

Zelnik József

Bevezetés Bartók és Makovecz katedrálisába

■ A párizsi Notre-Dame északi tornyából kiinduló szögletében egy méltóságteljes kőalak néz – szinte meredten – előre. Látszik az arcon, hogy nem a templom szemben lévő oldalát figyeli, hanem túl a falon minden teret és minden időt. A kőkatedrális szent kőlényeként sejteti, hogy az emberi jelenség eddigi és ez utáni mozgását egyszerre látja át, és nem fél ettől a látomástól. Kérdezzük meg tőle – egyszerre alázatosan és kihívóan – Rilke szavaival: *„Mit tudsz te, kő-lény, életünk felől?”* Válasza egyszerű és nem is nagyon sejtelmes: *„Ismerem a Követ, és Katedrális tudok építeni.”* De miért és mikor épít az ember katedrális, és ki tud katedrális építeni? Ki tartozik a Kőlények Rendjébe? Megismerjük-e őket, ha találkozunk velük? Ha hozzánk szólnak, értjük-e, mit akarnak mondani, mire akarnak figyelmeztetni? Vagy már kérdéseinkben is benne lapul skatulyázó vágyunk és mindig hátul tartott kezünk, amely vagy bunkót vagy gombostűt forgat kíméletlen céltudatossággal? Ráadásul idegesít bennünket az a selyemfinom fátyol, ami műveiket körüllegi, és egyben védi a könnyű megértéstől, az egyszerű utaktól. Ezzel a „szellemi” hozzáállással tesszük fel az első kérdést: lehet-e ma katedrális építeni? De mi a katedrális, kőtemplom vagy valami más?

Mindnyájan egyetlen nagy, elsüllyedt katedrális régészei vagyunk. Mindnyájan: építésszek, kőfaragók, papok és templomszolgák és mindenféle mások, olykor hamis messiások. Hosszú utakat teszünk meg – sokszor alkimista megszállottsággal – téves utakon, veszélyes ösvényeken. Lázás és steril elméletek állnak körül bennünket – mint meztelen, androgün, purgatóriumi lények. Kérdezzük, hogy a katedrális-e a fátyol mögötti titok, vagy maga a fátyol a titkos katedrális? A Jeruzsálemet elpusztító római azt hiszi, leleplezett egy csalást, amikor szétrántja a szentély fátylát, és nincs mögötte semmi. A racionálisan felépített birodalom ebben a pillanatban összeomlik. Kiderül, hogy a transzcendenssel semmit sem tud már kezdeni. Kiderül, hogy a Szentek Szentje előtt a gyengék gyengéje áll.

A helyreállított Pesti Vigadó megnyitásának igazi ünnepe eseménye a Makovecz-kiállítás megnyitása lett. Ráadásul nem is a kiterjedt, néha eklekticista hatású életmű, hanem egy mű, a Szent Mihály katedrális hófehér makettje, amely azt sugározta, hogy itt nem „csak” egy templomról van szó. A hirtelen előtökélő gondolat azt sugallná, hogy ez a katedrális Makovecz végrendelete a Magyar Művészeti Akadémiának. Szeretett akadémiaiájának, amely valójában még fel sem nőtt ehhez a kőbe álmódott gondolathoz. De nem, itt többről van szó. Erre akkor döbbszem rá, amikor Dávid Katalin kiállítás-megnyitó beszédében egymás mellé emelte Bartók Bélát és Makovecz Imrét.

Lehetett volna ezt szónoki fordulatnak is hinni. Egy megnyitó laudatív fordulatának akár. Ám ekkor, valahonnan, biztos, hogy nem a jelen időben és az általa határolt térből megjelenni láttam a katedrális középső, égis

erő tornyát, rajta az angyalok, és tetején a kereszt, s közben egyre erősebben szól Bartók: *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára zárótétele*, benne a népek tánca. Egy zenei katedrális égig érő tornya.

Egyszerre megjelent a két katedrális: Bartók és Makovecz katedrálisa, s mögöttük – ekkor még halványan – a harmadik.

Mi a katedrális?

A XIV. századtól a XVI. századig vasárnapokon és ünnepeken a kor értelmisége, az alkímisták összegyűltek a párizsi Notre-Dame szalamandrakkal díszített kis Vörös Ajtajánál. Ahogy Noël du Fail 1842-ben megjelent könyvében le is írta: „ezen akadémikusok az nagy találkozója helye a párizsi Notre-Dame vala”.

A rejtélyes kilétű Fulcanelli *A katedrálisok misztériuma* című könyvében grandiózus kísérletet tesz arra, hogy bizonyítsa, a katedrális nem „csak” egy kőtemplom, hanem valamilyen hermetikus tudás enciklopédiája is, amely tudás a kereszténység idejében alámerült. A legrejtélyesebb az, hogy ezt a tudást az „ellenfél” központi szakrális épületeibe kódolva mentették át. Fulcanelli szerint a katedrális a gondolkodás, a tudás, a művészet apoteózisának szíve. A katedrális az általános menedékhely. Megvédi az üldözötteket, és végső menedéke, nyughelye az előkelőségeknek is. Menedéke a szellemnek, a hagyománynak, amely lehet, hogy csak ezen a szent helyen húzhatja meg magát, amikor a világban üldözik. Az üldözök néha helyet cserélnek az üldözöttekkel, de a katedrális menedékszentségét nem meri senki megsérteni a felvilágosodásig, majd a fasizmusig és a kommunizmusig.

