

Tartalom / Contents

3	Kulin Ferenc: Vallás és művészet
4	Tolcsvai Nagy Gábor: Isten, nyelv és irodalom
12	Korpics Márta: A Kálvária mint művészeti alkotás
22	M. Tóth Géza: Operaelőadás és istentisztelet: Bach <i>Máté-passiója</i> az Operaházban
31	Lőrincz Zoltán: A szakrális terek a kereszténység történetében
41	Papp Ágnes Klára: „Talán az álmon túli csöndben ébredek” <i>Weöres Sándor álmomotívumai</i>
50	Rácsok Gabriella: Isten csendjéről <i>Film és teológia párbeszéde</i>
61	Békési Sándor: A fájdalom gyönyörűsége
67	Parlagi Gáspár: Ikontisztelet és a képrombolás
74	Napkeréken. <i>Jankovics Marcell-lel a bibliai mítoszokról beszélget Lőcsei Gabriella</i>
78	Balogh Csaba: Prohászka Ottokár Madách-kritikája
88	Klasszikusok és kortársak a vallások és a művészetek kapcsolatáról. <i>Kulin Ferenc összeállítása</i>
98	Kulin Ferenc: Az esztétikai gondolkodás történetéről
108	Vassányi Miklós: Schelling művészetfilozófiája

113	Béres István: „Isten uja beleért” <i>Fénykép – szakralitás – emlékezet</i>
121	Szőnyiné Szerző Katalin: Beszélgetés Marton Évával
125	Küllös Imola: Erdélyi Zsuzsanna, a vallásos folklór kutatója
134	Kulin Veronika: Girard: A kereszténység kritikai apológiája
137	Farkas Ádám: A hetedik napon
140	Jankovics Marcell: Macskássy Katalin: Ünnepeink 1981-ben
144	Szász Zsolt: Ünnep minden időben
149	Bogárdi Szabó István: Ami ünnep és ami szent
155	Rezümék
159	Abstracts
163	Szerzők
164	Authors

**A képanyag összeállításához nyújtott
segítségükért köszönetet mondunk**

- a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának
- a Magyar Nemzeti Digitális Archívum és
Filmintézetnek
- a Magyar Nemzeti Galériának
- a Médiaszolgáltatás-támogató és
Vagyonkezelő Alapnak
- a Kalligram Kiadónak
- Korényi Jánosnak
- M. Tóth Gézának.

Címlapfotó: Árendás József

Az elválasztó képek Olasz Ferenc alkotásai.

Magyar Művészet

Felelős kiadó: Kucsera Tamás Gergely,
a Magyar Művészeti Akadémia főtítkára
A szerkesztőbizottság elnöke: Fekete György,
a Magyar Művészeti Akadémia elnöke
Szerkesztőbizottság: Albert Gábor, Fabényi Júlia,
Farkas Ádám, Jankovics Marcell,
Kelemen László, Mezei Gábor, Vígh Andrea
Főszerkesztő: Kulin Ferenc
Társ-főszerkesztő: Kucsera Tamás Gergely
Főszerkesztő-helyettes: Turi Attila
Szerkesztők: Balogh Csaba, Csuday Csaba
Laptervező: Árendás József
A szerkesztőség címe:
1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. II. emelet
szerkesztoseg@mma.hu
Szerkesztőségi órák: kedden 14-től 17 óráig
Megjelenik negyedévente
Ára számonként: 990 Ft
Nyomás: Kontaktpoint
ISSN 2064-3799



MAGYAR
MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

Vallás és művészet

A Magyar Művészet decemberi száma a vallás(ok) és a művészet(ek) kapcsolatát, valamint az ünnepek közösségformáló szerepét és kultúratörténeti sajátosságait elemzi. A tanulmányok többsége – melyeknek alaphangját a nyelvtudós Tolcsvai Nagy Gábor esszéje adja meg – az első, kisebbik hányada az utóbbi problémakörhöz kapcsolódik.*

Szerzőink közül többen is (Korpics Márta, M. Tóth Géza, Lőrincz Zoltán, Rácsok Gabriella, Békési Sándor, Béres István) azt vizsgálják, hogyan képesek tudatosítani a művészeti alkotások azokat a spirituális szükségleteket, amelyek végső soron csak a vallási tapasztalatban, a hitélményben elégülhetnek ki. Ez a megközelítés egyfelől az ún. tudományos és a teológiai esztétika fogalmi apparátusának és módszertanának elvi/elméleti alapjaira kérdez rá, másfelől (Papp Ágnes Klára, Parlagi Gáspár, Jankovics Marcell, Balogh Csaba írásaiban, illetőleg Szőnyiné Szerző Katalinnak Marton Évával folytatott beszélgetésében) lehetőséget kínál a vallásos ihletésű művészeti alkotások művelődés- és kultúratörténeti hatásának vizsgálatára is. A konkrét műveket és azok hatástörténetét elemző dolgozatok esztétikatörténeti kontextusba ágyazódnak (Vassányi Miklós és Kulin Ferenc esszéin kívül lásd a Klasszikusok és kortársak a vallások és a művészetek kapcsolatáról című szöveggyűjteményt), és két fontos tudományos munkáról szóló könyvismertetéssel egészülnek ki (Küllős Imola, Kulin Veronika recenziói).

Az ünnep, az ünneplés fogalmának részint lélektani, részint társadalom- és politikatörténeti szempontú elemzései (Farkas Ádám, Jankovics Marcell, Szász Zsolt, Bogárdi Szabó István) nem kapcsolódnak szorosan kötetünk törzsanyagához, a jelenkori kultúránk szervezeti betegségeit megmutató látteleitek azonban ugyanazon értékszemlélet jegyében fogalmazódtak meg, mint a vallás(ok) és a művészet(ek) kapcsolatáról szóló értekezések.

Kulin Ferenc

* Előző számunkban már közöltünk négy olyan tanulmányt (Kovács Imre, Cseppentő Krisztina, Németh István, Hárdi István), amely a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Karának az ez év májusában rendezett *Vallás és művészet* című konferenciájára készült, és ezúttal három újabb előadás (Korpics Márta: *A Kálvária mint művészeti alkotás*, Rácsok Gabriella: *Isten csendjéről*. Film és teológia párbeszéde, M. Tóth Géza: *Operaelőadás és istentisztelet: Bach Máté-passiója az Operaházban*) szövegének közlésével hívjuk fel olvasóink figyelmét a konferencia teljesebb anyagát publikáló, a közeljövőben megjelenő önálló tanulmánykötetre.

Tolcsvai Nagy Gábor

Isten, nyelv és irodalom

„A jó művész alkotása szükségszerűen drámai és kereső. Ahogy az igaz hit is az. Mert megszokhatunk, sőt szeret-hetünk is egy konvencionális szobrot, de hitünk sose lehet konvenció, dédelgetett szokás, ha valódi kíván maradni”

Pilinszky János¹

■ **1.** Nyelven szólalunk meg. Nyelven beszélünk. Az irodalom nyelven szól.

Istenhez teljes emberi lényünkkel viszonyulunk.

Emberi lényünknek és lényegünknek csak egyik megnyilvánulása a nyelvi közeg. Ez egyszerre személyes, mentális tudás és dialogikus közeg. A nyelvet egyszerre belülről és kívülről is láthatjuk. Kívülről is mint saját magát az ember, miközben ez a közeg mi magunk vagyunk, tudásunkkal és cselekvéseinkkel.

A nyelv emberi jelenség. E világi tudás és cselekvés, hiszen a tudás mindig valamely humán műveletben mutatkozik meg. A magában álló tudás a polcon álló kézikönyv statikusságával vár arra, hogy mozdulhasson. A nyelv a beszélgetésben él, abban a mindennapi helyzetben, amelyben két ember egymáshoz fordul, egymásra (is) irányítja figyelmét és szándékát. A megszólalással az egymás felé fordulás történik meg, az a cselekvés, amelyben közösen kívánunk valamit létrehozni, valamiben egyetérteni. A beszéddel a jelentést, az értelmet fejezzük ki, konvencionális és egyedi nyelvi szerkezetekkel a közös megértést, a valamiben való közösséget hozzuk létre – még akkor is, ha a tartalomban nincs egyetértés.

Tudunk-e Istenről beszélni? Tudunk-e a hitről beszélni? Tud-e a véges a végtelennel, a gyarló a szeretettel szembesülni, és e szembesülést mint saját történő, megtörténtté tett lényegét meg tudja-e jeleníteni? Meg tudja-e jeleníteni akkor, ha a nyelv e világi, tapasztalati, közösségi, és helyzethez, két beszélőhöz van kötve?

2. A nyelv mindig kéznél van, a szó hétköznapi értelmében: tudunk beszélni.

Mi a nyelv? Egyes vélekedések szerint eszköz, szerkezet. Vagy genetikailag örökölt képesség. Mások szerint az emberi lényeg része, tudás, szellem, jelentés. Van, akinek kommunikáció, fecsegés, beszéd és írás, vagy más oldalról művészet. Más szempontból hatalom, fegyver. Sokaknak közösség, nemzet vagy éppen a teljes emberi világ.

A nyelv tudás, jellegzetes funkciókkal. Ez a tudás képességeken és tapasztalatokon alapul. Szükséges hozzá többek között a szimbolizáció, a közös figyelemirányítás képessége a megismerés általános lehetősége mellett.² A nyelv csak közlésekben, dinamikus interszubjektív kapcsolatokban funkcionál. A nyelv cselekvés is. Minden megszólalás társas cselekedet, hiszen minden beszéd valaki másra irányul.³ A nyelv egyszerre egyéni, személyes és közösségi. Egyszerre szubjektumalkotó és közösségképző tényező.⁴ A nyelv egyszerre rendszer, vagyis sémák konvencionált hálózata és használat, vagyis a nyelvi sémák valószínűségi alapú megvalósulásainak szorosan vagy módosítva ismétlődő, egymáshoz is viszonyuló sora.⁵ A nyelv szellemi teljesítmény és automatizált használat. Az alkotás közege és eredménye, máskor a reflexió nélküli fecsegés. A nyelvi tudást a szocializáció során sajátítjuk el – közösségi diskurzusban, normák, szokások, értékek szerint.⁶

A nyelv nem kész eszköz (Humboldt nevezetes gondolatára utalva), hanem a megismerés műveleteiben, a konvenció és az egyéni begyakorlottság viszonyában részben mindig újraalkotják a beszélők. A rendszer magában foglalja a használat rendszerszintű tényezőit, főképp a kategorizáció, a konstruálás, a perspektíváltság és a megértett beszédhelyzet funkcionálásában. A nyelv olyan tudás, amely a környezetéhez adaptálódó, arra mentálisan megismerési műveletekkel válaszoló és egyúttal innovatív, kreatív ember tevékenységének folyamatosan alakuló eredménye. A nyelv történeti jelenség, időben változik, közösségi és egyéni változatokban működik; nyelv és kultúra szorosan összefügg.

A nyelvi tevékenység, a nyelv általi kifejezés mint művel, az általános megismeréssel, a „gondolkodással” rokon kogníciós műveleteken alapul. A tudás létrehozásában, fenntartásában és gyarapításában a nyelv nem külső eszköz, mint a toll vagy a billentyűzet, hanem a felidézés és az innováció, a tudáskumuláció funkcionális közege. A tudás autentikus megformálása olyan nyelvi körülmények között történik meg, amely körülmények a konceptualizáció általános mentális jellemzőinek megfelelnek.

A különböző emberi tevékenységek végzésében a konceptuális fluencia (a fogalmak tagolt és begyakorolt ismerete és használata) elválaszthatatlan a nyelvi fluensségtől (a fogalmak és összefüggéseik autentikus kifejezési képességétől), a kettő pedig a nyelv potenciáljától és variabilitásától, vagyis a nyelv variabilitásában, lehetőségrendszerében való eligazodási képességtől.

Ebben az emberi viszonyrendszerben a fuzzy edge, a szemantikai, grammatikai bizonytalanság és a pontosság, a szabatosság, az autentikusság lehetőségének a felismerése, reflexív kidolgozása teszi lehetővé a helyzethez igazodást, tehát adott esetben a rendkívüli pontosságot, részletességet, tömörséget, nyelvi hatékonyságot. Az az egyén és közösség, amely tisztában van a nyelv nem teljesen kész voltával, és erre a körülményre alkotó módon tud válaszolni, vagyis tud élni a potenciálban rejlő lehetőségekkel, nyilvánvalóan cselekvőképes és alkotó, önalkotó jellegű marad, tudását magas szinten képes nemcsak megszerezni és megtartani, hanem folyamatosan alakítani is.

A nyelv fő funkciója a jelentések, az értelem hozzáférhetővé tételében, dinamikussága a jelentéstartalommal való egyetértés kialakításában áll.⁷ Ezért a jelentés, a jelentésképzés a nyelv és a nyelvi tevékenység központi tartománya. A jelentés tapasztalaton alapul: a világ dolgait a megismerő ember entitásokként megtapasztalja, azokat zavarba ejtő sokféleségükben az elméje csoportosítja sematizálás és absztrakció révén. A nyelvi jelentés tapasztalati alapú, kategorizáció és konceptualizáció révén alakul ki. A nyelvi kifejezések jelentése túlnyomórészt a „népi” kategorizáció révén jön létre, tehát a mindennapi tapasztalatok nem tudományos feldolgozásával. Amikor az így kialakított fogalmak egyikét-másikat valamilyen hangzó szerkezettel összekapcsoljuk szimbolikus viszonyban, akkor hozunk létre nyelvi struktúrákat, például szavakat. A magasabb szintű, összetett nyelvi szerkezeteket a kifejezendő jelentés, értelem szerkeszti, s ezek a reprezentációk inkább emergensek, mint rögzített egységek: a kisebb elemek jellemzőiből nem jósolhatók meg a nagyobb szerkezetek funkciói. A világ pár-

huzamosan fogalmi és nyelvi leképezése, megismerése kultúraspecifikusan valósul meg, tehát egy-egy közösség hosszú évszázadok vagy évezredek során halmozza fel a tudását – egyetemes elvek alapján a lehetséges több nézőpontból egyet-egyet érvényesítve, kultúrájában önmagát folyamatosan létrehozva.

3. Miként alkalmas a nyelv ezek után transzcendens élmények, fogalmak kifejezésére? Hiszen a nyelv és a beszéd jellegzetesen e világi emberi jelenség. Megválaszolható a kérdés a világ és az ember teremtettségével. Azzal, hogy a teremtettség már eleve a beszédre, a párbeszédre, a nyelvre, a szimbolikus nyelvhasználatra beállítva formálódik meg, már eleve így jön világra. Valóban, ám e válasz csak általánosságban világít rá a kérdésre: hogyan lehet Istenről, Isten és ember kapcsolatáról beszélni.

A nyelven való beszéd különböző változatokban, helyzetekben és szerepekkel valósul meg. Az Istenről való beszédnek három tartományát jól el lehet különíteni, s összefüggéseiket is természetesen fölismerni. Az itt említendő mindennapi, a teológiai és a művészi beszéd másképp szólal meg. Ugyanazon a nyelven, de mégis eltérő jelentés- és mondattannal, más-más retorikával és szövegszerkesztéssel. E különbségek természetesek, funkciójuk van, a róluk való tudásunk, vagyis mindennek reflektáltsága azonban alacsony szintű a mai kultúrában. Az Istenről való beszédnek természetesen további tartományai, fajtái vannak: ilyen a vallomás, a hitvita, a világnézeti megnyilatkozás és számos további.

A hétköznapi beszédre a mindennapi cselekvésekben való részvétel jellemző. A mindennapi helyzetben tevékenykedő ember arra törekszik, hogy cselekvése eredményes legyen. Ennek része a beszéd, amely ezekben a helyzetekben általában egyértelműségre, célszerűségre, hatékonyságra törekszik. Ennek feltétele a nyelvi közlés értelmi és szerkezeti egyértelműsége. Az a jellemző, amelynek alapján a hallgató beszélőtárs úgy (vagy nagyjából úgy) érti a beszélő megnyilatkozását, ahogy azt ő maga szándékozza. A beszédnek, a nyelvi érintkezésnek ez a fajtája együtt jár a lehetséges értelmezések leszűkítésével, egyfajta leegyszerűsítéssel, amely a beszélőtársak figyelmének kis fogalmi területre irányításával valósul meg. A mindennapi beszédben a társak arra figyelnek, ami pillanatnyilag szükséges számukra, minden más figyelmen kívül marad.

Hétköznapi helyzetben az Istenre való utalások gyakoribbak: *ha az Úr megengedi, Isten segítségével, Isten tudja*. Ezek a kifejezések teljes mértékben konvencionáltak,

tehát a közösség tagjai ismerik, és nagy gyakorisággal használják, mondják őket. Ugyanakkor az adott helyzetek javában az említett kifejezések és társaik jelentésana nem túl mély; mintegy fogalmi Gestaltként, egészként működnek, így idéznek föl valamilyen összetett fogalmi tartalmat egységként, a részletek különösebb aktiválása nélkül. Az Isten és ember közötti viszony a maga közvetlen, reflektálatlan egyszerűségében képeződik le ekkor, további részletek nélkül. Ekkor a beszélőtársak az istenértésben megvalósuló önmegértést rövidre zárják, ontikusan cselekednek, vagyis e transzcendens viszonyt saját, e világi helyzetükre vonatkoztatják úgy, hogy maga a transzcendens valójában háttérbe kerül, előtérben a pillanatnyi élethelyzet marad. Hasonló beszéd módjára a bibliai és teológiai eredetű szólások, közmondások, szállóigék használatakor. Az ember mint létező beszéd módjának ontikus jellege nyilvánul meg a „van Isten” vagy „nincs Isten” kijelentéseiben vagy kérdéseiben. Hiszen e kijelentések a mindennapi konceptualizáció és nyelvi leképezés módján tárgyasítják Istent, miközben a lét kérdését elfedik (végső soron Isten tagadása is Istenről való beszéd,⁸ de e szemantikai látszólagos paradoxon többnyire nem jut el az ontológia szintjére). A hétköznapi beszéd Istenről természetesen különböző változatokban és elvontságban valósulhat meg.

A teológia nyelve a tudomány nyelve. A teológia tárgyasít, de a középpontban a megértés áll, akár Karl Rahner skolasztikus okfejtéseiben, akár Paul Tillich hermeneutikai teológiai magyarázataiban. A transzcendens, az isteni megragadása e világi nyelvi közegben lehetséges. S e nyelvi közeg éppen és nagyon is humán jellegű – mint főntebb szó volt róla –: a leképezések alapja az emberi tapasztalat és a rá épülő tudás, perspektívtan, részlegesen.

A teológia e kérdésre, e súlyos kételyeket is fölvető körülményre évezredek óta keresi a válaszokat. A biblia-magyarázat során alkalmazott quadriga, vagyis a *Biblia* négy – szó szerinti, allegorikus, erkölcsi és anagógikus – értelme vagy az analógia és a metafora nyelvi és fogalmi funkcióinak bevonása, az alkalmazkodáselmélet e válaszok közül a legfontosabbak sorába tartozik. Mindegyik azt célozza, hogy az emberi tapasztalaton és megismerésen alapuló nyelv mint humán perspektíva miképp kerül kapcsolatba a kinyilatkoztatással és ezáltal Istennel, az Atyával, a Fiúval és a Szentháromsággal.

A *Biblia* központi fogalmainak javát egyszerű főnévvel, igével, melléknévvel nevezi meg, s ez így van a magyar változatokban is. Ez azzal is jár, hogy a bibliai fogalmakat megnevező főnevek, igék, melléknévek a mindennapi nyelvhasználat szavai, bibliai használatuk

a mindennapi jelentésük kiterjesztésén alapul. A szavak általában közvetlen, tapasztalati eredetű elsődleges jelentéseik elvontabb fogalmi kiterjesztései a legkülönbözőbb intellektualizációs folyamatokban valósulnak meg egy nyelv története során. Így tehát az *atya, úr, fiú* szavak egy adott nyelvben a mindennapi ismereteket, az ősi tapasztalaton alapuló archetipikus tudást aktiválják, s azon keresztül, annak legalábbis háttérben tartásával, vagyis róla el nem feledkezve lehet eljutni Istenhez e világi beszédben, azaz e világi megértésben. A nyelvi konvenciók, a népi tudás ismeretében és felhasználásával dolgozza ki az emberi elme és teszi hozzáférhetőbbé e szavak elsődleges jelentése révén Isten fogalmát. Az *atya, fiú, úr* szavak például olyan szövegkörnyezetben értelmeződnek mindig újra a *Biblia* szövegében, amely kontextusok az e világi szavak értelmét egyre jobban közelítik a kimeríthetetlen transzcendens értelem befogadhatósága felé. A teológia ezt a nyelvet, pontosabban ezt a nyelvi és mentális tevékenységet használja föl és elemzi, értelmezi adott esetben, tárgyasít, rendszerszerű, meghatározásokat és összefüggéseket szabatosan leíró kifejtésekben, egyértelműen ontológiai válaszokra irányulva.

A keresztény szertartás nyelve általánosságban a teológia tárgyasít, definitív és ontológiai, valamint a mindennapi nyelv közvetlenül helyzeti és eseti, népi és ontikus természetét együttesen alkalmazza gyakorlatában.

E kérdéskör áttekintése nem lehet a jelen írás további tárgya. Meg kell azonban említeni, hogy Paul Tillich a legteljesebb indokoltsággal hívja föl a figyelmet a teológiai szemantika kidolgozásának követelményére és jelentőségére. Hiszen: „Az az esemény, amelyen a kereszténység alapul, nem vezethető le a tapasztalatból; ez az esemény történelmi adottság. A tapasztalat nem forrás, ahonnan a rendszeres teológia tartalma jön. A tapasztalat közvetítő, amelyen keresztül a teológia tartalmát egzisztenciálisan elnyerjük.”⁹

A tapasztalati alapú nyelv mint tudás és az Istenről, a megváltásról, a szeretetről való tudás között feszültség áll fenn, amelyet – mint látható – a mindennapi beszéd másképp kezel, mint a teológia. Mindegyik esetben az ember önmagát is értelmezi, önmaga megértését végzi alkotó műveletekben, történetileg meghatározott körülmények között.

4. Hogyan lehet az előzőekben jelzett ontológiai és ontikus körülményeket, véges és végtelen, tapasztalat és részesültség jellegét és viszonyát az irodalmi szövegekben, poétikai keretben megjeleníteni és befogadni? Tárgya-e ez az irodalmi műnek, netán kerete? Vagy ellenkezőleg, itt egy-

mástól elkülönülő életvilágbeli tartományokról van szó? Kockázatos vállalkozás általános kijelentéseket tenni e kérdések válaszáért. Annyi azonban az alább következő bemutatások előtt megjegyezhető, hogy az irodalmi mű, mint esztétikai alkotás, alapvetően az ember létével szembebesíti a befogadót. A szerző, illetve a műben megszólaló személy és a befogadó szöveg általi dialogikus viszonya megkerülhetetlenül tartalmazza a létező, az önmagáról tudó ember, a Dasein egzisztenciális dilemmáit, önmegértését és önköltését másokkal viszonyban. S ebben az egyetemes helyzetben a végső kérdések jelen vannak: a véges létezésnek a végtelenre, a korlátozott létmódú embernek az örökkévalóra való viszonyában.

Vannak hitvalló művek, amelyek Isten meglétét, a beszélő hitét vagy kétségeit a nyelv tapasztalati alapjaira hagyatkozva fejezik ki, például irodalmi vallomásos formában (a vallomásosság itt irodalomtörténeti értelemben egy tipikus lírai alapállást jelöl, amely a lírai hős bármilyen lelki beállítódásának megformálásában mutatkozik meg). Reményik Sándor életműve ebből a poétikai és antropológiai nézőpontból épül föl. Ez ontikus megközelítés, amelyben az egyén és a közösség saját tapasztalású létezmódja a fő kérdés. Az egyén, a közösség és Isten, valamint viszonyuk értelmezése itt nyíltan történik meg, a hit vagy éppen a hitbéli kétely, a szenvedés nyílt szemantikájú és egyértelmű poétikai bemutatásával: „hiszek, megküzdök a hitért”.

Főképp a XIX. század második felétől a hithez, a valláshoz való irodalmi viszonyoknak más változatai is kialakultak.

Ennek az európai irodalomban, bölcseletben és kultúrában lezajlott folyamatnak több oka is volt. A szépirodalom alakulástörténetében a vallomásosság, a személyiség belső érzelmi kitárulkozása már nem bizonyult autentikus megszólalási módnak. Ezt nemcsak Baudelaire nevezetes kötete mutatta be, hanem Arany János költészetének talán legkiemelkedőbb korszaka, az 1850-es években írt lírai versei is. Innentől leginkább a személyiség önköltése és önértelmezése, egységességének megléte vagy kétséges volta került a lírai beszélő figyelmének középpontjába. Ez a lírai alapállás a Nyugat költészetében határozottan megmutatkozott, majd József Attila és Szabó Lőrinc, illetve Pilinszky János és Nemes Nagy Ágnes lírájában újabb csúcspontokat ért el – Rilke és Eliot vagy Benn és Celan költészetével párhuzamosan.

A másik ok a nyelv kulturális átértelmezésében ismerhető fel. A nyelv korábbi eszközfeldolgozását már a romantika idején kikezdte a zsenifogalom és a népnyelv. Az erre következő folyamatokban a tökéletesnek remélt és alkotott irodalmi nyelv (nyelvi sztenderd) kanonikus

volta kérdőjeleződött meg. Hiszen az irodalmi nyelvváltozat rögzítettsége megállította volna a történelmet, míg az irodalmi alkotás egyedisége eleve az autentikus nyelv létrehozását kívánja meg. A nyelv megbízhatósága vonódott kétségbe fokozatosan a XX. század elejére.

A harmadik ok hit és irodalom viszonyának megváltozásában művelődés-, esztétörténeti és bölcseleti eredetű. Itt azzal a szekularizációs folyamattal kellett szembesülni, amelyet Nietzsche mondása foglalt össze: „Isten meghalt”.¹⁰ Az európai, nyugati kultúrában az érzékfeletti, a közvetlenül nem tapasztalható, vagyis az értékek elvont rendszere, a szellemi és érzelmi építkezés morálja és ereje mindinkább háttérbe szorult az érzéki, a tapasztalható javára. Ez a belátás, ennek a folyamatnak a fölismerése fogalmaztatta meg Nietzschével a hatalom e világi akarásának, a nihilizmusnak a megerősödését és rendkívüli kockázatát. Az Isten nélkül leképezett világban az ember így nem Isten helyét tölti be saját magával (ahogy erre Heidegger föl hívja a figyelmet,¹¹ mert az betölthetetlen), hanem új helyet jelöl ki a hatalom akarásában megmutatkozó embernek.

Mindezen hatások együttesen azt eredményezték, hogy az Istenről való irodalmi beszéd tárgya, módja és nyelve gyökeresen átalakult, sőt lehetősége megkérdőjeleződött. A transzcendensnek így új kifejező eljárásokat, megszólalási módokat kellett kidolgozni. Itt egyedül idézhetően Pilinszky János ide vonatkozó nézetei is pontosan jellemzik ezt a folyamatot és eredményeit. Pilinszky több helyen hangsúlyozza, hogy nem a hit pusztá állító megvallása a művészet, az irodalom, a líra célja. Ezt írta többek között: „Szerepe szerint megkülönböztethetünk egy kifejezetten vallásos irodalmat és egy hangvételeiben profánt. Az első feladata inkább az egyház *belső* szolgálata. Az utóbbi inkább *külső* feladat, s a hívők és hitetlenek, a szakrális és a profán világ közti szakadékot kívánja áthidalni. A modern katolikus irodalom (szerepe szerint) ez utóbbi utat választotta. [...] egyetemes érvényű művekben kell bizonyítani a hit igazságait [...], egyre inkább a közvetett út bizonyult járhatónak [...]. Jézus szeretetében az egész világ benne háborog [...], a katolikus írónak [...] minél mélyebb a hite, annál kockázatosabb műveket fog alkotni. Szíve annál mélyebbre száll alá az idegenbe és az ismeretlenbe.”¹²

5. Három példát érdemes röviden szemügyre vennünk az Istenről való beszéd, nyelv és irodalom viszonyának legalább részleges jellemzésére a magyar irodalom közelmúltjából és jelenéből. Az Istenhez fordulás, a vele és róla való beszéd és a tapasztalaton alapuló nyelvi kon-

venció közötti feszültség pontosan leképeződik Pilinszky főntebb idézett kijelentésében: „hitünk sose lehet konvenció”. Ez lehet a hitbéli és irodalmi beszéd egyik közös tartománya.

Az irodalom az érzéki (tapasztalati és nyelvileg megformált) és az elvont különleges, egyedi és értelmében rendkívül telített összekapcsolása. Ebben a közegben a véges ember szembesülése a végtelennel, az abszolúttal, Istennel megtörténik – esztétikai közegben, a nyelv által. Itt tehát összetetülködik a teológiai szemantika, a konvencionális e világi nyelv és a szépirodalmi poétika. Az egyedi (a történet, a személyiség) és a transzcendens, az általános a véges és a végtelen viszonyában artikulálódik, különböző válaszokat eredményezve.

Elsőként Pilinszky János utolsó korszakát vizsgáljuk, utána Krasznahorkai László *Seiobo járt odalent* című kötetének transzcendens vonatkozásairól lesz szó, végül Esterházy Péter *Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-változat* – című könyvét közelítjük meg az itteni szempontok alapján.

5.1. Pilinszky János a *Harmadnapon* című kötetének középpontjában a beszédbeli világkonstruálás, Isten, az univerzum, az egyén és ezek viszonya áll. A nyelvi kifejezések fő jellemzője a metaforizálás és a tárgyiasítás egyszerre. Ez a beszédmód választékos, emelkedett, biblikus. A személyiség világban benne léte a világba vetettség tragikumával valósul meg, Istennel való kíváns, de el nem ért kapcsolat nélkül.

Pilinszky a *Szálkák*, de főképp a *Végkifejlet* és a *Kráter* című későbbi kötetekben a korábbi beszédmódhoz képest más nyelvet dolgoz ki, más beszédmódot szólaltat meg. Ennek a stílusnak a közvetlenül jelen lévő Istenhez jelöletlenül forduló állandó belső beszéd, monológ a fő karakterjegye. A monológ itt befelé fordul, nincsen jelölt megszólítottja, nincsen aposztrofikus perspektívája, vagy ha van, nem vagy alig jelölt. A belső beszéd máshoz fordulása impliciten Istenhez fordulás, áttétel nélkül.

A folytonos magánbeszéd megállás nélkül önmaga egzisztálását cselekszi. Ebben a folyamat-állapotban Isten nem távoli, ellenkezőleg a legközvetlenebb „környezet”. A monológ nem másra irányul, hanem Isten közvetlen beszélői érzékelését nyugtázza és válaszol erre a puszta, akármilyen megszólalással. A magánbeszéd az eredendően bűnös ember hétköznapi cselekedeteiben is megjelenő gyónás. Passzív, elfogadó verbális „vegetálás”, amely a lírai én szerint morálisan egyedül megengedhető az implicit önreflexióban, a személytelenítés beszédében.

A monológok stílusa gyakran a XX. század második felének városi értelmiségi beszédstílusához hasonlít. E beszédre jellemző a bennfoglalás, a sejtetés, a közvetlenség, a stilisztikai semlegesség, nincsen kiemelkedő stíluselem, a beszéd töredékes (csak egyes észleletek és mentális műveletek, reflexiók képeződnek le a monológban) – az egyszerű, elemi tagmondatok kezdés és befejezés nélküli sora. Ezáltal nemcsak a vágyott kapcsolat Istennel lesz közvetlen – a humán értelemben vett azonnali válasz elmaradásának elfogadásával –, hanem mindennek a megállíthatatlan folyamatjellege is.

A *Végkifejlet* című vers például egyszerű jelenet, amelyben a beszélőn kívüli más résztvevők implikálva vannak. A *talán* modálisan elbizonytalanít, szubjektívizációval, bizonytalan erőforrással: a monológban a lírai én beszédhelyzetének, humán státusának körülhatárolatlansága artikulálódik.

Végkifejlet

Magam talán középre állok.

Talán este van. Talán alkonyat.

Egy bizonyos: későre jár.

Más esetben a depoetizált beszéd közvetlen, szó szerinti értelmű hétköznapi kifejezésekkel, egyértelműsített szemantikával jelentkezik (ennek előképe a *Négysoros* 3. sora). A hasonlat uralkodik; a szöveg folyó beszéd, szabadversszerű; a tagmondatok rövidek, elemi konceptuális magot tartalmaznak. A versszöveg abszolút elemi jelenetekre szétírt spontán beszéd, folyamatszerű jelenet, annak fokozatosan megjelenő (ön)reflexív elbeszélése: az anya–fiú kapcsolat kiürülése, megszűnése (ellenpiéta), a tekintetbe kiírása.

Depresszió

Anyám fényképét nézem a falon,

s még az ő egykor szeretett

pillantása is oly merev most,

merevebb egy kavicsnál. S ami rosszabb,

épp oly közönyös, mint az én

tekintetem, mely szembenéz vele.

Pilinszky lírája a fent leírt változással, a hétköznapi beszéd egyes stíluslemeinek a lírába építésével olyan lírai beszédmódot készített elő, amely a későbbiekben mások költészetében bontakozott ki. A fennkölttség visszavonásának fő funkciója itt a véges és a végtelen közötti szakadék egyfajta áthidalási kísérlete – a magánbeszéd folyamatos, hétköznapi jellemzőivel. A lírai beszélő így éri el

a legközvetlenebbül Krisztus evangéliumi szeretetének meg tapasztalhatóságát az emberi esendőségben.

5.2. Krasznahorkai László *Seiobo járt odalent* (2008) című kötete elsőre mintha elbeszéléseket tartalmazna. És valóban, nagyon határozott jellemű, de éppoly mértékben háttérbe húzódó elbeszélő mond el történeteket is tartalmazó szövegeket. Szembetűnő jellemzője e szövegeknek, hogy legtöbbször egyetlen vagy több, de óriási méretű, formailag jelzett mondatból állnak. E szerkezeti jellemző természetesen már eleve az elbeszélő lehetséges beszédmódjából ered: csak a teljességben lehet megszólalni hitelen, csak egyben, egészben lehet valamit elmondani, ha lehetséges egyáltalán elmondani, de legalább a fontos elemeket a beszéd humán egységébe foglalni.

Krasznahorkai művének azonban az egyik, bizonyára legfeltűnőbb és legalapvetőbb jellemzője a végesnek a saját határaival való szembesülése.

Az egyszeri látogató meg kívánja nézni az athéni Akropoliszt, részleteiben. A tökéletesség közvetlen tapasztalati megismerése azonban kudarchban ér véget, a tűző napsugár és a visszaverődő fények fiziológiailag, a szemlélő látásának megbénításával lehetetlenítik el a meg tapasztalást. A tökéletes építmény, szentély, az eszményített ógörög világ fizikai tárgyként fennmaradt relikviája hozzáférhetetlen a szemlélő számára. A volt és vélt teljesség elérhetetlen marad, a végtelenre összpontosító személy („Akárki”) saját véges és esendő volta miatt nem fér a végtelenhez, az azt megtestesítő (vagy annak vélt) tapasztalathoz. Távoli, idegen marad számára.

Az egyszeri múzeumőr mindennap a milói Vénuszt őrzi a párizsi Louvre-ban. Mindennap ugyanott áll, mindennap ugyanazt nézi és látja, mindennap ugyanazt elmondja az érdeklődő látogatóknak, ha kérdik. Ez megtartja őt, ahogy rendületlenül és látszólag belefásulva csak ismétli önmaga cselekedeteit a környezetében, feladatként, hivatásként. A múzeumőr fölismeri önnön végességének határait, a végtelenhez való gyarló viszonyát. Nem kíván ezen változtatni, nem kívánja meghaladni, de nem is tragikusan vagy patetikusan éli ezt meg. Ezt tekinti a földi, e világi, halandó ember lehetőségének, létezés módjának. Ezzel a látszólag tehetetlen, mozgás nélküli élettel – mint létezés móddal, mely mások szemében nevetség tárgya – közel kerül a véges emberi és az örök isteni kapcsolathoz. Nem reflektál rá különösebben, de létezés módját egyenletesen meghatározza.

A japán színházi maszkkészítő és a japán szentély építésének tervező vezetője a tökéletességre tör. Ezt a tökéletességet a hagyományozott mesterség megtanulása,

művelése és az ezzel leképezett transzcendens viszonyulás az isteni, a közvetlenül meg nem ismerhető, de örök hatalomhoz határozza meg és irányítja. A maszkkészítő és a tervező nem kételkedik a felsőbb, közvetlenül nem ismert, de az emberi létezés számára alapvető ismereteket hozzáférhetővé tevő felsőbb létezőben, Istenben. Ez őket egyszerre teszi magabiztossá a saját tevékenységük hatókörében, és egyúttal aláztatossá, sérülékenységük tudatában lévő személyiségekké a végtelen és örök viszonyában.

Krasznahorkai László e munkája hangsúlyosan különböző kultúrák hagyományaiban élő változatos egyének látszólag egyedi és esetleges életvilágát és létezés módját képezi le imaginárius keretben fikciós eljárásokkal. E szövegekben az egyén gyarló, véges és halandó volta közvetlenül szembesül a nem pontosított, nem azonosított örök, végtelen istenivel, végső soron az evangélium Krisztus által felkínált szeretetének megfeleltethető viszonyulásokkal.

5.3. Esterházy Péter *Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-változat* – című könyve (2014) csakúgy, mint az előzőekben említettek, rendkívül összetett az Istenről való beszéd értelmében is. A szöveg különlegesen telített az emberi és Istenhez való viszonyok hálózataiban. Az elbeszélő siketnéma fiú, aki mégis érti a környezetét nyelvben is, sőt, beszélni is tud. Egyedi és egyszeri, a világ összetettségében eltűnő sorsában látszólag hangtalanul mond kijelentéseket és tesz föl kérdéseket Istenről, az emberi bűnről, a szeretetről a mai gyermeknyelv, a mentálisan sérültek és az egészséges felnőttek nyelvének vegyülékével megszólalva. Eközben azonban az elbeszélő szövegben ez a beszéd összekapcsolódik Jézus Krisztus szenvedéstörténetével (Márk evangéliuma szerint), a mai szlenges és az archaikus bibliai nyelv értelemképző vegyülékével. Ezzel a szöveg- és jelentésképzéssel az Esterházy-mű a véges, gyarló, sérült és félig tudatosan, kifelé nyíltan bűnössé váló ember (a testvérét félig önkéntelenül és öntudatlanul megölő fiú egzisztenciája) közvetlenül összekapcsolódik a végtelen isteni és tökéletes Logosz emberi megtestesülésével. S miközben megállapításai és kérdései beszédbeli elzártága miatt mintegy a semmibe hullnak egy, a napi gonoszságok és jóságok cselekvéseiben megvalósuló ontikus világban, aközben ez az elbeszélő fiú (akinek általa megölt bátyja lenne a történetek általános följegyzője) szinte meghaladhatatlan ellentmondások, megtett jóságok és eltagadhatatlan bűnök között küzd, hogy az evangéliumi szeretet közélébe jusson. Ennek a közelítő küzdelemnek a minden-

napi nyelvben kimondott, de csak alig reflektált tudatalansága, az esetlenség és esendőség, a tehetetlenség és a gyarló ártatlanság, a felszínesség és a mély átéltség, valamint az elháríthatatlan bűnösség mindig helyzethez kötött fölismerése adja a létezőhöz kötött lényegét. És – ezzel éppen együtt – mindez mégis megtalálja az útját Krisztus megváltó szeretetéhez – a maga e világi emberi ellentmondásosságával.

6. A három röviden idézett és értelmezett szépirodalmi példa áttételesen, egyedi poétikai formákban teszi hozzáférhetővé és a jelentésképzés részévé véges és végtelen, gyarló, sérülékeny és halandó, valamint örök isteni viszonyát. E művek (és további, itt nem említettek) a maguk érzékletes, közvetlenül tapasztalható jellegével nem feltétlenül könnyű, de megalapozott, érzékeny, részletekbe menő utat kínálnak a megértő befogadó számára az érzékelhető és az érzékelhetőn túli közötti kapcsolat emberi korlátok közötti megvalósítására. Itt, e művekben az ontológiai perspektíva a meghatározó, beszélőtársak dialógusa emberről és Istenről, a létező létének közvetlen közelségében és közegében, az evangéliumi szeretetre irányultságban. Ricoeur egy megjegyzésében hívja fel a figyelmet erre a viszonyra: „Úgy kell felfogni a részesedési viszonyt, hogy semmilyen előzetes fogalmat, tehát egyetlen Istennek vagy a teremtményeknek való tökéletességi egyértelmű attribúciót se foglaljon magában. Olyan értelmet kell adni ezenkívül a hatás és a hatás oka között mindig létező proportio creaturaenak, amelynek összeegyeztethetőnek kell lennie a véges és a végtelen aránytalanságával. Végül egyszerű különbözőségként kell felfogni a végesnek a végtelentől való távolságát anélkül, hogy belekeverjük ebbe az egyedül lényeges gondolatba a tér külsőségének gondolatát, melyet egyébként maga az isteni kauzalitás immanenciája is kizár.”¹³

JEGYZETEK

- 1 Pilinszky János: *Publicisztikai írások*. Budapest, Osiris Kiadó, 1999, 257.
- 2 Ld. pl. Givón, Talmy: *Syntax. An introduction*. Amsterdam, 2001a; Philadelphia: John Benjamins, Tomasello, Michael: *Gondolkodás és kultúra*. Budapest, Osiris Kiadó, 2002.
- 3 Luckmann, Thomas: *Theorie des sozialen Handels*. Berlin, 1992. New York, Walter de Gruyter.
- 4 Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Budapest, Gondolat, 1984, 269–339.
- 5 Langacker, Ronald W.: *Foundations of Cognitive Grammar. Volume I. Theoretical Prerequisites*. Stanford, California, 1987: Stanford University Press; Lakoff, George: *Women, Fire, and Dangerous Things*. Chicago, 1987; London, The University of Chicago Press.
- 6 Tomasello, Michael: *Constructing a Language: A Usage-Based Theory of Language Acquisition*. Cambridge, MA, 2003, Harvard University Press.
- 7 Ld. Langacker i. m. Lakoff i. m.; Kemmer, Suzanne – Barlow, Michael: Introduction: A usage-based conception of language. In: Barlow, Michael – Kemmer, Suzanne (eds.): *Usage-Based Models of Language*. Stanford, California, 2000: CSLI Publications. vii–xxviii.
- 8 Rahner, Karl: *A hit alapjai. Bevezetés a kereszténység fogalmába*. Szeged, Agapé, 1998, 50–55.
- 9 Tillich, Paul: *Rendszeres teológia*. Budapest, Osiris Kiadó, 2000, 51.
- 10 Nietzsche, Friedrich: *Az öröklét gyűrűje. Nietzsche és az örök visszatérés gondolata*. Budapest, Osiris Kiadó, 2000, 54 kk.
- 11 Heidegger, Martin: Nietzsche mondása: „Isten halott”. In: *Rejtektutak*. Budapest, Osiris Kiadó, 2006, 183–232.
- 12 Pilinszky János: *Publicisztikai írások*. Budapest, Osiris Kiadó, 1999, 234–235.
- 13 Ricoeur, Paul: *Az élő metafora*. Budapest, Osiris Kiadó, 2006, 406–407.

Korpics Márta

„...mert szent Kereszted által megváltottad a világot”

A Kálvária mint művészeti alkotás

és a keresztúti ájtatosságnak teret adó építmény

■ A tanulmány a katolikus népi vallásosság egy népszerű vallásgyakorlatáról – a keresztúti ájtatosságról – és a gyakorlatnak teret adó építményről szól. Vallás és művészet oly módon kerül egymás mellé, hogy az adott vallásgyakorlat vonatkozásában azt a kérdést tesszük fel, vajon a vallásgyakorlat funkcionalitását tekintve van-e jelentősége annak, hogy ezek a szakrális építmények művészeti alkotások-e, vagy nem. A keresztúti ájtatosság népszerű ájtatosság, mind egyéni, mind közösségi formáját tekintve. Az ájtatosság végzésének évszázados hagyományai vannak. Ezek a hagyományok alakították az építészeti megoldásokat (kálvária), az írásos változatot (keresztúti ájtatosság szövegei), a történet vizuális megjelenítését (stációképek) és magát a szokást. Bárh János a katolikus népi vallásosságot bemutató tanulmányában így ír a kálváriáról: „A római katolikus lakosságú települések egyik kultikus helye a kálvária. A kegyhelyeken szinte elmaradhatatlan. Legtöbbször hegyre, magaslatra épült a falu vagy város szélén. Gyakran kapcsolódik temetőhöz. A kálvária

legtöbbször hosszúkás alakú, gyöpös terület, amelynek két hosszanti oldalán hét-hét, összesen tizennégy stáció helyezkedik el, a bejáratnál ellentétes végén pedig rendszerint magaslaton kálváriakápolna épült, illetve Krisztus és a két lator keresztjei állnak.”¹

Hogyan működik a vallási hagyomány? Peter Berger a hagyomány működését a vallási élmény mindennapokba való beépülésén keresztül írja le. Az eredeti élményt (a találkozást a transzcendenssel vagy a transzcendens valósággal) úgy lehet megőrizni és a mindennapok részévé tenni, ha ezeket a különböző kultúrák hagyományokként rögzítik, és ezek aztán társadalmi tekintélyre tesznek szert.² Ezek az emlékek sérülékenyek, sokszor nehezen állják ki az idők próbáját, de a vallási élmény hatása fennmaradásának csak ez az útja lehetséges. A vallási élményt szimbólumok és szimbolikus cselekedetek segítségével lehet hagyományként elraktározni, hiszen ezek az eljárások képesek arra, hogy sűrítetten tartalmazzák azokat a tudnivalókat, amelyek az emberek számára fontosak az itt továbbításra kerülő jelentések megértéséhez és értelmezéséhez.³ „A vallásos hagyomány korpusza a vallásos szimbólumok, mítoszok, rítusok szövevényéből épül fel egy olyan szimbolikus-imaginárius létmód hordozójaként, amelynek belső természetét a szimbolikus reprezentáció határozza meg. A szimbolikus reprezentáció lényege szerint a valóságos és az imaginárius, a megmutató és a megmutató, a megjelenő és a megjelenítő elvi – azaz *spekulatív* – azonosságára épül.”⁴ A keresztútjárás esetében a hagyomány működését (aktivizálódását) kétszeres áttételen keresztül figyelhetjük meg. Az első réteg az elbeszélés – a történeti Krisztus keresztútjárása és szenvedése –, amelyet az evangéliumok közvetítenek. Az Európában leginkább elterjedt keresztútállításra vonatkozó hagyomány 14 stációban gondolkodik, ebből nyolc olyan helyszín van, amelyről az evangéliumok is említést tesznek. Aztán erre az eredeti eseményre emlékezik vissza, ez előtt tiszteleg a jeruzsálemi zárándok, amikor

felkeresi Jézus szenvedésének állomásait. A hagyomány szerint először Mária, Jézus anyja járta végig fia után az utat, felkeresve Jézus szenvedésének helyeit, annak mennybemenetele után. Krisztus passiójának tisztelete a XII-XIII. századtól válik elterjedtté, mikor a Szentföldről hazatért keresztes lovagok emléktáblát állítanak az általuk végigjárt helyeknek.⁵ Belting így fogalmazza meg az elbeszélés és a kép kapcsolatát: „Az ember azt szeretné tisztelni, ami láthatóan a szeme előtt van: ez azonban az elbeszélés nem lehet, hanem csakis a személy. A képek megörökítik az elbeszélés egy pillanatát, még ha maguk nem is elbeszélések. A kép azonban csak akkor érthető, ha az ember ráismer az Írás alapján. Arra emlékeztet, amit az Írás elbeszél, és ráadásul a személy és az emlékezet kultuszát is lehetővé teszi.”⁶

A kálváriák kialakítása és népszerűsítése elsősorban a ferences rendhez kötődik. A ferences rend fontos feladatának tekintette a szent helyek és Krisztus szenvedése tiszteletének elterjesztését. A keresztútállítás általánossá vált a ferences kolostorokban, kápolnában, templomokban, majd innen elterjedt az összes plébániai templomra is.⁷ Az állomások számát, a keresztút felállításának helyét és körülményeit és az ájtatosság módját XII. Kelemen pápa szabályozta és egységesítette 1731-ben kiadott rendeletében. A keresztút állomásainak száma és tematikája nagyon eltérő volt. A Szentszék döntése, miszerint 14 stáció legyen a keresztúton, végül is a hívek gyakorlatának az elfogadása volt. A mai rendelkezések szerint keresztút állítható templomokban, kápolnában, imaházakban, temetőkben és vallásos zarándokhelyeken a szabadban is. Az építményeket, ha csak lehetett, igyekeztek hegyoldal-

ra vagy magasabb fekvésű, fokozatosan emelkedő hegyre építeni. A szatmári béke utáni nyugodtabb időszakban, az ellenreformációnak és a viszonylagos gazdasági megerősödésnek köszönhetően a különböző alapítványok és rendek nagyon sok szakrális műemlék megépíttetését tudták támogatni. Ekkor építették a legnagyobb és legszebb kálváriákat is, kezdetben a városokban, később a falvakban is. A Rákóczi-szabadságharc után épültek Győr, Pannonhalma, Kőszeg, Fertőszéplak, Pápa, Szombathely és felvidéki városok (Selmecbánya, Kassa) kálváriái. A század második felében pedig Celldömölk, Sárvár, Magyarpolány kálváriájával folytatódott a sor.⁸

A keresztútjárás paraliturgikus ájtatosság, melynek leggyakoribb alkalmi a nagybőjti időszak, illetőleg a zarándoklatok. Ezeken az alkalmakon dramatikusán, a szenvedéstörténetet verbálisan, vizuálisan és tapasztalatilag felelevenítve járják végig a hívők a keresztutat. Krisztus szenvedésének története, a passió nemcsak az evangéliumi elbeszélésekben kap fontos szerepet, hanem azokban az emlékezési módokban is, ahogy a történet a kereszténységen belül megjelenik. Az ájtatosságnak a korábbi időkben leginkább a bűnbánat szempontjából volt jelentősége. Erre utal a barokk korban nagyon népszerű imádságos könyv szerzője is: „minden hívő, ki az Úr keserves kínszenvedése felől buzgón elmélkedik, a sz. ájtatosság által a római pápáktól mindazon búcsúban részesül, melyeket a jeruzsálemi állomások személyes látogatása által nyerne”.⁹ A kálvária építészeti megoldásaiban, kellékeiben sokszor visszanyúlt a barokk idején lebonyolított nagypénteki körmenetek, népmisziók vagy még korábbi időszakra, a középkori misztériumjátékok

eszköztárához. Számos olyan tárgy, amelyet a felvonulók használtak ezeken az alkalmakon, megjelenik a kálváriák szimbolikus kellékei között, akár a stációképeken, akár a szent sírba állítva. A kálvária azokat az eseményeket, melyeket egy-egy korábbi alkalom – körmenet, passió – egyszeri módon vagy akár évről-évre, de rövid időszakot jellemzően megjelenített, kiragadja az időből, eltárgyasítja, és állandóvá teszi. A misztériumjáték, körmenet, népmissió dramaturgiailag, lebonyolításának módját tekintve leginkább egy olyan színházi előadáshoz hasonlítható, melybe időnként bevonják a közönséget is. Ezzel szemben a kálvárián megjelenített történetet képsorok közvetítik. Kimerevített képsorok, amely képek eléggé sematikusan, alapvetően a cselekvések főbb mozzanataira fókuszálnak. Ez a fő motívum nyer megerősítést a képaláírásban is. A keresztutat, a vezető és a közösség elhatározásától függően szabadon vagy akár leírt elmélkedésekhez kötődően is el lehet végezni.¹⁰ A közösség határozza meg az imák (elmélkedések, énekek) mennyiségét, elmondásának mikéntjét is. A cselekvések a résztvevők felkészültségétől és bevonódásának mértékétől is függenek. Mindezen elemek együttesen azt a célt szolgálják, hogy a résztvevő emlékezzen, átéljen egy élményt, amely élmény segítségével egyrészt feleleveníti, másrészt átéli azokat a fájdalmakat, amelyeket Jézus elszenvedett a Kálvária hegyéig. Az emlékezést a szakrális tér sajátosságai is elősegítik, hiszen a fizikai nehézségek legyőzésével (hegyre való felkapaszkodás, mezítláb-járás, térdelés) a vallásgyakorlatot végzők úgy érzik, hasonlóvá váltak Krisztushoz.¹¹ Az általuk éppen végrehajtott cselekedetre utalnak a képek is, melyek a krisztusi szenvedés egy-egy állomását jelenítik meg, vizuálisan is támogatva ezzel az élmény átélését. Ugyanakkor a keresztútjáráskor felolvasott elmélkedések is fontos szerephez jutnak.

A keresztútjárás olyan meditáció, amelyben az élmények átélését az imitált fizikai környezet segíti elő. A keresztútjárásban három elem kapcsolódik össze: verbális (ami lehet hangos, illetve hangtalan /néma/), vizuális és fizikai. A keresztútjáráskor elmélkedni, imádkozni kell. Maga a tény, hogy valaki végigjárja a 14 állomást, a gyakorlat elvégzése szempontjából nem jelent eredményt. Akkor eredményes az aktus, ha miközben imádkozik a gyakorlat végzője, gondolatban is követi, látja, „végigjárja”, és közben átéli az egykori eseményeket. Általában valamiféle azonosulási vágy jelenik meg – az előírt imák, az idevonatkozó tanítások is ezt célozzák. A vallásgyakorlatot végzők belső indítéka az átlényegülés, Jézus szenvedéseinek átérzése, az ő általa végrehajtott cselekedetek imitációja révén. A reprezentáció révén ez a tartalom ki-

vetül, érzékelhetővé válik, az involváció útján a gyakorlatot végző képessé válik az azonosulásra. A hívők a történetet ismerik, a húsvéti liturgia szerint ezt minden évben János evangéliumából hallgatják meg. Felkészültségüket tekintve azt mondhatjuk, hogy amit a helyszínen látnak, az számukra már ismert. A keresztútjárás gyakorlatában már meglévő ismereteik verbális, képi és tapasztalati megerősítést nyernek. A képek felerősítik az imákkal, a tanításokkal elmondottakat, és amennyiben szabadtéren történik a keresztútjárás, az út fizikai megtétele is segíti a gyakorlatot végzőt az átélésben.

Van tehát egy történet, a megfelelő fizikai környezet, szakrális térkialakítás és a 14 kép. A képek és a történet főszereplője Jézus és az aktust elvégző alany. Az elbeszélés által megjelenítettek a vallásos ember számára egyfajta példaadó mintaként szolgálnak, a szakrálissal való azonosulást, hasonulást segíti elő. A stációképek a passiójárásnak abban az értelemben eszközei, hogy ezek által, s a hozzájuk kapcsolódó meditációval átélhetővé tehető egy üdvtörténeti fontosságú esemény olyan körökben, amikor a szó ereje önmagában elégtelen, és sokszor kevésnek bizonyul. A képek, bár egyre sematikusabbá váltak, mégis segítik a hívőt a történet teljes átélésében. Mivel ezt az eseményt annak érdekében, hogy a hívők számára ennek jelentősége teljesen világos és érthető legyen, valóságos értelemben „újraalkotni” nem lehet, próbálkozások történtek arra vonatkozóan, hogy egy megalkotott, létrehozott „emlékművön” keresztül ábrázolják, jelenítsék meg az akkor történeteket. A keresztúti ájtatosság végzése során a különböző emberi érzékszervek aktivizálódása révén képes a hívő a vallási élmény megszerzéséhez eljutni. A tapasztalásban szerepet kap a térészlelés (az imitált tér kialakítása a szent sírral, a stációkkal, kereszttel), a képeken és feliratokon keresztül közvetített történet, a fizikai élmények és az elmélkedés egymásra hatása. A keresztútjárás az élmények összetettsége révén (az élmények megszerzésében szerepet játszik a hallás, a látás, a tapintás) kiváltképp alkalmas egy intenzív vallási élmény megszerzésére.

A kereszténység történetében a képek tisztelete rendkívüli fontosságú volt, és ma is az. A képben hordozott, a kép által megjelenített tudás képi sajátossága révén könnyebben volt értelmezhető. A középkortól a múlt század elejéig a képek jelentősége a maiénál sokkal nagyobb volt. A régmúlt korok emberei gyermekkoruktól a szertartások résztvevőiként, a templomban ülve a falképeket, az ablakokat fedő üvegképeket, szobrokat nézve észrevétlenül jutottak a hitük értéséhez és éléséhez fontos tudásanyag birtokába. A képiség segítette őket a

megértésben, sőt sok esetben azt lehet mondani, hogy a megértés nagyban múlt a képiségen, a hallottak kiegészítéseként. „A képek használata rendkívül fontos, mert minden képességünkhöz szólnak és cselekvésre indítanak. Minél inkább engedi valaki, hogy a képek megragadják, annál inkább alakítja őt a képek tartalma. [...] Az ábrázolásnál elsősorban a tartalom a fontos – a titok, amit a kép megpróbál áttetszővé tenni –, és nem csupán a művészi tökéletesség.”¹² A képek tisztelete „relatív kultusz”, mivel a tisztelet az ábrázolt személyt illeti meg, így a képnek – teológiai értelemben – nincs önálló kultikus értéke. De ahogy ezt számos néprajzi és antropológiai leírás bizonyítja, a népi vallásosságban mégiscsak kultusz övezi a képeket is.¹³ Egy adott képhez fűződő tisztelet (vagy akár kultusz) nagymértékben függ a képnek az egyházi hagyományban és a népi vallásosságon belül betöltött helyétől vagy attól a történettől akár, amely ennek a képnek a keletkezésére utal.¹⁴ Ahogy Belting rámutat: „a képek szerepe azokban a szimbolikus cselekvésekben nyilvánul meg, amelyekkel hívek és ellenzőik a hozzájuk való viszonyukat kifejezték, amióta csak léteztek képi alkotások.”¹⁵

Művészeti alkotások-e a kálváriák? Lehet-e ezekről az építményekről a vallás és művészet kontextusában beszélni? Véleményem szerint igen, ha az értelmezésben a megfelelő kereteket alkalmazzuk. Az egyik keretet az értelmezéshez Graham Howes 4 dimenziós értelmezése adhatja, a másikat pedig az a megközelítés, amelyen belül a népi vallásosságban működő dinamizmusokat lehet leírni.¹⁶ Howes *A szakralitás művészete*¹⁷ című könyvében John Ruskin kérdésére¹⁸ adott válaszon gondolkodva három célkitűzést fogalmaz meg. Az első annak vizsgálata, hogy milyen mértékben formálhatja az esztétikai tapasztalat a vallási tapasztalatot, a második, hogy milyen mértékben képes erősíteni a vallási tapasztalat az esztétikai tapasztalatot, a harmadik pedig az, hogy ez a folyamat milyen mértékben képes szembeszállni ezzel a tapasztalattal, vagy akár megtagadja-e azt. Bevezetőjében hoz néhány példát arra is, hogy különböző szerzők milyen módon hivatkoznak a vallás és művészet élő kapcsolatára, arra a folyamatra, amikor a művészet a vallást segíti és szolgálja.¹⁹ Howes a vallásos művészet, a vallásos hit és a vallásos tapasztalat közötti kapcsolatot négy dimenziójára bontja és vizsgálja. A kálváriák – mint szakrális népi építészeti alkotások – értelmezésében a négy dimenzió szerinti elemzés megkönnyíti számunkra a leírást, és a kálváriák funkcionalitásának elemzésén túli értelmezéseket is lehetővé tesz. Howes könyve és megközelítése a szakrális művészetre vonatkozik, de mivel a szerző a val-

lás és művészet kapcsolatát nemcsak esztétikai kérdés-ként, hanem annak társadalmi folyamatában értelmezi, tipológiájának átvétele megengedhető. Természetesen úgy, hogy az értelmezésben figyelembe vesszük a népi vallásosságról és a szakrális népi építészetről tudottakat.

A vallásos művészet négy dimenziója az ikonográfiai, a didaktikai, az intézményi és az esztétikai dimenzió. Howes az ikonográfiai dimenzió kapcsán az ikonon kapcsolatos befogadói folyamatot mutatja be. „A vallásos művészetben, ahogy a mindennapi nyelvben is, ikonoknak a szentek vagy isteni személyek képeit nevezik. [...] Az ikon szimbólum, amely úgy részesül az általa szimbolizált valóságban, hogy egyben maga is méltó a tiszteletre. A Valóságos Jelenlét ágense.” – írja Howes.²⁰ A hivatalos egyházi tanítások szerint a képeket lehet tisztelni, de imádat csak a képeken ábrázolt személyeket illeti. A népi vallásosságban azonban a képek tisztelete túlmegy ezen a formán, és a képeknek tényleges hatalmat és erőt tulajdonítanak.²¹ Howes ezen az értelmezésen túl tesz még egy fontos megállapítást a reformáció és ellenreformáció képekkel kapcsolatos nagyon konfliktusos viszonyára utalva. „Ha a katolicizmus megerősítette a képeket, mint hidakat Isten és ember között, a protestantizmus mindet felégette, és nem volt visszaút.”²² Beltingre hivatkozva írja, hogy a megreformált templomok falai egy „megtisztított, *deszenzualizált (érzékeségétől megfosztott)* valásról” tanúskodtak, melynek lényeges újítása volt, hogy „igazát a Szóba/az Igébe helyezte.”²³ Belting az ellenreformáció képkultuszával kapcsolatban így fogalmaz: „a képeknek szóló jóvátétel és vezeklés aktusa is volt, és úgy szólván minden új kép szimbolikusan azt a helyet foglalta el, amelyből egy másik kiszorult. Ez a polemikus képhasználat Mária alakjában érte le a csúcspontját, mivel az arra is alkalmat adott, hogy a protestánsokkal szemben táplált tanításbeli ellentétet világosan kifejezésre juttassák.”²⁴ A didaktikai dimenzióval kapcsolatban leginkább történeti példákon keresztül bizonyítja a szerző a megközelítés érvényességét. Többek között Bonaventurára is hivatkozik, aki a következőképpen határozza meg a vizuálist: „megsegíti érzékeink tehetetlenségét is [...], mivel érzelmeinket jobban felkavarja az, amit látunk, mint az, amit hallunk.”²⁵ A kálváriaépítmények a vallási élmény megszerzésével tanítanak, hiszen a verbális, a testi és a vizuális elemek, ahogy korábban is utaltam már rá, kiegészítik egymást, és együttesen hatnak. Bartha Elek a katolikus népi vallásosságról szóló tanulmányában szintén a vallásos hagyomány didaktikus jellegére mutat rá: „A didaktikus jellegű verbális hagyomány és a vallásgyakorlás csatornáin át kialakul az ismeretek, képzetek

egyenre vagy közösségre jellemző rendszere.”²⁶ Az intézményi dimenzióval kapcsolatban Howes leírja, hogy a vallás és művészet viszonyát tekintve évszázadokon keresztül egyfajta tradícióvezéreltség működött, ami azt jelentette, hogy a művész megkapta a megrendelést egy témára vonatkozóan, és a legitimált tradíció ismeretének birtokában pontosan tudta, hogy mit várnak el tőle, mit kell megfestenie. Howes szerint az intézményi dimenzió nagyon sokáig jól működött, és csak a XIX. századtól változott meg radiálisan.²⁷ Az intézményi dimenzió kapcsán a népi vallásosságra²⁸ kell utalnunk, hiszen a hagyomány átadásában érdekelt mechanizmusok mind építészeti, mind a tartalom, mind a megjelenített vizualitás szempontjából a népi vallásosság és a szakrális népi építészet körén belül működtek. A népi vallásosság egyben kereteket is adott a megjelenítendő tartalom és a megjelenített forma tekintetében. A negyedik dimenzió az esztétikai dimenzió, amellyel kapcsolatban Howes az intézmény és művészet dimenziójának válságára utal vissza, aminek eredményeképpen a válság esztétikai következményei megjelentek. Az esztétikai dimenzióra utalva hoz pozitív és negatív példákat a szerző. Véleményét Hans Küng *Művészet és a jelentés kérdése* című művében megfogalmazott véleményével egyetértve írja: „[...] napjaink művészei számára a legmegfelelőbb szerep (és talán a mai rajztanárok és teológusok is bátoríthatnának erre) nem szükségképpen valamiféle hitbéli odatartozás megvallása, és nem is éppen a nyílt narratív tartalmat tiltó kurrens esztétikai tabu megdöntése. Inkább egyfajta önvezérelt vallási képzelet, amely többé már nem pusztán a létező vallási hagyományra reflektál, hanem új spirituális fogékonyságot hoz létre és fejez ki, és az abban való részesedésre mindannyiunkat meghív.”²⁹ A népi vallásosság sajátos érzékelési és értékelési módja a meghatározó az esztétikai dimenzióval. A népi vallásosságban az esztétikai dimenzió értékminőségét nem feltétlenül a művészi tartalom, hanem az ábrázolt személy révén kapja.³⁰ Limbacher Gábor szerint: „Az archetipikus kulturális látásmód [...] szerint is a paraszti érzékelésben nem a művészi kivitelű megformálás, művészettörténeti, artistikus esztétikai kvalitás, netán az ábrázolttal való formai megfelelés, tehát az alkotó emberi teljesítmény a döntő, hanem maga a kontextus és a téma.”³¹

A kálvária, mint építészeti megoldás, tehát funkcionális szerepet tölt be a vallásgyakorlat szempontjából. Keretet ad, megjeleníti a történetet, átélhetővé teszi a hagyomány által közvetített tartalmakat. Bár nagyon sok műemlék kálváriaépítmény maradt fenn, főként a barokk időszakából, a vallásgyakorlat funkcionalitása szem-

pontjából a művészi értéknek nincs jelentősége. Ennek ellenére a kálváriákat lehet művészeti alkotásként értékelni. „A kálváriák alkotórészei közül nagyságukkal és építészeti rangjukkal leginkább a templomok, kápolnák emelkednek ki környezetükből.”³² Mint szakrális építmények meghatározó jelentőségűek a falvak, városok bizonyos részeinek megszentelésében, tájkialakításában. A kálvária, mint szakrális építmény, nagyon jól példázza azt a folyamatot, ahogyan a vallás, illetve jelen esetben a vallásgyakorlat hatással volt és van a környezetre, és ezáltal a rendelkezésre álló teret saját igényeihez alakítja. Művészi tartalmukon túl azért fontosak, mert ezek a helyek a hívő ember számára jelentéssel bírnak.³³ De mint vallási és művészeti emlékek olyan jelként működnek az utókor számára, amely jelek a vallásosság tájformáló erejére irányítják a figyelmet. „A keresztek, szobrok és más szabadtéri szakrális építmények több vonatkozásban is szoros kölcsönhatásban állnak az őket magában foglaló tájjal. Az egyik lehetséges megközelítés történeti jellegű: ezek a létesítmények a környezet vallásos tartalmakkal való ellátásának, magának a szakralizációs folyamatnak az eredményei, s egyúttal kultusztörténeti emlékek.”³⁴

A keresztútjárás aktusát a népi vallásosság³⁵ értelmezési körén belül lehet jól megközelíteni és leírni. Népi vallásosságon egyfelől a tömegek vallási megnyilvánulásait értjük, másfelől mindazt, ami bármilyen szempontból is más, mint az a forma, amelyet a hivatalos vallásosság közvetít. A hivatalos vallásosság egy tekintélyi testület által jóváhagyott, kodifikált normák betartásával megalapozott, különböző vallási intézmények ellenőrzése alatt álló, azok által előírt szabályokat követő vallási magatartás. A népi vallásosságot ezzel szemben mindezen jellemzők kisebb vagy nagyobb mértékű hiánya jellemzi. A népi és a hivatalos vallásosság hordozói, a „tömeg” és az „elit” a történelmi-társadalmi körülmények meghatározottságában a tapasztalat két különböző szintjét jelentik. A vallási magatartás tekintetében a két pólus egy állandóan változó viszonyrendszerben áll egymással szemben (mellett), egymásból merítenek, de sokszor tagadják is egymást.³⁶ „A néphit, a népi vallásosság nem elvont, hanem mindig konkrét. Nem absztrakt, nem elméleti, hanem a műveltség által befolyásolt tapasztalati alapokra épülő, megélt kultúra. Ezért a hitéletben a vallásos környezet érzékelhető tárgyai: képek, szobrok, kegytárgyak, szentelmények fokozottan jelentős szerepet látnak el, amely meghaladja a csupán tárgyi minőséget.”³⁷ Mohay Tamás szerint a népi vallásosság esetében inkább kölcsönhatásokról kell beszélni, nem arról, hogy a hivatalos vallásosság és a népi vallásos-

ság valamilyen egyoldalú alá-fölérendeltségi viszonyban különül el egymástól. Teljesen természetes, hogy e kölcsönhatások odavezetnek, hogy a népi vallásosság elemei maguk is sokat átvesznek, felhasználnak mindabból, amire épülnek; egyes formák adott időben bekerülnek, más formák pedig inkább perifériára szorulnak. Valószínűsíthető, hogy a kölcsönhatások folytán előálló, olykor meglepően szívós egységek éppen azért tudtak sok nemzedéken keresztül tovább élni, mert valahol mélyen belső rokonság fűzte össze a két – vagy több – póluson elhelyezkedő vallási világokat.³⁸

A hivatalos vallásosság az intézményes egyház igehirdetésén alapszik. Az egyházhoz tartozó igehirdetők, lelkipásztorok vezetése nyomán fejeződik ki, kifejeződésében szerepet kap az értelmező gondolkodás. A népi vallásosságra az élményszerűség, az érzelmi elemek túlsúlya a jellemző, fontosak a csoport, a közösség szokásai, reagálásai³⁹ A népi vallásosság érzékeny „Isten lábnyomának” a felismerésére. Már a kora középkorban sok liturgián kívüli ájtatosság alakult ki. Ezek főleg az első ciszterciek és a ferencesek Jézus-ájtatosságaiból fejlődtek ki, de idetartoznak a Mária-tisztelet különböző formái is. A népi vallásosság igénye alakította ki a zárándokhelyek egyik meghatározó elemét is, a kálváriákat és az ezekhez kapcsolódó új áhítatgyakorlatot, a keresztútjárást. A II. vatikáni zsinat Sacrosanctum Concilium kezdetű határozata hangsúlyozza a liturgia elsőbbségét, de hirdeti, hogy „nem szabad elhanyagolni a keresztény nép egyéb áhítatgyakorlatait sem, csak feleljenek meg az egyházi törvényeknek és előírásoknak” (13). A liturgiának elsőbbsége van a népi vallásossággal szemben, de a vele összhangban lévő népi vallásosságot becsülni és támogatni kell: a gesztusokat és jelképeket (érintőzés, búcsújárás, fogadalmi tárgyak), imaszövegeket és formulákat (archaikus népi imádságok), népénekeket, szentképeket, kultushelyeket, szokásokat és a megszenteltnek tekintett időket értékeli pozitívan a II. vatikáni zsinat – mint a népi vallásosság egyes elemeit.⁴⁰ Vannak konkrét változások a liturgián belül, amelyek a népi vallásos formák befogadására utalnak. Ilyen például az ünnepélyesség ápolása, a jelek és mozdulatok (a gesztuskommunikáció) szerepének kihangsúlyozása, a dramatikus elemek fölvétele az istentisztelet élményjellegének erősítésére. A népi vallásosság köréhez tartozó vallásgyakorlatok értelmezése szempontjából nagyon fontos annak tudatosítása, hogy „a népi vallásosság a vallás valamennyi szférájára kiterjed. Van saját képzetrendszere, etikája, gyakorlata, technikái, vannak társadalmi, művészeti vonatkozásai. Szinte minden funkció megvan benne, amit a háttér

adó vallási rendszer tartalmaz. Minden előfordulási formája egy működő vallási modell.”⁴¹ A népi vallásosságnak fontos liturgiát kiegészítő funkciója van: a mindennapi életet összekapcsolja Istennel, ezt a célt szolgálják a napi imák, zárándoklatok, hálaadó és könyörgő ájtatosságok, áldások. A népi vallásosság kötetlen formáiban személyesebben és érzelmebben fejeződik ki a hit, mint a liturgia kötött formáiban.⁴² Karl Rahner katolikus teológus a teológia⁴³ és a népi vallásosság viszonyát elemezve azt írja, hogy a teológiának merítenie kell a gyakorlatból, az elméletnek és a gyakorlatnak ki kell egészítenie egymást. Rahner, aki teológiája kidolgozásakor alapvetően a mai emberre tekint,⁴⁴ határozottan amellett érvel, hogy a hivatalos teológiának, ha hivatásához hű akar lenni, a szokásosnál jobban kell figyelnie a nép vallására.⁴⁵ Azt az isteni kinyilatkoztatást, amelyben Isten népe részesült, csak abban az esetben képes az ember befogadni, ha ez a kinyilatkoztatás tényleg tapasztalattá válik. A népi vallásosságban a tapasztaló egyén áll a középpontban, az egyén, konkrét mindennapi – de szakrálisan értelmezett – dolgaival, anélkül, hogy azzal törődne, hogy hogyan teljesíti az egyházi előírásokat. Az jellemzi ezt a réteget, hogy a szent valóságot sajátos módon veszi, s sajátos módon keres vele kapcsolatot.⁴⁶

A kálváriát és a keresztútjárást kommunikációs csatornaként értelmezve látható, hogy az építmény és a megjelenített elbeszélés a népi és a hivatalos vallásosság között képes hídként működni. A teológiai megítélés szempontjából a történetből azok az események a fontosak, amelyek a megváltás szempontjából jelentősek. A teológiai tudás episztemológiai, jelentősen kidolgozott, intellektuális típusú tudás. A népi vallásosságban megtestesülő tudás episztemikus jellegű, kevésbé kidolgozott, s az ember alapvető tapasztalatai számára adott s ezen keresztül a legkönnyebben felfoghatót jelenti. Ezt a tudást szolgálják a stációképek, melyek Krisztus esendőségét, emberi mivoltát hangsúlyozzák. A passiótörténetben azért domborítják ki Jézus esendőségét, emberi vonásait, hogy a gyakorlatot végző hívő könnyebben tudjon ezekkel a tettekkel, illetve ezek elszenvedésével azonosulni. Azok az események kerültek tehát a passióképekre, amelyek az involváció szempontjából fontosak.⁴⁷ Nagyon sok hívő számára az elérést könnyebbé teszi az, hogy fizikailag is át kell élnie a nehézségeket. Nagyon sok ember van, aki a világot akkor érti meg, ha ezt a megismerést a saját tapasztalatain keresztül is meg tudja erősíteni. Ennek a fajta megismerési módnak a kiszolgálását segítő építményeknek a vallási kommunikációban hallatlanul fontos szerepe lehet. Az episztemikus tudásból építkező hívő, aki a felkészültségeit az élmény-

szerzésből is meríti, azokat az alkalmakat keresi, amelyek számára ily módon a vallásához való kapcsolódást megkönnyítik. A kálvária kommunikációs csatornaként, hídként működik tehát, amely a teológiai és a laikus tudás elemei között képes közvetíteni. A szakrális táj alakító elemeiként pedig a vallás és a szakrális népi művészet jelei, amelyek a vallás és a vallásos ember táj- és társadalomformáló erejét hivatottak megjeleníteni az utókor számára.

IRODALOMJEGYZÉK

- A búcsúk.... *A búcsúk kézikönyve. Szabályok és búcsúengedélyek.* (ford. Diós István) Budapest, Szent István Társulat, 2000.
- ALSZEGHY Zoltán: Vádlottak padján. In: Erdélyi (szerk.): *Boldogasszony Ága. Tanulmányok a népi vallásosság köréből.* Budapest, Szent István Társulat, 1991, 13–26.
- BARNA Gábor (szerk.): *Kép, képmás, kultusz.* Szeged, Néprajzi és Kulturális Antropológia Tanszék, 2006.
- BARTHA Elek: Népi vallásosság. In: *Magyar Néprajz VII.*, Budapest, Akadémiai, 1990, 329–454.
- Nemzeti, vallási és hagyományos gazdálkodási terek szellemi öröksége. Vallási terek szellemi öröksége,* Bölcsész konzorcium, 2006.
- BÁRTH JÁNOS: Adalékok a jugoszláviai magyarság búcsújáró hagyományainak ismeretéhez. In: Fejős Zoltán–Külös Imola (szerk.): *Vallásosság és népi kultúra a határainkon túl.* Budapest, Magyarországtudató Intézet, 1990, 227–246.
- BECK, Rainer: Népi vallásosság és társadalomtörténet. In: Vári András (szerk.): *A német társadalomtörténet új útjai.* Budapest, Közép-és Kelet-Európai Akadémiai Kutatási Központ, 1990, 38–57.
- BELTING, Hans: *Kép és kultusz.* Budapest, Balassi, 2000.
- BERGER, Peter: Vallás: tapasztalat, hagyomány és reflexió. In: Korpics Márta–P. Szilczl Dóra (szerk.): *Szakrális kommunikáció.* Budapest, Typotex, 2007, 203–218.
- GOFFINE Lénárt: *Katolikus oktató és épületes könyve.* Budapest, Szent István Társulat, 1895.
- HEINZ, Andreas: Népi vallásosság (szócikk). In: Schütz, Christian *A keresztény szellemiség lexikona,* Budapest, Szent István Társulat, 1988, 277–278.
- HOWES, Graham: *A szakralitás művészete.* Pannonhalma, Bencés Kiadó, 2011.
- Katolikus Lexikon (<http://lexikon.katolikus.hu/>).
- LIMBACHER Gábor: Kép, képmás és kultusz a palócföldön. In: Barna Gábor (szerk.): *Kép, képmás, kultusz.* Szeged, Néprajzi és Kulturális Antropológia Tanszék, 2006, 219–231.
- MOHAY Tamás: A népi vallásosságról. *Magyar Tudomány,* 1999/5, 535–548.
- RAHNER, Karl: *A hit alapjai. Bevezetés a kereszténység fogalmába.* Budapest, Szent István Társulat, 1983.

Bevezető gondolatok a teológia és a népi vallásosság kapcsolatáról. In: Rahner, K.–Modeh, Ch.–Göpfert, M. (szerk.): Népi vallásosság. OMC Bécs, 1987, 9–18.

Hit, szeretet, remény. Egyházfórum könyvek 8. Budapest–Luzern, Egyházfórum, 1991.

RAHNER, K.–MODEH, Ch.–GÖPFERT, M. (szerk.): Népi vallásosság. OMC Bécs, 1987.

SALAMON József: Gyimesi kálvária. Csíkszereda, Pro-Print, 2012.

SCHÜTZ, Christian (szerk.): A keresztény szellemiség lexikona. Budapest, Szent István Társulat, 1988.

SZILÁRDFY Zoltán: Barokk szentképek Magyarországon. Budapest, Corvina, 1984.

SZILÁGYI István: Kálváriák. Építészeti hagyományok. Budapest, Corvina, 1980.

TRIAS, Eugenio: Thinking Religio Symbol and the Sacred. In: Derrida–Vattimo (szerk.): Religion. Cambridge, Polity Press, 1998, 95–110.

TÜSKÉS Gábor: A népi vallásosság kutatása Európában. Tudománytörténeti vázlat. Ethnographia 97., 1986a, 75–113. p.

Szerkesztői előszó. In: Uő (szerk.): „Mert ezt Isten hagyta...” Tanulmányok a népi vallásosság köréből. Budapest, Magvető, 1986b, 10–61.

VALLE, Edenio: Pszichológia és népi vallásosság. Gondolatok a brazil lelképásztori munkáról. In: Rahner, K.–Modeh, Ch.–Göpfert, M. (szerk.): Népi vallásosság. OMC Bécs, 1987, 63–80.

VERESS Károly: A vallásos hagyomány és az archaikus ember. Kellék 2002/21., kellek.adatbank.transindex.ro/pdf/21/03VeressK.pdf (2007. 06.12. hálózati közlés).

VOYÉ, Liliane: Popular Religion and Pilgrimages in Europe. I. World Congress on the Pastoral Care of Shrines and Pilgrimages¹, Rome 26–29.02. 1992. (különnyomat).

JEGYZETEK

- 1 Báth János: Adalékok a jugoszláviai magyarság búcsújáró hagyományainak ismeretéhez. In: Fejős Zoltán–Küllös Imola (szerk.): Vallásosság és népi kultúra a határainkon túl. Budapest, Magyarországtudó Intézet, 1990, 227–246.
- 2 Berger, Peter: Vallás: tapasztalat, hagyomány és reflexió. In: Korpics Márta–P. Szilczl Dóra (szerk.): Szakrális kommunikáció. Budapest, Typotex, 2007, 203–218.
- 3 Trias, Eugenio: Thinking Religio Symbol and the Sacred. In: Derrida–Vattimo (szerk.): Religion. Cambridge, Polity Press, 1998, 95–110.
- 4 Veress Károly: A vallásos hagyomány és az archaikus ember. Kellék, 2002/21., kellek.adatbank.transindex.ro/

pdf/21/03VeressK.pdf (2007. 06.12. hálózati közlés).

- 5 Ez a fajta passió-tisztelet kapta a kis-Jeruzsálem nevet.
- 6 Belting, Hans: Kép és kultusz. Budapest, Balassi, 2000, 10.
- 7 Érdekes adalék a keresztutak történetéhez, hogy a XVIII. században a ferences Porto Mauriziói Szent Lénárd 20 év alatt (1731–1751) 572 keresztutat állított föl, ezért a keresztút prédikátorának nevezték el.
- 8 Az alábbi honlap a magyarországi kálváriákat mutatja be megyékre lebontva. Az egyes kálváriákról fényképes bemutatót is láthatunk: <http://csendhegyek.blogspot.hu>.
- 9 Goffine, Lénárt: Katolikus oktató és épületes könyve. Budapest, Szent István Társulat, 1895.
- 10 Keresztúti elmélkedések minden imakönyvben vannak, de lehet külön kis füzet formájában is kapni ezeket.
- 11 A kálvária funkcionalitása kiterjesztését nagyon jól példázza a gyimesbükki kálvária, ahol a domborművek felső részében a hagyományos Krisztus-szenvedéstörténet, alul pedig a gyimesi nép történetének egy-egy mozzanata jelenik meg. Erről bővebben ld.: Salamon József: Gyimesi kálvária. Csíkszereda, Pro-Print, 2012. A nagyhét péntekjein országszerte végigjárt keresztutak is aktualizálva vannak a különböző közösségek által, akik saját és közösségi identitásuk kifejeződésének eszközeként használják a kálváriát. Ugyancsak egy ilyen típusú aktualizálása a Magyar Schönstatt Családmozgalom családpedagógiai mozgalmak keretében kiépített házaspárok útja, amely 15 stációból áll. Bővebben ld.: <http://csaladok.schoenstatt.hu>.
- 12 Schütz, Christian (szerk.): A keresztény szellemiség lexikona. Budapest, Szent István Társulat, 1988.
- 13 Barna Gábor (szerk.): Kép, képmás, kultusz. Szeged, Néprajzi és Kulturális Antropológia Tanszék, 2006; Belting: i. m.; Limbacher Gábor: Kép, képmás és kultusz a palóc-földön. In: Barna Gábor (szerk.): Kép, képmás, kultusz. Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2006, 219–231; Szilárdfy Zoltán: Barokk szentképek Magyarországon. Budapest, Corvina, 1984.
- 14 Limbacher: 2006.
- 15 Belting: i. m. 1.
- 16 Ez utóbbi megközelítés egyben kommunikációs is, amennyiben a kálváriákra mint a népi és a hivatalos vallásosság közötti kommunikációs csatornára tekintünk. Erről később bővebben lesz szó.
- 17 Howes, Graham: A szakralitás művészete. Pannonhalma, Bencés Kiadó, 2011.
- 18 Milyen mértékben segítette a szépművészet a vallásos életet a világ összes vagy bármelyik korszakában? Ruskin: 1898, 61., cit Howes, Graham: i. m. 13.
- 19 Vö. Howes: i. m. 14–15.
- 20 Howes: i. m. 19.

- 21 Howes a görög parasztkok ikonokkal kapcsolatos magatartására utal, de Limbacher Gábor leírásai is nagyon hasonló tapasztalatokról számolnak be (Howes: i. m. 20., Limbacher: i. m.).
- 22 Howes: i. m. 21.
- 23 Belting: 1994, 458., cit Howes: i. m. 21.
- 24 Belting: 2000, 2.
- 25 Bonaventura: 1978, 72–73., cit Howes: i. m. 24.
- 26 Bartha Elek: Népi vallásosság. In: *Magyar Néprajz VII.* Budapest, Akadémiai, 1990, 329–454.
- 27 Bővebben ld.: Howes: i. m. 31–34.
- 28 A népi vallásosságról e tanulmány végén lehet olvasni részletesebben.
- 29 Howes: i. m. 38.
- 30 Vö. Limbacher: 2006; Bartha Elek: *Nemzeti, vallási és hagyományos gazdálkodási terek szellemi öröksége I. Vallási terek szellemi öröksége.* Bölcsész Konzorcium, 2006.
- 31 Limbacher: 2006, 226.
- 32 Szilágyi István: *Kálváriák. Építészeti hagyományok.* Budapest, Corvina, 1980.
- 33 Bartha: 2006, 39.
- 34 Bartha: i. m. 132.
- 35 A fogalom társadalomtudományi kutatásakor a legnagyobb problémát a nép fogalmának meghatározása jelentette. Ki tartozik a néphez, mely réteg – e kérdések megválaszolása okozta a legnagyobb nehézséget. Wolfgang Schieder, terminológiaiilag Weberhez visszanyúlva a szociológiai értelemben vett népi vallásosságot, a tömegek vallásosságát a hivatalos vallásossággal állítja szembe. Vö. Beck, Rainer: Népi vallásosság és társadalomtörténet. In: Vári András (szerk.): *A német társadalomtörténet új útjai.* Budapest, Közép-és Kelet-Európai Akadémiai Kutatási Központ, 1990, 38.
- 36 Tüskés Gábor: A népi vallásosság kutatása Európában. Tudománytörténeti vázlat. *Ethnographia* 1986a, 75–113; 1986b, Szerkesztői előszó. In: Uő (szerk.): „Mert ezt Isten hagyta...” *Tanulmányok a népi vallásosság köréből.* Budapest, Magvető, 1986 b, 11.
- 37 Limbacher: 2006, 226.
- 38 Mohay Tamás: A népi vallásosságról. *Magyar Tudomány* 1999/5, 537.
- 39 Alszegehy Zoltán: 1991, Vádlottak padján. In: Erdélyi (szerk.): *Boldogasszony Ága. Tanulmányok a népi vallásosság köréből.* Budapest, Szent István Társulat, 1991, 15.
- 40 *Katolikus Lexikon.*
- 41 Bartha: i. m. 8.
- 42 Heinz, Andreas: Népi vallásosság (szócikk). In: Schütz, Christian: *A keresztény szellemiség lexikona.* Budapest, Szent István Társulat, 1988, 278.
- 43 Rahner a teológiát nemcsak a hit kérdéseit szakszerűen kidolgozó tudománynak tartja, hanem a keresztény egyházakban az élő hitre irányuló tudományos gondolkodásnak.
- 44 Vö. Rahner, Karl: *A hit alapjai. Bevezetés a kereszténység fogalmába.* Budapest, Szent István Társulat, 1983; és Rahner, Karl: *Hit, szeretet, remény.* Budapest–Luzern, Egyházfórum, 1991.
- 45 Rahner, Karl: Bevezető gondolatok a teológia és a népi vallásosság kapcsolatáról. In: Rahner, K.–Modeh, Ch.–Göpfert, M. (szerk.): *Népi vallásosság.* Bécs, OMC, 1987, 16.
- 46 Valle, Edenio: *Népi vallásosság.* Gondolatok a brazil lelképásztori munkáról. In: Rahner, K.–Modeh, Ch.–Göpfert, M. (szerk.): *Népi vallásosság.* OMC Bécs, 1987, 66; Voyé, Liliane: *Popular Religion and Pilgrimages in Europe. I. World Congress on the Pastoral Care of Shrines and Pilgrimages.* Rome, 1992, 26–29.02. (különnyomat).
- 47 Az aktus eredményességének tekintetében nincs különbség az otthoni, a templomi, illetve a szabadtéren, egy kálvárián megtett keresztút végigimádkozása és végigjárása között. A megfelelő körülmények (elmélyülés, ima) biztosításával a teljes búcsú mindhárom esetben megszerezhető (vö. *A búcsúk....* 2000, 58–59).

M. Tóth Géza

Operaelőadás és istentisztelet: Bach Máté-passiója az Operaházban

*Gondolatok Johann Sebastian Bach (Mendelssohn hangszerelésében):
Máté-passiójának félszcenírozott előadása kapcsán*

*„Mert bizony mondom néktek, hogy amíg az ég és a föld
el nem múlik, egy ióta vagy egy vessző semvész el a tör-
vényből, míg minden be nem teljesedik.”*

Mt 5,18

■ Néhány évvel ezelőtt arra kaptam felkérést, hogy – rendezőként és látványtervezőként – állítsam színpadra Bach Máté-passióját az Operaházban. Az alábbi írás ennek a munkának az összefoglalása, a felkéréstől a bemutatóig. Újszerű meghatározással egy „case study”, amelyben a Máté-passió-előadás ürügyén arról adok számot, hogyan gondolkodom, hogyan működöm alkotóként.

1. A MŰ

A Máté-passió – háromórás játékidőjét tekintve – Johann Sebastian Bach legterjedelmesebb zeneműve. Műfaja oratorikus passió, amely szólistákra, osztott zenekarra és két, négy szólamú kórusra íródott. Az ősbemutatóra 1727. április 11-én, a nagypénteki ünnepi istentisztelet részeként

került sor a lipcsei Tamás-templomban. Valószínűsíthető, hogy hasonlóan Bach másik teljességében fennmaradt passiójához, a János-passióhoz, ez a mű is a lipcsei városi tanáccsal kötött szerződés alapján, liturgikus céllal készült. A János-passióról bizonyítottan tudható, hogy noha a megrendelő nem az egyház volt, a mű megkomponálására szóló megbízás kiemelte, hogy az ne legyen világias karakterű. Bach olyan egyházzene megírására kapott megbí-

zást világi megrendelőjétől, „amely nem ölt operai jelleget, hanem a hallgatót áhítatra buzdítja”.

A Máté-passió tartalmi gerincét Jézus szenvedéstörténete adja. A történet szövege a Máté evangéliuma 26. és 27. fejezetének Luther Márton-féle fordítása. Az evangéliumi történetet egyházi népének (passió-korálok) és egy Bach-kortárs költő, Christian Friedrich Henrici (költői nevén Picander) megzenésített versei egészítik ki. A három, más-más forrású alapanyagból, azaz az evangéliumi idézetekből, a korálokból és a Picander-versekből Bach olyan szerkezetet alkot, amelyben az egyes elemek – „akár egy halom hasított fa” – véletlenszerűnek tűnő, mégis, nagyon is tudatos, rendkívül összetett, megértésre hivatkozó konstrukcióként kerülnek egymás mellé. Ahogyan Somfai László zenetörténész fogalmazott: „A Máté-passió üzenetében mind jobban elmélyedni, a szó és a zene kapcsolatából mind többet felfedezni, a hangjegyek mögé rejtett gondolatokat mind tisztábban érteni: egy élet programja.”

1.1. A mű felépítésének vázlatos áttekintése

A Máté-passió két nagyobb részből áll. Az evangéliumi történetet 28 jelenetre bontotta Bach. Ezek közül az első részben szerepel a főtanács terve Jézus elfogásáról, Jézus megkenése, az utolsó vacsora, Jézus az Olajfák hegyén és Jézus elfogása. A némileg terjedelmesebb második rész főbb jelenetei: Jézus kihallgatása, Péter árulása, Jézus Pilátus előtt, Jézus megszégyenítése, keresztre feszítése, halála és temetése.

