

Facit et servat leges

A pannonhalmi Barokk idő című kiállításról

A Főapátság refektórium a barokk kor gazdag embléma-gyűjteménye. Az egyik jelképes ábrázoláson a napkorong és egy napóra látható. A lemma szövege így hangzik: „*Facit et servat leges*”. Törvényt alkot és törvényt szolgál. Bár a szentencia eredetileg a napra (s átvitt értelemben a kolostori előjáróra) vonatkozik, nyugodtan megfordíthatjuk a jelentést: az óra maga a megkonstruált idő és ugyanakkor e konstrukció szolgálja, pontos és alázatos mérője. Egy másik – nem csupán festett, hanem valódi – napóra viszont az emberi élet rövidségére figyelmeztet: *Una vestrum ultima mea*. Lehet dolgozinkat hanyagolni, a határidőket tologatni: a falba illesztett mutató hangtalan árnyék-óráinak egyike utolsó óránk lesz.

Az európai történelemben életrendjüknek köszönhetően talán a monasztikus közösségek kapcsolódtak leginkább az idő gondolatához. Ne feledjük, hogy a mechanikus órát is tulajdonképpen a szerzetességnek köszönhetjük. Minél északibb területen jelentek meg a monostorok, annál nagyobb problémát jelentett az imaórák egyenlő beosztásában a nappal nyári hosszúsága és téli rövidsége. Ezen próbáltak segíteni az első óraszerkezetek a középkorban. Ezért is érezzük a szakrális helyszín szerves részének a 2009. esztendő pannonhalmi kiállítását, amelyet az idő kérdésköre

ihletett. A Főmonostor történetének egyik legdinamikusabb korszaka a 18. század volt, talán ezért is esett a választás a barokk időfelfogás egyes kérdéseire.

Éves kiállításait tekintve Pannonhalmának bizonyos szempontból előnye van az állami, világi közgyűjteményekkel szemben. Nem kell versenyt futnia a „konkurenciával”, izzadságos kiállítási terveket, monstre, közönségcsalogató, sőt egyenesen blöffölő reklámkampányokat („*Van Gogh már száz éve arra vár, hogy végre eljöjjön Budapestre*”) kitalálnia. Nem kell mindenáron „elplázásodnia”, mint akárhány nagy múzeumunknak, hogy bekényszerítse a látogatókat. Megengedheti magának azt a „luxust”, hogy ne didaktikus kiállításokat, hanem elvontabb fogalomrendszerhez kapcsolódó és tárgyakban realizálódó – tárgyak segítségével láthatóvá tehető – világokat is megjelenítsen. Ezeknek az évente ismétlődő, Szent Benedek napjától Szent Márton napjáig látható expozícióknak a felelőse, megkonstruálója mindig két (néha három) kurátor, aki – a kiállított tárgyak és a hozzájuk írt szövegek segítségével – bátran feltehet váratlan, akár provokatív kérdéseket is. Szaktudásához „alkotói szabadságot” kap, hogy ne pusztán tárlatot rendezzen, hanem mélyebb összefüggéseket tárhasson fel, ugyanakkor a kiállítási tér felépítését, megkomponálását önálló műalkotásként kezelhesse.

Egy kiállítás akkor érheti el valódi célját, ha gondolkodóba ejt, a megszokott helyett új megközelíté-

seket ad, vagy éppenséggel hiányérzetet kelt. Hogy ez a mostani kiállítás mennyire gondolkodóba ejtett, bizonyítja, hogy háromszor is végignézttem, belső párbeszédet, néha vitát is folytatva hol önmagammal, hol a rendezőkkel. Ennek a *gondolatébresztésnek* a menetét tükrözik a jelen sorok, amelyek a hagyományos ismertetés mellett néhány ott született asszociációról is számot adnak.

