

## Cseke Ákos

# Szagrális művészet

### 1.

■ Szűkebb értelemben szagrálisnak hagyományosan azt az „egyházi programművészetet” nevezzük, „amely egyrészt a templombelső kiképzését olyan tartalommal szolgálja, amit az egyház tanítása megkíván”, másrészt pedig a hívők otthonába is eljuttatja „a magánjátatosság tanítást megfogalmazó eszközeit”.<sup>1</sup> Tágabb értelemben „az a művészet »szagrális« vagy szent, amelynek formái a szellem időtlen tartalmát tükrözik vissza”.<sup>2</sup>

### 2.

Ami az első meghatározást illeti, azzal kapcsolatban Jean-Luc Marion alighanem joggal mondta, hogy a „szulpiciánus” műtárgyak (az elnevezés a párizsi Saint-Sulpice templom körül elhelyezkedő vallásos butikokra utal) művészi értelemben a legtöbbször fájdalmasan jelentéktelennek tűnnek: eredetüket és rendeltetésüket tekintve szagrálisak ugyan, de nehezen mondhatók művészinak. A kortárs filozófus egyenesen „a XX. századi vallásos művészet egészen nyilvánvaló csődjéről”<sup>3</sup> beszélt. Ebben egyébként, jobban belegondolva, semmi meglepő nincs: a kultuszban szerepet játszó tárgyak általában nem azzal a céllal jönnek létre, hogy mindenestül kielégítsék aktuális esztétikai elvárásainkat. A szagrálisnak nem feltétlenül kell „szépnek” lennie. Talán jobban esik ugyan a hívőnek, ha egy „szép” templomban gyónhatja meg a bűneit, de képzelenség volna számon kérnie a gyóntató papon a templom, a gyóntatófülke vagy az oltárfestmény „szépségét”. Ha tehát bizonyos esetekben kétségbe vonjuk a kortárs szagrális művészet művészi jellegét, azzal a legkisebb értelemben sem csorbítjuk e tárgyak szentségét. Egyszerűen egy olyan, jellegzetesen modern szempontból tekintünk rájuk, nevezetesen az esztétika szempontjából, amely nem feltétlenül egyezik meg e tárgyak megrendelőinek, használóinak és alkotóinak eredeti és elsődleges szándékával.

Marion arra is felhívja a figyelmet, hogy szemben például egy Raffaello által festett Madonna-képpel,

amely „előtt azt kiáltjuk: »Ez egy Raffaello!«”, „egy szulpiciánus Mária-képen magát a Születet ismerjük fel”. Ezért jegyezte meg Matisse vince-i és Cocteau Milly-la-Forêt-i kápolnája kapcsán, hogy „ezek a kápolnák a maguk alkotóit dicsőítik, nem pedig azt, akinek a dicsőségére létrejöttek.”<sup>4</sup> Tehát nagyon is profán művészeti alkotásokról van szó, még ha szagrális térben látjuk is őket és szagrális „céllal” születtek is meg. A szagrálisnak nevezett művészet Marion szerint hordoz ugyan szagrális tartalmakat, de sokszor mint művészet elégtelennek tűnik. Ha viszont művészóriások kezébe kerül a szakralitás megformálásának feladata, azzal – amennyiben a művészi forma túlságos gazdagsága nem engedi, hogy áthatoljon rajta a néző vagy az olvasó tekintete, és utat nyisson egy önmagát meghaladó más világ felé, hanem magához mint márkanévhez vonzza a tekintetet – nemegyszer éppen a szakralitás ereje vagy egyáltalán jelenléte csorbul.

Természetesen vannak nagyon jelentős kivételek is, hiszen sorolhatnánk a neveket és a műveket Mauriactól Tarkovszkijon át Pilinszkyig. Ismeretes azonban, hogy ezek a „kivételes” művek – a forma vagy a tartalom radikálisnak ítélt vagy ítélt szegényessége, kietlensége, irgalmatlansága miatt – sokszor kifejezetten „gyanúsak”<sup>5</sup> tűnnek. Pontosan azért, mert nem állítható róluk, hogy a maga tisztaságában testesítenék meg azt az erőt, nyugalmat és biztonságot, amely általában a „szagrális” művészetektől „elvárt” vagy sokak szerint „elvárható”. Az egyik legismertebb példa erre, mint Dosztojevszkij *A félkegyelműben* utalt rá, Hans Holbein *Halott Krisztusa*. A rothadó istenemeri test természetes ábrázolása nem feltétlenül felel meg a keresztény egyház vagy a hívők „szagrális művészettel” kapcsolatos várakozásának („Hiszen ettől a képtől némely ember egészen elveszítheti minden hitét.” – mondja a regényben Miskin Rogozsinnak). További példaként említhető többek között Takács Zsuzsa verse, *A megfosztás rítusa* is, amely a három teológiai erény

rituális visszavonásáról, a „kétezer éves szövetségtől” való búcsúról emlékezik meg, és amelyet valószínűleg sokan ózdkodnának a keresztény szakrális művészet mintadarabjai között említeni. „Holott – mint Takács Zsuzsa e vers kapcsán megjegyezte –, kísérletem – és melyik vers nem kísérlet csupán – a hit, a remény és a szeretet megvonásának katarzisa révén éppen azok elnyerését célozza meg. A megszólalás előtti-utáni csönd beszél ebben a szövegben, amelyet Krisztus kínszenvedésének, megkísértésének, Isten általi elhagyottságát fölpanaszoló analógiája bátorít.”<sup>6</sup>

A *megosztás ritusa* vagy a *Halott Krisztus* nem feltétlenül a művészi forma gyanúsán provokatív jellegére, netán az alkotók féktelen és üres újtási vágyára hívja fel a figyelmet, hanem talán egyszerűen a „szakrális művészet” használatban levő fogalmának kérdésességét jelzi. Mit jelent a szakrális művészet, ha egyrészt vannak olyan szakrális műtárgyak, amelyek nem tekinthetők művészi-nek, másrészt vannak szakrális térben látható, szakrális rendeltetésű művek, amelyek nem nevezhetők szakrálisnak, harmadrészt pedig vannak olyan zavarba ejtő művészeti alkotások, amelyek nem felelnek meg az egyházi programművészet igényeinek, miközben mégis a szent-ség lényegi elemeit tárják elénk?