Mindkét nagy rész egy nagyszabású kettős kórusal kezdődik és zárul, különösen is grandiózus a mű nyitó-kórusa, a „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen” kezdetű.

A három különböző szövegfajta Bach különböző zenei megoldásokat alkalmaz:

1. A bibliai szövegek jelentik a mű történeti gerincét, e részek funkciója az elbeszélés. Az egyéni szereplők mindig recitativókban szólalnak meg. A tömeget sajátos hangulatú kóruszámok képviselik.

2. Picander versei háromféle zenei formában is felhangzanak. A tanító, teológiai értelmezéseket nyújtó költemények recitativo accompagnatókban, az elmélkedést, személyes gondolatokat, félelmeket, vágyakat megszólaltató versek pedig áriákban és a szabad kórusokban formálódnak meg.

3. A korabeli közönség számára ismert népeleket Bach többszölamú korálkórusokban dolgozta fel. A korálok olyan zenei egységek a műben, amelyeket szövegük és jól énekelhető dallamuk alkalmassá tesz arra, hogy hitvallásszerűen erősítsék a hívők kötődését a gyülekezeti közösséghez.

A *Máté-passió*ban alkalmazott zenei formák teljes listája:

Recitativo secco: Az elbeszélő jellegű bibliai szövegek, tehát az Evangélista történetmesélése és Jézus kivételével a többi szereplő megszólalásai „szárazon”, secco recitativóként hangoznak el. A hangszeres kíséret minimális, egy continuo csoportra korlátozódik.

Arioso: Jézus énekbeszédét ünnepélyes, az isteni ragyogás asszociációját keltő vonósnégyes-kísérettel komponálta Bach. Ekként Jézus szavai más dimenziót nyernek, karakteresen elválnak a többi evangéliumi szereplő recitálásától.

Turba („nép”, „lárma”): Az evangéliumi részek fontos szereplői a zajongó emberi csoportok, a tanítványok, katonák, papok vagy csak maga a „nép”. A történet drámai csúcspontjain felhangzó turbakórusok mindig rendkívül szenvedélyesek, sodró lendületűek.

Recitativo accompagnato: Az elmélkedő karakterű, többnyire teológiai témájú Picander-versek előadására Bach olyan zenei formát választott, amely átmenetet jelent a recitativo secco és az ária között. A teljes zenekarral kísért, osztatószerűen ismétlődő zenei motívumra épülő accompagnatók hangfaja a *Máté-passió*ban mindig megegyezik az utánuk következő áriákéval, ezzel is előkészítve azokat.

Ária: Picander költeményei közül 15 vers ária formában került feldolgozásra. Az áriák a mű érzelmileg és erkölcsileg leginkább személyes reflexiói. Ezeken a pontokon jelenik meg legőszintebben a hívő ember reménykedése, vágya, fogadkozása, könyörgése.

Szabad kórustétel: A *Máté-passió*ban összesen hat olyan madrigálszerű kettős kórustétét szerepel (pl. a művet, illetve annak két nagy egységét keretező kórusok), amelyek ugyancsak a Picander-versek adják az alapját.

Korál: A recitativók, áriák és kórusok közé komponált korálok mindig az evangéliumi események dramaturgiai csúcspontjai után következnek. Nem tartoznak közvetlenül az evangéliumi történethez, inkább a ha-

gyomány, a közös hitvallás, a gyülekezeti összetartozás hangsúlyozására adnak lehetőséget. Összesen 15 alkalommal csendülnek fel ezek a XVI. és XVII. századból származó egyházi népelekek, amelyek a korabeli templomi közönség számára (és valószínűleg a mai koncertközönség számára is) a *Máté-passió* legismertebb részei. A legtöbbször, összesen öt alkalommal Paul Gerhardt koráljának („O Haupt voll Blut und Wunden” – „Ó, Krisztusfő, te zúzott”) hangzanak fel különböző harmonizálású versszakai. A vissza-visszatérő dallam az egyik szintjét jelenti a mű alkotóelemei közötti rejtett szerkezetnek.

Az egyes elemek kapcsolódását nem csak a zenei megoldások biztosítják. A mű szerkezeti kohéziójáért felelős legfeltűnőbb formai megoldás az, ahogy az evangéliumi események kulcsszavai megjelennek a bibliai részeket követő áriákban, recitativókban és korálokban. Egyetlen jellemző példa: Jézusnak arra a kijelentésére, hogy a tanítványok között van, aki őt el fogja árulni, ők ijedt kérdezősködésbe kezdenek („Herr, bin ich's?” – „Én vagyok-e az, Uram?”). A következő korál kezdő sora („Ich bin's, ich sollte büßen” – „Én vagyok az, nekem kellene bűnhődnöm”) tartalmilag köti a két zenei részt, teológiailag pedig pontos választ ad a tanítványok kérdésére, amennyiben ez az „én” a gyülekezet (illetve a közönség) valamennyi tagjára vonatkozik.

A *Máté-passió*ban az áriák és recitativók szoprán-, alt-, tenor- és basszus-szólo-szerepekhez kötöttek. Az evangéliumi szereplőket (a „tömeg” kivételével) ugyancsak szólisták szólaltatják meg, de az az általános gyakorlat, hogy csak az Evangélista és Jézus szerepére kérnek fel külön szólistát, a többi szerepet (a „szólóbeszélők” szövegeit) vagy egy kórustag, vagy az áriákat és recitativókat éneklő másik négy szólista valamelyike éneklő. Ekként általában hat szólista szerepel. Olykor az Evangélistát megszólaltató énekes vállalja a tenoráriák szerepét is, ilyenkor öt szólo énekesrel adják elő a művet.

Az evangéliumi történet szereplői és hangfekvésük:

Evangélista – tenor; Jézus – basszus; két szolgálólány, Pilátus felesége – szoprán; Két tanú – alt és tenor; Péter, Júdás, főpap, két pap, Pilátus – basszus.

1.2 Előadások, változatok

Előzmények

Jézus szenvedéstörténete üdvtörténeti szempontból az evangéliumok legfontosabb része. A passiótörténet ünnepélyes előadásának hagyománya már az V. századtól kezdődően jelen van a keresztény liturgiában. Az egyházi ünnepek sorában kiemelt jelentőségű húsvéti passióelőadások

soha nem önálló produkcióként kerültek a közönség elé, hanem beleilleszkedtek az istentisztelet rendjébe.

A XVI. század második felétől Dél-Németországban alakult ki az a hagyomány, hogy a gyülekezet tagjai által énekelt korálok meg-megszakítják az evangéliumi történet felidézését. A XVII. században tovább gazdagodott a passióelőadások szerkezete. Ekkortól kerülnek a passióba tanító, hitvalló, teológiai témájú versekre komponált áriák és kórustételek.

Ősbemutató

1727. április 11-én, nagypénteken a lipcsei Tamás-templom ünnepi programja reggel hét órakor kezdődött a tizenegy óráig tartó istentisztelettel. A délután kettőkor kezdődő és kb. hat-hét órakor befejeződő délutáni istentisztelet keretében került sor a *Máté-passió* első előadására.

A mű több kézírata is ismert. A leggyakrabban játszott műváltozat 1736-ból származik, és Bach sajátkezű tisztázatában maradt fenn. Az a műgond, amellyel a *Máté-passió* partitúráját másolta, Geiringer szerint „még Bach számos szép kézírata között is egyedülálló. Vonalzóval és körzővel dolgozott rajta, és az evangélista (recitativo) szavaihoz vörös tintát használt, hogy így különböztesse meg az isteni kinyilatkoztatást a szöveg többi részétől.” A partitúra ma a berlini Staatsbibliothek legértékesebb autográf dokumentuma.

Bach életében a *Máté-passiót* több alkalommal is előadták. Különös, hogy az előadások tényén túl semmiféle kortárs reakcióról nincs tudomása a zenetörténetnek. Mintha sem a korabeli sajtó, sem a feljegyzéseikben a város lényegesebb eseményeit megörökítő kortársak nem ismerték volna fel a mű jelentőségét.

A Bach-reneszánsz

Bach halála után a mű feledésbe merült egészen 1829-ig, amikor egy majdnem felére rövidített változatban (az akkor mindössze húszéves) Felix Mendelssohn-Bartholdy újra megszólaltatta a darabot. A Bach halála utáni első, berlini előadást néhány héttel később Frankfurt am Mainban követte a második, ugyancsak Mendelssohn átdolgozásában és vezényletével. Ezzel megkezdődött Bach műveinek reneszánsza, amely korszak töretlenül tart ma is. A *Máté-passióból* Mendelssohn készített egy másik átiratot is. Ennek a bemutatójára 1841-ben, Lipcsében került sor.

1.3. A *Máté-passió* az Operaházban

A produkciónk egyben azt is jelentette, hogy a *Máté-passió* legelső alkalommal szólalt meg a Magyar Állami Operaházban. Sőt, ez az előadás jelentette a mű Mendelssohn-féle átiratának magyarországi ősbemutatóját is.

Az előadás muzsikusi, a karmester, a szólisták és az együttesek magas szakmai színvonalat biztosítottak. A premieren a következő zenei közreműködők léptek fel: Evangélista: Timothy Bentch; tenor: Megyesi Zoltán; Jézus: Kovács István; szoprán: Hamvasi Szilvia; alt: Schöck Atala; basszus: Cser Krisztián; karmester: Vashegyi György. Közreműködő együttesek: Magyar Rádió Énekkara, az Óbudai Danubia Zenekar és a Magyar Állami Operaház Gyermekkara.

A zenei koncepció kialakítása a zenészekkel, elsősorban az előadás karmesterével, Vashegyi Györggyel folytatott folyamatos együttgondolkodás eredménye volt. Az előzetes megbeszélések során mindketten örömmel tapasztaltuk, hogy az elképzeléseink hasonlóak: törekedni kívánunk arra, hogy az előadás zeneileg minél mesterkéletlenebb, minél póztalanabb legyen.

Vashegyi György javaslatára döntöttünk úgy, hogy a Mendelssohn-átiratok közül a későbbi, 1841-es, lipcsei változatot vesszük alapul. Ebben a változatban kevesebb a húzás, mint a berliniben, és Vashegyi György ezt az átdolgozást ítélte zeneileg és szerkezetileg teljesebbnek. Ahogyan ő fogalmazott: „Mendelssohn úgy változtatott Bach művén, hogy más lett, de nem kevésbé jó – és ez ritkaság.”

Az operaházi rendezés talán leglényegesebb és egyben leginkább magától értetődő szempontja volt, hogy a mű zeneileg kifogástalan színvonalon, és végiggondolt zenei koncepció alapján szólaljon meg. Bár a *Máté-passiónak* igen sokféle, egymástól radikálisan eltérő zenei értelmezése is elképzelhető, az Operaház mint sajátos helyszín és az a tény, hogy a mendelssohni hangszerelést vesszük alapul, mindenképp indokoltá tette, hogy a mű ne

historizálóan kis-kamarazenei, hanem nagyobb létszámú együttesekkel, teltebb, „operai” hangzással szólaljon meg.

Bach eredeti művéhez képest Mendelssohn lipcsei átirata kb. egy óránival rövidebb, és több helyen más hangszerelést alkalmaz, mint az eredeti. Mendelssohn főleg áriákat és korálokat hagyott el, de a húzásnak az egyik szereplő, Pilátus felesége is „áldozatul esett”. A drámaibb, monumentálisabb részek aránya megnőtt a műben, ezáltal a koncertközönség számára könnyebben befogadhatóvá vált. A dramaturgiai, helyenként teológiai megfontolások mellett Mendelssohnt praktikus szempontok is vezették. Azokat a részeket, amelyekben az eredeti mű Mendelssohn számára nem hozzáférhető, Bach-korabeli hangszereket ír elő (pl. viola da gamba, oboe da caccia), elhagyta vagy újrhangszerelte. A secco recitativókat kísérő continuo csoportot például az eredeti orgona-basszushangszer hangszerelés helyett egy kétgordonkás-nagybőgős együttesben fogalmazta újra.

2. ELSŐ SEJTÉSEK A SZCENÍROZÁSRÓL

A *Máté-passió* színpadi megjelenítésében kézenfekvő kiindulópont lehetett volna az a tény, hogy a passió, a passiójáték, mint Jézus szenvedéstörténetét megjelenítő misztériumjáték, számos közösségben évszázadok óta elevenen élő hagyomány. A jellemzően pünkösdkor előadott, elsősorban a városi polgárság körében népszerű passiójátékok fénykora a késő középkorra esett. A műfaj a barokk korban vált ismét kedvelté, katolikus területeken, ekkor már főként mint iskolai színjáték vagy hivatásos színészekkel és a helyi lakosság tömegeinek részvételével előadott népi játék.

Alig van olyan néphagyomány, amely annyi embert meg tudna mozgatni, mint a passiójáték. A németországi Oberammergauban 1633 óta, azaz közel 400 éve – a pestisjárvány túlélőinek fogadalmaként – minden tizedik évben megrendezik a falu teljes lakosságát bevonó és nagy látogatótömegeket vonzó össznépi színjátékot. Nevezetes passióelőadások vagy több évtizedes passiójáték-hagyományok magyar területen is számos településhez köthetők, mint pl. Mikófalva, Csíksomlyó, Budaörs vagy Magyarpolány.

A tervezett *Máté-passió*-produkció előkészítésénél ugyancsak nem lett volna könnyű figyelmen kívül hagyni, hogy Jézus szenvedéstörténete éppen az a téma, amelyet az elmúlt közel kétezer évben a legnagyobb mennyiségben és legváltozatosabb formában megjelenítettek. És mégis, a munkám kezdetétől fogva biztos voltam abban, hogy még stilizált formában sem szeretném eljátszatni a színpadon az evangéliumi eseményeket, és semmiféle – a

keresztény ikonográfiai hagyományokat követő – képi illusztrációt nem akarok alkalmazni. Ebben a döntésben nem saját ízlésbeli vagy felekezeti megfontolások vezettek, hanem a mű keletkezési körülményeinek, eredendő szerepének és az első előadások módjának megismerése volt a meghatározó. Bach protestantizmusa és még inkább a *Máté-passió*nak a protestáns egyházzenében betöltött kivételes szerepe megerősítette bennem az elhatározást, hogy – akármilyen képtelenségnek tűnik is (nehezen lefordítható szójáték) – valamiféle protestáns szellemiségű, képek helyett a szövegre koncentrálo szcenírozást próbálok létrehozni. Olyan előadást, amelyben az Operaház gazdagon díszített, jellemzően világi terében helyet foglaló komolyzenei koncertközönség egyúttal szent szöveget hallgató, olvasó és értelmező közösségé, gyülekezetté is válik. Nem valamiféle missziós hevület vezetett, hanem maga a színpadra állítandó mű ösztönzött erre.

És még valami. Amikor átgondoltam a közönségünk várható összetételét, a művet, de legalább a mű zenei világát, illetve az evangéliumi történetet valamilyen szinten ismerő többséget feltételeztem. Olyan nézőket, akik ismerik a cselekményt és a hozzá kapcsolódó képi toposzokat, a kenyér megtörését, Júdás csókját, a kereszt vállra vétele, Pilátus kézmosását stb. A történet tehát néhány ikonikus látvánnyal, gesztussal megjeleníthető-felidézhető-követhető lett volna. A mű alapjául szolgáló evangéliumi rész azonban nemcsak egy jól vizualizálható történetet mesél el, hanem a közönség tagjai közül sokak számára mélyen személyes hitelményt is jelent. Olyan, privát, belső képet, amely rosszul tűri mind az attól szélsőségesen eltérő interpretációkat, mind az uniformizált megjelenítést.

Bach korában a *Máté-passió* két (egyenként kb. másfél órá) része között hangzott el a körülbelül egyórás prédikáció. A koncertszerű, különösen a szcenírozott előadásokban a művet általában mint kétfelvonásos darabot szokás kezelni, a két nagy egység közötti szünettel. A Mendelssohn-féle változat teljes játékidéje bő két óra, ez pont az a terjedelem, amelyet két részre is lehet bontani, de előadható, meghallgatható szünet nélkül is. Mivel aránytalanul nagy kontrasztnak éreztem volna, ha az első részt záró korál (O Mensch, bewein dein Sünde groß – Ó, ember, sirasd nagy bűnödöt) utáni ünnepélyes-feszült csendet a büfébe kitóduló közönség zsvajja töri szét, úgy döntöttem, hogy nem tartunk szünetet. Mindössze néhány másodperces, a koncerteken a tételek között megszokott fészkelődős-krákogós pauzával jelezzük az első nagy zenei rész végét és a második kezdetét.

2013-ban és 2014-ben is két előadásra szólt a felkérés. A darab mindkét évben nagycsütörtök és nagyszombat

este került az Operaház műsorára. Azt a tényt, hogy a keresztény ünnepnapok közül e két nap egyike a legmélyebb kétségbeesésé, a másik pedig a reményé és a csodáé, újabb szempontként alaposan figyelembe kellett vennem a tervezés során. Fel kellett rá készülnöm, hogy ugyanannak az előadásnak szükségképpen más olvasata lesz csütörtökön, mint szombaton, de a produkciónak mindkét alkalommal meg kell tudnia állnia a helyét.

3. A MŰ SZÍNPADRA ÁLLÍTÁSA

Összegezve a művel kapcsolatban szerzett ismereteimet és az előadással kapcsolatban összegyűjtött szempontjaimat, megfogalmaztam az előadás rendezői alapkoncepcióját.

A mű szcenizálásának-szcenizálhatóságának a fent részletezett ellentmondásait azzal kívántam feloldani, hogy elsődlegesen nem a cselekményre, hanem az elhangzó szövegre, annak írott alakjára koncentrálok. Úgy döntöttem, hogy a színpadkép részévé váló előadók mellett a másik meghatározó vizuális elem gyanánt a hangzó szöveggel folyamatos szinkronban megjelenő, vetített, szövegalapú mozgóképet fogok alkalmazni. Meggyőződésemmé vált, hogy a különböző méretű, színű, irányú, arányú, betűtípusú, különböző ritmusban és helyen feltűnő és más-más módon eltűnő animált szöveg a *Máté-passió* adekvát kortárs szcenírozási megoldása lehet. A szöveg vetített képként, animált tipográfiként való megjelenítése lehetőséget kínál arra, hogy a cselekmény felidézésén túl a mű mélyebb zenei és tartalmi összefüggései is kiábrázolódjának.

A mű jellegéből, az ismert előadások módjából következik, hogy lehetőség szerint valamennyi énekesnek és hangszeres zenésznek látszania kell a közönség számára. Az aránylag nagy zenekarok és kórusok ugyanakkor nehezen mozgathatóak, a színpadképben inkább statikus elemként vehetnek részt. A szólisták együtt és külön-külön is könnyebben mobilizálhatóak. Ráadásul ők azok a zenészei az előadásnak, akiknek a legnagyobb a színpadi, színészi rutinja. A szólisták mozgása viszont csakis színpadképi hangsúlyváltásokra, és semmiképpen nem a történetet „illusztráló” színészi játéokra irányulhatott. A mű zenei szerkezetváltásait a szólisták hely- és egymáshoz viszonyított helyzetváltozásain túl változatos világításdramaturgiával kívántam hangsúlyozni.

Ami az előadások zenei részét illeti, az mindenben a koncerthagyományokat követte. A produkció sajátosága, hogy a vetített látvány semmiben nem köti a felépőket vagy a karmestert, a vetített mozgó képsorokat – egy erre a célra fejlesztett számítógépes program segítségével, és egy alkotótárs közreműködésével – min-

den egyes előadáson hozzáillesztjük, időben, tempóban hozzászinkronizáljuk a saját törvényszerűségei szerint megszülető muzsikához. A kivetülő szövegelemek nem a történet filmes értelemben vett elbeszélését célozzák, hanem a zenében rejlő narratív lehetőségeket kihasználva és a hangzó szöveget megjelenítve-értelmezve új, összművészeti alkotást eredményeznek.

Az előadás látványának lényeges eleme, hogy nincs folyamatos mozi-sötétség, a közönség egyszerre nézheti az Operaház belső architektúráját, az előadókat és a vetítőfelületen megjelenő animált képsorokat. Az előadásokon a vetítőfelületek méretét és a zenekarhoz viszonyított helyzetét úgy igyekeztem meghatározni, hogy a látvány mozgóképi része kiegészítse, és ne uralja a produkciót. Lényeges, hogy a koncert „hallgatósága” a vetített kép megjelenésével ne váljon „moziközönséggé”, hanem azt tapasztalja, hogy az a produkció, amin részt vesz, az az élő zenének és a vetített képnek egy új minőségé váló szintézise.

A koncepcióból az a kérdés is következett, hogy a vetített mozgó tipográfia mellett vajon használhatjuk-e az idegen nyelvű előadásoknál alkalmazott feliratozót a csak magyarul értő közönség tagjai számára. Tartván tőle, hogy a két, eltérő tipográfiai igényű és célú szöveg kontrasztban lenne egymással, úgy döntöttem, hogy nem használjuk a feliratozót, hanem készítünk egy kétnyelvű szövegkönyvet (német–magyar), amelyet a közönség minden tagja megkap az előadás előtt. A vetített-énekelt szöveget tartalmazó kis brosúrában – afféle gyűlekezeti énekként – a korálok kottája is megtalálható volt.

A vetített szöveg és a színpadon helyet foglaló zenészek egységes látványba szervezését félig áttetsző anyagok alkalmazásával terveztem. Előzetes elképzelésem szerint a zenekar és az énekkar közé elhelyezett tüll anyag a világítás karakterétől függően időnként a teljes ének-zenekart látni engedi, időnként azonban az énekkart teljesen vagy részben takaró vetítőfelületként működik. Ezzel a megoldással térben is változatosabb, izgalmasabb színpadkép létrehozását reméltem, mintha a zenei együttesek mögötti vásznat alkalmaztam volna vetítőfelületként.

3.1. Mozgó tipográfia

Minden leírt vagy nyomtatott szó, minden egyes betű egyúttal kép is. Színe, mérete, stílusa van, ekként minden megjelenített szövegnek van egy másodlagos, képi kommunikációs rétege, amely egyúttal mindig valamilyen viszonyban áll a szöveg tartalmi rétegével is. Erősítheti, gyengítheti, sőt, akár teljesen háttérbe is szoríthatja azt. Az iniciáléktól a graffitikig rengeteg kézenfekvő példa

hozható. A betű- és szöveggép története az írott szöveg történetével párhuzamosan halad, és hozzá hasonlóan hatalmas. A jelen tanulmány terjedelmi korlátait messze meghaladó.

A mozgókép megjelenésével és különösen a digitális mozgóképkészítés megjelenésével a tipográfia eszköztára újabb elemekkel gazdagodott. A szín, méret, stílus és más formai lehetőségek mellé újabb dimenziót jelentett, hogy a betűnek, szövegnek nemcsak képe, ideje is lehet. A mozgóképpel olyan új eszközöket nyert a tipográfia, mint pl. a megjelenés, eltűnés, tempó, szinkronitás, aszinkronitás stb. Technikai feltételekhez kötött műfajról lévén szó, a mozgóképes tipográfia története viszonylag rövid, kb. a film történetének hosszával megegyező.

A televízió megjelenése előtt főként reklámokban és absztrakt filmekben (pl. Len Lye, Oskar Fischinger, Norman McLaren) jelent meg mozgó szöveg. A televízióban a kezdetektől egyre nagyobb mennyiségben alkalmazzák különböző szignáloknál, arculatokban, csatornaazonosítókban. A mozgó tipográfia jellemző megjelenési területe az 1960-as évektől a játékfilmek főcíme is. Az első olyan filmfőcím, amelyik nemcsak többé-kevésbé véletlenszerűen alkalmazott mozgóképi elemeket tartalmaz, hanem amelyben a teljes főcím a filmhez tartalmilag is szorosan kapcsolódó, igazi alkalmazott grafikai tervezőmunka eredménye, az Alfred Hitchcock 1959-es *Észak-Északnyugat* filmjének főcíme. Saul Bass grafikus (és egyben maga is filmrendező) a korabeli, meglehetősen korlátozott, analóg filmtrükk-lehetőségeket használva máig ható szakmai etalont alkotott ezzel a munkájával.

A digitális képalkotó lehetőségek fejlődésével párhuzamosan egyre szélesebb körben elterjedt a mozgó tipográfia alkalmazása is. Az internet megjelenésével, a prezentációs igények növekedésével egyre újabb megoldásokkal, egyre újabb felületeken lehet találkozni mozgó tipográfiával. A mai internethasználó számára mindennapossá vált az infografika és a kinetikus tipográfia eredményeinek használata, és ezen területek lehetőségeinek alkalmazása.

3.2. A szereplők szövegeinek megjelenítése

A *Máté-passió* egyes zenei részeinek (áriák, recitativók, kórusok stb.) önálló szöveggépi látványt terveztem. Az evangéliumi történetre épülő részekben belül pedig még az egyes szereplőkhöz is más-más karakterű tipográfiát alakítottam ki. A korálszövegek kivételével minden szó, ami a műben elhangzik, az meg is jelenik. A dolgozat mottójául választott, tipográfiai érzékről is tanúskodó

jézusi kijelentéshez tartottuk magunkat, hogy ugyanis „egy ióta vagy egy vessző semvész el a törvényből”, azaz – ha a mondás eredetét jól sejtem – egy jottányit sem engedtünk a szöveghűségéből.

A *Máté-passió*ban alkalmazott zenei formák mozgó tipográfiai megfeleltetései:

Recitativo secco: Az Evangélista és a többi, ebben a zenei formában megszólaló szereplő szövegeinek képi megjelenítése különbözött egymástól.

Az Evangélista az egyetlen, akit folyamatosan íródo, kézírásos tipográfia képviselt. Karakterében hasonló írásmódú szöveggépet választottam ahhoz, ahogyan

Bach partitúra-tisztázataiban a szereplők szövegei megjelennek. Bach híres piros tintás kiemelésére utalva az átkötő Evangélista-szövegekben gyakran alkalmaztunk piros színt. Az Evangélista mozgó szöveggépeinek formai változásai tartalmilag is követték az elhangzottakat. Nem alkottunk betűrejtvény vagy betűgrafika jellegű, illusztratív látványokat, igyekeztünk a tőlünk telhető legvisszafogottabban, csupán a szöveggépek méret- és irányváltozásával hangsúlyozni egy-egy eseményt.

A többi evangéliumi szereplő, azaz Péter, Júdás, a főpap, Pilátus a két pap, a két szolgálólány és a két tanú ugyanabban a tipográfiai formában jelent meg: magabiztos, csupa nyomtatott nagybetűs szöveg, masszív, talpatlan groteszk betűk kövér, fekete betűszínű változata. Ezeket a részeket a munka során „ÉN-szövegeknek” neveztük. Minden megszólaló a saját bizonyosságát, státuszát, meggyőződését hangsúlyozza: „én ez és ez vagyok, ezt és ezt akarom, tudom, tervezem”. Különösen is jól formálható ezen szereplők megszólalásainak a német nyelvű szöveggépe. Például Péter erős hatású fogadkozása, az ICH DICH NICHT. Azaz „ÉN TÉGED NEM... hagylak el soha”, illetve „ÉN TÉGED NEM... láttalak soha”.

Arioso: Jézus énekbeszédét egészen más tipográfiai logikával alkottuk meg, mint a mű többi egyéni szereplőét. Ahogyan Bach a recitativo kíséretének hangszerelésével igyekezett különleges, nem-földi karaktert adni Jézus megszólalásainak, mi a szövegek megjelenésének eltűnésének rendszerével törekedtünk valami hason-

lóra. Jézus szövegeinél – hasonlóan az emberi szereplőkéhez – szintén talpatlan groteszk nyomtatott nagybetűket alkalmaztunk, de ezeknek a vékony, fehér betűszínű változatát. A szövegek soha nem váltak statikus, egységes látványnyá, a szövegek egyes betűi amint kialakultak, már el is tűntek. Mindig csak abban a pillanat-

ban voltak jelen, amikor az énekes kimondta azokat. Az illékony, folyamatosan jelenlévő, de folyamatosan el is enyésző, „van is már, de nincs is” szövegkép azt a hatást adta, mintha az, amiről Jézus beszél, csakis a folyamatos mostban érvényesülne, egyben folyamatos bizonytalanságot is teremtve afelől, hogy mindaz, amit az éppen elmúlt pillanatban még láttunk-hallottunk, az valóban úgy volt-e, ahogy azt akkor érzékeltek és megértették.

Turba: A turbakórusok ugyanazzal a tipográfiai logikával jelentek meg, mint az „ÉN-szövegeket” előadó szereplők. Épp csak – a zene szenvedélyességének képi kifejeződéseként – megsokszoroztuk, még intenzívebbé, expresszívabbá tettük a szövegképeket, olykor a teljes rendelkezésre álló vetítési felületet kihasználva.

Recitativo accompagnato: Az elmélkedő karakterű zenei részek képi megjelenítése volt az egyetlen, ahol

nemcsak szövegképet, hanem valós képi elemet is alkalmaztunk. Hol két férfi, hol két női kéz egyszerű emberi gesztusainak a sokszorosára lassított felvétele és a hangzó szövegek megjelenített változata együtt képviselte az adott zenei egységet. A kezek mozdulatai – Dürer híres, imádkozó kezeiéhez hasonlóan – hétköznapi je-

lentésükön túlmutató, a vívódó, botló, küzdő emberi jelenlét jeleként tűnt fel a közönség előtt. A többnyire teológiai témájú szövegek megjelenítésére a Jézus-szövegek képeihez hasonló tipográfiát alkalmaztunk. A szövegek mozgatásának módja azonban egész más, az oszcinátóyszerűen ismétlődő zenei motívumhoz hasonlóan repetitíven örvénylő volt.

Ária: Az Evangélista-szövegekhez hasonlóan ezeknél a részeknél is nagyfokú személyességre törekedtünk. De míg ott a szemtanú-történetmesélő személyes karaktere a folyamatosan íródó szövegben jelent meg, az áriáknál a „szöveghasználó ember” attitűdjét igyekeztünk megidézni. A különféle leírt, kinyomtatott, vésett stb. szent és egyházi szövegek által új minőséget nyerő anyagok és tárgyak kézbe vévése, birtoklása, a velük való bibelődés nemcsak protestáns alapélmény. Ahogy a tóraolvasó ember kezét formáló csúcscímének kinyújtott mutatóujja végigcirógatja a szent szövegeket, „sort sor alá tapogatva”, ahogy a jeruzsálemi templom falának repedéseibe naponta ezrek gyömöszölik saját kézírásos fohászaikat,

ahogy a katolikus templomok Mária-szobrait ellepik a hálafeliratos táblácskák, vagy ahogy a cédulaipar termékei, a bibliai idézetes könyvjelzők, üdvözlőkártyák, képeslapok, matricák és egyéb emlékcetlik kéretlenül is részévé válnak az istenkereső ember tárgykultúrájának, abban és sok hasonló gesztusban mind a szöveggel, a szóval, az írott igével való misztikus találkozás igénye és öröme jelenik meg.

Az áriák szövegeinek megjelenítésében a szöveghez mint tárgyhoz viszonyuló ember attitűdjét igyekeztünk megidézni. A különböző méretű és betűtípusú szövegek kollázsa állandó változásban folyamatos bolyongásra, keresésre készteti a szemet. A szövegképek olykor szövegtörédes pergameneket, olykor sírfeliratokat vagy ősnymtatvány-oldalakat idéznek.

Szabad kórustétel: A madrigálszerű kettős kórusok megjelenítését vagy a Recitativo accompagnatóknál, vagy a koráloknál alkalmazott módon oldottuk meg.

Korál: A koráloknál semmiféle vetítést nem alkalmaztunk.

3.3. Vetítéstechnika, fény, kiadvány

A vetítéssel kapcsolatban a legnagyobb kérdés a szinkronitás biztosítása volt, azaz, hogy minden egyes előadáson a hangzó szövegekkel egy időben jelenjenek meg a vetített szövegek. Ezt csak úgy lehet biztosítani, ha van valaki, aki minden előadáson egy erre a célra fejlesztett szoftver segítségével az előre elkészített képi egységeket időben indítja, és az aktuális zene tempójához szinkronizálja. Ez a feladat hasonlít ahhoz, amit egy hangszeres vagy énekes végez, aki megfelelő időben belép, és megfelelő sebességgel eljátssza a kottában írt, „előre elkészített” zenei egységeket. Szerencsére rendelkezem hangszeres zenészi tapasztalattal, és korábbi hasonló munkáimban (*Csodálatos mandarin, A kékszakállú herceg vára*) a mozgókép-szinkronizálásban is nyertem gyakorlatot, ezért ezt a feladatot magamra vállaltam.

A vetítéssel kapcsolatos másik feladat annak az anyagnak a megtalálása, amely a színpadon álló két kórus és a zenekar, illetve a hat szólista közé kifeszítve alkalmasnak bizonyul arra, hogy ha kell, teljesen átlátszó, ha pedig arra van szükség, teljesen átlátszatlan legyen. Néhány kísérlet eredményeképpen egy speciális tüllt választottunk.

A világítás megtervezésekor a fő szempont az volt, hogy amikor valamelyik előadó vagy előadócsoport megszólal, akkor a közönség jól láthassa, de amikor a kórusok nem szerepelnek, ne is látszódnak. Ugyancsak lényeges kérdés volt, hogy a nézőtéri világítás (páholyvilágítás, falikarok, nagycsillár) folyamatosan elegendő

legyen ahhoz, hogy a közönség tagjai a számukra átadott kétnyelvű brosúrában követhessék az előadást. A nagyon lassan, folyamatosan változó, más-más karakterű nézőtéri fény, illetve a színpadi fények csak az előadás legvégén hunytak ki teljesen, néhány pillanatra szinte teljes sötétséget eredményezve. Az egyetlen fényforrás, amely az előadáson végig változatlan intenzitással világított, az a színpadon a két kórus között felállított, barokk mintázatú kandeláberben égő gyertya lángja volt.

A koráloknál a színpadi és nézőtéri fény teljessé vált, éppolyan intenzívvé, mint amilyent felvonás közben szokás alkalmazni.

A közönség számára készített brosúrák ezeken a helyeken nemcsak a kétnyelvű szövegkönyvet, hanem a korálok kottaképét is tartalmazták. Ezzel a dramaturgiai megoldással az volt a célom, hogy – ha a közönség nem is éneklé egy emberként az ismert korál-dallamokat – létrejöjjön az énekeskönyvtartó, a kórusral együtt lélegző gyülekezetbe tartozás élménye.

4. MEGVALÓSÍTÁS, FOGADTATÁS

A munkával időre elkészültünk. A premierre 2013. március 28-án, nagycsütörtökön került sor. További előadások: 2013. március 30.; 2014. április 17., 19.

Mind a négy előadás telt házzal, sikerrel ment. A 2013-as és a 2014-es előadások technikai jellegű tapasztalatai lényegében azonosak voltak. A kiadványt a közönség nagy része használta, a koráloknál a fényváltás és a kiadvány kottaképei elegendőnek bizonyultak ahhoz, hogy a közönségből többeket sikerüljön bevonni a közös, „gyülekezeti” éneklésbe. Mindkét év tapasztalata, hogy a nagycsütörtöki előadásokon a zárókórus alatti hosszú, folyamatos elsötétedés és néhány másodperces teljes sötétség nyert dramaturgiailag nagyobb hangsúlyt. A nagyszombati előadásokon viszont az ezt váltó teljes fény, a színek, a taps és az élet többi zaja nyert a műhöz kapcsolódó aktuális ünnepi jelentést.

(Bemutató: Magyar Állami Operaház, 2013. március 28.)

Lőrincz Zoltán

A szakrális terek a kereszténység történetében

I.

■ A kereszténység megjelenése Európában fordulópontot jelentett a földrész életében. Az egyháztörténeti, kultúrhistoriai, művészettörténeti eredményeket mindnyájan jól ismerjük. Ez alkalommal elsősorban arra a kérdésre keresünk választ: milyen viszonyban van a születő kereszténység a szakrális térrel? Mutat-e valamiféle affinitást, hogy – a többi valláshoz hasonlóan – elkülönítse azt? Mennyire szakralizálódik a nem egyházi, és mennyire deszakralizálódik az egyházi tér? S mindezek a folyamatok milyen hatással vannak a kortárs szakrális építészetre?

Hans Sedelmayer osztrák művészettörténész datálása szerint az európai művészettörténetet az alábbiak szerint korszakolhatjuk:

550–1140	Gottherscher	romanika
1140–1470	Gott-Mensch	gótika
1470–1760	Göttlicher Mensch	reneszánsz, barokk
1760-tól	Autonomer Mensch	modern művészet

Az 550-ig terjedő időszakot az ókereszténység művészetének és építészetének tekinthetjük. De tegyük fel a kérdést: ebben a korban, ebben a közegben a hanyatló antikvitásnál jelentkező kereszténység számára mit jelent a szakrális tér? Egyáltalán milyen viszonyban van a korábbi korokból örökölt szakrális térrel és annak fogalmával?

Ézsaiás prófétával együtt kérdezhetjük: „Milyen házat akartok építeni nekem, és milyen helyen kellene tartózkodnom?” (66,1)

Pál apostol is kijelenti az Areopágoszon az athéniaknak: „Az Isten, aki teremtette a világot és mindazt, ami benne van, aki mennynek és földnek Ura, nem lakik emberkéz alkotta templomokban.” (ApCsel 17,24) A szent író a transzcendens (így megfoghatatlan és térileg sem befogható) Istenről beszél, aki invisibilis, incomprehensibilis és incorporeus. Ugyanakkor az Ószövetség „Isten háza” fogalma helyébe az Újszövetség egy más megjelölést he-

lyez a „naosz” (templom) szó beiktatásával. A fogalom azonban két irányban ragadható meg: egyfelől továbbviszi az ószövetségi templom architektonikus megjelenését (görögül=naosz). Másfelől pedig a Pál apostol leveleiben megjelenő *naosz* döntő fontosságúvá válik a *templomépület* új értelmezése szempontjából. Eszerint: „[...] testetek, amit Istentől kaptok, a bennetek levő szentlélek temploma” (naosz, 1Kor 6,19). Isten dicsőségét majd ott fogja nyilvánvalóvá tenni: „[...] dicsőítsétek tehát Istent testetekben” (1Kor 6,20).

Az efézusi levélben is (1,22b–23a) arról beszél az apostol, hogy Krisztus az egyház feje, az egyház pedig az Ő teste. A példázat egyaránt érvényes az egyes keresztényekre, de a keresztyén közösségekre, az eklesiára is: „[...] felkészítse a szenteket a szolgálat végzésére, a Krisztus testének építésére” (Ef 4,12). Pál apostol, amikor ezt a képet használja, Jézusnak az evangéliumokban mondott meghatározására gondol: „Le tudom rombolni az Isten templomát, és három nap alatt fel tudom építeni.” (Mt 26,61 vö. Jn 2,19) A korintusbeliekhez írt első levélben mintegy részletes magyarázatot találunk: „Nem tudjátok, hogy ti Isten temploma vagytok, és az Isten Lelke bennetek lakik? Ha valaki az Isten templomát megrontja, azt megrontja Isten, mert az Isten temploma Szent, és ez a templom ti vagytok.” (1Kor 3,16–17; 6,19; 2Kor 6,16, Ef 2,21) A Jelenések könyve is továbbviszi a gondolatot oly módon, hogy az egyház hűséges tagjai, a megtértek közössége jutalmául szolgálhat, azaz: „Aki győz, azt oszloppá teszem az én Istenem templomában, és onnan nem kerül ki többé, felírom rá az én Istenem nevét, és az én Istenem városának, az új Jeruzsálemnek a nevét, amely a mennyből száll alá az én Istenemtől, és az én új nevemet.” (Jel 3, 12; 7, 15; 11, 1 és 19; 14, 15; 15, 5–8; 21,22)

Ezekután levonhatjuk azt a nem merész következtetést, hogy – Krisztus kijelentéseit figyelembe véve – az újszövetségi írók számára a „szakrális tér” megjelenítése erkölcsileg teljes mértékben közömbös, adiaforikus

probléma maradt. A szakrális tér, a templom, a naosz elkülönítése nem az építészet eszközeinek a segítségével történik. Sajátos fejlődésnek a tanúi vagyunk: amennyire fontossá válik Isten kiábrázolásának az argumentálása (Jn 1,17–18 versei alapján „... a kegyelem és az igazság Jézus Krisztus által jelent meg. Istent soha senki nem látta: az egyszülött Isten, aki az Atya kebelén van, az jelentette ki őt”), annyira elfelejtkezik a korai egyház Ézsaiás megállapításáról vagy Pál apostol beszédéről, mely szerint Isten nem lakik emberkéz alkotta templomokban. Joggal vetődik fel a kérdés: mi az oka, hogy a kereszténység – rögtön államvallássá válása után – templomokat épít.

A korai egyház íróinak munkássága bizonyítja: a IV. századig, a Milánói Ediktumig az üldözött kereszténységnek egyszerűen nem volt módja templomépítésre, de teológiai szempontok alapján nem is tartotta azt fontosnak. Nem a hely, nem a tér, nem az épület volt az üzenethordozó. A korai egyház „ecclesia peregrinans”-nak (zarándok egyháznak) vallotta magát, amely célja felé, a beteljesedés irányába, Isten üdvterének a megvalósítása felé tart. A jövőre tették a hangsúlyt, az élő test közössége volt a meghatározó, ott létezett a templom, a szakrális tér, ahol éppen az egyház, azaz Krisztus tanítványi serege tartózkodott. A konstantinuszi fordulat után a kereszténység „hely” iránti adiaforikus álláspontja lényegesen megváltozott. Heléna császárnő szentföldi zarándokútja is jól példázza, hogy a IV. századi kereszténység érdeklődése megnőtt a „Szent helyek” iránt. (Jézus születésének, csodatételeinek, szenvedéseinek helyszínei Palesztinában vagy éppen az apostolok sírja Rómában.) A szakrális tér „szent helyé” válásában nagyon fontos szerepet játszott a szentkultusz kialakulása. Ebben kiemelt szerepet kapott a sír, aminek jelentőségét a korai egyház még megpróbálta minimalizálni. A túlvilági életre koncentrálni nem tartotta fontosnak a halottak földi gyászolását.

Az ószövetségi próféták is heves indulatokkal fordultak szembe a síroknál űzött kultusszal. Jeromos egyházatyja is retorikai bravúrral inspirálja az ereklyekultusz ellenzőit állásfoglalásra; „Szóval úgy gondold [...], hogy Róma püspöke rosszul teszi, ha Péter és Pál holtteste felett, melyeket mi tiszteletreméltó csontoknak, te ellenben egy marék közönséges pornak tartasz, áldozatot mutat be az Úrnak, és sírjaik Krisztus oltárul szolgálnak?”

Az egyház történetét ismervén láthatjuk, hogy Róma püspökének érvelése nem volt hatástalan. A szentek sírjai nagyon hamar a közösségi szertartások központjaivá váltak. A képzőművészet, az építészet, de a művészetek más területeinek – mint például az irodalomnak, de magának a liturgiának – művelői is mindent elkövettek annak

érdekében, hogy ezek a sírok jócskán kiemelkedjenek a temetők közegéből, és közösségi funkciójuk, jellegük ki-domborodjon. A késő antikvitás világának számára a sír, a liget „Szép, magányos hely”, amelynek familiáris jellege a fontos. Ezzel ellentétben a szentek néha nagyon is hivalkodóan megépített sírjai és ereklyehelyei úgyszólván már „nem-sírok” hanem műemlékek. A nyugat-európai fejlődésben a halottak sírjához kapcsolódott az egyházi hierarchia, de másutt – például a Földközi-tenger keleti medencéjében vagy a Közel-Keleten – a szentély úgymond a maga útját járta. A zsidóság történetében például a szent sír és a rabbinátus már a korai szakaszban jól elkülönült. Ezzel nem akarták tagadni a szentek sírjainak fontosságát, miután azonban nem tekintették azokat a *csoda* részének, tanításukban ezekre nem támaszkodtak.

A korai kereszténység tehát zsidó gyökereit tekintve erre a hagyományra építhetett volna, a további fejlődés viszont más utat választ. „A köz- és magánszféra, a hagyományos vallási vezetőréteg és a szent halott hatalma itt (zsidó és mohamedán vallásra gondolok) sohasem esett olyan mértékig egybe, mint Nyugat-Európában”. (Brown, 1993, 32.) A kereszténység vallásgyakorlatában tehát az Ég és a Föld találkozását jelölő helyet jelenti a sír. Ez a sír azonban nem szokványos, hiszen legtöbb esetben csak egy relikviát vagy egy ereklyetöredéket magában rejtő szentély volt: azaz a „hely”; loca sanctorum, „ho toposz”. Nyssai Gergely esete jól példázza, hogy lehet a „hüvösen névtelen embermaradványokat” az iránta érzett szeretet által szinte életre kelteni: „amikor (az ereklyékre) pillantanak, akár ha virágjában ölelnék át az első testet: a szem, száj, fül, minden érzék érez, s a tisztelet és megindultság forró könnyeivel úgy könnyörögne a mártírhoz, hogy járjon közben értük, mintha élő valójában ott állna előttük.” (Brown, 1993, 32) Jeromos esete éppen ennek az ellenkezője. Arra példa: hogyan válhat ki a szent halott jelenléte adott esetben borzongást: „amikor dühös vagyok, vagy valami rossz gondolat jár az eszemben, vagy gonosz képzelődés zavarta meg álmomat, nem merek a mártírok ereklyéihez menni. Remegek egész testemben és lelkemben.” (Brown, 1993, 33.)

A fenti példák alapján elmondhatjuk: a Nagy Konstantin-i fordulat utáni kereszténység az ereklyék és szentélyek vallásaként jelenik meg a késő antikvitásban. Nem véletlen tehát, hogy már a IV. században Julianus apostata a szentkultuszt bírálva rámutat arra, hogy ez egy olyan újítás volt a kereszténység életében, amelyre vonatkozó adatokat és ebből következő igazolást nem találunk az evangéliumokban. Ahogyan Edward Gibbon mondja: „Az ókereszténység fenségesen egyszerű teológiája foko-

zatosan romlásnak indult, s a Menny Monarchiáját, melyet már kezdett elborítani a metaphysikus okoskodások köde, végképp lealjasította a polytheismus visszaállítását célzó népies mythológia leveretése.” (Gibbon, 1909, 225.)

A szentek sírjával szoros összefüggésben említhetjük a IV. század végi szentkultusz elterjedését is, illetve a mártírkultusz kibontakozását. Gyökereit tekintve a dualizmusra vezethetők vissza, és részei egy permanensen egzisztáló régi vallásos képzeletvilágnak. A IV. század tudósításaiból nyomon követhetjük a fejlődését annak a harcnak, amely arra irányult, hogy a keresztyén közösségen belül kinek és milyen, hogyan és miként legyen monopóliuma a mártírkultusz felett. A „depositio ad sanctos” lehetőséget adott a hatalom további kiterjesztésére.

A sok szálon futó fejlődés betetőződését jelentette Milánó püspökének, Ambrusnak a története. 385-ben a város lakossága ott tolong a bazilikában, ahol elhelyezték a nemrég felfedezett Szent Gervasius és Protasius testi maradványait. Nem lenne ez új Milánóban, hiszen a város temetőiben szép számban találhatók mártíremlékművek. Az újszerű az, hogy Ambrus a Félix- és Nabor-szentély melletti felfedés helyéről gyorsan és határozottan az általa épített bazilikába szállította azokat. Ambrus célja egyértelmű és világos volt: azzal, hogy a püspöki eucharisztikus liturgiához kötötte a szentek sírjait, relikviáit, a saját művét akarta szakralizálni. Létrejött a kultusztér, egy szent hely, egy szakrális közeg. Felmerül a kérdés: vajon ténylegesen vallási célokat szolgált, vagy csupán egy-egy egyházi méltóság önmegvalósításának, öndicsőítésének kifejezési eszköze volt-e a szakrális tér. Ennél a kérdésnél pedig soha nem szabad elfelejtkeznünk az egyház gyarapodó vagyónáról.

A pénzköltés legeredményesebb módja volt az építkezés, illetve a vallási kultusz új központjaihoz kapcsolható ünnepek reprezentációjának a végletekig történő növelése. Ennek a kettős igénynek a kielégítését legtökéletesebben a mártírok sírjánál lehetett kivitelezni. Nem csodálkozhatunk tehát azon, hogy a IV. század végén a szentek, a mártírok kultuszának jelentősége egyre nagyobb volt az egyházban.

A templomépítészet funkcionális és stilisztikai definíciói a következő szempontok felől értelmezhetők.

– A nyelvészetre tartozó terminológiai kérdések. Pl. mi a *katedrális*, a *templom*, a *sztupa*, a *mecset*?

– Az adott épületek funkció szerinti megközelítésben beszélünk: istenek lakóhelyeiről, gyülekezeti helyekről, világközép-referenciapontokról, megszentelt emlékhelyekről.

– A szertartások szerinti csoportosítás esetében megkülönböztetjük a térben lakó istennek ajánlott áldozati

szertartások helyét a vallási tanítás színhelyétől, a gyülekezeti szertartás helyét a meditációra és imádkozásra szolgáló szentélytől.

– Építészeti sajátosságokat jelölnek az *alapséma*, a *centrális és hosszanti tér* fogalmai, amelyek utalnak a használók világképeire is.

– Az épületek formáját, stílusát egyfelől materiális tényezők (az építészeti technika színvonala, a felhasznált anyagok minősége), másfelől kulturális hatások (az uralkodó ízlés, a patrónusi igény stb.) határozzák meg.

– Az ókereszténység korának és a IV. század végének templomépítésze – a többi vallás „szent helyeihez” hasonlóan – létrehozta az ég és a föld, másképpen a transzcendens és az anyag találkozásának a misztikus helyét – ez pedig nem más, mint a világ tengelye, az *axis mundi*.

Ebben a folyamatban a végső lökést a IV. században elterjedő szentkultusz adta. A szentkultusz elterjedésének más, szociológiai, pszichológiai, egyháztörténeti okaira most nem térhetünk ki, de hangsúlyoznunk kell, hogy az igazi kiválasztottak serege a mártírokból verbuválódik, akik a szentek prefigurációinak tekinthetők. Agustinus mondja, hogy a mártírok voltak az igazi, valódi „membra Christi”. A sedelmayri meghatározás szerint a romanika időszaka a „Gottherscher” periódus, amikor tovább hatnak az ókeresztény kor kérdésfelvetései. Éppen ezért játszik az adott időszakban olyan fontos szerepet a földalatti kultuszhely vagy a kriptá. Az apokaliptika korában minden az absztraktra utal, de ugyanakkor antropomorfizálódik a tér. Az ember mint mikrokozmosz, a világegyetem, a makrokozmosz része. A latinkereszt alaprajz a kiterjesztett karú ember lenyomata. A templomtér hármasság beosztása a Szentháromság allegóriája, de utal az egyház hármasság – szenvedő, küzdő és diadalmaskodó – szerepére is.

A „Gottmensch”, a gótika időszakában a templom a Mennyei Jeruzsálemet, az eget utánozza. A teret áthatja a földöntúli fény, az „égi zene harmóniája.”

Következő periódusunk a „Göttlicher Mensch”, a reneszánsz és a barokk korszak. A „divino” építésze jól mutatja az ember glorifikálásának és dicsőítésének eszköztárát – gondolok itt a kupolákra és a diadalkapu-motívumok megjelenésére.

Az 1760-tól datálendő időszak az „Autonomer Mensch” periódusa. A keresztyénység temploma „a mennyei Jeruzsálem”, a „fenti Jeruzsálem”, „a mennyből alá szálló Jeruzsálem”, „az élő Isten városa” gondolatnak a megtestesülése, ahol a földi liturgia az égiekhez kapcsolódik. Bizonyos pontokon viszont nem választható el – mármint a „szenthely” gondolatát illetően – a vallástörténeti párhuzamoktól. A templomoknak – misztikus

és kozmikus szimbolizmusuk mellett – van egy nagyon is gyakorlati funkciójuk, nevezetesen, hogy gyülekezeti helyként (*domus ecclesiae*) szolgálnak. Nyilvánvalóan minden templomnál beszélhetünk erről a szociológiai aspektusról, de különösen fontossá válik ez az „istenkép” anyagtalán fogalomra absztraháló vallásoknál. Ezt az irányzatot képviseli a protestantizmus, ahol az a teológiai gondolat dominál, hogy Isten nem a templomban lakik, hanem az istentiszteleten résztvevő gyülekezetben és azok tagjaiban van jelen. Bármennyire szegényesek is vizuálisan ezek a „szakrális terekként” funkcionáló gyülekezeti helyek, díszítésük adott esetben nagyon is gazdag lehet allegorikusan értelmezendő ornamensekben, s a gyakorlatból tudhatjuk, hogy ezek a terek a közgondolkodásban is kultikus térként jelennek meg.

II.

Államalapító István királyunk törvényében említi püspökségek alapítását: Csanád, Eger, Győr, Gyulafehérvár, Nagyvárad (Bihar), Pécs, Vác és Veszprém településen. Két érsekséget: Esztergomot, majd valamivel később Kalocsát említi a történetírás. Uralkodása alatt kialakult az adminisztratív funkciókat ellátó Székesfehérvár, az egyházi Esztergom és a szerzetesi Pannonhalma központokkal. Fiához, Imre herceghez írt *Intelmei* az uralkodásról ma is megfontolandó tanácsokat közvetítenek, így érdemes ezeket részletesen is idézni:

„Legyenek ők, fiam, atyáid és testvéreid, közülük bizony senkit ne hajts szolgaságba, senkit se nevez szolgának. [...], tartsd meg eszedben, hogy minden ember azonos állapotba születik, és hogy semmi sem emel fel, csakis az alázat, semmi se taszít le, csakis a gőg és a gyűlölség. Ha békeszerető leszel, királynak és király fiának mondanak, és minden vitéz szeretni fog, ha haraggal, gőgösen, gyűlölködve, békétlenül kevélykedsz az ispánok és főemberek fölött, a vitézek ereje bizonyosan homályba borítja a királyi méltóságot, és másokra száll királyságod.”

Törvénykönyvéből és kisebbik legendájából is ismert toleranciája az idegenekkel szemben az *Intelmekben* is megnyilatkozik:

„Az erények mértéke teszi teljessé a királyok koronáját [...]. Ennek okából hát, szerelmes fiam, szívem édessége, sarjam jövő reménysége, kérlek, megparancsolom, hogy mindenütt és mindenekben a szeretetre támaszkodva ne csak atyafiságodhoz és rokonságodhoz vagy a főemberekhez, avagy a gazdagokhoz, a szomszédhoz és az itt lakóhoz légy kegyes, hanem még a külföldiekhez is, sőt mindenkihez, aki hozzád járul. Mert a szeretet gyakorlása vezet el a legfőbb boldogsághoz.”

Az István által alapított székesegyházak, püspöki reprezentációs igényüknek megfelelően háromhajós, bazilikás kereszthajó nélküli szerkezetet követtek, és inkább az ókeresztény hagyományhoz álltak közelebb. Munkánk célja nem e műalkotások számbavétele, ami az emléksanyag elpusztulása miatt majdnem lehetetlen feladat is lenne. Sokkal inkább azokra a falusi templomokra figyelünk, amelyeknek alapítása visszavezethető István korára. Újra István törvénykezéseit idézzük:

„Tíz falu építsen templomot, amelyet lássanak el két telekkel és ugyanannyi szolgálval, továbbá lóval és igazállattal, hat ökörrel és két tehénnel, harminc apróállattal. A ruhákról és oltártakarókról pedig a király gondoskodik, papról és könyvekről a püspökök.”

László, majd Kálmán idejében is foglalkoznak a zsinatok a templomok építésével, a patrónus, kegyúr kérdésével. Ma már nagyon nehéz a különböző okleveles forrásokban szereplő, István- és László-korabeli épületeket azonosítani. A XI. század erőfeszítése arra irányult, hogy az államalapítást követően a falu lakosságát helyhez kössék, szervezeteit kiépítsék. A XII. században, amikor már tartósabb anyagból építkeznek, a templomok száma megsokasodik. Az 1332–1335 közötti pápai tizedösszeírás szerint az akkor létező falvak mintegy egyharmadában volt plébánia, és ez nem azonos az István által meghatározott minden tízedik falu számarányával. Az Árpád-kori, középkori templomok többségükben városi vagy falusi plébániatemplomok voltak. Szerkezeti, stíláris kapcsolataikat tehát ezen a területen kell keresnünk. Marosi Ernő alaposan feldolgozta templomaink építészeti jelentőségét, így munkánkban arra a változásra tesszük a hangsúlyt, amit a középkor végén a reformáció jelentett. A hitújítás korai szakasza arra irányult, hogy az előző kor művészetétől elhatárolódjon. Érdemes ezen a ponton azokat a zsinati határozatokat idézni, amelyek ebben a vallásilag átmeneti állapotban próbálják a művészet és építészet helyét a formálódó egyház életében definiálni. Luther és követői hazánkban először elméletileg próbálnak a képi megjelenítéssel és az ahhoz kapcsolódó tisztelet gyakorlatával kapcsolatban állást foglalni.

Az óvári zsinat (1554) a következő határozatot mondja ki: „Az oltároknak és képeknek lerontása a törvényhatóságoknak s nem az egyházi szolgáknak kötelessége, ha csak azt nekik a felsőség hivatalosan meg nem hagyta, mert az oly egyházzolgák a hatóság teendőjébe avatkoznának.”

Az 1559-es vásárhelyi zsinat nem minden képet távolított el a templomból: „Rendeljük, hogy a templomokból minden mesés képeket ki kell hányni, a történelmieket pedig meg kell tartani.” A két protestáns irányzat 1562-

ben történt szakítása után első ízben az 1562-es debrecen-egervölgyi hitvallásban fejtették ki a református álláspontot „A kegyesek templomairól” című fejezetben.

„A kegyesek templomainak, legyenek bár azok fából, avagy kőből építve, mindenütt fényűzés és babona nélkülieknek kell lenni. Ne legyenek azokban bálványok, botrányos képek és festmények, hamis tantételek és pogány szertartások és az isten ígéjével ellenkező emberi hagyományok. Mert valamint a választottak az Úr templomai, s nincsen semmi közülük a bálványokkal, úgy a templomok is, melyek a nyilvános összejövetel helyei, nem foglalhatnak magokban bálványokat és bálványozási festéseket.”

Ennek a hitvallásnak az alapvetését fejlesztették tovább magyarázatokkal a nagy debreceni alkotmányozó zsinat (1567) határozatai: a Méliusz Juhász Péter által írt magyar szövegű hitvallás, amelyet szerzője „Magyar-Országi Jámor és Keresztyén Áros népnek, akik Debrecenben, Szabadkán, Kassán és Váradon laknak”, ajánlott. Két részből áll: az egyik a rövid *Hitvallás*, és a később *Articuli maiores* néven ismert törvénykönyv a másik. A debreceni alkotmányozó zsinat nemcsak a tiszántúli református eklézsiák életére hatott, hanem az egész reformátusság művészeti alkotásokkal szembeni magatartását is meghatározta. Különösen vonatkozik ez a templomokban található műalkotásokra. A zsinat állást foglalt az oltárokkal, szobrokkal, képekkel, egyházi felszerelésekkel, öltözetrel, hangszerekkel és harangokkal kapcsolatban. A zsinati atyák figyelmét nem kerülte el sem a temetkezés szokása, sem a katolikus templomok használatba vételének, a közös templomhasználatnak a problematikája. A zsinati határozatok foglalkoztak a polgári életben előforduló műalkotásokkal, a luxus és a fényűzés mellőzése végett az öltözködés kérdésével is. Próbálták azokat a normákat meghatározni, amelyeket a református egyházhoz méltónak, tanításához megfelelőnek ítélték. A zsinati dokumentumokban gyakran előforduló mértékletes, józan kifejezések érzékeltetik a korabeli álláspontot. Pontosán meghatározták azt is, hogy a templomon kívül mit tartanak megengedhetőnek. Ezek a zsinati határozatok a sok tiltás ellenére sem voltak egyoldalúak. A svájci reformáció tanítása szellemében működő igehirdetők mindenekelőtt az oltárok eltávolítására törekedtek. A korábbi hitvallások (az debrecen-egervölgyi hitvallásig) liberális álláspontjával szemben később egyfajta radikalizmus lesz jellemző, de átgondolt óvatossággal. A beregszászi zsinaton 1552-ben úgy határoznak „[...]”, hogy a már eltávolított oltárokat újra felépítsék, ott pedig, ahol még elhordva nincsenek, sőt még a hallgatók makacsul kívánják azok megtartását, utasítják

a lelkészeket, hogy nyugodt lélekkel használhatják ugyan asztal helyett az oltárt; azonban e tárgyról helyesebb értelmet csepegtessenek folyvást hallgatóikba”. Említésre méltó a szebeni zsinat 1557. január 13-án hozott határozatának 4. pontja: „Rendeljük, hogy a templomokból minden mesés képeket ki kell hányni, a történelmieket pedig meg kell tartani.” A dokumentum nem definiálja, hogy mit ért mesés, illetve történelmi képen. A „mesés” szó minden valószínűség szerint szentek, mártírok legendáit jelentheti, tehát mindazt, ami nincs a *Bibliában*. Történelmi képeken pedig bibliai események illusztrációit értették. Hasonló megszorítást határoznak el a zsinati végzéseket, amikor a civil életből is kitiltják a mesés, botrányos képeket. A debreceni hitvallás külön rendelkezik a világi rendeltetésű képekről. „A művészek által polgári haszonra készített világi képeket helybehagyjuk.” A zsinati határozatok, dokumentumok és hitvallások nagyon gondosan próbálták körvonalazni a tiltott és megengedett témákat. Bobrovsky Ida szerint „talán levonhatjuk azt a nem túl merész következtetést, hogy ők maguk is szükségesnek látták hangsúlyozni, művészetellenességük nem általános, csupán megadott célra irányul”.

A magyar szövegű hitvallás a templomokról és harangokról az előzőekkel szemben másként nyilatkozik: „A Pápa miséjére rakott templomot is, harangot is megtarthatják az hivek. Első, mert nem imátták a kőfalat, az harangot. Másik oka, Isten sem tiltotta meg a formáját, sőt csenáltatott, akkinek példájából csenáltak a templomokat [...], az írás azt mongya, hogy a Salamon templomából csak az oltárokat, képüket, abusust, rútságot hánták ki, Josafát, Ezekias, Josis idejében, a templom helyén maradt.” Az *Articuli maiores* XV. cikke határozottan felszólít: a mise maradványait kerülni kell. A katolikus templomokban egyedül a célt és a visszaélést kárhoztatták; az anyagot, az alakot és az ebből kibontakozó művészetet nem. Eltávolították a templomokból azt, ami katolikus. Magát a templomot pedig tisztának nyilvánították, és minden előítélet nélkül birtokba vették. Az *Articuli maiores* LIX. cikk 2. pontja a közös templomhasználatról beszél: „[...] ugyanazon templomban lenni, tanítani, mint Budán, Pesten és másutt, a hol hallatszanak az átkozódások és rút istenkáromlások ellenmondás nélkül: lehetetlen, hogy az isten temploma, az isten háza ugyanaz a hely lehessen, a mely a Béliál helye. Krisztus kiűzte a kereskedőket, akik árultak és vásároltak a templomban.” Más volt tehát a helyzet a közös templomhasználatnál. Szükségből, főleg a török megszállta területen ez mindig konfliktusokat eredményezett. Az alkotmányozó zsinat a templomba való temetkezés szokását is

meg akarta szüntetni. A középkor mártír- és relikviakultusza közismert. A legtöbb visszaélés a szentek ereklyéivel történt. A temetkezés szokása mindezekkel szoros kapcsolatban volt; így a zsinat állásfoglalása érthető. A magyar szövegű hitvallás „A temetésről” című fejezetében a következőket mondja: „Tiszta helnek, nem dögösnek kell lenni, a hol predikálnak. Soha ott a helyen, sem áldoztak, sem predikáltak az Atyák, Apostolok a hol temetköztek, más helye volt a tanításnak (temetésnek) más az predikálásnak. Soha Salamon templomába senkit nem hattak temetni.”

A templomok megtisztítása nem ment végbe minden konfliktus nélkül. Példa erre az 1553-as soproni országgyűlés, ahol szokatlanul erélyes hangon fenyegették meg a „templomrombolókat, a szentképek összetörőit és megégetőit – bár ki nem mondottan, elsősorban nyilván a helvét irány erőszakosabb hiveit”. A protestánsok érzékelték és tudták, hogy a templomtisztítás legalizálása szociális feszültségeket hozhat – mint ahogy hozott is – a felszínre. Ezért is mondják ki már az 1554-es óvári zsinaton – amelynek védnöke Ecsedi Báthori György volt –, hogy az oltárok és képek eltávolítása a törvényhatóságok és nem az egyház feladata. Az debrecen-egervölgyi hitvallás ugyancsak ezt húzza alá, amikor a törvényes hatóság kötelességével kapcsolatban a fejedelmek bölcs döntéseikről beszél. Így akarták elkerülni még a látszatát is az önkényeskedésnek és önhatalmaskodásnak. A templomtisztítás nem járt együtt szükségszerűen barbarizmussal és rombolással. Példa erre a debreceni Szent Miklós-kápolna (sacellum sancti Nicolai) felszerelésének elárúsítása. Debrecen város magistratusának jegyzőkönyvei alapján 1554. március 5-én (Szűcs István szerint február 13-án) adták át a kápolna kincseit a városnak további gondos megőrzés, illetve eladás céljára. Ha a zsinati határozatokat nézzük, megállapítható az a törekvés, amely a középkori gyakorlattól történő egyértelmű elhatárolódást jelenti. A reformátussá váló templomok korabeli állapotát rekonstruálni szinte lehetetlen, hiszen a megtisztítással együtt járó módosítások mellett, a háborúskodás rongálásaival, a modernizálás címén végzett átépítésekkel éppúgy számolhatunk, mint a templom birtoklásáért folyó küzdelem változtatásaival. A katolikus liturgia igényeit kielégítő keletre tájolt, szentélyes hosszanti tereket átalakították, azaz próbálták centralizálni. Legtöbb helyen a szószék a hajó északi falára vagy többhajós templom esetében annak egyik pillérére – oszlopára –, sok esetben a szentélyt és a hajót elválasztó diadalívra került. A szószék előtti teret szabadon hagyták az Úrasztala számára. A berendezés e két

legfontosabb liturgikus eleme köré szervezték a padokat, karzatokat. A hosszanti térnek az ilyen igényű centralizálása mindenképpen következmény, és nem a református liturgiára szabott elvszerűség. Az más kérdés, hogy ez a XVI. században általánossá vált belső architektúra olyan megkülönböztető elemmé válik, amit ma elvi alapon álló térszervezésnek gondol a közvélemény, és mai napig meghatározza református templomépítészetünket.

A reformátusnak hitt puritán, ezen belül fehér templombelső úgy tűnik, új keletű. A közelmúlt feltárásainak kapcsán kerültek elő a nagyharsányi szentély falfestményei. A boltozat közepét alátámasztó pillér fejezetén olvasható a kifestés dátuma: 1582. A képek helyébe lépő díszes keretbe foglalt latin nyelvű bibliai idézetek mutatják a Szentírás (Sola Scriptura) központi helyét a református tanításban. Ilyen jellegű a szentély boltozatát holddal, nappal és díszes keretbe foglalt szentírásbeli szövegekkel történt kifestése a magyarszeceői (ma katolikus, 1720-ig református) templomban, 1696-ban. Az 1646-os vörös színű gazdag növényi díszítés a nagyharsányi templom építészeti tagolását emeli ki. Egy harmadik típusú festéssel is találkozunk a szentély ülőfülkéjében: egy szimmetrikus elrendezésű, szőnyegszerű, virágokból, rózsákból, szegfűkből álló felülettel. Bekarcolása alapján 1687-ben készült. A legutolsó kifestés idejétől a diadalív felirata („Meszeltetett 1782-ben”) tudósít. Festés kifejezés helyett ugyancsak meszelést említ Csaroda felirata 1642-ben. Balogh Jolán a XVII. század közepén jelentkező, a templombelsőket elborító és az ezt a hagyományt követő kazettafestészetet nevezte el a nagyszámú emléktárgy alapján erdélyi virágos reneszánsznak. Ha az 1782-es nagyharsányi évszámot is figyelembe vesszük, talán nem merész az állítás, hogy a „református fehérség” a XIX. század szülötte. Ennek a virágzó kifestésnek az igénye nyilvánvalóan szinte azonnal jelentkezett, amikor a középkori figuralitás elvesztette nevelő, emlékeztető funkcióját. Református templomaink külön-külön történeteket – sorsokat – hordoznak, melyekben éppúgy benne van népünk históriája, a református egyház küzdelme, mint építetőjének, felújítójának, helyreállítójának tenni akarása. A templom annak idején gyülekezőhely, erődítmény és a menekülés helye lehetett. De hozzá és köré szerveződött a település élete, így egyben a legfontosabb középület lett. A templomban értékeket, iratokat őriztek, sírlapjaik mögött és temetőjében a régiek nyugszanak. Tornya és harangja jelzi az irányt és a múlt időt. Köveik beszélnek a múlttól, jeles ünnepeik, évfordulóik (felszentelés, újjáépítés stb. dátuma) ma is a gyülekezetek jeles napjai. A régi templom múlt és jelen, de a jövő is. Ideme-

nekül a bolyongó turista és vasárnaponként innen száll az égbe az imádság.

III.

Közelmúltunk politikai fordulatának is tulajdoníthatóan (1989/90) új igényként jelentkezett a szakrális építészet mind tartalmi, mind formai kérdéseinek újragondolása, különösen a történelmi egyházakban. Nemcsak azért, mert több mint negyven év után ez szükségszerű volt, hanem azért is, mert a meginduló templomépítészet a kutatók figyelmét is arra irányította, hogy tisztázzák a modern katolikus, evangélikus és református templomépítészeti liturgikus követelményeit, feldolgozzák az új emléanyagot, s a feltárt művek tanulságait megosszák a jövőbeli nemzedékkel. Tulajdonképpen e három elemben már benne is van mostani vizsgálódásunk tárgya. A politikai-társadalmi-egyházi változások azonban önmagukban az egyházakon belül sem jelölik ki a templomépítészet irányát. Az eddigi kutatások nyomán feltárult az egyházak és a hazai építészet kapcsolatának sajátos, különös, ambivalens jellege is.

Csaba László erre így emlékezik: „A külső körülmények – az egyház és az állam éppen aznapi viszonya –, a világ folytonos változása döntő módon befolyásolták és meghatározták templomaim választott szerkezetét...” (Csaba, 1990, 193.) Százhalombatta egykori városi párttitkára is azzal dicsekedett, hogy amíg ő itt felelős beosztásban lesz, nem épül a városban templom. 1992-ben felszentelték a Makovecz Imre által tervezett Szent István-plébániatemplomot, 1999 októberében pedig a Finta József által megálmodott reformátust. Tekintettel arra, hogy a tárgyalt emléanyagunk építészeti, művészettörténeti áttekintése „többféle történet szövetébe kívánczik”, nem alkalmazhatunk merev kategorizálást. A tudományos, esztétikai és művészettörténeti megközelítésmódról nyilvánvalóan nem mondhatunk le, de ahogyan Makovecz Imre mondja az építészet kapcsán: az nem más lenne, mint egy dráma! Fokozottan érvényes ez a kortárs templomépítészetre, s ez sem lenne más, mint „egy nagy dráma”, hiszen éppúgy benne van ebben az építetők küzdelme, a gyülekezetek utolsó erőfeszítése, mint az építészek kényszerű megalkuvása. Metodikailag nem választható olyan tipológiai felosztás, hogy centrális vagy hosszanti tér. Nem vezetne közelebb, ha a szerkezet, anyag, forma felől közelítenénk meg a kérdést, ugyan csak túlzott sematizálás lenne, ha a „falusi templomok” analógiájaként „városiról” vagy „Grandról” beszélnénk, hiszen falusi templom is készült nagyon igényesen, és fordítva. Pamer Nóra is különbséget tesz városi templom

és kisebb (falusi) templom között. Két irányt jelöl ezzel a késő eklektikán belül: a középkorit és reneszánszt idéző épületeket a harmincas években, s mivel ez a korszak mai templomépítésünk közvetlen előzményének tekinthető, csábítónak tűnik felosztása. 1920–1942 között a mai Magyarországon 76 templom és 6 imaház épült. Az építészeti és művészettörténeti szakirodalom által sugallt irányzatok: modern, posztmodern, High-tech egyszerűen az anyag jellegéből adódóan járhatatlan útnak tűnik. Így szinte a lehetetlent kell megpróbálnunk, hiszen minden épület egy külön történet. Az épületek külön-külön képviselnek különböző irányzatokat, továbbvisznek hagyományos megoldásokat, ragaszkodnak a történelmi templomképhez, vagy új utakon járnak, melyeket természetesen érdemes lenne külön tárgyalnunk.

A templomok sokszínűségét konstatálva így egyfajta kultúrtörténeti megközelítési módot lehetne választani, hiszen e műalkotások egyaránt beilleszthetők az egyetemes és a magyar művészettörténetbe, ugyanakkor részei a magyar művelődés, a magyar egyház, ezen belül a történelmi egyházak történetének, sőt, adott esetben, a népi építészetnek. Tekintettel arra, hogy a templomok építése egy közösség belső ügye (nyilvánvalóan makrokontextusban is), egyszersmind az építető közösség és a település „művészetakarása” is. Az építető gyülekezetek teljesen új feladat előtt állnak, hiányzik a templomépítés folyamatos fejlődése, az építési gyakorlat. A reformátusok esetében hiányzik egy magyar református, Il Gesu példaadó ereje. A debreceni református Nagytemplom tervezése kapcsán – bár követőkre talált – joggal sóhajtott fel annak idején Péchy Mihály, amikor a következőket mondta: „nehéz a szokástól elállni, és mind csak a katolikusoktól átvett szegletes templom mellett maradtak”, hiszen az építész eredetileg egy sokkal gazdagabban megépíthető centrális templomot tervezett Debrecenbe. Ha példáról beszélünk, akkor elsősorban a hosszanti téralakítás egytornyos kiegészítéssel állt mintaként a gyülekezetek előtt.

A kortárs templomépítészet funkciójának kapcsán érdekes jelenségnek lehetünk tanúi: a templomok a tér és a természet közvetlen bekapcsolásáról elfelejtkeznek. „Mert a teremtet világ sóvárogva várja az Isten fiainak megjelenését” (Róm 8,19). A modern kor embere mint ha nem venne tudomást erről, tehát elképzelhetőnek tartanék olyan templomépületet, ahol maga a természet játszana fontos szerepet. Van erre nyugati példa. E. Fay Jones (1980) Eureka Springsben (Arkansas, USA) a Thorncrown Chapelt egy fából és vasból készült, de szinte szublimálódott, beüvegezett rácsszerkezettel hoz-

ta létre, amely szinte a környező erdő részévé válik, így a vallások feletti meditáció lehetőségét nyújtja. A londoni Kristálypalotát idéző tervező, E. Fay Jones Frank Lloyd Wright tanítványa volt, és művével tanítómestereinek a természetről és a természetes anyagokról vallott nézetét követi. Az intimitást, a szakrális tér méltóságát talán nem bántaná, ha egy nagy üvegfelülettel (kellő módon hő- és hangszigetelve) a természet, a „második természet” részévé válna. „A hely, a táj jellege – a couleur locale – az építészeti egyik ihletője.” (Vámosy, 1974, 56.) Nagyon sok esetben templomok építésénél finánciális okokból adódóan leginkább a csoportmunka („team work”) érvényesül. Nem a Walter Gropius által felvetett nagy építészeti és alkotók közös munkájáról van itt szó, hanem arról, hogy az építészeti mű maga a mecénás, a munkát megrendelő, de egyben a megvalósító közösség fáradozásai révén valósul meg. Az ilyen jellegű építészeti tevékenység kapcsán az építészeti mű részben egyszerűsödhet a tervezői koncepcióval szemben, részben közösségi személyiségjegyekkel kibővülve válik műalkotássá. Szinte nyomon követhetetlen, milyen mértékben és hogyan hatnak ezen erők egymásra. A legtöbb helyen tapasztalt házi kivitelezés, a település mesterembereinek foglalkoztatása, a kézművesség érvényesítése szükségszerű finánciális kényszer. Ezt viszont pozitívan is lehet szemlélnünk, hiszen az ilyen esetekben teológiai alátámasztható egyházi szempont is érvényesülhet. „Mert ahol ketten avagy hárman összegyűlnek az én nevemben: ott vagyok közöttük.” (Mt 18,20).

A közösség tenni akarásának és összetartozásának záloga az ilyen építőtevékenység, a gyülekezetépítés egyik formája. Az „Isten háza” fogalom (az is) helyébe a „mi házunk” variánsa lép. A közösség építészeti önkifejezése így széles pólusok közötti mozgó kvalitású épületeket teremt. Kevés helyen írnak ki pályázatot. Szükségtelenné teszi azt, ha olyan építész felől érkezik felajánlás, akik a gyülekezet tagjai vagy baráti kapcsolatok révén ingyen, illetve nagyon olcsón vállalják a tervezést. E nagyvonalú felajánlás azonban nem hoz minden esetben megfelelő eredményt. A gyülekezet szeretné nagyon olcsón megoldani a feladatot, az építész pedig sokszor élete nagy álmát szeretné megvalósítani. E két irányba futó szándék aztán sajátos megoldásokat eredményez. Most, amikor a művészettörténetben a művészet végéről, az esztétikában válságról beszélnek, fokozottan jelentkezik ez a probléma a templomépítészetben. Az általános vizuális kultúra hiánya, az ilyen irányú képzés fogyatékoságai, a lelkészképzésből elmara-dó művészeti nevelés (ahol van, az is nagyon felszínes) vezet ehhez az esztétikai válsághoz, s ezen túl egy kvalitásos

és igényes ízlés hiányához. Megdöbbentő erőfeszítéssel és akarással (önkéntes munka, felajánlások) próbálják a gyülekezetek templomukat kivitelezni, adott esetben azonban kevés a jó szándék. A templom – különösen a református egyházban – és annak építése egy közösség önkifejezése, ugyanakkor széles alapokon álló közügy. Úgy gondolom, tanácsadó jelleggel gyümölcsöző lenne a „szakma” hangját is bekomponálni. Ne csak fuvolaszólók – a megrendelő az egyik oldalon, az építész a másik oldalon – adják a művet, hanem jöjjön létre az összhang is (consonancia).

Vámosy az építészeti és társadalom kapcsán részletesen kifejti, hogy a hagyomány miként jelenthet köteleket és visszahúzó erőt, miként válhat a kibontakozás gátjává. A hagyomány túlértékelése akadályozhatja a továbblépést, aminek eredménye lehet a becsempészett eklektizálás, a hagyományelemek túlburjánzása. Különösen érvényes ez az egyházi építészetre, hiszen – mint az „éginek” letéteményese – a változóban az állandót képviselte történelme során, de mint e világban élő Thorncrown Chapelt, az égiekre tekint, amit értékrend-szerében is megnyilvánít. Majd így folytatja a szerző: „A folytonosság vagy elszakadás kettősségében keressük a feloldást, a megőrzés és újat teremtés egységét.” Különösen elgondolkodtató ez a kérdésfelvetés a kortárs magyar templomépítészet alkotásait vizsgálva.

FELHASZNÁLT ÉS AJÁNLOTT IRODALOM

- A mindenség modellje, Kortárs magyar templomépítészet.* Szerk.: Wesselényi–Garay Andor, MODEM, Debrecen, 2010.
- BELTING, Hans: *Kép és kultusz.* Balassi Kiadó, Budapest, 2000.
- BROWN, Peter: *A szentkultusz.* Budapest, 1993
- CSABA LÁSZLÓ: Templomok és templomszerkezetek. In: *Magyar Építőipar*, 1990, 5. szám, 193.
- DIEHL, Emil: *Inscriptiones Latinae christianae veteres*, Zürich, 1925, 1–4.
- DUBY, Georges: *A katedrálisok kora.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1984.
- Evangelikus templomok Magyarországon.* Dercsényi–Foltin–Györffy–Hegyi, Hegyi és Társa, 1992.
- GAGÉ, J.: „Membra Christi et la déposition des reliques sous L'autel.” In: *Revue archéologique* 5., 1929, 137–153.
- Sedlmayr, Hans: *Die Entstehung der Kathedrale.* Wien, 1950.
- GIBBON, Edward: *The Decline and Fall of the Roman Empire.* Szerk.: J. B. Bury London, 1909, III. kötet.
- HIERONYMOS: *Contra Vigilantium* 8. In: *Patrologiae cursus completus* (Patrologia Latina). Szerk.: J. G. Migne, Paris, 1844-től, 23. K. 346.

LEVÁRDY FERENC: *Magyar templomok művészete*. Budapest, 1982.

LŐRINCZ ZOLTÁN: „Tedd templomoddá, Istenem”. Válogatás Árpád- és középkori eredetű református templomokból, Budapest, 2002, Kálvin Kiadó.

LŐRINCZ ZOLTÁN: *Ezer év 100 templom* [elektronikus dok.]. 100 churches of thousand years ; 100 Kirchen von tausend Jahren. Veszprém, 2000, Nautilus Multimédia Group. (2001-ben az Oktatási Minisztérium TTI-25479-KT/2001 számon az általa készített és írt CD-Rom-ot tanönyvvé nyilvánította.)

LŐRINCZ ZOLTÁN: „Ne hagyjátok a templomot...”. Új református templomok, 1990–1999, Budapest, 2000, Kálvin Kiadó.

Magyarország építészetének története. Szerk.: Sisa József, Dora Wiebenson, Budapest, 1998.

MAROSI ERNŐ: Magyar református templomok. In.: *Református Templomok*. Szerk.: Dercsényi Balázs, Budapest, 1992.

PALLADIOS: *Dialogus de vita Johannis* 6. In.: *Patrologia Graeca* 47., 22. Szerk.: J. G. Migne, Paris, 1844-től.

PAMER NÓRA: *Magyar építészet a két világháború között*. Budapest, 1986.

RÉV ILONA: *Templomépítészetünk ma*. Budapest, 1987.

TAKÁCS BÉLA: A református templom. In: *Református templomok Magyarországon*. Szerk.: Dercsényi Balázs. Budapest, 1992.

The Encyclopedia of Religion. 16 vols Macmillan, London–Boston, 1987/1, 384.

Új evangélikus templomok. Krähling János, Vukoszávlyev Zorán (szerk.), 2009.

VÁMOSSY FERENC: *Korunk építésze*. Budapest, 1974.

Papp Ágnes Klára

„Talán az álmon túli csöndben ébredek”

Weöres Sándor álommotívumai¹

■ Weöres Sándor életművében az álommotívumok kivételesen gazdagon burjánzanak: számtalan változatban merülnek fel, minek során újraírja, átértelmezi a világirodalom olyan álomtoposzait, mint az „élet álom” vagy épp a halál és az álom azonosítása, az álom és az alkotás rokonítása. Ugyanakkor nem biztos, hogy a kérdés megközelítésében az a legcélravezetőbb módszer, ha az egyes álommotívumokat és jelentésváltozataikat próbáljuk számba venni és végigkövetni egyes költői korszakaiban. Az álom képi világának versbéli megteremtése ugyanis Weöresnél egy átfogóbb problematika részeként jelenik meg, egy speciális szubjektivitásélmény megformálásának kísérletébe illeszthető be: a szubjektumnak formát adó, individualizáló tudat elvesztése, az énnak a „belső végtelenben” való feloldódása a Weöresre jellemző – az elsősorban Pilinszky, Nemes Nagy költészetében megjelenő tárgyiasságtól merőben eltérő – személytelenségtapasztalat² megteremtésének része lesz, szorosan kapcsolódva a költő számára egész életében kihívást jelentő transzcendenciaélmény megragadásának kísérletéhez. Ez a kísérlet mindenekelőtt a nyelvi forma keresését jelenti, hiszen a hagyományos – a művet a költő vallomása-ként, „kihallgatott monológjaként”³ színre vivő – versszubjektum hangján lehetetlenné válik e tapasztalat megteremtése, minek következtében a kísérletezés célja épp a költemény forrásának tekintett első személyű én elbizonytalanítása. (E ponton jól érezhető Weöres ars poeticájának és személytelenségélményének szoros összefüggése:⁴ az, hogy a szubjektum feloldódása nemcsak téma, hanem a modernség költészetprojektjét kétségbe vonó, beszédmódjának újragondolására, állandó keresésre kényszerítő probléma is, ami éppúgy vezet a filozófiai gyökerek kutatásához, mint a mítoszok és a népdalok világába vagy a vers értelmet felülíró zeneiségével folytatott kísérletekhez – jellemző módon újra meg újra a modernség költészetének határain túlra.) Mi sem bizonyítja jobban azt, hogy Weöresnél az álom kérdésköre szoros

összefüggésben áll a szubjektivitás és transzcendencia sokkal tágabb problematikájával, mint az, hogy az életműben mennyire nehezen határozható meg az álomversek köre. Természetesen szűkíthetnénk a vizsgálat tárgyát azokra a művekre, amelyek egyértelműen exponálják az álom kérdését – csak hogy ezzel épp a hagyományos és kevésbé érdekes versekre fókuszáljunk, miközben kimaradnának olyan alkotások, amelyek a szürreális látomásosság új módozatait hozzák létre. Azok a versek, amelyek nem tárgyukká teszik vagy metaforaként használják fel az álomvilágot, hanem sajátos álombeszédet próbálnak létrehozni: nem az *álomról*, hanem az *álomból* szólnak.

Miután az álomversek Weöres költői kísérletezésének ilyen kiemelt terepét alkotják, a továbbiakban nem a konkrét motívumok képi világa vagy jelentése mentén fogunk haladni, hanem egyes képalkotó eljárásokból kiindulva a nyelvi útkeresések módozatait próbáljuk számba venni. Noha nem célunk periodizálni az életművet, jól látható, hogy bizonyos kísérletek jellemzően egy-egy korszakra sűrűsödnek. Ilyen a *Medúza* kötettől megjelenő (és aztán az egész életművön végigvonuló) eljárás: az álom, a látomás térként való megképezése; ilyen a *Tűzkút* új verseiben (majd a *Hallgatás tornyában*) az álom – vagy inkább az álmodás – folyamatként való megragadása, sajátos igésítése; ez utóbbi eljárás továbbgondolásának is tekinthetők azok a kísérletek, amelyek e folyamatszerűségnek a vers zeneisége, ritmusa, kombinatorikája által való megteremtését célozzák meg (Weöres egész életét végigkísérő ritmuskísérletei miatt ez az időben legkevésbé behatárolható típus, ugyanakkor épp az álom és a szubjektivitás megragadásában aránylag későn jelenik meg, lényegében az *Áthallások* kötettől lesz jellemző); míg a kései versekben megfigyelhető – az álom motívumában is – a vallomásos beszédmód újramegjelenése, illetve a szubjektivitás feloldásának az első személyű én tapasztalatába való beillesztése (például az álom és az éb-

renlét közti átmenet megragadását célzó szövegekben), ennek következtében a korábbi versekhez képest, ahol az álom inkább látás- és beszédmód volt, itt a mű témájává válna. A fenti típusokból most a legizgalmasabbakkal, a térként és a folyamatként színre vitt álom és látomás kérdésével, az én és nem-én, a személyes és a személy fölötti viszonyával fogunk foglalkozni.

„Kinyílik a táj, lehunyódik a táj”

Weöres Sándor költészetével kapcsolatban a térszerkezetek jelentősége és a szubjektum érzékelésével való összefüggése már több ízben felmerült. Horváth Kornélia a *Merülő Saturnus*-ban megjelent *Keleti elégia*-elemzésében arra mutat rá, hogy a személyiség eltűnése az általa létrehozott vers terében megy végbe, ahol a „bezárt ürességként” megképzett szubjektumot a keletkező szöveg „tölti meg”⁵. Schein Gábor kismonográfiájában a zenei szerkesztés előírta újfajta, nem lineáris, hanem „partitúraszzerű” olvasásmódból eredezteti, amelynek „célja nem valamiféle egységes értelem megalkotása, és annak referenciális biztosítása, hanem a kapcsolódási lehetőségek felszabadításával olyan nyelvi tér létrehozása, ahol nem jelennek meg azok a tényezők, mint például a »lírai én«, a leírható forma és a »szemléletesség« alakzatai, hanem az egész mű önmaga folytonos megújítására és kitágítására törekszik”⁶. Schein gondolatmenete nagyon pontosan írja le az absztrakt térszerkezetek meghatározóvá válásának következményeit, ugyanakkor elsősorban az olvasás számára bejárható nyelvi térként működő szövegről ír, és a térnek, mint metaforizáló tényezőnek, nem tulajdonít különösebb jelentőséget (noha a kettő nem független egymástól). A tér értelemképző jelenőségét legátfogóbban Bartal Mária tárgyalja, Weöres költészetének orfikus vonala, illetve a *Hallgatás tornya* mítoszi hosszúversei kapcsán.⁷ A tanulmány mindenekelőtt arra fókuszál, hogy a költő orfikus ihletésű műveiben a (cassireri értelemben vett) mitikus tér mennyiben lesz alapja a mű értelemszerkezetének, összefüggésben a „lírai beszéd alanyának destabilizálásával és személytelenné tételével”.⁸ Az álommotívumok vizsgálata azonban jól mutatja, hogy a térnek ez a szubjektivitás elbizonytalanításában játszott szerepe már sokkal korábban, a *Medúza* kötettől megfigyelhető, és nem csak a zenei szerkesztésnek köszönhetően. Sőt, sok tekintetben a bonyolult mítoszi szerkezetek előzményeit láthatjuk ezekben a művekben, ahol a belső világ térként – leggyakrabban város, terem vagy táj tereként⁹ – tárul elénk.