Ám a katedrális lényege mindezekén túl mégiscsak az, amit Suger a Saint-Denis-templom felavatására írt könyve a XII. században kiemelt: „*Senki sem rakhat le más fundamentumot, mint ami lerakatott, s ami nem egyéb, mint Jézus Krisztus.*” Ez a tétel a katedrális alaprajzában is jelen van, mert az a kereszt és a keresztre feszített Krisztus geometriai tükre. Az oltár pedig Krisztus szívében van. Talán rejtetten innen jön az a félelem, ami az oltár megfordítását kíséri. Az oltár Krisztus szívében forog...

Dante katedrálisa

Az európai kultúrában szellemi katedrális először Dante épített. Kultúránkban nincs még egy olyan sokféleképpen értelmezett mű, mint az *Isteni színjáték*. Homályos, ezoterikus értelmezések (Guénon), steril szemiotikai vizsgálatok (Umberto Eco) véglelei között láthatjuk a nagy művet szinte már nem is magától a műtől, hanem csak a zseniális értelmezésektől elvarázsolva. Ilyenkor,

kicsit kábultan, hajlamosak vagyunk arra, hogy elfogadjuk azt az értelmezést (Carlyle), hogy Dante valójában csak a honvágyát írta ki magából. Dehogy akarta ő látni a Poklot, a Purgatóriumot vagy a Mennycságot. Ő csak imádott Firenzét szerette volna újra látni, mert hát Firenze, della Scala, a világ és az Élet.

Más kérdés, hogy ebbe a szülői tájhoz való honvágyba Dante bele tudta álmodni, varázsolni, rejteni az elmúlt ezer év keresztény kultúrája iránti honvágyát is. Mivel rendkívüli művész volt kozmikus látomással, így azt is látta már a XIV. század elején, hogy a keresztény kultúra katedrálisa süllyed, miközben guelfek és ghibellinek vakon háborúznak. Nem is tudták a veronaiak, milyen mély igazságot fogalmaznak meg, amikor az utcán látva őt azt mondták: „*Eccovi l'uom ch'e stato all' Inferno*”. Íme, az az ember, aki Pokolban járt. Mert pokol látni, hogyan dől össze az európai kultúra szakrális építménye, s látni, milyen Inferno következik. Pokol érezni a felelősséget, hogy bár összedől világunk, de ha az egy gyémánt, és szellemi katedrálisba össze tudnánk foglalni annak értekeit, ami elsüllyed, akkor nem győz a Pokol. Ha az ezután következő világ más lesz is, mint az eddigi, de még mindig emberi. Mekkora felelősség, hogy akár egy ember is képes olyan szellemi katedrálisra emelni, amely beavatkozik a jövőbe, s amelyre újra rátelepedhetnek az elsüllyedt katedrálisról felrebbenő angyalok. S ha már minden lehetőségünktől megfosztottak bennünket, s elvették mindenünket, akkor, ha kell, káromkodásból emelünk katedrálisra, mint Nagy László, a Költő. Dante katedrálisa az emberi eredet transzcendens jelentőségének a megőrzése egy szellemi katedrális szimbólumrendszerébe kódolva.

Bartók katedrálisa

Alban Berg utolsó művét, a *Hegedűversenyt* „egy angyal emlékének” ajánlotta. Végül is ez a mű nemcsak Alma Mahler gyönyörű, tizennyolc éves lányának, Manon Gropiusnak a rekviemje lett, hanem Alban Bergé is, aki 1935. december 24-én – a Gyermekek születésének ünnepén – meghalt. Bartókot mélységesen megrendítette ez a tragédia. Nagyon egyformák voltak: vonzó külső, arisztokratikus tartózkodás, sőt kőbezárttság, mégis megnyerő személyiség. Bartókot nem hagyta nyugodni Berg korai halála és *Wozzeck* című operájának mindenén áthatoló tragikus életérzése.

Berg Georg Büchner *Woyzeck* című drámájából írta meg operáját. A rendkívül fiatalon – 24 évesen – meghalt Büchner drámájában az elesettek iránti együttérzését az emberi létet fenyegető kozmikus kiszolgáltatottság, félelem katedrálisává emeli. Ez a szorongás-koreográfi-

ás mű ragadta meg Alban Berg képzeletét. Barátai, még Schönberg is, óvták ettől az Infernót idéző műtől, és azt tanácsolta, hogy a zene foglalkozzék inkább angyalokkal. Berg azonban, megsejtve a XX. század apokaliptikus drámáját, átélhetővé akarta tenni – Wozzeck szenvedésin keresztül – a század emberét átható félelem, szorongás és kétségbeesés zeneileg kifejezhető mélységeit. A II. felvonás harmadik jelenetében a mű – örökre lelkiünk legmélyébe hatolva – belénk vési: „Az ember szakadék, szédül, aki belenéz...”