### 3.

Ami a szakrális művészet második, tágabb definícióját illeti, annak segítségével kiküszöbölhetőnek tűnik a szakrális művészet első definíciójában rejlő nehézség. Burckhardt azt hangsúlyozza ugyanis, hogy „a művészet lényegileg forma”,<sup>7</sup> vagyis szakrális művészetnek tulajdonképpen csak az az alkotás nevezhető, amely a szó legnemesebb értelmében szakrális is és művészi is. A művészi forma minősége és hitele nélkül vagy híján nincs értelme „szakrális művészetéről” beszélni. A kérdés innentől fogva csak az, hogy mit ért Burckhardt a művészet vonatkozásában „szakrálison” – és itt már van okunk csodálkozni. Elsőként ugyanis azonnal kijelenti, hogy „semmi sem pusztítja az alkotói örömet huzamosan olyan mértékben, mint az individualizmus, mely egy istentelen társadalom lelki beltenyészete”. Másrészt, és éppen a keresztény művészet kapcsán azt állítja, hogy ez a művészet „csak akkor éledhet újjá, ha az *én* zsarnokságától megszabadul, s visszatér sugalmazásának időtlen forrásaihoz”. „A kegyelem vonatkozásában nincs »neutrális« környezet; vagy érte van, vagy ellene; ami nem »gyűjt«, az mindenképpen »tékozol«”.<sup>8</sup>

Fogalmi értelemben egy meglehetősen egyszerű képlettel van dolgunk. Az egyik oldalon az individualizmus, az *én* mint pokol, mint profán valóság: az „ellene”. A másik oldalon az időtlen, a szent: az „érte”. Szakrális művészet az,

amely az időtlenre és a szentre szavaz, és ezzel egy időben kitessékeli világából az *én* és az individualizmus profán valóságát. Szinkretista nézőpontból nem nagyon lehet vitatni Burckhardt álláspontját. Ha azt gondoljuk, hogy a vallás lényege abban áll, hogy az embert kiemeli saját individualitásából és a jelenségvilágból, hogy egy szellemi úton vezetve eljuttassa őt egy felsőbb, „isteni” világ szemléléséhez, akkor valóban gondolhatjuk, hogy a szakrális művészetnek minden kultúrában az a feladata, hogy alkotását eloldja a profántól, és a lehető legközvetlenebb módon érintkezésbe hozza azzal, amiszent. Eza felfogás azonban többek között azért is nagyon kétséges, mert úgy tűnik, valójában éppen ellentétes azzal a szakralitás-fogalommal, amely nevében az úgynevezett szakrális művész – legalábbis a keresztény Európában, ahol a legfelségesebb Úr, mint azt többek között Sodoma megdöböntő *Ecce homóján* látjuk, valóságosan és valóban egy riadt és riasztó, bűnöző képű ember alakját ölti magára – egyáltalán megszólal.

### 4.

Egy 1905-ben megtalált „apokrif” töredékben azt olvassuk Jézusról, hogy tanítványait „bevitte a templom tiszta körzetébe és körüljárt a templomtéren”, mire az ott tartózkodó farizeus pap rájuk rivallt, és kérdőre vonta őket: hogy mernek belépni oda, ahol egyedül a tisztáknak van joguk jelen lenni? Jézus válasza egy akár gyilkosnak is nevezhető kérdés volt: „Tehát te, aki itt vagy a templomtéren [csak azért, mert »megfürödtél abban a kiloccsantott vízben, amelyben kutyák és disznók hevernek éjjel és nappal«, vagyis csak azért, mert elvégeztél bizonyos szertartásokat], tiszta vagy?”<sup>9</sup> Válasza alapvetően kérdőjelezi meg a tradicionalista szakralitás-képet, és persze Jézus nemcsak ebben a válaszában és kérdésében, hanem egyáltalán létében és jelenlétében is eleve maga mögött hagyja ezt a felfogást. A keresztények hite szerint a senki földjén, a Római Birodalom egy jelentéktelen provinciájának egy apró falujában, a betlehem-i jászolban egy szegény asszony méhéből született meg az Úr, az Atya szent Fia. Aminek a jelentősége és az üzenete többek között nyilvánvalóan az, hogy a legfőbb isteni valóság nem kiismerhetetlen messzeségben él, kínosan ügyelve arra, hogy minél inkább távol tartson magától minden világi vonatkozást, hanem vérben és mocsokban születik meg, mint mindannyian, eljön közénk, szenved és meghal, mint bárki más, sőt: a bűnösöknek kijáró halállal hal meg mindenki szeme láttára, a keresztben. „A keresztény ember, ha Istenre gondol, nem feltétlenül mennyei trónuson képzelel el, éneklő angyalok között. Inkább véresen, mocskosan látja maga előtt. Istennek valljuk azt, aki leköpdösött arcának emlékét hagyta ránk.”<sup>10</sup>

