

Tartalom / Contents

3 Dávid Katalin: Szakralitás a művészetben	118 Bánki Éva: Szabadság és rend – a narratív sémák variációja a <i>Biblia</i> családtörténeteiben
14 Fekete György: Az Élet szépség – Csodáld meg	121 Szilágyi László: <i>Himnuszunk lélektana</i>
16 Szemadám György: Az elveszett Teljesség	128 Alexa Károly: A Ríva és a San Rocco között
24 Buji Ferenc: Ars sacra	137 Kucsera Tamás Gergely: Túl művészetén, túl emberen
34 Czákó Gábor: Adventi csönd	141 Szörényi László: Bendegúznak vére
39 Békési Sándor: Az ember lényege, hogy Személy	147 Balázs Sándor: Csónak a vízen
48 Feledy Balázs: Szakrális művészet: Túl az érzékeken?	149 A Vigadó felújítása – Beszélgetés Takács Viktor miniszteri biztossal
57 Bartók Béla: Liszt Ferenc – Székfoglaló a Magyar Tudományos Akadémián	
63 Csáji Attila: A fényművészetről	FÜGGELÉK
72 Kovács Péter: Székfoglaló előadás	156 Rezümék / Abstracts
81 Sulyok Miklós: Élő kövekből	164 Szerzők / Authors
89 Ókovács Szilveszter: Megszámláltattál és híjával találtattál – és darabokból építkezel	
100 Szabó Elemér: Szerepjátékok hivatalos és rejtett forgatókönyvei Dárdayék <i>Jutalomutazás</i> című filmjében	
109 Cseke Ákos: Szakrális művészet	

Magyar
Művészet

A MAGYAR MŰVÉSZETI AKADÉMIA ELMÉLETI FOLYÓIRATA • II. ÉVFOLYAM, 2. SZÁM • 2014 JÚNIUS

Felelős Kiadó: Fekete György, a Magyar Művészeti Akadémia elnöke • Szerkesztőbizottság: Dárday István, Dubrovay László, Erdélyi Zsuzsanna, Ferencz István, Marton Éva, Mezey Katalin, Simon Károly, Szemadám György • Szerkesztők: Balogh Csaba, Csuday Csaba • Főszerkesztő: Kulin Ferenc
Társ-főszerkesztő: Kucsera Tamás Gergely • Főszerkesztő-helyettes: Turi Attila • Laptervező: Árendás József • A szerkesztőség címe: 1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. II. emelet • szerkesztoseg@mma.hu • Szerkesztőségi órák: kedden 14–17 óra között • Megjelenik negyedévente.
Ára számonként: 990 Ft • Nyomás: Kontaktpoint • ISSN 2064-3799

MMA
MAGYAR
MŰVÉSZETI
AKADÉMIA
www.mma.hu

**E számunkban a néprajzi felvételeket
a Néprajzi Múzeum bocsátotta
rendelkezésünkre.**

A fényképek forrásai:

19. oldal Szemadám György
26. oldal Dmitrij Ivanovics Jermakov
82. oldal Sulyok Miklós
83. oldal Sulyok Miklós
84. oldal Sulyok Miklós
90. oldal Operaház Emlékgyűjteménye
91. oldal Operaház Emlékgyűjteménye
92. oldal Rózsalovag: Opera, fotó: Csibi Szilvia
92. oldal Salome: Opera, fotó: Nagy Attila
93. oldal Elektra: Opera, fotó: Éder Vera
93. oldal Jenufa: Opera, fotó: Nagy Attila
94. oldal Ariadne: Opera, fotó: Herman Péter
94. oldal A varázsfuvola: Opera, fotó: Csibi Szilvia
95. oldal Hippo: Opera, fotó: Nagy Attila
105. oldal Árendás József
151. oldal Magyar Művészeti Akadémia, Török Máté
152. oldal Magyar Művészeti Akadémia, Török Máté
153. oldal Magyar Művészeti Akadémia, Török Máté

Az illusztrációk a <http://commons.wikimedia.org>
szabad felhasználású oldal-tartalom felhasználásával
készültek

Köszönetet mondunk:

– a Magyar Nemzeti Múzeumnak a bezdédi
tarsolylemez felvételének rendelkezésre bocsátásáért
– a magyar Állami Operaháznak gróf Bánffy Miklós
terveinek és az előadások színpadképeinek rendelkezés-
re bocsátásáért
– a Bencés Kiadónak, Frédéric Debuyst, *A hely szelleme
a keresztény építészetben* című könyv illusztrációinak
(81. oldal) rendelkezésre bocsátásáért

Dávid Katalin

Szakralitás a művészetben

■ A téma megkívánja a szakralitás fogalmának és annak a lehetséges szerepnek a meghatározását, amit ez a fogalom a művészetben betölt. Ugyanis az, amire a szakralitás utal – a „sanctus-szent” – nem par excellence esztétikai fogalom, hanem a keresztény-zsidó kultúrában – amiben élünk, aminek keretében a fogalmat használjuk – teológiai értelmezést kap, és mint ilyen, kizárólag a teremtetlen, az öröktől fogva létező tulajdonsága. Olyan minőség, amely maga Isten: „Én az Úr vagyok a ti Istenetek. Ti megszentelődtek, szentté lettetek, mivel én szent vagyok” (Lev 11,44). Ebből következően, amit *szakrálisnak* nevezünk, az *kötődik Istenhez, részesedik az isteniből*. Csak ha ezt figyelembe vesszük, tudjuk értelmezni és használni a fogalmat az esztétika területén, mert csak akkor vagyunk képesek és jogosultak adaptálni, hozzáilleszteni az esztétika törvényeihez.

Ezt megfontolva *szűkebb és tágabb értelemben kell tekintenünk a művészet szakralitását*. A szűkebb értelemben vett szakrális művészet – amire a szakirodalom az „ars sacra”, a „szent művészet” kifejezést használja – olyan alkotások összefoglaló megnevezése, amelyek egy valláson keresztül kötődnek Istenhez. Szolgálják az istentiszteletet, tehát a liturgiát, a templom művészetét, a hit oktatását és a magánajtatosságot, és mint ilyenek a képzőművészetnek és az iparművészetnek szinte minden ágát érintik: az ötvösséget, a textil- és kerámiaművészetet, bútorművességet, könyvművészetet, festészetet, szobrászatot stb. Ezzel a vallást szolgáló szerepükkel érdemelték ki a „szent” jelzőt, *aminek semmi köze művészi valóságukhoz. A fogalom ebben az esetben nem lép be az esztétika sajátos világába*, csupán a valláshoz kapcsolja a művészi alkotást. Hogy mennyire így van, azt a liturgikus edények, tehát a vallás szempontjából a legszentebb tárgyak, az oltár, az úrasztala és felszerelési tárgyaik bizonyítják legjobban. Kehely, tányér, pikszis, gyertyatartó, kézmosó kancsó, tálca, bor- és víztartó, csengő, asztalterítő stb: a mindennapi használatban éppen olyan formában, éppen úgy használták és

használták őket, mint a templomban. Hogy mégis megkülönböztessék a templomban használtat az otthonitól, különböző vallásos témák, bibliai jelenetek ábrázolásával vagy egy felajánlási, Istennek, a templomnak adományozó szöveggel látják el. Illő tudnunk, hogy ilyen, sokszor imaszerűen költői feliratokat őriz a magyar református művészet – elsősorban a késő reneszánsz – úrihímezéses úrasztali terítőkön, de az ötvöstárgyakon is. Hogy erősebb legyen a profán és a templomi használat szétválasztása, a középkor különböző jelképi értelmezést kapcsolt a templomi tárgyakhoz. Ezt bizonyítandó, a XIII. századi liturgikus szerzőnek, Durandusnak *Rationale divinorum officiorum* című, sok kiadást megért munkáját említem csupán, mert ez összefoglalja a kora középkortól a XIII. századig megfogalmazott, a liturgikus tárgyakhoz kapcsolt misztikus jelentéseket. Például a kehelyben Krisztus sírját látták, a kelyhet letakaró tányér pedig a sírboltot lezáró kötömbre utalt. Vagy említhetjük az oltáron égő gyertyákat, amelyeket a zsidóság és pogányság örömeiként értelmeztek, mert Krisztus megtestesülésével az igaz fény boldogsága érkezett hozzánk. Az arany kehely az isteni bölcsességnek Krisztusban elrejtett kincsét jelzi, az ezüst Krisztus minden bűntől mentes tisztaságára emlékeztet, az ón pedig arra figyelmeztet, hogy Krisztus, aki váltságu adta magát az emberiségért, bár ezzel nem lett velünk, bűnösökkel azonos, mégis hasonló lett hozzánk. És hozzáteszi a meditáció, hogy az ember méltósága ezen a hasonlóságon alapul. Folytathatjuk, mert számtalan ilyen jelképet jegyez fel Durandus. Közös lényegük, hogy minden liturgikus tárgyhoz kapcsolt jelkép csak utószimbólum volt, ami azt jelenti, hogy akkor kapcsolták az edényhez, amikor annak liturgikus felhasználása már gyakorlattá lett. Egyetlen őszimbólum sincs ezek között, ami oka lett volna az adott tárgy oltáredények közé való felvételének. Ugyanakkor forrásaivá váltak azoknak az ábrázolásoknak, meghatározóivá annak az ikonográfiának, amely bár sem tipológiai-lag, sem funkciójában nem határolta el e tárgyakat a profán

használatától, eszmeileg mégis megjelölte az oltár edényeit, értelmezte liturgikus szerepüket. Csak példaként említem, hogy ezek között gyakori a Krisztust szimbolizáló három *pelikán* ábrázolása a kelyheken: a madár, amint halott gyermekeit saját vérével kelti életre. Idézi a Megváltót, aki feláldozta magát üdvösségünkért, és az eucharishtiában önmagát adta eledelül. A naphoz felszálló *sas* az égbe felmenő Istenembert, a fészket felgyújtó és hamujából megfiatalodva felemelkedő *főnix* meg a sírjából új életre kelő Megváltót jelképezi. Természetesen bibliai jelenetekkel is díszítették az oltáredényeket, Krisztus életéből vett újszövetségi ábrázolásokkal, illetve olyan ószövetségi jelenetekkel találkozunk rajtuk, amelyeket a megváltás előképeként tekintett a középkor: Ábel áldozata, Noé bárkája, Ábrahám áldozata, Melkizedek áldozata stb. Ezek mellett uralkodó motívum az egyalakos Krisztus-ábrázolás, amelynek három jelentős ikonográfiai megoldását ismerjük.

Első a *kereszt*, rajta a Felfeszített alakjával. Második a *Maestas Domini*, amely nemcsak a kehelyábrázolások kedvelt motívuma, hanem gyakori téma a középkori templomok bejáratának timpanonján is. Egy nagyobb félkörön ülve ábrázolja Krisztust, aki egy kisebb félkörön támasztja meg a lábát. Az ábrázolás ikonográfiai gyökere Izajás prófétához vezet, aki így idézi a Mindenhátót: „Az ég az én trónusom, és a föld a lábam zsámolya” (Iz 66, 1). Krisztus dicsőségét és az egész teremtet világ fölötti uralmát fejezi ki. Harmadik az *imago pietatis* ismert kompozíciója, amely a megkínzott Üdvözítőt ábrázolja, de a téma mégis elvont olyan értelemben, hogy nem állítható a bibliai keresztút kronológiájába. A kompozíción Krisztus fél alakja egy szarkofágból emelkedik ki, fején töviskorona, testén ágyékkötő, kezein és jobb oldalán a sebhelyek. Megkínzottsága a halálra utal, felemelkedése az örökkön élő Isten jelképe.

Sorolhatnám a példákat, amelyeknek feladata volt megjelölni és ezzel elkülöníteni az edényt a profán használatától. De e feladat nem változtatott azon a tényen, hogy az edények szakralitásukat nem magukban hordták; szentségüket vallási felhasználásuk kölcsönözte. Ugyanez igaz a festményekre és a szobrokra, az ún. ábrázoló művészetekre is, ha a valláshoz kötöttséget „pusztán” a téma, a mű tárgya adja meg. Tudomásul kell vennünk, hogy egy téma soha nem minősíti az alkotást, vagyis a mi esetünkben: *még oly szent és nagyszerű mondanivaló sem tesz szakrálissá valamely művet*. Mert a téma, a tárgy művészetén kívüli analógiák. Az alkotás művészi-esztétikai értékét és minősítését ezek alapján nem lehet megítélni, legyen az bármilyen nemes erkölcsi, vallási, világnézeti szempont. Fülep Lajost idézem,

amikor azt mondom, hogy dilettánsok elvitathatatlan privilégiuma így szemlélni és eszerint osztályozni egy alkotást. Az „ars sacra”, *a szűkebb értelemben vett szakralitás tehát nem jelenti egyben azt is, hogy a szakralitás fogalma esztétikai kategória lett*. Annyi bizonyos „csupán”, hogy a vallás kritériuma szerint lett szakrális az alkotás.

Legyen szabad a kérdést példával megvilágítani. Egy plébános felkereste Chagallt, és megkérte, fessen valamit a temploma számára. Maga Chagall meséli el a jelenetet, és elmondja, hogy a kérés igencsak meglepte, el se akarta vállalni, mondván, hogy miért éppen ő a kiválasztott, hogy jön ő ehhez zsidó létére, amikor annyi kiváló katolikus művész él az országban. És így folytatta tovább, sorolva a kifogásokat. A plébános türelmesen hallgatta egy ideig, majd félbeszakította: „Nézze, mester, maga azt festhet, amit akar, ne higgye, hogy én megkötöm a kezét. Fessen, amit szokott, virágcsokrot, szerelmespárt, színes vityebszki házakat kis tehennel meg ami még eszébe jut. Az én templomomba aki bejön imádkozni, tudja, én magam is tudom, hogy a templom Isten háza. És akkor miért ne lehetne ott Öntől egy szép, színes virágcsokor, egy szerelmes pár meg minden, amit jó szívvel csinál. Ugyanis a templom csak annyiban különbözik a többi háztól, hogy nincs olyan alkotás, ami ne illene hozzá. Legyen az vidám, kedves, szomorú, megrendítő. Isten háza olyan ház, amibe minden belefér. Mert lakója nem azt mondta annak idején, amikor közénk jött, hogy ez az enyém, ez pedig nem az enyém. Hanem azt mondta, hogy jöjjetek hozzám mindnyájan.”

Ezt a történetet azért szeretem, mert segít átvezetni bennünket a tágabb értelemben vett szakrális művészet vizsgálatához, ami dolgozatunk tulajdonképpeni témája. Azt kell megkeresnünk, és arra a kérdésre kell feleletet adni, mikor lehet egy alkotást, nem vallási szempontból, hanem az esztétika, a művészetfilozófia kritériumai szerint szakrálisnak nevezni. Milyen „feltételeket” kell a művésznek teljesítenie, hogy alkotása kötődjék Istenhez, részesedjék az isteniből? Mert erre, az isteniből való részesedésre utal a fenti *bibliai* idézet is: „szentté lettetek, mivel én szent vagyok”. A chagalli történetből annyit már tudunk, hogy ennek nem a téma megválasztása a feltétele.

Hogy továbbléphessünk, magának a szakralitásnak fogalmát kell – ha még oly röviden, ha csak néhány mondat erejéig is – érintenünk, hogy tudjuk, miről beszélünk, mert egyáltalán nem evidencia a szó helyes értelmezése. A szakrális ugyanis, amint említettem, nem esztétikai kategória, hanem teológiai. Jelenti az isteniből való részesedést, ami elsőrendűen az embert határozza meg.

Mégpedig mindenkit, azonos módon. Hordozója annak, amit „emberinek” nevezünk. Ez az a belső mag, a pszichológia szerint a „mély Én”, amelynek megértésére, megközelítésének módjára a XX. századi nagy pszichológiai iskolák mindegyike elsőrendű feladatként törekedett. Egyéniségünknek ezt a lényegét nevezi a teológia szakralitásnak, és a Biblia szavaival fogalmazza meg: *Isten saját képmására teremtette az embert.* És hozzáteszi a szent író, mintegy nyomatékot adva a lényegnek: *magához hasonlóvá teremtette.* Mivel a szentséget csak Isten és az birtokolja, akit Isten részesít az isteniből, a szakralitás csak az embernek válik lényegévé, szubsztanciáját meghatározóvá a teremtett világban. Létét minden élő és élettelen egyaránt Istentől kapta, de az isteni „kép-más” csak az embert illeti. Tudnunk kell tehát, hogy ez a Hozzá hasonlóságunk, ez a maga képére teremtettségünk azonos a szakralitással, ami *minden embert összekapcsol*, mégpedig a legmagasabb teológiai rendben, az „Isten gyermeke” fogalmában. Ebben nem érvényesül az idő, a múlt, a jelen és a jövő. Nem kap szerepet benne az egyes ember kulturális hovatartozása, nincs szerepe a tudásnak, nincs szerepe a személyiségi jegyeknek, amelyek az embereket megkülönböztetik egymástól, nincs szerepe a biológiai eltéréseknek. Nem kap szerepet benne az sem, hogy van-e istenhite vagy éppenséggel tagadja a Mindenható létét, van-e vallása vagy nincs, és milyen a világnézete. Életünk folyamán ez nem gazdagodik, nem szegényedik, nem fejlődik, nem korcsosul. Ez az az isteni döntés, amely kimondta: „Teremtsünk embert képmásunkra, magunkhoz hasonlóvá” (Ter 1,26). Nem kapcsolódnak hozzá feltételek. Elmúlhatatlan. Itt még azt sem mondhatjuk, hogy nem vagyunk erre méltók, mert az isteni gesztus nem igényel tőlünk semmit, ami méltóvá tehetne rá. Nem lehet kiérdemelni, és nem lehet elveszíteni. Lehet róla meditálni, de felfogni nem lehet, és nem áll szabadságunkban kiszakítani magunkból, mert nem áll szabadságunkban nem-emberré lenni.

A fenti mondatokban a teológia nyelvezetét kellett használnom, mert a szakralitás teológiai fogalom. De a mondottak lényegét illetően – elhagyva a szakrális jelzőt – a filozófiai megfontolások is ugyanerre az eredményre jutnak, amikor így fogalmaznak: *az emberek emberi voltukban azonos méltóságot (dignitas) hordoznak.* Itt a „méltóság” helyettesíti a szakralitást, és ugyanúgy, az élővilágon belül, az embert meghatározó általánosról van szó. Ez az azonos, ez az általános az, amit szakralitásnak mondunk. Én nem állítom, hogy ez a legfontosabb az emberben. Annyi azonban biztos, hogy valóságunk legmeghatározóbb része.

A szakralitásnak nincs még egy definíciója, csak ez. Nincs külön meghatározás a művészet számára: a művészetnek el kell jutnia ehhez a belső maghoz, ehhez a mindenkiben meglévő istenihez, ahhoz a jelentéshez, ami általánosan meghatározza az embert. Innen méríti a szakralitást, ezt kell megérintenie, ehhez és erről kell szólnia. És ami a legfontosabb, hogy ez nem „boszorkányság”, éppen a művész számára nem az, hiszen a művészet lényegében hordozza a megérintés lehetőségét. Mert eljutni ehhez a mélységhez csak iránytűk segítségével lehetséges, és ezek az iránytűk a *művészi alkotás munkaeszközei*. Arról senki sem tehet, ha ezeket a munkaeszközöket a művész nem használja – márpedig a tapasztalat azt mutatja, hogy mind kevesebben használják –, sokan nem értik, nem is gondolkoznak a kérdésről, pedig a tudatosság nagyon lényeges, hiszen az alkotásba bele kell építeni. *A szimbólumról van szó, aminek lényege, hogy jelentéshordozó.* A szimbólum az a „csodaeszköz”, aminek segítségével a szakrális megközelíthető és megfogalmazható, vizuálissá változtatható.

Ez nem csak a művészre vonatkozik, minden emberre igaz. Mind önmagunk, mind mások belső világát megközelíteni: ezt a szimbólumok gazdag világa teszi lehetővé. És általános tragédia, hogy elvesztettük, nem értjük őket; fokozatosan homályosulnak el a szimbólumok. Ennek következménye belső világunk tapasztalt elhanyagoltsága, az a tény, hogy nem igényünk, és talán már nem is tudunk önmagunkkal és embertársunkkal szembesülni, a lelkiismeretnek már nincs szava hozzánk, tetteink mérlegelése és vizsgálata ismeretlen fogalom, nem keressük, fel sem ismerjük önmagunk képességeit, és ezért nem is tudjuk tökéletesíteni magunkat. S mindezzel a társadalmi neurózist stabilizáljuk. Itt a művész felelőssége. Irodalom, költészet, zene, a képzőművészetek, és sorolhatom a művészet bármelyik ágát, mindegyik várja azt a megváltást, amit csak a művész adhat meg neki, hogy kiteljesítse lehetőségeit, láthatóvá, érzékelhetővé tegye a szakralitást. Én magam, bevallom, mindig ebből a szempontból ítélem meg az alkotást: elvárom, hogy megtaláljam benne *azt a gondolatot, azt a jelentést, ami az embert lényegében érinti.* Ennek érdekében a művész torzíttja a valóságot, lerombolja a látványhoz, a konvencionálishoz szokott szemléletünk illúzióit, mindazt, ami a műben a valóság mimézisét keresi, és ellentétbe kerül társadalmi előítéletekkel. Van Gogh ír erről egyik levelében: „Legnagyobb vágyam az, hogy megtanuljak olyan átalakításokat csinálni, a valóság olyan megváltoztatását, amely ha úgy akarják, akár hazugság lehet. Nos, igen, de igazabb, mint a szó szerinti valóság.” S ugyanerre utal

József Attila is, amikor követeli a művésztől: „az igazat mondd, ne csak a valót”. Mint már említettem, ennek semmi köze nincs a témához, amit a művész beemel az alkotásba, sőt, a stílusához sincs semmi köze. Megbotránkoztat a nyelvezete, ahogy megbotránkozás kísértte Michelangelo *Utolsó Ítéletét*, vagy említsük botrányt keltő modern hazai példaként Kondor Béla csodálatos tabernákulumát, amit el is pusztított a hozzá nem értés.

Mindezt példákkal lehet legjobban megvilágítani, hiszen a példa a gyakorlatot segíti, megmutatja, hogy milyen megoldásokkal találkozunk a művészettörténeti anyagban. Az alkotáson belül esetleg csak egy kis részlet kapja a szimbólum erejét, vagy egy önálló motívum vagy maga a kompozíció valósítja meg, de minden esetben érzékelhető formában van jelen az a valami, ami már nem önmaga, hanem megfogalmazása egy jelentésnek: *a szimbólum. A mű szakralitásának hordozója*. Erre nekünk, kívülállóknak, az alkotás szemlélőinek, befogadóinak rá kell találunk, mert csak akkor fedezhető fel a műben

*lok Cselekedeteiből a Vagyoneosztás (4,32–37) jelenetét ábrázolja. A példa a lehetséges megoldások közül azt a metódust reprezentálja, amikor csupán egyetlen kis részletben fogalmazza meg a művész a gondolatot, tehát a szakralitás úgy jelenik meg, hogy a szimbolikus erőt ez a parányi részlet hordozza. A művészet egyik legmegragadóbb mondanivalója, az anya és gyermeke összetartozásának megjelenítése adja az alkotás jelentését. Olyan személyiséget érintő, mélységesen emberi és mindenkit magába foglaló a gondolat, amit az anya és gyermeke reprezentál, hogy Masaccio tudatosan vagy sem, méltón emelte szimbólummá, és adott általa szakrális méltóságot a műnek. Hogyan oldotta meg? Mert azt biztosan tudom, hogy nagyon kevesen vannak, még szakemberek is, akik „észrevették” ezt a „hogyan”-t. Az anya földig érő sötét ruhában áll, és jobb karján tartja gyermekét. Bal karját rövid ruhaujj fedi, *ami jobb karján hiányzik*. A művész bizony nem festette meg, meztelenül maradt a gyermekét tartó kar. A gyermek háttal van nekünk, és félig meztelen kis teste úgy egybeolvad az asszony ruhátlan karjával, hogy pontosan tudjuk, éppen ez a ruhátlan kar kellett ahhoz, hogy *organikus kapcsolat teremtdjék közöttük*, hogy láthatóvá váljék a gyermek függősége, az anyának védő szeretete és *az anyaság* életet adó szent fogalma. És ehhez még hozzájárul az is, hogy Masaccio, akinek festményeihez kortársai és napjainkig a művészek ezrei zárandokoltak tanulni, aki oly precízen tudta megformálni az emberi testet, itt bizony *merészen eltorzítja a látványt*. A gyermekét tartó kar felső része, az anatómiát semmibe véve, torzan meghosszabbodik, hogy ezáltal erőteljesebbé váljék a gyermekét ölelő és tartó mozdulat. Állunk előtte, és be kell vallanunk, hogy mindezeket nem vesszük észre, mert csak a kisugárzását látjuk: a gyermek örök biztonsága, a kis életet a jövő felé vezető szeretet lesz láthatóvá. A kompozíció egészének témája bibliai, de művészi szakralitásához ennek semmi köze, szakralitását a szimbólummá emelt anya-gyermek eszméje hordozza. Azt nem tudhatjuk, mi váltotta ki a művészből ezt a gondolatot, benne élt, vagy a téma inspirálta, de megszentelte vele az alkotást, szakralitást kölcsönzött a műnek.*

rejlő szakralitás. A példák erre a rátalálásra, a szimbólum felismerésének lehetséges módjára utalnak, és a műnek e szempontból való elemzéséhez is segítséget nyújthatnak.

Egy nagyon szép és sajátos megoldással találkozunk a firenzei S. Maria del Carmine Brancacci-kápolnájában, ahol Masaccio egyik sokalakos kompozíciója az *Aposto-*

A következő példám mintegy fél évezreddel távolodik el a Masaccio-freskótól, a XX. századba vezet, és ennek a századnak talán legmegrendítőbb alkotása, számomra bizonyosan a modern szakrális művészet egyik legteljesebb képviselője. Mert keresve a művészetben a szakralitást, nincs jobb példa ehhez, mint magunk elé állítani Picasso *Guernicáját*. Mindent „tud” ez a kép, amit el kell

mondanunk a szakralitás és a művészet kapcsolódásáról. És nincs olyan istenháza, nincs olyan templom, amelyben ne kaphatna méltó helyet, pedig nem tartozik a szűkebb értelemben vett szakrális művészethez, az „ars sacra”-hoz. Erről a képről tudnunk kell, hogy sokkal több mint művészi teljesítmény, több mint történelmi megemlékezés, több mint valamiféle politikai állásfoglalás. A *Guernicára* azt kell mondanunk, amit a középkor csodálatos szent iratairól mondunk: ez a mű legenda, ami azt jelenti, hogy átörökíti a jövő számára, megítéli és ugyanakkor megváltja a teljes XX. századot.

1937. április 26. Még emlékszem a Nemzeti Újság cikkére, amely a londoni Times híradását összefoglalva, jelentést adott a történekről: Guernicát, a baszkok ősi városát, az Ibériai-félsziget egyik kulturális örökségét a Franco-lázadókat támogató német Condor légio bombázta olasz harci gépek támogatásával. Három és negyed órán át, szünet nélkül zúdította a városra a Junker gyártmányú bombázók flottája a halált, mialatt a vadászgépek

A kép fekete-fehér, minden szín nélkül. Ennek értelme kettős. Egyrészt ezzel utal a történekről hírt adó újságokra, feleleveníti a napilapokat a maguk fekete-fehér valóságában, amikor magát az újságot bele is applikálja a kompozícióba. A hír így válik vizuálissá. A másik megfontolása az a félelem volt, hogy a színek, azáltal, hogy a kép terébe beépül a valóság koloritja, enyhítenék a rettenetet. Ki kell zárni ebből a történekről a mediterrán világ szépséget hordozó fényeit. Messze elkerülte ugyanakkor, hogy valamilyen formában rögzítse a híradások leírásait. Az eseményt közlő újságok nemcsak részletesen ismertették a történeket, hanem megrázó fotóanyag is kísérte a publikációkat. Az összedőlt otthonok, a félig kiszakadt házfalak, a halottak, a rémülten menekülők, a gazdátlanra vált állatok, a mindent eltakaró por, a kavargó füst, a pusztulásnak mindaddig még nem ismert reprezentációja: ez lett a csodálatos városból.

És ezt értelmetlen dolog megfesteni, hiszen a fotók és a filmek valóságukban örökítették meg az eseménye-

a földekre menekülő embereket géppuskázták. Ennyi a történet. Hónapokkal előbb Picasso megbízást kapott, hogy a párizsi világkiállítás spanyol pavilonjába készítsen egy festményt. Ennek akart végre nekikezdeni, amikor megjelent a rettenetes hír, ami eldöntötte a tematikát, és júniusban már fel is állították a pannót. A képet Guernica városának ajándékozta a művész azzal a feltétellel, hogy csak Franco bukása után kerülhet oda. Addig nem lépheti át a spanyol határt.

Így azután, a világkiállítás lebontásakor a New York-i Modern Múzeumba került megőrzésre, és számomra ez a száműzöttsége önmagában kulturális szimbólum lett. De ez már a múlt. A festmény hat évvel Franco halála után, 1981-ben visszakerült Spanyolországba; 1992 óta a Reina Sofia Múzeumban látható.

ket. Ugyanakkor nem tudták értelmezni a lényegét, azt, hogy az emberi szellem, az emberi értelem vált önmagát elpusztító erővé. *Ami az emberben a legnagyobb, a legszentebb, az esett bűnbe, és teremtette meg a földön a poklot.* A művészre ennek megfogalmazása várt, és Picasso tudta, hogy ehhez jelképekre van szüksége. Azonban tudta azt is, hogy az ősi jeleknek sajátos, korszerű interpretációját kell megteremtenie. Ezért nincs a képen semmilyen valószínű elem. Nem Guernicát festette meg, hanem amit az jelentett. Ez a megrendítő benne: nyolc évvel Hiroshima előtt, megfestette Hirosimát. Művének összetevői eljövendő realitásukban megjelenítik az 1945-ös atomtámadást. Annak a valóságát látjuk, nem az egykori spanyol eseményeket. A művész a Guernicában történekről pontosan kikövetkeztette a logikusan várható jövőt.

A kompozíció a fájdalom, a kiszolgáltatottság, a halál hordozója. A képtér sötétjét egyetlen villanylámpa fénye bontja meg, amely ugyan nem oldja fel a sötétséget, de látni engedi a történetet. Elveszett, megsemmisült a kultúra: ezt fejezi ki a kép alján darabokra tört, eldőlt szobor. Halálos veszélyben az élet: ez a megsebzett, gyötrődő ló jelentése. A ló az élet jelképe, mert ősi mítosz szerint ő hozza közénk az égbolton át kocsiját húzva a fényt és meleget adó, az életet biztosító Héliosz napistent. Gyötrődése, kínjai mindannak elpusztulását jelzi tehát, amit emberinek, amit életnek nevezünk. Az élet száll el belőle, ki a térből a messzi sötétbe, amit a művész az ősi lélek-jelképpel, a galambbal ábrázol. A ló szájából kirepülő galambbal a lélek hagyja el a halál birodalmát. Az égő ház lángjaiban egy női alak áll, egy másik pedig rémülten menekül onnan. A kétségbeesetten sikoltó anya halott gyermekét tartja a karjaiban. Lényeges motívum az az asszony, aki a nyitott ablakon át egy lámpást vág bele a külső térbe, ami jelzi, hogy sötétség uralja a világot. Mindezek a motívumok a bika felé irányulnak, ő áll a kompozíció eszmei központjában. Ősi spanyol misztérium, hogy ő az erő jelképe, a segélykiáltásokat felfogó és továbbító biztonság. Minden arc rátekint, minden mozdulat felé kapaszkodik. A bika az egyetlen, aki kitekint a térből felénk, a külső világ felé. Ahonnan segítséget remél a végső pusztulás ellen. És éppen általa válik valóságossá az iszonyat. Mert kifelé forduló mozdulata hirtelen megtorpan. Ezzel a megtorpanó mozdulattal jelzi a művész, hogy senkit és semmit nem lát a bika saját világán kívül sem. Nem csak az övé; minden világ végérvényesen elveszett. Picasso megértette Guernica igazi botrányát: ettől kezdve már nem áll szemben egymással két tábor, nem áll szemben ember az emberrel, nincs külvilág, nincs szemlélő, nincs remény a segítségre. Már az is kizárt, hogy az erősebb győzzön a gyengébb felett, eljutottunk oda, hogy többé már nem lehet győztes senki. Mert az öngyilkosság mellett döntöttünk akkor, 1937. április 26-án. A Guernicára ledobott bombák az ősi város elpusztításával magát a léte tették illuzórikussá. Múltunk és egész földünk megsemmisítésének lehetősége azon a napon realitássá vált. Ezt közli velünk a művész, aki megérte, hogy Hiroshima fényképpé változtassa a festményt. Láttuk az atomtámadásról készült filmfelvételeket: a darabokra szakadt gyermektestet zokogva magához ölelő anyát, az égett testű emberek kétségbeesett menekülését, a szürkévé vált levegőt és azt, hogy hiába kísérelték megvilágítani a teret, nem fogta a fény. Mindez rajta van a képen.

Tudjuk, hogy a pannó elkészülése után Picasso maga is megrémült saját iszonyú jóslatától: „elpusztítottam

a földet”. És akkor egyetlen motívummal új értelmet, új jelentést adott a műnek. A szimbólumokkal telített kompozíció rettenetes mondanivalóját ezzel a magányos motívummal felülírta. Fogta az ecsetet, és az elkészült képre, a kompozíció alján, a széttört szobor kezénél egy kis virágot festett: a pusztult föld romjain bújik elő ez a kis növény. A gonoszt űző kultikus szertartások gesztusára emlékeztet: ha ez a virág ott van, azt jelenti, hogy megmaradt az élet. Az avantgárd nagyszerű mestere vállalta az egyik legnemesebb emberi lehetőséget: *a logikával szembeszálló reményt*. Megszakítatlan marad a lét, valami túlélte a katasztrófát. A *Guernica* legtöbb elemzése eljut a mű jelentéséig, a kétségbeesés szimbólumain keresztül a föld pusztulásának megfogalmazásához. Csak nagyon kevesen veszik észre, hogy a művész ezt a jelentést egyetlen jelképpel új, ellenkező értelmű jelentéssé változtatta. Anélkül, hogy módosította volna az eredeti kompozíciót, a kis virágnak „logikátlan” beiktatásával a pusztulás reménytelensége helyett az élet reményét adta át. Ha van a világnak lelkiismerete, benne rejlik ebben a képben.

Érdekes még egy példát bemutatni, amelyben a mű kompozíciója hordozza a szimbolikus erőt, teszi vizuálissá a szakralitást. Legyen ez Henry Moore egyik szobra azért is, mert a plasztika sajátosan nehéz feladat elé állítja a szemlélőt, tehát érdemes egy szobor elemzésével is megpróbálkozni. Moore maga mondja, hogy a szobrászat a legnehezebben megközelíthető művészeti ág, és ennek okát a szobor háromdimenziós létében találja meg. Rámutat, hogy a gyermek, amikor kezdi megtapasztalni a teret, nem tudja megítélni a távolságokat és a mélységeket. Ezt a képességét praktikus szükségből kell kifejleszteni. Éppen mert ennyire mindennapi szükséglet, az ember, ha megszerezte, nem kutat tovább a formák térbeli valósága után, a szemlélet megáll a gyakorlatnál. A szobrot ezért csupán tárgyi valóságként tekintik, sajátos törvényei ismeretének szükségessége fel sem merül a nézőben. Moore szerint több a formavak, mint a színvak. Kevesen vannak, akik eljutnak oda, hogy többet éljenek át egy plasztika szemlélésekor, mint az emlékezet örömet, amely a valóságot ismeri fel a műben. Ennek oka az, hogy a szobor megtámadja a teret, annak közegéből szakít ki területet a maga valóságának, átveszi a tér három dimenzióját, úgy viselkedik, mint minden tárgy vagy személy a valós térben, és így akarja mégis, környezetétől elkülönítve sajátos esztétikai valóságát élni. Úgy foglalja el az általunk birtokolt teret, hogy nem nyújt érte semmi praktikusat. Vendéggé válunk saját világunkban. A probléma megoldása Moore szerint a három dimenzió maradék nélküli megvalósítása, ami azt jelenti, hogy a szobrot csak

körbejárva érthetjük meg. Ezt használja ki a művész arra, hogy a szobor teljességét, tehát magát a kompozíciót alakítsa szimbólummá, és így a kompozícióval tegye láthatóvá a szakralitást. Drámát sugárzó alkotásainak egyike a példánk, a *Pajzsot tartó harcos*. Azért választom ezt, mert szinte tanulmányyszerűen mutatja meg a három dimenzió kialakításának lehetséges tökéletességét és az ebben rejlő jelentést hordozó energiát. A megformált alak, címének megfelelően, az ellenség felé pajzsát felemelő erő, a hatalmas, klasszikus szépségű atléta, a sérthetetlen ember. A művész ülőhelyzetben ábrázolja, széles válla, izmos, karcsú felsőteste, erőteljes lábizmai mozdulatra készen, mégis önmagába vetett biztonságának tudatában nyugodt méltósággal várakozik. A mozdulat nem támadó, hiszen sugárzik belőle a legyőzhetetlen monumentalitás, az az energia, amely nem ismer hatalmat maga ellenében. Majd tovább mozdulunk a szobor körül, és döbbsen éljük meg, hogy ugyanannak az alaknak másik oldala egy szerencsétlen, gyenge, csonkolt embert ábrázol, aki nem tud már támadni. Hiányzik fél karja, fél lába, nyomorult, beteg, összetört, tekintete rémült, arcvonásai torzultak. A kompozíció így lett szimbólum, és mint ilyen, eszköz a művész kezében, hogy kiszakíthassa művét a valóság illúziójából, és lehetőséget ad a gondolat megfogalmazásához, amely egyetlen pillanatban, egyetlen teret elfoglaló mozdulatban minden emberre érvényes jelentést rögzít: a mindnyájunkban meglévő kettősséget, a bennünk rejlő ellentéteket. Az erő és a pusztulás drámaisága, az akarat és a tehetetlen gyengeség tragédiája, a bátor szépség és a megcsonkítottság diszharmóniája. Idő és tér nem tudják ezt láthatóvá tenni. A szemlélőre az elmélyült meditáció vár, hogy a szoborban megfogalmazott jelentés megértésével eljusson a mindenki felé forduló humanitás mélységéhez, a másik embert megértő szeretethez.

A szimbólumok tehát azok az eszközök a művész kezében, amelyek segítségével megfogalmazható, vizuálissá alakítható, az alkotásba beemelhető a szakralitás. Legyen a mű az „ars sacra” képviselője, mint Masaccio *Vagyonelezése*, legyen profán alkotás, mint a *Guernica* vagy Moore *Pajzsot tartó harcosa*, művészi szakralitását a benne megtalált és vizuálissá tett jelentés adja meg. S mint láttuk, ennek egyetlen eszköze, hogy megtalálja a művész azt a szimbólumot, amely az adott műben rejlő gondolatot megjeleníti, ezért érdemes nagyon röviden rávilágítani a szimbólumot meghatározó sajátságokra, vázlatosan érintve lényegüket és természetüket. Vázlatosan, hiszen a szimbólumokat könyvtárnyi anyag foglalhatja csak össze.

E sajátságok közül az egyik legfontosabb, hogy a szimbólumokat örökségként kell kezelnünk. Kapjuk és to-

vábbítjuk, de tesszük ezt úgy, hogy minden korszak új interpretációkkal aktualizálja. Ez nem mindig jelenti gazdagításukat, de sokkal fontosabb, hogy ezzel tudjuk honosítani őket, saját korunk és az utódok érdekében. Ezt megtenni, elsősorban a *művészek és írástudók felelősége*. A szimbólumok, ahogy erre utaltam már, az ember személyiségének legbelsőbb lényegével szembesítenek. Ez azonban csak egyike a bennünk rejlő lehetőségeknek. Valójában életünk minden fontos mozzanatában iránytűként vannak jelen. A születés és a halál, a földi létezés kezdete és vége minden kultúrában velük van átítva, őket jelenítik meg, őket közvetítik a különböző vallások szertartásai. De szerepük van a hétköznapiak érintkezés-

seiben, a megszokottá vált gesztusokban, vágyainkban, reményeinkben, örömeinkben vagy a nehézségek idején, mindig segítően vannak velünk. Végigkísérik az életet úgy, ahogy végigkísérik az emberiség történetét. A szimbólumok, mint már említettem, az ember kizárólagos tulajdonai, és mivel az emberré levés pillanatától velünk vannak, mindegyiknek a múltba messze nyúló története van. Erre utal, amit kérdésemre a vértesszőlősi ásatás vezetője, Vértess László mondott. Megkérdeztem tőle, hogy a telep egykori lakóját miért nevezik előembernek, hiszen ott vannak mellette a munkaeszközei, a tűzrakás nyomai, az állatok elfogására készített csapdák. Mindezek azt mutatják, hogy okos volt, gondolkodott, megfontolta a tetteit. Ezt a választ kaptam: valóban a telep egykori lakója

mindent tudott, de csak akkor nevezhetem embernek, ha *amulettet* találok mellette. Mert az amulettben megszületett szimbólum az emberi szellem működésének első bizonyítéka. Ugyanerre mutat rá Jung, amikor a szimbólumokat archetípusnak tekinti, tehát az ember olyan meghatározójaként, ami ember-voltának velejárója. Ősképnek is nevezi, amivel elkülöníti a szimbólumot, mint archetípust a többi jelképtől, pl. az allegóriától, emblémától, analógiától, mert ezekkel szemben a szimbólumot

nem lehet kitalálni. Új megjelenítést kaphat, új, aktuális interpretációt kaphat, de évezredek processzusok eredményeként születik.

Ebből adódik, hogy a szimbólumoknak messze visszanyúló történetük van. Amikor összeállítottam a *Bibliában* található szimbólumokat, nem egy esetben, interpretációjukhoz rokonságot keresve azt vizsgáltam, hogyan és honnan érkeztek a *Bibliához*. Sokféle tudomány segíti a kutatót ebben a munkájában: néprajz, népművészet, vallástörténet, archeológia, művelődéstörténet stb. Az ember visszamegy a múltba. Eljut addig a pontig, amíg a leletek, analógiák elvezetik, de tudja, hogy a legősből emlékek sem az első, csupán a legrégebbi. Izgalmas volt az eredmény, amikor ezen az úton rátaláltam egy csodálatos családfára, a szimbólumoknak időtől, földrajzi fekvéstől, a különböző kultúráktól független összetartozására. Erre utal Jung, amikor az *Emlékek, álmok, gondolatokban* azt mondja: „Az archetípus fogalma abból a sokszorosan ismétlődő megfigyelésből vezethető le, hogy például a világirodalom mítoszai és meséi bizonyos meghatározott, mindig újra visszatérő motívumokat tartalmaznak.” Én magam nem tudok erre más magyarázatot találni, mint azt, hogy hiszek egy ős-kinyilatkoztatásban, ami együtt járt a teremtés aktusával. Aki a jelképek eredetét kutatja, megtapasztalja ezt, mert ebben talál elfogadható magyarázatot a szimbólumoknak időtől, kultúrától, világrészekről független azonosságára. Sok példa jut eszembe, de talán a probléma megvilágítására a legkézenfekvőbb az *életfát* hozni fel a szimbólumrokonság bizonyítékaként. Már csak azért is jó ez a példa, mert a művészeteknek és az irodalomnak évezredek óta használt jelképe.

Az életfa a mesék égisz ereő fája, amelynek gyökere az alvilágba nyúlik, törzse átszeli a földi létezés, lombja pedig az egekben terebélyesedik ki. Ő a világfa, amely az élet megszámlálhatatlan sokféleségét eggyé fogja össze, mert a föld szívéből nő ki, és felmagasodik a mennyekig. Hordozója az ember legszentebb vágyának, hogy létezik erő, amely összeköti a földet és az eget – az ember és a láthatatlan szellemi világ otthonát. Minden mítosz tudja, hogy megközelítése, erőt adó gyümölcsének birtoklása nem könnyű. Aki elérni akarja, annak szembe kell néznie és meg kell küzdenie az elé tornyosuló veszélyekkel, próbát kell kiállnia, ellenállni a gonosz kísértéseinek. Így részesülhet a belőle fakadó életből, mert ő a mesék, mítoszok világának gyógyító, erőt adó, bajelhárító fája, ereje van megállítani a pusztító járványokat, megsemmisíteni a test és lélek rokkantságát. A késő antik időkől származó bölcs *Physiologus* is tud erről a csodálatos fáról, amelyet „peridexion”-nak – „minden irányban se-

gító”-nek – nevez. Tőle tudjuk, hogy a sárkány nagyon fél ettől a fától, még az árnyékától is. De ha valaki eltávolodik tőle, azzal könnyűszerrel végez a gonosz.

A létezés, az élet szimbólumát az emberiség a fához köti, és így találkozunk vele a *Biblia* szent szövegében, ahol kiindulási pontunk a teremtéstörténet. „Az Úristen a földből mindenféle fát sarjasztott, ami tekintetre szép és táplálkozásra alkalmas. Azután kisarjasztotta az élet fáját a kert közepén, meg a jó és a rossz tudásának fáját... parancsot adott az embernek: »A kert minden fájáról ehetsz. De a jó és rossz tudás fájáról ne egyél, mert amely napon eszel róla, meghalsz«” (Ter 2,8.16–17). Ez volt a próba, amelynek ha nem tud ellenállni az ember, elveszti az életfa gyümölcsét. És az Isten képmására teremtetten ember nem állta ki a próbát. Így tehát innen, a két fa tövéből indul el az emberiség drámája, aminek középpontja az a végtelen irgalom, amely úgy dönt, hogy visszaadja az elvesztett örökséget, az életet. Ennek elfogadását azonban már nem teszi függővé tőlünk, hanem ő maga kínálja föl személyes földi jelenlétével, az emberi sors vállalásával. Ez volt a megváltás isteni gesztusa, és az életfa, mint a megváltói áldozat eszköze megjelent a történelemben, a Golgotán felállított keresztfa által. A kora középkor tudós teológusai és a legkorábbi művészet a paradicsomi életfát a krisztusi kereszt előképeként, antitípusának tekintik. Meditációk, himnuszok költői szavakkal fogalmazzák ezt meg. Kréti Szent András – (660-740) himnusza szerint a kereszt az egész kozmosz helyett engesztel, körbehatárolja a világot, az ég magasságát és a föld mélyét. Ő a teremtést összetartó abroncs, az egyetemesség (oikumené) hordozója. A kereszt-életfa gondolata a legendák világában talál otthonra, amelyek a középkori irodalom gyöngyszemei. Az életfának és Krisztus keresztjének összekapcsolása olyan erős vágya volt a keresztényeknek, olyan mély, hitbeli meggyőződés volt, hogy az elzárt életfa a megváltás keresztjében viszsztatért közénk, amit pusztán analógiával nem látott megoldottnak a meditáció. A költészet nem elégedett meg azzal, hogy a paradicsomi életfát a kereszt előképeként tekinti, hanem a kettőt egyetlennek és azonosnak akarta tartani. Ennek a módja pedig nem lehet más, mint az életfának földi egzisztenciát biztosítani, tehát saját anyagával kell vállalnia a történelmi kereszt szerepét. Ezt úgy teheti meg, hogy odakölsönzi magát a földnek; a földből kell kisarjadnia. Ez a hit és gondolat teljesíti ki a keresztlegendákat. Egyet emelek ki a sok variáció közül. Eszerint a halálos beteg Ádám elküldi fiát, Szetet a Paradicsomba, hogy az életfáról a halhatatlanság gyümölcsét hozza el. Azonban fia csak egy ágat küld Ádámnak a szent fáról,

hogy halálakor ezt az ágat tegyék az ősatya szájába, és ezzel temessék el. Így is történt. Ebből az ágból csodálatos módon kinőtt egy fa, amely végig az *Ószövetségen* kalandokkal teli eseményeket élt át, míg végül, mikor az idő beteljesedett, a poroszlók ebből a fából ácsolták a názáreti Jézus keresztfáját. A paradicsomi életfa így lett egylényegűvé a Krisztus keresztjével.

Az életfa nagyszerűen dokumentálja, hogy mennyire egyetlen, szent családfát alkotnak a szimbólumok az egész emberiség történetében. Az eget, földet összekötő fa bizonyítéka a létezés örökkévalóságába vetett hitnek, és lényegéhez tartozik, hogy egyetlen kultúra sem nélkülözhetette. Mégpedig ugyanazzal a reményt hordozó tartalommal, amely szerint természetes a végtelen jövő.

Csak az ültethette el, aki mindig Van, aki maga a kezdet nélküli lét. Minden kultúrában, az ősi pogány kultúrákban is az istenire utal, ahová az egész világ boldogsága az életfán keresztül kapcsolódik. Ágai beborítják a világot, hogy ezzel mindent odavonzzanak az ég felé, amerre a fa vezet. Úgy igyekeztem összeállítani a fenti mondatokat, hogy lehetőség szerint összefoglaljam velük azt a kultikus tradíciót, amelyet idő és térbeli határ nélkül hordoz az életfa-motívum. Legyen kínai, indián, afrikai mítosz, találkozzunk vele az ősi Egyiptomban, Indiában, Peruban vagy Óceániában, tudjon róla Európa, Amerika, Észak és Dél mesevilága, értelme mindegyiknek azonos. És mindegyikkel azonos a *Biblia* paradicsombeli életfája.

Eszmeiségének ezt az azonosságát az embernek mint Isten gyermekének misztériumában kereshetjük.

Ez teszi megrendítővé minden szimbólum létezését.

Nekünk, magyaroknak van egy egyedülálló, csodálatos ötvöstárgyunk, egy tarsolylemez, a Bezdéden feltárt honfoglalás kori temetőből. A honfoglaló magyarok művészetének alapmotívuma volt az életfa, amit gazdag palmetta-hálózattal formáltak meg. Indák, levelek, gyümölcsök stilizált sokasága díszíti e tárgyat, változatos motívumokkal komponálva a felületet. Ezt látjuk a bezdédi tarsolylemezen is, amelyet beborítanak a palmetta ágai, levelei, indái. A lemez közepén azonban – váratlan motívum – ágakkal, virágokkal hangsúlyosan alakított keretben, egy bimbón állva, mintha az egész életfa-kompozíció termése lenne, *kiemelkedik egy kereszt*. Felülete úgy van megmunkálva, hogy ha kivesszük az egészből, önmagában is életet hordozó. Ezzel fejezi ki a lemez készítője, hogy valóban termés ez a kereszt, ami továbbviszi a növénylétezését. Nem tudom, hogy a pogány életfa-motívum és az örökéletet adó megváltói kereszt hogyan találkozott ezen a tarsolylemezen, de azt tudom, hogy ez az alkotás megfogalmazta, amint a pogány életfa átadja jövőjét a krisztusi keresztnek.

A szimbólumok meghatározó sajátsága, hogy részei az ember természetének, ezért elvesztésük, hiányuk megcsonkítja az embert. Márpedig sok-sok évtizedes tapasztalat bizonyítja, hogy elvesznek a jelképek, nem értjük üzeneteiket, nem táplálkozunk éltető erejükből. Nem feladatunk most ennek okát vizsgálni, de tudnunk kell, hogy elvesztésüknek természetes következménye lett az az „analfabetizmus”, amely a képi beszédet, a hallható, a látható kultúrát elzárta az emberek elől. Ennek hiánya sokkal silányabbá teszi az embert, mintha „csak” írni-olvasni nem tud valaki, mert az érzékszerveinket támadja meg, azokat, amelyek felfogják a felénk áradó üzeneteket. Hiszen nemcsak a múlt nagy alkotásait, hanem az elszennyeződött patak jelentését sem értjük már. Nemcsak az országúti kereszt pléh Krisztusa veszíti jelentését, hanem az út melletti, életét vesztett fa is. A jelképvesztés tehát kihat a természetre, minden teremtményre, legtragikusabban pedig magára az emberre. Elzár minden értéket előle. Az már valóság, hogy az *Őszösvetség* zsoltárosa ma hiába írna le egyetlen mondatot is, és ugyan kinek szólhatna Vergilius vagy Dante túlvilágról tudósító utazása? Az ő kortársaik még ismerték a szavakat; ma már csak a tudomány érti őket. Ezt a hármat emeltem ki a kultúra nagyszerű múltjából, de hány gyöngyszem van még az évezredekben, amelyek elvesztek számunkra. *Már nem tölthetik be azt az eredendő szerepüket, hogy segítsenek önmagunk és a világ definiálásában.* Látjuk, halljuk, olvassuk

a művet, de a szimbólumokkal való kommunikáció éltető processzusa megszűnt. Jelentésüket veszítették.

Vágyunk rá, és reménykedünk a létezés szakralitását megfogalmazó jelképek újjáéledésében, mert átformálják az embert, megtanítanak értelemmel megtölteni egy kézfogást, egy mosolyt, egy elesett felemelését, és sorolhatunk napi gesztusokat, amelyek mindegyike kultúramegosztó. Ha ezek már nem üres mozdulatok, az ember nem érzi magát elfelejtettnek. Ugyanis kikerülhetetlen a valamikor csak vízióként felmerült félelem, hogy az ember a globalizálódó világban személyi szám lesz. Ez azonban nem rémiszt, ha a társadalomban a személyiség felismerése hétköznapi gyakorlat. A sokat szenvedett ember jogait ma már törvények biztosítják. Ez azonban kevés, mert a jogok mellett kiengesztelődésre vágyunk. Ehhez azonban újra kell tanulnunk a lélek nyelvét, a szimbólumokat. Mert a kiengesztelődés annyit jelent, hogy figyelünk a másik emberre, figyelünk a természetre, és figyelünk önmagunkra.

Ezek a gondolatok nem visznek el a témánktól, mert tudom, hogy a szakralist láthatóvá tevő csodálatos eszközöknek, *a jelképeknek örökbefogadói minden korban elsősorban a művészek voltak.* Tudományos dokumentuma ugyanis nincs annak, hogy harmincezer év előtt hogyan gondolkodott az ember, de ha kezembe veszem a parányi willendorfi Vénuszt, ez a csöpp kis szobor, a benne megfogalmazott szakralitással, teljes hitvilágukat élénk tárja. Vagy Erdélyi Zsuzsanna imádkozó öregasszonyai a sok évezred előtt élt emberek boldogságkeresését őrizték meg napjainkig. És az a keresztjel, amit ott találunk a korai kőkorszak barlangjaiban vagy ékszernek használt amulettek központi motívumában, az emberiség legősibb üdvösséget hozó szimbóluma volt. Ismerünk kultúrákat, ahol bajelhárító erőként értelmezték, végtelenbe nyúló karjai, mindeneket átölelve, védelmet biztosítottak.

A művészet ilyen, tágabb értelemben vett szakralitására utalnak Kondor Béla csodálatos szavai:

„A por, a víz és a szél munkája belepi utolsó épületeinket, útjainkat, alkotmányainkat. De tudom, lesznek művészek, és ebben áll életem reménye, akik igyekeznek majd akár évmilliókra szóló nyomot hagyni anyagban, jelrendszerben, tartósan és cáfolhatatlanul az utánunk vagy a máshonnan érkező értelmes lények számára. Jelet hagyni, hogy voltunk és elbuktunk, de lényünkben és e jelekben a magyarázat. A tanulság. Művészet lehet csak. Por, víz, szél, tűz ne ártson neki. Az idő össze ne zavarja jelentését.”

(Boldogságtörődék)

Fekete György

Az Élet szépség – Csodáld meg

■ Számlálhatatlan azoknak a meghatározásoknak, kereséseknek a sora, amelyek a szépség magyarázatára születtek az idők folyamán. Az esztétika tudománya maga is könyvtárnyi vizsgálatot és megállapítást rögzített szerte a világon, s gyakorló művészek hada vállalkozott saját tapasztalatainak rögzítésére. Van ezek között meglepő, misztikus, szépelgő, tudálékos, gyakran meghökkentő és érthetetlen is. S természetesen őszinte és szívet is melengető. Léteznek illúziókat keltő megfogalmazások, s mind gyakrabban illúziókat lerombolók, ahogy az időket egyre materiálisabb nézőpontok uralják. Annyi mindebből sejthető, hogy a szépségnek nincsenek kánonjai, s szinte csak a természeti szépség dolgában van valamiféle hallgatólagos megegyezésféle ma a világon.

Courbet, a zseniális francia festő erről így írt: „A szép ott van a természetben és a valóságban, legkülönbözőbb formában, de ...a szép, csakúgy, mint az igazság összefügg a korrallal, melyben élünk és az egyéniséggel, amely képes azt felfogni.”

Nem mást jelent ez a gondolat, mint hogy a szépségideálok jelentős része velünk születik, velünk változik.

Dosztojevszkij viszont láthatóan nem keres a szépség dolgában logikai magyarázatot, amikor így kiált fel: „A szépség: talány!” Baudelaire egyenesen imádatát fejezi ki híres mondatában minden szépség iránt, amikor beszédbe elegyedik a fogalommal és így szólítja meg: „oh szépség! Unt szívem örök oltára vagy!” Rodin a szépség hatalmát kiterjeszti az egész földkerekségre, amikor megállapítja: „A szépség mindenütt ott van. Nem rajta múlik, hogy nem tudjuk meglátni.”

A fentiek ismerete után szembetűnő, hogy a csodával való szerves összefüggés valahogy mindegyikből hiányzik. Okát abban látom, hogy mindegyik idézet alkotóművésztől származik, aki a szépet önnön mestersége felől szemléli, s nem a csodálkozó befogadó oldaláról. Vagyis ők létrehozzák a csodát, s nem ámulatba esnek felette.

Ekkor szól közbe – képletesen – egy tiszteletreméltó

idős nővér Kalkuttából, és ezt mondja: „Az Élet szépség – csodáld meg.”

Vagyis szép az, ami újra és újra csodálkozásra készít bennünket. Mert a szépség törvényszerűségekké és tapasztalati úton meg nem magyarázható jelenség. „Az életöröm egyik ujjongó csatakiáltása a: szép!” – foglalta össze számunkra Móricz Zsigmond.

Téves az a gyakran tapasztalt beidegződés, hogy a szépség valami hatalmas, gigantikus, bombasztikus különöség, drága és elérhetetlen, ezért nélkülözhető és sok tekintetben felesleges is. Éppen ellenkezőleg. Titka pontosan abban van, hogy nincs eleve kijelölt helye, megjelenési formája, elérhetetlen ára, privilégiuma. A nyitott szem és a nyitott szív számára nincsen a tekintetnek olyan nézőszöge, ahol ne állna elénk biztató szemével, és ne sugallná: nézz, hallgass, olvass, végy kézbe, mondj magadénak...

Mint mindent, ezeknek az üzeneteknek a meghallását, felfogását és cselekedetre váltását is tanulni kell. Ennek a tanulásnak pedig ugyancsak meglesz a csodája, amit Flaubert fogalmaz meg félreérthetetlenül így: „Nagy gyönyörűség tanulni, a Szép közvetítésével magunkba fogadni az Igazat.”

Ne gondoljuk azt, hogy ennek a tanulásnak, tapasztalásnak a terepe bárki számára is elérhetetlen. Minden szépség és minden igazság mindenkitől karnyújtásnyira van. Miként?

Hosszasan figyeljük parányi újszülöttünk arcát. Két szem, két fül, egy orr, egy száj. Haj, mint a csibék pihéje. Mint annak a mintegy tízmilliárd embernek a születése után, akik eddig éltek a Földön. Ez lehetne tehát a földkerekség legsematikusabb látványa. Csakhogy a cseppnyi fülek olyanok, mint az árvácska szirma nagymama ablakában. Az orrocsonk ugyanúgy szuszog, mint nagyapa szokott a délutáni hintaszékben, amikor leveszi lábáról az álom. Szemében a mama csillagszeme bujkál, homlokának dombja szakasztottan olyan, mint apáé, amikor félrefújja haját a szél. Íme a csoda: az egész így, együtt

maga a tökéletes szépség. Tízmilliárd külön-külön csoda.

Nézzük az ismerős szobrot, Petőfi Sándor vándoréak törékeny testét a bronz sötétzöldes patinája alatt, ahogy Ferenczy Béni műtermében világra jött. Anatómiai értelemben egyetlen porcikája sem szolgai másolat. Nincs benne semmi a győztes filmhősök pompázatos megjelenéséből. Sovány, félszeg és szegényes. De átüt a fémalakon a szellem nagysága, a megtanult verssorok roppant ereje, tájleírásainak bővölete. A legendás reformkor hősének népszerűtete, belső tüzekkel hevített szabad akarata uralja az anyagot, a technikát, és besétáltat bennünket is a történelmi időkbe. Mögé állunk gondolatban, mert neki elhisszük, hogy csoda lehet készülöben. Az esendő szoborban a szépség megmutatta új arcát.

Hallgatjuk Kodály *Psalmus Hungaricus*-át. Másodszor, ötödször, tizedszer. Annyiszor nyílik meg a menny fölöttünk, ahányszor az ismerős akkordokat kiröppenti a hangszerekből a karmester. A szépség kibomlik a hegedűk, brácsák, fagottok, dobok testéből, és belénk fészkelődik. Többek és jobbak leszünk ettől a csodától. Rossz emlékeinkből néhányat magunk mögött hagyunk, s mintha könnyebb lenne a lélegzetvétel. Szép volt, mondjuk elszoruló szívvel, amint kiballagunk a koncertteremből, s ekkor már nem a tudatlanság csodálkozik, hanem az átélésből fakadó bizonyosság: ez óra felért egy bűnbevallással és egy bűnbocsánattal.

Induljunk útra néha, mert nekünk magasodnak a hegyek, árnyékaikban mélységes völgyek alszanak, és az erdők sűrűje, lehet, hogy cseppkőbarlangot rejteget. Zöldellnek, aranylanak a mezők, mélán napoznak tenyerükön a búzavetések. Napraforgó-tányérok milliárdjai szemeznek a fénnel, és szelek kergetik az őzeket megszokott tisztásaikra legelni. Folyók, tavak vizében fürge halak rajzanak, majd az esti holdfény megpihen egy-egy kémény peremén, és hangtalan meséiről álmodni kezdenek az árván hagyott kisgyermek.

Lávafolyamként ömlik a szépség a nappali, éjszakai lét minden órájában. Ilyenkor a ki nem mozduló ember csukott szeme számára semmi sem történik. Csak szürkeség van, csak a szépség hiánya nyüzsit, mert a csodák barlangja elől nincs, ki a követ elhengerítse.

Az Élet szépség – csodáld meg –, ismétlem. Ne elemegszed, ne szedd szét darabjaira, ne okoskodj vele, csak fogadd magadba! Mert szépség a csend is, az ének is, ha tartalma van. Szép a születés, mert misztériumában akkor tisztul meg először a vér a fájdalomban. Szép lehet az öregség, mert benne nyerhetnek végleges értelmet a küzdelmek, a győzelmek, az áldozatok és a vereségek. Ekkor ugyanis már remény van arra, hogy békességgel

találkozzanak, szorítsanak kezét egymással és vegyüljenek össze gyermekeink sikereivel és gyarapodásával. Utódaink életében ugyanis megvan nemcsak mulasztásaink jóvátételének a reménye, hanem a mi örömeink megismételésének az esélye is.

Oszlassunk el végül még egy gyakori tévedést. Azt, hogy a csodálatos feletti csodálkozás a tudatlanságunkról árulkodik. A csodálkozás nem szégyen, nem gyengeség, hanem az Egek felé suttogott köszönet egyik formája. Felismerés, a szépségre adott spontán válasz. Válasz a különbre, a felemelőre, a meggyőzőre, vagyis az elismerés legösztönösebb gesztusa.

A félelmetesen ámulunk, a rettenetéstől félünk, a visszataszítótól undorodunk, a kedvest szeretjük. Megvetjük a hazugot, sajnáljuk a gyengét, keressük a hiányzót, szabadulunk a feleslegestől. Végére is akkor mi a csodálkozás természete? A csodálkozás a közömböség tökéletes ellentéte. Részvétel így a szépség hatásának megőrzésében. A csodálkozás képessége pedig maga is egy olyan csoda, ami nélkül sokkal boldogtalanabbak lennénk mindnyájan.

Az Élet szépség, mondja a cím első fele. A szórend felcserélhető: a szépség – élet. A két változat együtt is igaz, és ez sem kevesebb egy igazi csodánál.

Szmadám György

Az elvesztett Teljesség

■ Valószínűsíthető, hogy a rejtélyes eredetű tarot kártyára utal a Brefeldből való, XIV. században élt svájci szerzetes – úgynevezett Johannes testvér –, aki latin nyelvű feljegyzésében, a római katolikus egyház rosszállása ellenére is, előítéletek nélkül írt egy újonnan feltűnt szórakozásról:

„Egy bizonyos játék, amelyet kártyajátéknak neveznek, az Úr 1377. évében vált nálunk ismertté. Ez a játék tökéletesen ábrázolja képek segítségével a világ mostani állapotát. De hogy mikor és ki találta ki, az teljesen ismeretlen előttem.”

Érdekes lenne tudni, hogy pontosan mit érthetett a jámbor szerzetes azon, hogy az említett kártyalapokon „a világ mostani állapota” látható, ugyanis ez figyelemre méltó módon egybecseng az okkultisták felfogásával, amely szerint a tarot kártya 22 számozott lapjának – az úgynevezett „nagy arkánumoknak” (nagy titkoknak) – az együttese a világban uralkodó Rend teljességét rajzolja ki. Az utolsó a legmagasabb számozású lap, a XXI. (egy lapot nullával jelölnek) elnevezése pedig éppen: Világ. Ez is arra utal, hogy a kártyajáték, illetve maga a kártya – amelyet igen találóan nevez a magyar néphit „az ördög bibliájának” – meglehetősen különös eredetű portéka, ami talán több figyelmet is megérdemelne annál, mint amit ma szokás tulajdonítani neki.

A kártya közösségre nézve veszélyes volta természetesen elsősorban nem abból adódik, hogy pénzben is lehet játszani, hanem abból, hogy ábrázolatai mögött eretnek tanok is meghúzódhattak, amelyeket egykor mindenki jól ismerhetett. Párizsban már 1397-ben hatályban volt egy rendelet, amely megtiltotta, hogy az emberek munkanapokon kártyázzanak, ám úgy tűnik, hogy csak a köznépre volt érvényes a tilalom, mert a tarot kártya első ismert példányait éppen VI. Károly francia király (1380–1422) rendelte meg. Ezt Charles Poupert-nak, a király kincstárnokának számlakönyve bizonyítja, amelyben az olvasható, hogy Jaquemin Gringonneurnek 1393-ban három csomag aranyozott kártyáért – amelyeket az uralkodó mulattatására rendel-

tek – 56 párizsi solidust fizettek ki. A párizsi Bibliothèque Nationale 17 olyan kártyalapot őriz, amelyekről a hagyomány mind ez idáig úgy tartotta, hogy e kártyacsomagokból származnak, ám a közelmúlt vizsgálatai megállapították, hogy ezek a kártyalapok jóval később, 1470-ben készültek Itáliában. Itt egyébként hiteles források már 1367-től említik a kártyajáték ismertté válását, ám a három legrégebbi, máig – sajnos hiányosan – fennmaradt, gyönyörű, kézi festésű, gazdagon díszített lapokból álló kártyacsomag jóval későbből származik. Ezek 1415 és 1450 között készültek a Visconti, a Sforza és az Este hercegi családok megrendelésére. A legismertebb – e korból származó – kártya az úgynevezett Visconti–Sforza tarokk, amely Bianca Maria Visconti (1425–1468) és férje, Francesco Sforza (1401–1466), Milánó negyedik hercege részére készült valamikor 1430 és 1445 között. A kártyacsomag – melyet valószínűleg Bonifacio Bembo (1420–1480), esetleg Francesco Zavattari festett Milánóban – eredetileg 78 nagy alakú (19 x 9 centiméteres) díszes lapból állt.

Arra, hogy ezekre a lapokra ne pusztán mint a szórakoztatás és gyönyörködtetés eszközeire nézzünk, hanem jelképrendszerük meglepően koherens voltában valóban megláthassunk egy világképet – szó szerint is: a világ képét –, nem csupán egyes okkultisták, elsősorban Antoine Court de Gébelin (1725–1784) protestáns lelkész, nyelvész, filozófus, a Francia Akadémia tagja és az Eliphas Lévi-Zahed néven ismert Alphonse Louis Constant (1816–1875) író, filozófus, kabbalista hívták föl a figyelmet, de Carl Gustav Jung (1875–1961), a világhírű svájci pszichoanalitikus is úgy vélte, hogy a tarot kártya lapjai belső fejlődésünk stációit, illetve mélytudatunk ösképeit idézik meg. Hamvas Béla (1897–1968) pedig a *Tabula Smaragdina* című művében leszögezi:

„A tarot, bármilyen különös alakban is maradt ránk, nem szabad elfelejteni, hogy szent könyv. Szent könyv éppen úgy, mint a *Ji-King*, az *Upanisadok* vagy a *Bundehes*. Eredeti alakjában ez a karaktere nyilvánvaló lehetett. Ma

el kell gondolni, hogy idők folyamán a *Genezis*ből ponyva kártyaképek váltak – a tarot szentkönyv jellege már csak értelmezéséből tűnik ki és állapítható meg. Ha valaki e minden képben lévő alapvető szakrális mozzanatot nem veszi figyelembe, vagy attól szándékosan eltekint, annak okvetlenül profán szemfényvesztésnek vagy fölöslegesen okkultnak kell tartania a képeket. Sem az egyik, sem a másik. Az archaikus kor igen sok emléke és tudása túl szimplának látszik ahhoz, hogy feltűnést keltsen. Éppen ezért könnyen ponyvára kerül, vagy az okkultizmus martaléka lesz. Ha az ember önmagában az emlék szakrális voltát helyreállítja, a vásár és az okkultizmus egyensúlya helyreáll. Nem közönséges lesz, hanem határtalanul egyszerű, és nem okkult, hanem mély.”

Az egyik legfontosabb nagy arkánum az első, amely a Mágus – vagy másképpen: Kókler – lapjaként ismert. Ez a legismertebb (és talán legrégebbi) tarot kártya típusnak – az úgynevezett marseille-i tarotnak – az ábrázolatán, egy széles karimájú kalapot viselő fiatalemberként látható, aki különböző tárgyakkal megrakott asztal előtt áll, s magasba emelt bal kezében egy rövid varázspálcát, míg jobbáiban egy pénzértmet tart az asztal fölött. Az alak fejedőjét a középkor papi kalapjaival lehet összefüggésbe hozni, de én inkább afelé hajlok, hogy annak formájában: a végtelen jelét formázó fekvő nyolcasban – az úgynevezett lemniszkátában – lássam annak legfontosabb szimbolikus jelentését. Ez a kalap a kártyalap elsődleges jelentésére – az élet, a teremtő erő és a teremtes végtelen folyamatára – utal. Az alak bal kezében lévő rövid varázspálca funkcióját annak előképei – a bibliai Mózes (Kiv 4,2–4, 4,20, 7,8–12, 7,15–21, 8,1, 8,12, 9,22–25, 14,16–17, 17,5), illetve Áron (Kiv 7,8–13) botjai – értelmezhetik. E motívummal kapcsolatban Várkonyi Nándor (1896–1975) *Varázstudomány* című könyvében a következő figyelemre méltó megjegyzést teszi:

„Kérdésessé tehető, vajon a mitológiákban oly gyakori botjelvény valóban az istenek, királyok és papok jogára-e, azaz hatalmi jelvény, s nem varázspálca volt-e eredetileg, minthogy az elemeknek és a szellemeknek, az egész természetnek egyaránt parancsoltak vele, s nem csupán az embernyáj fegyvermezésére használták magasabb rendű káplárbot gyanánt.”

A Mágus – vagy Kókler – előtt látható háromlábú (!) asztal a látható világot, illetve a földet jelképezi, amelynek három lába az okkultisták szerint a világ befejezetlenségére, tökéletlenségére s ezzel együtt a teremtes folyamatos munkájára utal. A testi táplálékot felkínáló asztal egyúttal az Istennek szentelt áldozati oltár profán változata, s egyben a négyosztatú Föld szimbóluma is. Népmeséink

„terülj, terülj, asztalkám!”-ja ugyanis nem más, mint az állandóan újratermő föld szimbóluma, mely évről évre megújuló termékenysége révén maga a „terített asztal”.

Az asztalon elhelyezett tárgyak – melyek szemlátomást egy bőrzsákból kerültek elő – jelentése nem teljesen világos. A kockák és a kártyalap nyilván jós- és varázseszközök, a két pohár (=kehely) és a két kés (=kard) pedig a bal kézben tartott varázspálcával (=bot) és a jobb kézben tartott pénzértmével együtt a tarot kártya négy sorozatjelére, s a négy őselemre, illetve a földi lét négyosztatúságára is utalhat.

De vajon miért nevezhető a kártyalapon látható figura nemcsak Mágusnak, de Kóklernek is? Sok teremtesmítosz-ból ismerjük az égi, elvont, csak a megfoghatatlan transzcendensben létező Teremtő segítőtársát, a meglehetősen ellentmondásos szerepet játszó Demiurgoszt (a görög kifejezés iparost, mestert, alkotót, sőt: szó szerinti értelmezésben a „népnek alkotót” jelent), aki a szellemi szférából az anyagba hatolva munkálkodik, s megalkotja a látható Világmindenség elemeit és az élőlényeket. A gnosztikusok felfogása szerint ő a rossz princípiumával terhelt anyagi minőség létrehozójaként az a lény, aki isteni teremtő ereje mellett nincs híján a sötét, ördögi vonásoknak sem. „Indoeurópában” egyáltalán nem egyedülálló módon, a magyar népmesékben például maga az ördög is megjelenhet Demiurgoszként, és sokat mond az is, hogy német nyelvterületen a Schwarzekünstler – szó szerint: „fekete művész” – megnevezés vonatkozik a varázslóra, a mágusra.

Ennek a sajátos isteni-ördögi szerepnek klasszikus megjelenítői a mitikus kovácsok. Gondoljunk csak Ilmarinenre, a *Kalevala* vakmerő mesteremberére, „minden idők nagy kovácsára”, Vejnemöjnen segítőjére a teremtes művében, aki megalkotta a titokzatos „szampót”, ami Giorgio de Santillana (1902–1974) és Hertha von Dechend (1915–2001) szerint nem más, mint maga a Tejútrendszer! Ő az, aki – Vejnemöjnenhez hasonlóan – isteni teremtő erőt tudhat magáénak, aki uralkodik az elemek fölött, mágikus praktikái révén át tudja alakítani a Föld méhében rejlő érceket is, de óhatatlanul „beszenyeyződött” az anyaggal való érintkezéstől, s szerepköre sem nélkülözi az alvilági vonásokat. Rokonai – a különböző mitológiák kovács-istenei – sokszor külsejükben is őrzik torzult, „ördögi” stigmáikat. Gondoljunk csak a sánta, görög Héphaisztoszra vagy római leszármazottjára, a vulkánok mélyén munkálkodó rút Vulcanusra! De az ő rokonuk a bőrkötényét zászlóvá avató perzsa Káve, a nyugat-sémi Kosar-i-Husas, a bibliai gyilkos Káin leszármazottja: Túbalkain, a kelta Goibniu vagy a germán mitológia sánta Völundja és törpéi, akiket nem csak legendás

férfierővel, de jóstehetiséggel is felruházott a hagyomány.

Alattvalói a mitikus kínai Huang-ti császárt éppúgy „az első kovácsnak” nevezték, mint a mongolok Dzsingisz kánt, s a magyar népmesék „égi kovácsa” vagy „ország kovácsa” is arra enged következtetni, hogy a honfoglaló magyarság körében is éltek hasonló képzetek e mesterség képviselőivel kapcsolatban, akiknek emlékét Tárkány helységneveink őrzik.

Egy jakut közmondás szerint: „kovácsok és sámánok egy fészekalja szülőttei”. Az is nyilvánvaló, hogy a mágiikus praktikák tudóiból, a beavatottakból, a kovácsokból, sámánokból, táltosokból és a garabonciásokból lettek később azok a boszorkányossággal vádolt emberek, akiket előbb a kereszténység, majd a totalitárius hatalmak tekintettek legfőbb ellenségeiknek. (Az egykori Szovjetunió gyilkos pusztítást végzett a sámánhitű népek szellemi vezetői között.)

Sokatmondó tény, hogy a kovácsok minden kultúrában külön kasztot alkottak, és gyakorlatilag a közösségen kívül, saját szabályaik szerint éltek. E kasztok tagjai csak egymás között házasodhattak, és sokszor testükön is viselték megkülönböztető jegyeiket – például tetoválás formájában. De néha maga a közösség nyomorította meg őket, például úgy, hogy Achilles-inukat átvágta (lásd a kovács-istenek sántaságát!), mely beavatkozás nyilván arra szolgált, hogy a nagy értékű tudást képviselő emberek ne hagyassák el a közösséget.

Ilyesfajta beavatott ábrázolatát kell látnunk a tarot kártya I. számozású nagy arkánumán látható Mágusban, illetve Kóklerben, de benne fedezhetjük fel a mai értelemben vett alkotóművész őseit is. (Akiik valószínűleg szívesebben látnák felmenőik közt az ifjú, sugárzó, lantos görög istent: Apollónt.)

A mágus – s egyben a művész – tevékenységének lényegét meglepő pontossággal összegzi a nagy polihisztor, Sponheim apátja, Johannes Trithemius (1462–1516):

„Az isteni mágia abban a képességben áll, hogy fel tudjuk fogni a dolgok lényegét a Természet Fényében, és arra használjuk a szellem lelkierőit, hogy anyagi dolgokat hozunk létre a láthatatlan Univerzumból: az ilyen műveleteknél egybe kell kapcsolnunk a Fentlevőt a Lentlevővel, és összhangzatos működésbe hozunk. A Természet Szelleme egység, teremt és formál mindent, és az ember eszközletével cselekedvén, csodálatos dolgokat tud alkotni. E dolgok a törvénnyel megegyezően jönnek létre.”

Az, hogy a tarot kártya I. Mágus nagy arkánumának figurája bal kezét a varázspálcával a magasba emeli, míg jobbját leengedi, arra utal, amiről Johannes Trithemius ír: egybekapcsolja a Fentlevőt a Lentlevővel. Az ábra láttán az em-

ber nem tud szabadulni attól a benyomásától, hogy a balkéz afféle „áramszedő”, amely a magasból szerzett energiával működteti a jobbot, s végső soron valóban erről van szó.

A Papus álnéven publikáló orvos és filozófus – Gérard Encausse (1865–1916) – e kéztartással kapcsolatban írja, hogy „az ember egyik kezével Istent keresi, a másikat pedig leereszti, hogy a démont idézze, s így egyesíti az istent és az ördögöt az emberiségben.”

Bizony igaz lehet a közhiedelem, miszerint: „... pokolra kell annak menni...”

Csak azért, hogy egy másik kultúrából és közvetlenül a művészetre vonatkozóan is hozzak egy példát, az alábbiakban a XVII. században élt kínai festőt – Hua-jü-lu-t – idézem, aki a kínaiakra jellemző gyakorlatiassággal nagyjából ugyanazt fogalmazza meg, mint a nála vagy száz évvel korábban élt sponheimi apát:

„Amikor a tus az ecsethez ér, lélek száll belé, amikor az ecset széthordja a tust, megeleveníti. Ahhoz, hogy a tusnak lelket tudjunk adni, hosszú gyakorlatra; ahhoz pedig, hogy az ecsettel megeleveníteni legyünk képesek, az élet ismeretére van szükség. Aki hosszú gyakorlással edzette ugyan a lelkét, de az élet elevenjét már nem ismeri, az csak a tushoz ért, az ecsethez nem. Akit az eleven élet edzett meg, de lelkét nem volt módja gyakorlással tovább képezni, az csak az ecsethez ért, a tushoz nem.”

Mindkét idézet arról szól tehát, hogy a mágusnak – illetve a művésznak – egyfelől a „Természet Fényét”, illetve az „élet ismeretét” kell felfognia, megismernie, s ezt összhangba kell hoznia az „anyagi dolgok létrehozásával”, illetve a hosszú gyakorlás által elsajátított képességgel, hogy a „tusnak lelket tudjon adni”. Röviden szólva: a mágus ugyanazzal a képességgel bír, mint a művész: képes arra, hogy szellemmel lelkesítse át az anyagot.