A belső világ, az álom térként való megjelenítése – különösen jól érzékelhető ez a *Medúza*-ban megjelentek,

azaz a korábbiak esetében – épp abban jelent újdonságot, hogy lehetőséget teremt a tudatos és egyértelmű versszubjektum feloldására. Ezek a versek ugyanis a belső világ tapasztalatát nem kívülről, az éber állapot felől próbálják megragadni, hanem ezt a keretet félredobva, a motívumokat szétírva hoznak létre újszerű beszédmódot. Már önmagában ez, a tudatos szubjektivitás által teremtett keret megszüntetése gesztusértékű: a látomás álomnak nevezése ugyanis csak a tudat, az ébrenlét felől lehetséges. A magát „álomnak” tituláló szöveg csak az éber és tudatos szubjektum pozíciójából, hangján beszélhető el. Weöres próbálkozásai többek közt épp ennek a keretnek (tudatos szubjektumnak) a szétrobbantására vonatkoznak – mint már írtam –, arra tesznek kísérletet, hogy ne az *álomról*, hanem az *álomból* beszéljenek: magának az álomnak a terét, hangját teremtve meg. Ez érzékelhető több átmeneti állapotot tükröző műben is, mint például az *Orbis pictus*-ban megjelent *Álom-vidékek* című három szakaszos költemény esetében, amit – ha a cím nem igazítana el – nem jutna eszünkbe a szűken vett álomversek közé sorolni. Ugyanakkor ezekben a versekben is megfigyelhető, hogy épp a keret hiányának következtében, az egymástól független strófák töredékes, széteső világában elbizonytalanodik a versszubjektum. Mintha a későbbi versekben az álom ábrázolásának meghatározó vonásává váló változékonyság itt az egymást követő, egymástól független látomásokat váltogatásában teremtné meg. (Az átmenet egyes késői versek esetében tematizálódik: az *Ének a határtalanról* kötetben megjelent *Fél-alva*, *Álom*, *Átmenet* vagy *Imaginárius világ*, az *Áthallásokból* a *Külső és belső tér* az álom és ébrenlét közti határátlépés élményét próbálják rögzíteni. Különösen az első esetében érzékelhető az első személyű éber én fokozatos leépítése, a versírás műben rögzített folyamatának tudatos tevékenységből automatizmussá, látomássá alakulása.¹⁰)

Ennek a beszédhelyzetnek a létrehozását példászerűen mutatja a *Harmadik szimfónia* első tételének ismétlődő sorpárja: „Kinyílik a táj, / lehunyódik a táj”, ami *belülről* szituálja a költemény látomását azzal, hogy a „kinyílik” és a „lehunyódik” alanyaként nem az álmot látót, hanem magát a látomást, az imaginárius teret (tájat) jelöli meg (minek következtében az igék értelme kifordul: nem a külső, hanem a belső tájra „nyílik” a tekintet¹¹). Ezzel viszont rámutat ezeknek a kísérleteknek az egyik meghatározó vonására: arra, hogy ezekben a versekben úgy tűnik, mintha a tér teremtené meg a szubjektumot. A látomás szereplője, illetve szereplői lesznek a szubjektivitás elkülönülő és egybeolvadó arcai, ahol a második

személyű megszólított és a harmadik személyű „szereplők” (a „hatalmas”, a „vadász”, a „vad”), de maga a tér is végül azonosulnak:

*Te vagy a vadász és te vagy a vad
S a pálya is, minden te magad
madárka sír, madárka örül –
piros gerendák közül kidagadva
tág szemmel nézel magadra.*

A kinyílik-lehuntyódik igék egyszersmind azt is érzékelte, hogy kimondatlanul jelen van valamilyen, a látomást keretező (forrásnak tekinthető?) álmodó szubjektivitás, amit alátámaszt az aposztrofé által megképezett első személyű hang is, amely a (második és harmadik személy közt létrejövő) azonosulás körén kívül marad, nem olvad bele a látomásba. Ugyanakkor a látomás tere és az első személyű rejtett szubjektivitás egymáshoz való viszonyát, az elsőbbség kérdését eldönthetetlené teszi versbeli felbukkanásuk sorrendje, amely a látomást („Madárka sír, madárka örül, / míg piros gerendái közül / néz a hatalmas”) előbb teremti meg, mint a beszélő hangot megkonstruáló megszólítást („Küldd néki töretlen álmodat...”). Ez a sorrend (ahogy a térben elfoglalt hely, a szemlélődő pozíció is – mint erről még lesz szó) pontosan tükrözi Weöres transzcendenciatapasztalatának eredendő ellentmondasságát: az egyszerre bennünk lakozó és mégis tőlünk független, saját létünket is megalapozó és mégis általunk teremtetett (ld. álom) lény élményét.¹²

Természetesen – épp e kérdésben – a szimfónia három, egymást ellenpontoszó részének egymáshoz való viszonyától nem lehet eltekinteni. Mindhárom tétel utat jár be: az első a megszólítás által feltételezett második személy és a tér által teremtetett harmadik személy egybeolvasztását (pontosabban harmadik személyek: vadász, vad, hatalmas); a második – az aposztrofé keretén belül maradván – a most, „itt lenn” és az egykor „odafönn” el-lentétére épül. Ugyanakkor mindkét részben érintetlen, elkülönült marad a beszélő szubjektum rejtett, első személyű hangja. Annál hangsúlyosabbá válik az utolsó részben felcsendülő első személyű szólam, ami egy harmadik személyű megszólítottat képez meg: „Tűzhabos, bársonyos tereken át / keresem szárnyának pilleporát...”. A keresés¹³ (és variációi: „kutatom”, „üldözöm”, majd: „el nem érem”) a cselekvés (és a beszéd) alanyának és tárgyának/céljának térbeli elválasztottságát hangsúlyozza (ahogy a többi ige is: „kérlelem”, „meglátom”), ugyanakkor – az első tételt idéző módon¹⁴ – itt is bekövetkezik az azonosulás:

*Hasztalan üldözöm zajban, csendben,
Nem érem el soha: itt van bennem,
Vad futásommal ő űzi magát*

Ezek a sorok azonban nem lezáró pozícióban vannak: a mozgás, az azonosulás és elválasztás játéka tovább folytatódik, az egész szimfóniának, szubjektivitásnak dinamikus, változékony jelleget adva, ahol az egyetlen biztos pont maga a megszólítás gesztusa, „fiktív, diszkurzív eseménye”,¹⁵ ami önmegszólításként éppúgy értelmezhető, mint a Másik megszólításaként (a három tételben egyedül az én-te azonosulás nem megy végbe!). De ha önmegszólításként értelmezzük, akkor is az én grammatikai elkülönöződése történik meg általa.¹⁶ Az „itt van bennem” ugyanakkor teret képez a szubjektivitásból, és visszautal a „kinyílik a táj, lehuntyódik a táj” külső és belső világot szembeállító térképzésére, mint az egész látomást megalapozó térszerkezetre. Ez a kettősség a harmadik rész tükörpalotájában is leképeződik¹⁷ („Alszik és álmában épít / ablaktalan tükörpalotát”, később „végtelen tükörpalotát”), majd az ötödik versszaknak a „kint” és a „bent” világot szembeállító soraiban, ahol a „bent” fogja megalapozni a külső világ tapasztalatát:

*szívemben szövöget
napokat, éjeket,
a kinti sokszínű szőnyeget
benn szövi mind,
bennem szőtt szőnyegen
odakinn keresem,
míg ezer mintája szüntelen
körbe kering.*

És itt megint bizonytalanná válik az eredet, a forrás kérdése: a beszélő (a zárótételben első személyre változó), megalapozónak látszó hangot (ez a szólam zárja az egész szimfóniát), az általa elbeszélt keresést ugyanis itt megelőzi a keresés helye (a „bennem szőtt szőnyeg”, ahogy korábban – kevésbé szembetűnő módon – a tükörpalota is), ezeket viszont a megszólított, a keresett harmadik személy teremtő tevékenysége hozza létre („álmában épít ... tükörpalotát”, „a kinti sokszínű szőnyeget / benn szövi” [kiemelések tőlem: P. Á. K.]). Ez a teremtő cselekvés azonban „bennem”, „szívemben” zajlik: a kör bezárult, az utolsó tétel, ahogy a mű egésze is, kint és bent, első, második és harmadik személy, beszélő és megszólított között lezáratlan átalakulásokat, mozgást éreztet:¹⁸ „ezer mintája szüntelen körbe kering”.¹⁹

Ennek a legteljesebben a *Harmadik szimfóniában* felépített imaginárius világnak a térkompozíciója, szubjektumpozíciói, attribútumai más negyvenes években született költeményekben is felbukkannak, függetlenül attól, hogy táj, város vagy belső tér képét ölti magára a „belső végtelen”. Legjobban ez az *Elysium* kötetbeli *Atlantisban* érzékelhető (különösen az első két részében), ahol szintén egyrészt a megszólítás, másrészt a látomás, a belső tér teremti alakokat: „Névtelen vagy te [...], ki emlékemben fekszel [...], s kiről azt se tudom: más vagy-e? vagy én vagyok?”, „Benn mélyen a csarnok mélyén, / a király!”, „Sokszor végigmentem a termeken, / én lelkem” (kiemelések tőlem – P. Á. K.). A mű – az előbb elemzethez hasonlóan – a belső teret létrehozó első személyű hang, a második személyű megszólított és a harmadik személyben megjelenő megközelíthetetlen „király”, majd „fény” hármasságára van komponálva. Ez a belső világot, teret belakó – általa teremtet, egyszersmind azt teremtő – három szólam mindkét műben a három nyelvtani személy képében jelenik meg, ugyanakkor eltérő „neveket”, „szerepeket” vesz fel (hatalmas, vadász, vad; az *Atlantisban* a harmadik személy király, a második személy női attribútumokat kap, ami átírja az én és a te viszonyát stb.). Ugyanakkor, változékonyságuk²⁰ ellenére a tetteikben megnyilvánuló attribútumaik és ennek következtében viszonyuk hasonló: az Én a másikat elérni akaró, céltudatos, a másakra irányuló cselekvést gyakorol (megszólító, kereső, üldöző); a Te folyamatos, de nem célra irányuló mozgást végez (jellemző a körkörös mozgás: „Kereplőként üződ körbe magad”, illetve az ezzel egyenértékű futás, repülés, libbenés, az *Atlantisban* a táncolás), és – ami sokat elárul a folyamatos mozgás értelméről – álmodik, épít, sző, azaz alkot, világot teremt. Ezzel szemben a harmadik személy létmódja teljesen passzív, a jelenlétben, a szemlélésben illetve a remélt megszólításban nyilatkozik meg. Ugyanakkor a belső térnek ő is alakja (teremtője vagy teremtetje), a térbeli elhelyezése (*fenn*, „a gerendák közül”, „távol” vagy „benn, mélyen, a csarnok mélyén”) a távolságát, az elérhetetlenségét fejezi ki – a belső végtelenben jelenlévő transzcendens leképezéseként. Ezek az attribútumok minden esetben a térrel való kapcsolat viszonylatában képződnek meg: az alakok topográfiai elhelyezkedése, egymáshoz való térbeli viszonya, illetve az elsősorban mozgásként leképezett cselekvése (vagy annak hiánya) jellemzi őket. Ezek a szövegek az azonosság és elkülönböztetés játékában léteznek: nemcsak a versek témájában (ld. „Te vagy a vadász és te vagy a vad”, „nem érem el soha: itt van bennem”, „kiről azt se tudom: más vagy-e? vagy én vagyok?”), hanem a szövegek egymásba fonódásában is.²¹

De nemcsak a grammatikai személyekhez kapcsolódnak attribútummá váló jellemzők, hanem a térhez is. Már az is beszédes, hogy az utóbb elemzett mű az *Atlantis* ciklus része, ami az elsüllyedt városként azonosítja az így megképzett belső teret: ez pedig a térként ábrázolt álmovilág egy másik visszatérő attribútumára hívja fel a figyelmet, a mélység képzetére (ami itt egyszersmind a feledésbe merülés, a múlt képévé válik).²² Hasonlóképpen visszatérő motívumpár a fény és sötétség, mozgás és mozdulatlanság, változékonyság és üresség, behatároltság és határtalanság (sokszor a fenttel és a lenttel kapcsolódva), amit mind a *Harmadik szimfónia* valamennyi tétele különféle variációkban, mind a *víz alatti város*, mind az *Atlantis* második része a jelen és múlt (az egykori élettel szembeállított halál) színre vitelében használ fel: „Többé nem tudok végigmenni a termeken, / ó vakító, tudd meg, ürességben járok.”

„százarcú, forgó áradat”

A *Harmadik szimfónia* azonban azért is jó példa, mert csírájában már magában hordozza az álmovilág ábrázolásának később meghatározóvá váló eljárásait is: a mozgás- és folyamatszerűséget, a motivikus kombinatorikát, ami szintén a változékonyság, dinamikusság tapasztalatát közvetíti. Megkockáztatható az a kijelentés, hogy épp ez a változékonyság-, megragadhatatlanságélmény az, ami a látomás terének a mű világát meghatározó elemévé tétele után az álmov folyamatként érzékelése felé viszi Weöres kísérleteit. A *Harmadik szimfónián* kívül is számos vers a kétféle (a térből és a tevékenységből kiinduló) metaforizáció közti átmenetet mutatja. Kézenfekvő példa a *Negyedik szimfónia* (*Hódolat Arany Jánosnak*) első tétele, amely a megidézett költő álmaiként láttatja költői világának áradó képeit, miközben magát az alkotást teremtő álmodót (az egymást váltogató látomásokat) a tenger hullámozó mozgásaként írja le.²³ De jól követhető ez az átmenet a *Hatodik szimfónia* zárótételét képező *Az állandó a változóban* című versben is.²⁴ A mű Weöres szimfóniáinál meglepő módon áttekinthetően négy szakaszra épül: (1) a külső világ, (2) a belső világ, (3) a kettő „egymásba önzölése”, majd ezt a szimmetrikus szerkezetet bontja meg az utolsó strófa (4), ami egy a belső világnál is mélyebben rejlő, belső és mégis elérhetetlen, személytelen, de az embert megszólító teret tételez hasonlóan a „király”, a „hatalmas” figurája által közvetített transzcendenciaélményhez.

Most azonban nem annyira a vers értelemszerkezete, hanem a – felépítésből is láthatóan – térként megkonstruált belső világ megalkotása érdekel. A második versszak leírása a térként elképzelt imaginárius világ jellemző mo-

tívumaiból épül: a behatároltság és határtalanság, a változékonyság, megragadhatatlanság leírásából. Ugyanakkor az előbb csak a képek váltakozásában érzékelhető dinamizmus egyszer csak felbukkan a képeken belül is, és a belső tér jellemzésében a mozgás, az igei jelleg egyre meghatározóbb lesz: „s az emlékek híg vázai szállanak, / s a csodák üveges lényei *suhanak*”, „mind varázsosan *keletkező, csapongó, eltűnő*” (kiemelések tőlem – P. Á. K.). A negyedik versszak beszéd módja (de még metrikája is) ezt folytatva teljesen átalakul, a képek változékonyságának dinamizmusa teljesen áthatja:

örvénylik a láng, parttalanul forog
az eleven tűz, az ezerszemű,
párába borult paripák dobognak,
megvillan tajtékos tomporuk,
áthallik érc-patáik csattogása,
füled mellett süvít a híg elem,
bőrödet érinti a végtelen
és sistereg és hártyát növel
mint jégtől az olvadt acél.
Szólit – vagy képzeled?²⁵

A szöveg lendületességét nemcsak a mozgást jelentő igeik tükrözik, hanem egyrészt az érzéki fény és hanghatások is (az utóbbi a hangutánzó, hangulatfestő szavak mellett a hangzósság keresésében is megmutatkozik), másrészt a folyékonyság, illetve a halmazállapot-változás: a mozgáson kívül a folyamatos átalakulást érzékeltető szavak (pára, tajték, híg, olvadt, sistereg, hártyát növel). Ugyanakkor megfigyelhető itt is az álmot, a belső világot történésként leképező versek azon tulajdonsága, hogy jellemzően a cél nélküli, sokszor végtelen, ritmikus, körkörös mozgást²⁶ (itt: örvénylik, forog) asszociálják. A cél nélküli mozgás képzetének fontos az idővonatkozása: a végtelen ismétlődés élményét tükrözik ezek az igeik, ahogy a folyékonyság is az állandó alakulás állapotát. A Weöres költészetében visszatérő „örök változás” időtapasztalata²⁷ nyilatkozik meg bennük: ez van jelen a mozgás és a mozdulatlanság oximoronjában („*mozdulatlanul akarok táncolni*”, *Két zsoltár*; „*a nem-változás ágyában mozdul világos és sötét*”, „*Kívül az idő siklásán, mozdulatlan orsó pörög, / [...] kívül a tettek tuskéin, cselekvés nélkül működünk, / túl a lehető párkányán, bogozunk mozdulatlanul.*” *Hatodik szimfónia: Teremtés*; „*lábai mozdulatlanok s gyorsak, mint az évszokok sora*”, *Lebegés a határtalanban* – kiemelések tőlem: P. Á. K.); a hullámozás és a tenger képében; a ritmus, az ütem megalapozó élményének tematizálásában, meg-

személyesítésében (*A ütem istennője*), a tánc akár motívus, akár ritmikus élményének megteremtésében.

Az előbbi idézet kapcsán külön érdemes felhívni a figyelmet az „eleven” és az „ezerszemű” jelzőkre („az eleven tűz, az ezerszemű”), mert mindkettő Weöres belsővilág-értelmezésének egy-egy meghatározó vonására mutat rá. Az „eleven” magába foglalja mindazt, ami az imaginárius világ leképezésében szubjektumszemléleti szempontból végbemenő folyamatot generálja Weöres költészetében a lírai alany víziójaként tematizált (passzív, tárgyként megjelenő) álom toposzának lebontásától a belülről megteremtett, a látomás tereként megalkotott álmokképeken át a folyamatként, mozgásként érzékeltetett álom élményéig. Az „eleven” egyfelől a változékonyságot és aktivitást, teremtetőert foglalja magában, ami részben a verbális jellegben, részben a kifejezés animisztikusságában, illetve a ritmus dinamizmusában jelenik meg, másfelől az álomnak az élettől, a létezéssel való azonosítását. Ez az eleven, még-hozzá cél nélküli, folyamatos mozgás a cselekvés elsőbbségét, mondhatni megalapozó voltát fejezi ki a cselekvővel szemben; ha az álmot a lét metaforájának tekintjük, akkor a létezés elsőbbségét a létezővel szemben (hasonlóan transzcendencia bennünk élő tapasztalatát az álom terének az álmodóval szembeni elsőbbségével leképező korábbi versekhez). Ezt támasztja alá az is, hogy a cselekvés, a történet elsőbbsége, megalapozó volta, nem csak a (jellemzően a *Hallgatás tornyában* megjelenő) álomversekben figyelhető meg. Már a *Medúzabeli Két zsoltár* sokat idézett „tánc volnék, mely önmagát lejt” vagy a *Töredék*, „Ajkam, fogsorom elpusztul; de nem hal meg az én nevetésem! / homlokom, szemem kiapad; de nem hal meg az én sírásom!” soraiban ott rejlik. Aforisztikus megfogalmazásával találkozhatunk többek közt *A teljesség felé* lapjain: „A sokféle keletkező és pusztuló: az élet. Az örök egymásután, melynek minden alakzat csak egy-egy állomása: ez a létezés” (*A létezés*), „Szállj le önmagad mélyére, mint egy kútba; s ahogy a tárolt kút mélyén megtalálod a talajvizet: változó egyéniséged alatt megtalálod a változatlan léte-zést.” (*Az alap-réteg*).²⁸ Megjelenik a Weöres-versek azon jellemző fogásában, hogy a szubjektumot mint „álmodottat” vagy „gondoltat”, azaz grammatikai értelemben szenvedőt jelenítik meg: „Isten öröktől fogva gondol téged” (*Prae-existentia*).²⁹ Az örök létezésnek a mulandó létezővel szembeni elsőbbségét tükrözi az örök változás előbb említett időtapasztalata is. Az ezt a létélményt mitológiai köntösbe öltöztető, antik kardalokat idéző *A teremtés* Moráinak dalában (de alakjukban is) ez szólal meg: „gáttalan teljességünkben nem-mozgók, osztatlanok, / lenn létezőkké osztódva küzdünk a teljesség felé.”

A Moirákban megszemélyesülő „létezőkké osztódó” lét élménye összefügg Az állandó a változóban másik kiemelt jelzőjével, az „ezerszeművel”. A sokaság, a nyüzsgés és a szaporaság, illetve termékenység egyik eddig nem említett, de szintén ismétlődő motívuma nem annyira a belső világ megjelenítésének (bár ilyen példa is található), mint inkább a mitológiai ihletésű verseknek. Az élet nyüzsgő áradata (Az egyesülésben: „Száz szív, egy fényben – mekkora nász / az emberi nap foganása! / egy vőlegény, ara száz meg száz”) jellemző módon a teremtést mint nászt,³⁰ illetve az ősanyát³¹ megjelenítő versekben tér vissza. A cselekvés, a történés elsőbbsége ugyanis nemcsak a változékonyságon, elevevényen keresztül kapcsolódik az élet, a lét szubjektumot megelőző tapasztalatához, hanem sokkal (szó szerint) testközelibb módon is, amennyiben az egyént, a személyes létet a nemzés-születés-nász és halál egymást váltogató örök ritmusába szövődő szálként érzékeli ez a léttapasztalat. Itt kapcsolódik Weöres verseinek térszerkezetében és a cselekvés elsőbbségét érzékeltető verbális metaforizációjában megnyilvánuló szubjektumszemlélet költészetének karneváli látásmódjához. A karnevalizáció, illetve a groteszk népi nevetés motívumai ugyanis az egyénnel szemben a folyamatosan változó élet elsőbbségének felszabadító tapasztalatából táplálkoznak: „A groteszk ábrázolás a jelenségeket változásuk, még lezáratlan metamorfózisuk, haláluk és születésük, növekedésük és keletkezésük állapotában mutatja be. Az idővel, a változékonysággal való kapcsolat minden groteszk ábrázolás konstitutív, meghatározó mozzanata. Másik, ezzel összefüggő [...] vonása az ambivalencia: a groteszk ábrázolás valamilyen formában mindig tartalmazza [...] a változás mindkét pólusát: a régit és az újat, az elhalót és az éppen születőt, a metamorfózis kezdetét és végpontját.”³² A szöveg képét nem véletlenül említettem, hiszen (mondhatni Babits metaforájának – „az élet gyenge szál, amellyel szőnek” – továbbgondolásaként) többször is (nem csak a Harmadik szimfónia már idézett részében) előfordul a lét mint szöttek – a létező mint szál képe Weöresnél: „Nem nyughatsz addig, se halva, se élve, / míg át nem szöttek árnyad és színed / a szerelem végtelen szöttekébe” (Post-existentia). A létnek ez a karneváli értelmezése nemcsak az „ezerszemű” jelzőt magyarázza az Atlantisban, hanem azt is, hogy miért írja Weöres a mélyben meglelt áramló teljességről azt, hogy „eleven, hullámzó szerelem” (kiemelés tőlem – P. Á. K.), ami ezek szerint éppúgy lehet isteni szeretet, mint teremtő nász. A mitológiai és az álomversek közös forrása pontosan ez: a teremtmények egyesüléséből, születéséből és halálából szövődő létben feloldódó egyéni élet gondolata. Ami az

egyén és álma felől az álomnak a nem-személyes belső tereket megnyitó, illetve mozgó, alakuló voltában mutatkozik meg, az a mitológiai létértelmezésben az egyénnek a kollektív létezésből származását és abba való visszatérését jelenti, a szubjektumnak mint időleges, mulandó konstrukciónak a megjelenítését a lét egészében. (A már idézett A teremtésben: „mind, mely a Korlátlan csúcán bontatlan-egy, nem változó, / az Egymásután völgyében százarcú, forgó áradat”.) A létezés – mint örökké változó, ezerfelé osztódó egység – elsőbbségének pedig nemcsak misztikus sejtelmét, vízióját vonja magával e világlátás, hanem karneváli, testi felfogását is: a születés-nász/fogantatás-szülés végtelen ritmusában – szöttekésben, hullámzásában vagy táncában – való részvételét.³³

JEGYZETEK

- 1 A tanulmány részlet a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen Álmódó ember címen 2015. április 17–18-án rendezett nemzetközi konferencián elhangzott előadásból.
- 2 Weöres költészetének személytelensége a befogadástörténet visszatérő kérdése. Kenyeres Zoltán: Tündérsíp. Bp., Szépirodalmi, 1983., 95., 130–132; A kérdés recepciójának összefoglalását (és továbbgondolását) lásd: Horváth Kornélia: A Kettő és az Egy. = Uő: Túhegyen. Bp., Krónika Nova, 1999, 93–94. Az újabb értelmezések közül ld. még: Ács Pál: Két világ határán: Az utolsó fordulat előzményei Weöres Sándor költészetében = A magyar irodalom története. Szerk.: Szegedi-Maszák Mihály – Veres András, Bp., 2007, Gondolat, 614–615. A Weöres-féle személytelenség egyik forrásának részletes hatástörténeti elemzését adja: Bartal Mária: Orfikus impulzusok Weöres Sándor költészetében = Uő: Át-hangzások. Bp.–Pozsony, Kalligram, 2014, 150–182.
- 3 John Stuart Mill Northrop Frye által idézett, széles körben hivatkozott meghatározása a lírai költészetről. Northrop FRYE: A kritika anatómiája. Ford. Szili József, Bp., Helikon, 1998, 210.
- 4 „Ő volt az, aki a magyar irodalomban elsőként és mindmáig legradikálisabban alakította ki egy olyan költészetpoétikát, amelyben a versek nem egy akarattal, vágyakkal rendelkező személyt állítanak a világról alkotott nyelvi koncepciók középpontjába, hanem magát az érzékelést, a történeti korok és kultúrák játékát, valamint a nyelv zeneiségét, ami megelőzi a gondolatilag megragadható tartalmakat.” Schein Gábor: Weöres Sándor. Bp., Elektra Kiadóház, 2001, 6.
- 5 Horváth Kornélia: i. m. 35.
- 6 Schein: i. m. 54–55.
- 7 Bartal Mária: i. m. 160–171 és 228–234.

- 8 Uo. 202.
- 9 A teljesség igénye nélkül: városként jelenik meg a belső világ *A víz alatti város*, a *Metropolis*, a *Dalok NaConxypanból*, az *Imaginárius világ* című versekben; tájként a *Harmadik szimfónia* első tételében, az *Ötödik szimfónia Öröm* című részében, *Az állandó a változóban* és az *Álom-vidékek* című versekben, az *Ének a határtalanról* kötetben megjelent *Álomban*; belső térként a *Harmadik szimfónia* harmadik tételében, az *Atlantisban*, a *Holtak holdjában* vagy a *Bútorok, holmik* című versben, ami éppúgy értelmezhető leírásként, mint látomásként.
- 10 A vers részletes elemzését ld. Papp Ágnes Klára: „*Tánc volnék, mely önmagát lejt*” Weöres Sándor én-verseiről, Napkút, 2013. október, 55–64.
- 11 Hasonló eljárással él a *Grádicsok éneke* második része: „Koponya: cella. / Kinn zárt / benn végtelen // Nyitott szem / ködbe húnýt, / Csukott szem / befelé tárt”. Vagy kevésbé evidens módon *A benső végtelen*: „Kitárul arcod utcahossza / a népes elmén átvezet...”. A motívum mindkét műben, a fentihez hasonlóan a belső világ térként való megteremtését alapozza meg.
- 12 Egy Hornyik Miklósnak adott interjúban a költő a következőképpen ragadja meg ennek a paradox tapasztalatnak a lényegét: „Tétel nélküli hit ez, amelyik még azt sem tartalmazza, hogy Isten van. Istent mint teremtet ismerjük, mint a létnek, a *van*-nak a forrását. Ellentmondást érzek abban az állításban, hogy „Isten van”, ha egyszer a *van* öbelőle ered. Ha azt mondjuk „Isten van”, ezzel őt is a létezők közé soroljuk [...] a létezők fölé pedig egy létkategóriát emelünk, ami ezáltal Isten fölött áll. Ha tehát azt mondjuk „Isten van” tulajdonképp két istenünk van: Isten és a fölötte álló létkategória.” Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai, szerk.: Domokos Máttyás, Szépirodalmi, 1995, 99.
- 13 A helyváltoztatás motívumainak (keresés, vándorlás) jelentőségét az életműben – többek közt a *Harmadik szimfóniában* – Kenyeres Zoltán is kiemeli. Kenyeres: i. m. 140., 153–154.
- 14 Az első tételben is megtalálható az azonosuláshoz kapcsolva a keresés (illetve a kereső és keresett elválasztottsága): „míg magad vagy a vadász, meg a vad, / nem szűnhet kerge futásod”. Csak itt nem az én és az ő, hanem a te és az ő azonosulása megy végbe (ugyanakkor mindkét esetben a megszólítás két feléről van szó!).
- 15 Vö. „Az aposztrophé nem reprezentációja egy eseménynek; ha működik, akkor megteremt egy fiktív, diszkurzív eseményt” Jonathan Culler: *Apostrophé*. Ford. Széles Csongor, Bp., Helikon, 2000/3., 387.
- 16 Németh G. Béla az önmegszólítás alapján azt tartja, hogy a beszélő „mintegy tárgyasítva, elvonatkoztatva szemléli a [saját] személyiséget, mintegy felülről és kívülről”. Németh G. Béla: *Az önmegszólító verstípusról = Uó: 7 kísérlet a kései József Attiláról*. Bp., Tankönyvkiadó, 1982, 115.
- 17 A tükörmotívum hasonló használatát lásd például az *Elysium* kötetben megjelent *Felhőkben*: „Úsznak a felhők és szemközt a tükörfelhők; s aki szemléli: koponyája alatt a természet szemközt úszik gondolattal.”
- 18 Amire itt nem volt alkalom kitérni: a vers motivikus felépítése hasonló ismétlődő, variálódó, alapvetően zenei szerkesztést teremt. Erről részletesen ld.: Tamás Attila: *Weöres Sándor*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1978, 79–87; Radnóti Sándor: *Egy igen nagy költő = Magyar Orpheus, Weöres Sándor emlékezetére*. Szerk.: Domokos Máttyás, Bp., Szépirodalmi, 1990, 517–518.
- 19 A *Harmadik szimfóniát* is tartalmazó *Medúza* kötet idejéből származik több olyan dokumentum is, amely a zeneiséggel folytatott kísérletet hasonlóképpen az elszemélytelenítés körében értelmezi, mint Weöres Várkonyi Nándorhoz írott 1943-as levele: „Ennek a tartalomnak nincs logikai láncolata, a gondolatok, mint a zeneműben a fő- és melléktémák, keringenek, anélkül, hogy konkrétá válnának, az intuición fókán maradva.” Várkonyi Nándor: *A kozmikus költő = Magyar Orpheus*. I. m. 129.
- 20 Mondhatni a változékonyság maga az egyik alaptulajdonságuk. Ez az *Atlantis* utolsó részében a metamorfózisok sorozatában explicit módon megjelenik: „...bozót vagy, ember vagy, angyal vagy...”.
- 21 E szubjektum- és térszerkezetet rendkívüli egyszerűséggel képezi le az *Orbis pictus*beli *Vetített tünemények*:
*Életed tarka pergő kép a leplen,
 A főszemély is, a néző is te vagy;
 A lámpa kigyúl, a kép tovalebben,
 Hogy fényben felocsúdj, vagy felriadj.*
 Itt ugyanakkor – ebből is származik a megfogalmazás egyszerűsége – csak kép, csak tér, csak téma a szubjektumnak ez a belső megosztottsága; a szólamok szervezését nem hatja át.
- 22 Ld. még: *A víz alatti város*: „Majd e várost is levetem, hogy semmi se maradjon. / Hadd ússzék múltam mélyén”; a már említett *Álom-vidékek*: „Tengermélyi kertben...”; az első *Rongyszőnyeg* sorozat 42. darabja: „Két szemem / még álomtól hináros - / Mélybe lenn / éled a kusza város.”; *Az állandó a változóban*: „Mélyebben, mint a gond fészke szivedben / [...] a világ eresztékei ragyognak”, vagy egy korai példa, amely az egyértelmű első személy keretébe helyezi a belső világ mélységének képzetét: „Akár mély kútba, hulltam önmagamba” – *Levél Füst Milánnak*.
- 23 Hullámok, hullámok lengedezve szállnak, tükrei kékségnek, öblei homálynak,

- csigázva, gyöngyözve, bukdosva rogyásig,
elalél az egyik, iramlik a másik -
- 24 A *hatodik szimfóniával* nagyjából egy időben született *Mahruh veszése* esetében Kenyeres Zoltán szintén az eltérő beszédmódokat, stílusokat és műfajokat váltogató strófák, illetve az ellenétes princípiumok váltogatása által keltett dinamikusság benyomását emeli ki. Kenyeres: i. m. 140.
- 25 Kiemelések tőlem: P. Á. K.
- 26 A *Hallgatás tornya* kötetben megjelent új költeményekből: az *Ötödik szimfóniában*: hullámszik, inog, táncol (*Álmok*); *Az özönvíz*: forgás, örvény, forog, *Hatodik szimfónia*: orsó, pörög, forgó áradat, tánc, árad, fodrozódik (*A teremtés*), örvénylik, forog, hullámszó (*Az állandó a változóban*); forogtatag tajtékszik, apaszt és áraszt, örvény (*Tünemények tengere*); a *Megölt Orpheus*: „forgok a táncban örökre”; *Lebegés a határtalanban*: lengedezem, kavargva-szökellve, lükte-tés, hullámok, lebeg.
- De már az *Atlantisban*: „Dalomra forog a táncod”; a *Negyedik szimfónia* első részében (a már idézett részleten kívül): örvény, fodrosul, imbolygás, lebegve.
- 27 Kenyeres: i. m. 96.
- Bartal Mária a *Médeának* az örök változást hirdető Hérakleitosz-mottója („Ugyanúgy bennünk az élő és halott, éber és alvó, ifjú és öreg. Mert az innen átérve azzá, az átérve ezzé változik. A halhatatlan halandó, a halandó halhatatlan, az éli ennek halálát, az halja ennek életét.”) kapcsán ír a motívum, illetve az ellentétek egységében való gondolkodás egyik forrásáról: a Sziget-kör, és ezen belül is elsősorban Hamvas Hérakleitosz-értelmezésének Weöresre gyakorolt hatásáról. Bartal: i. m. 183–190.
- 28 Ez utóbbiban ugyanakkor – mint Weöresnek ebben a korszakában, a negyvenes évek közepén jellemző – e léttapasztalat térként, a személyiség mélyére hatolásként, *határolt és határtalan* ellentéteként jelenik meg. Emellett az aforisztikus beszédmódnak köszönhetően ez a létérzékelés nem válik formaalkotó tényezővé, hanem a tudatos, kinyilatkozató szólamnak alárendelődő téma lesz.
- A személyiség mélyén rejlő személytelen létezés gondolatában (ld. még *Az isten*, *A halálról*, *Az elmosódó határok*) pedig éppúgy jelen van a már említett, Hamvas közvetítette Hérakleitosz-hatás, mint az ellentétek egységében. (Vö.: „A modern európai ember végre elérkezett Hérakleitosz igazságához: a lélekvilág határtalanságának felismeréséhez.” Hamvas Béla: *A pszichológia értéke és válsága*, http://www.arsnaturae.hu/folyoirat_3-4/hamvas_pszichologia, letöltés ideje: 2015. augusztus 14.)
- 29 Ld. még: „Álmodtad, hogy nincs testem, se lelkem,/csak te magad gondoltál ki engem, / kép vagyok csak és tied örökre,/magad varrtál fehér függönyödre” (*Rongyszőnyeg* I. 24.); „minket gondol a folyó” (*Forróövi motívumok* 4.).
- 30 *Az egyesülés*, *Az ősidő*, *A holnap születése*, *Az áradatok hatalma* (az „Álom az ősvilágról” alcímű *Stonhenge* ciklusból).
- 31 Ld.: *Az óriásnőstény*, *Az őszanya szől ivadékaikhoz*, de van egy hasonló rész a *Médeia* 3. szakaszában, és a *Minotaurosban* is (ahol Pasiphae testesíti meg).
- 32 Mihail Bahtyin: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba, Bp., Osiris, 2002, 34.
- A kérdésről részletesen ld.: Papp Ágnes Klára: Groteszk test- és szubjektumfelfogás Weöres Sándor költészetében. *Literatura*, 2012/4., 354–361; PAPP Ágnes Klára: Weöres Sándor karneváli motívumai. Jelenkor, Pécs, 2013. július-augusztus, 790–800.
- 33 Mutatják ezt azok a versek, amelyek a személyes élet, az egyén szempontjából beszélnek el ezt a történetet, mindekelőtt az *Internus* ciklus darabjai, a *Naplórészletek* vagy az *Élet végén* és a *Toccata*. Ezekre az első személyű, a valamósos szubjektivitás hangján megszólaló versekre (pl. „Érdektelen vagyok magamnak”, *Oldódó jelenlét*; „Átböviskoltam teljes életem...”, *Az élet végén*; „Ahogy öregszen, / érzem:...”, *Toccata*) egyaránt jellemző a nyüggként érzékelt élet, illetve test motívuma („Végtelen unom szüntelen / zártságomat egy férfi-testben”; *Nocturnum*; „Aki voltam, csak fuldokló tetem”, *Önarckép kutyával*), gyakran a test groteszk megjelenítésével párosulva. Ezzel párhuzamosan pedig az egyéni lét megnyitása valami más, több, személytelen létezés felé: legyen az a történelem és a történelem előtti világ (a *Toccátában* – jellemző, hogy itt is a család, az ősök jelentik az átmenetet az egész természeti létezésben való feloldódáshoz) vagy az én, a test kötöttségéből való kilépés (főleg az *Internus* verseiben, például: „Míg él s lótfut, halott vagyok, / s ha ő nincs, megszabadulok”, *Nocturnum*). Ez utóbbi ciklus egy darabjának (a *Nocturnumnak*) elemzését a benne megjelenő testkoncepció és az ezzel kapcsolatos létértelmezés szempontjából ld.: Papp Ágnes Klára: Groteszk test- és szubjektumfelfogás...

Rácsok Gabriella

Film és teológia párbeszéde Isten csendjéről

Ingmar Bergman Úrvacsora című filmje alapján

Bevezetés

■ Ingmar Bergman (1918–2007), svéd filmrendező így ír önéletrajzában, a *Laterna Magica*-ban:

„Egész tudatos életemben küszködtem Istenhez fűződő fájdalmas és örömtelen viszonyommal. Hit és hitetlenség, bűn, büntetés, kegyelem és kárhozat számomra megkerülhetetlen realitások voltak. Imáim bűzlöttek a szorongástól, az esedezéstől, az átkozódástól, a haláltól, a bizakodástól, a csömörtől és a kétségbeeséstől: Isten szólt, Isten hallgatott, ne taszíts el Színed előtt.”¹

A bergmani életművet végigkísérte ennek a „fájdalmas és örömtelen viszony” a mozgóképi kifejezése. Vallásos témájú filmjei tekinthetők lelki útkeresése részeként: a modern ember lelki vívódását ábrázolják, aki elveszítette a transzcendens bizonyosságát, akit izoláció és értelmetlenség fenyeget.³ A *hetedik pecsét*től (1956) filmjeinek fő témája: Isten csendje, Isten hallgatása, Isten hiányának a megtapasztalása.

Bergman alkotásai gyakran estek és esnek szigorú kategorizálások áldozatául. Keresztyének, agnosztikusok, ateisták és egzisztencialisták egyaránt szeretik saját oldalukra állítani. Filmjeit erőszakosan keresztyéniesítették,⁴ vagy éppen megtagadták tőlük a transzcendens dimenziót,⁵ állatorvosi lóként alkalmazták különféle pszichés tünetek illusztrálása,⁶ egzisztencialista (teista és ateista) irányzatok szócsövévé tették.⁷ Bergman vallásos témájú filmjeiben valóban szerepelnek keresztyén szimbólumok és események, bibliai és liturgikus szövegek. Az is igaz, hogy Bergman olyan életérzéseket ábrázol, amelyek általában az egzisztencialista gondolkodással rokonok, ugyanakkor fontos felismerni, hogy ezeket nem apologetikus célzattal, nem dogmatikus vagy filozófiai érvelésre használja. Az általa alkalmazott vallásos szimbólumok részei annak a „mítosznak”, „hagyománynak” vagy „rendszernek”, melynek metaforái szükségesek ahhoz, hogy az emberi megtapasztalás természetét kommunikálhassa.⁸ A kimondottan egzisztencialista életérzés ki-

fejeződése pedig Bergman saját belső vívódásainak személyes megvallásaként is felfoghatók.⁹

Bergman nem teologizál, nem filozofál vagy pszichologizál filmjeiben, jóllehet teológiai, filozófiai és pszichológiai fogalmakat alakít filmmé.¹⁰ Filmjeiben az emberi megtapasztalás természetét és a modern ember lelki küzdelmét ábrázolja, de ezt nem teológusként, filozófusként vagy pszichológusként, hanem művészként teszi. Nem didaktikus akar lenni a mozgóképi eszközökkel, hanem tükröt tart elénk, amelyben megláthatjuk magunkat. Célja nem az ítéletalkotás, hanem a kommunikáció, a párbeszéd kezdeményezése.¹¹ Ez a tanulmány is ebbe a párbeszédbe kíván bekapcsolódni.

Film és teológia, párbeszédben

Film és teológia párbeszédében kíváncsiaknak tűnik olyan szabályok felállítása, amelyek segítségével elkerülhetjük a teológia részéről a tisztességtelen reflexiót – amikor például a filmet valamilyen teológiai igazság pusztá illusztrálására felhasználva,¹² mintegy „egyházi szolgaságba” (*ecclesial servitude*) hajtjuk.¹³ Mint ahogyan nem elégedhetünk meg azzal sem, ha csak arra összpontosítunk, miben egyezik a film teológiai látásunkkal, vagy miben különbözik attól, hiszen ebben az esetben éppen azt nem fogjuk meglátni, amiről maga a film szól. Ezért is fontos először megértenünk, hogyan látja vagy láttatja a film a valóságot, és ezt a látásmódot nem szabad elvetnünk anélkül, hogy ne próbálnánk megérteni azt.¹⁴

Ivana Noble, cseh teológus ún. „fordítási szabályokat” állapít meg, majd alkalmaz a teológia és a kultúra közötti dialógusra.¹⁵ Paul Tillich korrelációs módszerét veszi alapul, azon belül is azt, ahogyan Tillich az egyházat és a kultúrát nem egymással párhuzamosan, hanem egymásban létezőként fogja fel. Isten Országát mindkettőt magába foglalja, miközben mindkettőt meghaladja.¹⁶ Noble szerint ez azt jelenti, hogy a teológia nem kívülről, hanem belülről vizsgálja a kultúrát, amelynek önmaga is

része. A vallási hagyományt és a teológiai megfogalmazás szimbolikus nyelvezetét, illetve a jelen kultúra (kultúrák) szimbolikus nyelvezetét elsajátítva, a teológus az egyik textúráját a másik segítségével értelmezheti. Ebből kiindulva Noble a következő kölcsönösségi szabályokat állítja fel:¹⁷

1. Fordítási szabályokra van szükség a két terület (nyelv) között. Ahhoz, hogy a fordítás egyáltalán lehetőségessé váljon, mindkét nyelvet fontos ismernünk. Noble azt tartja ideálisnak, ha az „anyanyelvre” fordítunk, mely a teológus számára a teológia nyelve. Át- és átjár bennünket az a kultúra, amelyben élünk, ez azonban nem jelenti azt szükségképpen, hogy megfelelő ismereteink vannak a művészet vagy a kortárs kultúra egyéb formáinak nyelvéről. Külön erőfeszítést igényel, hogy egy adott művészeti médiumot belülről megértsünk, megtanuljuk sajátos nyelvezetét, még akkor is, ha a teológus számára az már nem is csak a második, hanem harmadik vagy negyedik tanult nyelv lesz. E nélkül azonban nem beszélhetünk fordításról, csak találgatásról és hamis képzetekről.

2. Az a tény, hogy jobban ismerünk egy nyelvet (esetünkben a teológiát), nem jelenti azt, hogy az a nyelv jobb. Másképpen megfogalmazva: egy nyelv ismerete (még a teológiai nyelv esetében sem) nem jogosít fel a felsőbbrendűségre.¹⁸ A nyelvek közötti versengést a fordítás minősége sínyli meg. A Végső Valóság helyett az önigazolás válik meghatározóvá. Tillich felhívja a figyelmet arra, hogy egyik nyelv sem tekinthető végső nyelvnek, miközben szimbolikusan mindkettő kifejezheti a Végsőt.¹⁹

3. A két nyelv területén való mozgás során vigyáznunk kell arra, hogy az egyik nyelvi közlést ne a másik nyelv kategóriái szerint azonosítsuk, azaz egyik nyelv kategóriái nem erőltethetők a másikra. Mindösszesen odáig mehetünk el, hogy az adott nyelvi közlést (például a művészetet) saját nyelvünkre (a teológiára) fordítjuk le, de a két megfogalmazás közé nem kerülhet szemantikai egyenlőségjel. Ez egyben azt is jelenti, hogy a teológusnak el kell tudni fogadnia azt, ahogy a művész – az analógia szabadságával élve – saját nyelvére fordítja le a vallási szimbólumokat.

4. A kulturális szimbólumok teológiai nyelvre fordítása – és fordítva: a teológiai szimbólumok kulturális nyelvre fordítása – nemcsak a másik nyelv ismeretét előfeltételezi, hanem az értelmezésre váró dolog jelentésvilágában való jártasságot és kreativitást is annak reprezentációjában. Ez a teológiai nyelv esztétikai dimenziójának újralfedezését igényli.

5. A kölcsönös tanulási folyamat során az egyik és másik nyelvet „anyanyelvként beszélőknek” érzékelniük

kell a másik terület pluralista és állandóan fejlődő önértelmezését, miközben a hangsúlyt a teológia és a kultúra közös céljaira helyezik. Így elkerülhetők olyan csapdák, mint a dialógus öncélúsága, az önigazolás vagy éppen egymás igazolása, és lehetővé válik, hogy a végső meghatározottságon a Végső Valóság ragyogjon át.

Noble megközelítése lerombolja a teológiának azt a kísértésként jelentkező önáltatását, mely szerint a teológia mindenkinél jobban érti a kultúrában jelenlévő szimbólumokat. A teológiának e helyett inkább sajátos közreműködő szerepe van: mivel közvetlenebb módon fér hozzá a vallási gyakorlat hagyományaihoz, emlékeztető szerepet tölthet be. A teológia azáltal emlékeztethet elvesztett kapcsolatainkra, hogy „újra megnyitja a hozzáférést az olyan jelentésvilágokhoz, amelyben a hit, remény és szeretet alkotják a köteleket ember és Isten között, átalakítják kapcsolataikat egymással és a világgal, amelyben élnek”.²⁰ Bergman *Úrvacsorájával* folytatott párbeszédünkben a teológia részéről igyekszünk ezeket a kölcsönösségi szabályokat figyelembe venni.

A film műfaji sajátosságai

Bergman az „Isten csendje” témát három fázisban, szűkítéssel ábrázolja. *„Tükör által homályosan* – megszerzett bizonyosság; *Úrvacsora* – megértett bizonyosság; *A csend* – Isten csendje – negatív lenyomat.”²¹ A szűkítés itt metafizikailag értendő, s a metafizika klasszikus definíciójának értelmében ezt jelenti: az élet alapvető alkotóelemeinek megtalálása azáltal, hogy minden lényegtelenről megszabadulunk. Ily módon válik a filmtrilógia tükörré, amelyben a néző megláthatja magát: azt, ami a leglényegesebb és legigazabb vele kapcsolatban, és azt, hogy milyen értelmet tud adni az életének ezzel az igazsággal szembeesülve. Bergman egyfajta lényeglátó portrét akar elénk tárni, képet arról, milyenek vagyunk védekező illúzióink, álarcaink és hazugságaink nélkül. Az ilyen értelemben vett lényegire szűkítés a „színről-színre látás” Bergmannál.²² Ezt a szűkítést segíti Bergman a „műfajválasztással” is. A filmtrilógiát az azt követő *Personával* együtt „kamaradaraboknak” nevezte.²³ Mindegyik filmre jellemző a szűk időkeret, kevés a cselekmény, kevés a szereplő, és nincsenek nagy időbeli ugrások. Ez adja a keretet a modern ember bensőséges folyamatainak és lelki kríziseinek (magány, sebezhetőség, szeretni képtelenség, hitvesztés) bemutatásához. A zárt szituációs drámák jellegzetességeit hordozzák a filmek: a szereplők jól körülhatárolt térben és időben mozognak (például mintegy három-négy óra eseményeit mutatja be az *Úrvacsora*).

A filmtrilógiára esztétikai értelemben is jellemző a szűkítés. Bergman vad, eklektikus stílusa a trilógiával kezd egyre visszafogottabbá válni.²⁴ A mesterséges, élénk fényeket, erős kontrasztokat felváltják a természetes, tompa fények, a kamera egyre közelebb kerül az archoz, és a nagyközelik egyre érzékenyebben veszik annak mozdulatait, kifejezéseit.²⁵ A képernyőt betöltő arcok ellensúlyozzák a szereplők számának csökkenését, és egyre inkább felváltják a dagályos párbeszédet. A *Tükör által homályosan*-nal kezdődő korszak filmjei az ún. expresszív minimalizmus jegyeit hordozzák magukon, és két főmotívumra támaszkodnak: a szereplők arckifejezéseire és a tájképekre.

A felvevőgép áthatol a szereplők védekező álarcán, és bensőjük legmélyét mutatja meg. Az üres háttérben elhelyezett arc-nagyközeli is ennek a leleplezésnek a szükségességét hangsúlyozza: fel kell fednünk az igazságot, azt, hogy kik is vagyunk. Az igazság úgy található meg, ha eltávolítjuk azt, ami elfedi. Minden szükségtelent lefejtünk, így kerül az ember legbensőbb természete mások számára is láthatóan felszínre. Bergmannál ez kijelentés jelleggel bír, ez a „színről-színre látás”. A megtévesztés álarcái lehullnak, és ott állunk mezítelenül egy megalkuvást nem ismerő tükör előtt. Többé már nem lehetséges a tetetés, a színjáték, a hazugság. Bergman gyakran helyezi a

szereplőket tükör elé, amelyben keresik vagy elrejtik igazi arcukat, vagy a tükörben találkozik tekintetük a másik fürkésző tekintetével, aki a külső mögött rejlőt keresi.²⁶

A bergmani karakterek magukra hagyottak, a többiek elfordultak tőlük, erre válaszként pedig ők maguk is elfordulnak másoktól. Az emberi kapcsolatokat a fordulás iránya és mértéke határozza meg. A bergmani karaktereket ez a folytonos oda- és elfordulás jellemzi, mint akik számára nincs kiút az egymásra utaltságból. A bergmani nagyközelik gyakran mutatnak két arcot szorosan egymás mellett, időnként egymást részben fedve vagy takarva, és általában más irányba nézve. Az arcoknak ez az állandó oda- és elfordulása alkotja annak az erkölcsi váznak a gerincét, amelyet a bergmani szűkítés akar megmutatni.²⁷ Nemcsak arc-, hanem kéz-nagyközeliket is gyakran látunk a Bergman-filmekben. Amikor a másikkal való kapcsolatteremtés, a másik elérésének, átölelésének vágyát fejezik ki, mindig lassú a mozdulat, amelyet az elutasítástól való félelem súlya húz le. Látunk kezeket, amelyek tárgyak után nyúlnak, azokkal vannak elfoglalva, mintegy vigaszt, megnyugvást keresve vagy menekülést a másikkal való szembesüléstől. Látunk me-reven elhúzódo kezeket: annak a fájdalmas felismerésnek a kifejeződése ez, hogy az illető képtelen vagy nem akar a másik közeledésére reagálni. Látunk szégyenteljes, az elutasítottság megaláztatását átélő kéz-elhúzódoásokat. Látunk betegségtől sebes kezeket: amikor az illető személyisége visszataszító a másik számára.²⁸ Bergmannál lehetséges az odafordulás vagy kéznyújtás a másik felé, de nehéz, és nélkülözi az állandóság bizonyosságát. A másikkal való közeledés és a másik átölelése sebezhetővé teszi az embert: elfordulhatnak tőle, elutasíthatják.²⁹

Az arc- és kéz-nagyközelik mellett a táj ábrázolása is fontos már az első képkockával kezdődően. A helyszín fizikai jellegzetességei a szereplők benső világának kivetülései.³⁰ Ezek maradványok a rendező korábbi filmjeinek stílusvilágából,³¹ amelyben a táj szimbolikus jelentőséggel bír: üres tópart, kopár fák, befagyott tó, lenyugvó Nap – mindegyik magában hordozza vagy láthatóvá teszi a szereplők között kibontakozó drámát. Ami a természetben zajlik, az az emberi lélek mélyében történekről árulkodik. A nagyközelik és a táj szimbolikus használata együttes alkotóelemei az ún. expresszív minimalizmusnak.³²

Találkozási pontok a teológia számára

Film és teológia dialógusa többféle formát ölthet. Ez a tanulmány a film szereplőinek vallásos megtapasztalásai mögött meghúzódó teológiai kérdéseket kívánja – többnyire pontokba szedve – leírni, illetve a film által felvetett

kérdéseket igyekeznek a saját nyelvén át- és továbbgondolni. Zord téli hangulat hatja át a filmet. Amikor Tomas belekezd az Úri imába: „...legyen meg a te akaratod úgy a földön, mint a mennyben is...”, a felvevőgép külső képeket mutat: mindegyik szürke, rideg, ködös – mint ha a földi valóságot, az emberi szív állapotát ábrázolná. A templomot is látjuk kívülről: mint romot a kopár fák között. A keményre fagyott talaj és a félig befagyott tó az elidegenedés és elhagyatottság érzését keltik.³³ Az orgonista Blom szavaival: „a halál és a pusztulás dül”; vagy ahogyan Márta fogalmaz: „vasárnap a siralom völgyének mélyén”. A szürke égbolt Isten hiányára, Isten csendjére utal.³⁴ Mintha a heideggeri gondolat mozgóképi megjelenítése tárulna elénk: Isten elfordult a világtól, mint amikor a Nap lenyugszik a horizont mögött, és csak a sötétség marad.³⁵ A hó és a jég a fagyos emberi lelket és élethelyzeteket ábrázolja.

A hideg és üres falusi templom, ahogyan Tomas fájdalmas, szenvedő arca is, képi tagadása a sákramentumi eseménynek: „Áldunk téged, mindenható Istenünk, hogy örömet és békességet ajándékoztál nekünk Krisztus Urunk testének és vérének közösségében.”³⁶ A néző nem lát mást, mint kiüresedett, halott rutint.³⁷ Tomas gépiesen mondja a liturgiát, amely tökéletes szimmetriában van a rideg templomépülettel és az árnyék nélküli fényvel.³⁸ A film zárójelenetig ez a szürke és árnyék nélküli fény uralja a filmkockákat. A film címe angol nyelven „Téli fény”, németül „Fény / Világosság télen”. Eredeti címe „Úrvacsorázók” (Nattvardsgästerna). A központi témát már Tomas imádsága is sejteti: közösség (*communio*) Krisztussal és egymással, vagy éppen mindenféle közösség hiánya.³⁹

A *Tükör által homályosan* Davidja így fogalmaz: „Az ember bűvös kört húz maga köré, és mindent kizár belőle, ami nem felel meg titkos játékaiknak. Valahányszor az élet áttöri a kört [...], az ember új varázskört rajzol, új védelmet épít magának.” A trilógia mindhárom filmje ilyen, maguk köré bűvös köröket húzó karaktereket mutat be. Az *Úrvacsora* lelkészét (Tomas) a felesége óvta meg minden rossztól, csalódástól, amíg élt, de halála óta a veszteség fájdalma alkotja ezt az áttörhetetlen kört. A tanítónő (Márta) a Tomas iránti szeretetének bűvkörében el, szinte már tulajdonává tárgyasítva a lelkészt („szegény Tomasom”). Jonas, a gyülekezeti tag testesíti meg az atomkorszak emberének globális szorongását, tehetetlenségét és sebezhetőségét, szembesülést az emberi létezés ijesztő és totális eshetőségével. Az arcnyakközeli jól érzékeltetik ezt a klausztrófób állapotot. Tekinthezünk úgy ezekre az ábrázolásokra, mint ame-

lyek a teológiai hagyomány szerint az önmagába forduló, a saját lehetőségeinél leragadó ember, az önmagába zárkozó énközpontúság filmes megjelenítései.⁴⁰

A keresztyén teológia szerint tehát a bűn lényege a magába és a világ birtoklásába zárkozó énésség. Ennek leggyakoribb formája az önszeretet (*amor sui*), amely egyrészt visszatart minket attól, hogy a másik emberhez önmagáért közeledjünk, másrészt megakadályoz abban, hogy Istent önmagáért szeressük.⁴¹ Másképpen megfogalmazva: a bűn ebben a megközelítésben tárgyasítás – a másik ember és Isten tárgyasítása.

Az *Úrvacsorában* sajátos istenképekben fogalmazódik meg ez utóbbi. A *Tükör által homályosan* pókisten motívuma tér vissza Tomas és Jonas dialógusában, mely valószínűleg Tomas „gyónási monológja”:

„Értsd meg, én nem vagyok jó pap. Én egy meghatározatlan, majdnem hogy saját atyaistenben hittem, aki szereti az embereket, persze legjobban engem. Érted Jonas ezt a borzalmas tévedést? Érted, milyen rossz pap válhatott egy ilyen zárkózott, elkényeztetett, szorongó szerencsétlenből? El tudod képzelni az imáimat egy visszhangistenhez, aki jóakaró választ és biztató áldást oszt? Valahányszor szembesítettem Istent a valósággal, csúnyának láttam, förtelmesnek, visszataszítónak. Pókistennek, szörnyetegnek. Ezért kellett féltennem az élettől és a fénytől, magamhoz szorítottam a sötétben és a magányban.”

Tomas elismeri, hogy az az isten, akiben bízik, pusztán visszhangja saját meggyőződéseinek és kívánságainak, vagyis az ember istent a saját képmására teremti, így az nem több mint projekció. A Tomas által megalkotott istennek oltalmazónak kellene lennie (mint amilyen anyja és felesége volt). Meg kellene őt óvnia a szorongásaitól, az élet borzalmas dolgaitól. Tomas ehelyett Istent mint pusztító erőt tapasztalta meg.⁴² Isten tárgyasítása annak érdekében, hogy magyarázatot találjon a rossz és a gonosz problematikájára a pókisten képének kialakulásához vezetett. Amikor az ember megkísérelti Istent valamely rendszerbe foglalni, objektummá próbálja tenni – Paul Tillich szavaival –: „Isten úgy tűnik fel, mint egy legyőzhetetlen zsarnok, mint az a lény, akivel szemben egyetlen más lénynek sincs szabadsága és alanyi valósága.”⁴³ Tomas egy non-kommunikatív istenképpel küzd: Isten hallgatása elviselhetetlenné válik számára a világ borzalmait közepette, és Istent mint ijesztő, kegyetlen, szeretetlen pókistént tapasztalja meg.

A trilógia szereplői Istennek a jelenlétét sohasem, csupán a hiányát tapasztalják. Számukra egy hallgató Isten, mivel nem szól, nem létezik. Ezért van az, hogy csak a *Tü-*

kör által homályosan Minusa rendelkezik pozitív istenél-ménnyel: „a Papa beszélt velem”. Az *Úrvacsora* lerántja a leplet arról, hogy a tökéletes szeretet Istenével szembeni elvárásokat mennyire meghatározza az, milyen analógiát használunk Isten szeretetének a definiálásra.⁴⁴ A *Tükör által homályosan* Davidja szerint mindenféle szeretet Isten. „A legkisebb és a legnagyobb, a legszegényebb és a leggazdagabb, a nevetséges és a gyönyörű. A szenvedélyes és az otromba.” A trilógia első részében az isteni szeretet elsősorban a szülői szeretet analógiájára épül. A zárójelenetben nem az a lényeges, hogy mit mond David a fiának, Minusnak, hanem az, hogy kommunikáció jön létre apa és fia között.⁴⁵ Ez az istenkép azonban szűkített, Isten a megbocsátás, vigasztalás, biztonságérzet istene, csupán „szubjektív szükséglet, élettől és haláltól való félelmünk projekciója”.⁴⁶

Bergman a *Tükör által homályosan* végén elhangzó vallástétel kifigurázásának tekintette az *Úrvacsorát*. Szinte szó szerint megismétlődik a tétel: „Az Isten szeretet, és a szeretet Isten. A szeretet Isten létének bizonyítéka. A szeretet valóságosan megvan az emberek világában.” Blom, az organista szerint azonban mindez csak zsargon, egy szálnalmas pap ömlengése. Az *Úrvacsorában* már nincsenek szülők; anyai oltalmat nyújtó feleség sincs. A szülői szeretet analógiájára épülő isteni szeretet, a „problémamegoldó” Isten, a *deus ex machina* halála szükségszerű. A keresztyén teológiában többek között Bonhoeffer ad ennek a gondolatnak hangot:

„Itt van a döntő eltérés minden vallástól. A vallás szerint az szabadíthat meg bennünket nyomorúságunkból, ha Isten hatalma megmutatkozik a világban – Isten: *deus ex machina*. A Biblia viszont Isten erőtlenségére és szenvedésére mutat – csak a szenvedő Isten segíthet rajtunk. Ennyiben tehát elmondhatjuk, hogy a [...] fejlődés, mely a világ nagykorúságához vezet, s egy hamis istenkép megsemmisítéséhez vezetett, lehetővé teszi meglátnunk a Biblia Istenét, aki a világban erőtlensége által vesz hatalmat és hódít teret magának.”⁴⁷

Mi következik ebből? A függés és a szükség nem megfelelő leírásai az Istennel való kapcsolatnak. A megváltás lényege nem az, hogy az egyén valamilyen védett, biztonságos helyre kerül, ahol meghúzhatja magát a kétségek és az önmegigazultság elől. Másképpen megfogalmazva: nem lehetünk vallásosak, ha a vallást olyan rendszerként definiáljuk, amely Istent (isteneket) a vágyak és szükségek beteljesítőjének vagy problémamegoldónak tartja.⁴⁸ Tomas visszhangistene pedig éppen ennek a vallásnak az istene.

Bergman három részre osztotta a filmet: 1. megsemmisítés: az „Isten szeretet” tétel szétzúzása; 2. a megsemmi-

sítés utáni üresség; 3. az új hit születése.⁴⁹ Az *Úrvacsora* Tomasa megáll az oltár előtt: „Milyen együgyű kép” – mondja, miközben a feszületet bámulja: Isten megkínzott Fia a kereszten az Atya Isten térde között.⁵⁰ „Isten szeretet és a szeretet Isten” – elkezdődik a tétel megsemmisítése. Tomas kinyilvánítja hitetlenségét: nem akar olyan Istent imádni, aki feláldozza saját Fiát, aki elfordul attól, aki tökéletes, az Ő akaratával megegyező életet élt. Időközben Márta érkezik meg:

„MÁRTA: Mi van, Tomas?

TOMAS: Téged ez úgyis hidegen hagy.

MÁRTA: Azért csak mondd.

TOMAS: Az Isten csendje.

MÁRTA: Az Isten csendje?

TOMAS: Az Isten csendje. (*Köhögés fogja el.*)⁵¹ Eljött hozzám Jonas Persson és a felesége, és én mellébeszéltem. Elszakadtam Istentől! Pedig éreztem, hogy minden egyes szó sorsdöntő. Mit csináljak? (*Zokogni kezd.*)

[...]

MÁRTA: Elviselhetetlen tudsz lenni néha. »Isten csendje. Isten hallgat.« Isten soha nem beszélt. Isten ugyanis nincs. Bosszantóan egyszerű az egész. ... De sokat kell még tanulnod, Tomas.

TOMAS: A tanítónő beszél belőled.

MÁRTA: Meg kellene tanulnod szeretni.

TOMAS: Meg tudnál tanítani rá? (*Nem néz Mártára.*)

MÁRTA: (*Márta is elfordítja tekintetét, maga elé néz.*) Én semmit sem tudok. Nincs erőm hozzá.”

Ez a következő lépés a tétel megsemmisítésére: a szeretetet nem lehet közvetlenül megfeleltetni egy transzcendens Istennek, a szeretet nem valami csodaszor.⁵²

Tomas leszámolt a metafizika istenével: nem érvelhettünk többé Isten létezése mellett a logikával vagy Isten teremtésben megnyilvánuló cselekvésének tradicionális szimbólumaival – mindez abszurd.⁵³ Most már szabadnak érzi magát, de ebben a pillanatban még csak azt tudja megfogalmazni, hogy mitől szabad:⁵⁴

„Tételezzük föl, hogy nincs Isten. Mit változtat ez a tényeken? Érthetőbbé válik az élet. Micsoda megkönnyebbülés! A halál nem lesz más, mint az élet kialvása. Az ember kegyetlensége, magányossága, félelme minden érthetőbbé válik, átlátszó lesz. A megmagyarázhatatlan szenvedésre nem kell magyarázat. Nincs teremtő. Nincs fenntartó. Nincs gondolat.”

A felvevőgép Tomas arcát mutatja egyre közelebből. Hirtelen fény ömlik be a mögötte lévő ablakon keresztül: „Én Istenem, miért hagytál el engem?” A kamera visszafordul a fénnel, egy pillanatig megáll benne, majd visszamegy a templomba. Egy pillanatra az oltárt látjuk,

elmegy mellette. A templomablakon keresztül ugyanaz az erős fény ömlik be, mint a sekrestyébe. Tomas a földre esik, egy kisebb köhögésroham után felemeli fejét, arcát beborítja a napfény. Eszünkbe juthatnak a kezdő szürke képsorok, miközben az áldást mondta: „Világosítsa meg az Úr az ő orcáját terajta...” Ami akkor nem vált valósággá, most igen: „Szabad vagyok. Végre szabad.” – mondja Tomas. Egy erős köhögésroham azonban a földre kényszeríti – az üresség, a hiány megtapasztalásának kezdete. Tomas szabad attól az istentől, aki a szenvedő Krisztust (és Tomast is?) a térde között tartja, de ekkor még nincs semmi és senki, aki átvehetné ennek az istennek a helyét.

Az ezt követő, emberi szavak, nagyközelik és érzelmek nélküli hosszabb jelenet az üresség primer, felszíni ábrázolása. A felvevőgép messziről figyel, a magas kameraállásból felvett képkockák Tomas magányosságát, ürességét fejezik ki. Emberi hang nem hallatszik, csak a folyó szüntelen dübörgése. Fűlsüketítő a csend, amely minden más egyéb hangot elnyom: Márta hiába próbál mondani valamit Tomasnak.⁵⁵

Bergman egy liturgikus esemény, az úrvacsora kontextusában mutatja be az önmagába zárkozó énésség poklát. Az úrvacsora a latin teológiai nyelvben: *communio*. Az úrvacsorázók tehát azok, akik *communió*ban, közösségben vannak egymással és Istennel. A kérdés tehát az, hogy az önmagába forduló ember képes-e a Másikra való nyitottságra. Jonas a film tragikus alakja, ő képtelen erre: az öngyilkosságot választja.

A film végén az a Márta, aki korábban azt mondta Tomasnak, hogy nincs ereje, és azt írta neki, hogy többé nem fog imádkozni, letérdel, lehajtja a fejét. Profilja sziluettjét nagyközeliben látjuk, nem valami absztrakt igazság vagy bölcsesség után vágyódik, mely felülmúlja értelmünket, hanem bátorságért, erőért, mely képes gyengédséget, szeretetet kimutatni: „Ha biztonságot nyerhetnénk, hogy kimutathassuk szeretetünket. Ha hihetnénk egy igazságban. Ha hinni tudnánk.” Imádsága meghallgattatik. Mire kimondja az utolsó mondatot, a felvevőgép már Tomast mutatja, majdnem pontosan olyan testtartásban, mint Mártát. Tomas döntés előtt áll. Felnéz és nagyot sóhajt. Új érzés tölti el.⁵⁶ Ismét Márta arcát látjuk, háttérben az ablakon át beszűrődő fényben. Megtörténik az, ami a délelőtti istentiszteleten nem. Ott Márta kifejezéstelen arcát láttuk az áldás szövege alatt: „Világosítsa meg az Úr az ő orcáját terajta, és könyörüljön rajta; fordítsa az Úr az ő szent orcáját tereád, és adjon neked békességet!” A filmben most először látjuk nyugodtnak, békésnek és szépnek Mártá arcát.⁵⁷ A következő képkocka Tomast mutatja nagyközeliben az oltár

előtt: arca sápadt és aggodalommal teli. Fényár veszi körül (a templomi csillárok és néhány gyertya lángja). Tekintete a semmibe szegeződik, amint megkezdí a liturgiát: „Szent, szent, szent a Mindenható Isten. Az egész föld megtelt az ő dicsőségével.” Márta imádsága bizonyos értelemben meghallgatásra talált: Tomas azzal válaszol szeretetére, hogy a körülmények ellenére megtartja az istentiszteletet az üres templomban. Ez Tomas első lépése a varázsköréből való kilépésre.

Tomas számára elérkezik a heideggeri „elhatározottság” pillanata,⁵⁸ annak lehetősége, hogy tudatos cselekedettel önmaga legyen: „Nincs Isten. ... Szabad vagyok.”, és a film végén lévő döntés is ugyanezt a vonást hordozza magában: az új szabadsággal élve, a körülmények, a hagyomány, a szokás,⁵⁹ saját hitvesztése ellenére dönt úgy, hogy megtartja az istentiszteletet, és az önmagába zárkozó énésség mintha a másikért való létbe változna át: mindezt Mártáért teszi. Ennél azonban nem jut tovább.⁶⁰ Az Atyaisten térde között agonizáló Krisztusban csak az Istentől elhagyatottságot látja, azt már nem, hogy a Fiú panaszával az Atyához fordult, „ahhoz az Istenhez kiáltott, aki azután is Istene maradt, hogy a bizalom Istene a kétség és értelmetlenség sötétjében hagyta őt.”⁶¹

A kereszt Bergman számára az Isten csendjét szimbolizálja, jóllehet számára nem teológiai természetű ez a metafora. A teológia a keresztet Isten rejtőzködésének (*Deus absconditus*) tartja. Isten ugyanakkor önmagát kijelentő Isten (*Deus revelatus*): a szentségekben, tehát az úrvacsorában, a *communió*ban is. A filmvégi istentisztelet valódi *communió*t ábrázol, és Bergman számára kijelentésselleggel bír: a valódi kommunikáció első pillanata.

A hangsúly most nem a szavakon van, hanem magában a Márta felé fordulásban, amikor Tomas megérti: egyetlen ember elég ahhoz, hogy megtartsa az istentiszteletet. Bergman így ír a trilógiáról:

„Mindegyik filmben van egy pillanat, mely a kommunikáció, az emberi kapcsolat pillanata. [...] a lelkész, aki Márta miatt tartja meg az istentiszteletet az üres templomban az *Úrvacsora* végén. [...] Rövidke pillanat a filmekben, de lényeges pillanat. Ami leginkább számít az életben az az, hogy képesek vagyunk-e kapcsolatba lépni a másikkal. Máskülönből halott vagy, mint ahogyan olyan sokan halottak ma. De ha képes vagy megtenni az első lépést a kommunikáció felé, a megértés felé, a szeretet felé, akkor nem számít, mennyire nehéz is lesz a jövő – és nem lesznek illúzióid afelől, hogy a világban lévő összes szeretet mellett az élet még lehet pokolian nehéz –, ez a megváltás. Csak ez számít.”⁶²

Befejezés

A vallás és vallásosság fogalmának Schleiermacherrel kezdődő változása egyben a transzcendencia fogalmának a változását is magával hozta: elmozdulást látunk a vertikális transzcendenciától a horizontális transzcendencia felé.⁶³ Bergman a horizontális transzcendencia ábrázolásának tekinthető: számára az isteni (vagy a megváltás) keresése nem az evilági valóságon kívül történik; mindkét valóság ugyanabba az irányba mutat, az „itt” és a „túli” anynyira szorosan összetartozik, hogy a transzcendens pólus semlegessé válik, és csak az immanens marad (radikális immanencia). Egy másik megközelítésben azt is mondhatjuk, hogy Bergman inkább az isteni kifejezhetetlenségét hangsúlyozza az Isten csendje metaforával, elutasítja a

transzcendens és az immanens ellentétét, hiszen a teljesen más isteni a másokban (a másik emberben) is megmutatkozhat (transzcendencia mint alteritás).⁶⁴ A filmnézőnek ez két utat kínál, a transzcendencia alteritásként való megtapasztalása „egyszerűen az emberi korlátok egyfajta felfedezése és legyőzése, nem pedig az istenivel való találkozás. Az én, a személyes határok transzcendenciája és annak a »másiknak« az átmeneti, képzeletbeli megtapasztalása, aki szabad azoktól a korlátoktól, melyek továbbra is behatárolják a nézőt.”⁶⁵ A radikális immanencia útján pedig a negatívum ábrázolásával, a kontraszt megdöbbentő hatása révén mégiscsak a transzcendens, sőt a megváltás utáni vágyat ébresztheti fel a nézőben.⁶⁶

IRODALOMJEGYZÉK

Elsődleges források

ASSAYAS, Olivier, BJÖRKMAN, Stig: *Gespräche mit Ingmar Bergman*. Übers. BERUTTI-RONELT, Silvia, Berlin, Alexander Verlag, Berlin, 2002.

BERGMAN, Ingmar: *Filmtrilógia*. Fordította KUCZKA Péter, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998.

BERGMAN, Ingmar: *Laterna Magica*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988.

BERGMAN, Ingmar: *Why I Make Movies*, *Horizon*. Vol. 3., 1960/1., 4–9.

BERGMAN, Ingmar: *Úrvacsora (Nattvardsgästerna)*. Szereplők: Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Gunnel Lindblom, Max Von Sydow, Allan Edwall. 1963. DVD. Svensk Industri, 1963, Cinetel, 2003.

BONHOEFFER, Dietrich: *Börtönlevelek*. Fordította BOROS Attila, Budapest, Harmat Kiadó, 1999.

PANNENBERG, Wulfhart: *Mi az ember?* Fordította BOROS István, GÁSPÁR Csaba László, VÁRADI Mónika, MAGYAR István, Budapest, Egyházfórum, 1991.

TILLICH, Paul: *Aspects of a Religious Analysis of Culture*. In T.P., *Theology of Culture*, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1968, 40–51.

TILLICH, Paul: *Dynamics of Faith*. New York, Harper & Brothers Publishers, 1958.

TILLICH, Paul: *Létfátorság*. Fordította SZABÓ István, Budapest, Teológiai Irodalmi Egyesület, 2000.

Másodlagos források

ALEXANDER, William: *Devils in the Cathedral: Bergman's Trilogy*. *Cinema Journal*. Vol.13., 1974/2., 23–33.

BARRETT, William: *Irrational Man, A Study in Existential Philosophy*. Garden City, New York, Doubleday Anchor Books, 1962.

BIRD, Michael: Ingmar Bergman, in MAY, John R., BIRD, Michael (eds.): *Religion in Film*. Knoxville, The University of Tennessee Press, 1982.

BLAKE, Richard A., S.J.: *Screening America: Reflections on Five Classic Films*. New York, Paulist Press, 1991.

BRINKMAN, Martien E.: *Jezus incognito, De verborgen Christus in de westerse kunst vanaf 1960*, Zoetermeer, Uitgeverij Meinema, 2012.

COHEN, Hubert I.: *Ingmar Bergman: The Art of Confession*. New York, Twayne Publishers, 1993.

DEPAUL, Brother, C. F. X.: Bergman and Strindberg, Two Philosophies of Suffering. *College English*. Vol.16., 1965/8., 620–622, 627–630.

DERVIN, Daniel: Ingmar Bergman's Films: „The Spider-God and the Primal Scene”, *American Imago—A Psychological Journal for Culture, Science and the Arts*. Vol. 40., 1983/3., 207–232.

GELENCSE Gábor: Álomjátékok. A Bergman-filmek formavilága. In *Uő: Más világok, Filmelemzések*, Budapest, Palatinus Kiadó, 2005, 51–57.

GIBSON, Arthur: *The Silence of God. A creative response to the films of Ingmar Bergman*. New York, Harper & Row Publishers, 1969.

GRENIER, Cynthia: Ingmar Bergman: A candid conversation with Sweden's one-man new wave of cinematic sorcery. *Playboy*. Vol. 11., 1964/6., 61–68.

GYÖRFFY Miklós: *Mágia és mesterség, Ingmar Bergman művészete*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2014.

HAMILTON, William: Dierich Bonhoeffer, in ALTIZER, Thomas J. J.–Hamilton, William (eds.): *Radical Theology and the Death of God*. Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1966.

HOWARD-SNYDER, Daniel, Moser, Paul K. (eds.): *Divine Hiddenness. New Essays*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

JOHNSTON, Robert K.: *Reel Spirituality, Theology and Film in Dialogue*. Grand Rapids, MI, Baker Book House Company, 2000.

KALIN, Jesse: *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

KETCHAM, Charles B.: *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman. An Analysis of the Theological Ideas Shaping a Filmmaker's Art*. Studies in Art and Religious Interpretation. Vol. 5., Lewinston / Queenston, The Edwin Meller Press, 1986.

KOVÁCS András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980*. Budapest, Palatinus Kiadó, 182–187.

KUNNEMAN, Harry: Critical Humanism and the Problem of Evil, in Gort, Jerald D., JANSEN, Henry, VROOM, Hendrik M. (eds.): *Probing the Depths of Evil and Good. Multireligious Views and Case Studies*. Amsterdam, New York, N.Y., Rodopi, 2007, 319–342.

LYDEN, John: *Film as Religion: Myths, Morals, and Rituals*.

NYU Press, 2003.

NOBLE, Ivana: *Theological Interpretation of Culture in Post-Communist Context, Central and East European Search for Truth*. Surrey, Ashgate, 2010.

POPE, Robert: *Salvation in Celluloid – Theology, Imagination and Film*. London–New York, T&T Clark/Continuum, 2007.

SINGER, Irving: *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher, Reflections on His Creativity*. Cambridge, The MIT Press, 2007.

SJÖMAN, Vilgot: From L 136: A Diary of Ingmar Bergman's *Winter Light*, transl. Grimstad, Kaaren, *Cinema Journal*. Vol.13., 1974/2., 34–40.

STEENE, Birgitta: Archetypal Patterns in Four Ingmar Bergman Plays, *Scandinavian Studies*. Vol.37., 1965/1., 58–76.

STEENE, Birgitta: Images and Words in Ingmar Bergman's Films, *Cinema Journal*. Vol.10., 1970/1., 23–33.

STOKER, Wessel: „Culture and Transcendence: A Typology”, in STOKER, Wessel, VAN DER MERWE, W. L. (eds.): *Looking Beyond? Shifting Views of Transcendence in Philosophy, Theology, Art, and Politics*. Amsterdam, New York, Rodopi, 2012, 5–28.

JEGYZETEK

- 1 Bergman, Ingmar: *Laterna Magica*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988, 203.
- 2 Szokás a bergmani életművet „vallásos” és „szekuláris” korszakokra osztani. Szűkített értelemben kifejezetten vallásos megtapasztalást (Isten létezésének kérdését) *A hetedik pecsét*, a Szűzforrás és az Úrvacsora jeleníti meg. Tágabb értelemben vallásos témájúnak tekinthetjük azokat a filmjeit, amelyek a lelki útkeresés kifejeződései, az élet értelmének kereséséről, szenvedésről, az ember magára maradottságáról szólnak. Bird, Michael: Ingmar Bergman. In May, John R., Bird, Michael (eds.): *Religion in Film*. Knoxville, The University of Tennessee Press, 1982, 144.
- 3 Ketcham, Charles B.: *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman, An Analysis of the Theological Ideas Shaping a Filmmaker's Art*. Studies in Art and Religious Interpretation, vol. 5., 1986, Lewinston / Queenston, The Edwin Meller Press, 1986, 113.
- 4 Pl. Gibson, Arthur: *The Silence of God, A creative response to the films of Ingmar Bergman*. New York, Harper & Row Publishers, 1969.
- 5 Pl. Singer, Irving: *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher, Reflections on His Creativity*. Cambridge, The MIT Press, 2007.
- 6 Pl. Dervin, Daniel: Ingmar Bergman's Films: „The Spider-God and the Primal Scene”, *American Imago – A Psychological Journal for Culture, Science and the Arts*. Vol. 40.,

- 1983/3., 207–232.
- 7 A lehetséges egzisztencialista megközelítéseket és azok képviselőit ld.: Ketcham, Charles B.: i. m. 178–186.
- 8 Uo. 115.
- 9 Györfy Miklós: *Mágia és mesterség, Ingmar Bergman művésze*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2014, 139. *A hetedik pecsét* készítésekor Bergman például egyértelműen elismeri, hogy halálfélelmét próbálta feldolgozni.
- 10 Gelencsér Gábor: Álomjátékok, A Bergman-filmek formavilága. In: Uő: *Más világok, Filmelemzések*, Budapest, Palatinus, 2005, 51.
- 11 „Egy film azért készül el, hogy reakciót váltson ki” – fogalmazott maga Bergman egy írásában, mely eredetileg a *Horizon* magazin 1960. szeptemberi számában jelent meg. Bergman, Ingmar: Why I Make Movies, *Horizon*, vol. 3., 1960/1., 4–9.
- 12 Johnston, Robert K.: *Reel Spirituality, Theology and Film in Dialogue*. Grand Rapids, MI, Baker Book House Company, 2000, 49–53.
- 13 Blake, Richard A., S.J.: *Screening America: Reflections on Five Classic Films*. New York, Paulist Press, 1991, 289.
- 14 Lyden, John: *Film as Religion: Myths, Morals, and Rituals*. NYU Press, 2003, 19.
- 15 Noble, Ivana: *Theological Interpretation of Culture in Post-Communist Context, Central and East European Search for Truth*. Surrey, Ashgate, 2010.
- 16 Tillich, Paul: Aspects of a Religious Analysis of Culture. In: Uő: *Theology of Culture*. London–Oxford–New York, Oxford University Press, 1968, 51.
- 17 Noble, Ivana: i. m. 6–8.
- 18 Johnston is sorrendiségről, nem pedig alárendeltségről beszél. Johnston, Robert K.: i. m. 64.
- 19 Tillich, Paul: *Dynamics of Faith*. New York, Harper & Brothers Publishers, 1958, 41., 44.
- 20 Noble Ivana: i. m. 9–10. A mai kor emberének egyik nehézsége, hogy saját tapasztalatainak kifejezésére nem megfelelőek a pokol, mennyország, másvilág, feltámadás, Paradicsom, Isten országa stb. szimbólumai.
- 21 Bergman, Ingmar: *Filmtrilógia*. Fordította Kuczka Péter, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998. Eredetileg a *Szűzforrás*, a *Tükör által homályosan* és az *Úrvacsora* alkottak volna trilógiát. Amit mi trilógiaként ismerünk, inkább egy hirtelen, a média számára kitalált ötletnek tűnt, amelyre Bergman később eléggé szkeptikusan tekintett. Assayas, Olivier–Björkman, Stig: *Gespräche mit Ingmar Bergman*. Übers. Berutti-Ronelt, Silvia, Berlin, Alexander Verlag Berlin, 2002, 79.
- 22 Kalin, Jesse: *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge University Press, 2003, 1.
- 23 Ezt a „műfajválasztást” a strindbergi kamaradarabok (*kamarspiel*) ihlették, ld.: Györfy Miklós: i. m. 142; DePaul, Brother, C. F. X.: Bergman and Strindberg, Two Philosophies of Suffering, *College English*, vol. 16, 1965/8, 628.
- 24 Ez jellemzi *A hetedik pecsét* vagy a *Szűzforrás* című filmeket.
- 25 Steene, Birgitta: Images and Words in Ingmar Bergman's Films, *Cinema Journal*, vol.10., 1970/1., 24–25.
- 26 Kalin, Jesse: i. m. 2–10.
- 27 Uo. 12.
- 28 Alexander, William: Devils in the Cathedral: Bergman's Trilogy, *Cinema Journal*, vol.13., 1974/2., 27.
- 29 Kalin, Jesse: i. m. 12.
- 30 Uo, 2.
- 31 Steene, Birgitta: i. m. 25. sk.
- 32 Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980*. Budapest, Palatinus Kiadó, 182–187.
- 33 Steene, Birgitta: Archetypal Patterns in Four Ingmar Bergman Plays, *Scandinavian Studies*. Vol.37., 1965/1., 72.
- 34 Gelencsér Gábor: i. m. 74.
- 35 Helyzetünk „se nem ateizmus, se nem teizmus, hanem egy olyan világ, amelyből Isten hiányzik. A világ éjszakája van most. [...] Isten visszavonult, és a Nap lenyugszik a horizonton. Mindeközben a gondolkodó csak úgy válthatja meg az időt, ha azt keresi, ami egyszerre van a legközelebb az emberhez és tőle a legtávolabb: saját léte és a Lét maga.” Barrett, William: *Irrational Man. A Study in Existential Philosophy*. Garden City, New York, Doubleday Anchor Books, 1962, 209.
- 36 Az idézetek minden esetben a filmes feldolgozásból valók: *Úrvacsora (Nattvardsgästerna)*, rendezte Ingmar Bergman, szereplők: Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Gunnel Lindblom, Max Von Sydow, Allan Edwall. 1963. DVD. Svenk Industri, 1963, Cinetel, 2003. Nyomtatásban (eredeti szöveggényvi változat): Ingmar Bergman: *Filmtrilógia*. Fordította Kuczka Péter, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998.
- 37 Sjöman, Vilgot: From *L 136: A Diary of Ingmar Bergman's Winter Light*. *Cinema Journal*. Vol.13., 1974/2., 35. Vilgot Sjöman (1924–2006) Bergman mellett volt asszisztens az *Úrvacsora* forgatása alatt. A film készítésének fázisairól naplót vezetett. A naplót Kaaren Sjöman Grimstad fordította.
- 38 Cohen, Hubert I.: *Ingmar Bergman: The Art of Confession*. New York, Twayne Publishers, 1993, 183.
- 39 Singer, Irving: i. m. 124.
- 40 Ezt a lehetséges megközelítést Martien E. Brinkman holland teológusnak köszönhetem. Brinkman, Martien E.: *Jezus incognito. De verborgen Christus in de westerse kunst vanaf 1960*. Zoetermeer, Uitgeverij Meinema, 2012. 76. A teológia története során többek között Augustinus, Luther, Pannenberg írták le a *homo incurvatus in se ipsum* kifejezéssel a bűnt. Ld.: Pannenberg, Wolfhart: *Mi az ember?*

- Fordította Boros István, Gáspár Csaba László, Váradi Mónika, Magyar István, Budapest, Egyházforum, 1991, 41–48.
- 41 Uo. 46.
- 42 Steene, Birgitta: *Archetypal Patterns*. I. m. 73.
- 43 Tillich, Paul: *Létbátorság*. Fordította Szabó István, Budapest, Teológiai Irodalmi Egyesület, 2000, 191.
- 44 A különböző szeretetanalógiákból következő Istennel szembeni „elvárások” közül néhány bemutatását. Ld.: Howard-Snyder, Daniel, Moser, Paul K. (eds.): *Divine Hiddenness. New Essays*. Cambridge University Press, 2002, 7–8.
- 45 Ketcham, Charles B.: i. m. 136.
- 46 Steene Birgitta: *Images and Words*. I. m. 30.
- 47 [Tegel, 44.] 7.16., Bonhoeffer, Dietrich: *Börtönlevelek*. Fordította Boros Attila, Budapest, Harmat Kiadó, 1999, 170.
- 48 Hamilton, William: Dietrich Bonhoeffer, in Altizer, Thomas J. J., Hamilton, William (eds.): *Radical Theology and the Death of God*. Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1966, 116.
- 49 Sjöman, Vilgot: i. m. 36.
- 50 „Krisztus a kereszten, az Atya lábánál. Az Isten fekete hajú, barna szakállú, csodálkozóan ívelő szemöldökkel. Röpköd a Galamb a feje fölött.” Bergman, Ingmar: *Filmtrilógia*. I. m. 105.
- 51 A beteg test valaminek a hiányára utal: valami megszűnt, vagy elromlott Isten és ember, ember és ember között. Gelencsér Gábor: i. m. 75.
- 52 Uo.
- 53 Ketcham, Charles B.: i. m. 153.
- 54 Uo. 167.
- 55 Cohen, Hubert I.: i. m. 189.
- 56 Mozgóképileg nincs is többre szükség ennek az új érzésnek a kifejezésére. Sjöman, Vilgot: i. m. 37.
- 57 Cohen, Hubert I.: i. m. 192.
- 58 L. erről Tillich, Paul: *Létbátorság*, i. m. 156.
- 59 A szokásról l. Cohen, Hubert I.: i. m. 192. Ha legalább három gyülekezeti tag (ebbe nem számított bele a lelkész, a kántor és a harangozó) nem volt jelen az istentiszteleten, elhagyható volt az alkalom.
- 60 Ketcham éppen ezért kockáztatja meg a „Márta apoteózisa” elméletet. Ketcham, Charles B.: i. m. 172.
- 61 Tillich, Paul: *Létbátorság*. I. m. 195.
- 62 Grenier, Cynthia: Ingmar Bergman: A candid conversation with Sweden's one-man new wave of cinematic sorcery, *Playboy*, vol. 11., 1964/6., 68/61–68.
- 63 Ennek a folyamatnak a leírását ld.: Kunneman, Harry: Critical Humanism and the Problem of Evil, in Gort, Jerald D –Jansen, Henr –Vroom, Hendrik M. (eds.): *Probing the Depths of Evil and Good, Multireligious Views and Case Studies*. Amsterdam, New York, N.Y., Rodopi, 2007, 340–341. A két típust Wessel Stoker, holland teológus további altípusokra bontja, az egyes típusok sajátos kijelentés- és kultúrafelfogását is ismertette. Stoker, Wessel: „Culture and Transcendence: A Typology”, in Stoker, Wessel – van der Merwe, W. L. (eds.): *Looking Beyond? Shifting Views of Transcendence in Philosophy, Theology, Art, and Politics*. Amsterdam, New York, Rodopi, 2012, 5–28.
- 64 Stoker, Wessel: i. m. 8.
- 65 Pope, Robert: *Salvation in Celluloid – Theology, Imagination and Film*. London, New York, T&T Clark/Continuum, 2007, 65.
- 66 Brinkman, Martien E.: i. m. 58.

Békési Sándor

A fájdalom gyönyörűsége

*A teológiai esztétika helye a kultúrában
és a művészetben*

■ Paul Tillich protestáns teológus veti föl *Rendszeres teológiájának* elején, hogy a kultúra kutatóinak szükséges felismerniük és feltárniuk egy-egy speciális diszciplína – filozófia, politikai rendszer, történelem, művészet, etika – teológiai háttérét. Az tapasztalható ugyanis, hogy maga a kultúra a társadalmi szaktudományok, a művészetek és az irodalom érdeklődésének középpontjában áll, de ez az érdeklődés kevésbé jellemző a teológiára. A kultúra önértelmezése immár hatalmas és egyre bővülő irodalommal rendelkezik, ezzel szemben a *rendszeres teológiai* szempontok szerinti értékelése várat magára, még csak igényként merül fel. Ezért Paul Tillich azt javasolja, hogy az általa *kultúra teológiájának* (Theologie der Kultur) nevezett megközelítést minden teológiát oktató intézetben tanítani kellene.¹ Ez a dolog egyik oldala.

Másrészről viszont azt is be kell látnunk, hogy a kultúra értelmezése sem valósulhat meg körültekintően teológiai vonatkozások nélkül. A teológia vonatkozásában nem a személyes hit – horribile dictu mint magánügy – egyetemes kitágításáról van szó, hanem a *lét egyetemes érvényű végső meghatározottságáról*. Ott, ahol a lét és a nemlét kérdése vetődik fel. Ott, ahol már nincs jelentősége annak, hogy a tudományok, a művészetek vagy a teológia szakterületein járunk-e, hiszen ott – a szó szoros értelmében: *végső soron* – ugyanazzal a létkérdéssel foglalkozik a tudós, a művész és a teológus is. A végső meghatározottság szempontjából például teljesen közömbös, hogy Pablo Picasso személy szerint ateista volt vagy sem, ugyanis – Tillich sarkított szavaival élve – festményei tanulmányozása közben többet tanulhatunk a kultúráról és a vallásról, mint vastag dogmatikai könyvekből.² Ez azért lehetséges, mert a műalkotások mélyrétege éppúgy tanulmányozhatóvá teszi a végső létmeghatározások rendszerező eleveit, miként a teológiai stúdiumok: az antropológia, a szótérológia, a pneumatológia, vagy az eszkatológia. Ezt az alapvető megközelítést munkálja a *kultúra teológiája*, illetve a szép és a rút viszonyát kutató *teológiai esztétika*.

Paul Tillich szerint a kultúra teológiája a *stílus* lényegi megfejtését tűzi maga elé oly módon, hogy összeveti a vizsgált korszakon belül a filozófiai, politikai, művészeti és etikai sajátosságokat, majd e történeti adottságok közös szellemi bázisa mögött a lét lényegi, végső megha-

tározottságát kívánja felmutatni. Gyakorlatilag ez a *teológiai esztétika* feladata, amely a természetet, a kultúrát, a kreativitást és a műalkotásokat elemzi. A művészetek értékelésében a teológiai esztétikának különlegessége és feltétlen létjogosultsága a műkritika és a művészettörténeti elemzések – ikonográfia, ikonológia – mellett az, hogy míg az utóbbiak csak a *lét meghatározottságának utolsó előtti* rétegeit érintik, addig a teológiai esztétika a filozófiai esztétikával együtt az utolsóval, a *végssóval* foglalkozik, azaz az istenismeret esztétikáján, vagyis az isteni kijelentés, megérintés és megszólítás befogadásán (aiszthésizis), valamint elfogadásán (noészis) alapszik.