Vélhetőleg ilyen hangulatban érte Bartók Bélát Paul Sacher, a Baseli Kamarazenekar vezető karnagyának a felkérése egy 15 perces zenei mű komponálására. Ebből a felkéréstől született a megkérdőjelezhetetlen nagy mű, a XX. század zenei katedrális: a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*. Valójában egy szimfónia született, ám mivel a szimfónia akkor már elavult formának számított, valószínűleg ezért Bartók sem ekként határozta meg a művet.

Már az első tétel pontosan jelzi, hogy itt „katedrális” képletről van szó. Egy évezred összefoglalásáról, mint Danténál. A tétel nagy fűgájában Bartók úgy szintetizálja tíz évszázad tonális fejlődésének teljességét, mintha Bach szólna általa (Dobszay). A második tétel úgy rehabilitálja a klasszikus szonátaformát, hogy a népzenei, kristály-szépén zárt formavilágot összhangba hozza a nagy műzenei formákkal. A harmadik tétel a magyar siratódallamot foglalja bele a műzenébe. Ezekben a tételekben harmonizálja a keleti pentaton hangzást a nyugati műzenével, ráadásul úgy, mintha a tonalitás és az atonalitás szabályai nem ütköznének többé egymással. Ha volt valaha Kelet–Nyugat találkozás, akkor ez a pillanat az volt. A II. világháborús apokaliptikus kitérés előtt néhány „pillanattal” a művészet jelzi a szörnyű veszélyt – és a megoldást.

A szörnyű veszély, az Inferno közel. Az első tétel ennek kibontása, a már említett bartóki absztrakció, Bachhoz méltó szintjén. A mű születése idején az európai művészet, az egész szellemi horizont sejti már a közelgő apokaliptizist. Mélységesen mélyen, mint Alban Berg a *Wozzeck*ben vagy ezoterikusan, mint az antropozófusok a Caspar Hauser-jelenségben. Ők a megsejtett tragédiának a megfejtésére szimbolikus-szerűen növelték a XVIII. században élt borzalmas életű, állatként ketrecren tartott, majd meggyilkolt, vélhetőleg fejedelmi gyermek sorsát. Rudolf Steiner és az antropozófusok magukévá tették azt az elképzelést, hogy az a sors, amely Caspar Hausernek jutott, az a legnagyobb katasztrófa előjelzése, amely a német nép fejlődésében valaha is bekövetkezhet. Úgy vélték, hogy

a német nép Caspar Hauser sorsának megértése nélkül elveszíti a talajt a lába alól, és a mélybe zuhan. És lőn.

Németországban és a világban megjelent az az erő, amely a keresztény kultúrát el akarta téríteni krisztusi lényegétől: az áldozatok iránti felelősségtudattól. El akarta venni a Gonosz elleni legerősebb lelki fegyvert: az ember áldozatvédő irányultságát. Az Első Kő drámáját.

Az ember földi arcának ilyen pokoli kitakarása, ami Wozzeck vagy Caspar Hauser sorsában felmutatva a létezés drámájának a legmagasabb fokára érkezett, jelzi azt az életérzést, ami megérinthette Berget vagy Bartókot.

Pierre Jean Jouve francia költő és zenekritikus a *La Nouvelle Revue Française*-ben, látónoki megérzéssel, a művet már a bemutatója után egy évvel a jövő zeneművészetének kiindulási pontjaként értelmezi. Meglepő, hogy erre a rendkívüli írásra a magyar Bartók-recepció nem figyelt fel, vagy észre sem vette. Jouve szerint a foglyul ejtett emberi tudatalatti ennek a zenének a hatására felemelkedik. Ez az ember és – tegyük hozzá – a teremtés mélyéről feltörő erő nagyon intenzív emlékek illatát hordozza: múltbéli és jövőbéli emlékek illatát, melyek tiszta tudatot formálnak. Ilyen módon az örökkévalóság – ennyiben – jelenvalóvá válik, és az, ami elmenekül a múltba, azonnal kicserélődik anélkül, hogy emlékké válna; mégsem tűnik el, hanem áthelyeződik az örökkévalóságba, oda, ahonnan vétetett.

Ezzel a zenei mélylélektani tükörszimmetriával – és a mű szerkezetének szimmetria-piramisával is – Bartók eléri, hogy a hallgató lényének legszemélyesebb részével alámerüljön az örökkévalóságba, oda, ahová a zene által feltámasztott öröm szenvedélyesen vágyakozik. Ezen a zenén keresztül a vallásos reménykedés asszimilálja az *időt*. Visszatérve Jouve elemzésére: az *Allegró*ban lévő hangtömb például úgy fejlődik ki fokozatosan, mintha egy hatalmas, emberfeletti lény akarná megjeleníteni magát.