Aki ebből arra következtet, hogy a keresztény kultúrában léteznie kell a profán kultúrától élesen elkülönülő, azzal szemben álló és azt megtagadó, „tisztá”, „szakrális” művészetnek, amely mintegy megvéd minket a profanitás áradatától, aligha fogta fel a maga teljes jelentésében az örömhírt, amelyet Jézus születése, halála és feltámadása foglal magában. Annak a Jézusnak a születése, halála és feltámadása, aki életében nem művészekkel, írástudókkal, papokkal, tisztákkal és okosokkal vette körbe magát, hanem nap mint nap a társadalom legalsó rétegével érintkezett (prostituáltakkal, kapzsi vámosokkal, uzsorásokkal és halászokkal), és aki egyáltalán nem „szakrális terekben” tevékenykedett – hacsak nem azért, hogy kiűzze onnan a kufárokat –, hiszen szent életének terei egyszerű lakóházak voltak, utak, kertek, tavak; hegy, sivatag, jászol. Ráadásul Jézus ezekben a „profán” terekben nem kizárta magát, hanem magához engedte a tisztátalanságot, mint arra többek között a vérfolyásos asszony meggyógyítása is utal (Mt 9,20, vö.: Lev 15,25.). Innen nézve nagyon kérdéses, hogy a Burckhardt által megfogalmazott szinkretista szentség-fogalom és a szakrális művészet abból levezetett felfogása érvényesnek tekinthető-e a keresztény vallásban, művészetben és kultúrában.

Ami az individuációnak a szent nevében történő elutasítását illeti, Marc Richir joggal mondta a test történetének szentelt elmélkedésben: „Míg a görögöknél a lélek mindig megőrizte a maga alapvető személytelenségét, melyben – más-más elméletek szerint más-más mértékben – az individuáció esetlegesnek bizonyult, a kereszténységben a megtestesülés miatt a lélek lényege szerint individuális lélek, melynek végső alapja az ént megalapító isteni én soha ki nem ismerhető rejtélye és misztériuma.”<sup>11</sup> A Burckhardt által említett időtlenség és a jelkép-szerűség kapcsán pedig azt érdemes megfontolni, amire Jean Daniélou mutatott rá: „A kereszténység Isten behatolása a történelembe, egy gyökeresen új esemény. Ha a keresztnek olyan nagy jelentősége van számára, az nem elsősorban szimbolikus értéke miatt van, hanem mert egy két darab fából álló bitófán végezték ki Krisztust. Ez a történelmi tény az elsődleges. Miután ennek a bitófának az alakja halványan emlékeztetett a keresztére, a liturgia utólag megterhelte a kereszt minden természetes szimbolizmusával... az ilyen szimbólumrendszerek azonban másodrangúak a történelmi tényekhez képest.”<sup>12</sup>

Michel Henrytől Jean-Louis Chrétienen át Hans Urs von Balthasarig számos olyan eszmetörténészt, filozófust és teológust említhetnénk még, aki világosan rámutatott arra, hogy a kereszténység mint az inkarnáció

vallása radikálisan új kapcsolatot tételez a szellemi és a testi, az egyetemes és az individuális, az időtlen és a történelmi, a szent és a profán között. Úgy tűnik, a keresztény szakralitás-fogalom pontosan azáltal hoz fordulatot a történelemben, hogy szíve és centruma – egészen egyedülálló módon – egyáltalán nem az exklúzió, a kizárás, a menekülés, az elutasítás, a védekezés egy időtlen és zárt tradíció nevében, hanem az inklúzió, mint be- és elfogadás, meghívás, felölelés, „szeretet” itt és most, az adott valóság adott követelményeinek megfelelően. A kérdés az: milyen következményekkel bír ez a szentség-felfogás a művészet és azon belül is a „szakrális művészet” fogalmát illetően? Hol keressük a keresztény „szakrális művészetet”? Ha komolyan vesszük Jézus tanítását, akkor talán nem csak a templomok mint „szent helyek” környékén érdemes kutakodnunk. Nem lehetetlen ugyanis, hogy a templomi közegtől látszólag nagyon távol eső „irodalmi terekben” is találkozhatunk olyan művekkel, amelyek hitelesen rejtik magukba a kereszténység drámáját.

##### 5.

Első pillantásra úgy tűnhet, hogy Samuel Beckett művészete maga a kegyetlen profanitás. Elég utalni az *Első szerelem* mondataira, amelyekben Beckett Jézus arcképét a kisregény klozetben ülő főhősének a székrekedésével hozza párhuzamba, *A játszma vége* istentagadó vagy inkább istenkáromló dialógusaira, a *Minden elesendők* szerencsétlen, magatehetetlen öregjeire, akik „vadul nevetni kezdenek”, amikor egyikük felidézi a zsoltáros szavait: „Az Úr támogat minden elesendőket, és felemel minden meggörcbedteket”, vagy akár a *Godot-ra várva* és *Az elveszejtőre*, amelyek egy totálisan kietlen világ totálisan kietlen képei, ahol Istennek és bármiféle szakralitásnak nemcsak a lehetősége vagy az esélye, de még az emléke is tagadva van. Jellemző, hogy amikor a *Godot-ra várva* elején Vladimir a Megváltóról beszél, Estragon visszakérdez, mintha nem értené ezt a szót, mintha sohase hallotta volna még, Vladimírnak pedig egy ideig gondolkodnia kell, hogyan is mondjuk az „üdvözült” szó ellentétét. Mintha fogalmuk sem volna és lehetne már, mit is kezdhetnének ezekkel a kiüresedett fogalmakkal, rítusokkal és valóságokkal. Mi más a *Godot-ra várva*, mint a kietlenség és az istentelenség földjének egyik legkövetkezetesebb, ha úgy tetszik: legmulattatóbb ábrázolása, egy olyan szellemi helyzet kristálytisztá bemutatása, amelyet Heidegger „az elmenekült istenek” tereként és idejeként ír le, és amelyben az ember mint véglény, mint „hiábavaló szenvedély”, ahelyett, hogy hinne, remélne, találna, kétségbeesetten eldegél, várakozgat, keresgél, szinte vegetál csupán?