A teológiai esztétika kiindulópontja az, hogy az önmagát kijelentő *Isten szép*. Ezt hangsúlyozza a XX. században kiemelten Karl Barth, Rudolf Bohren és Hans Urs von Balthasar.³ *Isten szép*, ami azt jelenti, hogy minden szépség Isten szépségéből sugárzik elő. Hiába mutogatják a tanítványok a salamoni templom fenségességét – „Mester, nézd, milyen kövek és milyen épületek!” –, Jézus válasza mintha szembe menne velük: „Nem marad kő követ, amely le nem romboltatik.”⁴ Ezzel pedig arra a fontos tényre kíván utalni, hogy a templomnak éppúgy, mint minden más művészeti alkotásnak, sőt az egész természeti szépség forrása nem a mulandó felület rendkívüli csodálatosságában rejlik, hanem a dolgok mélyén rejlő megváltói tettben. Erre utal Krisztus, amikor ezt mondja: „Rontsátok le a templomot, és három nap alatt megépítem azt.”⁵ *Ahogy a megváltói mű minden teremtnak tartalma, az új teremtés a megváltásnak formája*. Ilyen értelemben Istennek megváltói és teremtői műve kihat az örökkévalóságra éppúgy, mint a történelmi tapasztalatok korlátokba szorított örömeire. Meghatározza Sáron rózsájának szépségét az *Énekek énekében*, a Menyasszony királynői ékességét a 45. zsoltárban vagy a teremtet világmindenség és az ember jóságát a *Genézis* első soraiban, mint ahogyan meghatározza a jónak és a gyönyörűségnek forrását a testvéri együttlétben is a 133. zsoltár szerint.

Ami lényeges mindezekben az az, hogy a *szép egyáltalában nem a dolgok külső alakzatában található, hanem Isten emberen és az emberben véghezvitt művének belső tartalmában fogható fel*. Amikor a Szentírás a szépről beszél, akkor több kifejezést is használ erre,⁶ de mindegyik vonatkozásában örömről és gyönyörűségről van szó. Amikor a természetet, az emberi történeteket vagy a művészeti alkotásokat szépségnek ítéljük meg, az azért lehetséges, mert Isten maga mondta az általa teremtet világra, hogy jó.⁷ Mi csak tettének és ítéletének hatáskörében nyilatkozunk a dolgokról. Ugyanakkor ez a teremtés azért lehet jó és szép Isten ítéletében, mert e világ alapítása

óta (apo katabolész kozmou) már megöletett benne a Bárány,⁸ aki eleve el volt rendelve a világ alapítása előtt (pro katabolész kozmou),⁹ akiben, aki által s akire nézve teremtetett minden, aki „előbb volt mindennél, és minden benne áll fönn”.¹⁰ *A megváltás fájdalmas áldozatából fakad ki a teremtés mozdulata* éppen azért, hogy a jónak és szépségnek teremtetett világ ne maradjon megromlott állapotában, s az ember megkísértésének okát keresve egy pillanatilag se érje vád a Teremtőt, hogy miért hagyta az elbukás következményeiként a borzalmakat. A történelmi idők lényegi közepén keresztre feszített Megváltó minden időknek előtte már megküzdött a Gonosszal, s attól a *legfőbb szép*, hogy rúttá válva győzte le a rúttat, s dicsőségében megsemmisítve azt, örök sebként magába rejtette, amely a szíve közepében van.

Ezért van az, hogy a történelem tapasztalatában, ahol annyi nyomorúság, hazugság és gonoszság fertőzi meg az emberi életet, a dolgok *mögül*, a *lét ama másik valóságából*, ha tetszik: *Isten szívének ama örök sebéből* az örömet és a gyönyörűséget egyedül a kegyelem munkálja. Nem magától van tehát. Nem pusztán a dolgokból és történetekből sugárzik elő a szép, az igaz és a jó, hanem a meghasadt szívű és önmagát adó Istentől. A kegyelem lényegénél vagyunk, amelyet az újszövetségi görög ugyanazzal a szóval ad vissza, mint az örömet és a gyönyörűségnek kifejezését (kharisz). Az örömet és gyönyörűséget szerző szépség ez a tette az evangéliumok szerint három mozzanatban mutatkozik meg: úgymint a harag poharának kiívása, a halál mélységében történő megkeresztelkedés, valamint a dicsőség trónusán való ülés.¹¹ Szótérológiai értelemben mindez Jézus Krisztusnak szenvedése, kereszten történt halála és dicsőséges feltámadása. Ha a szépről – nem filozófiailag, hanem – teológiai szempontból beszélünk, éppúgy nem szólhatunk másról, mint ahogy Pál apostol sem, csak *Krisztusról, a megfeszítettéről*.¹² Ezért emeli ki Eberhard Jüngel Krisztus megváltói munkájának esztétikai interpretálását *Pál apostol Galatákhöz írt leveléből*, miszerint a „szemeik előtt lefestett (proographé) Jézus Krisztus” nem más, mint a „köztük-bennük megfeszített (esztaurómenos)” Úr.¹³

Isten szép, de ez az állítás nem a széppel való azonosítást jelenti, hanem kijelentésének és kegyelmének átragyogását a teremtet és megváltott világon. Ilyen értelemben *szép Isten*. Teológiai esztétikai megközelítésben ennek a *szépnek* három mozzanata van: 1. *a szép rútsága*, 2. *a szép halála* és végül 3. *a rút szépsége*.¹⁴ A természetben és a művészeti alkotásokban megmutatkozó szép mögött Isten tette dinamikus mozgásban érvényesül, amelyet csak dialektikusan érthetünk meg. Ugyanis a

szép nem csupán a dicsőség csudálatos előragyogásából, de a szenvedés rútságából is fakad. Az isteni szépség ragyogása a kereszthalál botrányos iszonyatát is magába foglalja. Úgyis mondhatnánk, hogy a felemelő szépség eschatológikus és dicsőséges ragyogásának alapszólama, *cantus firmus* a Megváltó passiója. A Johann Sebastian Bach által komponált *Karácsonyi oratórium* gyönyörűségének titka is éppen abban van bizonyító módon, hogy a gyors, trombitákkal emelt győzelmi, örömteli doxológia alsó szólamában Krisztus nagypénteki szenvedésének lassú korálja hangzik. Szintén Jungel ír arról, hogy a szép igazsága és Isten igazsága mindig konfrontálódik, mely feszültség a maga teológiai konkrétságában *sub contrario*, a Krisztus-esemény ellentéteiben válik nyilvánvalóvá.¹⁵ Ebből az következik, hogy a *szép* és a *rút* nem abszolút ellentétei egymásnak, hanem mind a természetben, mind a művészeti alkotásokban megnyilvánuló szépségnek feltétele a szép és a rút egymáshoz való és elválaszthatatlan teológiai viszonya, kegyelmi kapcsolata.

1. A *szép rútsága* (*deformis formositas*) azt jelenti, hogy a *szép feláldoztatik az igazságért*. Fordítva ez az út nem járható, ugyanis az igazság sohasem áldozható fel a szépség érdekében, mert az maga a giccs. Amikor a magamutogató felszín, a külső máz tetszeleg az igazság eltakarásával vagy eltusolásával, akkor az csak üres póz vagy közönséges bálványimádás. Az igazság felmutatásának érdekében viszont rútság, diszharmónia, torzulás nyomán mutatkozik meg a *szép*. Valójában a *tartalmi igazság a szép, s nem a talmi külső alak*. Ahogy a széptől megfosztott egyetlen igaznak, az Úr szenvedő szolgájának iszonyata is ilyen módon örömünkre szolgál az *Ézsaiás próféciájában*: „Nem volt néki alakja és ékessége, és néztünk reá, de nem volt ábrázata kívánatos! Utált és az emberektől elhagyott volt, fájdalmak férője és betegség ismerője! Mint aki elől orcánkat elrejtjük, utált volt, és nem gondoltunk vele. Pedig betegségeinket ő viselte, és fájdalmainkat hordozta, és mi azt hittük, hogy ostromoztatik, verettetik és kínoztatik Istentől! De ő bűneinkért sebesített meg, vétkeinkért rontatott meg, békességünknek büntetése rajta van, és az ő sebeivel gyógyulunk meg.”¹⁶ Ez Krisztus rútsága és alázata és gyalázata és szenvedése, amely érdekünkben történt, amelyben megigazulásunkért érdekeltek vagyunk, noha ennek a szépségnek külső alakja a passió borzalmaként torzul el az átok fáján.

A fájdalmak férőjének művészi megformálása a par excellence formátlanság, amelyben örömünk rejlik, mert a magára vett áldozata, fájdalom és halála okán van nekünk megváltásunk. A XIV. századi német *Vesperbild*,

a gótikus bonni pietà, az igazságosság szépsége a maga döbbenetes embertelenségében. Van, amikor nem lehet mellébeszélni, nem szabad kozmetikázni vagy eltusolni a valóságot. A művészettörténet valamennyi csonkolt korpusza az igaz áldozatos állítása. Michelangelo érzi és tudja azt, hogy amit kőbe farag, falra fest vagy versbe szed, nem pusztán esztétikai, nem is erkölcsi, hanem mindezek mélyén létkérdés.

*Ezért van, hogy a kétség,
a szépség örök árnya,
szomjam idegen táplálékkal oltja.
Ránézek alakodra,
s nem tudom, mi az élet, mi a rontás:
e gyönyör, vagy a világösszeomlás.*¹⁷

Korniss Dezső *Ellentét* címet viselő emberábrázolása 1947-ből (!) maga a gyalázat, az emberi méltóság teljes hiánya a kicsi fejben, a lemetszett végtagokban, a vörös testnek – Ádámnak – megpörköldött, üszkös foltjaiban. A kreativitás rútsága az alkotóerő pokolra szállását követeli meg. Somerset Maugham jól látja, hogy a tahiti festőt, Gauguint ugyan az ördög sarkantyúja üzte, hajtotta, de mégsem birtokolta. Az ördög tulajdona a sarkantyú kegyetlen roncsolása, de nem maga az alkotó ember, mert *az alkotásban az igazságért mindenképpen pokolra kell szállni* – a babérkoszorú helyett –, a szív köré font töviskoszorú valamennyi alkotói válságával és szenvedésével. „Aki dudás akar lenni, / Pokolra kell annak menni” – ahogy a népi talpalávaló is mondja. A művész hivatása a lét felelősségét hordozza mélységeket megjárt művészetében, ha közben vállalja az *agóniát*, s „harminchat fokos lázban ég”.

2. *A szép halála azt jelenti, hogy a hazugság és a gonoszság hangzavarában az igaz megtalálásáért csak a csend adatik: akusztikus, vizuális és kinetikus csend.* Ebben a helyzetben Isten szava, az *ige is felfüggesztetik* a Jézus halott testét magába záró sír abszolút Szombatjában. A civilizációs agresszivitás és korrupció helyzetében az egyetlen becsületes magatartás csak ez marad: a feltámadásra készülve hallgatni és visszavonulni. Itt nem kell különösebben Hamvas Béla munkásságára utalnom, aki szerint csak meghalva lehet élni.¹⁸ Csak posztumusz élettel. Nem a halálba menekülő ember kétségbeesését jelenti ez, hanem a megsemmisítéssel fenyegető démoni hatalmak legyőzhetőségének hitét.

Mert a „posztumusz” szó szerint ugyan azt jelenti, hogy az illető halála után, porhüvelyét követően kerülnek említésre dolgai, jelennek meg művei, s hagyatékából végre részesül a társadalom. De van e szónak metaforikus jelentése is. E szerint az embernek el kell hagynia, el kell temetnie a Gonosz fogágában vergődő önmagát, hogy új élete lehessen. Nem az élete áldozata árán, hiszen ezt az áldozatot Jézus már meghozta érte. Posztumusz élni ebben az értelemben annyit jelent, mint életre hívni magunkból azt az embert, akivé különben csak a halál, a szétporladás után válhatunk. Annyit jelent, mint gyakorolni az egyetlen erkölcsileg vállalható magatartást. Mert posztumusz nincs jelentősége a sikernek, a különféle díjaknak. Posztumusz nincs jelentősége a médiaszereplésnek, a protekciónak, az ajnározásnak, az üzletnek. Posztumusz nincs jelentősége a pénznek, az anyagi előnyöknek, a születési kiváltságoknak, a pozíciónak, az osztályhelyzetnek. Posztumusz nincs jelentősége az elmarasztaló kritikának, az elhallgatásnak, a becsmérésnek éppúgy, mint a maga előtt való kürtölésnek, a dicsőítésnek éppúgy, mint a magasztalásnak.

A posztumusz az *ante-humanum* feltétele. *Poszt-humus* ugyanis az új ember következik, sőt az új ember, a lét legmagasabb szintjére megszületett ember csak posztumusz tűnhet fel, mint hamuból kelt fönixmadár.

Amikor Hamvas Béla azt hangsúlyozza, hogy csak meghalva lehet élni, a szép halála mellett áll ki az igazért, kétségtelen: a megsemmisülést is vállalja a valamiért. Ám itt nem a halálba menekülő ember kétségbeeséséről, hanem a démonival küzdő ember hitéről és bátorságáról van szó.

Mit tudhat elmondani a művészet az embernek erről a végső próbatételéről?1 Ebben a helyzetben a szép nem létezik, nincs semmi alakzat, csak Malevics üres, fehér vászna, Esterházy fekete oldala a *Szív segédigéiben*, a kartáncosok mozdulatlansága Pilinszky *KZ-oratóriumá-*

ban, hogy a meditatív csendben önmagunkba nézve fel-leljük, meghalljuk, meglássuk azt, ami még igaz és örök. Ilyenkor bele kell tekintenünk, el kell rejtőznünk a Krisztus sebeibe, hiszen csak bennük gyógyulhatunk meg. A megsemmisülés semmije az egyetlen közeg, amelyből egyáltalán ki lehet indulni. Ahogy ezt teszi a kortárs német festő, Anselm Kiefer, amikor az elmúlás anyagaiból – vagyis abból, ami az európai kultúra szeméjévé lett: műanyagból, cementből, vakolatból, papírból –, de mindenekfölött *hamuból* kezd el építkezni, hogy tanúságot tehessen. Vagy ahogyan Kertész Imre fogalmazza meg életművében: „Ezekben a lángokban minden elpusztult, amit addig európai értékeként tiszteltünk, és ezen az etikai nullponton, ebben az erkölcsi és szellemi sötétségben egyedüli kiindulópontnak éppen az mutatkozik, ami ezt a sötétséget teremtette: a Holocaust.”¹⁹

3. Végezetül a *rút szépsége (formosa deformitas)* azt jelenti, hogy ami eddig csúf és megvetett, botrányos és fájdalmas, halálos és halott volt az igazért, azt szépként fogadja be minden benne megváltott személy és közösség. A *theologia crucis* szépségének titka ez a paradoxon, amellyel Luther éppen azt hangsúlyozta ki, hogy a falakon kívül számkivetve, a Golgotának nevezett szemétdombon keresztre feszített és megölt rabbiban, a *teljes rejtőzködésben* ismerszik fel meghatározottabban az önmagát kijelentő Isten és az ő szépsége.²⁰ Ez a szépség pedig nem más, mint az az igazság, miszerint „ő valóban Isten Fia volt”,²¹ aki értünk halt meg, s akinek sebeiben van gyógyulásunk. A halálos rútságnak ez az irtózatossága soha nem múlik el, és nemcsak az Isten országában marad meg dicsőséges, ugyanakkor emlékeztető jelül, hanem figyelmeztetésként mindig beléhasít minden gondolat, erkölcsi magatartás, vagy alkotás mélyére, amennyiben az – *emberi* kíván lenni. A Van Eyck testvérek *Genti oltárképe* azt a megöletett Bárányt ábrázolja, aki a mennyei Éden közepébe állított oltáron nyílt sebén át vérével táplálja megváltottainak seregét az örök életre.²² De a költészet mélyén ugyanennek a sebnek gondolata rejtőzik Adorno elhíresült tételében is, miszerint „Auschwitz után barbár dolog verset írni”, hiszen ez az állítás csak azt húzza alá, hogy „a reális szenvedés mérhetetlen nagysága nem tűri, hogy feledjék”.²³ A seb mindig ott irritál, ahol a legjobban fáj, s e nélkül a seb nélkül nem lehet őszinte poézis. Ezt az igazságot legintenzívebben a romantika emelte felszínre. Heinrich Heine érezte át talán a legmélyebben a romantika esztétikájának ezen alapuló szubsztanciáját, hiszen amikor a német romantikus iskolát elemezi, a *golgotavirághoz* (*Passionsblume*) hasonlítja azt. A golgotavirág kelyhében – úgymond – Krisztus

megfeszítésének minden mártíreszköze megtalálható: a kalapács, a szögek, a fogó és így tovább. Ugyanakkor a virág nem csúnya, ellenkezőleg, noha iszonyatos élvezettel tölti el lelkünket, olyan édes érzéshez hasonló, amely a fájdalom forrásából ered. A golgotavirág ilyen értelemben a keresztyénség szimbóluma – írja Heine –, „amelynek borzongató bájossága éppen a *fájdalom gyönyörűségében* (*Wollust des Schmerzes*) rejlik”.²⁴

Amikor Pál apostol a keresztről való beszéd megtartó erejéről,²⁵ illetve a Megfeszítetttről beszél – mint egyetlen témájáról,²⁶ valójában nem a borzalomban, botrányban és bolondságban akar megmaradni, hanem rajtuk keresztül –, *Isten szépségét kívánja felmutatni*. Ilyen értelemben az eucharisztia szereztetési igéje utáni intése – miszerint „az Úrnak halálát hirdessétek, míg eljön”²⁷ – nem a gyászos hangulat fenntartására szolgál, hanem arra tanít, hogy *csak* az isteni keresztáldozat és megváltás *cantus firmus*ának alsó szolámára építkező örömben és gyönyörűségben lehet dicsőíteni a *Legszebbet*. Krisztus váltságának ez az öröme még jobban megmutatkozik az *inventio crucis* szellemtörténeti mozzanatában, a keresztnak IV. századi feltalálásában. Ettől fogva a kereszt a keresztyén kultúra számára emelgetik ki nemcsak a föld mélyéből, hanem az ócska kivég-

zőeszköz borzalmas voltából is. Ebben a teológiai és szellemtörténeti fordulatban az esztétika is érintett. A botrány kivégzőeszköze, a kereszt immár ragyogó, gemmákkal ékesített csudálatos szépségű életfává lesz, amire – mint a *kereszt szépségére* – a legfontosabb, legmélyebb s egyben leggyönyörködtetőbb teológiai és művészeti alkotások épülnek kétezer éven át,²⁸ hogy az igazságért meghalt szép feltámadásával újra létjogosultságot kapjon a harmónia – de csak a megváltásról tanúskodó örök seb jelével.

JEGYZETEK

- 1 Paul Tillich: *Rendszeres teológia*. Ford. Szabó István. Budapest, 1996, Osiris, 49; A kultúra teológiájáról Paul Tillich bővebben értekezik az *Über die Idee einer Theologie der Kultur* c. 1920-ban megjelent írásában. Ld.: Paul Tillich: *Die religiöse Substanz der Kultur /Gesammelte Werke*, 9./ Stuttgart, 1967, Evangelisches Verlag, 13–31.
- 2 Michael F. Palmer: *Paul Tillich's Philosophy of Art*. Berlin, 1984, Walter de Gruyter & Co., vii.
- 3 Karl Barth: *Die kirchliche Dogmatik*. Band II/1. *Die Lehre von Gott*. Zürich, 1948, 733–752; Rudolf Bohren: *Böjt és ünnep. Méditációk művészetéről és aszkézisről*. Ford. Ablonczy László, Szabó Csaba. Budapest, 1998, 26–55; Hans Urs von Balthasar: *A dicsőség felfénylése. Teológiai esztétika*. Ford. Görföl Tibor. Budapest, 2004, Sík Sándor Kiadó.
- 4 Mk 13,1–2.
- 5 Mk 14,58; Mt 26,61; Jn 2,19.
- 6 Az Ószövetségben: tób, nóam, kábód, hádár, jáfeh; Újszövetségben: kalon.
- 7 1Móz 1,4; 1,10; 1,12; 1,18; 1,21; 1,25; 1,31
- 8 Jel 13,8.
- 9 Ef 1,4.
- 10 Kol 1,16–17.
- 11 Mk 10,39–40; Mt 20,22–23.
- 12 1Kor 1,23; 2,2.
- 13 Gal 3,1; Eberhard Jüngel: „Auch das Schöne muß sterben” – Schönheit im Lichte der Wahrheit. Theologische Bemerkungen zum ästhetischen Verhältnis. *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, 81. (1984) 78–80., 121–125.
- 14 E három stációnak részletesebb és átfogóbb kifejtését ld.: Békési Sándor: *ERGON. A keresztyén esztétika teológiája*. Budapest, 2010. Mundus Novus, 305–341.
- 15 Eberhard Jüngel: „Auch das Schöne muß sterben” i. m. 66., 78–80.
- 16 Ézs 53,2–5.
- 17 Michelangelo Buonarroti versei. Ford. Rónay György. Budapest, 1980, 137.
- 18 Hamvas Béla: *Unicornis. Beszélgetések*. In uő: *Silentium. Titkos jegyzőkönyv. Unicornis*. Budapest, é. n., Medio, 239.
- 19 Kertész Imre: *A száműzött nyelv*. Budapest, 2001, Magvető, 289.
- 20 Nem ellentétekről van szó, hanem arról, hogy a *Deus revelatus* a *Deus absconditus* révén mutatkozik meg az ember számára a legszemélyesebben. Luther Márton: *Heidelbergi Disputáció*. Ford. Nagybockai Vilmos. Budapest, 1999, Magyarországi Luther Szövetség; Walther von Loewenich: *Theologia crucis. A kereszt teológiája Luthernél*. Ford. Mády Katalin. Budapest, 2000, Magyarországi Luther Szövetség, 16–33.
- 21 Mt 27,54.
- 22 Jel 5,6–14.
- 23 Theodor W. Adorno: *Elkötelezettség*. Ford. Hegyessy Mária. In: uő: *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*. Budapest, 1998, Helikon, 127.
- 24 Heinrich Heine: *Die romantische Schule*. Hamburg, 1836, Hoffmann und Campe, 7–8.
- 25 1Kor 1,18.
- 26 1Kor 1,23; 2,2.
- 27 1Kor 11,26.
- 28 Richard Viladesau: *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of Renaissance*. Oxford, 2006, University Press. Helga Möbius: *Passion und Auferstehung in Kultur und Kunst des Mittelalters*. Berlin, 1978, Union Verlag.

Parlagi Gáspár

„Nem hódolok a természetnek a Teremtő helyett...”

Az ikontisztelet és a képrombolás

Ne csinálj magadnak faragott képet, és semmi hasonlót azokhoz, a melyek fenn az égben, vagy a melyek alatt a földön, vagy a melyek a vizekben a föld alatt vannak. Ne imádd és ne tiszteld azokat; mert én, az Úr a te Istened, főlőn- szerető Isten vagyok, a ki megbüntetem az atyák vétkeit a fiakban, harmad és negyediziglen, a kik engem gyűlölnek.

Kiv 20,4–5

Elismered-e, hogy a Megváltó Krisztus, az örök szűz Mária és Isten szentjeinek ikonjait őrizni és tisztelni kell, de nem isteníteni, hanem úgy tekinteni rájuk és úgy imádkozni előttük, hogy ösztönzést kapjunk követni annak életpéldáját, akit a szentkép ábrázol?

Az ortodox áttérési szertartás szövegéből

■ Aránylag nehéz helyzetben van a mai nyugati kultúrkörben szocializálódott ember, amikor a képtisztelet kérdésével szembesül. Már a szóösszetétel is mást jelent, mint amit hétköznapi nyelvhasználatunkban a külön-külön használt kifejezések jelentésének összegzésétől várhatnánk, de ezen még aránylag könnyen átlendülünk. Ha a megfelelő görög kifejezést (εικών) fordítás helyett csupán átírjuk, s „kép” helyett „ikont” mondunk, a tisztelet kifejezést pedig a – ma már jószerével csak az „istentisztelet” fogalmában tovább élő – vallási kontextusában értjük, többé-kevésbé világos fogalmat alkothatunk a kép- vagy ikontisztelet jelentéséről. Ezzel együtt európai kultúrkörünkben a többség számára alighanem furcsa, ha nem éppen kicsit kínos érzés ennek gyakorlatával is szembesülni. Az ikonok előtt leboruló, azokat csókkal illető hívők látványa mosolyt, fesengést, értetlenkedést vagy akár megbotránkozást is kiválthat a mai kor szekularizált emberéből, aki óhatatlanul műalkotásként tekint ezekre, s ennek megfelelően a befogadó passzív szerepében szemléli, értelmezi azokat. Holott közel egy évezreden át a „keresztény Európában” sem ez az alkotó és befogadó közötti interakcióra alapozó szemlélet volt a jellemző, s – Hans

Belting gondola(a)tát követve – épp az tette lehetővé, hogy a kép korszaka lezáruljon, és eljöjjön a művészet korszaka, hogy a képeket megfosztották eredeti, ikonikus jellegüktől, szakrális kontextusuktól, és ezzel a vallásos tisztelet helyett a műélvezet tárgyává lettek.

Eredeti környezetükből kiemelve már a templomból a múzeumba áthelyezett ikonok is átesnek ezen a deszakralizáción, a modern művészetben visszfényre lelve pedig végképp elválasztódik a tartalom és a forma, s ezek a modern „ikonok” elsősorban az utóbbit viszik tovább, tulajdonképp az ikon formanyelvét felhasználó műalkotások, festmények lesznek. Jól látható ez a változás, ha tulajdonképpeni témánk, az ikontisztelet és ikonrombolás egyes eszmetörténeti motívumainak áttekintése előtt két kortárs magyar művész alkotásait vesszük szemügyre.

Aknay János „ikonos művei” konkrét XVIII. századi ikonok modern vizsztatükrözései, melyekkel a művész korok és kultúrák között kíván hidat teremteni. Átsejlik rajtuk az eredeti képek szakralitása, de már az alkotó és a befogadó szubjektumának szempontjából, inkább egyfajta hangulatként, amit az előképként szolgáló ikonokkal rendezett közös bemutatás gyakorlata is megerősít. A forma még felkelti a vallásos előképek keltette érzéseket a szemlélőben, de sem a hitbeli tartalom, sem a kultikus gyakorlat terén nem célja közvetíteni. Nem a teológiai, hanem a humanista alkotások. Áhítatot nem annyira a Szent megjelenésének félelmetes (*tremendum*), hanem az emberinek lenyűgöző (*fascinans*) misztériuma válthat ki.

Az ikon formanyelvként való felhasználásának sokkalta szélsőségebb példáját – némiképp paradox módon – egy ikonfestőként és restaurátorként is ismert, ortodox vallású (ekképp ikontisztelő) kortárs magyar festőnél találhatjuk meg. Korényi Jánosnak *Lovasroham* című festményével bevallottan egy antiikon megalkotása volt a célja. Bár a forma hűen követi a Szent György-ikonok jelentette előképeket, ez az eleve cinikusnak szánt műalkotás tudatosan felrúg minden, az ikonnal kapcsolatos kon-

vinciót: a szent helyett a profánt, az időtlen helyett a történelmi-temporálist, az egyetemes helyett az egyedit, a győzelem helyett kudarcot és a frusztrációt, az eszményi helyett az elrettentőt helyezi középpontba, tiszteletkeltetés vagy buzdítás helyett figyelmeztetni akar, s az öröknek tekintett közösség helyett elsősorban a kortársaknak szól. Célja nagyon is konkrétan evilági: az alkotó felháborodását kívánja tolmácsolni a befogadó, a közvélemény felé.

Bár nyilvánvalóan megoszlanak a vélemények e modern műalkotások megítélését illetően is (s ebben a vallástörténész aligha kompetens véleményt alkotni, így csak remélhetem, megbocsátja az olvasó e szubjektív kalandozásokat), témánk szempontjából megítélésük egyértelmű. Bármennyire is aktívan használják fel az alkotók az ikonok karakterisztikus vonásait, ezeknek a képeknek nem célja – nem is arra szánják őket –, hogy a kultusz eszközei, vallásos tisztelet tárgyai legyenek; ekképp sem a képtisztelet sem a képrombolás tárgyaiként nem értelmezhetőek. De formális jellemzők leírása helyett szemléletesebb, ha közel másfél évezredet visszalépünk az időben, s a keresztény képkultusz kezdeteinek egy ránk maradt emlékét vizsgáljuk meg közelebbről.

A megfestett teológia

Talán a legfontosabb különbség, amire a képek kultikus használatában hivatkozni szoktak, hogy az ikon sokkal többre ad lehetőséget, mint a szent narratívák felidézése és elbeszélése, amit a nyugaton általános „szegények

bibliája” (*biblia pauperum*) értelmezés sugall. Bár a képi ábrázolások tekintetében általánosan igaz, s ez már a II–III. századtól megjelenő falfestészetben valóban kiemelten fontos (s így az első képpel kapcsolatos apológiákban is fontos érv), a didaktikus történetelbeszélés, a bibliai vagy mártíriumtörténet eseményeinek felidézése – bár fontos – a kultikus tiszteletben részesített portrészzerű táblaképeknél, a tulajdonképpeni ikonoknál koránt sem a legfontosabb funkció. A reprezentáció sokféle formája

közül érdemes kiemelnünk a teológiai reprezentációt, aminek egy (vagy akár több) lehetséges olvasatára kiváló példa lehet az egyik legkorábbi ránk maradt táblakép, a Sinai-hegyi Szent Katalin-kolostor Krisztus-ábrázolása, mely Rubljov *Szentháromság* ikonja mellett talán a leggyakrabban felhasznált festménye a képtisztelő ortodox kereszténység emlékeinek.

Jóllehet, szinte minden európai ember találkozott már valamilyen formában ezzel az ikonnal, kevésbé közis-

mert, hogy ez nem csupán művészileg az egyik legtökéletesebb, de egyben legkorábbi példánya a Pantokrátor-ikonoknak: elkészültének idejét a VI–VII. századra teszik. Az évszázadok viharaitól – képletes és szó szerinti értelemben egyaránt – a Sínai-hegy sivataga, a monostor elzártsága őrizte meg számunkra. Itt vészelhette át a képromboló időszak pusztításait, melyeknek szinte minden korai bizánci emlék áldozatul esett. A száraz klíma megővta a természetes felbomlástól is.

Az ábrázolás már teljesen megszilárdult, mondhatni letisztult ikonográfiát mutat, ami egyértelműen korábbi – jóllehet eddig még nem azonosított – modellre megy vissza. Krisztus hosszú hajú, viszonylag rövid szakállú férfiként, jellegzetes görög öltözetben (khitonban és himationban) jelenik meg. Alakja gyakorlatilag kitölti a teljes képet, a háttérben éppen csak érzékeltetett táj és az építészeti elemek is inkább a főalakra irányítják a figyelmet, még elevenebbé, valóságosabbá téve az Úr megjelenésének ábrázolását.

Áldásra emelt jobbja a keleti egyházakban általános papi áldó kéztartásban van, mutató- és középső ujjja kinyújtva, hüvelyk- és gyűrűsujját pedig összeérinti. Mint oly sok esetben, a liturgikus gyakorlat valószínűleg itt is megelőzi a magyarázatokat, melyek így – a szimbólumértelmezésben nem meglepő módon – elég sokféleképpen lehetnek. A később legelterjedtebb értelmezés szerint ebben az esetben a két kinyújtott ujj az isteni és emberi természet kettősségét, míg

a három behajtott ujj a Szentháromságot jelképezi. A két kinyújtott ujj enyhe elhajlása azonban a Jézus Krisztus név rövidítésének (IC XC) megjelenítése is lehet, amit a későbbi ortodox hagyomány szintén általánosan elfogadott értelmezésként tart számon.

A bal kezében csukott, berakásokkal díszített evangéliumoskönyv már ereje teljében lévő, liturgikus pompájában is kiteljesedő egyházat mutat. A kontúrvonallal is megerősített dicsfény – a kereszt jelével hangsúlyozva – az Úr arcára, s különösen a tekintetére vezeti a figyelmet.

A kép különös erejének egyik fő forrása, egyben az ikonértelmezés legérdekesebb kérdése az az elsőre esetleg csupán bizonytalan furcsa benyomásként realizált enyhe feszültség, amit az arc aszimmetriája okoz, a figyelmes szemlélőben viszonylag hamar tudatosul. Krisztus arcának jobb fele hibátlan, már-már idealizáló, míg a bal

beesettebb, szeme és tekintete is fátyolosabb, szemöldökét pedig enyhén felhúzza. A kép egészének művészi és technikai kidolgozottsága kizárja, hogy a festő véletlen hibája legyen ez a nyilvánvaló kettősség (ne feledjük, hogy ez a kép elsősorban a kultikus tisztelet tárgyaként jött létre, jól láthatóan a tökéletesség igényével; messze az egyik legkiemelkedőbb a korai ikonok közt). Jóllehet, az eredeti szándék ma már megfejthetetlen, de e kettősség minden kor szemlélője számára lehetőséget ad az értelmezésre. Az első, és legkézenfekvőbb lehetőség itt is az emberi és isteni természet kettősségére gondolnunk: a fénylő, tökéletes isteni és a (bűnt kivéve) minden gyengeségünkben s tökéletlenségünkben osztozó emberi oldal. Az ikon megfestésekor ráadásul épp javában zajlott a Krisztusban az isteni természet abszolút elsőbbségét hangsúlyozó monofizitákkal folytatott polémia; a khalkédóni krisztológiát (Krisztusban a két természet egyenlő fontosságát) képviselő – mintegy az ortodoxia afrikai bástyájának számító – monostorban az egy személyben is látható módon ábrázolt kettősség könnyen lehet a képi reprezentáció nyelvén megfogalmazott teológiai érv is. De a későbbi hagyomány tükrében más – közel sem kizáró, sokkal inkább párhuzamos olvasatként felvethető – értelmezés is lehetséges. Az élők és holtak megítélésére érkező Úr jobbja áldást oszt, s arcának is ez az oldala szelíd, fénylő – harmonikus érzést kelt a szemlélőben. E harmóniát azonban enyhe feszültségbe merevíti arcának bal oldala: erre árnyék vetül, szemöldökét (mintegy számonkérően) felvonja, s kezében csukva van még az evangélium. Nem látható még az ítélet, ami a nyitott könyvvel ábrázolt Pantokrátor-ikonokon a későbbi ikonográfia gyakorlata szerint rendszerint olvasható: „Jeretek, Atyám áldottai, vegyétek birtokba a világ kezdetétől nektek készített országot!” (Mt 25,34) A végtelenül irgalmas és igazságos bíró – az emberi értelem számára feloldhatatlan – kettősségének megjelenítéseként is értelmezhető az ábrázolás. S bár az alkotó mögöttes szándéka teljes bizonyossággal nem feltárható, talán jól látszik, hogy akár több mint egy évszázaddal a Bizáncot megrázó képromboló vita előtt már pusztán létével mutatja a képhasználat jogosultsága mellett felhozható egyik legfontosabb érvet. Az ikon nem pusztán dísz, nem is csupán az egyszerű nép bibliája: maga a kép is lehet „festett teológia”.

A képtisztelet és annak elutasítása

Nem szabad szem elől téveszteni ugyanakkor, hogy a teológiai tartalom és az egyházi reprezentáció jogossága elsősorban azért a képhasználat s nem a kultikus képtisztelet legitimációját támasztja alá. Az ikonnak – ahogyan

ma gondolunk rá – a liturgikus funkciója, a szent térben betöltött szerepe, az előtte kifejezett vallásos hódolat gesztusai, a körmeneteken való központi szerepe, az előtte végzett imádság gyakorlata is elválaszthatatlan részét képezi. Ugyanakkor a keresztény kultuszkép történetének kezdetein – mint oly sokszor egy-egy vallási jelenség eredetének forrásvidékein – meglehetősen sűrű homály ül. Jóllehet a képek illusztratív, didaktikus használata már a katakombák korától jelen van a kereszténységben,

a jóval problematikusabb kultikus megjelenés, a tulajdonképpeni képtisztelet kezdete már történetileg is jóval vitatottabb körülmények között tűnik fel (s lényegében maga a jelenség is háborúskodásig elmenő vitáktól övezve jelenik meg és szilárdul meg) a IV–VI. század időszakában. De ez a megszilárdulás csak ahhoz elég, hogy azután a VIII–IX. század folyamán zajló képrombolóvita és

annak következményei rengessék meg először a Bizánci Birodalom egészét, majd az amúgy sem rózsás viszonyt a Nagy Károly alatt teológiai igényeiben is mind erősebb Frank Birodalommal, hogy végül az előbb kultikus gyakorlatában, majd egyházszervezetében is mindjobban eltávolodó keleti és nyugati egyház szakadása után – már az utóbbi keretei között – a reformáció egyes ágainak a képeknek még a korábbinál is radikálisabb elutasításában csúcspontot ér. Ennek az írásnak a keretei között természetesen lehetetlen lenne e bő ezredév történetének áttekintése, de szerencsére ebben bátran fordulhat az érdeklődő a magyarul is hozzáférhető forrásokhoz és szakirodalomhoz.¹ Ennek az írásnak a hátralévő részében csupán egy-két – kissé sematizált – teológiai jellegű érvet és ellenérvet szeretnék bemutatni a képtisztelet ellen és mellett, valamint annak felvetésével zárni az írást, hogy – minden zsenialitásuk ellenére – miért nem dönthetnek a mai napig az érvek a képtisztelet és annak elutasítása közötti alapvető vallási viszonyulásban.

Az első és legnyilvánvalóbb érv a képmások liturgikus tisztelete ellen maga a többször megismételt ószövetségi parancs: „Ne csinálj magadnak faragott képet, és semmi hasonlót azokhoz, a melyek fenn az égben, vagy a melyek alant a földön, vagy a melyek a vizekben a föld alatt vannak. Ne

imádd és ne tiszteld azokat;” (Kiv 20, 4–5) továbbá: „Ne csinálj magadnak faragott képet, és semmi hasonlót azokhoz, a melyek fenn az égben, vagy a melyek alant a földön, vagy a melyek a vizekben a föld alatt vannak” (MTörv 5,8), „el ne vetemedjete, és faragott képet, valamely bálványféle alakot ne csináljatok magatoknak” (MTörv 4,16) és még sorolhatnánk. Különösebb írásmagyarázatra sincs szükség ahhoz, hogy ezek a szöveghelyek nyilvánvaló tanúságként legyenek felhasználhatóak a képtisztelet gyakorlata ellen. Jóllehet, némiképp árnyalja a képet, hogy a keleti keresztény gyakorlatban a szó szerinti faragott ábrázolás, azaz a plasztikus művészetek helyett kizárólag a festett kép került be a kultikus gyakorlatba, ez ellenérvnek önmagában – még ha, bár nem kultikus kontextusban, de a zsidó hagyományban is megjelenik a festett ábrázolások megengedhetősége mellett – meglehetősen gyenge kifogás. Jóval fontosabb az különbségtétel, amit az „imádat” (λατρεία) és a „tisztelet” (vagy „hódolat” – lényegében leborulás – προσκύνησις) jelentése között igyekeztek meghatározni az ikontisztelet magyarázatához. Eszerint a képmás tiszteletét elsősorban a bálványimádás veszélye (s Izraelnek erre való belső vagy körülményeiből adódó hajlandósága) miatt tiltja a Törvény, s valójában az imádat az, ami egyedül Istent illeti meg. Ennek megfelelően a képvédők álláspontja szerint a különbséget szem előtt tartva egyedül Istent szabad imádni (minden más dolog imádata valóban bálványimádás lenne), s a képek előtt – amint a szentek esetében is – csupán a tisztelet gesztusai megengedettek, de még azok is az ábrázolt kép eredetijére s végső soron Istenre kell, hogy visszaszálljanak. Jóllehet, az efféle terminológiai megkülönböztetésnek épp az imádság esetében már a III. századtól volt szerepe, a párhuzamos latin terminológia hiánya mégis azt eredményezte, hogy a képtiszteletet helyreállító VII. egyetemes zsinat határozatait értetlenkedés, sőt elutasítás fogadta nyugaton, s hogy a latin hagyományban a képtisztelet sohasem kapott olyan központi szerepet, mint keleten. Ugyanakkor a legerősebb teológiai érvet nem ez, hanem Damaszkuszi Szent Jánosnak – az ekkor már az iszlám fennhatóság alól származó teológusnak – ez irányban továbbvitt gondolatmenete jelenti, aki az egyik fentebb idézet szakasz kontextusát is hangsúlyozza: „És szóla az Úr néktek a tűz közepéből. A szavak hangját ti is halljátok vala, de csak a hangot; alakot azonban nem láttok vala... Őrizzétek meg azért jól a ti lelketeket, mert semmi alakot nem láttatok akkor, amikor a tűznek közepéből szólott hozzátok az Úr a Hórében; hogy el ne vetemedjete, és faragott képet, valamely bálványféle alakot ne csináljatok magatoknak” (Mtörv 4, 12. 15, 16.). Ez azonban – az érvelés sze-

rint – világosan és egyértelműen a testnélküli Isten megjelenését tiltja, mégpedig éppen azért, mert test nélküli és láthatatlan Istenként nyilvánult meg, ekképp az Ószövetség népe számára világos és egyértelmű parancs. De a keresztények – folytatja –, akik a megtestesült Istent hirdetik, épp az válik tanúbizonysággá, ha megfestik, s ezzel tesznek tanúbizonyságot arról „a mi kezdetől fogva vala, a mit hallottunk, a mit szemünkkel láttunk, a mit szemlélünk, és kezeinkkel illettünk, az életnek Igéjéről” (1Ján 1,1). S ez a szövegmagyarázat – az ó- és újszövetségi istentapasztalat szembeállításával, a régi törvény s így az ellenfél érvének ellenkezőjére fordításával – már valóban komoly exegetikai érvnek bizonyult a képtisztelet mellett.

A másik kézenfekvő érv a képtisztelet minden látható jelének hiánya a korai keresztény hagyományban. A képvédő álláspont ebben az esetben nem a modern gondolkodás számára talán nyilvánvalóbbnak tűnő érvet, a kultuszszobrok köré szerveződő pogány vallással szembeni jellegzetes összemosisodás veszélyét emelte ki (mely roppantul hasonló helyzetet eredményezhetett volna az ószövetségi Izrael helyzetével a kánaánita kultuszok között), s nem is a szinte kezdeti időkől elfogadott szimbólumok implicit képiségre hivatkozott, hanem jóval közvetlenebb narratíva-teremtéssel, legendaalkotással hidalta át az időbeli űrt, ami a hagyományban viszonylag nyilvánvalóan jelen volt. Így születtek meg a „nem kézzel alkotott képmás” (Veronika kendője, s annak keleti előképe, az Abgár-történet) ábrázolásai, illetve az Istenszüllőről Lukács apostol által festett képmás (az Odigitria) kvázi történeti, hagiografikus elbeszélései. Furcsamód sokkal inkább ez a hiány az, ami a képtisztelet szinte teljes eltűnéséhez, a „kép korszakának” lezárulásához vezetett évszázadokkal később nyugaton. A reformáció a *Sola Scriptura* elv kimondásával, mely a kép helyett a szent szöveget helyezi a kultusz középpontjába, azzal az igényvel, hogy visszatérjen egy szigorúan a kinyilatkoztatott szöveg talaján álló „evangéliumi kereszténységhez”,² és a szent hagyomány fogalmának elutasításával saját belső logikájában gyakorlatilag értelmezhetetlenné teszi a képtisztelet minden vallásos gyakorlatát. Innentől már csak az lesz kérdéses – s ebben nyilván kulturális és szociológiai indokok is szerepet játszanak –, hogy mennyire élesen fordulnak szembe az *ancient régime* reprezentációját jelentő szakrális képtisztelettel. Míg Luther például megelégszik a képek kultikus tisztelésének felszámolásával (elhalásával), addig a reformáció legtöbb irányzata, így a kálvini is, bálványimádásként utasítja el az alakos ábrázolásokat, és bizonyos szimbólumoknak is bármilyen, akár díszítő jellegű megjelenését is a szakrális térben. Ez

zel persze a művészet kulturális jelenséggé nem hal el, de lényegében más egyházművészet és új, a korábnál jóval hangsúlyosabb privát szféra jelenik meg, ami már a modern művészet korszakába s a művészettörténetesek kizárólagos kompetenciaterületére vezet át bennünket.

Epilógus: képtisztelet és párbeszéd

Ezzel a folyamattal három alapvető viszonyulás alakult ki a szakrális képekkel kapcsolatosan a mai keresztény világban. Egyrészt az ortodoxia (ide sorolva most az ókeleti egyházakat – kopt, örmény, szír jakobita stb. – is, valamint sok tekintetben az ebben a hagyományban található gyökereihez mindinkább visszatérő görögkatolikuságot is), ami a képtisztelet teológiáját és gyakorlatát is többé-kevésbé változatlan formában megőrizte és gyakorolja, s nemigen kíván tudomást venni a modern kutatóknak azon álláspontjairól, miszerint a régi kultusz- és kegyképeken – Hans Belting szavaival – „a fejlődés időközben túllépett”. Valahol középen áll a római katolikus és az evangélikus gyakorlat, mely a képeket díszítő funkciójukban és műalkotásként elfogadja, de a kultuszban (az inkább *survival* elemként tovább élő, zömmel inkább a népi vallásosság szintjén gyakorolt katolikus kegykép-kultuszt leszámítva) nem szán szerepet számára. A másik

oldalon áll ugyanakkor a szakrális vizuális művészeteket – legalábbis az emberábrázolást – teljesen elutasító protestáns többség (hazánkban legjelentősebbként a református közösségek).

Érdekes ugyanakkor, hogy bár fentebb is igyekeztem kifejtetni néhány, a képtisztelet ellen és mellett szóló régebbi argumentatív gondolatmenetet, az ezzel kapcsolatos érdemi párbeszéd a különböző felekezetek között mégis hiányzik, és lehetőség sem nagyon kínálkozna rá. Bár elsőre a többi hitkérdéshez képest másodlagosnak tűnhet, valójában azonban fontos identitásképző elem is a szakrális képekhez való viszonyulás. Elég arra utalnunk, hogy a 787-ben tartott II. nikaiai (avagy VII.

egyetemes) zsinat a képtisztelet győzelmét mint olyat, az „Orthodoxia Vasárnapjaként” rendelte el megünnepelni, s a nagyböjt első vasárnapjaként kiemelt ünnepe ez az ortodox keresztényeknek; míg a másik oldalon Genfben a reformáció győzelmének 1535. augusztus 8-át, a „templomok megtisztítását” tekintették – vagyis a képrombolás dátuma jelentette az új korszak kezdetét. Az identitás kérdései ebben azonban talán másodlagosak, és valahol a mögöttük lévő teológiai előfeltevések következményeinek tekinthetők, mert a képtisztelet és az annak elutasítása is a hit tisztaságához való visszatérés igényéből fakad. Csak míg az egyik esetben a tiszta hit forrását a Szentírás és az abból rekonstruálható „evangéliumi keresztény” eszmény jelenti (amihez csak másodlagosan társul ezek újkori értelmezéseinek egyfajta kanonizációja), addig a másik esetben ez a forrás a szent hagyomány, aminek a elsődleges alapja a Szentírás, de a korai atyák – és az általuk használt szimbólumok – és a későbbi ikonteológia is egyfajta folyamként integráns részét képezi az ebben a hagyományban felnövő egyén számára.

IRODALOMJEGYZÉK

Hans BELTING: *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt*. Budapest, Balassi, 2000.

Hans BELTING: *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. Budapest, Atlantisz, 2009.

BUGÁR István: *Szakrális képzőművészet a keresztény ókorban I–II*. Budapest, Kairosz, 2004.

GÖRÖG Hajnalka: *Képmetamorfózisok. Protestáns képteológia és alkalmazásai a 17–18. század prédikációelméletében és gyakorlatában*. Erdélyi Múzeum (2001), 63/3–4., 115–143.

KRIZA Ágnes: *A középkori orosz hitvédő irodalom*. Budapest, Russistica Pannonicana, 2011.

Valerij LEPAHIN: *Ikon és ikonikusság*. Budapest, L'Harmattan, 2010.

NACSINÁK Gergely: *A szem böjtje*. Budapest, Kairosz, 2003.

USZPENSZKIJ Leonyid A.: *Az ikon teológiája*. Budapest, Kairosz, 2003.

JEGYZETEK

- 1 A képtisztelet korai időszakának kérdésében mindenképp Bugár István (ebben a kérdésben világszínvonalon is kiemelkedő) forrásgyűjteményéhez és bevezető tanulmányához, a képkultusz történetében pedig Hans Belting sajátos szemléletű, de hatalmas anyagot feldolgozó monográfiájához, valamint – ennek ellenpontjaként – Leonyid Alexandrovics Uszpenszkijnek az orosz hagyomány szempontjából megkerülhetetlen (de nem a történeti kritika szellemében íródott) nagyívű teológiai áttekintéséhez.
- 2 A XVI. században még nyilván nem merült fel az a probléma, amit a XX. századi szövegkritika vet fel, hogy tulajdonképpen milyen Szentírás is volt a legelső keresztények előtt, ami hitük alapja lehetett. Hiszen pl. a II. században kialakuló János-evangélium, illetve az újszövetségi iratok egyértelmű csoportja, mely csak a IV. század második felében kezd határozottan kontúros határvonalat, tulajdonképpen kánont alkotni, nem is oly egyértelmű, hogy pontosan milyen szerepet tölthetett be az I. évszázad keresztényei között.

Napkeréken

*Jankovics Marcell-lel a bibliai mítoszokról
beszélget Lőcsei Gabriella*

■ Tíz évvel az után, hogy a művelődéstörténész Jankovics Marcell heliocentrikus tanulmánykötete, *A Nap könyve* megjelent, egy szerző, aki a *Genezis Könyvének* filozófiai értelmezéseit keresi, *Ímhol vagyok* címen kiadott munkájában azzal állt elő, hogy „a Bibliában nincs mitológia”, „egyetlenegy csoda sem történik benne”. Hitregéről egyébként is – e másodszorra említett kiadvány auktora szerint – csak „politeista vallások esetében lehetséges beszélni”, az egyistenhíthez „legfeljebb mitológiai maradványok” kapcsolódnak. Jankovics Marcell viszont számos írásában éppen azt bizonygatja, hogy az egyistenhíthez a napkultuszokon keresztül vezetett az út.

A legősibb bibliai istenkép is mitologikus – olvasom A Nap könyve többedik újrakiadásában – a láthatatlan Isten arcát napisteni vonások rajzolják ki. Lehet egy ilyen – a jelek szerint tartós és komoly érdeklődést kiváltó – állítást és a hozzá tartozó vallás- és művelődéstörténeti „példatárat” egyetlen kijelentő mondatral félretolni?

Évekkel előttem mások is megfogalmazták, közre is adták azt a felismerést, hogy a *Biblia* mitologikus alapokra

épül. A világszerte ismert *Robert Graves*, a tudós regényíró és a néprajzkutató, történész, orientalista *Raphael Patai*, aki Magyarországon született...

...alap- és középfokú tanulmányait hazánkban végezte, felsőfokú stúdiumait is Budapesten kezdte meg és zárta le...

...az 1960-as években jelentette meg *Héber mítoszok* című könyvét, amelyben a *Genezis* könyvét más népek mítoszaival összevetve a bibliai elbeszélések történeti, földrajzi, néprajzi alapjait vizsgálták. Ha az ember a gondolatok fejlődésének az időbeli változásait követi, azt tapasztalja, a mélyben minden időben és mindenütt ott voltak a mítoszok. Más kérdés, hogy mi alakult ki belőlük... A bibliai történeteket számos esetben megfosztották a hozzájuk fűződő mítoszoktól, lehozták a földre azt a személyt, aki más közegben, mondjuk a görögök antik világában ugyanazt a történetet nem emberként élte meg. A legismertebb és tán a legnyilvánvalóbb példaértékű párhuzam erre Héliosz, a görögök napisteneinek egyike, akit Illés – Éliás, azaz Eljahu – próféta megfelelőjének szokás tartani. Illést, kinek a neve azt jelenti:

Jahve az én istenem, és akiről az *Ószövetség*, a *Talmud*, a *Misna* és a *Korán* is ír, tüzes szekér ragadja az égbe. Ez a tüzes szekér a görög mitológiában a napisten tüzes szekere. Aligha véletlen, hogy a keleti kereszténység olyan ikonokon ábrázolta a prófétát, amelyeken Illés szinte a Nappal azonosulva, egy napkeréken, lovak által húzott óriási napon megy föl az égbe...

Hogyan talált rá a Bibliára az a fontos és igényes megbízatással elhalmozott rajzfilmrendező, aki – miközben a Magyar népmesék sorozatán dolgozott, egészestés animációs filmekkel és nemzetközi érdeklődést kiváltó rövidfilmekkel jelentkezett – mások produkciójához írt forgatókönyvet? És ha már rátalált, miként futotta az idejéből, energiáiból, hogy vallás- és művelődéstörténeti kutatásokba bocsátkozzon?

Még a '70-es években a Magyar Televízió fölkerít, hogy készítsek bibliai tárgyú képes forgatókönyvet egy gyermekeknek szánt rajzfilmsorozathoz. Lelkesen láttam munkához, Jézus születésének a történetét „meséltem el”, de amit a televíziósok asztalára tettem, nem nyerte el megrendelőim tetszését. Túl klerikálisnak találták. A történetet érdekes módon a sajtó is felkapta, a Film, Színház, Muzsika újságírója engem is kérdezett róla, s én e kérdésre csöndesen megjegyeztem: pedig milyen jó volna egy bibliai tárgyú rajzfilmsorozatot készíteni! Nem sokkal ezután megjelent nálam egy fiatalember, Ravasz Ákos, aki egy Sefel József nevű producer nevében jelezte, hogy komolyan érdeklődnek az általam megálmodott rajzfilmes bibliasorozat iránt, de más filmek iránt is. A kedvükért nyomban munkához láttam – a bibliás rajzfilmsorozaton, ha mindent összeadok, vagy hét éven keresztül dolgoztam. Elkészült a teljes irodalmi forgatókönyv, hét epizód, a képes forgatókönyv, a hozzájuk tartozó figura-

tervek, végezetül a sorozat első epizódja filmen, valamint két rövid előzetes. A producer időközben eltűnt a látókörömből. Ebben a gyermekeknek szánt sorozattervben természetesen nem a *Biblia* mitologikus elemeit akartam hangsúlyozni, pusztán használtam (volna) azokat a különböző kultúrákban „tetten érhető”, mitikus párhuzamokat, amelyeket a történet megjelenítésében – mivel a *Biblia* eredetileg nincs illusztrálva – alkalmazhatónak véltem. Az egyiptomiak kultuszában – mitológiájában – például a vállukon, egy hajóra helyezett szekrényben viszik a papok istenük képmását, amelyet két oldalról szárnyas génuszokkal rögzítettek. Nem valószínű, hogy ezt a képet a kis zsidó nép hagyományozta az egyiptomiakra, a fordítottja a valószínűbb, annál is inkább, mivel Mózes számos kultikus motívumot vett át az egyiptomiaktól. A neve után ítélve az egyiptomiak holdistenének, Jahnak a kultuszát is, akit álló férfialakként szoktak ábrázolni, fején a félhold vagy a telihold szimbólumával...

... viszont a nevének – a „hivatásos” művelődéstörténészek szigorú meghagyása szerint – etimológiailag semmi köze sincs Jahve nevéhez, a két név hasonlósága véletlen egybeesés, mondják.

Jahve tisztelete Mózeshez kötődik, akinek a neve szintén egyiptomi – Fiút jelent –, és a *Biblia* szerint is Egyiptomban született és nőtt fel... Ettől függetlenül azóta sem tudom nem észrevenni a jelképek és mítoszok közötti párhuzamokat, és a filmjeimben is élek velük. Újra és újra megkísérlem felfedezni azt – a '70-es években még ösztönösen, később egyre tudatosabban, könyvtárnyi irodalommal a hátam mögött –, amit őseink már tudtak vagy öntudatlanul felhalmoztak. Majd rajzfilmesként képpé alakítom, mozgóképsorokban „alkalmazom”; művelődéstörténészként „lefordítom” és a szétesőfélben levő, nagy Egészhez közelítve, megpróbálom – károkozás nélkül – újra összerakni őket.

A Nap könyvében *Soli Deo Gloria* fejezetcím alatt arról olvashatunk, hogy milyen szerepe volt a napkultusznak az egyistenhit kialakulásában. Sőt, rövid, de igazán meggyőző érveléssel azt is kimutatja, hogy elnevezésükben is kifejeződik a napkultusz és az egyistenhit közti kapcsolat: *Solus = egyedüli, egyetlen; Sol = Nap...*

Feltételezésem szerint valamikor ez természetes népi tudás volt. Kopernikusz, aki nem „csak” csillagász volt, de pap is, rájött arra, hogy a világegyetem középpontjában a Nap áll, és körülötte köröz a mi bolygónk, a Föld.

Felfedezésével Keplert valósággal lázba hozta. És Kepler, akit évtizedekkel ezelőtt is előszeretettel neveztem az én „öregkori kiadásomnak”, amikor meggyőződött róla – korában talán egyes-egyedül –, hogy a Kopernikusz-féle csillagászati rendszer igaz, hogy tudniillik a Nap a bolygórendszer nyugvó középpontja, a következő szavakra fakadt: Ha Isten anyagi lakóhelyében kedvét akarná lelteni, és olyan helyet akarna választani, ahol az

égi angyalokkal lakhat, a Nap lenne az! Az öregasszony, aki Csíksomlyón a felkelő Napot nézi, a Szentlelket látja benne. A régi mondást még ma is sokan ismerik, mondogatják is: Egy a fej, egy a szív, egy az Isten és egy a Nap! Az ókorban többen is felvetették – és ezen görög szerzők műveit Kopernikusz eredetiben tanulmányozta! – a heliocentrikus, azaz Nap-középpontú rendszer gondolatát! Soli Deo Gloria – Egyedül Istené a dicsőség, hirdeti a

reformátorok hittételeinek összegzésére szolgáló öt *sola* egyike, a legelső és leglényegesebb. Az Istenhez szóló énekek, a zsoltárok is gyakorta utalnak a Napra, nappal történik minden, ha lemegy a Nap, Isten is eltűnik a horizontunkról...

Sajátos módon a beszélgetésünk kiindulópontjául szolgáló könyv – Heller Ágnes tanulmánya, amelyben a Genezis könyvének filozófiai értelmezésére vállalkozik – is utal erre a természettől „kölcsonzott”, mitologikus képre, miközben azt állítja, hogy a Bibliában nincs mitológia. Martin Bubert idézi: „Ahogy van napfogyatkozás, lehetséges Isten-fogyatkozás is. Isten nem halott. De ahogy a Nap el tud tűnni a Hold korongja mögött, úgy tud Isten is eltűnni az Istentől elrugaskodott világ horizontjáról. De ahogyan a Nap újra előbújik, úgy fog Isten is újra előbukkanni”...

Akik a filozófiai istenérvek, istenbizonyítékok elemzésére, a hit és az értelem közötti viszony tisztázására vállalkoztak, elég hamar kiderítették, hogy a Napot és a Holdat már évezredekkel – vagy évmilliókkal? – ezelőtt úgy „kezelték” az emberek, mint ugyanannak az egyedülvaló jelenségnek a két arculatát, a nappali és az éjszakai megjelenési formáját. Amikor nyugovóra tér, fölküldi maga helyett az égre a Nap a Holdat. Az archaikus időkben a világ közepének tartott Delphoiban nappal Apollót, éjszaka pedig Dionüszoszt imádták, úgy tekintettek Dionüszosra, mintha Apolló éjszakai mása volna. Az egyszerű embernek kell a mitológia. Számos alkalommal megtörtént már – olykor ma is megtörténik –, hogy józan elmék megpróbálják kipucolni a mítoszokat az emberiség alaptörténeteiből, ősi eposzaiból, a Bibliából is. De sosem járnak sikerrel. Jön egy „vajákos” (= én), és arról kezd beszélni, miként kapcsolódik Lót története Philemonéhoz, aki feleségével, Baucisszal együtt barátságosan vendégelte meg a környék többi lakója által durván elutasított Zeust, aki büntetésül vízárral borította el az egész vidéket, kivéve Philemonék otthonát... Vagy arról, hogy az Ábrahámot meglátogató három angyal milyen párhuzamot képvisel azzal a három istenséggel, akiket az a Hyrieus látott vendégül, aki a szíveslátásért cserében azt kérte, hogy gyermeke szülessék. És világra jön Orion... Mózes élet-története telis-tele van naphéroszi motívumokkal, csodatételei csillag- és napistenekhez illenek. Malakiás próféta a Messiásról írja: „És feltámad néktek, akik félitek az én nevemet, az igazságnak napja, és gyógyulás lesz az ő szárnyai alatt.” Újra és újra rá kell döbbernem, milyen óriási jelentősége volt a Nap – és, tegyük hozzá: a csillagos ég – tiszteletének elődeink életében; miként tudatosult

bennük, miközben az égboltot figyelték, hogy a kaotikus világban mindig helyreállítható a rend, amely elsimítja a külső és belső zűrzavartól rettegő lélek háborgásait. A rendet a világosság szüli, a világosságot a Nap, nem a véletlen műve, hogy az emberiség alaptörténetei – nyíltan vagy burkoltan – szinte mindig a Nap körül keringenek. Mindez számomra azt jelzi, hogy a világ egységes, és mi – büntetlenül – nem szakíthatjuk ki magunkat e nagy egységből. Ha mégis: belátható időn belül elpusztulunk.

Balogh Csaba

Az ördög túrhetetlen pökhendisége

*Prohászka Ottokár Madách-kritikája*¹

■ A *Tragédia* kritikátörténetéből két olyan értelmezés-sor emelhető ki, amely nyíltan vállalja eszmei, ideológia elkötelezettségét. Az első egy vallási, felekezeti értékrendhez méri Madách drámáját. Több tucat jelentékeny terjedelmű és máig ható publikációt foglal magába a mű katolikus, illetve református szellemű értelmezéseinek egymással párhuzamosan haladó és egymásnak felelő vonulata. Kevésbé ismertek, és összességükben szerényebb terjedelműek, de nem kevésbé érdekfeszítők az izraelita lapokban megjelent elemzések. A második egy deklaráltan ideologikus célú interpretációs vonulat, a marxista irodalomtörténet-írás a „teológiai értelmezés felé” tett lépésként értékelte, ha az elemző – a dráma valamely részére reflektálva – megvallotta vallásos hitét, és Isten létét – közvetlen vagy közvetett módon – ténynek tekintette.² Csakhogy e meghatározás semmitmondó. A századforduló jelesebb értelmezői közül Isten dicsőítését, bölcsességének igazolását látja a *Tragédia* záró képében Bayer József³ és Kármán Mór,⁴ Bodor Aladár 1905-ös írásában pedig így összegzi a *Tragédia* alapeszméjét: „Istennél van létcélom, s életföladatul ennyit bíz rám: *Küzdj és bízva bízzál!*”⁵ Másfél évtized múlva Pintér Jenő is hitelvként értelmezi az Úr végszavát: „egye-düli menekvés az Isten. A vallásosságot nem irthatja ki senki és semmi a lélekből. A rideg tudás és az emberi gőg megtagadhatja Istent, de az élet tapasztalata és az emberi szó örökké hozzá menekül.”⁶ A sort hosszasan lehetne folytatni, mert a fordulat évét jelentő kommunista hatalomátvételig jószerivel minden irodalomkritikus tett néhány lépést – meggyőződésből vagy a vallás-erkölcsnevelés céljának és az értelmezői hagyománynak engedve – a „teológiai értelmezés” felé.

A vízvázlatzó nem az értelmező világnézete (amúgy a legtöbb *Tragédia*-elemzésből ez nagy biztonsággal kikövetkeztethető), hanem elemzői módszere: akkor felekezeti-teológiai a tárgyalásmód, ha a műkritikus Madách drámájának égi szféráját és a biblikus keretszíneket

deklaráltan egy vallási rendszer metafizikai rendjéhez mint objektív létezőhöz méri. Ennek a megközelítésnek legegyszerűbb és leggyakoribb formulája – az árnyalatok sokszínűségét most figyelmen kívül hagyva: „a *Tragédia* Ura azt mondta, tette,..., pedig Isten nem mond, nem tesz ilyet”. Vagy: „Madách úgy látja,..., pedig igaz keresztény nem láthatja így.” Ezeket az értelmezéseket rendre a drámai költemény égi, mitikus szintjével kapcsolatos dogmatikai pontosítás és hitvita uralja, a *Tragédia* mint irodalmi mű értékét pedig az határozza meg, hogy mennyire tükrözi hűen az értelmező felekezetének teológiai rendszerét.

A vallási-felekezeti értelmezések önálló, egymáshoz szorosan illeszkedő sort alkotnak és egyidősek a *Tragédia* befogadástörténetével. A korabeli kritikák közül a máig ismeretlen, álneven publikáló katolikus Kronosz⁷ és a református Erdélyi János⁸ kritikája teremtette meg a felekezeti alapú *Tragédia*-értelmezés hagyományát és érvrendszerének jelentős részét, de ez az elemzői attitűd a századfordulótól vált meghatározóvá.

1897-ben két katolikus teológus, Dudek János⁹ és Becker Hugó¹⁰ is polemizáló tanulmányt írt a Madách-kérdésről, de a *Tragédia* katolikus befogadástörténetére akkor figyelt fel a világi irodalomtörténet-írás, amikor egy kivételes helyzetű és képességű egyházi is hozzászólt – Prohászka Ottokár.

A kommunista hatalomátvétel után négy évtizednyi hallgatás borult a tudós püspök alakjára, de feledést nem hozott. 1990 óta Prohászka Ottokár egész életművét újra kiadták, legtöbb írása a világhálón is elérhető, emléke ápolására baráti társaság alakult. 2006-ban, püspökké szentelésének századik évfordulóján országos rendezvénysorozat tisztelt alakja, munkássága előtt. Az elmúlt negyedszázad szakirodalmi termését még megbecsülni is nehéz: egyháztörténetek, konferenciakiadványok, tematikus válogatások, a politikai és a társadalomtudományi sajtó legkülönbözőbb ideológiájú publikációi és tucatnyi

monográfia, életrajz gazdagította a Prohászka-bibliográfiát tételit.¹¹ Hívei szerint hatása, a katolikus megújulásért tett lépései csak Pázmányéhoz mérhetőek. Gárdonyi *napbaöltözött embernek*, sírfelirata *Magyarország apostolának és tanítójának* nevezi. Bírálói viszont azzal vádolják, hogy szellemi hatása – az írók táborát tekintve – leginkább Szabó Dezsőéhez hasonlítható, mert társadalompolitikai nézetei közvetve előkészítették és igazolták az országot később tragédiába sodró ordas eszméket.

Jelen írás nem foglal állást e vitában. Nem csupán az illetékesség hiánya mentesít ez alól, hanem az a tény, hogy nem mutatható ki közvetlen kapcsolat Prohászka püspök vitatott társadalompolitikai nézetei és *Tragédia*-kritikája között, ugyanis az 1923-as Madách-centenárium alkalmából a *Katholikus Szemlé*ben megjelent tanulmány az életmű keretein belül magányos, tematikájában egyedülálló szöveg. Prohászka huszonöt kötetes, közel kilencezer oldalas életműgyűjteményét a Szent István Társulat adta ki 1928–1929-ben.¹² A Schütz Antal piarista dogmatikaprofesszor szerkesztésében megjelent sorozatot természetesen a hittudomány uralja: főképp apologetikai értekezésekből, missziós levelekből, biblíamagyarázatokból, prédikációkból, vallásbölcseleti és kegyességi elmélkedésekből áll. De a természettudományok is – mint általában a kor hitvédőinél – lényegesen nagyobb szerephez jutnak, mint az irodalom vagy általánosságban a művészetek. Ennek röviden az a magyarázata, hogy a századforduló táján az ifjú Prohászka – egyházában elsőként – hallotta meg a kor szavát: a hitvédelem érdekében árnyaltabban kell megítélnie, látnia és híveivel láttatnia a modernitás vilásképeinek eredményeit és kezdődő válságát. Ennek a nyitottabb, hajlékonyabb, a modernséget és a katolicizmust összeegyeztető szemléletnek a jegyében jelent meg 1903-ban a *Diadalmas világnézet*, 1906-ban a *Föld és ég*, egy évre rá a *Modern katolicizmus*, majd az *Isten és a világ*. A következő két évtizedben Prohászka igyekezett megújítani egyházát, és rendkívüli munkabírással reagált a kor új szellemi és természettudományos áramlataira – legyen szó Bergsonról, Spenglerrel vagy Szolovjovról, az intellektualizmusról, a pravoszláv vallásbölcseletről vagy a tudományos szocializmusról. A hatalmas életmű tárgy- és névmutatója keveset árul el a székesfehérvári püspök irodalmi ízléséről.¹³ csak szerény csokorba köthetőek azok a tanulmányok, amelyek a literatúrával foglalkoznak, és segítséget nyújthatnak a *Tragédia*-kritika jobb megértéséhez.

A Prohászka-művekben fellelhető irodalmi vonatkozások, utalások elsőként összetételükkel lépnek meg.

A magyar faj és a nemzeti kultúra élharcosa több ezer oldalon bizonyítja kivételes, öt nyelven szerzett olvasottságát, de egyszer sem említi Balassit, Csokonait, Berzsenyt, Kölcseyt, Katonát; Vörösmartyt vagy Arany Jánost is csak elvétve. Ennek visszasságát a pályáját középiskolai irodalomtanárként kezdő Schütz Antal is érezhette, mert Prohászka legismertebb művét abban a nemzeti irodalmi hagyományban helyezte el, amelyről a püspök még említést sem tett. A *Diadalmas világnézet*ben – írja bevezetőjében Schütz – „egyesül Kölcsey nemes lendülete és heve Vörösmarty dús lelkiületével, Széchenyi páthosza Gyulai Pál klasszikus művészetű egyszerűségével, Petőfinék mindig rohamra kész demokratsága Kemény Zsigmond szellemi előkelőségével... S mindez a lelkiség, az evangélium, a katolikum szolgálatában! Valóban, ilyen hangozat még nem hallatott a magyar nyelv”.¹⁴

A hatalmas életmű mélyéről azért felszínre hozhatók irodalmi utalások. Prohászka naplójában megemlíti Jókait. „*Eppur si muove* Egyetlen morális motívum nincs benne, ami az emberben nemes érzelmet ébresztene, mind aljasít; vigyorog mindenre, s azért nincs előtte semmi, ami komoly, mert csélcsap képzelettel képtelen megérteni valamit... Nagyobb fölfogást találok az élet jóra való kérdéseiben egy jóra való birkapástornál, mint nála. Tanulni tőle szoktat, de vesztünk gondolatokat, Az ilyen olvasmány ifjú, meg nem állapodott lelkekben a vallási gondolatot beteges halványsággal futtatja be, erőtlentí, hülyéket nevel.”¹⁵ Később Petőfiről is szól. „Petőfit ünnepejük. Ez a génusz a magyar szabadság hullámain fölviijogott, mint a vízimadár a háborgó tengeren, s pompás akcentust adott az érzésnek. De mélység nincs benne. A családi érzés is amolyan hausbacken jófiúság! Hát az eucharisztia körül viijogó s villámló sasokkal szemben mi ez a kiskőrösi színarabjelentés-kihordó? ... Hiszen az Oltáriszentség zsenialitása, mint a tenger a kiskőrösi pocsolyákhoz.”¹⁶ Korának irodalmával sem bánt kegyesebben. Ady ellen táplált mélységes ellenszenv közismert: a költészetével való leszámolást személyes ügyének érezte. A *Nyugat* nagyjai közül mást nem is említi, kivéve Szabó Dezsőt, akinek egy – a bukott kommün vezetőit ostorozó – előadását hosszan és egyetértően idézi naplójában. Akkor sem derűsebb a kép, ha Madách ihletőit, világirodalmi kortársait nézzük. Természetesen a „weimari parnasszus pegazusai” a legfontosabbak. „A weimari nagy költő műveiben megvan az eszme s az értelem, de leperzselte azokat a hitetlenség görögtüze, mely mélyen belevette magát Goethe világnézetébe. Olyan a többi táltos is; kiváltképpen Schiller, aki az olimpusi istenek és istennék udvari poétája; szabad óráiban új üdvözítőt talált a még meg nem váltott embe-

riségnek – a művészetekben és a múzsákban.”¹⁷ Goethét, aki maga is az e világ foglyává vált, *Tragédia*-kritikájában is megemlíti. Madách „Úgy járt, mit Goethe, mikor az emberi lét problémáját s annak célját s útját ki akarta göngyölíteni *Faust*jában. Minden nagyon szép, csak kiút nincs, s a Madonna s az angyali karok csak dekorációk, de nem a reális világból s a szellemi valóságból kinőtt hatalmak. Az olvasó érzi a költő zavarát, s Faustnak jobb sorsot, Goethének szerencsésebb megoldást kíván.”¹⁸ Másutt: Goethe „maga is művészet volt egyedi kialakulásban, de a végtelenség nyugasztaló békéjét s az Isten-szeretet derűjét nem látom rajta. Lelkén nem tükröződik az örök remény, «spes immortalitate plena», a halhatatlanság erejében kivirágzott remény! Neki nincs érzéke a mélység iránt.”¹⁹

Ahogy Prohászka közelít a XIX. század vége felé, egyre zordabbak ítéletei. Madách ünnevelt világirodalmi kortársai közül különösen azok érdekesek, akik maguk is jelentős, a *Tragédiával* rokon műfajú drámai költeményt írtak. Egyikük „annak a kornak a fia, mely önmagát imádja, mely templomok helyett gyárakat épít, s tízparancsolat helyett élvezetet hirdet: Hugo Viktor.”²⁰ A másik „Ibsen, a nyárspolgári életnek költője, a polgári dramatikusan, aki belefúrja magát a közönséges életnek pszichológiájába, s megrostálja és kritizálja a társadalmat. Helyes; de hát társadalmi kritika-e a költő föladata? ... [Az ilyen] költő maga sem áll magasabb szemponton, hanem ott bent és lent sűrög-forog, vergődik; szóval az emberéletet nem melegíti, nem deríti föl, nem változtatja el szívében úgy, hogy *felsőbb motívumokat* érezzünk ki belőle. Nincs eszményi motívum... Ezen a csomón rágódik azután a kritikus, s azzal vége van művészetének! De hát költészet ez?”²¹

A fenti idézetek és más, hasonlóan éles, szépirodalomra vonatkozó utalások felébresztik a gyanút: lehet-e Prohászka Ottokárnál bármiféle irodalmi élményről beszélni? A szakirodalom itt kissé félrevezető. A püspök sommás ítéleteit egyszer a rendszerbe foglalható esztétikai gondolkodás hiányával mentegetik,²² máskor a püspök *modern irodalomszemléletéről* szólnak,²³ valójában sajtószervező munkáját, értekező prózáját és miszticizmusát méltatják – de ezek aligha nevezhetők elméleti állásfoglalásnak. A kérdésre nem azért kell igennel válaszolni, mert naplója és odavetett megjegyzései bizonyítják, hogy a teológia és a filozófia doktora alaposan végigolvasta a világirodalmat, Homérosztól Zoláig és Hauptmannig. Nem is azért, mert fiatal klerikusként kísérletezett versírással, halála után pedig neves kortársai – Ravasz László és Sík Sándor – *költőinek* nevezték géniusát, lírai esszéi, stílusa misztikus *amor sanctusa* alapján a legnagyobb, legbensőségesebb magyar természetfestőnek ítélték, másrészt Prohászka bi-

zonyíthatóan hatással volt a század első harmadának katolikus költészetére.²⁴ Az igen mellett főképp az szól, hogy a püspök irodalommal kapcsolatos véleményalkotásában van rendszer, csak nem a modernitás értelmében vett irodalomesztétikai rendszer. Nem egy nyilatkozatában elismerte, hogy esztétikai kérdésekben – az irodalmi forma, a nyelv, a stílus megítélésében – nem érzi magát illetékesnek, ezért a művekhez főképp tartalmi oldalról közelít, ebben keresi a katolikus-egyetemes értéket.²⁵ Az nem szorul magyarázatra, miért választotta 1921 májusában tartott akadémiai székfoglalója témául Dantét, miért tiszteleg három tanulmányban is a katolicizmus legnagyobb költője előtt.²⁶ De a pravoszláv orosz írók elismerése mögött már nem állhat felekezeti lojalitás. „Az európai ember nem a mélység embere; inkább könnyed, játszi, szkeptikus és cinikus. A mélység Ázsiában van otthon. Íme Tolsztoj a mélységnek modern képviselője. Nagy benyomások alatt, a végtelenség árnyékában misztikussá lett, s ugyanakkor alázatos és könyörületes. »Menj világgá és tűrj! A világot meg nem változtatod!« Ez az ő jeliséje.”²⁷ Tolsztoj halálára írt esszéjében is megjelenik az a központi elv, amely alapján Prohászka az irodalom jelenségeit értékelte: az evangéliumi embereszményre épülő alkotói világkép, amely lehet ellentmondásoktól terhelt – ahogy ő látta Tolsztojt –, de mindenképpen vitára, párbeszédre méltó.²⁸ Ezért lett Prohászka kedves írója Dosztojevszkij, „az oroszok hatalmas tehetségű nemzeti írója”,²⁹ akinek *evangéliumi* gondolatait több exegézisében is a szószékről idézte. Külön említést érdemel az egyház megerősítésének és modernizációjának programjául szánt *Diadalmas világnézet*, amelyben az egyház és a modern világ témáját *A Karamazov testvérek* „nagyszerű látomása”, a *Nagy Inkvizítor legendája* nyitja.³⁰ A poéma a római egyházzal szól, amely engedett a világi hatalom csábításának, Prohászka mégis oldalakon át meséli, vitába száll vele, de csodálja is, mert alap gondolata evangéliumi és önbírálatra sarkall.

Prohászka Ottokár nem egy filozófiai csatája – főképp a Nietzschevel vívott – a magyar eszmetörténet fontos, máig idézett dokumentuma. A szakirodalomban nincs egyetértés, hogy kimutatható-e Prohászka bölcseleti nézeteiben valamiféle esztétikai alapvetés. Nem véletlenül, ugyanis életművében a társadalmi tanítás – etika – antropológia tiszta hármását csak ellenmondásosan lehet kiegészíteni az esztétika XVIII. századtól használatos fogalmával, Prohászka ezt soha nem választotta el a filozófia egyéb területeitől és a teológiától. „Nem értem az igazságtól s jóságtól absztraháló szépséget, hiszen ilyet nem is fogadnék el; de az igazság- és jóságnak előttem a szépségbe kell öltözködniük, mert míg ezt nem teszik, azt

érzem, hogy szegények, s nincs ruhájuk, az, ami jár nekik. Azt is gondolom, hogy az igazságnak s jóságnak nem csak ruhája, formája a szépség, hanem hogy fegyvere, sajátos, fölséges felszerelése, kard és nyíl, kétélű, hegyes; igaz, hogy soha öldöklésre, hanem csak hódításra beállítva.”³¹ Egy évvel a Madách-kritika után, 1924-ben érkezik a reneszánszról, e „csodálatos lelki járványról”. Ez a szöveg fontos kulcs a *Tragédia*-kritika megértéséhez. Prohászka ugyanis nem a XX. század, hanem az aszketikus középkori morál, kedves szentje, Assisi Szent Ferenc és Dante felől – néhol a *Paradicsom* líráját prózává parafrázálva – értékeli az európai művészet újjászületését. Azt rója fel „tévedésül s bűnül, hogy a szépséget s a hatalmat s a külső formát, valamint az élet ingereit többre becsülte az igazságnál, s hogy oda se nézett azoknak a nagy problémáknak, melyek az emberi lelket az örök igazságok s a végcél felé igazítják s abba belekapcsolják. ... A szépség, a hatalom, a művészet nem valók az első polcra; az az ismeretnek, az elvek s igazságok s a szellemi valóságok fölismerésének a helye. ... A reneszánsznak ehhez nem volt érzéke. A vezető szerepet a művészetnek s a szépségnek juttatta, s vallás s erkölcs helyébe a szépséget s a művészetet léptette. A művészet lett a Megváltó; az lett az új korszak, az új kultúra világító napja. Ez által azonban meg lett zavarva, sőt föl lett forgatva a szellemi értékek rendje, s az igazság háttérbeszorításával nemcsak a szépség, hanem az ösztön s az érzékiség tolongott előtérbe... A mi eszményünk az igazság alapján álló s az örök értékek mértékei szerint fölépített szépség. Ez a szépség nem egyéb, mint az igazság s a jóság formája. A szépség mögött az erő és egészség s a jól megkonstruált valóság áll. ... a szépség a Szent Szűz tisztelőjében a szó szoros értelmében az erkölcsi jósággal szorosán összefüggő érték, melytől a lélek tisztábbá s szebbé s fölényesebbé lesz. Hol maradnak ettől a reneszánszi s a nietzschei eszmények?!”³²

Az esztétikum mögött álló, a transzcendenciából sugárzó erőt, egészséget és jól megkonstruált valóságot kizárólagos értéknek tekintő esztétikai elvvel Prohászka Ottokár néhány katolikus szerzőre szűkítette a magyar irodalmat. Más irodalmi művekkel – mint láttuk – nagy érdeklődéssel próbált, de nem tudott kapcsolatot teremteni. Az ítélező főpapi pozíció magabiztosságának, a Madách-centenárium ünnepélyességének, valamint a hétköznapi olvasó tanácsalanságának hármas ellentmondása teszi érdekfeszítő szöveggé Prohászka püspök *Tragédia*-kritikáját.³³

Prohászka Ottokár korábbi tanulmányaiban is fel-felbukkan Madách neve, kivétel nélkül ironikus vagy negatív összefüggésben. Először az 1903-ban megjelent

Diadalmas világnézet Krisztusról írt fejezetének azon részében, ahol a korai krisztológiai eretnkségeket tárgyalja. „A mi derék Madáchunk is hogy veti el a sulykot, mikor egy jottáért (homoiousios) eretnekeket égett! Nem főbenjáró itt a jotta, sem a theológiai forma; itt a sötét, elernyed, ázsiai világnézet köde küzd a dicsőséges Krisztus ellen...”³⁴ Még érdekesebb a szöveget gondozó Schütz Antal magyarázó jegyzete, mert kitűnő példáját kínálja, ahogy a dogmatikai megközelítésben nem csupán átrendeződnek a *Tragédia* motívumai, hanem – a rendszeren belül megindokolhatóan – előjelet is váltanak. A jelentéktelenség, értelmetlenség irodalmi metaforájáról kiderül, hogy a hittételek világában valóban rendkívüli a súlya. „Madách igazságtalansága itt (7. szín) abban van, hogy úgy tünteti föl a régi Egyházat, mintha egy betűért, tehát voltaképpen (sic!) lényegtelenységért ítélte volna el az embereket (az «eretnek-égetés» úgyis súlyos történeti anakronizmus ottan). Voltaképpen azonban nem csekélyebb dologról volt szó, mint arról, vajon Krisztus Isten-e (homo-ousios = az Atyával azonos lényegű, tehát Isten), és így a kereszténység isteni eredetű-e, vagy pedig csak teremtmény (legföljebb homoi-ousios = hasonló lényegű, miként a mi lelkünk, mint szellem, szintén hasonló hozzá). Csak a nyelv szeszélye, hogy egy *i* betűn fordul itt a nézeteknek világokat szétválasztó ellentéte. De hát az egyes ember is többnyire kész késhegyre menni, ha nem igaz, hanem gaz embernek nevezik és tartják.”³⁵

Az 1904-ben írt *Eszményi művészet*ben Prohászka főképp Spenser agnoszticizmusával és Nietzsche szkepszisével vitázik. E kérdések szépirodalmi vonatkozásait említve Madách előkelő társaságba kerül. „Ez világtörténelmünk problémája is; a leghatalmasabb irodalmi művek is ezen nagy gondolatok északi, hideg, jeges lehetőségétől dermedeznek. Jób szelleme a szemétdombon is erről filozofál. Dante »Divina Commediajában«, Goethe »Faust«-jában és Madách »Ember tragédiájá«-ban e fölött töprengenek. Kinek pártján állok én, kérdezhetnék önök? Tán eltalálhatják, hogy én ezen irodalmi művek közül melyikben látom az eszmény problémáját a legfölségebben megoldva; abban, amelyikben a legtöbb a zene és a ritmus, ahol a génusz mintegy szemléltetőleg építi föl az ő eszményeit. Dante »Divina Commediájában...»³⁶ Az *Eszményi művészet* gondolatmenete és végkövetkeztetése szigorú, de világképe még nyitott. Az egyik oldalon ott állnak korának erőszakos szellemei, valamint az eszmények nélküli modern irodalmi patkó- és szegkovácsok, pszichológiai detektívek és a bacilusokat üldöző társadalmi orvosok, mint Ibsen, Hauptmann, Sudermann és Zola. De a felsorolásban feltűnnek a meg-

nyugvás evangéliumának hirdetői, Tolsztoj, és Wagner és a *harangszavúak*: Shakespeare, Vörösmarty és Arany. Prohászka meg-megismétli fő tézisé: „A művészet pedig leghatalmasabb a vallás eszményeinek szolgálatában.” És nehéz elhinni, hogy ne értené és szeretné a *Tragédiát*, aki ezt veti papírra. „Az eszmékre is tél jár néha, és az ember csak azt sajnálja, hogy ezen gyászos végzet alól a legfölségebb dolgok sincsenek kivéve. Mert hitet, hazát, egyházat, nemzeti érzést egyaránt elér néha a hervadás, máskor meg a télnek csontvázas lába tiporja azokat. Azok a napok, amelyek hajdan izzóak voltak, ma csillagokká halványultak, azok a pusztában meredő torony- és templomromok, nagy eszmék emlékei, ma csak mint tájképek jellemző vonásai tűnnek fel előttünk, de már nincs bennök élet, nincs bennök irányító szellem.”³⁷

Prohászka püspök hangja a háború alatt, a történelmi pesszimizmus e nyilvánvaló, egyetemes érvényű bizonyítéka láttán válik élesebbé és türelmetlenebbé. 1915 júniusában ezt jegyzi naplójába: „Még Hlatky Edéről akarok emlékezni. Pauerné nekem adta »Weltmorgen« című könyvét. Érdekes, hogy Madách *blazírt és értelmetlen* Ember tragédiája bosszantotta, s az ösztönözte, hogy tiszteletre tanítsa a blazírt, fenegyerekeskedő Lucifer tiszteletet kioltó mókáival szemben a világot.”³⁸ Nehéz felgöngyölíteni, hogyan lett Prohászka szemében a *mi derék Madáchunkból* blazírt és bosszantó figura, csupán annyi bizonyos, a sztregovai költő a Dantéval való egybevetés során vált egyre ellenszenvesebbé. Ez a látványos, de mindmáig tisztázatlan komparatistikai párhuzam nem Prohászka Ottokártól származik, említették már a századforduló Madách-kutatói is, később pedig kismonográfia is tárgyalta,³⁹ de Prohászka az összehasonlítás igazságtalanságát használja ki – nem irodalomtörténeti, hanem apologetikai szempontból. 1921 tavaszán Dantéről tartott akadémiai székfoglalójában az emberi természet belső széthúzásának metaforáiról szólva megjegyzi, hogy a *Színjátékban* egy allegorikus alak, Vergilius ösztönöz, és int: „hallgasson a lélek jobb vágyaira, s menjen a magasságok felé. Goethe »Faust«-ja s Madách »Az ember tragédiája« című műve szintén birkóznak e nagy problémával; de oly alapokon állnak, melyeken az egységes s erőteljes fölényt a léleknek anyag, bűn s elmúlás fölött nem lehet konstruálni.” Majd a Pokol fenekén tér vissza a *Tragédia*-párhuzamra – megokolva a fenti ítéletet. „Lucifer, a lázadás s tagadás szelleme jégbe fagyva él, nincs szellemes mondása; nem kritizálja s nem vizsgálja felül a teremtet s Isten gondolatait. Bizonyára nem Madách Luciferé, ki az Istennek szinte vállát veregeti, s a jó öreget megszanja, hogy így sikerült világa. Az olyan goe-

thei Mephistogalantuomónak sem akadunk sehol nyomára a dantei poklokban, aki végre is sokkal különb úr, mint a seregek Ura, Istene, s már a blazírtság s a dekadencia minden jellegét magán hordozza. Mily különbség a középkori, hatalmas Isten-fogalom, azután a küzdelmes, de Isten kegyelméből győzelmes üdvözülés s Goethe s Madách hasonló problémákat oldozgató kísérletei közt! Ott a jó győz s nem a rossz; de a jónak küzdenie kell, s így ér föl a Paradisoba; míg ellenben *Faust* nem bír az életnek egységes s győzelmes megoldást adni; az »Ember Tragédiájá«-ban pedig egyáltalában nem értjük, hogy minek küzdjünk küzdve, mikor az emberiség történelme csupa kudarc és firtor?”⁴⁰

Ha az 1923-as Madách-centenáriumra született tanulmánytól az várja az olvasó, hogy Prohászka Ottokár alaposabban kibontja elmarasztaló ítéletét, csalódás éri, ugyanis magáról a drámai költeményről alig szól. A nyolcoldalmi fejtegetés alig egy negyede – a bírálat legeleje és legvége – foglalkozik Madáchcsal és a *Tragédiával*, a keret között olvasható hat oldal a pesszimizmus lényegét fejtegeti. E téma sem új: a püspök több korábbi tanulmányában is bírálta és cáfolta a XIX. század „lelki betegségét” és Schopenhauer borúját, itt ezek – a Madách-témához csak közvetve kapcsolt – esszenciája olvasható.