A pannonthalmi kiállítás kurátorainak – alkotói szabadságuk ellenére – mégsem lehetett könnyű dolguk, már csak azért sem, mert az idő témájával az utóbbi időben több külföldi és hazai kiállítás is foglalkozott. Az ezredforduló ihlette a legnagyobb ilyen jellegű nemzetközi vállalkozást a greenwichi Maritime Museumban (*The Story of Time*, 1999, katalógusa utóbb magyarul is megjelent *Az idő története* címmel, Budapest, 2002). Idehaza mindmáig a legátfogóbb a Néprajzi Múzeum 2001-es nagy millenniumi kiállítása volt (*Időképek*), impozáns katalógussal, és utóbb két, a kiállítás tematikájához tartozó vaskos konferenciakötettel (*A megfoghatatlan idő*, Budapest, 2000; *Közelítések az időhöz*, Budapest, 2002). Az Iparművészeti Múzeum pedig több órakiállítást is rendezett. Most ugyanott látható egészen jövő februárig a pannonthalmival napra azonos időben megnyílt, *Haydn és az idő* című emlékkiállítás, amely nem csupán az *Évszázadok* oratóriumának tételeire építkezik, hanem a komponistát körülvevő tárgyi világ és az idő kapcsolata mellett a zene és az idő tágabb értelmezését is lehetővé teszi.

Mindez tehát külön kihívást jelenthetett a *Barokk idő* rendezőinek, Schmal Dánielnek és Terdik Szilveszternek.

A „barokk idő” cím sokféle képzetársítást enged meg. A kiállítás koncepciójában azonban egy szűkebben körüljárható téma játszik domináns szerepet: a mérhető idő

és a megmérhető világ a 17–18. században. A láttatásban kiemelt szerepet kapnak a kor filozófusai – a kiállításon a kortársak szövegidézetek nyerne emblematikus jelentést –, ugyanakkor mindezt a 21. század gondolkodója interpretálja a századokkal korábbi elit kultúra és a művelődéstörténet széles körű ismeretében. A mérhető idővel a legkönnyebben az óra asszociálható, ám a kiállítás mondanivalója ennél sokkal több: az említett filozófusok hogyan konstruálnak időfogalmakat, miként szemlélik az óraszerkezeti is felfogható világot, amelyet a tudomány mérhet, rendszerezhet, modellezhet. Mindehhez egyre tökéletesebb műszerek állnak rendelkezésre, hiszen a finommechanika első nagy virágkorának vagyunk tanúi. Az egyre megbízhatóbb szerkezetet magában hordozó, ugyanakkor díszes órák társadalmi szerepe is megnövekszik: a 18. században már nem csupán a reprezentáció eszközei, hanem egyre nélkülözhetetlenebb segédeszközök. (A Kelet-Európából Angliába érkező arisztokrata csodálkozik, miért van minden valamirevaló inasnak órája – nem fogja fel, hogy az ötórás tea idejét az inasnak és nem az úrnak kell tudnia.) A kronométer mellett egy sereg olyan eszköz is készül, amely az óramű elvén alapszik. Ilyen a távolságok precíz mérésére készített, hintó formájú mérőkocsi, de ilyenek az automaták is, amelyek néha csak reprezentatív célokat szolgálnak, mégis a technikai tudásszint fontos bizonyítékai, s a kortársak ezekben látják az emberi szervezet mechanikus működéséről alkotott elképzelések modelljeit (pl. a sakkozó török, az írni vagy énekelni képes automaton – ennek majd kései, romantikus megjelentetése Olympia figurája lesz a *Hoffmann meséiben*). Az emberi organizmus mint tökéletes gépezet barokk kori teóriája a kiállítás koncepciójának

egyik meghatározó alkotóeleme, s több fontos és jó aspektusból utal is rá. Kissé e gondolatsor „túladagolásának” éreztem, hogy a kettős alapgondolatnak megfelelően szívdobogás (az emberi tapasztalás) és órakegyesség (a mechanikus mérés) tölti be a kiállítóteret. A térbetöltés szó szerint értendő, ami azért hat zavarólag, mert ezzel a néző „saját ideje” szűnik meg. Talán szerencsésebb lett volna két legfontosabb helyen egy-egy hangsátor alá szorítani.