Kétségtelen, hogy Beckett drámája ez is: a nihil, a ki-etlenség, a nyílt blaszfémia, a reménytelenség és az is-tentelenség tematikus és formális értelemben egyaránt. Nehezen vitatható azonban, hogy ez az értelmezés meg-lehetősen leegyszerűsíti a beckett dráma valóságos sz-i-tuációját, amelyben ez az egészen jól ismertnek, minden-napinak és ezért már-már elviselhetetlennek tűnő, üres

és banális profánitás titokzatosan, de szinte természet-e-sen és észrevétlenül nem remélt gazdagsággal telítődik – és ennek kapcsán nem pusztán olyan evidens dolgokra gondolok, mint például hogy a címben szereplő „Godot” név könnyen felidézheti bennünk az Istent jelentő angol „God” szót. A magyar fordításban nem mindig érezhető Beckett gondosan megírt szövegének ez a természetes

„másvilága”. Amikor például Kolozsvári Grandpierre Emil fordításában a dráma végén Vladimir azt mondja, hogy ha netán Godot megjönne, „megmenekültünk”, akkor a franciában az áll: „nous serons sauvés”. A francia „sauver” ige azonban azt is jelenti: „üdvözülni, üdvözíteni”. Így a mondat úgy is fordítható: „akkor üdvözülni fogunk”, pontosabban: „akkor üdvözítve leszünk”<sup>13</sup>. Amikor nem sokkal korábban Estragon azt kérdezi Godot-val kapcsolatban: „Nem jött el?”, akkor a franciában az áll: „Il n'est pas venu?”, ami a magyar szövegnél sokkal világosabban utal az evangéliumra. „Il est venu chez les siens et les siens ne l'ont pas reçu.” („A tulajdonába jött, de övéi nem fogadták be.” Jn 1,11). Amikor pedig Vladimir azt kérdezi Estragontól, hogy miért is várnak Godot-ra, akkor Estragon válasza nem feltétlenül az, hogy „kérelemmel járultunk elébe”, hanem azt is jelentheti: „egyfajta imádsággal fordultunk felé” (une sorte de prière).

Ettől függetlenül is észlelhető ugyanakkor, a magyar fordításban is, a *Godot-ra várva* szüntelenül felbukkanó szakrális kontextusa, így például felfigyelhetünk arra, hogy a dráma legelején egymás után háromszor hangzik el a „hinni” ige, mintha a hit lehetőségének a kérdése lenne a kulcsa az alapszituációnak; hogy Lucky éppen akkor fakad sírva, amikor Pozzo elmondja, hogy akár ki is vihetné „a Megváltóról elnevezett piacra”; hogy ugyanez a Lucky, amikor „gondolkodni” kezd, többek között Isten létéről vagy nemlétéről kezd azonnal érthetlenné és értelmetlenné váló értekezésbe; hogy ebben a beszédben éppúgy szó esik a hagyományos elképzelésnek megfelelő „fehér szakállas” Isten képéről, mint később Vladimir és a fiú párbeszédében; hogy amikor Estragon azt mondja Vladimirnek: „Jézus is mezítláb járt”, és Vladimir felkiált: „Jézus! Mi közöd neked Jézushoz? Csak nem hasonlítod hozzá magad?”, Estragon – az az Estragon, aki a mű elején a „Megváltó” szót se nagyon értette – azt válaszolja: „Egész életemben öhozzá hasonlítottam magam”; és akkor még nem beszéltünk – többek között, mert a gazdag szakrális utalásrendszer teljes feltérképezése kis túlzással egyet jelentene a dráma szó szerinti idemáolásával – arról, hogy Estragon a dráma egy pontján „öklét rázva, teli torokból” üvölti: „Könyörülj rajtam, Istenem!”

Az is figyelemreméltó, hogy a Beckett által készített angol fordításban vagy inkább változatban Vladimir azt kérdezi: „A halogatott reménység beteggé teszi az izét, ki is mondta ezt?” Ezzel éppen a *Példabeszédek* 13,12-re tesz utalást: „A halogatott reménység beteggé teszi az elmét, de megadatott kívánság az életnek fája.” Beckettnek ez a „keserű vicce” nemcsak azért érdekes, mert „Vladimirral épp az elme szót felejteti el”,<sup>14</sup> hanem