Prohászka rendkívül határozottan jelölte ki kritikusi pozícióját: „A Madách-jubileummal kapcsolatban bizonyára fölvetődik a kérdés »Az ember tragédiáján« végigvonuló pesszimizmusról, melyet a kritikusok is majd sötétebb, majd derültebb színezésben látnak. Vannak, kik mély pesszimizmust olvasnak ki belőle, míg mások jóindulatú interpretációval derítik föl a vigasztalan képek hosszú, komor sorozatát.” Az utolsó jelzős szerkezet az sejteti, hogy Prohászka értelmezése nem fog a két tábor között haladni, és valóban, a püspök csupán annyi engedményt tesz, hogy Madách *elkeseredett, szomorú, fájdalmasan érzékeny, melankolikus* lelke méltán nézhette az emberiség történetét borúlátó szemmel, hiszen az sokszor valóban tragédia. Csakhogy „a tragédia nem pesszimizmus; sőt azt kell mondanunk, hogy ahol igazi pesszimizmussal – a rossznak győzelmes hatalmával – állunk szemben, ott tragédiának helye nincs. A tragédiában u. i. nemcsak küzdelem, szenvedés és letörés szerepel, hanem éppen úgy, sőt mindennek fölött szerepel ott a szellem, a lélek s az erkölcsi győzelem; ahol ez utóbbi nincs, ott tragédia sincs. Ebből az következik, hogy jól kell kijelölni a rossznak szerepét, s tapintattal kell kimérni hatalmát, melynek a tragédiában helye lehet.” Prohászka értelmezői manővere – a tragédia és a pesszimizmus közös nevezőre hozása – nem azért vitatható, mert az egyik esztéti-

kai és műfajelméleti kategória, az utóbbi pedig életérzés, világnézet, hanem mert gondolatmenete nem marad meg e kettő értelmezési tartományában, csupán belépőül szolgál az apologetikai érveléshez. Ettől a ponttól Prohászka – nevének említése nélkül – a hét évvel korábban elhunyt katolikus hittudós, Dudek János érvelését kölcsönzi és foglalja össze: a *Tragédia* íróján a transzcendens világ *valóság*hű ábrázolását kéri számon.⁴¹ Ennek értelmezői útvesztőjéből Prohászka ugyanúgy nem találhatott ki, mint Dudek. „Többeknek kifogásuk van »Az ember tragédiája« ellen, mert az Isten Őfelségének nincs meg az a *kerete*, melyet a világot teremtő szeretet s a céljaiban is szent és biztos s az üdvözítésben érvényesülő irgalom követel.”⁴²

A századfordulótól ismert formula visszaköszön: az *Úr valójában* nem így viselkedik, nem ezt mondja, nem ezt teszi – de a bírálat második része itt is hiányzik: az *Úr valójában* mit tenne, mit mondana egy irodalmi mű szereplőjeként, mi lenne a megjelenítésére a megfelelő irodalmi (tehát nyelvből kiépített) keret? Prohászka a kérdésre nem felel, inkább – ismét Dudek nyomdokain haladva – az eleve reménytelen esztétikai érvelés helyett egy új, biztonságosabb frontot nyit. A drámai költemény azért rossz, mert *hitvallásként* rossz, benne a költő vallásos hite mondott kudarcot. „Az a sok keserűség s bizalmatlanság, a lehangoltság s kedvetlenség, mely a költő lelkébe szorult, nem bírta meghúzni a végtelen Fölségnek minden teremtményétől, tehát az ördögtől s a pokoltól járó imádnak s hódolatnak monumentális vonalát, s a költő elkeseredett s érzékenykedő lelke a maga bizalmatlanságával s csalódásaival nem volt az a temperamentum, melyen át a világ a szerencsétlenségekben s katasztrófákban is meglássa a teremtő s üdvözítő Isten győzelmes terveit. Ezt eltagadni nem lehet.” Ezután következik az a sokszor idézett mondat, amelyet a *Tragédia* kritikátörténete – riasztó kordokumentumként – megőrzött Prohászka püspök dolgozatából. „Innen van, hogy igazán bensőséges vallásos lelkekre Madách tragédiája kínos benyomást tesz, mint akik imádás helyett káromkodást, isteni tervek helyett inkább kontárságot, nagy, teremtő stílus helyett inkább cinizmust s az ördög türhetetlen fölényeskedő pökhendiségét érzik ki, s elzarándokolnak az ilyen földről Dante poklába – hogy áhítatot s kegyeletet tanuljanak.”⁴³

Prohászka dolgozatában (Goethe korábban idézett említésén túl) összesen két apró irodalomtörténeti utalás olvasható, de mindkettő az érvelés kudarcát jelzi. Dantét ugyanis nem ott említi, ahol ez indokolt lenne – az *Úristen* méltó irodalmi megjelenítésének példaként –, mert ott nem is említheti: a legfőbb irodalmi minta, az *Isteni színjáték* erre semmiféle megoldást nem kínál. Dante nem

zárta a nyelv világába az emberen túlit: a túlvilág három birodalmában csak a lelkek és a teremtett szellemi lények szólnak, a Szentháromság nem. A negatívummal szemben nem egy pozitív állítás, hanem egy elborzasztó hely jelenik meg, Dante pokla, amely még mindig több áhítatot rejt, mint Madách biblikus színei. A másik utalás egyenesen komolytalanná teszi Prohászka irodalmi érvelését. „Ezt a lázító benyomást tette a jeles Hlatky Edére is, ki mint maga bevallja, »Az ember tragédiája«-jának olvasása után, mégpedig engesztelésül, megírta a »Weltenmorgen« nagy, dramatikus költeményét, hol a világ nem mint nagy fiaszko, hanem mint az Isten szándékait jóban-rosszban egyaránt szolgáló teremtés mutatkozik be.”⁴⁴

Nem csak a mai, hanem a korabeli olvasónak sem tűnhetett ismerősnek Hlatky Ede. Négy évvel a *Tragédia* bécsi bemutatója után, 1896-ban a mérnökből lett műkedvelő drámaíró, az osztrák Eduard Hlatkyt annyira megsértette katolicizmusában Madách darabja, hogy megírta ellentézisét, amelyben alaposan móresre tanítja Lucifert. A *Weltenmorgen* című drámai költemény nem több kritikátörténeti érdekességnél, feltűnést keltett, de gyorsan feledésbe is merült, hiszen irodalmi értéke nincs.⁴⁵ Negyedszázaddal megjelenése után együtt emlegetni e fércművet Dante, Goethe és Madách alkotásaival, és vonzó példaként melléjük, eléjük állítani – mindez az irodalmi dilettantizmus bizonyítéka lenne, ha esztétikai értékek összevetése vezetné a szerzőt. De Prohászka mást kíván szemléltetni: „jól kell kijelölni a rossznak szerepét, s tapintattal kell kimérni hatalmát”, mert „a pesszimizmus semmivel sem ellenkezik annyira, mint a kereszténységgel”.⁴⁶ Nem az a meglepő, hogy ez a tételmondat kudarcra kárhoztatta az irodalmi érvelést, hanem hogy a tanulmány háromnegyedét uraló bölcseleti elmélkedést is magával sodorta. Prohászka Ottokár teológiából és filozófiából doktorált Rómában, de tudományos felkészültségének itt nemigen láthatóak a jelei. A vékonyka *Tragédia*-keret közé foglalt rész azt taglalja, milyen a helyes és a helytelen pesszimizmus. A negatív példák – sorrendben: Schopenhauer, buddhizmus, Rousseau, német idealizmus, marxizmus – szeszélyesen, csapongva követik egymást, közük evangéliumi idézetek ékelődnek. Az érvelés retorikai torzságát jelzi a nemtelen érvelés (például Rousseau szexuális életére tett célzások) és a már említett arányok: Prohászka Madách-tanulmánya többet foglalkozik Schopenhauerrel és a buddhizmussal, mint a sztrégovai költővel. Igaz, a tragikum *Via sacrá*jának, az üdvtörténeti szempontból helyénvaló keresztény pesszimizmusnak a bemutatása, méltatása egységesebb, de ez is távol áll a főtémától – *Jób*

könyvéhez és Krisztus szenvedéstörténetéhez fűződő exegézis. Megjegyzem, a püspök fejtegetése mögött felekezeti szembenállás is meghúzódik, ugyanis a párhuzamosan megjelent protestáns értelmezések – köztük Ravasz Lászlóé – hangsúlyozottan kereszténnyé teszik a Madách-dráma pesszimizmusát.

A *Tragédia*-tanulmány utolsó passzusa annak az ideológus értelmező stratégiának az iskolapéldáját nyújtja, amelyet a bevezetőben érintettem: milyen eszménynek *kellene* megfelelnie az elemzett irodalmi műnek. „Ezekre a magaslatokra »Az ember tragédiája« nem emelkedett; pedig a keresztény érzésre nézve a világtörténeti pátosz hevében s a nagy tragikus stíl lendületében erre *kellott volna* vennie útját. Mivel ezt nem tette, azért nem is tudta igazán megoldani a problémát. Éppen a végén, ahol pedig győzelmesen *kellott volna* kivillannia a tragikum lelkének, tapogatózó s kapkodó s meg nem okolt lesz dikciója.”⁴⁷ Prohászka nem csupán a *Tragédia* célképzetes, teleológus jellegét hiányolja – ez a romantika kora után anakronisztikus elvárás, de a mintaként felhozott irodalmi példáival összhangban van –, hanem a drámai költeményen a saját hitvédő céljait kéri számon. Azt veti Madách szemére, amivel Lucifer vádolja a Teremtőt: eszmék közti űrrel, az összhangzó értelem és az ellentmondások feletti látványos győzelem hiányával. De Prohászka Ottokár apologetikai logocentrizmusa egyetlen ponton sem találkozhatott a mitikus és álomszínekből álló drámai költeménnyel. „Minek küzdjön ez küzdve, s bízzék bízva? azért-e, hogy csalódásból csalódásba s fiaszkóból fiaszkóba essék? Ezért sem bízni, sem küzdeni nem lehet. Küzdeni csak akkor lehet, ha a küzdelemhez lélek s lelkesülés van; azt pedig nem meríthetjük kijózanító, de blázirt belátásokból az emberiség alávalóságába s hóbortjaiba, hanem a nagy valóságoknak meglátásaiból, melyek az örök szeretetet s a belőle való emberiséget s a történelemben érvényesülő isteni terveket a jónak végleges győzelmével koronázzák.”⁴⁸ A püspök zárszava – paradox módon – Lucifer utolsó tirádáját idézi: az ember pályáján nincs se dicsőség, se nagyság, se erény, csak babona, előítélet és tudatlanság. (XV. 143–146.) „»Az ember tragédiája« tehát egy nagyon letompított tragédia, ahol az ember küzd, de nem hős, s tragikumuk sem győzelmi tudatot, sem bizalmat nem sugároz.”⁴⁹

Közel száz év távlatából és kívülről szemlélve: Prohászka Ottokár Madách-kritikája az irodalomtól idegen eszmei és ideológiai konstrukció, amelyet kizárólag az evangelizáció ügye határoz meg. Ha célját vele együtt, belső átéléssel értékeljük, akkor a székesfehérvári püspök nem tett mást, mint irodalmi értékítéleteit apostoli küldetése

szolgálatába állította. Minden formában hirdette, hogy az esztétikum összes szférája – így a literatúráé is – a hithez képest alárendelt szerepet játszik. A Madách-tanulmányban a pesszimizmuskérdés kizárólagossá válását és az ellene vívott elszánt harcot a kortörténeti háttér is indokolja: az I. világháború és közvetlenül a trianoni békediktátum után írt dolgozat mögött egy megszegyenített, megroppantott gerincű nemzet iránti aggodalom áll. A püspök félelme szerint a megerősödő Madách-kultusz igazolhatja a kétségbeesést, a lemondást, ezért nem szolgálja a magyarság talpra állását.

Prohászka Ottokár életrajzírói, monográfusai kerülnek a *Tragédia*-dolgozat említését, mert publicisztikai munkásságának talán ez lett a legnagyobb kudarca. A hitvédelem érvei mögött a nemzeti panteonba állított drámai költemény *témájával és sikerével* szembeni mélységes ellenérzés bujkál, amelynek okai aligha rekonstruálhatóak, a teljes képnek csupán néhány mozaikdarabja látszik. Egy évvel a *Tragédia*-dolgozat megírása után, 1924 januárjában a következőt jegyzi fel naplójába. „Soha sem tetszik nekem, ha a történelmet képekben adják, s ítélnék fölötte nagyjában. Történelem-e Xerxes, Periklész, Marius, Augustus, Cleopatra, Pompadour, Brutus, Wallenstein, Luther, Danton, Robespierre, Napoleon, Bismarck?! Lehet-e ezekkel nemhogy azonosítani, hanem még csak képviseltetni is az emberiséget? Az élet a jószágban, jóindulatban, hitben, bizalomban, tisztességben, gondban, keresztben, hűségben, türelemben már csak jobban nyilatkozik meg, mint ezekben a felfújttörténelmi bajazzokban, buffókban s előtáncosokban?!”⁵⁰ A történelmi tablókkal szembeni ellenérzés mellett ott húzódik a költőt méltató világi irodalmárok elleni tiltakozás, az ünneprontás alig leplezett szándéka. Prohászka Ottokár egész munkásságán áthúzódó lelkiségi elitizmus Madách-dolgozatában beleütközött egy másfajta, szaktudományi elitizmusba, amely pusztán létével kérdőjelezte meg írásának hitelességét. Egy évvel a Madách-dolgozat előtt, 1922. április 30-án jegyzi fel naplójába. „Megholt Beöthy Zsolt. R.I.P.! Valami nagy tudós lehetett »in der Silbersticherei« s más rokon tudományokban. Ezzel a jeles úrral volt alkalmam találkozni. Hál’ Istennek, hogy kikerültem a gimnáziumban nagy alkotásának, *Irodalomtörténetének* magolását, s hogy Szvorényi 114 lapját srófoltam csak be; e szakmából bizonyára ez is elég. ...1921-ben a Dante-évben az Akadémia ünnepélyes ülésén Dante Istent imádó Commediájáról szólva *jól levágtam Madáchot*, akiben a pietásnak s a Fölség tisztületének egy szikrája sincs. Ez olyan stílszerű »Divina Commedia«, melyet káromkodó ember írhat – tele szemrehányással

az Úr ellen s lepocskondiázásával az ég s föld Teremtőjének. ... Kimenetkor találkoztam Beöthyvel. Hideg, ignoráló tekintetet vetett rám, s elsietett; azt gondolta, azaz hogy nem gondolta, hanem érezte: Mily idegen hang ez a M. Tud. Akadémiában; *nem ért ez az irodalomhoz*; nem tanult nálam bámulni – blazírtságot s káromkodásokat. De azért nyugodjék a nagy férfiú.”⁵¹

A kudarc másik oka, hogy Prohászka felülről, főpapi trónusról ítél, onnan *vágja le* Madáchot. A kortársak és az utókor nem alaptalanul látta úgy, hogy nemcsak Lucifert, hanem a tanulmányt is tűrhetetlen, fölényeskedő pökhendiség jellemzi. A látszat ellenére az alázat, a tisztelet hiánya nem etikai vagy illembeli vétség, hanem súlyos értelmezői hiba. Prohászka a lesajnált irodalomtudós, Beöthy Zsolt területére tévedt, és nem érzékelte az idegen terep legnagyobb veszélyét: a fölényes hangnak mindig kínos felszínesség az ára. Több szempontból elfogadhatatlan Illyés Gyula 1933-ban leírt sommás ítélete Prohászkaról, de az író indulata érthető: „minden olvasottsága ellenére amatőr, közepszerű, türelmetlen, demagóg; nem az a varázsló, aki vizet fakaszt a sziklából”.⁵²

Az 1923-as Madách-centenárium után számos katolikus irodalmár és tudós pap – mások mellett Várdai Béla, Alszegehy Zsolt, Sík Sándor – munkálkodott azon, hogy ne Prohászka Ottokár tanulmánya legyen a katolikus *Tragédia*-receptió legismertebb dokumentuma,⁵³ de kritikátörténeti emlékét máig nem sikerült elhalványítani.

JEGYZETEK

- 1 A tanulmány megírását – *Az ember tragédiájának kritikátörténeti antinómiái* című kutatói pályázatomban (3802/04868) keretében – a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.
- 2 Kántor Lajos: *Száz éves harc „Az ember tragédiájá”-ért*. Bp., Akadémiai, 1966 (Irodalomtörténeti Füzetek, 53., szerkeszti Bodnár György), 46–50. (A szerző néhány példáját alább magam is idézem.)
- 3 Bayer József: *A magyar drámai irodalom története a legrégebb nyomokon 1867-ig I–II*. Bp., MTA, 1897, II. 37.
- 4 Kármán Mór: *Az ember tragédiája* = *Budapesti Szemle*. 1905 (124. kötet), 57–115., 86.
- 5 Bodor Aladár: *Az ember tragédiája mint az egyén tragédiája*. Bp., Lampel, 1905, 25.
- 6 Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Bevezetés, jegyzetek Pintér Jenő. Bp., Pantheon, 1922, 165.
- 7 Kronosz: *Olvasó-asztal. Észrevételek az Ember Tragédiájáról* = *Nefejejts*, 1862. július 6. (14. sz.), 167–169; július 13. (15. sz.), 180–181; július 20. (16. sz.), 192–194; július 27. (17. sz.), 204–205; augusztus 3. (18. sz.), 215–217.
- 8 Erdélyi János: *Az ember tragédiája* = *Magyarország*, 1862. augusztus 28. (197. sz.), 2–3.; augusztus 29. (198. sz.), 2–3; augusztus 30. (199. sz.), 2–3; szeptember 2. (201. sz.), 2–3; szeptember 3. (202. sz.), 2–3.
- 9 Dudek János: *Az Ember Tragédiája* = *Katholikus Szemle*, 1897 (XI. kötet), 4. sz., 531–544.
- 10 Becker Hugó: *Az Ember Tragédiája* (Cáfolat Dudek János dr. különvéleményére) = *Magyar Szemle*, 1897. október 24. (43. sz.), 513–514., 513.
- 11 Válogatott Prohászka-szaki irodalom: S. Szabó Péter: *Az evangélium és a munka* (Prohászka Ottokár társadalomfilozófiai munkássága). Székesfehérvár, Ma Kiadó, 1998, 185–196.; Szabó Ferenc S. J.: *Prohászka Ottokár élete és műve* (1858–1927). Bp., Szent István Társulat, 2007, 342–351.
- 12 Prohászka Ottokár *Összegyűjtött Munkái I–XXV.* (Gyűjteményes díszkiadás), Sajtó alá rendezte Schütz Antal, Bp., Szent István Társulat, 1927–1929 (alább rövidítve: PÖM)
- 13 PÖM. i. m. (1929), XXV, 301–384.
- 14 PÖM. i. m. (1928), V, VI.
- 15 PÖM. i. m. (1929), XXIII., 133–134.
- 16 PÖM. i. m. (1929), XXIV., 149.
- 17 PÖM. i. m. (1928), XVI., 153.
- 18 PÖM. i. m. (1928), XII., 347.
- 19 PÖM. i. m. (1928), V. 138.
- 20 PÖM. i. m. (1928), XIII., 35.
- 21 PÖM. i. m. (1928), XV., 269. (Kiemelés tőlem – B. Cs.)
- 22 Rezek S. Román: *Prohászka esztétikája*. Pannonhalma, Sárkány Ny., 1942 (Pannonhalmi Szemle Könyvtára 38.), 3–4., 18.
- 23 Rónay László: *Prohászka Ottokár és az irodalom* = *Árgus* (Irodalmi, kulturális folyóirat) [Székesfehérvár], 1993, 3–4. sz., 51–53.
- 24 Vö.: Szabó: i. m. (2007), 294–297.; 300–302.
- 25 Uo., 300.
- 26 Prohászka Ottokár: *Dante* [1921]; *A középkori szellemi élet összefoglalása a Divina Commediában* [1922]; *Dante* [1922] = PÖM. i. m. (1927), XII., 309–331; 332–339.; XX., 233–237.
- 27 PÖM. i. m. (1928), V. 138.
- 28 Prohászka Ottokár: *Tolsztoj Leó* [1910] = Uo., 273–279.
- 29 PÖM. i. m. (1929), XX., 257.
- 30 PÖM. i. m. (1928), V., 206–208.
- 31 PÖM. i. m. (1929), XXIII., 256.
- 32 PÖM. i. m. (1929), XXV., 265–267. (Kiemelés tőlem – B. Cs.)
- 33 A szöveg teljes terjedelmében kétszer jelent meg: Prohászka Ottokár: <<*Az ember tragédiája*>> és a pesszimizmus = *Katholikus Szemle*, 1923, 4. sz., 193–201.; PÖM. i. m.

- (1929), XII., 340–347. Az idézetek az elsőből valók.
- 34 PÖM. i. m. (1927), V., 161.
- 35 Uo., 279–280.
- 36 PÖM. i. m. (1929), XX., 267.
- 37 Uo., 265–266.
- 38 PÖM. i. m. (1929), XXIII., 288. (Kiemelés tőlem – B. Cs.)
- 39 Widmar Antal / Antonio Widmar: *Dante és Madách – Dante e Madách*. Bp., Sárkány Nyomda, 1936 (Kétnyelvű kiadás).
- 40 PÖM. i. m. (1929), XII., 317., 322.
- 41 Dudek: i. m. (1897)
- 42 A három idézet: Prohászka: i. m. (1923), 193–194.
- 43 Uo., 194.
- 44 Uo., 194. (Kiemelés tőlem – B. Cs.)
- 45 Vö.: Podmaniczky Katalin: *Az ember tragédiája első transzfer- és recepcióhulláma az Osztrák–Magyar Monarchia összeomlása után = XIX. Madách Szimpózium*. Szerkesztette Bene Kálmán, Máté Zsuzsanna, Bp., Madách Irodalmi Társaság, 2012 (Madách Könyvár – Új Folyam 76.), 97–113., 100.
- 46 Prohászka: i. m. (1923), 197.
- 47 Uo., 200.
- 48 Uo., 200–201.
- 49 Uo., 201.
- 50 PÖM. i. m. (1929), XXIV., 195.
- 51 PÖM. i. m. (1928), XXIV., 104–105. (Kiemelés tőlem – B. Cs.) Szvorényi József (1816–1892) ciszterci szerzetes, paptanár, az MTA tagja, a század második felének ismert középiskolai tankönyvszerzője. Prohászka talán *A magyar nemzeti irodalom rövid ismertetése: a tanodai, növeldei s házi oktatás kézikönyve* (1869) című munkájára céloz.
- 52 Illyés Gyula: *Katolikus költészet* [1933] = Illyés Gyula: *Iránytűvel I-II*. Szerkesztette Domokos Mátyás, Bp., Szépirodalmi, 1975 (Illyés Gyula Munkái), I., 329–247., 329.
- 53 A *Katolikus Szemlében*: Váradi Béla: *Madách Imre és Az ember tragédiája* (1923, 577–597.); Alszeghy Zsolt: *Az ember tragédiájának félszáz esztendeje* (1934, 151–156.); Erőss Alfréd: *Az ember tragédiájának vallásbölcseleti problémája* (1936, 436–445.); Sándor István: *A költő és a mennyország* (1941, 353–363., 353–355.). A katolikus ártérítkezés szempontjából külön említést érdemel: Sík Sándor: *Az Ember Tragédiájáról* = *Budapesti Szemle*, 1934 (234. köt.), 229–243. tanulmánya.

Klasszikusok és **kortársak** a vallások és a művészetek kapcsolatáról

■ Plutarchos:

„Az én felfogásom szerint [...] nem valami ember volt a zene javainak feltalálója, hanem a minden erényekkel ékes isten, Apollón. Nem Marsyas, vagy Olympos, vagy Hyagnis találmánya ti. az aulos, mint némelyek gondolják, s Apollóné csak a kithara, hanem mind az aulos,¹ mind a kithara-játék² feltalálója az isten.”³

„Valószínű, hogy a színház (*theatron*) később, a 'szemlélni' ige (*theórein*) sokkal korábban, az 'isten' (*theos*) szótól kapta az elnevezését. A mi időnkre azonban már a romlás állapota annyira elhatalmasodott, hogy a nevelői jellegről említés sem esik, fel sem fogják azt, s mindenki, aki a zenével foglalkozik, csak a színházi zenére adja magát.”⁴

„...a létező dolgok futása és a csillagok mozgása Pythagoras, Archytas, Platón és a többi régi filozófus állítása szerint zene nélkül nem jöhet létre és nem maradhat meg. Mert – mint mondják – az isten mindent az összhang szerint rendezett el.”⁵

Libri Carolini

„Évekkel ezelőtt a bithyniai részekben bizonyos zsinatot tartottak⁶, de olyan elvetemült és bárdolatlan elbizakodottságban, hogy az egyházi képeket és a régi dolgok ősi ábráit meggondolatlan tilalommal el akarták pusztítani. Amit az Úr a bálványokról tanított, azt ők mindenféle ábrázolásra kiterjesztették, nem véve figyelembe, hogy az ábrázolás a nem (*genus*), a bálvány viszont csak egy faj (*species*), s így a fajt a nemmel, emezt a fajjal nem lehet összekeverni. Ugyanis bár igaz, hogy majdnem minden bálvány valamiféle ábrázolás, kép, de nem minden ábrázolás bálvány.”⁷

Johannes Scotus Eriugena:⁸

A természet felosztásáról, harmadik könyv

„Isten és a teremtmény [...] nem két, egymástól különböző valaminek kell felfognunk, hanem egy és ugyanannak. Hiszen a teremtmény is Istenben van meg, másfelől a teremtményben csodálatos és kimondhatatlan módon

Isten maga is megteremtetik: megjeleníti önmagát, láthatóvá válik ő, aki láthatatlan, felfoghatóvá a felfoghatatlan, megnyilatkozóvá a rejtőz, ismertté az ismeretlen, szépalakúvá és szépformájúvá az alak- és formanélküli, lényegivé a lényegfeletti, természetessé a természetfeletti, összetetté az egyszerű, járulékok hordozójává a járulékok nélküli, végessé a végtelen, határolttá a határtalan, időbelivé az időfeletti, helyhez kötötté a helyen kívüli, mindezekben teremtetté a mindenek Teremtője, mindenekben létrejövővé a mindeneket létrehozó;”⁹

Umberto Eco:

„Amikor a skolasztia szépségről beszél, akkor Isten egyik attribútumát érti rajta. A szépség metafizikájának (pl. Plótinosz) és a művészetelméletnek nincs semmi köze egymáshoz. A „»modern«” ember azért értékeli fel túlzottan a művészetet, mert elvesztette az intelligibilis szépség iránti érzékét, amely az újplatonizmusnak és a középkornak sajátja volt... Olyan szépségről van itt szó, amelyről az esztétika nem tud fogalmat alkotni.”¹⁰

„Szent Viktor-i Hugó szerint az intuitív szemlélődés olyan tulajdonsága az értelemnek, amely nemcsak a kimondottan misztikus állapotban valósul meg, hanem az érzékelhető világra is kiterjedhet; a szemlélődés *perspicax et liber animi contuitus in res perspicendas* (az észlelt dolgokra vetett szabad és átható pillantása a léleknek), amely a csodált dolgok iránti gyönyörködtető és örömittas odaadásban oldódik fel. Az esztétikai gyönyör voltaképpen abból származik, hogy a lélek felismeri az anyagban az anyag saját struktúrájának harmóniáját; és ha ez a szemlélődés legszabadabb állapotában, az *affectio imaginaria* síkján valósul meg, akkor tud az értelem a világ és a formák csodálatos látványára igazán odafigyelni.”¹¹

„A középkori ember esztétikai tapasztalása tehát nem korlátozódik az önmagában vett művészi alkotásra vagy a természet elemeire, hanem kiterjed a dolog és a világ-egyetem között levő minden természetfölötti kapcsolat-

ra, és a konkrét dologban felfedezi az isteni erő közreműködésének ontológiai visszatükröződését.”¹²

Cseke Ákos:

„A szépség és az istenség azonosítása egyértelműen hellenista szellemi beállítottságról tanúskodik, ami nem zárja ki, hogy a kereszténység is a magáévá tette ezt a gondolatot. A szép mint az isteni megnevezésének hagyományát Proklosz Platónra hivatkozva dolgozza ki, de már Plótinosznál és Porphyriosznál is találkozunk vele, míg az evangéliumok vagy az apostoli levelek szellemétől az ilyen megnevezés alapvetően idegen.”¹³

Luther:

„Isten szent Igéje után semmit sem kell úgy méltányolni és magasztalni, mint a Musicát, mégpedig azért, mert a zene az emberi szív [...] minden megmozdulásának uralkodója; hatalma és ereje van az ember felett, és mivel uralkodik rajta, sokszor vezeti és legyőzi őt. Mert semmi sem tudja jobban felvidítani a bánatosokat és elszomorítani az örvendezőket, bátorítani a kétségbeesetteket, lecsendesíteni és megfékezni a fennhéjázókat, csökkenteni az irigységet és gyűlöletet, mint a Musica.”¹⁴

Gotthold Ephraim Lessing:

„Ahogyan voltak meg vannak is mély érzésű lelkek, akik a vallást, úgy, ahogy van, agyonfilozófiálják, belé akarják szőni filozófiai rendszerüket, ugyanúgy vannak széplelkek, akik ugyanezt a vallást teletűzdelik elmés megjegyzéseikkel, hogy vallásos írásaik egyszersmind *szórakoztassanak* is.”¹⁵

„... kíváncsi vagyok, hogy [a kiásott antik darabok közül] csak az kapja meg a műalkotás nevet, amelyben a művész valóban művésznek mutatkozhatott, amelyvel legfőbb és egyetlen célja a szépség volt. Semmi más, amin a hagyományok túlságosan is észrevehető nyomai látszanak, nem érdemi meg ezt a nevet, mert itt a művészet nem saját kedvére dolgozott, hanem a vallás pusztán segédeszköze volt [...], inkább a jelentésre, semmint a szépségre volt tekintettel.”¹⁶

Georg Wilhelm Friedrich Hegel:

„A művészet előttünk már nem számít a legmagasabb rendű módnak, amelyben az igazság egzisztenciává teremti magát. Egészében véve, a gondolat már korán a művészet, mint az isteni megérzőképzet ellen irányult; például a zsidóknál és mohamedánoknál, sőt még a görögöknél is, ahogy már Platon eléggé keményen szembeállt Homeros és Hesiodos isteneivel. A tovahaladó mű-

velődésben általában minden népnél fellép egy korszak, amelyben a művészet túlmutat önmagán. Így például a kereszténység történelmi elemei, Krisztus megjelenése, élete és halála kiváltképpen sokféle alkalmat adtak arra, hogy a művészet, mint festészet, kialakuljon – és az egyház maga is nagymértékben fejlesztette a művészetet, nem gátolta munkáját; amint azonban a tudás és kutatás ösztöne, a bensőbb szellemiség szükséglete létrehozta a reformációt, a vallásos képzetet is visszavonták a kedély és a gondolkodás bensőségébe. Ily módon a művészetnek az az *utánja*, hogy a szellemben benne lakozik az a szükséglet, hogy saját bensejében, mint az igazság igazi formájában elégjön ki. A művészet a maga kezdeteinél hátrahagy még valami rejtelmeset, titokzatos sejtést és sóvárgást, mivel alkotásai még nem befejezetten világították meg a maguk teljes tartalmi mélységét a képszerű szemlélet számára. De ha a tökéletes tartalom művészeti alakokban tökéletesen előlépett, akkor a messzebbre tekintő szellem visszafordul ebből az objektivitásból önmagába, és eltaszítja magától az objektivitást. A mi korunk ilyen kor. Remélhetjük ugyan, hogy a művészet egyre tovább emelkedik és tökéletesedik majd, de formája többé már nem a szellem legmagasabb rendű szükséglete. Pompásnak mondhatjuk a görög istenképeket, méltó és tökéletes ábrázolásokban láthatjuk az Atyaiszent, Krisztust, Máriát – mindez mit sem segít; többé nem hajtunk előttük térdet. A vallás az a legközelebbi terület, amely felülmúlja a művészet birodalmát. A *vallás* tudatának formája a *képzet*, mivel az abszolút áttevődött a művészet tárgyiasságából a szubjektum bensőségébe, s most szubjektív módon adódik a képzet számára – úgy, hogy a szív és kedély, általában a benső szubjektivitás, főmozzanattá válik. Ezt az előrehaladást a művésztől a vallásig röviden úgy jellemezhetjük, hogy azt mondjuk: a művészet csak az *egyik* oldal a vallásos tudat számára. Ha ugyanis a műalkotás mint objektumot, érzéki módon tünteti fel az igazságot, a szellemet, és az abszolútnak ezt a formáját mint megfelelő formát fogja fel, akkor a vallás hozzájárul az abszolút tárgyhoz viszonyuló bensőség áhítatosságával. A művészethez mint olyanhoz ugyanis nem tartozik hozzá az áhítatosság.”¹⁷

Friedrich Schlegel:

Eszmék (44):

„Istent nem pillanthatjuk, ám istenit pillantunk mindenütt; elsősleg a legsajátabbul mégis az értelmes ember középpontjában, egy eleven embermű mélyén. A természetet, a világegyetemet közvetlenül érezheted, közvetlenül gondolhatod; nem így az istenséget. Csak az emberek

között élő ember költhet istenien, gondolkodhat istenien és élhet vallásjegyben. Sajátlag szellemének közvetítője önmaga számára sem lehet senki, mert ennek eleve objektumnak kell lennie, melynek centrumát a szemlélő önmagán kívülre helyezi. Választunk s tételezünk magunknak közvetítőt, ám választani s tételezni csak azt lehet, aki magát mint illet már tételezte. Közvetítő, üdvözítő az, aki istenit érzékel magában, magát elpusztítva feláldozza, hogy ezt az istenit hirdethesse, közölhesse, ábrázolhassa minden ember számára, erkölcsökben és tettekben, szavakban és művekben. Ha ez az ösztönzés hiányzik, akkor vagy az érzékelt nem volt isteni, vagy nem volt a közvetítő sajátja. Közvetíteni és közvetíttetni: ez az ember magasabb rendű életének egésze, és minden művész: közvetítő minden többi ember számára.¹⁸

Eszmék: (46):

„A költészet és a filozófia, ha úgy vesszük, a vallás különböző szférái, különböző formái vagy éppen tényezői. Mert próbáljátok csak valóban egybekapcsolni a kettőt, és mit kaptok: vallást.”¹⁹

[Lamartine vallásos költeményeiről:] „merő önkénynek sem tekinthetjük, hogy a költők minden irányból a vallásos tárgyakhoz s érülethez térnek vissza; nyilvánvalóan magasabb rendű szükségyszerűség munkál itt; amiképp más területen is ugyanez az ellentét nyilvánul: egyrészt a keresztyén érzület, alapelvek tanúsága és világformája, másrészt az ellenségesen támadó antikrisztusi gondolkodás és lelkesültség. Ez a harc egyre élesebb és nyilvánvalóbb. A filozófiában, mint magában az életben is, rég kimondták s elismerték ennek az ellentétnek a meglétét; ugyan miért ne jelentkezne hát a művészetben és a poézisban is, hiszen ezek már rég nem üres időtöltést jelentenek, hanem elismerten az élet legbensőbb meggyőződése, a gondolkodás és az ismeret legtitkosabb mélye nyilvánul meg bennük, s minden szellemi korban a poézis rejti a világlátás legigazabb vagy leghamisabb csúcsait s vívmányait. Haladásnak tekinthető tehát, ha a művészetben nem is okvetlenül, a korban mindenképpen, hogy most a poézis is elérkezett ahhoz a ponthoz, ahol a korábbi jó szándékú határozatlanság állapota tovább nem tartható. Ellenkezőleg, átfogó válságnak kell bekövetkeznie, mely mély választóvonalat húz a jó s rossz költészet minden fajtája között.”²⁰

Berzsenyi Dániel:

„Messze tévedt Plato [...], midőn a poézisban a filozófiát kirekesztőleg uralkodóvá emelte, s a poéták hibái helyett az egész poézist galádul kárhoztatta.[...] De még messzebb tévedtek azon német bölcselkedők, kik a doglog kérgéről ítélvén, a poézist a lélek alsóbb tehetségeire

szorították; s így azt csak valami érzéki szépségnek tekintvén, elégnék tarták, ha a poéta a főntebb lelki szépeket nem sérti. Való az, hogy holmi lírai hulladékok ellehetnek azok nélkül. De az esztétikában nemcsak ezekről van szó; hanem főképpen az egész poézisról vagy az egész poétai világnézetéről, melynek pedig a morál és religio éppen oly fő létszerei, valamint a szép emberi léleknek.”

„Midőn [...] a költészettel összekötendő morálról és religióról van szó, nem kalugyeri²¹ száraz üres moralizálást és szenteskedést kell gondolni; hanem szép morált és szép religiót, olyakat t.i. melyek a legszebb emberiség karaktereivel és céljaival egyezők; s melyeket a poéta nem mondogat, hanem eleven előadása által a szépben éreztet és szerettet; s mennél nagyobb a költészegenie, annál szebb angyal-alakokat teremt, és annál rútabbnak festi a gonoszt, hogy amazokat szeresd, ezt pedig gyűlöld. [...] ...mert a leglelkibb és legfőbb ideál nem egyéb, mint szép erkölcs és szép religio által dicsőült emberiség. És éppen így kell a keresztyén religiót a poézissal harmóniába hozni; nem pedig annak formátlan lényeivel a poézist formátlanítani. Mert a keresztyén religio lelke igen szép s igen ideális ugyan: de annak minden személyített alakai nem poézisba valók.”

„[...] a költészetben nem elég az új religio és világnézet; azoknak szépeknek is kell lenni; s nem az próféta a poézisban, ki új religiót mutat, hanem csak az, ki legszebb religiót alkot. [...]

Amire pedig természet szerint minden szépérző örökre csak azt fogja felelni: hogy a legszebb csak egy, és ez az egy a Hellenika. Ugyanazért mink is csak azt mondjuk, hogy e részben legfőbb föladás, reánk nézve, a Hellenika mosolygó képeit religiónk magas szellemével párosítani, olyformán, hogy költészetünk egész szelleme keresztyén filozófiát leheljen ugyan; de annak képtárát és virágöltözetét a görög mythosok formálják.²²

Kazinczy Ferenc:

„A kézmárki tót deák bennünket a német nyelv tanulásába egy képekkel gazdag biblia olvastatása által vezete, s én történetből Esaiásnak valamely részét olvastam meg a kép mellé. Elragadtatva érzem magamat a próféta munkájának poétai szépségei által, és mivel a nyelvet nem értém, ahogyan illet, kivitem az atyám magyar bibliáját, s most éjjel-nappal a prófétákkal mulattam magamat, míg az Apokalipszis eliszonyítja. Atyám örülve látá, hogy nyomdokait járom, s a Pál leveleit adá kezembe; de Pált én olvasni soha nem tudtam. Eltolt az az iskolás hidegség. Ellenben az Újtestamentum történelmi könyvei, és még inkább amit az Óban ta-

láltam, még Hübner gyilkoló előadása mellett is, kedves olvasmányaim maradtak, szinte öreg napjaimig.”²³

„[...] engem sem boldog, sem boldogtalan napjaimban sohasem hagyta el még theodiceai szent hitem; az mélyen lakik lelkemben-e, képzeletemben-e vagy idegeimben, nem tudom, és nem is kérdelem. Ha az csak poétai áltatás volna is, nekem kedves, mert nyugasztal. S mit adnak érte azok a hideg józanok?”²⁴

Kölcsey Ferenc:

„[...] a főnek és a szívnek felvilágosodása nem egyéb, hanem az emberi értelemnek s az emberi érzéseknek a lehetséges pontig vitetett kimíveltetésök. A religio tulajdonképpen nem az értelemnek tárgya. Van bennünk bizonyos érzelmek, melyet religiói érzelmeknek nevezhetnénk, mely szintűgy, mint a szépnek érzete különböző emberekben különböző mértékkel találkozunk. Egyben kifejteti magát, másban ki nem fejtve, vagy éppen elnyomatva vagyon. Azt hiszem, hogy a *vallástalan* úgy áll ezen tekintetben a *vallásoshoz* képest, mint a poétai szellem nélkül született grammatikus a maga Homérjához vagy Virgilhez. Az tehát, ami a vallástalannak felvilágosodásul tulajdoníttatik, éppen úgy csonkaság; mint csonkaság a szépet érezni nem tudni, s meg nem foghatni, mi legyen egy ariostói mesterműben, vagy egy rafaéli festésben méltó a tiszteletre.”²⁵

„A néphez közelebb a poéta, mint a filozóf, azaz, az érzés, mint a vizsgálódás. Ezen idea: *isten; egy nemtesti való; ok*, melyből minden következtetések kifejtőznek; *szellem*, mely hevít, tenyészt s fenntart, melynek sajátosságait a látzó természetnek ezer jelenségeiből ezeren magyarázták, de magát önnön individualitásában senki meg nem határozhatta [...] Minden filozófnak, minden teológusnak fejében másképpen asszimiláltatik ezen idea, s ti azt kívánjátok-e, hogy a nép azt így vagy amúgy a ti tanításaitok szellemökben tegye magáévá. [...] könnyen általláthatjátok, hogy a legtisztább vallást is a filozófiának együgyűségére redukálni képtelenség. [...] a *magasságban épült oltárok (excelsa)*, az *áldozatok* arra szolgáltak, hogy a vallásnak az istenségről való magas s értelmi tanításai a népnek érezhetőkké tétessenek, s a gyenge értelem a képzelet és szív hevű lései által segítették.”²⁶

Nyikolaj Bergyajev:

„A mágiára emlékeztető esztétikai ígézet és rabság nem érinti az emberiség széles tömegeit, elsősorban a kulturális elit körében figyelhető meg. Vannak emberek, akik a szépség és a művészet bűvöletében élnek. Adódhat ez lelki struktúrájukból, lehet bennük eredeti, de eredm-

nyezheti az utánzás, a divat, a környezet bizonyos állapotának a ragálya. Bizonyos korokban feltűnik az esztétika divatja. Amikor azt mondom, hogy az esztétizmus elsősorban a kulturális elit sajátja, nem állítom, hogy ne lenne a népi életre jellemző esztétizmus. Sőt az esztétizmus inkább jellemző a népre, mint a polgárságra, de más jellegű, nem válik esztétizálássá, mely már kulturális dekadencia. Az esztétikai ígézet és rabság mindig a személy értékének gyöngülését, sőt megsemmisülését jelenti, azt, hogy elmozdul a személy egzisztenciális középpontja, és az ember egyik aspektusa egészzé duzzad. Az ember a maga részleges állapotainak, a rajta elhatalmasodó emocionális bűvöletnek a rabja lesz. Ezen a talajon alakul ki az esztéta azon típusa, amely csak a kultúra kifinomodásának korában lehetséges, amikor a kultúra elszakad az élet munkás, zordabb alapjaitól. Az esztétikai értékelések egyedülivé válnak, helyettesítenek minden más értékelést. Pótolhatják a morális, a megismerő, a vallási értékítéleteket. Eközben maga az esztéta ritkán esztétikus. Az esztétizmus létezik a morálban, a megismerésben, a vallásban, még a politikát is meghatározhatják az esztétikai értékítéletek. [...] Lélektani szempontból ez azt jelenti, hogy az ember az alélás állapotainak adja át magát. A morálban az esztétizmus azzal jár, hogy nem a konkrét lényt, a konkrét személyt látjuk, hanem szépségét, tetszetősségét. A filozófiai esztétizmust nem annyira az igazság érdekli, mint inkább bizonyos érzelmi állapot, amely az esztétikai típustól függően harmonikus vagy diszharmonikus elméleteket eredményez. A politikában az esztétizmus kevésbé törődik az igazságossággal és a szabadsággal, inkább olyan érzelmi állapotok foglalkoztatják, amelyeket vagy az idealizált múlt, vagy az idealizált jövő, a szembeállítások élessége vált ki; a politikai esztétizmus a gyűlölet vagy a szeretet felkorbácsolt élményéhez kötődik.”²⁷

„A szépség azonban nem csupán szemlélődés, a szépség mindig a teremtről vall, a teremtmény győzelemről a világ rabsága elleni harcban. Arról vall, hogy az ember közreműködik, együtt cselekszik Istennel. Igen bonyolult az objektiváció problémája a művészetben, és ezt részben a zavaros terminológia okozza. Milyen viszonyban áll az objektiváció az esztétikai ígézzel és rabsággal? Ezzel függ össze a klasszicizmus és a romantika problémája. Létezik a klasszicizmus rabsága, és létezik a romantika rabsága.”²⁸

„A szubjektum felszabadítása, a harc a szubjektum kreatív életének értékéért a romantika igazsága. A szubjektivitás azonban jelentheti az ember önmagába zárulását is [...] a mesterséges emocionalitás felkorbácsolását, az individuum önnön rabságát. [...] A romantikusok könnyen válnak az esztétikai illúziók áldozatává. [...] A Biblia nem klasszi-

cista, és nem is romantikus, hanem realista a szó vallásos értelmében. [...] A Biblia azért a kinyilatkoztatás könyve, mert nincs benne objektiváció, benne az ember nem idegenedett el önmagától. Minden kinyilatkoztatás abszolút módon kívül marad az objektiváció folyamatán. [...] Az emberre állandóan hatnak az ígézetek, rabságukba kerül, de heroikusan képes küzdeni a felszabadulásáért. Elveszíti magát az objektivációban, és elveszíti magát a tárgyaltalan szubjektivitásban, azaz a peszudo-klasszikustól a pszeudoromantikushoz fordul. A szépséget, az igazi szépséget áhítja, de megigézi a pszeudo-szépség, az illuzórikus szépség.”²⁹

Simone Weil:

„[...] a hit a jót a világon kívülre veti, hol egyedül létezik minden hatalom forrása; az emberi személy központjában elhelyezkedő titokzatos pontban megtalálja a jót, mely a lemondás eszméjének modellje.

Így van a művészetben is: ha az alkotás másodrendű (tündöklőn vagy silányan az), akkor önkírást; ha valóban elsőrendű alkotás, igazi teremtés, akkor lemondás önmagunkról.”³⁰

„Az antikvitásban a világ szépségének szeretete tekintélyes helyet foglalt el a gondolkodásban és az egész életet csodálatos költészettel vont be. Mindegyik népnél így volt, Kínában, Indiában, Görögországban. A görög sztoicizmus, mely valóságos csoda volt, s melyhez a korai kereszténység végtelenül közel állt, kivált Szent János gondolkodásmódja, szinte kizárólag a világ szépsége szeretetének élt. Ami Izraelt illeti, az Ószövetség néhány helyén, a Zsoltároknak, Jób könyvében, Izaiásban, a Bölcsesség könyveiben a világ szépségének hasonlíthatatlan kifejezése húzódik meg.

Szent Ferenc példája mutatja, hogy a világ szépsége milyen helyet töltött be az igazán keresztény szellemben. Nemcsak költeménye tökéletes költemény, hanem egész élete tettben megnyilvánuló tökéletes költemény. [...] Általában azonban [...] azt mondhatjuk, hogy a világ szépsége csaknem kiveszett a keresztény hagyományból. Elég különös. Nehéz megértenünk, mi is lehetett ennek az oka. Rettentő hiányosság ez. Hogyan volna joga a kereszténységnek, hogy egyetemesnek (catholique) vallja magát, ha maga az univerzum hiányzik belőle?”³¹

„A szépség az egyedüli evilági cél. Oly cél, melynek semmi célja, ahogy nagyon helyesen mondta Kant. A szép dolog semmi jót nem tartalmaz, hacsak nem önmagát [...] Közelítünk hozzá anélkül, hogy tudnánk, mit is kérnénk tőle. Tulajdon létét kínálja fel nekünk. [...] Szeretnénk mögéje kerülni a szépségnek, de csak felülete van. Olyan, mint egy tükör, mely [a] jó utáni vágyunkat veri vissza ránk. [...] Táplálkozni szeretnénk belőle, de csak

tekintetünknek elérhető, és bizonyos távolságban jelenik meg. Az emberi lét nagy kínja, hogy enni és szemlélni két különböző tevékenység. [...] Talán a vétkek, a lezüllések és a bűncselekmények is csaknem mindig vagy lényegükben mindig oly törekvést rejtene, mely föl akarja falni a jót, fölfalni azt, melyet csak nézni szabadna. [...] A szépség azért az egyetlen evilági cél, mert nincs célja. Cél ugyanis egyáltalán nem található a világon. Mindaz, mit célnak veszünk, nem más, mint eszköz.”³²

Nicolai Hartmann:

„...a művészeteknek a valláshoz való viszonya jobb belátásra téríthette volna az esztétikát: igaz, hogy a művészetek a vallási élet talaján keletkeztek, virágkorukat azonban akkor érték el, amikor a vallási élet már hanyatlani kezdett. Eszméiket a vallási életből vették át, érzéki formálóerejük tekintetében azonban önállóak maradtak, s a vallási ideálokat emberi-szemléletes ideálokká változtatták. [...] A vallási fenséges talán csak a zenét hatotta át teljesen. Ez azért volt lehetséges, mert a zenének nem kellett megragadnia a tárgyi dolgokat, hanem a meghatározatlanságban lebegtethette őket. [...]

A művészetek, ha fenségest alkottak, történetileg és tárgyilag-tematikusan a hitbeli élet világnézeti tartalmaiból indultak ki. [...]

Először azt gondolhatnánk, hogy [a fenséges] csak az ábrázoló művészetekben található meg, mert csak ezeknek vannak tulajdonképpeni témáik. Az első tévedés azonban éppen az, hogy a fenséges tárgyi témákhoz kapcsolódik, melyektől nem lehet elválasztani. Valóságban meglehetősen független ezektől. [...] A fenséges legtisztábban épp ott lép fel, ahol a legkevésbé keresnénk: a nem ábrázoló művészetekben, a zenében és az építészetben. A zene a lelki dinamika mélységeiben mutatja ezt, ott, ahová az ábrázolás nem ér el: ki tudja fejezni a lelki fenségest, mert közvetlenül tudja »megszólaltatni« és ezzel kiváltani a hallgató együttrezgését, belsőleg lenyűgözi, s úgy érezteti vele, ahogy egyébként csak saját élményeit érzi: mint a magáét.

Az építészet ezt fordítva csinálja, a statikusan fenségest mutatja meg csendes nyugalmában és nagyságában [...] komolyság, fölényes és derűs ünnepélyességgel párosulva. A középkor nagy egyházi stílusában aztán még egyszer sikerült eljutnia a térbeli kompozíció és a dinamikus kompozíció legmagasabb csúcsaira...”³³

Babits Mihály:

„Szinte érzem [katolikus bírálóm] égető kérdéseit: milyen viszonyban állok a létező pozitív egyházzal? hívő vagyok-e vagy hitetlen? gyakorló vagy közömbös? Ver-

seimben itt-ott kételyt, lázadást, sőt tagadást lát. De melyik igazi katolikus az, aki kétellyel, lázadással ne küzdött volna soha? A mi hitünk nem olcsó és nyugodt; még maga Krisztus is elcsüggedett a keresztfán. Az egyház – oktató, nevelő szempontból – jónak láthatja titkolni kételyeit, s csupán a hit boldog óráiról állítani emléket. [...]

A költőnek mindent ki kell valania: ez az ő létjoga és kálváriája. A költőt hát nehéz skatulyába tenni: vajon valóban a bárányok közül való-e? megvan-e benne a kellő alázat a pásztorok iránt? Dante jut eszembe, a legkatolikusabb költő, aki a maga idejében sok egyházi férfiú előtt bizonytalankabban farkasnak tűnhetett föl.³⁴

Paul Ricoeur:

„Kevés olyan textus van, melynek utólagos pályája olyannyira érintette volna kezdeti jelentését, mint a 22. zsoltáré. A második versnek a Megfeszített általi felidézése Márk és Lukács evangélisták közlésében, az egész zsoltároskönyv beiktatása a zsinagóga, illetve a keresztény egyházak különböző hitfelekezeteinek liturgiájába – nem szólva magánéleti vagy személyes használatáról – a héber kegyesség költeményeinek rendkívüli megújulási képességéről tanúskodnak.

Mármint ennek a megújulásnak a sajátosság stílusa okkal irányítja figyelmünket a nyelvi szerkezet felé, mely lehetővé tette, hogy általában a zsoltárok, s különösen az, melyet elmélkedünk tárgyául választottunk, ily rendkívüli erővel fennmaradjanak. Ami Jézus »nagy kiáltását« illeti a kereszten, figyelemre méltó, hogy nem szorítkozik egyetlen vers »idézésére«, mint teszi oly sok más esetben az Újszövetség, amikor a héber Bibliából kölcsönöz, bizonyítandó, hogy a régi írások »beteljesültek« a Krisztus-eseményben. Itt tehát nem az elbeszélő felfogása jut érvényre, hanem az, hogy a Passió elbeszélésének főhőse újra érvényt szerez a régi zsoltárnak. A haldokló Jézus a zsoltár szavaiba öltözteti szenvedését, melyben ily módon belülről lakozik. A zsoltároskönyv évezredes liturgiai használata sem mentesül az »idézés« szabályai alól: sőt inkább ugyanazon nyelvi műveletek ismétlésén nyugszik egy, a kultikus vagy magánéleti vallásosságával analóg használatban, melynek kezdeti kifejezése éppen a zsoltáros imádság.

[...] A zsoltárok ugyanis mégiscsak költemények, melyek a beszéd, az írás, s végül a textus rangjára emelik a vallásos tapasztalat egyes alapvető mozzanatait. [...] Bizonyára szabad vallásos tapasztalatról beszélnünk az istenihez való viszonyulás oly eltérő magatartásainak jellemzése kapcsán, mint az abszolút függőség érzése, a feltétlen bizalom próbája, valamely végső meghatározottság dinamikája, vagy a hozzátartozás tudata annak az ajándéknak az üdvrendjéhez, mely előbbre való min-

den emberi jóakarathoz. Ezek az érzések azonban alakatlanok maradtak volna, ha nem fejeződnek ki a nyelvben. E tekintetben az ima a legkezdetlegesebb és legeredetibb nyelvi művelet, mely a vallásos tapasztalatot alakba önti. Ha William Jamesszel együtt megkülönböztetjük a »vallásos tapasztalat válfajait«, azok mindig a szavakba öntés különböző formái, melyek szóbeli testet adnak a vallásos tapasztalatnak. A panaszima ebben az értelemben a szónoklat kiváltságos formája. Megkockáztathatjuk: ha létezik eszköz, mely révén a vallásos tapasztalat még minden teológiát, minden spekulációt megelőzve képes kifejezni magát, úgy az az ima eszköze.³⁵

Poszler György:

„A művészet kiválik a mindennapokból, amelyeknek eddig szerves része volt. Mert a vallásos-mitologikus összefüggérendszer a mindennapokat is átszötte. Kikerül a templomból és az utcából, ahol eddig élt. De nem válik szabadon lebegővé. Templomot és utcát építenek neki (például a múzeumot), ahol ezután éljen. A templom és az utca művészetéből kialakul a művészet temploma és utcája. [...] Mert a korábbi összefüggésben nem volt ugyan önálló, de megvolt a kétségtelen helye és értelme és ebből fakadó funkciója is. Most az önállóságban mindenki igényt nyújt be rá (például a politika, a tudomány, az üzleti élet), és szüntelenül magyarázni kell szükségességét és minőségeit. Megszületik a filozófiai esztétika.

Kényes egyensúlyon nyugvó autonómia tehát. Kell hozzá a világkép szigorú egységének hiánya és a mítosz széttöredezettsége. A racionális-demisztifikáló gondolkodásmód bázisa és a szintetizáló világértelmezés igénye. De mindez nem abszolút módon, hanem visszafogottan. Kiegyensúlyozottan. Egymáson szelídítve-temperálva. Csak példaképpen: mert a világkép dogmarendszerre záródó egysége rabul ejt. A világértelmezés igényének kihunyása dezorientál. A szisztémává szerveződő mítosz leszűkíti a mozgásteret. A teljesen elillanó illúziótlanul kijózanít. A ráció egyoldalú uralma gyalogosan szárnyat szeg. Teljes veresége veszélyes örvényt kavart. És így tovább. Lehetne még folytatni, de nem nagyon érdemes. Az egyensúly labilis, az autonómia törékeny. Inkább védeni kell, mint támadni. Biztosan nem végérvényes. De meg kell gondolni, minek adjuk oda.³⁶

Radnóti Sándor:

„Megszületik a műalkotás-individuum monadikus fogalma, amelynek készítőjétől vagy alkotójától különváltó létet tulajdonítanak, sőt bizonyos vonatkozásokban átszármasztják rá az ember önrendelkezési jogait.

Mindez újra és más szempontból erősíti meg az autonóm és alkalmazott művészet ellentétét, s olyan elsődleges autoritással vérteti fel az előbbi, amely nem eredeztethető sem a transzcendencia, sem a hatalmi reprezentáció korából, hanem szekularizált, tisztán antropomorf, önelvű, nem származtatott tekintély. Ennek korai, kompenzatorikus mellékjelensége a Művészet iránti elragadtatott rajongás – az úgynevezett művészetvallás; s éppily szorosan kapcsolódik hozzá a kiemelkedő művészeti képződmények ismert alkotóinak zseniként – azaz teremtményből teremtővé váló emberként – való fölértékelése, bálványozása a költészetben, képzőművészetekben s végül a zenében is.”³⁷

„A teremtő művész analógiája a teremtő Istennel régi toposz ugyan (Ernst Robert Curtius szerint késő antik újplatonikus körben keletkezett), új azonban az analógia individuális és nem kozmikus felfogása. A művészi kreativitás e XVIII. században megszilárduló leírásával szemben szisztematikusan csak a XX. században merülnek fel kétségek, amelyek megrendítik azt a közhellyé váló és a művészeti kultúrát megalapozó meggyőződést, hogy »a szép művészet a zseni művészete«. Ehhez szorosan kapcsolódó kényszer, hogy amiként korábban elgondolták Isten nem-létét, úgy most el kell gondolni az alkotóművész, a szerző nem-létét. Az intertextuális irodalomelméletekben, a stílári szekvenciák vagy tárgysorozatok formájában felfogott képzőművészet elméleteiben a művész sokkal inkább közvetítő, semmint zseni, sokkal inkább találó, semmint alkotó. A másfél évszázados vitában úgyszólván visszavág az utánzás, a mintakövetés, amely a művészeti kultúra *másik*, árnyékban maradó oldalának konstituenseként mindig is jelen volt.”³⁸

Heller Ágnes:

„A szép fogalma Hegel után széthullott. Egy mentőcsapat azonban nem adta fel. Hadd soroljak fel néhányat közülük: Kierkegaard, Freud, Benjamin, Adorno. A mentési kísérletekkel azonban a többség többnyire felhagyott.

Való igaz, a »szépség« mint a műalkotások egyik minősége a művészetfilozófia fontos kategóriája maradt – mások mellett –, noha nem tartozik a legfontosabbak közé. A művészetfilozófia Hegel óta bevezetett néhány kategóriát a »Szépség« helyettesítésére. Ezek közül az egyik legnépszerűbb a (Nietzschétől és az újkantianizmustól átvett) »esztétikai érték«. Eszerint a szépség az úgynevezett »művészi« vagy »esztétikai« értékek egyike. Roman Ingarden például a következő kategóriákat sorolja fel egy műalkotás »értékeléséhez«: szépség, vonzerő, szerves egység, teljesség.”³⁹

„Adorno szemében a szépség – mind a természeti, mind a művészi szépség – legragyogóbb pillanatait a modern kor kezdetén, a végtelen szubjektivitás korában érte el, amely még nem a technika, a kapitalizmus és a manipuláció kora volt. Erre a csodálatos és egyedülálló történelmi pillanatra, amikor *a természetet a művészet mint természet dicsőítette*, Mozart *Figarójának* utolsó felvonása és Beethoven *Ötödik szimfóniája* a bizonyíték.”⁴⁰

Rudolf Otto:

„[...] az egyszerre végtelenül *rettenetes* és végtelenül *csodálatos* dologban rejlik a *misztérium* saját, kettős pozitív tartalma, amely az érzés számára nyilvánul meg. A misztérium tartalmi mivoltának és mikéntjének erre a kontrasztharmóniájára [...] utalhatunk egy, nem a vallás, hanem az esztétika területéről vett analógia segítségével [...]: ez az analógia a *fenséges*. A „világfölött” negatív fogalmát szívesen és gyakran töltjük meg a fenséges jól megszokott érzelmi tartalmával, még Isten világfölöttiségét is az ő „fenségével” magyarázzuk, és ez mint analógiás megjelölés bizonyosan meg is engedhető. De ha komolyan és szó szerint gondolnánk, tévednénk. A vallásos érzések nem esztétikaiak. A „fenséges” azonban, közvetlenül a „szép” mellett, még az esztétikához tartozik, akármennyire különbözik is a széptől.”

„A lélektan közismert alaptörvénye, hogy a képzetek általában »vonzák« egymást, s hogy az egyik képzet előidézi a másikat, és a tudatunkba idézi, ha ez hozzá hasonló. De az érzésekre is egy egészen hasonló törvény érvényes. [...] Vagyis: *én* átléphetek egyik érzésből a másikba, és ezt megtehetem akár észrevétlenül, fokozatos átmenettel is, úgy, hogy miközben *x* érzés fokozatosan kialszik, a vele együtt fölkeltett *y* érzés ugyanilyen mértékben erősödik.” [...]

„Az egyik ilyen inger, mely a numinózus érzést kiváltja, gyakran kétségtelenül a fenséges érzése volt és talán még ma is az, az imént megtalált törvénynek megfelelően, és ama megfelelések révén, amelyek a fenségest a numinózus érzéshez kapcsolják. Kétségtelen azonban, hogy ez az inger maga is csak későn jelent meg az ingerek láncolatában. Sőt az is valószínű, hogy a vallásos érzés korábban keletkezett, mint a fenséges érzése, amelyet talán csak a vallásos érzés keltett fel és hozott létre – de nem önmagából, hanem a lélekből és annak a priori képességéből.” [...]

„Ám a két érzés közötti bensőséges és tartós kapcsolat, mely megfigyelhető az összes emelkedettebb vallásban, arra utal, hogy a fenséges is a szent egyik valódi »sémája«.”⁴¹

Hans-Georg Gadamer:

„Amikor Hegel [...] esztétikai előadásait tartotta, egyik vezérlő motívuma a „művészet múltjellegéről” szóló tanítás volt. [...] Amikor ő a művészet múltjellegéről beszélt, akkor arra gondolt, hogy a művészet immár nem oly módon magától értetődő, mint a görög világban és az isteni ábrázolásban volt. A görög világban a művészet az isteni megjelenése volt a szoborban és a templomban, amely a déli napsütésben nyitottan emelkedett a tájban, sohasem zárkózva el a természet örök erőitől; a nagy szobor volt, melyben az isteni emberek alkotta formában és emberek alakjában szemléletesen mutatkozott meg. Hegel tétele voltaképpen az, hogy a görög kultúra számára saját művészeti formáiban nyilvánult meg az isteni, ami már a kereszténység számára is lehetetlen volt, mert Isten túlvilágiságának új és mélyebb belátása a képzőművészeti formákban és a költészet képi nyelvén nem tudja adekvát módon kifejezni saját igazságát. A műalkotás immár nem maga az isteni, melyet tisztelünk. A művészet múltjellegét kimondó tételben az is benne van, hogy az antik világ elmúltával a művészet szükségképp igazolásra szorul. Már utaltam rá, hogy ezt az igazolást a keresztény egyház és az antik hagyományt magába olvasztó humanizmus hajtotta végre a századok során, s ez a nagyszerű teljesítmény az, amit európai keresztény művészetnek nevezünk.”

„Meggyőzően hangzik, hogy a művészet egy olyan korban, amikor erős legitimáció ágyazta be a környező világba, magától értetődő integrációt teremtett a közösség, a társadalom, az egyház és az alkotó művész önfelfogása között. A mi problémánk lényege az, hogy ez a magátólértetődés és vele együtt az átfogó önértelmezés közössége már a 19. században megszűnt.”

„A változás [...] valójában abban áll, hogy a művész azóta nem a közönség szócsöve, hanem legsajátabb önkifejezése révén teremti saját közönségét. Ennek ellenére megteremti a közösséget, tudniillik a sajátját, s ez a közösség a művész szándéka szerint az „oikumené”, a lakott világ egésze, tehát valóban egyetemes.”⁴²

Lukács György:

„A művészet középkori fejlődésének egyedülálló volta [...] az ekkori társadalmi megbízatás egyedülálló voltán alapul. Míg a görög ókorban a papi kaszt hiánya adta meg egy ilyen hitelesen művészi [...] értelmezés alapját, a feudális társadalomban a kedvező helyzetet az a mozgástér hozta létre, amelyet a városi polgárság állandóan növekvő súlya az ikonografikusan pontosan rögzített mítoszok mindenkor kialakítása számára megteremtett.

[...] tévednek, amikor e történelmileg egyedülálló helyzetet általános normává akarják emelni, és főként amikor arra következtetnek ebből, hogy a vallás mindig pozitív hatást gyakorol a művészetre. Ellenkezőleg [...]: ez az egyedülállóan kedvező fejlődés onnan fakadt, hogy az egyház a művészetek önmozgásának kényszerből egyre több szabad teret engedett. Ahogy az ókorban a teológiai szabályozás hiánya, [...] a középkorban azoknak az ellenerőknek a nagysága volt a művészet virágzásának fontos ideológiai tényezője, amelyek az ikonografikus kötöttségeket fel tudták használni esztétikai céljaikra, és a teológiai irányítást meg tudták kerülni vagy fel tudták robbantani. E körülmények tehát nem a vallás hatalma miatt kedvezőek, hanem azért, mert a művészet hatalmas felszabadító háborút vívott ellene. Az [...] a feladatunk, hogy az esztétikumnak ezt a szabadságharcát filozófiai-lag behatóbban jellemezzük.”⁴³

„[...] a tudomány és a művészet ugyanabban az irányban hat: az etikai magatartás mellett ezek a partikularitás minőségi átváltoztatásának legerősebb motorjai, és ezért együttesen állnak szemben a vallással, amely főtendenciáját tekintve a partikularitás megőrzésére törekszik.”⁴⁴

Pilinszky János:

„Teremtő paradoxon: a művészet úgy teljesíti be a világot, hogy előről kezdi, úgy tanulja, hogy elfelejti. A művész öregnek születik és gyermekként hal meg – vallotta Kassák. S csakugyan, a teremtés visszavezérlése a paradicsomba, ez a titokzatos antievolúciós folyamat, mely az omegát mindig a visszaszerzett alfában ragyogtatja fel, képes egyedül üdvözíteni: gyönyörűen példázza a művészet és tudomány különútját, s azt is, hogy az idő folyama mennyire relatív, ha egyszer valódi értékekről van szó.”⁴⁵

Vas István:

„[...] »mikor bejárom és szemlélém a ti szentélyeiteket – mondta Pál apostol az Areopágusnak közepette az athéniaknak – találkozám egy oltárral is, melyre ez vala ráírva: 'Ismeretlen Istennek'. Akit azért ti nem ismerve tiszteltek, azt hirdetem én néktek.« Bár észbe vennék ezt a költészet minden Athénjának kritikussai, és fenn tartának egy oltárt az ismeretlen, a rejtőző, a váratlan istennek. [...] Mert a költészet, az igazi, úgy, ahogy van: ismeretlen isten. Vagyis [...]: a költészet állandóan szabálytalanul közlekedő földalatti. Mindig máshonnan jön, mint ahonnan várjuk. A költészet mindig máshonnan jön. A költészet mindig más.”⁴⁶

JEGYZETEK

- 1 Az ógörögök kettősnyelvű, oboaszerű fúvós hangszere.
- 2 Az antik görögök legnemesebb pengető hangszere.
- 3 *Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez*. Válogatta, fordította Ritoók Zsigond. Budapest, Akadémiai, 1982, 385.
- 4 Uo.: 399.
- 5 Uo.: 419.
- 6 „A képvrta több mint egy évszázadig tartott (726–843). Kezdeté III. (Iszauriai) León császár (717–741) uralkodásának idejére esik. Az általa megindított képromboló mozgalmat fia és utóda, V. Konsztantinosz Kopronümosz (741–775) folytatta, aki 753 (v. 754-)ben hívta össze a Konstantinápoly közelében, Bithünia (Bithynia) területén fekvő Hieriaába [...] a képrombolók zsinatát, amelyen 338 püspök vett részt, s amely elítélte az ikonok tiszteletét, mint a bálványimádás egyik formáját. Erre a hieriai zsinatra utal a *Libri Carolini* „Előszava”, elhatárolva álláspontját egyfelől a képrombolókétól, másfelől azonban a képtisztelőkétől is. 233.
- 7 *Az égi és a földi szépről – Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*. Közreadja Redl Károly. Ford. Fajcsék Magda. Előszó; Budapest, Gondolat, 1998.
- 8 Kb. 810–877/882?
- 9 I. m.: 257. Ford. Horváth Judit
- 10 Umberto Eco: *Művészet és szépség a középkori esztétikában*. Ford. Sz. Márton Ibolya, Budapest, Európa, 2002, 16–17.
- 11 I. m.: 28–29.
- 12 I. m.: 37.
- 13 Cseke Ákos: *A középkor és az esztétika*. Budapest, Akadémiai, 2011, 107.
- 14 *PIVS EFFICIT ARDOR – A művészet értékelése Kálvin művében és a református kultúrában*. Budapest, Kálvin, 2009, 95.
- 15 *Levelek a legújabb irodalomról*. Nyolcadik levél; In: G. E. L.: *Válogatott esztétikai írásai*; Budapest, Gondolat, 1982, 108.
- 16 I. m.: 235.
- 17 G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások I*. Ford. Zoltai Dénes, Budapest, Akadémiai, 1980, 105–106.
- 18 August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Ford. Tandori Dezső, Budapest, Gondolat, 1980, 496–497.
- 19 I. m.: 497.
- 20 I. m. 649. Ford. Tandori Dezső
- 21 Görögkeleti zarándokpap, akiknek a műveletlensége közismert volt.
- 22 Berzsenyi Dániel: *Poétai harmonistika*; In: BDÖM., Budapest, Szépirodalmi, 1968, 314–316.
- 23 K. F.: *Pályám emlékezete*. In: Kazinczy F. Vál. Művei; Budapest, Szépirodalmi, 1960, I. 12.
- 24 I. m.: In: Kazinczy F. Vál. Művei; Budapest, Szépirodalmi, 1960, I. 147–148.
- 25 Kölcsey Ferenc: *Töredékek a vallásról*. KFÖM. Budapest, Szépirodalmi, 1960, 1044–1045.
- 26 I. m.: 1073.
- 27 Nyikolaj Bergyajev: *Az ember rabságáról és szabadságáról*. Ford. Patkós Éva, Budapest, Európa, 1997, 295–296.
- 28 I. m.: 302–303.
- 29 I. m.: 305–306.
- 30 Simone Weil: *Ami személyes, és ami szent*. Válogatott íráskok. Ford. Reisinger János, Budapest, Vigília, 1983, 120.
- 31 I. m.: 130–131.
- 32 I. m.: 136–137. Ford. Reisinger János
- 33 Nicolai Hartmann.: *Esztétika*. Ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Magyar Helikon, 1977, 568–571.
- 34 B. M.: *Jegyzetek a betegágyból. Esztétikai katolicizmus*. In: Jelenits István: *Isten-élmény a XX. századi magyar irodalomban*. Véges végtelen. Bp., Akadémiai, 2006, 24.
- 35 Paul Ricoeur: *A panasz mint ima*. In: Paul Ricoeur – André Lacocque: *Bibliai gondolkodás*. Ford. Enyedi Jenő, Budapest, Európa, 2003, 351–352.
- 36 Poszler György: *Eszmék eszmények nosztalgiák*. Budapest, Magvető, 1989, 466–467.
- 37 Radnóti Sándor: *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése – Winckelmann és a következmények*. Budapest, Atlantisz, 2010, 23.
- 38 I. m.: 258.
- 39 Heller Ágnes: *A szép fogalma*. Budapest, Osiris – Gondolat, 1998, 26.
- 40 I. m.: 317.
- 41 Rudolf Otto: *A szent*. Budapest, Osiris, 1977, 63., 64., 66., 67.
- 42 Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. Budapest, T-TWINS Kiadó, 1994, 13., 15., 16., 61–62.
- 43 Lukács György: *Az esztétikum sajátossága II*. Budapest, Akadémiai, 1965. 649–650.
- 44 I. m.: II. 720.
- 45 P. J.: *Van Gogh kiállítás Párizsban = Új Ember*, 1972. április 22. In: Pilinszky János: *A mélypont ünnepélye*; Próza, I. köt. Szépirodalmi, Budapest, 1984, 422.
- 46 Vas István: *Az ismeretlen isten*. In: Vas István: *Az ismeretlen isten*. Budapest, Szépirodalmi, 1974, 1106–1107.

Kulin Ferenc

Az esztétikai gondolkodás történetéről

■ Esztétikatörténet – dióhéjban

A vallás és a művészet kapcsolatának vizsgálata egyszerre vet fel kultúra- és filozófiatörténeti, teológiai, esztétikai, ismeret- és értékelméleti, valamint (művészet)pszichológiai kérdéseket, s ha elemzésük során alkalmanként az egyik vagy a másik diszciplína sajátos nézőpontjából indulunk is ki, megnyugtató eredményre nem juthatunk valamennyi „érdekelte” tudományág ismeretanyagának összehangolása nélkül. Hogy az egyoldalú problémafelvetésekből mennyire használhatatlan teóriák születhetnek, azt éppen a legnagyobb formátumú esztétikai gondolkodók doktrínái szemléltethetik a legmeggyőzőbben. Azok a modern kori kísérletek, amelyek a vallási és a művészeti jelenségek történelmi meghatározottságát úgy próbálták bizonyítani, hogy egyszersmind egyfajta fejlődéselvhez igazított értékhierarchiába préselték azokat, kudarcot vallottak. Nemcsak egymással feszültek szembe, de tarthatatlannak bizonyultak a posztmodern kori tapasztalatok szemszögéből is. Elsősorban Hegel, Kierkegaard, Nicolai Hartmann és Lukács György művészetfilozófiai alapvetéseinek elavultságára gondolok. A XX. század egyik legizgalmasabb szellemi vállalkozása: Theodor W. Adorno életműve nem illik ebbe a paradigmába, de a szerzőnek a saját munkássága tanulságát összegező szkeptikus elméleti konklúziója rokonítható a nagy elődökre vonatkozó kritikai megjegyzésünkkel.¹ Maradjunk tehát a „négyeknél”! Elméleteik sorsa arra figyelmeztet, hogy ha egy tézis gyenge lábakon áll (Hegel), dűledezni fog az antitézis (Hartmann), s összeomlik a szintézis is (Lukács). De – miután tárgyunk szempontjából kulcsfontosságú problémáról van szó – lássuk a négy koncepciót!

„A művészet előttünk már nem számít a legmagasabb rendű módnak, amelyben az igazság egzisztenciává teremti magát. [...] A vallás az a legközelebbi terület, amely felülmúlja a művészet birodalmát.[...] Ezt az előrehala-

dást a művészettől a vallásig röviden úgy jellemezhetjük, hogy azt mondjuk: a művészet csak az *egyik* oldal a vallásos tudat számára.” – mondja Hegel.²

Kierkegaard szerint az ember lelki/szellemi fejlődésének három stádiuma lehetséges. Az esztétikai stádiumban – a szépség bűvöletében – élő ember az érzelmeinek és az érzékeinek a rabja, s ezért nem is válhat autonóm személyiséggé. Az etikai fokozatminőséget elérő ember a „vagy-vagy” embere, azaz választani tud a jó és a rossz között, de ehhez le kell küzdenie önmagában a szépség iránti vonzalmát, s el kell hogy viselje a döntései következtében reá nehezedő bűnbánatot, illetőleg büntudatot. A vallási – azaz a legmagasabb – stádiumot (a „végtelen rezignáció” közbeeső fokozatán keresztül) elérő individuumot nem korlátozzák tovább morális gátlásai, s a hit erejéből fakadó cselekedetei nem is eshetnek erkölcsi megítélés alá.³

Nicolai Hartmann – a Hegel és Kierkegaard téziseiben vázoltakhoz képest – éppen ellenkező irányú fejlődési folyamatot és fordított értékrendet tételez művészet és vallás viszonyában. Szerinte „igaz, hogy a művészetek a vallási élet talaján keletkeztek, virágkorukat azonban akkor érték el, amikor a vallási élet már hanyatlani kezdett”.⁴

Magától értődő, hogy a marxista Lukács nem a hegeli alapeszmét, hanem Hartmann „dialektikus materialista” szemléletét fejlesztette tovább, s jöllehet belátta, hogy a történelem nem igazolja a vallásos szükséglet folyamatos hanyatlását, magát a vallást azonban csak a szellemi értékhierarchia legalsó fokán – a tudomány és a művészet alatt – helyezte el. Indoklása szerint „a tudomány és a művészet ugyanabban az irányban hat: az etikai magatartás mellett ezek a partikularitás minőségi átváltoztatásának legerősebb motorjai, és ezért együttesen állnak szemben a vallással, amely főtrendenciáját tekintve a *partikularitás* megőrzésére törekszik”.⁵ (Tudnunk kell: Lukács György

szótárában a partikularitás szó az egyén hétköznapi/természeti állapotára, tehát *nembeli* lényegét még fel nem ismerő emberi szubjektumra utal!)

Azok a tézisek, amelyek Hegel, Kierkegaard, Hartmann és Lukács György nevéhez köthetők, sem intellektuális töltetük, sem tudománytörténeti jelentőségük tekintetében nem emelkednek ki az esztétikai gondolkodás történetének korábbi és későbbi dokumentumai közül. A Hegel előtti korszak legnagyobb filozófiai-esztétikai teljesítményének: Kant XVIII. századi könyvének (*Az ítéltő-erő kritikája*) gondolati inspirációi tartósabbnak bizonyultak Hegel XIX. századi esztétikai előadásainak hatásánál, s a Lukács-kortársnak tekinthető Gadamer alapműve (*Igazság és módszer*) is mélyebben épült be a posztmodern kori művészettudományokba, mint marxista „kollégájának” *Az esztétikum sajátosságában* olvasható tanításai. S hogy a közművelődésben mégis a fentebb kiemelt „négyek” jutottak meghatározó szerephez, annak a pedagógiai és az oktatáspolitikai doktrínákra gyakorolt „túlsúlyos” hatásukban keresendő a magyarázata. Éppen abban, hogy a vallás és a művészet kapcsolatáról kidolgozott téziseik túlmutatnak az esztétika szaktudományos problémáin. Azokat a világnézeti kérdéseket élezi ki, amelyeket a XIX. és XX. századi hatalmi ideológiák – jobb- vagy baloldali irányultságuktól függetlenül – ellenőrzésük alá vontak.

Márpedig az ideológiák nem abban érdekeltek, hogy finom distinkciót tegyenek a vallásos hit-élmény és az esztétikai katarzis között, hanem abban, hogy érveket szolgáltatassanak a politikai hatalomnak a kulturális tradícióhoz való – merőben érdekelt – viszonyához. Hol abban tehát, hogy partnerek legyenek e tradíció megerősítésében, hol abban, hogy kíméletlen harcot folytassanak ellene. Nem vonhatjuk kétségbe, hogy a vallás szerepét akár felértékelő, akár leminősítő filozófiai érvek szuverén gondolkodók szellemi *műhelyében* születtek, de bizonyosak lehetünk abban, hogy ezeknek az érveknek a szellemi *közéletben* történő forgalmazása nem volt független a kultúra politikai környezetétől. S miután a mi térségünkben sem az „alulról” szerveződő politikai törekvések, sem a regnáló hatalmi érdekek soha nem voltak, nem lehettek érvényesíthetők a vallás/vallások intézményrendszerének: az egyház/egyházak szerepének kiaknázása (olykor manipulálása vagy éppen durva korlátozása) nélkül, a vallás és a művészet kapcsolata értelmezhetetlen, ha vizsgálódásunkba nem vonjuk be az esztétikai problémáknak ezt a hatalom- és intézménytörténeti hátterét. Magától értődő követelmény ez, ha a

kultúrák szerkezetét a civilizációtípusok, a világvallások, vagy – azokon belül – a történelmi korszakok szerinti különbözőségeikben tanulmányozzuk, de egyre kevesebb figyelem irányul egy-egy kor vallási/egyházi (erő)viszonyaira a nemzeti kultúrák tipológiai sajátosságainak vizsgálatakor. Pedig éppen posztmodern korunk tapasztalatai figyelmeztetnek rá: azok mögött a politikai konfliktusok mögött, amelyek a „civilizációs megatrendek” globális kiterjedésének az útjában állnak, nem feltétlenül nagyhatalmi érdekek, olykor „csak” a nemzeti kultúrák egymással összehangolatlan önszervező/védekező mechanizmusai húzódnak meg. Az alább következő elemzés első részében ezért – saját kultúránk történetéből véve a példát – a vallások és a művészetek viszonyának ezekre a nemzeti sajátosságaira figyelek.

A magyar modell

Tárgyunk nézőpontjából különös jelenségre figyelhetünk fel, ha a modern magyar irodalom első korszakát (a polgári nemzetté válás időszakát!) az összehasonlító irodalomtörténet-írás látószögéből vizsgáljuk. Míg a nyugat-európai nemzeti irodalmak a felvilágosodás és a romantika korában fokozódó érdeklődéssel fordulnak a metafizikai problémák s a transzcendens értékek felé, az egykorú magyar költészetben alig-alig találjuk nyomát a hitélménynek s a vallási tapasztalatnak. A korabeli francia és német líra óriásai a keresztény spiritualitás és a személyes Isten-élmény korszakosan új minőségét teremtik meg, miközben nálunk már-már tabuként kezelik ezt a tematikát. A rokokó, a szentimentalista, illetve a neoklasszicista irányzat követői közül csak Csokonai-nak és Berzsenyinek egy-egy költeményére lehet ellenpéldaként hivatkozni, de míg *A lélek halhatatlanságáról* elmélkedő debreceni poéta műve inkább versbe foglalt vallástörténeti értekezés, egyedül Berzsenyi Dániel *Fohászkodása* emelkedik a vallásos világlíra élvonalába.

Az irodalomtörténet-írás és az irodalomtanítás az elmúlt kétszáz évben többféle, egymásnak ellentmondó kommentárt fűzött ehhez a líratörténeti tényhez. A szelemtörténet nemzet-karakterológiai sajátosságot vélt felfedezni abban, hogy a magyar lélek idegenkedik a „miszticizmustól”, a „metafizikumtól” (Babits), s hogy ezért „a vallásosságnak, mint Isten személyes keresésének, költői és művészi kifejezése nálunk eléggé ritka” (Prohászka Lajos). Makkai Sándor ennél is tovább ment. Szerinte: „Fajunk a vallást is másodkézből veszi, mint sajnos, egész kultúráját. Rendkívüli fogékonysága van a logikai igazság és az etikai nemesség iránt, de a szentség iránt annál kevesebb.”⁶ Nem csodálkozhatunk azon, hogy a marxis-

ták a magyar irodalom legnagyobb erényét fedezték fel ebben a „fogytékosságban”. Szoros összefüggést láttak a kor írástudóinak „haladó politikai törekvései”, illetőleg antiklerikalizmusa és „a vallás béklyóitól megszabadult” világnézete között.

Bármennyire kinőttük is a szellemtörténeti és a marxista iskola gyermekbetegségeit, nem mondhatjuk, hogy a posztmodern irodalomtudomány megoldotta volna az általuk felvetett problémát. Igaz, már nem a magyar lélek vagy haladó értelmiségünk természetében, hanem a felvilágosodás korának rációkultuszában és a szekularizáció Európa-szerte tapasztalható felerősödésében keressük a jelenség magyarázatát, de ezzel a nemzeti sajátosság titkát még nem fejtettük meg. Miután az európai romantika vallásos ihletésű művészete ugyanezen kultúratörténeti fejlemények ellenhatásaként született meg, okkal vethető fel: a magyar írók/költők miért reagáltak másképpen a kortendenciákra, mint nyugati kortársaik?!

A kérdés azért is indokol több szempontú megközelítést, mert e nemzedék kiemelkedő íróiról/költőiről nem állítható, hogy nem érdeklődtek volna koruk egyházművészeti és vallásbölcseleti problémái iránt. Ellenkezőleg! Ha a katolikusok és a protestánsok teológiai/felekezeti harcaiban nem vettek is már részt, meghatározó szerepük volt azoknak a morálfilozófiai és esztétikai érveknek a kimunkálásában, amelyek a korabeli írástudó értelmiség legszenvedélyesebb polémiaiban: a kantiánusok és az anti-kantiánusok közötti szellemi csatározásokban ütköztek meg egymással.

Bessenyei György, aki a magyar protestánsok ügyvivőit tisztét töltötte be Mária Terézia mellett, büszkén vállalta saját felekezetével szemben azoknak a francia katolikus teológusoknak a népszerűsítését, akiknek a műveit az uralkodónő felkérésére maga fordította magyarra. Kazinczy Ferencet csaknem negyed századon át foglalkoztatta a katolikusok és a protestánsok közötti kiegyezés lehetősége: a *felekezeti unió* eszméje, s kiterjedt levelezést folytatott egy egységes keresztény nemzeti egyház megteremtése céljából. Kölcsey már huszonöt évesen elkezdte írni a végül is töredékekben elkészült kultúratörténeti és vallásbölcseleti tanulmányát (*Töredékek a vallásról*), s mesteréhez, Kazinczyhoz hasonlóan maga is sürgette a felekezeti unió megvalósulását. Kis János evangélikus szuperintendens (akit a kritikus Kölcsey a kor legjelentősebb költői között tart számon, s aki felfedezte Berzsenyi költői zsenialitását) 1815-ben könyvet írt *A vallástalanságról, s a vallási buzgóság meghidegedésének okairól – különösen a protestánsok között* címmel.

Elhamarkodott következtetés lenne, ha a fenti példából – miután mind a négy költő református volt – a kálvinista felekezeti identitástudat válságából vezetnénk le a magyar vallásos líra egykori hiányának az okát. Arra hivatkozva sem tehetjük ezt, hogy maguk a megidézett szerzők szoros összefüggést láttak saját vallásuk dogmatikai tézisei és az esztétikai értékekkel szembeni idegenkedése között, s ha tudjuk is, hogy a katolicizmushoz való közeledésüket – a nemzeti egység eszméje iránti elkötelezettségükön túl – a vallás és a művészet összebékítésének szándéka is motiválta. Talán Kis János fogalmazta meg a legtömörebben azt a gondolatot, amivel Kazinczy és Kölcsey számos írásában is találkozhatunk: „Az emberre mindenfelől kell hatni, ha egészen meg akarjuk nyerni; nem csak az okosságát kell megelégtíteni, hanem érzékenységeinek, képzelődésének, s a szép eránt való természeti hajlandóságának is kell eledelt adni. Egyéb eránt is a vallás nem tsupán az okosságnak, hanem egyszersmind az érzésnek, s képzelődésnek is tárgya, s ugyanazért, aki az emberekben a vallás szeretetét gerjeszteni akarja, ezen tehetségekre egyarányosan kell tekintenie.” Jól figyeljünk: Kis János (számos kortársához, pl. Kölcsey Ferenchez hasonlóan) nem azt teszi szóvá, hogy korának magyar lírája mellőzi a vallásos tematikát, „csupán” azt, hogy a protestáns vallásgyakorlat nem aknázza ki a hitélményt erősítő esztétikai hatásokban rejlő lehetőségeket. Azaz nem irodalom-, hanem egyházkritikai észrevételeket fogalmaz meg.

A XIX. század elején alkotó költőink életműve alapján nem juthatunk tehát arra a következtetésre, hogy a korabeli magyar irodalom „vallástalanságának” magyarázatát a protestáns szellemi alkatban kell keresnünk, de egy ilyen hipotézisből még csak féligazságok sem fejthetők ki. Nem ad feleletet arra a kérdésre, hogy miért nem jöttek költők a protestánsokénál lényegesen nagyobb létszámú katolikus írástudó értelmiség köreiből, s arra sem, hogy mi a titka, hogy a későbbi korszakokban – többek között Tompa Mihály, Arany János és Ady Endre költészete lehet a bizonyíték – a magyar kálvinizmus is sajátos karakterű, de egyetemes értékű vallásos költészetet produkált. Szellemi kultúránk szerkezetének a nyugat-európai modellekétől eltérő sajátosságai nem vezethetők le tehát vallásszociológiai adatokból. Nem a (történetesen) magyar *kálvinisták*, hanem a (történetesen) kálvinista *magyarok* reagáltak az európai kortársaikétól eltérő módon a kor szellemi és politikai kihívásaira. A kultúra dimenzióján belül maradván most csak azokra a német művészeti és bölcseleti irányzatokra figyeljünk, amelyek a legközvetlenebb és legintenzívebb hatással voltak a magyar irodalomra.

Elsőként arról a törekvéstről kell szólnunk, amely a szépség kultuszát, az esztétikai élményt a vallás helyébe próbálta állítani, s amely meg is alapozta a „művészetvallás” és a „széplélek” ideológiáját. Az esztétizmusnak ez az irányzata Winckelmann-nal kezdődött, végigvonult a parnasszizmus és a l’art pour l’art XIX. századi divatjain, s a posztmodernben az etikai esztétizmusba torkollott.⁷

A romantika vallási reneszánszában – miként utaltunk már rá – éppen ennek az eszméáramlatnak az ellenhatása tanulmányozható. Friedrich Schlegel, a német romantikus iskola egyik alapítója (Lamartine költészetét értékelve) üdvözlí, hogy „a költők minden irányból a vallásos tárgyakhoz s érülethez térnek vissza”, s úgy ítéli, hogy a költészetben is a kor nagy szellemi áramlatai: „egyrészt a keresztény érület, alapelvek tanúsága és világformája, másrészt az ellenségesen támadó antikrisztusi gondolkodás és lelkesültség” ütközik meg egymással. Ez a vallási reneszánsz teológiai érvekre támaszkodik Schleiermachersnél, metafizikai értelmet nyer Schelling *Transzcendentalis idealizmusában*, s végül történetfilozófiai igazolásra talál Hegel *Eszztétikai előadásaiban*.

Nos, költészetünkben és a magyar esztétikai gondolkodás történetében sem a winckelmanni, sem a shellingi–hegeli irányzat nem hagyott maradandó nyomot. Míg az előbbiben maga a műalkotás válik a „religiói érzelem” tárgyává („művészetvallás”), az utóbbi pedig a vallásos ihletből származtatja az esztétikai értéket, nálunk sem a hitet nem helyettesíti a poézis varázsa, sem a költői szépség okozta gyönyör (az „esztétikai állapot”) nem elégíti ki a vallásos szükségletet. Ennek a „magyar modellnek” az elméleti megalapozását – a sokáig méltatlanul elfelejtett, európai formátumú esztétikaprofesszor – Szerdahely György Alajos végezte el, de a kortársakra Kazinczy emberi/művészi példája és „széptani” eszme-futatásai gyakoroltak erősebb hatást.⁸

A széphalmi mester gondolkodásában körvonalazódott az a világkép, amelyben az autonóm szépség eszméje, a személyiség attribútumaként értelmezett ízlésfogalom, a „theodíceai szent hit” és az egyéni küldetéstudattal

összeforrott sorsélmény tökéletes összhangba, mintegy mellérendelő viszonyba kerültek egymással. Arra gyanakodhatnánk, hogy a *művészetvallás* (Winckelmann) és a *vallásos művészet* (Friedrich Schlegel) közötti középútra Kazinczy filozófiai stúdiumai során (elsősorban Edmund Burke és Immanuel Kant hatására) talált rá, de esztétikai tárgyú levelezése és memoárjai ismeretében el kell vetnünk ezt a feltételezést. (Burke-öt nem ismeri behatóan, Kanttól pedig idegenkedik.) Nem teóriák, doktrínák és ideológiák, hanem intellektuálisan feldolgozott közéleti és írói tapasztalatai készítették arra, hogy a szuggesztív esztétikai/filozófiai elméletek és elementáris erejű művészi élményei inspiráló hatását saját világképén belül érlelje meg. Kétfajta olyan inspiráció érte tehát, amely valamiféle világnézeti „középút” keresésére ösztönözte.

Kezdjük a közéleti tapasztalattal. Amikor a XVIII/XIX. század fordulóján felélénkült a nagy „történelmi egyházak” közötti diskurzus, amelynek a felekezeti unió, azaz egy egységes államvallás megteremtése lett volna célja, kezdetben – láthattuk – Kazinczy is rokonszenvezett e törekvéssel, de az első között volt, akik felismerték e kísérlet (részint a teológiai álláspontok közelíthetlensége, részint az egyházpolitika hatalmi manipuláltsága miatti) kudarcra ítéltségét. Az Unio eszméjét elutasító álláspontja⁹ egy mentalitástörténeti fordulat kezdetét jelzi. Azáltal, hogy a hitet magánüggyé nyilvánította, s ezzel a vallás ügyét kiemelte a politika játékeréből, nem az egységes nemzeti kultúra eszméjétől határolta el magát. Ellenkezőleg: még erősebbé vált benne a meggyőződés, hogy a nemzeti egység csak „nyelvünk és literatúránk

kimívelése” révén, azaz a költészet, a művészetek által megalapozott szellemi kultúra segítségével érhető el. Kétségtelen, hogy ez a fejlemény azt is jelezte: nem volt esélye, hogy a modern, polgári magyar nemzet egyszersmind egy államvallás spirituális közösségévé is váljék, de azt is eredményezte, hogy a nemzeti egység és önállóság megteremtéséért folytatott politikai küzdelmek vállalói megszabadulhattak a több évszázada zajló felekezeti viszálykodás átkos örökségétől.