Bartóknak ebben a művében megszületik az a csoda is, hogy a legmodernebb zenei formanyelv ismét azt szolgálja, amit a legmagasabb zeneművészetben. Így például Palestrina, Monteverdi, Bach, Mozart és Beethoven művészetében. Magas és fényes régióba kerülünk, és átéljük a vallásos reményt.

Amikor 1936-ban ez a mű a legmélyebben figyelmeztetett a létezés legnagyobb veszélyére és a legnagyobb csodájára, a XX. század végső apokaliptizise készülődött. Ez a mű Németországban biztosan rákerült volna az elfajzott művészet (entartete Kunst) listájára, amennyiben azt a zenére is kiterjesztik. Valami végső titok miatt az emberi kultúrában a szellem kiszámíthatatlan mozgása ikerparadoxonokat produkál. Különösen a művészet,

a vallás és a politika szervesen találkozásainál. Akkor, amikor már nem csak guelfek és ghibellinek háborúznak, hanem mindenféle politikai apokrif lények.

Makovecz szellemi gyökerei

Makovecz Imre valójában költő szeretett volna lenni. Nagy László mesélte nekem, miután bemutattam neki Tokajban Imrét, hogy ő már régóta ismeri ezt a kő-fej embert, mert verseket vitt be hozzá az *Élet és Irodalom* szerkesztőségébe.

Talán ez a költészet iránti vágyakozása adta meg Makovecznek azt a szabadságot, amivel építész kortársai közül kevesen gazdálkodhattak. Igen, a szabadsággal gazdálkodni kell. Egyszerre a földi gazdaságban és az égi mezőgazdaságban – ahogyan az alkímiát nevezték. Természetes, hogy aki ilyen tág terek álmodója, olyan területekre is elcsámborog, amelyek egy egyszerűbb léleknek akár istenkísértésnek is tűnhetnek. Az európai kultúra legnagyobb kő-fej embere, Goethe védte magát annak idején a következő magyarázkodással: „*minden nagy szellem alkut köt Luciferrel, de a lényeg az, úgy él-e, hogy végül föl-emelhetik Istenhez a szerelmes angyalok*”.

Eufemisztikusan a Luciferrel való alkukötést tekintünk pokoljárásnak. A pokoljárás pedig finomítsuk tovább megismerésnek (gnózis), mondjuk ki kevésbé félelmetesnek, beavatásnak akár. Makovecz Imre saját „beavatásáról” többször is nyilatkozott életében. Az építészeti hatásoknál mindig kiemelte a Wright és Kós Károly ikercsillag jelentőségét. A Makovecz-recepció és munkásságának kritikája érzékenyen kezeli az antropozófia hatását és a Pap Gábor körének népművészet-filozófiai befolyását.

Az egyik – különben kitűnő – paptanárság egyszer azt mondta a diákoknak a Makovecz által tervezett Pázmány-campuson, hogy a Stephaneum ellenére azért ők még lehetnek keresztények. Talán egész életében nem érte ilyen mélyütés az építész. A kijelentés arra utalt, hogy Makovecz Imre valójában antropozófus építész, az antropozófia pedig neognosztikus tan. A katolikus egyház élet-halál küzdelme a gnosztikus tanokkal, majd a reneszánsz után kiteljesedett neognoszticizmussal mint főeretnekesség – két évezrede zajlik.

A hegynyi irodalom ellenére a gnoszticizmus – főleg annak történeti gyökerei – feltáratlanok. Az európai vallástörténetben és a szellemtörténetben a gnosztikus tanok luciferi (sátáni) és luciferi, (fényhozói, vakítói) képességekkel, hol bűvópatakként, hol áradó lendülettel vannak jelen. Kísértők és kísértettek Simon magustól Heideggerig, Dantétól Goetheig. Néha elég a szellem

azon tágassága, ami Danténál magasodik, hogy (utólag) gnosztikus hírbe hozzák. Ennek ellenére a gnoszticizmus lényege azért kihámozható a szinkretizmussal is kacérkodó szellemi vibrálás alól. Különbözően vélhetőleg ez a csábító szellemi vibrálás is oka, hogy a neognoszticista világkép annyira elvarázsolta a művészetet és a filozófiát Pico della Mirandolától Beckettig és tovább.

A klasszikus gnosztikus világkép különben eléggé leegyszerűsített dogmákkal dolgozik, mint általában a vallások. Maga az elnevezés a görög gnósztikosz szóból ered, és olyan személyt jelent, akinek gnószisza, azaz „titkos tudása” van. Ez a gnózis már nem a létről (taonta) való igaz ismeret, hanem egyfajta metaracionális megismerés. Benne van a kozmikus titkok kulcsa és az általa megismerhető a létezés rejtélye. Feltárulhat előttünk, kik vagyunk, hová vagyunk belevetve egy világot elbarkácsoló (demiurgosz) isten által. Belőle világlik ki, hogyan tisztulhatunk meg, hogyan emelkedhetünk fel, hogyan válhatunk istenné. Az isteni titok ismerete viszont egy elitrétegnek, a kiválasztottaknak van fenntartva. Az eddig felvázoltakból is látszik a gnoszticizmust és a kereszténységet átható ellentét lényege. Természetesen a két fél a viták során hatott egymásra. Nem véletlen, hogy gnosztikus hatások kimutathatók Szent Pálnál, a *Jelenések könyvében*, vagy akár – nem utolsósorban – a világhírű antropológus-teológusnál Teilhard de Chardinél, az ő keresztény-evolucionista tanaiban.