Pilinszky János (1921–1981) *Csend és közelség* című füveskönyvében így szól erről:

„A művészi szép számos titka közül az egyik legszembe-tűnőbb, hogy az mindig egyfajta alázat gyümölcse. Ha jól megfigyeljük, az alkotó képzelet kifejezésének anyagáért mindig földig hajol, mintegy megismételve Isten teremtő gesztusát. Mi több: minél bonyolultabb a mondanivalója a művésznak, annál esendőbb és elhagyatottabb rétegekbe kell leásnia, hogy megfelelő „anyagra” találjon. A művészetben csak az szárnyal, ami földhözragadt; egyedül a szegénység gazdag és a vereség győzedelmes.

A legelvontabb igényű művész is: kétkezi munkás. Sokkal inkább rokona az ácsnak, a bányásznak vagy akár a földművesnek, mint bárki tollforgató hivatalnoknak. A legezoterikusabb költő is könyökig sáros, tintás munkája közben. S bizony nem márvány és drágakő után

kutat. Jól tudja, hogy a mindenség modelljét egyedül omlatag anyagból, didergő limlomokból lehet »fölrakni«, hogy az meg is maradjon, súlyokból és megannyi esendőségből. Az »isteni szépség« egyedül ezen az áron inkarnálódhat, ölthet testet. Hogy magára veszi minden terhünket, didergésünket. Minden egyéb – s a művészetben legkivált – farizeusmunka és szemfényvesztés.”

Amikor Pilinszky a művész szükséges alázatáról szól, egyúttal arra is utal, hogy maga az emberi személyiség csupán közvetítő lehet, aki jól vagy rosszul él adottságaival, attól függően, hogy mennyire képes küldetésének átadnia magát. Ez a képesség nem függ személyes intelligenciától, szándéktól, de még moráltól sem (mai megítélésünk szerint Caravaggio, Cellini, Villon és még sokan mások is bűnözők voltak), s az ezt működtető titokzatos erőt nevezhetjük romantikus módon ihletnek, vagy kissé tudományosabbnak ható kifejezéssel intuíciónak is.

A lehető legnagyobb félreértés az, amikor valaki arról beszél, hogy a művészet afféle „önmegvalósítás” lenne. A művész célja ugyanis nem lehet önmaga „megvalósítása”, hanem a művész olyan képességgel bíró ember, aki képes átengedni magát annak a titokzatos áramlásnak, amely révén általa megnyilvánulhat valami az anyagi világban a transzcendensből.

ul Leonardo da Vinci (1452–1519) elképzeléseiben, aki számtalan olyan dolgot vizionált, amelyeket csak évszázadokkal később sikerült megvalósítani. De szinte már misztikumba illő, megdöbbentő példa Jonathan Swifté (1667–1745) is, aki *Gulliver utazásai* című művében egészen különös intuícioról (?) tesz tanúbizonyságot, amikor – a képzeletbeli Laputa-beliek csillagászatának páratlan fejlettségét bizonyítandó – szinte már fölös és a témához alig illő részletességgel írja le a következőket:

„Legutóbb a Mars körül két apró mellékbolygót fedeztek fel, a belső csillag a főbolygó középpontjától három, a külső viszont öt átmérőnyi távolságban futja ellipszisést; az első tíz, a másik huszonegy és fél óra alatt végez pályájával. Ha tehát keringési idejüket négyzetre emeljük, az arányskála feltűnően közeledni fog a Mars – középponttól vett távolságuk köbéhez: ami napnál világosabban bizonyítja, hogy itt is azok a gravitációs törvények érvényesülnek, mint amelyeket a többi égitestre nézve már megállapítottak.”

A dologban az a hátborzongató, hogy – mint kiderült – a Marsnak valóban van két aprócska holdja, amelyek közül a nagyobbik rövidebb idő alatt járja körbe anyabolygóját, mint amennyi annak tengely körüli forgási periódusa, míg a másik néhány órával hosszabb idő alatt tesz meg egy teljes keringést, mint egy marsi nap hossza.

Aknai Tamás – Csorba Simonról szólva – írja le, hogy „a művészet = szabadságtudomány”. Valóban az, ha a szabadságot úgy értelmezzük, hogy a művész képes földi kötöttségeitől megszabadulva alkalmassá válni arra, hogy átadja magát egy felsőbb erőnek. Ez az, ami olyan titokzatos kapcsolatot hoz létre egy másik szférájával a létnek, amelynek nyomait döbbeneten fedezzük fel példá-

Am ezeket csak 1877-ben – azaz Swift halála után 132 évvel – fedezte fel az Egyesült Államok Hajózási Observatóriumának egyik csillagásza: Asaph Hall (1829–1907).

Az a tény, hogy a tarot kártya I. Mágus megnevezésű nagy arkánumának férfi alakja a varázspálcát tartó bal kezét emeli a magasba, s a leeresztett jobbal végez valamilyen műveletet, igen sokatmondó, szimbolikus jelzés,

ami nemcsak a makrokozmosz és a mikrokozmosz, illetve a tudattalan és tudatos összekapcsolódására utal, de két kezünk és két agyféltekénk különböző működésére is.

A jobb és a bal dichotómiája a mitologikus gondolkodás alapvető sajátossága. Óegyiptomi ábrázolásokon a jobb oldalt a Nappal és a férfival azonosítják, míg a balat a Holddal és a nővel, s a régi esküvői ülésrendben is az volt a szabály, hogy a vőlegény balján foglalt helyet a menyasszony. Továbbá: azokban a református templomokban, ahol mindmáig külön padosorokban ülnek a férfiak és a nők, az előzőeké a jobb, míg utóbbiaké a bal oldal.

Ugyanakkor a bal kéz, illetve a baloldal mindig negatív értelmű jelentés hordozója (baljós, balítélet, balfék stb.), míg a jobb kéz és a jobb oldal mindig pozitív értelmű. Erre utal Dávid zsoltára is:

„Azt mondta az Úr az én Uramnak: / Ül jobboldalra, és minden ellenségedet / lábad alá teszem zsámbolyul!” (Zsolt 110,1)

Az evangéliumok szerint Krisztus jobb és bal oldalán egy-egy latort is megfeszítettek, s *Lukács evangéliumában* ez olvasható:

„Az egyik fölfeszített gonosztevő káromolta: »Nem te vagy a Krisztus? Szabadítsd meg hát magad és minket is.« A másik rászólt: »Nem félsz az Istentől? Hisz te is ugyanazt a büntetést szenveded. Mi legalább tetteink méltó jutalmát kapjuk. De ez nem csinált semmit.« Aztán hozzá fordult: »Jézus, emlékezzél meg rólam, amikor eljön uralmad.« Ezt válaszolta neki: »Bizony mondom neked, még ma velem leszel a paradicsomban.«” (Lk 23,39–43)

Keresztény hagyomány szerint a Krisztus jobb oldalán megfeszített lator volt az, aki végül a paradicsomba jutott, míg a bal oldalán lévő elkárhozott, de az Utolsó ítélet képzőművészeti ábrázolásain is következetesen ez a térbeli felosztás érvényesül.

Figyelemre méltó, hogy az Igazság kodifikált, megszemélyesített ábrázolatain – mint például a tarot kártya VIII. számozású, Igazság megnevezésű nagy arkánumán – az ülő női figura aktív, cselekvő jobb kezében tartja a jó és rossz elválasztására szolgáló kardot, passzív baljában pedig a mérlegelés képességére utaló mérleget.

Ismeretes, hogy a jobb kezét irányító bal agyfélteke és a balat irányító jobb agyfélteke működésükben és képességeikben még jobban különbözik egymástól, mint a két kéz. A bal agyfélteke a racionális, logikus, analitikus, következtető gondolkodás, az írás, olvasás, számolás és a beszédkésztség székhelye, míg a jobb a képzelőerőé, a kreativitásé, illetve az analógiás, szintetizáló, holisztikus gondolkodásé. Érdekes adalék mindehhez, hogy egyes pszichiáterek szerint – várakozásainkkal ellenté-

tes módon – a matematikai és zenei képesség is (amelyek gyakran összefüggnek) jobb féltekés adottság. Leegyszerűsítve úgy is mondhatnánk, hogy az „ügyes” jobb kezét irányító, gyakorlatias bal agyfélteke a lineáris, problémamegoldó gondolkodáson, míg a bal kezét irányító, intuitív bal agyfélteke az egységlátáson alapul, ami a művészet legfontosabb sajátja.

E kétféle problémamegoldó képesség különböző voltára egy egyszerű – sokszor elvégzett – kísérlet világíthat rá. Ha egy mindenki által ismert személyiség életnagyságúra felnagyított, technikailag tökéletes fényképét még jól azonosítható – mondjuk 5 x 5 centiméteres – darabokra vágjuk, s ezeket a kis mozaikokat egyenként adjuk át kísérleti alanyunknak, úgy, hogy egyszerre csak egy részletet láthat belőlük, akkor sem képes felismerni a fényképen ábrázolt személyt, ha még azt is közöljük vele, hogy az egyes darabokat sorban: balról jobbra és felülről lefelé haladva kapja meg, s mindegyik töredéket annyi ideig nézheti, ameddig csak akarja.

Mi történt? Kísérleti alanyunknak ugyan minden információt átadtunk, s közöltük vele a megfejtés kódját is, hisz a jó minőségű fotót végül is teljes egészében láthatta, de ennek ellenére sem valószínű, hogy képes lesz összerakni magában az információkat úgy, hogy azok egy egységként jelenjenek meg előtte. (Csak mellékesen utalok rá, hogy az iskolai oktatás során pontosan ezt tesszük.) Természetesen ennek az oka abban keresendő, hogy a képet lineáris információként, egyenként kellett kísérleti alanyunknak rögzítenie magában. Ehhez képest ugyancsak meglepőnek tűnhet, hogy ha a fenti képet szándékosan rontva – eléletlenítve vagy bemozdítva – s ráadásul csak igen rövid időre mutatjuk meg kísérleti alanyunknak, ő nagy valószínűséggel mégis fel fogja ismerni a fényképen látható személyt.

Szerb Antal e két problémamegoldó magatartást két különböző világlátásként interpretálja *A Pendragon legenda* című művében:

„– Fludd? – Az earl felütötte a fejét. – Fluddot nem lehet a sok bolonddal együtt emlegetni. Fludd, uram, sok képtelenséget írt, mert meg akart magyarázni dolgokat, amiket akkor nem lehetett. De a lényegben, a lényegről sokkal többet tudott, mint a mai tudósok, akik már csak nem is nevetnek a teóriáin. Nem tudom, Önnek mi a véleménye, de ma nagyon sokat tudunk a természet apróka részleteiről; akkor az emberek többet tudtak az egészről. A nagy összefüggésekről, amiket nem lehet mérleggel mérni és felvágni, mint a sonkát.”

Úgy vélem, hogy a modern ember és a Szerb Antal által említett angol filozófus, fizikus és asztrológus – Robert

Fludd – nevével jelzett világlátás két kultúra, illetve két művészettípus közti sarkalatos különbségre is rávilágít.

Európai kultúránkban ugyanis két – időben egymást követő és egymást részben átfedő – művészettípust különböztethetünk meg. Az egyik több ezer (tízezer) éves múltra tekinthet vissza, s ezért archaikus típusú vagy generatív művészetnek nevezzük, amelynek főbb jellemzői, hogy a szakralitásban gyökerezik, ám része a hétköznapi életnek, nyelvként funkcionál, a közösség minden tagja érti, birtokolja és többnyire gyakorolja is, s alkotói nem igényelnek maguknak a közösségen belül külön státuszt. Ennek a művészettípusnak utolsó hajtása a folklorisztikus típusú művészet – közérthetőbben: népművészet – volt, amely hosszú évszázadokon keresztül együtt élt a másik, időben csak jóval később megszülető művészettípussal: az autonóm művészettel, grand art-ral, vagy más néven: „magas művészettel”. Ennek jellemzői, hogy a művészet önálló entitásként, elkülönült terrénummá válik a kultúrán belül, nyelvezete egyre hermetikussá válik, majd megszűnik nyelvként funkcionálni, míg művelői egyre inkább specializálódnak, s személyiségük egyre inkább előtérbe kerül.

Mint jól tudjuk: az archaikus típusú művészet utolsó sarja – a népművészet – hosszú évszázadokon át együtt élt a grand art-ral, ám ez utóbbi alkotói sokáig nem az ősi kultúra letéteményesét látták benne, hanem úgy tekintettek rá, mint a középkor írástudói a regösök „csacska meséire”. Amelyekre pedig nem ártott volna nagyon is odafigyelni, hisz látszólagos gyermetegségükben és mitikus irrealitásukban évezredek bölcsességét hordozták. De mindenekelőtt is a Teljességre irányult a figyelmük.

Olyan világ embereiről beszélünk, akik számára nyilvánvaló volt, hogy életük minden síkján ugyanaz az erő munkál, s hogy ezért mindennek megvan a maga helye és ideje. Ezeknek az embereknek a hitében és megtapasztalt tudásában harmonikus egésként jelent meg az őket körülvevő világ, amelyben megváltoztathatatlan(nak tűnő) rend uralkodott. S amiként a középkor gondolkodói is a Szférák Zenéjéről beszéltek, amikor a makrokoszmosz és mikrokoszmosz rendszerek egybecsengő arányairól szóltak, úgy a természettel együtt élő emberek is kihallani véltek valamit az őket megtartó vagy fenyegető erők összhangzatánából. Mi sem volt hát nyilvánvalóbb számukra, mint hogy csak úgy élhetnek harmonikus életet ezen a földön, ha saját mikrokoszmoszukat is ennek a rendnek a mintájára építik föl.

Szellemi hagyatékuk (már ami megmaradt belőle, s amennyit ebből helyesen tudunk értelmezni) s a múzeumi raktárakban vagy tárlókban porosodó tárgyi em-

léleik hihetetlen gazdagságát látva meggyőződhetünk arról is, hogy ezek az iskolázatlan emberek – egykor élt őseink – úgyszólván mindenhez értettek. Nem pusztán „csak” a mezőgazdasági munkákhoz és az állattartáshoz, de a kenyérsütéshez, házépítéshez, fafaragáshoz, agyagművességhez, fonáshoz, szövéshez, zenéhez, tánc-
hoz, énekléshez, mesemondáshoz, orvosláshoz, csillagászathoz, meteorológiához és még ki tudná felsorolni, hogy mi mindenhez. Mondjuk ki bátran: polihisztorok voltak, mint ahogy minden normális kisgyermek polihisztornak születik, és csak gondos iskoláztatása révén csonkul ilyen-olyan „szakértővé”.

Ez a saját mikrokoszmoszát megteremtő ember maga is Demiurgosz – azaz: teremtető – lett, s ily módon testvére annak a mágus-művésznek, akiről fentebb szóltam.

Talán azért is tűnik számunkra oly távolinak és ismeretlennek ez az egyébként nem is olyan régen élt embertípus, mert tudása olyannyira más volt, mint a miénk. Neki ahhoz, hogy saját belső egyensúlyát megtalálva a világ (alkotó)részévé és részesévé lehessen, csak másodrendű fontosságú volt a részletek összefüggéseinek aprólékos feltárása, elemzése, illetve a lineáris logika alkalmazása, s szemléletmódját sokkal inkább az egységglátás, az egész rendjének mintegy intuitív megsejtése, felismerése s ennek a kifejezésére érzett kényszer határozta meg. Az ő öröksége az, amelynek fontosságára Pilinszky János hívja fel a figyelmet *Csend és közelség* című füveskönyvében:

„A mi kultúránk és a nyugati kultúra között bizonyos értelemben oly áthidalhatatlan a különbség, mint egy szanatórium betegeinek gondja és a névtelenül elhulló állatok haláltusája között. Mit akarok ezzel mondani? Elsősorban talán azt, hogy a mi kultúránknak tökéletesen más a nehézkedése, az alapja, a kerete. Nálunk még él az úgynevezett népművészet, vagy ha kihalt is, egy friss temető erejével hat tovább.”

Végezetül, mintegy fentiek ellenpontjaként: a Pilinszky által említett „nyugati kultúra” mai képéről Fázsy Anikó a *Magyar Nemzetben* megjelent egyik – *Távoli földrész* című – írásában így ad megdöbbentő diagnózist:

„Napjaink Európájában nem folyik diskurzus szellemről, lélekről, a végtelenbe vetített szándékokról. Nincs szó műalkotásokról (nem is keletkeznek ilyen műalkotások, vagy ha igen, nem jutnak el a nyilvánossághoz), amelyek láttán, olvastán megsejtenénk valamit valóságról, sorsról, végzetről. Nincs megrendülés, katarzis. A művészet ma jó esetben játék, rosszabb esetben szentségtörés, profanizálás.”

Mintegy lábjegyzetként fűzöm hozzá fentiekhez egy közelmúltbéli olvasmányélményemnek egy részletét,

amelyre Hoppál Mihály: *A sámánság újjászületése* című könyvében bukkantam. A szöveg a sámántehetséget örökölt burját I. Sz. Urbanejeva filozófus leírása népének hagyományos kultúrájáról:

„Ez egy olyan sztyeppe-i civilizáció volt, amelynek egészen sajátos normái alakultak ki, amely egészen sajátos értékrendet dolgozott ki. Sajátossága ennek az érték- és normarendszernek az ember önszabályozása úgy, hogy harmóniát teremtsen a természettel, a környező világgal. Az elemzés során arra a következtetésre jutottam, hogy éppen a tudat az elsődleges, elsődleges a világnézet. Az antik világ nomád népei válaszut előtt állva, s a környező természettel kialakítandó kapcsolatukban választottak, s ez tisztán világnézeti választás volt: amellet döntöttek, hogy legyen harmónia, legyen meg az egység, az egyensúly, diadalmaskodjék a türelem, tolerancia, s ugyanakkor gondoskodtak az újratermelődésről: az ember és környezete közti egyensúly újratermelődéséről. Választottak abban az értelemben, hogy minden összefügg mindennel, s minden függ valami mástól. Márpedig ez ideológia, az élet univerzalizálásának, a tudat egyetemességének, az emberi értékek egyetemességének ideológiája. Nézetem szerint ez az értékrend nagyon mélyen gyökerezik, nagyon

ősi világnézeti hagyományai vannak. Megvan a maga mély filozófiája, filozófiai és vallási tradíciója – ezt egészében tengriánizmusnak, Tengri-hagyománynak nevezhetjük. A tengriánizmus nem egyéb, mint tanítás Tengriről, az Égről. A nomád népek a legrégibb idők óta nagy tapasztalatra tettek szert az ég tanulmányozásában, s az ég itt valamilyen felsőbbrendű realitást jelent. Az Ég jelképezte a realitásnak a legkifinomultabb szintjét. Más szavakkal, annak, amit etnoökoetikának vagy tengriánizmusnak nevezek, számos alapelve, számos nagyon lényeges pontja van. Ide tartozik a realitás saját koncepciója, amely szerint egységet alkot a durva fizikai valóság és a hallatlanul kifinomult égi realitás. A kifinomult és ultra-kifinomult realitás mindig is jelen van a világunkban, jelen volt őseink világában is, és állandóan tudatott magáról pozitív vagy negatív hatásokkal. S valahányszor a negatív hatást lehetett érzékelni, a nomád társadalmak bevetették a maguk sajátos védekező eszközeit, hogy megoltalmazzák magukat ezektől a betolakodó, idegen és hallatlanul finom lényektől. Az általuk kimunkált védekezési rendszer szorosan összefügg azzal a hagyománnyal, amelyet az etnológusok sámánizmusnak neveznek.”

Buji Ferenc

Ars sacra

■ Egy ma általánosan elterjedt nézet szerint az elmúlt évszázadokban a világ hatalmasat változott, miközben az ember gyakorlatilag ugyanaz maradt. Ami a világ változását illeti, ez aligha kérdőjelezhető meg; ami azonban az ember változatlanságát illeti, ezzel kapcsolatban már joggal mérülhetnek föl kétségek. Bár igaz, hogy az ember testi-lelki alkata ma hozzávetőlegesen ugyanaz, mint mondjuk ezer évvel ezelőtt, s ugyanazokkal az egzisztenciális problémákkal kell megküzdenie – de mégis: a premodern és a modern ember között van valami *alapvető különbség*. Kell is lennie ilyen különbségnek, mert a világ nem független az embertől, hanem *az ember világa*. A világot az ember hozza létre a maga számára; alkotó és mű, ember és környezete között kellő magasságból kellő mélységbe tekintve mindig jól látható az összhang. És ebből a szempontból érdektelen az ember testi-lelki alkata, mert az csupán azt az *infrastruktúrát* képviseli, amely voltaképpen semmit nem határoz meg, viszont minden meghatározás elengedhetetlen alapja. Ami ezzel szemben lényeges, az az, ami erre épül, s amelyben már jól tetten érhetők a különbségek. Mert ami a világot alkotja, az a kultúraalkotó *gondolat*, a látásmód, vagy ha szabad azt mondani, a preferenciák sorozata.

A premodern ember¹ egészen másfajta látás- és gondolkodásmóddal rendelkezett, mint a ma embere, s egész világát a maga tér- és időbeli teljességében valamilyen transzcendens vonatkoztatási ponthoz mérte. E premodern kultúrafelfogásban a *sacrum* nem a kultúra egyik szegletét alkotta, vagyis nem korlátozódott arra, amit ma „vallásnak”, „szentnek” vagy „spirituálisnak” nevezünk, hanem a kultúra *egészének* alapjául szolgált. Nem rész volt tehát, hanem *egész*, méghozzá olyan egész, amely a kultúra és az élet minden egyes elemét áthatotta – bár természetesen nem mindegyiket ugyanolyan intenzitással. Magától értetődik, hogy a művészet különösképpen nem vonhatta ki magát e befolyás alól. Természetesen nem is akarta volna kivonni magát alóla, hiszen éltető eleme éppen a *sacrum* volt, s nem min-

den alap nélkül gondolhatjuk azt, hogy ha nem létezett volna *sacrum*, akkor nem létezett volna művészet sem. A *sacrum* szimbiotikus kapcsolatát a művészettel világosan jelzi, hogy jelenléte – bár egyre halványabban és áttételesebben – még a szakrális művészet megszűnése után is évszázadokon keresztül meghatározó volt.

A szakrális művészettel kapcsolatban mindenekelőtt azt kell tisztán látni, hogy az egyáltalán nem azonosítható általában a vallásos művészettel. A vallásos művészet, akár inspirációjában kap szerepet a vallás, akár külső megnyilvánulásában, *individuális művészet*, vagyis az adott alkotó saját egyéni hitének s e hit egyéni kifejeződésének eredménye. E tekintetben a posztzakrális művészet nagy vallásos személyiségei – egy El Greco vagy Blake, Bach vagy Beethoven, Novalis vagy Rilke – sem kivételek. Ami azonban a szakrális művészetet illeti, abban az egyén szerepe minimális: a művész ugyanis csupán eszköze egy szakrális kultúrának, s alkotásait ennek szolgálatában hozza létre. Úgy is lehetne mondani, hogy a szakrális művész a maga individualitását teljes mértékben egy univerzalitás szolgálatába állítja. Éppen ezért a szakrális művész igen gyakran *névtelenségbe* burkolódik. Szinte azt lehetne mondani, hogy a szakrális művészetet nem a művész hozza létre, hanem a szakrális művészet az, amely a művészt megteremti – hiszen a művész nemcsak egy szigorúan meghatározott művészeti tradíció része, hanem egy hasonlóképpen szigorúan meghatározott szakrális hagyománynak is része. A szakrális művészet teljes egészében egy nagyobb egésznek: a szakrális kultúrának van alárendelve. Ebből egy nagyon fontos dolog következik: *szakrális művészet csak szakrális kultúrán belül lehetséges*. Egy mai művész nem azért nem tud szakrális művet létrehozni, mert úgymond tárgyi értelemben nem képes ilyet alkotni, hanem mert hiányzik az a közeg, az a *szent kulturális tér*, amelyben a szakrális művészet megjelenhet; mert hiányzik a kultúrának az az egyetemes, mindenki által érthető „nyelvezete”, ame-

lyen az ilyen művész „megszólalhat”. Egy ilyen mű lehet vallásos vagy spirituális – szakrális azonban semmiképpen. Szekuláris kultúrán belül nem lehetséges szakrális művészetet művelni. De nemcsak létrehozni nem lehet szakrális művet profán kulturális közegen belül, hanem megőrizni sem: profán közegen belül az eredendően szakrális művek is elveszítik szakralitásukat (jó esetben a „vallásos művészet” kategóriájába kerülnek). Minél nagyobb kulturális távolságra van a mai kortól az adott szakrális műalkotást létrehozó kultúra, annál jobban látszik ez. Elegendő itt például az óegyiptomi művészet emlékeire gondolni, amelyek a múzeumokba zárva ma már csak egyszerűen „mumifikálódott tetemei” az egykoron élő régi egyiptomi szent művészetnek. A szakrális mű profán kulturális közegbe kerülve olyanná válik, mint egy idegen nyelvű könyv, amelynek gyönyörű kötését, kalligrafikusan metszett betűit megcsodálhatjuk ugyan, de olvasni már nem tudjuk.

Európa nyugati felén a szakrális művészet a középkori művészettel együtt megszűnt. Ami a reneszánszsal elkezdődött, az egyre inkább annak jegyében állt, amit Nietzsche úgy fejezett ki, hogy „emberi, túlságosan is emberi”. Ez csupán egy másik megfogalmazása a középkort követő kultúrtörténeti korszaknak, a *humanizmusnak*. A humanizmus eszméi, törekvései, preferenciái éppen ellentétesek annak a kornak a preferenciáival, amely Európában az *ars sacrát* megteremtette. A szakrális művészettől való elszakadás, illetve a művészet elszakadása a szakralitástól természetesen hosszú folyamat volt. A reneszánsz már nem archetípusokban gondolkozott, hanem az emberi lét egyre hétköznapiabb momentumaiban. Eleinte természetesen még megőrizte tematikus hűségét a szakrális művészethez. Az új profán szempontok azonban fokozatosan kiszorították a régi szakrális szempontokat. A reneszánsz művész már nem egy archetípust rögzít, hanem megindul az individuális naturalizmus irányába. Előtérbe kerül a perspektíva, amely természetes kifejeződése a részlegességnek csakúgy, mint a művészi individualizmusnak, hiszen a jelenetet a művész saját szemszögéből kívánja láttatni; s előtérbe kerül az anatómia, amely természetes kifejeződése a naturalizmusnak, hiszen a művész a belsőhöz való hűséget felcseréli a külsőhöz való hűségre, a szellemihez való hűséget a természetihez való hűségre. Az egyetemes és emberfölötti szakrális művészet tágasságából, az archetípusok magaslati levegőjéből alászállunk a profán művészet szűkösebb, „túlságosan is emberi” szférájába, a hétköznapi örömek és bánatok, remények és félelmek egyre szűkösebb és „emberszagúbb” világába. A szakrális művészetben

a szemlélő valami magánál magasabbat csodálhatott, a humanista alapú művészetekben viszont önmagára ismerhetett rá. Ennek ellenére az embernek önkéntelenül is az a benyomása, hogy a profán művészet születésétől fogva keres valamit, mely mintha mindig kicsúszna kezei közül. Jól mutatja ezt a hiányérzetet az elmúlt hétszáznyolcszáz év európai művészetének sorsa, ahogyan egyre nagyobb sebességgel követték egymást a művészeti korszakok és stílusirányzatok. A szakrális művészetben ennek a nyugtalan keresésnek, ennek a „hiánygazdálkodásnak” nyoma sincsen. A szakrális művészet a megérkezetség művészete, amelynek ösztönző ereje nem a hiány és a keresés, hanem a teljesség túlcsoordulása.

A szakrális művész a maga mintáit még az isteni rendből merítette: művészetével az örökkévaló időben való rögzítésére, a forma fölötti formákban való megragadására tett kísérletet, s így művészete *imitatio Dei*, Isten másolása, követése, utánzása volt a maga területén. A reneszánsz művészt ezzel szemben az *omnis ars imitatio naturæ est*, vagyis a „minden művészet a természet utánzása” antik elve határozta meg. Végül a XX. századdal a művészet levetette korábbi antik és humanista elvét, vagyis elvetett mindenféle mintát – legyen az természetfölötti vagy természeti –, és inspiráltságát teljesen a művész belső szubjektív világából merítette.

Az elmúlt száz-százötven év művészetének egyik leg súlyosabb problémája éppen abból fakad, hogy ma már hiányzik az a kulturális közeg, amely egy művészi alkotásnak magától értetődően és mindenki számára egyértelműen meghatározná a helyét. A művészet individualizálódásának korában, melyben akár a leghétköznapiabb tárgyakból is műalkotások lehetnek, ha azokat egy művész kiállítja, teljesen elveszett az a *mérték*, amely az értékest és az értéktelent megkülönböztethetné. A profán műalkotás – és minél profánabb, annál inkább – teljes bizonytalanságban hagyja a szemlélőjét: akár a legellentétesebb értelmezéseknek is helyet adhat. A műalkotások egyre minimalistábbak, s a mű tulajdonképpeni „megalkotásának” feladata nagyrészt a befogadóra hárul. A művész ehhez egyszerűen csupán egy kiindulópontot kínál. Ezek a körülmények idézték elő az elmúlt száz-százötven év művészetének egyik legkényesebb kérdését, a sznobizmust. A sznobizmus egy olyan jelenség, amelyről mindenki tud, de amelyről senki sem beszél. Aki ma nem lelkesedik az aktuálisan ünnepezt művészek alkotásaiért, vagyis azokért, amelyek a művészeti piacon a legmagasabb árakon kelnek el, az nem „érti” a művészetet, és az ilyen ember könnyen érezheti magát maradinak és műveletlennek. Márpedig ezeket a jelzőket nagyon

kevesen merik vállalni. Így aztán mindenki jobbnak látja igazodni az általános közízléshez – amelyet persze csupán néhány művészeti „véleménycsináló” határoz meg. Senki nem meri azt mondani, hogy a király meztelen, aki pedig mégis, azt mint hozzá nem értőt, eleve kirekesztik. S előbb-utóbb maga a király is elhiszi, hogy ruha van rajta: a darabjaira hullott, de egyúttal uniformizálódott modern „kultúra” művészetként verifikálja azt, ami voltaképpen egyszerűen *vizuális pszichológiai önkifejezés*. Ugyanakkor a sznobériának megvan az az előnye, hogy mindenki jól jár vele: a művész is, a közönség is, és még a galéria tulajdonosa is. Mára a modern művészet fő hajtóerejévé az vált, ami a szakrális művészetből tökéletesen hiányzott: az *exhibicionizmus*. Az archetipikus mintákat az exhibicionizmus helyettesítette, s az, amit talán úgy lehetne megfogalmazni: *eredetiség mindenáron*. A *művészeti* exhibicionizmus pedig szinte mindig kéz a kézben jár a *pszichológiai* exhibicionizmussal, a modern művész egyik jellegzetes és jól ismert vonásával.

A posztszakrális profán művészet forrása tehát az *én*. De itt óvatosan kell fogalmazni. A profán művészet csupán felszíni megnyilvánulásaiban, mondhatni „fenome-

nálisan” individualisztikus; lényegi értelemben a modern művész is – bármennyire egyéni, sőt excentrikus legyen is – alá van vetve a *Zeitgeist*nek, vagyis kora íratlan és megfogalmazatlan kulturális és művészi kánonjának. Sőt, minél inkább egyéni, eredeti és új, amit csinál, paradox módon annál inkább kötődik a maga korához, annak ízlésvilágához és értékrendjéhez. A felületi különbségek a mélyben található azonosság eltakarásának kétségbeesett próbálkozásai. Ahogy a modern „másság-kultusz” lényege, hogy ami „más”, az csak „más”, *lényegileg azonban ugyanolyanság*, vagyis hogy a „másság” csupán jelenségszerű, éppúgy a művészi másság explicit hangsúlyozása is az *ugyanolyan* implicit konfirmációja. Egy társadalomban, amelyben mindenki más, szükségképpen mindenki ugyanolyan. Az individualizmus nem valódi egyéniségeket takar, hanem olyanokat, akik egyéniségeknek akarnak *látszani*. És minél inkább *látszani* akar valaki, annál kevésbé *van*. Az egyre újabb formák utáni hajsza soha nem fogja tudni kielégíteni a lényegi éhséget. Ez a paradox hajtóereje annak az individualizmusnak, amelyet Titus Burckhardt nem minden alap nélkül nevezett „egy istentelen társadalom szellemi beltenyészetének”². A modern művészet szabadsága a medréből kilépő folyó szabadsága: bár a gátakat nagy erővel törí át, s eleinte minden mozdíthatót magával ragad, nem sokára nagy kiterjedésű, sekély, poshadó állóvízzé változik. A művészet területén az utóbbi egy-két évszázadban pontosan ennek a meg-megújuló folyamatnak lehettünk szemtanúi: minél forradalmibb egy manifesztum, annál gyorsabban sekélyesedik el és üresedik ki az, amit képvisel. Az individualizmus az individualitás tévhite.

A szakrális művészet alapjául szolgáló szakrális kultúra lényegét nem az alkotja, hogy képviselője vallásosabb volt, mint a mai ember, gyakrabban járt templomba, többet imádkozott és így tovább; ez ugyan általában véve igaz, de a mai vallási formák egyszerű meghosszabbítása, pusztá fokozása révén nem juthatunk el a szakrális kultúra lényegéhez. Az eliadei értelemben vett *homo religiosus* nem a mai vallásos ember, bármennyire is vallásos legyen ez utóbbi. A *sacrum*hoz a kulcsszó ugyanis nem a vallás, hanem a *rítus*. A rítus az, ami által egy adott dolog – legyen az cselekvés, folyamat, személy, tárgy stb. – magasabb értelmet nyer, vagyis ami kiemeli azt a pusztá naturalitás és funkcionalitás világából, és beiktatja az ember világába, az *értelmes létezésbe*: a „*szent Mindenségbe*” (Komjáthy Jenő). A középkori keresztény kultúrával mint Európa *par excellence* szakrális kultúrájával kapcsolatban joggal fogalmazott úgy Johan Huizinga, hogy e kor embere „sosem felejtette el, hogy minden

dolog abszurd volna, ha értelme kimerülne a jelenség-világban betöltött funkciójában és helyében, ha lényege által nem nyúlna át egy másik, a miénken túli világba”³. A szakrális kultúrában tehát minden *kettős jelentőséggel* rendelkezett: egyrészt eszköz volt, vagyis a hétköznapi élet egyik elemét alkotta, másrészt szimbólum volt, jel – s e kettő összekapcsolódott. A tárgyaknak – akár csak az embereknek – a testük mellett volt *lelkük* is, és lelküket éppen a rítus révén kapták, az által, hogy szimbolikusan bekapcsolódtak a „létezés nagy láncolatába” (Arthur O. Lovejoy). A szakrális kultúra embere élete minden vonatkozásában tisztában volt azzal, hogy „nemcsak kenyérrel él az ember”. A mai világ civilizált dolgainak csak testük van, lelkük már nincs, és a test mégoly tökéletes mivolta sem tudja pótolni a lelket. A dolgok lelkét ugyanis csak a kultúra tudja megteremteni. A kultúra az, ami a dolgokat a létezésbe iktatja, a materiális világ elemein túl egy értelmes és isteni világ részesévé teszi. Éppen ezért „a kultúra a rend emberi neve” – mint ahogy Czákó Gábor fogalmaz⁴. A civilizáció magas foka minden további nélkül megférhet a kultúra alacsony fokával, mint ahogy a kultúra magas foka is minden további nélkül megférhet a civilizáció alacsony fokával. Civilizáció a műanyag nyílászáró, az angol WC és a mobiltelefon;

kultúra a szerelmi szimbólumokkal borított mángorló, a halottkísérő ének vagy az „írott” húsvéti tojás – hogy a szakrális kultúra hozzánk időben legközelebb eső maradványából, a paraszti kultúrából vegyük a példákat. A főtt krumpli vajjal és sóval, ha előtte imádkozik az ember, kultúra; a bélszín Sztroganoff módra imádság nélkül csak civilizáció. A kultúrát az ember maga teremti magának, s az élete szerves részévé válik; a civilizációt vásárolja, élvezi, fogyasztja. A kultúrát nem lehet gyártani; a civilizáció minden további nélkül előállítható nagyüzemileg. A civilizáció az instrumentalizmus diadala a teleologikus gondolkodás fölött: az eszközök diktálnak a céloknak. És semmi sem mutatja jobban a civilizáció – különösen a modern nyugati típusú civilizáció – és a kultúra közötti különbséget, mint az, hogy „ahová civilizációnk sorvasztó lehelete eljutott, ott minden más nép kultúráját elpusztította”.⁵ Pedig kettős – lelki és testi – természetéből fakadóan az ember alapvetően *pontifexi* hivatással rendelkezik: összeköti az eget és földet, szellemet és anyagot. S ez a földön egyedülálló vertikális testhelyzetében, a gravitációt legjobban legyőző formájában, gerincoszlopának föld–ég „tájolásában” jut szimbolikus kifejeződésre. A szakrális kultúrák mindig és mindenütt hűségesekek voltak az iránt, ami az emberi alkatnak ebben

az egyedülálló „orientációjában” manifesztálódik. A profán kultúrában – amelyben a kultúra helyét a civilizáció foglalja el – ezzel szemben egy lényegileg horizontális terjeszkedés valósul meg, amelynek legtisztább kifejeződését a *Genezis könyve* a kígyónak mint *par excellence* „földhözragadt” állatnak a szimbólumában találta meg, mely az Úristen átkának értelmében hasán csúszik és a föld porát eszi⁶.

A szakrális művészet egyik jellegzetessége a díszítésre való hajlam⁷. Az ornamentika elsődlegesen arra szolgál, hogy az adott tárgy eredeti, de minden esetben magasabb rendeltetését, szerepét az adott kultúra által értelmezett szellemi univerzumon belül megerősítse. Ahogy a hímes

tojást magyar nyelvterületen – egy hagyományos kifejezésmóddal élve – *írják*, ezzel is jelezve, hogy a rajta lévő motívumok intelligibilisek, éppígy szolgál általában véve az ornamentika a szakrális alkotásokon, tárgyakon sajátos szellemi funkciójuk megerősítésére. Éppen ezért különösen olyan esetekben alkalmaztak szívesen ornamentikát, amikor önmagában véve az adott tárgy, lévén egyszerű használati tárgy, semmiféle szakralitást nem mutatott. Ilyen esetekben a tárgy „lelkének” egyedüli jele maga az ornamentika volt. Ha azonban a díszítőelem nem rendelkezik semmiféle speciális „üzenettel”, akkor is arra szolgál, hogy az adott tárgyat kiemelje a pusztán naturalitás világából. Az ornamentika által megvalósuló szépség mindenféle speciális intelligibilitás nélkül is „isteni jegy”. Ahogy a káoszból úgy jön létre a kozmosz, hogy „felékesítetik” (gör. *koszmeó*: ’ékesít’, ’csinosít’, ’rendez’; vö. kozmetika), éppígy teszi széppé és rendezetté – vagyis éppígy „kozmetifikálja” – a tárgyakat az ornamentika (lat. *orno*: ’díszít’, ’ékesít’). Ez világosan mutatja a szakrális művészet egy fontos vonását: az értelem és a szépség szoros kapcsolatát, mondhatni egybeesését. A szépség az értelem érzékileg megragadható aspektusa, az értelem a szépség értelmileg megragadható aspektusa; az értelem a belső, a szépség a külső. E kettő teljes egybeesését legtisztábban a kalligráfia művészete mutatja. A kalligráfia mindig is szakrális művészet volt, már csak azon egyszerű oknál fogva is, hogy szent nyelvek szent betűiből álló szent könyveinek írására használták. Maga az írás, maga a – természetesen nem posztmodern értelemben felfogott – szöveg „csak” értelem; viszont nem lehet, hogy a pusztán belső, vagyis láthatatlan értelem ne öltön magára valami látható formát; nem lehet, hogy a szent szöveg csak az értelmet gyönyörködtesse, s ne gyönyörködtesse közben a szemet is.

Az ornamentikában kifejeződő tradicionális szépség-élmény éppígy távol tartotta magát a realiztikusságtól, mint általában a szakrális művészet. Egy látható dolog pusztán másának önmagában véve nincs ornamentális értéke. A szakrális-tradicionális művész az ornamentika révén valami újat teremt, ami *mint olyan*, ismeretlen a természeti világban. A tradicionális szépség-élmény megkövetelte, hogy ami az ornamentika formájában megjelenik, az *szellemi* legyen, vagyis ne egyszerű és pusztán másolata a láthatónak, hanem – még ha a látható világ elemeit használja is fel – valamilyen szellemi koncepció strukturálja. Az ornamentika önmagában véve, stilizáltsága és rendezettsége révén is magán viseli a szellem bélyegét, de az adott tárgy vonatkozásában is a szellem bélyege a naturalitáson, amelynek e nélkül

éppúgy székelykednie kellene, mint ahogy az európai ember is székelykedik ruha nélkül, vagy a forró égöv bennszülöttje is székelykedik tetoválásai és testfestései nélkül. Az ornamentális mintázat lényege tehát a rendezett és harmonikus – gyakran ritmikus – struktúra. Nem az egyes elemek a fontosak, hanem – összhangban a szakrális kultúrák szintetikus látásmódjával – az összkép. Az egész. A platonikus–arisztotelianus–skolasztikus felfogás szerint a szépség a *forma* győzelme a *materián*. Minél rendezettebb valami, vagyis minél inkább dominál a *forma* a *materia* fölött, annál szebb – mondja Strassburgi Ulrich⁸. A szépség szellemi rendezettség. De nem szellemi rendezettség nincs is, mert a *materia* önmagában vége

a szakrális kultúrák emberének a természetfeletti nem a természetén túl kezdődött – mint számunkra –, hanem a természetben: mindenütt ott látta a természetfeletti nyomát, ahol meglátta a szépséget és a rendet, akár az Isteni Kéz hozta azt létre, akár egy emberi kéz.

Ahogy a reneszánsz fokozatosan maga mögött hagyta a szakrális művészet ikonográfiai elveit, úgy távolodott el előbb csak a szakrális szépségeszmétől, majd magától a szépségtől is. Ettől fogva a művészet egyre kevésbé a szépségről, vagyis a szellem rendező, formaadó erejéről szólt. A szakrális művészettől távolodva a szépségnek egyre inkább a természeti – mondhatni naturális – aspektusai kerültek előtérbe. A szép egyre kevésbé szel-

tagadja a rendet. Kezdetben „a föld pusztá volt és üres (héber: *tohu va bohu*), sötétség borította a mélységeket (vö. görög *khaosz*: 'szakadék'), és Isten lelke lebegett a vizek fölött” (Ter 1,2) – hogy aztán beavatkozzon, és a differenciálatlan ősvíz káoszából, a *prima materiából* kozmoszt: szellemi világot formáljon. „A rendezett mindenség ugyanis a legszentebb és istenhez legmélőbb szentély” – mint ahogy Plutarkhosz megfogalmazza a keresztény szakrális művészet alapjául is szolgáló platonikus természetszemlélet lényegét. „Születése révén ide nyer bevezetést az ember” (Moralia III. 464. 20.)⁹ A szépség tehát a szellem lenyomata az anyagon, s így a szépség *esszenciálisan mindig természetfeletti*. Éppen ezért

lemi, egyre inkább anyagi természetű lett: a reneszánsz testkultusz eleinte a „tökéletes test” keresését jelentette, ami aztán az egyre terjedelmesebb idomok ábrázolásába torkollott. Mivel azonban a szépnek az az értelmezése, amely a szakrális kultúrákban született meg, összhangban volt az általános emberi igénnyel, még hosszú ideig fennmaradt, de jelentősége egyre jobban csökkent, és a tömegtársadalmak megszületésével, illetve a „tömegkultúra” kialakulásával gyakorlatilag megszűnt.

A szakrális művészet oldalági örököse a népművészet, de nem a történeti kontinuitás értelmében, hanem ennél mélyebb, bensőbb és lényegibb módon: *szellemi értelemben*. A szakrális művészet és a népművészet között már

csak azért sem lehet történeti kontinuitás, mert az utóbbi – legalábbis magyar vonatkozásban – történelmi mértékkel mérve viszonylag új jelenség: virágkorát a XIX. században élte, és gyökerei legfeljebb a XVI–XVII. századig nyúlnak vissza. Természetesen vannak elemei, amelyek egyfelől a honfoglalásig vagy egyenesen a sztyeppei tartózkodás időszakáig, másfelől pedig a barokkig és reneszánszig is visszavezethetők, ám a magyar népművészet, ahogy ma ismerjük, népzenejével, néptáncával és népviseletével egyetemben alapvetően újkori jelenség. Ez csak kiemeli, hogy a hagyományos művészet nemcsak történelmi hagyományozódás révén jöhet létre, hanem potenciálisan benne is rejlik az emberi lélekben, és megfelelő körülmények közepette – miként a hosszú időn keresztül földben szunnyadó mag elegendő nedvesség és napfény hatására – tetszhalott állapotából feléledhet. Míg a reneszánsz és a barokk tematikus értelemben sok tekintetben tovább folytatta a középkori szakrális művészetet, ám szellemében gyorsan eltávolodott tőle, addig a népművészet éppen fordított módon viszonyult hozzá: tematikus értelemben eltávolodott tőle, de a szelleméből, „struktúrájából” sok mindent megőrzött, vagy inkább újraélesztett belőle. Bár a népművészetnek van egy területe, amely témáját tekintve is a vallási élethez kapcsolódik, s amelyet

bizonyos megszorításokkal még akár szakrális művészetnek is lehetne tekinteni, de a népművészet éppen e vonatkozásban függvénye leginkább a magasművészetnek, szorosabban az egyházművészetnek. Ettől az explicite vallásos népművészettől eltekintve a népművészet általában kifejezetten profán témákat választ. Ratkó Józseffel együtt a népművészet is úgy gondolja, hogy „fontos végül is két dolog: a születés és a halál. S ami közte van: a szerelem”.¹⁰ A népművészet legszebb alkotásait kétségtelenül a „második fázis” ihlette: a párválasztás, a szerelem, a szexualitás és a termékenység. Ám súlyos tévedés volna, ha ezekkel kapcsolatban mai látásmódunkból indulnánk ki. A népi kultúra – s így a népművészet – ezeket a kérdéseket nem a mi individualisztikus, esetleg demográfiai vagy szociológiai perspektívánkból szemlélte, hanem egy jóval tágabb és egyetemesebb, s ugyanakkor mélyebben kulturális kontextuson belül: egy nagyobb egészbe való szerves beilleszkedés, az eleven kozmikus környezetbe való integrálódás, az élet és a világ egyszerre isteni és kozmikus ritmusába való bekapcsolódás értelmében¹¹. Ugyanakkor a népművészeti alkotások – mángorlók, guzsalytálpak, hímes tojások – világosan beszélnek arról, hogy a szerelem és a termékenység nem „csak” szerelem és „csak” termékenység volt, hanem szimboli-

kus ábrázolásmódjuk révén egy nemesen emelkedett kulturális és szemiszakrális kontextus részévé tudtak válni.

De nemcsak ez rokonítja a népművészetet a szakrális művészettel, hanem „tisztá” díszítőművészete is: még ha a díszítés mögött nincs is semmiféle sajátos szimbolizmus, a szépségnek – mint fentebb láthattuk – önmagában véve is komoly szimbolikus értéke van. A szép a népi kultúrában – akárcsak a szakrális kultúrában – önmagában véve is intelligibilis. A magyar díszítőművészet organikus szépsége, a stilizált növényi és állati ornamensek gyakran igen magas szintű struktúráltsága és rendezettsége mögött jól kitapintható az „elveszett paradicsom” holografikus újraravácsolásának öntudatlan, de annál mélyebb vágya. E művészetnek – akárcsak az *ars sacrá*nak – nem az individuum volt az alanya, hanem a népi kultúra egésze, még ha egyes tagjai jobb kézügyességgel rendelkeztek is a megfogalmazásához, vagy jobban át is tudott ütni rajtuk az egész kultúra háttérében meghúzódó szellemiség. A népművészet ezen univerzalisztikus jellegének éppúgy természetes feltétele volt egy olyan koherens kulturális tér, amelyben alkotásai elnyerhették a maguk egyértelmű helyét, mint ahogy természetes következménye volt a szakrális művészet másik lényeges eleme: a névtelenség is.

A népművészet mint szervesen bontakozó művészet ma már a múlté, de formakincsét átmentette a népi iparművészet. Ellenben létezik a szakrális művészetnek egy olyan örököse, amely mind a mai napig eleven, s amely egyúttal bizonyos értelemben őse is amannak: a *gyermekművészet*. Bár a gyermekrajzokat manapság döntően pszicho- vagy családdiagnosztikai céllal vizsgálják, jelentőségük jóval túlmutat e körön. Hogy a gyermekrajzok mögött a világnak miféle szemlélete húzódik meg, azt talán Thomas Traherne fogalmazta meg a legszebben:

„Ádám sem rendelkezhetett elbűvölőbb és különösebb tapasztalatával a világnak a Paradicsomban, mint én, amikor még kisgyermek voltam! Eleinte minden úgy jelent meg előttem, mint ami új és különös, elmondhatatlanul ritka, gyönyörűség és elragadó. Idegen voltam, kit a világba lépve az öröm számtalan megnyilvánulása köszöntött és vett körül. [...] Tudatlanságom csak hasznomra volt. Mintha csak az Ártatlanság Földjére potytyantam volna. Minden folttalan volt, tiszta és magasztos; sőt, végtelenül az enyém, mégpedig örvendéssel és dicsőséggel teljesen! [...] Engem – akárcsak egy angyalt – Isten művei láttak vendégül a maguk túláradó dicsőségében. Mindent az édenkert békéjében láttam; az ég és a föld Teremtőm dicséretét zengte – s ennél gyönyörűsegebb melódiában Ádámnak sem lehetett része! A nappal fényében az örökkévalóság nyilvánult meg, s

minden mögött, ami a szemem elé tűnt, valamiféle végtelenség sejlett, melyre egyfajta várakozással tekintettem, s amely minduntalan magához vonzotta figyelmemet. A város mintha csak az édenkertben állt vagy egyenesen a mennybe épült volna! Az utcák az enyémekek voltak, a templom az enyém volt, az emberek az enyémekek voltak, ruhájuk, ékszereik az enyémekek voltak – akárcsak szikrázó szemeik, világos bőrük és pirosposzsgás orcájuk. Enyém volt a bőrük, és enyém volt a Nap és a Hold és a csillagok – és az egész világ az enyém volt. Hát nem különös, hogy egy gyermeknek kellett birtokba vennie az egész világot, s csak ő láthatta meg azokat a misztériumokat, amelyeket a tudósok könyvei sosem tárhatnak föl!”¹²

A gyermek minderről nem tud beszélni, mert a beszéd fogalmi nyelvezet, a gyermek viszont – akárcsak a mítosz, az álom és a szakrális művészet – szimbólumokban és analógiákban fejezi ki magát. Viszont ahogyan látja maga körül a világot, azt le tudja rajzolni. Le tudja rajzolni akkor, amikor már formákat és színeket tud papírra vetni – de amikor még individualitása nem erősödött meg, és amikor még a csupasz realizmusra törekvő rajzoktatás nem ölte ki belőle a szimbolikus önkifejezés képességét: öt-hat-hét éves korában. Rajzaiban a gyermek nem a külső szemekkel látható világ vizuális formáit másolja, hanem belső látását követi. A pszichológia úgy nevezi ezt, hogy *ideovizuális* látásmód. Ez is realizmus, csak éppen internális realizmus, mert a belsőt reálisabbnak és fontosabbnak ítéli, mint a külsőt. Mint ahogy az is. A gyermek egy eleven kozmosz, egy szent világ vonalait veti papírra, amelyben a Nap, a Hold és a csillagok nem csillagászati objektumok, hanem a gyermek világa felé irányuló isteni jóság eleven közvetítői és megismerésük. Mert a gyermek rögtön a *kozmosz egészének* összefüggésében látja saját világát, és csak fokozatosan, énje kibontakozásának ütemében, legkésőbb felnőttkorában szűkül be látása saját pszichoszociális mikrovilágára. Addig, akárcsak a szakrális kultúrák embere, egy nagy Egész részeként éli meg önmagát, és ezt rajzaiban a maga „ideovizuális” nyelvezetével és kozmikus szimbolizmusával ki is tudja fejezni. Igazi társai ekkor még a Nap, a Hold, a csillagok, a felhők, a házak – és a virágok, a virágok, a virágok. A gyermek naivitása nem ugyanaz, mint a felnőtté, akinek a naivitásában mindig van valami infantilis – vagyis mindig regresszív és másodlagos; a gyermek naivitásában a szó etimológiai jelentése szerint (a latin *nativus*ból: ’eredeti’, ’természetes’) igen gyakran egy *magasabb eredetiség* út át. Ha rajzol, s ha lelkét nem torzítyják el családon belüli viszályok, kezét egy olyan „öntudatlan tudás” vezeti, amely – a népművészetéhez, a mítoszokhoz és az álmokhoz hasonlóan – sokkal többet és

fontosabbat tud annál, mint a „fölnőttek” (Saint-Exupéry) „öntudatos tudatlansága”. Rajzain egy szakrális világ jelenik meg. És ki más tudna szakrális művet alkotni, mint az, akinek látása nem áll meg a külső formáknál, s aki maga körül a világot szakrális módon látja?

Egykor nem létezett profán művészet; manapság nem létezik szakrális művészet. Egykor nem létezett profán művészet, mert a *sacrum* nem volt száműzve a társadalmi totalitás egy távoli szegletébe – mint mai utódja, a vallás –, hanem annak fundamentumát képezte. A szakralitás a kultúra egészét átjárta. A hellenizmus kibontakozásával azonban a szakralitás egyre inkább formális lett, s helyét egyre inkább szellemi értelemben kaotikus viszonyok vették át. Az antik kultúrának a kereszténység uralomra jutására kellett várnia ahhoz, hogy a Római Birodalom keleti felén meglepő gyorsasággal, nyugati felén azonban egy lassú érési folyamat eredményeképpen újra egy szakrális kultúra bontakozzon ki. A középkori keresztény kultúra fokozatos elhalásával, az antik szellem újraéledésével Európában megszűnt a szakrális kultúra, s így megszűnt a szakrális művészet is. Ami helyét átvette, az egyre gyorsuló módon vetette le magáról a szakrális művészet maradványait, hogy aztán a természetfeletti után hátat fordítson a természetinek is. A szakrális művészet relikviáit az idő magával sodorta egy idegen környezetbe, a mi profán világunkba, s ezek most arra figyelmeztetnek bennünket, hogy létezett egykor egy olyan világ, amely még úgy gondolta, hogy Isten, a világegyetem Nagy Építőmestere maga is művész, s az Isten képére és hasonlatosságára teremtetett földi művész feladata az Isteni Mű folytatása.

JEGYZETEK

- 1 A „premodern” akár XX. századit is jelenthet, mert vannak a világnak olyan régiói, ahol azt az értékrendet, amely Európában már több száz éve eltűnt, csak a XX. századi globalizáció számolta fel. Bizonyos értelemben Közép-Kelet-Európa paraszti világa is ilyen.
- 2 Titus Burckhardt: *A szakrális művészet lényegéről a világ-vallások tükrében*. Budapest, Arcticus Kiadó, 2000 /Libri artis, 2./, 6., Ford. Palkovics Tibor.
- 3 *A középkor alkonya. Az élet, a gondolkodás és a művészet formái Franciaországban és Németalföldön a XIV és XV. században*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1979 /Promemoria/, 200., Ford. Szerb Antal.
- 4 *Mondatok*. Budapest, Cz Simon Könyvek, 2007, 97.
- 5 Ananda Kentish Coomaraswamy: *Keresztény és keleti művészetfilozófia*. Budapest, Arcticus Kiadó, 2000 /Libri artis, 1./, 44. Ford. Kelemen Renée
- 6 „Hasadon csúszol és a föld porát eszed életed minden napján” – mondja a Teremtés könyvében (3,14) az Úristen a kígyónak.
- 7 Természetesen nem minden szakrális művészetre jellemző a díszítés, mint ahogy ellenkezőleg: a nem szakrális művészet is gyakran élt ezzel az eszközzel.
- 8 Redl Károly (szerk.): *Az égi és földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1988, 403.
- 9 *Morálfilozófiai értekezések*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1998, 143., Ford. Lautner Péter.
- 10 *Ratkó József Összes Művei III. Próza*. Budapest, Kairosz Kiadó, 2014, 52.
- 11 Ne feledkezzünk meg itt az egyházi év és a természet éves ciklusának szoros kapcsolatáról, illetve e két ciklus szoros egységéről a népi kultúrában.
- 12 Thomas Traherne: *Centuries, Poems, and Thanksgivings I–II*. Oxford, Clarendon Press, I. k. 110–111. (Centuries III.1–2.) 1965

Czakó Gábor

Adventi csönd

■ A csönd meghívás. A mű tere: általunk válik teljessé – lépünk be!

A csönd a legfontosabb hangzás. Ezért csoda a gregorián. Csönd járja át a zengését, midőn a szöveges közlés megáll, lebeg, és a dallam egyetlen magánhangzó körül indázik. A kronosz és a kairosz együtt.

Az advent jelentése 'Úrjövet'. A római katolikusok a karácsony előtti negyedik vasárnaptól kezdik a várakozást, a görög katolikusok és a görög keletiek a hatodiktól. Akik Isten családtagjainak érzik magukat, azok állandó készenlétben, sőt, szinte sürgető várakozásban élnek. Ezért így énekelnek: *„Édes Jézus! én szerelmem, óh mily nagyon szeretlek, / Te vagy kincsem és mindenem, hű szívembe elrejtlek. / Jöjj el, jöjj el, siess már, Jézus! téged szívem vár.”*

Az advent lényege nem a naptári időszak, hanem készenlét a Megváltó mindenkor befogadására.

Ennek az életállapotnak a megvalósulása nem vallásosság, sokkal több: szentség, Istennel való telítettség. Ettől távol áll az életben vagy a műben elhelyezett vallásos utalások bármilyen csinos díszlete, amit manapság divatos szóval szakralitásnak szokás nevezni.

Emberileg lehetetlen szakrális teret, zenét, művet alkotni.

Istennek azonban semmi sem lehetetlen.

A világ szemlátomást olyan hatalmas, beláthatatlan és megismerhetetlen, titkai, rejtélyei annyira kimeríthetetlenek, hogy semmiképpen nem zárhatom le, nem állíthatom, hogy ez van benne, amaz meg nincsen.

Kimondhatom-e, hogy például fizikai törvény van, szerelem meg nincs? Aligha. Már csak azért sem, mert a kopernikuszi, a newtoni fizikát is meghaladta az idő, tehát a mai csúcstudománynak is van erre esélye. Mármint az avulásra. Sarkosan fogalmazva, a nemlétre.

Vajon meghaladta-e az idő Shakespeare gondolatát a szerelemről, a személyemen túli, bennem megelevenedő páromról: *„Az vagy nekem, mint testnek a kenyér.”* Semmi definíció, azaz meghatározás, semmi mérés, hisz nem egy cipőről, vagy tizenöttről, netán egész pékségről van szó, hanem a kenyér fogalmáról, sőt ennél is többről, a lényegéről, a táplálékról, ami nélkül nincsen élet, tehát a kenyér lehet jakvajás tea, netán köleskása, manióka: bármi étel, ami nélkül meghalunk. A magyar sokat elárul az e~ë gyökhangjával, ami az evésre, a befogadásra nyitott száj, az éhség megjelenítője.

A drámaköltők fejedelme azt is érezteti, hogy egymást esszük, egymás táplálékai vagyunk, de nem emberevők, hanem emberszeretők – olyannyira, hogy nem lehetünk sem Ádámok, sem Évák a másik felünk nélkül. Azaz csak felek, töredékek vagyunk férfiként és nőként: párunkkal kiegészülve leszünk teljesek. Ez a mélységes és messze a testünkön túlnyúló vágyakozás kilép a fizikai jelenségek köréből, s olyan tartományba vezet, ami az ember igazi létét nyitja meg, ahol a testi, a lelki táplálékon túl a szellemi éhség édes ehetnékét érzi a vágyakozó, amit semmi egyéb nem csillapíthat jobban az „égből alászállott kenyérnél”.

A nagy misztikusok – azok, akik nem okoskodtak Istentől, hanem megtapasztalták – nem tehettek egyebet, mint szerelmes verseket írtak hozzá, mint az *Énekek Éneke* szerzője, Keresztes Szent János vagy Sajgó Szabolcs...

A helyesen föltett kérdés tehát így hangzik: létezik-e művészet a szakrálison, magyarán a szenten innen?

Wagner műveiben a hangok bunyóznak: ki az erősebb?

Színházban eddig egyszer aludtam el, az Operában, a *Bolygó Hollandin*. Hang volt elég, de jobbára üres. Álmomban elindultam haza: ha nem fognak meg az előttem ülők, lezuhanok a karzatról.

A rockkal beindult a gépek zenéje: *Elvis* és a *Beatlesek* zenéjét hamar fölváltotta a diszkó, a decibelek belfürdője,

ami nem a lélekhez, nem a szívhez, nem is a fülhöz szól, hanem a zsigereket rázza és marcangolja. Az út egyirányúnak látszik: a hangerő nőttön-nő, és kénytelen mind vadabb lenni. Sértőbb és erőszakosabb: egyetlen milliomod másodpercre sem hallgat, nehogy másra figyelj, különösen ne befelé, a lelkedre.

Gazdaságkor bedeszakázott ege alatt ez a norma. Nem normális norma.

A csönd ma üldöztetést szenved: a diszkókon, az utcákon kívül, olykor még a templomokban és a lelkekben is. Sokan megrémülnek a csöndtől, és az első lehetőséget megragadják, hogy valami zajt dugjanak a fülükbe – még a madárcsicsergéses erdőben is.

A csöndben ugyanis saját megtagadott lelkünk néma kérdését halljuk.

A hazugság rendszerint hangos, mert ha másként nem megy, erővel igyekszik érvényesülni, azaz elnyomni az igazságot. A zaj ezért leginkább dölyfös. Ám a sunyi hazugság nesztelen. Gyakran mosolygós, nyájas. Hallgatása nem benső, hanem kifelé, mások és az igazság ellen irányul, ezért leginkább elhallgatás... A Lét tagadása.

A hazugság egyik evangéliumi cáfolata a csönd. Nem visszhangozni, nem visszaütni, nem túlkialtani – lehetőleg be sem engedni a zajt.

A halál nem hallgat, néma.

A szellemi ember csöndes.

A szentmise a csöndek köré szerveződik. Rögtön az elején a bűnbánati ima középpontja a csönd, amikor szétnézünk önmagunkban és megvizsgáljuk lelkiismeretünket. Utána jön a szentírási részek fölolvása, a prédikáció, és következne az Írás megértése... A sursum cordaival, szívünk fölemelésével készülünk a harmadikra, a legnagyobbra, az Úrjövetre, az átváltoztatás alatti csöndre. A kenyér, a bor még a magasban, én pedig a mélyben térdlek a Megváltó iránti vágyakozásba merülve.

A szentmise műalkotás – csöndjét akkor is megérthetjük és befogadhatjuk a szívünkbe, ha dilettáns pap mutatja be.

Az izmusok harsányak. Piacra lépésüket rendszerint kiáltványok kísérik, amelyekben meghirdetik, hogy végre valahára fölfedezték a tyúkganéban az ütőeret. Az eddigi találatok értéktelenek, az új szabvány – izmus = ISO – szerint a jövőben így és így kötelező hergelni a kiállításon, hangversenytermekben, színházakban a fizető-

képes nagyerdeműt. Aki nem szabványos, az kipottyan a becsüsök, akarom mondani, az ítések látköréből, s ami súlyosabb, a kor vére, a pénz áramából.

Nincs szellemi különbség a dada, a szocreál, a posztmodern és az eljövendő izmusok között.

Ami a zene, a mozi, a kiállítóterem zaja, az tépheti a dobhártyát, a gyomrot, a szemet, a bőrt újnál újabbnak képzelte hatásokkal, a lényeg ugyanaz: a semmi képtelen átlépni a Valamibe.

Marad, mi volt: játék a zsigerekkel.

„Mikor még fiatal voltam, szívvel-lélekkel hittem az igaz művészet magasztos küldetésében. Később rájöttem, hogy a művészet abban az értelemben, ahogyan 1800-ig fogták fel, idejét múlta, halálos beteg és menthetetlen. Az úgynevezett művészi alkotás pedig a maga céltalanságával nem egyéb, mint ennek a haláltusának a megnyilvánulása. Az emberek hátat fordítanak a festészetnek és napról napra közömbösebbek iránta, éppúgy, mint a szobrászat vagy a költészet iránt. A látszattal ellentétben kortársaink szíve, lelke ma másé: a gépé, a tudományos felfedezéseké, a gazdaságé, a természeti erők feletti uralomé és a hatalomért való törekvésé. Mi a művészetet nem érezzük életszükségletnek és lelki tápláléknak, mint a letűnt századok emberei.

Sokakat közülünk olyan indíték készített arra, hogy a művészettel foglalkozzék, aminek kevés köze van az igazi művészethez. Inkább utánzási készségről, hagyománytiszteletről, a nagy dolgok iránti vonzalomról, fényűzésről, egyszerű intellektuális kíváncsiságról, divatról vagy pusztán számításról van szó.

A művészettel foglalkozók egy része ma csupán szokásból vagy sznobizmusból él, fél lábbal a múltban, másrészt a társadalom minden rétegéből kikerülő többséget nem fűti igazi szenvedély a művészet iránt, amit a legjobb esetben csak szórakozásnak, bíbelődésnek vagy pusztán pepecselésnek tekint.

A mai nemzedék inkább a gépek világa és a sport iránt érdeklődik, és sokkal cinikusabb és nyersebb, mint az eddigiek, s a művészetet mint a múlt értelmetlen és haszontalan cafrangját, egyre inkább a múzeumok és könyvtárak gondjaira bízta.

Abban a pillanatban, amint a művészet többé nem nélkülözhetetlen lelki táplálék, a művész tehetségét az új formákkal való kísérletezésnek szenteli, amely végső fokon nem egyéb, mint intellektuális csalás. Az emberek többé nem várnak vigaszt és felemelkedést a művészettől. A kifinomult és gazdag kvintesszencia-desztillátók inkább csak az újdonság, a különlegesség, a feltűnő és meghökkentő hatásokat vadásszák.

A kubizmustól kezdve, ezeket a kifinomult ízlésű urakat és műbírálókat én is kiszolgáltam különféle furcsaságokkal, amelyek éppen eszembe jutottak, és az igazság az, hogy minél kevésbé értettek, annál inkább el voltak tőlem ragadtatva. Minél jobban komédiáztam és játszadoztam a legkülönbébb talányokkal, rébuszokkal és cikornyás arabeszkyszerű motívumokkal, annál nagyobb volt a hírnevem és dicsőségem. Persze ez egyúttal azt is jelentette, hogy mind gyorsabban dolgoztam. A dicsőséget egy felkapott festő számára ma képeinek eladása, a nyereség és gazdagság jelenti. Ma, mint mindenki tudja, óriási a hírnevem és dúsgazdag vagyok. De amikor egyedül maradok, nincs hozzá bátorságom, hogy magamat a szó régi és igazi értelmében művésznek tekintsem. Giotto, Tiziano, Rembrandt, Goya voltak az igazi halhatatlan művészek. Én csak hivatásos komédiás vagyok, aki megértette korának lényegét, és kiszolgálja minden szeszélyét. Beismerésem, keserű és fájdalmas ugyan, de úgy érzem, érdemes volt elmondani, mert mindenképpen őszinte.”

(Pablo Picasso nyilatkozata az újvidéki Magyar Szó 1962. november 18-i számában.)

Beszédes ember vagyok. Kamasz koromban, amikor tetszett nekem egy lány, és úgy alakultak a dolgok, hogy táncolni mehettünk vagy sétálni, gyakran megriasztott egy kényes kérdés: miről fogunk beszélgetni? Ez a süket csönd: tompa és lelketlen.

Az élő csönd állandóan napirenden tartja életünk éppen legkényesebb kérdését.

Kezdetben „néma művészettel”, festésszettel, de inkább szobrászattal próbálkoztam. Megtanultam, hogy a jó arckép pontosan annyi, amennyi. A túlnyalt, eltúlzott részlet, a veszettül harsogó szín mind locsogás, lényegében hazugság. A szobrászkodás csöndre int: látod a munkádat, az is téged – mi több ennél?

A 60-as években akadt néhány kevés szavú szakmabéli barátom: Medve András, majd Bocz Gyula, akivel a legmélyebbre jutottam. Később is jöttek a csendes barátok: Makovecz, Barsi. Keveset voltunk-vagyunk együtt, s ha mégis, akkor se röpködnek a szavak, mégis érthető a tekintetük, pár félszavuk, mozdulatuk.

Érett férfiként, a feleségemtől tanultam meg a tartalmas együtt hallgatás csodáját. Péter apostol élte a színeváltozáskor: „jó nekünk itt”. Sátrakat akart verni Illésnek, Mózesnek és az Úrnak, hogy örökké ott maradhasson a mennyei társaság peremén. Nem beszélgetni velük, csak ott lenni. Ennél több nincsen. A csönd a Teremtő és a teremtmény párbeszéde: a lélek telítettség boldogsággal és békével.

A boldogság különös vonása a maradandósága. Az eszünk felejt a leggyorsabban: az adatok, évszámok, nevek, a különféle fontos „tények” aránylag hamar kiugranak a fejünkéből. De ami a szívünkbe kerül, például szerelmünk, gyermekünk, szüleink iránti szeretetünk mélyebbre jut, és rendszerint életünk végéig megmarad, még akkor is, ha csalódunk később. Ilyenkor az öröm és a fájdalom keserves egységbe fonódik.

A csöndben föltáruul az emberi személy mélysége.

Csordultig telt szív.

Montepulcianótól fél órányira – autóval mérve – egy tágas völgy közepén ülő dombocskán áll a Sant’Antimónak nevezett, IX – XIII. századi templom és kolostor. A bencések építették, aztán elfogytak. Az elhagyott épületegyüttes annak rendje-módja szerint romlani-bomlani kezdett – turisztizálódott örökkel, felügyelőkkel, jegyszedőkkel.

Hanem az újabb időkben megjelentek az Ágoston-rendi fehér barátok. Helyrehozták a kolostor egy részét, kertet ültettek virágoknak és zöldegeknek, szentmisét mondanak, és naponta hatszor énekelnek az oltár előtt, két oldalt. Csak öten vannak, két szerzetes és három novícius, hangjuk is csak ennyi, de az ember úgy érzi, hogy most a világ jobbik része érzi szükségét, hogy dicsérje a Legfőbb Jót.

A turistákat már senki sem fegyelmezi. Némán ülnek vagy állnak moccanatlanul. Nem a csöndben, hanem a lélek telítettségében.

A kultúra hangja a csönd. A csönd az elmélyedés, a megrendülés, a fölébredés, a bekapcsolódás, a megértés, a tisztaság, a bölcsesség hangja.

Az angol–német–spanyol nyelvben a „hang”, „hangzik”, a magyarban csendül – mondta néhai Szántai Tamás barátom. Gyökössy Endrét idézte: „...az az igazi, amikor megcsendül a csend.” A csendül néma hangutánzó, a beszédes meg-nem-szólalás lelki zengését idézi.

A zaj szívzöreje. Legsörnyűbb fajtája a gyűlölet.

A giccs hangja a zaj. A zaj a semmi lármája.

A kultúra megrendít, a giccs megörjít.

A kultúra katartikus, tisztít, a giccs szennyez.

A csönd adja a hang értelmét. Miként a színek összege a fehér, a zenei hangoké a csönd.

Legjobb azzal beszélgetni, akivel hallgatni is tudunk.

Tévedés összetéveszteni a csöndet a hangtalansággal

pusztán azért, mert bizonyos zajok hiányoznak belőle. A csönd inkább olyan lélekállapot, amelyben a rögtöni érvénytelenség, a handabanda, a siker, a hazudozás, egyszóval a semmi tolakodó zörejei megkímélik az embert. A cinke, Mozart, a gregorián recitálás, a fák suhogása, a széltől gyötört ágak, a villám és az égzengés vagy éppen a zsalu nyikorgása maradhat.

A csönd világosság. Nem fény, nem villogás, nem csilliárd cucc káprázata. Világ, virág és valóság. Derűltég.

„Ha egy tusrajzon a kép fele, esetleg még nagyobb része üres, ott az úr nem a környezetet vagy a keretet jelenti: az úr ott a hegy, a madár, a faág élete és értelme. Jelentősége ugyanaz, mint a zenében a csendnek, a hangzást megszakító szünet-jelnek, mint a költészetben a kihagyott szónak – kapocs az ember és az univerzum között.” (Kemény Katalin)

A csönd: várakozás a kedvesre.

A csönd advent: várakozás a legkedvesebbre: Úrjövet.

Talán az Úrjövet szó magyarázza meg a lényegét. A csönd szent hely a lényemben, a lelkemben, ezért s egyúttal készség, sőt, sóvárgás Valaki után.

Üresnek kell lennem, vagyis csordultig a Reá való vágyakozással, hogy legyen bennem hely, amit a Létező megtöltsön. Nálánál nincsen tapintatosabb. Ha látja, hogy teli vagyok zajjal, ócska cuccaim, sikerem csalfa tüneményével, megérti, hogy pillanatnyilag nem időszerrű a látogatása, mivel semmi sem fér belém. Legkivált az Ő kicsinysége, üldözöttsége, megalázottsága nem illik az én ostoba és hazug nagyságomhoz.

Jézus igazi mesterként élénk élte a tudást. Sose mondta, hogy előre fiúk, csak azt, hogy *kövess engem*.

A csönd benső társalgás a Gyermekekkel. Ugyan mi újat mondhatnék Neki én? Mit kérhetnék, amiről ő ne tudná, hogy tényleg szükségem van-e rá, vagy éppen az ellenkezője hiányzik a lelkemből, a boldogságomhoz? Miért? Mert tele vagyok önmagammal? Sikeremmel? Énem, az egóm gögjével, harsány nagyravágásával, örökké viszálykodó, lármázó önzésével? Enmagammal? Énemmel? Ripacs dölyfösséggel? Hogy én több vagyok nálad, legyőztelek!

A csönd szerény. Nincsen szüksége szavakra: érvekre sincs, bizonyítékokra sincs.

A siker fénypénz, borús időben – sitty!

A csönd kérdez és válaszol. Nem koplalás, önsanyargatás, hanem élvezet és ujjongás. Lelkem csöndje rajtam múlik: csöndet teremteni igazi művészet. A két arc közti tér, a két szó közti várakozás...

A csönd nem magány, hanem társaság – szeretteinkkel, legkivált Ővele.

Mi a csönd? A Megnevezhetetlen neve.

Vajon mi történne, ha csendkúrába fognánk? Nem morcosan és titokban, hanem mosolyogva és együtt. Kikapcsolnánk zajgépeinket, az ablakhoz ülnénk, és nézelődnénk. Nem beszélénk arról, amit tudunk, nem gondolnánk semmire, csak egyedül Órá.

Békési Sándor

Az ember lényege, hogy SZEMÉLY

A perszonalizmus antropológiája¹

1.

■ A személyről abban az értelemben, ahogy az újkori európai filozófia gondolkodott, az ókor nagy kultúrái nem tettek említést. Különösen nem ismerték a modern értelemben használt individuum fogalmát, nem beszélve arról a legújabb kori igényről, hogy az individualizmus ideológiájának megfelelően az egyén az emberi közösséggel szemben határozza meg önmagát. Az ókori kultúrák vallásukat és filozófiájukat tekintve univerzális egységben szemlélték az embert még a legeredetibb egyéniség felmutatásában is, ami annyit jelent, hogy a legapróbb egyéni megnyilvánulásokat is az egyetemes természeti törvény és transzcendens erkölcsi rend összefüggésében helyezték el. Ennek az egyetemes emberinek helyét pedig a világmindenség nagy egészének részeként látták és láttatták. Olyankor tehát, amikor a nagy egészen belül az egyéni lét sajátosságát kívánták megfogalmazni, mindig *lélekről* beszéltek, majd a sztoikus elgondolásban az *éthosz* (jellem) és *ethosz* (erkölcs) összekapcsolásával rajzolták meg az egyént.

A legnagyobb fordulatot kétségtelenül a keresztyénység hozta a nyugati szellemtörténetben – éppen máig kiható személyiségfogalmának megalapozásával. Ez az újdonság pedig a személynek *lényegi és viszonylét* szerinti értelmezése. Korábban a személy az egyetemes embert jelentette, aki egyéni mivoltában is az univerzum részének tekintette magát, s akinek egyéni mivolta csak a világtörvény sajátos erkölcsi viszonyulásában volt megragadható. A keresztyén szubsztanciális értelmezés viszont bevezette az individuum fogalmát és képzetét, az antik elképzeléssel szemben a személyt leválasztotta a nagy egésztől, a természet és a világszellem egyetemes törvényéről. Mindennek alapjául szolgált az ószövetségi személyfogalomnak az a – monoteizmusból következő – különlegessége a többi vallással és filozófiával szemben, amely szerint *az ember mint élő lélek első rendben csak az őt megteremtő és gondviselő Istenével van személyes kapcsolatban, nem pedig a teremtet világgal; az ő Istené-*

nek megszólítására csak neki tartozik felelősséggel, nem pedig egy úgynevezett világszellemnek.

A személy antropológiai jelentőségét még inkább aláhúzza az a krisztológiai dogma, miszerint a Szentháromságisten második személye úgy vette magára az emberi természetet Jézus Krisztusban, hogy egyedül a Szentháromságisten második hüposztázisa, a *Füüisten személye* lett emberré, s a két – isteni és emberi – természetet egyetlen isteni személy hatja át (unipersonalitas). Ez nem csak azt jelenti, hogy a Jézus Krisztusban elkezdődő új létben az egyén megtapasztalhatja a kettős egzisztenciát: az ő és új embert, ahogyan azt Pál apostol nyomán Augustinus tanította, hanem azt is, hogy megismeri benne saját személyének és személyi létének szubsztanciális forrását. A személynek ez a lényegi és viszonylét szerinti jelentése az elmúlt kétezer évben kétféleképpen értelmeződött: az *elkülönülés*, illetve az *egymásrautaltság* egzisztenciális alapvetésében más-más hatást gyakorolt a szellem- és társadalomtörténetre.

1. A perszonális metafizika tételeiben, illetve a perszonális humanizmusban a személy viszonylété az *elkülönítés és a szellemi szabadság értelmében* fogalmazódik meg – Boethiustól kezdve Szentviktori Richárdon, Pico della Mirandolán át Erasmusig. Az elkülönítés másik, a *karaktertípusok szerinti megkülönböztetésében* Theophrasztoz hagyományát követte Jean de La Bruyère, míg az elkülönítésnek harmadik, a *ratio szempontjából* hangsúlyos változatát John Locke képviselte azzal, hogy a személy identitását gondolkodása révén a más gondolkodóktól való megkülönböztetésben magyarázta. Ezt az irányvonalat követték más-más hangsúlyokkal Immanuel Kant és Max Scheler, minekutána a személy fogalma egy sajátos *individuális* értéktartalmat nyert.

2. A keresztyén antropológia másik útja *Istenhez, a másik emberhez és a világhoz kötődő viszonyában* különbözteti meg a személyt. Nem az elkülönítésben, hanem épp fordítva, a másakra való *reáutaltságban* tűnik ki az egyén.

A *Vallomásokat* író Augustinus önvizsgálatában elsőként a szellemtörténetben – az Istentől megszólított személy eszmél önmagára. Megközelítésének elvét Windelband az öntudatos bensőség princípiumának nevezte, ami annyit jelent, hogy a személy *belső tapasztalatából* bomlik ki az az ismeret, amely teológiai látásmódját is meghatározza.

A személy másokra utaltságából, illetve mint a más számára való lét gondolatából fejlődött ki a XX. század elején megjelenő *perszonalizmus*. Számos irányzatát a modern élet elidegenedésével és a gondolkodás eldologiasodásával, valamint a természettudomány és az antropológia mechanikus individuum-képével szemben fellépő szellemi mozgalom hívta életre. A perszonalizmus a személyt lelki-szellemi tekintetben állítja mindennek középpontjába úgy, hogy nemhogy elválasztja a világ és önmaga különböző struktúráitól, részeitől, hanem a teljes univerzumot – történelmével együtt – személyes viszonyainak egységében, teljességében fogja föl, illetve a teljességet magában a személyben értelmezi. Attól függően, hogy ebben a teljességet jelentő személyi létben milyen szerepe van a világnak, a társadalomnak, a perszonalizmus különböző változatairól beszélhetünk.

2.

