológia*. Ford. Marsó Paula. Budapest: Typotext, 2014.
- Derrida, Jacques: *A disszemináció*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1998.
- Derrida, Jacques: *Glas*. Paris: Galilée, 1974.
- Derrida, Jacques: *La carte postale*. Paris: Flammarion, 1980.
- Derrida, Jacques: *Psyché, Inventions de l'autre*. Paris: Galilée. 1987.
- Derrida, Jacques: *Feu la cendre.*, Paris: Editions Des femmes, 1987.
- Derrida, Jacques: „Circonfession”. In: Geoffrey Bennington–Jacques Derrida: *Derridabase*. Paris: Seuil, 1991, 175.
- Derrida, Jacques: *Esszé a névről*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1995.
- Derrida, Jacques: *Marx kísértetei*. Ford: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1995.
- Derrida, Jacques: *Ki az anya? – Születés, természet, nemzet*. Ford. Boros János–Csordás Gábor–Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1997.
- Derrida, Jacques: *A másik egynyelvűsége avagy az eredetprotézis*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1997.
- Derrida, Jacques–Marc Guillaume–Jean-Pierre Vincent: *Marx en jeu*. Paris: Descartes & Cie. 1997.

- Derrida, Jacques: „Világ kozmopolitái, még egy erőfeszítést!” Ford. Boros János–Orbán Jolán, *Magyar Lettre Internationale* 2000. ősz, 77–81.
- Derrida, Jacques: *Demeure, Athènes. Photographies de Jean-François Bonhomme*. Paris: Galilée, 2009.
- Derrida, Jacques: *Hospitalité*, volume I.: *Séminaire (1995–1996)*. Paris: Seuil, 2021.
- Derrida, Jacques: *Hospitalité*, volume II.: *Séminaire (1996–1997)*. Paris: Seuil, 2022.
- Domsa Zsófia: „A beszédetől az írásig és vissza (Jon Fosse esszéiről)”, 1749 2024. 07. 13. <https://1749.hu/fuggo/essze/essze-fosse-esszeirol.html>.
- Elm, Theo: „Az ’átváltozás’ apóriája. Rilke legendája a tékozló fiúról”. Ford. V. Horváth Károly. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák*, 2. Budapest: Kijárat, 1998, 105–135., ide: 107.
- Eötvös Péter–Pedro Amaral: *Parlando Rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Ford. Jancsó Júlia. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.
- „Eötvös Péter: ’Menekültem előlük, hogy véletlenül se essek ismétlésbe’”. Molnár Fanni [interjúja Eötvös Péterrel]. *Papageno* 2022. április 2.: <https://papageno.hu/zene/2022/04/eotvos-peter-menekultem-eloluk-hogy-veletlenül-se-essek-ismetlésbe/>
- Fosse, Jon: *Frå telling via showing til writing*. Norske samlaget, 1989.
- Fosse, Jon: *Gnostiske essay*. Norske samlaget, 1999.
- Fosse, Jon: *Når ein engel går gjennom scenen og andre essay*. Oslo: Norske Samlaget, 2014.
- Fosse, Jon: *Trilógia*. Ford. A. Dobos Éva. Pesti Kalligram, 2015.
- Fosse, Jon: *A másik név. Szeptológia, 1*. Ford. A. Dobos Éva. Budapest: Pesti Kalligram, 2023.
- Fosse, Jon: *Écrire, c’est écouter. Entretiens avec Gabriel Dufay. Trad. Gabriel Dufay. Paris: L’Arche*. 2023.
- Fosse, Jon–Marianne Ségol: „Toutes mes pièces parlent d’une seule et même personne et appartiennent à une œuvre unique”, *Sur le ring* 7 mars 2024: <https://surlering.org/2024/03/07/jon-fosse-toutes-mes-pieces-parlent-dune-seule-et-meme-personne-et-appartiennent-a-une-oeuvre-unique/>.
- Fauchet, Benoît: „Sleepless, la superbe ballade des jeunes gens malheureux de Peter Eötvös”, *Diapason* 30. mars. 2022. <https://www.diapasonmag.fr/critiques/sleepless-la-superbe-ballade-des-jeunes-gens-malheureux-de-peter-eotvos-25010.html#item=1>
- Grabócz Márta (dir.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012.
- Grabócz Márta: „Eötvös Péter operái Kelet és Nyugat között”. Ford. Balázs István. *Parlando* 2013. <http://www.parlando.hu/2013/2013-1/2013-1-11-Grabocz.htm>.
- Händel: *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*. Festival d’Aix-en-Provence, 2016: <https://festival-aix.com/en/programmation/opera/il-trionfo-del-tempo-e-del-disinganno> (utolsó megtekintés: 2024. június 10.).
- Kafka, Franz: *Elbeszélések*. Ford. Tandori Dezső. Bukarest: Kriterion, 1978.
- Komponistenporträt Peter Eötvös. Der Komponist der Oper „Sleepless“ im Porträt. <https://www.theater-chemnitz.de/spielplan/detailseite/komponistenportraet-peter-eotvoes/13101>.
- Kondor Ádám: „Notes disséminées”. Szerk. Orbán Jolán: *Déli Felhő* (Derrida-különszám) 2000/1., 108–113.
- Mallet, Marie-Louise (ed.): *Le passage des frontières, Autour du travail de Jacques Derrida*. Paris: Galilée, 1994.