Viszont, amint említettem, főleg a modern kor művészetét varázsolja el az a költőiség, ami a gnosztikus tanokból árad. Például a személyes megváltó megvilágosodás, mely szerint csak a fény ismerheti meg a fényt. Vagy, ahogy a Jakab-féle ima zengi: „*Fénytől való fény koronázz engem romolhatatlan örök erővel*”. Ehhez csak fény kell, fény és több fény, *mehr Licht*, ahogyan Goethe halálos ágyán kérte utolsó szavaival.

Makovecz Imrének több olyan provokatív megnyilatkozása is van, amely elég erőteljesen ezoterikus háttér elé helyezi életművét. Az építész életművének volt egy meghatározó korszaka, amikor mélyen hatottak rá Rudolf Steiner eszméi. Steiner zseniális, de szélsőségesen eklekticista elme volt. Fiatal korában Goethe-kutatóként megérintette, sőt teljes szellemében áthatotta a költőfejedelem szinte démoni rálátása a világ rejtett dolgaira. Goethe fenséges és nyugtalanító világa Steinert egész életére bizonyításkényszerrel terhelte meg.

Goethe, aki gyerekkorában olyan vallásos volt, hogy az *Ószövetség* miatt megtanult héberül, Spinoza hatására 1788-ban azt nyilatkozta: „*A Krisztusról szóló mese oka annak, hogy a világ még tízezer évig eláll, és senki sem tér*

het tulajdonképpen észre.” Azonban, mint ahogy minden nagy életmű kétarcú, úgy Goethe is liftezik a kárhözottság és a szentség között. Jól példázza ezt a világirodalom egyik meghatározó műve a *Faust*. Faust – mint Goethe – sejteni véli a világ titkát, de annak feltárásához nem lát más utat, mint az isteni rend ellen kötött szövetséget a tagadás szellemével. Ebből végül is Goethe-Faust mégis a hit reményével és halvány megvallásával menti ki magát, a húsvéti harangszót megidézve, és megjelennek az angyalok is, akik rózsákkal űzik el az ördögöt; és ez után megjelenik Szűz Mária, az örök nőiség legtisztább képviselője, hogy ő vonzza Goethe-Faustot az égbe, mert: „Az Örök Nőiség magasba von.” Így épült föl Goethe katedrális, ám ha jobban megnézzük, ez egy csonka katedrális. Pontosan mondta Rudolf Kassner: „*Goethe egyszerre volt pogány és keresztény.*” Goethét annyira rabul ejtette saját hübrisze, hogy nem látta meg, nem akarta meglátni, hogy az üdvösséghez senki nem juthat el a maga erejéből, csak a Krisztusban megnyilatkozó isteni kegyelem által. Ezért kell Krisztusnak a katedrális legmagasabb pontján lennie. Az eget és a földet összekötő szimmetria metszéspontján ő a szegletkő, ahol már égi harmónia zeng, és a népek körtánca az ég felé gravitál.

Rudolf Steiner 1899-ben Goethe 150. születésnapjára írt egy tanulmányt *Goethes geheime Offenbarung* címmel. Steiner a költő *Das Märchen* című „meséjét” elemzi benne, és misztikus utalásokkal idézi az utolsó sorokat: „*A híd megépült és minden nép fel-alá jár rajta a mai napig, és az a templom a legkeresettebb a föld kerekén.*”

A templom keresése és a templom választása az élet centruma. Steiner „temploma”, melyet a fiatal Makovecz Imre vélhetőleg áhítattal látogatott, Goethe volt. Egy szellemileg szélsőségesen egyoldalú és lecsupaszított világban, ami a 45 utáni Magyarországot Makovecz fiatalsága idején jellemezte, nem csoda, hogy egy ifjú, aki természetesen lázadó, valami nagyon mást keres, mint az uralkodó materializmus és ateizmus agresszív unalmasságát. Ebből akkor csak a belső templom építése volt az egyetlen kiút, és ebbe az irányba egy egész művésznemzedék indult el, több áhítattal és kevesebb szellemi felkészültséggel.

Ebben az esetben a tájékozottság hiánya nem önhibájukból fakadt. Az ország szinte teljes elzártsága, minden információ megszűrése azt eredményezte, hogy csak olyan tanok terjedhettek, amelyek szájról-szájra vagy néha rossz gépelt másolatokban jelentek meg. Nem csoda, hogy ebben a lefojtott szellemi világban egy fiatalembert elvarázsol a Steiner által hirdetett tudomány-vallás-művészet, a szinkretikus újvallás szabadsága. Abban az időben itthon valójában föl sem me-

rült az a tétel, hogy az antropozófia, mint „keresztény” ezoterizmus, Róma szerint neognosztikus eretnokség. „Csak” arról volt szó, hogy a steineri gondolkodás világokat nyit ki, olyan új világokat, amelyekben egy bátor szellem dobantókat talál minden világon, főleg az akkori kicsinyes zárt világunkon túla.