azért is, ami az idézet második felében tűnik fel (bár ezt Beckett még a kihagyásból, a felejtésből is kihagyja): „de a megadatott kívánság az életnek fája”. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a színpadon álló fa, amely a második felvonás kezdetére lombot hajt, tekinthető akár az élet fájának vagy éppen a keresztfának is. Ebben az értelemben a *Godot* talán éppen ebből az elhallgatott idézetből érthető meg, vagy legalábbis innen is érthető (akár abban az értelemben, ahogy Kafka gondolta: „Végtelenül sok remény van – csak nem nekünk”). Erre utal az is, hogy elvileg szombat este van, így tehát a cselekmény – már ha lehet a *Godot* esetében cselekményről beszélni – talán nagyszombat estéjén mint a legsötétebb és legkietlenebb éjszakán játszódik, de az is, hogy Beckett úgy ábrázolja Vladimirt és Estragont, mintha annak a két latornak a kései ősei lennének, akiket az evangéliumok szerint Krisztussal együtt feszítettek keresztre. Pinczés István arra is felhívja a figyelmet, hogy Beckett egyik szerzői instrukciója („Vladimir felveszi a fa pozíciót, fél lábon áll, bizonytalanul inog”) magyarázatokor „Beckett jogapózszerű egyensúlyozó tartást javasol, fél lábon állva, széttárt karokkal. E sánta corpus-pozíció ötletét a szerző Andrea Mantegna olasz reneszánsz festő *Keresztre feszítés* című festményéről kölcsönözhetette. Ezen a képen – minden ismert Golgota-ábrázolással ellentétben – a bal lator fél lábon áll: a bal lábát kiszabadította, és térdig felhúzza tartja. Valójában tehát a »keresztfa« poz. gyakorlatának elvégzésével nem Krisztus, hanem az elkárhozó bal lator (Gestas) testtartását utánozza Vladimir és Estragon.”<sup>15</sup>

Nem úgy tűnik, mintha Beckett hősei csak úgy váraoznának a semmiben, ahelyett, hogy élneek, és hogy ahhoz, hogy élni kezdenek, elegendő volna felhagyniuk a várakozással, visszakóborolva a szinte érthetetlen okból elhagyott hitükhöz, mintegy rádöbbenve arra, hogy „Godot megjött”. Épp ellenkezőleg: mint azt Beckett nyilvánvalóvá teszi, Vladimir és Estragon tulajdonképpen kizárólag azért él, kizárólag az tartja életben őket, az ad súlyt az életüknek, még ha ez a súly éppen meg is kérdőjeleződik, hogy még váraoznának. („A világ iszonyatos zürkavarában egyetlen tény világos: várjuk, hogy megérkezzék Godot.”) Ez a titokzatos várakozás legalább annyira kétségbeesett, hiábavaló, értelmetlen és komikus, mint amennyire felkavaró, mélységesen emberi, tragikus és igaz. Nem véletlen, hogy amikor a dublini Trinity College 1960-ban tiszteletbeli doktori címet adományozott Beckettnek, akkor a latin nyelvű laudációban a zsoldáros „expectans expectavi”-jához hasonlították a *Godot* világát. („Expectans expectavi Dominum, et intendit mihi.” – szó

szerinti fordításban: „Várva vártam az Úrra, és ő meghallgatott engem.” Zsolt 40, 2–3)<sup>16</sup> Kétségtelen ugyanis, hogy a sóvárgásnak, a szomjúhozásnak, a várakozásnak ezt az egyszerre profán és már-már teljesen szakrális, egyszerre szakrális és már-már teljesen profán dimenzióját kevesen ábrázolták nagyobb erővel a XX. században, mint Beckett a maga prózai írásában és színdarabjaiban. Valahogy az az érzésünk, hogy Jézusnak az évszázadok mélyéről szüntelenül elő-előbukkanó arcához és felkavaró jelenlétéhez a *Godot* lecsupaszított világa sokkal közelebb jut, mint egy impozáns főúri templom vagy egy angyalokkal, keresztekkel és glóriákkal díszített aranyos oltárkép.

Ennek megfelelően nem csak egzisztencialista módon, netán esztétikai értelemben a dráma szövegére való utalásként, hanem akár teológiailag is értelmezhető Vladimir kijelentése: „Az idő megállt”, vagy később Estragoné, hogy „Semmi sem történik, senki sem jön, senki sem megy el – borzalmas”. Mintha annak a láthatatlan lelki-szellemi történésnek a fényében, amelyet Beckett a *Godot*-ban felmutat, már nem is csak a két lator túlvilági, hanem a tanítványok irtózatosa világi várakozására kellene gondolnunk, akik nagyszombat estéjén és éjszakáján hitetlenül és magatehetetlenül siratták az Úr halálát, aki szinte elárulta őket, hiszen halálával keresztülhúzta számításaikat és várakozásaikat az evilági üdvözülés tekintetében. Lukács azt írja evangéliumában (24, 1–11), hogy az apostolok nem hitték el az angyalnak az asszonyok által híresztelt szavát, hogy Jézus feltámadt. „Üres fecsegésnek” tartották a hírt: vártak rá, de úgy hitték, hiába várnak, és csak akkor kezdték el hinni, hogy tényleg „eljött”, hogy tényleg visszajött a halálból, amikor megtapogatták a kezét, a lábát, és amikor a szemük láttára evett az ételükből. Nagyszombat estéjén és éjszakáján ott téblábolnak az élet fája körül, hitetlenül, rettegve, egymásba kapaszkodva, saját megmenekülésükre és más földi dolgokra gondolva csak. Kétségtelenül van még az apostolok életében is egy olyan időszak, a valóságos gyász keserű időszaka, amikor teljes tanácstalanság vesz erőt rajtuk, ahogy magának Jézusnak az életében, pontosabban agóniájában is van egy ilyen pillanat a kereszten. Nem elképzelhető-e, hogy a *Godot*, ha nem is az apostoloknak vagy éppen a latroknak, hanem általában az embernek – mindannyiunknak – ezt a nagyszombati kételyét viszi színpadra?