A *dialogikus perszonalizmus* képviselőiben már nem meghatározó a szűken vett keresztyén teológia. Az Ó- és az Újszövetség szellemiségére jellemző, hogy zsidó és keresztyén olvasata egyaránt a személyes létviszony felismeréséhez vezet el. A mechanikus–racionális gondolkodás ellenében még a XVIII. század filozófusától, F. H. Jacobitól származik a mondás: „a *Te* nélkül az *Én* nem lehetséges”,² amelyet a XX. század – végtelenen elember-telenedett körülmények között – meghallott és felerősített. A bécsi zsidó teológus, Martin Buber 1923-ban írott munkájában, az *Ich und Du*³ lapjain azt az eltárgyasodott viszonyt leplezi le, amely szerint az *Én* világképében az *Ő* csupán egy objektumra utal. Ez az emberi kapcsolatokban az elidegenedés erkölcsromboló megnyilvánulása. Ugyan a *tudáshoz* – a kutatásban kijelölt objektum tudományos vizsgálatához – nélkülözhetetlen ez a tárgyiasult szemlélet, azonban az *ismeret* (ami a *Genézis*-ben nem véletlenül a házaseletnek a szava is⁴), a személyes viszonyt, az *Én és Te* szimmetrikus és tartalom nélküli viszonyát feltételezi. A tartalomnélküliség azt jelenti, hogy csak egymás részére fenntartott kapcsolatról van szó mindenféle más érdek vagy érdekeltség kizárásával. Isten személye ilyen értelemben az „Abszolút *Te*” az ember számára.⁵

Emil Brunner református teológus perszonalizmusa éppen itt, az Istennel kapcsolatban lévő ember kérdé-

sénél veszi át Buber gondolatainak fonalát. Véleménye szerint ugyanis fontos azt látnunk, hogy a széttöredezett, bűnös embert szólítja meg az Isten, s hívja fel válaszadásra, s egyúttal hívja meg közösségébe éppúgy, mint mások iránti felelősségre, a felelősségteljes életre: „Wort – Antwort an die Anderen – Verantwortliches Leben.”⁶ Ebben a megszólítottásban és válaszadásban az alany nemcsak Istenhez, hanem a másik emberhez is kapcsolódik. Ebből fakadóan az *ember személyes Én*, hiszen az őt megszólító és az általa válaszra méltatott másiknak, a *Te*-nek viszonylatában nyeri el valóságos *Énjét*, s alkot hat népet, államot, kultúrát, egyházat. Ebben az így kialakuló felelős viszonyban a megszólított *Én* Istennek és embertársnak mint *Te*-nek feelve válik személlyé. Ezért a személy, mint lélek, nem önmagában lévő autonóm, hanem *Istenben gyökerező theonóm valóság*. Ugyanis a személyiség (Persönlichkeit) és a közösség csak kölcsönös viszonyban létezhet, mert az *Én*-nek mint individualitásnak eredete a közösségben megszülető személyességétől (Personhaftigkeit) elválaszthatatlan. Az *Én* léte a hozzáforduló Isten *Te*-megszólítottóságában rejlik, s éppen ez az *Én-mivolt* (Ichheit) maga az ember. Ebben az *Én-mivolt*-ban összpontosul az egyén teljes személyisége. De a személy *egésze*, egysége, egész-sége csak akkor érvényesül, ha a személyes *Én* viszonya maga a szeretet, mely minden lelki funkcióinak eredete. „A szeretet nem az értelemről részesedik” – írja Brunner –, hanem fordítva: „a szeretetnek része az értelem.” Sőt az ösztönöket és a karaktereket is csak a szeretetben érthetjük meg igazán.⁷

3.

A *forradalmi perszonalizmus* onnan kapta a nevét, hogy a személyiség megváltoztatásával magát a társadalmat kívánta a szekularizáció folyamatából kiszakítani és a társadalom legnagyobb részét kitevő munkások körében a szocialista mozgalmat a keresztyénség ügyévé tenni. Élharcosának, Emmanuel Mouniernek legfőbb célja volt újra megnyerni a keresztyénségnek a munkásokat a szekularizálódott polgársággal egyetemben. Ennek érdekében 1932-ben megalapította az *Esprit* című folyóiratot, s a szerzők bevonásával a forradalmi perszonalizmusnak keresztyén szocialista körét alakította ki.⁸ Mounier a mozgalom születését az 1929-es gazdasági válság hatásával magyarázza, ugyanakkor hangsúlyozza, hogy a válság nemcsak gazdasági, hanem egyúttal szellemi, szerkezeti összeomlás, és egyáltalán magának az embernek krízise. Kartézianus gyökerű bajnak tartja a test és a lélek, az anyagi és a szellemi szétválasztását, amely példának okáért a marxizmus

azon tévedéséhez vezetett el, hogy az anyagot tekintete elsődlegesnek a lélekkel szemben. Mounier ezzel elmentében a szellemi forradalom (révolution spirituelle) elsődlegességében hisz, a teljes ember egzisztenciális és erkölcsi forradalmában, amely aztán maga után vonhatja a gazdasági és politikai változásokat is.⁹

Mounier fontos megállapítása szerint a személy nem tárgy, nem a világ legcsodálatosabb objektuma. Hiába készül róla ezernyi fényképfelvétel, anyag, dokumentum, semmit nem tudunk meg arról, aki valójában élt, gondolkodott, akart.¹⁰ A személy a másikkal való kölcsönös párbeszéd közösségének kialakításában, a bizalom kiépítésében érdekelt, s csak a szeretet által teheti ezt. Szellemesen jegyzi meg Mounier, hogy „a szimpátia még a természet-hez tartozik, de a szeretet a lét új formája... A szeretet ugyan vak, de ez kívülre világító vakság.” A személyi lét tehát csak így szólalhat meg: „Szeretek, tehát vagyok.”¹¹

A szeretetben történő párbeszédben a személyek világának univerzális egysége épül ki, ez azonban nem az azonosság egysége. Ez azt is jelenti, hogy a személy nem kívánja önmagát megkettőzni, illetve ismételni.¹² Univerzális egységről a közös mérték (mesure commune) tekintetében beszélhetünk, ez a mérték pedig a zsidó-keresztény hagyomány alapján az Isten képmására való teremtettség és az üdvösségre való elhívás Jézus Krisztus által. Ebben a közös mértékben kíván mindenki egy lenni a másikkal, s ez a kívánság, ez a vágy az, ami a modern korban az egyenlőség¹³ szekularizált eszméjében jut kifejezésre. Van azonban a személynek egy olyan világa, amely karakterében ellentétes a másikkal, amely megoszthatatlan, amelyet a szubjektum világának, a belső életnek nevezünk. Külső, kommunikatív megnyilvánulásaival ellentétes mozgású, ugyanakkor komplementer is vele: *conversation intime*. A személy belső párbeszéde, elmélyülése, önvizsgálata ez. Jelent elmélkedést önmaga felett, titkot önmagában, intimitást és magánéletet, a mélységek mámorát, az elutasítás elfogadását, elhívást, valamint a belső és a külső világ dialektikájának feldolgozását. Ahhoz, hogy mindezek a belső mozgalmak a külső élet megnyilvánulásaiban virágzó világot teremthessenek, elmélyült és folyamatos karbantartásuk létfontosságú.¹⁴

A személy külső megnyilvánulásaiban óhatatlanul szemben áll a másikkal, konfrontálódik a többi személlyel, cselekménnyel, intézménnyel, elvvel, körülménnyel. Ezért is használja a görög a *proszópon* szót a személyre, hogy jelezze annak szembenállását minden mással. E szembenállások során a személyből azonnal kiviláglik különlegessége, rendkívülisége. A különbözőség értéke látszólag a személy tetteiben tűnik elő, ahogy például

a harcban hősként, az odaadásban szeretőként, a munkásságban alkotóként vagy Isten szeretetében szentként különül el a többitől. Mounier azonban jól látja, hogy mégsem lehet „a nagy emberek” erkölcséből, a rendkívüliek, a kiválasztottak, egy *nouveau genre* arisztokratikus cselekedeteiből levezetni a személy egyediségét, ahogy azt például Nietzsche gondolta. A helyzet, amelyben a személy megnyilvánulásaival konfrontálódik, végtelenül sokféle, ezért a hétköznapi életben a személy különlegességét egyetlen ponton realizálja Mounier, *magának a szívnek a rendkívüliségében*. Ugyanis ez a rendkívüliség nem elkülönít másoktól, hanem ellenkezőleg, az egész személyt igénybe veszi a másikkal való találkozásában. Kierkegaard-t idézve: „Az igazán rendkívüli ember a rendes igaz ember.”¹⁵ A fentiekből azonban nem következik az, hogy a személy létét a körülményekbe való békés belesimulás határozná meg, sokkal inkább a tiltakozás: *la personne comme protestation* – ahogy Mounier fogalmazza.¹⁶ A határok kitolása, sőt tagadása jellemzi leginkább a személy lényegi karakterét, amelynek következtében paradox módon egyre inkább elszigetelődik. Ennek következtében mindenre: politikára, véleményre, irodalomra, művészetre kiható anarchiába és heretikus próféciába fordul a maga individualista zártsága okán.¹⁷

A karakterek tekintetében Mounier hozzáállása egészen sajátos: nem tartja a személyeket tipizálhatónak egy-egy tudományosnak nevezett mérték vagy címke szerint,¹⁸ s ezzel – amint látni fogjuk – Emil Brunner negatív karakterszemléletéhez áll közel. A személy ugyanis nem tárgy, nem egy mozdulatlan architektúra, hanem idő-folyamatban létező, s inkább a zenéhez fogható: főképp a lendület ritmusához, illetve a krízisek korszakaihoz igazodó szerveződés.¹⁹ „Egy élet egysége nem egy berendezése, mely ok-okozati magyarázattal válik átláthatóvá, hanem egy *megható hősköltemény egysége* (l'unité d'un geste gracieux).”²⁰ Tele misztériummal, talányokkal és titkokkal, melyekhez sokkal inkább a poézis értelmezésére van szükség. „A személy a szabadság kohója, és ezért rejtett is marad, ahogyan a lángnak szíve” – állítja Mounier,²¹ majd hozzáteszi, hogy a misztérium szereti a fényt, s miközben mindvégig titokzatos marad – ellentétben a zűrzavarral –, a világos kifejezések és a legmegragadóbb formák révén pontosságra törekszik. A karakterek tudományát nem sokra becsüli, sőt lelketlen megközelítésnek tartja, ezzel szemben azt vallja, hogy a misztérium a személy igazi titkaiba enged bepillantást: az irracionális cselekedetekben, az ember meghasonlásaiban, válságaiban, a szabadság és a kegyelem drámai harcát tárja elénk.²²

4.

Amennyiben Mounier a forradalmi, úgy Nyikolaj Bergyajev az *esztatológus perszonalizmus* képviselőjének mondható. Ennek pedig az a magyarázata, hogy a filozófus az önmagára reflektáló ember gondolkodását megszüntethetetlen ellentmondásoktól terheltnek tekinti, ezért – véleménye szerint – „a gondolkodás elkerülhetetlenül esztatológus perspektívába ütközik.”²³ Az ellentmondások tehát csak a lét végső titkára vetülő szimbolikus rétegek áttörésével válnak érthetővé. E „végső titkokhoz” azonban csak az ember megismerése révén jutunk el, ez pedig az etikai törvények megértését feltételezi.²⁴ Bergyajev teológiája ehhez kíván segítséget nyújtani.

Eszerint az ellentmondások és titkok emberét az *összabszabság tragédiája* határozza meg. Az ember ugyanis egyrészt Isten bölcsessége és ideája által az ő teremtményeként a világ közepe, másrészt pedig a teremtetlen abszabság gyermekeként a feneketlen szakadék, a nemlét származéka is. Az embert megteremtő Istenben lévő tragédia az összabszabságból ered, amely a semmiben, a nemlétben gyökerezik, s megelőzi a teremtett világot is. A teremtő Isten mindent megtett azért, hogy ezt az összabszabságot a maga teremtő ideájának mértéke szerint átszellemesítse, de a abszabságban előtörő gonosz potenciáját csak úgy tudta legyőzni, hogy maga a abszabság sérült meg. A abszabságnak ezt az eredendő ellentmondását a testet öltött Isten kereszten végbement áldozatos tragédiája oldotta fel.²⁵

Isten teremtői és kereszten történt megváltói művére való válasz az emberi élet lényege. Az ember Isten képmásaként válaszával szabad, abszabságában maga is alkot, és a maga módján teremt a Teremtő hívására. A válasznak számító emberi teremtésnek azért van mindennél nagyobb jelentősége, mert amíg a születés a természetből való, a létezőből irányul a létezőbe, egyúttal pedig a szétesés, a szenvedés és a fájdalom újranevezése, addig a teremtés-alkotás a abszabságból való, a nem létezőből a még sohasem létezett létre irányul, a szétesés és a rossz végtelensége nélkül. Ezért a Teremtő és a teremtett közötti szövetség sokkal komolyabb, mint a szülő és született között. Igen ám, de mivel az alkotói válasz a semmiből, a világteremtés előfeltételének számító összabszabságból való, ezért a gonosz uralma veszélyezteteti állandóan. Ez az ember tragédiája. Ez a tragédia mutatkozik meg a keresztyénség előtti sorsfelfogásban, a fátumban, amely a abszabság és a szükségszerűség gyermeke, s épp ezért fogva tartja az embert. A keresztyénség a kozmikus hatalomnak ebből a fogságából szabadított fel az összabszabság feltárulása révén, amikor

az isteni életben feltárult a tragédia, nevezetesen az, hogy Isten egyszülött Fiát adta a keresztre, s a jó és rossz harcában egymásnak feszülő erőkben értelmet nyert, kijelentetett a szenvedés a gyűlölet és a végzet ellenében. Bergyajev szavaival ez azt jelenti, hogy az ember számára „a valódi abszabság nem a törvény teljesítésében, hanem az értékek teremtésében nyilvánul meg”.²⁶

Ahogy a gonosz legyőzésével, Krisztus kereszten történő feláldozásával és feltámadásával Isten újrateremtette a világot, úgy azzal együtt az új embert teremtette meg, aki immár mint *személy* nyilvánul meg. Személy, aki nem születik, hanem Istennek az örökkévalóságban megvalósított ideájaként, terveként teremtett, szemben az individuummal, amely a természet szülötte, biológiai kategória. A személyiség csak önmagában vizsgálandó, úgynevezett axiológus világkategória, az abszolút és örök érték birtokosa, Isten ösképe az emberben, ezért is emelkedik a természeti élet fölé. A személyiség nem része a nagy egésznek, hanem ő maga az egész! Nem produktuma a biológus folyamatoknak, sem a pszichológusainak, nem is adottsága a társadalmi szerveződéseknek; *a személyiség lényege kizárólagosan lelki, és egzisztenciája a lelki világból való*. A lelki értékek csúcsán állva abszolút teremtője és hordozója a személy fölötti értékeknek. Félreértések elkerülése végett Bergyajev ki is mondja: *a személyiség egzisztenciája az Isten egzisztenciája*. Ilyen értelemben minden érték a személyiség princípiumának függvénye, ezért képezi az etika alapját is. A személyiség tehát magasabb érték, mint az állam, a nemzet, a nemiség vagy a természet. A személyiség az isteni idea és az emberi abszabság által teremtett, ezért e kettős eredetéből fakadó tragédiáját önmagának belsejében hordozza, akárcsak a teremtményi létet magára vevő Isten Fia, akinek ilyen módon képmása. Az ember paradoxonja és tragédiája tehát a személy belsejében rejlik, ahol a jónak és a gonosznak, az isteninek és a abszabságnak harca dúl.²⁷

Bergyajev értelmezésében a halál tragikumuma azért döbenti meg az embert, mert személy, és személyisége halhatatlan és örökéletű. „*A meghalás és elmúlás halála nem tragikus. A tragikus a személyiség halála az emberben, mert a személyiség Isten örök ideája, Isten örök gondolata az emberről.*” Ugyan a személyiség halhatatlansága sem természetes, ugyanis nincs természetes halhatatlanság, ezért az individuum sem lehet halhatatlan. A személyiség is csak mint Isten képmása halhatatlan, azáltal az, hogy a természetfölötti világhoz tartozik.²⁸ Azonban az isteni kegyelemből fakadó halhatatlanság egészen más, mint a természet szerint értelmezett. Bergyajev rámutat arra, hogy azért idegen az *Öszövetség* számára a személyes hal-

hatatlanság, ahol inkább a nép halhatatlanságáról beszélhetünk, mert a személyiség kiemelése az Újszövetségben Krisztus megjelenésével és különösen feltámadásával kezdődik. A feltámadás pedig azért végtelenül több a görög halhatatlanság gondolatánál, mert a természetes halhatatlanságtól eltérően *a feltámadásban harc van!*²⁹ És itt érkezünk el Bergyajev etikájának kiindulópontjához, nevezetesen az ember alkotói válaszához. A teremtoi-alkotói választ csak a személy megjelenése adhatja meg úgy, hogy tette egybeesik az etika végső feladatával: *az egész teremtet világot teremtő módon felszabadítani az idői és az örök pokoli kínok alól.*³⁰ Másképp fogalmazva: „A személyes megváltás etikája a paradicsom és az Isten Országá ideájának állításához vezet.” Ezt pedig csak az örökkévaló lét felől lehetséges, vagyis amikor „az eszkatológia visszafordítja fényét az egész életünkre”.³¹ A megváltás nemcsak a saját és más ember személyére vonatkozik, hanem azokra az állatokra, növényekre, sőt kövekre is, amelyek az Isten országába be kell hogy vezettetessenek. Ez a tény azonban függ az én személyes teremtoi fáradozásaimtól. Ezért kell az etikának is teremtoi karaktert hordoznia.³² A teremtoi karaktert hordozó etika Bergyajevnek *Az ember rabságáról és szabadságáról* című művében vált ismertté a magyar olvasóközönség számára is.³³

5.

Bergyajev eszkatologikus szemléletét egészíti ki az antropológus és jezsuita teológus, Pierre Teilhard de Chardin nagyon egyéni *evolucionista*, valamint José Ortega y Gasset *történelmi perszonalizmusa*. Az alábbiakban ez utóbbiról lesz szó.

A fentiekhez annyiban kapcsolódik Ortega y Gasset *történelmi perszonalizmusa*, hogy a drámát nem az emberen végbemenő harcban látja, hanem *az embert magát tartja drámának*. Az *Historia como sistema* című művében Ortega kiindulópontja az, hogy a természetben még nem található föl az ember, sőt az embernek nincs természete, vagyis nem test, lélek, szellem, egyáltalán az ember nem dolog, hanem dráma. Élete tiszta történés, amelyben nem ő találkozik a dolgokkal, hanem ő maga építkezik önmagából. Ebből következik, hogy az emberi egzisztencia nem kész és nem szabályszerűen adott, mint például a kőé. Létmódja és egzisztenciája *feladat*. A lét nehézsége abban van, hogy nem csak magát alakítja; legnehezebb feladata éppen annak meghatározása, amivé válnia kell. Az emberi élet nem az az identitás, amely alkalmasszerűen változik, hanem fordítva: szubsztanciájában éppen a változás a jellemző, mert az élet dráma, teremtő történés, s ami történik, az a szubjektum funkciója. Az élet lényegében

élettapasztalat, az ember ezért talál föl önmaga számára egy életprogramot, amely – mint *imaginarius person* – *a lét személyes formájának megvalósítása, s ez a karakter egyben az ő valóságos léte.*³⁴ Ortégánál tehát a személy a lét zárandokútján vándorló ember életprogramjának megvalósítása, amelyben a megtörtént dolgok ismerete (*cognitio rerum gestarum*) az irányadó, s így alapvetően határtalan lehetőségeinek is egyetlen határa maga a múlt.³⁵ A történelem az az alaprealitás – mondja ki Ortega –, amely az én életem. Így a történelem a jelennek tudománya a szó legkomolyabb és legaktuálisabb értelmében.³⁶ „A múlt nem odaát van, ahol megtörtént, hanem *itt, bennem. A múlt én vagyok, amit úgy hívnak, hogy az életem.*”³⁷

6.

A perszonalista keresztyén filozófia Mouniértől Bergyajeven át lényegében egymást kiegészítő, összefüggő egészet képez, amit mi sem bizonyít jobban, mint különböző gondolatainknak összefoglalója és továbbfejtője, Hamvas Béla *perszonalizmusa*. Elméletének kiindulópontja az, hogy a valóság csak a szubjektumból látható.³⁸ Ismeretelméletének alapja ilyen értelemben perszonális, az *Én* és a *Te* kapcsolatán áll. Ezért viszonyul az általa szcientifizmusnak nevezett, az objektivitásra törekvő tudományhoz úgy, mint ideológiához. A dolgok ismerete azzal, hogy csak személyesen ragadható meg, a szeretet megnyilatkozásának tulajdoníthatóan lehetséges. „A személy nem objektum, nem phainomenon, hanem noumenon... meghatározhatatlan... csak úgy tudom megérteni, ha szólok hozzá, ha szeretem... Jézus: Ki vagyok én? Először is az, aki hozzád beszélek... Aki téged szeret... Aki engem nem szeret, annak dolog vagyok, tárgy, szám... eldologiasított... Akit nem szeretsz, az nekem dolog, objektum.”³⁹ Emil Brunner szeretet-meghatározását veszi át Hamvas, amikor a személyes megismeréshez még hozzáteszi, hogy az nem más, mint „küszöbön állni. Folytonos átlépésben lenni. Élve meghalni, meghalva élni.”⁴⁰ Majd így folytatja a személyiségi viszony minősített alkalmának kihangsúlyozásával, amely „a pillanat. Ez a személyesség. Egy. Egyszer. Soha többé. Soha még egyszer. Aki ezt elérte, szabad. És ha szabad, belátja, hogy nem érdemes mást, csak a legtöbbet. Szeretni.”⁴¹

Hamvas az üdv definícióját is a személyességben és a személyben kibomló szabadságban határozza meg:⁴² „A személy nem kollektívum, de nem is individuum. A személy (a végtelen kicsiny és a végtelen nagy között) az individuum és a kollektívum között van, mint mind a kettőnek mértéke, szubjektum voltában meghatározhatatlan, az igazság hordozója. A személy fogalmát

sem a szociológia, sem a pszichológia, sem a metafizika, sem a biológia nem érti, csak egyedül a regény. Amikor a szcientifizmus bármely diszciplínája beszél, mindig az individuumról beszél mint szcientifikus fogalomról. *A személy pedig üdv történeti fogalom.*⁴³

Ahhoz azonban, hogy a személy meg tudjon felelni belső szabadságának, és az igazság egzisztenciájából az Isten országát építhesse, *poeta sacerré* kell válnia. Ugyanis *a személyi lét kiteljesedésének feltétele az alkotás.* Ezt Rilke szavaival támasztja alá: „Ahol alkotok, ott vagyok valódi.”⁴⁴ Hamvas a szakrális szubjektum megélését a George-kör szellemi hatása és a protestáns teológia alapján Jézus Krisztus hármasságának részesezéséből származtatja át a személyre, akinek teremtetése így királyként, papként vagy prófétaként (államférfiként) nyilvánul meg szabadon, vállalva az összes elhagyott és feladott emberi méltóságok őrzését, valamint újjáteremtését. Mindegyik ősi, szakrális tisztség tevékenysége azonban elviselhetetlen távol, egyedül, magányosan, titokban, dicsőség nélkül, a tömeget önmagától messze tartva zajlik, ott, ahol a népszerűség átokká lett. Sőt neki, személyében „magára hagyatva, kigúnyolva, pojjának bélyegezve, teljesen egyedül kell alkotnia”, mintegy *Arlequin*-né, Bolonddá, különc bohóccá kell válnia.⁴⁵

7.

A protestáns perszonalizmus máig tartó hatása kétségtelenül Emil Brunner munkásságának tulajdonítható. Amint fentebb már láthattuk, határozottan a bibliai eredet jellemzi személyiségtanának megfogalmazását, s így nem véletlen, hogy Bergyajeve gondolatait – jelentőségüket és mélyértelműségüket elismerve – gnosztikus androgén mítosznak tartja, amely – szerinte – a biblikus keresztyén felfogásban komoly törést eredményez.⁴⁶

A *Biblia* alapján állítja: Isten nem szellemet, nem lelket, hanem szellemtesti teljességet (*geistleibliche Totalität*), a „személy-embert” teremtetette meg a saját képére. Másképpen fogalmazva: az, hogy Isten képmására, azt jelenti, hogy *személynek teremtetett* az ember. Az ember totalitása is a személyes lét egységét fejezi ki. „Az ember *theomorph* lény. Személyes létét Isten személyes lététől bírja. Azonban azáltal, hogy ezt Istentől kapja, más az ember, mint az Isten személye.”⁴⁷ A hierarchikus különbség abban áll, hogy Istennél az Én (Ich) és a Magam (Selbst) egy, míg az ember az Én-je (Ich) esetében a *Magam (Selbst)* Isten ígéretében van elrejtve.⁴⁸ Az emberi Én lényege nem az ismeretből, nem is az önismeretből határozatik meg, hanem az Isten-ajándékból, Istennek válaszoló szeretetből, a szeretetben lévő felelősségből (*Verantwortlichkeit*

in-Liebe).⁴⁹ Ebből következik, hogy minden személylét (Personsein) egyben viszonylét (Verhältnis-Sein) is, akár önmagához, akár Istenhez viszonyul, s ennek a viszonylétnek tartalma a szeretet. A személyt csak szeretetből közelíthetjük meg, nem pedig a megismerés folyamatának szubjektumából, ezért nem lehetséges a személy pszichológiai vagy biológiai értelmezése. A *Té*-hez való viszony a személy eredeti meghatározottsága, a személylét közösségben való lét (Sein-in-Gemeinschaft), amelyet felelős szeretet jellemez.⁵⁰

Brunner bibliai értelemben a személylét szeretetének központi egységfogalmát *a szívben* jelöli ki. *A szív a személy egységének centruma.* A szív Isten ígéretének és szeretetének központja is, szabadító kegyelmének megbékítő helye. A szív illetén központi helyzeténél fogva az emberi *Én-lét* aktualitása *a Krisztus passiója alapján actus relativus*, a válaszadó lét aktusa.⁵¹ A válaszoló lét aktusa pedig *akaratban*, ismeretben és érzelemben nyilvánul meg. Az akarat esetében – Brunner értelmezése szerint –, ha Isten akarata szeretet, akkor az ember akarata után-akarat vagy együtt-akarat, s akkor nem másról van szó, minthogy *a szívbeli akarat maga a szabad akarat.* Ugyanis a szeretet az emberi szabadság eredeti formája. Az *ismeret* a legmagasabb metafizikai méltóság aktusa, s az elszenvedett passió tapasztalatából ered, s általa lesz a köszönetből (Danken) gondolat (Denken). Az *érzelemnek* pedig az Isten-viszony lelkesége a legitim helye, a befogadás és nem az önteremtés. Isten szeretete ugyanis valóságos öröm, magában Istenben létező öröm (Sich-in-Gott-Freuen), amelynek gyökere a szív legbelsejében van.

A személyiség széthullását Brunner azzal magyarázza, hogy a bűn befészkelte magát a szívbe. Ezzel együtt megtörtént a személyiségnek a középpontból történő kibillentése, „a bűneset által az ember elveszítette személylétének tartalmát, az Isten szeretetében való létet”. Következésképpen önmagát kereső *Énné* lett, „önmagába hajlott szív” (*cor incurvatum in se ipsum*), tartalmilag az Isten-idegenség állapotába jutva.⁵² Ebben az esetben a felelősség és a szeretet szétbomlásáról beszélhetünk, a széttört személyegység darabjai, az akarat, gondolat és érzelm önmaguk számára próbálnak meg érvényesülni. Az akarat önmagában immanens praktikus ész, a nietzschei „Wille zur Macht” önkényének uralma alatt. A szellemiség szükségszerűen személytelenné, törvényeskedővé és absztrakttá merevül. Az érzelm pedig, mely Istenben való öröm volt, ellentétévé, a gyűlölet felé fordul, mély fájdalom és békétlenség kíséretében az élvezet, a melankólia és a platóni erőszolgaságába szorul. A szív megtörése, szét-törése az egzisztencia diszharmóniáját vonja maga után.⁵³

A protestáns perszonalizmus tehát az igeteológia értelmében nem lát más alapot és utat, mint a megváltó Krisztusét, a szoteriológia értelmében megaláztatásának és felmagasztalásának útját az ember személyét illetően is. Ebből a szempontból érdemes a feledésből kiemelni és újra kihangsúlyozni a több ezer éves hagyománnyal rendelkező, *kijelentésen alapuló bibliai vagy keresztyén pszichológiának* jelentőségét, amelyre Emil Brunner hívta fel a figyelmet a dialektikus teológia térhódításakor a húszas évek második felében.⁵⁴ Megállapítja, hogy a természettudományon alapuló pszichológia válsága az emberi lét válságával függ össze. A válság pedig azért makacs, mert *a lélek maga az ember, s a lélek válsága az emberi lét válságtérmettségét tükrözi*. Ráadásul a betegség nem véletlenszerű járuléka a léleknek, ahogy a pszichológia tekint reá, hanem a sajátja. Az emberi egzisztencia lényege maga a válság, mert az ember egzisztenciájának központjában az ellentmondásosság lényegi természetű (das wesentliche Widerspruch). Brunner tisztában van azzal, hogy az embernek ehhez az ismeretéhez nem juthatunk el a hétköznapi tapasztalatok nyomán, sem az önismeret révén, sem pedig a természettudomány segítségével. A lét valósága (Existenzwirklichkeit) s benne az ember krízisének természete csak az örök Isten fényében ismerszik föl. Ehhez azonban a hit látására van szükség, amely így az isteni kijelentés alapján bibliai vagy keresztyén pszichológiaként éppen a krízis területén követel helyet magának.⁵⁵ A bibliai vagy keresztyén pszichológia természetéből fakadóan irányelvű, nem pedig szabályokra épülő, mint a természettudományon alapuló pszichológiák. Ez azt jelenti, hogy a teremtés, a megváltás és megszentelődés irányában tájékozódva az Istennel való cselekvő viszonyában szemléli az embert. Brunner egy mondata világítja meg talán a legjobban ennek a pszichológiának biblikus, teológiai voltát: Az ember „ellentmondásosságának megoldása (Lösung) nem egyfajta elgondolás, hanem egyedül a megváltás (Erlösung) lehet.”⁵⁶ Az pedig nem más, mint a győzelmes isteni tett az emberen és az emberben.

Az emberben ugyanis nem állati ösztön van, ahogy azt a természet felől gondolni vélik, az inkább hatásában tűnik csak annak. Az ösztön eredetileg a szeretet viszonyulását jelentette a világhoz, de ebben a kapcsolatban a személyiség és a kielégítetlenség feszültsége hozza elő az ösztönök diktátumát. Az emberi ösztön abban különbözik az állattól, hogy démonizálódott, és ezzel elszemélytelenedett, a végtelenséget és az abszolútságot hangsúlyozza, amellyel leválaszt Istentől, és bálványozásba taszítja a kielégítetlen embert. A pszichológiai *karakterek* és típusok problémája az, hogy az individualizmus alapján állnak,

hiszen – ahogy Brunner hangsúlyozza – „az isteni teremtésben az emberek mint individuumok különböznek, és nem mint karakterek”. A karakterek különbözőségei nem mások, mint az istentelen önmeghatározás különböző lehetőségei, a személy eredeti egysége dezintegrációjának módozatai. A karakter a bűnös individuum alakzata (Gestalt), s egyébként az individualitás szolgálja bűnös módon a karakterek kiemelését. Egyetlen valós és igaz karakter létezik csupán, a Krisztustól nyert karakter, amelyben mindannyian egyek vagyunk. Az individualizálódott karakterek végtelenül sok módosulásokban előálló változatai pedig mind annak az egynek hamisítványai. Ezért nem lehet a pszichológiában a különböző karakterjegyek alapján a személyiség megismerésére eljutni. Az a karakter ugyanis, amelyben a személyiség egyedül megmutatkozhat, Krisztus személyének lényegéhez tartozik.⁵⁷ A személyiség alapja ugyanis alapvetően új, krisztusi lét – mint szenvedéséből, halálából és feltámadásából való részesedés.

JEGYZETEK

- 1 A tanulmány a szerzőnek sajtó alatt lévő *A személy. Erzsébet magyar királyné teológiai portréja* című könyve egyik fejezetének rövidített változata.
- 2 „Ohne Du ist das Ich unmöglich”, In Wolfhart Pannenberg: *Person*. In *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Band 5. Tübingen, 1961, J. C. B. Mohr, col. 232.
- 3 Martin Buber: *Én és Te*. Ford. Bíró Dániel. Budapest, Gondolat, 1991.
- 4 „Azután ismerte (’jáda’) Ádám az ő feleségét Évát, aki fogant méhében...” (1Móz 4,1)
- 5 Martin Buber i. m. 93–95.
- 6 Emil Brunner: *Biblische Psychologie*. In uő: *Gott und Mensch. Vier Untersuchungen über das personhafte Sein*. Tübingen, 1930, J. C. B. Mohr, 85–89. 92.
- 7 I. m. 90–92.
- 8 Tadeusz M. Jaroszewski: *Személyiség és közösség. A személyiség kérdései a mai filozófiai antropológiában – marxizmus, strukturalizmus, egzisztencializmus, keresztyén perszonalizmus*. Budapest, Kossuth, 1974, 447–453.
- 9 Emmanuel Mounier: *Qu'est-ce que le personnalisme?* Paris, 1946, Seuil, 12–16.; Korának jellemzéséhez lásd még Emmanuel Mounier: *Angst und Zuversicht des XX. Jahrhunderts*. Heidelberg, 1955, F. H. Kerle.
- 10 Emmanuel Mounier: *Le personnalisme*. Paris, 1950, Presses Universitaires de France, 7–8.

- 11 I. m. 39–41.
- 12 I. m. 47.
- 13 I. m. 47–48.
- 14 I. m. 51–62.
- 15 I. m. 63–65.
- 16 I. m. 65.
- 17 I. m. 66.
- 18 *Traité du caractère. Anthologie.* Paris, 1974, Éditions du Seuil, 23.
- 19 I. m. 29–32.
- 20 I. m. 37.
- 21 I. m. 41.
- 22 I. m. 41–42.
- 23 Nyikolaj Bergyajev: *Az ember rabságáról és szabadságáról.* Ford. Patkós Éva. Budapest, Európa, 1997, 9.
- 24 Nikolai Berdiajew: *Von der Bestimmung des Menschen. Versuch einer paradoxalen Ethik.* Berlin, Leipzig, 1935, Gotthelf, 38.
- 25 I. m. 47–51.
- 26 I. m. 66.
- 27 I. m. 80–82.
- 28 I. m. 342–344.
- 29 I. m. 347.
- 30 I. m. 356.
- 31 I. m. 391.
- 32 I. m. 392.
- 33 Nyikolaj Bergyajev: *Az ember rabságáról és szabadságáról.* Ford. Patkós Éva. Budapest, Európa, 1997, lásd ehhez még: Nicolas Berdiaeff: *Cinq meditations sur l'existence. Solitude, société et communauté.* Paris, é. n., Fermond Aubier.
- 34 José Ortega y Gasset: *Geschichte als System und über das Römische Imperium.* Stuttgart, 1943, Deutsche Verlags-Anstalt, 49–66.
- 35 I. m. 67–69.
- 36 I. m. 74.
- 37 I. m. 75.
- 38 Dúl Antal (szerk.): *Hamvas Béla Művei.* 17. kötet, Budapest, Medio, é.n., 313. (A továbbiakban: *Hamvas kötetszám, oldalszám.*)
- 39 I. m. 339.
- 40 I. m. 239.; Emil Brunner: *Das Gebot und die Ordnungen. Entwurf einer protestantisch-theologischen Ethik.* Zürich, 1978 (1932), Theologischer Verlag, 290.
- 41 Hamvas 17, 239.
- 42 Hamvas 24, 115.
- 43 Hamvas 7, 288–289.
- 44 Hamvas 18, 301.
- 45 Hamvas 18, 160–188.
- 46 Emil Brunner: *Der Mensch im Widerspruch. Die christliche Lehre vom Wahren und vom wirklichen Menschen.* Zürich, 1985, Theologischer Verlag, 182., 282., 290., 343.
- 47 I. m. 216.
- 48 I. m. 217.
- 49 I. m. 218.
- 50 I. m. 219.
- 51 I. m. 221–223.
- 52 I. m. 226–227.
- 53 I. m. 227–232.
- 54 Emil Brunner: *Biblische Psychologie.* In uő: *Gott und Mensch. Vier Untersuchungen über das personhafte Sein.* Tübingen, 1930, J. C. B. Mohr, 70–100.
- 55 I. m. 78–80.
- 56 I. m. 81. 84.
- 57 I. m. 95–99.

Feledy Balázs

Szagrális művészet: Túl az érzékeken?

„A festés számomra imádkozás...”
(Paul Johnson)

■ Ez az írás a szagrális problémakörével kizárólag a vizuális művészetek bizonyos területein észlelt kapcsolán kíván foglalkozni, s csak a kortárs magyar képzőművészetet, iparművészetet vonja be vizsgálódásának tapasztalati körébe. Hangsúllyal kell jelezni, hogy az írás épp csak – művész- és művészeti példák nyomán – felvillantja az építészet ez irányú dilemmáit, viszont a kérdést boncolgató gondolatok a képzőművészet (azon belül a festészet, grafika, szobrászat) és az iparművészet (azon belül annak ágazatai) által felvethető kérdésekre koncentrálnak, utalva a fotográfia jelenségeire is. Fontos kiindulás az is, hogy a dolgozat nem kapcsolódik – sem direkt, sem áttételes módon – az utóbbi években megszorodott (egyébként pozitív jelenségnek ítélt), valamilyen módon a szakralitás témakörét kiírási szempontnak tekintő kisebb vagy nagyobb szabású kiállításokhoz, rendezvényekhez, fesztiválokhoz (Budapesten és nem Budapesten). Nem emel ki díjazottakat, nem fókuszál különösebben ilyen tematikájú írások, elemzések gondolatmeneteire. Minden ízében személyességre törekszik, elvi jellegűnek mondható megállapításaiban – inkább: *töprengéseiben* – s a filozófiai, művészeti hivatkozások körében is.

Kétségtelen, hogy a rendszerváltást követő immár negyed században a képzőművészet ágazatában egészen kivételes „pályát futott be” a szakralitás fogalma, kategóriája. Míg annak előtte a fogalom használata kerülendő volt, az utóbbi évtizedekben szinte divattá vált a kifejezés alkalmazása, s valamilyen módon az ehhez való művészeti-gyakorlati kapcsolódás. Természetesen mindezt elősegítette a társadalmi körülmények döntő változása, az a körülmény, hogy szent dolgokkal foglalkozni, vallásosnak lenni (vallásossá válni), a Bibliát olvasni, értelmezni immár nem tartozott, tartozik a túrt kategória rendszer tartományába, hanem – legalábbis a köztudat

szintjén – támogatottá vált. Kétségtelen az is, hogy az ilyesfajta művészi affinitás, érdeklődés – az alkotók oldaláról – korábban már csak azért sem volt kibontható, mert e gondolatiságban a korábbi évtizedekben a közvetlen művészi ábrázolás ikonográfiájában nem nagyon lehetett (s nem is volt érdemes) elmélyülni. Aki valamiféle szagrális művészettel foglalkozott – vagy az munkásságában központi helyre került – vagy marginalizálódott.

A szagrális művészet és az ennél *szűkebb* esztétikai szabadságú egyházművészet pedig részét képezi a keresztény kultúrának, s ez a keresztény kultúra háttérbe szorult; a negyvenes évek második felétől rá irányuló presszió kíméletlenséggel párosult. S a keresztény kultúra beszorítottságával együtt a szagrális művészet terepei is szűkebbé váltak. Dávid Katalin, amikor ennek okait vizsgálja, egyrészt szuggesztíven állapítja meg: „A kétezres éves Európa szempontjából megcsonkult, megsérült e majd fél évszázad kortárs művelődése. Itt nemcsak arról van szó, hogy a művelődéstörténet kincseit megszűrve, átértékelve, sőt hiányosan kapták az emberek, és szellemi vasfüggöny zárta el a külvilág kortárs értékeit, hanem törvény által előírt ideológia börtönbe is vetette a gondolkodást. Az ember úgy érezte, hogy egy egész társadalom válik paranoiássá.” Ugyanakkor úgy fogalmaz, hogy a katolikus egyház túlságosan befelé fordult, csak a „megmaradtak őrzése” volt a célja, s – mint kurziválva írja – „nem tekintettük missziós területnek saját hazánkat”.

„Ha van valami, ami ellentmond a keresztnek, az bizonyosan ez a befelé vigyázó, bezárkózó, és nem kifelé forduló, a mindenkire váró magatartás.” Ennek megfelelően az is igaz, hogy – beszorítottságuk miatt – a kommunizmus évtizedei alatt az egyházak nem fordítottak különösebb figyelmet a kortárs művészetre. Új templomok nem (nagyon) épültek, a különböző felekezetek örültek, ha a régi-eket (azok egy részét) megtarthatták, netán újjáépíthették, restaurálni tudták (iskoláikat tömegesebben veszítették el). Negatív jelenségnek tarthatjuk tehát, hogy *azokban*

az évtizedekben igazán és *valóságosan* az egyházak és a kortárs képzőművészet *nem* találtak egymásra, „önként bezárkóztunk a templomokba” – írja Dávid Katalin.

Ellenpéldákra – még hozzá jókra – hivatkozhatunk ugyan, de jellemző volt például az egyházművészettel kapcsolatban, hogy úgynevezett templomfestők jártak az országot, akik némi díszítőfestői ismeretekkel alkottak falképeket. Igaz persze az is, hogy az egyházon belül a művészek nem találtak szakértelemre, az egyházon belül ritka volt a képzőművészetre érzékeny (papi) személy, így, ha születtek is új művek, azok színvonala sok kívánnivalót hagyott maga után. Így azután a szakralitás nemcsak a *kint* (a társadalomban) lévő politikai körülmények miatt szorult háttérbe, hanem azért is, mert *bent* (az egyházban, a templomban) sem volt a minőségre „kereslet”, s ez is szerepet játszott az elmaradt evangelizációban.

Ám minél tovább elmélkedünk a szakralitás fogalmával körülhatárolható művészeti jelenségekről, annál erősebben tolakszik előtérbe több *közeli* fogalom, s így elérkezünk az *értelmezések* tartományába. Az értelmezés folyamata pedig kérdésekkel indulhat. Mivel manapság talán az indokoltnál is többször kerül szóba a szakrális fogalma, tegyük fel kíméletlenül – de a cél érdekében – racionálisan a kérdéseket. Mi a szakrális művészet viszonya az egyházművészethez? Azonos fogalmakról van-e szó, vagy épp két nagyon is elhatárolandó területről? A szakrális művészet szinonimája-e például a spirituális művészetnek (ekvivalens-e a spiritualitással)? S hogy még továbbterjeszkedjünk kérdéseinkkel: ha valamilyen művészi teljesítményre azt állítjuk, hogy transzcendens művészet, az miként viszonyul a szakralitáshoz? S érdemes-e használnunk, alkalmaznunk a vallásos művészet kifejezést? Mint látjuk: különböző fogalmakat használunk, miközben lehet, hogy értelmezési gyakorlatunkban e fogalmak, azok használata keveredik, érintkezik is, s persze el is határolódik. Egyet biztosnak tart e sorok írója, épp a napjainkban érzékelhető *művészeti gyakorlat* miatt is (amely gyakorlat hajlamos *tágan* értelmezni e kategóriát, s *tágan* értelmezni az ehhez kapcsolódó művészi gyakorlatot): a szakrális művészet kategóriáját *nem lehet* parttalanáá tágítani. Nem lehet például azt állítani, hogy minden humánmot vagy épp esztétikumot hordozó mű egyben szakrális is. Bizonyos, hogy a szakralitás, a szent eszmék jelenléte valamiféle művészi, esztétikai konkrétumot vagy – fogalmazzunk inkább így – *többletet* kell hogy hordozzon a műben, olyan *immanens* értékekkel kell rendelkeznie, ami azzá teszi, ami. Elérkeztünk hát a fogalom meghatározásának nehéz problémájához. Mi is az a szakrális, mi is az a szakralitás? A véleményeket

döntően meghatározza persze, hogy a definíciót *ki*, milyen kiindulással, milyen világnézettel, milyen *céllal* fogalmazza meg. S ezt megelőzően az is lényeges, hogy milyen elveket vallunk *magáról a művészetről*.

Hogy megtaláljuk az utat (lehet, hogy csak ösvényt) a szakrálishoz, jó azt az elvet vallani, hogy a művészet feladatának *eszmék* megjelenítését tartjuk, régebbi kifejezéssel: hogy benne eszmék ábrázolódnak. Nem maga a tárgyasulás a legfontosabb (persze feltétel), hanem hogy eszmét hordozzon. A művész tehát ne csak a valósághoz értsen, s ne csak a valóságban létezzen, hanem képes legyen szinte *látnoki* módon alkotni, ami megteremti a lehetőséget arra, hogy a legvégsőig (sőt, a zseni: azon túl is!) ellásson. Látomása része alkotói tevékenységének, s látása (a művésznél ez szinonimája lehet a látomásnak) egyesül alkotói tevékenységével. Ez a tevékenység pedig

kilép a hétköznapi megszokottságaiból, képes kilépni az időkorlátok determinációiból, képes átlépni tereket, sőt saját személyisége határait is. Így tud válni a lét, a létezés sajátos értelmezőjévé. Mindehhez azonban feltétlen kellék a művészi *érzékletesség*, nota bene: érzékiség, amely a művészetet művészetté teszi és alakítja. Látomás és érzékletesség, e kettő intenzív és szimultán alkalmazása visz közel ahhoz a titokhoz, amely minden művészeti teljesítmény alfája és ómegája. S ha a művészet további útja a szakrális felé úgy lehetséges, hogy a művészet az *érzékletesen is túllép*, az eszme esszenciálissá válhat. S így világossá lesz az is, hogy az alkotóművész személyiségében is erősödni kellett az intellektuális, a *gondolati* vénának.

A szakrális a latin *sacer*, megszentelt szóból létrehozott újlatin műszó (*sacra*). A *sacralis*, írjuk magyarul: *a szakrális* mást jelenthet a vallásban, mint a köznyelvben és mást jelenthet a művészetben, de mindazt jelenti, ami a *szentre* vonatkoztatható: kultusz, rítus, mítosz, tanítás, szentelés vagy ennek jegyében kiválasztott személyek, tárgyak, jelenségek, s így a művészet is. Szakrális mindaz, ami a legtágabb értelemben az *isten szférájához* tartozik, szent eszméket jelez, értelmezi és érti az Istent. Ki kell mondanunk, hogy a szakrális értelmezése a vele szemben álló profánhoz viszonyítva talán könnyebbé válik, polarizáltságuk okán. A profán nem csak ellenreakció, program is, amely felölel minden, a szakrálison kívül eső jelenséget. A szakrális művészet tehát *istenközpontú*; *Isten-értelmezése* révén szentnek tart mindent, ami ehhez a maghoz kapcsolódik, s ami a művészetben is központi helyre kerül. De – s ez lényeges – ugyanakkor biztosítja a *művészet szabadságát* a korábban említett látomás, érzékletesség, gondolat érvényesítésével, jelenlétével. A szakrális művészete középpontjába helyező művész tehát nem hogy megkötné magát, hanem éppen-séggel képes *kiszabadítani szellemét*, tehetségét bizonyos kötöttségek alól. A szakrálissal foglalkozó művészre az a jellemző, ahogyan Dienes Valéria gondolkodik: „Határtolt lény vagyok és mégis határtalan. Magamból adok, tehát határait vannak, a végtelenből veszek, tehát nincsenek határait. Mintha zárkából néznék ki a Minden-ségre, és mégis ki tudok tárgulni a mindenséggé.”

S ez a megfogalmazás is mutatja, hogy ugyanakkor a művész jelentős teret ad a gondolatnak, amely ebben az esetben hitre épül(het).

S természetszerűleg vetődik fel a kérdés: egy ilyen szemléletben helye van-e még a szép kategóriájának? Egyáltalán: használható-e (még) ez – az esztétika törvényét amúgy erősen determináló – fogalom? E kérdés

természetesen a kortárs képzőművészet vizsgálata során is felmerül, de a szakrális művészet megközelítésében talán még izgalmasabbá válik, annál is inkább, mivel a szakrális témájával foglalkozó gondolkodók egyidejűleg a szépség kérdéseit is feszegetik.

Dilemmáink egyik feloldási lehetőségét Simone Weil adja meg, amikor *Jegyzetfüzetében* így ír: „Mindabban, ami bennünk a szépnek tiszta és hiteles érzetét kelti, Istennek valóságos jelenlétével van dolgunk. Igenis lehet beszélni arról, hogy isten valamiképpen beletestesül a világba, ennek jele a szépség. A szép annak tapasztalati bizonyítéka, hogy lehetséges a megtestesülés.” (Jelenits István fordítása) Simone Weil nagyon mély, nagyon hitben fogant választ ad. Érdemes tehát – és kell is! – foglalkoznunk a szép kérdésével. Annál is inkább, mert ma mindent mondunk – a jelzők halmozása közben – egy műalkotásra, de talán a legritkábban használjuk a szép minősítést (túlhaladottnak ítéljük), pedig szépség és szakralitás közös töről fakad. A metafizika oldaláról közelítő Bolberitz Pál így fogalmaz: „A műalkotásban nem csupán a materiális elemet ragadjuk meg, hanem éppen az anyagi mozzanat által jutunk el egy már meglévő titokzatos és mély *érték-mozzanat* felfedezéséhez. Ez az érték-mozzanat pedig nem más, mint a szépség. Tehát relatív értelemben ugyan, de minden műalkotás tulajdonképpen (ha részesedett formában is) az abszolútum jegyeit viseli magán. A szépség abszolút igénnyel lép fel.” Paul Johnson pedig, meglehetősen határozottsággal, így zárja le (Aquinói Szent Tamásra hagyatkozva) e kérdésre vonatkozó gondolatmenetét: „...létezik az abszolút szépség, s ez a dolog vagy lény nem lehet más, mint maga Isten.” (Makovecz Benjámint fordítja) Látjuk Simone Weil, Bolberitz Pál és Paul Johnson gondolatainak közelségét, melyet – végül – hadd tegyünk még plasztikusabbá Pilinszky János értelmezésével: „A művészi szép számos titka közül az egyik legszembeütőbb, hogy az mindig egyfajta alázat gyümölcse. Ha jól megfigyeljük, az alkotó képzelet kifejezésének anyagáért mindig földig hajol, mintegy megismételve Isten teremtmény gesztusát. Mi több: minél bonyolultabb a mondanivalója, a művésznek annál esendőbb és elhagyatottabb rétegekbe kell leásnia, hogy megfelelő »anyagra« találjon.” Ez a gondolat kitágítja a szépség tartományát, s a művészi alkotóműhely mélységébe vezet be a költő, amikor így ír: „A legtündöklőbb elgondolás sorsa is a megformáláskor, anyagában dől el, ahogy egy szerelemé az ölelésben. A művészet: inkarnáció. Minél szellemibb, annál »tapinthatóbb«. És fordítva: minél »tapinthatóbb«, annál bensőségesebb, annál szellemibb.”

S itt ragadhatjuk meg a szakrális művészet elválasztá-

sának lehetőségét az *egyházművészettől*. Természetesen az egyházművészet is lehet szakrális tartalmú, szakrális lényegű (bizonyos értelemben *kell is*, hogy az legyen!), de benne a liturgia szolgálata a lényeg.

Az utóbbi évtizedekben – régi és újabb templomokban és azok környezetében egyaránt – születtek kimagaslóan igényes egyházművészeti munkák, melyek közül csak felvillantásul hadd hivatkozzunk Bráda Tibor üvegablakaira, Szok Iván és Kisléghi Nagy Ádám templomi falfestményeire, Kiss György stáció domborműveire, korpuszaira, Rieger Tibor az *Ó- és Újtestamentum* jeleneteit megidéző domborműveire, szobraira, immár legendás – a pannonhalmi apátság bazilikájába beépített – milleniumi kapujára.

S pregnáns különbség az is, hogy míg az egyházművészeti alkotás jellemzően templomi keretek között tudja szolgálni a liturgiát, addig a szakrális művészeti mű *el tud szakadni* az egyházi közegtől, kiléphet a templomból.

Döntő, hogy a szakrális művészet *nem* alkalmazott művészet (mint bizonyos értelemben tehát az egyházművészet igen!), nem kell igazodnia semmiféle egyházi igényhez, követelményhez, csak (?) a *szent eszmék teológiáját* kell centrumában tartania, amely tehát valamilyen távolságtartást is jelent a közvetlen társadalomábrázolástól, s így képes felemelkedni a grand art, a magas művészet tartományába.

A címbe foglalva két fogalmazásmóddal találkoztunk, melyek elhatárolása fontos. A *szakrális művészet* fogalma célra irányítottabb, itt tehát olyan művekről van szó, amelyek *egész létükben* hordozzák e szellemiséget, s azzal válnak *ilyen* művé, hogy ez lényegük, immanenciájuk. A *szakralitás a művészetben* vagy a *szakrális a művészetben* fogalma pedig azt jelzi, hogy vannak olyan művek, melyek *összességükben* *nem* sorolhatók a szakrális művészet gyakorlatába, mégis rendelkeznek olyan attribútumokkal, melyek a szakralitás lényegi *jelenlétére* utalnak. Ilyen típusú művet természetesen jóval többet találunk.

Folyamatos vitatéma, hogy a nem vallásos, sőt talán keményebben fogalmazva: a vallástalan ember – jelen esetben művész – alkot-e olyan műalkotást, amelyben a szakralitás központi helyre kerül, illetve az adott művet a megvalósítás mikéntje szakrálissá teszi? Nos, évszázadokkal ezelőtt ez elképzelhetetlen lett volna, de ma már, a XX–XXI. században természetesen igen. Hozzánk közel állóan értelmez Mircea Eliade, amikor így ír: „A magát vallástalannak érző és megjelölő modern embernek egész – álcázott – mitológiája és sok »lesüllyedt« rítusa van.” „A »vallásnélküliek« túlnyomó többsége valójában nem mentes vallási viselkedésmódoktól, teológiáktól és mitológiáktól.” Varga Mátyás így fogalmaz

e kérdésről: „Sok tekintetben bevallatlan és a keresztény recepció szempontjából feldolgozatlan tény, hogy ismerünk mélyen szakrális műveket, magukat hitetlennek valló művészekről.” Sajátos személyes választ adott e kérdésre Henri Matisse. Így nyilatkozott: „Hiszek-e Istenben? Igen, amikor dolgozom.” Rieger Tibor tágabban értelmezi, és a hithez köti a művészet definícióját: „A művészet őszinte, mély hit.”

Nos, ezek a kérdések természetesen érzékelhetők a kortárs magyar művészet gyakorlatában is. Sok esetben inkább azzal találkozhatunk, hogy a művészek a valláshoz való viszonyban valamiféle *erkölcsiség* értékeit fedezik fel, olyan szimbólumok, metaforák alkalmazása terepének tekintik az általuk szakrális műként létrehozott alkotást, amelyben személyiségükhöz méltó mélységekig jutnak el, akár katartikus erővel, misztérium keresésével és megtalálásával. A *Bibliát* irodalmi élménynek és nem hitélménynek tekintik. Az ilyen művészi magatartást is nagyra kell tartanunk, mert egyre ritkább.

Felmerült már, hogy alkalmazzuk a *transzcendens* és a *spirituális* fogalmait is a kortárs művészetben, mint olyan fogalmakat, amelyek érintkeznek a szakrális művészet problémakörével, és a műtárgyban érzékelhetők. Természetesen itt is megengedhetők értelmezésbeli és felfogásbeli különbözőségek. Számunkra az az elfogadott álláspont, hogy a transzcendens művészet, amely egyfajta megismerés határán túliként, érzékfelettiként, átlépésként, az empirián túllépőként értelmezhető, még nem *ab ovo* szakrális művészet. Transzcendens művészeti immanenciát érezhetünk a geometrikus formarendhez közeli képi világokban, így feltétlenül Konok Tamás, Hajdú László, Bak Imre, Haász István vagy Györffy Sándor vizuális rendjében. Az utóbbi évek talán legjelentősebb kutatómunkája nyomán e kérdéskörben foglalta össze gondolatait Kovács-Gombos Gábor, aki a következőképpen összegzi megközelítési nézőpontját (s akinek festői gyakorlatában is jelen van a transzcendencia megragadásának közelsége): „Csupán a transzcendens műveket vizsgáljuk, nem kizárva annak reményét és lehetőségét, hogy némelyikük belép egyszer a teológusok definíciója szerinti ars sacra körébe is.” Természetesen ez is egy elfogadható nézet, melyre – egy tágra nyitott kortárs, egyetemes művészetszemlélettel – talál is bizonyosságokat.

A spirituális művészet pedig az a művészi szemlélet, amely szellemiséget, lelkeséget hordoz, lelki beállítottságot sugároz, tehát egy tágabban értelmezhető kategória, mint a szakrális művészeté (említett könyvében Kovács-Gombos ebben az értelemben Beke László véleményére is hivatkozik).

Az élő magyar festészetből példákat annak megfelelően tudunk hozni, amelyek valamilyen módon kapcsolódnak Kállai Ernő örökérvényű megállapításához: „Az új művészet tárgyak helyett inkább érzékeny és mozgékony alkatú, egymáson áthatoló, színes, strukturális jelenségeket ábrázol, melyekből egy mélyebb, szellemibb valóság képe sugárzik.” Ez a mélyebb, szellemibb valóság, a spiritualitás megjelenítésére való érzékenység, filozo-

fikus, meditatív művészi magatartás érzékelhető Bernát András, Bikácsi Daniela, Fehér László, Lovász Erzsébet, Krajcsovics Éva, Kopócsy Judit, Mészáros Géza, Molnár Péter, Székács Zoltán, Szotyory László, Tölg-Molnár Zoltán, Váli Dezső vagy Vojnich Erzsébet képein.

Fontos tudnunk, hogy itt nem stilisztikai, hanem valamiféle szellemi rokonságról van szó, melyben azonban elő-

térbe kerülnek az elvontsághoz közeli formai megközelítések, és az átlagnál több esetben találkozunk női alkotókkal.

Természetesen egyik fontos minősítő szempont, hogy milyen *formanyelvi*, stíluskategóriák között valósulnak meg a művek, s itt újabb érzékeny kérdéshez érkeztünk, amely amúgy is a kortárs művészet egyik *döntő dilemmája*. Lehet-e a szakrális művészet elvont, vizuális nyelvezetű, vagy – bizonyos követelmények miatt – csak valamiféle természetelvű, ábrázolás-központú lehet? Természetesen a válasz: *igen*, ha tekintetbe vesszük, hogy az elvont művészet nyelvi, vizuális és fogalmi rendszere milyen óriási léptekkel (és léptékekkel!) fejlődött az elmúlt száz évben. És *igen*, azért is, mert másik oldalon a befogadó közeg (egyházi és laicizált egyaránt) toleránsabbá vált, szélesebb, tágabb értékelvűség követésére képes. Ám még ilyen művészi gyakorlat hitelesítése esetén sem sűrű az ilyen szemléletű szakrális művészet jelenléte a kortárs magyar művészetben. Végso soron a *stílus* is elhatároló körülmény lehet a szakrális művészet és az egyházművészet között. Míg az egyházművészet még ma is elvárja – ikonográfiai követelményekre hivatkozva – a jellemzően figurális, természetelvű, végso soron leíró és illusztratív ábrázolást, addig a szakrális művészetben nincs ilyen követelmény. Kétségtelen ugyanakkor, hogy bizonyos tematika, művészi fókuszáltság befolyásolja a formanyelvet. Ha egy képzőművész Krisztus utolsó vacsorájával vagy a keresztút megpróbáltatásaival kíván foglalkozni vizuális nyelvezetének eszköztárát felhasználva, akkor szinte megoldhatatlan feladat elé kerül a nonfiguratív ábrázolásmóddal. Ha témája általánosabb, például a *szenvedéstörténet* vagy az áldozatvállalás áll (ennek megörökítése) céljai központjában, akkor viszont a személyes, elvont művészi nyelvezet komoly lehetőségeket ad ennek feldolgozására.

Felmerül a kérdés: nagyobb-e ma az érdeklődés az alkotók részéről a szakrális művészet iránt, mint korábban? A kortárs képzőművészeti gyakorlat éppen az, hogy a hétköznapi, a profán, a társadalmi jelenségek megjelenítése *távolít* a szakralitástól; határozottan érzékelhető egy deszakralizációs jellegzetesség, a groteszk, a morbid, a brutális, a hétköznapi (public art) művészetbe való beépülésével. Ezt jelzi az intermediális törekvések többsége, valamint az akcióművészet, a performanszok világa. Ugyanakkor az is kétségtelen, hogy a rendszerváltozást követően egyre többen fordulnak intenzív (vagy szelektív!) érdeklődéssel a művészet felé (ezt az ilyen típusú szakmai rendezvények sokasága is bizonyítja), viszont a társadalmi körülmények, művészeti folyamatok nem érzik közel „magukhoz” a szakrális művészetet.

A szakrális jelenlétét, *megragadhatóságát*, Pilinszky kifejezésével: *megtestesülését a* kortárs magyar művészetben leginkább a *festői* gyakorlatban érezni, de találunk hangsúlyos példákat a grafikában, szobrászatban, fotográfiában is. A festészetben teljesen egyedülálló és különleges példa Deim Pál életművének fő vonulata, amely mindig érinti a transzcendentalitást és a szakralitást, melyek szintetizálódásából értelmezhetjük újszerűen oeuvre-jét. Gyönyörű sorokat írt 1974-ben mesteréről, Barcsay Jenőről: „Az ember térben és időben korlátozott, szűk keretek közé szorított lény, mely képes határait fokozatosan, lassan tágítani, de képtelen egy időélettartamban ezt a végtelenig tágítani. Ezen a kis lehetőségen belül a tér és időtartományokat úgy kell rendeznünk, hogy meghatározott lehetőségeinken mindig legyenek kis ablakok, amiken keresztül az *érzékeinken túli* világ fényei is behatolhatnak.” (Kiemelés tőlem, F. B.) Nos, a deimi életmű az érzékeken túli világba is elvezet golgotáival, Ádám és Éva keresztségével, szobraival, üvegablakaival, érintve a szakralitás egyediségét. Hangsúlyos a szakralitás központúsága Kárpáti Tamás festészetében, s hadd tegyük azonnal mellé Aknay János piktúráját is. Bár imént egy mondaton belül vetődött fel nevük és teljesítményük, s bár mindkettőjük szakrális vonatkozású művészeti teljesítménye saját életművükön belül meghatározó (s bár mindketten Szentendre lakosai s bár mindketten 65 évesek), festészetük egészen más felfogású. Kárpáti Tamás szinte teljes életműve a biblikus kifejezéssel jellemezhető. Jellemzően az Ó- és Újtestamentumból veszi ábrázoltjait. Figurális festő, akinek képein majd mindig egy-egy személy, szent teste, arca áll centrumban, sokszor Krisztussal vagy éppen (hogy a kép kissé enigmatikus is legyen) Krisztus-szerű figurával. Festésmódja azonban a maga lebegősen kontrasztellenes, erősen lazúrozott felületű eszköztárával, rendkívül finom és érzékletes koloritjával legtöbbször szinte ironikus elesettségeket jelenít meg; e képek azonban folyamatosan erős hitről tesznek tanúbizonyságot. Művei igazi és valóságos szakrális művek, de – és e tény is jelzi a szakrális művészet és az egyházművészet karakteres különbözőségeit – tudomásunk szerint máig nem került templomba belőlük egy sem, például oltárképként. Aknay János, mint a szentendrei iskola posztgeometrikus, konstruktív vonalának karakteres képviselője, szintén évtizedek óta foglalkozik olyan témákkal, melyek a szakralitással közös gyökereűek. Ő, ha figurát fest, azok jellemzően angyalok. Angyalai mindig kapcsolatokat teremtenek a földi és az égi világok között. Spiritualitása szentlényegű festészetté avatja piktúráját. Aknay festészetének e vonulatát elemezve Nagy Márta jogosan írt ilyen címmel tanulmányt: *Aknay és az ikon*. Az ikonszerű képi

szerkezet, kompozíció is felemeli e munkákat a szakrális-hoz. Más a megközelítése Karátsón Gábornak, aki jelentős biblikus műveltségére építve dolgozta fel például *Lukács és János evangéliumát*. Korszerű, izgatott, lobbanékony, de látványt idéző, az illusztrációhoz közel álló munkái személyesen értelmeznek, ugyanakkor fontos szerepet vállalnak az igényes kortársi művész-szemlélet terjesztésében. Távolabbról közelít a szakralitáshoz Kovács Péter, aki viszont folyamatos állandósággal, mondhatni: makacssággal rajzolja, festi szinte éteri figuráit, melyekről azonban nem lehet tudni, hogy kicsodák. Nem a konkrét személy fontos nála, hanem a meditáló, gondolkodó, netán felemelkedő ember, aki ugyan tele van belső resignációval, de hisz a dolgok végső eszméiben. Nem tudni mitől, de munkáiból sajátos, személyes szakralitás árad, enigmatikus erejük mágiával párosul, művei fluiduma kivételes. Összefüggnek ezzel az érzéssel Supka Magdolna szavai erről a művészetről: „Látni való, ez a művész a tartalom szüntelen mélyítésével törekszik az életmű kiteljesítése felé, s ezt az egyén és az egész emberiség súlyos létkérdéseinek átírásával eszméltetésünkre, s egyúttal vészjelzésül is szánja.” Igen, ez az *eszméltetés* az, amely felemeli a nézőt, befogadót is az Isten szentsége felé. Egészen más Somogyi Győző művészi megközelítése; korai fekete-fehér szitanyomatainak tragikus atmoszférájú szakralitása után olyan szemléletet alakított ki festményeiben, amelyben a szent szellemiséget szinte profán, hétköznapi formai eszköztárral alakítja képpé. Vakítóan eleven koloritja pedig olyan erővel állítja meg képei nézőit, hogy senki nem vonhatja ki magát hatása alól. Igen személyes szakralitás árad Ganczaugh Miklós festészetéből, akinél egész művészi életművében fontos a keresztény szellemiség jelenléte, tematikája, s ezt igen erőteljes festői disszonanciáktól sem mentes eszköztárral jeleníti meg. Sajátos szakralitást képvisel a fiatalabb korosztályhoz tartozó László Dániel, aki végigvezeti a nézőt a maga szent útján, s ezzel beavat minket vándorútja hittelteli szent titkaiba. Mindezt varázslatos könnyedségű, látványosan természetközeli és látványközpontú képekkel teszi. Hadd emeljük ki a grafikusok közül Sulyok Gabriella és Muzsnay Ákos munkáit. Sulyok Gabriella vonalrengtegből keletkező súlyos felhőket teremtő tuskompozíciói a maguk szorongató félelmeivel találhatnak célba, mint szakrális művek, Muzsnay Ákos pedig rendkívül igényes, finom, szubtilis rajzkultúrájával, meditatív figuráival hozza közelünkbe a szent eszméket és magatartást.

Immár hely hiánya miatt kell rövidebbre fogunk a szobrászokkal történő példálózást. Az utóbbi években sok művet állítottak fel templomokon belül, illetve megszentelt környezetben, amely munkák közül csak felvil-

lantásul (a korábban az egyházművészet jó példáiként említett teljesítmények mellett!) emeljük ki Péterfy László egész munkásságát, aki Makovecz Imrével együtt dolgozva saját plasztikai életművét is megújította. Jelentős Csíkszentmihályi Róbert vagy Szmracsányi Boldizsár ez irányú munkássága, s nagy feltűnést keltett 2013 novemberében, hogy a Budai Vár déli Cortina-falán – nagyrészt közadakozásból – felállították Mátyássy László *Mária Anya* szobrát, amely köztéren állva is erőteljes szakralitást sugároz. A plasztikához sorolandóan emeljük ki a csángó származású, hosszú évek óta Magyarországon dolgozó-alkotó Petrás Mária keramikusművész teljesítményét, akinek egész életművét áthatja a szakralitás. Térmaválasztásai, formai megoldásai nagy hagyományokra épülnek, s valami ősi szent titkok manifestálói.

A kortárs fotóművészet köréből hangsúllyal kell figyelnünk Olasz Ferenc egész fotográfusi életművének kifejezetten szakrális értékeire. Olasz a népi vallásosság kutatójaként vált ismertté, de munkássága, filmek rendezésével kitágulva, szinte új műfajt is teremtett: a szakrális ismeretterjesztő film „műfaját”.

Az úgynevezett iparművészet (az úgynevezett szó azért fontos, mert mostanában ismét fellángol a vita az iparművészet kifejezés *valóságos* tartalmáról) ágazatain belül feltűnő, hogy a szigorúan *alkalmazott műfajok* magas szakmai igényessége mellett (ez jellemző a kortárs ötvösség több alkotójára) milyen jelentős és – állíthatjuk – meghatározó a szakralitás súlya a kortárs *magyar textilművészetben*, pontosabban *kárpitművészetben*. Alkotók sorának munkásságában, életművében áll folyamatosan központban a szakralitás, az Istennel való kapcsolatkeresés, kapcsolat-teremtés, ami azért is figyelemreméltó, mert műveik döntő többsége nem kap gyakorlati funkciót, inkább – és meghatározóan – a művész világnézeti orientációjának hangsúlyos manifestálása. Közel sem a teljesség igényével ide sorolhatjuk Hager Ritta, Polgár Rózsa, Csete Ildikó, Málík Irén, Kecskés Ágnes, Kubinyi Anna, Orient Enikő, Péreli Zsuzsa teljesen más művészi kiindulású, más módszerű és felfogású munkásságát, melyben azonban a szakrális központilag van jelen. Végül két, hagyományos műfajokon kívüli teljesítményre hívjuk fel a figyelmet. Mindenképpen a hazai szakrális művészet radikális művészi megújítójaként tarthatjuk számon Morelli Edit képzőművészt, aki a festő-zománc technikájának sok évtizedes kutatásával, alkalmazásával jutott magasra. Zománcművészeti munkái az anyag tradíciójából messze kiemelkedve hoznak új esztétikai minőségeket a szakrális művészet területén is. Továbbá szemléleti megújítóként kell tekintenünk Lovas Ilonára, aki immár sok évtizedes pályája során, eredeti matéria-alkal-

mazásával, a mediális és installációs eszköztár innovatív kibővítésével jogosan kelt immár nemzetközi figyelmet is.

A kortárs magyar művészetben tehát – minden deszakralizálódási tendencia ellenére – igen határozottan van jelen a szakrális képviselője. E művészet olyan eszményekre épül, melyek a gondolatoknak is és az érzékletességnek is lényegi szerepet tulajdonítanak. Istenközpontúsággal értelmezi a szép kategóriáját, nem leegyszerűsített, naturalisztikus képi világot tart ideálnak, hanem az imaginációra épít, és bevezet a művészi misztériumok birodalmába.

IRODALOM

A művészet őszinte, mély hit. Rieger Tibor szobrászművész-szel beszélget Molnár Pál. Budapest, Kairosz Kiadó, 2008.

Bolberitz Pál: *A metafizika alapjai*. Budapest, JEL Kiadó, 2000

Walter Brugger: *Filozófiai lexikon*. Budapest, Szent István Társulat, 2005.

Dávid Katalin: *Kereszténység és kultúra*. Budapest, Szent István Társulat, 2006.

Deim Pál. Szerkesztő: Uhl Gabriella, Budapest, Ernst Múzeum, 2006.

Dr. Dienes Valéria: *Miénk az idő*. Budapest, Szent István Társulat, 1983.

Kállai Ernő: *A természet rejtett arca*. Budapest, Szenci Molnár Társaság, 2001.

Kovács-Gombos Gábor: *Transzcendencia a művészetben*. Nemzeti Tankönyvkiadó Zrt., Nyugat-magyarországi Egyetem Kiadó, 2011.

Mircea Eliade: *A szent és a profán*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1987.

Nagy Márta: *Aknay és az ikon*. Budapest, Balassi Kiadó, 2013

Pilinszky János: *Publicisztikai írások* Budapest, Osiris Kiadó, 1999.

Christian Schütz: *A keresztény szellemiség lexikona*. Budapest, Szent István Társulat, 1993.

Sík Sándor: *Esztétika*. Szeged, Univesum Kiadó, 1990.

Supka Magdolna: *A drámai groteszk*. Budapest, Napkút Kiadó, 2013.

Varga Mátyás: *Nyitott rítusok*. Budapest, Vigília Kiadó, 2008

Simone Weil: *Jegyzetfüzet*. Budapest, Új Ember Új Mandátum Könyvkiadó, 2003.

Bartók Béla

Liszt Ferenc – Székfoglaló a Magyar Tudományos Akadémián*

■ Négy kérdés vizsgálatát tűztem ki felolvasásom tárgyául: négy olyan kérdés, amely minket Liszt Ferencel és élete művével kapcsolatban különösen érdekelhet.

Az első kérdés arra vonatkozik, vajon mennyire érti meg a mai nemzedék Liszt szerzeményeit, mit szeretünk jobban, mit kevésbé.

25 évvel ezelőtt cikket közöltem egy folyóiratban *Liszt Ferenc és a mai közönség* címmel; ebben megpróbáltam erre a kérdésre feleletet adni, az akkori közönség magatartását vizsgálva. Arra az elszomorító eredményre jutottam, hogy az akkori zenebarátok és átlagzenészek bizony majdnem kizárólag Lisztnek csak aránylag kisebb jelentőségű, inkább csak külső csillogású műveit fogadták el és kedvelték, a legbecesebbeket, a csodálatosan jövőbe mutatókat visszautasították, nem szerették, nem kellett nekik.

Azóta ugyan sokat javult a helyzet, de még mindig nem tartunk ott, ahol lehetne és kellene. Ezért újból és újból, még ma is elénk tolul az a kérdés, vajon miért kedvelik még mindig elsősorban a kisebb fontosságú, de fülkápáraztató Liszt-műveket, és miért riadnak vissza az értékebb, de kevésbé csillogó művektől.

A kérdés első felére könnyű válaszolni: az átlagzenész és az átlagközönség sose a lényeg, mindig csak a külsőt látja. Ha a külső eléggé mutatós, elfogadja és megbocsátja, sőt észre sem veszi magának a megejtő külsőnek esetleges fogyatkozásait. A kérdés második felére, ti. arra, hogy miért áll az emberek zöme annyira idegenül Lisztnek legjelentékenyebb műveivel szemben, már nem olyan egyszerű a válaszadás. Itt már a műveknek stíluskritikai és esztétikai megvilágítására van szükségünk.

Ha Liszt Ferencet, mint zeneszerzőt, elődeivel és kortársaival hasonlítjuk össze, akkor sajátos jelenséget találunk összességében, olyan jelenséget, amelyet hiába keresnénk amazoknál. Azt látjuk ti., hogy a Liszt kora előtti és Liszt korabeli nagy zeneszerzők közül egy sem

volt, aki annyira engedett volna a legkülönbözőbb, a legheterogénebb hatásoknak, mint Liszt. Minden zeneszerző, legyen bár a legnagyobb is, bizonyos már meglevőből, egyféléből vagy több rokonféléből indul ki. Ebből jut el egyike – az újító – fokozatosan olyan új helyekre, amelyek szinte alig emlékeztetnek a kiindulópontokra; másika – a nagy összefoglaló – az előtte megvoltakat fejleszti ki addig soha nem látott és el nem képelt egységgé. Liszt azonban nem indult ki egyféléből, nem olvasztott magába több rokonféléket, hanem átadta magát a legellentétesebb, szinte összeolvaszthatatlannak látszó elemek befolyásának.

Lássuk ezeket a hatásokat egyenként. Kortársai közül Chopinnek hatása érezhető nagymértékben, főleg bizonyos fajta zongoraműveiben. Az olasz múlt század eleji bel canto stílusnak nyomait jóformán minden művében ott látjuk. Hogy a magyarországi ún. cigányzene befolyásának mennyire átadta magát, azt szinte fölösleges említeni is. Viszont az evvel teljesen ellentétes, kissé szentimentális olasz félnépi muzsikát is magába fogadta, amint ezt olasz vonatkozású művei tisztán mutatják. Hogy a spanyol félnépi zenével szemben sem maradt közömbös, azt *Spanyol Rapszódia*ja bizonyítja. Kevesen tudják, hogy egy oláh rapszódiaja is fennmaradt kéziratban. Későbbi, főleg egyházi műveiben gregorián hatások mutatkoznak. Wagnerhez való viszonya már nem olyan könnyen bogozható ki: hogy a Lisztnél mutatkozó, wagneresnek mondható elemek közül melyeknél illeti Lisztet, melyeknél Wagnert az elsőség, azt külön tanulmányban kellene megállapítani, kronológiai adatok alapján.

Nagyon valószínű, hogy Wagner sokat köszönhetett Lisztnek, viszont Lisztnek későbbi műveiben, pl. legutolsó szimfóniai költeményében, mégis Wagnernek kisebb-nagyobb hatását vélhetjük fölfedezni. Feltűnő és jellemző, hogy a Wagnerrel való kapcsolaton kívül más német zenének, akár népi, akár műzenének nyomát alig találjuk Liszt műveiben.

* A székfoglalót korszerűsített hlyesírással közöljük.

Ezt a sokféle, egymásnak szinte ellentmondó elemet vajon hogyan illesztette Liszt egységes egészbe?

Legelőször is azt kell mondanunk: amihez Liszt hozzányúlt – legyen az akár magyar műdal vagy népdal, akár olasz ária, akár más egyéb –, azt úgy átgyúrta, arra annyira rányomta saját egyéniségének bélyegét, hogy mintegy saját tulajdona lett belőle. Amit ő ezekből az idegen elemekből teremtett, az félreismerhetetlenül Liszt-zene lett. Ami azonban még fontosabb: annyi csakis saját magából merített elemekkel társította össze az idegen származásúakat, hogy nem vonhatjuk kétségbe egy művében sem teremtő erejének nagyságát. Szinte azt lehetne mondani, hogy eklektikus volt a szó legjobb értelmében: olyan, aki sok mindent vesz át idegenből, de – még többet ad hozzá a magából.

Azonban vannak elemek, amelyek nehezen vegyülnek egymással: pl. gregorián zene és olaszos ária. Ilyeneket még egy Liszt hatalmas művészete sem tudta egységbe kovácsolni. Csak egy példát akarok idézni: *Totentanz* című nagy zongora-zenekari művét. Ez a szerzeménye megrázóan zord elejétől végig, hiszen nem más, mint a *Dies irae* gregorián dallamra épített változatoknak sora. De a mű közepe táján mit találunk: egy igaz, hogy alig 8 ütemre terjedő szinte olaszosan elérzékenyedő változatot. Liszt ezzel nyilván szándékosan valami reménysugárfélét akart felvillantani annyi sötétség és zordság özönében. Rám az egész mű mindig lenyűgöző hatást tesz; de ezt a kis részletet valahogyan sose tudtam odavalónak érezni, annyira kiütözik az egésznek egységes stílusából. Lisztnek sok művében találunk ilyen kiugró, a stílus egységét megbontó kisebb részleteket.

Végeredményben ennek nincs jelentősége, a stílusegységnek ez a futó megtörése külsőséggé törpül a lényeg adó hatalmas szépségek nagy tömege mellett. De az átlag közönség nyilván fennakad rajta; a nagy szépségeket nem veszi észre, nem érti meg; kápráztató csillogásokat nem kap kárpótlásul, mert effélék az olyan művekben, mint pl. a *Totentanz*, alig vannak – tehát az egész művet elejti.

Egy másik riasztó körülmény – legalább is azt gyanítom – a nagyobb szabású Liszt-műveknek bizonyos hosszadalmassága. Gyakoriak bennük bizonyos nagyobb szakaszoknak sequentia-szerű megismétlése, pl. a párhuzamos hangnemben, amit mi, mai emberek, talán mert az élet gyorsabb pergéséhez szoktunk, nem mindig érzünk szükségesnek. De én azt hiszem, ez sem lényeges; a lényeg ezekben a művekben is a nagy előremutató merészségekben, az új, akkoriban legeslegelőször kimondottakban kell keresnünk és találnunk. Ezek emelik Liszt Ferencet mint zeneszerzőt a nagyok sorába. Ezeknek kedvéért szeretjük

műveit úgy, ahogyan vannak, fogatkozásaikkal együtt. Azt mondom, fogatkozásaikkal együtt, mert talán egyetlen egy nagyobb műve sem adja azt az elejétől végigmenő legnagyobb tökéletességet, amit az úgynevezett nagy „klasszikusok” műveiben annyira csodálunk.