A modernség misztikus katedrális

Hans Dieter Zimmermann és mások kutatásaiból tudjuk, hogy a magát nagyon racionálisnak nevező elmúlt száz év ateista filozófiája és művészete meghatározóan misztikus és okkult forrásokból táplálkozott. A modernség a miszticizmus szellemiségéből született, vagy azt is mondhatjuk, hogy a modernségben a misztika modernsége valósult meg, egy Isten nélküli és egyházon kívüli hit formájában. Ez természetes is volt, hiszen minden olyan korban, mikor az addig uralkodó egyház uralma megkérdőjeleződik, felélednek az elfojtott tanok. Így volt ez a humanizmus és a reneszánsz korában – mikor megszületett az az ember, aki saját magát élvezi, és végül isteníti (Egon Friedell) –, de főleg így a XX. század elején. Kiderült, hogy bármilyen elnyomás ellenére folyamatosság van a „másik oldalon” is, Plótinosztól Eckhart mesteren keresztül Hegelig és Heideggerig. Ennek a „másik útnak” a lényege mindenekelőtt az, hogy eltér attól, amit általában az egyházzal kapcsolatban „Istennek” neveznek. Eckhart szerint az „Istene” (a világban) felül kell kerekednünk, hogy elérjük az „Istenséget” (a világon kívül). Ha ezt a célt elértük, akkor a legmagasabb szintű létezésben vagyunk, mi magunk vagyunk a legmagasabb szintű létezés.

A XX. század végén Henryk Skolimowski, a világhírű öko-filozófus és öko-teológus (saját kifejezése) új értelmezést javasol az istenség és az Isten fogalmaival kapcsolatban. Eszerint többé nem fogadjuk el az egy, állandó, változatlan Istent: „*Nincs más választásunk, mint hogy elfogadjuk azt a gondolatot, hogy készülőképben lévő Isten vagyunk... az evolúció helyes folyamata, hogy részt veszünk az istenteremtésben.*”

Ezzel szemben Dante, Bartók és Makovecz katedrálisai azt állítják, hogy van más választásunk, és csak az van.

Makovecz katedrális

Össze lehet-e kötni az eget és a földet? Össze lehet-e megint? Ez a mai modern világból kiábrándultak kérdése. Eme modern világból szerint az ember az ég felől és a föld felől is ugyanúgy meg van kötve. „*A földre akar jutni, de megfojtja az ég nyakörve, szeretne az égbe jutni, de megfojtja a föld nyakörve.*” (Franz Kafka) Ebben a világ-

ban a művészet sem tudja felismerni az igazságot, nem látja azt, hanem a tartalmatlan kreativitásban éli ki magát. Ezért mondja ki a végszót Kafka: nem folytatható, semmi sem folytatható.

Ebben a tragikus pillanatban kell elkezdenni a katedrális építeni, mert csak az, a katedrális tud lehatárolni a Kozmoszból valamilyen megszentelt intimitást (Makovecz). Fel kell vázolni a „szimfónia” első tételét. Az aranymetszés keresztje Kelet–Nyugat tájoltan oda kerül, ahol ki van jelölve az alap. A kereszt metszéspontja a kút kör alakú tengelyébe kerül. Ezt a keresztet „keríti be” négy sarkponton, négy őrtoronnyal az építész. A négy

a teremtett világ, a kozmikus teljesség és a tökéletesség szimbóluma. Ez adja világunk stabilitását. Nem véletlen, hogy az európai zenében a négytétéles szimfónia az esztétikai teljesség katedrális. Ahogy „Adorno mondotta: *a négytétéles szimfónia az emberiséghez intézett szónoklat.*”

Az egész emberi kultúra a négy misztikus jelentését igyekszik megfejteni a püthagoreus eskütől a jeruzsálemi oltár négy szarván keresztül, Goethe *Faustjának* kabir-jelenetéig és Jung négyesség ösképéig. Az Egy az evidencia, a Kettő a megfelezés, a kettéválás, a Három a szintézis, az új egység. De mi a Négy? Ezért kell templomot építeni, hogy ezt megtudjuk. Ehhez viszont alá kell szállni a templom közepén lévő kútba. Ebben a kútban van elrejtve a teremtésbe gabalyodott ember minden titka és minden lehetősége. A kút tele van veszélyes és csodálatos múltbéli emlékek illatával is.

Az építész (a zeneszerző, a költő) a művészet és a vallás argonautája. Amikor a templom alapjait kijelöljük, tudnunk kell, hogy meghatároztuk a mindenség közepét. Ez a hely mindig a három kozmikus övezet találkozási pontja: a mennyé, a földé és a pokolé (Mircea Eliade). Így minden templom szentek és kárhozottak temploma. Csak az nem mindegy, hogy fentről lefelé zuhanunk vagy (fordítva) emelkedünk, mint ama három napon, mikor Krisztus alá szállt, hogy fölhozza az addig „kárhozottakat”.