## 6.

Beckett úgy írta meg ezt a darabját, hogy szinte minden mondatát olvashatjuk ennek az értelmezésnek a fényében is, miközben mindig tudnunk kell, hogy mindez, épp el-

lenkezőleg, lehet egészen banális, mindennapi hitetlenség, üresség, kietlenség, sivárság is. A „sauver” valóban lehet pusztán „megmenekülés” is, az „il est venu” jelenthet pusztán találkozást is, ahogy a „prière” is lehet pusztán kérés, kérelem. A Jézusra való utalások pedig lehetnek pusztán megszokott szófordulatok is, amelyeket úgy ismételtünk, hogy tudjuk: az égvilágon semmit nem jelentenek már. Ebben áll a Beckett által megálmodott nagyon szigorú és precíz forma varázsa, ami nemcsak a *Godot-ra várva*ról, hanem Beckett más írásairól is elmondható.

Éppen ezen a ponton válik azonban élővé és megkezdhetetlenné a szöveg, amely minden értelmezéssel szemben folyamatosan visszautalja a nézőt és az olvasót önmagára: abban a művészi erőterben, amely formailag elrendezi és egymásra vonatkoztatja ezeket az egymással ellentétes értelemben egyaránt érthető kijelentéseket, és amely éppúgy értelmezhető egy modern ateista erőterként, amelyben a szereplőknek már csak nevetséges emlékforgácsaik vannak a hit, a remény és a szeretet valótlanok tünő valóságáról, mint a nagyszombati várakozás erőtereként, amely valójában minden hit, remény és szeretet katartikus mélypontja és gravitációs ereje, hiszen minden évben legalább egyszer – talán, ki tudja, minden alkonyatkor, minden éj leszálta előtt – minden hívő, ha őszinte a hite, egy pillanatra, mint a tanítványok is, szinte elveszíti a hitét, mert szívében és létében nem szimbolikusan, hanem valóságosan átéli a húsvéti tragédiát, a bárány lemészárlását. Egyszerre üressé válik minden addigi várakozása, minden addigi reménykedése, ahogy télen a mag is mintha elhalna a föld alatt: Jézus a kereszten valóban meghalt a bűnözők között, és ezt, az evangéliumok szerint, egy pillanatra még maga Jézus sem hihette el. Beckett joggal írta egy levelében *A játszma vége* Istenre utaló, botrányosan szentségtörőnek tartott kijelentése kapcsán („A piszok! Hisz nem is létezik!”): „Ez a mondat semmivel sem blaszfémebb, mint az »Istenem, Istenem, miért hagytál el engem?«.”<sup>17</sup>

Pilinszky mindenesetre ebben az értelemben mondta Beckettről – és bár ez csak egy lehetséges értelmezése a műnek, de kétségkívül egy lehetséges értelmezése –: „Nem véletlen, hogy híres művének címhelyét kritikusi Simone Weilben látják. Beckett címe: *En attendant Godot (Godot-ra várva)*, Weilé: *Attente de Dieu (Istenvárás)*. Nem véletlen, mert az az »abszurd pont«, mellyel Beckett farkasszemez, nem egyéb, mint a Kereszt két ágának metszéspontja, igaz, szinte kizárólag a földről nézve. Nem embernek való látvány. Hogy Beckettnek van ereje szembenézni vele hazugság és önámítás nélkül, olyan erőforrásra vall,

ami a legmélyebb hit közelségét feltételezi, s közvetlen rokona, Keresztes Szent János »éjszakájának«.<sup>18</sup> Ami természetesen egyáltalán nem jelenti azt, hogy a *Godot*-ban vagy Beckett bármely más művében a „szakrális művészet” egy fontos darabját kellene meglátnunk és üdvözlönnünk. Bár voltak olyan értelmezők, és éppen Beckett „baráti” köréből, akik azt akarták bizonyítani, hogy művei közvetlenül szakrális témákat jelenítenek meg – John Calder szerint például a *Roszzul látom, rosszul mondomban* szereplő sír „csakis Jézus sírja lehet, az öreg özvegyasszony pedig nem lehet más, mint Szűz Mária”<sup>19</sup> –, ezek a meglátások alapvető félreértéseket tartalmaznak. Maga Beckett élesen kikelt azok ellen – és joggal –, akik a *Godot-ra várva* második felvonásának végén található jelenet kapcsán, amelyben a fiú fehér szakállúnak mondja Godot-t, Vladimir pedig rövid csönd után az angol változatban úgy kiált fel: „Christ have mercy on us!” (Kolozsvárinál: „Irgalmazz, Istenem!”, szó szerint: „Krisztus, irgalmazz!”), valamiféle keresztény szakrális „megoldás” megtalálására következtettek.<sup>20</sup>