Annak a részletes kifejtése, hogy mi az a nagyjelentőségű új, amit Liszt műveiben a világnak adományozott, túl messzire vezetne. Lehetne itt merész harmóniai fordulatok, modulációs kitérések egész seregére hivatkozni, mint pl. a két egymástól legmesszebb eső hangnemnek minden átmenet nélkül történő egymással való szembeállítás, és még sok egyébre, ami túl sok terminus technikus felsorolását kívánná meg. De mindez csak részletekre vonatkozik. A részletekben felvillanó újszerűségeknél fontosabb az a tökéletesen új, minden addigitól eltérő tartalmi elgondolás, amely a főbb művekben, pl. a zongoraszonátájában vagy a *Faust szimfónia* két szélső tételében megnyilatkozik, és aminek következtében ezek a művek a XIX. század legkimagaslóbb zenei alkotásai közé tartoznak. Formailag Liszt, bár nem szakít teljesen a hagyományokkal, szintén sok újszerűt teremtett. Így pl. nála található a ciklikus szonátaformának közös témákkal, variációs alapon történő legelső tökéletes megalakítása, többek közt *Esz dúr* zongorakoncertjében. Ez a formai megoldás a Liszt utáni korban egyre nagyobb jelentőségre tett szert. Liszt fejleszti tovább – Berlioz után – az ún. szimfóniai költeményt. Liszt kezdeményezésének mondható a „lassú” és „friss” egymás mellé helyezésével nyert műzenei forma; ehhez őt tulajdonképpen a magyarországi népi és félnépi zenei táncok szokásos sorrendje vezette.

Zongoratechnikája Chopin és más, kisebb jelentőségű szerzők technikájából indult ki, de érett korában újjá, egyénivé alakult át. Ezt az ő sajátos megjelenítő eszközét annyira tökéletesítette, hogy kifejlődésének minden lehetőségét ő maga érte el. Ennek következtében utódainak már ezen a csapáson alig maradt tennivalójuk – más útra kellett térniük. Mint hangszerelő-újító méltán sorakozik teljesen egyéni hangszerelő technikájával a XIX. század másik két nagy hangszerelője, Berlioz és Wagner mellé.

Liszt egész gondolkodásának, világnézetének legpontosabb tükrét magában műveiben találhatjuk. Optimizmusát legjobban azok a *Verklärung*-szerű záró részek fejezik ki, amelyek annyi nagyobb szabású művében vannak meg. Hogy korát, a romantikus XIX. századot minden javával, minden túlzásával nem tagadta meg, az emberileg nagyon is érthető. Ebből származik a szónoki pátosz túltengése; ebből magyarázhatók bizonyos, a polgári közönség számára tett engedmények, még legjelentékenyebb műveiben is. Ismételten mondom: akik csak

ezeket a fogyatkozásokat pécézik ki – és ilyen még ma is a zenekedvelők egy része – azok nem látnak rajtuk túl a lényegig. Már pedig pártatlan értékelés a lényeg megismerése nélkül elképzelhetetlen.

Zongoraműveinek egy részében mintha szándékosan az átlagízlés kielégítését kereste volna. Persze ezeken is meglátszik, még a legkisebb részletben is, nagy alkotóművészete. De tartalmilag ezek a csillogó és „fűlbemásozó” művek korántsem adnak nekünk annyit, mint más, főleg érettebb korából való, minden sallangtól mentes zongoraművei. Formailag, technikailag azonban ezek is tökéletesek, sokszor talán tökéletesebbek, mint egy-némely nagyobb szabású, tartalmilag jelentékenyebb műve. A dolog természetéből adódik, hogy átdolgozásaiban, pl. rapszódiaiban kevésbé volt alkalma legbenső énjének teljes kitárására. Kezdetben kizárólag ezek a művek voltak a közönség kegyében; nem csoda, hogy a jobb meggyőződésűek nem győztek elégszer rámutatni, néha még túlzásba menve is, mennyivel nagyobb értékek rejtőznek Liszt eredeti műveiben. De az igazság kedvéért hangsúlyoznom kell, hogy ezek a rapszódiaik – elsősorban a magyar rapszódiaikról beszélek – a maguk nemében tökéletes alkotások. Azt az anyagot, amit Liszt bennük felhasznált, nem lehetne szebben, jobban, nagyobb művészettel feldolgozni. Hogy ez a zenei anyag nem mindig értékes, az megint más lapra tartozik. Nyilvánvalóan ez is egyik oka annak, hogy ezeknek a műveknek általános jelentősége kisebb, viszont közkedveltsége annál nagyobb.

Most áttérhetünk a 2. kérdésre: milyen hatással volt Liszt zenéje a zeneművészet további alakulására.

Egyszer valahol azt írtam: „úgy érzem, Lisztnek jelentősége a zene továbbfejlődésére nagyobb, mint Wagneré”. És még ma is fenntartom ezt az állításomat. Nem akarom ezzel azt mondani, hogy Liszt nagyobb zeneszerző volt, mint Wagner. Hiszen Wagner műveiben nagyobb formai tökéletességet, gazdagabb kifejezési skálát, stílusban nagyobb egységességet találunk. És mégis – Liszt művei termékenyítőbben hatottak az utána következő nemzedékre, mint Wagneréi. Ne vezessen senkit se félre a Wagner-utánzók nagy tömege. Wagner annyira tökéletesen oldotta meg feladatát teljes egészében és minden részletében, hogy őt már szinte csak szolgailag utánózni lehetett, de tőle továbbfejlesztésre ösztönzést kapni alig. Már pedig mindenfajta utánzás – természetlen, holt dolog. Liszt ellenben annyi újszerű lehetőséget pendített meg műveiben, hogy hasonlíthatatlanul nagyobb ösztönzést kaphattunk tőle, mint Wagnertől.

Hadd szemléltessük néhány példával Liszt műveinek hatását a Liszt utáni zeneszerzőkre. Strauss Richárdnak első, meglehetősen száraz művei külsőleg Brahmsra mutatnak, de anélkül, hogy Brahms kitaláló ereje meglenne bennük; előrelendülés akkortól kezdve mutatkozik nála, mikor részben Wagner, főleg azonban Liszt hatása következtében szinte hirtelen fordulattal szimfóniai költeményeket kezdett írni. Meglepő rokonságot fedezünk fel bizonyos fajta Liszt-művek, pl. az *Années de Pélérinage* és a *Harmonies poétiques et religieuses* egyes számaiban egyrészt, és az új francia zeneművészet két legkimagaslóbb alakjának, Debussynek és Ravelnek némely művében másrészt. Meggyőződésem, hogy Lisztnek *Jeux d’eaux de la Villa d’Este* és ezzel rokon művei nélkül alig képzelhetők el az említett két francia zeneszerzőnek hasonló hangulatot kifejező művei. Az újabb magyar zenei művek akárhányában föltétlen biztonsággal tapinthatók ki a Liszt-örökség nyomai. De van egy zeneszerző, aki valamennyiünk közül a legritkábban vonta ki magát Liszt vonzásköréből. Ez a zeneszerző Liszt zenei hagyatékának legbuzgóbb hirdetője és propagálója: Busoni Feruccio, a Liszt-hagyományok követőinek legnagyobbja.

Annyira szemmel láthatóan Lisztből indult ki, annyira csakis Liszt művei nyomán próbált új utakra térni, hogy ez egy olyan művészi jelenségnél, mint amilyen Busoni volt, még abban az esetben is figyelemre méltó, ha nem érte el, vagy csak kevés művében az óhajtott művészi tökéletességet, kiteljesülést. Nemcsak kifejezésmódban, alakításban, hanem még külső technikában is Liszt lenyűgöző hatása mutatkozik lépten-nyomon műveiben. Sőt mint általános művészi jelenség is sokban emlékeztet szellemi tanítójára. Busoni is, mint Liszt, világot járva fejtett ki szinte – hogy úgy mondjam – nemzetközi tevékenységet. Busoninak figyelme is épp oly lankadatlanul irányult a zeneéletben fel-feltűnő minden új jelenségre, mint Liszté. Éppen a Liszt-centenárium esztendejében kötelességünk ennek a nagy művésznak egész működésére hálásan visszaemlékezni; többek között működésének arra a részére, amellyel éppen Lisztnek oly sokáig teljesen félreismert és elhanyagolt műveit próbálta a zenei köztudatba fokozatosan bevinni.

A harmadik kérdés Lisztnek híres, a cigányzenéről írt könyvével kapcsolatos.

Ma már mindnyájan tudjuk, hogy ennek a könyvnek teljesen téves az a megállapítása, amely szerint az, amit a cigánymuzsikuskok Magyarországon játszanak, sőt maga a magyar parasztzene is, cigány eredetű zene. Mindnyájan tudjuk, kétségbevonhatatlanul meggyőző bizonyítékok alapján

tudjuk, hogy ez a zene magyar eredetű. További bizonyításra kár volna akár egy szót is vesztegetni. Amit azonban ezzel a kérdéssel kapcsolatban meg kell vizsgálnunk, az a következő: mennyiben hibáztathatjuk Liszt Ferencet ezért a tévedésért.

Nekem az a meggyőződésem, hogy magát Lisztet csak részben hibáztathatjuk. Az egész ú. n. cigányzenekérdés tulajdonképpen a zenefolklór-kutatás területére tartozik. Már pedig akkoriban zenefolklór mint rendszeres tudományág nem is volt; még csak sejtelve sem volt senkinek arról, hogy a körébe vágó kérdések vizsgálata tudományos módszerekkel, minél bővebb tapasztalati tények gyűjtésével történő fárasztó munkát kíván meg. Liszt Ferenc korából, illetve magából Liszt Ferencből hiányzott minden lényeges feltétel ahhoz, hogy valamennyire is tisztán láthasson ebben a kérdésben. Hiszen akkor a népművészetről alkotott fogalmak a legkezdetlegesebbek, illetve teljesen hamisak voltak. Az embereknek sejtelmük sem volt arról, hogy a népi művészet megnyilatkozásának módja eredeti állapotában kollektív; sejtelmük sem volt a népi művészetnek szociális szerepéről. Kölcsönhatások módjáról, lehetőségéről, jelentőségéről akkor mit sem tudtak. Ez az oka annak, hogy még egy Liszt Ferenc sem láthatott tisztán a zenefolklór körébe vágó semmiféle kérdésben, annál kevésbé olyan bonyolult részletkérdésben, mint amilyen az ún. cigányzene eredetének kérdése. Persze, ha ő évtizedes anyaggyűjtő munkára adta volna magát, ha bejárta volna és nagy kitartással tanulmányozta volna a magyar falvak ezreinek zenéjét, akkor kétségkívül más következtetések szűrődtek volna le munkájának eredményeként. De ilyesmire ugyan hogy is vállalkozhatott volna? Hiszen akkor annyi más, talán fontosabb vagy legalább is akkoriban fontosabbnak látszó munkateljesítményről kellett volna cserében lemondania. Aztán meg: könyvének egyes részleteiből kiderül, hogy ilyesmihez kedve sem lehetett. Kiderül, hogy a klasszikus egyszerűségű parasztdallamok nem érdekelték (ha ugyan egyáltalában volt módjában ezeknek legszebbjéből valamit is hallania). És ebben megint csak korát, a XIX. századot hibáztathatjuk. Liszt Ferencet, mint annyi más kortársát, jobban megragadta a sallangos díszítés, a pompa és kápráztató cifraság, mint a teljesen sallangmentes, tárgyilagos egyszerűség. Evvel magyarázható, hogy sokszorta fölébe helyezi a pompázó, túlzásúfolt és rapszodikus cigánymuzsikálást a paraszti előadásnak.

Mindezekon kívül hibáztathatjuk saját magunkat, helyesebben mondva nagyapáinkat.

Maga a kiinduló pont, ennek a zenefajtának maga az elnevezése is már teljesen hibás. És ugyan kik nevezték el ezt a zenét cigányzenének? Mi saját magunk.

Liszt tehát, az elnevezésből kiindulva nyilván abban a feltevésben kezdte meg vizsgálódásait, hogy cigányeredetű zenével van dolga. Mi egyebet tapasztalt ezzel a kérdéssel kapcsolatban? Azt, hogy magyar úriembereknek mindenütt csak cigányok muzsikálnak – és pedig meglepő zenei készséggel. Ami a műsorukból műzenei eredetű, annak nagy része talán nem is volt meg nyomtatásban. Tehát a műsornak műzenéből eredő részére vonatkozólag tárgyi bizonyítékokkal nem is rendelkezhetett, illetve csak fáradságos kutatással tehetett volna szert ilyen adatokra. Föltehető, hogy akkortájt cigánybandáink sokkal jobb zenei anyagot és sokkal megejtőbben adtak elő, mint manapság; föltehető az is, hogy aránylag több volt műsorukban a népi származású elem. Ez utóbbiakat illetőleg Liszt csak úgy juthatott volna az igazság nyomára, ha – mint fennebb mondtuk – alapos helyszíni tanulmányokba bocsátkozik falvainkban, közvetlenül a parasztokhoz fordulva. Nyilvánvaló azonban, hogy fogyatékos magyar nyelvtudása következtében ezt csak magyar úri barátainak közvetítésével tehetné volna meg. Márpedig, hogy ilyen dologban a vidéki magyar úriember legkevésbé alkalmas közvetítő szerepre, azt tapasztalatból tudjuk. Hiszen gyűjtő utjaink alkalmával számtalanszor hallhattunk falusi jegyzők, tanítók, szolgabírák szájából ilyen kijelentéseket: „ugyan kérem, nem tudnak ezek a parasztok semmit sem; vagy ha mégis, akkor az semmit sem ér, nem érdemes azért egy lépést sem tenni”. Hivatkozhatom még az *Ethnographia* 1933. évi 1. és 2. sz.-ra (44. lap), amelyben egy újabb gyűjtőnk a következőképpen panaszkodik: „ez (ti. a gyűjtés Borsod vármegye egyik részében) csak az ottani úri osztály és közigazgatás erőteljes támogatása mellett lett volna lehetséges. A hivatalos körök rideg közönye és elutasító magatartása azonban mindent megghiúsított, és arra kényszerített, hogy a vármegye másik részére tegyem át tevékenységem súlypontját.” Végül hivatkozhatom az utóbbi években részben újságok hasábjain lezajlott csetepatékra, melyben az úri nótá hívei – és sajnos, úri körökben még mindig ezeké a többség – igyekeztek a falu zenéjét minél jobban ócsárolni. Bátran kijelenthetem, hogy a székely megyék kivételével sehol az úri osztály részéről akkora nemtörődömséget, sőt megvetést a parasztság zenéje iránt nem láttam, mint a magyar vidéken. Hogy mi lehet ennek az oka, annak kutatása nem az én feladatom. Azonban bizonyosra vehető, hogy nálunk ez a határtalan ellenszenv nem keletkezett pont a XX. sz. elején, hanem nyilván megvolt már jóval előbb is. Elképzelhető már most, mi lehetett az eredménye annak, ha egy tapasztalatokkal nem rendelkező kutatni vágyó ilyen

ellenséges, vagy legjobb esetben közömbös kalauzt kapott útbaigazítónak. Ugyan milyen körülmények közt is hallhatott Liszt magyar parasztokat énekelni, muzsikálni? Nyilván az úri kastélyba felrendelt emberek lehettek az ő énekesei, akiket uraik úri parancsszóval akartak nótázásra bírni. Márpedig ennél kevésbé alkalmas helyzet népzenei vizsgálódásra nem is képzelhető el. Még jóval kedvezőbb körülmények közt is hányszor történt meg gyűjtési munkám közben, hogy kezdetben a parasztok uraknak tetsző úri nótát igyekeztek énekelni; csak nagy nehezen lehetett velük megértetni, hogy valami egészen mást akarok tőlük, valami olyat, amiről ők tapasztalatból tudták vagy ösztönösen érezték, hogy ezt az urak lenézik, megvetik. A sokkal kedvezőtlenebb helyzetben levő Liszt ugyan mi mást kaphatott a parasztoktól, mint uraktól jól-rosszul ellesett értéktelen holmit, legjobb esetben *Szeretnék szántani*-szerű nótákat. Ismétlem, Liszt Ferencet csak részben terhelhetjük váddal téves következtetéseivel kapcsolatban: mindabból, amit módjában volt látni és hallani, alig vonhatott le más eredményt, mint ami könyvéből kiviláglik. Sőt éppen ellenkezőleg, tiszteletet parancsol az a bátorsága, mellyel jóhiszemű, bár téves véleményét kimondta: hiszen tudhatta, hogy evvel hazájában ellenséges hangulatot fog ébreszteni maga iránt. Annál inkább hibáztathatjuk azonban önmagunkat, hogy nem tudtuk vagy nem akartuk vagy legalább is elmulasztottuk őt az igazság útja felé vezetni, holott az kézkitárásnyira volt előttünk, saját falvainkban.

Csak röviden akarok foglalkozni az utolsó kérdéssel: milyen joggal tekinthetjük Liszt Ferencet magyarnak. Előre kell bocsátanom, hogy ez a kérdés művészi, esztétikai szempontból teljesen mellékes, mert aki igazán nagyot tudott alkotni, azt egyformán tisztelet illeti az egész világ részéről, akármiféle származású legyen is. Súlya ennek a kérdésnek csakis érzelmi, történeti vagy politikai szempontból van.

Ha Liszt Ferenc származását faji szempontból vizsgáljuk, nem sok eredményre jutunk. Anyja ausztriai német; hogy apjának családja magyar, német, vagy talán szláv eredetű-e, az okmányyszerűleg, úgy látszik, nem deríthető ki. Azonban alapjában véve ennek a kérdésnek feszegetése nem fontos, hiszen még a nyugat-európai nagy népeknek nagy embereinél is hány példáját látjuk a fajilag idegen származásnak. Hát még itt nálunk Kelet-Európában, ahol akkora a faji keveredés, mint Európában sehol másutt! Liszt Ferenc az akkori Magyarország területén, tehát mindenesetre magyar állampolgárnak született. Ezt a megmászhatatlan ténnyt fogadjuk el kiindulópontnak.

Ellenfeleink szeretnek arra hivatkozni, hogy Liszt Ferenc még magyarul sem tudott. Nem veszik azonban számításba az akkori sajátságos magyarországi állapotokat, amikor egy Széchenyi István is németül és franciául írja naplóját, amikor egy Eötvös József is csak serdülő korában tanul meg magyarul. Liszt Ferenc anyanyelve német volt, hiszen édesanyja fiatalkorában nyilván csak németül tudott. Ha Liszt Ferenc Magyarországon maradhatott volna, és itt működhetett volna életének első felében, akkor kétségkívül ő is éppúgy megtanul magyarul, mint Eötvös József. De ilyesmiről akkoriban szó sem lehetett. Párizsba került, úgyszólván második anyanyelve lett a francia; sőt – és ez a körülmény nagyon fontos és jellemző – jobban tudott, jobban szeretett franciául beszélni, mint németül. Könyveit is franciául írta. Nyelvtudása alapján tehát franciának kellene minősítenünk, de ugyebár erre senki még csak nem is gondol, mert Párizsban töltött ifjúságától eltekintve, kulturális szempontból nincs sok köze Franciaországhoz.

Élete delén hosszú ideig Németországban, Weimarban működött. De miért? Csupán azért, mert csak ott nyílt alkalma arra, hogy az akkori új zene érdekében propagandát fejthessen ki. És zeneműveinek stílusa? Ez mindennek inkább mondható, csak éppen németnek nem. Annak a túlsúlyfóltságnak, nehézkességnek, ami a XIX. századbeli kimagasló német zeneszerzőknek műveire annyira jellemző, éppen az ellenkezője: inkább franciának mondható átlátszóság, világosság mutatkozik Liszt műveinek minden ütemében. Nyilvánvaló: ha valaki amellett kardoskodik, hogy Liszt nem magyar, akkor az kénytelen volna őt hazátlan nemzetközinek nyilvánítani. Mit mond azonban ezzel szemben maga a legilletékesebb személy, maga Liszt? Köztudomású, hogy Liszt magát mindenkor, Magyarország jó sorsában éppúgy, mint balsorsában, állhatatosan magyarnak vallja. Márpedig egy ilyen nagy művészi jelenségnek, mint amilyen Liszt volt, kijár a világ minden részéről, hogy ebbeli akaratát tudomásul vegyék, annak ne mondjanak ellent. Annál kevésbé, mert nincs is megfelelő tárgyi bizonyíték ellentmondásra. Liszt Ferenc magyarnak mondta magát: mindenkinek, magyarnak, nem-magyarnak egyaránt, kötelessége ezt a kijelentését tudomásul venni és abba belenyugodni.

Csáji Attila

A fényművészetről

■ A művészet és tudomány valóban eredendően más? Miért kalandozik a laboratóriumok világában egy képzőművész? A „testetlen” fény önnön valóságában vajon alkalmas-e arra, hogy ne pusztán reflexióiban, de önmagában is művészi élményt teremtsen, és új médium legyen? Mi a fényművészet, és miből fakad növekvő aktualitása? Döntően ezek azok a kérdések, amelyekre ebben a cikkben munkám és tapasztalataim összegzéseként – művész mivoltomból fakadóan szubjektíven – megpróbálok választ adni.

Hajdan a Központi Fizikai Kutató Intézet lézer laborjába belépve úgy éreztem, a természet rejtett arca tárult fel előttem, egy eddig láthatatlan és érzékelhetetlen, ismeretlen világ. Magával ragadott. A műszerek kiterjesztik érzékelésünk körét, és általuk a valóság előttünk eddig elzárt tartományaiba léphetünk. Ez a felismerés a labor közepén álló fényes pauszon szinte mágikus erővel öltött testet. A szemünk előtt születő-változó-gomolygó lézerefényformák káprázata a labor félhomályába belépő festőt elbűvölte. De csakhamar megfogalmazódott valami más is: ha az interferencia-káprázat rabja maradok, a lényegi lehetőség kibomlása ellehetetlenül.

Váratlanul egy Rimbaud-idézet ötlött fel bennem: „az én helyem a józan ész mennyei lajtorjájának a csúcán van.” Meg kell kísérelni a képtelent: megőrizve a felemelő-teremtő izgalmat, higgadtnak kell lenni, hogy önmagam számára is megfogalmazhassam a teendőket. Úgy kell közelednem a lézerefényhez, mint a kifejezés, megvalósulás anyagához, mint az olajfestékhez, az akvarellhez vagy a márványhoz – meg kell ismernem anyagszerűségét. Csak itt nincs mester, aki a kezemet fogja, s iránytűm sarkpontjait is magamnak kell meghatároznom. Az autonóm vizuális értékekre érzékeny festőként kell elindulni egy feltáratlan úton, mely segít az ok-okozati viszonyok meglátásában, a fényalakzatok olyan szintű formálásában, amely azokat alkalmasá teszi vizuális gondolatok megvalósítására. Mindez 1977-ben történt, amikor Kroó Norbert fizikus, a ma-

gyarországi lézerkutatás vezetője meghívott a KFKI-ba. A fényművészet ekkortól vált meghatározóvá életemben.

Úgy láttam, a XX. század lelket kilúgozó évtizedei után olyan forrásokra van szükség, amelyekből hitet lehet meríteni, erősíteni a belső fényt; és olyan tettekre, melyekkel csökkenteni lehet azt a szakadékot, amely a modern művészet és a közönség között tátong. A művészet és a tudomány kapcsolatában nem az ihlet, az intuíció, az empátiakészség visszaszorítása vonzott, ellenkezőleg: a beleélés felfokozása, új érzékenységek, kifejezési lehetőségek teremtése. Már a hatvanas évek közepétől mesterséges fényekkel értelmeztem a képeimet, melyeket Üzenet-Jelrácsoknak „szabadság struktúráknak” neveztem. Ezek Hamvas Béla megjegyzése szerint „görög szellemű munkák – s bennük a mágikus és logikus tudat egymásra lel – egyesül”. Amikor a hatvanas évek közepén arról írtam, hogy „az út folytatódik ott is, ahol most a horizontot sejtjük”, még nem gondoltam a fényművészetre, de ma már tudom, hogy amilyen ma-

gától értetődő természetességgel feszült az utam a lábam alá, ez az út ugyanolyan természetességgel vezetett el a Jelrácsoktól a fényművészethez, amelyben számomra eltérő eszközrendszerrel ugyanaz a szellemiség folytatódott: „a mágikus és logikus tudat egymásra találása”.

Létünkben – időnként – jövőt formál a váratlan, valami előrerohan, s mágnesként vonz bennünket maga után. Ilyen volt látogatásom s találkozásom a „villódzó fényekkel” a KFKI-ban. Nem fordulópontot jelentett, inkább valami olyasmi történt, hogy olyan területről jött ösztönzés, megerősítés, ahonnan korántsem vártam – a csúcstechnológia oldaláról. És ez indított el egy messze ívelő folyamatot. A külső szemlélőnek szokatlan váltást jelenthetett, de a lényege egy meglévő folyamat felerősítése és

útnak állomásai, melyek korántsem véletlenül torkolltak a lézerfény tulajdonságainak „festői” kutatásába. Természetesen ez sem végcél, pusztán egy állomás, melyben a megvalósulás újabb és újabb lehetőségei öltenek testet.

A lézerfény, ez az egyszínű, monokromatikus és egyúttal koherens sugár a modern tudomány, a korszerű ipar rohamosan terjedő eszköze, speciálisan mai, a csúcstechnológia szülötte. A lézersugár az átvilágított víztisztatranszparens anyag különleges „fényképét” állítja elő, elrejtve annak megszokott látásmódunkkal megfigyelhető szerkezetét. A keletkező látvány páratlan ambivalenciát hordoz. A kibékíthetetlen egymásba simul. Úgy láttam, a keletkező látványban a XX. század eltérő vizuális tendenciái zuhannak össze, születnek egymásból egy sodró metamorfikus folyamatban, *tache* és *hard-edge*, lendületes gesztusok és *Op Art*. És ezeken kívül bennük rejlik valami egészen más is. A keletkező képekben a gesztusok felszabadult áradása, az *Op-Art*-ot idéző, matematikailag képletezhető térhálókkal váltakozik. Hideg és mégis játékos matematikai következetesség és fékezhetetlen áramlás. S mindezt a fény legkisebb építő elemei, a fotonok rendezett nyalábjai produkálják. Felrémlt bennem: a tovább oszthatatlan fény – a foton – lenne a szülője a megkerülhetetlen régi-új igénynek, a szintézisnek? A foton a tudomány mai állása szerint, a fény legkisebb egysége, fizikailag tovább oszthatatlan, olyan, mint a zenében a szinuszhang, amelynek nincsenek felhangjai. A XX. századi képzőművészet az analízáló szétbontásban eljutott saját határaihoz a *hard edge*-ben, a *minimal art*-ban. Nem a kommerszet groteszken és karikírozva felvállaló *Pop Art*-ban, de a fényművészetben lenne a nagyobb távlatú továbblépés? A FOTON ART-ban? Kérdések dörmögtek az agyamban: de vajon a felgerjesztett fotonok keskeny nyalábba összpontosított koherens fénye, mely villódzó káprázatot produkál, a képi szerveződés eszközévé válhat? A foton – a fény – és általa a látvány legkisebb építőköve utat teremthet a szintézis felé? A fény, amely sok évezredes jelkép, a megvilágosodás, a transzcendens hordozója egy régi-új világlátás hordozójává válhat? Kélephetünk általa is abból a világnézeti kalitkából, amely a XX. század „korszellemének” rabjaivá tesz bennünket? Az „anyagtalán” fényből születő művészet segítheti az emberi megvilágosodást is? És segítheti ledönteni a falat, amely a közönség és a művészetek közé emelkedett? Ezek a kérdések manifesztálódtak bennem a hetvenes évek végén, s a válaszok igénye sodort-sodor magával egy olyan útra, amelyről később Paul Earls, a Massachusetts Institute of Technology mediális kutató intézetének szeniorja úgy nyilatkozott: „társunk szűzföldek feltörőjévé vált”.

radikalizálódása volt – a szó legnemesebb értelmében.

A fény évtizedek óta foglalkoztatott. A plasztikus képek, melyeket a súroló fény kelt valódi életre, már jelezték, és máig jelzik a fény megkerülhetetlen szerepét munkáimnál. A fényérzékeny festékek használata, a fémszín, a rákerülő tűnékeny lazúrok, UV-érzékeny rétegek, a fénypor használata, majd a térbe ívelő neon-gesztusok mind ennek az

Nekiindulni az ismeretlennek gyermekkori vágy, de nemcsak a művész, hanem a tudós is hordozza magában a gyermeket. A munka, amibe belekezdünk a Központi Fizikai Kutató Intézet lézertudományi laborjaiban Kroó Norberttel, egyszerre volt merész, játékos kaland és higgadt, céltudatos kutatás. A Foton Art csoport, amelyet 1977-ben hoztunk létre a lézer képi lehetőségeinek a kutatására egy fizikusból, egy képzőművészből és egy lézertechnikusból – Tóth József – állt. A festő feladata volt a meghatározó, hiszen nem fizikai-tudományos újdonságra törekedtünk, hanem új látvány- és térérlmények feltárása volt a cél. Einstein egy helyen azt írja: „Mindenki azt gondolja, tudja mi a fény. Én az egész életemet azzal töltöttem, hogy rájöjsek, és még mindig nem tudom.” Természetesen nem a fénynek ezt az alapvető titkát szerettem volna felfedni, hanem valami mást akartam: meghitt viszonyba kerülni termékenyítő valóságával. Moholy Nagy László írta hajdan a *Bauhaus*-ban, hogy a jövő legtöbb műve a fényfestő feladata lesz, akinek meghitt viszonyba kell kerülnie a fény tiszta ragyogásával, az interferenciákkal s az optikai eszközökkel. A chicagói New-Bauhausban a fényosztályt vezető Kepes György folytatta tovább, s fejtette ki a gondolatot: a művésznek egyesítenie kell magában a költő fantáziáját, a mérnök precizitását, a festő szemét és a tudós agyát. Úgy láttam, Moholy Nagy prófécija a XX. század utolsó harmadától vált különösen aktuálissá az optoelektronikai forradalom által, amely ezekben az évtizedekben bontakozott ki, s folyamatosan átírja világunkat új eszközök garmadát teremtve meg: a lézert, a komputereket, a holográfiát, a nagy teljesítményű vetítőket... Az az eszköztár, amivel Moholy Nagy kora bírt, úgy viszonyul a mához, mint egy lupé az elektronmikroszkóphoz, s ott a laborban döbbsenem rá, hogy a ma művészeinek egyik alapfeladata ezeknek az új eszközöknek a humanizálása. A feladathalmazon belül az első: meg kell teremtenem azt a meghitt viszonyt az optikai eszközökkel – itt ebben az esetben döntően a lézerrel –, amelyről Moholy-Nagy visionált. Korrekt ismeretekre kellett szert tennem.

A lézer meghatározó fénytulajdonságaiból hármat lehet kiemelni:

1. A nagyfokú irányíthatóság, az egy pontba koncentrálhatóság.
2. Az egy pontba koncentrált nagy fényerő.
3. A lézertér nagyfokú rendezettsége, koherenciája, monokromatikussága és ebből fakadó interferencia-képessége. Ezek a tulajdonságok eltérő képi lehetőségeket rejtenek magukban.

Vegyük sorra őket. Az egy pontba koncentráltságból következett a szkenneres rajzolás, mely x–y tengelyen mozgó lengőtükörök, vezérlő elektronika és komputer segítségével valósítható meg. Az Egyesült Államokban a holográfia mellett döntően erre koncentráltak, és kitűnő eredményeket értek el. Ehhez speciális rezgésszámmal rendelkező, az utómozgásokat kiszűrő lengőtükörök kellett (speciális szkennerek) – ezek azonban a 70-es évek végén un. COCOM-listások voltak –, így az ún. szocialista országokban elérhetetlenek. Ez a körülmény is hozzájárult ahhoz, hogy a kutatásainkban a lézer harmadik fénytulajdonságára, a monokromatikusságára koncentráltunk. A hetvenes évek végén az interferenciákra úgy tekintettek, mint egy fizikai jelenségre, amely a művész által nem

alakítható, alapvetően nem befolyásolható. A KFKI lézertudományi laborjának pauszán ilyen interferenciák gomolyogtak. Az analízisek megindításakor azt tekintettem elsődleges feladatommak, hogy a fényhullámok találkozásának véletlenszerűnek tűnő képi káoszában feltárjam az ok-okozati viszonyokat, rendet teremtssek, megtaláljam a leghasználatosabb motívumokat, a tudatos alakítás összefüggéseit és

eszközeit. Kezdetben az elemzésekhez szükséges fotók százait készítettük el – rögzítve a használt lézerefény átmérőjét, az átvilágított transzparens, plasztikus felület formáját és a keletkező interferencia fényformát. Az egyik első tanulság az volt, hogy a keletkező fényformáknak nincs mélységélessége, így eltérő geometriai felületeken felfogható, fénykörnyezet teremthető, amely akár emberi testre is vetíthető. A második: az analízisek következtében a felületformákra lassan úgy tekinthettem, mint kódokra, melyek lézerefénnyel megjelenítve meghatározható interferencia karaktereket hoznak létre. Ezek egy összefüggérendszer, egy sajátos „térkép” kirajzolódását eredményezték. A harmadik vezetett – áttételesen – a legmesszebbre. A formák egy ún. Fourier-kúpban valósulnak meg. A kúp csúcsa az átvilágított víztiszta transzparens lemezen van, s ettől távolodva – a kúp nyílásszögétől meghatározva – a keletkező fényforma egyre nagyobb lesz. Ezt megpróbál-

tam különböző optikai eszközökkel befolyásolni. A kísérletek folyamán a látvány tovább értelmezésének olyan lehetőségei villantak fel előttem, amelyek új képátfogalmazási módszer – az ún. szuperpozíciós transzformációs mód – megvalósítását tették lehetővé (Nemzetközi szabadalom 1980).

A módszer lényege: a keletkező látvány interferenciákra épül, de a látvány újdonsága a szuperpozíciókban valósul meg, amelyek a fénytengelyen elhelyezett megfelelő optikai eszközök flexibilitása által öltenek testet, s megjelenítésükhöz nélkülözhetetlen a koherens fény.

Az ún. képlemezen (melyet a 80-as évek elején fejlesztettem ki) a rögzített motívum klasszikus optikai eszközök megfelelő helyen történő közbeiktatásával tovább értelmezhető. A keletkező képen kivehető a megmintázott

valós mikromotívum (maszk, emberi fej, szalagfonat, palmetta, címer stb.) és annak a Fourier-transzformáltja, a hozzá kapcsolható interferenciaképek sokasága. Árnyuk a folyamat metamorfikus alakulásában változtatható. A legnagyobb lehetőség ebben a módszerben az érzékletesség és a törvényszerűség összekötő hídjának a láthatóvá tétele. A szerves és folyamatos képi változások megteremtik az átmenetet a szemünkkel segédeszközök nélkül is érzékelhető világ és a matematikailag pontosan leírható lézerinterferenciák között. Ez a folyamat a csak lézerral létrehozható formák páratlan gazdagságát hozta. A módszernél a vizuális gondolkodás velejárója a metamorfikus folyamatokra koncentráció, az ebből fakadó időbeliség, a fénnel történő környezetteremtés, a multimedialitás, valamint olyan ismeretek elsajátítása, amelyek interdiszciplináris jellegűek.

A módszer nemzetközi viszonylatban is unikumnak és a megfelelő helyre beilleszthető újabb optikai eszközök segítségével tovább fejleszhetőnek bizonyult. Folyamatosan fejlesztjük ma is – kezdetben a KFKI-ban, majd a 80-as évek végétől az önálló GTLASER Stúdióban, amely a lézer képi lehetőségei kutatásának új bázisává vált. Itt Groholy Tibor kutatómérnök a társam.

Amikor először töltöttem egy félétet Cambridge-ben a Massachusetts Institute of Technology-n, a CAVS-ban (1987–88), az ott szerzett tapasztalataim megerősítették meggyőződésemet, hogy újdonságot nem pusztán ők tudnak nyújtani nekünk, hanem ez fordítottan is megtörténhet. Felejthetetlenek azok az ámuló szemek, amelyek a sejt-kristályok motívumait vagy az interferenciákból áttanszformálódó maszkok, fejek kibontakozását kísérték. Annak ellenére, hogy a CAVS vagy a MEDIA LAB a lézeres-mediális kutatások központja volt (és nemcsak az Államok viszonylatában), – valóban kiugró eredmények születésének a helyszíne – nyugodtan mondhatom, hogy fogalmuk sem volt, milyen módszerrel készítettem ezt a fizikai jelenséget arra, hogy az említett látványt, a metamorfózisok sorozatát produkálja, s szalagfonattá, maszkká, címerré váljon. Egyértelművé vált, hogy a lézer koherenciájára épülő képi transzformációs mód és a képlemez – nemzetközi újdonság.

Erre a módszerre épültek azok az időben változó, zenével összehangolt, metamorfikus lézerefény-környezetek, fényinstallációk (*Küzdelem, Sejt-kristályok, A múlt fénylő kútja* stb.), amelyeket a Magyar Nemzeti Galériától, a Bella Centeren (Koppenhága), a Messe Palace (Stuttgart), a Finnlandia Palotáig számos helyen bemutattunk. A Pannónia Stúdióban készített lézer-animációs filmem is erre a szuperpozíciós módszerre épült (A „6. vagy a 7.” Buda-

pest–Pannónia Filmstudió, 1982–83). Az MIT/CAVS értékelése szerint a film elkészítése is úttörő jellegű vállalkozás volt. Számos helyen bemutatták: a Magyar Nemzeti Galériában, a Német Filmmúzeumban Frankfurt am Mainban – az első holográfiai világkiállítás alkalmából, a párizsi Modern Művészeti Múzeumban az ELEKTRA című kiállítás keretében, ahol azokat az alkotókat mutatták be, akik az elektromosság művészeti felhasználásának az újtói közé sorolhatók, a Massachusetts Institute of Technology Cambridge-ben, az Oberhauseni filmfesztiválon, Londonban, New Yorkban, Indiában számos városban. A dinamikus metamorfózis a film meghatározó formaélménye. Ezzel együtt egy látvány-paradoxon, mely különös korrespondenciákat teremt a mikrokozmosz és makrokozmosz között: a csillaghalmazokból sejtek formálódnak és kristályokból végtelen terek. A műszerek, melyek civilizációinkban megkerülhetetlenek, a művész gondolkodásának kiszolgálóivá válnak, és a látványban is egy folyamatosan táguló világot teremtenek körülöttünk. A filmben a szuperpozíciós módszer új érzéki élmények, harmóniák forrásává válik.

A lézerfény koherenciájából következik *holográfiai* felhasználása is. Az első hologramot Gábor Dénes magyar fizikus hozta létre még a lézerek feltalálása előtt. A lézerek teremtették a holográfiának igazán komoly lehetőséget, biztosították azt a koherens fényforrást, amely tárgyunk esetében nélkülözhetetlen.

A holográfiának ma már számos fajtája van: reflexiós hologram, transzmissziós hologram, multiplex hologram, shadow gram, rainbow hologram stb. Engem a holográfián belül elsősorban az érdekelt, melyek azok a képi lehetőségek, amelyek csak virtuálisan léteznek, de a hologram által valósággá válhatnak. Ezeket próbáltam feltárni-áttekinteni. Foglalkoztatott a tömegek lebegése és transzparenciája, térérzékelési evidenciák megkérdőjelezése, képen belül színváltó struktúrák kialakítása stb. – amelyekkel az érzékelhető-látható világ tovább teremthető.

A nyolcvanas évek elején a Budapesti Műszaki Egyetem 1. számú Fizikai Intézetében ismerkedtem meg a reflexiós holográfiával Füzesy Zoltán és Gyimesi Ferenc fizikusok jóvoltából, majd a Massachusetts Institute of Technology Media Laborjában folytattam tovább tanulmányaimat Stephen Benton mellett – aki a transzmissziós holográfia feltalálója –, ahol a holográfiának ezt a fajtáját tanulmányozhattam. Budapesten készítettük a *Rugó Voltaire-nek* című hologram-sort, melyet először Frankfurt am Mainban mutattak be, az össznémet Filmmúzeum avatásakor 1984-ben, lézer-animációs filmmel együtt. A nagyszabású kiállítást „Licht Blicke”

címen rendezték meg, melyen a holográfiát úgy prezentálták, mint új művészeti médiumot. Egyetlen kelet-európai meghívottja voltam a kiállításnak.

A XX. század egyik jellegzetessége az evidenciák megkérdőjelezése. Az itt bemutatott *Rugó Voltaire-nek* című hologram-sorban a térérzékelés egyik alapsablonja után tesztek kérdőjelet: valóban mindig az elől lévő takarja a hátul lévő? Mindig igaz ez az evidencia? Vagy létrehozható vizuálisan is olyan tér, amelyben ez nem érvényes? Érdemes végigkísérni a vizuális gondolat kibontását.

Az első darabnál nem véletlenül választottam egy Voltaire fejet – hiszen ő a felvilágosodás sziporkázó gondolkodója volt, racionális elme. Az arca elé egy rugót tettem. Megindulnak az asszociációk is: „a gondolkodás rugója stb.”, s bár ezek az asszociációk is fontosak, de nem ez érdekelt elsősorban, hanem egy rideg, korrekt, racionális téri kapcsolat: egy ipari tárgy és egy organikus forma vi-

szonya. És ez a viszony abban a térérzékelésben valósul meg, amelyhez hozzászoktunk.

A második darabnál elkészítettem a Voltaire-fej negatívját, és ebbe helyeztem bele a rugót. Érzékelésünk elbizonytalanodik. A negatív fejforma a megvilágítás függvényében, hol negatívvá, hol pozitívvá válik, *de* a rugó és a fej viszonya visszahoz abba a térérzékelési biztonságba, amelyben az elől lévő takarja a hátul lévő.

A harmadik darabnál felhasználtam azt a holográfiai lehetőséget, hogy ha a második „negatív” darabot kifordítom a visszájára, a negatív forma hologramja a térben a lemez elé kilépve pozitív formaként realizálódik. A készítéskor azonban a fejben hátul lévő rugó közelebb volt a lézerhez, mint a fej-szem vagy az orr, ezáltal takarja azokat. A térérzékelési evidencia a sorozat harmadik da-

rabjánál megszűnik, mivel a fej belsejébe kerülő rugó takarja a hozzánk közelebb lévő szemet, orrot, száját. Egy abszurdnak tűnő tér jön létre. Megvalósul, és érzékelhetővé válik a „téri lehetetlen”, „a csoda” vagy képtelenség, amely a hologram által létezik. Hogy megállapítsa, ez hányadik dimenzió, nem a művész feladata. Igényeimben és a sorozat megvalósításában sokkal inkább a termékenyítő elgondolkztatás vonzott. És a valóság racionális érzékelésének korlátaira utalás. Azt, hogy mindez a csúcstechnológia eszközeinek a felhasználásával történt, külön értékelték.

Említettem, hogy Cambridge-ben az MIT MEDIA LAB-jában a transzmissziós hologram lehetőségeivel ismerkedtem, amit az tett lehetővé, hogy fényművészeti munkásságom alapján az MIT, Otto Piene javaslatára, 1987-ben taggá választott. Itt készítettem az ún. *Fénykalligráfiákat*, amelyek belső színstruktúrái a néző mozgása által mobilizálódnak. Ezek a hologramok egy sorozat részeként a hatvanas években készített festményeimre hímelnek, a *Jelrácsokra*, melyek úgyszintén kalligrafikusak, de ott elsősorban a súroló fénnel alakítható, monokrom színvilágú plasztikus struktúrák foglalkoztattak. Itt vi-

szont a színek erőteljessé, felfokozottakká váltak. A *Fénykalligráfiákban* a *Jelrácsok* megvalósult fénnel értelmezett plaszticitásánál erőteljesebben foglalkoztatott a felszabadult, mobilizált, de mégis összehangolt kolorit.

A 2000-es évek elején készült *Fényforrás* című hologramom ezektől eltérő technikai és látványlehetőséget hordoz. Megjelenik a színpermutáció, a sorokba rendezett képi információ színeinek változásával (kék-ibolya, narancssárga stb. dominancia-asszociatív vonatkozásban a fények-színek változásával az éjszaka-nappal változását is magában rejt), de lényegi tartalma ennél mélyebb. A budapesti Szépművészeti Múzeum 100 éves évfordulójára kérték, hogy készítsem el ezt az emlékhologramot – így a mű alapvetően „tisztelőadás az őrzőknek, a belső láng őrzőinek”. Lényege egy klasszikus gondolat avantgárdon túli megfogalmazása. A múzeum számomra korántsem halott; úgy tekintek rá, mint fényforrásra, amely a belső fény akkumulációja, és ezt a termékenyítő fényt árasztja a rá fogékonyakra. A hologram címe: *Fényforrás* is innen származik.

Ez a fény az ősi időkből is elér hozzánk. A *lappok és laptop* c. fénykörnyezetnél – nevezhetjük fény-performansznak is – a történelem előtti időkhöz nyúltam vissza, a sziklarajzokhoz és sámándobok motívumaihoz: a vonalakhoz mint a vizualitás egyik legközvetlenebb kifejező eszközéhez. A vonalas rajzolás, mint lehetőség, a lézerefény pontszerűségén, nagyfokú irányíthatóságán alapul. A sziklarajzokban az elementárisan egyszerű és a rajzokban megnyilvánuló áradó életerő vonzott. A vonal a látvány nyelvének egyik legegyszerűbb és legelvontabb kifejezőeszköze, amit évezredek óta használ az ember. És különösen érdekelt, hogyan lehet újraértelmezni a fénnel a vonalat. Egy romboló-újító-száguldó század – a XX. – után az újjáépítés vált nélkülözhetelenné, világunk építő köveit újra fel kell fedoznünk. Újra kell értelmeznünk. A vonalat is.

Hajdan az ún. COCOM-lista miatt a lézerpontszerűségéből fakadó képi lehetőségek kihasználására nem volt lehetőségünk – az MIT-in, Cambridge-ben ezt is közelebbről megismerhettem. Az utóbbi évtizedben különösen a lézernek ebből a fénytulajdonságból fakadó képi lehetőségeit használok ki, a koherenciája mellett, Groholy Tibor kutatómérnök közreműködésével. Ezek tónuseltérés nélküli fényvonalak akár városképi nagyságrendben is megvalósíthatóak.

Ma a vizuális újítás megállíthatatlan. Aki megpróbálja, Lót feleségeként sóbálvánnyá mered és megkövül. A művészetekben nem az újítást kell leállítani – az kikerülhetetlen –, fetisizálását kell megszüntetni. És a törmelékek

alatt, a legegyszerűbb-legbonyolultabb utat kell keresni, amely a klasszikus megfogalmazás szerint lélektől lélekig visz. Hogy az korszerűtlen? Hadd kérdezzek vissza: nem lehetünk függetlenebbek, feltétlen a „lélekhámozott” ember gondolkodását kell követnünk? Ne múlt századi sémák alapján döntsünk a korszerűségről!

Fényvonalakkal rajzolni ma szinte mágia. Él, lüktet, előtted születik egy fénypontból a vonalas rajz, és nagyságrendje kitágul. Falra, tüllre, térbe, vízfüggönyre, olajpermetre, akár felhőkre is rajzolhatsz... Ebben a lehetőségben számomra óhatatlanul benne van a szembesítés az indulással, a sziklarajzokkal... Jávorszarvasok és rénszarvasok, vonuló lovak, medvék, madárfejű emberek, sámánok sugaras fejdíszekkel, madár- vagy bogárfejjel, dárdás alakok, vízimadarak, gémek, maszkok és hajók. Mind vonalasak. A látvány legegyszerűbb kifejező eszközét, a vonalakat homokba is rajzolhatták volna, de sziklára festették vagy belevésték. Megküzdöttek a maradandóságért.

A fényvonalakkal ma átértékelhetőek e rajzok. Belőlük virtuális valóság lett, mellyel fényszóttessé alakítható a belső tér, akár egy templom tere, mint a Kiscelli Múzeumban. Felfokozódik a vonalak mágikus ereje. A Kiscel-

li Múzeumban szinte a születés pillanatának részeseivé válhattunk. Megjelentek a formák a pilléreken tíz méteres magasságban, a pillérállások közötti rusztikus téglasíkon, tüllökön és vízpermeten, a térben és a falakon.

Sziklarajzok évezredekkel ezelőtt készültek. Pontosan nem tudjuk, miért. Legvalószínűbb, hogy a vadászmágia részei lehettek. Egyszerűek, jellemzők. Olyan emberek készítették, akik környezetüket alaposan ismerték. Akikben volt még hit, bizalom, együttérzés, életerő. Általuk új távlatok nyithatók. Ezek a rajzok a látvány telitalálatai. Ma is erőteljes hatásúak. Velük kezdődik a művészet. Legalábbis a látvány művészete. Ott állnak a történelem előtti idők és az emberi tudat első komoly felvillanásainak kezdetén. Zsigerekből születtek, de tartalmukat nem csak alacsonyrendű ösztönök uralták; bennük lüktetett a vágy: kapcsolatba kerülni az emberen túli teljesebb világgal. A természet rejtett hatalmával. A fényinstallációkban a fényformák mágikus áramlása ezeket a rajzokat szüli újjá.

Még 1977-ben írtam, de aktualitása semmit sem csökkent. „Minden Egész eltörött” – sugallták, suttozták, süvöltötték a XX. század első évtizedeiben az érzékeny elmék –, és valóban: századunk második felében dara-

bokra hullt világba kerültünk egyre inkább. A XX. század végére a képzőművészetek látványosan kiürültek: menekültek a lélektől, mint egy fertőtől, a téboly forrásától. A lélekhámozott ember diadalt ült. Egy kívülről vezérelt, szélsőségesen materializált világban gyanússá és avíttá vált minden, ami belülről jött. A sikoly forrását azonban nem sikerült eldugaszolni. Ez a magabiztosságot sugalló ítélkezés és a látványosan kibontakozó, elüzletiesülő világ egyre több kételyt szült azokban, akik a „korszellem” és a társadalmi elvárások ellenére belső iránytűjüket követték, őrizték a lángot, a vágyat a teljesség iránt. A XX. század végére a külső elszennyeződés mellett egyre tragikusabbá vált a belsőnk elszennyeződése. És ez korántsem kisebb veszélyforrás, mint egy esetleges természeti katasztrófa. A művészetben belül is általánossá vált az értékorientáltság helyett az érdekorientáltság, a pancsolás a szennyben, a jelentéktelenben, a felszínben. A XX. század elejéhez hasonlóan eljutottunk ismét oda, hogy a vizualitás lényegi áramlatainak, a művészi tendenciák alapirányultságának változnia kell. A vizuális innováció rendkívüli eredményeket hozott, de mint féltis megbukott. „A formai forradalmak / a formákkal és technikákkal való játékos szeretkezések után / eljött az ideje az elmélyedtebb hűségeknek” – írta Kepes György 1977-ben. Soha nem fogadtam el azt az avantgárd doktrínát, hogy a festészetnek vége. Fényművészetemmel parallel továbbra is festek. Miután létrehozta az ember az autót, nem vágta le a lábát. Helyváltoztatásra használjuk mindkettőt, de másként. A fényművészet értelmezésem szerint a „testetlen fény” közvetlen artikulációja, amely a fénytulajdonságok ismeretében, vetítés vagy mesterséges fényerjesztés által realizálódik. Virtuális valóság, amelynek különálló elemei önmagukban csak a mű lehetőségének hordozói. (Cs. A. 1980.)

Az utolsó évtizedekben a formai megújulás, a vizuális kutatás egyre inkább a művészeteken kívüli területekre csúszott át: az elektronika, különösen az optoelektronika területére. Fontossá vált művészek–tudósok–technikusok közös tevékenysége. Mindez hasonló kérdésfeltevésre késztet, mint a XIX. század utolsó harmadában a fényképezőgép elterjedése. Akkor szembe kellett nézni többek között a természeti kép leképzésének, a tökéletes tárgyiasságnak és túlhaladásának a problémájával, ma a vizuális innováció robbanásszerű kiterjedésének idején a művészi újítás hangsúlya szorul korrekciókra. Ismét az egyik alapkérdéssé vált a tradíció és az innováció viszonya. De az előjel megfordult. A megújuláshoz a tabula rasa helyett nélkülözhetetlenné vált az elfogadható tradíciók felmutatása és az építés. Ma ehhez ugyanolyan bátorság kell, mint a XX. század elején a megkövesült bálványok ledöntéséhez.

Írásom első részének befejezéseként a kitűnő matematikus, Lánosz Kornél *A tudomány mint művészet* című tanulmányából idézek: „Tény, hogy még soha nem jutottak tudományos felfedezésre tisztán logikai alapon. A tudományos inspiráció fantáziadús, nem pedig logikus gondolkodáson alapul. Szükség van logikára a tudományos eredmények megállapításához és azok érvényességének bizonyításához, de nem a logika a legfontosabb a tudomány birodalmába való behatolásakor. Egy gépet meg lehet tanítani arra, hogy logikus műveleteket végezzen, de semmiféle gép nem lesz soha képes a legkisebb tudományos felfedezésre. [...] Korábban azt állítottuk, hogy a művészetben a hangsúly az érzelmi és intuitív megértésen van, most pedig azt látjuk, hogy a tudományos képzelőerőt és inspirációt igénylő nézőpontok figyelembevételével a tudomány és művészet közötti szakadék nem oly nagy, és valójában e szakadék gyakran egyáltalán nem is létezik.”

Kovács Péter (Pet'R)

Székfoglaló előadás

Magyar Művészeti Akadémia 2014. január 24.

Előszőr bevezetés vagy előszó, ami helyzetmegjelölés és címadás is egyben

Noha a Luther Márton-i „Itt állok ...”-hoz nem hasonlítható és nincs kapcsolata itteni kiállításomnak, mégis bizonyos furcsa kényszerűség diktálja ezt a szereplést. Ez az akadémiai székfoglaló. A nálam korábban taggá lett akadémikus társak ilyenfajta ön bemutatására érdeklődésből és okulásul is kíváncsi voltam vagy inkább lettem volna, de sajnos nem találkoztam ilyenekkel egészen az egy héttel ezelőtti Prutkay Péter grafikus vagy inkább képzőművész érdekes, nagy tetszéssel fogadott előadásáig.

A képzőművészeti tagozathoz tartozóként bemutatkozásra, önreprezentációra egy – akár kisméretű, kamara jellegű – kiállítás lett volna alkalmas és természetes forma. Ennek lehetősége – talán mert nincsenek kellő számban megfelelő kiállítóhelyek vagy egyéb ok miatt – föl sem vetődött.

Zárójelben azonban bejelentem, hogy nem tettem le a székfoglaló ilyen fajta megvalósításáról sem. Ezennel most átadok Önöknek egy meghívót ez év március végére; április során a szegedi REÖK-palota összes kiállítóhelyén megrendezésre kerülő egyéni, gyűjteményes jellegű kiállításomra. Ezt tartom majd a valódi székfoglalónak, vagy

legalábbis a szakmai, mesterségbeli bemutatkozásnak.

Olvastam, hallottam, hogy például „zenéről beszélni olyan, mint eltáncolni az építészetet”, vagy „képzőművészetről beszélni olyan, mint víz alatt énekelni”. Ha teljes mértékig nem is azonosulok az ilyen vagy hasonló véleményekkel, mégis úgy vélem, amikor egy képzőművész a munkáiról azok helyett vagy esetleg azok nevében, érdekében beszél – tetézve ezt azzal, hogy nyilvánosan, előadászerűen, hallgatóságra számítva teszi –, abban azért van valami ellenszenves, kínos, számomra legalábbis most, saját helyzetemben.

A legenda szerint az elképesztő mennyiségű és gazdag szó- és kifejezőkészséget ismerő és használó Goethe szigorú intelme bukkan itt föl: „Művész alkoss! Ne beszélj!”; vagy a magyaros változat Rippl-Rónai Józseftől: „A festő írjon a pempzlijével”. Egry József aforisztikus megjegyzése is ide kerülhet: „Egy műnek a valódi értékét csak maga a mű mondhatja el, mások csak beszélhetnek róla.”

Nos, akkor én most beszélek róla. Miről is? Erre az alkalomra készülve először határozottan csupán egy kérdőjel jelent meg számomra, és jó ideig kitarított egyedül, magában. Azon töprengtem, hogy amiről mégis beszélhetek, az a voltaképpeni dolgom, ami folyamatosan foglalkoztat, ami a „valami mást csinálni, mint csupán lenni”. Egy főiskolai emlék tűnt elő 1965 vagy 66-ból. Barcsay Jenő óráján a Mester egyik műteremtársammal közösen rendezett kis kamarakiállításunkat méltatta az évfolyamnak, s hirtelen nem jutván eszébe a nevem, mint „a rajzoló”-ról beszélt rólam, illetve munkáimról. Ezt nemcsak szívesen fogadtam el, de egyúttal alkalmas megnevezést találtam mai napig folytatott tevékenységem meghatározására.

A rajzolás vagy megengedőbben a firkálás az, amiről talán van jogosultságom beszélni. Ide kívánczik egy rejtett üzenetként szerencsésen hozzám került, Székely Bertalannak tulajdonított idézet, amelyet rögtön magamra vonatkoztattam: „Aki nem tud firkálni, az rajzolni

sem tud.” Töprengéseimben idáig jutva került az addig magányos kérdőjel elé egy szó: rajz.

Most, hogy végre eljutottam a címhez: RAJZ?, maradt a feladat: az előadás vagy ez esetben inkább felolvasás.

A művészetünk állapotáról egy 2000-ben folytatott beszélgetésben említi Deim Pál „...a képzőművészet vizuális természetű, nézni kell. A képről nem lehet csak fogalmi úton tájékozódni, látni is kell.”

Minthogy kiállítás láthatólag nincs, helyette a vetítést hívom segítségül a továbbiakban: az érzékeny grafikusművész, ugyanakkor a kitűnően látó és láttató operatőr Sulyok Gabriella korábbi kiállításaimon készített filmjeiből összeállított részletek, valamint rajzok állóképeinek vetítésével igyekszem figyelmüket a nézhető, „a látható világ” felé terelni. A vetített képekről, képsorokról levettük a szöveget és a zenét, így a némává lett film nem illusztrálja, nem értelmezi a mondandómat. Teljes az aszinkronitás, párhuzam csupán az azonos tematikából eredhet. Végül is inkább kiállításpótló szerepe van, egy más nézőpontból (ti. a film felvevője, operatőre szemszögéből) mutat meg látnivalókat, miközben én a rajz mibenlétéről tünődhetek. A címadás után ezzel a műfaji megjelölés is megtörtént. Tehát: tünődés.

S itt valahol következne egy természetes ellenvetés: tüstént meg is teszem: milyen döreség önmagában a rajzról beszélni, mert ha a rajzról mint alkotásról beszélünk, nem hagyhatjuk figyelmen kívül létrejöttét, a rajzolást és a rajzolókat. Na, igen, ez igaz. Viszont amennyiben hajlamosak vagyunk elfogadni, hogy minden ember fenség, s egyebek mellett titok is, akkor belátható, hogy a vizsgálódás vagy tünődés kiterjesztése ilyen irányba a végtelenség felé vinne. Így, némileg kényszerűen maradunk – itt most tényleg idézőjelesen – „csak” a rajznál. Hiszen, amit rajznak nevezünk, szinte végtelenül sokféle lehet, és nagyon sokat elárul keletkezéséről és alkotójáról, az emberről is.

Akkor még egyszer a cím:

RAJZ?

Tünődés

A tünődés kérdések sorát is jelenti. Milyen elemekből áll, miként keletkezik a rajznak nevezett képződmény? Hol létezik, hogyan találkozhatunk vele? A címet is adó témánk – a rajz – az Akadémiai Kiadó 1980-as kiadású *Magyar értelmező kéziszótára* szerint:

valaminek a körvonala,

valaminek a felszínén látszó vonalakból adódó alakzat, mintázat,

illetve – s ez a minket leginkább érdeklő értelmezés – vonalakkal készített ábrázolás, kép.

A víz és az olaj, elegyedni nem tudván, elválík egymástól. A kétféle anyag találkozásának határfelülete végtelen számú választóvonalak összessége. Az anyagokat egymástól elkülönítve azonban nem marad semmi, nem találunk egy vonalat sem.

Milyen és mekkora engedmények szükségesek ahhoz, hogy vonalként értelmezzünk egy jelenséget? Határ vagy határoló vonalként általában megnő a jelentősége, éppen elkülönítő, elválasztó, s így bizonyos meghatározó helyzete miatt. A titokzatos, ún. Nazca-vonalak kellő távolságból (ez esetben magasságból) határozottan „megrajzolt” ábrákat, ábrázolásokat, vonalrajzokat mutatnak; a földön, rajta állva ugyan gondolhatunk erre, de nem láthatjuk, nem ismerhetjük föl, és nem érzécsalódás vagy illúzió miatt, pusztán az érzékelés és tárgy közötti távolság okán. Rajta állunk a vonalon, benne vagyunk a rajzban.

A rajzolás során háromdimenziós mozgást végzek, és a kezem a benne lévő eszközzel mindvégig térben alakítaná a rajzolásban megnyilvánuló koreográfiát addig, amíg nem helyezünk egy, a mozgást felfogó és rögzítő felületet ennek a hadonászásnak tetsző mozdulatsornak az útjába. Ezen a felületen jön létre az ábra vagy rajz, néhány vonal esetleg folt, firka, értelmetlen kuszaság, ellenszenves vagy tetszetős képződmény, alkotás, maga a mű. Ha nem mimézisről beszélünk, akkor az itt jelzett mozgássor és az érzelmi-tudati működés folyamatos oda-vissza kölcsönhatásából keletkezik ez a mű, és lesz rajz, ha úgy vesszük.

Mit mutat ez a rajz? Felismerhető vagy érthető ábrázolást? Valaminek, valakinek a leképezését? Természeti jelenséget? Valamilyen jeleket, szimbólumokat? Egy tárgy vagy objektum értelmező ábráját, a hangzást, a zenét jel-

ző kottát? Alaprajzot vagy kapcsolási rajzot? Valami változást, illetve annak irányát mutató grafikont? Térképet? Képirást / írásképet? Geometriai / matematikai szerkesztést, értelmezést? Díszítményt, ornamentikát? Ábrázolást egyáltalán? Mit még? A válaszadáshoz már kell a néző, a befogadó, az értelmező és annak megismerni, tudni akaró, tudni képes kíváncsisága és elhatározottsága. Itt a látás a tudástól függ. Ezért számos értési, értelmezési magyarázat / olvasat lehetséges; sokszor igencsak távol és függetlenül az alkotói szándéktól.

A rajzról szóló vagy rajzzal foglalkozó képzőművészeti előadások, kiállításmegnyitó szövegek, írások igen gyakran a rajzolás keletkezésmitoszával, a homokba kontúrvonalat húzó, kedvesét így megidéző, „megörökítő” pásztorlányka történetével indultak. Ennek említésével ezen most túlteszem magam, javasolva, nézzük, milyen meghatározások, vélekedések találhatók másutt.

A több mint 100 éve kiadott és népszerű, ún. családi lexikon, a *Pallas Nagylexikon* szerint a rajz – idézem – „...valóságbeli és képzelt lényeknek és tárgyaknak, alakjának sík felszínén való utánzata, mely a testnek csupán látszatát nyújtja, tehát csalódáson alapul. Minthogy a rajz testtel, azaz térbeli kiterjedéssel bíró lényeket utánoz, azért legfőbb két ismertetőjele az utánzás és a térbeliség. A rajzot, papíros lapon, deszkán, kelmén stb. szénrel, krétával, ön-vesszővel színes fonállal állítják elő.” Eddig az idézet. Ezt a meghatározást ma már nemigen használhatjuk. Keressünk valami aktuálisabbat.

Az Akadémiai Kiadó 1980-as kiadású *Művészeti Kislexikonja* így ír a rajzról:

festményhez, szoborhoz stb. készített vázlat, önálló műalkotás, amelynek kifejező eszköze a vonal.

Technikája különféle: ceruza, kréta, szén, toll stb. – Ez volna a mi tárgyunk.

Újra az Akadémiai Kiadóhoz, de ezúttal a *Magyar értelmző kézisztár*hoz fordulunk:

vonal: pontok sora, egykiterjedésű térbeli alakzat / egyenes és görbe vonal, mozgó tárgy, különböző íróeszköz nyoma valamely felületen.

A *Művészeti Kislexikon* – talán meglepően – nem tartalmaz vonal címszót.

Az 1982-ben elindított – mára már Triennálévá alakult – Országos Rajzbiennále kiállítási felhívásában a rajzot a következőképpen határozza meg: „Rajznak tekintünk minden olyan egyedi, nem sokszorosított képzőművészeti alkotást, amely nyomhagyó anyaggal készült, és uralkodó eleme a vonal.”

Többször, visszatérően szerepel itt a vonal.

Az idézetek egybehangzóan lényeges eleme a vonal döntő szerepének jelölése. Ha ez így van, mit mondhatunk például Claude Lorrain lavírozottan ecsetelt tájainak úszó felületeire, Victor Hugo robbanó-dübörgő tintafolt-rajzaira vagy Seurat krétaaszemcsés tónus mezőire, hogy most csak néhány franciát említsek, vagy egy jelenkori alkotó, a magyar-francia Hollán Sándor remegő, érzéki faábrázolásainak lágy, omló és komoran gomolygó szénfoltjaira vagy akár a távol-keleti kultúrák ecset-tus világára, annak vég nélküli gazdagságára?

Akkor hát miből is épül, szerveződik, mitől, hogyan nyer formát az emberi alkotói szándék, egy tett vagy egy néha igen bonyolult művelet sor végén létrejövő rajz? Amely rajz lehet – csak példaként – ecsetrajz, egyszínű tusfestmény, valamilyen száraz technika, minden esetben az üresen maradó felület fontosságával; és amely rajz valahogy min-

dig egy kezdőpontból indul, ahol először érintik látható nyomot hagyóan a valamivel a valamit: ceruzával, ecsettel, szöggel, bottal a papírt, vásznat, vakolatot, homokot.

Van olyan nézet, miszerint az első érintésnél a még láthatatlan, de mégis az egész majdani leendő rajzot csírként tartalmazó pontnál eldől a későbbi folyamat sorsa, noha úgy tűnik, végtelen a lehetőségek sora az érintetlen felületen, hiszen bármi történhet, mert: „Semmi sem tágasabb, mint az üres dolgok.”

A pontnak filozófiai-költői képét kaphatjuk – részben az ősi indiai bölcseségek és Hamvas Béla nyomán és neki tisztelegve – Weöres Sándortól *A teljesség felé* című művében:

„Egyetlen pont sem fér el a térben. A tér csak az érzékek részére tűnik határtalannak; tulajdonképpen szűkebb, mint a pont.

Ami határtalan: kiterjedéstelen; ami kiterjedéstelen, abban a végtelen nagyság és végtelen kicsinység ugyanaz.

Isten nemcsak végtelen nagy, de végtelen kicsi is: Nincs az a parány, melyben teljes mivoltában benne ne rejlene.

Isten és a mindenség egyetlen ponton belül van” – írja Weöres a térről és pontról.

A pont egy alkotói gondolattól, indulattól, szándéktól vagy más októl vezérelten kutatni, felfedezni, megidézni indul egy cselekvő mozgulatsor nyomán.

Jadranka Damjanov *A rajz metafizikája* című könyvében olvasható:

a teremtés mozdulat,

a mozdulat következménye úgy észlelhető, mint a megállás, megtorpanás, a behatárolt

mozdulatlanság,

az emberiség a mozdulatot és közvetlen következményét két archetipikus jelre fordítja le, két időtlen és egye-

temes jelképre, a pontra és a vonalra,
 az első mozdulat: a pont, a második: a vonal, a harmadik: a terület,
 a vonal a második mozdulat, a megmozdult pont,
 a vonal a kompozíció meghatározója, ő a határ,
 az egyenes vonal a fénysugár, a forma alapeleme, és a vonal nem más, mint egy pont

kisugárzása, amely olyan pontokban jut kifejezésre, amelyek állandóan egy irányban

mozognak,

a vonal jelzi a hirtelen és folyamatos változást. A vonal mint kézmozdulat-nyom okozza a változást, és ugyanakkor jelzi a kéz mozdulatát is,

a pontban vagy a foltban a mozgás megszűnik, és érzékeljük a megállás hatását.

A rajzot említve minduntalan az elmozdult, elindult, kalandozó, bolyongó vagy határozottnak gondolt célt kereső pontról, a céljához tartó vonalról beszélünk. Hogy a vonal, a vonalak milyen sokféleképpen lehetnek, ahhoz a rajzzal, rajzolásal foglalkozó leírásokból, méltatásokból és kritikákból összegyűjtött kifejezésekből, jelzőkből következzen itt egy felsorolás, mely nyilvánvalóan nem lehet teljes:

egyenes, görbe, függőleges, vízszintes, ferde, szaggatott, remegő, vaskos, száraz, nehézkes, kusza, tekervényes, gablyodó, megnyúlt, laza, hevenyészett, súlyos, rövid, érzékletes, elbűvölő, finom, érzékeny, szikár, delikát, goromba, durva, halványuló, éles, metsző, önmagába visszatérő, hanyatló, kanyarodó, visszacsapódó, behálózó, erős, köteges, drasztikus, otromba, finomkodó, hullámzó, affektáló, párhuzamos, megbicsaklott, nekilendült, csapkodó, elpuhuló, fölfelőlő, me-rev, szállás, gubancolódó, gomolygó, nyílegyenes, körkörös, izgága, lendületes, izgatott, határozott, erőszakos, tétova, akadozó, tévelygő, bizonytalan, hangsúlyos, zilált, lágy, rideg, szertefutó, sűrűsödő, körül indázó, reszkető, száraz, görcsös, behízogó, össze-vissza, céltalan, kereső, zaklatott, szakadozó, óvatos, keresztező, kunkorodó, kifelé irányuló, sejtelmes, érzéketlen, csámpás, megtörő, jelölő, keretező, bomló, széteső, tekergőző, zúduló, hajlékony, feszülő, feszes, feszített, száguldó, rángatózó, függő, függesztő, elmosódó, szétágazó, kíméletlen, ismétlődő, burjánzó, tépett, megtört, ölelő, ügyetlen, suta, gyermeteg, lebegő, eltűnő – és így tovább.

Nem folytatom.

Eddig jutva talán már meg lehetne határozni a rajzot, de magát az alkotó tevékenységet, a teremtés illúzióját rögzítenénk, merevítenénk el ezzel a gesztussal. Emlékeimből néhány gyerekrajzot felidézve, magam a lehetséges legteljesebb szabadságot gondolom fontosnak a rajzoláshoz. Itt azonnal újabb kérdések jöhetnek. Ábrázol-e a rajz? Ha igen, mit? Lehetséges-e nem ábrázoló rajz?

Vagy a rajzolás, az akció, a létrehozás esélye lenne a fontos? Fontosabb az út, mint a cél? Vagy maga az út a cél?

Az élővilág teremtményei közül az ember a maga végességének tudatával éli meg az adományt, a létezését, és küzd korlátaival, határaival. Ennek a küszködésnek egyik megnyilvánulása a „saját erőből véghezvitt második teremtés”, vagyis az alkotás. Ezzel az adottsággal, mint amilyen a szabad rajzolás is, ezzel a sajátos alkotóképes-séggel fordulhatunk szembe az elmúlással. „A rajz az alkotás leghitelesebb, legközvetlenebb közege” – olvasható ugyancsak Jadranka Damjanovnál. És a legszemélyesebb is, tehetjük hozzá.

Miközben botorkálva, keresgélve járom körül a rajzot, azokat az elemeket, részeket kutatom, amelyekről gondolhatom, hogy megmutatják, fölfedik számunkra, ha nem is a titkukat, de jelentésüket, ha van ilyen. Akárhogy vizsgálom – mint nyomkereső, nyomolvasó böngésző –, a rajz, miközben pőrén és kitarulkozva önmagát mutatja, én mindig egy valakinek a művét látom, egy valamiben megnyilvánuló életjelet. Akkor hát a rajz életjel volna?

A létezésünk tereként kapott helyszín, a természetnek mondott teremtett világ végtelen számban tartalmazza a legváltozatosabb rajzokat, rajzolatokat, képeket. Érzékelésünk által mérhetetlen mennyiségűt kaphatunk ezekből. A kérdés az, igényeljük-e, nézzük-e, értelmezzük-e őket? A tudásvágy, becsvágy, a megismerés szüntelen hajtó kényszere folytán az emberiség a legfejlettebb technika révén az érzékszervek kiterjesztésével egyrészt tovább kutat befelé, az anyagi világ szerkezete, a leg-alapvetőbb összetevők irányába; másrészt, a távolság leküzdésével, a világmindenség távoli ismeretlenjeinek felderítése felé. Így a természetes érzékelésünk számára elérhetetlen területekről is számlálhatatlan mennyiségű újabb és újabb, értelmezni való, szenzációt keltő képet kapunk. „Berendezkedése” során az emberiség létrehozta és naponta alakítja – néha ijesztően rossz irányokba – a környezetét, a maga ún. második természetét. Ez újabb, eddig nem ismert képözont, „képlakomát” (Susan Sontag) zúdít – látható világként – a mai emberre. Ez az egyed, a ma embere, mostanra olyan mennyiségű képi információhoz jut, melyet már aligha képes feldolgozni. Mégis mohón, telhetetlenül újabbakra vágyik.

Ebben a közegben keresem a helyét, szerepét annak a rajznak, amelyik az egyes ember talán született, biológiai adottsága által létrehozva létezik egy kényszer, egy alkotó működés és vélhetőleg jórészt az emberi pszichikum, a tudatos és a tudat alatti folyamatok sajátos megnyilvánulása-ként. A platóni – a lélek alfelébe utalt – művészettel, zsigeri, érzelmi, pszichikai értelmezéssel is él az ember, miközben

racionalis magyarázatokat keres saját léte értelmére. Az emberek között pedig – úgy tűnik – mindig voltak / lesznek, akik a megmozdított, útjára indított pontot irányítják, terelik, mozgását saját mozgásukkal vezérelve – feltételezhetjük, hogy például – rajzot hoznak létre. Ezt a nagyon egyszerű és mégis kiismerhetetlen műveletsort mindig változó, folyton más és más körülmények és állapotok közzött, új élményként újra és újra megismételhetik.

Egy – a művészekhez intézett – pápai üzenet azonban figyelmeztet: „A teremtés – a semmiből világot létrehozni – Isten adottsága. Az ember mindig már meglévő, létező dolgokból kiindulva folytathat alkotó tevékenységet, hozhat létre művészetet” – mint a „teremtés hasonlatát”.

A pontról, vonalról, rajzról tűnődve szembesültem azal, hogy kérdéseink és az azokra adható válaszok mindig újabbakat hívnak elő, és egy szinte végtelennek tűnő folyamatot jelentenek. Akár maga az alkotói, a művészi tevékenység.

IRODALOM

András Sándor: *Lutheránus Zen*

A rajzolás természete – szakmai tanácskozás a XI. Országos

Rajzbiennálén.

Ars poeticák a XX. századból.

Brassai: *Beszélgetések Picassóval.*

G. Cocchiara: *Az örök vadember.*

J. Damjanov: *A rajz metafizikája.*

R. L. Gregory – E. H. Gombrich: *Illúzió a természetben és a művészetben.*

Hamvas Béla: *A láthatatlan történet.*

Hankiss Elemér: *Csapdák és egerek.*

Hauser Arnold: *A művészettörténet filozófiája.*

Hollán Sándor: *A látás élménye.*

Hollán Sándor: *Az vagyok, amit látok* (Műhely 2008-1).

Paul Klee: *Pedagógiai vázlatkönyv.*

Magyar Értelmező Kéziszótár.

Miklós Pál: *A sárkány szeme.*

Miklós Pál: *Tus és ecset.*

Moholy Nagy László: *A festéktől a fényig.*

Moholy Nagy László: *Látás mozgásban.*

Moholy Nagy László: *Festészet, fényképészet, film.*

Művészeti Kislexikon.

Napút évkönyv 2013.

E. Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben.*

Arnulf Rainer (Műcsarnok, Budapest).

Arnulf Rainer: *Előszó önmagamhoz.*

Sebők Zoltán: *Művilág.*

Susan Sontag: *A szenvedés képei.*

Paul Virilio: *Az eltűnés esztétikája.*

Wehner Tibor: *Keretek* (10 interjú).

Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások.*

valamint további könyvek, katalógusok, kiadványok.

Sulyok Miklós

Élő kövekből

Frédéric Debuyst:

A hely szelleme a keresztény építészetben
című könyvét olvasva

*Szőnyi Zsuzsa emlékére,
aki sokunknak jelentette Rómában: a hazát.*

■ Talán helyesebb lett volna, ha a kései recenzió címet adom írásomnak, hiszen a belga bencés szerzetes-építészettörténész magyarul 2005-ben kiadott könyve eredetileg 1997-ben jelent meg. Akkoriban Rómában dolgoztam a Magyar Akadémián. Róma városa és ókeresztény építésze Debuyst gondolatmenetének egyik fő pillére. „A római *genius loci* jelenti azt az alapító valóságot, amely legalábbis a Nyugat számára kiindulópontja lesz a »hely keresztény szellemé«-nek.” (11.) A könyv elemzése mellett gondolatmenetem másik fő témája ezért személyes Róma-tapasztalatom lesz. Még inkább megkésettnek látom a 2014-es recenziót, ha arra gondolok, hogy a művet a magyar kiadás megjelenésekor milyen lelkesen tanulmányoztam át, de persze oka van annak, miért nem akkor vettem papírra az itt következőket. Arról van szó, hogy együgyűen a címében jelzett fogalom direkt kifejtését vártam a könyvtől, s ahogyan haladtam előre a lapokon, úgy nőtt a hiányérzetem: mi is valójában a hely keresztény szelleme? Ennek megvilágítását persze mégis elvárhattam, mert az eredeti francia cím így hangzik: *Le génie chrétien du lieu*, vagyis *a hely keresztény szelleme*. Tehát nem: *A hely szelleme a keresztény építészetben*! A magyar kötet címe (a fordító?, a szerkesztő?) megváltoztatja az eredeti cím értelmét. Megkérdőjelezem az eljárás jogosságát, hiszen Debuyst nem általában a hely szellemé-

ről kíván értekezni, hanem éppen annak keresztény mivoltát kívánja fölfedezni, végiggondolni. A kortárs templomépítészet egyik legkiválóbb szakértőjeként ismert szerzetes, aki illetően minőségében belülről is látja szakralitás és építészet viszonyát, a *genius loci* fogalmának egészen sajátos vonatkozására mutat rá. És meglepő módon nem ad kerek választ akkori kérdéseimre!

A magyar kiadáshoz írott bevezetőjében leszögezi: „...ha meg akarjuk közelíteni a keresztény építészetet, sfőként azokat a törekvéseket, amelyek a liturgikus mozgalmat és a II. Vatikáni zsinat liturgikus felfogását kísérik, mindmáig a »hely szellemé«-nek (*genius loci*) fogalma jelöli ki a legpontosabb s egyszersmind legrugalmasabb utat.” (5.)

Ismeretes, hogy a XXIII. János pápa által összehívott és VI. Pál által bezárt zsinat (1962-1965) rendelkezései jelentős befolyást gyakoroltak a római katolikus liturgiára és a templomok berendezésére. Ehelyütt nincs mód, és talán szükség sem a zsinat által érintett teológiai kérdések részletes kifejtésére, de témánk, a szakrális építészet szempontjából elég legyen annyit megjegyezni, hogy az addigi háttal miséző oltárt mindenütt szembemiséző oltárral (*altare versus populum*) cserélték föl.

A *genius loci* fogalma Christian Norberg-Schulz norvég építészetteoretikustól ered, az építészetelméleti fenomenológia talán legfontosabb képviselőjétől, aki filozófiai igényességgel igyekezett kidolgozni jelentését. Művei közül a legjelentősebbek: *Intentions in Architecture*, 1962; *Il significato nell'architettura occidentale*, 1974 (angol ki-

adás: *Meaning in Western Architecture*, 1974); *Genius Loci, towards a Phenomenology of Architecture*, 1979. Döntő hatást gyakorolt a norvég gondolkodóra Heidegger filozófiája, akinek kategóriáit építészetelméletébe beépítette. Rendkívül fontos látni, hogy Norberg-Schulznál a *genius loci* fogalma nem költői metafora. Ha az építészet és egész épített környezetünket nem pusztán műszaki és társadalmi szempontból tekintjük, hanem helyet adunk a benne élő emberre gyakorolt hatásának, akkor a pszichológia eszközeivel kell vizsgálnunk, és felismerjük, hogy a személyes mozzanat mennyire jelentős az építészet befogadásában. A modern építészet hatvanas-hetvenes évekbeli válsága szolgáltatotta a háttérrel a strukturalista építészeti felfogás kialakulásához, és ezzel párhuzamosan jelent meg a történeti városokat bomlasztó, személytelen modernista építészet kritikája. Norberg-Schulz ehhez keresett elméleti fogódzókat, eszközöket.