Tárgyunk nézőpontjából volt azonban a vallás magánügyévé deklarálásának (a hitélet autonómiájának) s az irodalom nemzeti szerepvállalásának egy fontosabb következménye is. A művészet, a költészet autonómiája ebben az új szellemi környezetben immár nem jelenthette ugyanazt, mint az újklasszika korában. Már nem volt érvényes a tétel, mely szerint a műalkotás magán a művészen kívül semmilyen célt nem szolgálhat, hiszen – s ez az autonómia új értelmezése – a művész, a költő szuverén döntésétől függött: mikor milyen ügyet, érdeket kíván esztétikai hitellel is képviselni. Nem az lett a művészi érték kritériuma, hogy a mű mennyire felel meg az antikvitás remekműveiből elvonatkoztatott formatörvényeknek, hanem az, hogy a befogadót érő érzéki/érzelmi effektusok – ériék azok akár a kontempláló/meditáló, akár a társas kapcsolataiban kitárulkozó, akár a tettvágytól feszülő szubjektumot – képesek-e (fel)fokozni a létélmény intenzitását. Kazinczy szépség-eszményét fiatalabb korában még a neoklasszicizmus teóriái ihlették, de személyes élményei a romantika dinamikusabb művészetfelfogása felé közelítették. Sokszor idézett tézise – mely szerint „ha valahol a Jó gyökeret vert, ott mindig a Szép készítette az utat”¹⁰ – még a német esztétikusok hatását tükrözte, de a börtönévei alatt formálódó ízlése már szétfeszítette a harmóniaelvhez igazodó művészi világgép szemléleti kereteit.

Ehhez azonban egy újabb impulzusra is szüksége volt. Fogsága idejének legfelkavaróbb olvasmányélményei között Sallustiuszt tartja számon, azt a római történetírót tehát, aki mint műfordítónak életre szóló programot ad, s akinek stílusában „együtt (van) a szelíd, vidám Claude Lorraine és a vad, irtózatoss Salvator Rosa”.¹¹ Azt hihetnők, hogy ez a felfokozott esztétikai érzékenység – a felvilágosodás és az újklasszika korának európai mintái nyomán – kioltja vagy éppen kielégíti a vallásos szükségletet, ám ez esetben nem ez történt. Kazinczy művészetek iránti rajongásának semmi köze religiói érzelmeihez, s így természetesen a művészetvallásnak az értelmiségi elit köreiből hódító szektájához sem. Mielőtt a fentebb idézett

mondatnak – s persze Sallustius-tanulmánya egészének – esztétikatörténeti jelentőségét hangsúlyoznánk, emlékeztetnünk kell arra is, hogy ugyanaz az ember ugyanazon sorsélmények hatása alatt vetette papírra az esztétikum autonómiáját igazoló legszuggesztívebb érvét, aki ekként vallott a börtönévei alatt átélt szenvedéseinek értelméről: „Érzettem, hogy eszköz vagyok az isteni kézben; érzettem, hogy az isteni végzés engem a maga mielőttünk ismeretlen céljainak érlelése választott, s íme eltűnt előttem a halál rettenetese. [...] Lelkem vigasztalást lelt abban a képzelésben, sőt édességet, hogy magamat közelebb érzem az isteni kézben: s az a tántoríthatatlan hit támogatott, hogy [...] az Isteni Gondviselés a jó emberek pártjára kél, és szenvedéseikért neki megadja a bért, mégpedig néha előre. Ezekkel az érzésekkel bátran vártam a halált.”¹²

Nincs most itt terünk, hogy a későbbi szenvedésekért előre elnyert jutalom gondolatának etikai és teológiai mélységeibe hatoljunk, s hogy összevegyjük ezt a gondolatot, pl. a jövődjét is megbűnhődött népéért fohászoló Kölcsey *Himnusz*ával. Ha ezúttal csak arra figyelünk, hogy ez a vallomás azt a pillanatot idézi fel, amelyben az író arról értesült, hogy halálra ítélték, Kazinczy hitvallását nem csupán a magyar protestantizmus, hanem az egyetemes kereszténység történetének egyik legszebb, legmegrázóbb dokumentumaként értékelhetjük.

Mi köze van mindennek a Sallustius-tanulmányhoz? Nyilvánvaló, hogy a „szelíd, vidám Claude Lorraine és a vad, irtózatoss Salvator Rosára” egyetlen frenetikus esztétikai élmény jellemzése céljából történő utalás nem szolgál apologetikai célokat. Ha mégis úgy érezzük, hogy mindkét megnyilatkozás elválaszthatatlanul hozzátartozik az író személyes hitelű önportréjához, annak magyarázatát nemcsak Kazinczy személyiségének karakterjegeiben, hanem az esztétikai gondolkodás XVIII. századi fordulataiban, s egy valláslélektani törvényszerűségben kell keresnünk. *A hit-tapasztalatnak és az esztétikai élménynek az ó- és középkorban még evidenciának számító, a reneszánsz és a korai felvilágosodás korában tagadott, a romantikában és a XX. században újra felfedezett rokonságáról, egymás mellettségéről van szó!* Hangsúlyoznunk kell, hogy csak a rokonságáról, és nem egységéről, azonosságáról, mert – a két tudatállapotot különböző módon egybeötvöző winckelmanni és schlegeli–schellingi mintával szemben – ez a „magyar modell” lényege!

Esztétika és vallástudomány

Az a mélyreható változás, amely – főként Alexander Gottlieb Baumgarten¹³ és Winckelmann hatására – a szépség fogalmának deszakralizálásával, a művészet

autonómiáját hirdető filozófiai esztétika hódításával kezdődött a XVIII. században, csakhamar – igen látványosan – új irányban kezdett kibontakozni. Ha idáig a szép az esztétikus szinonimája volt (s csupán isteni vagy evilági eredetéről folyt a vita), most a széptől független *fenséges*t is esztétikai kategóriaként kezdték használni. A *fenséges* fogalma Kant korszakalkotó műve nyomán vált a művészetekről folyó tudományos diskurzus egyik alapfogalmává, jóllehet *Az ítéleőrő kritikájának* német szerzője már csaknem készen kapta azt az angol Burke-től.¹⁴

Magának a fogalomnak (*fenség, fenséges*) s különböző szinonimáinak (*sublime, sublimitas, altus, grave, grandus, magnitudo*) elemzése külön fejezetet érdemelne,¹⁵ de bennünket a szó jelentéstörténetének csupán az a mozzanata érdekel, amely rávilágít a teológiai gyökereit elmetsző tudományos esztétika ismeretelméleti és világnézeti alapjainak ingatagságára. Burke és Kant érvei nyomán vált kétségessé, hogy a *fenséges*nek érzett hatások felfoghatók-e egyáltalán a képzelet és az érzékek erejével, s nincs-e szükségünk az értelemre s egyéb pszichikai képességeink segítségére is ahhoz, hogy a *fenséges* élményében legyen részünk. Talán akadémikus szörszálhasogatásnak tűnhet ez az okoskodás, pedig nem kevesebbről van szó, mint a modern és posztmodern kori esztétikák egyetlen közös nevezőjét jelentő axiómáról. Arról a sokáig minden kritikán felül állni látszó hipotézisről tudniillik, mely szerint nincs, nem lehet művészi (esztétikai) élmény az érzéki tapasztalaton kívül. Ha ez a hipotézis kiállta volna az idők (az utóbbi két évszázad) próbáját, lezártunk tekinthetnénk az egyre terméketlenebb vitát az esztétikum sajátosságáról. A *fenséges* fogalmának értelmezéstörténete önmagában is arra figyelmeztet, hogy – legalábbis az adott tudományterületek mai fejlettségi szintjén – nem lehet tudományos érvényű megállapításokat, ítéleteket megfogalmazni olyan jelenségekről, amelyek esetében nem az objektív, tárgyi tartalom, hanem a szubjektumban lejátszódó „események”: a befogadás, az érzékelés, az értelmezés, az értékelés aktusai játszanak döntő szerepet. Lényegesen más minőségű problémáról van itt szó, mint a természettudományokban. Nem csak azért, mert a megfigyelő szubjektum pozíciója ott csupán a mérések pontosságát befolyásolja, míg itt a szemlélet tárgya tökéletesen ki van szolgáltatva pillanatnyi szükségleteinek és/vagy előítéleteinek. Az ízlés lélektana és szociológiája ezekre az esetlegességekre még adhat (na) tudományos magyarázatot. Súlyosabb problémával van dolgunk. Magának az emberi szubjektumnak, az énnak, a személynek, az individuumnak a mibenlétét: eredetét, antropológiai státuszát, funkcióját illetően nincs közös nevezője

az esztétikai filozófiáknak. Ne gondoljuk, hogy a vallásos és a tudományos világkép(ek) összeegyeztethetlensége ennek az oka. Ha csak az lenne a vita tárgya, hogy a művészi alkotó tehetség Isten ajándéka vagy a természet csodája-e, éppoly egyetemes törvényszerűségeket tulajdoníthatnánk az esztétikumnak, mint a fizikának. (A romantika zsenifogalma egyszerre volt nyitott a szépség élményének metafizikai és pszichológiai értelmezése számára, a modern fizika számos óriása pedig mélyen hívő tudós volt!) Lényegesen mélyebbek, kibékíthetlenebbek és sokkal súlyosabb gyakorlati következményekkel terhesek azok az ellentétek, amelyek az egyén és az emberi közösségek viszonyát modellező tudományos teóriák között feszülnek, mint a vallásos és a tudományos világkép különbözőségeiből adódó konfliktusok.

Szemléletes példája ennek az a polémia, amely Habermas és vitapartnerei között zajlott a XX. század utolsó évtizedeiben. Míg Dieter Heinrich szerint az öntudat „világunk végső vonatkoztatási pontja”,¹⁶ és Manfred Fank szerint ez az a fogalom, amely „az általánosság szintjén [...] szubjektumként, a különösség szintjén személyként, az egyediség szintjén individuumként jelenik meg”,¹⁷ Habermas magát a szubjektumból kiinduló kérdésfeltevéseket ítélte korszerűtlennek. Nem tagadta az individuum realitását, „csak” azt vonta kétségbe, hogy azt a társadalmi folyamatokon kívül valami másból is lehet származtatni. Az a filozófiatörténeti tendencia, amely Marxszal kezdődött, s olyan nagyformátumú filozófusok munkásságában fejlődött tovább, mint Max Scheler¹⁸ és Edmund Husserl,¹⁹ Habermasnál ért be, s vált szerves részévé a posztmodern emberfogalomnak és társadalomelméleteknek. Első pillantásra pusztán arról van szó, hogy míg „Heinrich és Frank a szubjektum elméletéből kiindulva szeretnének eljutni a társadalmiság megragadásához [...], Habermas viszont a társadalmiságtól szeretne eljutni a szubjektivitás tematizálásához”.²⁰ Ám éppen a posztmodern bölcsélet kontextusában válik nyilvánvalóvá, hogy nem egyszerű módszertani kérdésekről van itt szó. A szubjektum fogalmáról zajló viták közvetve-közvetlenül ugyanazon diskurzuson belül értelmezhetők, mint amelyben a társadalom-, művészet-, irodalom- és nyelvtudomány mainstream irányzatai bontakoztak ki. Azok a politológiai teóriák, amelyek az egyén és a közösségek autonómiaigényét a szuverenitás *káprázataként* vagy *fantomjaként* értelmezik,²¹ s amelyek a nyugati típusú tömegdemokráciákban és a piacban nemcsak önelvű, de egyszersmind célszerű rendszermechanizmusokat is láttatnak,²² ugyanabból – a számunkra módfelett problematikus – világképből vezethetők le, mint az a – nyelv-

tudományi teóriák hatását tükröző – irodalomszemlélet, amely a *nyelvi megelőzöttség*, a *szerző halála* „vitathatatlan tényeiből” és az individuumot fikciónak tekintő doktrínákból indul ki. Amikor pedig egy sajátos világszemlélet valamennyi tudományos diszciplína „fejlődésében” tetten érhető, talán indokolt, ha annak okait nem véletlenszerű összefüggésekben, hanem egy kultúra egészének állapotában keressük. Nevén nevezem: a nyugati kultúra fejlődési rendellenességeire gondolok.

Ezzel a sommás ítélettel nem a *Nyugat alkonyáról* szóló

mezéséhez. Jó kiindulópontot kínál ehhez C. G Jungnak *A nyugati és a keleti vallások lélektanáról* szóló könyve.²³

A *keleti meditáció lélektanáról* szóló fejezetből idézek: „A mi értelmünk meglátja a dolgokat [...], és a külső benyomások bőségéből következtetünk a belsőre. Sőt, még utóbbi tartalmait is a külsőből vezetjük le a »nincs semmi az értelemben, ami ne lett volna előtte az érzékekben« elv alapján. Indiában ez a tétel láthatóan nem érvényes. Az indiai gondolkodás és formaképzés csupán megjelenik az érzéki világban, de nem hagyja magát abból levezetni. A kifejezésmód gyakran tolakodó érzékisége ellenére legsajátosabb lényegét tekintve mégis távol áll az érzékektől, hogy ne mondjam: érzékfeletti. Nem az érzékek, a test, a színek és hangok világa, s nem az emberi szenvedély az, ami az indiai lélek formaalkotó erején keresztül átszellemült alakban vagy realista pátoosszal újjászületik, hanem egy metafizikai természetű al- vagy túlvilág, amelyből idegen alakzatok törnek be az ismert földi világképbe.”²⁴

Jung, amikor az indiai művészetekből (tánc, zene, képzőművészet) veszi a példákat²⁵ tétele bizonyítására, akár magyar szakirodalomra is támaszkodhatna. A *cigányokról és a cigány-zenéről Magyarországon* c. könyvének tanúsága szerint²⁶ – „egy szellemdús német műbíró” hatására²⁷ – már Liszt Ferenc is felfigyelt a „keleti költészetnek” az európaiaktól feltűnően különböző karakterére, s ezt a jellegzetesen keleti sajátosságot „a gondolkodás, ábránd és képzelődés [...] magába süllyedésében”, az „érzéki világtól” való eltávolodásában ragadja meg.²⁸ Hasonló felismerésre jut a XIX. század egyik legnagyobb magyar irodalomtudósa, Erdélyi János is, aki a hinduk epikai műveit tanulmányozva állapítja meg: „A tétemény becse soha nem áll a sikerben, azaz: nem a tett, nem a következmény valami, hanem csak a gondolat, a nézet.”²⁹

Az a tipológiai ellentét, amelyről Jung, Liszt Ferenc és Erdélyi János beszéltek a nyugati és a keleti művészetek eltérő sajátosságait értelmezve, nem véletlenül juttatja eszünkbe egyfelől az újklasszicizmus szépségeszményének és (a romantika esztétikai világképébe is illeszkedő) *fenséges* fogalmának, másfelől a posztmodern társadalomtudományokban összeütköző világnézeti előfeltevéseknek éles szembenállását. Az *autonóm* – Isten jelenlétét nem feltételező – *szépség* nyugati ideája azokkal a filozófiai irányzatokkal mutat rokonságot, amelyek az emberi szubjektumot is a világ objektív, racionálisan felfogható törvényszerűségeiből próbálják levezetni, míg a *fenséges* fogalma nyitott a transzcendens – irracionális erőknél is kitett ember teológiai értelmezése irányában. Többféle és gazdagabb összefüggés tárható fel ezért a művészet és

diagnózisok, hanem az összehasonlító kultúratudományok mellett szóló érvek számát kívánom növelni. Nem gondolom ugyanis, hogy *Az európai tudományok válsága* (Husserl) – bármennyire tartósnak mutatkozik is – a nyugati civilizáció végórát jeleznél, de azt igen, hogy ez a válság nem kezelhető a nagy kultúrák szellemi alkatának, világnézeti alapjainak minden korábbinál intenzívebb kölcsönhatása nélkül. Nos, ezen a ponton indokolt, hogy visszakanyarodjunk tárgyunkhoz: a művészet és a vallás kapcsolatának immár „inetrkulturális” nézőpontú értel-

a vallás viszonyában, ha azt nem az esztétikai filozófiák felől, hanem a nagy kultúrák kialakulásának egyetemes törvényszerűségeire, elkülönülésük során kifejlődő alkati sajátosságaira, gyakran antagonisztikusnak látszó szembenállásuk történeti okaira és termékeny kölcsönhatásaik szakadatlan folyamatára figyelve közelítjük meg. A XX. századi vallástudományok klasszikusainak – főképpen Rudolf Otto, C. G. Jung, Gerardus van der Leeuw, Dietrich Heiler és Mircea Eliade – módszere segítségével ez a közelítés több eredményre vezethet, mint amennyit az éppen uralkodó ideológiákkal szakadatlan küzdelmet vívó esztéták állóháborújától remélhetünk. Megszívlelendő a közelmúltban elhunyt esztétikaprofesszornak, Poszler Györgynek a művészet létéről s mibenlétéről folytatott filozófiai esztétikai viták tanulságát összegező figyelmeztetése. A művészet, miként mondja: „a korábbi összefüggésben nem volt ugyan önálló, de megvolt a kétségtelen helye és értelme és ebből fakadó funkciója is. Most az önállóságban mindenki igényt nyújt be rá (például a politika, a tudomány, az üzleti élet), és szüntelenül magyarázni kell szükségességét és minőségeit.”³⁰

A klasszikusok névsorából Rudolf Otto nevét indokolt kiemelni. Részint azért, mert miként a neves magyar néprajzkutató, Voigt Vilmos is hangsúlyozza: meghatározó hatást gyakorolt a XX. század egészének vallástudományára,³¹ részint pedig azért, mert az az érvelés, amellyel *A szent* c. fő műve egyik alapfogalmának: a *numinózus* szónak a jelentését összefüggésbe hozza a *fenséges* esztétikai kategóriájával, jó alapot kínál gondolatmenetünk összegezéséhez.

Rudolf Otto ezt írja könyve *Megfelelések* c. fejezetében: „A misztérium tartalmi mivoltának és mikéntjének [...] a kontrasztharmóniájára [...] utalhatunk egy, nem a vallás, hanem az esztétika területéről vett analógia segítségével [...] ez az analógia a fenséges. A »világfölötti« negatív fogalmát szívesen és gyakran töltjük meg a fenséges jól megszokott érzelmi tartalmával, még Isten világfölöttiségét is az ő »fenségével« magyarázzuk, és ez, mint analógiás megjelölés, bizonyosan meg is engedhető. De ha komolyan és szó szerint gondolnánk, tévednénk. A vallásos érzések nem esztétikaiak. A »fenséges« azonban [...] a »szép« mellett még az esztétikához tartozik, akár mennyire különbözik is a széptől.”

„A lélektan közismert alaptörvénye, hogy a képzetek általában »vonzzák« egymást, s hogy az egyik képzet előidézi a másikat, és a tudatunkba idézi, ha ez hozzá hasonló. De az érzésekre is egy egészen hasonló törvény érvényes. [...] Vagyis: én átléphetek egyik érzésből a másikba, és ezt megtehetem akár észrevétlenül, fokozatos

átmenettel is úgy, hogy miközben x érzés fokozatosan kialszik, a vele együtt fölkeltett y érzés ugyanilyen mértékben erősödik.” [...]

„Az egyik ilyen inger, mely a numinózus érzést kiváltja, gyakran kétségtelenül a fenséges érzése volt és talán még ma is az, az imént megtalált törvénynek megfelelően, és ama megfelelések révén, amelyek a fenségest a numinózus érzéshez kapcsolják.

[...] „Ám a két érzés közötti bensőséges és tartós kapcsolat, mely megfigyelhető az összes emelkedettebb valóságban, arra utal, hogy a fenséges is a szent egyik valódi »sémája«.”³²

A vallás és a művészet viszonyáról évszázadok óta tartó vitákban talán ez a gondolat volt képes elsőként áthidalni azt a távolságot, amely a kétfajta élménytípus egymásrautaltságát értelmező esztétikai elméletek között feszült. Ennek a hídnak az egyik pillérét kétségtelenül a modern kori nyugat-európai művészetfilozófiák alapozták meg, de a másikba beépült az a magyar modellt is jellemző világgép, amely az isteni és a világi szépség között sem alá-fölé-rendeltséget, sem egymást kizáró ellentétet nem feltételez.

JEGYZETEK

- 1 Magyar monográfiája, Weiss János meggyőző megállapítása szerint Adornónál „az esztétikum konstrukciója véget ért; beteljesítette sorsát, és elérte célját; nem marad számára más, mint ön maga felszámolása. (Weiss János: *Az esztétikum konstrukciója Adornónál*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1995, 197.)
- 2 G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások*. Bp., Akadémiai, 1980. I., 105–106. Ford. Zoltai Dénes.
- 3 Az első két stádiumot a szerző a *Vagy – vagy*, a harmadikat a *Félelem és reszketés* c. könyvében elemzi.
- 4 N. Hartmann: *Esztétika*. Bp., Magyar Helikon, 1977. 668–571. Ford. Bonyhai Gábor.
- 5 Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. Bp., Akadémiai, 1965. I. 720.
- 6 Ld.: Sik Sándor: *Kereszténység és irodalom*. Válogatott írások. Bp., Vigila, 1989, 257–258.
- 7 Ez utóbbihoz ld. Richard Shusterman: *A posztmodern etika és az élet művészete*. In: *Pragmatista esztétika*. Bp., Kalligram, 2003; Heller Ágnes: *Személyiségétika*. Bp., Osiris, 1999.
- 8 Vitám van a Szerdahely-életművet újraértékelő Margócsy Istvánnal, aki szerint a szerző „nem tudja egyeztetni esz-

tétikai-filozófiai meggyőződését, amely sok szempontból radikálisan felvilágosultnak tekinthető, azzal a vallással, amely számára – úgy is, mint a jezsuita rend tagja számára – a maga orthodox hagyományosságával érvényes.” Én úgy látom: Szerdahelyt – Kazinczyhoz hasonlóan – éppen az egyeztetni tudás képessége különböztette meg az újklasszicizmus német teoretikusaitól. Nem a vallással szemben védelmezte, csupán a teológiai doktrínák kontrollja alól akarta felszabadítani az esztétikum birodalmát.

- 9 „Nem kell Unio [...] Légyen szabad hinnem, vallanom, amit akarunk, azaz ne kérde senki, mit hiszek.” K. F. Cserey Miklósnak, Széphalom, 1811. szept. 12.
- 10 Berzeviczy Gergelynek, 1810. július 23.
- 11 C. C. Sallustius épen maradt minden munkái. Kazinczy F. Művei. Vál. Szerk.: Szauder Mária Bp., Szépirodalmi, 1979, 834–844. Ld. még: Radnóti Sándor: „Klasszikusokat akar beszerezni a tömlöcben is, és valóban, ott kezdődik életre szóló vállalkozása, Sallustius-fordítása, kinek prózáját a 'herkulesi' Tacitusszal szemben »apollói« szépségűnek vélte.” R. S.: *Jöjj és láss! – A modern művészetfogalom keletkezése; Winckelmann és a következők.* Atlantisz, 2010, 462.
- 12 Puky Ferenc barátjának számol be arról 1803. március 3-án, (Kaz. F. levelezése, III. köt. MTA kiadása, 1892. 35.), hogy amikor „az isteni gondviselés a hóhérszínig” vitte (értsd: megtudta, hogy halálra ítélték), az Istennel való személyes találkozásának egy évvel korábbi látomása elevenedett meg emlékezetében.
- 13 1714–1762. Fő művei 1735 és 1969 között jelentek meg, *Eszztétikáját magyarul az Atlantisz Kiadó adta ki Bolonyai Gábor fordításában 1999-ben.*
- 14 Kant már Burke-re támaszkodik. Mégpedig Burke „Írásának német fordítása alapján: *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe von Schönen und Erhabenen* (Filozófiai vizsgálódások a szépről és fenéségről alkotott ítéleteink eredetéről. Hartnoch Kiad., Riga, 1773).
- 15 Balogh Piroska el is végezte azt *Egy lábjegyzet tanulságai, Burke esztétika- és társadalomelméletének hatása Szerdahely György Alajos aesthetica- és Schedius Lajos philokália-konceptiójára.* Kézirat.
- 16 Weiss János: *A frankfurti iskola.* Bp., Áron Kiadó, 1997, 198.
- 17 Uo.: 200.
- 18 *A formalizmus az etikában és a materiális értékética.* Bp., Gondolat Kiadó, 1979.
- 19 Az európai tudományok válsága. Bp., Atlantisz, 1998.
- 20 Weiss János: i. m. 204.
- 21 *A szuverenitás káprázata.* Szerk.: Gombár Csaba, Bp., Korridor, 1996; Szilágyi Ákos: *A szuverenitás fantomja.* Bratislava, Kalligram, 2012.
- 22 Niklas Luhmann: *Bevezetés a rendszerelméletbe.* Bp., Gondolat, 2006.
- 23 Scolar Kiadó, Bp., 2005. Fordította: dr. Pressing Lajos, 556.
- 24 I. m. 556.
- 25 I. m. 557.
- 26 Pest, Heckenast Gusztáv, 1861. Hasonmás kiadása: Magyar Roma Történeti Könyvtár, Bp., 2004.
- 27 Ludolf Wienbarg: *Aestetische Feldzüge*
- 28 Ld. Kulin Ferenc: *Liszt Ferenc pályaszakaszai.* In.: *Küldetés-tudat és szerepkérés,* Bp., Argumentum, 2012, 354–355.
- 29 Uo.
- 30 P. Gy.: *Az esztétikum integritása – Bátoratlan gondolatok a művészet védelmében.* In.: *Eszmék, eszmények nosztalgia.* Bp., Magvető, 1989, 466–467.
- 31 Voigt Vilmos *A vallási élmény története* c. könyvében elemzi ezt a hatástörténetet. Bp., Timp, 2004.
- 32 Rudolf Otto: *A szent.* Ford. Bendl Júlia, Bp., Osiris, 1997, 63–67.

Vassányi Miklós

Az Abszolútum esztétikája

*A Művészet és a Szép metafizikai levezetése
Schelling Művészetfilozófiájában*

■ 1. A Schelling művészetfilozófiáját megérteni kíváno olvasó viszonylag könnyen megküzd a mű bevezetőjével, és ha nehezebben is, de követhetőek a zseniesztétika fogalmait, a műnemek és műfajok elméletét tárgyaló, valamint egyes remekműveket elemző, klasszikus szerzőket dicsérő részletes fejtegetések is, melyek a mű túlnyomó részét alkotják (§ 25–§ 133. és a lezáró értekező fejezetek). A tételes kifejtés elejét képező, általános metafizikai tartalmú 24 paragrafus azonban – melyek a Művészet és a Szép eszméjét kívánják minél közvetlenebbül levezetni Isten sajátosan megalkotott fogalmából – még az újkori esztétörténész számára is „mélyvíz”. Jelen írásban különösen azon fejezetek megértésére teszünk kísérletet, melyek – a bevezetővel együtt – jó belátást adnak az érett Schelling metafizikájába; rendkívüli értéket és ontológiai státuszt tulajdonítanak a művészetnek – amit Isten önmegnyilatkozásának tartanak –; egy új ideatan keretei között határozzák meg a Szép fogalmát; továbbá eredeti módon kísérlik meg definiálni műalkotás (művészet) és eszme (filozófia) viszonyát. Szándékunk vezérfonalat nyújtani az igen komplex szöveg értelmezéséhez.¹ E magyarázat egyik nehézsége abból adódik, hogy a szerző néhány, általa használt alapvető fogalmat – pl. *Urbild*, *Idee* – nem definiál (egyértelműen), miközben igen bonyolult logikai sémákban helyezi el őket; illetve a részletek kidolgozására, a – legalábbis látszólagos – ellentmondások feloldására, a hiányok kitöltésére nem fordítja a lehető legnagyobb figyelmet.

A – kéziratok hagyatékból kiadott, a szerző életében meg nem jelent – szöveget Schelling először 1802–1803-ban adta elő a téli szemeszter során Jénában, majd 1804-ben és 1805-ben a würzburgi egyetemen.² A kiválasztott szakasz értelmezésében a saját bevezetőjén kívül sokat segít a vele nagyjából egy időszakban írott Schelling-művek közül *A transzcendentális idealizmus rendszere* (1800), a *Bruno* (1802), *A reális és az ideális viszonya a természetben* (1806), a *Filozófiai vizsgálódások*

az emberi szabadság lényegéről (1809), a *Clara* (1811), de véleményem szerint leginkább a töredékesen is nagyszerű *A világkorok* (1811–15).

2. Szövegünk első érdekessége a metafizikai alapvetése, melyből a művészetfogalmat viszonylag rövid levezetéssel származtatjuk – nagyszabású koncepció ez Isten és a világ (avagy természet) mindent átfogó egységéről, pontosabban egybeeséséről, amit teleszkopizációnak, összecúszásnak is hívhatunk, illetve amit a szaknyelv *interpenetrációnak*, kölcsönös egymást-átjárásnak nevez. Schelling e teologizáló alapvetése két tekintetben is eltér a korábbi – különösen kanti és részben leibnizi – hagyományoktól. Míg Kant teológiai álláspontja úgyszólván az istenérveken *innen* helyezkedik el (amennyiben nem fogadja el őket logikailag kényszerítőnek), addig Schellingé az istenérveken *túl*; amivel azt szeretném kifejezni, hogy Schellingnél – a nagy, bár kritikusan szemlélt példakép, Spinoza mintájára – az istenfogalom nem a metafizika *végeredménye*, hanem annak evidens kiindulási pontja. Schelling számára Isten eleve adva van, léte minden kétséget meghalad.

Az érett schellingi metafizika második, ugyanilyen fontos tétele az a – lényeges módosításokkal – szintén Spinozától örökölt tézis, hogy Isten *valósága*, a létet (*Seyn*) hordozó létező (*Seiendes*) a *természet*; tehát hogy Isten csak a természetben valóságos, és viszont: a természet csak Istenben létezik. Ez a megfogalmazás már mutatja, hogy az imént említett interpenetráció tulajdonképpen *interdependencia*: Isten nem lehet a természet nélkül, a természet nem lehet Isten nélkül. Ez ismét olyan panteisztikus tézis, melyet Kant se prekritikai, se kritikai moduszban sem tudott elfogadni soha, hiszen az őáltala posztulált Isten – leibnizi fogalommal élve – mindig világon kívüli lény, *ens extramundandum* marad. Schelling számára ellenben a természet átnő a szellemvilágba (*Geisterwelt*), az pedig a világlelken (*Weltseele*) keresztül mintegy Istenben folytatódik – vagy ahogyan az utókor

által *Clarának* keresztelt dialógus bevezetője mondja:³ „a természet természetes folytatása a természetfeletti, a természetfeletti pedig a természetben gyökerezik”. Ebből szigorúan véve az következik, hogy végső soron minden lényegileg Egy: egyetlen lényeg, egyetlen létező, egyetlen Abszolútum.

3. De miért foglalkozunk egy, Schelling esztétikáját ígérő tanulmányban alapteológiával és természetfilozófiával? A félreértés csak látszólagos: mint a *Művészetfilozófia* bevezetője mondja, a művészet szintén a mindenség egy – csupán ideálisan, de nem valóságosan elkülöníthető – *potenciája* (*Potenz*), avagy aspektusa. Ontológiai szemmel nézve az egyedüli szubsztancia valójában az Isten és világ egybeeséséből, interpenetrációjából előálló Egy, *Eins*, Abszolútum, melynek különböző potenciafokai – természet, történelem, művészet – csak az elmélet számára különíthetők el. A valóságban ezek felszíni különbségeik ellenére is egybeesnek: a természet fejeződik ki a művészetben és a történelemben, a művészet és a történelem fejeződik ki a természetben stb. Végső soron azonban Isten fejeződik ki mindenben, mert minden Isten önkinyilatkoztatása vagy – Ernst Benz klasszikus terminusával élve – automanifesztációja.⁴ A művészet ezért legáltalánosabban az úgynevezett *potenciatan* (*Potenzenlehre*) keretein belül értelmeződik Schellingnél mint egyfajta isteni megnyilvánulás, *phaenomenon Dei*.

A schellingi művészetfilozófia e megalapozó fogalma, a *potencia* tehát az Abszolútum azonosságfilozófiáján belül nyer értelmet: azon az általános metafizikai alaptézisen nyugszik, mely szerint „valójában és önmagában véve csak egyetlen létező van, egyetlen abszolút realitás, és ez a létező – minthogy abszolút – nem osztható, úgyhogy nem tud felosztás vagy darabolás révén átmenni több, különböző létezőbe”.⁵ A dolgok változatosságáról, egymástól való különbségeiről ezért csak aspektuális értelemben beszélhetünk, ha a nagy Egészet különböző meghatározások (*Bestimmungen*) szerint tekintjük. Az ilyen, pusztán ideális, gondolati meghatározásokat – melyek a rendszer minden részén és szintjén előfordulnak – nevezi Schelling potenciáknak, *Potenzen*.⁶ Miután így mindaz, amit a művészetben vagy a történelemben megismerünk, azonos azzal, ami a természetben van, ezért úgy fogalmazhatunk, hogy mindenben „benneszületik a teljes abszolútság” (*die ganze Absolutheit eingeboren*) – bár ez az „abszolútság” más és más aspektusból látszik a természet, a történelem, illetve a művészet potenciafokán. Ha pedig a potenciákat elvehetnénk, hogy láthatóvá váljon a puszta lényeg (*um das reine Wesen... entblösst zu sehen*), akkor mindenben ténylegesen az Egy mutatkozna

meg (*so wäre in allem wahrhaft Eins*). Mint később látni fogjuk, a Művészet közelebből az Abszolútum eszmei oldalának, az Ideális Mindenségnek – leibnizi terminussal: a *mundus intelligibilis*nek – lesz a legmagasabb rendű kifejeződése, potenciafoka.

4. Hogy e panteista megalapozás után a schellingi művészetfilozófia platonikus irányt vesz, azt abból látjuk, hogy a bevezető megfogalmazása szerint célkitűzése eljutni „az örök Szépség és minden szép dolog ösképeinek szemléletéhez” (*zur Anschauung der ewigen Schönheit und der Urbilder alles Schönen*) – ami Platón *Lakomája* szerint az emberi lélek fő célja (210e2–211b5). Nem csoda tehát, ha Schelling esztétikájának részletesebb kifejtésében alapvető szerep jut az ideáknak (ld. lentebb), még ha a platóni elgondoláshoz képest jelentősen módosult funkcióban is. A *Művészetfilozófia* bevezetőjének zárogondolata szintén újplatonikus szakkifejezéssel adja meg a művészet gyorsdefinícióját: „a művészet az Abszolútum kiáradása” (*ein Ausfluss des Absoluten*).⁷ A „kiáradás” (*ekroé, emanatio*) terminus itt kétségtávol Plótinus metafizikájából származik, bár nála az alacsonyabb rendű valóságok „túlsordulás” útján való származását jelöli az ultratranszcendens Egyből.

A művészetfilozófia mármost „a művészetben lévő reálisat az ideálisban mutatja meg” (*das Reale, welches in der Kunst ist, im Idealen darzustellen*) – hiszen a művészet is mindig valamely érzékelhető formában állít eléink valamilyen eszmét. A reális (anyagi) ezen megmutatása az ideálisban (eszmében) a „művészet megkonstruálása” (*Konstruktion der Kunst*), azaz helyének kijelölése az univerzumban; ez pedig a filozófia legelső alapelveire való visszavezetésével egyenlő. Mint fentebb megelőlegeztük, ilyen módon végül Isten fogalmából fogjuk levezetni a művészet fogalmát.

5. A levezetés első lépése Isten sajátos definíciójából indul ki. Eszerint „az Abszolútum, avagy Isten az, aminek tekintetében a létezés, avagy valóság közvetlenül – vagyis pusztán az identitás törvénye alapján – az ideájából következik; azaz Isten önmaga állítása”.⁸ A filozófiai szaknyelven megfogalmazott, első pillantásra talán ezoterikusnak tűnő meghatározás valójában egy klasszikus skolasztikus elgondolás gyökeresen modern tartalommal való megtöltése. Már Canterbury Anzelm és Descartes is úgy gondolták ugyanis, hogy az a lény, akinek definíciója tartalmazza a létet, tehát akinek meghatározásából következik a létezése, nem más, mint Isten. Isten a szükségszerű lény (*ens necessarium*): ha adva van a definíciója, akkor adva van a valósága is. Rögtön nyilvánvalóvá válik azonban e formálisan átvett kijelen-

tés radikálisan új tartalma, – ha megfigyeljük schellingi átfogalmazását, – mely szerint a – most vázolt – ontológiai istenértv érvényes összefoglalása az a kijelentés, hogy Isten egyik aspektusa állítja Isten másik aspektusát.

Ez a kijelentés termékeny kettősséget és ezáltal dinamikát, a kibontakozás lehetőségét viszi be az istenfogalomba. Isten mint Állító (ok) és Isten mint Állított (okozat) ugyanis így kölcsönösen átjárják egymást, tartalmazzák egymást, és hatnak egymásra; az Abszolútum természetesen lényegileg egy fejlődési, önkibontakoztatási folyamat lesz, melynek – legalábbis a belőle származó derivátumok szintjén – van múltja, jelene és jövője.⁹ Mindkét isteni pólus kétarcú, mert Schelling gondolkodása nem ismer abszolút elkülönülést: Isten mint ok, idealitás, eszmeiség magában foglalja a realitást, és Isten mint okozat, realitás, anyag magában foglalja az idealitást.¹⁰ E metafizikai séma fő történeti előzménye Spinoza filozófiai teológiája Isten alap- és következménytermészetéről.

Isten fogalma tehát legelső alapjaitól fogva egy *abszolút közvetítés* fogalma; sőt, Schelling egész metafizikája jellemezhető úgy, mint *közvetítések rendszere*, a közvetítés filozófiája. A schellingi istenfogalom eleve hordozza a végtelenség,¹¹ a mindenre kiterjedés, teljes kimerítés (totalitás), exkluzivitás (rajta kívül nincs semmi) attribútumait is, tehát részben ellentmondó mozzanatokat egyesít magában. Isten továbbá a totális jellege ellenére sem sokaság, hanem egység (*Einheit*), valamint egyes és általános azonossága is: ellentétek egybeesése (*coincidentia oppositorum*), totális és univerzális individuum (*Alleinheit*).

6. Ezek kifejtése után a § 10. kezdi kibontani a potenciátan belső gazdagságát, ami tartalmazza a művészet dedukcióját is. Eszerint Isten mint *okozat* a Reális Mindenség, vagyis a természet, melynek három potenciafoka – rangsorba állítva az alacsonyabb rendűtől a magasabb rendű felé – az anyag, a fény és az organizmus (élet). Schelling e potenciákkal természetfilozófiai művek sorában foglalkozik – a fénnel például kitüntetett módon az 1798-as *Világlélekben* (*Von der Weltseele*). Isten mint *ok* pedig az Ideális Mindenség (*das ideale All*), melynek három potenciája sorjában a tudás, a cselekvés és a művészet. Ezen a ponton, a §§ 13–14.-ban érkezünk el tehát a művészet Istenből vett definíciójához.

A részletes magyarázat szerint minden magasabb potenciafok meghaladva tartalmazza, illetve felveszi magába az alacsonyabb fokozatokat úgy, hogy azok „kiegyenlítődnek benne” (*indifferenzieren sich*). A kiegyenlítődés (*Indifferenz*) e sajátosan schellingi fogalma azt fejezi ki, hogy a művészet potenciafokán, mint a szellemi valóság

tetőpontján, Isten ideális aspektusában egészen tudássá válik a cselekvés (*Handeln*), illetve egészen cselekvéssé lényegül át a tudás (*Wissen*). Tudás és cselekvés itt nem kizárják, hanem átjárják egymást úgy, hogy valami egészen új, harmadik jelenség jön létre belőlük. A művészet fogalma ezért egyfajta *cselekvő tudás* fogalma lesz – melynek tartalma az, hogy a művész meghatározott, szabályozott, szakszerű cselekvéssel a tudás egy elemét: egy eszmét fejez ki. A művészet ilyen módon egyszerre szubjektív és objektív isteni potencia, hiszen a tudás valami személyes, szubjektív, az alkotási folyamat pedig objektív. Ez a potenciafok tehát lényegileg szintén közvetítés, melynek során a művész az Ideális és Reális Világ metszéspontjában e kettő fúzióját valósítja meg az Abszolútumban történő közvetítést imitálva.

Ezt az értelmezést támasztja alá a § 23. is, mely szerint „minden művészet közvetlen oka Isten” (*Die unmittelbare Ursache aller Kunst ist Gott*). Isten ugyanis a maga abszolút azonossága révén a Reális és az Ideális minden összekapcsolódásának oka, márpedig épp ezen alapul, ezt imitálja minden művészet.

7. Művészet és Filozófia viszonyát ezek után a jelentőségteljes § 15. kívánja tisztázni. Schelling itt nem tagadja meg önmagát – filozófus ritkán lát más tevékenységet értékesebbnek, mint a filozófiát. Előlegezzük meg a bonyolult fejtegetés végeredményét: Hegelhez hasonlóan szerzőnk is egy fokkal magasabbra helyezi a filozófiát a művészetnél. Az érvelés gerince abból a megfontolásból adódik, hogy a filozófia a maga tisztán eszmei jellegéből fakadóan sokkal közelebb áll az istenihez (*das Göttliche*), annak sokkal közvetlenebb kifejeződése, mint a művészet. A filozófia mint „abszolút észtudomány” vagy „isten tudomány” is egyfajta index, megjelenítés tehát: az ősképi világban lévő Isten abszolút azonosságának kifejeződése. A művészet ezzel szemben csupán a kiegyenlítődés – avagy magasabb egységben való fúzió – mint általános istenimitációs séma megjelenítése (*Darstellung der Indifferenz*). Schellingi kifejezéssel élve csupán ellenképi, képmási jellegű (*Gegenbildliches*): mintegy második derivátum Istenből. Ennek ellenére az a helyzet – érvel Schelling –, hogy a művészet is igen nagy mértékben képes megközelíteni az Ősképet, hiszen ő az Ideális Világ legmagasabb potenciája.

Egy későbbi szövegrész, a § 16. első megjegyzése ehhez még hozzáteszi azt, hogy a filozófia inkorporálja magában legalábbis a művészet iránti érzéket. Sajnálatos, hogy Schelling nem mondja ki, hogy ez fordítva is igaz: a művészet – még az ún. abszolút művészet is – mindig eszméket képvisel, eszméket önt formába. A filozófia talán

legmeghatározóbb különbsége azonban szerzőnk szerint minden más, legalább részben intellektuális tevékenységgel szemben az, hogy a filozófia művelőjétől bizonyos lelki nagyság és erő (*Charakter von bestimmter Höhe und Energie*) várható el. Sajnos itt sem merül fel a társadalmilag-politikailag elkötelezett művészet lehetősége, pedig ezt a német romantika is jól ismeri (sőt, meg is valósítja).

8. Miután a művészet az Abszolútum ellenképeit érzékileg szép formákban alkotja meg, a művészet teljes megértéséhez szükséges a Szép fogalmának metafizikai megkonstruálása is (§ 16.). A Szép Schelling szerint idea (*Idee*), ezért itt Schelling ideatanát is vázolnunk kell. Mivel ezt szerzőnk maga is csak vázolja, ezért talán helyesebb úgy fogalmaznunk, hogy a schellingi ideaelméletet olyan darabokból kell összeraknunk, melyeket a bevezető szövegrészben és különböző paragrafusokban elszórva találunk. A kifejtésben célszerű az általános ideatantól, avagy ösképtantól (*Lehre von den Ideen oder Urbildern*) a Szép mint egyedi idea felé haladni.

Az ideatan funkciója az Abszolútum egységéből a fogalmi (filozófia) és szemléleti (művészet) sokféleségbe való átmenet, közvetítés biztosítása.¹² Az idea tehát egy általános alak vagy minta, amely egyfelől megőrzi magában az isteni végtelenséget, másfelől részesíti abban az egyedi műtárgyat is. Ez a részesítés – az ideában megnyilvánuló isteni aspektus egyedi realitásában (*Reales*) való kifejezése – a művészen keresztül történik, a művész feladata. Az az „anyag” tehát, mellyel a művész általában véve közvetlenül dolgozik, az idea, melyet kifejez.

Miután az idea „isteni dolog” (*Göttliches*), ezért se a Réális, se az Ideális Világba nem tartozik kizárólagos módon, hanem a két oldal azonos szintű potenciáinak fúziója. Schelling a *Művészetfilozófiájában* mármost különösen három ideát nevez meg: az Igazat, a Jót és a Szépet, de közelebbről csak az utóbbit tárgyalja. A Réális és az Ideális Világ legmagasabb, harmadik potenciái egyesülésének a Szépség ideája felel meg. Így „két ellenző világ”: az egyedi, reális, véges, illetve az általános, ideális, végtelen egymással való végső, isteni azonossága, a lenyomat és az öskép egysége, az Abszolútum lényegalkotó szintézise fejeződik ki benne.

Mint Schelling mondja, Szépség ott mutatkozik meg, ahol az Egyedi (*das Besondere*) annyira megfelel az általános fogalmának (*Begriff*), hogy ez utóbbi mint Végtelenség be tud lépni a Végesbe, és egy konkrét tárgyban szemlélhetővé válik.¹³ A szép tárgy: a műalkotás tehát ilyenformán Véges és Végtelen fúziója.¹⁴ A Réális a műtárgyban hasonlónak, sőt, valószínűsítően egyenlővé (*wahrhaft ähnlich und gleich*) válik az Ösképpel; az esz-

mei, észszerű, intelligibilis (*das Rationale*) egyszersmind megjelenő, érzéki dolog (*Erscheinendes, Sinnliches*) is lesz.

A Szép fogalmának más szempontú meghatározására a § 16. második megjegyzése vállalkozik: a Szép eszerint nem más, mint szabadság és szükségszerűség kiegyenlítődése úgy, hogy ez egy realitásban szemlélhető lesz (*Indifferenz der Freiheit und der Nothwendigkeit, in einem Realen angeschaut*). A művészet tehát – a fenti közvetítéseken túlmenően – egyben az a tudatos cselekvés is, mely által szabadság és szükségszerűség abszolút szintézisre lépnek, kölcsönösen átjárják egymást (*eine absolute Synthese der Freiheit und der Nothwendigkeit*). Itt érdemes megemlíteni, hogy szabadság és szükségszerűség szintézise Spinozánál egyben isteni tulajdonság is – és Schelling szerint is az (*Művészetfilozófia* § 6.). A műalkotás tehát végső soron maga is isteni attribútumokat kap, hiszen Isten része vagy legalábbis megnyilvánulása.

19. Mindezekből az a végkövetkeztetés adódik, hogy a művész közvetlenül nem is annyira az anyaggal, mint inkább az eszmével foglalkozik. Két világ határán állva közvetít egy érzéki közeg megmunkálásán keresztül az Abszolútum két pólusa között, melyek az ő keze műve nyomán kapcsolódnak össze, lépnek Istent kifejező szintézisre. A schellingi művészetelmélet minden sorából azt olvassuk ki, hogy a művészet minden mozzanatában jelen van Isten: a művész tulajdonképpen közvetlenül Istennel érintkezve alkot, Istent fejezi ki, illetve sajátos módon és közegben valósítja meg az Abszolútum univerzumalkotó szintézisét. Elvégre az Abszolútum is alkot: éspedig az abszolút műtárgyat, ami a Világegyetem. A művész hivatása végső soron ebben a teremtményében társként részt venni.

JEGYZETEK

- 1 A *Művészetfilozófia* magyar kiadása: F. W. J. Schelling: *A művészet filozófiája*. Ford.: Révai G., Budapest, Akadémiai, 1991. (Filozófiai írók tára) A *Művészetfilozófiát* magyar nyelven tárgyalja Gyenge Zoltán Schelling-monográfiájának második része: *Schelling élete és filozófiája*. Máriabesnyő–Gödöllő, Attraktor, 2005.
- 2 A kurzusról fennmaradtak Henry Crabb Robinson jegyzetei az 1802–1803-as tanévből (§§ 1–121), melyek tartalmilag csak részben azonosak Schelling kéziratával, vö. F. W. J. Schelling: „Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1802/03). Nachschrift Henry Crabb Robinson.” In: *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805)*. Quellenband.

- Hrsg. von W. Jaeschke. Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1995. (Philosophisch-literarische Streitsachen, Bd. 1.1)
- Robinson jegyzeteinek angol fordítását ld. „Aesthetics of the Absolute. Schelling's *Lectures on the Philosophy of Art* (1802/03). English translation of the Notes Taken by Henry Crabb Robinson.” Ford.: Vassányi M. *Orpheus Noster* 2013/1, 121–133.
- 3 A mű szerzői címe: *A természet összefüggéséről a szellemvilággal (Ueber den Zusammenhang der Natur mit der Geisterwelt. Ein Gespräch)*.
 - 4 E. Benz: *Les sources mystiques de la philosophie romantique allemande*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1987 (1968, Bibliothèque d'histoire de la Philosophie).
 - 5 *Es ist wahrhaft und an sich nur Ein Wesen, Ein absolut Reales, und dieses Wesen als absolutes ist untheilbar, so daß es nicht durch Theilung oder Trennung in verschiedene Wesen übergehen kann.* (F. W. J. Schelling: *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von M. Frank, Band 2 [1801–1803], Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, 194. Minden idézet ebből a kiadásból.
 - 6 A terminus fontos metafizikai szerepet kap majd a *Weltalter*-töredékekben is, melyeket Schelling *filius* adott ki a *Sämmtliche Werke* I. sorozatának VIII. kötetében: F. W. J. von Schellings *Sämmtliche Werke*. I. Abth., Bdd. 1–10: korai művek és kéziratok; II. Abth., Bdd. 1–4: a késői rendszer. Stuttgart und Augsburg: I. G. Cotta'scher Verlag, 1856–1861. A potenciátanról ld. K. Jaspers, *Schelling. Grösse und Verhängnis*. München: Piper Verlag, 1955.
 - 7 Uo. 200.
 - 8 *Das Absolute oder Gott ist dasjenige, in Ansehung dessen das Seyn oder die Realität unmittelbar, d.h. kraft des blossen Gesetzes der Identität aus der Idee folgt, oder: Gott ist die unmittelbare Affirmation von sich selbst.* (Frank, hrsg., *Schelling: Ausgewählte Schriften*, Band 2, 201.)
 - 9 Az isteni örökkévalóság és a természeti idő közötti viszonyról ld. Vassányi M., „Die Geschichte der Welt ist die ‘Geschichte Gottes’. Die Geburt der Zeit in Schellings *Weltaltern* (Urfassung von 1811).” *Orpheus Noster* 2013/1, 92–97.
 - 10 Lényegileg ugyanez a metafizikai séma köszön vissza az *Über das Verhältnis des Realen und Idealen in der Natur*-ban, a *Weltalter*-töredékekben, a *Freiheitsschrift*-ben.
 - 11 „... Isten ideája ... az abszolút, végtelen valóság ideája.” (... *Idee ... der absoluten, unendlichen Realität*; Frank, hrsg., *Schelling: Ausgewählte Schriften* 2, 201.)
 - 12 *Das Absolute ist schlechthin Eines, aber dieses Eine absolut angeschaut in den besonderen Formen, so dass das Absolute dadurch nicht aufgehoben wird, ist Idee.* (Frank, hrsg., *Schelling: Ausgewählte Schriften* 2, 198.)
 - 13 *Schönheit ist da gesetzt, wo das Besondere (Reale) seinem Begriff so angemessen ist, dass dieser selbst, als Unendliches, eintritt in das Endliche und in concreto angeschaut wird.* (Frank, hrsg., *Schelling: Ausgewählte Schriften* 2, 210.)
 - 14 Spinoza ismeretelmélete, a harmadik típusú megismerés fogalma köszön vissza ebben a – romantikus esztétikából jól ismert – tézisben.

Béres István

„Isten ujja beleért”

Fénykép – szakralitás – emlékezet

A fénykép mint az emlékezés médiuma

■ Régebben, egy terepmunkán bukkantam több kisméretű régi fotográfiára egy családi albumban, amelyeken egy ünnepelőbe öltözött család látható bokrok, fák, virágok között: a húszas évei közepét még el sem ért apa, a pár évvel fiatalabb anya, valamint két kislány, egy hároméves és egy féléves. Az egyik képen a feleség – karján a nagyobbik gyerekkel – szembe, az objektívbe, a kisebbik gyereket tartó apa oldalra, az idősebbik irányába néz. A másikon három szereplő áll, és az idősebbik lány félig az apa felé fordul, aki finoman megérinti. A képek a róluk való beszélgetés előtt több mint negyven évvel, 1943-ban készültek. A fényképész az édesapa barátja, a nagyobb kislány keresztapja volt. A képekről nekem az idősebb testvér beszélt, és ő – elmondása szerint – amúgy egyáltalán nem emlékezett az apjára, aki a fényképek elkészülte után másfél évvel meghalt. Nem volt semmilyen közvetlen, élő emléke az apjáról. Mégis, ebben az interjúban arról beszélt, hogy őt az édesapja mennyire szerette: „itt is engem simogat”, „itt a képen is engem néz”, mondta, miközben elővette egyik-másikat, és rámutatott az épp szóban forgó jelenetre.¹ Valójában nem volt semmi más, ami igazolta volna ennek a szülő-gyermek-viszonynak az egykori minőségét, csak egy kép, amelyen egy fiatal férfi egy kislány felé néz, vagy amelyen finoman megérinti.

Harald Weinrich szerint az ember a természeténél fogva felejt, azaz egy *animal obliviscens* (Weinrich, 2002, 9.). Így történt ezzel a kislánnyal is. Az egykori tényekre, a valóságra való visszaemlékezés képessége nem segítette őt abban, hogy az apja hozzá fűződő viszonyát, érzelmeit, szeretetét a szokásos módon, ezekre az emlékekre alapozva rekonstruálhassa, tudatosítsa és aktualizálja a jelenben, magának. Nem maradtak olyan „emlékfoszlányai”, amelyekből ezt meg tudta volna tenni. Az apa csak a család elbeszéléseiben, az apáról, a férjről szóló történetekben maradt fenn az ő számára. Állítása szerint ez

egy nagyon intenzív, mindennapi emlékezetgyakorlat volt, ugyanakkor az anyjával való konfliktusokkal teli felnőttkori kapcsolata utólag kihatott ezekre az anyai elbeszélésekre is, és valamilyen más, közvetlen bizonyítékra, bizonyosságra vágyott az édesapjával kapcsolatban. Valahogy szeretne volna rekonstruálni élete e korai szakaszát, szeretne volna ezt a hiányt betölteni, amit az apa elvesztése hagyott.

Erről a fajta bizonyosságkeresésről ír Roland Barthes is *Camera Lucida* (magyarul: *Világoskamra*, 1985) című esszéjében (Angyalosi, 1996, 273.). A fénykép esetében a bizonyosság az *ez-volt*-nak a felismerése, annak, hogy

valami, lett légyen az bármi, ami a fényképen láthatóvá vált, kétség kívül létezett egykor a világban. A fénykép által *állított* valóság (azaz egy tény) a priori szintetikus módon jelen is van a fényképen (az ábrázolat és az ábrázolt dolog viszonylatában). Egy ténynek a kép nézője általi felismerése a képen megteremti a valódi viszonyt e néző/értelmező, valamint a kép tartalma között. Ez történik, amikor „érintetté válik” a befogadó. A fénykép hatására megváltozik a kognitív struktúrája, és megváltozik a környezetéhez való viszonya is. Barthes egyik operacionális fogalma a *studium*, ami lényegében egyfajta kulturális tudás, ismeret, ami „megmozdul”, amikor egy fényképet nézünk vagy elemzünk. Mindazok a vizuális elemek, amelyek a kép studiumához tartoznak, fontosak, és keltenek is ahhoz, hogy a valóságra vonatkoztathassuk azt,

és a maga komplexitásában szemlélhessük. Ugyanakkor a fénykép „legmélyebb igazsága és valósága” a néző számára – mondhatnánk, hogy az „igazi tény” – az ott és abban jelenik meg, amit Barthes *punctum*nak nevez. A *punctum* az a képi elem, ami „nem ereszt el minket”, ami „megszúr”.

Ha a valóságot – azaz az igazságot – keressük valamilyen vizuális médiumon, akkor a *valóságot utánzó* képekhez fordulunk. Ezért gondoljuk azt, hogy egy fotó dokumentum, bizonyíték lehet, mert él egyfajta közmegegyezés arról, hogy a fotó az, ami a legjobban utánoz. A kémiai, majd elektronikus módon rögzített képet tekintjük ilyennek (az analóg fényképet, a filmet, a videót, a digitális képet). Leginkább a mozgóképnek és főként tömegmediális változatának, a játékfilmnek köszönhetően a vizuális kommunikációban a fikció szerepét mindenki régóta érzékeli és felismeri, ugyanakkor elmondhatjuk, hogy a mindennapi képhasználatban ezek a képtípusok továbbra is őrzik a pozícióikat mint olyan eszközök, amelyek a felejtés ellenszerei lehetnek. A világ érzékelése, majd az érzéki adatok emlékké transzponálása szempontjából szinte pótolhatatlanok, és a „csupasz” vizuális percepciónak leginkább megfelelően képesek információt megőrizni (Busch, 1997).

A fényképezésnek és a képi igazságnak hosszú, de görgyös a közös útja. A Kodak ismert, XIX. századi szlogenjét – „*Ön csak megnyomja a gombot, a többi a mi dolgunk*” – megvalósítandó még egy hatalmas, a fotósok sokaságát kiszolgáló szervezet működött, ma már csak egy tenyérnyi gép, amely a legkülönbözőbb funkciókat olvasztja magába, és az általa előállított kép egyénre szabottan hívható elő belőle. A képmódosító eljárások egyre könnyebbé válása talán már pontot is tett e történet végére. Minden bizonnyal a fényképtől hamarosan senki sem fogja számon kérni a valóságot, hisz az elektronikus adathordozóra (és már nem filmre) rögzítő gépünkkel, de leginkább már a telefonunkkal (ami valójában nem is telefon, hanem egy számítógép) készített képet tetszés szerint manipulálhatjuk, és mivel ezt könnyen megtehetjük, meg is fogjuk tenni. Az információhordozó felületén módosított, átalakított kép birtoklása a leghétköznapiabb valósággá válik, és ennek következtében megváltozik a fényképekkel kapcsolatos hagyományos beállítódásunk is. Erről népszerű „fotófilozófiájában” Vilém Flusser már akkor írt, amikor még amúgy viszonylag kevés *látszott* abból, ami mára technikai értelemben ebből megvalósult (Flusser, 1990). Bizalmatlanok leszünk az olyan képekkel szemben, amelyek elkészítését nem tudjuk nyomon

követni (ez komoly problémát okoz például a sajtófotók percepciójában). Csak azoknak hiszünk, amelyeket *mi* készítettünk, hasonlítsanak bármily kevésbé is akár az általunk megélt valóságra (például abban az esetben, amikor egy digitális filtert használunk a kép elkészítésekor). Bármennyit változtassunk is a képen, mi készítők tudni fogunk arról a képről mindent, amit tudni érdemes. A készítői, illetőleg elsődleges felhasználói mindentudás lesz a döntő. Jól megfigyelhető ennek a mindentudásnak a feltételezése a hétköznapi kép-előállítási gyakorlatban, de mint kutatói attitűddel is találkozhatunk vele, pl. az oral history gyakorlatában, ha nem kellő mértékű a személyes forrás kritikája.

Létezik-e még kapcsolat a fénykép és annak mintája (a valóságban létezett referenciája) között a jelen helyzetben? A *valóságmegragadás* mint cél létezik még? Vagy kizorul a vizuális kommunikációból a hosszú ideig uralkodó fotográfiai – és ezáltal technicista jellegű – indexikus leképezési folyamat (Krauss, 2000), és helyébe az ikonikus-szimbolikus prefotografikus konstruáltság lép?

Szagrális tartalom a fényképeken²

Lehetséges-e, hogy a fénykép közvetítse a szagrális? A kérdés lényege az, hogy lehet-e, és miként szagrális tárgy egy fénykép? A válaszhoz néhány példán keresztül közelíték.

Az egyik tipikus eset, amikor a fénykép egy másik képet ábrázol, annak másolata vagy dokumentuma, például a Szűzanya és a kis Jézus egy festett képe esetében. E két fotográfia ugyanarról a Máriapócsra lévő ikonról készült, nyomtatott változatuk egy ünnephez kapcsolódott, és mindkettő nagy példányszámban, 7,5x11,5 cm-es méretben készült nagyításban került szétosztásra a hívek között. A felvétel attól válik értékessé a hívő ember számára, hogy felismeri rajta az eredetit, be tudja azonosítani az ábrázolatot a híres máriapócsi ikonnal. Az eredeti ikonra vonatkozó vallási és kulturális tudása, valamint hívői identitásából fakadó szagrális attitűdjé lesz a meghatározó, azaz ezek lesznek azok az elemek, amelyek szagrális-spirituális tartalommal „telítik” ezt az egyszerű reprodukciót. Jelen példa esetében valószínűsíthető, hogy a hívő számára lényegében mindegy, hogy a két kép eltérő módon ábrázolja az eredeti ikont, az egyik annak csupán a centrumára fókuszálva, és azt kicsit oldalról, ferdén ábrázolva reprezentálja. A szent tartalom (a vallási szempontból lényegi tartalom) a fényképhez ezen a sajátos ábrázolási folyamaton keresztül kapcsolódik, és így módon egyszerűen csak *reprodukcióról* van szó. Amilyen mértékben és módon megjeleníti a kép ezt a tartalmat, olyan mértékben és módon lesz a hívő használója számára alkalmas a kép a tiszteletre. Természetesen világos különbség van a hívő számára ebben a tiszteletben: ami jár az ikonnak a templomban, az olyan fokban és mértékben messze nem jár a szentképecskének (de bizonyos mértékű tisztelet azért ez utóbbinak is kijár).

Az előző példához sokban hasonlítanak azok a kis szentképek, amelyek eredetije egy másik fénykép, mégpedig egy olyan, amely például egy kanonizált szentet ábrázol. Lényegében egy fénykép tömeges reprodukciójáról van szó, a fénykép egy másik fényképnek a másolata. Ha megnézzük a katolikus egyház boldoggá és szentté avatási gyakorlatát, akkor ezekről a legújabb időkben élt nőkről és férfiakról (mi több, gyerekekről) már készülhettek – és készültek is – fényképek, és ezek valamilyen módon be is épültek az egyház e szentekre vonatkozó liturgikus és népszerűsítő gyakorlatába. A fénykép díszletként része lehet a szentté avatási ceremóniának éppúgy, mint a szokásos kis papíralapú szentképek formájában történő megosztásnak vagy épp a sajtóban való propagálásának (pl. illusztráció formájában). Ezek a fényképek lesznek az alapjai olykor a szentre vonatkozó másodlagos ábrázolásoknak, mint például a szent megjelenítése templomokban (oltárkép, ablakon megjelenő kép, falkép stb.). E másodlagos ábrázolások hívőkre gyakorolt hatása

– gondoljunk csak egy oltárképre – messze felülmúlja egy fotográfiának a hatását – hiába volt utóbbi egyfajta alapja és forrása az előbbinek. Hans Belting egy olasz orvos oltárra emeléskor készített templomi installációt elemezve mutatta be ezt a gyakorlatot, amikor is az orvos egy fényképe vált a hagyományos jellegű oltárkép részévé (Belting, 2000, 11–14.). Manapság egyre gyakrabban látunk a kis szentképeken, emléklapokon fényképet, és nemcsak klasszikus portrékat, stúdiófelvételeket vagy protokollképeket, hanem igazi amatőr fotókat is.

Az egyházi hagyomány sok olyan képet (hagyományos képi ábrázolatot) ismer, amellyel kapcsolatban valamilyen csodát, rendkívüli jelenséget jegyeztek fel. Hivatkozhatunk itt Rudolf Ottóra is, mikor azt állítjuk, hogy a szent létezésére a „szent” *megmutatkozása* az igazi bizonyíték. A hívőnek a közvetlen megtapasztalás, a közvetlen érzékelhetőség igazolja leginkább a hite valóság-alapját (Otto, 1997). Sok olyan festett kép vagy szobor történetét ismerjük, amely emberi jelenségeket mutatott (könnyezett, vérzett), vagy amely elviselt olyan külső fizikai-kémiai behatást károsodás nélkül, amely egykori vagy jelen ismereteink alapján kárt kellett volna, hogy okozzon benne. Sok egyház mindennapi vallásgyakorlatában fontos szerepet játszanak ezek az ábrázolatok. Viszont nem ismerek olyan – igazolt – fényképeket, amelyek legalább némi bizonyító erővel rendelkeznenek e tekintetben, azaz fizikai valójukban mentek volna át egy ilyen vallási értelemben vett csodás folyamaton. Noha az elmúlt másfél száz évben egészen elképesztő mennyiségű fénykép készült, jóval több, mint bármely más képi alkotás (talán csak az ad hoc firkákat leszámítva), mindenképp figyelemre méltó, hogy ez a fajta vallásos-spirituális képhasználat ilyen mértékben ritka.

Más az az eset, amikor a fénykép készítője egy közösség által „szokatlan” itélt vagy akár egyenesen csodának tartott jelenséget fényképez le. Az egyik típusa az, amikor vallási-spirituális szempontból fontos jelenséget vagy alakot „fedez fel” valaki a képen. Ilyenek azok a fotográfiák, amelyeken például Máriát ismeri fel a készítője/szemlélője (Hummer é. n. több ilyen képet hoz, vagy Korpics, 2006, 189.). Azt hiszem, hogy ezeknek a képeknek a bizonyítóereje a spirituális, csodás tartalmat illetően csekély. Az ilyen fényképek értelmezése nem konszenzuális még az adott egyházban, vallási közösségen belül sem, nagyon eltérő olvasatok, értelmezések rivalizálnak ezekkel kapcsolatban. Van, aki *elvé* nem fogadja el, hogy egy fényképen feltűnhet Mária vagy Jézus alakja, más szá-

mára ez nem elképzelhetetlen, sőt, lehetséges. Viszont az utóbbi esetben a probléma természettudományos és technikai kontextusa az, amely az első lépést jelenti az egyházi vizsgálat során a képi igazság eldöntésében.

Léteznek olyan fotófelhasználási szokások (pl. „kegyes” illusztrációk alkalmazása különféle nyomtatott kiadványokban), amelyek a képi ábrázolás stílusa alapján „belesimulnak” régóta élő és ható vizuális hagyományokba. Ilyenekkel találkozhatunk akkor, amikor – általában másod-, harmadvonalbeli – játékfilmek jeleneteit használják fel. Ez a vizuális hagyomány fedezhető fel generációk vallásos alapélményeit meghatározó kis szentképeken (Szilárdfy, 1984) vagy a korabeli tisztaszobák falán látható vallásos nyomatokon (vö. „Krisztus az Olajfák hegyén”- vagy a „Jézus Szíve”-ábrázolás).

Olykor valamely vallási értelemben vett csodajelenséget fotográfián is dokumentálnak, azaz *mint fénykép* egyértelmű a látvány, pl. látszanak a sebek az adott személy kezén, és mint ilyen, valóságosnak tűnik a kép. Nem nehéz belátni, hogy ez ugyanakkor semmit sem mond el a csoda eredetéről, magáról a seb kialakulásának folyamatáról vagy pillanatáról. Ilyen módon ez a fotó sem képes igazán bizonyítani a csodás jelenséget. Napjaink egyik népszerű olasz szentjének, a néhai kapucinus Pio atyának a testi sebeiről készült számos fénykép illusztrálja ezt. A kezein jól látszik az elváltozás, a seb. Kétségtől ezt bizonyítja a fénykép (most annak lehetőségét zárjuk ki, hogy az, ami látszik, az nem seb, mert erre vannak biztos tanúk), de a kételkedőket arról nem tudja meggyőzni egy ilyen fénykép, hogy *valóban* *stigmák* (azaz nem szándékosan létrehozott, Krisztus sebeit imitáló sérülések) jelentek-e meg a szent testén. Ennek bizonyítására – úgy tűnik – nem alkalmas a fénykép. Talán csak az *épp megtörtént* stigmatizáció filmre vett folyamatát lehetne elfogadni vizuális bizonyítékként, ráadásul az eseményen jelen lévőknek kell igazolniuk azt is, hogy a film nem fikciós jellegű, hanem valós idejű felvétel, amelynek a körülményei is valóságosak.

A különféle hagyományos technikával készített votívképek esetében, melyeket olykor nagyobb tömegben láthatunk egyes búcsújáróhelyeken (Barna szerk., 2002), a fényképek jó szolgálatokat tettek a felajánlást tevőnek abban, hogy a vele megtörtént, általa csodaként értelmezett eseményt ábrázoló votívképet individualizálni tudják. Ebben a fénykép hagyományos ontológiai státuszát használják fel (Bazin, 1995). A votívkép mindig

interpretációra szorul (hisz egy csodás *történetre* utal), és a kiegészítő fényképek, melyek ráragasztva, odatűzve, valamilyen módon applikálva vannak, segítik ezt az interpretációt. A legtöbbször naiv módon és stílusban megfestett csoda (a történet) a fénykép „támogatásával” nagyobb erővel igazolja vissza az isteni gondviselést és a szűzanyai közbenjárást. A felajánló számára a fénykép behelyezése a történés vizuális ábrázolatába megerősíti annak valóságosságát. A szöveges kommentár – jelenjen meg az bármilyen formában is – igazít el minket *pontosan*, így megtudunk neveket, évszámokat, helyeket, az esemény körülményeit. Ezeket a fénykép nem tudta volna közölni, de azt, hogy létezett az a személy, akivel a csoda megtörtént (és így közvetve azt is, hogy a csoda maga is megtörtént), azt igen.

A példák azt sugallják, hogy a szent(ség), a csoda, a titok, a numinózus, a „nem látható” stb. *közvetlen megjelenítésére* a fénykép hagyományos módon nem vagy csak vitatott módon tud megfelelni. Nem használható jobban erre a célra, mint más, hagyományos képtípusok, képzőművészeti alkotások, ábrázolásmódok.

A fénykép mint a szakrális médiuma: a megmutatkozás
A fényképek – amint az előző fejezet példáiból is láttuk –, hasonlatosan más képekhez, nem tényállások, tényállítások (szemben a nyelvi kijelentésekkel). Nem tudunk állítani a képekkel. (E problémához ld.: Horányi szerk., 1983; Mitchell, 1997.) Ebből következően a fényképek – hasonlóan más képekhez – soha nem egyértelműek, mindig megkövetelik a gondos kontextusalapú értelmezést (Bätschmann, 1998, 52.). Ez nem jelent mást, mint hogy a képek és a fényképek *önmagukban* nem tudnak semmit sem bizonyítani.

Reménytelen, hogy megtaláljuk a szentet, a szakralist, a spirituálist a fényképeken? Korábban már utaltam rá, hogy Barthes szerint a punctum olyan eleme bizonyos fényképeknek, amely vonzza a tekintetet, egy seb vagy „valami, ami [...] belém szúr” (Barthes, 1985, 34.). A punctumban az erő (*numen*) nyer képi kifejeződést. A fénykép olyan eleme ez, amit a kép készítője nem tud szándékosan beletenni, nem tudja belekomponálni azt a fotóba. Nem az ő felkészültsége révén kerül a fényképre ez az elem, de rákerül. Barthes olyan fotográfiákon fedezi fel a punctumot, amelyek a kép szemlélője (a *spectator*) számára valamiképp – ki tudja miképp és miért? – fontosakká váltak. Kardos Sándor egy írásában a félredobott, a rossz, a sikeresetlen fényképeket elemzi, és ezeken észreveszi azokat a részleteket, ahol – ő így utal a punctumra

– „Isten uja beleér” a képbe (Kardos, 1992, 30.). Valami hasonlóra utal, mint Barthes: a fénykép adott pontján rá tudunk mutatni a szakrálisra, vagy másként: azon a ponton keresztül *megmutatkozik a szent*. A fényképen ott találjuk meg a számunkra egzisztenciálisan jelentőset, azt, amin keresztül valami lényegit ismerünk fel. Ez a lényegi elem nemcsak a fényképen ábrázolt személyhez vagy eseményhez kapcsolódhat, hanem ez az, ami adott esetben a mindennapi életvilágunk valóságát a közvetlenül meg tapasztalhatatlan transzcendenssel is képes összekötni. Emiatt lehet tétje egy látszólag semmitmondó kis amatőr-képnek. A fénykép kódjának ismerete, a kulturális tudás (azaz a studium) könnyűvé teheti az értelmezését, a megértését, de csak a punctumon keresztül válhat a fénykép valóságos létélménnyé (Angyalosi, 1996, 275.).

Emmanuel Lévinas szerint „nyomot nem azért hagyunk, mert valamit el akarunk mondani, hanem azért, mert *itt jártunk*, [...]”. A nyom az, ami az ember után marad a világban, ítékezés nélkül utal arra, hogy *itt volt*.” (Idézi Varga, 1999, 108–109.) Szinte szó szerint ugyanezt írja Barthes is a fényképről: „A Fotográfiát nézve soha nem tagadhatom le, hogy a *dolog ott volt*.” (Barthes, 1985, 88.) A nyom és a fénykép az elmúltra és az elmozdulóra utal. Egy emberről készített fénykép az ember nyoma. Amikor a festett kép könnyezik, nyom keletkezik. Egy másik világ nyoma, de ez nem valami elmúltra utal, hanem a nyom a *mostban* keletkezik. Amikor a kép könnyezik, akkor a hívek számára ott és akkor jön létre a jel, abban az adott formában mutatkozik meg a soha meg nem mutatkozó, és ezen megmutatkozás révén – időlegesen – a teljes communio jött köztük létre. Hasonlóan vagyunk a fényképeinkkel. A látható világból való – nem fikciós – eredettségük okán bizonyítékul szolgálnak arra vonatkozólag, hogy a rajtuk megjelenő és a kép készítőjétől függetlenül is létrejövő, belénk hasító pontok azok, amelyeken keresztül a szakrális meg tud jelenni a privát fényképeken is. Ez nem valamely vallási értelemben vett szakrális lehet csak – talán pontosabb lenne a spirituális szó használata. Utóbbi jobban kifejezi azt, hogy az igazi közösség konstituálása valamifajta spiritualitás nélkül nem lehetséges. Minden itt (vagy ott) levés egy igazibb, egy ideálisabb közösség helyreállítását jelenti, legyen az egy komplex modern társadalom, egy nomád törzs vagy egy nukleális család.

A fénykép szerepe a kulturális emlékezetben

Nagy hatású, népszerű, magyarul is megjelent könyvében Jan Assmann (1999) az *emlékezésnek*, az *identitásnak* és a *hagyományteremtésnek* az összefüggéseiről

beszél. Peter Bergerre és Thomas Luckmannra hivatkozva mondja, hogy egy közös tapasztalati és cselekvési tér, azonos elváráshorizont jön létre egy „szimbolikus értelemvilágban”, amely biztonságot nyújt a benne otthonosan mozgóknak, ugyanakkor rá vonatkoztatva kötelező erővel is bír. Ez a kultúra *konnektív struktúrájának* társadalmi dimenziója, de rendelkezik egy időbeli dimenzióval is, mégpedig „a tovahaladó jelen horizontján” képes magába zárni egy másik időre utaló képeket és történeteket (uo. 16.). A közösség az individuumokból konstruálódik, a konnektív struktúra kidolgozása pedig a közös szabályokon, értékeken és a „közös lakott múlt” emlékein alapul. Assmann szerint az *ismétlés* egy konnektív struktúra alapja, amely a cselekedeteknek, a viselkedésnek a mintákba rendeződését segíti (uo. 17.). Ez nem más, mint az *ugyanazt létrehozni* gesztusa. A megjelenítéssel ez konstituálja a ritusokat. Ha a megőrzési módok változnak (pl. megjelenik az írás), akkor a megjelenítés válik fontosabbá, és egy új konnektív struktúra fog létrejönni, amelyben – az utánpótlás és a megőrzés helyett – az értelmezés és az emlékezés válik fontosabbá.

A képhasználók képekhez kapcsolódó narratívái rögzítik a képek jelentéseit. Ők címkézik fel a képeket. Amikor megszakad a felcímkézés és a *par excellence* „igaz” narráció hagyománya, akkortól a képpel bármilyen kapcsolatba kerülő képhasználók döntő része számára rekonstruálhatatlanná lesz ez a *valóság és annak képe közötti kapcsolat*. Még egy tapasztalt kutató sem tudja mindig eldönteni, hogy a használó által adott képértelmező narratíva milyen viszonyban van a valósággal, igaz-e. Gyakran lehet olyan elbeszélésrészletekre bukkanni a képekről, a képek alapján folytatott interjúkban, amelyek bizonytalan státuszúak. A kép tulajdonosa/használója bizonyos jeleket nem tud vagy nem akar értelmezni, viszont a kép kutató szemlélője számára épp ezek a jelek azok, amelyek kétséggé teszik az eredeti értelmezést. Nincsenek a fényképeken olyan támpontok, vizuális elemek, amelyek segítségével az azonosítást el tudnánk végezni.

A fénykép a ráruházott szerepnek megfelelően (ti. hogy a valóság pontos megragadására képes) a kezdetektől a kulturális emlékezetért folytatott harc egyik legfontosabb eszközévé vált, de egyben e harc terepe is lett. Népszerűségét annak köszönhetette, hogy mindenki azt gondolta róla, hogy azok az emberi sajátságok, amelyek elhatárolnak társadalmakat, csoportokat és kultúrákat egymástól, ezzel az eszközzel pontosan megragadhatók, bemutathatók és így megerősíthetők. Elmondhatjuk, hogy a társa-

dalmi emlékezet kanonizációjában régóta fontos szerepet tölt be a fényképezés. A kultúraidegen és lényegtelen elemek nem kerülnek lefényképezésre, illetőleg ha le lesznek fényképezve, akkor nem kerülnek *reprezentatív módon* bemutatásra (ezt nevezi Assmann „kiírtásnak”), míg a társadalmi emlékezet szempontjából jelentős elemek le lesznek fényképezve, és folyamatosan be lesznek mutatva a nyilvánosság számára.

A kollektív identitás kapcsán pedig azt írja Assmann (uo. 53.), hogy az „átlépi” a köznapokat, és a ceremoniális kommunikáció tárgyaként funkcionál. Ezzel szemben a privát képhasználat szempontjából fontos képek kapcsán nemcsak a szokásos referáló jellegű köznap kommunikáció zajlik („ez és ez van a képen, aki ezt és ezt csinál”), hanem egy azt meghaladó, némiképp az adott elbeszélő személynek egy sokkal bensőségesebb, az egyéni identitását jobban megjelenítő, visszaadó szöveg is keletkezik. A beszélő a „valódi énjét” akarja feltárni a kép segítségével. Nemcsak a felszíni, tényleges rokoni kapcsolatot akarja megismertetni a beszélgetőtársával, hanem ennek a kapcsolatnak a legfontosabb, lényegi elemét is meg akarja mutatni. Valamit önmagából akar adni a másiknak. Valami olyan valóságot, amelyet ő is csak ugyanazon a képen keresztül élt meg. Ezért lesznek ezek a képek a képet használó tulajdonos (és mindenkor értelmezést is végző ember) azon képei közül kiválogatva, amelyek barthes-i értelemben vett punctumot tartalmaznak (adott esetben csak az ő számára). Hisz ő az, aki a tulajdonában lévő képeken fölismeri a punctumot, és próbálja meg kifejtetni, átadni, megmutatni azt a beszélgetőtársának.

Ez a fajta kommunikáció nem is jöhet létre bármilyen szituációban, csak olyanban, ami nem az assmanni, ún. „szertartásos szituáció”. Ilyen lehet például egy bensőségessé vált oral history-helyzet is, amelyben megvan egyrészt a ritualizáltságnak egy bizonyos szintje, de ugyanakkor megteremtődött a két ember közötti bensőségesség is. Ez az, amit úgy is mondhatunk: jelenlét. Amely jelenlét nem más, mint az antropológiai kutatásokban metodológiailag fontos szerepet játszó résztvevő megfigyelés esetében is szükséges jelenlét.³

A kommunikatív emlékezetnek nagy segítője, szervezője a fénykép, de ez nem jelenti azt, hogy a punctumot tartalmazó, az egyes ember életében fontos szerepet betöltő fénykép egyúttal nagyobb eséllyel jelenik meg a közösségi használatban. A kulturális emlékezetben akkor nyer egy kép nagyobb fontosságot, amikor egy erre hivatott em-

ber (tudós, értelmiségi, újságíró stb.) megfelelő módon (pl. publikáción, kiállításon keresztül) a nyilvánossággal megosztja, értelmezi és ezáltal szimbolikus erővel látja el a képet. Aki ezt legitim módon a megfelelő képpel megteszi, az kiemelte a fényképet a képek özönéből, és belőle egy „emlékművet” alkotott, amely ezt követően a közönség kollektív emlékeztetéséhez fog tartozni.

A fényképeken mi is felismerhetjük azokat a nyomokat, amelyek punctumszerűen sebeznek meg minket, és szakítják fel önünknek a jól és gondosan „lesimított” felszínét. Jól érzékelhető formában és módon szembesítenek minket mindazzal, amit esetleg már eltemetettnek vélünk. Vonzzák a szemet, ahogy a kicsi amatőrképen látható fiatal férfi kézmozdulata is. Akinek ebbe a mozdulatába az utódja azt a gondoskodó, szerető, simogató és óvó gesztust „látja bele”, amely gesztusra oly nagy szüksége lett volna egész életében.

IRODALOM

- ANGYALOSI Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta*. Budapest, Osiris – Gond, 1996.
- ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest, Atlantisz, 1999.
- BARNA Gábor: „Mária megsegített”. *Fogadalmi tárgyak Máriaradnán I–II*. Devotio Hungarorum 9. Szeged, Néprajzi Tanszék, 2002.
- BARTHES, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Budapest, Európa, 1985.
- BÄTSCHMANN, Oskar: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Képek elemzése*. Budapest, Corvina, 1998.
- BAZIN, André: A fénykép ontológiája. In: Uő.: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Budapest, Osiris, 1995, 16–23.
- BELTING, Hans: *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt*. Budapest, Balassi, 2000.
- BÉRES István: (Fény)képkultusz. A szakrális megjelenése (vagy annak lehetetlensége) a fényképeken. In.: BARNA Gábor szerk.: *Kép, képmás, kultusz*. Szeged, Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2006, 282–293.
- BUSCH, Bernd: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. Frankfurt am Main, Fischer, 1997.
- Flusser, Vilém: *A fotográfia filozófiája*. Budapest, Tartóshulám – Belvedere – ELTE BTK, 1990.
- HORÁNYI Özséb: *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1983.
- HUMMER, Franz é. n.: *Medjugorje. Beszámoló – Képek – Dokumentumok*. Budapest, Ecclesia.

KARDOS Sándor: Isten uja beleért. *Filmvilág*, 1992, 3., 27–30.

KORPICS Márta: A képhasználat jelentősége a zarándoklaton. In.: BARNA Gábor: *Kép, képmás, kultusz*. Szeged, Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2006, 177–192.

KRAUSS, Rosalind: 2000 Megjegyzések az indexről. *Ex Symposion* 2006, 32–33., 4–16.

LINDNER, Rolf: Zur Ikonographie der ethnographischen Situation. In.: JEGGLE, Utz (Hg.): *Feldforschung*. Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 1984, 58–73.

MITCHELL, W. J. Thomas: Mi a kép? In.: BACSÓ Béla szerk.: *Kép Fenomén Valóság*. Budapest, Kijarat, 1997, 338–369.

OTTO, Rudolf: *A szent*. Budapest, Osiris, 1997.

Szilárdy Zoltán: *Barokk szentképek Magyarországon*. Budapest, Corvina, 1984.

VARGA Mátyás: Át-térések (Schmal Károly újabb képeiről). *Pannonhalmi Szemle VII.*, 1999, 3., 107–109.

WEINRICH, Harald: *Léthé. A felejtés művészete és kritikája*. Budapest, Atlantisz, 2002.

JEGYZETEK

- 1 A fényképeket – melyek elég kisméretűek – alaposan megismerve nem állítható bizonyossággal, hogy az apa a gyereket nézi. Tény, hogy a férfi feje enyhén a gyermek felé fordul, de nem olyan mértékben, amiből biztosan azt a következtetést vonhatnánk le, hogy a képen az apa a gyereket nézi. A másik képen maga a simogatás sem olyan egyértelmű.
- 2 A tanulmány jelen és következő fejezete egy korábbi tanulmányom alapján készült. Lásd Béres, 2006.
- 3 Erre a jelenlétre utal egy tanulmányában Lindner is (1984), amikor az antropológiai-etnológiai gyűjtés interperszonális dimenzióit vizsgálja az interjúszituációt, a résztvevő megfigyelés szituációját ábrázoló fényképeken. Állítása szerint a kutató és a bennszülöttek közötti korábbi hierarchikus viszony egy alapvetően más, egy demokratikus viszonyra alakult át. A kutató, az egykor paternalista attitűddel rendelkező apa (vagy anya) átalakult baráttá (vagy barátnővé, szomszédasszonnyá).

Szőnyiné Szerző Katalin

Beszélgetés Marton Évával

„A szentekben, kik e földön vannak és a felségesekben, bennök van minden gyönyörűségem.”

16. zsoltár

■ 2015. augusztus 15-én, az egykori ősbemutató színhe-lyén, a Feszli Frigyes által tervezett, nem rég átadott, fel-újított gyönyörű műemléképület, a Pesti Vigadó díszter-mében a 150 évvel korábbi ősbemutatóra emlékezve az MMA rendezésében ismét hallhattuk Liszt Ferenc *Szent Erzsébet legendáját*. A kiváló debreceni Kodály Filhar- monikus Zenekart, Kodály kórust és a Cantemus gye- rekkórust Kocsár Balázs vezényelte. A szólisták Kele Bri- gitta, Haja Zsolt, Cser Krisztián, Vörös Szilvia, Szegedi Csaba, Kovács István voltak. Ebből az alkalomból be- szélgettünk Marton Évával, az előadást létrehozó művé- szí erők spiritusz rektorával, aki nélkül valószínűleg ez az előadás soha nem jöhetett volna létre.

Szőnyiné Szerző Katalin: A *Szent Erzsébet* magyar nyelvű felújításával kapcsolatos nyilatkozataidban olvas- tam, hogy három szereped is kapcsolódott pályád során a magyar történelemben Árpád-házi II. András korához. Erkel *Bánk bán*jában sokszor énekelted a királynét, merá- ni Gertrudot, Bánk bán nagyformátumú ellenfelét, de a történelem valóságos színpadán IV. Béla és Szent Erzsébet édesanyját. S énekelted Szent Erzsébet szólamát is Liszt *Legendájában* és Wagner *Tannhäuserében*. Ez utóbbi sze- reped különösen meglepett, ugyanis a magyar zenei köz- tudatban nem él, legalábbis én tanulmányaim során nem találkoztam annak fölemlítésével, hogy Wagner csodála- tos női főszereplője, az „ewig weibliche”, az örök nőiesség megtestesítője a mi Szent Erzsébetünk lenne.

Marton Éva: Pedig nyilvánvaló, hogy a sokféle német mítoszból táplálkozó Wagner-szövegkönyv az opera ke- letkezésekor, 1844–45-ben egyszerűen „belevette” az 1206–1207-es wartburgi dalnokverseny idején játszódó cselekménybe Erzsébet alakját.

Aki pedig csak épp ekkor, 1207-ben született Sáros- patakon vagy Pozsonyban, és 1211-ben került négyéves cseppnyi gyermekként, menyasszonyként a tüüingiai örgróf családjába. A történelmi hitelesség kérdésében ez az apró kronológiai „hiba” Wagnert ezek szerint nem zavarta, hiszen a tüüingiai néphagyományban máig ele- venen élő Szent Erzsébet kisugárzására zenedrámájához egyszerűen szüksége lehetett.

Amit mondasz, azzal teljesen egyetértek.

Európában mindenütt találkozol Szent Erzsébet tiszteletével, ereklyéivel, emlékét idéző műalkotásokkal, de a mai magyar köztudatból emléke épp hogy elenyészőben van. Egy marburgi delegáció számára egy alkalommal a Széchenyi Könyvtár Zeneműtárában remek gyűjteményi bemutatót tarthattunk. Szent Erzsébettel foglalkozó gyűjteményi darabjainkra építve, hiszen 1231-ben Szent

lépésén is 1823-ban, hogy „Magyar vagyok...”. Életének egy szakaszában, 1872–73-ban intenzíven tanult magyarul, értett, olvasott magyarul, s már 1840 körül azt kívánta, hogy „sarkcsillaga az legyen, hogy Magyarország egykor majd büszkén mutasson rá”. Nem véletlen, hogy életének ezt a jelmondatát egy Széchenyi Istvánnal való lánchídi és hajógyári séta után jegyezte fel.

Szerencsés vagyok, hogy mint magyar előadóművész, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola hallgatójaként igen korán énekelhettem az ő műveit. Liszt sorsában az elején a világutazó művész ars poeticája ragadta meg a képzeletemet. Azé a művészé, aki éveken át, fáradságot nem kímélve azért utazott, hogy a lehető legtöbb helyre eljuttassa a zene szépségeit. Szinte kötelességének, missziójának érezte ezt. Magukkal a művekkel való találkozás, az első lépések azonban öntudatlanok voltak. 1964-ben a Zeneakadémia Nagytermében volt egy Liszt-émlékconcert. Fölkértek rá, ez volt első zeneakadémiai bemutatkozásom, hogy két egyszerű Liszt-dalt énekeljek. Az elején jártam a tanulmányaimnak, de már felkértek, hogy a Nagyteremben énekeljek. És éppen Lisztet. Magyarul. Nem érdekes? Liszt dalai tulajdonképpen végigkísértek pályafutásom során.

1975. február 15-én Párizsban, a Champs Élysées Theaterben, Lehel György vezényletével, a Párizsi Rádió Zenekarával és Énekkarával Liszt *Szent Erzsébet legendája* című oratóriumát adtuk elő. Először énekeltem Erzsébet szölamát, a többi énekes pedig külföldi volt. A hangversenynek hatalmas sikere volt. A franciák nagyon szeretik Liszt zenéjét, közel áll Debussyhez. Vagy gondolj Bartók Béla tudományos akadémiai székfoglalójára. Ott fejt ki zenetudományi vértességgel, hogy milyen eleven hatása volt Liszt zenéjének az utókorra.

Ez a híres 1936-os írás Liszt halálának az 50. évfordulójára született, s Debussy mellett még Ravel példáját is felemlíti, aki Liszt *Villa d'Este szökőkútjai* című művével a zenei impresszionizmus felé vitte el az európai zenei gondolkodást. De Bartók ebben a székfoglalóban foglalkozik röviden Liszt és Wagner kapcsolatával is.

Úgy vélem, ez egyoldalú kapcsolat volt. Liszt önzetlennül mindig adott, Wagner pedig mindent elfogadott.

1857-től a Szent Erzsébet-témával való intenzív kompozíciós munka Liszt weimari korszakába vezet bennünket. Akkor már 1845 óta kész volt Wagner *Tannhäuser*, melyet Liszt dirigensként A bolygó hollandi mellett 1849-ben sikerre vitt. Lehet, hogy Liszt számára ez volt az első fontos impulzus, mely Erzsébethez vezette.

Ne felejtjük el, hogy Szent Erzsébet Tübingia védőszentje, de ugyanakkor a mi első női szentünk is. Ezen a

Erzsébet Marburgban halt meg. Emlékére van ott egy csodálatos gótikus katedrális. Azt tapasztaltam: Szent Erzsébet Európával közös történelmi örökségünk.

Ha emléke a mai Magyarországon, mint mondod, nem elég eleven, annak az lehet az oka, hogy nem Magyarországon élte le az életét. Pedig azért, mert valaki nem itthon él, még lehet magyar. Lásd éppen Liszt Ferenc példáját. A maga korában, mert nem beszélt magyarul, sokan elvitatták, sőt a mai napig elvitatják magyarságát.