Ebben a kútban vannak elrejtve viszont a létezés szimmetriái és aszimmetriái, az emberi létezés arányai is. Az arányos létezés építőkövei és még egy kő, az Első Kő botránya és csodája.

Miloss Aurél, a világhírű táncművész és koreográfus egyszer megkérdezte Bartókot, miért nem írt több balletet. Ő azt válaszolta, hogy felesleges lett volna, hiszen soha nem írt le egyetlen olyan zenei frázist sem, amelyben ne érezte volna a táncot. Öreg parasztmuzsikuskok ösztönösen jól tudták, hogy népzene csak úgy szabad játszani, hogy táncolni lehessen rá. A népzene feldolgozása, ami nagyon veszélyes műfaj, ott válik ketté, jóvá és rosszá, hogy lehet-e rá táncolni. A művészet élete és halála is ebben a képletben fordul meg. Ha elindul a tartalom nélküli, üres, önmegvalósító kreativitás felé, már soha többé nem lesz a rózsa, az a rózsa és rózsa sem.

Az elmúlt kétezer évben, Európában a népművészet volt a legfélreértettebb fogalom. Egyes szellemi áramlatok lenézték, mások istenítették. Hol hanyatló kultúrjóságnak, hol a nemzeti kultúra géniusának tekintették. A népművészet értelmezésének csapdájához a néprajztudomány is hozzájárult, mert fő trendjeiben csak történeti jelenségeként értelmezte. Ezzel szemben Danténál, Bartóknál és Makovecznál a népi tudás az

emlékezetnek olyan katedrális, amely mérhetetlen szentélyként (Szent Ágoston) az emlékezet titokzatos kimondhatatlan öbölhálózatának zászlós hajója. Az emlékezet halandó voltának a tagadása, valami időn kívüli tudati forma. Ezért nem véletlen, hogy amikor Bartók az időn kívülit, az örökkévalót akarja kifejezni a zenében, akkor a népzene mély szerkezeti építkezését hívja segítségül. Ha van bartóki modell, akkor az a népzenei struktúrából megidézhető örökkévalóság-illat, és nem a népzene és a műzene különböző szintű egymásra hatásának esztétikai „tolvajnyelven” leírt képlete. Tehát a folklór valójában nem csak emlékezés. „Mert az emlékezés magában makacs kutya, oda heveredik, ahová éppen kedve tartja.” (Cees Nooteboom). Mintha a folklórikus emlékezés egyszerűbb, ám mélyebb szerkezettel működne, mint az átlagos emberi emlékezés. Az átlagos emberi emlékezés – szemben a komputermemóriával, ami hangról hangra játssza le a dallamait – egész akkordokat üt le. A folklórikus emlékezés képes szimfonikus formákat egységes rend szerint megidézni. Bartók ezt fedezte fel, ezért tudott egy sohasem volt, mégis tökéletes népdalt alkotni, és azt odahelyezte zenei katedrális szívének közepébe. Míg mások az ezoterikus, okkult Akasha-krónikát keresik megszállottan, Bartók a folklórban valamit megtalált.

Makovecz Imrét a 70-es években már elkápráztatta a népművészet jelensége. Tanú erre *Naplója*, aminek alcíme: *Népművészeti minták szerkezetelmzései, meditációk 1974–78*. Ugyanúgy, mint annak idején Bartók, aki szinte minden más munkát abbahagyva kétezer népdal elemzését végezte el, Makovecz is nekiállt egy hatalmas népművészeti mintaanyag elemzésének. Ráadásul tételesen visszautal az elődre és a szemlélet lényegére: „Bartók sem azért gyűjtött népdalokat, mert műgyűjtő volt, vagy mert ily módon nemzetmentő ambíciói voltak, hanem mert minden egyes népdal meghallgatása közben egy mindent át-fogó dallamszerkezetet vélt hallani, amely azon kívül, hogy értelmezte az egyes dalokat, ráadásul összezsengett egy zenével, amely a XX. század hangja volt”.

Ez a gondolat radikális szakítás a XX. század népiességgel, folklorizmusával és neofolklorizmusával, a népművészethez való viszonyulás steril történeti és főleg politikai elképzeléseivel. Makovecz rájön, hogy a népművészet „valamit fönntart, amiről már maga sem tudja, micsoda”. Végül kiemeli, hogy a népművészet „az univerzális kultúra mágiikus lenyomata”. Ezt az az ember állítja, aki kedvenc szavajárása szerint állandóan hangsúlyozta, hogy a legmisztikusabb dolgokat is úgy fogjuk fel, mint egy

zsák krumplit. Ezen a népművészeti alapon, mint egy zsák krumplin állva, a rejtettségen is praktikusán átlátva szemlélte az atlantiszi hagyományt, Goethe és Rembrandt *Faustját*, Goethe ősnövény elképzelését (úgy is, ahogy Pierre Jean François Turpin fametszete mutatja) Steiner *Goetheanumát*, Blossfeldt „atlantiszi” virágotfotóit, Wright és Kós Károly próféta-építészetét.