- Mezei Mari: „Eötvös Péter. Sleepless. Opera Ballad”. <https://eotvospeter.com/piece/sleepless/>.
- Miller, J. Hillis: *Tropes, Parables, Performatives. Essays on Twentieth-Century Literature*. New York: Harvester-Wheatsheaf, 1990. <https://doi.org/10.2307/j.ctv120qs5f>
- Nancy, Jean-Luc: „Comment s’écoute la musique”, *Il Particolare*, 2006, 15–16.
- The Nobel Prize in Literature 2023. Jon Fosse Facts. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2023/fosse/facts/>.
- The Nobel Prize in Literature. 2023. Jon Fosse. Interview: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2023/fosse/interview/>.
- The Nobel Prize in Literature. 2023. Jon Fosse, Lecture: *Nobelfjrelesing. Eit taust språk*. (A nyelv, amely hallgat. Ford. A. Dobos Éva). Stockholm, 2023. december 7.: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2023/fosse/215846-nobel-lecture-norwegian/>.
- Opernwelt Jahrbuch 2022*: <https://www.gtg.ch/en/news/sleepless-best-creation-of-the-year-by-opernwelt/>.
- Orbán Krisztina: „’A nyelvnek énekelnie kell’. Interjú Jon Fosséval”, *Kulter* 2018. május 8. <https://www.kulter.hu/2018/05/a-nyelvnek-enekelnie-kell-jon-fosse-interju/>.
- Peeters, Benoit: *Trois ans avec Derrida. Les carnets d’un biographe*, Paris: Flammarion, 2010.
- Platón összes művei, I. Budapest: Európa, 1984.
- Régy, Claude: *Le Nouvel Obs*, 6 avril 2014. <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20140406.RUE9936/dialogue-unique-a-budapest-entre-l-ecrivain-norvegien-jon-fosse-et-claude-regy.html>.
- Rivals, Aurore: *Entretiens autour des cinq première opéras de Peter Eötvös*. Château-Gontier sur Mayenne, Éditions Aedam Musicae, 2012.
- Rivals, Aurore: „La construction des livrets”. In: Grabócz Márta (dir.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012, 7–37.
- Schreiber, Wolfgang: „Konsequent sachlich, kunstvoll expressiv”, *Opernwelt Jahrbuch 2022*, 42–44., ide: 42. <https://www.der-theaterverlag.de/opernwelt/aktuelles-heft/artikel/konsequent-sachlich-kunstvoll-expressiv/>. <https://doi.org/10.5771/0030-3690-2022-Jahrbuch-042>
- Szendy, Peter : *Écoute, une histoire de nos oreilles*. Minuit, 2001.
- Thibaudat, Jean-Pierre: „Dialogue unique à Budapest entre l’écrivain norvégien Jon Fosse et Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus* [1921]. Werkausgabe. Band 1. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984. Magyar fordítás: Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés*. Ford. Márkus György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963.

ABSTRACT

JOLÁN ORBÁN

HOSPITALITY, HOSTILITY, HOSTIPITALITY

Péter Eötvös: Sleepless (2021)

The premiere of Péter Eötvös' opera *Sleepless* took place in Berlin on 28 November 2021. The opera was commissioned by the *Staatsoper Unter den Linden*, with a libretto by Péter Eötvös and Mari Mezei, based on Jon Fosse's *Trilogy* (2014), and directed by Kornél Mundruczó. The director of the opera was so fascinated by the opera that he gave to the whole season the title *Sleepless*. The magazine *Opernwelt* has named *Sleepless* the best premiere of 2021/2022, and Jon Fosse was awarded the Nobel Prize for Literature in 2023. The term *hostipitalité* (hostipitality) was introduced into philosophy by Jacques Derrida as a language game on *hospitalité* and *hostilité* (1995/2021). Eötvös does not refer to Derrida, and Derrida rarely refers to classical music (J. S. Bach, Händel), and even less often to opera (Mozart: *Don Giovanni*), but I argue that Eötvös deconstructs the institution and genre of opera, while Derrida decomposes the philosophical discourse. In the case of *Sleepless*, there is a direct link between Derrida and Eötvös that proves my thesis, namely Jon Fosse, who was so impressed by Derrida's concept of writing that he mentions him in his Nobel Prize speech. In my paper, I would like to explore how Jon Fosse's *Trilogy* and Péter Eötvös's opera *Sleepless* present the drama of the rejection of hospitality, how they urge us to reflect on the issues of hospitality, hostility and hostipitality in the Derridean sense.

Jolán Orbán is a full professor at the University of Pécs (Hungary). She graduated from the Babeş-Bolyai University (Romania, 1983–87). She pursued postgraduate studies in literary criticism and philosophy at the University of Zürich (Switzerland, 1987–1988), at the École des Hautes Études en Sciences Sociales (France, 1988–1989), and at Boston College (USA, 1989–1990). She did her PhD in comparative literature and literary criticism at Eötvös Loránd University (1995). She obtained research fellowships at the University of Virginia (ACLS, USA, 1994–1995) invited by Richard Rorty, at the EHESS (OTKA, Paris, 1995–1996) invited by Jacques Derrida, at the Ludwig Maximilian University of Munich (DAAD, Germany, 2014) invited by Wilhelm Vossenkuhl and Barbara Vinken. She received the Jacques Derrida Law and Culture Prize International Chair of Philosophy from University of Turin (Italy, 2019) founded by Maurizio Ferraris. Her main publications are: *Derrida írás-fordulata* (Derrida's Writing Turn). Pécs: Jelenkor, 1994; „Les mots hongrois de Derrida – Derrida magyar szavai” (The Hungarian Words of Derrida), *Jelenkor* 48/10. (2005); “Eötvös-mestermű: A Három nővér mint az opera dekonstrukciója” (Eötvös-masterpiece: Three Sisters Deconstructing the Opera). In: *Anton Pavlovics Csehov. Kultúrák és médiumok párbeszéde*. Szerk. Regéczi Ildikó. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó–Didakt Kiadó, 2021.