A *hely misztériuma* című első fejezetben Debuyst fő mondanivalója, hogy a *genius loci* mindig konkrét és személyes fogalmakkal írható le. Teológiai képzettsége révén tisztában van vele, hogy a szent is csak ezekkel a fogalmakkal ragadható meg. Ahogyan egy hely, egy táj, egy város karaktere személyes benyomásként, lelki hatásként ér bennünket, hasonlóképpen a szent, a transzcendencia és Isten élménye is személyes és lelki tapasztalat az ember számára. Nincs matematikai képlete. Debuyst az építészet speciális jellegét a *hely* Norberg-Schulztól származó fogalmával érzékelteti. Az egyszeri, megismételhetetlen és így identitással rendelkező *helyet* szembeállítja a *térrel*, amely személytelen mennyiség. (Szakmámban, a kortárs képzőművészeti kiállítás-rendezésben mondani szoktuk: *tér*, az volna még a teremben, elérne ott a mű, csak éppen *hely* nincs már számára.) A Norberg-Schulz által meghatározott hely-jellemzők: orientáció, identifikáció, karakter. Az orientáció az építészet funkcionális oldalára vonatkozik (a vitruviusi *utilitas*), az identifikáció a környezettel való azonosulás, a karakter pedig az adott helyen kialakuló jelleg.

Az első hallásra talán korlátozónak tűnő helyfogalom valójában egyetemes és befogadó jelentéssel bír. Debuyst érzékenyen és érzelemtől sem mentesen írja le a Róma környéki táj földrajzi és kultúrgeográfiai jellemzőit, úgy mint az észak-nyugat laziói etruszk régió mély, növényekkel benőtt völgyektől szabdalt, hegyes-dombos vidékének „bensőségességét” és a dél-keletre elterülő (a könyvben tévesen Albai-hegyvidéknek nevezett) Albanói-dombok (ol. Colli Albani) „kifelé forduló világá”-t. „Ez a táj szó sze-

rint Róma bölcsője, és bensőséges karakterének titka – a genius loci helyi, természeti összetevője.” (36.) Milyen nagyszerű, hogy a tájnak is lehet karaktere! Ezáltal megkapjuk az építészet fizikai összetevőit, érzékeink nincsenek kizárva a befogadásból, többé nem csak agyunkkal fogadhatjuk be az építészetet. Éppen ott, az etrusiai Cerveteriben tapasztalhatjuk meg a nekropolisz tufájában az évszázados halottszállító kordék sziklába vájt keréknyomának megrendítő látványát, hogy azután a modern város tufapincéjében helyi borral öblítsük le az élmény izgalmát. A kereszténység előtti kultúra érintkezik a mai, néha már kereszténység utáninak tűnő világunkkal, miközben „állni látszék az idő”, midőn a Tarquinia szélén álló Santa Maria di Castello immár felszenteletlen templomának sárgás tufa-derengésében állunk. A névtelen, valamiképpen mégis személyes idő, a megállíthatatlan áll ott. Mint Róma minden szegletében is. Debuyst – Norberg-Schulz nyomán – továbbvezet bennünket Róma karakterében, s rámutat a külső és belső „városi terek” egybeolvadására. *„Róma hozzájárulása az egyetemes építészet történetéhez főként tágas belső tereiben érhető tetten. ...de ugyanezt fedezzük fel Róma városi tereiben is, nagyokban és kisebbekben, ahol intenzíven azt érezzük, „belül vagyunk”, még ha valójában kívül is állunk.”* (40.)

Kit ne döbbenene meg az itáliai városok piazza-jelensége, amelynek paródiája az észak-amerikai közvetítéssel hozzánk is eljutott plazák, shopping mallok konzum-gólem jellegű, high-tech anyagokból és szerkezetekből épület óriás-épülete származik? Nos, Rómában a piazzán bármeddig üldögélhetünk, az enteriőrökben pedig, mint a Diocletianus császár fürdőjéből Michelangelo által átalakított Santa Maria degli Angeli bazilikában – sportcsarnoknál nagyobb méretek – városi léptékű, emberre szabott térben érezzük magunkat. Lakó- és munkahelyem, a Római Magyar Akadémiának helyet adó Palazzo Falconieri tözsomszédságában, a piazza Farnesén. A Palazzo Farnese köpadjain esti meditációim közben sokszor figyeltem a népet, amint elvonult a tér „színpadán”. Láthatóan marasztalta őket a két hatalmas szökőkút, a kávéházak asztalai, a neves és névtelen templom- és palotahomlokzatok a maguk bútor-aprólékosságú kidolgozottságával, mintha enteriőrben, a világszínház színpadán lépkedtek volna. Feloldódott a külső vagy belső tér ellentmondása, ez az Urbs genius loci-ja.

Debuyst azután a második fejezetben (*A keresztény hely*) kiemeli: *„Az ecclesia nem korlátozódik egyetlen liturgikus épületre, hanem olyan épületek és melléképületek együttese, amelyek a keresztény közösség szükségleteire válaszolnak, ugyanakkor védik a kultikus teret az utca túlságos közelségétől.”* (47.) Majd kifejti, hogy *„a monumentális, egyetlen épületre korlátozódó templom gondolata, amely ’egyedül áll a város forgatagában’, a XIX. század találmánya. Sajnos ez a modell a 20. században széles körben elterjedt, és kortárs templomaink legnagyobb részére*

jellemző.” (48.) Az ókeresztény szakrális építészet Rómában legtöbbször háztemplomot jelentett, ahol együtt volt a püspök lakása, a szegényeknek szánt ruhák raktára, a közösségi helyiség, a keresztelő kápolna és persze a liturgia helye. Mindez egy-egy tehetősebb keresztény domusában. Így az első századokban a kultuszhelyeket nem templomoknak, hanem *domus ecclesiae*nek vagy *titulus*nak nevezték. Ettől eltért a császári alapítású vagy az általa adományozott telekre épült bazilikák esete, mint a Santo Stefano Rotondo, az akkor még San Salvatorének nevezett mai San Giovanni in Laterano, illetve a temetői mauzóleumnak épült Santa Costanza is.

A bazilika, mint római vallási épülettípus rövid elemzése, érthető módon, inkább liturgiai szempontból történik és nem régészetileg, de így is meg tudja világítani a hely, a lélek és a hit erejét, ami az épülettípust meghatározta. A valaha középpontba helyezett oltár lényeges különbség a ma már tisztán hosszanti elrendezésűnek tűnő bazilikák használatában és térkarakterében. Az aventinusi Santa Sabina bazilika nem földi fényben úszó belső terének monumentális derűje, a San Clemente idősűrűség, a Santi Quattro Coronati apró előudvarának, kerengőjének ódon, befogadó és misztikus csendje, a – nekünk, magyaroknak különösen is kedves – Santo Stefano Rotondo¹ lenyűgöző méretű és gyönyörű arányú, hatalmas rotundája fölerősíti a lélek természetes vágát Isten felé és

megnyugtatnak: otthon vagy. Rómába értél, ahová az utak vezetnek, de ahonnan ugyanannyi út indul immár befelé, a lélek tájaira. Ezekben a kora keresztény és középkori bazilikákban magától értetődően és pontosan tárul elének az a világ, amelyben a kép még kultusztárgy volt, ahogyan azt Hans Belting opus magnumában, a *Kép és kultusz*ban olyan enciklopédikus részletességgel feltárta és bizonyította. *Látjuk*, hogy ezek a terek nem pusztán evilági funkcionális szerkezetek, hanem az Isten felé irányuló liturgiát gyakorló közösség szent terei, falaikban, levegőjükben évszázadok – olykor, mint a Santo Stefano Rotondo esetében, már tizenöt évszázad – imádságai szólnak.

Debusyt könyvének másik fő szála – Róma tárgyalása után – a két világháború közötti időszak német liturgikus mozgalma és annak építészeti eredményei. Ennek egyik egyházi spirituális vezetője Debuyst tanára, az olasz származású, német Romano Guardini volt. A főbb épületek építészeti tartalmát és formáját Rudolf Schwarz és Emil Steffan építészek dolgozták ki. Magyarul Vámos Dominika tollából olvashatunk alapos elemzést Schwarz mai szemmel is modern építészetéről. Debuyst terjedelmes és mély elemzést szentel a két világháború közötti Quickborn-mozgalom fő helyszínének, a Rothenfels am Main-i vár kápolnája felújításának, melynek tervezője Rudolf Schwarz. (A Quickborn a két világháború közötti legjelentősebb német katolikus ifjúsági mozgalom, a név jelentése ’élő forrás feltörése’. A német katolikus egyház részéről az országos felelős éppen Guardini volt, a mozgalmat a nácik később ellehetetlenítették, majd 1939-ben betiltották.) Itt egy rendkívül tanulságos Guardini-idézet következik: „A terem bútorzata kizárólag a több száz, feketére festett, kocka alakú kis zsámolyból állt. Ez volt minden. Az építészeti keretet egységesen fehérre meszelve megőrizte tiszta befogadó állapotát. Minden egyebet, az élő teret, maga a közösség alakítja majd, olyan formát adva neki, amilyet akar. Így nyitottuk meg ténylegesen annak lehetőségét, hogy a közösség maga alkosson térformákat.” (72.) Itt is a mindig jelenlévő dilemmát tapasztaljuk: vajon lehetséges-e egyáltalában a hely, a ház szentségéről beszélni, nem csak a közösség által alkotott „élő tér és épület” lehet-e Isten szentségének letéteményese? Debusyt a következő választ adja: „...a »hely keresztény szellemé«-ről elsősorban a liturgia élő misztériumát befogadó, élő vendégszeretet tesz tanúságot.” (96.) Ide kívánczik Varga Mátyás gondolata: „...a Regula több helyen is az egész monostort nevezi »domus Dei«-nek... /...Tehát nem a fizikai tér, vagy annak kijelölt részlete lesz az Isten házává, hanem maga a közösség – a belakott teljes léttérrel, minden használati tárggyal együtt.”

Debuyst ezután kortárs példákon keresztül szemlélteti a *genius loci* lehetséges megjelenési formáit. Ezek a melki bencés apátság (építész Ottokar Uhl, 1966), illetve a pordenonei Casa dello Studente (diákkollégium, építész Grauco Gresleri, 1972) diákkápolnái, a dél-németországi Rattenbach liturgikus központja (építész Franz Xaver Lutz, 1982), nem más, mint három csúrszerű faépület, a müncheni Szent Lőrinc oratoriánus rendház és templom (építész Emil Steffan, 1955). Ezek legtöbbje mai szemmel minimalistának mondható, időtlen formálást mutat.

Építészeti tartalom és lelki tartalom folyamatosan egymásba játszanak, kölcsönösen hatást gyakorolnak Debuyst érvelésében, de az az érzésem, hogy mindig a lelket tartja fontosabbnak, s ez a nézet teljesen koherens a kereszténység felfogásával.

A könyv harmadik fejezetében (*A hely emberi és keresztény teljessége: a monostor*) apátságokat elemez, az Athos-hegyi Szimonopetrát, a montecassinói, az einsiedelni, a subiacói, a prágiai apátságot, valamint Le Corbusier La Tourette kolostorát. A két subiacói kolostor, a Santa Scolastica és a San Benedetto a bencés építkezés, a bencés helyek ritka csodái: a zord természeti környezet, magas hegyek, szűk völgyek, a hosszan kígyózó utak, az épületrészek egymáshoz illeszkedése mind a csend szolgálatában állnak. A csend itt építészeti tényező, még ha nehéz is ezt ma elhinnünk, korunk idegenforgalma közepette. Amikor az alsó kolostorból, a Santa Scolasticából a szent ligetnek nevezett erdős domboldalon át fölkapaszkodtunk

Szent Benedek barlangjához, a hazaérkezés különös érzése vett rajtam erőt: megmagyarázhatatlan volt. Debuyst egyik kulcsfogalma a *genius loci* működésének elemzésekor pedig a teljesség. A hiánytalanság és befejezettség adja az alapiját mindannak, amit földrajzi vagy építészeti értelemben meg tudunk ragadni egy-egy karakteres hely átélésekor. Debuyst az emberi lélekben a gyermekkor óta ott lakó alapélményeket, az otthonosság-tapasztalatot említi mint vonatkoztatási pontot. Gaston Bachelard-t hívja segítségül, aki a maga költői-filozófusi módján egészen pontosan írja le a jelenséget *A tér poétikája* című művének „A ház a pincétől a padlásig” című fejezetében.²

A negyedik fejezetben a kortárs bencés monostorok példáit veszi szemügyre Debuyst, s itt említi a Breuer Marcell tervei szerint épült minnesotai Saint John apátságot és templomát (1961). Érezhető távolságtartással ír, és nehezen találja meg a pozitívumot a kemény, elvont geometriai alakzatokkal formált, gigantikus, a modernista monumentalizmus szellemében fogant együttesben. Itt olvashatunk a Saint Louis-i perjelségről (építész Gyo Obata 1960–1962), a Rhode Island-i Portsmouth templomáról és monostoráról (építész Pietro Belluschi, 1958–1960), a svájci Sarnenben található bencés kollégium templomáról (építész Ernst Studer, 1963), a Chicago melletti Saint Procopius apátságról (építész Edward Dart, és az Oregon állambeli Mount Angel apátságról, ahol nem más, mint Alvar Aalto tervezte a könyvtár-épületet 1970-ben. Részletesen beszámol saját apátsága,

a belgiumi Clerlande-i bencés monostor tervezésének szempontjairól (építész Jean Cosse, 1971), a természeti környezethez való alkalmazkodást, az otthonosságot és a már említett teljességet emeli ki. A fejezet végén azután több oldalt szentel Peter Zumthor sumvitgi Szent Benedek-kápolnájának (1988), a XX. század egyik legkülönösebb mikroépítészeti csodájának. A természet-építészet kapcsolat varázslatos XX. századi megfogalmazásaként, az alázat építészeti kifejezéseként méltán világhírűvé vált kápolna a hely keresztény szellemének megjelenítője. Párbeszédet folytat a környező hegyvidékkel, építészeti formái is a természetes anyagokkal állnak összefü-

gésben, kifinomult arányai és főként bensőségessége az imádság tiszta helyévé avatja. Debuyst így foglalja össze mondanivalóját a kápolnáról: *„Nagyon sokan leírták már ezt az elragadóan szép alkotást, amely – ha szabad ilyen mondanunk – forradalmasította a kortárs svájci szakrális építészetet, mind a genius loci újjászületése, mind pedig az olyan ősi szimbólumok mélyről fakadó játékának megújítása révén, mint az ív, a hajó, a befogadó anyai formák stb. Ugyanakkor a kápolna az új építészeti technikák meglepően sikeres találkozásáról tanúskodik, amelyek itt a fa tartóelemek kifinomult csatlakozásaiban és a rendkívül összetett matematikai formákban vannak jelen. Végül nyugodtabb, mesterien megfogalmazott monumentalitást is felfedezhetünk benne, amely könnyed mozdulattal foglalja egybe a bensőségesség összetevőit és a tájjal folytatott párbeszédet.”*³

Végül pedig nem tekinthetünk el attól, hogy kitérjünk a kortárs magyar építészet több szempontból is – építészeti, műemléki, egyházi tekintetben is – egyik legjelentősebbnek mondható projektjére, a pannonhalmi bazilika felújítására. A John Pawson tervei szerint és Gunther Zsolt projektvezetésével átalakított enteriőr nagyvonalú, mértéktartó, a közös imádságot támogató templommá vált. A felújítás szándéka a pannonhalmi monostor szerzetesi közösségétől eredt, amely éppen a közösség használata számára kívánta alkalmassá tenni az évszázadok során különös módon többféle feladatot is magára vevő templombelsőit. A *genius loci* itt pontosan a szerzetesi templomjelleg jelentette, amely lehetővé teszi, hogy

a szerzetesek napi több alkalommal is tartanak itt imaórát és szentmisét. A monostor szerzetesi közössége irigylésre méltóan alapos, több éves gondolkodással alakította ki a felújítás koncepcióját. Az ő műemléki szemléletük, amit az előkészítő tárgyalások során egyes világi műemléki szakemberek bíráltak – miszerint a hosszú időn át kialakult épületből bizonyos historizáló elemek eltávolítandóak –, mégis győzött – ha helyénvaló itt így fogalmazni, hiszen, ha nincs harc, győztes sincsen –, és az elkészült, a felújított belsőben meggyőző erővel hirdeti a bencések igazát. A beépítésre került tárgyak anyaga által megteremtett komolyság minden kételyt eloszlat. Az egyaránt onyxtömbökben megfogalmazott keresztelőkút, oltár és ambó egészen különleges kisugárzása, a tömör diófa stallumok időtlen szépsége, a szinte testetlen fényforrások, a szintén onyx rózsablak földöntúli derengése mintegy a hely szellemének egészen új lehetőségeit valósítják meg.

A legnehezebb feladat talán annak belátása, hogy a hely szelleme valamiképpen *a posteriori* jön létre, mindig utólag válik érzékelhetővé, nem programozható előre egy épületbe vagy településbe. Mintha Charles Correa indiai építésznek lenne igaza, aki az identitást a történelmen átvonuló civilizáció által hagyott lábnyomhoz hasonlítja. Rómában a keresztény civilizáció „átvonulása” hagyta azt a nyomot, amelyet ma karakterként nevezünk meg. Nos, ezért nem ad egyszerű, direkt választ kötetünk szerzője sem az írásom elején fölített kérdésre: mi is valójában a hely keresztény szelleme?

Így tehát nem véletlen, hogy elmélkedésemet László János gyulafehérvári püspök mégoly ismert és mélyen bennem élő sírfeliratával zárom, az idő 1523:

*Natum quem gelidum vides ad Istrum
Romana tegier viator urna
Non mirabere si extimabis illud
Quod Roma est Patria omnium fuitque.*

Cs. Szabó László fordításában:

Vándor, ha látod, hogy római sír
Födi azt, aki a hideg Dunánál született
Nem fogsz csodálkozni, ha meggondolod,
hogy közös hazánk volt Róma és az is marad.

IRODALOM

Varga Máttyás: *Kint és bent, A bencés szerzetesség tér-képe*, Bencés Kiadó, 2005, 31.

Varga Máttyás: *Az eltérés örömhíre (Gondolatok művészet és hit viszonyáról)* In: *Néma angyal*, Válogatás a Pannonhalmi Bencés Gimnázium és Kollégium kortárs művészeti gyűjteményéből, Pintér Sonja Kortárs Galéria, 2004, szerk. Sulyok Miklós

Vámos Dominika, *Katolikus modern, Rudolf Schwarz (1897–1961) építészeti szemléletéről*, In: *Régi-új Magyar Építőművészet*, Utóirat, 2008/5, 30–36.

Régi-új Magyar Építőművészet, Utóirat, 2003/6, Szakrális tér-szakrális építészet (tematikus szám)

JEGYZETEK

- 1 A Santo Stefano Rotondo templom Rómában a legrégebbi – és legnagyobb, hiszen a Pantheon nem keresztény templomnak épült –, centrális temploma az V. században épült, császári tulajdonban lévő, az egyháznak adományozott, katonai tábor által elfoglalt területen, alatta Mitrász-szentély található. V. Miklós pápa a pálos rendnek adományozta 1454-ben. Itt található az 1523-ban, Rómában elhunyt László János gyulafehérvári püspök síremléke, amelynek szövegét a tanulmány végén idézem. A XVI. század utolsó harmadában a Jezsuita Rendhez került, a Collegium Germanicum-Hungaricum fennhatósága alá. Mindszenty József bíboros címtemploma volt 1963–1975-ig, a főpap haláláig.
- 2 „Mert a ház a világ nekünk kiutalt szeglete. Gyakran mondták már, hogy első világmindenségünk. Csakugyan egy világmindenség. Kozmosz, a szó minden értelmében. Ha mélyére tekintünk, talán nem szép-e a legszerényebb otthon is? A»szerény hajlék« írói gyakran, bár túlságosan is szükséztlenül emlegetik a tér poétikájának ezt a komponensét. Mivel a szerény hajlékban nem sok leírni való akad, nem szívesen időznek ott. Adott állapotában jellemzik a szerény hajlékot, anélkül, hogy átélnek ősi jellegét, azt az ősiséget, melyet – függetlenül attól, hogy gazdag-e vagy szegény – mindenki megtapasztalhat, ha nem ódzkodik az ábrándozástól.” Gaston Bachelard, *A tér poétikája*, Kijárat kiadó, 2011, Fordította Bereczki Péter, 29.
- 3 Debuyst, *A hely szelleme a keresztény építészetben*, Bencés Kiadó, Pannonhalma, 2005, fordította Szilágyi Klára, Napjaink teológiája sorozat, szerkeszti Varga Máttyás, 165.

Ókovács Szilveszter

Megszámláltattál és híjával találtattál¹ – és darabokból építkezel

■ Nem vagyok tudós, csak egy közéletbe fajzott (és felajzott) művész, akinek másodszor is megadatott, hogy azzal foglalkozzon, ami a hobbija maradt: az operával. Illetve az Operával. Így ez az írás tudományos igényt aligha elégít ki, ám egy művész valamiféle „tudományosságának” felfestésére tán képes – amennyiben az elődök ismeretének határozott szándékát és az elgondolások meglétét oly erénynek vagy tudásnak fogadjuk el, amely nemcsak átalakítani és irányítani kísérli meg a legnagyobb magyar kulturális intézményt, de egy minden bizonnyal meghaladhatatlan polihisztor sajátos tükrébe helyezve eme, elfogódottságot parancsoló folyóiratban is közölhető. A polihisztor márpedig Bánffy Miklós gróf, akit az én belépésem előtt 100 évvel neveztek ki ugyanebbe a székbe. Az Olvasó szíves engedelmével azt, hogy mit gondolok nemzeti operajátszásról nem is annyira 2014, mint inkább majd 2024 vagy ’34 Budapestjén, s hogy mitől lehet, illetve kell többnek lennie pusztá operaháznál a mi Operánknak, hadd fejtegessem tehát néhány fejezet erejéig a Nagyúr életművének sorvezetője mentén. (Az egyezéseket vagy hasonlóságokat így ne a méltatlan összehasonlítás, inkább a mintakeresés és a bűvópatakként újra felszínre került, s ezek szerint időtálló felismerések nyugalmanak jegyeként értékeljék.)

1. Nemzeti operajátszás – egy nemzetközi műfajban?

A kérdés jogos – miközben banalitás –, hogy zene és tánc (és persze minden más művészeti ág is, amely nem vagy nem hangsúlyosan használja az alkotó által beszélt nyelvet) határok s tán kultúrák feletti. Míg másnak: versnek, regénynek, színdarabnak, filmnek fordítóra van szüksége, itt még gondos vagy gondatlanabb kontextusra sincs: ha például egynemely balettprodukcióra tekintünk – lásd Harald Landen hírhedt *Etűdök* című koreográfiáját –, pusztán a művészi technológia tisztelete képes esztétikumká nemesedni. Ebben az esetben a kulissza sem jelent igazi beágyazást, hisz az eszköztelen színpad és a rafinált lépés-enciklopédia a felhasznált zenében is hasonlóan viselkedik: a Mozart-növendék Carl Czerny ugyancsak

gyakorlásra szánt munkadarabjai (etűdjei) még virtuóz szimfonikus ruházatban, akár persziflázsaként sem volnának alkalmasak célszerű önmaguknál magasabbra, valódi művészetté emelkedni. Itt tehát nemcsak nyelv, esetleg valamiféle nemzeti kultúra, de még az egyetemes művészet lényegéhez tartozó történet vagy kifejezett érzés nélkül is megérinthetővé válik a lélek. Ha valaki látja e darabot, nem kérdőjelezi meg annak művészi voltát.

Akkor tehát: legalább e két speciális – mert minden másnál összetettebb művészet, és így legegységesebb – műfajba, az opera- és balettjátszásba lehet-e, s ha lehetne is, kell-e ma nemzeti fonalat szőni?² A kérdés, újra mondom, jogos, számomra mégsem „kérdés”.

Ha egy nép történelmi okok folytán jó kétszáz évvel később csatlakozott egy műfajhoz, mint az orientációját rég meghatározó Nyugat államai, eleve gondosabban kell őrködni saját művészi erőforrásai, azok kimunkálása, megtartása, fejlesztése, a hátrány feldolgozásának folyamata felett.³ Ugyan Európa közepes országaként tarthatjuk számon magunkat Csehszlovákia, Jugoszlávia és a Szovjetunió széthullása, számos még kisebb állam alakulása óta, ám valójában nemzetünk nemhogy nem lett nagyobb, viszont aggasztó és a mai Európában jószerivel példátlan – s ideje szembenéznünk vele: csak lassítható, mert a mi időnkben már visszafordíthatatlan – demográfiai spirálba is került. Miközben zenei nagyhatalomként tekintünk magunkra, és többé-kevésbé tartja még magát a világban a valaha valódi, arányaiban mindenképp kirívó nagyságnak, mint valamely patinás, sűrű bornak hosszan lecsengő utóíze, érdemes a gróf szavára ma is hallgatnunk. „Növekvő aggodalommal láttam, hogy dacára annak a katasztrófának, mely népünket lesújtotta, senki nem akarta látni azokat a bűnöket, melyek odavezettek. Senki nem mondta: ezen az úton többé ne járj! Mi minden bajt és hibát csakis magunkon kívül keresünk. Szemet hunyunk saját vétkeink fölött.”⁴

Tény, hogy a Magyarország fő adataival szinte azonos Csehország nemcsak Dvořákot és Smetanát tudta meg-

tartani a nemzetközi kánonban, de mellé *Janaček*et is felzárkóztatta; a Prágai Opera, a létező, hangzásban felismerhetően jelenlévő vonóskultúra⁵ ma akkor is példa lehetne oktatásunk és előadó-művészetünk számára, ha híres operaénekesek terén még tart is a fölény, s a jelen globális operakultúrájának magyar csarnokában árválkodó Bartók mellé felsorakozott *Ligeti György* és újabban *Eötvös Péter* alakja is.

*Liszt Ferenc*ről külön mondatnak kell szólnia: ma még felmérhetetlen, hogy a 2011-es Liszt-év milyen mélyre és mennyi időre tudta elhinteni a világ köztudatában a nagy művész fel-felvillanó magyarságát (ebben a repülőtér ügyes megkeresztelése sokat segített), mindenestre a változás öröndetes, azonban jelen írásunk tárgya az opera, amelynek terén Liszt gyakorlatilag nem alkotott – még ha vezényelt is, és nem is keveset. (Azt viszont ember meg nem mondja ma, hogy a kortársak közül sokakat kiostálódó idő miként bánik majd velük, az „újakkal”; ellenben *A kékszakállú herceg várának* szerzője már világszerte biztosan halhatatlan.⁶)

Újabb fejezetet érdemelne egy nálam tudósabb elme írásában az is, hogy rokon nélküli, tehát a cseh–portugál–ír–dán léptékhez képest emiatt sokkal elhagyatottabb kultúránk meg tudja-e magát tartani Erkelek és Kodályok nélkül, akik pedig egész életművüket szentelték a magyar nyelvnek, a magyar oktatásnak, a magyar zenei élet szervezésének vagy épp a magyar népléleknek,⁷ a magyar történelemnek?⁸ Van-e ma is igazsága a mindig kimért, ám pontosan fogalmazó *Kodály Zoltán* szavainak, amelyeket a *Székel*y fonó operaházi bemutatója kapcsán jegyeztek fel: „Be kell vinni a nép hangját ebbe a díszes épületbe, a maga eredeti mivoltában. Ha hozzáhangolódna a falak és fűlek, jöhetnek majd a kitenyésztettebb, anyaföldtől távolodó művek; azokat már nem fenyegeti a veszély, hogy kiszakad-

nak belőle.” Vagy inkább Bartók dühödt és emiatt eleve kevésbé releváns mondataival kellene-e azonosulnunk: „Magyar marhákkal – illetve közönséggel nem fogok többet vesződni. Helyesen mondja Kodály: számárnak nem való a fácánpecsenye, ha bele is tömjük, megárt neki. Hagyjuk a szamarakat szamaraknak lenni, és menjünk minden komoly szellemi produkcióval külföldre. Füljanak meg az itteniek a jánosvitézbe, meg a vígözvegybe, semmi közöm hozzá.”⁹

Bartók által tehát megint a számomra – *Széchenyi István* mellett – legnagyobb magyar, Kodály citáltatik: nincs okom kétségbe vonni, hogy létezik az a lélekállapot, amely egy efféle népi bon mot-t követel meg, s annak ott és akkor igazsága lehet, ám Kodály és – igen! – Bartók további életútja, ha nem is ugyanolyan mértékben és módon, de mutatja: mindketten túlléptek ezen, és a magyar kultúrjavak gyűjtésével, értő feldolgozásával, elsősorban hazai bemutatásával „nevelték át” a bizonyos „számár” étkezési szokásait, sőt, természetesen bizonyosak vagyunk benne, hogy nem is szamarat láttak saját népükben. (De hát mit is érezne az ember Bartók Béla helyében, ha a népi gyökereket ily hihetetlen innovációval feltáró és őszintén, szintézisként a világba hirdető operáját stupidul csak „kozmetopolita zenének” bélyegzik...¹⁰)

Ezt a fejezetet hadd zárjam a magam praxisból is, intézménytörténetből is, Bánffy-életműből is levezetett konklúziójával: a nemzeti operajátszás igenis járt út. Benőtte az iszalag, igaz, de száz évvel ezelőtt, népek akkori olvasztótégelyének szélén, háború közepén táncolva, Trianont még meg nem élve, de dekandenciától áthatva, csontig előérezve gyakorolták e metódust elődeink. A nemzeti operajátszás a XXI. század geopolitikájában, uniós viszonyai közt, globális operadivatja mellett, gazdasági-finanszírozási kényszerpályái mentén, népességi folyamatok tükrében az egyetlen járható út. Mint az ország első köhídja Vácnál: üdvözítő és nélkülözhetetlen műemlék.

2. Nemzeti operajátszás – ismérvek

Tételmondatok következnek. (1) Ha nincs nemzeti operajátszás, nem nyílik platformja magyar alkotók új vagy régi műveinek: blokkolva az alkotás. (2) Ha nincs nemzeti operajátszás, nincs lehetősége művésszé érni a magyar énekes- és balett-generációknak, karmestereknek, korrepetitoroknak, rendezőknek, díszlet- és jelmeztervezőknek: blokkolva az előadás. (3) Ha nincs nemzeti operajátszás, következésképp nincs értelme a művészképzésnek sem, hisz esély sincs a boldogulásra: blokkolva az oktatás. (4) Ha nincs nemzeti operajátszás, alábukik a hozzáférés és a műveltség is, hisz csak a teljes nemzet iránti felelősség játszatja velünk világviszonylatban is az egyik

legszélesebb repertoárt, évi 50-55-féle produkciót, közöttük jó néhányat magyar nyelven: blokkolva a társadalmi hasznosság. (Lemezekről megismerni egy műfajt egyenlő volna a drámák csak olvashatóságával, DVD-ről követni az operát és balettet pedig a tévézéssel ekvivalens: bizony, megsínylené a színművészet is, ha élő színházi eszközei nem volnának.) (5) Ha nincs nemzeti operajátszás, akkor

nemzetközi van, hisz ez egy mindössze kétutas műfaj,¹¹ ahhoz viszont nagyságrendekkel több forrás kellene, ez viszont blokkolná az állam kulturális büdzsáját.¹²

A nemzeti operajátszás fogalma alá tehát mindezek inverzeit sorolom: (a) a *magyar művekre* fokozott figyelmet fordító, (b) a *magyar művészek* számára – magas artistikus színvonal teljesítésénél – prioritást biztosító,

(c) a magyar képzőintézményekből érkezőkre odafigyelő s e partneregyetemekkel sokszálú együttműködést futtató, (d) a magyar nemzet széles rétegei számára elérhetővé tett platformokon (média, vidék, szórvány, közösségi opera, társadalmi felelősségvállalás programjai) fejlődő, (e) mindvégig a magyar költségvetés valóságtalaján álló, fékezett habzással álmodó operajátszás.

Ha megint vetünk egy oldalpillantást az etalon Bánffy grófra, mit látunk? Kormánybiztosként ugyanezen elvek szerint működő színházat vett át, igen óhajtotta volna, hogy a Népopera¹³ (a mai Erkel) bérletének lejárta után az Operaház gazdálkodhasson azzal is, hisz ő is érzékelte,

nem feltétlen csak az érdeklődne opera és balett iránt, aki azt meg is tudja fizetni.¹⁴ Rendelt darabot, még pályázati úton is – így keletkezett az első maradandó értékű magyar vígopera, a *Farsangi lakodalom* librettója –, és habár eddig kikutatatlan, beszédesen hosszú várakozás után csak' bemutatta a merész stílusú Bartók két színpadi művét – s ha mást nem tesz, csak ennyit, már beírta volna nevét a zene-történetbe. Ő azonban olyannyira a *Kékszakállú* és a *Fából faragott* mellé állt, hogy személyesen tervezte díszleteit és jelmezeit *Leon Bakst*-nak, az Orosz Balett szcenikusának bűvöletében. (Mi is, ma is igyekszünk inspirálni a jelen komponistáit: mostanában 13 különböző zenerendelési projektje fut az Operának, igen széles skálán – teljes estés operától és balettzenétől gyermekoperán és fanfárokra, alkalmazott szignálokra és aláfestéseken át nyitányokig, zenekari darabig, zongoraversenyig.¹⁵)

Egy fontos szentencia még biztosan hátravan: a nemzeti operajátszás mindazonáltal *nem lehet szemellenzős* – az arányok és lehetőségek művészete ez, miként a politika is.

3. Nemzeti operajátszás – a felülről nyitott széf esete

Bánffy Miklós nem habozott száz évvel ezelőtt. *Richard Strauss* műveit bemutatni végre, s ez nemcsak korparancs volt, hanem a világ iránt nyitott intézményvezetés természetes következménye is. A Magyar Királyi/Állami Operaház 130 éve viszi vállán a terhet, miszerint amit a világból megmutat, közönsége azzal azonosítja az opera világát. Nem torzíthat tehát, nem hallgathat el szerzőket,

stílusokat. Amikor Bánffy utat enged minden idők egyik leginkább bírált, mert „súlyosan blaszfém” darabjának, akkor nem arról van szó, hogy a két évvel korábbi *Elektra* és a 1911-es *Rózsalovag* után miért ne jöhetne egy harmadik mű a bizonyos bajortól, hanem hogy a homoszexuális *Oscar Wilde* darabja nyomán írott, nemkülönben botrányos *Salome* nem veszejt-e máris el a fiatal, frissen kinevezett intendánst?¹⁶ Nem így történt, s bár természetesen a lapok „ízléstelen” és „egészségtelen” műről cikkeztek, a közönséget nem ez érdekelte, sokkal inkább a bemutató maga. Nálunk is kérdés lehet, miként viszonyul majd az Opera törzsközönsége a világban mindenfelé játszott *Reimann*, *Henze*, *Adés*, *Glass* vagy *Eötvös* műveihez, né tán *Kurtág* György új operájához – ez mégsem tarthat vissza egy ekkora és monopóliumba született házat attól, hogy roppant erőforrásait a repertoár megújításának, új színek kikeverésének szolgálatába állítsa. E vonulat sikere is az arányokon múlik: ha nem visszük túlzásba szokásos félelmünk kompenzálását, a jelenlegi rétegigény is kielégül, s nívós produkciók révén „onnan” is maradnak nézők, miközben jól adagolt és színpadilag kellő mélységgel és dekorativitással rendelkező kortárs zenével tudjuk megmérteni magunkat az idő mérlegén.¹⁷

Bánffy idején az operai jelen idő még korszakos komponistákkal volt zsúfolt, és a közönség nem szakadt el attól a zenei nyelvtől, amely a második világháború után már nem feltétlen kíván hallgatókat magának, sokkal inkább szól a korlátlan és tekintet nélküli önkifeje-

zésről. *Puccini*, *Mascagni*, *Giordano*, *Cilea*, *Strauss* éltek, *Wagner* és *Verdi* csak a minap hunyt el. Viszont mindent magyarul játsszanak, még az is előfordul, hogy a tenor hiányfachba importált olasz művész magyarul tanulja be a szerepet...¹⁸ Bánffy szerint előnyben kell részesíteni azt a nyelvet, amelyen szerzője komponálta a darabot: a hangsúlyok, a zene lágy-sága-kemény-sége, tehát nemcsak a szöveg, hanem a teljes alkotás prozódiaja is ezt követeli meg. Így tehát újra érvényre juthatott a német és sokkalta ritkábban, de az olasz nyelv is, amely egyúttal lehetővé tette külföldi vendégművészek zökkenőmentes beillesztését az előadásokba, ami nem lebecsülendő szempont.

Jegyezzük meg, hogy Bánffy e felismeréssel megelőzi korát! Rokon vonást a mával itt is találni: egyrészt hosszú évtizedeken át zajlott e kérdésben vita, és bizonytalankodott a gyakorlat,¹⁹ másrészt ma már mindennek éppen az ellenkezője is igaz. Meg kell magyaráznunk, hogy némely vígopera az Erkel Színházban miért jobb magyarul (például érteni a poénokat, amelyek a feliratozás során nem jönnek át, vagy ha igen, rossz ütemben), vagy hogy némely operaházi daljátékot miért vállalhatóbb váltott nyelven adnunk.²⁰ Annak viszont, hogy az új szezon elhozza a *Carmen* eredeti koncepcióját (magyar prózák és francia zárt számok váltakozása), külön közönségcsábító-beava-

tó jelentőséget tulajdonítunk, illetve a darab ritmusa is feszesebbé, időtartama kezelhetővé válik.

Bánffy időszaka hozta el a rendezők forradalmát: azzal, hogy *Hevesi Sándort* átcsábította a Nemzetiből, az operai játéktíl, a lefűrt lábú énekesek világa hamarosan és végérvényesen megváltozott. Nincs ez másként ma sem: külföldi rendező eddig is elő-előfordult, de az ősszel induló új évadtól több neves, nem itt élő direktort is le szerződtetünk évről évre, mert most ők is a személyi garanciái a látásmód szélesedésének, a kitekintésnek azon túl, hogy a többi bemutatót a legjobb és legkülönbélebb magyar alkotókra bizzuk. Akár végletes (s ezért végtelennek tetsző) horizonton is kell gondolkodnunk: mivel operarendező-képzés nincs hazánkban, a prózai, filmes és animációs vagy akár bábos világba is alá kell merülnünk inspirációért, rendezőért.

Bánffy Miklósnak volt mersze saját *Varázsfuvola*-adaptációjában elemelkedni a mesevilágtól – volt bátorsága a nagy történetek archetipikus jellegét hangsúlyozni, finoman aktualizálni vagy absztrakció felé elemelni azokat az elemeket, amelyek túlélnek az eredendő környezetet. A remekműveket nem nehezíthetik el külsőségek, a korabeliség jegyei, ki kell dobálni a léghajóból e ballasztokat. Horgony kell viszont, amely nem engedi az előadást oxigénhiányos, érthetetlen és méltatlan sztratoszférába, és arányérzék is a stílusok térnyerése kapcsán, valamint patikamérlegen mért, toleráns műsorszerkesztés szükséges, amely tekintettel van – a magától értetődő magyar

alkotások mellett – a népszerű német és olasz dalművek, francia és orosz balettek mellett különböző nyelvi-zenei kultúrák egzotikumaira (szláv, francia és angol nyelvű operák, angolszász táncművek). Egyre nincs módja most sem az intézménynek: a beszűkülésre.

Bánffy, az egyik leggazdagabb magyar arisztokrata mindig fontosnak tartotta hangsúlyozni, hogy politikai hitvallását sosem keverné ízlésbéli meggyőződésével: számunkra is ez az imperatívusz, így kell eljárnom, ha barokktól kortársig, kamarától nagyoperáig, oldschooltól kísérleti előadásig, legendák szereposztásától „egész soros” debütálásig, vagy ha úgy tetszik, jobbra sorolt művésztől balra sorolt művészig szeretném felvonultatni egy nemzeti intézmény színpadain a priorizált magyar tehetőséget.²¹ Márpedig Operából nincs több nekünk: nemzeti kulturális minimum, hogy a dalszínházi kincsestárat őrizni kell, de gazdagítani és újracsomagolni is. A formalinba helyezett operajátszás egyenlő volna az elásott talentumok bibliai szegényével.

4. Nemzeti operajátszás – Nekik és ezt, ezzel és ennyiből

Valósággal lúdbörzést lehet kapni, ha Bánffy első feliratát olvassuk. Kinevezésekor, 1912 kora tavaszán azonnal számba veszi az épület hiányosságait, romlásának fokát, és azt írja: korhadt a fedélszék, rossz a gerendázat, repedeznek a falak, beázik a tető, rossz az akusztika, több szék kellene és próbatermek. A harminc éve felépült Operaház fejlesztésére a kormány 600 000 koronát utal ki – ez

mai értéken 4-5 milliárd forint! –, és júniusi tervezéssel, hihetetlen erőfeszítéssel elérik, hogy október 8-án már előadást tarthatnak a korszerűbbé tett házban.²² Ugyanezt tervezzük 2015–18-ban is: hosszabb nyári szünetekkel, de közönségünk, művészeink és munkatársaink kezét el nem engedve, szakaszosan újítjuk meg az Ybl-palotát. Újabb próbatermekre van égető szükség, ezek a Műhelyház nevű komplexum felépítésével jönnek létre – ekkor a 9 gyártóműhely és a teljes díszlet-jelmez-kellék készlet kitelepítése tehermentesíti az Operaházat, illetve a Mexikói útra tervezett bázison méretarányos (és kamara-előadásokra is alkalmas) házi színpad és zenete-

rem épül. A Hajós utcai Üzemház és a Jókai utcai zenekari centrum felújításával együtt 2018-ra olyan infrastruktúránk állhat rendelkezésre, amely a bérekben jelentkező – európai értelemben vett – elmaradást kiváló munkafeltételekkel enyhíti, és cseppet sem utolsósorban nézőink virtuóz, sokoldalú és tartós „kiszolgálását” teszi lehetővé.

Viszont a „kiszolgálás” szisztémáját is érdemes megvitatni: Bánffy Miklós repertoárszínházat vett és adott át. Mi sem teszünk mást: éppúgy keressük a testhez illő játékmódot, ahogy ő törekedett a maga korában, más társadalmi berendezkedésben és folyamatok közepette a matinék átszervezésére, délutáni és olcsó sorozatok kiírására. Bánffy a népoperai lábat nem tudhatta „letenni”; nekünk ez ma újra lehetséges: az Erkel Színház sokkal kevésbé a bevételt, inkább a hozzáférést és a látogatottságot képviseli, s ez, vallom, nemcsak összművészeti, de leginkább osztársadalmi érdek. A szép iránti érzékenység szelídítő hatását, annak minden rétegbe történő lecsorgását praktikus mondatba foglalta egyszer egy fogékony politikus: „Aki egy zeneiskolát bezár, veszélyezteti a belbiztonságot.”²³

Ami pedig nagyon más volt Bánffy idejében: a diákok művészetre nevelése. Nincs helyünk arra, hogy azt a környezetet elemezzük, amely periódus még megelőzte a legendás *Klebsberg*-korszakot, csak annyit írok: saját kutatásaink bizonyítják, hogy az operai korfa vésszen satnya képet mutat, a diákság és a mai harmincas-negyvenes korosztály (tehát a szüleik) megszólítása és megnyerése nélkül elapad a közönség árama. Az OperaKaland a valaha Magyarországon létezett legnagyobb integrált művészetoktatási akció: néhány hét múlva harmadik évfolyama indul – szenzációs sikere ez az Opera Erkel Színházának.²⁴

Száz éve nem csituló vita a világ operajátzásában a stagione vagy repertoárjátzás kérdése. Előbbi alapesetében kevés számú produkció hosszabb sorozatai viszonylag szolidabb sűrűségű évadot eredményeznek, azonban jóval kisebb létszám oldja meg a jóval kisebb feladatot. Minden produkcióra egyedi szereposztást szerződtetnek, a munka sokkal koncentráltabb, hisz minden produkció premier-próbarendet és figyelmet kap, de problémás az előadás átvitele következő évadokra, hisz akkor új stagione-sorozatok indulnak. Ezek a színházak gyakran koprodukcióban dolgoznak: évente arrébb lódtítják a rendezést–dísztet–jelmezt egy további partnernek.

A másik verzió a nagy operaházak sajátja: éveken, nem ritkán évtizedeken át műsoron tartott produkciókat frissítenek évente 6–12 bemutatóval, így lassan cserélődik a repertoár. Több száz előadás is lehetséges, a zenei világ, a színrevitel stílusa, a megcélzott közönség változatos, rengeteg énekes és két garnitúra zenekar, másfél váltás-

nyi kórus kell, hogy kiszolgálja a színházat. Komoly saját műhelykapacitás, sok művészeti munkatárs kell az óramű pontosságú, feszített munkához. A közönség bérleteket vásárol, gyakran néhány évvel később ugyancsak megtekinti az adott produkciót, immár másik szereposztással. Nem kérdés, hogy a világ egyik legnagyobb operaintézményeként és a világ egyik legnagyobb repertoárját gondozva nem pusztán a Bánffy-hagyományt ápoljuk a repertoár-rendszerű játékmód megtartásával, hanem egyedüliségünk magyarországi tudatában a választható egyetlen, ám kétségkívül sokkal nehezebb, munkaigényesebb utat járjuk: több mint 50 nagytermi produkciót forgatunk egy szezonban, a teljes skála pedig mintegy 80 különböző opust ölel fel, néhányból több verziót is.

5. Nemzeti operajátzás – szűkülő kürtőben fordulni

A mostani vezetés a harmadik évadot zárja, a negyediket hirdeti meg, az ötödiket, hatodikát pedig a színpalak mögött készíti elő. Míg átalakítás szempontjából az elsőben erőinket a szervezetfejlesztés, az új típusú énekesi és karmesteri foglalkoztatás, a közalkalmazás karcsúsítása, teljesen más alapú honorárium-szisztéma bevezetése kötötte le és az ország első szimfonikus zenekara helyzetének megszilárdítása; a második pedig a financiaális körülmények, az állammal való új egyezség, a megújított alapító okirat és a benne vállalt új társadalmi felelősség, a vidék és a határon túli magyarok iránt cselekvési tervek jegyében telt, addig a most múltó szezon az infrastruktúrát erősítette. Megnyílt az Erkel Színház, és az út is megnyílt a korábban részletezett fejlesztések előtt – Bánffy Miklós óta, száz éve nem látott beruházások ezek az operakultúrába. Az ősszel startoló évad pedig a művészi megújulást hozza el robbanásszerű tempóval: valódi, új repertoárt kínál igen széles stíluspalettán a maga sohasem látott mértékű, 25 bemutatója képében.

Megszámoltattunk – szembenéztünk a posztoszocialista nagyvállalat helyzetével, újrahasznosítottuk és erőteljesen átformált, a korhoz igazodó marketingmunkával újracsomagoltuk, amit érdemes volt. *Híjával találtattunk* – megszenvedtük a bizalom és a lehetőségek szűkülő kürtőjében történő megfordulás fájásait, a nyitott operai tevékenységek hirtelensége miatti szakmai fanyalgást. *És darabokból építkezünk* – dacára a fentebb leírt, történelmileg hátborzongatóan ismétlődő folyamatoknak, kényszereknek, és amellett, hogy levertük azokat a cölöpöket, amelyek fentebb olvashatók és a nemzeti operajátzás modelljét alapozzák meg, nem volna érdemes és nem volna szabad *nem intuitív irányításnak* hazudni azt, ami az.

Bánffy Miklós reneszánsz képességeit gyakran érte

a dilettantizmus irigy vádja – eközben novellistaként, nagyregény-íróként, képzőművészként, tervezőként, rendezőként, külügyminiszterként, népművelőként, de még karikaturistaként is megállta a helyét.²⁵ „A nemzeti program külsőséges maradt – fogalmazza Emlékirataiban –, és a forradalom utáni vezető osztály ugyanazt a haláltáncot járta, mint elődei.” Az ő példája mindannyiunkat arra tanít, hogy – főleg nagy átalakítások idején – csak az önreflexió és a történelem figyelmes ismerete segít valós tartalommal megtölteni a nemzeti operajátszás fejezetét is, de bármiféle okos és igaz alapvetés sem nélkülözheti azt a vizionárius, s emiatt szükségképp szubjektív, ám kellően határozott intézményi programot, amely az Opera irányításának nehéz felelősségét adja.

Bánffyknak kevés köszönet jutott az Opera hihetetlen átforgatásáért, az utolsó magyar királykoronázás látomásos megszervezéséért, de azt is hamar elfelejtette már saját jelenkora is, hogy bizony ő járta ki a Sopron visszacsatolásáról döntő népszavazást. Én most hadd köszönjek neki az operaházak nevében, mély főhajtással. Darabokra szaggatott világunkban őbelőle építkezünk.

JEGYZETEK

- 1 Bánffy Miklós nagyszabású regénytrilógiája, az *Erdélyi történet* valójában ezen alcímeket viseli: *Megszámláltattál... És híjával találtattál... Darabokra szaggattatol*.
- 2 A filmet, a televíziózást vagy a videóműfajokat most azért ne értsük ide, mert bár kétségkívül összművészeti alakot mutatnak, nagymértékben különböznek a *hic et nunc* operaszínházi összművészetétől.
- 3 Sőt, a mi esetünkben még a rettegett keleti pólus, az orosz operajátszás is egy ütemmel hamarabb éledt: a hagyományos francia ideál megléte és a cári importjátszás mellett a XVIII. század végén már operapartitúrát karcolt a toll többnyire még dilettáns, de már helyi szerzők kezében. *Dmitrij Zorin*ban az oroszok *Ruzitska Józsefét* tisztelhetjük, csak hogy *Átváltozások* című opusa fél évszázaddal előbb keletkezett a *Béla futásánál*.
- 4 Bánffy Miklós: *Egy erdélyi gróf emlékiratai*, Helikon Kiadó, 2013.
- 5 Megkérdeztem a világhírű karmestert, *Pinchas Steinberget*, aki 2014-től az Opera muzsikusaiból álló koncertegyüttes, a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának elnöke karnagya, melyik zenekar játékát ismerné meg vakteszten is? A valahai emigránsok alkotta izraeliek, a Nyugat-Németországba gyűlt magyarok – Philharmonia Hungarica – és a mostani berliniek mellé csakis a prágai Filharmónikusokat sorolta, mégpedig a vonósok egyöntetű színe, hangképzése miatt. Steinbergről tudni kell, hogy maga is hegedűművészből lett karmesterré.
- 6 Közkeletű megállapítás, hogy nincs nap a világon, hogy legalább egy jelentős koncertteremben vagy operaházban ne játszanák Bartók valamely művét – az pedig személyes tapasztalat, hogy a most futó évadban a például a varsói, a következőben pedig például a Metropolitan Opera tűzte műsorra a *Kékszakállút*, s ma már az is egyöntetű, hogy mindenhol, mindenki magyarul teszi ezt.)
- 7 Kodály Zoltán összes színpadi művét népi motívumokra írta, mindhármát a budapesti Operaház számára, s emellett más szimfonikus darabjai is népi ihletésűek. Hosszú élete dacára életműve relatíve kevés opusból áll, viszont idejét-erejét és nem kis részben kompozíciós tehetségét is oktatási célra használta fel.
- 8 Erkel Ferenc 83 évet élt, 10 operát komponált, azokon kívül alig valamit. Viszont több mint 5000 estén át vezényelte a Nemzeti Színházban jobbra mások műveit, megalapította az első magyar szimfonikus zenekart (Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara), megszervezte az első dalár-egyesületeket, Liszttel közösen a Zeneakadémiát, és még a sakkéletnek is megkerülhetetlen alakja lett. Az operavilágirodalomban egyedülálló módon valamennyi színpadi alkotása hazája történelmének egy-egy epizódjára épül.
- 9 Bartók Béla kifakadása a *Kékszakállú* 1911-es operaházi benyújtásához, s a darab elutasításához köthető: az akkori vezetés a partitúrát előadhatatlannak ítélte.
- 10 Hogy miféle, akkor még nem is sejtetten gigantikus hecckorszak dühítheti Bartókot, arra adalék: az Operaház megnyitásának 50. évfordulójára, a Bánffyhoz hasonló tehetségű *Radnai Miklós* igazgatása alatt megjelent díszkiadvány egyik szerzője, bizonyos *Kereszty István* éppenséggel *nem* sorolja fel Bartók nevét, amikor az elmúlt fél évszázad „magyar zenéjű” komponistáit és *valamennyi* színpadra vitt opusukat szövegbe foglalja. 1934-ben járunk, 23 évvel a *Kékszakállú* megírása-benyújtása, 16 évvel premierje és 17 esztendővel a *Fából faragott királyfi* bemutatója után... Eközben Radnai igen tehetséges ember – és komponista volt...
- 11 Valójában egy operaház vagy stagione (on-suit) vagy repertoár-rendszerben működik, de erről még később.
- 12 A budapestihez hasonló, két nagyszínházas operajátszás – Európát tekintve – csak Párizsban van egyetlen intézmény keretei között, ám itt a stagione játékmód van jelen. A nálunk kevesebbet (!) játszó francia intézmény költségvetése a Magyar Állami Operaház mai adatának körülbelül hat-szorosa (200 millió euró), az egy-színpados New York-i Metropolitan előadásra vetített költsége a magyar összeg tizenkétszerese (összesen 600 millió dollár). Köztes példa a

- velencei: a híres La Fenice 2014/15-ben emeli előadásszámát, és 128 estén át lesz nyitva, mindezt 36 millió euróból teszi, az olasz büdzsé megvágása után. Mindez azt jelenti, hogy a Magyar Állami Operaház előadásszámának egy-negyedét támasztja meg a közel azonos büdzsé – így Velencével szemben „csak” négyszeres a versenyhátrányunk. Olaszországban ma 13 dedikált operaház működik, de ennél jóval több helyen játsszák a műfajt.
- 13 Népopera néven nyílt meg a mai Erkel Színház 1911. december 7-én: Bánffy Miklóst tíz héttel később nevezték ki a magyar királyi színházak intendánsául. A későbbi Városi Színház 1949-ig az Operaháztól teljesen külön, rivális intézményként működött.
- 14 Az álom majd 1949-ben válik valóra: a másik nagy reformer, *Nádasdy Kálmán* – egy másik felszíni embere a búvópataknak – járja ki a Városi Színház összevonását az Operaházzal, természetesen igazgatója, a kiváló *Tóth Aladár* támogató jóváhagyásával. 1951-től Erkel Színháznak hívják az akkor Tisza Kálmán, majd Népköztársaság, napjainkban pedig II. János Pál pápa téren álló épületet.
- 15 Harmadik éve zajlik a vers-rendelő gyakorlat is: az intézmény újrakezdésére *Lackfi János*, *Tóth Krisztina* és *Csehy Zoltán* költeményei születtek meg.
- 16 Bánffy alig 37 évesen nevezték ki a magyar állami színházak intendánsának, amely pozíció magában foglalta a legjelentősebbet, az Operaház első számú vezetői megbízását is. Nem sokkal később nála is lett fiatalabb: *Radnai Miklós* zeneszerző 33 évesen lett az Operaház igazgatója (1925. július 1.), és a maga 10 esztendejével az elmúlt 130 év második leghosszabb ciklusát teljesítette. És az egyik legeredményesebb is: csak hirtelen halála akadályozhatta meg az egyik aranykor folytatását.
- 17 *Bányai Gábor* kritikus jegyezte meg *Ascher Tamás* első operaházi rendezése (1979, Mozart: *Idomeneo*) idején (nyolcvanas évek első fele): „Ahhoz, hogy az opera új közönsége be tudjon jönni, ki kell mennie a réginek.” Ha így lenne, az tragédia volna.
- 18 A magyarul éneklés kívánalmát a közhiedelem *Gustav Mahler* mindössze hároméves igazgatóságához köti: anynyi igazság bizonyosan van benne, hogy az ifjú karmester szerint értenie kell a művésznak is, mit énekel, a közönség pedig anyanyelvén appercipál a legeredményesebben. De más hatások is érvényesülhettek: Pest-Buda egyesítése után felgyorsult Budapest „magyar” fővárossá válása, kevésbé volt már német dominanciájú település, mint előtte.
- 19 1974-ben még mindig előfordult, hogy egy vendégművész mellé a társulat csak magyarul tudott felsorakozni: az ifjú *José Carreras* Edgardo szerepét énekelve csak a Luciaként fellépett *Ágay Karolától* kaphatott olasz végszavakat, s ez életre szóló nyomott hagyott benne (*Lélekből énekelni*, 1989.)
- 20 A *Denevér* című nagyoperett prózáit németül, de nem anyanyelvi dikcióval mondani nagyobb hiba, mintha a párbeszéddek anyanyelven folynak, s a zártszámokat eredeti nyelven éneklük. Ugyanez a gyakorlat sok helyütt a *Szöktetés a szerájból* Mozart-opera esetében is.
- 21 2014/15-ben az Opera új bemutatóit három külföldi rendező jegyzi (*Jiří Menzel*, *Michał Znaniecki*, *Georges Delnon*) és tizenegy magyar (*Almási-Tóth András*, *Anger Ferenc*, *Csányi János*, *Eperjes Károly*, *Káel Csaba*, *M. Tóth Géza*, *Mohácsi János*, *Oberfrank Pál*, *Szabó Máté*, *Zsótér Sándor* és *Vidnyánszky Attila*), a futó évad hátralévő részében még *Szikora János* (*Az árnyék nélküli asszony*) és *Alföldi Róbert* (*Iphigenia a tauridok földjén*) rendez, és jövőre kisebb kamaraprodukciónak kap a német *Nina Dudek* mellett a Színművészeti Egyetem öt végzős rendező-hallgatója is.
- 22 *Medgyasszay István* építész a felújítás kulcsfigurája, aki akusztikai kísérletek után a nézőtér, a színpad és a zenekari árok burkolataiba is beavatkozik, utóbbit mélyíti és hátrahúzza. Átalakítja a szolgaváróként működő bál ruhátartót, átjárókat vág, és lépcsőket épít, vasbeton tetőt tervez, a foyer-ban famunkákkal ékes dohányzó körfolyosót létesít, új székkiosztással 41 új ülőhelyet nyer, házi színpadot és festőműtermeket hoz létre. *Morlin Amadé* gépész a színpadtechnikát korszerűsíti.
- 23 *Otto Schily* egykori német belügyminiszter (Pröhle Gergely szíves közlése).
- 24 Évente kétszer 22 előadásban eddig 122 magyar város 302 középiskolájából 52 ezer diák érkezett *Hunyadi* és *Háry János* produkcióinkat megtekinteni. A sor most Mozart-bohózzal (*A színigazgató*) és kortárs sláger-darabbal (*Vajda: Mario és a varázsló*) folytatódik.
- 25 Hogy mennyire volt azonos saját hőseivel, jól mutatja: Abádyként írogatta alá telegramjait (*Erdélyi történet*).

Szabó Elemér

Szerepjátékok hivatalos és rejtett forgatókönyvei Dárdayék *Jutalomutazás* című filmjében

Bevezető

■ Tanulmányomban a *Jutalomutazás* című filmet járom körül, amelyet Dárday István rendezett 1974-ben.¹ A *Jutalomutazás* fontos fordulópontot jelent a magyar filmtörténetben: a Budapesti Iskola korszakának nyitányát, kezdőpontját jelöli, és a Budapesti Iskola egyik emblematisztikus alkotásaként vonult be a köztudatba. Tanulmányomban továbbá említést teszek a *Jutalomutazás* folytatásaként, „háttértanulmányaként” született *Egy egyedi eset természetrajza* című dokumentumfilmről is (1976, rendezte: Szalai Györgyi), amely megszólaltatja a játékfilm kiindulópontját jelentő, megtörtént esemény eredeti szereplőit, és ilyen módon számos tanulsággal szolgál az eredeti történet mikrotársadalmi viszonyait, illetve a játékfilm utóéletét, befogadás-történetét illetően. Dolgozatom néhány szempontja a társadalomtudomány felől közelít a filmhez.

A Budapesti Iskola

A Budapesti Iskola, mint filmtörténeti irányzat, a filmek korántsem egységes csoportját jelöli. A kívülről, olasz filmkritikusok tollából született megnevezéssel kapcsolatban a definíciós és öndefiníciós törekvések is sokfelé ágaznak, annak függvényében, hogy stiláris és tematikus jegyek, alkotói/nemzedéki csoportok határvonalai alapján vagy a gyártás és forgalmazás közös jegyei szerint határozzák-e meg a fogalmat. A Budapesti Iskola a hetvenes évek magyar filmjeinek tehát egy meglehetősen képlékeny halmazát jelöli, amely a Balázs Béla Stúdió második nemzedékéhez, a hetvenes évek elején színre lépő filmes alkotókhoz kapcsolódik, és amelyet dokumentumjátékfilmekként, illetve fikciós dokumentumfilmekként is parafrázálnak. E filmek jellemzője két hagyományos filmforma, a dokumentumfilm és játékfilm egyesítése, olyan sajátos „hibridformák” létrehozása, amelyekben egyenként más-más arányban keveredik a fikció és dokumentarizmus formanyelve és szemléletmódja. Ilyen értelemben a Budapesti Iskola a dokumentarizmus és já-

tékfilmezés sajátos, filmtörténeti szempontból izgalmas és egyedi szimbiózisát képviseli, és mint ilyen, vizsgálata számos adalékkal gazdagítja magát a valóság és/vagy fikció filmes reprezentációjának kérdéskörét is.

A Budapesti Iskola alkotóinak táborában további közös nevezőnek tekinthető egy újfajta nemzedéki lendület – a megújulás, a filmkészítés adta szerepek, lehetőségek újradefiniálásának igénye. Valamennyi alkotó osztozott egyfajta „kollektív elégedetlenségben” (Czirják 2006: 1) a magyar játék- és dokumentumfilm korabeli állapotával szemben, és mindannyian aspiráltak a film tartalmi és formanyelvi megújítására. A Budapesti Iskola képviselői körében az a törekvés is megnyilvánult, hogy az alkotások – abban a relatíve tágabb játéktérben, amit a film intézménye a hetvenes években a nyilvánosság más intézményeihez képest lehetővé tett – radikálisabb módon tematizálják a korabeli szocialista társadalmi valóságot, és a pártállami szólások, propaganda realitást eltakarát lepleit fellebbentsék, tabuit feszegetnek. Látens módon megjelent tehát az a motiváció, hogy a film egy második valóság megmutatásának, az elfedett, a közbeszédből kizárt társadalmi és politikai tartalmak színrevitelének az eszköze legyen. „Lebukni a felszín alá, és megmutatni, ami rejtve van” – ahogy Dárday fogalmaz (Dárday 2005: 54). „Egy új világ tárult a nézők elé ezekben a filmekben, egy »másik« Magyarország, egy letagadni, elhallgatni kívánt társadalmi állapot.” (Zalán 2005: 17)

Az így készülő dokumentarista filmek egy része „szociofilm”, aktuális társadalmi kérdéseket feszeget. Ezekbe a filmekbe beépül az a társadalomról és társadalmi folyamatokról szerzett újfajta tudás, amelyet a Magyarországon akkortájt fellendülő szociológia termelt ki. A hetvenes évek elejére ugyanis hozzáférhetővé váltak a hatvanas években induló szociológiai kutatások első eredményei, számszerű adatok és konkrét elemzések formájában. A Budapesti Iskola sajátossága éppen az, hogy a filmalkotók és szociológusok törekedtek a filmkészí-

tésben való együttműködésre, amely – több-kevesebb sikerrel – meg is valósult. Ennek hatására a szociológiai gondolkodásmód, a társadalomtudományos érzékenység a korábbiaknál markánsabb módon köszönt vissza a dokumentumfilmek látásmódjában. Voltak törekvések a társadalomtudós-filmes együttműködés fokozatos intézményesítésére is (lásd a hatvanas évek végén megszületett *Szociológiai filmcsoportot!* című kiáltványt, továbbá a nyolcvanas évek elején szociológusok és filmrendezők társulásaként megalakult a Társulás Stúdiót). Az együttműködés explicit szándékának köszönhetően a társadalomtudományi megalapozottság a filmkészítés területén a korábbinál nagyobb legitimitásra tett szert. A forgatókönyvírást nem egy esetben gondos terepmunka előzte meg, a témaválasztást nagyfokú tudatosság jellemezte, szociográfiák, tudományos elemzések, felmérések nyújtották hozzá az empirikus, illetve teoretikus alapot. „Jó darabig nem a »felkent« művész, hanem a pontos és aktuális ismeretekkel rendelkező elemző lett az ideál” – fogalmaz Zalán Vince (Zalán 2005: 15).

A társadalmi kérdések dokumentarista megfogalmazása a Budapesti Iskola számos filmje esetében a direkt valóságábrázolás módszerével történt. Az „új objektivitás” követelménye a nyers mindennapiságot, a „féktelen konkrétságot” tolta előtérbe. Továbbmenve: a dokumentarista filmek az „új objektivitás” hívószavára a társadalomtudományi megközelítés egyfajta származékaként a társadalom sejtjeinek, az embereknek – a gesztusoknak, a mimikának, a beszédmódnak – a közvetlen bemutatásához jutottak el, és tulajdonképpen a mikrovilágok felé nyitottak. Több, kifinomult részletérzékenységről árulkodó filmet gazdag anyagfeldolgozás és empirizmus, „a részletekre koncentráló szoros szövegelemzés” jellemez (Fekete 2005: 219). Ez a fajta alulnézeti feltárás, mikro-perspektívájú megközelítés, az ábrázolt világ „sűrű leírása” a Budapesti Iskolát bizonyos értelemben az antropológiai filmekkel rokonítja.²

A *Jutalomutazás* egyedi esete

Az alulnézeti perspektíva, egy-egy személy magánéletébe való bepillantás, egy-egy egyedi eset bemutatása a pars pro toto elve alapján rendszerint túlmutat saját magán, és egy nagyobb társadalmi intézmény vagy valamely átfogóbb társadalmi mechanizmus működését modellálja. Így a *Jutalomutazás* című film is az egyedi és az általános érvényű, az egyszeri és a társadalmi modellértékű között egyensúlyoz, amikor „egy egyedi eset természetrajzát” nyújtja – ahogy a háttér tanulmányként készült dokumentumfilm címe is utal rá.

Maga az eset hétköznapi. Dárdayék egy első ránézésre jelentéktelen, megtörtént eseményt vettek a cselekmény alapjául, amelynek, mondhatnánk, nincs igazi „drámai tétje”. A film töltését, feszültségét sem a történet adja, hanem – erről lesz még szó – a „kettős társadalmi tudat” játéka. A járási úttörőbizottság megkapja az országos vezetőségtől az utasítást, hogy jelöljön ki egy gyereket, egy minta-úttörőt, aki részt vehet egy angliai, egy hónapos jutalomutazáson. Az úttörőbizottság némi hezitálás után – nem találunk a megadott paramétereknek igazán megfelelő pajtást – rátalál Balogh Tibire, egy tizennégy éves suhancra, aki popdalokat gitározik a falubeli lányoknak, és így legalább az egyik paraméternek, a hangszeren játszás követelményének megfelel. Az úttörőbizottság feszített tempóban aláírja a kapálás mellől sebtében előállított szülőkkel a beleegyező nyilatkozatot, és már folyik is az utazás lázas szervezése, amikor – a történet fordulópontján – a szülők meggondolják magukat, és nem hajlandók elengedni fiukat a jutalomutazásra. Így helyette végül egy másik úttörő jut el Angliába. E banális történetben talán egyetlen, némileg abszurd, homályos elem van: a szülők ellenállása, amellyel nem fogadják el ezt a megtiszteltetésként deklarált jutalmat, és amely annak idején természetesen a helyi apparátus teljes értetlenségével találkozott. A párttitkár, az úttörőmozgalom helyi vezetői a szülők hajthatatlanságát legfeljebb a múltból kisértő paraszti csökönyösséggel és „röghöz kötött”, „felvilágosulatlan” gondolkodásmóddal tudták magyarázni. Ezzel Tibi esete – kellemetlen incidensként – feledésbe is merült volna az úttörőmozgalom történetében, hacsak Dárdayék filmes érdeklődése nem állította volna ismét a figyelem központjába.

Dárdayék témaválasztása, a Tibi esetében rejlő egyediség egyrészt az alkotópárosnak a mikrovilágok sajátosságos, idioszinkretikus jelenségei iránti érdeklődéséről árulkodik. Másrészt a *Jutalomutazás* egyedisége egy egészen más felhanggal, ha úgy tetszik, politikai többletértelemmel is bír. „Ez egy sajnálatos egyedi eset. Minden törekvésünk ellenére néha még előfordulnak ilyen egyedi esetek” – nyilatkozik az eredeti történet szereplője, a járási úttörőtitkár az *Egy egyedi eset természetrajza* című film végén. Nem jelentőség nélküli ez a mondat, ugyanis rámutat arra, hogy hivatalos megítélése szerint ez a történet egy „elszigetelt esetet”, ritka szégyenfoltot képvisel az úttörőmozgalom eredményességének, hatékony szervezőmunkájának makulátlan történetében. Eltér az átlagostól, más szóval devianciának számít. A deviancia kérdése ugyanakkor a hetvenes évek közepének politikai viszonyai között speciális felhangot kap:

ebben a puhuló, de továbbra is a totalitárius logika szerint működő politikai struktúrában bármi, ami rést nyit a hatalmi rendszeren, ami eltér a hivatalos ideológiától és forgatókönyvtől, az rögvest izolálódik, és a büntetés, illetve az elhallgatva megtűrés játékterébe kerül. E játékterben vagy kimarad a nyilvános beszédből, a hivatalos statisztikákból, elbeszélésekből, és így meg sem történté válik, vagy, ha nyilvánosságot kap – mint Tibi esete –, a hivatalos címke szerint megkapja a deviáns minősítést. A korabeli hatalom egyik legfőbb kiváltsága éppen az, hogy meghatározza, a mindennapi cselekvés mely formáit tekinti devianciának, és mely formái fölött „néz át”. A hétköznapi cselekvés, a mindennapi rutin azáltal válik devinánssá, hogy a hatalom annak tekinti.

Dárdayék filmje tehát éppen egy olyan „deviáns” eset bemutatását célozza meg, amit nem lehet leírni a hivatalos forgatókönyv szerint, ami zavarba ejtően kibújik alóla, és ezáltal a hatalmi rendszer repedéseire hívja fel a figyelmet. Mint látni fogjuk, a *Jutalomutazás* társadalmi fogadtatása, az általa gerjesztett hullámok is a korabeli hatalom működésének ezt a desifrizáló-indexre helyező technikáját szemléltetik, amelyet a devianciának titulált esetekkel szemben életbe léptet.

Amatőr színészek szerepjátéka – szerepjáték a kultúrában

A következőkben rátérek a Budapesti Iskola több rendezője által előszeretettel használt sajátos módszerre – az amatőr színészek szerepeltetésére, amely kísérletnek iskolapéldája a *Jutalomutazás*. A film előtt is voltak természetesen előzményei a nem hivatásos színészek alkalmazásának – fontos külföldi előzményként és egyben mintaként említhetjük az olasz neorealizmust, a cseh újhullám filmjeit, de voltak magyar példák a hatvanas évekből is, mi több, Dárday a diplomamunkájában, az 1973-as *Lenyomatban* is igénybe vett nem hivatásos színészt –, ugyanakkor tulajdonképpen a *Jutalomutazásban* kanonizálódott az elgondolás, és egyfajta iránymutató filmes módszertani elemmé vált.

A nem hivatásos színészi munka használatának technikája abból állt, hogy egy valós vagy fiktív történet játékfilmes rekonstrukciójához a rendezők a filmbeli szerepekhez hasonló társadalmi státuszú, hasonló foglalkozású személyeket kértek fel. A felkért személyek pedig a tág improvizációs lehetőségeknek köszönhetően a saját személyiségüket is beleépíthették a szerepbe. Ez az eszköz tehát a személy és szerep összecsúsztatására épített, és ilyen módon egy újfajta direktséghez vezetett el. A hatás átütő volt, a dokumentarista filmezés a realista ábrázolás

és hitelesség új forrását találta meg a módszerben. Az „»éppen lejárászódo történet« látszólag távolságtartó, ugyanakkor tűpontos kezelése frenetikus filmeseményt produkál. Ami a vásznon látható, ami a vásznon történik, szinte önmagát szervezi – ami mintha akkor is úgy zajlott volna le, ha a filmesek nincsenek jelen. Nincs erőszakolt alkotói vélemény, montázs” (Zalán 2005: 13).

És valóban, ha megnézzük például a *Jutalomutazás* forgatási körülményeiről szóló beszámolókat, egy olyan alkotói szándékot érhetünk tetten bennük, amely korántsem erőszakos, sőt, a forgatási helyzetekben igyekeznek önmagát mintegy zárójelbe tenni. A háttérbe húzódás szándéka olyan mértékű, hogy például a film alkotói nem használtak szöveggépet a forgatás során, annak érdekében, hogy a maguk által képviselt középosztálybeli nyelvezet háttérbe szoruljon. „Mi csak körülírtuk a szituációt, de aztán ők már a saját szavaikkal, saját gondolatmenetüket követve beszéltek és reagáltak egymásra.” – meséli Szalai (uő 2005: 70). A forgatókönyv valós eseményeken alapult, amely ebben a kontextusban arról a szándékról árulkodhat, hogy a filmalkotók által képviselt városi-értelmiségi gondolkodásmód ne uralja a produktumot, egy kitalált cselekménynek köszönhetően a középosztálybeli narratív sémák, toposzok ne szivárognak be a filmbe. A szerkesztés is ezt az érzékeny feltárást szolgálja. „A szervező elv a megismerő analízis.” Így jellemzi Dárday saját hozzáállását az egyik interjú során. (Grunwalsky et al. 2005: 134)

Dárdayék a forgatás során a stáb zavaró jelenlétének redukálása érdekében kisebb csapattal dolgoztak. Két kamerát használtak, hogy a különböző átállások ne törjék meg az esemény folytonosságát; s noha eredeti hangot rögzítettek, még a csapót is kihagyták. A forgatás alatt nagy gondot fordítottak arra, hogy úgy történjen a felvétel, mintha valós szituáció volna, az életből elcsúszott pillanatot. Természetes helyszíneken forgattak; a szereplők nem ismerték a teljes forgatókönyvet, csak a soron következő jelenetet; nem volt próba, a felvétel élesben ment, egyenes hanggal, a szituációs dokumentumfilmezéshez hasonlóan *cinéma direct* módszerrel. Az alkotók tehát a szereplők nagy vonalakban történő instruálása után felvették a szituatív filmezésre jellemző „légy a falon” pozíciót, ahogy a kamera erőterébe bele nem avatkozó attitűdöt nevezik az antropológiai filmezés elméletében (Heltai 2002: 96).³

A szereplők tehát egy csak részben megrendezett, meglehetősen amorf, ezáltal életszerű helyzetben találták magukat a kamerák előtt, és kezdtek el játszani a mindennapjaikhoz hasonló szerepeket. Az amatőr színészek ebben a formálódó szituációban meglepően jól szerepeltek: a tár-

sadalmi státuszukból fakadó beidegződések, háttérismerek, a szerephelyzetekből fakadó reflextvörvények „in situ” léptek életbe, és a szereplők elkezdtek az adott szituáció szerepeltetésének megfelelően viselkedni: férjként és feleségként, kollégaként, főlé- és alárendelt személyként.

Az amatőr színészek igénybevételének másik eklatáns példája, a Tarr Béla rendezésében születő *Családi tűzfészek* című film elején megjelenő felirat e módszer mottójaként is értelmezhető: „Ez a történet valódi, nem a filmben szereplő emberekkel történt, de velük is megtörténhetett volna.” És éppen ez utóbbi mozzanatban rejlik a módszer sikerének kulcsa. A színészek alapvetően közel állnak az eljátszott helyzethez, amely a legtöbb pontban rokon vonásokat mutat a saját élethelyzetükkel, vagyis akár „velük is megtörténhetett volna”. Ebből fakad az amatőr színészek páratlan beleérző képessége és a szükséges viselkedés, beszédmód, mimika, más szóval a szerepkészlet teljes tárházának ismerete. A nem hivatásos színészek szerepeltetésének alap gondolata az, hogy annál hitelesebben tud eljátszani valaki egy szerepet, minél inkább megfelel a játékfilmes szerep a mindennapi életben ténylegesen betöltött társadalmi helyzetének. Ezért van akkora jelentősége annak, hogy lehetőleg ugyanolyan korú, nemű személyt, ugyanabból a foglalkozási körből válasszanak a szereplőválogatás során, és ezért van, hogy a *Jutalomutazás*ban például a helyi rajvezetőt ténylegesen egy falusi úttörővezető alakítja. Az eredeti és az eljátszott szerepek egybeesése miatt az amatőr színészek fontos előnyhöz jutnak a hivatásosokkal szemben. Erre az előnyre (mely a másik oldalon hátrány) utal Dárday, mikor kijelenti, hogy „csodálatos színészek vannak, de meggyőződésem, hogy az eszközeik behatároltabbak, mint a civil embereké”. (Tóth 2003: 65)

Az amatőr színészek szerepeltetésének erre a társadalmi szerepekre érzékeny, egyedi kísérletére hatással voltak a film elkészültének idején népszerű szociológiai szerepelméletek. A drámaanalógiára hagyatkozó (a szociológiai mellett szociálpszichológiai és antropológiai) szerepelméletek azt a hasonlatosságot kamatoztatják, amely a társas interakciók és a színházi szerepjáték, illetőleg az interakciók körülményei és a színházi szituáció között fedezhető fel. Ezek a teóriák a személyeket a társadalmi státuszuknak megfelelő szerepeket betöltő ágensnek tekintik, akik adott interakció során mintegy színpadra lépnek, hogy ott nagy vonalakban előre rögzített, részleteiben ugyanakkor dinamikus alakítható forgatókönyveket játsszanak el. Ugyanakkor ma is számos filmes szituációban megjelenik ez a modell. Jay Ruby, az antropológiai film teoretikusa szerint az antropológiai filmes annak érdekében, hogy

a kultúrát vizuálisan megragadhatóvá tegye, sok esetben színházi analógiákkal közelíti meg azt. A filmet készítő antropológus szemében a viselkedés vizuálisan megragadható elemei a „kultúra forgatókönyvévé” állnak össze, „melyben minden szereplőnek megvan a maga szövege, a szerepnek megfelelő ruhája, adott a díszlet, a szerep... Az egyén szociokulturális éne mindazon jelenetek összességé, melyekben szereplőként vagy közönségként részt vállal. A kultúra így nem más, mint az a darab, melyet a szereplők mint szociokulturális lények eljátszanak.” (Ruby 2004: 76). Ugyanakkor Goffman szerint a szerep olyan tevékenységek halmazát takarja, amiket akkor végeztének az emberek, ha kizárólag a helyzetükből adódó normatív körülmények alapján cselekednének. Ezzel szemben a tényleges viselkedés, a szerepmegvalósítás eltávolodik az ideálisnak tartott tevékenységektől (Goffman 1981: 299–351). Ruby is hasonlóan érvel: „Az ember legtöbbször nem úgy cselekszik, ahogy cselekednie kellene, még akkor sem, ha történetesen tisztában van azzal, hogy mi lenne ésszerű, avagy helyes viselkedés. Elfelejtünk sorokat, felcserélünk monológokat, átöltözünk, más ruháját vesszük fel, improvizálunk vagy éppen szerepet cserélünk... Az egyén társadalmi életét ez az ideális és a valós viselkedés közti állandó kölcsönhatás strukturálja... A legtöbb esetben valamilyen kompromisszumos megoldásra törekszünk... Hol széles, hol keskeny a szakadék, ami az ideális és a valós között tátong.” (Ruby 2004: 76–77).