Nem csoda, hogy Beckett ezt az értelmezést elutasította, hiszen szó sincs arról, hogy akár a *Roszzul látom, rosszul mondomnak*, akár a *Godotnak*, akár más Beckett-műnek egyetlen dimenziója volna, és ez éppen a szakrális dimenzió lenne. A szövegek gazdag rétegzettségére való rámutatás nem vezethet oda, hogy tagadjuk a szövegek tényleges gazdagságát, amely ebben az esetben éppen abban áll, hogy sem a szakrálisnak, sem a profánnak nevezhető réteg nem kizárólagos. A kettő nyilvánvalóan egymást magyarázza, és mintegy egymásért kiált. A *Godot* idézett sora kapcsán ugyanakkor azt is érdemes figyelembe venni, hogy németországi naplójában maga Beckett – aki, „mint tudjuk”, agnosztikus volt – „imádságnak” nevezte a művészetet, amelyben szerinte minden művész a maga műve által (nem témája, hanem formája, bizonyos értelemben talán már a műve pusztá léte, létrehozása által) papként hirdeti: „Uram, irgalmazz!” Műve befogadója pedig a hívők közösségéhez hasonlóan mondja: „Krisztus, kegyelmezz!”<sup>21</sup> „Egyszerűen” arról a belátásról van tehát szó, hogy ezeknek a műveknek – ahogyan mindennapi életünknek is – természetes része a szakrális dimenzió is. Beckett azonban nem szakrális műveket, hanem egyszerűen műveket írt, amelyekben az emberi kétségbeesés legmélyét értette meg és mutatta meg. Alig lehet mélyebbre hatolni az emberi nyomorúságban, szerencsétlenségben, mint műveiben Beckett tette, és alig lehet ezt nála – művészi értelemben – hűségesebben és konzekvensebben elvégezni. Ugyanakkor az is világos, hogy ezt egy olyan keretben mutatja fel – és éppen azért, mert hitelesen ábrázolja –, amely

révén mintegy magától leér vagy elér a létezés szakrálisnak is nevezhető dimenziójához, és természetes módon, szinte önmaga akarata ellenére érintkezésbe lép vele.

Beckett egyetlen művében sem ábrázol közvetlenül szakrális tartalmakat. A művészi forma tehetetlenségi ereje azonban közvetve minduntalan olyan tájakra vezet, és elkerülhetetlenül, ahol nem tud nem számolni ezekkel a tartalmakkal, és ebben a műveiben tetten érhető közvetett szakralitásban olyan erő van – többek között éppen fojtottságában, irgalmatlanságában, szemérmetlenül megvallott gyöngeségében, és éppen annak köszönhetően, hogy minden külső kényszert levetkezett –, amely a legszakrálisabb művekben is ritka csodának számít. Ez az a pont, ahol Beckett művészete érzésem szerint nem szakrális ugyan, a „szakrális művészet” bevett értelmében, de feltétlenül jézusi, az alászállásnak abban a kietlen, szegényes, habozó, tétova, de valahogy elkerülhetetlen mozgásában, amely csak utazása közben és utazása legmélyén ismerheti fel vagy inkább sejtheti meg igazi célját, függetlenül attól, hogy a maga részéről – Jézussal szemben – megmarad az alászállás felvázolásánál, és még a minden mozdulatban és mozgásban elkerülhetetlenül fel-felmerülő pislákoló reményt is talán épp a reménytelenség formájában ábrázolja csupán, negatívan, mert hinni sem mer abban, amiben alig-alig tud nem hinni. Mégis egy olyan perspektívából láttatja a mindenkori emberi létezés alapelemeit, a megejtő gyöngeséget, a vereségeket, az elesettséget, a reménytelennek tűnő sóvárgást a boldogságra, a hit és a remény megtalálására és ezzel kapcsolatban persze a legvadabb átkozódást is, amely hallatlan élességgel mutat rá a lelkünk mélyén zajló folyamatos, de láthatatlan történésekre.

Biztosan attól lesz-e egy mű szakrális, hogy az alkotó az írásában Jézusról prédikál, vagy hogy keresztek helyez el az általa emelt épületek falán? Szakrálisnak talán azt a művészetet is tekinthetjük, amelynek alkotója semmire nincs tekintettel, ami nem az ember és a világ szívében történik, annak érdekében, hogy kérlelhetetlenül és irgalmatlanul figyelemmel kövesse és ki-mondhassa azt, ami ténylegesen „van”. Ez az, amit Pilinszky megint csak Beckett kapcsán úgy mond: „Munkássága »embertelenségében« humánus, »hitetlenségében« hívő: igazi sarkvidéki expedíció. Korunk talán egyetlen művésze, aki úgy mert egyedül maradni művészetével, ahogy az minden tisztátalan mellékíz nélkül már-már vallásos állapotnak mondható, s ahogy csak Kierkegaard Ábrahámja maradt egyedül Istenével hite merész alázatában.”<sup>22</sup>

7.

Jót teszünk-e egyáltalán a művészettel és a szakralitással, ha kifejezett céljaként írjuk elő a művészetnek azt, hogy legyen szakrális művészet? Bár kétségkívül vonzó úgy érvelni, hogy az elmúlt évszázadokban, a „nihilizmus csődje” után az egyedüli lehetőség a szakrális művészethez való közvetlen visszatérés vagy visszamenekülés, a művészetnek ez a túlterhelése ma inkább tűnik a kétségbeesés, mint a teljesség jelének. A művészet talán akkor tölti be funkcióját, ha legjobb tudása és szándéka szerint az, ami, vagyis művészet. A művészet talán akkor tölti be funkcióját, ha legjobb tudása és szándéka szerint az, ami, vagyis művészet; ebben az esetben előbb-utóbb óhatatlanul érinteni fogja a létezés minden fokát, vagyis a szakralitás szféráját is, ez azonban nem kritériuma, hanem inkább többé-kevésbé elkerülhetetlen következménye saját létének és működésének. A szentség, ha valóság, akkor hatalmasabb, mint minden emberi alkotás: nem szorul rá kitüntetetten a művészetre, mert ragyogó erejénél fogva mindenütt jelen van. A művészet nyugodt szívvel lehet az, ami, mert ha az, ami, akkor valamilyen formában úgyis érintkezik azzal, amit az emberi lét szakrális dimenziójának mondunk.