Pedig Liszt magyar állampolgárként született, gyermekei is azok voltak, és mindig deklarálta, már első pesti fel-

szálon a wartburgi vár és Erzsébet alakja összekötötte a két mestert. Érzésem szerint Wagner operája után Liszt oratóriuma nem kifejezetten szakrális mű, Liszt valami újat keresett. Véleményem szerint Szent Erzsébet alakját az opera és az oratórium műfaja közé helyezte, és Wagnerrel ellentétben Liszt talán túl „közönséges”-nek érezte volna, hogy ezt a csodálatos női alakot egyáltalán színpadra vigye.

Az európai közvetlen művészi környezet mellett érdemes észrevennünk, hogy Liszt eleven kapcsolatot ápolt hazája művészeti mozgalmaival. Ahol a reformkortól kezdve minden művészeti ágban ott munkált a még nem lévő, de létrehozandó nemzeti panteon megteremtésének gondolata. Az 1880-as években születő *Magyar történelmi arcképek* hét férfi kortárs zenei arcképének megszületése előtt nem vethetjük-e fel jogosan, hogy a Szent Erzsébet e nemzeti panteon első tagja lehetett? Méghozzá egy kivételes nő! És már az 1850-es évektől? Akinek a szelíd, gyengéd, jóságos arcvonásai a Liszt környezetében élő nők közül leginkább a három Liszt-gyermekek nevelő édesanya, Liszt Anna portréját vetíti elénk? Nem mond-e feltevésnek ellent az sem, hogy Liszt saját megnyilatkozásai szerint a maga zenei ön-arcképét is felvázolta a műben. Erzsébet is Tübingiában élt egykor, mint ő, ferences fogadalmat tett, és e regulák szerint élt, mint 1865-től majd ő.

De térjünk vissza a Te életutadhoz. Életed további szakaszaiban sokszor énekelted még Erzsébetet?

Sajnos nem olyan sokat, de ez a párizsi siker egészen kivételes szép emlék volt.

A Theater des Champs Élysées színpada nem templom volt.

Valóban nem. De vannak olyan művek, és a Liszt *Legenda* is ilyen mű, melyeket akárhol lehet énekelni. Időtlen mesterművek, melyeknél a Tér és az Idő nem számít. Egyik legnagyobb ilyen élményem például az az operarendezés volt, melyet 1998-ban Hamburgban Peter Konwitschny rendezett a *Lohengrin*-ből. Iskola-padok, tábla, osztályterem díszletei közé helyezte az opera konfliktusait. Én Ortrudot énekeltem iskolás lányként, két copffal. A rendező alapgondolata az volt, hogy az élet összes konfliktusa már ott van az iskolában. A harc, a viszály, a szeretet, a szerelem. A Grál-lovagot játszó fiatal férfi először csak egy kérdőjel volt a táblán. A II. felvonásban a kérdőjelből hatvány lesz: ugyanazon a táblán. Tehát minden olyan nagyobb darab, melynek van komoly mondanivalója, mert maga a történet vagy a történelem vagy a szituáció vagy egy legenda van a háttérben, mindenhol színre vihető.

Azt gondolom, hogy Liszt *Szent Erzsébet*-je a darab szempontjából szinte sorszerűen, épp itt, ebben a történelmi térben, a Vigadó pódiumán kellett, hogy először megszólaljon. A Feszl Frigyes által épített Duna-parti palota hangversenytermében. Ahol a művet vezénylő Liszt előtt – kilátott rá – a szemközti parton ott magasodott a budai vár, a Szent Erzsébet fivére, IV. Béla által épített alapokon, és ott volt a Dunában a Nyulak szigete, a Szent Erzsébet unokahúgáról elnevezett Margitsziget zöldellő foltja.

Szerinted Lisztnek volt rálátása ezekre a történelmi összefüggésekre?

Feltétlenül volt. Érdekelte a magyar történelem, és tudjuk, hogy könyvtárában megvolt egy alapvető francia nyelvű monográfia, Montalembert Szent Erzsébetéről szóló, először 1836-ban megjelent munkája.

1865-ben, az augusztus 15-i ősbemutató pillanatában két évvel a kiegyezés előtt vagyunk. Liszt ezzel a művével szinte szellemileg készített elő az osztrák–magyar kiegyezést.

Így van. Csoda, ahogy Liszt együtt haladt kora magyar szellemi életével. A kompozíciós munka kezdete, 1857 épp arra az időre esett, amikor felröppent a hír, hogy 1857 májusában Ferenc József és Erzsébet Magyarországra látogat. Erzsébetnek szóló gesztusként egyre-másra születtek az alkalmi kiadványok, művészeti alkotások. Erkel Ferenc a *Bánk bánt* komponálja. De a Nemzeti Színház intendantúrája most egyszerre kiragadja őt a *Bánk bán* konfliktusából, és egy Szent Erzsébet-opera – a Doppler testvérekkel komponált alkalmi mű – Gertrúd lánya, Szent Erzsébet históriájába kell beilleszkednie. Erkel előtt is felvonulnak a középkori Szent Erzsébet-történet képei, a *Bánk bán* konfliktusát

előidéző négyéves kisleány hatalmas hozományáról, az országból társzekereken kihordott, Tübingiába került nemzeti vagyonról.

És mennyi időt tölthetett Szent Erzsébet Tübingiában?

1211-től 1231-ig, korai haláláig mintegy húsz esztendőt. És milyen két évtized volt ez! A keresztes háborúk korában vagyunk, Erzsébet édesapja is, férje is részt vett a keresztes háborúkban. Férje, Lajos őrgróf a háború áldozata lett. Erzsébet ott maradt négy gyermekkel, özvegyen. Szent Erzsébet tehát egy olyan keresztény Európában vált a maga életszentségével a korabeli Európa egyik

szimbólumává, mely harcban és vérben született meg.

Sohasem felejttem el, hogy egyszer a *Kékszakállú* próbái közben Toulouse-ban jártam, és a helyi gótikus katedrális feltárását felülről, egy erős üvegen keresztül nézhettem meg. Mint egy madár, lenéztem a múltba, és a gótikus kövek között, nem fogod elhinni, Szent Erzsébet jutott az eszembe. Akkor nem gondoltam volna, hogy napjainkban a keresztény Európa védelme ennyire aktuális lesz.

Amikor a *Bánk bán* Gertrúdját megformáltad, gondoltál rá, hogy

Szent Erzsébet édesanyját alakítod?

Nem. Mert általában nem a királynék nevelték a gyermekeket. Liszt librettójában is ott van a parányi kislány mellett a magyar mágna alakja. S a gyermekek között hamar kialakul, hogy vannak adakozók és vannak mindent birtokolni vágyók. Erzsébet minden bizonnyal a saját javait szívesen megosztó, adakozó gyermekek közé tartozott. A híres rózsacsoda, mely megtörténhetett már gyermekkorában is, de lehet, hogy Tübingiában került az Erzsébet-hagyományba, gyönyörű kép valójában.

Tulajdonképpen az ő rejtett jósága bomlik ki valami széppé. S ne felejtjük el, nem a másét, a saját javait osztogatta szét.

Igy van. De először én mindig a hús-vér asszonyt látom ebben a nőben, és csak nehéz útja során vált szentté. Érdemes, hogy négy gyermeke mellett, mikor özvegységre

jutott, nem ment hozzá az őt megkérő Frigyes császárhoz. Én bizony a gyermekeimért megfontoltam volna egy ilyen ajánlatot.

De Erzsébet a hagyomány szerint abban is kivételes volt, hogy gyászában özvegyi tisztaságot fogadott. Pedig a krónikák „kacagó kedvű”, eleven teremtetést láttak benne.

Alakja kifejezte az emberiség örök tisztaság utáni vágyát. Wagner is ezt látta meg benne. Erzsébet az örök hűség megtestesítője, aki a Metropolitan Opera *Tannhäuser*-rendezésében, a III. felvonásban nem hagyja el a keresztútnál lévő Szűz Mária-szobrot, ahol *Tannhäuser*-t utoljára látta. Erzsébet fohásza után, egy domboldalon felfelé menet távozik a színről, szinte útban az ég felé, kísérve Wolfram dalától az Esthajnalcsillagról.

A párizsi emlékezetes első Szent Erzsébet-szereplésed után folytassuk tovább ezen a szalon. Mikor énekelted legközelebb a Liszt-mű Erzsébet-szólamát?

Két évre rá, Pesten, 1977. március 25-én. Bartók születésnapján, a Zeneakadémia Nagytermében, ismét Lehel György vezényletével. Magyar szereplőkkel, németül.

Itthon? Németül? Pedig a hazai előadói hagyományban élt az emlék a XIX. századi ősbemutatóról. Amikor Liszt magyar barátainak kikötötte, hogy Magyarországon mindig magyarul szólaljon meg a *Legenda*. Id. Ábrányi Kornél fordítása ezért született meg Liszt kérésére 1865-ben.

Lehel Györgynek valószínűleg ez volt az elképzelése. A szerepekre remek magyar szólistákat hívott meg. Németh Gábor, Budai Livia, Gáti István, Kováts Kolos, Miller Lajos énekelt mellettem a szólamokat. Közreműködött az MR Zenekara és Énekkara. Nagy siker volt. Hét évvel később, 1984. július 19-én a Mátyás-templomban énekeltem ismét Erzsébetet. Joó Árpád vezényelt, Sólyom Nagy Sándor, Farkas Éva, Kováts Kolos, Gregor József voltak a partnereim. Közreműködött az ÁHZ és a Budapest Kórus. Liszt művét ezt követően a Hungarotonnal vettük fel stúdióban, szintén Joó Árpád vezényelt. Ezzel a felvétellel egy nagyon szép közös munka kezdődött el a Hungarotonnal, sok operát és egyéb műveket vettem fel velük. Partnereknek pedig kapcsolatom révén számos világhírű kollégát tudtam meghívni.

Utolsó jelentős Liszt-hangversenym a Liszt-évben volt, 2011-ben a Magyar Állami Operaházban. Két Liszt-dalt adtam elő, Vigh Andrea művésznő hárfa kíséretével. De Szent Erzsébet mindmáig életem meghatározó szerepe maradt. Fontosak számomra az általa képviselt értékek, a jóság, tisztaság, irgalom, könyörületesség, hűség. S maga a Liszt-mű, a kiegyezés felé tartó ország opusa, a magyar nép békesség óhajának zenei szimbóluma.

Köszönöm a beszélgetést.

Küllös Imola

Erdélyi Zsuzsanna, a vallásos folklór kutatója

■ Az „*imádságok nagyasszonyának*” is nevezett Erdélyi Zsuzsanna (Rév-Komárom, 1921. jan. 10.–2015. febr. 13.) életútját felmenőinek szellemi igényessége és családja keresztény etikán nyugvó szigorú erkölcsi értékrendje határozta meg. Ő és irodalomtörténész húga, Ilona folytatták azt a sokoldalú tudományos és tudománynépszerűsítő munkát, amelyet nagyapjuk, Erdélyi János¹ kezdett el a nemzeti nyelvet és kultúrát építő reformkorban. A paraszti származású, de európai műveltséget szerzett költő/esztéta/műkritikus/sárospataki professzor – no meg a legelső folklórteoretikus – nevéhez fűződik az első magyar népköltési gyűjtemény² szerkesztése és kiadása. Fia, Erdélyi Pál a kolozsvári egyetemi könyvtár igazgatója, a régi magyar irodalom, a virágénekek és a kéziratos költészet kutatója volt, s – egyebek között – korán elhunyt édesapja kéziratos hagyatékát is gondozta.

A családi háttér ellenére Pál idősebb leánya, Zsuzsa csak élete derekán talált rá a neki elrendelt útra, haláláig szenvedéllyel művelt szakterületére, az archaikus népi imádságokra. Eredetileg ugyanis filológiát tanult, magyar–olasz–filozófia szakon végzett, és 1945-ben szerzett bölcsészdoktori oklevelet Budapesten, a Pázmány Péter Tudományegyetemen, a mai ELTE elődjén. Nyelvtudásánál és érdeklődésénél fogva külügyi pályán kezdett el dolgozni, de „osztályidegennek” minősítve 1948-ban elbocsátották a minisztériumból. Tulajdonképpen politikai okokból s megélhetési kényszerből lett folklórkutató. A vallásos népéneket és hangszeres népzene gyűjtő Lajtha László egyik munkatársaként Zsuzsa a szöveges adatok le- és feljegyzéséért, másik közvetlen kollégájuk, Tóth Margit pedig a népzenei anyagért volt felelős. „...fantasztikus füle, hallása volt [ti. Margitnak]... Ő végezte a dallamok „nyersezését”, melyet aztán Laci bácsi finomított, egy-egy ének többszöri meghallgatása eredményeként. Én meg írtam, írtam, rogyásig írtam: szöveget, szokásokat, szociográfiai adatokat. Magnónk még nem volt abban az időben” – emlékezett vissza

Zsuzsa *A kockás füzet* című naplójában.³ Az '50-'60-as években több mint 10 éven át hármásban járták „úttalan utakon” a nyugat-magyarországi (Győr-Sopron és Vas megyei) falvakat, és így, a történeti népzene gyűjtése közben „tanult bele” Zsuzsa a néprajzos szakmába. Lajtha mentorálásával fordult figyelme a néphagyományok nehéz sorsú őrzői s a vallásos népköltészet felé. „Nagy szerencsém volt, hogy Lajthánál dolgozhattam. Hosszú évek során bedolgozhattam magam a szent hagyományba.”⁴ Fizikailag és lelkileg is megterhelő, havonta 8-10 napos gyűjtőútjairól, Lajthához fűződő ambivalens viszonyáról és Lajtha zenével kapcsolatos gondolatairól közös útjaikon – hosszú vonatozások vagy vonatra várakozások közben –, 1960-tól írogatta feljegyzéseit meglehetősen rendszertelenül, kezdetben saját úti „kalandjaikra”, ott-hon hagyott családjára, négy kicsi gyerekével kapcsolatos gondjaira koncentrálna. Intuitív személyiségére jellemzően hamar felismerte, hogy a Kádár-korszakban félreállított (egyébként európai elismertségű) zeneszerzővel való beszélgetések milyen tanulságosak és fontosak, s ezért egyre tudatosabban Lajtha zenei elemzéseit, kompozícióival kapcsolatos eszmefuttatásait állította naplója középpontjába. „A most közreadott napló nemcsak Lajtha személyiségéről, életéről és haláláról, koráról és környezetéről való tudásunkat mélyíti el és árnyalja, hanem szinte felbecsülhetetlen a zenetudományi jelentősége is”⁵ – vallotta Solymosi Tari Emőke zenetörténész, *A kockás füzet* szerkesztői utószavában.

A zenetudós váratlan szívhalála után (1963) a Lajthacsoportot befogadta a Néprajzi Múzeum, ahol Tóth Margit lett a Népzenei Osztály vezetője. Erdélyi Zsuzsa Ortutay Gyula, igazgató meghívására a múzeumból került át a Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutatócsoportjába 1971-ben, ahonnan 1986-ban nyugdíjba küldték. Ám hogy folyamatban lévő imagyűjtéseit és mentalitástörténeti munkáit befejezhesse, 1990-ig még tovább dolgozhatott az MTA Filozófiai Intézetének szerződéses munkatársaként.

Erdélyi Zsuzsát fiatal kutatóként ismertem meg, 1983-ig együtt dolgoztunk a Néprajzi Kutatócsoportban, és akkor sem szakadt meg szeretetteljes kollegiális kapcsolatunk, amikor átkerültem az ELTE Folklóre Tanszékére. Mivel az ő témáját, az archaikus népi imádságokat is tanítottam, többször meghívtam óráimra, tudományos diákkörbe, hogy ő beszéljen a hallgatóknak saját anyáról, gyűjtéseiről.

Előadásaiból és írásaiból tudtam, hogy kiváló pszichológiai érzéssel megáldott gyűjtő, széles körű történelmi, művészettörténeti ismeretekkel rendelkező előadó, a maga nemében egyedülálló karizmatikus személyiség, aki mindig lebilincselte hallgatóságát.

Utolsó nagy munkájában⁶ több mint ezeregyszáz oldalon adott áttekintést folklórgyűjtői és -kutatói pályájáról: az ígéretes kezdettől (*Adatok a magyar népköltészet színszimbolikájához*)⁷ az utolsó évek tanulmányaiig – kihagyva a kötetből a külföldi konferenciákon elhangzott, idegen nyelvű tanulmányait. Tanulságos elolvasni észrevételeit, szempontjait a válogatással kapcsolatban. Színszimbolikáról szóló tanulmányáról pl. megjegyzi, hogy: „Szorosan ugyan nem tartozik a népi imádságműfaj körébe, de mondanivalója mintegy előrevetíti az imádságsszövegek dús szimboliztikáját és archetipikus jelképi rendszerét.”⁸ Szintén nem tartozik a népi imádságok körébe a bukovinai székely „krónikás”, Gáspár Simon Antal (1894–1978) naplója az 1941-es Bácskába való áttelepítésükről, majd az 1944-es drámai menekülésükről a szerbek elől Magyarországra. Az istensegítsi polihisztor parasztember életrajzi visszaemlékezése – mely „nyersen szembesít minket a történelemmel” – közösségi sorsot megjelenítő szociográfiai értékei miatt került életművét összegző kötetébe.⁹

A hatalmas posztumusz-kötet nemcsak 55 saját és 2 társ szerzős tanulmányát, hanem 9 neves irodalomtörténész-nyelvész-művész írásos megnyilatkozását, kommentárjait is tartalmazza az által felfedezett *archaikus népi imádságokról*. A „...kívülről illeszkednek e műfajhoz” c. fejezetben portrészzerű megemlékezések sorjáznak néhány kiváló folklórkutatóról (Erdélyi János, Lajtha László, Bálint Sándor, Domokos Pál Péter), valamint „a népi költésre fogékony és elszánt” költő/lapszerkesztő Juhász Ferencről, és két szívéhez közel álló előadóművészről (Jancsó Adrienne, Török Erzsébet). „Ráadásaként” megható korhű illusztrációkat csatolt a kötethez. Vannak itt saját „műhelymunkáját” érzékeltető jegyzetekkel teleírt levelezőlapok, népi és baráti levelek, kézzel megírt plakátok, könyv-, lemez- és CD-borítók grafikái. E monumentális válogatás végén a szöveggondozó Kovács

Emília jóvoltából Erdélyi Zsuzsanna rövid életrajzát és teljes életművének bibliográfiáját is megtaláljuk. Voigt Vilmos professzor így méltatta a tanulmánykötetet: „Ez a könyv is – akár a másik kettő¹⁰ – világszerte is páratlan gazdagságú. A mai magyar olvasónak pedig sokszor a múltba tekintés eszköze: egy mára már elmúlt világról szól, és Erdélyi Zsuzsanna személyes hangvétele pontosan érzékelteti, hogyan lett e látszólag kicsiny és a legegyszerűbb emberek lelki világához tartozó szöveganyagból az egész magyar kultúrát befolyásoló mozgalom.”¹¹

A továbbiakban röviden megpróbálom összefoglalni mindazt, amit e tanulmánygyűjtemény felmutat. Erdélyi Zsuzsanna kutatói kíváncsiságát és sokoldalúságát, az általa fontosnak és értékesnek tartott vallásos hagyományért vívott küzdelmeit és eredményeit – lehetőleg az ő szenvedélyesen áradó szavait, utánozhatatlan élőbeszédstílusát idézve.

Ma már köztudomású, hogy legnagyobb tudományos érdeme az volt, hogy azt a középkori, ferences gyökerekkel bíró, európai háttérű, szakrális közköltészetet – amelyet a folklorisztikában archaikus népi imádságnak nevezünk – tudományközi (interdiszciplináris) vizsgálat tárgyává tette. A korábban már Kálmány Lajos, Bálint Sándor, Fettich Nándor által gyűjtött szórványos imaadatokat elsőként ő definiálta önálló folklórműfajként – rámutatva művelődés- és költészettörténeti jelentőségére, mintegy mintát teremtve ezzel a magyar, olasz, lengyel, délszláv és egyéb külföldi kutatóknak. Időben és térben is egyre szélesedő összehasonlító történeti-filológiai kutatásaival beemelte ezt a szó szoros értelmében kihalóban lévő (mert már csak idős emberek által ismert) vallásos, szóbeli örökséget a hazai és nemzetközi tudományos diskurzusba. Hírneves folklorista nagyapja úttörő gondolatainak elkötelezett folytatójaként vallotta, hogy: „tanulni [kell] a népet, az életet”,¹² mert a szájhagyományozó népköltészet évszázados kultúrtörténeti értékeit, a vallásos népköltészet pedig archaikus mítoszokat, pogány, mágikus képzetekkel összekapcsolódó középkori misztikával átítatott lelki élményeket közvetít a ma emberének – még ha gyakran töredékes, nyelvileg már torzult, nehezen felismerhető formában is.

Tudatosan (?) vagy ösztönösen (?) abban is követője volt Erdélyi Jánosnak, hogy gyűjtéseit nagy empátiával végezte adatközlői körében, személyes vallomásaikat a szülőktől, nagyszülőktől gyermekkorban tanult archaikus imádságok mindennapos használatáról fontosnak tartotta, ezért a szövegek emocionális hatásának személyes, lélektani vonatkozásait mindig rögzítette és társadalom-, sőt mentalitástörténeti aspektusból is elemezte.

„Nyitva látám mennyország kapuját”. Az archaikus népi imádságok képi világa.

Erdélyi Zsuzsa sokszor elmondta és leírta, hogy 1967 decemberében egy 98 éves nagyberényi (Somogy m.) öregasszonytól hallotta az első apokrif népi imádságláncot, amely a szó szoros értelmében megváltoztatta az életét. Mindig és mindenkor hálás szívvel emlékezett vissza Babos Jánosnéra. „Rozi néni karácsonyi ajándékként robbant be az életembe [...], meghatározta szakmai pályámat. Új dimenziót nyitott munkámnak. Szenvedéllé emelte azt, ami addig sors-rámkényszerítette feladat volt.”¹³ Ennek a különös imaszövegnek hatására fogott bele a nyelvész Pais Dezső által „terra incognitának” (ismeretlen földrésznek) nevezett archaikus, apokrif imák felkutatásába, gyűjtésébe. Ezt az évszázados, szóbeliségben lappangó, a papok elől rejtegetett, egyházi liturgiától független műfajt 1970 februárjában egy Néprajzi Társaság-i ülésen mutatta be a „szakmának”; 1970 szeptemberében pedig Juhász Ferenc az alábbi szavakkal ajánlotta a nagyközönségnek – közreadva első gyűjtéseit az Új Írásban:

„[...] ezek a legtisztább népköltészeté vedlett imák nemcsak történeti múltunk, de költészetmúltunk a nép szívéből kitemetődött lángoló aranyleletei, erejük, igézetük, tisztaságuk mint az aranyláncoké és a tiszta csontoké. [...] Én népköltészetünk legfénylőbb rétegéhez hasonlónak mondom ezeket az imákat, amikben a nép élt, s amik századokon át népünkben éltek titokban. És szépségük és erejük nemcsak tartalmaikban van, de nyelvükben is, mert hallván őket oly erővel ráz meg népem beszélt nyelvének gyönyörűsége, bátorsága, tisztasága és látomásossága, hogy költő-szívémben ámuldozva és szégyenkezve csak édesdeden mosolyogni és könnyezni tudok, mint Bartók Béla zene-örvényeiben, lángoló látomásaiban.”¹⁴

A Somogy megyei levéltár igazgatója, Kanyar József adta ki az első kis gyűjteményét még csak 137 imával, egy moldvai imakezdetből kiragadott címmel: „Hegyet hágék, lőtőt¹⁵ lépék”.¹⁶ Erdélyi Zsuzsa szerencsés és fáradhatatlan volt. A katolikus egyház vezetőinek – mindenekelőtt Lékai László bíboros-prímás esztergomi érseknek – támogatásával, vidéki papok és kispapok segítségével, sajtófelhívásokkal, továbbá neves énekesek/előadók (Török Erzsébet, Jancsó Adrienne, Faragó Laura, Lovász Irén és Ferencz Éva) közreműködésével tartott költői estjeivel, ún. „egyházzenei áhítatai”-val felekezetre való tekintet nélkül országos mozgalommá bővült anyaggyűjtése. Az írni alig tudó öregemberek és -asszonyok mellett, akik levélben is elküldték neki gyermekkorukban tanult imádságaikat, idő haladtával maroknyi

folklorista segítőtársa, majd követője is akadt e napról-napra kopó és fogyó paraliturgikus szóbeli hagyomány feltárásában és megmentésében. Az első 20 év több-ezernyi hazai, kárpát-medencei és európai imaváltozatot eredményezett. Úgy tudom, 50 ezernél több különböző nyelvű imaszöveg volt Erdélyi Zsuzsa birtokában, s ezekből az évtizedek során változatlan címmel – mert első kiadványa címe: „lassan, a műfaj szinonimája, [...] logója lett”¹⁷ – egyre bővülő válogatásokat adott közre. Két különbözőképpen illusztrált válogatását a Magvető kiadó (1976, 1978), kettőt a pozsonyi Kalligram adott ki (1999, 2012). A legutolsó „Hegyet hágék”-ban már 321 főszöveg és a jegyzetekben számos további változat, valamint a műfaj összehasonlító szöveg- és motívumtörténeti kutatását bemutató, értékelő kísérőtanulmány szerepelt, több mint 1000 oldalon.

Már az első imádságközlések is jelentős tudományos visszhangot keltettek hazánkban és külföldön. Az ő kutatásai inspirálták a hasonló lengyel (1976) és szlovén (1983) imagyűjtemények kiadását, majd az orosz vallásos népelemek magyarra fordítását.¹⁸ Erdélyi Zsuzsa nemcsak a magyar nyelvterületen, hanem a magyarországi nemzetiségekénél, továbbá számos európai nép körében – egyebek között Olaszország több hagyományőrző vidékén, a calabriai albánok között – is módszeresen gyűjtötte a népi emlékezetben fennmaradt archaikus ima- és énekhagyományt. Külföldi könyvtári, levéltári kutatásaival Írországtól Grúziáig terjedően talált rá a magyar imák szöveg- és motívumpárhuzamaira. Az „Aki ezt az imádságot” – *Élő passiók* c. kötete¹⁹ 21 nép imáin keresztül mutatta be a műfaj európai összefüggéseit, azt, hogy ez a szóbeli hagyomány Európa többi népével közös vonásokat mutató keresztény örökségünk. Posztumusz tanulmánygyűjteményében e történeti felismerésre vonatkozóan számos folyóiratban, emlék- és konferenciakötetekben elszórva publikált írását, előadásszövegét olvashatjuk újra, gazdag (elsősorban határon kívüli területen gyűjtött) példatárral illusztrálva.

Életének 90. évében készült el az a maga nemében egyedülálló kiadvány, amely a népi imádságok fogadtatástörténetét tárta az olvasók elé. A kötet címéből²⁰ első látásra úgy tűnhet, hogy csak a vallásos lelkületű embereknek szól, az alcíme pedig száraz tudományos szemlést sejtet. De ha belelapoz valaki, azt tapasztalja, hogy lehetetlenül izgalmas, olvasmányos, egyszersmind gondolkodásra késztető könyvet írt és szerkesztett egybe a neves imagyűjtő kutató – engedve az irodalomtörténész Várhelyi Ilona kitartó ösztökélésének, akit végül is szerzőtársául választott.

A szépen illusztrált könyv „törzsanyaga” (mind a 317 prózai írás!) időrendben sorjázó válogatás az 1970 és 2011 között megjelent kritikákból, esszékből, interjúkból és gyűjtési felhívásokat tartalmazó újságcikkekből. Az archaikus népi imádságok fogadtatástörténete kor- és mentalitástörténeti dokumentum. Méghozzá több szinten: egyrészt a mindenkori hivatalos állami ideológia befolyásolta elit kultúra szintjén, másrészt a keresztény értékrend szerint élő, egyszerű, falusi emberek szintjén, akik tudatosan őrizték, és az idegenek előtt – legyen az akár a saját papjuk – rejtve, titkolva naponta elmondták felmenőiktől örökölt imádságaikat.

Ez az újszerű, dokumentatív összeállítás mindekelőtt megkerülhetetlen alaptudást ad a magyar szájhagyományban fennmaradt archaikus/apokrif népi imádságok műfajttörténetéről, nyelvi, poétikai sajátosságairól és európai kapcsolatrendszeréről. A felidézett imapéldák lehetővé teszik, hogy olyanok is megismerjék és élvezhessék ezt a több évszázadon át rejtőző, mágikus és szakrális tudatelemeket szintetizáló folklórműfajt, akiknek nem volt/nincs birtokában a „Hegyet hágék, lőtőt lépék...” egyik kiadása sem. Sokat elárul mindkét nagy összegző kötet a kutató-nő adatközlőihez fűződő személyes kapcsolatáról, az imádságokkal élő öregek családi, szociális helyzetéről, lelkivilágáról, s nem utolsósorban az imádkozás mindennapi gyakorlatáról és lelki hasznáról is. „Az imád-

ságműfajjal való szembesülés különös élménye és légköre késztetett arra, hogy ne csak a gyűjtendő anyagra figyeljek, hanem [...] az úgynevezett adatközlővel is foglalkozzam, s vele bensőséges kapcsolatot alakítsak ki.” – vallotta meg Erdélyi Zsuzsa az első néhány év nehéz tereptapasztalatai után.²¹

Mint „toplistás” szaktanulmányaiból és konferencia-előadásaiból összeállított posztumusz kötetéből kitűnik, Erdélyi Zsuzsa egy egész Európában ismert, ferences gyökerű középkori imádsághagyományt tárt fel. Gyakran hangoztatta és leírta, hogy amit más, szerencsésebb történelmű népeknél az írásbeliség, nálunk a szóbeliség őrzött meg napjainkig – megmutatva valóságos költészetünk régiségét, szépségét és mérhetetlen gazdagságát, a keresztény Európa és a magyar nemzeti kultúra szoros összefonódását. „Az archaikus népi imádságok rejtve maradt szövegállománya föltárásával nemcsak a magyar népi költés gazdagodott új műfajjal, hanem az irodalom- és áhítattörténet is sokatmondó forrásanyaggal. Úgy is mondhatnánk: informatív, sőt dokumentatív értékű anyaggal. [...] informatív-dokumentatív értékét emeli az a tény, hogy e Duna-táji régió véres történelme folytán alig rendelkezik nemzeti nyelvű középkori emlékekkel.”²²

Felhívta a szakemberek figyelmét arra, hogy a szóbeliségben megtalált archaikus népi ima nem ún. „kérő” ima, hanem *oráció*. Egyik csoportja ún. „kevert tudatformájú” szöveg, rokona a védekező, bajelhárító funkciójú mágikus ráolvasásoknak, a betegségek gyógyítását szolgáló „bájoló imádságoknak”. Mint pl. ez a protestánsoknál is ismert (állítólag Luther által is gyakorolt) imádság:

*Én lefekszek én ágyamba,
Mint Úrjézus koporsóba,
Nehéz álom el ne nyomjon,
Csalárd ördög meg ne csa(l)jon,
Számba' szent kenet,
Fejem fölött szent kereszt.
Őrizz, angyal éjjélig,
Szűz Mária virrattig,
Krisztus Urunk örök életig.*

(Laczkó Istvánné, sz.:1892., Jászsálszentgyörgy)²³

Hasonló védekező, bajelhárító imádságot mondtak a Kakasdra telepített bukovinai székelyek a haldoklók mellett:

*Ó, te gonosz Sátán, ne kísérgess engem,
mert van nekem fejem,*

fejem az Úrjézus Krisztus.

Menny el eleibe,

Megfelel képibe.

[...]

Előttem van Boldogasszony,

Fejem fölött három Mária,

Körülöttem ezer angyal,

A kezembe' szent kereszt,

A szájamba' szent kenet,

A szívembe' szent ostya...²⁴

(Mátyás Sándorné, sz.: 1940., Andrásfalva)

A népi imádságok többsége azonban a nagyheti történeteket felidéző passió-epika és a Mária siralom-líra ötvözte, mely rendszerint speciális záradékkal végződik. Ez a középkori „imitatio Christi” felfogás örökségeként bűnbocsánatot, üdvözülést, tehát valamilyen „kegyes hasznót”, „üdvös jutalmat” ígér az imádkozó személynek. Erdélyi Zsuzsa szerint a záradék a népi imádság-műfaj legfontosabb karakterjegye.

A népi imák általában így épülnek fel:

A) „Lírai hangulatú természeti *indítókép*, amelyben gyakran jelennek meg az ókori vallások szoláris hagyományait átvevő keresztény fénykultusz szimbolikus jegyei: Mária-, Krisztus-, Egyház-jelképek,”²⁵ pl. az oltáriszentség.

Hegyet hágék,

Lőtőt lépék,

Kőkápilnecsát láték.

Bellől arannyas

Küel irgalmas.

Szent Világ Úrjézus Krisztus benne lakik vala.

Aran(y)hajával leeresztvel,

Arankönyveivel kicsordulval,

És aranszekállával kitépvel.²⁶

(Benke Jánosné, sz.: 1906. Diószén, Moldva)

Föltekintek a Sinai-hegyre,

Ott látok szép szentegyházat,

Kívül kincses, belül irgalmas,

Abba vagyon egy szent, áldott, szent szék,

Abba ül Asszonyunk, Szűz Mária

Térdig vérbe, könyékig könnybe,

Arra megy szent evangélista,

Kérdi tőle:

Miért ülsz, Asszonyunk, Szűz Mária,

ebben az áldott szent székbe’?

(Szabó Józsefné, sz.: 1926., Szenna)²⁷

„...nem tekinthetem véletlen költői képződménynek az imádságok látomásos kezdőképét, hanem a világi lírában fellelhető természeti kezdőképek szakrális megfelelőjének vélem.” – írta egyik tanulmányában Erdélyi Zsuzsa,²⁸ majd kifejtette, hogy a kezdőképek egyfajta „gondolati trambulinként” átlendítik az imádkozót egy másik tudatszintre, egy valóságon túli, fényes, arany-, bíbor- és vérszínben úszó, misztikus élményvilágba.

Hol olvaggyon²⁹ a boldogságos szép Szűz?

Túl tengeren, aran fán,

Aran fának ágán, annak üdvözült virágján.³⁰

(Szabó Józsefné, sz. 1897., Romhány)

B) „*Epikus*, sokszor *drámai középrész*, melynek legfontosabb témája Krisztus, Mária gyötrelme, a kereszthalál ábrázolása.”³¹ A feldúlt lelkiállapotban lévő, fiát kereső Mária általában az egyik evangélistától, apostoltól, néha Pilátusnétól(!) vagy a kakasszóból értesül Jézus kín-szenvedéseiről és kereszthaláláról. E biblikus gyökerű „középrész” – mely a keresésmotívumot, a Pilátus előtti jelenetet, a Kálváriát járó, megkínzott, keresztre feszített Jézust (Golgota-motívum) idézi fel – a „fájdalmak férfival” (vir dolorum, szenvedő Krisztus) és a „fájdalmas anyával” (mater dolorosa) való érzelmi azonosulást, a kompassziót célozza. Eredete a középkori vallásosságban és egyházi énekköltészetben (laudák, Mária-siralmak) keresendő, de erősen hatott a szóbeliségre a barokk kor katolikus egyházi irodalma, képzőművészete, valamint a XVIII–XIX. századi apokrif ponyvairadalom. Természetesen a népköltészet számos műfaja (a ráolvasás, a regös-ének, a karácsonyi kántáló énekek, halottsiratok és teremtmítoszok) is kölcsönhatásban állt az apokrif imádságokkal.

Az imádságok középrészének egyik fontos motívumaként jelenik meg Szt. Anna, Szűz Mária, Jézus együttese (mettertia); az angyalok által az aranymedencébe/kehelybe összegyűjtött krisztusi vér, mely Erdélyi Zsuzsa történeti- filológiai kutatásai szerint a Szent Grál-legendával mutat rokonságot.

Az alábbi népi imádság költői szépségű kezdőképeiben a gyászoló természet már előrevetíti a párbeszédéből kibontakozó húsvéti drámát:

Asszonyunk Szűz Mária elindula hosszú útra,

Utak megszorodának,

Fennálló fák térdet fejet hajtának,

Égi madarak véres könnyet hullatának.

Elmene Asszonyunk Szűz Mária kisebb zsidó várossába

Kisebb Pilátusnénak házába, így köszöne:

Dícsértessék az Úrjézus Krisztus!

[...]

Kérdé Pilátusné: Mit keressz, Asszonyunk Szűz Mária?

Én az én áldott Szent Fiamot negyven éjjel, negyven
napról-napra

Hegyről hegyre, völgyről völgyre keresem,

Sehol fel nem találom.

Menj el, Asszonyom, Szűz Mária,

Lépjél öt mélységes lépést,

Ejts el három véres könnyet,

Tekint föl a magas Kálvária-hegyre, a magas keresztfára,

Meglátod a te áldott Szent Fiadot felfeszítve.

(Raduly Jánosné, sz.: 1912., Gyergyószárhegy)³²

Kokas megszólamlodik,

Máriát kiált:

Kel' föl, Mária, kel' föl!

Most feszítik a Jézust.

Dárdávu' dárdázzák,

Koronávu' koronázzák,

Hét csöpp vérit elcsöppentik,

Az angyalok fölszedik,

Glóliába béviszik,

Glóliát kátassák...

(Varga Vincéné, sz.: 1887.)³³

A népi imádságokban hangsúlyos a pénteki nap, Krisztus kereszthalálának napja, melyről az imádkozó asszonyok még hosszú évszázadok távlatából is megrendülve emlékeztek meg:

Péntek, péntek, szent aranyos péntek.

Krisztus mene kínjára,

Kínján esett esetje,

Kiből kifolyt drágalátos szent vére.³⁴

(Palkó Antalné, sz.: 1898., Andrásfalva, Bukovina)

A „térgyig vérbe', könyökig könnybe', színye szomorodva, szen' vérit verítve" fogant Mária-siralmakban az imádkozó asszonyok saját anyai fájdalma emelkedik szakrális magaslatokra. Erdélyi Zsuzsa adatközlő a gyűjtések során azt is elmondták neki, hogy gyakran a Szűzanya példája adott nekik lelki megkönnyebbülést személyes bánataikban, s az imádkozás volt gyógyír fájdalmukra.

Az evangéliumi szenvedéstörténetet felidéző imarészek, gyászmotívumok tulajdonképpen a középkori és barokk nagyheti misztériumjátékok, passiózások emlékei, a mise- és óraskönyvek iniciálisainak, ill. a templomok oltárképeinek és szobrainak szóbeli, költői leképzései. Erdélyi Zsuzsanna szerint az imádságok legtöbbje ún. „verbális ikonográfia", a krisztusi szenvedéstörténet, az üdvtörténet megjelenítése, „szóval való föstése".³⁵

Egy Kisberről (Komárom m.) levélben küldött imádság középső részét:

Virág szülte virágját,

Virág szülte Szt Annát

Szt Anna szülte Máriát,

Mária szülte szt Fiát.

Napkeletre tekintek,

ott látok egy fényes felhőt,

abba vagyon Krisztus Urunk

térdig vízbe, könyökig vérbe.³⁶

A szövegjegyzetekben így kommentálta Erdélyi Zsuzsa: „A felhőben levő Krisztus képe képzőművészeti hatást jelezhet: a testi mivoltában mennybe menő Jézus ábrázolását. Viszont ősi kozmogóniai képzeteket is kelthet. Egyes teremtszövegekben, mítoszokban az Úristen a felhőn ül, mialatt a földet megalkotja.”³⁷

C) A műfaj legfontosabb szerkezeti eleme az objektív, tömör, üdvösséget, bűnbocsánatot ígérő *záradék*. „A záradék kezdőszavai kötöttek, a kilátásba helyezett kegyes haszon változhat. A legismertebb forma: *Aki ezt az imádságot este lefektében, reggel fölkelteben* elimádkozza, annak hét (három) halálos bűne megbocsájtódik. Gyakran az Úristen, Jézus, Szűz Mária vagy valamelyik evangélista szájából halljuk e sorokat. Ezzel az imádság föllebbezhetetlenül hitelessé válik, és foganatossága biztosítottnak látszik. [...], a záradékok katolikus szellemiséget és fogalmi rendszert jeleznek, még ha dogmatikailag torzult és így hivatalosan el nem fogadható állításokat tartalmaznak is.”³⁸ A tridenti zsinat után az egyház ezért (is) tilalmazta a hasonló önfeloldozó, bűnbocsánatot ígérő imákat:

*Bizony, bizony jogval mondom,
Ki ezt egy nap háromszor elmondja,
Annak pokol ajtaja bétévődött,
Mennyország ajtaja kinyitatódik.*

(Tímár Vilma, 75 éves, Gyimesközéppok)³⁹

A szájhagyományban (és a naponkénti személyes gyakorlatban) gyakran több kezdő és középső (A és B) szövegrész kapcsolódik össze fűzészerűen, s csak az üdvösségszerző záradék jelzi az imádság végét. Olykor azonban egy-egy jellegzetes motívumot összekapcsoló fűzésen belül is előfordul a záradék, majd a szokott kezdőképpel folytatódik az ima:

*Menj el, asszonyi állat, a fekete föld színére,
Hirdesd ezt az imádságot,
aki ezt az imádságot elmondja
Este lefektébe, reggel fölketébe,
Mennyország ajtaja nyitattik néki.
Ha kimegyek az ajtón,
Föltkintek magos mennyországba,
Ott látok egy kalastromot,
Kível aranyos, bellől irgalmas,
Abba van hat ótár,
Hetediken Szent Pál,...*

(Molnár János, sz.: 1910., Ghymes,
Nyitra m.)⁴⁰

A magyar késő középkor elveszettnek vagy nem létezőnek tekintett szent költészetének műfajai főként a katolikusok, görög-katolikusok és ortodox hívők körében őrződtek meg a szóbeliségben. A vallásos néphagyományban „A késő középkori [...] »inkább a könnyekre, semmint a szavakra/értelemre törekedjünk« magatartás bújik elő annyi száz év rejtekezése után. A nemzedéki átörökítés a passió-imádságok, Mária-síralmak szövegi állományát éppúgy átmentette, mint a tudati s érzelmi

tartalmait s mimikus jegyeit. Öregeink sajátos imádság-pózái, sírós-könnyes előadásmódja, arckifejezései távoli elődök képét vetítik elénk.³⁴¹ Bár Erdélyi Zsuzsa több ízben is írt az imádságok nyelvi archaizmusairól, költői értékéről, esztétikumáról, ez alkalommal e kérdéskörrel itt nem foglalkozhatok. A fentebb idézett példák önmagukért beszélnek. Ezek a látomásos, archetipikus költői képekkel teli apokrif imádságok a művészeknek élményszerű „nyersanyagot”, a nyelvészeknek, folklór- és társadalomkutatóknak történeti adatokat kínálnak, a teológusoknak, papoknak és lélekbúvároknak pedig hiteles és megszívlelendő információkat nyújtanak a falusi emberek egykori hitvilágáról – a protestáns Ravasz László kifejezésével élve: a „népteológiáról” és népi kegyességről.

Erdélyi Zsuzsanna csaknem fél évszázados, áldozatos gyűjtő- és leletmentő, történeti-filológiai munkássága (immáron 3 vaskos kötetben megörökítve és kiadva) felbecsülhetetlen értékekkel gyarapította a magyar nemzeti kultúrát. Az archaikus népi imádságok további elemzése egy újabb kutatónemzedék szép feladata lesz.

JEGYZETEK

- 1 Sokoldalú munkásságáról képet ad a születésének 200 éves évfordulóján rendezett tudományos konferencia. Ld.: az Irodalomtörténeti Közlemények 2014/4–5. számában.
- 2 *Népdalok és mondák* 1–3. Pesten, 1846–1848.
- 3 Erdélyi Zsuzsanna: *A kockás füzet. Úttalan utakon Lajtha Lászlóval*. Bp., Hagyományok Háza, 2010, 98.
- 4 Erdélyi Zsuzsanna 2010, 100.
- 5 Erdélyi Zsuzsanna 2010, 182.
- 6 Erdélyi Zsuzsanna: *Múltunk íratlan lírája. Az archaikus népi imádságműfaj háttérvilága*. Pozsony, Kalligram, 2015.
- 7 Erdélyi Zsuzsanna 2015, 29–108. Első közlése: *Ethnographia* LXXII. 1961, 173–1999; 405–429; 583–598.
- 8 Erdélyi Zsuzsanna 2015, 24–25.
- 9 Erdélyi Zsuzsanna 2015, 322–346. Első közlése két részletben: *Somogy*. 8. évf. 1980/5., 47–56. és *Somogy* 15. évf., 1987/2., 81–92.
- 10 T. i. a „Hegyet hágék” c. imagyűjteménye és az Erdélyi Zsuzsanna – Várhelyi Ilona: „...századokon át paptalanúl...” Az archaikus népi imádságműfaj fogadtatástörténete. Bp., Szent István Társulat, az Apostoli Szentszék könyvkiadója, 2011.
- 11 Erdélyi Zsuzsanna 2015. Fülszöveg.
- 12 T. Erdélyi Ilona: *Erdélyi János válogatott művei*. Bp., Magyar remekírók, 1986, 59.
- 13 Erdélyi Zsuzsanna 2015, 26–27.
- 14 Juhász Ferenc: *Imák, apokrif mámorok*. Új Írás X. évf., 1970/9., 73–74. Újraközli Erdélyi Zsuzsanna 2015, 145–147.
- 15 Értsd: *lejtőt*.
- 16 Erdélyi Zsuzsanna: *Hegyet hágék, lőtőt lépék*. Kaposvár, Somogyi Almanach, 1974.
- 17 Erdélyi Zsuzsanna: *Hegyet hágék, lőtőt lépék. Archaikus népi imádságok*. Pozsony, Kalligram, 2012, 9.
- 18 *Mélységek könyve. Orosz vallásos népénekek*. Szerkesztette Kámán Erzsébet. Bp., MTA Néprajzi Kutatóintézete – PTE Néprajz–Kulturális Antropológia Tanszék–L'Harmattan, 2007.
- 19 Erdélyi Zsuzsanna: *Aki ezt az imádságot– Élő passiók*. Pozsony, Kalligram, 2001.
- 20 Erdélyi Zsuzsanna – Várhelyi Ilona: „...századokon át paptalanúl...” Az archaikus népi imádságműfaj fogadtatástörténete. Szent István Társulat, az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, Bp., 2011.
- 21 Erdélyi 2015, 769.
- 22 Erdélyi 2015, 731.
- 23 „Hegyet hágék, ...” 2012, 329. (82. sz. kezdete)
- 24 „Hegyet hágék, ...” 2012, 171. (19. sz. részlete)
- 25 Erdélyi 2015, 151.
- 26 „Hegyet hágék, ...” 2012, 365. (97. sz. kezdete)
- 27 „Hegyet hágék, ...” 2012, 414. (115. sz. részlete)
- 28 *A látomásformulák szerepe az archaikus népi imádságokban*. In: Erdélyi 2015, 817–845.
- 29 Félrehallásból adódó szövegromlás. Helyesen: „Hol, hol vagyon a....”.
- 30 Erdélyi 2015, 165.
- 31 Erdélyi 2015, 151.
- 32 „Hegyet hágék, ...” 2012, 925–926. (273. sz. részlete)
- 33 „Hegyet hágék, ...” 2012, 420. (117. sz. részlete)
- 34 „Hegyet hágék, ...” 2012, 388. (105. sz. kezdete)
- 35 Erdélyi 2015, 734.
- 36 „Hegyet hágék, ...” 2012, 545. (170. sz. részlete)
- 37 „Hegyet hágék, ...” 2012, 546.
- 38 Erdélyi 2015, 391.
- 39 „Hegyet hágék, ...” 2012, 379. (102. sz. vége)
- 40 „Hegyet hágék, ...” 2012, 426. (119. sz. részlete)
- 41 Erdélyi 2015, 768.

Kulin Veronika

René Girard: *Látám a sátánt, mint a villámlást lehullani az égből.* *A kereszténység kritikai apológiája.**

■ Értéktétel ugyan egy írást „józannak” nevezni, mégis ezzel kell kezdenem, ha René Girard könyvét akarom jellemezni. Üdítő ez a könyv annak, aki keresztény szemléletű és tudományos igényű olvasmányt keres, és akit fárasztanak mind a mai (hétköznapi) kereszténység kánaáni nyelven fogalmazott vagy éppen a mai közönséghez igazodni akaró, ellaposodott gondolatisméltelése, mind a tudományos érvelések olykor bosszantó iránytalansága. Girard prózája természetesen a tudományos stílushoz áll közel, lévén hogy relevánsan akar szólni a „művelt közönséghez”, azzal a különbséggel, hogy ez az írás bátrabb, mint a saját világnézeti meggyőződéseiket (ideológiáikat) kimondottan nem vállaló szövegértelmezők művei. Nem is kell óvatoskodnia, az európai irodalom és filozófia nem kevésbé bejárt terep a számára, mint a XX. századi és kortárs irodalom- és kultúraelméletek. Bár az alcím keresztény apológiának nevezi a könyvet, valójában inkább keresztény szemléletű kultúraelméletet vázol föl benne, és sokszor inkább támad, mintsem hogy védekezne.

A cím *Lukács evangéliumából* vett mondat (10,18), amelyet Jézus mond kiküldött tanítványainak, akik örömmel számolnak be ördögűző sikereikről: „Látám a sátánt, mint a villámlást lehullani az égből.” A magyar címmel ellentétben az eredeti francia címben és végig az egész szövegben a sátán nem névelővel, hanem személyként megnevezve Sátánként szerepel. Girard felfogásában Sátán, miközben erősen jelenlévő és megragadható, kihagyhatatlan szereplője az evangéliumi történeteknek, egyúttal valódi lényeg nélküli, „léttel nem rendelkező” személy, illetve hatalom. Annak a hatalomnak a megszemélyesítője, amely az embereket úgynevezett „mimetikus versengések” fogságában tartja, és amely az emberi társadalmakban újra és újra képződő válságokat a bűnbakképzés mechanizmusával oldja meg. Ezt jobb megismételni – a szerző is ezt teszi; a mintegy kétszáz oldalnyi könyvnek jelentős része önisméltás vagy inkább

többszöri körüljárása, újfogalmazása a mondanivalónak. A Sátánról szóló fenti meghatározás a könyv egyik központi gondolata, magának a fent „keresztény kultúraelméletnek” nevezett gondolatrendszernek a magva, ezért megéri kifejtteni.

A Girard-féle kultúrakoncepció röviden a következő: az ember nem rendelkezik saját vágyakkal. Mivel nincs saját vágya, ezért mások vágyait utánozza, vagyis olyan dolgokra vágyik, amelyekre mások is vágnak. Egy tárgynak vagy bármi másnak attól lesz értéke, ha valaki vágyik rá. A közös tárgyra irányuló vágyak azonban versengést gerjesztenek, és a versengés mindig újratermeli önmagát. Minél inkább vágyik (ragaszkodik) valaki egy dologra (-hoz), annál kíváncsabb lesz a másik ember számára és fordítva. Girard azért nevezi „mimetikus versengésnek” a társadalom egyik fő hajtóerejét, mert vágyaink szerinte sosem eredetiek, mindig mimézis eredményei, majd az ebből fakadó versengés is imitációt vált ki. A mimetikus versengések mindig botrányokba torkollnak, illetve botrányokon keresztül fejlődnek tovább. A botrányok halmozódnak, és adott pillanatban eszkalálódni tudnak, ami a közösség széthullásával fenyeget. Ezekben a helyzetekben lép működésbe a minden archaikus kultúrában fellelhető bűnbakállítási eljárás. Keresni kell valakit, aki felelős a társadalmi nyugtalanságért. A bűnbakról – és ez Girard egyik legfontosabb állítása – *mindenkinek* el kell hinnie, hogy bűnös, máskülönben nem lesz hatékony a megoldás. A közösség tagjainak *egyöntetűen* vádolniuk kell a kiszemelt áldozatot, aki általában valamilyen okból könnyen kirekeszthető a közösségből (magányos, öreg, beteg, nyomorék stb.). Ha megvan a bűnbak, és mindenki átveszi (vagyis utánozza) a közösség magatartását, sor kerül a bűnbak kitaszítására, illetve megölésére. Ez az eljárás felszabadítja a közösségben felgyülemlett energiákat azzal, hogy egy célpontra irányítja: hullanak a kövek, és az áldozat betölti feladatát – halálával megbékíti (le-

csillapítja) a közösséget. Mivel a közösség tagjai érzékelik, hogy az áldozat halála (vagyis valamiképpen ő maga) békét teremtett a közösségben, ezért előbb még bűnösnek tekintett áldozatukat tisztelni kezdik, és isteni létet tulajdonítanak neki. A rend helyreáll, vagyis a kultúra újra működni tud, amely kultúrát aztán úgy igyekeznek a rend állapotában tartani, hogy újra és újra megismétlik (utánozzák) az eredeti bűnbakfeláldozó eseménysort, vagyis rituális eszközökkel biztosítják a kultúra, a közösségi béke és rend fennmaradását. Nagyjából idáig a kultúraeredet-elmélet. Minden kultúra mögött – ahogy Girard fogalmaz – „alapító gyilkosság” fedezhető föl.

A „mítoszok” (így, általánosan megjelölve) Girard szerint mind ilyen eredeti közösségi erőszak nyomán született elbeszélések, amelyeknek legfőbb jellegzetessége, hogy nem mutatnak rá arra az erőszakra, amelyből születnek, hanem elleplezik azt, hogy a közösség számára békét hozó istenség eredetileg ártatlan áldozat volt. A mitológiában az áldozat mindig ténylegesen bűnösneként van bemutatva, a közösségi félelem és harag alapja valós. A példa Oidipusz mítosza, amelyben az elbeszélés szerint Oidipusz valóban elköveti azokat a rettenetes és abszurd tetteket, amelyekkel vádolják, és amelyeket (amilyeneket) egyébként minden boszorkányüldözésből is ismerünk.

Girard elsőre nem keresztény apológiába illő állítása az, hogy a *Biblia* sok története és az evangéliumok beszámolóit ugyanilyen szerkezetű történetek. Semmilyen lényeges különbség nincs azokban a mechanizmusokban, amelyek Jézus kereszthalálához és amelyek bármely más bűnbak kirekesztéséhez, feláldozásához vezetnek. Ez ugyanis az emberi társadalom alapvető működési mechanizmusa. Ugyanez történik számos ószövetségi történetben is (amelyek közül a József-történetet hasonlítja össze Girard az Oidipusz-mítosssal). Miben áll akkor a bibliai történetek különlegessége? Girard erős polemizáló éllel utasítja el mind a pozitívista szemléletet, amely a hasonlóságok miatt az evangéliumi történetet más mítoszokkal egy szintre helyezi, mind a posztmodern megközelítéseket, amelyek a szövegek egyediségére helyezve hangsúlyt, a különbségeket a kreatív fantázia termékeinek tartják, és nem vetnek számot a mögöttük lévő valósággal. („A pozitivisták az értelmezési problémákat száműzték a vizsgálódásaikból, ők [ti. a „dekonstruktivisták”] pedig a tényeket.” 206.) A mítoszok és az evangéliumok hasonlóak, és mindkettő mögött valós referensek vannak, de nem feltétlenül pozitívista értelemben – ez Girard gondolatme-

netének döntő mozzanata. A valós referens az az emberi áldozatállító mechanizmus, amely mindig is megfigyelhető volt, és ma is az. Ebben áll a hasonlóság. A különbség pedig – ez a könyv legragyogóbban kifejtett és legizgalmasabb része –, hogy míg a mítoszok elleplezik a megbékélési folyamat mögött fellelhető erőszakot, a *Biblia* és az evangéliumok felfedik azt. A *Bibliában* nincs igaza a vádoló tömegnek, és az áldozatról rendre kiderül, hogy ártatlan. Krisztus kereszthalála ugyanannak a mimetikus agresszióknak az eredménye, mint bármely más bűnbakállítási mechanizmus áldozatáé; a különbség az, hogy Krisztus története nyilvánvalóvá teszi ezt az agressziót, és hangosan hirdeti az áldozat tökéletes ártatlanságát.

Sátán tehát elbukik. A kereszthalál leleplezi, mi történik *valójában*, amikor emberek megbékélnek egymással: ártatlan áldozat az ára. Ez Girard legfőbb mondanivalója, és ezért kerül a címbe. Az évezredek óta alkalmazott és jól bevált béketeremtő eljárás Krisztus kereszthalála után ugyanabban a formában, ugyanazzal a naivitással, tudatlansággal nem folytatható. Mimetikus versengések továbbra is vannak, ebből fakadó társadalmi válságok is mindig újratermelődnek, és a bűnbakállító mechanizmusok is működésbe lépnek, de a Vádoló (=Sátán) nem tudja maga mellé állítani a teljes közösséget ott, ahol a Védő (=Paraklétoz, a Szentlélek) akár egyvalakit az áldozat mellé állít.

Innen eredezteti Girard az európai kultúrának azt a jogban, politikában, gazdaságban megmutatkozó fejlődését, amelyet az áldozatok iránti felelősségtudat kiterjedése jellemez. Megállíthatatlanul terjed egyre szélesebbre azoknak az áldozatoknak a köre, akiket a keresztény erkölcsi örökségből fakadóan az európai kultúra óvó szárnyai alá akar venni. Sátán utolsó, kétségbeesett csele így az, hogy ezt az áldozatok iránti felelősségérzetet ragadja magához, és ebben támaszt versengést az emberek között. „Társadalmunkban mindenki áldozatokat vagdos a másik fejéhez [...], először az áldozatok sorsán siránkozunk, s egymást vádoljuk a vesztükben való közreműködéssel vagy bűnös közömbösséggel. Ezután minden siránkozás álszent voltán siránkozunk.” (198–199.) Végül – folytatja Girard – a kereszténységet vádoljuk azzal, hogy nem tett semmit az erőszak érvényesülése ellen.

Girard nemcsak Sátán bibliai fogalmához ragaszkodik, hanem ahogyan a feltámadást, úgy az apokalipszist is a keresztény üzenet lényegi részének tekinti, ami bele is illik gondolatmenetébe. A kereszthalál leleplező ereje

ugyanis megfosztotta az emberiséget bevált béketeremtő eljárásától, és lehetetlenné tette a ciklikus visszatéréseket. A mai európai kultúra ott tart, hogy a zsidó-keresztény kultúrát, a *Biblia* és a kereszthalál tanulságát beépítette védekezési rendszereibe, és ezzel próbálja hatástalanítani. A mai „fortélyosabb totalitarizmus” – ahogy Girard nevezi – nem száll szembe nyíltan a zsidó-keresztény örökséggel, hanem kisajátítja törekvéseit, a kereszténységet kritizálja, „balról igyekszik túlhaladni” (216.), miközben nem veszi észre, hogy maga is az áldozatállító mimetizmus foglya.

Girard könyve rövid, de nagyszabású, és mint az ilyen könyveknél általában, érzékelünk benne gyenge pontokat. Egyik ilyen gyenge pont a „mítoszok” túl általános emlegetése, nagyon kevés konkrét példával – éppen ezért nem eléggé győz meg arról, hogy a mítoszok *egyáltalán* elleplezik a valódi botrányokat. Nem teljesen világos, hol ragadható meg az áldozatok istenné válásának mozzanata, és sok mítoszkutató kérdezné joggal, minek alapján bizonyítható bizonyos istenek áldozateredete. Nem egészen kidolgozott az evangéliumi történetekben a feltámadás jelentősége, és annak a különbségnek a részletezése is hiányzik, amely Krisztus feltámadását elkülöníti más „meghaló és feltámadó istenek” feltámadásától. Az olvasó hiányérzetét több ponton bizonyára orvosolni lehetne a szerző tekintélyes életművéből: a Dosztojevskij- és Proust-elemzésektől a bibliaértelmezésekig és kultúraelméletig – amely alig férhető hozzá magyarul. Holott a mimetikus versengésről és a bűnbakállító mechanizmusról alkotott elmélete iskolateremtővé vált a kultúrantropológiában, és széles körű hatást fejtett ki számos tudományterületen. (Hovatovább 1990 óta létezik egy tudományos fórum [Colloquium on Violence and Religion], amelynek kitűzött célja a Girard-féle mimetikus erőszakelmélet kritikai továbbgondolása különféle tudományterületeken.)

A fordítás példásra sikerült, sehol nem érezni zavaró magyartalanságot, s a szövegnek megvan a bizonyára a fordító érdemének is betudható lendülete. Girard gondolatmenete a fent vázoltakon kívül még sok mindent érint, részletesen elemzi például a József-történetet; egy egész fejezet szól az államhatalom és Sátán összefüggéseiről („A fejedelemségek és hatalmasságok”), kitér a hitlerizmusra, Nietzsche-re és Heideggerre. A kereszténység újraértelmezéseit kereső olvasó örömmel fogja olvasni, és elégedettséggel teszi le a könyvet, még ha egyes következtetéseit túl homályosnak, bizonyos érveit elnagyolt-

nak érzi is. Girard szemlélete ugyanis inspirál: a *Biblia* újraolvasására, Krisztus kereszthalála és a keresztény üzenet *emberi* világban tapasztalható érvényességének felfedezésére. Mivel Girard egészen az utolsó oldalakig (egész pontosan a 227-ig, ahol a Szentlélek *valós* szerepéről kezd írni) kizárja érveléséből a teológiát és minden vallásos diskurzust; mondhatnánk, hogy „vallásfilozófiai kultúrantropológiát” űz, ezért olyan olvasható és jóleső azoknak, akik a keresztény gondolkodás releváns és vállalható útjait keresik. (Budapest, *Atlantis*, 2013., fordította Sujtó László)

JEGYZETEK

- * René Girard, a Francia Akadémia tagja, a Stanford egyetem professzora 2015. november 4-én, 92 éves korában hunyt el amerikai otthonában.

Farkas Ádám

A hetedik napon

■ A földi lét a mozgásban gyökeredzik. Az obszerválható és a felfoghatatlan mikro- és makrokozmosz is mozgásban van. Ami mozog, az energiát fejt ki vagy erőterben hajtódik. Ami létezik, az helyét változtatja a térben. Lehet aktív és/vagy passzív szereplő, de gyarapodik és leépül. Minden anyag maga is mozgás, és az eredettel meghatározott módon és irányba tart. Mivel az erők egymásra is hatnak, csak a főirány kódolt, a mozgás ciklikussá válik, és szabályozott rendszerben működik.

Az emberi észlelés mindkét folyama, a hit és a tudomány is egy-egy pontot határoz meg a világ születésére, amikor a semmiből létrejött, megteremtődött a minden: az isteni teremtés, vagy az ősrobbanás.

Az ősrobbanás-elmélet (angolul Big Bang) számításokkal alátámasztott hipotézise szerint az emberi fogalmakkal kifejezhetetlen sűrűségű és hőmérsékletű ősmasszából a robbanás 17. ezred-másodpercénél már kialakultak az anyagi világ jelenlegi építőköveinek tartott kvarkok és elektronok és ezek antirészecskéi.

A világtértelemezésünket mederbe terelő keresztény hit a *Szentírás*on, a *Biblián* keresztül azt tudatja velünk, hogy az Úr Isten a Világot hat nap alatt teremtette: „Es megáldá Isten az hetedic napot, az-az megszentelé azt mivel hogy azon szünt volna meg minden ő tsinálmányánac tsinálásátul, mellyet teremtet vala az Isten hogy azt elvégezné.” (Vizsolyi Biblia, 1590, Mózes első könyve, első rész 3/b.)

E rövid és tág horizontú bevezető után szűkítsük le az elmélkedésünk sodrát az emberlét jelenkorára, ezen belül is a hetedik napra, az ünnepre.

A földi létünk, az életünk a kezdettől a végig át és át van szöve belső és külső hatások okozta, rendszeresen ismétlődő, mérhető ritmusokkal, ütemekkel, ciklusokkal.

A szívdobbanás (1 másodperc), a lélegzet (6 másodperc), a földforduló (24 óra), a holdforduló (28 nap), az évszakforduló (92 nap), az évforduló (12 hónap).

A biológiai ritmusaink többé-kevésbé állandóak, a kozmikus ütemek emberi mértékkel változatlanok. A földi élet alapritmusát a földforgásból adódó napállás határozza meg, osztja aktív és passzív zónára.

Az élő szervezetek döntő többsége a fényt és a meleget használja az alapvető életfunkcióihoz, de a természet ökológiai gazdaságossága nem hagyhatja veszni a fényhiányos órák és helyek lehetőségeit sem.

Ezért vannak éjszaka aktív pillangók, bogarak, denevérek, rágcsálók, madarak.

Mi magunk, az ipari-elektronikai társadalom magyarul beszélő népe az éjféltől induló és ugyanoda visszaérkező 24 órás földfordulót egy napnak nevezzük, és talán egyedül a mi nyelvünk használja ugyanazt a szót az életető égitest, és az életünket szigorúan ritmizáló időegység megnevezésére. A 24 órás életegységeink nagyjából három szakaszra bomlanak (ahogy az ismert, ironikus dalszövegben is halljuk): 8 óra pihenés, 8 óra munka, 8 óra szórakozás. A szatírárt és a skatulyázást kivonva az idézett felosztásból, nagyjából így oszthatunk: 8 óra alvás és pihenés, 8 óra szervezett munkatevékenység, és 8 órává adódik össze az evés-ivás, jövés-menés, otthoni tevé-vevés, kommunikáció és információgyűjtés, szórakozásnak nevezhető lazítás.

Ha ezt az egy napot az „aktív-passzív” állapotunk szempontjából, vagyis az idegrendszerünk teljes be- vagy ki-csatlakozása közötti egyenes mérőskálán bemérjük, olyan átlagos diagrammot kapunk, amin elnagyoltan 8 óra passzív, 8 óra aktív és nyolc óra félaktív állapot rajzolódik ki.

Ez a felosztás első látásra szimmetriát, egyensúlyt mutat az aktív és a passzív oldal között. Ha viszont megvizsgáljuk a szabadon élő állatvilág hasonló koordinátáját, azt tapasztaljuk, hogy az idegrendszer nagy részét működtető, koncentrált állapot elenyészően kisebb az állatvilágnál, ugyanis náluk a teljes bekapcsoltság csak veszélyhelyzetben jön létre. Ha pedig ez huzamosan fennáll, a populáció elmenekül vagy kihal.

Nos, ha az ember megjelenése a földön akár véletlen, akár kódolt evolúciós folyamat vagy pedig egy számunkra megfejthetetlen dimenzióból irányított génépítés eredménye, attól az időponttól eredeteztethető, amikor megkezdődött a környezet tudatos alakítása, vagyis megjelent a földön a nagy figyelmet és koncentrátságot, teljes aktivitást igényelő tevékenység, a „munka”.

Ha ez így van, meg kellett jelenjen egy periodikusan ismétlődő, kiegyensúlyozó jelenség, a pihenőnap.

„És megáldá Isten az hetedic napot, az-az megszentelé azt mivel azon szünt volna meg minden tsinálmányának tsinálásátul...” – jelenti ki a *Biblia*. Két lényeges tartalmat bonthatunk ki ebből állításból: az egyik számszerű és életteni minta, hogy hat alkotó nap után kell jöjjön *egy nap*, ami regenerál. A mondat valódi súlyát a *megáldá* és a *megszentelé* igék adják, amik azt jelentik, hogy ez nem az éjszakai pihenés-alvás meghosszabbítása, hanem az elvégzett feladat megoldásának intenzív állapotából való elemelkedés és feloldódás ideje.

A munkavégzés – legyen szó fizikai vagy szellemi tevékenységről – mindig konkrét és meghatározható valóságra irányul. Fentebb azt vélelmeztük, hogy a környezet tudatos alakításáról van szó, mégpedig saját magunk vagy a szűkebb, tágabb közösségünk életfeltételeinek jobbítása érdekében. Ez az aktivitás konkrét részfeladatok vagy feladatsorok megalkotásából áll. A hetedik napon viszont ki kell lépünk az általunk formált részletvalóság gravitá-

ciójából, és fel kell emelkedjünk az egész, a teljesség irányába. Így válik megáldott, megszentelt nappá. A szellemi létünk kell megnyíljon, és így veszíthetjük el a fáradtságunkat, kaphatunk fentről új erőt és impulzust a hétfői újrakezdésre. Így válik a hétvége ünnepnappá.

Az ünnep valamiféle számadás és hálaadás is, a jutalmunk pedig egy megnyugtató, biztonságadó létélmény.

A vasárnapok sorozata afféle személyes vagy családi alapünnep. Ezek felett helyezkednek az évszakváltáshoz köthető, nagyobb közösséget összehozó, naptárban előírt jeles napok, mint a feltámadás napja, Húsvét mint az új kenyér megszentelésének ünnepe, Szent István-nap mint az új bor megszentelésének ünnepe, Szent Márton-nap és végül a kemény tél beálltával a reményt adó emléknap: Jézus Krisztus megszületésének örömunnepe, Karácsony.

Vannak a családi kohéziót erősítő ünnepeink: a névnapok és a születésnapok.

Az ünnepeink szövetében a legprofánabb az erősen népszerű óévbúcsúztató és újévköszöntő, a szilveszter éji mulatozás.

A tradicionális ünnepnapokon, ünnepeken túl vannak privát ünnepfragmentumok, amik ha nem is tudják pótolni a megszentelt hetedik napok teljességkapcsolatát, de felreppenthetnek bennünket a saját magunk építette, apró valóságlabirintusaink fogságából.

Ezek egyik változata a természetben való elmerülés, belefeledkezés. Mindenkielőforduló ösztönös meditáció, amikor megállunk a vízparton, és a szem elréved a víz látványán. Bámulva a lassú hömpölygést vagy ütemes hullámverést, egy idő után elfeledkezünk magunkról, szinte elhagyjuk a testünket.

Hasonló meditatív élményt tud generálni egy dombtetőről, szikláról, hegytetőről nyíló kilátás, amikor a tekintet végigsiklik a tájon, akaratunktól független vándorútra indul. Megmártózkodunk a hatalmas térben, és saját kicsinységünk és törekénységünk átérzése mellett, talán épp ezen az áron egyesülünk egy időtlen pillanatra a tágassággal, határtalansággal. Apró ünneptöredékek vagy önfeledt mikroünnepek ezek az áhítatok.

Van még egy nehezebben elérhető módja az egyéni, ünnepi stresszoldásnak, ez pedig a céltalan erdei séta, amikor meg-megpihen az ember egy-egy tuskón, kidőlt fatörzsön, és átadja magát az erdőnek. A városlakók számára nehéz az erdővel azonosulni, mert meggátolja az ismeretlentől való szorongás hátbizsergető érzése, de néhány azonos helyre történő kirándulás után, egy jó bottal a kézben, már kialakulhat egyfajta otthonosság, ami a feltétele az erdei áhítatnak – ami talán még erősebb, még tisztítóbb, mint a víz, a szabad tér, vagy a tűznézés misztériuma.

Az erdőben történő feloldódás, azt hiszem, a fákkal, az állatokkal, sőt a földdel, a széllel és a csennel való azonosulást is jelenti. Feladjuk emberi mivoltunkat, és egy rövid időre természetessé válunk, és megérinthetjük az időtlen Rendet, amiből az ember Ádám és Éva nyomán kitört, kifejlődte magát. Ám amennyit nyert a jóléte, biztonsága, kényelme terén, annyit veszített a nagy egésztől, a kozmikus rendtől történő eltávolodása, emigrálása miatt.

Ez az eltávolodás, az egyéni és kollektív elmagányosodás nyithatja meg az ősi, archaikus, mégis kortárs szálát az ünnepek megfejtésének kísérletében, ez pedig nem más, mint a művészet logikailag nem magyarázható jelenléte az ember történetében.

Közhelyszerűen ismert tény, hogy az emberré válás egyik kísérő jelensége a spiritualitás, a materiális létezés felett álló hatalommal, a szellemi szférával való kapcsolattartás. Ez a dimenzió a közösségépítésnek az egyik fontos eleme, talán a legfontosabb, maga a kötőanyag. A Párizsban, az Eiffel-torony tövében nemrég megnyílt jelentős intézmény, a Nem Európai Művészetek Múzeuma, népszerű néven a *Musée du Quai Branly* a világ elé tárta a természetközeli törzsi társadalmak és közösségek jelenkori és a néhány száz éves közelmúltból gyűjtött rituális

tárgyait, eszközeit, szertartásait, viseleteit, táncait, zenéit. Azok számára, akik népművészettel, néprajzzal, folklórral foglalkoznak, nem meglepő, de az európai átlag értelmiség számára megrázó élményt nyújt ennek a Föld különböző pontjain elszigetelten létrejött kultúrának az azonos nyelvezte, a megdöbbentő szuggesztivitása és a kifinomult, kiírt formakincse, felhasználata.

Minden nagy kultúra a történelemben elszakíthatatlan szálakkal kötődik a vallásához, talán azt is vélelmezhetjük, hogy minden kultúra a kultuszainak az ültetvénye. Innentől ez a téma sokfelé ágazik, felvetődik a véres, a hamis kultuszok lehetősége, azok kifutása, dimenziói.

Egyelőre hagyjuk az álünnepeket, a római gladiátorarénák vérgőzét és a futballstadionokban vagy a körülöttük kitorzó vandalizmust, és térjünk vissza a mindenség irányába nyíló ünnepek sorához, és vállaljuk el, mondjuk ki: a művészet a kezdetek óta az emberi közösségek ünnepigényének az eszköze, és nem választható le a materiális világ felett álló szellemi szférával történő érintkezésről.

Ha ez a gondolkör igaz, akkor fel kell ismerjünk, hogy a modern európai civilizáció az istenhitéből kihátrálóban egyre veszélyeztetettebb helyzetbe kerül, és egyre inkább csak a művészet áttételén, vevő-adórendszerén keresztül tudja elérni a fennmaradásához nélkülözhetetlen vertikális kapcsolatokat és ünnepi megtisztulást.

A felelősség mindannyiunké!

Jankovics Marcell

Ünnepeink 1981-ben

Macskássy Katalin filmjéről

■ A korán eltávozott filmrendező, Macskássy Katalin („Macska Kati” 1942–2008) a hetvenes évek első felében szülte két gyermekét. Ekkor dönthette el, hogy egész életében gyerekekkel akar dolgozni, s ekkor találta ki azt a filmműfajt, amelyben igazán jelentőset alkotott, amelyet „annak idején” animációs dokumentumfilmnek, gyermekszociográfiának neveztem el. Ezek a filmjei: az 1973-ban készült *Gombnyomásra*, az 1976-ban befejezett *Nekem az élet teccik nagyon*, az *Ünnepeink* (1981), továbbá a *Családrajz* (1983), *Mit vinnél magaddal* (1986), *Tücsök és hangya* (1988), „*Oh, gyermekek, tiétek a jövő*” (1995), *Az én házam* (1996), *Van itt jó is, rossz is* (1997). E témakörben két könyve is megjelent Fekete Anna társszerkesztésében (*Mi mondtuk ... Anyuról, Mi mondtuk ... Apuról*). Fekete Anna az itt részletesen tárgyalt filmjének is szerkesztője volt. Ezekben a filmekben és könyvekben gyerekek beszélnek életükről, vágyaikról, családjukról, az általuk elképzelt jövőről. A gyerekekkel készült interjúkat gyerekek (maguk az interjúalanyok) rajzai, animációi illusztrálják.

Ez a filmtípus nem teljesen előzmény nélküli. Legnevezetesebb előképként egy amerikai rajzfilmes házaspár, Faith és John Hubley két filmje, a *Moonbird* (1959) és a *Windy Day* (1967) lebeghetett Kati szeme előtt. E filmekhez saját gyermekeik titokban fölvetett beszélgetése szolgált alapul. Említést érdemel még Szoboszlai Péter *Aki bújt, bújt* (1968) című filmje, melynek a rendező kislánya volt az ihletője. A hasonlóság a minták és Kati filmjei között itt véget is ér. Amellett, hogy ő nem a saját gyermekeit használta, bűbajos magántermészetű gyermekképzeltései helyett kemény társadalmi gondok foglalkoztatták, és nemcsak filmrendezőként, de úgy is, mint a gyermekei jövőjéért aggódó anya, gyerekhangon, gyerekrajzokkal próbálta a „szocialista” Magyarország torzulásaira föl hívni a figyelmet.

Nincs mód arra, hogy az összes itt felsorolt filmjéről mondjak valamit (életművének ezek csak kis hányadát teszik ki), de az első három, mint e műfaj legsikerültebb darabja, megkerülhetetlen.

A *Gombnyomásra* már csak azért is, mert ez a sorozat nyitófilmje, e műfaj nyilvános főpróbája. A filmben különböző korosztályú gyerekek vallanak elképzelt jövőjük-ről rajzban és szóban, arról, milyen világban szeretnének élni, ha felnőnek. Olyanban, amelyben minden könnyen megkapható – gombnyomásra. Könnyed hangvételi film lett, de a gyerekek véleményét céltudatosan megsűrve azt a tipikusan kommunista hurraóptimista jövőképet kritizálja, amely főleg a szovjet sci-fi irodalmat jellemezte, s ami nem kis részt vállalt a közép-, kelet-európai ifúság félre nevelésében. (A szocialista sci-fi falrengető szatírája a Sztrugackij fivérek 1965-ben megjelent *A hétfő szombaton kezdődik* című kisregénye volt. Szerettem volna filmet rajzolni belőle, de könyvként is épphogy csak megtúrta a kor.) Nem mellékes tanulsága Kati filmjének, hogy a gyerekek rajzai – az iskolai nevelés nagyobb dicsőségére – az életkorral egyenes arányban szürkülnek a színpompás „természeti” képekből a gépi világba. Már akkor is!

A következő filmet, a *Nekem az élet teccik nagyon* címűt – mesélte Kati egy interjúbán – „Komlón, egy cigányosztályban forgattam. Koltay Magda szakfelügyelő barátnőm hívta fel figyelmemet e kreatív gyerekcsoportra: ő már akkor több kiugró tehetséges festőt, textilszövőt fedezett fel közöttük. Egy évig, kisebb-nagyobb megszakításokkal lent laktunk a stábommal, és az így kialakított animációs műhelyben készítettük el a filmet”, mely a cigánygyerekek vágyaival, álmaival és lenyűgöző tehetségével szembesítette életük borzalmas valóságát. A képek szépségével éles kontrasztot alkotó szövegek ma is döbbenetesen hatnak. Miért is ne? Hiszen a városszéli cigánysorokon alig változott valami: „A telepen minden fizetéskor nagy tömegverekedés van. Csak úgy folyik a piros vér [...], olyan szépet még nem tetszett látni.” A film elkészülte után elkunyeráltam Katitól egy rózsaszín hullámozó tájban, arany ég alatt száguldozó lovakat ábrázoló festményt. Ma is az ágyam fölött lóg. Chagall, Franz Marc, Mattis Teutsch János megnyalta volna mind

a tíz ujját, ha 10 évesen ilyen képet tudott volna festeni. És a gyerek, aki festette, így nyilatkozott: „Aranyérmet nyertem az indiai rajzversenyen. Talán ha nagyon fogok igyekezni, sikerülni fog, hogy pincérnő lehessek.”

Legpolitikusabbra szerintem a harmadik film, az *Ünnepeink* sikerült. Erősen különbözik a másik kettőtől. Témaválasztása konkrétabb az övéknél, és a már-már hagymázos örületet súroló zagyvaság, ami a hajdani gyerekek fejében élt a Kádár-kori ünnepek tartalmáról, értelméről. Fergeteges hahotázást váltott ki és vált ki ma is a néző-hallgatóságból, nem úgy, mint a szándékosan lehangoló gyereksci-fi és a cigánytéma minden mosolyt torkunkra forrasztó drámaisága.

A filmben nyilatkozó kis animátorok 10–11 éves III. kerületi úttörők (!), a mai középgeneráció tagjai. Alighanem a föld alá bújnának legszívesebben szügyenletükben, hallván, mennyi hetet-havat hordtak össze „ünnepeikről”. Szándékosan írom így, hiszen a két „családi” ünnepet leszámítva, amelyet említenek, a többi kötelező iskolai ünnep volt, és közülük egyedül március 15-ét tekintjük ma is ünnepünknek. *Nota bene:* 1957–89 között március 15-e sem volt igazi ünnep, csak iskolai szünnap. Aki pedig iskolán kívül nem a Párt előírása szerint ünnepelte, az megnézhetette magát (gumibotozás, begyűjtés után).

Leleplező film ez. A gyerekszájak az ünnepek és hét-köznapi gépesített agymosását leplezik le. A gyerekek kétféle ünnepet különböztetnek meg: családi ünnepeket, amilyen a karácsony (mikulás) és a születésnap, amikor ajándékot kapnak, és az iskolai ünnepeket, amelyeken a „háborúkat és harcokat ünnepeljük”. Az előzőekről nem esik több szó, de ebből az egy mondatból is kiderül, hogy a karácsony nem vallási ünnep volt a számukra, s ez, vagyis hogy ma a szeretet családi ünnepének tekinti a „magyar emberek” túlnyomó többsége, az a Kádár-kor agymosásának köszönhető. A filmben előszámlált kommunista ünnepnapok taglalásuk mértékének a sorrendjében a következők: november 7-e, március 15-e, április 4-e, május 1-je, március 21-e (a Tanácsköztársaság kikiáltásának emléknapja). Augusztus 20-a kimaradt. Valószínűleg azért, mert a nyári szünidőre esvén a szokványos iskolai ünneplésre nem került sor, és mind a szövegből, mind a rajzokból kiviláglik, hogy gyerek-, de még úttörőszemmel nézve is az ünnep lényege az egyformaság. Ezért (is) mosódtak össze az amúgy különböző ünnepi tartalmak: „Az iskolában ugyanazok az énekek, ugyanazokat a beszédeket mondják, unalmasak. [...] Sokat kell állni, sokat kell hallgatni.”

Persze az, hogy miről mennyi került a filmbe, az végül is Katin múlott. S az sem kizárt, hogy akadtak gyerekek, akik szépen, pontosan fölmondták a leckét. A filmben elhangzó megszólalások azonban nemcsak érdekesebbek, hanem – saját gyerekkori, Rákosi-korszakbeli, sőt tanári emlékeim alapján állíthatom – igazabbak is.

Íme, két saját példám. „Kis képzős” osztályom érettségijén az egyik leánykám azt találta mondani az 1848-as szabadságharcról, hogy az a munkásosztály felkelése volt. A másik anekdotám egy tévében sugárzott dokumen-

tumfilmből való. A film a börtönökben folyó felnőttkori továbbtanulási lehetőségekről szól. Az egyik jelenetben a tanárnő ugyane témában érdeklődik: „Mi történt 1848. március 15-én?” Egy rab jelentkezik, a válasz: „Kitört az 56-os ellenforradalom.” Mentségére legyen mondván, hogy a feléje meredő döbbszög tekintet láttán leesett neki a tantusz, és megsemmisülve ült vissza.

Ilyen és ehhez hasonló összemosások keletkeztek a filmbeli gyerekfejekben is: „[1848-ban] a huszárok a munkáshatalomért és a munkásosztályért harcoltak.” „November 7 a szabadság ünnepe. Előtte az emberek pin-

cében laktak, és nagyon szegények voltak. De akkor jött Petőfi Sándor a Nemzeti dallal, és felszabadította őket. Nem engedték meg, hogy kiadják azt a Talpra magyart, mert nekik nem tetszett, ezért úgy halt meg, hogy vonat alá ugrott.” „Petőfi meghalt, és utána kitört, kitörtették a Tanácsköztársaságot.” „Március 15-én Petőfi Sándor elszavalta a Nemzeti dalt, mert a magyarok már unták a német fasiszták elnyomását.” „Az osztrákok vissza tudták hátráltatni a magyarokat, a Szovjetunióba mentek segítségért, de már nem bírtak a túlerővel szemben. Aztán betörték a tatárok, és a fél országot lenyilazták.”

Sajátos sűrítései az ismereteknek.

Ha csak a képeket nézem, nem a nevetségesség dominál rajtuk, az ideológia majdnem hibátlanul tarol. A szövegekkel ellentétben a rajzok pontosan dokumentálnak. Talán csak a horogkeresztet nem sikerült pontosan lemásolnia az egyik kis művésznek – április 4-e kapcsán rajzolta Hitler hasára. Az egykorú pedagógusokat, filmcenzorokat ez éppen hogy nem zavarta, annál elégedettebben bámulhatták a rengeteg Szabadságszobrot, vörös csillagot, vörös nyakkendőt, vörös szegfűt, a vörös zászlókat, melyek még a földeken dolgozó parasztasszonyok kapanyelén kinőve is lengedeznek. Talán az sem zavarta őket – épp ellenkezőleg –, hogy az április 4-i, november 7-i katonai díszszemlék és az imperialisták ellen harcra buzdító ünnepi beszédek milyen sikeresen militarizálták a nebulókat, gondolom, főleg a genetikusan amúgy is inkább harcra kész kisfiúkat. Ahhoz képest, hogy ünnepeket kellett rajzolniuk, a film felét masírozás, seregek fölvonulása, csatajelenetek töltik ki.

Búcsúzóul (ettől a „feledhetetlen” múlttól) egy egészen más üzenetet hordozó rajzot emelnék ki. A szóban forgó képen, nem teljesen a kép közepén – mintegy mellékesen – egy „három tavasz” feliratú tábla látható. Ez a maoista jelszónak tűnő felirat nem sokat mond a mai tizen-, huszonéveseknek. Arra emlékeztet, hogy a rendszerváltás előtt március 15-ét, március 21-ét és április 4-ét együtt ünnepeltették velünk. Csoda ezek után, hogy ilyen habarékek keletkeztek a fejekben?

Az *Ünnepeink* a YouTube-on megtekinthető. Sajnos egyetlenként Macskássy Kati életművéből.

Szász Zsolt

Ünnep minden időben

*„Lesz még egyszer ünnep a világon,
Majd ha elfárad a vész haragja,
S a viszály elvérzik a csatákon...”*

Vörösmarty Mihály

■ 2015. szeptember 27-éről 28-ára virradóra teljes szuperhold-fogyatkozás volt Magyarország fölött. Legközelebb 2033-ban várható újra ez a ritka égi jelenség. A régi ember, amikor az égre függesztette tekintetét, nemcsak fizikai testnek gondolta a Napot, a Földet és a Holdat. Az égi mechanikában nem a csillagászati törvényt regisztrálta, hanem a Teremtő jelbeszédének tekintette azt, mely a véges földi léten túlmutató világidő ciklikus folyamataira, válto-

zásaira figyelmeztette. De egyúttal arra is ráhangolta, hogy ennek az élő világegyetemnek ő is cselekvő részese.

Manapság azonban egy ilyen kozmikus esemény már nem tekinthető olyan ünnepi alkalomnak, amelyet meg kellene szentelni, csupán egy futó hír az információk tengerében. S nemcsak azért fordult rá ez esetben még a szokásosnál is kevesebb figyelem, mert azon az éjszakán felhős volt Magyarország fölött az ég, hanem mert aznap is ezrével lépték át a zöld határt a világ kilencvenhét országából érkező migránsok. Az idők változásának ma aligha van látványosabb bizonyítéka, mint ez az áradás, melyet a Vízöntő-korszak jellegadó vonásaként a bulvárlapok horoszkópgyártói éppúgy számontartanak, mint a több évezredes asztrálmítikus hagyományt felélesztő szellem-történeszek, akik nálunk a szerves kultúra művelőiként egyúttal magyarságkutatóknak is vallják magukat.

De vegyük észre: a fesztiválok hihetetlen felszaporodása ugyanennek a világ-váltónak a nyilvánvaló jele. Az idei Sziget Fesztiválon például 430 000 fiatal vett részt Európa különböző országaiból. A szervezők évről évre mindent elkövetnek azért, hogy egy élhetően berendezett kis szigetvilágot varázsoljanak a magyar főváros peremére, egyszerre táplálva azt az illúziót, hogy az alternatív (ellen)kultúra jelszavával ki lehet menekülni a technikai civilizáció hétköznapijaiból, miközben továbbra is igényt lehet tar-

tani annak minden komfortérzetet biztosító vívmányára. Ami azonban ezt a rendezvényt valójában egyben tartja, amitől a résztvevők közösségnek érezhetik magukat, az most is ugyanaz, mint ami a 1960-as évek világméretű tudatrobbanását eredményezte: a rockzene hangerősítők által kiváltott extázisa.

Kérdés azonban, hogy egy ilyen vagy ehhez hasonló fesztivál manapság ünnepnek tekinthető-e. Mert a rock-kultúra történetében is voltak olyan pillanatok, melyeket méltán nevezhetünk annak – gondoljunk az 1969-ben megrendezett Woodstock Fesztiválra, mely az első magyar rock-musicalt is ihlette. Az viszont nem kérdés, hogy a több évszázados hagyományra visszatekintő Csíksomlyói Búcsú, amelyre ma már évente ötszázezer ember zarándokol el a Kárpát-medence minden magyarlakta területéről, kiemelkedő jelentőségű ünnep. A rendszerváltozás utáni években amellet, hogy a székelység legfontosabb egyházi ünnepe maradt, a nemzetegyesítés szimbolikus intézményévé nőtte ki magát. Talán éppen ebből az új funkciójából adódott az a szerencsétlen ötlet, hogy a búcsújárókat hazafias céllal egyúttal szórakoztatni is kellene. Néhány éve ugyanis újabb és újabb feldolgozásban kerül bemutatásra a szabadtéri mise helyszínén az *István, a király* című rockopera. Ez azt jelzi, hogy a rendezvény szervezői – a papság, a nemzetpolitikáért felelős állami tisztségviselők és a fellépő művészek – nem tudnak különbséget tenni a színház profán jelrendszere és a hitvalló ember kultikus kódrendszere között.

Próbálnánk meg Mekkában egy hasonló rangú történelmi személyiségről rockoperát bemutatni a Haddzs idején (ami ugyanúgy a Holdnaptárhoz igazodó ünnep, mint nálunk a Pünkösöd). Nem csoda hát, ha az iszlám vallási vezetők fennen hirdetik, hogy a keresztény Európa végzetesen meggyöngült, ami szerintük Allah nevében jogossá teszi az iszlám térhódítását. De ami az egyes embert illeti, ezzel együtt nehezen feltételezhető, hogy minden bevándorló az iszlám kalifátus katonája volna. A többséget

a remélt szociális védőháló mellett feltehetően azok az egyéni szabadságjogok vonzzák, melyekkel az európai civilizáció önmagát reklámozza. Holott ennek az ideológiának a csődjével szembesülünk napról napra, amikor Nyugat-Európa az Egyetemes Emberi Jogok Nyilatkozatára hivatkozva szélesre tárja kapuit a bevándorlók előtt, miközben jogos önvédelemből lázasan keresi kitoloncolásukhoz a hivatkozási alapot.

A mai fiatal európai népesség teljesen magára van hagyatva ebben a kaotikus világállapotban. Kétségbeesetten keresi a biztos fogódzókat identitásának megszerzéséhez, ám valódi közösség híján az önbeavatás legkülönbébb módszereihez kénytelen folyamodni (narkotikumok, pornográfia, a mára már teljesen polgárjogot nyert tetoválás stb.). Ám e kísérletek egyúttal azt is jelzik, hogy a civilizációs nyomás alól szabadulni vágyó generációk keresik egy, a mainál stabilabb archaikus tudatállapotba való visszatérés lehetőségét. És e generációk legjobbjai mára már komoly eredményeket mondhatnak magukénak ezen a téren: az archaikus kultúrák örökségének tudományos feltárása és a modern kulturális életbe való integrálása terén.

Magyarországon ez a praxisra fókuszáló attitűd korántsem előzmény nélküli; hiszen a XIX. századi reformkor nemzetállami modelljét megalapozó magyarságtudományt is az a belátás hatotta át, hogy az eredet, az ősiség

kutatásában a terepmunkáé kell legyen az elsőbbség, és nem az elméleti spekulációé. Kőrösi Csoma Sándor vagy Reguly Antal teljesítményét korántsem lehet a romantikus délibábkergetés vádjával illetni. Ma már nyugodtan fogalmazhatunk úgy, hogy működésük révén a kulturális antropológia akkor még nem is létező diszciplínájának voltak mindketten a megelőlegezői világméreteken is. Ez pedig mindenekelőtt annak volt köszönhető, hogy a helyszínen tanulmányozták tárgyukat: a rokonnak tartott népcsoportok nyelvét, világképét, hitvilágát, életmódját, tárgyi kultúráját, ünnepi szertartásait.