Ha a *Jutalomutazás* a szerepelméletek felől közelítjük meg, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy a fentebb említett ideális viselkedés összességében nem jelent mást, mint a korabeli szocialista emberideál számára előírt szerepeltetéseket. A *Jutalomutazás* ebből a szempontból a szocialista ember-ethosz megvalósulásának sajátos kudarcára világít rá, az ideális és a valós viselkedés között a mindennapok szintjén újra és újra fellépő szakadékokra. A film ezt a kudarcot az amatőr színészek szerepeltetésének segítségével, a „nem kimódolt”, úgymond „fésületlen” szerepviselkedésükben éri tetten: az amatőrök hol túljátsszák a szerepüket, hol bizonytalan távolságtartásban élnek meg. E film dokumentatív ereje nem kis mértékben éppen a véletlenszerűen ellesett, az amatőrök színészi produkciója során elejtett félmondatokban, elszólásokban, önkéntelen gesztusokban rejlik, amelyekből legalább annyit tudhatunk meg a korszak világáról, mint a voltaképpeni cselekményből. A filmet nézve mást sem látunk, mint a szereplők, különösen az államapparátus helyi képviselőinek kínos igyekezetét, hogy az elvárt szerepeiknek megfeleljenek, ám igyekezetük tele van mesterkéeltséggel, baklövessel, elszólásokkal. A film ilyen értelemben

tükröt nyújt a korabeli alsóbb szintű politikai apparátus „társadalmi szerepével csak jókora önbecsapás, nyílt vagy kevésbé nyílt élethazugság árán azonosuló embertípusról” (Gelencsér 2002: 255–256). A szereplők folyamatosan szerepkonfliktusba kerülnek – a helyi párttitkár egyben sógor is, és mint ilyent, könnyen leintik a kiszemelt fiú, Tibi szülei. A szocialista szerepelvárások szerepzavarokat idéznek elő – Tibi a falusi bizottság előtt belezavarodik az úttörődal éneklésébe, akárcsak az újdonsült, sebtében ráaggatott eminens úttörő szerepébe.

A helyi politikai előjárók a szerepelvárások teljesítésekor nehéz helyzetben vannak: egyrészt a felülről jövő, idealisztikusan megfogalmazott elvárásoknak és központi utasításoknak helyi szinten képtelenség megfelelni. Az országos úttörő vezetőség olyan munkásosztálybeli szülők gyermekét várja a jutalomutazásra, aki jól tud hangszeren játszani, emellett eminens tanuló és kiváló úttörő. Valamennyi elvárásnak megfelelni nehéz, különösen úgy, hogy a fizikai dolgozók körében a hetvenes évekre sem terjedt el a zenetanulás alapvetően középosztálybeli, polgári gyökerű szokása. A falusi úttörővezető egy ideig erőlködik azon, hogy olyan gyereket találjon, aki a központilag megfogalmazott paramétereknek megfelel, aztán feladja, és egy kifele szép, befele sántító félmegoldást választ Tibi személyében, aki a munkásosztálybeli háttér és a hangszeren játszás feltételének úgy-ahogy megfelel, az eminens tanuló ideáljának már annál kevésbé. (A jutalomútra végül értelmiségi szülők gyereke utazik el.)

A felülről jövő, nem életszerű elvárások megvalósítása másrészt különösen nehéz a helyi társadalom szintjén, ahol a társadalom tagjai többségének az elsődleges referenciakeretet nem is e központi utasítások mögött álló szocialista eszmények, hanem a paraszti társadalom még mindig jelen levő és erősen ható normái jelentik. Az egyik fontos referenciakeret, a vallás a film több pontján is megjelenik, különböző vallási szimbólumok és események vizuális ábrázolásán keresztül. Egy emblematisz jelenetben az úttörőelnök egy Mária-kép előtt kötözközi úttörő-nyakkendőjét. A film kezdőjelenetében, a búcsúi kavalkád bemutatásakor a kamera szocialista címerek, jelvények, kegyképek és popsztárok matricái között pásztáz. A szabadon kalandozó dokumentarista kamerakezelés a szimbólumok polifóniájára, a többféle vonatkoztatási keret párhuzamos jelenlétére és összeütközésére hívja fel a figyelmet a korabeli társadalomban.

Hivatalos és rejtett forgatókönyvek a Jutalomutazásban

A hivatalos szocialista értékrend mellett és helyett eltérő referenciakereteket valló helyi társadalom a felülről ér-

kező hatalom akaratát adott esetben meg is torpedózta. A film legösszetettebb és legnehezebben tetten érhető momentumát Tibi szüleinek váratlan döntése testesíti meg, amellyel visszautasítják a fiuk számára „kijelölt” jutalomutazást. A szülők által hangoztatott érvek, az irracionálissá fokozott anyai féltés (nehogy valami baja essék a fiúnak az út alatt) és a tradicionális paraszti munkamegosztásból fakadó igények makacs ismétlése (Tibit egy hónapig sem lehet nélkülözni a mezőgazdasági munkákban) legalábbis abszurdak, a községi és járási előjárók teljes értetlenségével találkoznak. Úgy tűnik, hogy a szülők visszautasító gesztusa valamiféle rejtett forgatókönyv szerint történik, döntésük mozgatórugói a helyi vezetés számára hozzáférhetetlenek maradnak.

James Scott szerint a rejtett vagy másodlagos forgatókönyv mindig „a kulisszák mögött”, a nem nyilvános szférában, az intézmények által szabályozatlan, illetve az intézményes rend réseiben megbújó mindennapi életvilágban jelenik meg. A hivatalos vagy elsődleges forgatókönyv ezzel szemben a „kulisszák előtt”, az alávetettek és a hatalom közötti nyilvános beszédben, a formális intézményekben, illetve a hivatalos ideológiában ölt testet. A két forgatókönyv a hatalommal való nyilvános kommunikáció során, az alkuban találkozik egymással (Scott 1996).

A rejtett forgatókönyv ugyanakkor egyben a hétköznapi ellenállás formáit írja le. Ez a társadalmi jelenség Scott szerint azokat a hatalom és alávetettek viszonyában jelentkező, az alávetettek magas szintű hallgatólagos együttműködésére épülő szimbolikus gyakorlatokat öleli fel, amelyek ellehetetlenítik, megtorpedózzák a mindenkor hatalom társadalmi konszenzusnak nem örvendő elvárásait, intézkedéseit. A hétköznapi ellenállás gyakorlatai nem öltenek testet valamely jól artikulált politikai cselekvésben, hanem látens módon, a mindennapi élet szintjén, a hatalom számára megfoghatatlan, kontrollálhatatlan területen fejtik ki hatásukat (Scott 1996).

A szülők makacs engedetlenségében a hatalmi rendszer elutasításának egy nehezen kifürkészhető, reaktív módzata ölt testet, amely nem más, mint a hétköznapi ellenállás egy sajátos megvalósulása. E visszautasító magatartás tulajdonképpen a hatalomnak a család magánszférájába való beszivárgásának szól. Tibi jutalomutazásra való kiszemelésével ugyanis a fiú családja hirtelen bekerült a hatalom látómezejébe, amely paternalista rábeszélésekkel, a jóindulat burkába rejlő utasításokkal és intézkedésekkel igyekezett a magánszféra legbensőbb burkáig (a hitvesi ágyig) hatolni. A szülők ellenállásában a gyerek sorsáról, a család teendőiről felülről rendelkező hatalommal szemben érzett alapvető bizalmatlanság nyilvánul meg.

Magyarországon a korabeli politikai hatalom, amely sajátos (totális) logikája folytán arra törekedett, hogy a társadalmi élet minden területét a felügyelete alá vonja, az ötvenes évektől kezdve a közélet és a magánélet közötti válaszfalat ostromolta. A „felülről” nehezen ellenőrizhető, az intézményes rend réseiben megbújó mindennapi életvilágban zajló magánélet ugyanakkor természeténél fogva könnyedén kibújt az intézményes felügyelet és irá-

nyítás alól. „Ahol mi nem vagyunk, ott az ellenség van” – állítja egy korabeli politikai szlogen. A magánszféra és maga a család ebben az összefüggésben vált „veszélyes szerveződéssé”, az ideológiai kisajátítás és a politikai kontroll gyakorlásának kiemelt célterületévé. A család és más tradicionális közösségek ellenőrzésében és „politikai átnevelésében” nagy szerepet játszottak a korszak intézményesen létrehozott és központilag felügyelt „kö-

zösségei”, a párt által irányított, hatalmas, egységes társadalmi és tömegszervezetek (szakszervezetek, KISZ, Hazafias Népfront stb.). A szocialista értékrendszer középpontjába – a párt és a munka mellett – éppen ezért az ideologikus alapon idealizált közösség került. A korabeli hatalom mindenütt „közösségeket” akart demonstrálni: munkahelyeken, iskolákban, településeken. Az úttörőmozgalom az effajta szocialista közösség egyik eklatáns példája. Más szerveződésekhez hasonlóan a „transzmisziós szíj” szerepét töltötte be: a „politikai átnevelés” terepét, a hatalom céljainak már kisgyermek korban történő elfogadtatását a lakosság párton kívüli többsége körében.

A film egyik jelenete, amelyben az úttörőket stilizáló bábuval játszadozik önfeledten a járási úttörő bizottság tagja, ironikus eszközökkel világít rá az úttörőmozgalom örve alatt megnyilvánuló paternalista társadalompolitikára és pedagógiára. Egy másik jelenetben, amikor az úttörőelnök a „mi Tibink” formulával érzékelteti, hogy a fiatalember innen kezdve az úttörőmozgalom büszkeségévé emelkedett, az anya szintén a „mi Tibink” formulával reagál. Nem adom oda nektek a gyermekemet – ezt a típusú hétköznapi ellenállást fejezi ki az édesanya attitűdje, amely nem engedi, hogy a fiút a hatalom az úttörőmozgalom szálain keresztül kisajátítsa. Tibit ez az attitűd igyekszik megőrizni a család, a magánszféra számára.

A film alulnézeti perspektívája segít abban, hogy az úttörőmozgalom jelen akciójának hivatalos forgatókönyve mellett a történetek rejtett forgatókönyvét is megmutassa. A film a kamerakezelés és a montázs segítségével, az egymás után következő jelenetek ellenpontosításával és jeleneten belüli plánváltásokkal stb. leplezi le a társadalom életének ellentmondásait, az ideális és a valós, a hivatalos és a rejtett forgatókönyv közötti kettőséget.

A *Jutalomutazás* azt a társadalmi konfliktust képes megragadni, amely nem juthat el az összeütközésig az adott korszakban: a „kettős társadalmi tudat kialakulását” (Gelencsér 2002: 250), amely a Kádár-korszakot hosszúra nyúlt évtizedeken át meghatározta.

A *Jutalomutazás* utóélete

A *Jutalomutazás* elemzésekor épp olyan fontos, hogy megvizsgáljuk a film utóéletét, mint magát a filmet. Dárdayék ugyanis a dokumentumfilmezésnek egy olyan sajátos társadalmi küldetést tulajdonítanak, amely a filmek forgalmazásának szakaszában, az alkotások utóéletének fázisában bontakozhat ki. A televízióra és mozihálózatokra épülő, hagyományos forgalmazási gyakorlat mellett, attól részben elrugaszkodva Dárdayék olyan újszerű forgalmazási gyakorlatot sürgetnek,

amelynek során a film visszajut egyrészt az eredeti szereplőkhöz, másrészt a filmben bemutatott szűkebb társadalmi réteg, avagy társadalmi intézmény képviselőihez. A társadalmi forgalmazás e gyakorlatának a közvetlen visszacsatolás, az „eszkaláció” a célja, a vetítéssel párhuzamosan fellépő párbeszéd és önreflexió. „Vetíteni nem elég!” – szólt a társadalmi forgalmazás korabeli szlogenje. Ezáltal egy „új vizualitás” lép színre, amely „bontogatja a falakat a vászon és a széksorok között” (Zalán 2005: 18), ahol az érintett társadalmi szereplőkkel való célzott találkozással mintegy „bezárul a kör”, és a film betöltheti a neki tulajdonított társadalmi funkciót.

Ez az újszerű társadalmi funkció Dárdayék újbaldali szemléletéből ered. E beállítódásnak köszönhetően a film a valóság megismerésének és egyben megváltoztatásának részeként értelmeződik. Dárdayék abból indulnak ki, hogy a filmek taglalt módon történő társadalmi forgalmazásával a filmen bemutatott rendszer vagy folyamat hatékonyabbá tehető, racionalizálható, modernizálható, avagy humanizálható.

Magát a *Jutalomutazást* is levetítették a kiindulópontul használt történet eredeti szereplőinek – ennek lenyomataként, a vetítés után születő reakciók összegzéseként, illetve az eredeti társadalmi közeg részletező bemutatásaként születik az *Egy egyedi eset természetrajza* című dokumentumfilm. Dárdayék ugyanakkor vitával egybekötött vetítést is szerveztek Zánkán az úttörőmozgalom országos vezetősége előtt. Szalai Györgyi így számol be az ankét eseményeiről: „A sötétben nagyon jól szórakoztak, minden poénon nevettek, talán még nagyobbakat is, mert őket közelebből érintette.” A moziterem sötétjének ez a világa az anonim nevetés, az (ön)íronia és a hatalmi rendszerrel, annak konkrét intézményével szembeni kritika rejtett forgatókönyvének terepe. Ezzel szemben a vetítés után az újra kivilágosított teremben ismét a hivatalos forgatókönyv szabályai jutnak érvényre. „Egy hosszú piros asztalnál ült a vezetőség... Példákat soroltak, hogy mi nem tetszik nekik, mi nem reális a filmben: a kövér úttörővezető nyakkendőben – aki egy valóságos úttörővezető volt. Hogy piros asztalnál ülnek – miközben ott ültünk egy piros asztalnál!” (Szalai 2005: 72) A film leplezetlen kritikus éle, egy olyan balul sikerült, kényelmetlen „egyedi esettel” való szembesítés, amelyben mintegy kudarcot vallott az úttörőmozgalom mozgósító-agitatív munkája, az Úttörő Szövetséget arra sarkallta, hogy határozott ellenlépéseket tegyen: feljelentette az alkotókat, a filmstúdiót, még a Film-főigazgatóságot is. A filmből „ügy” lett: levetítették a Pártközpontban, hivatalos nyilatkozatokat tettek róla. A *Jutalomutazás* utóélete végül

mégis sikertörténetként alakult – a hatalmon belüli harc valamely pontján egyfajta alku kötöttet, és a film megítéltetése átfordult pozitív előjelűvé. A feljelentéseknek nem lett következménye, és a méltatásokban részesített film számos vetítést élt meg. „Így szerencsénkre nem mártírok, hanem további lehetőségekhez jutó filmesek lettünk” – meséli Dárday (Tóth 2003: 63). „A felfokozott érdeklődés mögött – szinte szünet nélkül szólt a telefon, újságok, tv, mindenki velünk akart interjút csinálni – mintha egy ügyetlenül másolt, ún. szocialista sztár csináló mechanizmus bontakozott volna ki, hiszen szükség volt fiatal, sikeres emberekre.” (Tóth 2003: 63) A filmnek ez a sajátos fordulót megélt utóélete arra az „iszapmocsaras alku-birokra” (Dárday 2005: 38) hívja fel a figyelmet, mely a konszolidált kádárizmusban jellemezte a hatalom és az értelmiség viszonyát. A hatalom különböző reprezentánsai és a filmes alkotók, alkotói körök – így a Budapesti Iskola tagjai is – állandó egyezkedési folyamat felei voltak, amelyben hol szűkebben, hol tágabban határozták meg a hatalom hivatalos forgatókönyvébe emelhető filmalkotások körét.

Még egy megjegyzés. Heltai Gyöngyi szerint a magyarországi társadalomtudományos, antropológiai filmezés történeti dimenziója máig feltáratlan. Talán sikerült néhány adalékkal szolgálni ehhez a még előttünk álló vizsgálódáshoz. A *Jutalomutazás* „módszertana” figyelemre méltó ebből a perspektívából, nem beszélve gazdag társadalomismereti hozadékaról.

IRODALOM

Czirják Pál: 2006 Jelenlét és elbeszélés. *Metropolis* 2004/2: 1–4.

Dárday István: 2005 Finanszírozhatatlan kép? Szubjektív jegyzetek a Budapesti Iskola természetrajzához. In: Zalán Vince szerk. *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984*. 36–54. Budapest: Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete.

Fekete Ibolya: 2005 Állapotok dinamikája. Leírási kísérletek a dokumentarizmusra. In: Zalán Vince szerk. *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984*. 216–229. Budapest: Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete.

Gelencsér Gábor: 2002 *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest: Osiris.

Goffman, Erving: 1981 *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*. Budapest: Gondolat.

Grunwalsky Ferenc et al.: 2005 Szociológiai filmcsoportot! In Zalán Vince szerk. *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-*

játékfilmek 1973–1984. 133–134. Budapest: Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete.

Heltai Gyöngyi: 2002 Néhány jellemző tendencia a kortárs vizuális antropológiai gondolkodásban. In: Füredi Zoltán, Gergely István, Komlósi Orsolya szerk. *Dialektus Fesztivál 2002. Filmkatalógus és antropológiai írások*. 8–112. Budapest: Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány.

Ruby, Jay: 2004 Antropológiai filmkészítés – néhány megjegyzés és a lehetséges jövő. In: Füredi Zoltán szerk. *A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus*. 75–82. Budapest: Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány.

Szalai Györgyi: 2005 Megpróbáltunk elmenni a falig. Bori Erzsébet beszélgetése Szalai Györgyivel. In: Zalán Vince szerk. *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984*. 69–76. Budapest: Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete.

Tóth Klára: 2003 „Sűrű, szimultán évek voltak”. Beszélgetés Dárday Istvánnal. *Filmspirál* 9. évf. 32. szám: 60–72.

Scott, James: 1996 *Az ellenállás hétköznapi formái* [Everyday Forms of Resistance]. Replika 2–24: 109–130.

Zalán Vince: 2005 „Reményeink lombtalanodása?” In: uő szerk. *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984*. 7–19. Budapest: Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete.

JEGYZETEK

- 1 A Dárday-életművet végigkísérő alkotótárs, Szalai Györgyi a *Jutalomutazás* című filmben is fontos szerepet játszott. A forgatókönyv írójaként feltüntetett hölgy tulajdonképpen - nem hivatalosan - a film társrendezője volt Dárday mellett.
- 2 Ennek a gondolatmenetnek a folytatásaként érdekes és érdemes lenne tovább kutatni az antropológiai filmek és a fikciós dokumentumfilmek közötti teoretikus és módszertani analógiákat, és megvizsgálni azt, hogy a budapesti iskolás filmek tekinthetők-e, és mennyiben tekinthetők a hazai antropológiai filmkészítés előfutárainak.
- 3 E forgatási módszerrel Dárdayék tulajdonképpen a szituatív dokumentumfilmezés kibontakozó hagyományát követték. A dokumentumfilmek hagyományos, interjúzó, kérdeve kifejtő módszerét éppen a hatvanas-hetvenes évek fordulóján váltotta fel az ún. szituatív dokumentarizmus, amikor valamilyen dramatikus helyzetben, direkt módon egy adott eseményt a maga folyamatában rögzít a kamera (Gelencsér 2002: 251).

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 magánajtatosság tanítást megfogalmazó eszközeit”.¹ Tágabb értelemben „az a művészet »szagrális« vagy szent, amelynek formái a szellem időtlen tartalmát tükrözik vissza”.²

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 művészek. A kortárs filozófus egyenesen „a XX. századi vallásos művészet egészen nyilvánvaló csődjéről”³ 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.”⁴ 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 ítéltető szegényessége, kietlensége, irgalmatlansága miatt – sokszor kifejezetten „gyanúsak”⁵ 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 istenemberi 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 ódzkodnának 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.”⁶

A megfosztás rítusa vagy a Halott Krisztus nem feltétlenül a művészi forma gyanúsán provokatív jellegére, netán az alkotók féktelen és üres újítási 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 művészinek, 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 szentség 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”,⁷ 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 művészetről” beszélni. A kérdés innentől fogva csak az, hogy mit ért Burckhardt a művészet vonatkozásában „szakrálison” – és itt már van okunk csodálkozni. Először is 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«”.⁸

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 művésznek minden kultúrában az a feladata, hogy alkotását eloldja a profántól, és a lehető legközvetlenebb módon érintkezésbe hozza azzal, amiszent. Ez a 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 legfenségebb 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 kutya és disznók hevernek éjjel és nappal«, vagyis csak azért, mert elvégeztél bizonyos szertartásokat], tiszta vagy?”⁹ 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 betlehemi 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 kereszten. „A keresztény ember, ha Istenre gondol, nem feltétlenül mennyei trónuson képzei el, éneklő angyalok között. Inkább véresen, mocskosan látja maga előtt. Istennek valljuk azt, aki leköpdösött arcának emlékét hagyta ránk.”¹⁰

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.”¹¹ 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.”¹²

Michel Henrytől Jean-Louis Chrétienen át Hans Urs von Balthasrig számos olyan eszmétörténészt, 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 hiátosan 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 elesendő*kre szencsétlen, magatehetetlen öregeire, akik „vadul nevetni kezdenek”, amikor egyikük felidézi a zsoltáros szavait: „Az Úr támogat minden elesendőket, és felemel minden meggörcbedtetet”, vagy akár a *Godot-ra várva* és *Az elveszettőre*, 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 kezdhethének 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 éldegél, 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 meglehetősen leegyszerűsíti a beckett dráma valóságos szituációját, amelyben ez az egészen jól ismertnek, mindennapinak és ezért már-már elviselhetetlennek tűnő, üres

és banális profanítás titokzatosan, de szinte természetesen 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”¹³. 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 öhöz a hasonlítottam magam”; és akkor még nem beszéltünk – többek között, mert a gazdag szakrális utalásrendszer teljes feltérképezése kis túlzással egyet jelentene a dráma szó szerinti idemásolásával – 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”,¹⁴ 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”) magyarázatakor „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« póz gyakorlatának elvégzésével nem Krisztus, hanem az elkárhozó bal lator (Gestas) testtartását utánozza Vladimir és Estragon.”¹⁵

Nem úgy tűnik, mintha Beckett hősei csak úgy várakoznának a semmiben, ahelyett, hogy élnének, 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 várakoznak. („A világ iszonyatos zűrzavarában 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 zsoltáros „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)¹⁶ 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 írásaiban 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, keresztelkkel 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 irtóztos e 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 megke-rülhetetlenné 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 valótlannak tűnő 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 leszállta 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 blaszfémesebb, mint az »Istenem, Istenem, miért hagytál el engem?«.”¹⁷

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«.¹⁸ 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 *Rosszul látom, rosszul mondomban* szereplő sír „csakis Jézus sírja lehet, az öreg özvegyasszony pedig nem lehet más, mint Szűz Mária”¹⁹ –, 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.²⁰

Nem csoda, hogy Beckett ezt az értelmezést elutasította, hiszen szó sincs arról, hogy akár a *Rosszul 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!”²¹ „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 sejtethi 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 keresztet 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« hívó: 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.”²²

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 azal, amit az emberi lét szakrális dimenziójának mondunk.

Szakrálisnak 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. Közvetett 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 ihletettségű költészet van. S ez jó, vagy nem költészet.”²³

JEGYZETEK

- 1 Lásd Dávid Katalin bevezetőjét a *Szakrális 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 kereszteződése*, 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 rítusa”, *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: jesus: 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.

Bánki Éva

Szabadság és rend – a narratív sémák variációja a Biblia családtörténeteiben

■ „Anna, miért sírsz, és miért nem eszel? Miért vagy úgy elkeseredve? Nem érek én többet neked tíz fiúnál?”¹ (1Sám 1,8)

Sámuel édesapjának, Elkánának ez a három mondat jutott osztályrészül az *Ószövetség*ben. Se születéséről, se haláláról, se „küzdemeiről” nem tudunk meg többet. Ám ezek a vigasztalónak szánt rövid kérdések is – az Auerbach által is elemzett problematikus-egzisztenciális ábrázolás segítségével² – élénk állítanak egy karaktert, egy szeretetreméltóan önző és gyerekesen naiv férfit. Hogy a gyerekre áhító, a meddősége miatt megalázott Anna mit szólt ehhez, azt nem tudjuk meg.³

Szólni valószínűleg nem is szólt semmit: az *Ószövetség* párbeszédei akármilyen drámaiak, gyakran nem szó szerinti értelemben vett dialógusok, hiszen egy kérdésre sokszor csak a másik fél évtizedekkel későbbi cselekedete felel. Elkána szavai azonban már előrevetítik Anna későbbi sorsában rejtőző feszültségeket – Anna Hélitől, a silói szentély papjától elszenvetett sérelmét (aki kezdetben nehezményezi, hogy Anna „magában” – azaz szerinte részegen – imádkozik⁴) és különös hálaénekét, amelyben a gyermek megszületését az Úr világtörténelmi tetteként, Istent pedig a Seregek uraként ünnepli.

Anna későbbi „válaszai”, az általa elindított történelmi folyamatok is különlegesek. A Héli pap dorgálását alázatosan fogadó Anna fia Sámuel lesz, aki által majd az Úr megüzeni Hélinek, hogy fiait eltörli a föld színéről, és új, „hűséges papot” támaszt magának. Anna hálaéneke az *Ószövetség* egyik legerőteljesebb verses alkotása (1Sám 2,1–10) is válasz – és pedig micsoda válasz! A gyermek születése kapcsán a költői én (a kontextus szerint tehát Anna) a Történelem Urának minden konvenciót felforgató forradalmi tevékenységről beszél.⁵ És talán prófétál is Izrael jövőjéről.⁶ Ez a metaforaháló pedig segít értelmezni, hogy miért ilyen, női magazinba illő „meddő-nős történet” vezet be Izrael királyságának és a prófétaság intézményének megszületését.

Mert a féltékenységekkel, ki nem mondható indulatokkal és vágyakkal teli női kisvilágot és a nagypolitikával, birodalmi játszmákkal érintkező férfias valóságot (amely szintén nem mentes a féltékenységektől és a ki nem mondható vágyaktól – gondoljunk csak Dávid és Saul párharcára) fontos mozzanat köti össze: a költészet és a szavak valóságteremtő erejébe vetett hit. Dávid nemcsak király, hanem költő is – Sámuel könyveiben Izrael, a nemzetállam és a költészet megalapítása egybeesik.

De Dávid királlyal ellentétben Anna és Elkána mégiscsak az üdvtörténet mellékszereplői. Bár nem vérrokonai Dávidnak, ám történetük mégiscsak a nemzés, a Mózes után következő nagy próféta, Sámuel révén kapcsolódik a „Dávid-ház” felemelkedéséhez. Az ószövetségi szereplők többségének csak az „actus” biztosít halhatatlanságot – nemcsak abban az értelemben, hogy a nemiség révén lépnek át valamiféle öröklétbe (a *Jób könyve* is még csak ilyen „genetikai örökkévalóságot” ismer), hanem mert a párvalasztás teszi őket individuumokká. És ez egybevág a népmesei-mitológiai gondolkodással, amely szerint a hősökkel, miután elnyerik a királylányt, és személyes sorsuk feloldódik egy hetedhét országra szóló lakodalomban, már semmi érdekes nem történik – csak az *Ószövetség*ben a „végpont” nem a menyegző, hanem a fiúörökös születése. Ez a mitikus szemlélet amúgy ellentétes a posztmodern, mágikus realista családregegyek, például a *Száz év magány* individuum-felfogásával: a Buendiák az ismétlődő nevek, a vérfertőzés és a jövendölések révén a család, az „örökös visszatérés” foglyai lesznek: a szexualitás nem beteljesíti az egyéniségüket, hanem kioltja azt, ami bennük egyedi és összetéveszthetetlen.⁷ (Az első Buendiák jellegtelenné kopott, egyéni vonásaiból lesz az „aurelianoság”, illetve a „josé-arcadióság”, amelyek legyengített vírusokként keringenek a későbbi nemzedékek szervezetében. Az örökölt hagyományt, ahogy az örökölt rögeszméket, szerelmeket és személyiségjegyeket koloncként adják tovább.)

Ha a bibliai „történetet” amolyan óriási családrege-nyek látjuk, amely Dávid és Jézus *elő-* vagy családtörté-
neteként mutatja be a zsidó és világtörténelmet, akkor
persze csak a *Szentírás* „felületes”, betű szerinti olvasatá-
ig jutunk. De nem vagyunk-e nagyon földhözragadt ér-
telmezők, ha erről sem feledkezünk meg, és úgy véljük,
hogy a különféle jelentésrétegek egymásba kapcsolása is
a kinyilatkoztatás lényegét érintő kérdések közé tarto-
zik? Ha a *Szentírás* narratív sémáit nemcsak „héjnak”, ha-
nem formának vagy sajátos jelentésalkotásnak tekintjük,
amely képes teológiai összefüggéseket sugalmazni?

Mert nem tekinthető véletlennek, hogy ezek a változa-
tos, az ok-okozatiság bizonyosságát hirdető szerelmi- és
születéstörténetek Jézus feltámadása után egy csapásra
véget érnek. Az *Apostolok cselekedeteiben* már egészen
másfajta ember jelenik meg – az „új ember” –, akinek már
nincs szüksége feleségre, szülőkre, nemzetségtáblára,
a házasságban való „föltárulkozásra”, hogy másokkal ösz-
szetéveszthetetlen legyen.⁸ Ennek alapján úgy gondolhat-
juk, hogy az élet továbbadásának a vágya a *Bibliában* nem
az ember teremtményi kiszolgáltatottságából fakad, nem
valami ösztönös imperatívusz, és nem is a szenvedéshez
vagy a szabadsághoz hasonló par excellence jellemzője az
emberi létezésnek. Az évszázadokon átívelő „élet-vonal-
nak” ugyanis egyetlen személyben, a Messiásban betelje-
sedő, konkrét célja van. Hogy az önmagát völegényként is
kijelentő Jézus – aki legelső csodáját épp egy menyegzőn
viszi végbe – megalkothassa az új szövetséget.

Ilyen értelemben számos ószövetségi szerelmespár
a *völegény* és a *menyasszony* előképe. De ha Ruth és Bóáz
történetében például csak a kiválasztott nép és a Teremtő
szerelmének allegóriáját látjuk, vagy a moábitáknak tett
politikai gesztus vagy akár az első halachikus betérés⁹ do-
kumentumaként olvassuk, akkor Mária és József viszo-
nyának különösségét vagy akár a fenségesség és humor
egészen különös, csak a *Bibliára* jellemző összekapcsoló-
dását sem érthetjük meg. Mert Bóáz nemcsak nagylelkű
és bölcs patriarcha, aki *majd* úgy ereszkedik le Ruthoz,
vagyis az idegenhez (vagy „a bennünk élő idegenhez”),¹⁰
aki *majd* úgy hívja *el*, miképpen az Úr Ábrahámot.
A fiatal béresei és a szép „szemfelszedőnő” füle hallatára
a szántó szélén ágáló, a tűző napon a szolgálai füle hallatára
szónoklatot tartó koros parasztgazda nemcsak a Magve-
tő előképe,¹¹ hanem humoros figura is, aki komolykodva
próbálja társadalmi tekintélyét és érzelmi megindultságát
összeegyeztetni. (Az elveszett bárány miatt csapot-papot
hátrahagyó Jó pásztorhoz hasonlóan a szeretet esztelen-
ségét is példázva.) Ám ami retorikailag már-már kibé-
kíthetetlennek tűnik, az a narráció szintjén hogy simul

egybe mégis? Hogyan lehetséges, hogy a fenségesség és
a humor a *Ruth könyvében* nem oltja ki egymást? Hogy
Ruth anyósának praktikái mégsem *teljesen* nevetségesek?
A Bóáz kacérkodva meghódító Ruth lehetne éppen víg-
játékian kacér fiatalasszony, de egyáltalán nem az – min-
den megnyilvánulásából visszafogott szerénység és ko-
nok méltóság árad. Személyisége nem zárja ki a történet
betű szerinti értelmezését (a „férjfogós verziót”), de lehe-
tővé teszi, hogy a történetben másféle értelmet is lássunk.
Ruth több is, más is, mint amit a „helyzet” megkövetel, de
ez a többlet, ez a már-már tanítványi eltökéltség és oda-
adás csak az *Ószövetségre* jellemző mitikus ismétlések,
a szerelem és a gyerekszülés révén teljesebbé ki.

De Ruth konoksága még ezen túl is elképesztő. És ennek
hangsúlyozása felesleges is a cselekmény szempontjából.
Ruth sokat beszél – áradozva, jóízűen –, de szinte soha-
sem reagál anyósának és Bóáznak az érzelmi állapotára,
Naomi siráimaira és Bóáz dicséreteire és lelkendezésére.
Idegen tőle minden praktika és ravasz előrelátás (enge-
delmes, de nem „praktikus”, mondhatnánk), és végig úgy
viselkedik, mintha valami örökös jelenben élne. Ő az, aki
nem vár semmit, nem törekszik semmire. Mintha gyer-
mek vagy házasság nélkül is *benne* lenne Isten idejében.

Az „életvonal”, a gyereknemzés narratív sémája ter-
mészetesen csak állandóan módosulva, nemzedékről-
nemzedékre változva maradhatott, hogy József és Mária
frigyében, az „utolsó” gyerekszüléshez vezető, mindent
beteljesítő férfi–nő szövetségben már a pörgő dialógusok-
ba torkolló, hangos feltárulkozás is elmaradjon: „Férje,
József igaz ember volt, és nem akarta őt megszégyeníteni,
ezért elhatározta, hogy titokban bocsátja el.” (Mt 1,19)
A nász valamifajta némaságba torkollik – és itt a titok, az
elhallgatás az egyetlen „igaz emberhez” méltó cselekvés.
De mi is az, amit a *Biblia* egyik leghallgatagabb szereplője,
József „véggig gondol” vagy forgat a szívében? Hiszen a *Tóra*
a házasságtörő nők büntetéséről világosan és egyértelmű-
en rendelkezik. Istenfélő hívó hogyan is merészeli a Tör-
vényt gondolatban felülbírálni? De titok és személyesség
nélkül létezhetne a szeretet esztelensége? Ez a „fontolgtatás-
ban” kifejeződő belső szabadság talán amolyan próbatétel
lenne? Mert mintha Bóáz tirádáihoz hasonlóan ez a jelen-
tőségteljes hallgatás is a szeretet esztelenségét példázná?

Utaltunk már a posztmodern családrege-nyekre, ahol
a genealógia rögzíti az egyén családnak és szokásoknak
való alávetettségét, a maradéktalan diadalt az individuum
felett. (Hiszen a legtöbb modern és posztmodern család-
regény amolyan hanyatlás-történet.) A *Biblia* „családtör-
téneteiben” viszont másféle mozgást figyelhetünk meg:
a csodálatos születések kapcsán épp valamifajta közvet-

lenségnek és rendkívüliségnek, a társadalmi rend és a szokások felforgatásának vagyunk tanúi. A csodálatos születések révén Isten közvetlenül szól bele a történelembe. (Szól bele – miközben a vér szerinti apa, Keresztelő Szent János apja, Zakariás a gyerek megszületéséig megnémul.) És talán ez is magyarázza, hogy a Bibliában miért három nagy próféta, Sámuel, Mózes és Keresztelő Szent János csodálatos születéséről értesülünk kimerítő részletességgel. A gyerekszülés – ahogy Anna, az Istenhez közvetlenül szóló költő beszél róla – Isten közvetlen beavatkozása az emberi történelembe, nem a szokás vagy a Törvény megerősítése. Úgy is mondhatnánk, Isten *nyíltan* csak a szavak és születések révén avatkozik a történelembe.

Ezt már Dávid genealógiája is igazolja. Naomi azért keres férjet Ruth születendő gyermekének, hogy halott fiai, Mahlón és Kiljón neve „ne vesszen el”, ne hulljon ki az emlékezetből. A levirátus intézménye szerint tehát Ruth születendő gyermekének apjaként valamelyik fiú nevét kéne feltüntetni, hiszen Bóáz – a Tóra rendelkezéseinek megfelelően – semmi mást nem tesz, csak őket helyettesíti.

De Dávid családfáján, ezen az isteni dicsőségtáblán nem Naomi halott gyermeke, Mahlón, hanem – a szokással és a Törvénnyel ellenkezve – Bóáz neve szerepel.

JEGYZETEK

- 1 Az idézetek a protestáns új fordítású, revideált Bibliából valók.
- 2 Eric Auerbach: *Odüsszeusz sebhelye*. In: *Mimézis*, ford. Kardos Péter, Budapest, Gondolat Kiadó, 1985, 5–26.
- 3 A *Talmud* és a *Midrás* feladata a zsidó hagyományban a mindenkori párbeszéd közötti űrt kitölteni, a történetet „magyarázni”, és ezzel – akaratlanul is – az Írás drámai erejét gyengíteni.
- 4 Erről a konfliktusról Bánki Éva: *Szavak, költészet, hatalom – Nőköltők az Ószövetségben* (<http://ujnautilus.info/szavak-kolteszet-hatalom-nokoltok-az-oszovetsegben>).
- 5 Northrop Frye: *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom*. Ford. Pásztor Péter, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1996, 306.
- 6 A *Talmud* Annát a „hét prófétanő” között tartja számon. (*Megilla*, 14 a)
- 7 Bényei Tamás: *A családfa mint kód: névadás és genealógia a Száz év magányban*. In: *Filológiai Közöny* 1996, 148–54.
- 8 Bánki Éva: Az „idő angyala” és az apostolok cselekedetei. In: *Napút*, 2010/5, 23–27.
- 9 Naftali Kraus: *Nők a Bibliában és a Talmudban*. Budapest, PolgART Kiadó, 2005, 190.
- 10 Julia Kristeva: *A választott nép és az idegenség választása*. In: *Önmaga tükrében idegenként*. Ford. Kun János Róbert, Budapest, Napkút Kiadó, 2010.
- 11 Karasszon István: *Az ószövetségi írásmagyarázat módszertana*. II. kiad., Pápa, Pápai Református Teológiai Akadémia, 2005; Egresi László Sándor: *Ruth könyve*, Budapest, Kálvin Kiadó, 2006.

Szilágyi László

Himnuszunk lélektana

■ Vajon mennyiben tükrözik a himnuszok dallamai és mondatai, valamint a hozzájuk kapcsolódó történelmi emléképek és pillanatok egy nemzet lelkiségét, karakterét? De a *nemzeti karakter*nél máris meg kell állnunk, mert megfoghatatlansága miatt problémát jelent a kutatók számára.

A XIX. század karakterológiai vizsgálatai megváltoztathatatlan történelemalakító tényezőnek tüntették fel a nemzeti sajátosságokat. Az angol úriember, a német precíz, a magyar szabadságszerető és így tovább. A nemzetkarakterológia tárgya a nemzet volt, a nemzeti jellemvonások, a nemzet cselekedetei – jellemző irodalmi műfaja pedig az esszé.

A második világháború után azonban a hivatalos tudományosság az újraéledő nacionalizmustól tartva hátráltatta a nemzeti identitás kérdéskörének vizsgálatát. Ezért a későbbiekben a sztereotípiakutatások kerültek előtérbe. Kérdőívekkel próbálták felmérni: mit gondol egy nemzet önmagáról, és mit gondolnak róla mások? Az új kutatások tárgya tehát a nemzetre vonatkozó állítások tartalmi vizsgálata, rendszerezése lett, műfaja pedig a számszerű adatokat lajstromozó szaktanulmány. De mindkét út ingoványossá válhat. Egyfelől indokolt változatlan adottságokat feltételezni egy élő és változó organizmusról (nemzet, társadalom)? Másfelől az is félrevezető lehet, hogy a „teszteléses” eljárás pillanatképe felszínes, esetleges, csupán az előítéletek tükrözője.

De létezik ezek mellett még egy harmadik lehetőség is. Ki lehet indulni abból az egyetlen műből, amelyben – mint cseppben a tenger – tükröződhet egy egész nemzet és az azt alkotó emberek lelkisége is. Márai Sándor vallotta: „*Hazád a történelmi méretekben megnagyított és időtlenített személyiség. A haza a végzet, személyesen is. Nem fontos »szereted-e« vagy sem. Egyek vagytok.*” (Füves könyv; 38: *A hazáról és az államról*)

Az ikonikussá, legfőbb szimbólummá vált nemzeti himnusz feltételezhetően tükrözi és egyben alakítja is a nép és a nemzet lelkiségét, akarati, érzelmi, gondolati megnyilvánulásait.

Mivel a lélekben az ok-okozati viszonyok felcserélődhetnek, egy himnusz éppúgy lenyomata a nemzet lelkiségének, tükrözi a múltnak és kora jellemző viszonyainak, mint alakítója a jövőnek. Egy nemzeti himnusz egyszerre jelenti az állandóságot és – mindig egy adott pillanathoz, élményhez kapcsolódva – a jelent. A *Himnuszban* rejlő mögöttes üzenetet talán meg lehet fejteni, és számszerű egzakttsággal megválaszolható a kérdés, hogy milyen mértékben hozható összefüggésbe nyelvi tartalma a későbbi történelmi valósággal. De az egyedi sajátosságok csak az európai összehasonlításban tárulhatnak fel.

1. Szavak stilisztikája

Angol és magyar nyelvű fordítások felhasználásával 44 európai himnusz elemzésére került sor. Az összehasonlítást angol nyelven és hasonló szószámmal végeztem.¹

A nemzeti himnuszok legnagyobb témája maga a *közösség* (a társas viselkedéssel, kommunikációval, a barátsággal, a családdal, az emberiséggel kapcsolatos szavak) és az *érzelmek*. (Előbbi 13,6%-ot fed le a szókészletből, utóbbi 7,9%-ot.) Ezután következik az *idő* (3,4%), a *metafizikai dimenzió* (2,8%) és a *tér* (2,6%) meghatározásának fontossága. Majd fokozatosan csökkenő mértékben a *gondolkodásra* (2,1%), a *fizikumra* (2%) vonatkozó szavak, az *otthonhoz-szabadidőhöz* (1,4%) kapcsolódó kifejezések, majd a *munka* (1,1%), az *észlelés* (0,9%), a *mozgás* (0,5%) szavai és a *pénz* (0,1%) témája következik.

Ez az átlagos európai sorrend a magyar *Himnusz* első versszakában némileg módosul: az első két helyen lévő dimenzió sorrendje felcserélődik, és a legfontosabb motívumok (idő, metafizikum, fizikum) nagyobb súllyal szerepelnek, miközben más kategóriáknak (otthon, észlelés) kevesebb a jelentőségük, illetve nem is jelennek meg. A további kategóriák és a részletek nagyban megfelelnek az európai átlagnak, de egy lényeges különbségre is figyelmesek lehetünk: a miénk a szélsőségek találkozásának a himnusza. Két vonatkozást emelek ki: a me-

tafizikai-fizikait és az érzelmit. Az európai himnuszokban a szavak átlagosan 2,8%-a, a magyar himnusz első versszakában 5,6%-a sorolható a metafizikai kategóriába: az Istenre, a vallásra, halálra utaló kifejezések közé (*Isten és áldd*). De ide sorolható a *bal sors, megbűnhődte, bűneink, hamvedre, halálhörgés, siralom, holtnak* és az utolsó versszakban ismét a *szánd meg, Isten, bal sors, megbűnhődte* kifejezés. Ez a szókészlet 6,1%-át jelenti, amely jóval nagyobb arány az európai átlagnál. Izland, a Vatikán, az Egyesült Királyság, Ciprus, Görögország, Lettország után a magyar himnusz a hetedik ebben az európai metafizikai rangsorban. Himnuszunk istenképe ószövetségi és protestáns: büntető és igazságos. Támaszra, mentsvárra, segítségre csak Istentől lehet számítani.

A metafizikaival szemben ott áll a vele azonos arányú ellensúly, a fizikai lét: (*védő*) *kart, vére, magzatjai, kebledben, vállainkra, ajkain, csonthalmain, kebledre, magzatod, lábainál, véréből, könnye, szeméből*. Legnagyobb jelentősége a magzati létnek és a vérnek van, s a fenti szavak kettő kivételével negatív összefüggésben szerepelnek. Összesen tehát 15 alkalommal találunk az emberi testre, testrészekre utaló, megjelenítő kifejezéseket. Ez 7,1 %-a a teljes szókészletnek, és messze a legmagasabb arány az európai himnuszok között. Csaknem ugyanannyi, mint a metafizikai kategóriába tartozó szavak aránya.

Az érzelmek vonatkozásában ugyanezt a kettősséget figyelhetjük meg. Kiemelendő, hogy a magyar *Himnusz* az érzelmek tekintetében az európai ranglista élén áll. Ez az erős érzelmi telítettség, a maga 16,7%-ával, két ellentétes pólusban mutatkozik meg. Az első versszakban négy pozitív (*jókedv, áldd, bőség, víg*) és három negatív (*küzd, ellenség, balsors*) érzelmi töltésű szót találunk. E kategórián belül a pozitív szavak 11,1%-os arányát tekintve Európában az ötödikek vagyunk, míg az 5,6%-os negatív érzelmi aránnyal a másodikak – a volt Jugoszlávia himnusza után. A teljes szókészletben a fenti négy kifejezésen kívül a *szép hazát és szép hazám, a hős, a felvirágozának, büszke, győzedelmi, kedv és öröm, repkedtek, virúl, „hő”=hűség* és az utolsó versszakban ismét a *víg* kifejezés kerül a mérleg pozitív serpenyőjébe. A *vad (török), (Ozmán) vad (népe), a bús (hadát), a vert (hadunk), a rabigát, a támadt, a bű, a kétség, a vérözön, a halálhörgés, siralom, a kínzó, a könnye, vészek* – mint negatív érzelmet hordozó szavak – szerepelnek a negatív oldalon. Feltűnő a pozitív és negatív érzelmi töltetű szavak azonos száma: mindkét oldalon 16-16 kifejezést találunk. Összesen 32 szó, a teljes szókészlet 15,1%-a tartozik ebbe a jelentős kategóriába, és ez 7,2%-kal több mint az európai átlag.

Tehát a nyelvi, szókincsbeli sajátosságok minden himnusz esetében sajátos mintázatot adnak. A szókészlet 12 nagy tematikus csoportja kirajzolja az adott himnusz „karakterét” a közösségi viszonyok, az érzelmek, a hely-idő, a metafizika és a többi nagy téma viszonylatában. De a nyelvi jellegzetességek bizonyíthatóan a nemzet megélt történelmével, megkérdőjelezhetetlen sajátosságaival is összefüggésben állnak. A szórási eltérések 95%-os valószínűséggel nem a véletlen művei, mögöttük más magyarázó tényezők hatása áll. A nyelvi tartalmak elrendezhetők Európa *regionális, nyelvcsaládok szerinti, vallási, a II. világháborúban játszott szerep szerinti és politikai (szocialista-kapitalista országok)* megosztása, csoportjai alapján is.

Például az adott és az ideális helyzet között érzékelt távolság, a feltételes mód használata („*kellene*”, „*lehetne*” szavak) a kelet-közép-európai himnuszokban lényegesen gyakoribb, miközben legkevésbé a kelet-európai országok himnuszaiban látható. A második világháborúban való részvétel és eredményesség szerint csoportosítva is találunk összefüggéseket. A *másikra és a pozitív érzésekre* utaló szavakat a „*győztünk majd veszítettünk*” csoport jóval nagyobb arányban használja, mint a „*vesztettünk majd győztünk*” csoport (Magyarország ↔ Románia, Szlovákia, Ausztria). E két csoportba tartozó országok közötti lelki konfliktus jelentősebb lehetett a háborúban és azt követően, mint a „*győztünk, majd veszítettünk*”, valamint a „*győztünk*” csoport közötti ellentét.

A kétmintás t-próba szerint² az érzelmek, a pozitív érzelmek, valamint a kommunikáció terén a volt szocialista országok és a kapitalista országok csoportja közötti különbség – az előbbiek javára – nagy valószínűséggel nem a véletlen következménye. A kapitalista országok himnuszaiban a stabilitásra, a befelé fordulásra, az érzelmekkel szemben a kognitív tényezőkre került a hangsúly: az inkluzív szavak, a gondolkodás és a „te” személyes névmás kategóriáiban mutatkozott szignifikáns különbség. Vagyis a jungi tipológiát követve a szocialista-kapitalista megosztottság a himnuszok világában mint extrovertált–introvertált kettősség jelentkezik, időben megelőzi a történelmi megosztottságot. A múlt történelmi, pszichológiai esszenciája, amelyet a nemzet kollektív tudattalanjának is lehet nevezni, jelentősen befolyásolja, időnként pedig meghatározza a jelent is. Ez az esszencia – amely genetikusan és szociálisan öröklődik generációról generációra – a nemzeti himnuszokban kódoltan megtalálható.

2. Szimbolikus képek a himnuszban

Összetettebb, ugyanakkor egyszerűbb lesz a *Himnuszról*

kialakítható kép, ha nem szavakban vagy mondatokban, hanem képekben gondolkodunk.

Öt alapkép szerepel a magyar *Himnuszban*. Ezek standard motívumok, természeti képek, amelyeket módosult tudatállapotban, hipnózisban, az áramló belső képekkel dolgozó mélylélektani terápiás munkában a páciens mélyebb tudattartalmainak megjelenítésére, azok megélésére hívunk elő.³ A természeti képek belső világunk képeivé, létezésünk lelki, szimbolikus esszenciájává válnak, és így elevenednek meg. A képi jelleg a maga szimbolikus sajátosságaival közvetít a mély, tudattalan rezdülések és a tudatos megélés között.

Az öt nagy alapkép: a hegy, a patak-folyó, a mező-rét, a barlang és tenger.

A hegy a Kárpátok szent bércei – az apa, a férfi archetipusának alapképe. A távlatok, a megküzdés vágya, mértéke, az akaraterő megnyilvánulása. Kölcseynél ide érkeznek az ősök, de hogy honnan, arról nem ír. A „bérc” inkább otthonosságot sugall, mint célt és kihívást, ahogy erre gondolnánk a „csúcs” és szinonimái hallatán. Ezt erősíti a Bendegúzra való utalás is. A hegy képe még egyszer előfordul, s ez is idillikus – Tokaj. Ez a hegy életadó: az édesség, a nektár, a bor, a növekedés és a napfény kapcsolódik hozzá. A bor – Krisztus teste is. A pogány ősök és a kereszténység szakramentuma összekapcsolódik a hegy képében. Ilyen a svéd himnuszban is, ahol az *ősi, a szabad* jelzők után szólíttatik meg a haza a vers elején – *Te ősi, szabad és hegyvidékes Észak* –, hogy gazdagodjon a *csendes örömteli szépséggel* is. A svájciiban az *Alpok fénye pompával kigyúl*, s ez egyben imádságra való felszólítás is: a *sötét felhők beborítják a hegyeket*, de az Isten által lakott földön a fiakat Tőle nem takarhatják el. Az Alpok, mint a biztonság és otthon jelképe a liechtensteini himnuszban is megjelenik: az ország az *Alpok magaslatain* nyugszik. A horvát himnuszban a szülőföld mindig kedves: ott is ahol földje sík és ott is, *ahol hegyvidékes*. Ahogyan a finn himnuszban *nincs szeretetesebb völgy, hegycsúcs, víz, mint a szülőföld*, az ősapák gazdag országa, vagy ahogyan az osztrákok himnuszában az első „országhatározó” lesz: *Hegyek földje*. A hegy ezekkel ellentétes értelmezésével két himnuszban találkozunk. A szlovák himnuszban *Villám fénylik a Tátra felett, és vadul dörög az ég*. Majd ezek is eltűnnek: Szlovákiát a mennydörgés és a villám hívja életre. Az egykori jugoszláv himnuszban – Samuel Tomašik (1813–1887) versében – pedig *Repedjen a szikla, törjön a tölgy, hadd rengjen a föld*. / *Mi sziklaként, rendíthetetlenül állunk*.

A következő alapkép: a *víz, a patak, a folyó*. A Tisza és a Duna két fél, az egy kettéosztásával keletkezett valóság: a szentből (a hegyről) leérkezünk a profán síkra.

A képben a kettősség teljes harmóniája, egysége nyilvánul meg. A két folyó neve egymás mellett szerepel, mint két testvére. A folyó a változás, a fejlődés vagy elakadás, az életút, a sors szimbóluma, az élet továbbadásának, a sikernek a jelképe. Kölcseynél Árpád leszármazottai virágoznak, élnek, fejlődnek, s a következő sorokban már gyümölcsöt is hoznak, hiszen ért kalászokat látunk. Más európai nemzeti himnusz így jeleníti meg folyóit: az osztrák himnusz felütése *Hegyek földje, föld a folyón*, a moldovaiban *A szelíd Nistru folyó hullámai / Fényes és csillogó csillagfényt rejtenek*. A luxemburgi himnusz kezdete gazdagon és erőteljesen az ország tájait és határait idézi fel: *Ahol az Alzette folyik át a mezőkön, / A Sura áttöri a sziklákat. / Ahol az illatos szőlőtő nő a Moselle mentén*. A liechtensteiniben még az Alpok képét is megelőzi – *A fiatal Rajna felett magasan terül el / Liechtenstein, nyugodva / Az Alpok magaslatain* –, s jókívánságában is szerepel: *Élj soká Liechtenstein, / Virágozz a fiatal Rajnán*. A horvát himnuszban a kiteljesedés jelképe: *Rohanj Dráva, Száva rohanj, / Te se veszítsd erőd, Duna*. Van azonban, ahol erőteljessége már a harcot idézi, de a vereség, a gyász, a sajnálat mozzanata nélkül: a portugál *fegyverbe szólít földön és vízen*, az ukránok pedig *a Santól a Donig* testvérek lesznek a *véres harcban*.

A *mező* az anyai motívumok alapképe, a kezdeté, befogadásé, az oralitása és a lehetőségeké. A *Himnuszban* érett, arany színű, mozgással telített, hiszen a kalászok a legkisebb szélre is hajladoznak. Jelzése a megélt, de a többiekben inkább feloldódó egységnek is: a kalászok mozgása egyéni, de a szél irányához igazodva mégis egységes. Hullámzásuk, akár a tengeré, a végtelenséget sugallja, a „sok” eredendő és látszaton felülemelkedő egységét. A kalász egyben az oralitást is élénk hozza – mint általában a mező a maga nőies, anyai jegyeivel. Kifejezetten a közösségi megelégedettség képe a kalász, ami értünk leng, a kenyeret *mi* fogyasztjuk el. Ehhez hasonlóan, gazdagon, zölden, sokszor a folyókkal együtt jelenik meg a mező az osztrák, a cseh, a lett, a luxemburgi, az orosz és svéd himnuszban is.

A *tenger* a végtelen, a tudattalan, a teljesség, a beérkezés, a transzcendencia és a szabadság képe. De a magyar *Himnuszban* a tenger nem a kiteljesedés, hanem a veszély és a negatív érzések hordozója. A helye is megváltozik, az égbe kerül, és a víz ellenfele, a *tűz* közvetlenül kapcsolódik hozzá: *lángtenger felette*. Mozgása pedig nem az erőteljes zúgás és a hullámok játékos ölelése, hanem a bizonytalan hanykolódás: a veszélyeké (*vészek hányának*) és a szenvedése (*tengerén kínjának*). A tenger más európai himnuszban is szerepel: de a dánéban az országot a *tenger kékje* öleli, a lengyelben a tenger a hazatérés és a szabadság útja

(visszatérünk a tengeren), a norvégban az ország viharverten, mégis a tenger fölé emelkedik. A horvát himnuszban azúr tenger mondja el a világnak, hogy a horvát hazafi mennyire szereti nemzetét. A portugálok a tenger hősei, és boldog földjüket a szeretettől morajló Óceán csókolja. Az oroszok számára pedig országuk határtalanságát érzékelteti (a déli tengerektől a sarkvidékig), míg velük szemben az ukránban a Fekete-tenger még mindig gúnyosan mosolyog.

A barlang, ahogy a tenger is, felsőfokú hívókép: a legmélyebb tudattalan tartalmak, az anyaméh, a születés és az emberi élet sorsfordító pillanatainak alapélménye kapcsolódik hozzá. Himnuszunkban – sajnálatosan – a szorongatás, a veszély, testvérkonfliktus és a születés elakadásának, a vetelésnek a képei jelennek meg. A veszteség morális és „mágikus” feszültséget mutat: „ahol veszteség van, ott bűnnek kell lennie, és ahol bűn van, ott bűnösnek is kell lennie”. A rossz ráadásul a magzatnál van, és miatta lett az anyakép is élettelen, sőt halált rejtő hamvveder. A barlang mint szimbólum, mint természeti kép egyetlen más európai nemzet himnuszában sem jelenik meg. A magyarban azonban kettős a jelentése, hiszen nemcsak a veszélyek, a veszteség, a halál helye lehet, hanem az életé, a születés és születése is. Az ötödiktől a hetedik versszakig tart a halál tablóképe, de ott megakad. Rejtett, de megfejthető az utalás: ha szabadság nem virul a holtak véréből, akkor virul az élők véréből. Ha az árvák rabként könnyeznek, az élet feladata éppen a könnyek felszárítása lehet. A haladás és a haza fogalma már itt összekapcsolódik. A változás szava a „nem”! A szabadság nem virul a halálból, (a lemondásból, a kesergésből, a tehetetlenségből), de virul a tettekből, a védő karokból.

A képek között a változás igazi mozgatója az indulat, a bűn és bűnhődés, a harc, az egység megbomlása és a szenvedés. A Himnuszban meghatározó a harc és a szenvedés világa, valamint az egészhet átható transzcendenciáé. A harc folyamatában a lélek alapképei mind módosulnak, elkomorulnak, és a mozgás, a mozgásra utaló szavak fontos szerepet töltenek be. A kezdő lendületet az indulati „tűz”, a harag érzése adja: *Gyúlt harag kebledben*. A változás útja és eszköze a Himnuszban az indulat lesz, a harc képe. Több felvonásban s még a siker, a győzelem esetén is komorabb színekkel megfestve: vad törökkel, mongollal, Béccsel. Vagyis a Kelettel és a Nyugattal szemben is. A *plántálád* szó, amely a rét, a vetés, a teremtés és a fogantatás képzetéhez tartozik, itt már a győztes, harcos zászló igéje. A *virul* is negatív kontextusba kerül: a rabság (a szabadság hiánya) és a holtak vére kapcsolódik hozzá. Ahogy a vér, a patak, a sors, mint az életút jelképe, pozitív tartalommal bírt a költemény elején, úgy kapcsoló-

dik hozzá itt jelen időben a *vérözönön* át a *gyász*, a *könny*, az *árvaság*. A hegy képe is átszíneződik, élettelenedik. A vereség, a pusztulás képe ez: a halmok már *csonthalmok* és *kőhalom*. A negatívumok részben tények, de az ok megnevezése nélkül – a várból kőhalom lesz –, másfelől a bűnök miatt bekövetkező külső hatás, támadás eredménye. A bérc ismét megjelenik, de immár a kilátástalanság, a menekülés, az elhagyatottság érzései kísérik: *Bércre hág és völgybe száll, / Bú és kétség mellette...*

A tenger és a barlang képe már eleve veszélyeket rejtett magában, és úgy tűnik, nincs menekvés. Csak két dolog sejteti a kiutat: egyfelől az eredeti egység helyreállítása, a testvérviszály megszüntetése, a cselekvés és a passzivitás, a győzelem és vereség közötti egyensúly kialakítása, vagyis a kettősség meghaladása, másfelől a kegyelem és ezzel az újrakezdés lehetősége. Tenger és barlang helyett egy biztos pont kell, a föld. Ennek képe és a természeti, anyagi képek sorában az utolsó a *kő*.

Negatív összefüggésben szerepel a hetedik, utolsó előtti versszakban, hiszen *vár állott, most kőhalom...* Mégis: emlékeztethet ez a *kő* a választott nép sírjaira elhelyezett kis köre, a pusztai vándorlás emlékére, a sziklából fakadó vízre is. Emlékeztethet a mindent kibíró sziklára mint a krisztusi hit és élet házának alapjára – amin minden vész és áradat sem arathat diadalt –, vagy emlékeztethet a „vegyétek el a követ!” – a feltámadás mondatára. A *kő* az a pont, ahonnan a veszteségre és lemondásra nemet mondó sorok kiindulnak. Ebben a fordulópontot jelentő utolsó előtti versszakban az érzéletes természeti jelenségek közül még egy, a változás és a megújulás, a bűnöktől való megtisztulás szimbóluma, a folyó jelenik meg – mélyen emberi vonatkozásában: a *könny* és *vér* által. A könny, amely a szem üregének, „barlangjának” és magának a szemnek, a lélek tükrének a megtisztulását hozhatja, valamint a vér, amely az életet hordozza. Ez a megújulás maga a szabadság, a feltámadás. Bevezetője az indulatot közvetlenül kifejező „S ah”. (Mindössze két helyen jelenik meg így: itt és a negyedik versszak elején, a bűnöket felsoroló versszakokat bevezetendő.) *S ah, szabadság nem virul / A holtak véréből, / Kínzó rabság könnye hull / Árvák hő szeméből!* A vér és a magzati lét a feltámadás, megújulás metafizikai üzenetét hordozza. A 15 emberi testrésze vonatkozó szó közül mindössze a *vér* és *magzat* szerepel pozitív érzelmi összefüggésben, és ezek közül egyedül a *vér* jelenik meg ismét, s átvitt értelemben a *magzat* az *árva* szerepeltetésével. Fontos azonban, hogy a *szabadság nem virul / A holtak véréből*: az átmenetet és az oldást nem a vér, hanem – kimondatlanul – a könnyek hozzák meg.

S a véren és a könnyeken túl van még egy emberi test-

részre vonatkozó szó – szintén a mű elején és végén is – amely központi jelentőségű: a kar. Isten teremtő, védelmező karja ez, ahogyan a *Teremtés* könyvében megteremti, formálja az embert, s ahogyan formálja a férfiból a nőt. A teremtő férfias kar és a befogadó, női kéz kapcsolódik itt egybe. Jelentősége annál nagyobb, hogy a műben alapvetően negatív testiség itt mégis pozitív tartalommal jelenik meg. Mintha a protestantizmus által újra felfedezett Szent Ágoston-i két világ, a szellemi és testi, az égi és földi, a kiválasztottak és az elvetettek kerülhetnének kapcsolatba önmagában *vér*, a *könnyek*, a *magzat* és a kinyújtott, felülről származó, de nagyon is testi *kar* képeiben.

A feloldást így hozzák el az utolsó versszak Istentől szánalmat kérő sorai. *Miserere nostri* – könyörülj rajtunk! Dávid király 50. bűnbánati zsoltára visszhangzik: kérünk Téged, bízva irgalmadban. A *vér*, a *magzat*- és anyahalál képe itt is megjelenik elrejtve: *szánd meg...* Ott van, de – immár a zsoltárra utalva – feloldásként: *szabadíts meg a vértől... ha véres áldozatot kívánnál, bizonynyal megadnám, de... A töredelmes lélek áldozat az Istennek*. Tehát minden emberi lehetőségen túl is van valami, ami megtarthatja az embert és a nemzetet, sőt: új életre hívhatja.

Súlyos képek és nehezen feloldható ellentétek – a kihívást éppen ezzel teremti meg az olvasóban és a hallgatóban. Nem zárást, hanem feladatot adnak: a nagy ellentétek kiegyenlítésének, megbékéltetésének, a bűnök és veszteségek után a megbocsátásnak, az újjászületésnek a drámai feladatát, a szakrálissal való kapcsolat, az otthon újrateemtését. Mégis, ha a mű fő képeinek súlyát nézzük, az igazi feloldás és megnyugvás – éppen a fentebb említett állandó változás miatt – mintha hiányozna. Ezért vissza kell térni a szavakhoz, a nyelvi elemzés helyett a történetre, a *Himnusz* kimondatlan üzenetére.

3. A történet – és aki mögötte áll

A narratív pszichológia a történetekben, mesékben, leírásokban rejlő érzelmek lélektani vizsgálata: egy-egy leírt vagy elmondott élettörténetben a nagy motívumokra, témákra figyel. Ezek a nagy tematikus egységek, *cselekmény-archetípusok* életünkben és valamennyi nép meséiben, történeteiben, regényeiben, sőt képzőművészeti alkotásaiban is újra és újra megjelennek. A legfontosabb témák a himnuszokban is tovább élnek: otthon, harc, szenvedés, változás, transzcendencia. A himnuszok *központi képének* osztályozása lehetővé teszi a keletkezett csoportok összevetését Európa regionális és a vallási csoportjaival is. A kelet-közép-európai országok és a mediterrán térség országainak himnuszai közül sok a *változás* kategóriájába sorolható. A nyugat-európai és a skandináv térségéi az *ott-*

hon, *transzcendencia* kategóriába. (Kivételt jelent a harcos francia és ír himnusz.) A kelet-európai, balkáni országok himnuszaiban a *harc* motívuma dominál. Vallási szempontból a katolikus országok a transzcendencia és a változás kategóriába sorolhatók, az ortodox országok közül több a harc kategóriájába, a balti, skandináv térség protestáns (evangélikus) országai pedig az otthon kategóriájába.

Összességében Európa regionálisan és vallási szempontból is *egyetlen „történet”* különböző szakaszait és szerepeit jeleníti meg Keletről Nyugat felé, az ortodox országoktól a protestáns országokon át a katolikus többségű országokig haladva: a harc, a *változás* (utazás), az otthon, a transzcendencia „epizódjai” keresztül. A magyar himnusz, ahogyan a magyar történelem is, a változás kategóriájába tartozik.

A magyar *Himnuszban* a következő jellegzetességek táruultak fel: összeurópai összehasonlításban nem a „lehangoltság”, hanem az erős, összetett érzelmi szélsőségek, valamint a kiegyensúlyozott arányú, de ellentétes pólusú metafizikai és anyagi dimenziók jellemzik. Az *érzelmi* és a *metafizikai-fizikai* kategóriák elemzése, a képek szintje és a narratív üzenetek is az érzelmi megosztottságra és a változás jelentőségére, kényszerére, lehetőségére hívták fel a figyelmet. Mindezen túl azonban van még két további nyelvi-statisztikai kategória, amely közelebb vihet a *Himnusz* rejtettebb üzenetének megfejtéséhez. Ez az *idő* és a *közösség* kategóriája. Utóbbi az érzelmi után a második legjelentősebb kategória a magyar *Himnuszban*: az emberre, a kommunikációra, családra vonatkozó kifejezések és az ehhez kapcsolódó személyes névmások.

Ha az első versszakot nézzük, akkor az *idő* kiemelt fontosságú nemzeti énekünkben. A 3,4%-os európai átlag fölött áll jóval (a 36 szóból álló első versszakban 8,3%-ot fednek le az *esztendő*t, a *múltat* és *jövendő*t szavak), s ezzel *Himnuszunk* a macedón és az izlandi után a harmadik az európai ranglistán. Magyarország második Dánia után az „ember” alkategóriában (*rá*), és szintén második Grúzia után a *kommunikáció* alkategóriában (*küzd és hozz*). Ezzel szemben a családra egyetlen szóval sem utalunk himnuszunk első versszakában, s a későbbiekben is csupán negatív összefüggésben. Lényeges, hogy a magyar (a macedón és dán mellett) egyike azon kevés európai himnuszoknak, amelynek első versszakában az én, te, mi, ti személyes névmás nem jelenik meg kifejezett formában, csupán a „*mások*” (*ő és ő*k). A lírai én mintegy harmadik személyként a közösséggel azonosulva, mégis mint kívülálló fogalmazza meg a vágyakat (a jó kedvet, védő kart és vig esztendő)t. De ki ez a „kívülálló”, aki a történelmi *idő*ben valami nagyon fontosat akar közölni a „*család*” nélküli, szélsőséges *érzelme*ket megélő, *Isten-*

hez fohászzkodó, de nagyon is *testi emberekért*? Dávidházi Péter írja tanulmányában:⁴ a magyar *Himnusz* lényegében a paraklétszi szerephagyományra épül. A parakaleo = advocatus eredetileg a vádlott mellé kirendelt védőügyvéd volt. A keresztény hagyomány azonban az „ügyvéd” szerepet már a kiválasztott és egyben bűnös nép, valamint Isten kapcsolatának összefüggésében jelenítette meg, és e küldetést Jézus személyéhez kötötte. Ahogyan János első levele említi (János 2,1–2,3): Jézus, aki mind a földi, mind az égi irányban közvetítő, „Isten parancsolatait közvetíti az embereknek, s az emberek ügyét képviseli támogatólag Isten színe előtt.” Kölcsény jogi végzettségével és makulátlan életével ezt a racionálisan érvelő védőügyvédi szerepet alakította. A *Himnusz* egyes szám első személye pedig akkor és azóta is lehetővé teszi, hogy elmondója (éneklője) maga is ezt a mintát kövesse: paraklétszává váljon. Ha ez így van, s a *Himnusz* – s valamennyi himnusz – több lélektani vonatkozásban is egy nemzet egyetemes sorsa, hivatása jelképének, kifejezőjének tekintünk, akkor a fenti megállapítások a magyar nemzetre és történelmére is igazak.

Más nemzetek (leginkább a német, az orosz és a lengyel nép) történelme is megjeleníthető a krisztusi védőszerep, az áldozatot hozó Istengyermek alakjával. Ugyanakkor a magyar történelemben már IV. Béla korában írásban kifejezésre jutott, és a XIII. századtól a nemesi-nemzeti, majd a modern nemzeti köztudatban tovább élt a „Magyarország a kereszténység védőbástyája” gondolat. Ezt Magyarország geopolitikai helyzete önmagában is megerősítette, később több jelentős történelmi eseménye is bizonyította, köztük 1526 és 1918, a magyar történelem két meghatározó és tragikus sorsfordulata. A magyar köztudatban mindkettőhöz a történelmi bűn, másrészt a „másokért” vállalt áldozat és ezzel a bűnbocsánat képzelete társult: 1526-ban az áldozatot nem csak önmagáért, hanem a keresztény Nyugatért is hozta az ország.

Himnuszunk nem szomorúságával tűnik ki a többi európai himnusz közül, hanem a pozitív és negatív érzések, a metafizikai és az anyagi világ, a *platóni kettősség* együttes, erőteljes megjelenítésével és meghaladásának vágyával. Ahogyan az összehasonlításból kitűnik: a magyar *Himnusz* mindkét kategóriában az első öt között szerepel. A jó és rossz, az égi és földi szélsőséges találkozásának, „keresztkezésének” himnusza. A feloldás pedig maga a változás: ahogyan a *Himnusz* keretes szerkezete, *önmagába visszatérő kerékként* lehetővé teszi, hogy tovább gördüljön és fejlődjön. De ehhez Márai Sándor említett idézetéből egyetlen szót ki kell vennünk. Hangozzék most így:

„Hazád történelmi méreteiben megnagyított és időt-

lenített személyiség. A haza a végzet, személyesen is. *Fontos, szereted-e vagy sem. Egyek vagytok.*”

JEGYZETEK

- 1 Az empirikus háttérrel angol nyelven a James W. Pennebaker által kidolgozott *Linguistic Inquiry and Word Count*, azaz Nyelvi Szóelemző és Számláló Program (továbbiakban: LIWC 2001) valamint magyar nyelven (is) az ATLAS ti. Program adta. A statisztikai számításokat az SPSS program segítségével végeztem el. James William Pennebaker *Linguistic Inquiry and Word Count*. Erlbaum Publishers, Mahwah, NJ 2003. <http://www.simstat.com/LIWC.htm> James W. Pennebaker. Az általam használt programnak azóta már újabb, 2007-es verziója is megjelent (LIWC 2007). A szótár fogyatékoságából következik, hogy a himnuszok szókészletének átlagosan 69%-át tudta a program értelmezni. A hiányok azonban minden himnusz érintenek, és a program alkalmas az adatok legalább tendenciaszerű összehasonlítására és következtetések levonására.
- 2 A kétmintás t-próba azt vizsgálja, hogy a két vizsgált változó átlaga egymástól szignifikánsan különbözik-e.
- 3 Leuner, Hanscarl: *Katathymes Bilderleben*. Georg Thieme Verlag, 1970. Leuner, Hanscarl: *A katatím imaginatív pszichoterápia alapjai*. Budapest, Animula Kiadó, 2013. Daubner Béla: *Katathym Imaginatív Pszichoterápia (KIP)*, Budapest, Integratív Hírmondó, 22. szám.
- 4 Dávidházi Péter, *A Hymnus paraklétszi szerephagyománya*. In: *Válogatás a XX. század Hymnus-értelmezéseiből* (A Kölcsény Társaság Füzetek 9.), szerk., Csorba Sándor, Fehérgyarmat, Kölcsény Társaság, 1997.

Alexa Károly

A Ríva és a San Rocco között

Krasznahorkai László: „...ott van még egy kis festmény, azon megakadt a tekintete, és visszalépett.”

(Christo morto)

Babits Mihály: „...miért a végét nem lelő idő?”