Szakraálisnak talán éppen az a művészet vagy létforma nevezhető, amelyik erre képesnek érzi magát. Nem könnyen idézhető tartalma és hangos hitvallása révén lesz szakrális, hanem elvehetetlen belső igénye által. Közvetlen módon, „formális” értelemben szakrális, még ha közvetlen, tematikus értelemben nem is feltétlenül az. Ahogy a *Godot* sem azért szakrális, mert világos utalásokat találunk benne az evangéliumra, hanem amiatt, ahogyan és amilyen mélységből és perspektívából meri látni és láttatni az ittlét irgalmatlan szomorúságát, képtelen reménységét, rejtett-rejtélyes értelmét, mintegy csodálatosan, fájdalmasan megtestesítve a hihetetlen megtestesülés valóságát, csodáját. Az őszinteség és a hitelesség, az igazsághoz – adott esetben a csömörhöz, az ürességhez, a kietlenséghez – és az igazmondáshoz való feltétlen hűség (ismeretes, hogy a hitet kifejező görög „pisztisz” szó ’hűséget’ is jelent) ebben az értelemben talán fontosabb, mint a „hitesség” vagy a hitvallás maga. Mint Vasadi Péter megfogalmazta egy interjúban: „A hit csak centrum lehet, de éppen azért, mert centrum, tehát a dolgok szíve, elrejlík. Ahol mutogatja magát, ahol kirí, ahol kiül a testre ez a szív, ott baj van. A szív elrejlík és dobog. Tehát voltaképpen a vallásos sémákhoz vonzódo kifejezések költészete, talán nevezzük így, az idegen tőlem, az mindenképpen azt akarja bizonyítani, hogy ő milyen hites. És miközben ezt akarja bizonyítani, derül ki, hogy nem eléggé költészet. Ha kevésbé, vagy ha egyáltalán nem akarna bizonyítani semmit, akkor az lehetne... A köl-

tő valahol ott bolyong a világ szíve körül, azaz a leglényeg közelében. Jó esetben pedig benne van. Ettől kezdve minden megnevezés, de az is, hogy milyen iskolához tartozik, másodrangú. Keresztény ihletettségu költészet van. S ez jó, vagy nem költészet.”<sup>23</sup>

## JEGYZETEK

- 1 Lásd Dávid Katalin bevezetőjét a *Szakraális művészet. Válogatás a Veszprémi Egyházmegyei Gyűjtemény anyagából* című kötetben, szerk. Czoma László, Keszthely, 1988, 6.
- 2 T. Burckhardt: *A szakrális művészet lényegéről a világvallások tükrében*, Budapest, Arcticus, 2000, 5.
- 3 *A látható keresztelkedése*, Budapest, Bencés, 2013, 144.
- 4 Uo., 145. Ez az, amit T. Burckhardt „tárgya szerint egyházi, formája szerint azonban többé-kevésbé világi művészetnek mond”. *A szakrális művészet lényegéről*, i. m., 40.
- 5 Lásd pl. Pilinszky János megjegyzését Mauriac-ról: „Írásai épp alázatuk pontosságával, azzal, hogy az igazi kicsinyek hangját tolmácsolták az irgalom irgalmatlan hűségével – hosszú ideig »gyanúsaknak« számítottak.” „Mauriac ravatalánál”, *Tanulmányok, esszék, cikkek II*, Budapest, Századvég, 1993, 176.
- 6 Vö.: Takács Zsuzsa: „A megfosztás ritusa”, *Vigilia*, 2008/1.
- 7 T. Burckhardt: *A szakrális művészet lényegéről*, i. m., 5.
- 8 Uo., 6, 68 és 53.
- 9 *Jézus rejtett szavai*, Budapest, Holnap, 1990, 112.
- 10 Jelenits István: „Fohász és gyónás József Attila istenes verseiben”, *Bástya* 2005/3, 30.
- 11 M. Richir: *Le corps. Essai sur l'interiorité*, Hatier, Párizs, 1993, 58.
- 12 Lásd J. Daniélou: *A történelem misztériuma*, Budapest, Kairosz, 2006, 146.
- 13 Vö.: „A salvator szó a maga részéről a héber jehosua: josue: Jézus: »Jahve az üdvösség« kifejezésének a fordítása, görög megfelelője a szótér: megmentő.” K. Rahner – H. Vorgrimler: *Teológiai kishoztár*, SZIT, Budapest, 1989, 774.
- 14 Lásd: Pinczés István: „Beckett újratöltve. Az angol *Godot-ra várva*”, *Nagyvilág* 2010/8, 765.
- 15 Uo., 763.
- 16 Vö.: J. Knowlson: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Simon & Schuster, New York, 1996, 420.
- 17 Uo., 402.
- 18 „Samuel Beckett”, *Tanulmányok, esszék, cikkek II*, i. m., 86.
- 19 *Samuel Beckett filozófiája*, Budapest, Európa, 2006, 212.
- 20 Lásd: *The Letters of Samuel Beckett, Vol. II, 1941–1956*, szerk. G. Craig et al, Cambridge University Press, 2011, 523.
- 21 *Damned to Fame*, i. m., 222.
- 22 „Samuel Beckett”, *Tanulmányok, esszék, cikkek II*, i. m., 87.
- 23 Bende József beszélgetése Vasadi Péterrel, *Vigilia* 2002/9, 705.