2002-ben mélységes megdöbbenést keltett a finnugrista Schmidt Éva öngyilkossága. Ennél csak az keltett nagyobb feltűnést, hogy a tudományos körökben különösképpen, bolondnak titulált kutató végrendeletében húsz évre zárolta tudományos eredményeinek publikálását, kutathatóságát. Mindezt azzal a nyilvánvaló szándékkal tette, hogy az európai szempontrendszerrel fölvertezett szakma ne csócsálhassa szét azt az örökséget, amelyet ő e kultúra még élő képviselőinek szeretett volna átadni, pontosabban visszaadni a maguk nyelvén.

Amikor a kilencvenes évek elején Tömöry Mártával együtt bekerültünk az expedíció külső konzulensi körébe, Éva szájából elhangzott egy jóslat: néhány évtized múlva, amikor összeomlik ez az egész európai civilizáció, az emberiség vissza fog térni mindazokhoz a tapasztala-

tokhoz és tudásokhoz, melyeket a vogul–osztják népesség a medveünnepi szertartás keretében legalább hatezer éve őriz. Utolsó találkozásunkkor pedig arról beszélgettünk, hogy a vallási szinkretizmus okán vajon összeolvashatóak-e az obi-ugor medveünnepi szertartás teátrális elemei és a magyar szakrális-dramatikus szokásanyag, azon belül is a betlehemezés és a farsang speciális hazai gyakorlata.¹ Számomra, aki immár huszonöt éve veszek részt a Nemzetközi Betlehemes Találkozó szervezésében – mely az idén fölkerült a szellemi világörökség magyar listájára –, ma már ez nem kérdés (bármennyire próbálták is negligálni a betlehemezés szokásának ma is létező, autentikus voltát vezető néprajzosaink)².

Tizenkét évnek kellett viszont eltelnie ahhoz, hogy drámai módon derüljön ki számomra az a kettőnk közötti alapvető nézetkülönbség, mely az ünnepi gyakorlat életben tartásának eltérő metódusában gyökerezik. Schmidt Éva a maga európai iskolázottságával azt képzelte, hogy ő, aki huszonhárom vogul és osztják nyelvjárást beszélve tolmácsolni tud az egymástól nyelvükben elfejlődött törzsek között, csupán azért, hogy összegyűjti, archiválja ennek az orális kultúrának az írásos dokumentumait, és kineveli azt az új tudományos generációt, amely ezekből a forrásokból olvasni tud, egyúttal reorganizálni is képes lesz a kultusz teljes körű gyakorlatát.

Jómagam erről már huszonöt éve is másképp vélekedtem; igaz, nekem nem kellett megküzdennem azzal, hogy idegenként vagyok jelen egy sajátomnak tekintett kultúrában. A kontinensméretű vogul–osztják szállásterületen, mely nem mellesleg a világ egyik leggazdagabb olaj- és gázlelőhelye (tyumenyi körzet), jelenleg másfél millió orosz él a háromezer vogul és huszonháromezer osztják őslakossal szemben. A víziónak, hogy ebből a maroknyi finnugor népességből modern nemzetállam születhet, ennél fogva már indulóban sem volt reális alapja. Ehhez képest az, hogy az elmúlt huszonöt év alatt körülbelül négyszázhatvanezer ember vált közvetlenül érintetté a Kárpát-medencében a betle-

hemezés identitásmegetartó ünnepi gyakorlata által, kifejezetten reményt keltő fejlemény.

Schmidt Évát ma már az animista hitű osztjakok férfikarakterű védőszellemként tartják számon. S a hazai tudományosság is fölcúsodott, hiszen már halálának másnapján meg akarta szerezni a Belojarszkijban tárolt anyagot, s azóta az itthon föllelhető tanulmányokat, munkabeszámolókat három kötetben jelentették meg. Azt azonban ezzel együtt sem tudhatjuk, hogy öt év múlva, amikor már hozzáférhetünk a teljes zárolt életműhöz, hogyan fog hasznosulni mindaz, amiről Éva úgy hitte, hogy már a közeljövőben elengedhetetlenül fontos lesz az életben maradásunkhoz. De ezt a maradék öt évet minden bizonnyal arra kellene fordítanunk, hogy – Hamvas Béla kifejezésével élve – *elveszett éberségünket* visszaszerezve képessé váljunk a közvetlen praxis nyelvére lefordítani, ami ebben a szellemi „génbankban” a rendelkezésünkre fog állni. A hasonló típusú archaikus kultúrák értékeit felhalmozó „génbankok” között ez azért különleges, mert az általa őrzött obi-ugor hagyomány az ünnep minden funkcióját egyesíti, magába sűríti.

Az obi-ugor medveünnep – ahogyan a ma legstabilabbnak tűnő keleti civilizációk kultikus ünnepei is – egy olyan totális szemléletet tükröz, melynek alapja a nagy világidőben való folyamatos tájékozódás; célja pedig az, hogy újragenerálja az emberben azt a képességet, mely évezredek át alkalmassá tette őt arra, hogy ne csak megéljen a zord éghajlati viszonyok között, hanem a természeti törvényekkel összhangban képes legyen szellemileg uralni is ezeket a viszonyokat.

Meggyőződésem, hogy a mai ünnepeknek is ezt a „szellemi ökológiát” kellene szolgálniuk most, amikor az emberiség minden jel szerint fizikai értelemben is végveszélybe került: a média naponta hozza szóba, hogy a számítások szerint ötven éven belül egy globális ökológiai katasztrófa következhet be. Azt azonban továbbra is csak kevesen látják be a döntéshozók közül, hogy már a környezetbarát technológiára való áttéréshez is egy olyan szellemi fordulatra volna szükség, mely az egyes ember gondolkodását is áthatja, és ami által a kisebb és nagyobb közösségek is a régi-új módon volnának képesek újraszervezni önmagukat.

Színházi pályafutásom során nekem kezdettől az volt az elsődleges kérdésem: mi az a minden időben működő, drámai belső kényszerítő erő, illetve külső szabályrendszer, ami összehozza az embereket egy-egy ünnep alkalmával. Miért formalizálják az emberek egymás közötti viszonyaikat teatálisan? Vajon színház által lehet-e ünnepet generálni?

Két hosszú évtized volt az életemben, amikor okkal joggal nevezhettem magam „ünnepszerzőnek” a Szárnyas Sárkány Hete Nemzetközi Utcaszínházi Fesztivál művészeti vezetőjeként. Ez a rendezvény alighanem abban különbözik ma is a múlt század '90-es éveinek elején indult nagy fesztiváloktól, hogy nem pusztán a meglevő művészi produktumok forgalmazását tűzte ki célul, és nem is csak szórakoztatni akart, hanem annak a bizonyos archaikus tudatnak a meglétére is apellált, mely egyszerre képes aktivizálni a helyi történelmi hagyományt és megnyitni azt a kozmikus dimenziót, mely keleti örökségként a Báthoryak legendáriumában és címerállatában is kódolva van.

A fesztivál idejének a nyári napfordulóhoz való igazítása tudatos döntés volt a részemről: a Sárkány kultikus elégetésével évről évre egy olyan spirituális élményben szerettem volna részesíteni a fellépő művészeket és a három–öt ezer lelket számláló helyi látogatót, mely mindnyájunkkal beláttatja, hogy nagyobb léptékekkel is számolnunk kell térben és időben, mint amelyekhez a hétköznapi életünkben hozzá vagyunk szokva. Visszatekintve nem kérdés a számomra, hogy ez a kozmikus léptékbeállítás hozta magával Nyírbátor lakosainak megerősödő városi öntudatát, s hogy ennek hatására épült újjá a település történelmi belvárosa, és lett Nyírbátor emblémájává a Szárnyas Sárkány, úgy is, mint az új fürdő névadója.³

Elkönyvelhetném ezt egyértelmű sikertörténetként is, ha nem kellene konstatálnom, hogy ez a nyírbátori vállalkozás bizonyos értelemben mégis elbukott. Mert a városvezetők mégsem voltak képesek érzékelni annak a szellemi bevitelnek a jelentőségét, mely ezt a fesztivált megkülönbözteti a szomszédos kistelepülések gomba módra szaporodó gasztfesztiváljaitól. Részemről ez volt az igazi válóok, amikor 2012-ben megszakítottam a kapcsolatot a fesztiváligazgatóval és a várossal. S gyanítom, nem vagyok egyedül az országban ezzel a keserű tapasztalatommal.

A Nemzeti Színház élén történt igazgatóváltás 2012/13 fordulóján heves viharokat váltott ki nemzetközi viszonylatban is. A liberális sajtó által generált, politikai síkra terelt műbalhé középpontjában ugyanakkor az a nagyon is valós kérdés állt, hogy a Nemzeti csupán egy a többi budapesti művészszínház között, vagy a polgári nemzetállam önmagát reprezentáló kultikus intézménye. Ez a vita a mai napig sem zárult le, mert a művészi szabadság ideáját és a liberális demokráciafelfogást ma is sokkal könnyebb közös nevezőre hozni, mint egzakt módon megfogalmazni, hogy egy média által felülvezérelt „tömegdemokráciában” mi a végső koherencia, amit közönségesen csak nemzeti eszménynek nevezünk, s aminek a Nemzeti Színház a hagyományos felfogás szerint a letéteményese kell hogy legyen.

Vidnyánszky Attila nagy ívben elkerülte, hogy demagóg módon elismételje az elkoptatott nacionalista szólásokat. Az első évadnyitón Vörösmartytól azt az *Árpád ébredését* adatta elő kaposvári diákjaival, mely már 1837-ben, a Pesti Magyar Színház megnyitásakor a mitikus tudat és a polgári ideálok között ma is meglévő feszültséget, disszonanciát vitte színre. S ha végigtekintünk a két év alatt kialakított repertoáron, három olyan Vidnyánszky-rendezést emelhetünk ki, melyben a színház kultikus funkciója, kiemelt ünnepi létmódja manifesztálódik. Az *Isten ostora* témája az ázsiai és az európai mentalitás viadala, tétje pedig az, hogy van-e esély e kétféle kultúra civilizatorikus egyeztetésére. A 2015 szeptemberében bemutatott *Don Quijote* az Újkorba való átmenet korszakváltójának nagy európai narratívája, melynek egyik ma is aktuális kérdése, hogy létezik-e még az a hitalap, mely Európát mint keresztény kultuszközösséget egyben tartja.

S hogy ezen a téren mekkora a baj, jól mutatja a Henrich Böll Alapítvány által 2013-ban rendezett berlini vitafórum, melyen a Nemzetiben frissen bemutatott Claudel–Honegger-oratórium, a *Johanna a máglyán* került terítekre. A helyi moderátor azt kérte számon Vidnyánszky Attilán, hogy – úgymond önkényesen – miért kapcsolta össze rendezésében a vallási és a nemzeti tematikát. Ami azt mutatta, hogy nem ismeri jól sem az európai történelmet, sem magát a darabot; nem is beszélve arról a XX. századi fejleményről, hogy a náci Németországot legyő-

ző szövetségesek az Európa védőszentjének választott orleans-i szűz zászlaja alatt vonultak hadba. Meglátásom szerint ebben az epizódban is az az öntudatvesztés érhető tetten, mely a migránsválság sikeres összeurópai megoldásának a gátja.

De ha őszintén magunkba nézünk, be kell vallanunk, hogy a nemzeti öntudat vonatkozásában Magyarország sem áll túl jól. Utoljára az 1956-os forradalom napjaiban élhette meg ez a nép ünnepként a magyarságát. A hatvanas évek elején a népfelkelést leverő és megtorló Kádár-adminisztráció két médiát is bevetett a megalázott nemzet magához édesgetésére: a még újdonságnak számító televíziót és az akkor már harmincéves múlttra visszatekintő rádiót. Ez utóbbi intézményben állt föl az a „humor-brigád”, mely egészen 1989-ig a leghatékonyabban szolgálta az úgynevezett „puha” diktatúrát. Mégis volt egy pillanat, mely túl a propagandisztikus szándékon az irodalmi nyelvemzet töretlen erejét, összetartását bizonyította: szilveszter éjszakáján, a *Himnusz* elhangzása után Vörösmarty *Vén cigánya* szólalt meg a rádióban. Az a vers, mely minden magyar számára máig is az ünnepi létezés apokaliptikus víziókon túli valóságát hirdeti.

JEGYZETEK

- 1 Ld.: a *Most lássuk a medvét!* című fejezetet Tömöry Márta *Mikor a bábok még istenek voltak* című kötetében, Bp., Kráter, 2012.
- 2 Ld.: ehhez a „*Hanem vagyok Úristen követje*” (a téli ünnepkör dramatikus szokásaiból – Nemzetközi Betlehemes Találkozó játékszövegei) című kiadványt, MMIKL, 2009.
- 3 *Ünnepszerző* (Pálfi Ágnes életút-interjúja Szász Zsolttal). Ellenfény online, www.ellenfeny.hu, 2011.03.16.

Bogárdi Szabó István

Ami ünnep és ami szent

„...a türannosz, ha olyan a természete, amilyennek ábrázoltuk: telve mindenféle szorongással és szenvedéllyel. Természeténél fogva kéjenc lélek, mégis a többi állampolgár közül egyedül ő nem utazhat sehová, még az ünnepeken sem vehet részt, miket a többi szabad polgár annyira kedvel.”

Platón, Az állam (IX. 5. A türannosz boldogtalanságáról)

■ Ünnepek nem vagyunk híjával, éppen ellenkezőleg: az individualitás korában a közösség-hasadással arányosan, szinte mértani haladvány szerint szaporodnak az ünnepeink vagy inkább a privát ünnepeink (ámbar ez talán fogalmi ellentmondás); lett légyenek azok gratulációk és proklamációk, magánkultuszok és ceremóniák, parentációk és orációk, születés- és névnapok, jubileumok, centenáriumiok, millenniumok, áldomások, díjátadók és felvonulások, szerződés-kötések és beiktatások, torok és lakodalmak, beavatások és vendéglátások. Az alkalmakhoz rendelt magán- és közidők ütközései, az alkalmi (csináld magad) és szabványosított (törvényekbe foglalt) formák kaleidoszkópikus csapongásai, az intim közösségek és arctalan seregletek, a világhagyások és karneválok, böjtök és borünnepek, továbbá a hagyományos és újmódi gesztusrendszerek folytonos keveredése, a tartalmak, a szokások és narrációk, mi több, a vallási jelképrendszerek át- meg átcserélődése, az ünnepek-kezdemények áradásszerű intenzitása – egyszóval az egész életünket áthálózó ünneplés eléggé bizonyítja, hogy az ember ünneplő lény: homo actor – ha az actus latin szót régi értelmében általános ünnepvezénylő vagy szertartásvezető igeiként értjük (a szertartás-könyveket mindmáig ágendának is nevezik). De idézhetjük a funkció szó sajátos teljesítménykörét is, amikor valaki valamilyen hétköznapi fölé emelkedő tisztségben fungál: ünnepi eseményt vezet, köszöntőt mond stb. Ilyen értelemben bárki lehet actor, ünnepvezető, áldomásmondó, násznagy, funerátor – már-már szentséges szerepkört betöltve. Platón szavai

szerint a zsarnok boldogtalanságának egyik ismérve az, hogy nem vehet részt a közünnepeken. Eszerint az ünnepléssel boldogságvágyunkat teljesítjük.

A végest közelítjük a végtelenhez. Az ünnep a priori humánium és divinum. Miért beszélünk mégis arról, hogy ünneptelen korban élünk? Éppenséggel ünnepinfáció, végtelen ünnep-privatizáció hatja át egész életünket. Vagy ami ugyanennek a másik oldala, talán azért keveselljük, hiányoljuk az ünnepet, mert elsikkadóban vannak viszonyítási és becslési tapasztalataink (foszlának a hagyományok, digesztálódik a közös kulturális narratíva, érvénytelen az esztétikai kánon)? Vajon az ünnep is éppen olyannyira megoszthatatlanná és kifejezhetetlenné (ineffabilissá) vált volna, mint ami mindig maga a vallási élmény (William James)? Vajon az ünnep immár nem hordozza és jelzi a titokzatost, hanem éppenséggel elrejt a misztériumot? Vagy talán mindkét észleletünk igaz lenne? Vagyis az is igaz, hogy miközben keveselljük az ünnepet, éppen azt kell észrevennünk, hogy nincs is ünneptelen napunk? És az is igaz lenne – megfordítva –, hogy bár sokalljuk a (privát-)ünnepeket, közben mégis folyton csappan a lényeges és érvényes ünnepek száma és ereje? Vagy talán az a bajunk, hogy miközben a magánélet (miután az ember nem tud magános lenni) folytonosan telítődik ünneplékényszerrel, aközben az ünnep, mint kohéziós erő, egyre jobban kiszorul a publikus térből, vagy legalábbis a jellege és tartalma egyre inga- tagabb, esetlegesebb vagy sértőbb lesz? Idézzük csak fel az elmúlt évtizedek harangozéspereit! Vagy pusztán magánakciók véletlenszerű sorozata lesz, amely képtelen a kohéziót teljes körűen biztosítani? Gondoljunk a szervezett meglepetés paradoxonjára! A meglepetéspartikban olyan ünneptérré változtatjuk emberi kapcsolatainkat, amelyben a titokzatoskodással és sejtetéssel éppen az alkalom kvázi szakrális jellegét oltjuk ki. Például egy meglepetésül szervezett születésnap-ünnepi csúcspontja többnyire a hirtelen kitörő ováció, ez azonban nem sű-

ríti, hanem éppenséggel korlátozza vagy csökkenti az alkalom teljességét, mi több, magát az ünnepeltet is megfosztja az ünnepre készülés komótos és alapos méltóságától. Vagy talán – Paul Tillich szavával (Létbátorság) – az volna a panaszunk oka, hogy a részként-létünk háttérbe szorul az önmagaként-létünk mögött? (Ami kétségtelenül nyugtalanító, de jellegzetes civilizációs fejlemény – ki tudja, görcsös felelet a totális társadalmakra?!) Ha így van, akkor nyilvánvaló, hogy az ünnep bensősége és emelkedettsége (érzékeny szakralitása), szépsége (vagyis egyetemes megoszthatósága) egyre rejtettebb és sérülékenyebb lesz, ezért a tágasabb dimenziók, a közös részvétel, a történelmi emlékezet, az ember együttes létigénylése is mind-mind fokozatosan kiszorul az ünnep teréből. S akkor mégis a vallástudósoknak volna igazuk? Ugyanis ha és amennyiben az ünnep a divináció lényeges mozzanata (Gerardus van der Leeuw: *A vallás fenomenológiája*), akkor ma éppen az ünnep lényege vész el, mert gyanakvás, máskor gúny és olykor tilalom alá rekesztetvén elsikkad a szakralitás, mely mindazáltal feltétlen. S megfordítva, ma talán annak vagyunk tanúi, hogy a mindig is vallásos ember miképpen igyekszik – a maga módján, a maga privát ünnepeiben – újraalkotni a szentséges maradványaiból, az isteni emlékfoszlányaiból vagy éppen hamisítványaiból a kozmosz átfogó szerkezeit.

Csodálom, hogy korunk joghatványozó révülete még nem érkezett el oda, hogy az ünnepléshez való jogot is egyetemes és elidegeníthetetlen emberi jogaink közé iktassa. Pedig a mai ember (túlterjeszkedve önmagán, szinte már-már istenkedve, de inkább rögeszmésen) minden emberi jelenség számára jogokat iktat törvényeibe (olykor súlyos és feloldhatatlan ellentmondásokat gerjesztve). Ekként az élethez, a méltósághoz, a szabadsághoz, a biztonsághoz, a tulajdonhoz, jó hírnévhez, szabad lelkiismerethez, valláshoz, vélemény-nyilvánításhoz, munkához, egészséghez, pihenéshez, művelődéshez, lakhatáshoz, tisztas bántásmódhoz, törvény előtti egyenlőséghez, politikai részvételhez stb. való jogok sorába be lehetne iktatni az ünnephez való jogot is. Nem arra utalok ezzel, hogy ne lenne törvénybe foglalva például a pihenéshez való jog, vagy ne lenne szabályozva a munkanapok, hetek, hónapok, évek ritmusában az, ami ünnep és hétköznap (az ún. örök kalendáriumokban eleve fel vannak tüntetve egy-egy ország hivatalos és állami ünnepei). Mindössze arra célzok, hogy az ünnep mindenféle életvalónk közepette, sőt éppen mindezek érvényesülésében is újra és újra megjelenik. Hiszen gyermek születésekor ünnepel a család és a rokonság. Temetéskor a szó új keletű értelmé-

ben parentálunk, vagyis méltósággal adózunk a sírnál, és virágáldozattal búcsúzunk az eltávozottól, és a gyászhoz kapcsolódó szertartásainkkal pedig mélyen érintkezik az úgynevezett kegyeleti jog. Ez utóbbi akár társadalomformáló erővé is sűrűsödhet, mint például politikai üldözöttek újratemetésén vagy egyáltalán eltemetésén (az antik példa Antigoné drámája, a mi korunkból pedig az 1956 utáni megtorlások áldozatainak [újra]temetése). A szabadsághoz való jogunk közösségi ünnepeken kap szimbolikus szankciót, és ez akár a vallásgyakorlás jogával is egyesülhet. Gondoljunk a bibliai példára, amikor Mózes az Úr napjának megszentelésére kéri el rabszolganépét a fáraótól, s ez lesz a kezdete az Exodusnak (és ez lett a kezdete az Újvilágba irányuló exodusnak a XVII. században). A tulajdonhoz való jogot ünnepélyes szerződés-kötésekkel pecsételjük be, a munkához való jogunk rendre kiegészül olyan egyszerű, de ünnepélyes gesztusokkal is, mint a prémium és a jubileumi jutalom. A művelődéshez való jogot ma már az óvodások körében is ünnepes megerősítés emeli magasba, a rendre bevezetett ovisballagásokban látjuk ezt. A lakhatási jogunkat ház- vagy lakásszentelők kísérik. A szerzői jogokat díjátadó ünnepségeken szankcionáljuk, a politikai részvételhez való jogunkat pedig a közélet szereplőinek beiktatásával jelezzük, jutalmazzuk. Mi magyarok még egy-egy politikai tüntetésre is jeles ünnepként vagy gyásznapként emlékszünk vagy éppen fordítva: közünnepet használunk demonstrációra. Egy szóval az ünnep mindenütt ott van, és panaszunk mégis az, hogy alig-alig találunk el az ünnephez. Mintha (Platón leírását alkalmazva) önmagunk türannoszai lennénk mi mind, magunkba zárt ünnepre sóvárgók.

Éppenséggel Magyarországon igen jól kitűnik az ünnepnek ez a jelenlétében mutatkozó hiánya, főleg mióta heves vita robbant ki az üzletek vasárnapi zárva tartása kapcsán. Az évek óta zajló vitát (mellőzve most a pártpolitikai megfontolásokat és szavazatmaximáló igyekezeteket) jól jellemzi, hogy javarészt a vállalkozás joga ütközik a pihenés jogával, ám a kettő küzdőtere mégsem az ünnepléshez, hanem a munkához való jog lett. E vita menetében az üzletek zárva tartásának (a munkavégzés tilalmának) szakrális dimenzióját hangoztatni nem tanácsos, az efféle vonatkozást sejtetni nem ildomos, mintha valami obskúrus vallási restaurációt jelezne a szándék. Ami pedig a közös ünnep(lés) kohéziós funkcióját illeti, azt elemi hangzavar próbálja hallatlanná tenni, sejtethetően profitérdekekből vezérelt médiahisztériával megerősítve. Ebben a mérges diskurzusban teljességgel elsikkad, hogy a szakralitásnak és a munkának, az ünnepnek és a köznapoknak mégiscsak volna valami mélyebb összefüggése,

mint ahogy napjainkat sem pusztá élettechnikai összefüggések rendezik. Ekként az érvek már nem is az ünnep mellett vagy ellen szólnak, hanem a pihenéshez való jog és a szabad időtöltés joga, illetve a kereskedés joga között hullámszerűen. S miután az érvek jószerevével abban merülnek ki, hogy mindenkit megillet egy vagy két pihenőnap egy adott munkahéten – például abból a célból, hogy rekreálódjon –, eleve háttérbe szorul az ünnep kohéziós jellege, s előtérbe kerül a teljes individualitás, mondván: természetesen a pihenés joga mindenkit megillet, de ki ki szervezze meg úgy az életét, hogy pihenőnapját az általános vasárnapi nyitvatartás sérelme nélkül (vagyis a vállalkozói szabadság korlátozása nélkül) töltse el. Még az az érv is elhangzik itt-ott, hogy némelyek számára éppen a vasárnapi vásárlás jelentené a teljes rekreációt. Mindazáltal az ünnep lényegi szerkezeténél fogva nem biztosít individuális részvételi opciót azoknak, akikre kiterjed (vagyis akik részesednek benne). Kötött ünnepszerepek vannak ugyan, kié méltóságosabb, kié gyengébb. Mint például egy lakodalomban, ahol a főhely az ifjú páré, ám az is vendég, aki a lakodalomban a legtávolabbi asztalnál ül, vagyis együtt örvendező, vagyis ünneplő. Mindenki részes. A cinkosság ünneprontás. Az ünnep par excellence szervezett közösségben lét. Az angolszász hagyományban book of order-nek (rendtartásnak) nevezik a szertartások leírását.

A vitában azt is érdemes lenne figyelembe venni, amire régóta felfigyeltek már a nyelvtudósok. Ünnep kapcsán mára teljességgel megfordult a szóhasználatunk: a régi latinok azokat a napokat nevezték szabad vagy üres napoknak, amikor mentesültek vallási kötelezettségeik alól, s maradt a pusztá munkavégzés (ezek voltak a kalendáriumban a dies vacantes). Ma viszont azt nevezzük üres vagy szabad napnak, amikor mentesülünk a munkavégzés alól, amikor eljön a vakáció ideje – ahogy a cinikus mondás tartja: az mindig ünnep, amikor nem kell dolgozni. Mindez mégsem azt jelenti, hogy az ünnep és a munka viszonyában pusztá rangcsere történt volna, és ami egykor szent nap vagy szent idő volt, az mára esetlegessé vált volna. És nyilván azt sem mondhatjuk – megfordítva –, hogy ami egykor a köznapi foglalatosság okán kevesebb időt hagyott a szakralitásra, vagy éppen nem tette lehetővé az eljutást szentségeshez, az lett mára maga a szakrum. Pál apostol súlyosan megrója a korinthusi keresztyéneket, mert a kikötői rabszolgákat úgy várták be a közös úrvacsorai ünneppel, hogy szent napból kíméltették a szeretetlakomát, és azt lezárva részesítették a későn érkezőket a szent jegyekben. Vagyis nem hagytak átmenetet a profánból a szentségesbe, s éppen ezzel

profanizálják a szentségest. S milyen meghökkentő, így feddi őket: nem haszonnal gyűltök egybe! (1 Kor levél 11. rész) Bár Max Weber, a középkor végének világváltozását elemezve utal arra, hogy az újkori ember erőteljesen redukálta „a dologtalan napokat”, és a hasznosság jegyében a munkát is istentiszteletnek kezdte tekinteni (evilági aszkézis), azért arról mégsem szólhatunk, hogy a viszony teljességgel megfordult volna. Inkább az a szorongó sejtelmünk, hogy a közösségi életünket átható ünnepek és az ünnepet biztosító adottságok azért merülnek ki fokozatosan, mert nem élünk velük – mint valami apadó kút, melynek hozama éppen az érintetlensége okán csappan. John Richard Neuhaus, még az 1980-as években, a köztér (public square) lecsupaszításának nevezte ezt a folyamatot. Márpedig ha Pascalt rettegés fogta el a világegyetem üressége miatt (horror vacui), akkor a mai embert a csupasz köztér, a szimbólumaitól, szertartásaitól, identitás-eszközeitől megfosztott, pusztá élet mérhetetlen rettenete űzi a privát ünnepek vagy akár az ezotériák világa felé. Így keveredik össze egymással a zarándoklat és a turistaút, a bőjt és fogyókúra, a meglepetés és az, ami titokzatos, a távolság és a különbség, az ajándék és az áru, a templom és a pláza, a katedrális és bank, az áldás és a politikailag korrekt, az ünnep és a buli. Így lesz egyre nehezebb az ünnepnek (vagyis ünneplő önmagunk számára) szent környezetet biztosítani a maga állandóságában, s ezért vergődnek az erről folyó viták a meddő funkcionalizmus és az öncélú esztétizmus között. Igen, szent helyé bármi bármikor válhat. Csak-hogy az ünneplésnek rendszeresség- és állandóságigénye van, mert az ünnep strukturálja az életidőnköt, az otthonosságunkat, a kozmoszunkat. Sőt, ünneptelenül nem is ismerünk rá a világra, amely ünnep nélkül, vagyis szent kezdetek és érkezések, transzcendens megállások és elindulások, magasztosságok és feltétlenségek nélkül csak a pusztá átmenetek terepe lehet – eredet és cél nélkül merő létrontás (Hamvas Béla). Továbbá így egyre kevesebb szakralitás hatja át az ünnep közösségeit is. A házasság, a család, a rokonság, a nemzet, a nép, az állam, az emberiség, és még maga az egyház is egyre kevésbé hordozója a szentséges ünnepnek. A hasznosság zsarnoksága eleve kizár abból, amiben (Platónnal szólva) a szabad polgár oly szívesen részt szokott venni, s amiben nem részt venni: a boldogtalanság bizonyítéka, a boldogság esélyének kizárása. Holott az ünnep: cselekménybe rendezett identitás – a mozzanatot, a percet, az adott életszakaszt nagyobb keretbe foglaló találkozás. Találkozás valódi önmagunkkal, a boldogabb énünk lehetőségével, a mulandó megihletése az örökkévalóval.

Panaszosak vagyunk, mert ünnepeink egyre profánabbak, a szó vallásfenomenológiai értelmében. Kívül kerülünk a szent terek, helyek, idők, alkalmak, körülmények és események küszöbén, vagy ami rosszabb, ünnep alatt is a kívülálló pózába szorítjuk magunkat, s mint nem résztvevők, csak szemlélők akarunk ott lenni – az ünnepi öltözet eltűnik, a munkaruha, a köznapi viselet, a tornacipő és strandpapucs (némelyike drágább, mint egy tisztes öltöny!) mind-mind afféle vademecum, profán talizmán a szentséges totális igényével szemben. A ráógumizó, blazírtan mozgó fotós lett az ünnepi ikon (és kamerája a legfőbb kellék), ő az, aki egész magatartásával jelzi: ropantul neheztel, hogy valamiféle ünnepi eseményen kell dolgoznia (esküvőn, avatón, keresztelőn, temetésen, istentiszteleten), és ha szabad lenne, be sem tenné közénk a lábát. Boldogtalan a boldogságban. Ez a feszélyes fesztelenség nem ünneprontás, csak mély jelzés a profanitás cseleléről vagy inkább dühéről minden magasztossal szemben. Profán az, ami a szent hely küszöbe előtt van, vagy azért, mert oda nem léphet be, vagy azért, mert nem akar belépni. Mert a szentséges mégiscsak megkülönböztetést jelöl.

Jelentős szerepe van az ünnepek profanizálódásában annak a különös, ellentmondásos folyamatnak is, amit a legújabb kor politikatörténete mutat. Nyilván nem először, de jellegzetesen és tipológiailag jól leírhatóan, a francia forradalom idején bevezetett (1794), majd elszikkadt, és végül eltörölt „Legfőbb Lény” kultusza mutatja ezt (le culte de l'Être suprême). Az elemzők szerint a francia forradalom harcos és durva antiklerikalizmusa csakhamar szembe találta magát azzal, hogy mégsem lehetséges a politikumot teljes mértékben szekularizálni vagy pontosabban: deszakralizálni. Ezért az eltaposandó keresztyénség helyébe új kultuszt, ellenünnepet kellett léptetni, mely legalábbis árnyékaiban valamiféle szakralitást biztosított a már-már elviselhetetlen forradalmi terror közepette. Azóta számos formában jelent meg ez az ünnepmonopolizálási igyekezet – leginkább a XX. századi totális diktatúráiban. Már Nyikolaj Bergyajev orosz vallásfilozófus is megfigyelte (amit aztán Mircea Eliade részletesen bemutatott), hogy az 1917-es bolsevik forradalom után milyen gyorsan nyomult be az egyébként hivatalosan ateista és vallásellenes kommunista rezsim a hagyományos szakrális szerkezetekbe, s miként tette politikai hódoltsággá a vallásos szférát – kezdve sorra az ikonsaroktól el a nagy körmenetekig. Ennek ellenhatásaként, de ezzel egyidejűleg folytonosan megjelenik a politika szakralizálása (a behódolás) elleni óvás, és a gyanú, hogy a szakralitás pusztá dekórum, szent baldachin (Peter Berger) a hatalom nyers deszkákból ácsolt szín-

padán. Ebben nem jelenhet meg a szentséges önérvénye, feltétlensége, hanem a hatalom (akár az egyébként deklaráltan vallásellenes hatalom) eszköze lesz, hamis ünnep. Az igazi ünnep – hirdetik az ellenkultúra bajnokai – különállás, szabadságsziget. De miért csak a politikum világára gyanakszunk, még ha van is rá okunk? Hiszen éppen a mi korunk mutat a legtöbbet abból, hogy milyen könnyedén osztogatjuk a szakralitás jelzőit nem szakrális, de akár antiszakrális megnyilvánulásokra is. Például a kreativitás szó mára elemi jelzőjévé lett a művészetnek, a tervezésnek, a fantáziának, a képzelőerőnek. Jelölnek vele termelőképességet, ötletességet, ügyességet, találékonyságot. Ami eredményes és sikeres, az mind ide esik. Továbbá, ami lenyűgöző és bámulatos vagy magasztos vagy éppen fenséges és rettenetes, vagyis ami – Rudolf Otto leírása szerint – első renden a szentséges megnyilatkozását jelzi, az éppúgy alkalmazható egy labdarúgó góljára, egy estélyi ruhára, egy frizurára, egy táncos mozdulatára, egy épületre, egy iskolai diákcsínyre, egy szentimentális gesztusra. A celebekről már nem is szólva.

Mindazáltal Nietzsche elemzése óta (*A tragédia születése*) nem az ünnep használata, haszna vagy az ünneppel való visszaélés, az ünnepcsere, az ünnep szekularizálása és profanizálása vagy az ünnep szakralitásának biztosítása vagy éppen megrontása miatt vetül gyanú magára az ünneplésre. A gyanú mesterei (akifejezés Paul Ricoeurtól való) az ünnep eredetét firtatva voltaképpen a kultúra, sőt a rendezett világ, a kozmosz valóságát veszik ösztűz alá, melyet a megromlott natura hamis termékének tartanak. Nietzsche ezt a meghasadt lét kettősségében látja, amit a dionüszoszi és az apollói ünnep kettősségével ír le: az egyik a létbe oldódás mámore, a másik a létrend hősiessége. Az egyik entuziazmus, a másik mánia. Nem nehéz analógiát találni ehhez Freud elemzéseiben sem, elsősorban az életösztön és a halálösztön lételvi kategóriái mentén, illetve e kettő ritualizálásaiban (Freud idegyökereszteti a vallást). De a gyanakvás harmadik mestert, Marxot is idézhetjük, aki az elidegenedés (egyébként teológiai) kategóriáját csavarja el, hogy az ünneplést (és annak vallási vonatkozásait) mint a hamis tudat fátylát írja le. Meglehet, nem is a társadalomszervező igyekezetek, az ünnepfunkciók kisajátításai, hanem ezek a kulturális és filozófiai beállítások okozzák, hogy különleges panaszunk van az ünnepre, holott ünneppel telített az egész életünk. Ezek a gyanúk talán a legmélyebben azt sejtetik, hogy az ünnep(lés) önmagában mégsem elég a boldog élethez. Meglehet, hogy innen az a paradoxon is, amit két kortársnál, az írónál és a tudósnál egyaránt felfedezünk. Márai *Füveskönyvének* sokat citált sorai érde-

kes feszültséget mutatnak: „Az ünnep a mély és varázsos rendhagyás. Az ünnep legyen ünnepies. Legyen benne tánc, virág, fiatal nők, válogatott étek, vérpezsdítő és feledkezést nyújtó italok. S mindenekfölött legyen benne valami a régi rendtartásból, a hetedik napból, a megszakításból, a teljes kikapcsolásból, legyen benne áhítat és föltétlenség.” Tehát egyszerre „rendhagyás” és valami a „régii rendtartásból”. Gerardus van der Leeuw pedig mindvégig arról értekezik vallásfenomenológiájában, hogy az ünnep időt bont, ám egyúttal időt szab. Az ünnep a kiemelkedés pillanata, de egyúttal a befogadtatásé is, különválás és egybekerülés. Mintha mindketten arra utalnának, hogy voltaképpen nem tudjuk, mi az ünnep, mert az ünnep egyik elemének sincs végérvényessége a távolítás és közelítés, a fölemelés és kizárás, a feloldozás és vezeklés, a felajánlás és megajándékozottság, az emlékezet és feledés, az elvesztés és megörökítés, a reményélesztés és belenyugvás, a változás és változhatatlanság, az erő és az önátadás, a feszülés és megbékélés, a kijózanodás és megmámorosodás dinamikájában. Egyedül az a valami „a régi rendtartásból” (Márai), a „dolgozok vallási

értelme” (van der Leeuw) mutat távolabbra. Az ünnep rendhagyás a rend kedvéért, az ünnep par excellence a rendhagyó rend és a rendezett rendhagyás. Ahogy sumájában van der Leeuw mondja: „a dolgozok vallási értelmét nem követi tágabb vagy mélyebb értelem. Ez az Egésznek az értelme. Ez a végső szó. Ám ez az értelem sosem érthető, ez a szó sosem mondatik ki. Ezek mindig hatalmasabbak maradnak.” Másképpen, az ünnep: változtatás a változhatatlanért; az ünnep eleve változhatatlan, ezért tud megváltoztatni. Platón türannoszájánál (aki ugyan törvénybe foglalhat és törvénnyel tilthat ünnepet) boldogabb a közember, aki ünnepelel – így-úgy. De amit ünnepelel, sőt inkább, akit ünnepelel, az a mindig boldogabb. A véges sosem tud a végtelenhez emelkedni, a mulandó az ismétléssel (ünnepléssel) sem kerekedik ki örökkévalóra. Éppen fordítva, az örökkévaló fogadja be a végest. Az az istenérzék (sensus divinitatis), melyről a régiek annyit értekeztek (Kálvin, *Institutio*), egyúttal ünnepelezék (sensus festum) is. Ahogy Szent Ágoston mondja *Vallomásaiban*: Isten az, aki megszövi bensőnk ünnepe ruháját.

Rezümék

Tolcsvai Nagy Gábor

Isten, nyelv és irodalom

■ Az Istenről való megnyilatkozás három tartománya, a mindennapi, a teológiai és a művészi beszéd nyelve ugyanaz, mégis eltérő a jelentés- és mondattana, retorikája és szerkesztése. A nyelv, mint tapasztalati alapú tudás és az Istenről, a megváltásról, a szeretetről való tudás között feszültség áll fenn. Kérdés, hogyan lehet az ontológiai és ontikus körülményeket, véges és végtelen, tapasztalat és beavatottság jellegét és viszonyát a szépirodalmi szövegekben, poétikai keretben megjeleníteni. A XIX. század második felétől az Istenhez, hithez, a valláshoz való irodalmi viszony módja és nyelve gyökeresen átalakult, majd lehetősége is megkérdőjeleződött, ezért a transzcendens irodalmi kifejezésére új megszólalási módokat kellett kidolgozni. A tanulmány három példát mutat be a magyar literatúra közelmúltjából és jelenéből az Istenről szóló beszédben nyelv és irodalom viszonyának jellemzésére. Elsőként Pilinszky János utolsó korszakát vizsgálja, utána Krasznahorkai László *Seiobo járt oda-lent* című kötetének transzcendens vonatkozásait, végül Esterházy Péter *Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-változat* – című könyvét értelmezi. A három példa áttételesen, egyedi poétikai formákban teszi hozzáférhetővé és a jelentésképzés részévé a véges és a végtelen, a halandó és az örök isteni viszonyát.

Korpics Márta

„...mert szent Kereszted által megváltottad a világot” A Kálvária mint művészeti alkotás és a keresztyűi ájtatosságnak teret adó építmény

■ A tanulmány a katolikus népi vallásosság egy népszerű vallásgyakorlatáról – a keresztyűi ájtatosságról – és az ennek teret adó építményről szól. Az ájtatosság végzésének évszázados hagyományai alakították az építészeti megoldásokat (kálvária), az írásos változatot (keresztyűi ájtatosság szövegei), a történet vizuális megjelenítését (stációképek) és magát a népszokást. E szakrális építmények művészeti értéke az adott vallásgyakorlat vonatkozásában vizsgálható. Az elemzés azt bizonyítja, hogy a kálvária kommunikációs csatornának is tekinthető, amely a teológiai és a laikus tudás elemei között közvetít.

M. Tóth Géza

Operaelőadás és istentisztelet: Bach *Máté-passiója* az Operaházban

■ A szerző néhány évvel ezelőtt felkérést kapott, hogy rendezőként és látványtervezőként az Operaházban színpadra állítsa Bach *Máté-passióját*. Írása ezt a munkát tekintti át a felkéréstől a bemutatóig. A produkció a *Máté-passió* Operaházbeli premierjét jelentette, és az előadás volt a mű Mendelssohn-féle átíratának magyarországi ősbemutatója is. A *Máté-passió* színrevitelénél meghatározó szempont, hogy a liturgikus mű ne öltön operai jelleget. A rendező még stilizált formában sem kívánta bemutatni a színpadon az evangéliumi eseményeket, és semmiféle – a keresztény ikonográfiai hagyományokat követő – képi illusztrációt nem alkalmazott. Ehelyett egyfajta protestáns szellemiségű, a képek helyett a szövegre összpontosító szcenírozást hozott létre. A látványt a hangzó szöveggel egyidejűleg megjelenő vetített, szövegalapú mozgóképek határozták meg. A kivetülő megjelenítő-értelmező – szövegelemek a zenében rejlő narratív lehetőségeket használták ki, és alkalmazásukkal új, összművészeti alkotás született. Az előadás során az Operaház gazdagon díszített világi terében helyet foglaló komolyzenei koncertközönség egyúttal a szent szövegeket hallgató, olvasó és értelmező közösségé, gyülekezetté vált.

Lőrincz Zoltán

A szakrális terek a kereszténység történetében

■ A tanulmány először arra keres választ: milyen a születő kereszténység viszonya a szakrális térhez. Az ókeresztény irodalom arról vall, a szakrális tér, a templom elkülönítése nem az építészet eszközeivel történt, ezért kérdéses: mi az oka, hogy a kereszténység – miután államvallássá válik – templomokat épített. A második tematikai egység a magyar középkor végének építészeti változásait mutatja be. A hitújítás korai szakasza arra irányult, hogy az előző kor művészetétől elhatárolódjon. Az idézett korabeli zsinati határozatok a művészet és az építészet helyét próbálják kijelölni a formálódó protestáns egyházak életében. Az utolsó szövegrész a mára összpontosít: 1990 óta a történelmi egyházaknak lehetőségük nyílt a szakrális építészet tartalmi és formai kérdéseinek újragondolására. A meginduló templomépítészeti a kutatók figyelmét

arra irányította, hogy tisztázzák a modern katolikus, evangélikus és református templomépítéssel liturgikus követelményeit. A politikai, társadalmi változások nem jelölték ki az egyházak számára a templomépítéssel irányát. Az útkeresésük nyomán feltárul az egyházak és a hazai építészet kapcsolatának sajátos, ambivalens jellege.

Papp Ágnes Klára

„Talán az álmon túli csöndben ébredek”

Weöres Sándor álommotívumai

■ Weöres Sándor lírája kivételesen gazdag álommotívumokban: számos változatban újraírja, átértelmezi a világ-irodalom olyan álmotoposzait, mint az élet álom, vagy a halál és az álom azonosítása, valamint az álom és az alkotás rokonítása. Az álom képi világának versbeli megteremtése egy sajátos szubjektív élmény megformálásának kísérletébe illeszthető. Weöresnél az álom kérdésköre szoros összefüggésben áll a szubjektív és transzcendencia tágabb problematikájával, ezért az életműben nehezen határozható meg az álomversek köre. Az elemzés nem a konkrét motívumok képi világa vagy jelentése mentén halad, hanem az egyes képalkotó eljárásokból kiindulva a nyelvi útkeresés állomásait veszi számba. Nem szűkíti le a vizsgálatot azokra a művekre, amelyek egyértelműen exponálják az álom kérdését, mert így kimaradnának olyan alkotások, amelyek a szürreális látomásosság új módozatait teremtik meg: nem tárggyukká teszik vagy metaforaként használják fel az álomvilágot, hanem sajátos álombeszédet hoznak létre – nem az *álomról*, hanem az *álomból* szólnak. A tanulmány főképp a térként és a folyamatként színre vitt álom és látomás kérdésével, a lírai én és nem-én, a személyes és a személy fölötti viszonyával foglalkozik.

Rácsok Gabriella

Film és teológia párbeszéde Isten csendjéről Ingmar Bergman *Úrvacsora* című filmje alapján

■ Bergman vallásos témájú filmjei a modern ember vívódását ábrázolják, aki elveszítette a transzcendencia bizonyosságát, és létét az értelmetlenség fenyegeti. A *hetedik pecsét* (1956) a rendező filmjeinek fő témája: Isten csendje, Isten hallgatása és Isten hiányának a megtapasztalása. A tanulmány az *Úrvacsora* szereplőinek vallásos reflexiói mögött meghúzódó teológiai kérdéseket írja le, és a film által felvetett dilemmákat gondolja tovább. Bergman munkáiban az isteni és a megváltás keresése nem az evilági szférán kívül történik, mert az „itt” és a „túli” annyira szorosan összetartozik, hogy a transzcendencia pólus semlegessé válik, és csak az immanens marad. Egy másik

megközelítésben az *Isten csendje* metaforával Bergman az isteni kifejezhetetlenségét hangsúlyozza, elutasítva ezzel a transzcendencia és az immanens ellentétét. A filmnézőnek ez két utat kínál. A transzcendencia alteritásként való megtapasztalása az emberi korlátok egyfajta felfedezése és legyőzése, nem pedig az istennel való találkozás. De a radikális immanenciának ezen az útján a rendező a hiány ábrázolásával, a kontraszt megrendítő hatásával a transzcendencia, sőt a megváltás utáni vágyat is felébresztheti.

Békési Sándor

A fájdalom gyönyörűsége

A teológiai esztétika helye a kultúrában és a művészetben

■ A teológiai esztétika összehasonlítja a vizsgált korszak filozófiai, politikai, művészeti és etikai sajátosságait, majd e történeti adottságok közös szellemi bázisa mögött a lét lényegi, végső meghatározottságát mutatja be. E tudomány kiindulópontja, hogy az önmagát kijelentő Isten szép, és a teremtett világ minden szépsége ebből a szépségből sugárzik elő. A szép nem a dolgok külső alakzatában található, hanem az Isten emberen és az emberben véghezvitt művének belső tartalmában. Teológiai esztétikai megközelítésben ennek a szépségnek három mozzanata van: a szép rótsága, a szép halála és a rút szépsége.

Parlagi Gáspár

„Nem hódolok a természetnek a Teremtő helyett...”

Az ikontisztelet és a képrombolás kérdéseiről

■ A tanulmány teológiai jellegű érveket mutat be a képtisztelet ellen és mellett, valamint azt elemzi, ezek miért nem dönthettek a mai napig a képtisztelet és annak elutasítása közötti vallási viszonyulásban. A képtisztelet és az annak tagadása is a hit tisztaságához való visszatérés igényéből fakad. Az egyik esetben a tiszta hit forrását a *Szentírás* és az abból rekonstruálható „evangéliumi keresztény” eszmény jelenti, a másikban ez a forrás a szent hagyomány, aminek elsődleges alapja a *Szentírás*, de meghatározó része a korai atyák által használt szimbólumrendszer és a későbbi ikonteológia is.

Napkeréken

Jankovics Marcell-lel a bibliai mítoszokról beszélget Lőcsei Gabriella

■ Heller Ágnes a *Genezis* Könyvének filozófiai értelmezésére vállalkozó munkájában azt állítja, hogy a *Bibliában* nincs mitológia. Jankovics Marcell viszont számos írásában, így heliocentrikus tanulmánykötete, *A Nap* könyvében is amellett érvel, hogy az egyistenhithöz a napkultuszokon keresztül

vezetett az út. A legősibb bibliai istenkép mitologikus: a láthatatlan Isten arcát napisten vonások rajzolják ki. A rendet a világosság szülte, a világosságot a Nap. Nem véletlen, hogy az emberiség alaptörténetei – nyíltan vagy burkoltan – rendre a Nap körül keringenek.

Balogh Csaba

Prohászka Ottokár Madách-kritikája

■ A *Tragédia* felekezeti szempontú kritikái önálló, egymáshoz illeszkedő sort alkotnak és egyidősek a mű befogadás-történetével. A világi irodalomtörténet-írás akkor figyelt fel a *Tragédia* katolikus értékelésére, amikor az 1923-as Madách-centenárium alkalmából a kérdéshez a kivételes helyzetű és felkészültségű Prohászka Ottokár is hozzászolt. A püspök értekezéseiben fellelhető irodalmi utalások többnyire a modern literatúrával szembeni ellenszenvéről tanúskodnak, ugyanis Prohászka nem a XX. század, hanem a középkori etika és Dante felől közelít az újabb európai irodalomhoz. Kizárólagos esztétikai értéknek tekintette a transzcendenciából sugárzó erőt, egészséget és jól megkonstruált valóságot. Prohászka főképp a keresztény pesszimizmus teodiceai feloldását keresi a *Tragédiában*, és saját hitvédő céljait kéri számon a költőn, de apologetikai logocentrizmusa egyetlen ponton sem találkozhat a mitikus és álomszínekből álló drámai költeménnyel. Az ítélkező főpapi pozíció magabiztosságának, a Madách-centenárium ünnepélyességének, valamint a hétköznapi olvasó tanácsalanságának hármasságát teszi érdekfeszítővé Prohászka püspök *Tragédia*-kritikáját.

Kulin Ferenc

Az esztétikai gondolkodás történetéről

■ A szerző első lépésként amellet érvel, hogy kudarcot vallottak azok a modern kori kísérletek, amelyek a vallási és a művészi jelenségek történelmi meghatározottságát úgy próbálták bizonyítani, hogy egyfajta fejlődés-elvhez igazított értékhierarchiába illesztették azokat. Hegel, Kierkegaard, Hartmann és Lukács György tézisei intellektuális töltetük és tudománytörténeti jelentőségük tekintetében nem emelkednek ki az esztétikai gondolkodás korábbi és későbbi dokumentumai közül. A felvilágosodás és a romantika korában a nyugat-európai nemzeti irodalmak fokozódó érdeklődéssel fordulnak a metafizikai problémák és a transzcendens értékek felé, az egykorú magyar költészetben viszont alig akad nyoma a hitélménynek és a vallási tapasztalatnak. A második tematikai egység arra keres magyarázatot, hogy a magyar literátorok miért reagáltak másképp a korten-

denciákra, mint nyugati kortársaik. A tanulmány végül arra hívja fel a figyelmet, hogy számos új összefüggés tárható fel a művészet és a vallás viszonyában, ha azt nem az esztétikai filozófiák felől, hanem a nagy kultúrák kialakulásának törvényszerűségeire, alkati sajátosságaira, szembenállásuk történeti okaira és kölcsönhatásaira figyelve közelítjük meg.

Vassányi Miklós

Az Abszolútum esztétikája. A Művészet és a Szép metafizikai levezetése Schelling Művészetfilozófiájában

■ Schelling *Művészetfilozófiájában* a tételes kifejtés elején olvasható általános metafizikai tartalmú 24 paragrafus – amely a Művészet és a Szép eszméjét közvetlenül kívánja levezetni Isten sajátosan megalkotott fogalmából – az újkori eszmetörténész számára is kihívást jelent. A szerző azon részek értelmezésére tesz kísérletet, amelyek belátást adnak az érett Schelling metafizikájába: értéket és ontológiai státuszt tulajdonítanak a művészetnek, a Szép fogalmát egy új ideatan keretei között határozzák meg, valamint eredeti módon láttatják a műalkotás és az eszme viszonyát.

Béres István

Fénykép – szakralitás – emlékezet

■ A fényképezés a kulturális emlékezetért folytatott harc egyik fontos eszközévé vált, ugyanakkor e harc terepe is lett. A szerző azt vizsgálja, ma is létezik-e kapcsolat a fénykép és valóságos referenciája között. Majd a szakrális tárgy és fényképének kapcsolatát elemezve megállapítja, hogy a szentség, a csoda, a titok közvetlen megjelenítésére a fénykép nem vagy csak vitatható módon alkalmas. A fényképek – hasonlóan más képekhez – soha nem egyértelműek, mindig megkövetelik a kontextusalapú értelmezést, vagyis a fényképek önmagukban nem bizonyítanak semmit.

Szőnyiné Szerző Katalin

Beszélgetés Marton Évával

■ 2015. augusztus 15-én a Magyar Művészeti Akadémia rendezésében és az egykori ősbemutató színhelyén, a Pesti Vigadó dísztermében a 150 évvel korábbi ősbemutatóra emlékezve szólalt meg Liszt Ferenc *Szent Erzsébet legendája*. A létrehozó művészi erők spiritus rectora, Marton Éva nélkül az előadás nem jöhetett volna létre. A művésznő pályafutása során végigkísérték Liszt dalai, és három szerepe is Árpád-házi II. András korához kapcsolódott: a *Bánk bán* meráni Gertrúdja, valamint Szent Erzsébet szólama Liszt *Legendájában* és Wagner *Tannhäuserben*.

Küllös Imola**Erdélyi Zsuzsanna, a vallásos folklór kutatója**

■ A személyes hangú pályakép az „*imádságok nagyszonyának*” is nevezett Erdélyi Zsuzsanna (1921–2015) életútját és munkásságának legfontosabb eredményeit foglalja össze. Felidézi kutatói kíváncsiságát, sokoldalúságát és az általa meghatározónak tartott vallásos hagyományért vívott küzdelmét. Erdélyi Zsuzsanna legismertebb és legjelentősebb tudományos érdeme, hogy a középkori, ferences gyökerekkel bíró, európai háttérű szakrális közköltészetet – amelyet a folklorisztika *archaikus népi imádságnak* nevez – tudományközi vizsgálat témájává tette. A szórványos imaadatokat elsőként ő definiálta önálló folklórműfajként – rámutatva művelődés- és költészettörténeti jelentőségükre, és ezzel mintát adott a magyar, olasz, lengyel, délszláv és egyéb külföldi kutatásoknak. Az időben és térben egyre szélesedő összehasonlító történeti-filológiai kutatásaival a hazai és a nemzetközi tudományos diskurzus figyelmét e kihalóban lévő vallásos, szóbeli örökségre irányította. Erdélyi Zsuzsanna csaknem fél évszázados, áldozatos gyűjtő- és leletmentő, történeti-filológiai munkássága megkerülhetetlen eredményekkel gyarapította a nemzeti kultúrát. Az archaikus népi imádságok további elemzése egy újabb kutatónemzedék komoly feladata lesz.

Kulin Veronika**René Girard: *Látám a sátánt, mint a villámlást lehullani az égből. A kereszténység kritikai apológiája.***

■ Girard könyve keresztény szemléletű és tudományos igényű kultúraelméletet. Központi gondolata, hogy a Sátán annak a hatalomnak a megszemélyesítője, amely az embereket úgynevezett *mimetikus versengések* fogságában tartja, és a társadalmakban kirobbanó válságokat a bűnbakképzés mechanizmusával oldja meg. Amíg a mítoszok leplezik a megbékélési folyamat mögötti erőszakot, addig a *Biblia* felfedi azt: Krisztus kereszthalála is a mimetikus agresszió eredménye, de az evangéliumok nyilvánvalóvá teszik ezt az agressziót, és az áldozat tökéletes ártatlanságát hirdetik.

Farkas Ádám**A hetedik napon**

■ A szobrászművész szerző elmélkedésében arra figyelmeztet, hogy a megáldott és megszentelt hetedik napon az embernek ki kell lépnie az általa formált részletvalóságból, és a teljesség irányába kell emelkednie. Az ünnep egyszerre számadás és hálaadás, ajándéka pedig egy biztonságot adó létélmény. A művészet a

kezdetektől az emberi közösségek ünnepeinek eszköze, és léte nem választható el a materiális világ felett álló szellemi szférával történő érintkezéstől. A XIX. században az európai civilizáció egyre nagyobb veszélybe kerül, a fennmaradásához nélkülözhetetlen ünnepi megtisztulást csak a művészet segítségével érheti el.

Jankovics Marcell**Ünnepeink 1981-ben**

■ Macskássy Katalin (1942–2008) a hetvenes évek első felében alkotta meg azt a filmműfajt, amelyben jelentőset alkotott: az animációs dokumentumfilmet, a gyermekszociográfiát. A súlyos társadalmi gondokra, a szocialista Magyarország torzulásaira gyerekhangon, gyerekrajzokkal próbálta föl hívni a figyelmet. Legpolitikusabb filmje az *Ünnepeink* (1981) azt a zagyalékot mutatja be, ami az akkori kisiskolások fejében élt a Kádárkor kötelező ünnepeiről. A gyerekszajak leleplezik az ünnepekben és hétköznapiakban megnyilatkozó agymosást. A filmben látható gyerekrajzok azt bizonyítják, az ideológia gépezete majdnem hibátlanul működött.

Szász Zsolt**Ünnep minden időben**

■ Az identitását kereső és a civilizációs nyomás alól szabadulni vágyó fiatal nemzedék az archaikus kultúrák örökségének felfedezésére és a modern szellemi életbe való integrációjára törekszik. Az archaikus ünnepek olyan totális szemléletet tükröznek, amelynek alapja a nagy világidőben való folyamatos tájékozódás. Újratelemzik az emberben azt a képességet, amely évezredek át alkalmassá tette, hogy környezetét a természeti törvényekkel összhangban uralja. A mai ünnepeknek is ezt a „szellemi ökológiát” kellene szolgálniuk.

Bogárdi Szabó István**Ami ünnep és ami szent**

■ Az individualitás korában a közösségek bomlásával arányosan gyarapodnak az ünnepek, főképp a magánünnepek. Mégis általános a benyomás, hogy a mai kor embere valódi ünnepek nélkül él. Az ünnep emelkedettsége, szépsége egyre rejtettebb és sérülékenyebb, ezért a tágabb dimenziók, a közös részvétel, a történelmi emlékezet, az ember együttes létéigénye fokozatosan kiszorul az ünnepek teréből. Az ünnep: cselekménybe rendezett identitás, az adott életszakaszt nagyobb keretbe foglaló találkozás. Az istenérzék egyúttal ünnepérvény is – Isten, aki megszövi a lélek ünnepi ruháját.

Abstracts

Gábor Tolcsvai Nagy

God, Language and Literature

■ In the three realms where God reveals himself (everyday speech, theological discourse, and art) one and the same language is used. Nevertheless, the semantics, syntax, rhetoric, and construction of this language diverge in these realms. There is tension between language, understood as experience-based knowledge, on the one hand, and knowledge concerning God, salvation and love, on the other hand. The question is how to express ontological and ontic conditions as well as the nature and relationship between finite and infinite, and experience and insiderness in literary texts, within the framework of poetics. From the second half of the 19th century on, the mode and language of literature relating to God, faith and religion were radically transformed, and this was followed by the questioning of the possibility of literary expression in this field. As a result, the literary expression of the transcendental required new modes of expression. To illustrate the relationship between language and literature when the literary discourse is about God, this paper examines three contemporary Hungarian literary works: the last creative period of poet János Pilinszky, the transcendental aspects in László Krasznahorkai's novel *Seiobo járt odalent* [*Seiobo There Below*], and Péter Esterházy's *Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-változat* [*A Simple Story Comma One Hundred Pages – the Mark Version*]. Indirectly and in their unique poetic forms, the above three literary examples make the divine relationship between the finite and the infinite as well as between the mortal and the immortal accessible and part of meaning construction through literary devices.

Márta Korpics

"Because by Thy Holy Cross Thou hast Redeemed the World" *The Stations of the Cross as a Work of Art and as an Edifice for Praying the Via Crucis*

■ This paper focuses on a popular Catholic religious practice – the meditations and prayers of the Via Crucis – and the edifice in the scope of which this practice is exercised. The centuries-old devotional traditions have impacted the architectural solutions (the stations of the cross), the

written texts of the Via Crucis devotions, the visual representation of the story (the images of the Stations) and the folk tradition itself. The artistic value of these sacred edifices should therefore be examined in the context of specific religious practices. The analysis discussed in this paper reveals that the stations of the cross can also be considered as a channel of communication mediating between the elements of theological and lay knowledge.

Géza M. Tóth

Opera and Worship: Bach's *St. Matthew Passion* at the Opera House

■ A few years ago, Géza M. Tóth was requested to act as director and production designer in the staging of Bach's *St. Matthew Passion* at the Hungarian Opera House. This paper is an overview of this work ranging from commissioning to the premiere. The production was both the premiere of *St. Matthew Passion* at the Opera House and the Hungarian premiere of Mendelssohn's version of the same title. A crucial consideration in staging the work was to prevent *St. Matthew Passion* from assuming an operatic character. The director did not intend to present the gospel events on the stage even in a stylized form, nor did he employ any pictorial illustrations following Christian iconographic traditions. Instead, by evoking a kind of Protestant ethos, he focused on the text rather than on images. The scenography was dominated by text-based moving images, which were projected simultaneously with the text actually sung. The projected illustrative-interpretive textual elements exploited the narrative potentialities inherent in the musical piece, thereby creating a new synthesis of *Gesamtkunstwerk*. The performance moulded the concert audience, seated in the richly decorated secular space of the Opera House, into a congregation reading, listening to, and interpreting these sacred texts.

Ágnes Klára Papp

"May I Wake in the Silence Beyond the Dream" *Dream Motifs in Sándor Weöres's Poetry*

■ The poetry of Sándor Weöres is exceptionally rich in dream motifs: in many variations, he rewrites / reinterprets world literature dream topoi such as the identity of life and dream, of death and dream, or of dream and the creative process. The creation of a dream imagery in poetry may be

embedded in an attempt at shaping a unique experience of subjectivity. For poet Weöres, the issue of dream is closely linked to the broader problem of subjectivity and transcendence; and for this reason it is difficult to define the scope of dream poetry in his life work. Rather than tracing the specific imagery or semantics of specific motives, this paper relies on various modes of creating imagery to take stock of the milestones of the poet's linguistic exploration. Scrutiny is not limited to works in which the issue of dream is clearly exposed, as this would mean disregarding poetic works in which new modalities of surrealistic vision are at work. Instead of making the world of dreams the subject of poetry or using it in a metaphorical sense, the poet creates a specific dream speech, speaking *from within a dream* rather than *about a dream*. The paper focuses on the issue of dream and vision portrayed as space and process, as well as on the relationship between the lyrical self and non-self, as well as the personal and the transpersonal.

Gabriella Rácsok

A Dialogue between Cinema and Theology on the Silence of God: Ingmar Bergman's *The Communicants* (*Winter Light*)

■ Bergman's religious-themed films depict the struggles of modern man who has lost the certainty of transcendence and whose existence is threatened by meaninglessness. Beginning with *The Seventh Seal* (1956), the silence of God and the experience of the absence of God had provided the main themes for his movies. This paper outlines the theological issues underlying the religious reflexions of the protagonists in *The Communicants* (*Winter Light*), and further considers the dilemmas raised in the film. In Bergman's work, the quest for the divine and for salvation is not transposed to a sphere beyond the temporal, since 'Here' and 'Beyond' are so closely connected that the transcendent pole becomes neutral, and the immanent alone remains. In another interpretation, through the metaphor of the silence of God Bergman emphasizes the ineffability of the Divine, thereby rejecting the opposition of the transcendent and the immanent. In this manner, the viewer is offered two options. On the one hand, there is the experience of the transcendent as alterity, which functions as the exploration and overcoming of human barriers, rather than an encounter with the divine. Yet, the same route of radical immanence also enables the director to arouse, by means of his portrayal of God's absence and the impact of a poignant contrast, a desire for transcendence and even for redemption.

Sándor Békési

The Beauty of Pain

The Place of Theological Aesthetics in Art and Culture

■ Theological aesthetics compares the philosophical, political, artistic and ethical characteristics of an era under scrutiny, and then presents the ultimate, essential determinedness of existence beyond the common spiritual foundation of a set of historical factors. The starting point of this discipline is the self-revelatory beauty of God, along with the claim that all the beauty of the created world stems from divine beauty. Beauty is to be sought not in the exterior shape of things, but in the internal content of God's work on and within man. In a theological aesthetic approach, this beauty has three aspects: the ugliness of beauty, the death of beauty, and the beauty of ugliness.

Gáspár Parlagi

"I Will Not Worship Nature in Place of the Creator..."

On the Veneration of Icons and Iconoclasm

■ The paper presents theological arguments for and against the veneration of icons and attempts to give an account of why such arguments have so far proved ineffective in bringing about a final settlement concerning this issue with respect to religious attitudes. The veneration of icons and its refutation both stem from a perceived need to return to the purity of faith. According to one perception, the source of pure faith is Scripture and the "evangelical Christian" ideals to be reconstructed therefrom; while in another approach, the source of faith is identical with sacred tradition, whose primary basis is the Scripture and which also includes the symbolism used by the early Church Fathers and the theology of icons developed later.

On the Solar Wheel

Gabriella Lócsei Interviews Marcell Jankovics about Biblical Myths

■ Offering an attempt at a philosophical interpretation of the *Book of Genesis*, Ágnes Heller in her book claims that there is no mythology in the Bible. In contrast, in many of his writings including his book *A Nap könyve* [*Book of the Sun*], Marcell Jankovics argues that it was via heliolithic cults that monotheism evolved. The most ancient biblical image of God is a mythological one: the face of God Invisible bears the features of a solar deity. Cosmic order was established through light, and light originated from the Sun. Therefore, it is no coincidence

that the fundamental stories of humanity revolve, whether explicitly or implicitly, around the Sun.

Csaba Balogh

Ottokár Prohászka on Madách's *Tragedy of Man*

■ There exists a wide range of religion-oriented criticism of Madách's *Tragedy of Man*, which is concurrent with the history of the play's reception. Secular literary criticism took notice of the Catholic evaluation of the *Tragedy* when, at the time of the Madách centenary in 1923, Ottokár Prohászka, a cleric of exceptional stature and erudition, voiced his views on the issue. Most of the references to literature in the bishop's essays seem to bear witness to his hostility towards modern literature: Prohászka's approach to modern European literature was one defined by medieval ethics and Dante, rather than by 20th century values. For him, strength, health, and well-constructed reality radiating from transcendence were the exclusive aesthetic values. What Prohászka seeks in the *Tragedy* is, first of all, a theodicean solution to Christian pessimism; and while he confronts the poet with the aims of his own apologetics, Prohászka's apologetic logocentrism will necessarily widely diverge from Madách's dramatic poem woven of myths and dreams. It is the triple contradiction of the judgmental self-confidence of Prohászka's pontifical stance, the solemnity of the Madách centenary, and the casual reader's cluelessness that renders Bishop Prohászka's criticism of the *Tragedy* really intriguing.

Ferenc Kulin

On the History of Aesthetics

■ The paper first argues that those modern experiments have failed that attempted to prove the historical determination of religious and artistic phenomena by incorporating them into a hierarchy of values adjusted to a kind of evolutionary principle. In terms of their intellectual content and their significance in the history of human knowledge, the views of Hegel, Kierkegaard, Hartmann and Georg Lukács in fact do not surpass earlier or subsequent documents of aesthetic thought. While Western European national literatures in the era of the Enlightenment and Romanticism showed an increasing interest in metaphysical problems and transcendental values, there is hardly any trace of religious experience in the Hungarian poetry of the same age. The second part of the paper seeks to explain why the reactions of Hungarian men of letters to the trends of the age were different from those of their Western contemporaries. The author concludes the paper by drawing attention to the numerous possibilities the discovery of many new relationships between art and religion affords, provided this relationship is

approached not from the viewpoint of aesthetic philosophies but by way of focusing on the regularities of the development of great cultures, on their intrinsic features, on the historical reasons for the clashes between such great cultures, and on their interactions.

Miklós Vassányi

The Aesthetics of the Absolute: The Metaphysical Derivation of Art and Beauty in Schelling's *Philosophy of Art*

■ Preceding the detailed discussion, Section 24 of Schelling's *Philosophy of Art*, a discourse on general metaphysics seeking to derive the notions of Art and Beauty from a unique concept of God, continues to pose a challenge to the modern scholar of intellectual history, just like it did to his predecessors. This paper attempts to interpret some sections that provide an insight into the mature Schelling's metaphysics, which attributes value and ontological status to art, defines the concept of Beauty within the framework of a new philosophy of ideas, and offers an original view of the relationship between artwork and idea.

István Béres

Photo – Sacrality – Memory

■ While photography has grown into an important tool in the struggle for cultural memory, it has also become its battleground. The author examines whether a relationship still exists between the photo and its actual reference. Then, going on to analyse the relationship between sacred objects and their photographs, he concludes that the photograph is not suitable, or – at the most – it is only arguably suitable for directly representing the sacred, the miracle, or the mystery. The photo, like other images, is never straightforward, it always requires a contextual interpretation, in other words, the photo in itself does not prove anything.

Katalin Szerző Szőnyiné

In Conversation with Éva Marton

■ Organized by the Hungarian Academy of Arts, Franz Liszt's *Legend of Saint Elizabeth* was performed on 15 August 2015 at the Ceremonial Hall of Vigadó in commemoration of the oratorio's world premiere at the same venue 150 years ago. As the energetic initiator of the event, Éva Marton played a crucial role in realising the performance. Along her career, Éva Marton had repeatedly had an opportunity to sing songs composed by Liszt, and played as many as three roles linked to the age of Andrew II of the House of Árpád: the roles of Gertrudis in *Bánk Bán* by Fer-

enc Erkel, of Saint Elizabeth in Liszt's *Legend of Saint Elizabeth* and in Wagner's *Tannhäuser*.

Imola Küllös

Researcher of Religious Folklore Zsuzsanna Erdélyi

■ This paper, written in a personal tone, outlines the career and the most important results of the life and work of Zsuzsanna Erdélyi (1921-2015), also called "*the grand lady of prayers*". The author recalls the researcher's thirst for knowledge, her versatility, and her struggle for a religious tradition she considered crucial. In the scope of her best-known and most significant achievement, Zsuzsanna Erdélyi made sacred folk poetry rooted in medieval Franciscan devotion (which ethnography terms *archaic folk prayer*) the subject of interdisciplinary research. She was the first to define sporadic occurrences of prayer as a folk genre of its own right, highlighting the importance of such occurrences in the history of culture and poetry, thereby setting an example for Hungarian, Italian, Polish, South Slavic and other researchers to follow. With her comparative historical-philological research ever widening in space and time, Zsuzsanna Erdélyi drew the attention of domestic and international scholarship to an oral religious heritage on the brink of extinction. As a devoted researcher, she worked for almost five decades this way enriching Hungarian national culture and ultimately leaving the further painstaking analysis of archaic folk prayers to a next generation of researchers.

Veronika Kulin

A Critical Apology of Christianity: René Girard's / See Satan Fall Like Lightning

■ Girard's book is a scholarly work with a Christian approach to culture theory. Satan, Girard contends, is the personification of the power that keeps people trapped in so-called *mimetic rivalries*, while a scapegoat mechanism is used to resolve the crises that emerge within societies. While myths disguise the violence behind the peacemaking process, the *Bible* in fact reveals the same process. Christ's death on the cross is the result of mimetic violence: the Gospels make this clear and proclaim the victim's innocence.

Ádám Farkas

On the Seventh Day

■ In his reflections, the author, who is a sculptor by profession, warns that on the seventh day, blessed and sanctified by God, we should go beyond the partial reality that we form for ourselves in order to be elevated towards whole-

ness. This day is both a day of reckoning and a day of thanksgiving, on which we are presented with the gift of a reassuring experience of being. From the very beginning, art has been a means for human communities to celebrate; its existence cannot be separated from a contact with the spiritual sphere beyond the material world. In the 19th century, European civilization came to be threatened at an ever-growing scale, and art was seen as an essential means to achieve a ritualistic cleansing, which has been indispensable for the survival of this civilization.

Marcell Jankovics

Our Holidays and Celebrations in 1981

■ It was in the early 1970s that Katalin Macskássy (1942–2008) invented a cinematic art form in the field of which she was to create significant works: this art form was the genre of animated documentary, also called sociography for children. She used children's perspectives and drawings to direct the general public's attention to serious social problems and distortions prevalent in communist Hungary. Her most overtly political film titled *Our Holidays in 1981* presents the ideological indoctrination contemporary school children were exposed to concerning the compulsorily celebrated holidays in the Kádár era. The way kids react highlight the brainwashing, which was so rampant on communist weekdays and holidays alike. The children's drawings presented in the film seem to prove that the machinery of ideology worked almost flawlessly.

Zsolt Szász

All-Time Festivities

■ Pursuing their own identity and trying to escape the pressures of civilization, members of the younger generation strive to explore the legacy of archaic cultures with a view to integrating it into modern intellectual life. Archaic festivities reflect a holistic approach based on some constant orientation to the Grand Universal Time. They recreate the ability for man to control his environment in accordance with the laws of nature, an ability humans possessed for thousands of years. It is this very same "spiritual ecology" that our contemporary festivities should serve.

István Bogárdi Szabó

On Celebrations and on the Sacred

■ The more extensively communities disintegrate, the more numerous holidays, especially private celebrations, become observed in an era of individuality. Still, the general impression is that people today are missing out on

real holidays. As the solemnity and beauty of celebration are becoming ever more subtle and fragile, broader dimensions – joint participation, historical memory, and the common affirmation of life – are gradually eliminated from the “space” of holidays. Festivities are organized

acts of identity; in fact, encounters that put particular phases of life into a broader frame. A sense of God is concurrently a sense for festivity: it is ultimately God who weaves the festive attire of the soul.

Szerzők

Balogh Csaba PhD (1967)

irodalomtörténész, kritikus, egyetemi oktató. Kutatási területe Madách Imre életműve és az abszolutizmus korának művelődéstörténete. A *Magyar Művészet* szerkesztőségi munkatársa.

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 Egyházművészeti Intézet és a *Porta Speciosa* folyóirat alapítója.

Béres István PhD (1960)

tanár, kommunikációkutató, a KRE Bölcsészettudományi Karának docense és tanszékvezetője. Kutatási területe a társadalmi és közösségi kommunikáció, valamint a vizuális kommunikáció.

Bogárdi Szabó István PhD (1956)

református lelkész, 1997 óta a budahegyvidéki egyház-községben szolgál. Egyetemi tanárként a KRE Hittudományi Karán oktat dogmatikát. 2003 óta püspök, jelenleg a református egyház zsinatának lelkészi elnöke.

Farkas Ádám DLA (1944)

Munkácsy- és Prima-díjas Érdemes művész, szobrászművész, a Magyar Képzőművészeti Egyetem professor emeritusa. Fő kutatási területe a szobrászat és az építészet térképzésének konvergenciái és a kortárs emlékműállítás kihívásai. A *Magyar Művészeti Akadémia* Oktatási, Képzési és Kutatási Bizottságának Elnöke.

Jankovics Marcell DLA (1941)

Balázs Béla- és Kossuth-díjas Érdemes művész filmrendező, illusztrátor, művelődéstörténész, író, oktató. 2007-ben Prima

Primissima-díjban részesült, 2013-ban megkapta a Magyar Érdemrend középkeresztjét a csillaggal, 2014-ben a Nemzet Művésze kitüntetés. A Magyar Művészeti Akadémia alelnöke.

Korpics Márta PhD (1966)

kommunikációkutató, egyetemi docens. Doktori disszertációját a késő-modern vallásosság egy fontos jelenségéről, a zárandoklatokról írta. Kutatási területe a vallási jelenségek és a kommunikáció kapcsolata, valamint a közösségkutatás és –fejlesztés.

Kulin Ferenc PhD (1943)

irodalomtörténész, József Attila-díjas kritikus, szerkesztő, író, politikus, címzetes egyetemi docens. 2013-ban a Magyar Érdemrend középkeresztje kitüntetésben részesült. Fő kutatási területe Kölcsey Ferenc életműve és a reformkor eszméletörténete. A *Magyar Művészet* főszerkesztője.

Kulin Veronika (1980)

latin és történelem szakos középiskolai tanár, az ELTE nyelvtudományi doktori iskola doktorjelöltje. Szakterülete az ókortudomány, fő kutatási területe az archaikus görög irodalom és mítosz.

Küllös Imola DSc (1945)

néprajzkutató, egyetemi tanár. Fő kutatási területei: a XVII–XIX. századi népszerű, világi közköltészet, a népdalok variabilitásának és klasszifikálhatóságának kérdése, a protestáns vallási néprajz, paraszti életrajzok. Iskolatemető Mestertanár (Fáy András-díj) és Ortutay- és az Európai Folklorért emlékérem kitüntetésben részesült.

Lőcsei Gabriella (1945)

magyar–latin szakos középiskolai tanár, Táncsics Mihály- és Prima Primissima-díjas újságíró, kritikus, tévékritikus. 1973 és 2014 között a *Magyar Nemzet* munkatársa.

Lőrincz Zoltán DSc. (1953)

történész, művészettörténész, a Kaposvári Egyetem professzora. Főbb kutatási területe a művészet és a vallás viszonya, a reformáció és a képzőművészet, valamint az építészet kapcsolata, különös tekintettel hazánkban; továbbá a kortárs szakrális építészet és az 1990 utáni református templomépítészet.

M. Tóth Géza PhD, DLA (1970)

Balázs Béla-díjas animációs rendező, producer, habilitált egyetemi tanár. Fő kutatási területe az animációs film története, médiapedagógia, összművészeti műfajok. Több mint száz hazai és nemzetközi fesztivál díjazottja, köztük az Amerikai Filmakadémia jelöltje 2007-ben a Legjobb Animációs Rövidfilm kategóriában.

Marton Éva (1943)

Kossuth- és Prima Primissima-díjas operaénekes, a Liszt Ferenc Zene- művészeti Egyetem professor emeritája. Számos hazai és külföldi díj kitüntetés, köztük a Magyar Köztársasági Érdemrend középkeresztje a csillaggal, Pro Cultura Hungarica, Corvin-lánc. 2014-ben a Nemzet Művésze kitüntetésben részesült. A Magyar Művészeti Akadémia elnökségi tagja.

Papp Ágnes Klára PhD

irodalomtörténész, kritikus, a KRE Bölcsészettudományi Karának docense. Kutatási területe a prózapoétika (téripoétika, narratológia, mesekutatás, regény- poétika és dialogicitás), a XX. századi magyar irodalom, a kisebbségi magyar irodalom elméleti és kritikai megközelítése.

Parlagi Gáspár (1983)

vallástörténész, a KRE Hittudományi Karának doktorandusza, a Magyar Patrisztikai Társaság titkára, a *Katekhón* keresztény teológiai, filozófiai és kulturális folyóirat szerkesztője.

Rácsok Gabriella (PhD)

református teológus-lelkész, angol szakos bölcseész, a Sárospataki Református Teológiai Akadémia főiskolai docense, oktatási rektor-helyettese. Kutatási területe a teológiai etika, a teológia és film, a valláslélektan és a felekezetközi párbeszéd.

Szász Zsolt (1959)

Blattner-díjas bábművész, dramaturg, rendező. A Hattyúdall Színház vezetője, 1993-tól 2012-ig a Szárnyas Sárkány Fesztivál művészeti vezetője, 1991-től a Nemzetközi Betlehemes Találkozó főmunkatársa. 2013-tól a Nemzeti Színház tagja, a *Szenárium* című folyóirat felelős szerkesztője.

Szőnyiné Szerző Katalin (1949)

Szabolcsi Bence-díjas zenetörténész. Tudományos kutatóként, szerkesztőként, az OSZK Zeneműtára volt vezetőjeként zenei kiállítások forgatókönyvírója, Haydn, Erkel, Liszt és kortársai művészetének kutatója. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Tolcsvai Nagy Gábor DSc (1953)

egyetemi tanár, az MTA levelező tagja. Kutatási és oktatási területe a kognitív szemantika, a magyar nyelv kognitív leírása, az irodalomértés, a magyar nyelv művelődéstörténete és a teológiai szemantika.

Vassányi Miklós PhD (1966)

filozófus, egyetemi docens, a KRE Bölcsészettudományi Karának dékán-helyettese. Kutatási területe az újkori filozofiatörténet és a bizánci teológiatörténet.

Authors

Balogh, Csaba, PhD (1967),

literary historian and critic, university lecturer. His research interests include Imre Madách's oeuvre and the cultural history of the age of absolutism. He works on the editorial staff of the journal *Magyar Művészet*.

Békési, Sándor, PhD (1954),

Reformed theologian, professor, head of department. Between 2005 and 2011, Dean of the Faculty of Theology of Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary. His main fields of research and teaching include systematic theology, theological aesthetics, theology and art. Founder of Albert Szenci Molnár Church Art Institute and the magazine *Porta Speciosa*.

Béres, István, PhD (1960),

teacher, communication researcher, associate professor and department head at the Faculty of Arts of Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary. His main research interests include social and community communication, and visual communication.

Bogárdi Szabó, István, PhD (1956),

Reformed pastor, has been serving in a Budapest parish since 1997. Teaches dogmatics as professor at the Faculty of Theology of Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary. Bishop since 2003, currently Chairman of the Pastoral Synod of the Reformed Church.

Farkas, Ádám, DLA (1944),

Meritorious Sculptor, recipient of the Munkácsy and Prima Awards, professor emeritus at the Hungarian University of Fine Arts. His main research interests include the convergences of space in the fields of sculpture and architecture as well as the challenges of present-day monumental art. Chairman of the Education, Training and Research Committee of the Hungarian Academy of Arts.

Jankovics, Marcell, DLA (1941),

Meritorious Film Director, recipient of the Béla Balázs Award and of the Kossuth Prize, illustrator, cultural historian, writer, and teacher. Recipient of the Prima Primissima Award (2007) and of the Hungarian Order of Merit Cross with Star (2013). In 2014, he was nominated Artist of the Nation. Vice President of the Hungarian Academy of Arts.

Korpics, Márta, PhD (1966),

communication researcher, associate professor. She wrote her PhD on pilgrimages, an important phenomenon of late modern religiosity. Her main research interests include the relationship between religious phenomena and communication, as well as community research and development.

Kulin, Ferenc, PhD (1943),

literary historian, critic, recipient of the Attila József Award; editor, writer, politician, honorary professor. Decorated with the Middle Cross of the Hungarian Order of Merit in 2013. His main research interests include Ferenc Kölcsey's oeuvre and the cultural history of the Reform Era. He is Editor-in-Chief of the journal *Magyar Művészet*.

Kulin, Veronika (1980),

high school teacher of Latin and history, she is currently working on her PhD dissertation at the PhD School of Linguistics of Eötvös Loránd University. She specializes in antiquity. Her main field of research is archaic Greek literature and myth.

Küllös, Imola, DSc (1945),

ethnographer, university professor. Her main research interests include 17th to 19th-century popular, secular public poetry, issues of the variability and classifiability of folk songs, outlaw folklore, Protestant religious ethnography, and peasant biographies. Recipient of the Fáy András Award (Master Teacher), of the Ortutay Medal and of the For European Folklore Medal.

Lócsei, Gabriella (1945),

secondary school teacher of Hungarian and Latin, journalist, critic, TV critic, recipient of the Táncsics Mihály and Prima Primissima Awards. On the staff of *Magyar Nemzet* from 1973 to 2014.

Lőrincz, Zoltán, DSc (1953),

historian, art historian, professor at Kaposvár University. His main research areas include the relationship between art and religion as well as the relationship between Reformation and the visual arts and architecture, especially in Hungary; since 1990 his research also focuses on contemporary religious architecture and Protestant church architecture.

M. Tóth, Géza, PhD, DLA (1970),

recipient of the Balázs Béla Award, director of animated films, producer, university professor. His main research interests include the history of animated films, media education, and multi-arts genres. Recipient of awards at over a hundred national and international festivals; nominee of the American Film Academy for Best Animated Short in 2007.

Marton, Éva (1943),

opera singer, winner of the Kossuth and Prima Primissima Awards, professor emerita of Franz Liszt Academy of Music. Recipient of a number of domestic and foreign prizes including the Hungarian Order of Merit Cross with the Star, Pro Cultura Hungarica, and the Corvin Chain. In 2014, she was elected Artist of the Nation. She is on the Presidium of the Hungarian Academy of Arts.

Papp, Ágnes Klára, PhD,

literary historian, critic, associate professor at the Faculty of Arts of Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary. Her research interests include the poetics of prose (space poetics, narratology, research of tales, novel poetics and dialogicity), 20th-century Hungarian literature, and Hungarian minority literature.

Parlagi, Gáspár (1983),

historian of religion, doctoral student at the Faculty of Theology of Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary, secretary of the Hungarian Patristic Society, editor of the journal *Katekhón* on Christian theology, philosophy and culture.

Rácsok, Gabriella, PhD,

Reformed pastor, theologian, Master of Arts in English, associate professor and Vice-Rector for Education of the Sárospatak Reformed Theological Academy. She conducts research in the fields of theological ethics, theology and film, the psychology of religion and interfaith dialogue.

Szász, Zsolt (1959),

puppeteer, recipient of the Blattner Prize, dramaturge, director. Managing Director of Hattyúdal Theatre. From 1993 to 2012, Art Director of the Winged Dragon Festival; since 1991, senior fellow at the International Nativity Play Meeting. Since 2013, member of the Hungarian National Theatre, Editor-in-Chief of the journal *Szenárium*.

Szőnyiné Szerző, Katalin (1949),

Szabolcsi Prize winning musicologist, researcher, editor, former head of the Music Archives of the National Széchényi Library, curator of music exhibitions, researcher of composers Haydn, Erkel, Liszt and their contemporaries, Full Member of the Hungarian Academy of Arts.

Tolcsvai Nagy, Gábor, DSc (1953),

university professor, corresponding member of the Hungarian Academy of Sciences. His research interests include cognitive semantics, the cognitive description of the Hungarian language, literary comprehension, the cultural history of the Hungarian language, and theological semantics.

Vassányi, Miklós, PhD (1966),

philosopher, associate professor, Deputy Dean of the Faculty of Arts of Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary. His research interests include the history of modern philosophy and the history of Byzantine theology.

Olasz Ferenc képei, országjárásai, filmjei ma már klasszikusnak nevezhető magatartásának következményei. Orbán Baláztól, Kós Károlytól, Bartóktól, Kodálytól Nagy Lászlón át Kondor Béláig különös szándék vezérelte a jobbakat: felmutatni, megmutatni a Kárpát-medence embereit, zenéjét, táncát, tárgyait. Mintha indokolt lenne az a félelem, hogy itt minden, ami szép és jó, elveszhet. Mindent, ami méltatásra érdemes, meg kellene védeni a rágalomtól, a szándékos félremagyarázástól.

Az 1850-es évek óta folyik a szorgos munka, mintha egy rejtekező erőt akarnának beavatott emberek újra és újra megmutatni a többieknek.

Kicsiny Boldogasszonyokat, tárt karú Fiúistent láthatunk itt pléhből, fából, homokkőből az utak mentén, szántóföldeken, szőlőhegyen, útkereszteződésekben, imára szólítva az arra járókat, kényszerítve az útonlévőket, hogy mormolva imáját, megállásra kényszerítse, belső fényt sugározva a tébláboló indulatra.

A világ rendje: a Teremtő Atya, a világot szülő Boldogasszony és a megváltó Fiú rendje, melyet a lelkeket kitöltő és vigasztaló Sanctus Spiritus tart meg abban a drámában, mely a jó és a rossz, a fény és sötétség határán zajlik velünk. Ez az életünk.

Akkor is ez a mi drámánk, ha a Mammon és az Ármány korunkban elsöpri a pléh-krisztusokat, ha az autópályákon, városainkban kufárok mosolya helyettesíti az áldást, és pénzt számolunk akkor, amikor fohászkodnunk kellene.

Orbán Baláztól Olasz Ferencig a Szentszellem felmutatása volt a cél, az alkotás igazi tartalma, bevallva- bevallatlanul. Olasz Ferenc filmjei, képei, eleven templomtornyai, Csontváry életének magányos fája és a többi mind Közép-Európa szellemének ébrentartására született.

Makovecz Imre

(Elhangzott Olasz Ferenc tihanyi kiállítás megnyitóján 2004 augusztusában.)

Az elválasztó képek (Olasz Ferenc fotói) a Kárpát-medence út menti mező-keresztjeiről készültek. Cserszegtomaj, Jászákóhalma, Nádaspuszta, Pozsonynádas, Ábelfalva, Győr és más települések keresztjei, pléh-krisztusai a tárgykultúra és a képzőművészet, az épített és a természeti világ, dolog- és ünnepnapjaink határmezsgyéjén állnak, emlékeztetve bennünket helyünkre a Világban.

A felhasznált képek forrásai:

- 12–18. oldal: Elblinger Ferenc
- 22-24. oldal: Cultiris, AKG-Images
- 27-28 oldal: M.Tóth Géza
- 39. oldal: Dénes György
- 52. oldal: The Granger Collection
- 55-56. oldal: Alamy
- 61. oldal: Wikipedia
- 61. oldal alul: Cultiris, AKG-Images
- 62. oldal: : Wikipedia (Kunstmuseum, Basel)
- 63. oldal: Wikipedia (LVR-LandesMuseum, Bonn)
- 64. oldal: Magyar Nemzeti Galéria, HUNGART ©
- 64. oldal, alul: National Gallery of Australia, Canberra, HUNGART ©
- 65. oldal: Wikipedia
- 67. oldal: Aknay János
- 68. oldal: Korényi János
- 68. oldal jobb: Wikipedia
- 69. oldal: cathinfo.com (ismeretlen eredetű, széles körben használt grafikai illusztráció)
- 70. oldal: Wikipedia (National Museum, Varsó)
- 71. oldal: orthodoxwiki.org
- 72. oldal: Wikimedia commons
- 74. oldal: Cultiris, AKG-Images
- 74. oldal jobb: Jankovics Marcell, A Nap Könyve
- 75. oldal: Cultiris, Bridgeman Art Library, HUNGART ©
- 76. oldal: Wikimedia (Vorderasiatisches Museum, Berlin)
- 76. oldal jobb: Jankovics Marcell, A Nap Könyve
- 76. oldal alul: Cultiris
- 77. oldal: Wikimedia commons
- 101. oldal: Cultiris
- 104. oldal: Cultiris
- 113–119. oldal: Béres István
- 121. oldal: Cultiris, Bridgeman Art Library
- 122. oldal: Cultiris, Bridgeman Art Library (Hospital de la Santa Caridad, Sevilla)
- 123. oldal: Cultiris
- 124. oldal: Cultiris, Képesy Bence,
- 125. oldal: Kalligramm Kiadó
- 128-131. oldal: Magyar Nemzeti Galéria
- 131. oldal felül: Cultiris, AKG-Images
- 138. oldal: Farkas Ádám
- 140. oldal: MaNDA, az MTVA engedélyével, HUNGART ©
- 144. oldal: MTI, Czeglédi Zsolt
- 145. oldal: Wikimedia
- 146. oldal: Korniss Péter
- 148. oldal: MTA KIK