(Esti kérdés)

■ A Ríva nem cél, hanem csak ideiglenes állomás, kikötő, korzó; márványpadlata mind kopottabb-koszladtabb, ahogy ki(el)felé megyünk, ha már átnyomakodtunk a Hotel Danieli sarkán a kis hídon az örökös tömegben, az örökös zenebonában. A Danieliben magyar – akárha költő is – nem száll meg, legfeljebb valami régi és tehetős regényhős, ő, a magyar, akárha költő, inkább a kis német fogadóban a fegyvertár közelében – az asztalon baracklekvár és kuglóf. A helyre – ő, hiszen még a macska is németföldről való! – Dide hívja fel a figyelmünket. Ő Byron miatt van itt, Byron nőinek illatáért, ahogy éppen Percyre gondolnak, az angyalarcú démonra, összeszorított combokkal; lobog a máglya a tengerparton, Mary és Frankenstein egyszerűltje fújja a tüzet, a tűz perzseli a halott Isten lábát; álmodik Dide meg én, fülünkön kagyló, zúg benne a lehetetlen venetói nyelv. Innen a Rívától kijebb csak az megy, akinek dolga van arra, vagy egyszer mi is, hogy csendet keressünk Danténk föllapozásához, hogy a szemébe nézzünk végre, most, amikor a lemondott pápa azt nyilatkozta, hogy rendben van, a menny meg a purgatórium lehet, hogy csak „metafora, jelkép, absztrakció”, de a pokol az igaz, a pokolnak „fizikai realitása van”. És kifelé még mindig minden „Ríva” továbbra is, egészen a Mártírok szakaszáig, de a Ríva szón persze mindenki a R. degli Schiavonit érti, ide ki már csak az jut el, ide, az Arsenalén túlra, már csak az, aki errefelé lakik, aki mintha nem is velencei volna, vagy talán éppen ő az igazi. De tudnivaló: az út Velencében mindig befelé visz, hiszen érkezzél hajóval vagy vasúton, csak a „szélén”, a „szélen” tudsz partra jut-

ni. És ahogy a központba érsz, látod, amit régen tudsz, hogy ennek a városnak se földrajzi, se semmilyen értelemben nincs középpontja, ő (és mindig nőnemben) maga a közép, minden épület, falból kisarjadó növény, tetőre ácsolt napozó – ahol a kurtizánok szívatták a nappal szőkére a hajukat, és a méregkeverők meg a festők méregették tálból zacskóba poraikat –, minden bolt és járókelő centrum; és ha álarc is van a szembejövő arcán, a szeme tűz, ahogy rád néz mereven, nem fordulhatsz el, Velencében a szem a lét titkairól hazudik. A költő vagy ki tudja, akárki, mondjuk, vakációja legvégét töltő tanár, már visszafelé jön, kezében könyv, ahhoz szorítva egy papír, a papíron csak ennyi: „matt opáltükör”... Ő legszívesebben Veneziának írja (mert így is gondol rá) az Adria királynőjét. Biztos (volt) abban, hogy járt már itt, itt ezen az úton, amit talán még az itt élők sem tudnának azonosítani, pláne nem az idegennek, őneki csak annyit perget el a nyelvük, hogy arra meg jobbra, sempre diritto, menj át a kis hídon, de mehetsz ott balra is, si, si, sottoportego, a campinellónál, no, no, a piazzetta, meg már látod, ahol a turisták... Az útjában biztos, mert biztos a célban, de az útvonalat nem tudja, meg azt sem, hogy hogyan került ez a két értelmetlen szó a papírra. Majd később vagy előbb – ki a megmondhatója, ő a legkevésbé – saját fényképét nézi, homályló tükörkép ez is, ami a lényegét illeti, a galambrajban, roggyant nadrág, tétovaság és elfogódottság, amely azért tudatában van annak, hogy idegen létére többet tud Itáliáról, mint az itt nyüzsgők, turisták és honosok. Együttvéve káprázó szem, vidéki esetlenség az esetlegességben, hogy egy futó szójátékot engedélyezzen magának, nem a kamerába néz, a kamera mögött rejtőző ismeretlen ismerős szemébe, abba a vizslató szembe, hanem föléje, „messze, messze”, ami persze maga a testközeli, mert a tér zárt, mint egy nagy szalon, ahova bárki beléphet. Hátában a Tetrarchák tekintete, itt már csak ő tud görögül, a négy vöröslően barna rejtélyes kőalak, királyok egy világbiro-

dalom romjain osztozók, anyaguk porfír, tűzhányók fagyott üzenete, és ő éppen kilépve egy szerény ostériából. Egymás oldalában a szomszédok könyöke, paradicsomfoltos viaszkos vászon, bukkant a fényre és a tömegbe. Tekintete – mit se számítanak a térfaró épület falai és mögöttük a láthatatlan palazzók – egyenesen oda szegeződik, ahova menendő lesz, ahova először jut el és mégis mintha visszatérne. Zsiga kuncog, ő csak annyit tud, hogy quanto costa, de azért biztos, ami biztos, kacsint a pincérre és kupecesen összedörzsöli a mutató- meg a hüvelykujját. Ilyesféle helyekre is azért jár a barátja, mert olvasta valahol, hogy ilyesféle helyekre járt enni Musset is. Zsiga mindent feljegyez: „A Ríva sivár és kitlen kisváros, valami olyan rideg, balatoni Keszthely...” Tudja, hogy amerre az útja majd viszi vagy viszi vissza, ott is lesznek „rívák”, a R. del Vin (a hajdani borkirakodó és a lotyófertály), a R. del Ferro és a R. del Carbon (a vas- és a szénkirakodó); minden anyag – mint minden anyag – alvilági üzenet is, de mit tud Zsiga, ez az izzadó, ez a nők lábát szuszogva vizslató zömök paraszt mondjuk Belliniről. Kedvesen vigyorog, amikor ő a kis odúban a maga megtanult, agyába és lelkébe beszótározott hatszáz éves firenzei nyelvén kántálva nem tud dönteni, hogy valami tengeri dolgot egyen-e fekete velencei mártásban (seppie alla veneziana) vagy pastát polpettével. Most se tud ellenállni az alliterációnak, de az csak előétel, morog rá egy hang, végül marad, szégyenkező mosollyal a risi e bisinél, gyomrára mutat, gyengélkedik, gyerekkori szó, szekszárdi íz. A városban még soha nem járt, de először azért már akkor is itt volt, amikor kamaszként arról olvasott valahol, hogy mi a különbség, ha a vízen vagy ha Mestréből vasúton érkezel. Vízen a hódító jön mindig, aki elé ölét tárja a kikötő, és nem ő, háborgó gyomorral, izzadt kezében szorongatva zsebe mélyén a ceruzát és a papírt. Magáról írja? „Egy római, kilépve Liviusból, / nagy, méltóságos, szónokló alak...” A vonat? Fel-felhorkantó, fel-felsivalkodó szörny, maga is vízi csoda, a part és Velence között, csodahajó, aminek nincs köze a lagúnák szelíd hullámaihoz sem, nem látni a sint, csak a tengert kétfelől. Ha kihajolsz, a kőszénfüstön át mind ragyogóbbak a csodaváros aranyló tetői. A hajó csöndben hatol be, ez a vasmonstrum erőszakkal teszi magáévá a helyet, de csak az érkezés pillanatára. Emlékezett valami régi kis könyvre a kaszinó poros polcairól, talán valami öreg politikustól, él-e, hal-e, aki ifjan és különködve a világot járta. Ő is vasúton érkezett, és még pályafőt írt indóház vagy pályaudvar helyett, ki is írta füzetbe – máig megvan és itt vele, tele a bőrrönd papírral – kamaszos ráérzéssel egy kis mondatát: „Elhibázott lét-

nek terhe nyom.” Trocheus inkább vagy tagoló sor? Ez meg mintha jambus: „Reményeimben megrabolva. Hová levétek, nagy álmaim, ti mind?” Ami még megmaradt a könyvből – hajolt otthon a térkép fölé –, az egy templom és egy kép, az Il Redentore és egy Bellini Madonna. Akinek arca újjászületik egy élő asszonyban, aki madonna is meg kurtizán is, mert énekesnő, azaz művész. „A régi szépségek kísértete” – olvassa vissza majd jegyzeteiben. A szépség és a művészet megbabonáz, mert halhatatlannak képzelet és állítja magát, de közben kitér minden elől, amit a szemlélő henye szavakkal hitnek mond, boldogságnak címkéz, Isten titkaiként lajstromozna. És mintha azt hallotta volna utóbb, hogy a kép nem is Bellini műve, hanem egyik tanítványáé. De hát mi a fontosabb: a mű vagy az, hogy ismerjük az alkotóját? És mi van a névtelennel? A „pictor ignotus”-okkal – dünnög benne a latin tanár. Itt a városban soha nem járt, de ez a két pont közötti labirintus – vállvonogatva gondol görög olvasmányaira –, ez ismerős. Azt tudta, mert számtalanszor tapasztalta, hogy a férfimagány mi-féle káprázatokra képes, és azután a valóság újra rajzolja az álmot, a lapozható ábrándképek, Velence veduta – mosolyodik el –, hármas kiterjedésbe fordulnak át. Itt járt már egyszer, többször, sokszor, számtalanszor olvasott Velencéről, mondhatni fellengzősen: olvasta a várost, bérleménye „barna, bús” szobájában, a kávéházban, egy „hajónak ingó padlatán”, avagy „a vonatnak pamlagán”, Istenem, és sokszor a sötét külváros felé dőcögő villanyoson.... A gazos árokpart mögött egy gyár szellemfénye vagy tán valami állatfélék „óla”, ahogy majd halála előtt a barátja néz körül a káprázató éjszakai égbolt alatt – egy égi bálba invitáló meghívó láthatatlan betűit silabizálva –, keresve a szót, ami rímelt erre: „alóla”. Felnéz, és eszébe jut megint ígérete szegény Gyulának, hogy tervez egy „byronikus beszélyt a renaissance korából”, és már el is olvasta Gobineau-t, Mereskovszkijt, Burckhardtot meg persze az életét eszelősen Velencének áldozó Ruskint, akinek könyve, a Velence kövei most is vele van. Velence köveit róva keresi a templomot, ahol Ruskin felmászott a magasba a sekrestyéstől esdve egy létrát, hogy azonosítson egy képet, Ruskin, aki azt állítja, hogy a Frari sekrestyében lévő John (Ó, angolok!), Bellini-kép egyike a világ két legjobb festményének. És ő most éppen a Frari felé megy, az Északról délre menekülő angol nyomában is, aki nem feledkezett meg arról a látványról sem, amit „szörnyeteg lárvának” nevez, ami még nem szobor, de nem is faragatlan kő, kinagyolt fél arc, sapka és hermelinköpeny. Mint valami „bókos szent”, bólintott, megvan egy vers első sora. Megértőleg

– mint örök, de majd útját vesztett agglegényben – fut át benne a pletyka, mely szerint Ruskinnak itt még arra sem volt érkezése, hogy elháljon fiatalka feleségével, miközben elhagyja a Királyi kerteket és megérkezik a Gritti palota elé, ahol a házaspár annak idején megszállt. Hiszen olvasta ezt is: a Raffaello előtti világnak ez a rögeszmés tanúságtevője dekadensnek, „túl byronosan vagy shelley-sen” hangzónak ítélte volna, ha az a hír kel róla lábra, hogy palotát bérel itt a Canale Grande partján. És a Ríva vége felől most itt ballagó – célja felé igyekvő – bámészkodó látja is meg nem is, ami körülötte van; átpillant a vízen, hogy a valóságban is észlelje a lakatlan Ca’ Dariót, hogy megborzonghasson szolid kis rozettáin, magán a homlokzaton, amelyen több az ablak, mint a fal. A világosság, mint a téboly és a beteg mámorok világának őrzője. Fél évezreden át minden megtörténik itt, minden, ami a Sátán jelenvalóságát bizonyítja. Gyilkosság és öngyilkosság, családirítás és perverzió. Ki tudja, megállt-e ezen a ponton az a fiatal skót, akinek iratai mindenhez jobban hasonlítanak, mint amit az érzékeny olvasók megszoktak a „a magányos sétálók álmodozásain” merengvén – legalább Rousseau óta. Ő az, ez az eszement északi fiatalember, aki két-háromszáz év multán újra kitalálja, újrafogalmazza a gótikus regényt, a ripackodásba elegyített brutalitás profán himnuszait, az ön-maga poklába süllyedt társasélet bizarr és túlélhetetlen koreográfiáját, ahol a patológia a normális, ahol minden tett és gesztus, gondolat és érzés arra irányul, hogy meddig lehet próbára tenni a nem létező Isten türelmét. Szabad-e gondolni elmondhatatlan bűnökre? Mert mi is a valóság? A gondolat, a szó vagy a tett? Dosztojevskij tudta ezt: hogyan kell ujjat húzni Istennel. The Comfort of Strangers – ízlelgethette volna a beteg szenvedélyek velencei regényének címét; a mi „bolyongónk”, eme ódon önmeghatározásnál újra ama régi íróra gondol, aki az álarcos városban próbál a maszkok mögé lesni, mindenét kockáztatva. Talán: „otthonosnak lenni az idegenek között”? A figyelem hosszabban időz a kis palota jelentékenynek éppen nem mondható architektúráján, és nem azért, mert eme „félhomályos, regényes tömkelegben” – ami maga a város – „a tiszta klasszikus renaissance

palota inkább az ellentét erejével hat”, hanem mert a maga számára is váratlanul elkezdni továbbnépesíteni a napvilági álomlátás azt a szereplőgárdát, ami itt szemben ölt és ölelt és vérzett és fohászkodott, mindezzel Istent kívánva szórakoztatni, ahogy egy német fogalmaz, aki a döghalál vendégeként érkezik hamarosan ide, hogy hagyja összekeveredni magában művészetet és a homoerotikát, az önértékelést és az önfeledtséget, a filiszteri északot meg a vitálisan lihegő délt. Mozgófénykép. Ezt látja most, ámuldozva, mit sem észlelve a múlt időből. A palota fala átlátszó lesz, előcsarnoka megnövekedik, lépcsők kuszálják a teret szeszélyesen; képek, drapériák, izzó színek; a háttérrel nem tudni, fal-e vagy paraván. És Byron fent áll a lépcső tetején, arkangyal a maga választotta számkivetésben, sánta lába a mélyre taszított titáné, fekete haja ragyog a fáklyafényben. Tudja, persze – ki tudná jobban, mint az a szerény alak, akit most földhöz szögez a látvány, azaz: könyvekből felszárnyaló képzelete –, hogy ez nem az a palota, ez az evezőcsapásoktól halkán moccanó víz nem a Genfi tó, amelyhez a Villa Diodatitól a bűnöktől meggyalázott gyp fut le, még azt is tudja – kapóra is jön neki –, hogy Byron kéjtanyáját eredetileg Belle Rivé-nek hívták – Ríva – Ríve, milyen jól kancsalító rím –; itt (ott) van mindenki, Shelley és a lázasan ártatlan nők, a perverzitás marionettfigurái, látomásos valóságok fél-ember fél-állat kreatúrái, ördögi szavak és angyallelkű mondatok, a szépség megtébolyodottjai, a magányosság bábjátékosai, és ez csak Velencében lehetséges, mert csak itt van realitása. Itt van realitása a megállt időnek, annak a létidőnek, amelyben múlt és jövő ugyanabban a pillanatban állítja magáról, hogy jelen. A bájosan egzaltált Mary itt a lépcsőn ugyanaz a filmalak, aki majd az egyik „idegen” lesz Velencében, ott is Mary néven, hogy gyanútlanul átengedje férjét a démonok szenvedélyének. Ugyanaz az alakoskodó – hiszen színész –, akinek ez egész Velence a színpada, mint annyian másoknak; és még azt is tudhatjuk, hogy a játszó actrix nem sokkal rá meghal egy óceánnal odébb, a vakító fehér havon, anyja gyászolja – Vanessa Natashát. A másik nagy színésznő, aki Isador Duncant alakítja majd – vagy előbb egy filmen –, s aki

most (akkor) éppen Párizsban váltogatja szeretőit, hogy végül kikössön az önpusztító szőke orosz költő mellett, aki már készül a végső pillanatra. És ezt a színpadon vonagló Duncant nézi egy magyar nő, akivel együtt gyerekeskedtünk egy kisváros patakparti utcájában, hogy majd újra egymás szomszédságába sodorjon az idő a világháború történelmi végítélete után, kis kertés házak csöndes telepén a főváros szélén, ahol majd a tánc és a görögség újra egymásra talál. Hogy birtokolhasd az időt, kívül kell kerülnöd a történelmen, hiszen a história hisz az idő folytonosságában, és erre ez a kivételes hely, ez a tengeri város a legalkalmasabb, ha elhiszed, hogy itt – minden látszat ellenére – nem kulisszák között visz az utad, köveken, kis vizek fölött, hívogató labirintusokban; ha vállalod, hogy a szépség megszállottja vagy, ha tudomásul veszed, hogy oda jutottál, ahol minden erény és bűn a végsőkön túl is fokozható. Itt a semmi közepén. Azon a helyen, ami se nem tenger, se nem szárazföld, se nem sziget. Csak egyszerre mindegyik. És Kelet is meg Nyugat is, az északiaknak maga a Dél, a délen lakóknak az az Észak, amely fogékony mindarra a stilizációra, amit a régiek maur-ként határoztak meg. És ahol minden megtörténhet. Ide utaztatja naiv fiatalemberét az elnehezült, sötét látomásait még – de már nem sokáig – fékezni tudó író valahonnan Európa széléről, a „lompos Zsigó”, hogy az szóba elegyedjen a korosodó hajóslegénnyel: „Signore, ezelőtt harminc évvel, midőn az öreg Beppónál laktam, többször vittem éjjelenként Byron lordot is... Most is emlegetjük a gazdag lordot, aki akkor a Moncenigo-palotában lakott majmok, azorai macskák, szelindekek, sólymok, kányák, két papagáj és az én huszonkét éves sógorasszonyom társaságában. Mi most is sok furcsa történetekre emlékszünk a bőkezű lordról...” A beszély címe – mi más is lehetne? – A szív örvényei. A Palazzo Moncenigo még ma is a tökéletesen – még az illataiban is – megőrzött XVIII. század, itt van, nem messze attól a helytől, ahova közeledünk, hogy végleg eltávolodjunk. Hogy szakítsunk valamivel valamiért. Hogy merre menjen, nem lehetett kérdéses. Ha a vízi alkalmatosságokat mellőzi, csak két helyen lehet átkelni a nagy csatornán. A turista a táblát követi, tehát a zajgó Rialto felé indul, számára kézenfekvő a szelíden ívelő fahíd, a Punte dell' Accademia. Japán öregúr zsakettben, felesége szoros kimonóban tipeg mellette, mindenre mosolyognak, évezredes tudásuk birtokában. A híd mögött, a falakon túl maga a város festészete, ahogy magát szemléli és hirdeti: Tiziano és Tintoretto, Veronese és Tiepolo – szemzsibbasztó képtömeg, mestermű mindegyik meg persze a Bellinik; és hát igen, a titkok titka, A vihar,

Giorgone vászna, amit festhetett volna Byron kortársaként éppen úgy, mint most, amikor a mi valakink átbálgatja a nyikorgó gerendákon, és arra a kis könyvre gondol, amit sebtében megvett otthon szinte csak percekkel az indulás előtt, valami elfelejtett öreg író munkája, és éppen Giorgonéről. „Giorgio” Bellini kortársa és Byroné meg a miénk. Akkor akár nevezhetnénk Caspar David Friedrichnek, hiszen ugyanaz a szem képzelte el a közelgő vihart itt a környéken, aki fönt északon a Férfi és nő mereng a Holdon című látványt vagy Tivadar festőét, akit az Adria túlsó partjain ihletett meg saját lelke, hogy egy holdtöltével vagy egy alkonyati sétalovaglással próbáljon üzenni mindenkinek és senkinek. Ezt a kis puha magyar könyvet – valami színmű vagy misztériumjáték – azért is vette meg, mert Dantétól van a mottója – Amor conduisse... – A szerelem minket a halálhoz vezet, és annál bizarrabb mi sem lehet, mint a középkor világmagyarázó aszkétáját bevonni ebbe a színpadias világba, ami mitől sem irtózik jobban, mint attól, hogy magyaráznia kelljen saját magát. Igen – a közhelyek közhelye, amit minden turistává alacsonyodó-silányuló látogató úgy él meg, mint saját szellemi leleményét: egyetlen bővített mondatba összefogni azt, hogy szépség, szerelem, halál, tükör, betegség, karnevál, szentség, művészet, önmagad keresése és menekülés önmagadtól. Ugyanazokat a közhelyeket látni és hangosan kimondani, mint pl. hogy a gondola egyszerre bölcső is, meg koporsó is, amin – mindközönségesen – a világ „legbujább ülése esik”. Hogy ez a vadul lihegő és mindenkit mindenre feljogosító város egy nagy színpad, ahol azonban egyszerre kell játszani és nézőként is jelen lenned, tehát ez a színpad a lelked színpada, jóllehet ennél valóságosabb – és állandóbb – kulisszákat elme el nem gondolhat. De mindezt már egy padon gondolta el, ahova leült, talán nem is megpihenni, hanem lelkileg felkészülni arra, ami vár rá. A téren – nem is észleli, pedig csodaszámba megy itt – fák vannak. Meg kis boltok, egymást keresztező képzeletbeli ösvényeken a helyiek sietnek haza vagy egy rövid kávézásra – egy szonett eleje kezd benne formálódni, ahogy a város zegzugos kőösvényein képzeleg: „Lázas az ily szűk út, mint testben kék erek, / s nemes, habár hanyag, szennyében is királyi.” A turisták megbámulják a halpiac félezer éves frissiben felmosott – alkonyodik – köveit és kiírásait – jó, ha tudod pl., hogy nem árusíthatsz 25 centinél rövidebb angolnát –, itt majd' mindenki, ha ízlik, ha nem, szprisszt iszik, bár a spricceren iskolázott gégeknek kihívás a fröccsbe lötytyintett Aperol vagy Campari – nem is beszélve azokról, akiknek családja századok óta nemes vörösboroktól karnyújtásnyira lapozgatja Horati-

ust meg Dantét. A Campo Santa Margheritát nem keresi az ember, mégis óhatatlanul ide keveredik, észlelhetetlen vonzerő húz ide, pihenni, merengeni, bámészkodni minden feladat, kipipálandó cél nélkül. Ha nem is központ ez, mindenesetre innen szinte ugyanazzal az eséllyel indulhatsz tovább a Rialto, mint a Ferrovia felé, és ha átjutsz a Ca' Foscari, máris ott van a Frari – de nekünk valamivel előtte van dolgunk. Ha majd fölkerekedünk a lágy alkonyatban, és elhessegetjük az okoskodó és művészkedő közhelyeket. Mert mire megyünk azzal, ha újraolvassuk magunkban az otthonhagyott könyveket, és olyasféle fellengzős tanulságokat morzsolgatunk magunk elé, hogy ide megérkezve a profánból az isteni létszférába jutunk; vagy hogy ide jutva vagy sürgősen tovább kell állni vagy meghalni a vágyban és szépségben; hogy meddig lehet bírni itt azt a „kitartott extatikusságot”, ami az itteni vendéglét lényege, és hát a nárcizmus... Vagy – tényleg – itt minden megérkező számot tarthat a bukott titán szerepére, meg hogy itt megállva mindent újra kell fogalmazni, pl. hogy mi a természetes és hol kezdődik, sőt létezik-e egyáltalán természetellenes, és hogy igaz-e, amit a szépségről ír valaki, hogy az „egyetlen, ami isteni és látható is egyben”. Azaz: a művészet ontológiai funkciója az, hogy áthidalja az ideális és a valóságos, az eszmeiség és a tárgyiasság közötti szakadékot. És tényleg szabad-e feltételezni, még az ateistának is, hogy a bűn mélyén lakik Isten? Hogy a labirintus a pokol térképe? Azaz: Velence a túlvilágra nyitott ablak? Hogy nincs pogányabb hely Európában, mint ez, ahol templom templom mellett? És nem csalekony-e felfedezésként álcázni azt, amit a filozófia kontárja „a léthiányos sors öntükröződéseként” él meg? És ezzel szembeállítani a valahai művészetet, amely a valahai létteljesség dokumentuma, mert akkor miért – ok és cél együtt – rejtélyes minden nagy vászon? Felpillantva a kis német nyelvű füzetből, végre meglátja a csenevész fácskákat: óh, természet... Ezt vette észre a kortárs berlini bölcsele, jelesül, hogy itt még az évszázak váltakozása sem töri meg „a lét folyamatos vonulatát”. „Másutt legalább a kivirágzó és elhervadó növényzetben érezzük a gyökeret, amely az idő változására adott változó reakcióban igazolja eleveenségét... Mintha csak a dolgok mind, ami szépséget nyújtani képesek, felszínükön gyűjtötték volna össze, majd visszahúzódtak innen, s a felszín mintegy megmerevedve óvna a szépséget, amely már nem felel meg a valódi lét eleveenségének és fejlődésének... A velencei ritmusok egyhangúsága megfoszt azoktól a fölrázó és ösztönző élményektől, amelyekre a teljes valóság érzésének szüksége van, az álomhoz közelít bennünket,

ahol a dolgok látszata vesz körül, a dolgok nélkül... Az alapját odahagyó felszín, a látszat, amelyben a lét immár nem él, mégis valamilyen teljességgént és szubsztanciálisként mutatkozik, mint a valóságosan megélendő élet tartalma.” És hát persze... „ha a művészet mögül, bármily tökéletes is, eltűnik vagy ellentett irányba halad az életértelem, akkor a művészet mesterkélté válik”. Csak ezen már régen túl vagyunk, ezt már átértük és végig gondoltuk számtalanszor. Itt Velencében csak a hangsúlyok markánsabbak és a színek élénkebbek, a mítoszok végérvényesebbek. És ezért és mindezért is vagyunk itt: cáfolatért vagy megerősítésért. Fanyar kis félmosoly a szája szögletében – gúny és öngúny –, ahogy feláll és elindul, tovább nem odázhatóan a tér északkeleti kijárója felé. Tudja, hogy soha senkinek nem fogja elmondani, hogyan került ide. Erre önmagában ugyan még csak volna magyarázat, a szokásos frázisoktól koptatott, persze felszínes, de arra már nem, hogy honnan került ide. Mert akiktől búcsút vett, csak azt láthatták, hogy dél felé, a tenger felé mozdul vele a lomha mozdony, de arról mit se tudtak, hogy bonyolult átszállások után nem egy kikötőben állapodik meg, vagy összezavarodottan, már itt Velence szélén a Santa Lucia pályaudvar és a Piazzale Roma közötti tébolyodott tömegben. Úti célja Basel volt. Itt is egy kép, amiről úgy gondolta, megoldást hoz a számára. Nem mint összezavarodott művésznek vagy valamiféle megmámorosodott értelmiséginek. Az életére akart magyarázatot kapni, mégpedig úgy, hogy a legvégső, a megfellebbezhetetlen értelmezővel néz szembe. A szónak a legszorosabb értelmében: belefúrní a szemét egy tekintetbe. S mögötte meglátni a magyarázatot. Egy Holbein-festmény volt ez a kép, egy eszelősen hosszú és borzongatóan keskeny ábrázolat, ami eredetileg alighanem valami tartó, valamiféle polc vagy zsámolyféle lehetett a szárnyas oltár alatt, predella, akad rá némi önelégültséggel a megfelelő szóra. Azt is tudja, mikor készült, de soha nem az évszámot mondja ki, hanem azt, hogy csak egy-két évvel a Sacco di Roma előtt: amikor is egyszerre szűnik meg a reneszánsz és minden, amit ez a kor el akart hitetni a középkorból felocsúdó emberrel. Amikor – mint az anekdota tartja – V. Károly beköti lovát a pápa dolgozószobájába. És elpusztítja Rómát, a világ fővárosát. Luther évtizede is ez. Aki azt mondta: A hit arra tanítson, hogy megálljunk a semmin. Hogy megkapaszkodjunk a semmi ágán, teheti hozzá. Ez az idő a modern európai ember születésének ideje, mert ez az idő Rabelais-é, az Örjögő Lórándé, Montaigne-é és Erasmusé. És most hal meg, ebben az évtizedben, Leonardo da Vinci. És mindenki más –

Giorgione, Bellini, Raffaello. A „cinquecento „keskeny párkány” a középkor és a tébolyodottságban vajúdo újkor között, írja egy régi műtörténész. Holbein képéről sokaktól hallott, de igazán az rendítette meg, amit Dosztojevszkij mondott róla akadozó nyelvvel, képtelen lévén elmozdulni előle: az ilyen képtől az ember elveszíti a hitét. Tudta, hogy a kép tárgya a halott Krisztus. Isten fia és Isten létének földi bizonyágtétele, a húsvéti misztérium megtestesítője, a bűnök megváltója, üdvösségünk záloga. De Krisztus halála csak földi életének beteljesedése, a föltámadása révén válik útja és igazsága életté. Holbein Krisztusa azonban végérvényesen halott. Testének minden pontja egy tetem tulajdona, a büzlő romlás állapotának kezdetén. Oldalról látja, feje felszegve, szakálla vértől és verejtéktől összezsomósodva mered fölfelé, föl, ahol nincsen ég, végítéletet gomolygó fellegek, amely fölött az Atya trónolhatna angyalseregek között örök dicsőségben. Nincs háttér, nincs semmilyen tér, perspektíva sincs, semmilyen értelemben, nincs fájdalmas anya, és hiányzik a tanítvány, akit szeret a mester; sehol a keresztt, a kockavető katonák. És ennek a hullának nincs tekintete: csak az egyik szeme látható, az is üvegesen mered a semmibe vagy vissza az elmondhatatlan borzalmakba és a végérvényes pusztulásba. Ezzel a szemmel – arccal, testtel és lélekkel – nem lehet kapcsolatba lépni. És ez azt jelenti – tántorgott el a kép elől –, hogy a festő szerint, ennek a képnek a festője szerint nincs feltámadás, tehát nincs megváltás, Atya sincs, aki Emberfiaként küldött valakit közénk. Nincs értelme az életnek, mert a hit érvénytelen, és erkölcsről sem lehet szó, mert nincs jelentése annak, hogy a bűn zsoldja a halál. A halott Krisztusnak csak az egyik szeme látszik, mint Michelangelo Utolsó ítéletén a végső pillanatot szűkülve megélő alaké, aki eltakarja a bal arcát, aki szembenéz velünk, csakhog... csakhog ő (az) nem az Isten fia, hanem én vagyok meg te, az elkárhozottak, magammal nézek szembe a Sixtus-kápolnában, a rettegő lárvaember félarcába meredve – tükör van előttem, nem az üzenettel megbízott örökkévalóság. Vagyis ott Baselben annak a hiánya. És itt vajon, a Scuola Grande di San Roccóban? Ide is könyv küldte, irodalmi híradás, egy furcsa-fanyar csoda, egy írótlár rögeszméje, aki maga is annak szánta mondatait, hogy kinyomozza, felismerje és felmutassa azokat a jeleket, amelyek – ha nem is adnak receptet a túlélésre – legalább emlékeztetnek. S ahogy lassuló léptekkel halad a kisdud csodapalota felé, hagyományos utat rajzol – nem is a képzelete, hanem – olvasmányemlékeinek törmeléke: miféle jeleket kínál a múlt és a szépség. A múltjába zárt embernek minden életpilla-

nat kínzó kihívás. És ő az: bekerítettje a réginek, mindenféle hagyománynak, családnak, kihalt nyelveknek, országa és kontinense emlékeinek. Ha ezt tudomásul veszi és vállalja is – groteszk daccal –, nem képes megállni, hogy csak befelé figyeljen. Távolra is kénytelen nézni meg maga köré is minduntalan. És most is azért jött el ide, azért ez az utazás, hogy kontinense civilizációjának legdöbbenetesebb díszletei között próbáljon a kultúrája legmélyebb tradíciójának a mélyére hatolni és tisztázni... mit is? Hát éppen azért van itt. Dosztojevszkij neve éppen olyan hívó szó most – ballagva, turistának álcázva magát –, mint egy japán metszet- és fényképgyűjtemény, amit a könyvesboltban – mert drágállta – az imént tett vissza a polcra, a világvégi szigetek ősi templomairól és templombelsőiről. Tudja és ebben a vélekedésben számos kortársával egyezik, hogy az ő kontinentális kultúrája kiszakadt abból az egységből, amelyben valaha együtt létezett a távoli világok szellemi tapasztalataival és hitbizonyosságaival, és hogy éppen az a legerősebb elválasztó erő, ami lelki életének legfőbb meghatározója, a katolicizmusa. Nem tudhatja sem ő, sem a kortársak, hogy azok a kultúrák, amiktől elszakadtak, adhatnak-e magyarázatot itt és most a személyes létkérdésekre és a kollektív elbizonytalanodásra, tudnának-e ajánlatokat tenni a kontinensnek az ősi szakralitás széthullása utáni állapotban. Milyen is lehet a nyugati válságból szemlélve az ősi keleti bölcsesség..., tágabban: az emberi tudat (feltételezett) ősi kollektivitása egyeztethető-e – a kor kényszeréből – a görög-újszövetségi személyiségtudat kétezer éves tapasztalataival...? Ő, aki nem tudott szembenézni a halott Krisztussal egy nyirkos svájci városban, zavarodottan merengett órákon át még odahaza egy Rubljov nevű ikonfestő Szentháromság képének egy képes magazinban felfedezett – ugyancsak gyanús minőségű – másolatán. Ő, aki a – vélhetően – protestáns ihletettségű Krisztus-tetemmél nem tudott kapcsolatba kerülni, mit is kezdjen azzal a döbbenetes pravoszláv – öskeresztény, tehát keleti – elgondolással, hogy a három szent alak egyike se néz ki a képből, nem keresi a kapcsolatot a kívülállóval, a befogadóval, a megváltást esdővel; viszont hallatlan tudatosság és feszültség köti össze egymással a tekintetüket olyannyira, hogy örökös talány: vajon a Szentháromság alakjai-e ők, s ha igen, akkor melyikük, vajon ki is – avagy az Ábrahámot meglátogató és neki meg öreg feleségének örömhírt hozó angyalok, Mi az értelme ennek a csodálatos bezárkózásnak? Riadalommal elegyes szellemi kihívás a képaláírás is: az ikonfestő „elhúzza a transzcendens elől a fátylat”. Azzal a blaszfémiával meg már nem tud mit kezdeni, akármi-

lyen erővel érinti is meg, amikor ezt látja odaírva: „Rubljov Troicája létezik, tehát létezik Isten.” Egy kép mint istenbizonyíték? És a másik kép és szöveg a távolból. Egy Buddha tekintete. Tudja, talán a szívével, hogy ebben is ott van az igazi valóság, amit ha le tudna fordítani a maga nyelvére, nem kellene itt ballagnia a lassan ritkuló turistacsoportok között, a város egyik kitüntetett helye felé. Igen, ha meg tudná fejteni, mi van a többszörös fényképmásolat mögött: miért és mi végre „ragyog a csodálatos arcban a csodálatos szempár”, amely „ha – olvas tovább – súrolja is őket, nem őket nézi, távolabbra néz”, és ami éppen annyira felfoghatatlan, amennyire örömteli, hogy ez a ragyogás mintha lassan beköltözne a halandó néző lelkébe is... Ő meg ballag a San Rocco felé, a legimpozánsabb scuola irányába, amit egy valahai jótékonykodó, mélyen hívő, mindazonáltal kőkemény gazdasági érdekektől is vezérelt fraternitás alapított, a pestis elleni harc védelmezőjének, Szent Rókusnak patronátusságába ajánlva azt. A belépőjegy irdatlanul magas, amint azóta is, mindegy, hogy lírában vagy euróban számolunk (Tintoretto minden évben 1000 zechinóért 3 képet volt köteles ide leszállítani) – a sebtében fellapozott és éppen ebben az évben kiadott Eggenberger-féle bedekker történetesen lírában közli az árakat. Egy lírát kell fizetni a belépésért akkor, amikor 3-ért már szobát kapsz a Szent Márk téren. Mit se tesz. A kétszintes épületet Tintoretto-múzeumnak is mondják az útikönyvek. Olyannyira az, hogy itt szinte tenyérnyi falfelület sincs, amit be- és el ne borítanának a festő lobogó színei, ne töltene be a szent témák iránti szenvedélyes áhítat és az áhítatos, de a színi hatásokkal is tékozló gazdagsággal élő szenvedély. Elég néhány perc, hogy a látogató szédülni kezdjen, hogy borzongjon a képek „alvilági izzásától”, hogy ne hagyjon fel az alakok és tájelemek eszelős gazdagságának követésével. Noha az újabb korok látogatóinak már ügyes kis tükrökkel is segítségére siet az előzékeny hivatalosság. Önmagában is abszurdítás ez, s az volt már a kezdetekben is: aki a mennyezet képeire kíváncsi, az nem fölfelé kell meressze a szemét, hanem a markában tartott tükörbe. Tükör nélkül homályosan – fordul viszájára Pál apostol tanítása. Mielőtt elindult volna Velencébe, áttanulmányozta azokat az otthoni útleírásokat, amelyeket naiv és a nagyvilágba kiszabaduló honfitársai adtak ki évtizedekkel előbb, de még ezekben sem talált sok dicsérő szót a San Rocco hatalmas újszövetségi ciklusáról. Tintoretto „gyakran könnyen és gyárilag dolgozott”, így egy – különben – rajongó modorú emlékirat „nagy híre dacára dekoráció festményénél nem egyébb”, a másik – már ami a velencei festő marketinget

illeti – szinte személyeskedően gunyoros: „Szegény Titoretto! Ha mindazon képeket valóban ő festette volna, amelyeket neki tulajdonítanak, a felhasznált vászonnal egész Velencét szélteben-hosszában le lehetne teríteni!” De amit megjegyzett – és ezért is van itt –, hogy „Tintoretto művei mellett a nevezetes épület többi műkincseit, hallgatag mellőzni nem szabad.” A régebbi szerző nem ad listát: máshonnan, egy elbeszélésből értesül arról a képről, ami miatt ide kellett jönnie. Bibliai tárgyú barokk operák, próbál jóhiszemű lenni, ahol a színek éneklésre kényszerítvők, fogalmaz régies-ironikusan, miközben erre-arra tekintgetve célja felé halad, de hát... a Paradicsom képét látva kedves Dantéja ugyancsak pironkodna, a Zsidók sivatagi bolyongása derűs piknik, a Betlehemi gyermekgyilkosság fő témája nem a zokogó anya mezítelen keble, hanem egy érzeki női mell, a Keresztrefeszítés meg szinte népünnepély, egyedül talán az Ércbíró, talán annak fölfelé hömpölygő, spirálisba rendelt hekatombája mintha, igen, mintha rímpárja volna Michelangelo nyúzott emberbőrének... Ebben benne van az ősvilági szorongás és rettenet.

Ez a kép, ami szerényen, szinte észrevehetetlenül századok óta meghúzódott a hatalmas tablók között – a falon nem lelvén helyet magának – egy állványon áll. Egy csukott szemű, halott Krisztus. Bizonyos bizánciasságot mutat, nyolcvanegyszer ötven centiméter. Régi észlelet, hogy – bár aligha dönthető el: álló vagy fekvő ez a férfi felsőtest – az arc kidolgozottságához nem hasonlítható a többi testrészé: a karoké, a kezéé, a meztelen felsőtesté. Innen is a vita a szerzőségről. Tizian?, Giorgione (köre)?, Giovanni Bellini? Bellini követője, segédje, örököse – Vittore di Matteo (Bellinianonak becézve)? Teljesen mindegy. Ma is, akkor is. Legyen ez a szerénységével tüntető darab egy bizonyos Pictor Ignotusé, egy névtelen nyugati ikonfestőé – bármilyen abszurdnak, sőt frivolnak is tűnhetik hirtelenjében egy ilyen állítás. Ami biztos: a képen nyoma sincs a cinquecento önmutogatásra hajlamos művészi öntudatának. Ez a kép csak úgy tudja elmondani a tárgyat és témáját, ha nem ad teret nyomokban sem az individualitásnak, ha elismeri, hogy nem óhajt műalkotás lenni, ha sugalmazni tudja azt, aminek a pravoszláv templomfestők teljes mértékben a tudatában voltak: a kép már készen van, mielőtt a fatáblára kerülne. Ez a kép – a maga csukott szemű férfiarcával – egyetlen kérdésre adott, adó és adható válasz: ez a csukott szemű arc valóban az Üdvözítő-e. Ez a csukott szemű arc képes-e ránézni arra, aki előtte áll? Ennek az arcnak van-e tekintete? Tehát: van-e megváltás? Ott áll a kép előtt, s a megrendülés csak versben képes szavakat találni. „fa-

kult a szín, tördelt a vászon, / s csak annál izgatóbb a rajz, / minthogyha három-négy évszázon / által egy mély szem nézne rám...”, „nálad mindnél végtelen / mélyebbet sejt a méla szem...” A képen a lehunytt szem, és az előtte álló mintha sugallatot követne, megpróbálja titka kivallására készíteni ezt a magába záródott arcot. Hogy elhihesse: ez az a halál, ami nem végleges. Szó és kép áll most együtt, a látás jegyében. De ez kevés, nem valamiféle illusztráció, interpretáció vagy valamiféle ekphraszisz (?) végett keresi a szavakat, nem akarja tolmácsolni a képet. Mert hát, gomolyognak benne a töredékes mondatok, „...mit tud adni a látásnak minden leírás, ami csak szavakkal történik...? Bizonyára nem többet, mint amennyit az érzésből, mely az Idő lepkéje, térbe tud rögzíteni a mozdulatlan rajz...” De ez kevés, el kell felejtenie a szavakat, ahhoz hogy maga a kép kezdjen beszélni. Ne is szólaljon meg, csak kezdje el nézni őt! Egy elbeszélés invitálta ide, ott hagyva mindent – „kikelek tikkadt helyemből” – súgja a vers, ide, Velencébe –, a kép elé, egy elbeszélés, amelyben „egy érdektelen élet” próbálja leírni a csodát. Nem műalkotást nézünk, nem érveket keresünk holmi keresztény lélekelemzéshez, Psychoanalysis Christiana, ugyan, a mindent látó és mindent megítélő, a minket „felemásan” a létezésbe vető Istennel talán majd máskor lesz dolgunk, és kit érdekel az önelemzés divatos kötelme vagy az öntökéletesítés ábrándja. Ha még azt sem tudod, hogy miféle lélek várja a megszólítást: a spiritus vagy az anima, a pneuma vagy a pszükhé. Hát komolyan vehető-e az, hogy Isten, ha már piktúra, „a napba mártotta ecsetét, / hogy kifesse lelkedet”? Maga sem emlékszik majd a visszaúton, hogy állt vagy ült a kép előtt, hogy mikor és hogyan került ki a kép elől, megvilágított sötétségbe vagy már a reggeli fénybe, nem emlékezik teremőrré, bámsz látogatókra, és azt sem tudja, hogy a Ríva felé vagy attól el továbbvisz az útja. Nem tudja, beszélt-e valakihez, hogy szóltak-e hozzá, kiüresedett volt, de egyetlen érzése sem diktált semmiféle ingert vagy készíttést; tudomásul vette, hogy megérkezett oda, ahova elindult. Arra sem emlékezett, hogy mi történt vele a kép előtt, hogy befogadta-e őt az a zárt arc; alighanem történt valami, mert semmiféle hiányt nem érzett. Azt persze nem észlelte, hogy közben megváltozott a világ, azt még kevésbé, nem is gondolt rá, hogy történt-e valami – általa: közreműködőként vagy csak tanúságtevőként –, ami megváltotta a világot. Nem tudja, hogy Krisztus feltámadt-e vagy csak némán itt hagyta ezt a nyomorúságos világot. Csak az arcra emlékezett, az arcra, abban a pillanatban, ahogy meglátta, csukott szemmel. Ahogy „kirobbant ebből a sötétből a maga végtelen szelídségével”. Az arc földöntúli békéjé-

re, a férfitest szánni való magára hagyatottságára, amely nem hivalkodik a szenvedésével. És arra a szorongásra, ami egész útját betöltötte, hogy mi lesz, ha ez a kép ránéz. Ha befogadja őt a történetébe. Ahogy ama talán kitalált, talán képzelgő, talán kiválasztott elődjét, ama elbeszélésből, aki úgy látja, hogy megrebben a szemhéj, és lassan kinyílik a szem. És valami elmondhatatlan bánatot áraszt. Ez ömlik Krisztus tekintetéből, mert már az, tekintet – a tekintet „ködös”, sötét „homályából”. És ekkor nyilall bele, hogy hát igen, innen van a papírra vetett értelmetlen szópár: „matt opáltükör”. Egyetlen érzés biztos tudata fogja össze a sorsát, a tegnapiját a mával, és a sorsot, amit megtapasztalt ezen a rendhagyó úton: az elhagyatottság. „Mert elhagyatnak akkor mindenk” – hallja a kijelentést, de nem tud mit kezdeni ezzel szóval: akkor. „Hat órától kezdve pedig sötétség lőn mind az egész földön, kilencz óráig. Kilencz óra körül pedig nagy fennszóval kiáltja Jézus, mondván: ELI! ELI! LAMA SABAKTANI? Azaz: Én Istenem, én Istenem, miért hagytlál el engemet?” Ebben a pillanatban minden elhagyott és nem elhagyatott: el van hagyatva. Az Atya a Fiát, a Fiú a földet, az ember Krisztust hagyja el. Pedig a halott Krisztus képe kinyitotta a szemét, ha ezt nem is láthatja soha az, aki előtte áll, és vallatólag mered a mozdulatlan arc moccsatlan csukott szemére. Ez a megbékélt szomorú tekintet ott van minden pillanatban. Hogyan? Ha verset írsz az elveszettségben, ha a versben már semmit sem akarsz bevallani, semmiről sem akarsz emlékezni, beszámolni, akkor kérdéseket teszel föl. És vajon ki a kérdező? Te arról beszélsz, amit látni véltél az életből: a tengerről, az estéről, s szobádról, az utcákról és az „utcalángokról”, a „lusta holdról”, a napról, mely olyan, mint „az égő sziszifuszi kő”... Látsz és kérdezel. De minden kérdésnek a dialógus a tere. Te látsz és kérdezel, de egy tekintet foglya vagy, az diktálja a kérdéseket; valaki áll a másik oldalon, ha szerencséd van: éppen szemben veled. „Ha a másik – mondja a filozófus – eleve az, aki néz engem, fel kell tudnunk tárni a másik tekintetének értelmét.” Ha erre nem vagyunk képesek, akkor nem fogalmazódnak meg efféle kérdések a szívünkben: „miért nő a fű, hogyha majd leszárad? /miért szárad le, hogyha újra nő?”

Kucsera Tamás Gergely

Túl művészen, túl emberen

■ Az kevésbé vitatható, hogy a vallás(os érzés) volt a művészet legelső ihletője és alapmotívuma, hiszen ebből fakadt az ember kultuszalkotó, rítusgyakorló tevékenysége, s talán az is kevésbé lehet vita tárgya, hogy a vallásos hit talán a legmélyebb mozgatóereje az embernek és művészetének.

A dolgozatnak ezen evidencia erejű állításon túl nincs is dolga a vallás- és művészettörténeti elemzésekkel, ugyanúgy, ahogy nem törekszik a szakrális művészet, valamint a hit által ihletett művészet fogalmainak bemutatására sem, ezeket – akár a hétköznapiakban is használt módon – bevezetettnek, közérthető tartalmúnak tekinti. Ezekhez kapcsolódóan a művészet tartalma és formája alapján sem tárgyalja a vallásos és a művészi találkozását.

A jelennel kapcsolatban – mintegy szerzői álláspontként – megállapítható, hogy egységes stílus híján a versengő alkotások – sok esetben – az összevethetetlenség viszonyában vannak. Nem volt ez mindig így, ezért ezen – megint csak evidenciának tűnő – kijelentés esetén utalni kell arra, hogy a klasszikus esztétikai kategóriákat meghaladó, korunk előtti időkben a művészek sokszor még egymással sem versengtek (önálló művésztudatuk, önmeghatározásuk sem volt), a stílusok szabály- és formarendszerében az alkotással nem a meghökkenőt, esetlegesen a megdöbbentőt, a mindenképpen egyénit keresték.

Mindez nem azt jelenti, hogy a műalkotással nem juttathatott alkotó és szemlélő a legemelkedettebb lelkiállapotba, dehogyanis, de a mű tárgya nem a teljesen új („az ilyen még nem volt”, „az egyedülálló és megismételhetetlen”), hanem a teljes egész (a Kozmosz vagy a teremtet Világmindenség) által kívánta a hatást kiváltani (az igaz és a szép kategóriáiban). A tárgya okán ez utóbbi alkotások alkotói – azaz a rendezett világot bemutatók – nem engedhették meg maguknak, hogy „lényegtelen” alkossanak, még a hétköznapiaság esetleges feldolgozása is az immanencián túlmutató tartalmakat hordozott. Általánosságban elmondható: a jelen művészete nem is

törekszik erre, a lét és létezés „nehéz” kérdései zárójelbe kerültek, azaz helyesebben-megengedőbben fogalmazva, van az alkotók között, aki ezen „örök” kérdések tárgykörbe emelésére (is) törekszik, mások nem (erre sem).

A művet és a művészetet befogadó terek is megváltoztak és maga a művészet befogadása, befogadója, közönsége is. Korunkban a – mediatizáltság miatt – a közvetíthetőség szinte alapkövetelmény, a közvetítettség természetes, ami demokratizálja a hozzáférést. A direkt találkozást az indirekt váltja fel. A piacositott körülmények között, ha nem is mindig az elsők egyikeként, de – akkor és – ott lehetek a közönség soraiban; továbbá máskor is – általában, amikor én akarom – válhatok befogadóvá, netán társ- vagy újraalkotóvá is.

Ezek a tények a mű, a művész, a művészet korábbi sajátos helyzetét is feloldották. A versengő élmények miatt a fentiekben leírt jelenbeli stíluskorlát-hiányok sem válnak zavarókká, hiszen az utazásokkal, nyomtatott és digitális kultúrtermékekkel, a médiumok szolgáltatásaival minden egyszerre feltáru(hat) és válik – elméletileg, s csak a befogadó korlátai miatt nem gyakorlatilag – a maga adottságában élményszerűvé.

A modernitás egyik jellemzője a léttelenség eltűnése, ami nem annak megszűntét jelenti. A jelenség gyakorlati következménye viszont, hogy az emberi létérzékelést – még annak kísérleteit is – felváltotta a létezés, valamint annak szegmentált „fogyasztása”. Mindez megvalósulhat, hiszen a korábbi kozmikus egység megszűnt, a Kozmosz vagy a teremtet Világ transzcendens mivolta a rákérdézésből kihullott, a létezés immanensfragmentált valóságában tárul az emberiség elé.

Külön valósággá lett a társadalom, a politika, a gazdaság, a vallás. Mindegyik „saját logikával, saját etikával” bír, önmagában vizsgálható, és mint ilyen, a művészeteknek is önálló tárgyát adhatja.

Mindez nem a műalkotások felől érdekes. Az ember és az ember által az emberről alkotott kép viszonylatában

mutat inkább megfontolásra érdemes sajátosságokat.

A létefejtés folyamán egyre inkább a létező került a fígyelem (rákérdezés, alkotás) középpontjába (aztán már az sem). Az immanens valóság felértékelődése az ember számára ellehetetlenítette azt, hogy a transzcendens felé forduljon. Mindez olyan mértékben valósult meg, hogy a saját transzcendens jellemzőit is felejteti hagyta.

Miből fakadt mindez? Talán éppen az „istenképességből”.

Az ember Isten képmására teremtett létezőként egyedül kapta meg azt a képességet, valamint ehhez a felhatalmazást, hogy uralkodhat a Világon. Az uralom felelőssége kizárólagos, egész történelmünkön átível.

Ez a világot formáló hatalom a görög-római világot nem jellemezte, hiszen a készen kapott Egész számukra minden részében isteni volt. Isteni volt, mert istenekkel telítve működött. A Pantheon az istenek világait egyesítette Világ-egésszé. Az ember helye az volt, amit a felettes erők adtak neki, esetleg, amit kiharcolt vagy kialakított a velük „kialakult” – és rendre változó – kapcsolata során.

Ebben időben az embert – a Világgal kapcsolatban – nem jellemezte a változtatási-uralási vágy (nem is tehetette, mert ezért bármikor „megbüntethette, akár csak egy tréfával valamely’ Isten), viszont az emberi létszemlélet jellemzője volt a transzcendens-immanens szét nem választottsága.

A zsidó-keresztény kinyilatkoztatás a Világ-egészre adott új magyarázatot, amit az egyén nem kérdőjelezett meg, viszont mint alkotó személyiség új helyzetbe került a kozmikus rendben. A hierarchikus Világegyetem olyan földi létezője lett az ember, amely a kapott Földet uralhatta, kényelme szerint (a használat során a használat) változtathatta.

A kinyilatkoztatás, valamint Isten Fiának földi létezése, végezetül az Írás összességében lehetővé tette a teológia mint tudomány kialakulását, valamint a teofánia vagy a hierofánia – isteni akaratból való meglétének, így a Tanítás szerint magyarázottan a nem hétköznapi mi voltának – esetlegességének természetessé válását (azaz hosszú távú elmaradásának lehetőségét), az így kialakuló egyházi-vallási rend pedig koordinátarendszert adott az egyénnek, illetve az emberi közösségeknek egyaránt.

A középkor embere a Földet használta és nem megváltoztatta, a Világot ismereteivel leírta és nem tudományosan újraalkotta, a transzcendens-immanens dolgok összességét (a valóságot) művészetében bemutatta-rögzítette és nem újraértelmezte, végezetül hitét (annak rítusait) és közösségi életét (annak viszonyait és eseményeit) vallási-egyházi szabályok szerint élte meg, és nem keresett magának új hittartalmakat.

Mindezen a földrajzi felfedezések (a korábban nem ismert területeken élő népek eltérő társadalmi berendezkedéseinek, erkölcsi normarendszerének megismerése), a reneszánsz (amely a mű és a művész új helyzetét adja, elindítva ezzel az alkotó értelem és teremtő képesség Istentől való kisajátítását), az egyházszakadások (valójában az egymás mellett versengve-harcolva megmaradó egyházak) jelentősen változtattak.

Az ember személyiségként formálni kezdte a valóságot. A személyiséglét „megkövetelte” az emberléptékűséget, az embermértékűséget, aminek eredményeként a teremtett világból fogalmi szinten „csak” „természet” maradt.

A világhoz való ember a technikai tudásával beavatkozott a korábbi „teremtett isteni rendbe” – szétválasztva a korábbi egységet –, önálló politikai, kulturális, gazdasági szférákat alkotott, sajátos szemléletmódokat alakított ki ezen különböző-elkülönült-elkülönített létezési területeknek.

A kinyilatkoztatás mint létértelmezési egységet adó tanítás is elveszett a hitviták paralel-dogmatikus végeredményeinek következtében, innen a következő lépés már csak az isteni teremtés tökéletességébe, továbbá az isteni jószágba vetett hitre történő rákérdezés volt – a kor nagy éhínségei, járványai, természeti katasztrófái miatt, és már itt is vagyunk – az újkoriban gyökerező – jelenbeli tudatállapotunknál.

Az újkori ember technikai tudásával megváltoztatta a Földet, módszeres kételyével eljutott az istentagadásig, létezése kiemelt szerepének bemutatása lett művészetének tárgya (persze mindezen elemek korábban is megjelentek a történelem során, de nem univerzális identifikációs hatás, azaz eredmény mellett).

A zsidó-keresztény kinyilatkoztatás adta felhatalmazás – valójában a teremtés rendjében elfoglalt pozíció, hatalom – a Föld urává tette az embert, aki egyre inkább már csak ebben hitt, és aki technikai beavatkozásaival mind jobban és jobban megváltoztatta fizikai környezetét, hogy végül a fejlődés-hit a mindentudás elbizakodottsága felé tolja.

Isten zárójelbe tétele az újkorban, majd tagadása a felvilágosodás idején az immanencia teljes érvényűségét hozta magával. A szent másodlagossá lett az istenített profán mellett (mögött). Összességében elmondható, hogy az újkori ember kinyilatkoztatásba vetett hite, valamint a természetes vallási érzékenysége mára szinte teljesen elveszett: a Világgal mint profán valósággal néz szembe.

A vallásos hitet a tudományba vetett hit (valójában az embernek önnönmagában vetett hite) váltotta fel.

Az ember alkotta gondolati rendszerek racionális hálójában lassan-lassan a magyarázandókból a nem magyarázhatókba szorult ki az Istenről szóló gondolkodás, beszéd.

A racionálissal nem volt összeegyeztethető a szent esetleges-autonóm „működése”, a függetlenség nem emberi, transzcendens tartományait elhallgatással felszámolták.

A XIX. század tudománya-pozitivizmusa a vallási-metafizikai területet nem tudományosként kezelte, a művészetben a realizmus az emberi mindennapok világának bemutatását adta.

A tudásegész tudományosíthatóságának, a természet (a világi profán valóság) kísérleti-racionális módszerekkel való kutatásának hite már a XX. század elején meggingott. Ekkor ismételten megjelent a politikában a nem hatalmi, nem érdekviszony alapú elem lehetőségének feltételezése, a gazdaságban újra nem a jólét és a haszon fogalmaival akarnak magyarázni mindent; a művészetben viszont valódi újdonság jelenik meg: a művészetet nem csak az esztétika értelmezési tartományában álló alkotások összességeként határozzák meg.

Mindezek alapján megállapítható, hogy a humaniorák helyzete lassan erősödött, az ember nem racionális jellemzője ismét az alkotások, a vizsgálatok területévé lett.

Mindez persze csalóka, mert a pozitivista időszak után az emberi természet nem racionális jellemzőit a tudomány területére akarták vonni. Így például a vallást korábban csak a társadalmi vonatkozásai miatt vizsgáló szociológián belül az 1960-as évek végén kialakult új vallásszociológia a teológiától és a valláslelektantól átvett fogalmakkal (pl.: homo religiosus) operál, és olyan, leginkább vallásos szociológiát kezd művelni, amely következtetéseit tekintve (pl.: „a történelem során azonos mértékű vallásosság” vagy „a maga módján vallásos” fogalmi alapján) békejobbot nyújt a teológiának. Utóbbi pedig az egyházas-közösségi vallásosság helyett az egyéni módon megélt hitet és vallásosságot, a saját (hit)élményt kezdi hangsúlyozni – mint a vallásosság jelenkori jellemzőit –, történelminek – így időszakosnak – tekintve az egyházas és kinyilatkoztatás alapú vallásosságot és hitet. A példánál maradva mindezek miatt nem véletlen, hogy az úgynevezett új vallási mozgalmak mellett a New Age vallásos-ezoterikus, de alapvetően piaci, életstílusformáló fogyasztási, s nem valódi – azaz hiten alapuló, vallási – jelenségeit is központi témaként tartja számon, vizsgálja az említett tudomány.

Miért is kapcsolódik témánkhoz a fenti tudománytörténeti példa?

Az istenképmás-voltból induló személy(iség)fogalom individualista túlhajszolásának gyakorlati szárazmaradéka a jelenbeli szenzáció- vagy élményközpontú kultúra, illetve kultúrafogyasztás, valamint az az – ezt igényként megfogalmazó – egyén, aki magát személyiségként csak

akkor éli meg, ha saját(os) élményben van része, azt egyedül vagy legfeljebb kiscsoportos élményként bírhatja, sőt – lehetőség szerint – az „alkotásban is részt kíván venni”. A tömegtársadalom tagjai így tömegesen „piacra dobott” „egyéni” élményeket várnak el a kultúriparágaktól (oktatás-nevelés, tudomány, művészet, sport).

A jelen kor kultúra- így művészetfogyasztójának – „fogyasztói kosarába” nem kerül a „nehéz(kes)” Egészet – amely ráadásul nem is új(szerű) – bemutatni akaró termék. A „statisztikai átlag szerinti fogyasztó” nem is igényli ezt, neki elég az új, az egyszeri, a személyesen neki szóló élmény(szerű valami), ami persze nem szól(hat) a létről, sőt a létezőről sem. Ami benne a „közönség” előtt megjelenezik, az legfeljebb ironikus, gegalapú alkotás-epifenomén.

A lét elviselhetetlen könnyűségéhez szokva vajon tudna-e a termékgyártó – régiesen szólva az alkotó – mást (nehezebbet) adni, s a fogyasztó – egykoron közönség – ilyet befogadni?

Epilógus

A görög Pantheon istenei és ezzel világuk is végleg a múlté. Az európai civilizáció kulturális szövetét a rómaiak által államvallássá tett kereszténység határozta meg leginkább, ha nem is egyedülként. Ebben a teremtményi-teremtő emberiség, amely először a teremtményi, majd a teremtő mivoltát élte meg hangsúlyosan, kriptába zárta (egyések szerint megölve) a számára létezési keretet adó istenét.

Mára a magában vélelmezett, majd meg nem talált origó hiánya folytán már a közösségin túli, azaz közösség alatti szintek (pár és egyén) is bomlani látszanak, a maga által termelt savában feloldódik a szeretetközösség alapú emberi társadalom, de szublimál az istenképmási alapú személy(iség) is. Egyre szűkebb sugarú kört formál az egyént és közösséget körülvevő szellemi-fizikai környezet. A transzcendenst – s így az ember(i)ség nem fizikai jellemzőjét is – az ember ejtette ki a maga alkotta dolgok tárgyköréből, ideértve a művészetet is, amely a humán létezés szűk rádiuszú körének határán helyezkedik el. Az ember az istenfelejtés után már magával sem akar, tud foglalkozni, de ha tesz is valamit, akkor is unalmas vagy (ön)ironiájában szánalmas.

Még nincs veszve semmi, bár magát már nem mentheti, ahogy Teremtőjét sem tudta megölni. „Már csak egy Isten menthet meg bennünket.”

IRODALOM

Bultmann, Rudolf: *Történelem és eszkatalógia*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1994.

Eliade, Mircea: *Az örök visszatérés mítosza*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1998.

Guardini, Romano: *Az újkor vége, A hatalom*, in: *XX. századi keresztény gondolkodók 7.*, Vigilia kiadó, Budapest, 1994.

Heidegger, Martin: *Már csak egy Isten menthet meg bennünket*, Spiegel interjú, 1966. szeptember 23., <http://www.cab.u-szeged.hu/local/gondolatjel/931/heideg.html>, 2014. április 20.

Kant, Immanuel: *A vallás a pusztaság határain belül és más írások*, Gondolat kiadó, Budapest, 1980.

Kerényi Károly: *Hermész, a lélekvezető*, (Mérleg) Európa, Budapest, 1984.

Kerényi Károly: *Valláslélektan és antik vallás*, In: Kerényi Károly: *Halhatatlanság és Apollón-vallás, Ókortudományi tanulmányok*, 1918-1943. Magvető, Budapest, 1984, 263–275.o.

Löwith, Karl: *Világtörténelem és üdvtörténet, A történelem-filozófia teológiai gyökerei*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1996.

Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*, Magvető, Budapest, 1969.

Ortega Y Gasset, José: *Az „emberi” kiesése a művészetből*, Hatágú Síp Alapítvány, Budapest, 1993.

Molnár Tamás: *Filozófusok istene*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1996.

Molnár Tamás: *Utópia – örök eretnekség*, Szent István Társulat, Budapest, 1993.

Molnár Attila: *A tudatreformáló és a vallásszociológia elvárászlása*, in: *Valóság*, 1995. augusztus XXXVIII. évfolyam 8. szám, 1–17. old.

Nietzsche, Friedrich: *A vidám tudomány*, Holnap Kiadó, Budapest, 1994

Otto, Rudolf: *A szent*, Osiris Kiadó, Budapest, 1997.

Rahner, Karl: *A hit alapjai*, Bevezetés a kereszténység fogalmába, Agapé, Szeged, 1998.

Szent Művészet, Tanulmányok az ars sacra köréből, szerk.: Cs. Varga István, Xénia Könyvkiadó, Budapest, 1994. Budapest, 1994.

Tillich, Paul: *Létbátorság*, Teológiai Irodalmi Egyesület, Budapest, 2000.

Vallásfilozófia Magyarországon, A hazai egyházak szellemi helyzete, A Magyar Tudományos Akadémia Filozófia Intézete, Áron kiadó, Budapest, 1995.

Szörényi László

Bendegúznak vére

Edina Bozoky: Attila et les Huns,

Vérités et Légendes, Perrin, 2012

■ Bozoky Edina – a szerző magyaros névformáját használva – a poitiers-i egyetem tanára. Budapesten az ELTE-n, majd Kanadában, végül Poitiers-ben tanult, és jelenleg a rendkívül nevezetes *Culture et société médiévales* című könyvsorozat szerkesztője. Először éppen ebben a sorozatban jelent meg egy általa szerkesztett kötet a Brepols Kiadónál (Turnhout, Belgium, 2005), amely a középkori képzeletbeli királyságokról szól [Royautés imaginaires, (XIIe-XVIe siècles)], amelyben ő maga Attiláról írt, azaz a hun uralkodó személyének és királyságának ideális megjelenítéséről a középkori magyar történetírásban. Ennek a historiográfiai áttekintésnek a monográfiává való kiszélesítése a jelenleg bírált kötet, amelyben az egyik fejezet természetesen továbbra is Attila magyar utóéletét tárgyalja.

Attila névtelenül is él mind az európai-amerikai köztudatban, mind a magyarban. Persze kicsit másképpen. Franciaországban például gyomirtószert neveztek el róla, hiszen seregei lába nyomán fű sem termett, Amerikában pedig a legbűdösebb sajtot. (Persze azért van kivétel: a francia Amédée Thierry írta róla talán a legbölcsebb monográfiát a XIX. században, amelynek Magyarországon is nagy hatása volt, illetve Hollywoodban készítettek egy olyan sorozatot, amely a magyar Hacsek és Sajóra emlékeztetett, és ahol mindig Attila volt Hacsek, aki a hülye beszélgetőpartnerét, az amerikai kispolgár Sajót kioktatja a világ dolgairól.) Magyarországon pedig elvileg még az a derék politikus is tud Attiláról, aki a *Himnusz* éneklésénél már a második sornál abbahagyja a nemzeti imádságot, és csak tátog, ugyanis Bendegúznak vére Attila volt, akkor is, ha a derék politikusnak természetesen halvány fogalma sincs arról, hogy ki volt Bendegúz. Kölcsey szerint ugyanis a magyar kétszeresen választott népe Istennek: „szép hazát” úgy kapott, mint az Isten ostorának népe, aki kellően megtergélte az elkanászodott európai keresztény nemzeteket, majd pedig – második visszatérésénél – „Árpád hős magzatjai” megkapták a választott

népnek kijáró Kánaánt, a Kunsággal és Tokajjal. Hozzá kell tennünk, hogy a legmélyebben gondolkozó nyugat-európaiak is elmélkedtek; Attila biblikus, de a hagyomány szerint büszkén önmagára is alkalmazott címén, azaz az Isten ostorán! Corneille például 1667-ben írott *Attila* című tragédiájának előszavában eltöpreng azon, hogy az az uralkodó, aki saját magára nézve ilyen epithetonnal dicsekszik, az nem lehetett politeista, hanem csak egyistenhívő; ezért – teszi hozzá – a történeti körülményeket is figyelembe véve talán ariánus lehetett, és a kereszténységnek ezt az eretnek változatát gót alattvalóitól tanulhatta.

A szerzőnő elsősorban a középkori egyháztörténet, illetve vallástörténet szakértőjeként csodákról, legendákról és hiedelmekről, azután különleges eretnekségekről, mint például a katharokról publikált. Különösen vonzotta érdeklődését a keresztény ereklyék politikai szerepe. Egyik könyvét, amely 2006-ban jelent meg, például az „ereklyepolitikának” szentelte Nagy Konstantintól Szent Lajosig: felfogásában az ereklyék azon szerepe, amely őt érdekli, elsősorban a nekik tulajdonított kollektív oltalomra, valamint az uralkodók által felhasznált, az ereklyék révén érvényesített hatalmi legitimációra terjedt ki. Érthető ezek után, hogy a rengeteg számba jöhető szempont közül Attila és a hunok tárgyalásánál az foglalkoztatja elsősorban, minek is köszönhető, hogy a hun király mind a mai napig megtartotta a maga elborzasztó és a laicizált körülmények között is démonikusnak tekinthető imázsát Nyugaton (elsősorban a francia és az itáliai hagyományban), illetve patriarchális mintauralkodói vonását a német és az északi mondában, tehát a germán kultúrterületen; végül hogyan tudta mind a mai napig megtartani honalapítói presztízsét Magyarországon. (Külön szenzációs ritkaságokat is tárgyal, például a helyenként és időnként a hunoknak tulajdonított zsidó eredetet, illetve azt a szerepet, amit az első világháború előtt Oroszországban játszott mint eurázsiai uralkodói mintakép.)

Természetesen a negatív, idegengyűlölő rémkép dekonstrukciójához, amely eredeti formában I. és II. világháborús propagandaeszköz volt a brit és az amerikai lélektani hadviselésben – és ebbe rémregények, képregények és filmek egyaránt beletartoznak –, Bozókynak szüksége volt arra is, hogy építsen azokra a történeti–lélektani–szociológiai kutatásokra, amelyek az utóbbi évtizedekben rávilágítottak az idegengyűlölet és a rasszizmus gyökereire, tehát azokra a mechanizmusokra, amelyek a másság és az idegenség tényéből mumust faragtak. Sorsszerűnek kell tekintenünk, hogy a magyar származású tudós, aki – rendkívül értékelendő gesztussal – óhazájának és hajdani barátainak ajánlja könyvét, magára vállalta ezt a több mint kényes feladatot, hiszen, ha valakinek az esetében ez igaz, akkor Attilában esetében ez feltétlenül, hogy még aránylag művelt emberek körében is borzadályt vált ki már nevének említése is. Engedtessek meg nekem egy személyes példa. 2010-ben tartottam előadást Rómában egy Dante-konferencián, ahol arról beszéltem, hogy a Dante által a *Pokol* XXXI. énekében Nimród szájába adott ismeretlen nyelvű szöveg ómagyar nyelven van, mivel Dante feltehetőleg ismerte Kézai Simon krónikáját, amelyben

Simon mester sikerrel hirdette Itália- szerre a hun–magyar azonosságot, illetve rokonságot, és ráadásul a bibliai Nimródtól származtatta a magyarokat. Az egyik professzor igazat adott nekem, mert amikor először hallott magyar beszédet, azt gondolta, hogy ilyen szörnyű nyelv csak az ördögtől származhat. Nem is csoda, hiszen Velencében még a XIX. században is kinyomtatták azt a középkori ponyvaregényt, amelyben Attila egy viszketeg szűzlánytól származik, akit atyja bezárattott egy toronyba, de vele együtt kedves kutyáját is, aki természetesen élt a leányzó által felkínált lehetőséggel, így meg is született a kissé kutyafejű gyermek.

Ennek megfelelően a monográfia első fejezete általában tárgyalja a kései Római Birodalomra támadó barbárok helyzetét, és ezen belül a hunokét, akik időnként szövetségesei, időnként ellenségei a rómaiaknak. Kimutatja, hogy Attila és a hunok semmivel sem voltak barbárabbak vagy kegyetlenebbek, mint mondjuk a nyugati vagy keleti gótok vagy a vandálok, sőt, bizonyos értelemben még különbek is voltak náluk. Jól aknázza ki a Priszkosz rétor töredékeiben megmaradt páratlan leírást a hun királyról és udvaráról. Ennek a fejezetnek a végén felteszi a kérdést, hogy

miért is maradt meg egyedül a késő római korból a hunok barbársága mint a XXI. századig ható rémkép! Hiába volt mondjuk Alarik vagy Genzerik barbárabb, vagy hiába kellett az ő népeik ugyanakkora vagy esetleg még nagyobb rémületet a rómaiak körében, mégis Attilát sújtotta az a jó- vagy balszerencse, hogy minden nemű előítélet vagy rémképzet éppen az ő személye körül kristályosodva élt túl eddig jóformán két évezredet, és néz biztatón a jövőbe mint a Barbárság és az Erőszak megtestesítője.

A második fejezetben a szerzőnő ezért ennek a szörnyeteg hírnévnek a nyomába ered. Először is tisztázni kell, hogy Hérodotosz óta hogyan képzelték el a görögök és a rómaiak a Mást, a Barbárt, az Idegent. Ami a mi derék őseinket illeti, ők természetesen vadak, változékonyak, állhatatlanok és hazugok. Ami közelebbről a hunokat illeti, ők ráadásul – legalábbis Ammianus Marcellinus szerint – minden létező vadságban jeleskednek a Jeges-tenger partján, túl a Maeotis mocsarain. Magától értetődően nyereg alatt puhítják a húst. Már ebből is látszik, hogy Ammianus soha életében nem látott egyetlen hunt sem. Bozóky egyszerű etnográfiai fikciónak tekinti az ő leírását.

De ez még nem minden! Az előbb leírt állati vadsághoz hozzájárul még az ördögi eredet is. Szent Ágoston kérésére az V. században Orosius szerkesztett egy könyvet a pogányok ellen. Ezen legenda szerint Filimer gót király, aki Szkítiából érkezett népével együtt, saját népe sorában varázslónőket fedezett fel, akiket „haliarunnáknak” neveztek. Összefogatta, és elűzte őket a sivatagba. Az arra járó gonosz szellemek gondoskodtak elszaporodásukról is, így a boszorkányok és ördögök nászából született a hun nép, legalábbis az Orosiust átvevő Jordanes gót története szerint. (Maga a motívum vándormotívumnak látszik: van ugyanis egy föltehetőleg a XIV. századból származó afgán eredetű legenda, amely szerint az afgán nép a zsidók által a sivatagba űzött boszorkányok és az ördögök nászából született.)

A következő jó pont, amelyet kaptunk – hunokként – a legendagyártóktól a mellé, hogy szörnyetegek, veszélyesek és barbárok volnánk, az nem egyéb, mint hogy természetesen Góg és Magóg fiai vagyunk. Ezékiel próféta ugyanis a könyvének 39. fejezetében azt írja, hogy a világ végén Góg lesz azon gonosz hatalmak vezére, akik felkelnek Isten és az ő népe ellen. Így aztán általában a sátán által megrontott népek közé kerültek Góg és Magóg fiai, ahogy ezt János *Jelenései* is mutatják, végül pedig Flavius Josephus Magóg fiait a szkítákkal azonosította. Ehhez már csak az hiányzott, hogy Attila Isten ostorává váljék. Ezt elsősorban Szent Jeromosnak köszönheti, aki Izajás nyomán – aki Assúrban látta Isten büntető ostorát

–396-ban így írt egy levelében: „Jaj nekünk, szerencsétleneknek, akiknek el kell szenvedniük a barbárokat, mint Isten büntető haragjának eszközét.” Szent Ágoston, miután 410-ben Alarik feldúlta Rómát, szintén ezt a képet alkalmazta, ezúttal a 88. zsoltár nyomán. Majd következett az az ókeresztény enciklopédista, Sevillai Szent Izidor, aki a legnagyobb hatást gyakorolta az egész középkorra, ugyanis ő a hunokat azonosította Isten ostorával. Természetesen Bozóky Edina teljes joggal különbözteti meg azokat a szerzőket, akik az „Isten ostroma” minősítést alkalmazzák Attilára, mint például Tours-i Szent Gergelyt, azoktól, akik szerint a hun király saját magára használta ezt a kifejezést. Ezek jóval későbbiek, mint például két, Attila szempontjából igen fontos szentéletrajz: Szent Lupuszé és Szent Geminianuszé.

A magyar olvasó és ezen belül még a magyar szakmabeliek érdeklődését is éppen ez a fejezet vonzhatja, valamint a rákövetkező, az Attila itáliai hadjáratával kapcsolatos legendákat tárgyaló, hiszen Eckhardt Sándor nagy tanulmánya óta, amely a Németh Gyula-féle *Attila és hunjai*ban jelent meg, nálunk senki sem tárgyalta a nyugati legendahagyomány képződését. Csak a legfontosabb dolgokat szeretném kiemelni. A legelső az, hogy a franciaországi hagiográfiában Attila azért kapott központi szerepet, mert mintegy „szentsínalóvá” vált: azaz egyre több olyan város, elsősorban püspöki székhely akadt, amely a maga reputációját – amely természetesen a zarándokok számának növekedésében is meglátszott – azzal akarta növelni, hogy Szent Genovéához, Párizs legendás védőszentjéhez hasonlította a maga hunkorabeli püspökének a legendáját. (Egyébként az 1987-ben rendezett, 1993-ban Acta formájában is megjelent Los Angeles-i Attila-konferencia, amelyet Sinor Dénes és Birnbaum D. Marianna szervezett, szintén egyik legfőbb eredményeként dicsekedhetett azzal, hogy ezt a sajátos dinamikát bemutatta, sőt, még azt is megpróbálták bizonyítani, hogy Párizs végül is azért lesz Franciaország fővárosa, mert az Attilával szembeszálló Szent Genovéával dicsekedhetett!) Ezért, ahogy telt az idő, egyre több ellenálló püspök merült fel a semmiből, akárcsak a szocializmus idején az antifasiszta ellenállók Magyarországon. A legismertebb és legrémesebb történet természetesen Szent Orsolya és a tizenegyezer szűz kölni lemészárlása. Igaz ugyan, hogy Attila sosem járt arra, de ez senkit sem izgatott, sőt, gondos középkori filozofok 1143 és 1147 között a tizenegyezer szűz közül 769-nek még a nevét is megtalálták! Ennél szebb csak egy van, a XI. századból származó liéges-i püspökök története, amely szerint a hunok a zsidóktól származtak, akiket tudniillik

Claudius császár idején űztek ki Rómából, és ezek utódai a magyarok, akik még dicsekednek is zsidó eredetükkel. (Persze ennek is van előzménye, ugyanis az asszír király a zsidók tíz törzsét Góggal és Magóggal együtt deportálta Mediába, majd Nagy Sándor bezárta őket a Kaukázus mögé. Egy Jean d'Outremeuse nevű szerző továbbfejleszti a legendát. Ezek szerint a zsidók a Kaukázus mögül elmentek Kínába, és választottak egy Felimour nevű királyt. Ennek a dédunokája volt Júdás, és ettől született Hunus, aki 238-ban kezdett uralkodni. Ő álmodt, amely szerint el kell foglalnia Germániát és Galliát. El is indult Kínából 240-ben a tengeren, lerombolta Magyarországot, Pannóniát és Itáliát, és innen jutott el Kölnbe, ahol összetalálkozott a 11 ezer szüzzel...)

Ami az olaszországi rémtörténeteket illeti, ezek közül a már említett kutyás rémpornó (a XVI. századi Sebastiano Erizzo írta) eredeti változatát érdemes kiemelni, egy mindössze 37 537 soros, haténares eposzt, a XIV. századból Niccolò da Casolától, amelynek címe: Attila háborúja (*La guerra d'Attila*). Itt a kutyálkodáson kívül megtudjuk, hogy Attila muzulmán volt, vagyis a keresztények tipikus ellensége. Más városok is elirigyelték ezt a dicsőséget Velencétől és Padovától, így például a firenzei krónikás Robert Malespini. Nem csoda ezek után, hogy maga Dante is keveri Attilát és Alarikot, és Attilával foglaltatja el Firenzét. A sok legendás és krónikás változatnak egy közös pontja van: Attila mindig ál-

lati vonásokkal rendelkezik, ellenfelei azonban a kereszténység és Itália legkiválóbb védelmezői. Mindenesetre a magyarok ellen mindig és mindenhol be lehetett vetni a hun állatiasságot: például Reffino Caresini 1373-ban kajánul állapítja meg, amikor Nagy Lajos királyt szidalmazza – amiért Friuliban a velenceiek ellen különböző dúlásokat tett –, hogy szégyellheti magát a király, hiszen elvileg nem is Attilától, Isten ostarától, hanem a legkeresztényibb királytól származik. Mindenesetre a *Chansons de geste*-ből származó antimohamedán heroizmus nem létező olasz keresztény hősokeket teremt, ezek közül a leghíresebb a nem létező padovai király, Gilius avagy Janusius, aki eredetileg Concordia uralkodója volt, és ő a hunok elleni keresztény védekezés vezére. Attila egyszer be is lopakodik az ő táborába; a derék Gilius éppen sakkozik a rimini gróffal, Attila azonban magyar nyelven kommentálja a sakkjátszmát, és így leleplezi mint kémet. Attila ellenáll, Gilius azonban levágja a fejét. (Tanulság: egy kibic ne beszéljen magyarul.) Végül érdemes megemlíteni, hogy ezek az epikus darabok eljutottak egészen Tassóig, aki így a *Megszabadított Jeruzsálemben* megteremtheti Foresto király alakját, aki Aquileiát védi Attila ellen, mint „Itália Hektora”. Persze Tasso mit sem sejtett arról, hogy az ő eposza nyomán a hun–horvát–magyar Zrínyiből lesz Szigetnek Hektora ...

A IV. fejezet a rendkívül ellentmondásos és hallatlanul ősi hagyományok foszlányait is megőrző germán hagyományt elemzi. Ennek első és leghosszabb alfejezete a *Niebelungen lied*-ről, illetve ennek előzményeiről szól, majd az izlandi, illetve ónorvég sagák következnek, és végül az a szétszórt folklorisztikus anyag, amely összefügg a *Niebelungok kincsével*, illetve Krimhilda bosszújával. Mivel erről a germán anyagról az utóbbi időben is jelent meg néhány magyarul is olvasható kitűnő elemzés, ezért ezt a fejezetet most nem elemezném. Egy dologra szeretném csak felhívni a figyelmet. Bozóky Edina ugyan nem ismerhette, hiszen az ő könyvével egy időben 2012-ben jelent meg Budapesten a *Waltharius manu fortis* című Attilát szerepeltető latin eposz bilingvis kiadásban, valamint a hozzá fűzött kommentár. Ez utóbbi szerzője, Makkay János meggyőzően érvel a mellett, hogy itt egy külön képződött és külön életet élő avar kori legendáról van szó. Ezek szerint már az avarok is használták archaizálásra és saját legitimitásuk hangsúlyozására az Attila-hagyományt.

A következő fejezet a magyar hagyományt foglalja össze, nyugati olvasó számára ez a legfontosabb, hiszen eddig még senki sem dolgozta fel az erről szóló hatalmas historiográfiai, eszmetörténeti és irodalomtörténeti anyagot. A magyar olvasó többé-kevésbé ismeri az ide

vonatkozó kutatások fejleményeit és fordulatait, de egy ilyen közmagyarnak is nagyon sokat mondhat például a lengyel–magyar krónikáról szóló fejezet, hiszen kevésbé ismert a szöveg, Karácsonyi Béla kiadását sem sokan olvasták, pedig ez a középkori fantazmagória összekapcsolja a magyar–lengyel–horvát királyság történetét Attilával mint alapítóval!

Végül az utolsó fejezet néhány kiemelkedő alkotást elemez, így Corneille *Attiláját*, amely sajnos – jegyezzük meg – még sosem jelent meg magyarul, pedig Corneille ezt tartotta legművészebb munkájának, és Haraszti Gyula kolozsvári professzor már 1906-ban megjegyezte Corneille-monográfiájában, hogy tárgyánál fogva a mű mindenképpen érdekel bennünket, magyarokat!

Ezen fő művek között elemzi Giuseppe Verdi *Attila* című operáját is, amelyet az utóbbi időben egyre többet tűznek műsorra kitűnő operaházak is, és amelyben Aetius és Attila szembeállítása egyértelmű allegória az olasz szá-

badsgágtörekvések és a Habsburgok élet-halál harcáról.

A szerzőnő végül pedig igen gazdag és igen kiábrándító adattárat elemez az Attila szimbólummal a németeket és az Osztrák–Magyar Monarchiát levadállatozó XX. századi francia és angolszász politikai propaganda természetéről, illetve arról, hogy viszont a másik oldalon az orosz avantgárd olyan kiválósága, mint a végül is emigrációba kényszerített Zamjatin, hogyan alkotja meg a maga szörnyű zsarnok figuráját Attila képében Leninből és Sztálinból a maga 1928-ban írott drámájában.

Idén a könyv már megjelent olaszul is Adelina Talamonti fordításában (*Il Mulino*, Bologna), nagy sikert is aratott. Azt hiszem, hogy minél előbb érdemes volna kiadni magyarul is, mert hiszen nincsen jóformán olyan szakasza a magyar művelődéstörténetnek, amelyet a könyvből fakadó tanulságok lényeges pontokon ne érintenének. Csak köszönettel tartozunk a szerzőnek, aki ilyen szép ajándékot adott az óhazának.

Balázs Sándor

Csónak a vízen

Mezei Ottó: Magyar, európai, modern. Válogatott írások.

Budapest, Argumentum, 2013

■ Fülep Lajos egyik tanulmányának kadenciájában (*A magyar művészettörténelem főadata*, 1951) egy Sztálinnak tulajdonított felismerést idéz fel: „...minden nemzetnek – kicsinek és nagynak – vannak sajátságai, van saját specifikuma, amely csak az övé, és nincs meg más nemzetben; ezek a sajátságok az a többlet, amivel minden nemzet a világkultúra kincstárát gyarapítja, teljesebbé teszi, gazdagítja. Ebben az értelemben minden nemzet – kicsi és nagy – egyforma helyzetű, és minden nemzet bármely más nemzettel egyenlő jelentőségű.” A nemzeti és az egyetemes ilyesfajta egymásból és egymásra építése, egyenjogúsítása régi idea, de az elmélet gyakran képtelen gyakorlattá válni. Hiába, a potenciális szélesebb útnak mutatkozik, mint a tényleges. Ugyanakkor természetes, hogy csaknem minden náció szeretné a maga kultúráját és művészetét a legjobbak közt számon tartani, így nemritkán a kelletténél nagyobb becsben tartja, noha már a gyenge tárgyilagosság is distinkcióra készíthet.

A magyar képzőművészet elmúlt századában alkalmanként hasonló törekvések léptek fel: az egyetemes művészet gyümölcsözőnek bizonyuló eredményeit, termékeny jelenségeit a magyar művészet keretei közé illeszteni, s lehetőség szerint az európai, illetve a világkultúra részévé tenni azt, ami nemzeti. A II. világháborút követő időszakban az Európai Iskola szándéka is emiatt volt. Hogy rövid életű és alig számba vehető eredménnyel járt működésük, ebben nem kicsiny szerep tulajdonítható a fenti idézet szerzőjének, illetve magyarországi követőinek. Ugyanis a közép-kelet-európai régió országai nem járhatták a maguk útját, miként a magyar képzőművészek sem. A centralizált művészetpolitika, a presszionált művészeti elvárások hivatalos szinten fojtották el azokat a törekvéseket, amelyek saját forrásokból táplálkoztak volna, persze mindig azzal a – csupán vágyott – igénnyel, hogy az Európában, illetve a világ más tájain jelentkező művészeti tendenciákra is tekintettel legyenek, fejleményeiket saját művészetük is hasznosítsa.

A helyi, provinciális művészetszemlélet korlátozta ezt is, azt is. Ami a képzőművészetben Nyugaton történt, arról Keleten csak igen szerény mértékben és csak igen kevesen értesültek. A korlátozott nyilvánosságot, a hozzáférés krónikus hiányát privát kapcsolatok, művészközösségek, műtermi kiállítások enyhítették – mint ennek jellemző példáját mutatja be Mezei Ottó egyik kéziratban maradt írása. „A hatvanas évek (magyar) művészetének ismeretlen fejezete” című írás szerzője tulajdonképpen dr. Piltz Edéné Ádám Judit, maga is képzőművész, aki „egyedül azt a munkát végezte el, amely egy szabad berendezésű, erőszakos művészetpolitikától mentes államban egy ideális városi, kisebb állami múzeum tevékenységi körébe illeszkedhetett volna az idő tájt, vagy éppen egy tekintélyes magángaléria feladatát képezte volna.” Kapcsolatokat épített ki a külföldi múzeumokkal, galériákkal, kiállításokat szervezett itthon és külföldön, tetemes katalógusanyagot gyűjtött össze – mindezzel előmozdítva a magyar képzőművészek, elsősorban a Molnár Sándor által szervezett Zuglói Kör (1958–1968) tagjainak tájékozódását. Az avantgárd szellemiségű művészek térnyerése azonban még hosszan váratott magára.

Ahogy a Zuglói Körrel kapcsolatot tartó – művészeti eszmélődésének helyszínéül jelezhető – Mezei Ottó művészettörténész válogatott írásait tartalmazó kötet is *Magyar, európai, modern* címmel. A kötet cím, annak sorrendisége pontosan jelzi azokat a kérdésköröket, amelyeket a szerző – most a szerkesztők által kiválasztottan – gyakran érintett. Ugyanis kitüntetett kutatási területe a XX. századi modernizmus volt. Ennek összefüggéseit, kapcsolatait vizsgálta a magyar és az egyetemes művészetben, különös tekintettel a szürrealizmusra, illetve az avantgárd művészeti jelenségekre.

Ez az írásgyűjtemény csak töredék, rész az egészből, figyelmes szemeztetés egy jelentős művészettörténész pályája több irányba tekintő, a tájékozódás fókuszát a mindenkori korszerűsége helyező életműből. Persze egy

valóban jelentős oeuvre csaknem bármely darabja képes fényt vetni, tükrözni az alkotói irányvetés egészét, megcsillantani azt, ami benne maradandóan megfontolandó. Mezei izgalmas és mozgalmas korban élt, dacára annak, hogy olykor mozdulatlanak tűnt – többnyire felszín alatti érlelődés volt –, hogy a szabad művészi megnyilatkozás és megmutatkozás lehetőségei sokáig korlátozottak voltak, csökevényes formát öltöttek.