Steiner *Goetheanumának* Goethe-arcát szemtelenül ábrázolja „wagneri” díszletként egy ősmagyar arcnylevi – nyelvépítészeti – építésztnylevi látomással. Majd miután életében mindezeket végig bűvészinaskodta és bűvészkedte, élete végén megtervezi a főművet, a Notre-Dame-i Kőfej-lény reinkarnációjaként Kőkatedrálisát, amelyben megkeresi az Első Kő helyét és szerepét.

Az új katedrális lényege felé

A modern művészet főárama makacsul vallja, hogy a művészetet meg kell fosztani a szakralitástól.

A XX. században főleg a zenében és az építészetben uralkodott ez az irányzat. Ám volt egy ezzel ellentétes elképzelés is, amit főleg Albert von Thimus 1868-ban kiadott *Die Harmonikale Symbolik des Alterthums* (Az ókor harmóniai szimbolizmusa) című műve alapozott meg. Ez a mű annyira megelőzte korát, hogy valójában csak akkor lett revelatív erejű, mikor 1950-ben Hans Kayser *Lehrbuch der Harmonik* (A harmonia tankönyve) című könyvében újra felfedezte. Vélhetőleg ez a mű, valamint – többek között – Rudolf Haase és Werner Schulze kutatásai jelentősen hozzájárultak ahhoz, hogy a klasszikus zenében az avantgárd tendenciák két különböző irányban fejlődtek.

Az egyik a zajnak és a véletlennek tulajdonít főszerepet (lásd szürrealista hatás is), a másik az az elképzelés, hogy a zeneszerző a szerializmus által elérheti a zene feletti totális kontrollt. A két irányzat egyesült Stockhausen művészetében, amelynek csúcspontja a *Licht* (Fény) című, hét részből álló operaciklus. Sokan ezt a művet Stockhausen messianisztikus kérdésének és a művészi hübrisz torának tekintik. A *Licht* cselekménye gnosztikus hangvétele. Mihály arkangyal, Éva és Lucifer a főszereplői. A mű a szerializmusra épül, és a hermészi tanítások hatására tud olyan technikát működtetni, hogy a mű minden egyes része tükrözi a mű egészét. Így – meglepő módon – a tömegek felé racionálisként leírt modernség ezoterikus, okkult háttérből merített, főleg a hermetizmusból, az asztrológiából, az alkímiából és általában a misztikából.

Ebben a művészeti világhangulatban Makovecz Imre, akár öntudatlanul is, azt a bartóki utat választotta, amelyet a zeneszerző fő művében, a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* címűben meghatározott. A legmeg-

döbentőbb, hogy pontosan ugyanazokból a szerkezeti elemekből építkezett, arányaiban, szimmetriájában és geometriájában is.

Bartók a mű első tételében egész életművének legkoncentráltabb formáját alkalmazza, az ún. „piramisfúgát” (Lendvai Ernő). Ez a tétel egyetlen lélegzetű crescendóra és decrescendóra épül. Pianissimóból fokozatosan emelkedik és éri el a kulminációs pontban a fortissimót, majd fokozatosan visszahajlik pianissimóba. Ezért nevezik ezt a tételt ollófúgának.

Ha rátekintünk a Makovecz-katedrális metszeti tervére, láthatjuk benne a legyezőszerűen légies ollóíveket. A belemagyarázást elkerülendő idézzük ide a wellsi Szent András-katedrális belsőjét az ollóívvel. Ennek egyszerű profilja a monumentalitás olyan erejét sugározza, ami a statikán messze túllépve, a szakralitás tereit nyitja meg. Az érzésen túl is, mert ez az ollóív valójában két mandorlából áll. Az ív alsó és felső részének a folytatása egy-egy mandorlát alkot. Az alsó mandorla csúcsán a föld alatti kútban van a záróköve, a felső mandorla záróköveit a templom egében Krisztus tartja. Ez az az bizonyos Első Kő, amit Krisztus azért vitt magával az égbe, hogy bizonyítsa: az ember mégsem *sárkányfogvetemény*. Ez az az Első Kő, amit valaki földre dobott, majd utána sokan, akik ott voltunk, mikor a farizeusok meg akarták köveztetni velünk a bűnös asszonyt, de mi Jézusra hallgatunk, mert azt mondta, hogy az vesse rá az első követ...

Az sem véletlen, hogy ebben a templomban a lenti és a fenti mandorlában is jelen van Krisztus – az oltáron és az égben. Ez a templom építészetileg fejezi ki az eucharisztiaát, amelyben Krisztus kettőzötten égi és földi (test és vér) valójában is megjelenik.

A katedrális ajtajánál ott várokozik, vágyakozik, örvénylik az emberi szellem és lélek földi vállalkozásának összessége és teljessége, sokszínűen és sokszor látszatra ellentmondásosan, de a lényeg az, hogy mikor kitáruznak az ajtók, az oltárnál ott áll a főpap, és felszólít: *Introibo ad altare Dei!*

Itt ér véget, és itt kezdődik a Bevezetés.