Művészetszemléletének formálódásában minden bizonnyal nem érdektelen tényező, hogy előbb bölcsész diplomát szerzett, s csak utóbb művészettörténeti képeztetést. E ténytársulás ugyan csekély jelentőségű, mégis szerepet játszhatott marginalizált helyzetének létrejöttében. Az pedig még inkább – ami a látszólagos hátrányt előnnyé változtatta, írásainak minőségi igényét meghatározta –, hogy téma- és problémafelvetéseit klasszikus műveltség, illetve az ízlésben rejlő radikális szabadság egyaránt vezette.

Mezei számára „Az ősapa, az úr-fenomén Csontváry, akinek családfája a kortársakig, Csájiig, Csutorosig, Szemadámig, Prutkay Péterig követhető”, vagy másképpen: „Az alternatív modern magyar nemzeti művészettörténet kezdete Mezeinél Csontváry, a következő lépcsőfok (a neós, majd utóbb a narratívába a Képirók élén visszatérő) Boromisza, Nemes Lampérth, Galimberti, majd Jaschik és Molnár Farkas” – jelzi András Gábor. Így nem meglepő, hogy Csontváryról három tanulmány is közlésre kerül, illetve önálló fejezetet alkot. Közvetett módon mindhárom írás az alkotó szellemi horizontját világítja be, az inspiráló, küldetésstudatot szülő erőkre vet fényt, essék szó akár az élettényekről, mint a gácsi közművelődési tevékenység kapcsán, akár festészetének térszerkezeti problémáiról, akár a – Mezei által Csontváry fő művének tekintett – *Naptemplom Baalbekben* kozmoszmodelljéről. De az újszerűre, az originálisra, a progresszívra kielezett figyelme nem csupán a nagymestereket illette, olykor az autodidakta, naiv vagy amatőr művészek körében fedezett fel hasonló minőségeket, mint Gajdos János vagy Győri Elek esetében.

A kötet szerkezetének kialakítását nyilvánvalóan két, egymással hierarchikus viszonyban lévő szempont befolyásolta. Egyrészt olyan írások kerültek beválogatásra, amelyek korábban még nem kerültek publikálásra, illetve azon legfontosabb tanulmányok, esszék, kritikák, amelyek jelzik, hogy mely művészek és milyen témák foglalkoztatták leginkább Mezei Ottót. Másrészt azon aspektus, hogy a már kiválogatott anyag hogyan, milyen csomópontokba rendezhető el. Az egyes fejezetek írásai különböző szempontok szerint

kerültek együvé. A szerkesztők domináns, többször visszatérő rendezőelve a kronológia (Művészet a XX. század első felében; Hosszú hatvanas évek; Kortársként, művészekről), máskor egy stílusirányzat (Szürrealizmus és absztrakt szürrealizmus) vagy egyetlen kiemelkedő alkotó (Csontváry Kosztka Tivadar), ismét másutt a művészeti képzés és művészeti élet színterei kerülnek középpontba (művészeti szabadiskolák, alkotóműhelyek, művésztelepek). E szerkesztői rendezőelv által felálló kötetstruktúra reprezentatív módon jelzi Mezei Ottó főbb kutatási területeit, képzőművészeti tájékozódásának és ízlésbeli elköteleződéseinek irányait.

A kötet két művészettörténész szerkesztője (András Gábor, Pataki Gábor) rendhagyó módon két alkalommal is indokoltnak látta, hogy szavát hallassa, hogy a válogatott írásokat felvezesse és lezárja. Előbbi esetben praktikus adatokkal találkozunk, utóbbi a kortárs művészettörténész – sajátos módon termékeny diskurzusba foglalt, a nézetazonosságok mellett olykor a felfogásbeli különbségeket is jelző – értékelő, eligazító gondolatainak nyújt teret: milyen jelentőséget hordoz és hogyan helyezhető el Mezei Ottó életműve a korszakban, a magyar műtörténetírás folyamatában. „Megszületik a gondolat, hogy a... dichotómia nemcsak a modernizmusban, de a neoavantgárdban is kimutatható: a nyugati mintákat követő, az ottani leleményeket »fordító« módján ide átültető stratégia (az Iparterv) és a gyökereket soha szem elől nem tévesztő, a lokális tradícióba ágyazott, a korszerűséget belülről meg- és átélő autentikus koncepció (a Szürenon).” (András Gábor)

„Mezei élete utolsó egy-másfél évtizedében egy alternatív, az egyetemes és a nemzeti korrelatív viszonyára alapozott modern magyar művészettörténet megrajzolása, a valóban progresszív hazai művészet folyamatának rekonstrukcióján munkálkodott.” (Pataki Gábor)

Egy művészettörténész helyzete minden időben sajátlagos. Sosem áll meg önmagában. Szüksége a mű, a művész. Egy hagyományba, egy folyamatba kapcsolódik még akkor is, ha kitüntetett terve és igénye a folytonos készenlét a korszakában kibomló mindenkori újdonságra, amelyet saját ízlése szerint válogathat meg és fedezhet fel, hogy másokkal megossza. Persze első a mű, a művész. De mivel „egy művész nem törődhet a közérthetőséggel” (Mezei Ottó), olykor szüksége támad egy segítő kézre, egy másikéra, egy másodikra. Egy révészre. A csónak a vízen – felénk tart.

Beszélgetés Takács Viktor miniszteri biztossal

A Vigadó felújítása

■ **Turi Attila:** A Vigadó épületének története – annyi más mellett – az elmúlt fél évszázad lenyomata. Előbb bontásra ítélt, majd lélektelen és romboló újraértelmezési beavatkozás a '70-es években, bizonytalan koncepció az újrahasznosítás céljával az ezredfordulón. Az eredmény végül is egy nagyszerű rekonstrukció, amely eredeti formájában, kibővített terekkel és funkciókkal szolgálja a nemzetet.

Takács Viktor: 2003-ban egy alapítvány kezébe került a Pesti Vigadó vagyongazdálkodási joga. 2011-ig felújították a homlokzatot, és egyebek mellett a 6. emeleten kialakították azt a tetőszerkezetet, amit később beépítettünk. Ez idő alatt bontották le a Vörösmarty téri ORI-t, és megépült helyette a Kristálypalotának nevezett épület.

T. A.: Az oldalszárnyakat már korábban, a háború után lebontották, szinte a teljes kiszolgáló térsor megszűnt. A Kristálypalota és elődje sem pótolta ezt a hiányt, mert azok önálló ingatlanként más céllal épültek, azaz a két épület szétvált.

T. V.: A sokak által nem szeretett ORI-épület a felső szinteken még összeköttetésben volt a Vigadóval. A Vigadó díszlépcsőháza feletti próbaterembe a Nemzeti Filharmonikusok a Vörösmarty téri épület liftjén mentek föl a 4. emeletre. 2002 után átgondolatlan megoldás volt, hogy korlátozások nélkül hagyták eladni a szóban forgó telket egy befektető csoportnak, mert ezzel elvesztették annak a lehetőségét, hogy kiépüljön egy kiszolgáló rész is egy ilyen nagyléptékű középülethez. Lehetett volna úgy is teret adni a magánfejlesztésnek, hogy az mindkét fél számára értéknövelő legyen. A Kristálypalota – jelenleg kínosan alulhasznosított – 1. emeleti átriumát például össze lehetett volna kötni a Vigadóval. Ezt az épületek struktúrája lehetővé teszi. Több szinten átjárhatóvá lehetett volna tenni a két épületet, ami az izgalmas térkapcsolatok mellett funkcionálisan is jelentős előnyöket jelentett volna. Az irodák és a közönségforgalmi, reprezentatív

terek közti közvetlen kapcsolat, másrészt a Vigadóhoz kapcsolódó gépkocsitárolás, a raktározás és a teherszállítás jobban szervezhető lett volna.

2011 után új korszaka kezdődött a Vigadó rekonstrukciójának. Az elsődlegesen gazdasági megfontolásokat tartalmazó elképzelések helyett az épület eredeti szerepének lehetséges visszaállítása és újraélesztése került előtérbe, és ez a cél a Magyar Művészeti Akadémia (MMA) szerepvállalásával még nagyobb hangsúlyt kapott. Átfogó programot alkottunk az épületre, amely merőben más alapon áll, mint a korábbi – a közvetlen szomszédságban működő kereskedelmi és szórakoztató elemeket is másolni kívánó – hasznosítási koncepció. Ennek a megközelítésnek építészeti eredménye lett, hogy egy nagy fordulatot véve sikerült átdolgozni a korábban az Építési Hatóság által is elfogadott engedélyezési terveket, és egyebek mellett kibontani azokat a földemeket és azt a belső architektúrát, amit a hetvenes évek végén beépítettek.

T. A.: Ki volt az eredeti építész, aki végigvitte az építkezést? Legtöbbször a szakemberek váltása, a tervezési koncepció megváltozása jelenti a legnagyobb problémát.

T. V.: A felújítás első szakaszában Kralovánszky Réka és stúdiója készítette a terveket. Az ingatlant kezelő alapítvány aztán építészt váltott, és 2010-ben már Fehérvári Rudolf és irodája rajzolta a terveket a megrendelő elképzelései szerint. Ekkor még cél volt a használható szintterület maximalizálása, így nemcsak a volt Vigadó Galéria földemjei maradtak benn az épületben, hanem a kocsiáthajtó északi és déli végén új tartóelemeket is beépítettek.

Szintén a 2011-ben újragondolt program eredménye, hogy sikerült a történelmi, logikusan sorakozó tereket helyreállítani. A Vigadó – bár hatalmas – alaprajzi képlete rendkívül egyszerű: a Dunával párhuzamosan az első traktusban hét helyiség sorjázik, középen a főbejárat fogadótere, onnan pedig délre és északra három-három terem. A déli oldalon két impozáns kiállítótér található, ami ma az MMA utca szintje megjelenését, a közvetlen



látogatói kapcsolatot jelenti. Ehhez kapcsolódó – korábban ruhatárnak szánt – térbe sikerült áthelyezni a Művészeti Akadémia könyvtárát. Ez a fontos és látványban is lenyűgöző, olvasásra és kutatásra is alkalmas hely a közönség számára is tetszetős megjelenést kapott. Kedvelem ezt a jó hangulatú teret. Ez azon kevesek egyike az épületben, ahol a szereplőket sikerült rávenni kortárs építészeti elemek következetes alkalmazására.

Az épület összetett használata miatt a főbejáratától északra szükségesnek tartottam kialakítani egy többfunkciós helyiséget, ami egyszerre információs pont, jegyárúsító hely, kávézó és ajándékuzet. A későbbi üzemeltetést elősegítő igényként tűztem a tervezők elé, hogy az épület alacsonyabb látogatottságú óráiban a leírt feladatokat el tudja végezni egy fő, azonban főüzemben nagyobb létszámú személyzet is be tudjon állni a pultok mögé. Ettől az információs ponttól északra – a Vigadó utca felé – pedig az éttermet állítottuk helyre, ami egyébként ott volt már a háború előtt is. Oda a '70-es évek végén szintén behúztak egy vasbeton galériát, amelyben valamivel több asztalt lehetett ugyan elhelyezni, mint az egyszintes kialakításban, de a terek kellemetlenül nyomottak voltak. Elemeztük a működést, és kiderült, hogy a földem és a lépcső elbontásával, valamint a szintek közti kiszolgálás elhagyásával csaknem ugyanannyi forgalmat lehet elérni, ami ráadásul egy elegánsabb étterem esetében nem feltétlenül jelent kevesebb árbevételt. A földem és vasbeton alátámasztásainak bontása után kiszabadultak az eredeti kőoszlopok, és itt is rekonstruálható a díszítőfestés.

A pince északi szárnyában épül egy nagy konyha, amit alkalmassá teszünk az étterem és az épületben tartandó fogadások ellátására. A korábban említettek után nem meglepő, hogy itt is jelentős nehézséget okoz a kiszolgáló terek elhelyezése és a feltöltés megoldása – a teherporta hiánya miatt. A konyha technológiai sorának kialakítása szükségessé tette egy négy évtizede beépített hatalmas közvilágítási trafó kiváltását. Ez másfél éves tortúra és számottevő költség árán sikerült. A pince déli részén, a felette lévő kiállítóteremmel összeköttetésben készült egy képzőművészeti galéria, amely elsősorban időszaki bemutatók rendezésére alkalmas. Itt a megörökölt beruházási konstrukció miatt nem sikerült megvalósítani a műszakilag már előkészített felülvilágítókat, amelyek az utcáról természetes fényt eresztettek volna a pincészintre. Mindemellett így is egy remek kiállítótér jött létre a város közepén.

A földszinten, a Duna menti térsor mögött helyre tudtuk állítani a nagyszerű kocsiáthajtót. Itt a Kristályház építése idején behúzott vasbeton földemekeket kellett elbon-



tani, és a tönkretett oszlopfőket, kőrozettákat helyreállítani. Ez az észak–déli tájolású hosszú helyiség keresztezi a főbejárat felől érkezők útját, és az első impozáns téri benyomást nyújtja a látogatóknak. Meggyőződésem, hogy az ide áthelyezett központi ruhatár mellett idővel egyéb használatot is kap ez a díszes tér, például társalgó vagy az épület történetét bemutató kiállítás is elképzelhető itt.

A foyer tengelyében indul a díszlépcsőház, ahol helyre kellett állítani az összes freskót. Ez a munka a díszítőfestéssel egyetemben a Seres András vezette restaurátorokat dicséri. Az egész épületben egységes mintakészletet és színvilágot használtak, folyamatosan konzultálva Gothárd Erzsébet belsőépítésszel és a műemléki szakértőkkel.

A legfontosabb térsor a *piano nobilén* található, amely – a köztes kiszolgáló szinteket is beleszámolva – az épület 2. emeletén van. Itt egy újra egybenyitható, átjárható és legfőképpen átlátható téri szekvencia húzódik, amely a díszteremből, az északi és déli oldaltermekből és a Duna felé eső galériák sorából áll. A többfunkciós nagyteremhez köthetők a legemlékezetesebb koncertek, előadások, bállok. Nagyon remélem, hogy a főváros közönsége újra felfedezi ezt a rendezvénytermet, és a Művészeti Akadémia működéséhez tartozó hangversenyek és nemzetközi színvonalú képzőművészeti seregszemlék mellett társasági rendezvényekre is sor kerülhet a pesti Belváros szívében.

A Díszterem esetében egyértelmű cél volt a helyreállítás. Ez nemcsak a történeti hűség kedvéért történt, hanem azon megfontolásból is, hogy az akusztikai minőséget az eredeti állapothoz közelítsük. Ahol Liszt Ferenc, Bartók Béla, Pablo Casals és sokan mások nagysikerű koncerteket adtak, az legalábbis elfogadható minőségű tér lehetett. A '70-es években készült, lefelé meredő gipszgúlból álló álmennyezetet elbontattuk, így a mennyezetet majdnem öt méterrel feljebb lehetett újraépíteni. Ahogy azt a világ nagyszerű koncerttereiben, a Concertgebouw, a Musikvereinsaal vagy éppen a Zeneakadémia termében látjuk és halljuk, a történeti stukkó- és fadísztés a hangzás szempontjából is kiváló felületet ad. A speciális igényeket a felújított Vigadóban egy mai technikával felszerelt, süllyeszthető szcenikai híd hivatott kiszolgálni.

A 4. emeleten, a Díszterem karzati szintjén van egy kamaraterem, amelyet szintén a '70-es évek végén alakítottak át, elég nehezen igazolható módon. A terem északi falán lévő nagy kerek ablak elé egy színpadot tettek, és a kor építészeti felfogása szerint keresztben egy nézőteret alakítottak ki. A színháztér vélhetően működött önmagában, de egyrészt nagyon szűk volt az itt tartható előadások spektruma, másrészt nappal csak teljes lefüggönyözés mellett lehetett használni a termet. Ezért korábbi javasla-

tokra alapozva döntést hoztunk a színháztér 90 fokkal történő elforgatásáról. Kibontattuk az épületbe épített betonkapszulát, és egy többfunkciós előadótermet hoztunk létre. Az immár cipős doboz alakú helyiség rövid oldalára került a színpad, ami így közvetlen összeköttetésbe



került az öltözőkkel. A terem alkalmas lesz prózai és zenei előadások rendezésére, de konferenciateremként és filmszínházként is működhet. Működni fog ebben a térben egy mozigép is, amellyel hagyományos celluloidszalagokat lehet majd lejátszani. Ez már az MMA kifejezett kérésére készül így, mivel az Akadémia tevékenysége a filmművészet területére is kiterjed. Az északi szárny felújítása még folyamatban van, mivel a korábbi átépítésekből előre nem látott, meglepő részlemek maradtak vissza, amelyeket nem hagyhatunk az épületben.

A beruházás utolsó ütemét, amely elsősorban az épület északi részében lévő éttermet, konyhát, kamaraszínházat és ezek kiszolgáló tereit foglalja magában, Máté Zoltán építész-belsőépítész és az általa irányított szakági tervezők sora tervezte.

T. A.: Te mikor kapcsolódtál bele ebbe az újjáépítési, rehabilitációs folyamatba, és milyen feladatkörrel?

T. V.: 2011 februárjában kaptam megbízást a Pesti Vigadó felújításának irányítására miniszteri biztosként. Elsődleges feladatom a rekonstrukció pénzügyi és jogi hátterének szervezése, valamint a kivitelezés lebonyolítása volt. A Nemzeti Fejlesztési Minisztérium vezetői és munkatársaik mindvégig kiemelt feladatként kezelték



ezt a beruházást. Ebben a felújítási ütemben szükséges volt az épület tervezési szempontjainak újbóli megfogalmazása is. Mivel a Művészeti Akadémia akkor még nem volt köztestület, és nem volt az épület kijelölt gazdája, olyan programot igyekeztem megvalósítani, amely általánosan használhatóvá teszi a Vigadót, az épület eredeti céljának és történeti működésének megfelelően. Ez erősítette azt a műemlékvédelmi elvárást, hogy az épület megjelenésében olyan legyen, amilyen régen volt.

A Pesti Vigadó most olyan szervezet kezében van, amely szellemiségében, működésében, léptékében is méltó ehhez az épülethez. A Vigadó egyszerre szolgálja ki a Magyar Művészeti Akadémia sokoldalú szakmai tevékenységét, és teremt lehetőséget arra, hogy széles körű közönség vegyen részt a legkülönbözőbb rendezvényeken. A Vigadónak viszonylag kevés a speciális funkciójú tere. A pinceszinti kiállítóteremtől a földszinten és a Dísztermen keresztül egészen a felső szintekig többfunkciós helyiségek jellemzőek az épületre. Arra is készítettünk üzemeltetési tervet, hogy miként lehet – akár időbeni átfedéssel – használni, működtetni egymás mellett ezt a sokféle teret. Az épület használatára szóló program és a téralakítás az, amit a beruházás legfőbb eredményként könyvelek el.

T. A.: Mindez bonyolult rendszereket kíván a gépésztől kezdve az informatikáig. Ezeket ma teljesen természetesnek vesszük, de elhelyezésük egy műemléképületben – ráadásul úgy, hogy szinte semmit se lássunk belőlük – rendkívüli feladat. Gondolom, hogy amikor ezt a döntést – az eredeti funkció és építészeti tartalom helyreállítását – meghoztad, akkor az egészet újra kellett tervezni, hiszen például a födémek elbontásával új helyzet teremtődött.

T. V.: 2011-ben sok mindent örököltünk. Engedélyezett terveink és meghatározott költségkeretünk volt, és már több kivitelezési folyamat elkezdődött. Ezekről nagyon nehezen tudtunk eltérni. Bizonyos szempontból szerencse volt, hogy hiányosak voltak a tervdokumentációk, és ezért még belenyúlhattunk a tervekbe. A bontás nagy lépés volt, amihez képest és ami mellett számomra alig észrevehető az újonnan épített elemek sokasága.

T. A.: A bontással lehetett kiszabadítani a vasbetonnal körbeköpenyezett pilléreket, így lettek láthatóak az építészettörténetben mérőkövet jelentő, a nemzeti formakincs megteremtését célzó oszlopfejek is.

T. V.: Igen, voltak olyan örömteli pillanatok a bontásnál, amikor észrevettük, hogy a '70-es években valaki gondosan cementes zsákokat tett az oszlopfejek köré, és így nem kellett mindent restaurálni. Egy jobb korban nevelt kőműves – az elhibázott terveknek engedelmeskedve –

úgy betonozott rá a faragott kőre, hogy nem tette teljes-séggel tönkre elődei munkáját. Ezzel szemben a büszke tervezők a Királyi Palotába telepített Munkásmozgalmi Múzeum szintjére süllyesztették ezt az enteriört is. A '70-es években készült jellegzetes mészkőburkolatokból – költségvetési okok miatt – valamennyit meghagytunk az utókornak a földszinten és a 2. emelet egy részén.

Érdekes egy építész számára az is, hogy az amúgy példásan együttműködő Műemléki Hivatal miként engedélyezhette azokat a terveket, amelyek meghagyták az épületben a sokat említett födémeket. Egy másik kérdés volt számomra – aki óvatosan fogadom, hogy a Velencei Charta szellemét minden esetben kötelező alkalmazni –, miként lehet vagy kell kezelni egy erősen lerombolt és többször átalakított épület helyreállítását. Itt az a pikáns helyzet adódott, hogy én, aki azt gondolom, nem kell mindent a megtalált állapotban konzerválni és nem továbbépíteni, itt a Vigadóban azért el tudtam volna képzelni egy kicsit több eredeti elem bemutatását. Több architektúrális rész maradt meg, mint amit most feltárt állapotában látunk. Csak a földszinti kiállítóteremben sikerült azt a négy oszlopot megmenteni a gipszezéstől és díszítőfestéstől. Voltak olyan faragott kő rózsablakok, amelyek a maguk kopottas módján megmaradhattak volna.

Összességében azonban egy egységes, teljesen megújult épület a Vigadó. Minden helyiségét, minden részletét, minden díszítését a régieket követve alkották újra az építőmesterek. Ez a magyar ipart dicséri. Sok hazai és külföldi látogató csodálkozva nézi, hogy lám erre is képesek a kivitelezők. Még mindig vagy már újra vannak szakemberek – kőfaragó, gipszművész, díszítőfestő, falfaragó, asztalos, parkettás, üvegművész, ötvös és a többiek –, akik nagyon szép munkát végeznek.

T. A.: Itt jegyzem meg, hogy mi – akik műemlékekben viszonylag szegények vagyunk – komolyabban vesszük az ötvenéves Velencei Chartát, mint azok az országok, amelyek épített emlékekben dúskálnak. Ők sokkal szabadabban kezelik kultúrájuk, helyidentitásuk tárgyi emlékeit.

T. V.: Sok esetben valóban többet vissza lehetne építeni, mint amennyit a magunkra vett szabályok miatt megteszünk. Érdekes, hogy a Vigadó esetében a súlyos háborús sérüléseket szenvedett épületrész helyreállításával évtizedekig foglalkozott az építészszakma. Antikváriumokban felleltem az '50-es, '60-as évekből számos elgondolás dokumentációját. Utólag bátran kimondható, jobb hogy az akkori vezetés nem szánt rá pénzt, és ezért nem építette át teljesen a polgári világ mulatóhelyének tartott Vigadót a romboló korszak kellemetlen szerinti.

Az eredeti építés romantikus, keleti modorában történő helyreállítás akkor elképzelhetetlennek tűnt.

T. A.: A sérülékenyebb épületelemekből: ajtókból, ablakokból, belső faburkolatokból és a díszítőfestésből mennyi maradt meg? Ha jól tudom, ezek döntő többségét a megmaradt fekete-fehér képekből lehetett csak rekonstruálni.

T. V.: A tervezők és művészettörténészek alapos kutatásokat végeztek. Néhány eredeti terv megmaradt és használható volt, főleg a mintakészlet terén. Érdemes fotóanyag maradt a háború előtti korszakból, de ez jellemzően a dísztereket mutatta, ám színek nélkül. A mellékterekről és a kiszolgálóterekről semmit nem találtunk, pedig azok is hasonlóan díszítettek lehettek. A II. világháború végén több bombatalálat érte az épületet, ezért csak kisebb foltokban lehetett fellelni az eredeti festés színét és mintáit. Több fotó maradt fenn ebből a vészkorszakból is, az átszakadt födémek, és a belógó acélszerkezetek csontváza is ott állt hosszú ideig.

Vallom, hogy a történeti épületek felújításánál, újratervezésénél célszerű az eredeti használatot elemezni. Gyerekkoromban megismerhettem egy olyan karakteres art and crafts épület léteit, amely – sokszori átalakítás után – legjobban az eredeti 1912-es alaprajzi elrendezé-



sében volt használható. Később az Iparművészeti Egyetemen sokat tanultam erről Bugár-Mészáros Károlytól, a történeti enteriőrök egyik nagy hazai ismerőjétől. Természetesen a középületeknek ki kell szolgálniuk a mai igényeket és hatósági előírásokat. Amikor azonban még nem volt üzemeltetési programja a Vigadónak, sokszor visszatértünk az eredeti használat elemzéséhez, és azt találtuk, hogy nagy többségében ezek a dolgok ma is működnek. Iránymutatásként sokszor érdemes kutatni, mi volt az elődök vezérlő gondolata. A történeti példák azt mutatják, hogy a mindenkori erős kortárs építészet szervesen kapcsolódni tud a korábban épített környezetbe, amennyiben az épület általános működési és szerkesztési elveit elfogadja vagy kellő tudással kérdőjelezi meg azt.

T. A.: Tudtál változtatni a kezdeti adottságokon? A programot említetted, de lehetett-e a kivitelezés folyamatán, keretein módosítani?

T. V.: Részben igen. Úgy örököltük a beruházást, hogy az csak az épület nagyobb részével foglalkozott, de nem a teljes egészével, tehát munka közben kellett tervezettni és a kivitelezést előkészíteni az északi részre. Ez egy harmadik beruházási ütemként valósulhatott meg, amire többletfinanszírozást kellett kérni a kormánytól. Hosszas egyeztetések után teljes támogatást kaptunk. Azt hiszem, mindannyian menet közben értettük csak meg, hogy egy jelentős műemléki épület-felújításon túl itt egy nemzeti intézmény helyreállításáról is szó van. Ha már finanszírozásról ejtek szót, meg kell említenem, hogy

töredéknyi volt a beruházásban az európai uniós támogatás. Egyedül a turisztikai látványosság kialakítását finanszírozták, de magának a történeti épületnek a helyreállítását a magyar állam állta.

A szervezés buktatói mellett nagy kihívás a világot építésként megélő beruházásvezető számára, hogy ne szőljon bele a közbeszerzési eljárásban nyertes megbízott tervezők döntéseibe. Azt gondolom, hogy a Vigadó belsőépítészeti kialakításának és a mobiliáknak lesz még evolúciója a házban. Ki fog forrni, hogy mi az, ami marad, és mi cserélődik. Reményem szerint a dekoráció is fejlődik még a kezdeti berendezés után. Például jóval több állandóan elhelyezett táblaképet és szobrot tartok kíváncsnak az épületben. El tudok képzelni néhány, stílusban egyező történeti bútort, és igazán magas színvonalú kortárs darabot is az épület egyes területein.

T. A.: Új helyzetet jelentett, amikor kiderült, ez lesz a Magyar Művészeti Akadémia épülete?

T. V.: Semmit nem kellett áttervezni az intézmény beköltözése miatt, mert a Pesti Vigadó közönségforgalmi tereivel és kiszolgáló létesítményeivel ki tudja elégíteni a Művészeti Akadémia számos funkcionális igényét. Másrészről az Akadémia szerteágazó alaptevékenységi körével és a folyamatosan fejlődő szervezői tudásával képes kiváló programokkal megtölteni ezt a sokoldalúan használható épületet, az ide látogató turisták és a helybeli művészetrajongók öröme.



Rezümék / Abstracts

Dávid Katalin

Szakralitás a művészetben

■ Csak annak figyelembevételével illeszthető a szakralitás az esztétika törvényeihez, hogy a zsidó-keresztény kultúrában a fogalom elsődlegesen teológiai értelmezést kap: a szakrális mindig Istenhez kötődik, részesedik az isteniből. A szűkebb értelemben vett szakrális művészet olyan alkotások összefoglaló megnevezése, amelyek a vallásgyakorlatot szolgáló szerepükkel érdemelték ki a „szent” jelzőt. A fogalom ebben az esetben nem lép be az esztétika világába, csupán a valláshoz kapcsolja a művészi alkotást. Akkor lehet egy alkotást esztétikai értelemben szakrálisnak nevezni, amikor eljut az embert általánosan meghatározó isteni lényeghez. A művészi szimbólum a szakralitás hordozója, amely segítségével az ember teremtettsége megfogalmazható, vizuálissá változtatható. A szakrális láthatóvá tevő örök jelképek örökbefogadói minden korban a művészek voltak, az elemzett példák e szimbólumok felismerésének lehetséges módjára utalnak (Masaccio *Vagyonelosztás*, Picasso *Guernica*, Moore *Pajzsot tartó harcos*). Az életfa motívum önmagában szemlélteti, hogy az emberiség történetében egyetlen családfát alkotnak a szimbólumok, de mára ezek a szakrális jelképek jelentésüket veszítették, nem tölthetik be azt az eredendő szerepüket: nem segíthetnek a személyiség és a világ meghatározásában.

Fekete György

Az Élet szépség – Csodáld meg

A szépség esztétikai meghatározására számos kísérlet született. De a szépségnek nincs állandó kánonja, a szépségideálok jelentős része a befogadóval születik és változik. A legtöbb meghatározásból hiányzik a csodával való összefüggés, pedig a szép csodálkozásra késztet, mert a szépség törvényszerűségekkal nem megmagyarázható jelenség. Lényege sokszor elvész a szaktudományos elemzések, felosztások, okoskodások útvesztőiben. Az Élet maga a szépség, ami befogadásra vár. De a szőrend felcserélhető: a szépség – élet. A két változat együtt igaz, és ez sem kevesebb egy csodánál.

Szemadám György

Az elvesztett Teljesség

■ A kártyajáték eredete és a kártya jelképrendszere nagyobb jelentőségű, mint amit ma a szimbólumtörténet tulajdonít neki, mert a kártyalapok jelképrendszere kohe-

rens világképet rejt. A tarot kártya 22 számozott lapjának – az úgynevezett „nagy arkánumoknak” (nagy titkoknak) – az együttese a világban uralkodó Rend teljességét rajzolja ki. A lapok úgy is értelmezhetőek, mint az ember belső fejlődésének stációi, amelyek felidéznek a kollektív tudattalan ősképeit. Ebben az értelmezésben a tarot kártya I. számozású nagy arkánumán látható Mágusban, illetve Kóklerben a mai értelemben vett alkotóművész őse fedezhető fel, hiszen a mágus ugyanazzal a képességgel bír, mint a művész: szellemmel lelkesíti át az anyagot, összekapcsolja a makro- és a mikrokozmoszt, a tudatost és a tudattalant. Az európai kultúrában két – időben egymást követő, néhol párhuzamosan alkotó – művésztípus különböztethető meg. Az egyik a történelem előtti múltba visszatekintő archaikus (folklorisztikus) típus, akinek léte a szakralitásban gyökerezik. A másik a jóval később megszülető autonóm művész. Az előbbi ma már ismeretlennek tűnik, mert művészetében másodrendű volt az összefüggések logikus, részletekbe ható elemzése, szemléletmódját az egész rendjének intuitív megsejtése határozta meg.

Buji Ferenc

Ars sacra

■ A premodern ember transzcendens vonatkoztatási ponthoz mérte világát: a *sacrum* szolgált kultúrája egészének alapjául és ihletőjéül. Az újkor individuális vallásos művészete nem azonosítható a középkor szakrális művészetével, amelyben a névtelen alkotó individuumát az egyetemesség szolgálatába állította. Szakrális művészet csak szakrális kultúrán belül lehetséges, mivel a szakrális művészet egy nagyobb egésznek: a szakrális kultúrának alárendeltje, ezért Európa nyugati felén a szakrális művészet a középkori művészettel együtt megszűnt, szekuláris kultúrán belül pedig nem lehetséges szakrális művészetet művelni. A szakrális művészet *imitatio Dei*, az időtlen, forma fölötti formák megragadására tett kísérletet. A *sacrum* kulcsszava a rítus, amiben a profán – szimbólummá lényegülve – magasabb értelmet nyer. Jellegzetessége a fizikai világban szellemi újat teremtő ornamentika. A szépség a szellem lenyomata az anyagon, ezért a szakrális szépség mindig természetfeletti. A szakrális művészet örököse a népművészet, de nem történeti, hanem szellemi értelemben: tematikus szempontból eltávolodott tőle, de a struktúrájából sok mindent megőrzött. A szakrális művészet másik örököse, egyúttal őse is

a gyermekművészet, amely szimbólumokban és analógiákban fejezi ki magát.

Czakó Gábor

Adventi csönd

■ A csönd a legfontosabb hangzás, ez adja a hang értelmét. Az advent jelentése 'Úrjövet'. Akik Isten családtagjainak érzik magukat, várakozásban élnek: készülnek a Megváltó mindenkor befogadására. Ettől távol áll a mai alkotásokban elhelyezett vallásos utalások díszlete, amit ma szakralitásnak neveznek. Embernek ezért lehetetlen szakrális teret, zenét, művet alkotni, de Istennel semmi sem lehetetlen. A kultúra valódi hangja, a csönd ma üldöztetést szenved, a mindent átható zaj mélyén a semmi uralkodik. A csönd maga advent: várakozás a legkedvesebbre – a bensőséges társalgásra a Gyermekekkel.

Békési Sándor

Az ember lényege, hogy Személy

■ Az ókori kultúrák emberképe után a kereszténység hozott fordulatot a személy lényegi és viszonylát szerinti értelmezésével: az ember csak az őt megteremtő és gondviselő Istennel van személyes kapcsolatban, és Krisztusban tapasztalhatja meg kettős egzisztenciáját. Az európai filozófiában a személy egyrészt az elkülönítés és a szellemi szabadság értelmében fogalmazódik meg, másrészt az Istenhez, a másik emberhez és a világhoz kötődő viszonyában, ráutaltságban. A dialogikus perszonalizmusban az ember személyes Én, Istenben gyökerező theonóm valóság. A forradalmi perszonalizmus a személyiség megváltoztatásával a társadalmat kívánta a szekularizáció folyamatából kiszakítani és a szocialista mozgalmat a kereszténység ügyévé tenni. Az eszkatologikus perszonalizmus szerint az ellentmondások és titkok emberét az összabadság tragédiája határozza meg. A történelmi perszonalizmus az embert magát tartja drámának: létmódja és egzisztenciája feladat. A protestáns perszonalizmus a *Biblia* alapján állítja: Isten nem szellemet, nem lelket, hanem szellemtesti teljességet, a „személy-embert” teremtette saját képére, és az igeteológia értelmében nem lát más alapot és utat, mint a megváltó Krisztusét. A kijelentésre épülő bibliai pszichológia pedig az Istennel való cselekvő viszonyában szemléli az embert.

Feledy Balázs

Szagrális művészet: Túl az érzékeken?

■ A rendszerváltás óta kivételes pályát járt be a hazai kortárs képzőművészetben a szagrális fogalma, amelynek művészi megjelenését meghatározza, hogy az alkotó mi-

lyen világnézettel, milyen céllal fogalmazza meg, és milyen elveket vall magáról a művészetről. A szagrális művészet nem alkalmazott művészet, egyházi közegtől és igényektől függetlenül a szent eszmék teleológiáját állítja a középpontjába, az egyházművészet viszont templomi keretek között szolgálja a liturgiát. Míg a szagrális művészet egész létében hordozza a teológiai mondanivalót, a szagrális a művészetben fogalom azt jelzi, hogy a mű nem sorolható a szagrális művészet gyakorlatába, de rendelkezik olyan attribútumokkal, amelyek a szagrális lényegi jelenlétére utalnak. Fontos kérdés, milyen formanyelvi, stílus kategóriák között valósulnak meg e művek: lehet-e a szagrális művészet elvont vizuális nyelvezetű vagy csak természetelvű, ábrázolásközpontú. A kortárs képzőművészetben egyrészt érzékelhető a deszagrálizáció, de a szagrális is határozottan jelen van olyan, különösen festészeti alkotásokban, amelyek istenközpontúsággal értelmezik a szép kategóriáját, és nem leegyszerűsített, naturalisztikus képi világot tartanak ideálnak, hanem az imaginációra építve bevezetnek a művészi misztériumok birodalmába.

Bartók Béla

Liszt Ferenc – Székfoglaló a Magyar Tudományos Akadémián

■ A székfoglaló négy kérdésre keresi a választ. Elsőként: mennyire érti meg a közönség és az átlagos zenészsakma Liszt Ferenc szerzeményeit, miért kedvelik a kisebb fontosságú, de elkápráztató Liszt-műveket, és miért riadnak vissza az értékesebb, de kevésbé csillogó művektől? Másodszor: milyen ösztönzést nyújtott Liszt zenéje – főképp Wagner hatásával összehasonlítva – a zeneművészet további alakulásához? Harmadszor: mi magyarázza Liszt cigányzenéről írt könyvének nyilvánvaló tévedéseit? Végül: milyen joggal tekinthető a német anyanyelvű, franciául író, élete jelentős részében külföldön élő Liszt Ferenc magyarnak?

Csáji Attila

A fényművészetről

■ Az alkotó arra keresi a választ: mi a fényművészet, miből fakad aktualitása? A fény alkalmas-e arra, hogy ne pusztán reflexióiban, de önmagában is művészi élményt teremtsen és új médium legyen? A XX. század végére a képzőművészetek kiüresedtek, de a művészet és a tudomány kapcsolata új kifejezési lehetőségeket kínál, amelyek csökkenthetik a modern művészet és a nagyközönség közötti távolságot. A fényművészet a „testetlen fény” közvetlen artikulációja, amely vetítéssel vagy mestersé-

ges gerjesztéssel valósul meg. Virtuális valóság, amelynek különálló elemei önmagukban csak a mű lehetőségének hordozói. A lézersugár az átvilágított víztiszta-transzparens anyag különleges „fényképét” állítja elő, elrejtve annak a megszokott látásmóddal megfigyelhető szerkezetét. A keletkező látvány kivételes ambivalenciát hordoz: a kibékíthetetlen egymásba simul, és a metamorfikus folyamatban a XX. század eltérő vizuális tendenciái összeomlanak, majd újjászületnek. A vizuális újítás megállíthatatlan, rendkívüli eredményeket hoz, ezért alapkérdés a tradíció és az innováció viszonya. A művészetekben nem az újítás leállítása a cél, hanem a fetisizálás megszüntetése és annak az alkotói módszernek, útnak a megtalálása, amely – a klasszikus megfogalmazás szerint – lélektől lélekig vezet.

Kovács Péter

Székfoglaló előadás

■ A rajz mint műalkotás meghatározásához figyelembe kell venni a rajzolást és a rajzolt, de fontos szerephez jut a néző, a befogadó, az értelmező is. A rajz évszázadokra visszatekintő számos meghatározásának lényeges eleme a vonal és az ábrázolás szerepének kiemelése. A természet végtelen számban tartalmazza a legváltozatosabb rajzolatokat, ahogy a mesterséges képi információ is felmérhetetlen mennyiségben zúdul a mai kor emberére. Ebben a képektől meghatározott univerzumban a rajz mibenlétére adható válaszok mindig újabb kérdéseket hívnak elő, ahogy a mögötte álló művészi tevékenység is.

Ókovács Szilveszter

Megszámláltattál és híjával találtattál

■ A XXI. század politikai, gazdasági folyamatai és globális operadivatja mellett az Állami Operaház számára a nemzeti operajátszás az egyetlen járható út. Nemzeti operajátszás nélkül nincs platformja magyar alkotók új és régi műveinek, és a hazai művészképzés is értelmét veszíti. Ezért az Operaház kiemelt figyelmet fordít a magyar művek, művészek, képzőintézmények és közönség széles rétegeire. A száz éve az Opera élére kinevezett Bánffy Miklós példája arra tanít, hogy önreflexióval, történelmi ismeretekkel alakítható ki a nemzeti operajátszás, amely nem nélkülözheti a vizionárius és határozott intézményi programot.

Szabó Elemér

Szerepjátékok hivatalos és rejtett forgatókönyvei Dárdayék Jutalomutazás című filmjében

■ 1974-ben a *Jutalomutazás* fordulópontot jelentett a magyar filmtörténetben: a Budapesti Iskola korszakának nyitányát jelöli. Filmjeikben keveredik a fikció és a dokumentarizmus formanyelve, szemléletmódja, és alkotásaikba beépült a társadalmi folyamatok szociológiai mélységű ismerete. A korabeli szocialista társadalmi valóság radikálisabb tematizálása, az alulnézeti feltárás, a mikroperspektívájú megközelítés a Budapesti Iskola műveit részben az antropológiai filmekkel rokonítja. Az amatőr színészekkel és szövegkönyv nélkül forgatott *Jutalomutazás* az egyedi és az általános érvényű, az egyszeri és a társadalmi modellértékű között egyensúlyoz. A film töltését, feszültségét nem a banális történet adja, hanem az abszurd reakciók és a „kettős társadalmi tudat” játéka. A *Jutalomutazás* és utóélete a hatalmi rendszer repedéseire, a paternalista társadalompolitika és a szocialista ember-ethosz megvalósulásának kudarcára világít rá. A történet mögötti rejtett forgatókönyv pedig a hétköznapi ellenállás formáit írja le. Dárdayék a dokumentumfilmzésnek sajátos társadalmi küldetést tulajdonítanak, filmjük utóélete is arra az „iszapmocsaras alku-birokra” hívja fel a figyelmet, amely a konszolidált Kádár-korban a hatalom és az értelmiség viszonyát meghatározta.

Cseke Ákos

Szagrális művészet

■ Kérdésem, mit jelent a szagrális művészet, ha léteznek olyan szagrális műtárgyak, amelyek nem tekinthetők művészeknek, másrészt vannak szagrális térben látható, szagrális rendeltetésű művek, amelyek nem nevezhetők szagrálisnak, és ismeretesek olyan művészeti alkotások is, amelyek nem felelnek meg az egyházi programművészet elvárásainak, miközben a szentség lényegi elemeit hordozzák. A megtestesülés misztériumából fakadóan a kereszténységtől idegen a profán kultúrától élesen elkülönülő, tiszta szagrális művészet. A liturgikus közegtől távol eső irodalomban is találhatóak olyan művek, amelyek hitelen rejtik magukba a kereszténység drámáját. Beckett *Godot-ra várva* című művének szoros olvasata azt bizonyítja, hogy az üres és banális profanitás nem remélt gazdagságot rejt: a várakozás profán és szagrális dimenziója együtt él, de egyik sem kizárólagos, és a szöveg gazdag rétegzettsége miatt külön is értelmezhető. A darab a transzcendensre reflektálva láttatja az emberi létezés alapelemét, a sóvárgást a hit, a remény és a szeretet megtalálására. A szentség nem szorul rá a művészetre, mert

erejénél fogva mindenütt jelen van Az igazi művészet pedig a létezés minden fokát, így a szakralitás szféráját is érinti, ez azonban nem feltétele, inkább következménye működésének.

Bánki Éva

Szabadság és rend – a narratív sémák variációja a Biblia családtörténeteiben

■ Az *Ószövetség* mellékszereplőit többnyire a párválasztás és a fiúörökös születése teszi individuummokká, számos ótestamentumi szerelmespár a vőlegény és a menyasszony előképe. A változatos, az ok és az okozat kapcsolatát hirdető szerelmi- és születéstörténetek Jézus feltámadása után véget érnek, mert az *új embert* már nem nemzetségtáblája azonosítja. Az évszázadokon átívelő és módosuló „élevonal” narratív sémája a Messiásban teljesedik be. Dávid genealógiája azt igazolja, hogy Isten nyíltan csak a szavak és csodálatos születések révén avatkozik be a történelembe.

Szilágyi László

Himnuszunk lélektana

■ A legfőbb szimbólummá vált nemzeti himnusz feltételezhetően tükrözi és egyben alakítja is egy nép, egy nemzet lelkiségét, akarati, érzelmi, gondolati megnyilvánulásait. A magyar himnuszban rejlő mögöttes üzenet alapján megválaszolható a kérdés, milyen mértékben hozható összefüggésbe tartalma a későbbi történelmi valósággal. De sajátosságai csak az európai összehasonlításban tárulhatnak fel. Az európai himnuszok lexikai és képi tartalmú csoportosítása tükrözi a kontinens regionális, nyelvcsaládok szerinti, vallási, politikai megosztottságát, és a II. világháborúban játszott szerepükre is utalnak. A magyar himnusz az érzelmi telítettség szempontjából az európai lista élén áll, ami szókincsének és képeinek ellentétes pólusú – metafizikai és anyagi – dimenzióiban is megmutatkozik. A *Himnusz* képei közötti változás mozgatója a harc, a bűn és bűnhődés, az egység megbomlása, a szenvedés és a változás. Az érzelmi és a metafizikai-fizikai kategóriák, a képek és a narratív üzenetek elemzése egyrészt a nemzet érzelmi megosztottságát bizonyítja, másrészt azt szemlélteti, hogy a magyar történelemben a változás egyszerre volt kényszer és lehetőség. *Himnuszunk* nem szomorúságával tűnik ki az európai himnuszok közül, hanem az ellentétek, a jó és a rossz, az égi és a földi világ együttes megjelenítésével.

Alexa Károly

A Ríva és a San Rocco között

■ Velencébe kalauzol a szépirodalom és az impresszionista kritizmus stílusjegyeit ötvöző, évszázadokat átfogó művelődéstörténeti körkép. Velencében a színek élénkebbek, a mítoszok végérvényesebbek, a város szépsége, művészete megbabonáz: realitás a megálló idő, amelyben múlt és jövő állítja magáról, hogy jelen. A város művészete áthidalja az ideális és a valóságos, az eszmeiség és a tárgyiasság közötti szakadékot. Byron, Shelley, Dosztojevszkij életét, vívódásait felidéző panoráma spirituális középpontjában Holbein *Halott Krisztusa* – a kereszthalál és a megváltás misztériuma – feletti tünődés áll.

Kucsera Tamás Gergely

Túl művészetben, túl emberen

■ A modernitásban a létérzékelés töredezetté vált, és az immanens valóság felértékelődése az ember számára lehetetlenné tette, hogy létének végső kérdései felé forduljon. Ezért a ma művészete többnyire nem törekszik az Egész és a szent esetleges-autonóm bemutatására. Az istenképmás-voltból induló személy(iség)fogalom individualista túlhajszolásának következménye a jelen kor szenzáció- és élményközpontú kultúrája, amelyben a művészetfogyasztó csak akkor érzékeli önmagát személyiségként, ha saját élményben részesül. Az ember eltörölte dolgai köréből a transzcendenst, ideértve a művészetet is.

A Vigadó felújítása

Beszélgetés Takács Viktor miniszteri biztossal

■ Takács Viktor miniszteri biztos az utóbbi három évben irányította a Vigadó felújítását. Az egy évtizede zajló munkálatok alatt az épület eredeti funkciójának helyreállítása lett a cél, bár az épület a korábbi átalakítás és a háború pusztítása miatt a működtetéshez szükséges szerviztereket elveszítette. A díszteremben visszaállították az eredeti mennyezetet, és a modern technikának köszönhetően a helyiség újra Budapest egyik reprezentatív előadó- és koncertterme lehet. A felújítás során sikerült a történelmi térsorokat helyreállítani, amelyek jól szolgálják a Magyar Művészeti Akadémia tevékenységét.

Könyvismertetések

■ Balázs Sándor írását Mezei Ottó tanulmánykötete (*Magyar, európai, modern*), Sulyok Miklós esszéjét Fréderic Debuyst monográfiája (*A hely szelleme a keresztény építészetben*) ihlette. Szörényi László Bozoky Edina kötetéről értekezik (*Attila et les Huns, Vérités et Légendes*).

Katalin Dávid**The Sacred in Art**

■ In order to relate the sacred to the laws of aesthetics, one should be aware that in the Judeo-Christian tradition the notion of the sacred has a primarily theological interpretation: it is attached to God; it means participation in the Divine. In its narrow sense the term “sacred art” comprises works considered “sacred” thanks to their role in religious practice. The term in that case merely establishes a connection to religion without entering the world of aesthetics. To be called sacred in an aesthetic sense, a work of art needs to reach the divine essence that defines human beings in general. The artistic symbol is a vehicle of the sacred, enabling human createdness to be rendered in visual terms. In every age, it was for artists to adopt the eternal symbols that would make the sacred visible; the examples discussed serve to suggest possible methods to recognise such symbols (Masaccio’s *Distribution of the Goods of the Community and the Death of Ananias*; Picasso’s *Guernica*; Henry Moore’s *Warrior with Shield*). The Tree of Life motif in itself is proof that symbols stem from the same root in the history of humankind. By now, however, these sacred symbols have lost their meaning; they cannot fulfil their inherent role of helping to define the human personality and the human world.

György Fekete**Life is Beauty: Admire It**

■ Several attempts have been made to define aesthetic beauty. There is, however, no fixed canon of beauty; standards of beauty emerge and change along with those who embrace them. What is missing from most definitions of beauty is its close connection with the marvellous. Yet beauty arouses a feeling of awe and admiration: it cannot be explained away by reference to causality. Its essence is often lost in a maze of technical analysis, classification, or abstract reasoning. Life is beauty itself, waiting to be accepted. Or, conversely, beauty is life. Paradoxically, both statements are true, which, again, is nothing less than a miracle.

György Szemadám**The Loss of Wholeness**

■ The origin of card games and the symbolism of cards are of greater importance than what is attributed to them by students of symbolism: indeed, a coherent worldview is expressed by the symbolism of cards. In the Tarot deck the twenty-two numbered cards called Major Arcana are supposed to symbolise the totality of Order prevalent in

the world. The cards can also be interpreted as stages in the internal development of the human personality, evoking archetypes of the collective unconscious. In this sense, The Magician or The Mountebank of the first Major Arcana card may be seen as the archetype of the creative artist. Similarly to the artist, the magician breathes spirit into matter, connects the microcosm and the macrocosm, the conscious and the unconscious. In European culture, two types of artists can be distinguished; at times, they follow one another, at other times they work simultaneously. One, whose existence is rooted in the sacred, is the archaic (folkloric) type dating back to the prehistoric past. The other, born much later, is the autonomous artist. Today, the former type is almost entirely unknown, because logical analysis of details is of lesser importance in his or her art; rather, approach of this type of artist is determined by an intuitive perception of the whole.

Ferenc Buji**Ars sacra**

■ Premodern people had a transcendent point of reference as a standard to measure their world against: the sacred served as the basis and inspiration for their culture. The individual religious art of the Modern Age cannot be identified with the sacred art of the Middle Ages, when the anonymous artist enrolled his individuality in the service of universality. Sacred art is only possible within a sacred culture, as sacred art is subject to a larger whole, namely, to sacred culture. In Western Europe, therefore, sacred art became defunct with Medieval art, in a secular culture it is impossible to cultivate sacred art. Sacred art is *imitatio Dei*, an attempt to capture timeless forms beyond forms. For the sacred, the key word is ritual, where the profane becomes a symbol and attains a higher significance. It is characterised by ornamentation which creates spiritual novelty in the physical world. Beauty is the impression of spirit on matter; for this reason, the beauty of the sacred is always supernatural. Thematically removed from sacred art but retaining much of its structure, folk art is heir to sacred art not in a historical but in a spiritual sense. Taking shape in symbols and analogies, the art created by children is another heir to sacred art – and its ancestor at the same time.

Gábor Czakó**Advent Silence**

■ Silence is the most important of all sounds; it is silence that gives meaning to sound. “Advent” stands for the coming of Christ. Those who profess to be members of

God's family live in expectation: they are prepared to accommodate the Saviour at all times. Far removed from this is the scenery of religious references in current works; that is what is usually called sacred today. In fact, it is impossible for humans to create sacred space, sacred music, or sacred works of art, but with God nothing is impossible. Silence, the true voice of culture, is suffering persecution in today's world; in the depths of pervasive noise, nothingness prevails. Advent is silence itself – waiting for the most precious of all, for an intimate conversation with the Child.

Sándor Békési

The Intrinsic Essence of Humans is Personal

■ In contrast to the image of humanity prevalent in ancient cultures, Christianity marks a decisive change in its interpretation of what a person is intrinsically and relationally. Men and women have a personal relationship with God, their Creator and Sustainer, and discover their own dual existence in Christ. In European philosophy "person" is defined in terms of separation and intellectual freedom, and in terms of relations with and reliance on God, other persons, and the world. In dialogical personalism, the human being is a personal I, a theonomic reality rooted in God. Revolutionary personalism, on the other hand, set out to change personality in order to tear society away from the process of secularisation and to turn the socialist movement into a Christian cause. According to eschatological personalism, the tragedy of the human being as a person of contradictions and mysteries is rooted in his or her primeval freedom. Historical personalism considers humans themselves to be the drama: their mode of being and their very existence is a mission. On the basis of the Bible, Protestant personalism claims that it is neither the spirit nor the soul that God created in his own image, but the wholeness of spirit and body, i.e., man or woman as a "person"; and that, in keeping with the theology of the Word, there is no other foundation or way than that of Christ the Saviour. Biblical psychology, also based on God's Word, sees man and woman in their active relationship with God.

Balázs Feledy

Sacred Art: Beyond the Senses?

■ The notion of the sacred has definitely had an exceptional career in Hungarian art since the regime change, even though the way it is expressed in art is determined by individual artists' worldviews, intentions, and philosophies regarding art itself. Sacred art is not

applied art: it focuses on the teleology of sacred ideals regardless of church environments and ecclesiastical requirements; church art, on the other hand, serves liturgical purposes within a church environment. Sacred art as a whole has a theological meaning; the notion of the sacred in art, however, indicates that while the work in question does not fall under the heading of sacred art, it does have attributes that indicate an intrinsic presence of the sacred. It is important to examine the style and form of such works: can sacred art use an abstract, visual language, or is sacred art restricted to figurative styles? While desacralization is noticeable in contemporary art, the sacred is also strongly present, especially in paintings that take a God-centred approach to beauty. Relying on imagination, such paintings usher us into the realm of the mysteries of art, rather than holding out the ideal of a simplistic, naturalistic imagery.

Béla Bartók

Franz Liszt: Inaugural Given at the Hungarian Academy of Sciences

■ In his inaugural address, Bartók poses four questions. First, how much do concert-goers and the average musician understand of Franz Liszt's compositions – why do they prefer the master's less important but dazzling pieces to his more valuable, yet less glamorous works? Second, how did Liszt's oeuvre, especially in comparison to Wagner's impact, influence the development of music after him? Third, how can we account for the obvious errors in Liszt's book on Gipsy music? Finally, what justification, if any, can be given for the claim that Franz Liszt, who spoke German as his native language, wrote in French, and spent a great part of his life outside Hungary, was indeed a Hungarian?

Attila Csáji

On Light Art

■ What is light art? What makes it timely? Is light capable of providing an experience of art in itself, not merely in its reflections, and thus to become a new art medium? By the end of the 20th century fine arts had become devoid of meaning; the relationship between art and science, however, created new opportunities to bridge the gap between modern art and the public. Light art is a direct articulation of "incorporeal light," implemented via projection or artificial induction. It is a virtual reality whose components in themselves only have a potentiality of art. The laser beam produces a special "photograph" of the crystal clear transparent material, hiding the

structures perceived by normal vision. The resulting spectacle is of exceptional ambivalence: antagonisms merge, and divergent visual trends of the 20th century break down and are reborn in a metamorphic process. While unstoppable visual innovations yield extraordinary results, the key question is how innovation is related to tradition. It is not renewal that should be stifled in art; it is turning renewal into a fetish that has to be stopped, and a way, a method has to be found which, according to the classical description, leads from soul to soul.

Péter Kovács

Inaugural Address

■ To define the drawing as a work of art, account should be taken of the process of drawing and the person who draws, but the viewer, the recipient, or the interpreter should not be neglected either. Going back several centuries, a common feature of the numerous definitions of the drawing seems to be the emphasis on line and on representation. Nature offers a plethora of diverse patterns; similarly, we are overwhelmed by human-made visual information. In this universe, determined by images, there is no end to the questions called forth by possible responses to the inquiry "What is drawing?" as well as by the underlying artistic practice.

Szilveszter Ókovács

Thou Art Numbered and Found Wanting

■ In view of political and economic trends, and the globalised 21st century opera, national opera is the only viable option for the Hungarian State Opera House. Without national opera, the latest and earlier works of Hungarian composers could not be staged, and the training of artists would become meaningless. For this reason, the State Opera pays special attention to Hungarian works, to Hungarian artists, to educational institutions and to large sections of the public. A hundred years ago, Miklós Bánffy was appointed head of the Opera; his example teaches us that national opera, which cannot do without a firm institutional vision, requires self-reflection and historical awareness.

Elemér Szabó

Official and Hidden Scenarios of Role-playing Games in the Film *The Prize Trip*

■ Ushering in the era of the Budapest School, *The Prize Trip* (1974) marked a turning point in Hungarian film history. Combining elements of fiction and documentarism, films of the movement attested to a knowledge of

social processes at a profound sociological level. The radical thematisation of the social reality of contemporary socialism, the micro-perspective revealing reality as seen from below established a kinship between the works of the Budapest School and anthropological films. Shot with a cast of non-professional actors without a script, *The Prize Trip* set out to strike a balance between the individual and the general, one-off events and social models. The tension of the film derives not from the banal storyline, but from the absurd reactions and the game of "double social consciousness." Highlighting cracks in the power structure, *The Prize Trip* and its afterlife revealed the failure of paternalistic social policies and the fiasco of the socialist ethos. At the same time, the hidden scenario behind the story described various forms of everyday resistance. The makers of the film (István Dárdai and Györgyi Szalai) attribute a specific social mission to the documentary; the reaction their film triggered also calls attention to the "bargaining in a mud wrestling style" so typical of the relationship between intellectuals and the powers that be in the Kádár era of consolidation.

Ákos Cseke

Sacred Art

■ It is difficult to say what the term "sacred art" actually means in view of the fact that there are sacred artifacts or objects that cannot be considered art, on the other hand, there are also items that have a sacred purpose in a religious environment and yet cannot be called sacred. Finally, there are also works of art that do not match ecclesiastical expectations and yet are endowed with the essential qualities of sacrality. Due to the mystery of the Incarnation, Christianity knows of no pure sacred art which is strictly separated from secular culture. Works of literature that have no liturgical context whatsoever may authentically contain the drama of Christianity. A close reading of Beckett's play *Waiting for Godot* reveals unexpected riches concealed behind vacuous and banal profanity: the profane dimension of waiting coexists with its sacred dimension, but neither is exclusive and, thanks to the richly layered text, both interpretations can be valid. Reflecting on the transcendent, the play revolves around the craving for faith, hope, and love as a basic element of human existence. By virtue of its power, the sacred is ubiquitous; it does not need art. True art, on the other hand, involves every level of being, including the realm of the sacred; this, however, is more a consequence than a condition of its operation.

Éva Bánki

Freedom and Order: Variation of Narrative Patterns in Family Stories in the Bible

■ Most of the time it is the choice of partner and the birth of a male heir that renders a secondary character in the Old Testament an individual; often, lovers in the Old Testament are prototypes of the groom and the bride. The various stories of love and childbirth, stories that proclaim a cause and effect relationship, come to a close with the resurrection of Jesus: the new man is no longer identified by his genealogy. The narrative scheme of the "life line" spanning – and changing over – centuries is fulfilled in the Messiah. As shown by David's genealogy, the only way God explicitly intervenes in history is through words and miraculous births.

László Szilágyi

The Psychology of Our National Anthem

■ The anthem as the supreme symbol of a nation, presumably reflects and also shapes the spirit and mentality of its people including their volitional, emotional, and mental manifestations. The underlying message of the Hungarian national anthem allows us to answer the question as to what extent its content can be associated with later historical reality. Its peculiarities, however, can only be revealed by comparison to European analogies. The differences between European anthems in terms of vocabulary and imagery reflect regional, linguistic, religious, and political divisions, with occasional indications as to a nation's role in World War Two. In terms of emotional intensity as well as the dimensions and contrasts of its vocabulary and imagery, both metaphysical and earthly, the Hungarian National Anthem certainly tops the European list. The flow of imagery in the Anthem is driven by fighting, crime and punishment, the disruption of unity, suffering and change. On the one hand, the analysis of emotional, physical and metaphysical categories, images and narrative messages demonstrates the emotional division of the nation; on the other hand, it shows that change in Hungarian history has been a necessity as well as an opportunity. What makes our Anthem unique among European national anthems is not its sadness but its expression of contrasts – of right and wrong, of worlds heavenly and earthly.

Károly Alexa

Between Riva and San Rocco

■ Combining fiction and Impressionist criticism, a comprehensive panorama of cultural history guides us in

Venice. Here, colours are more vivid, myths more definitive; the beauty, the art of the city is overwhelming – time stands still, past and future are just as real as the present moment. The art of the city spans the gap between the ideal and the real, between the mind and the objective world. In the spiritual focus of the panorama evoking the lives and struggles of Byron, Shelley, and Dostoevsky stands the contemplation of Holbein's *Dead Christ* – the mystery of death and salvation.

Gergely Tamás Kucsera

Beyond Art, Beyond Man

■ In modernity, the perception of being has become fragmented; an increased emphasis on immanence has made it impossible for men and women to turn towards the ultimate questions of their existence. As a result, art today does not normally attempt to represent the Whole and the sacred in a contingent and autonomous manner. Based on the idea of the creation of men and women in God's image, the modern concept of personality has been driven to an individualistic extreme, resulting in a culture focusing on sensation and experience, a culture where the consumer of art needs to be provided with a unique experience in order to perceive him- or herself as a person. The transcendent, including art, has been abolished from the scope of things human.

Renovation of Pesti Vigadó

An Interview with Government Commissioner Viktor Takács

■ Government Commissioner Viktor Takács has been in charge of coordinating the renovation of Pesti Vigadó for the past three years. During the first decade of the project restoration of the building's original function has become the goal, although vital service spaces were lost due to previous conversions and war damages. The original ceiling has now been restored in the assembly hall; thanks to modern technology, the room may once more become one of Budapest's representative auditoriums and concert halls. The rows of historical rooms which have been renovated during the project now accommodate the activities of the Hungarian Academy of Arts.

Book Reviews

Sándor Balázs has been inspired by Ottó Mezei's volume entitled *Hungarian, European, Modern*; Miklós Sulyok draws on Frédéric Debuyst's monograph (*Genius Loci in Christian Architecture*). László Szörényi discusses Edina Bozoky's book (*Attila et les Huns, Vérités et Légendes*).

Szerzők / Authors

Alexa Károly (1945),

József Attila-díjas irodalom- és művelődéstörténész, kritikus, egyetemi oktató. Szerkesztője volt a *Kortársnak*, a *Mozgó Világnak*, a *Magyar Hírlapnak*, a *Heti* és az *Új Magyarországnak*, vezérigazgatója a Magyar Távirati Irodának és szerkesztőségvezetője a Magyar Televíziónak. Kilenc könyve jelent meg.

Balázs Sándor (1967),

művészeti író, műkritikus, szerkesztő, magyar-történelem szakos tanár. Az 1990-es évek közepétől publikál filozófiai, művészettörténeti, irodalmi tanulmányokat, esszéket, egyéb írásokat. Fő kutatási területe a kortárs magyar képzőművészet.

Bánki Éva PhD (1966),

irodalomtörténész, író, műfordító, egyetemi oktató. Kutatási területe a középkori irodalom, a romanisztika és a kreatív írás. Verseit számos folyóirat közölte, első regénye elnyerte a *Szépirodalmi Figyelő* különdíját. Az *Újnavtilus* folyóirat alapítója és szerkesztője.

Békési Sándor PhD (1954),

református teológus, tanszékvezető egyetemi tanár. 2005 és 2011 között a KRE Hittudományi Karának dékánja. Kutatási és oktatási területe a rendszeres teológia, teológiai esztétika, teológia és képzőművészet. A Szenci Molnár Albert Egyház- művészeti Intézet és a *Porta Speciosa* folyóirat alapítója.

Buji Ferenc (1962),

filozófiai író, esszéíró, műfordító, szerkesztő. Kutatási területe a művészettörténet, filozófia, kultúrtörténet, összehasonlító vallástörténet, tudományelmélet. A tradicionális létszemlélet ismert képviselője. 2007-ben az *Életünk* folyóirat nívódíjában részesült.

Czakó Gábor (1942),

József Attila- és Kossuth-díjas író, publicista, képzőművész, szerkesztő, a katolikus újságíróképzés megszervezője. Közel ötven kötet szerzőjeként számos irodalmi díj kitüntetettje. A Magyar Írószövetség, a Magyar Katolikus Újságírók Szövetsége és Magyar Művészeti Akadémia tagja.

Csáji Attila (1939),

Munkácsy Mihály-díjas festőművész, grafikus, fényművész, holográfus. A hazai képzőművészeti avantgárd újhullámának egyik fő megszervezője és képviselője. 2011-től a Magyar Művészeti Akadémia alelnöke, a Nemzetközi Kepes-Társaság elnöke.

Cseke Ákos PhD (1976),

Talentum- és Akadémiai Nívó-díjas filozófus, író, esztéta, a Pázmány Péter Tudományegyetem docense. Kutatási területe a középkori filozófia és esztétika, hermeneutika, a XX. század irodalma és bölcselete.

Dávid Katalin CSc (1923),

Széchenyi-díjas művészettörténész professzor, művészeti író. Több száz tanulmánya, könyve jelent meg magyar, angol és német nyelven. Munkásságát Magyarország és a Vatikán számos magas társadalmi és szakmai díjjal ismerte el, a Magyar Köztársasági Érdemrend Tisztikeresztjének kitüntetettje. 2013-ban a Magyar Művészeti Akadémia Életműdíjában részesült.

Fekete György (1932),

Kossuth-, Prima- és Munkácsy Mihály-díjas belsőépítész, szakíró, szerkesztő, professor emeritus. Művészi alkotópályája a belsőépítészeti szinte minden területét átfogja. Alapító főszerkesztője a *Magyar Iparművészet* című folyóiratnak. 2011-től a Magyar Művészeti Akadémia elnöke.

Feledy Balázs (1947),

jogász, művészeti író, kritikus, kurátor. Kutatási területe a kortárs magyar képzőművészet, iparművészet. A Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének és a *Magyar Iparművészet* szerkesztőbizottságának tagja. Több képzőművészeti alapítvány munkájában vesz részt.

Kovács Péter (1947),

művészneve: Pet'R, Kossuth- és Munkácsy Mihály-díjas festő, grafikus, illusztrátor, Kiváló művész. Fő témája a gesztusfestészet eszközeivel ábrázolt emberi test. Alkotásait több mint hatvan hazai és külföldi kiállítás mutatta be. A Magyar Művészeti Akadémia tagja.

Kucsera Tamás Gergely PhD (1976),

filozófia szakos bölcsest és tanár, szociológus, közgazdász (MBA), nemzetközi szakértő, címzetes egyetemi docens, a *Valóság* szerkesztője, a *Magyar Művészet* társfőszerkesztője. A Magyar Művészeti Akadémia főtárháza.

Ókovács Szilveszter (1969),

Artisjus-díjas operaénekes, tanár, zenekritikus, publicista, televíziós és rádiós műsorvezető. 2011-től a Magyar Állami Operaház főigazgatója, az Európai Tudományos és Művészeti Akadémia tagja.

Sulyok Miklós (1958),

művészettörténész, szakterülete a kortárs magyar építészet. 1993–98 között a Római Magyar Akadémia művészeti titkára volt, 2002-ben a Velencei Építészeti Biennále Magyar Pavilonjának kurátora.

Szabó Elemér (1972),

kulturális antropológus, filmrendező, tanár. Az *Attila kincsei* című filmje a 2007-es Dialéktus Fesztiválon első díjat nyert. Főképp az antropológiai film elméleti és gyakorlati kérdéseiről publikál és tart előadást.

Szemadám György (1947),

Munkácsy Mihály-díjas festőművész, művészeti író, filmrendező, televíziós szerkesztő, számos művelődés- és művészettörténeti, művészetelméleti kötet szerzője. 1997-ben a Magyar Köztársasági Érdemrend lovagkeresztjét vette át. A Magyar Művészeti Akadémia Képzőművészeti Tagozatának vezetője.

Szilágyi László PhD (1969),

pszichológus, történelem-filozófia szakos középiskolai tanár. Kutatási területe a tehetségkutatás, a narratív pszichológia és a XIX–XX. századi magyar történelem.

Szörényi László DSc (1945),

József Attila- és Széchenyi-díjas irodalomtörténész, kritikus, egyetemi tanár. Fő kutatási területe a neolatin irodalom, a XIV–XX. századi magyar irodalom, perzsa irodalom, filmtörténet. 1997 és 2013 között az MTA Irodalomtudományi Intézetének igazgatója. 2002-ben az Olasz Köztársasági Érdemrend Parancsnoki Fokozatában részesült. A Magyar Írószövetség elnökségi tagja.

Takács Viktor (1965),

a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Építészeti szakán szerzett diplomát, majd elvégzi doktori iskoláját. A tervezés mellett beruházásszervezéssel foglalkozik. 2010-től Újbuda főépítésze. 2011-től miniszteri biztos: a Pesti Vigadó felújításának irányítási és koordinációs feladataiért felel.

Turi Attila (1959),

Ybl-díjas építész, korrektor, egyetemi oktató. A hazai organikus építészet egyik meghatározó alakja, 2011-ben az Év Főépítésze. A Kós Károly Egyesülés, a Magyar Építőművészek Szövetsége és a Magyar Művészeti Akadémia tagja, a Magyar Építész Kamara alelnöke. A *Magyar Művészet* főszerkesztő-helyettese.

Alexa, Károly (1945),

literary and cultural historian, recipient of the Attila József Award; critic, university professor. He was editor of the journals *Kortárs* and *Mozgó Világ*, the weeklies *Magyar Hírlap*, *Heti Magyarország* and *Új Magyarország*, CEO of the Hungarian News Agency, and newsroom leader of the Hungarian Television. Author of nine published books.

Balázs, Sándor (1967),

writer on art, art critic, editor, teacher of Hungarian literature and history. He has been publishing scholarly papers, essays, and other writings on philosophy, art history, and literature since the mid 1990s. His main area of research is contemporary Hungarian visual art.

Bánki, Éva, PhD (1966),

literary historian, novelist, translator and university instructor. Her research interests include medieval literature, romance languages and literature, and creative writing. She has published poems in numerous journals; her first novel won the Special Prize of *Szépirodalmi Figyelő*. Founder and editor of the magazine *Újnautilus*.

Békési, Sándor, PhD (1954),

Reformed theologian, professor, head of department. Between 2005 and 2011 Dean of the Faculty of Theology at KRE. His main fields of research and teaching include systematic theology, theological aesthetics, theology, and art. Founder of the Albert Szenci Molnár Church Art Institute and the magazine *Porta Speciosa*.

Buji, Ferenc (1962),

writer on philosophical topics, essayist, translator, editor. His research interests include art history, philosophy, cultural studies, comparative religion, and the philosophy of science. A well known representative of the traditional worldview. In 2007 he received the Award for Excellence of the journal *Életünk*.

Czakó, Gábor (1942),

recipient of the József Attila and Kossuth Awards; novelist, journalist, artist, editor, organizer of Roman Catholic journalism training. As author of nearly fifty volumes, he has won numerous literary prizes. He is a member of the Hungarian Writers' Association, the Hungarian Catholic Journalists' Association, and the Hungarian Academy of Arts (MMA).

Csáji, Attila (1939),

recipient of the Munkácsy Mihály Award, painter, graphic designer, light artist, holographer. One of the main organizers and a representative of the new wave of avant-garde art in Hungary. Vice President of the Hungarian Academy of Arts (MMA) since 2011; President of the International Kepes Society.

Cseke, Ákos, PhD (1976),

recipient of the Talent Prize and the Award for Academic Excellence; philosopher, author, critic, associate professor of Pázmány Péter Catholic University. His research interests include medieval philosophy and aesthetics, hermeneutics, and 20th century literature and philosophy.

Dávid, Katalin, CSc (1923),

recipient of the Széchenyi Award, university professor, art historian and art critic. She has published hundreds of studies and books in Hungarian, English and German. In recognition of her work, she has received a number of social and professional awards from the Vatican and the Republic of Hungary. Decorated with the Officer Cross of the Order of Merit of the Republic of Hungary. In 2013 she has received a lifetime achievement award from the Hungarian Academy of Arts (MMA).

Fekete, György (1932),

Kossuth, Prima and Munkácsy Award-winning interior designer, writer, editor, professor emeritus. His career spans virtually all areas of interior design. Founding editor-in-chief of the journal *Magyar Iparművészet*. Since 2011 President of the Hungarian Academy of Arts (MMA).

Feledy, Balázs (1947),

lawyer, writer on art, critic, and curator. His research interests include contemporary Hungarian fine and applied arts. A member of the Hungarian Artists' Association, he is on the editorial board of the journal *Magyar Iparművészet*. He participates in the work of several fine art foundations.

Kovács, Péter (1947),

aka Pet'R, Meritorious Artist, winner of the Kossuth and Munkácsy Awards, painter, graphic artist, illustrator. The main theme of his work is the human body as depicted by means of gesture painting. His works have been shown at over sixty domestic and foreign exhibitions. Member of the Hungarian Academy of Arts (MMA).

Kucsera, Tamás Gergely, PhD (1976),

teacher, sociologist, economist (MBA) with a postgraduate degree in philosophy, international specialist, honorary professor, editor of *Valóság*, co-editor-in-chief of *Magyar Művészet*. Secretary General of the Hungarian Academy of Arts (MMA).

Ókovács, Szilveszter (1969),

Artisjus Prize-winning opera singer, teacher, music critic, journalist, television, and radio presenter. From 2011 General Director of the Hungarian State Opera; member of the European Academy of Sciences and Arts.

Sulyok, Miklós (1958),

art historian, specializing in contemporary Hungarian architecture. From 1993 to 1998 art secretary of the Hungarian Academy in Rome; in 2002, curator of the Hungarian Pavilion at the Venice Biennale of Architecture.

Szabó, Elemér (1972),

cultural anthropologist, filmmaker, teacher. His film *Attila's Treasures* was awarded first prize at the 2007 Dialéktus Festival. The theoretical and practical aspects of the anthropological film constitute the main topic of his writings and lectures.

Szemadám, György (1947), painter, recipient of the Munkácsy Award, art writer, film director, television editor, author of books on cultural and art history, and art theory. In 1997 he was decorated with the Knight Cross of the Order of Merit of the Republic of Hungary. Chair of the Section of Fine Arts at the Hungarian Academy of Arts (MMA).

Szilágyi, László, PhD (1969),

psychologist, secondary school teacher of history and philosophy. His research interests include talent scouting, narrative psychology, and 19th–20th century Hungarian history.

Szörényi, László, DSc (1945),

Attila József and Széchenyi Prize-winning literary historian, critic, and university professor. The main areas of his research include neo-Latin literature, 14th–20th century Hungarian literature, Persian literature, and film history. Between 1997 and 2013 director of the Institute of Literary Studies at the Hungarian Academy of Sciences. In 2002 Commander of the Order of Merit of the Italian Republic. He is board member of the Hungarian Writers' Association.

Takács, Viktor (1965),

completed doctoral school after graduation from the Faculty of Architecture at the Moholy-Nagy University of Art and Design. In addition to planning, he also deals with investment management. From 2010 chief architect of Újbuda. Since 2011 government commissioner in charge of managing and coordinating the renovation of Pesti Vigadó.

Turi, Attila (1959),

architect, recipient of the Ybl Award, corrector, university lecturer. A prominent representative of organic architecture in Hungary, Chief Architect of the Year 2011. Member of the Károly Kós Association, the Association of Hungarian Architects, and the Hungarian Academy of Arts (MMA); Vice-President of the Hungarian Chamber of Architects; deputy editor-in chief at *Magyar Művészet*.

A képekről

A Néprajzi Múzeum 1872 óta gyűjti, archiválja, óvja, kutatja és közvetíti a magyarországi, az európai és az Európán kívüli közösségek hagyományos és modern kulturális emlékeit. A több mint négyszázezer emléktárgy, kép, szöveg, hangok gyűjteménye a világ megismerésének gazdag és sokrétű forrását kínálja.

Egy juhász áll a mezőn, a messzeségbe néz, kampósbotját lazán tartja kezében. Tartása egyenes, büszke. Dávodi kislány áll egy műtermi fotón, tekintete átható, fejét a tejút csillagai koszorúzzák. Fiatal pár áll a tornácon, a lány embere vállára teszi lágyan kezét, a férfi derekát öleli. Arcukon az egyszeri pillanat komolysága, mögötte bujkál az elfojtott mosoly. Beállított képek, állványra rögzített géppel készítette a fotós, aki előkészült, tájolt, beállított, exponált. Viseletek és sorsok állnak a kamera előtt, s ami közös bennük: a tartás. Az egyenes tartás, mellyel a mellényt, a subát, a fodros szoknyát viselni kell. A viseleten átsugárzik az időtlenség, a népművészet kifejezőeszközei megidézik az ősök életét: a fiatalemberen látszik szépapja tartása, messze néző tekintete ugyanarra a távoli horizontra szegeződik.

A képekben ott a sors és a szakralitás, előbbi a vállat nyomja, utóbbi, a tartást adja, ami nélkül meghajlik a gerinc, süllyedő lesz az élet íve. A tartás, melyet felismerünk a találkozásokban, amely átsugárzik a viseltes szűrőn, az egyszerű ruhán: a belső ember, a szakrális mag tompa fénye.

Makovecz Imre a 70-es években egy fényképet tett tizenéves Pali fia elé. A képen három, húsz év körüli fiatalember ült egy padon, a fotó egy zalai, – tán nagykapornaki – búcsú alkalmával készült „Tudod-e kik ők?” kérdezte a Mester. „Nem, de valami úrféle népek lehetnek” válaszolta fia. A húszas évek végén készült képen az asztalos inas nagypapa ült két barátjával.

3. oldalon: **Ifjú pár**, Kalotaszeg, Kolozs vm., ismeretlen fotós
13. oldalon: **Jegyespár, férfi bő gatyában és bő ujjú ingben, leány pártában és fersingben**, Kalotaszeg, Kolozs vm., Haranghy György, 1919
23. oldalon: **Nagy Ferenc gyulavári (Békés m.) uradalmi gulyás, a budapesti országos tenyészállatvásáron, 1896-ban készült szalontai cifraszűrben**, Gönyey Sándor, 1929
33. oldalon: **Leányka népviseletben**, Dávod, Bács-Bodrog vm., ismeretlen fotós
38. oldalon: **Leányok**, Tökés Béla, 1936
47. oldalon: **Juhász cifraszűrben juhászkampóval, kalapban a Budapesti tenyészállatvásáron**, Gönyey Sándor, 1929
56. oldalon: **Legény, zsinóros huszárkabátban, bőgatyában, bokrétás kalappal**, Atkár, Heves vm., Görnyei Sándor, 1941
62. oldalon: **Fiatal pár népviseletben**, Aszód vidéke, Pest m., ismeretlen fotós, 1920-as évek
71. oldalon: **Leány viselete**, Attala, Somogy m., Manga János, 1941
80. oldalon: **Kislány májusi viseletben a Gyöngyös-bokréta viseleti díjazása alkalmából készült felvételen**, Sióagárd, Tolna m., Manga János, 1942
87. oldalon: **Gyimesi csángó férfi két fiúgyerekekkel népviseletben**, Gyimesközéplek, Csík vm., Köllő Rezső, 1912
99. oldalon: **Két lány viseletben**, Erdőhorváti, Zemplén vm.
108. oldalon: **Gazda nagybundában**, Jászárokszállás, Jász-Nagykun-Szolnok vm., Gönyey Sándor, 1924
117. oldalon: **Férfi, Magyaróvár**, Moson vm., ismeretlen fotós, 20. sz. eleje
127. oldalon: **Fiatal menyecske viselet**, Attala, Somogy m., Manga János, 1941
136. oldalon: **Fiatalasszony főköttőbe, feltört ujjú lityában (pruszlik, ujjas)**, Mezőkövesd, Borsod vm., Györffy István, 1920-as évek
146. oldalon: **Fiatal menyecske viselet**, Attala, Somogy m., Manga János, 1941
155. oldalon: **Fűtő János és jegyese**, Mezőkövesd, Borsod vm., ismeretlen fotós, 1920-as évek