Az „óraműszerű” működés nemcsak a készülékek sajátja. A barokk kor abszolutisztikus államaiban az udvartartás mellett a hadseregnek kell a legpontosabban működnie. König Frigyes a kiállítást megnyitó beszédében tett is egy utalást erre (bár az általa felhozott példa kissé félreértett), s a kiállításon áttekintően, a mérés tudománya kapcsán találkozunk a *militariával*: a Vauban-féle erődítési rendszerekkel. A mérhető idő szerepe a hadügyben volt a legfontosabb. A háborúkban sokszor beigazolódott a kis-é elferdített közhely: *qui tempus habet, victoriam habet*. Minden hadvezérnek tisztában kellett lennie a csapatok egyöntetű, gyors mozgatása és a tűzgyorsaság előnyeivel. Nem volt tehát mindegy, hány perc alatt, hány fázisban válik tűzképessé a muskétás fegyver. Ennek illusztrálására a kor lőfegyvereinek használatát ábrázoló 17–18. századi kiképzési útmutatók valamelyike szolgálhatott volna: a képsorozatokon látni lehet a töltés, felporozás, tüzelés minden egyes fázisát, amelyet a katonának egyszerre, pontosan, egy időben kell végrehajtani.

A kiállításon az épített emberi környezet mérhetőségének és szabályozottságának példái közt láthatjuk a marly-i kastélypark képét, rendezett sétányaival, szökőkútjaival. Ám az abszolutizmus szelleme nemcsak a kastélyparkokat akarta látni, láttatni és főként átlátni, ha-

nem magát a természetet is. Az uralkodói vadászterületek geometrikus kialakítása, a nyiladékok mértani rendszere és lépésekben meghatározott hossza is ezt szolgálja. Ilyen köralakba írható, háromszögekből kombinált, csillag formájú revír képezi alapját az újkori Európa egyik legkésőbbi fejedelmi alapítású fővárosának. Károly Vilmos bádeni örgróf a durlachi rezidenciát túl szűknek és korszerűtlennek találva, 1715-től kezdi kiépíttetni Johann Friedrich von Bazendorff tervei alapján a nyári rezidenciát, „*Károly pihenőjét*”. Karlsruhe 1718-tól már állandó székhelye lesz. A kör egybegyedébe írt legyező alakú városszerkezet, a középponti tisztáson a fejedelmi palotával, a szabályosan szétágazó erdei nyiladékok nyomvonalán kialakított sugárutakkal a barokk várostervezés egyik nagyszemű, számos metszeten megörökített alkotása.

A mérhető tér és az idő összekapcsolásának a tárlaton bemutatott példái után egyértelmű hiányérzetként jelentkezik a mozgás kérdésköre. A barokk kor szertartásosságát (sőt egyenesen világszínpad jellegét) gyakran emlegetjük. Az udvari rendtartás és az etikett ugyancsak az óramű pontosságára törekszik; a diszciplína és autodiszciplína a hatalmi reprezentáció igényeihez igazodva szinte már öncélúvá válik. A pontosan szabályozott, mérhető és mérendő mozgásformák közül a tánc új minőséggel ruhazza fel az emberi mozdulat kapcsolatát térrel és idővel. Szabályait bonyolult, nagy szaktudást igénylő jelrendszer rögzítette, amelyet Raoul-Auger Feuillet publikál 1700-ban (*Chorégraphie ou l'art de décrire la danse*, Paris, 1700). A szertartásos mozgás nem csupán a bálteremben vagy a színpadon kötelező, hanem minden ünnepi alkalommal is. Mindehhez háttérül szolgál az épített környezet, olyan reprezentatív

terek, mint a pompás lépcsőházak, ahol a fel- és különösen a levonulás önmagában is szabályos járást kíván, s a magas sarkú férficipőkbe bújtatott láb megfelelő szögű, kifelé forduló lépéseihez még a lépcsőfokok kis magassága is igazodik (jól látható pl. a melki vagy a göttweigi apátság díszlépcsőházában).

Az idő tudományos és érzékeink általi megtapasztalása mellett van egy másfajta idősí is: az ígéret, a beteljesedés és az egyház ideje: az öszövétségi kor Keresztelő János működéséig, az Istenfiú földi pályája, a megváltás művének szűkre szabott, emberi ideje, illetve Krisztus feltámadásától második eljövetele nék biztos, ám nem tudható idejéig. Végül ott a végső dolgok ideje. Ez az aspektus adja a kiállítás második tematikus egységét, ahol immár a művészet kap domináns szerepet. Szilárdfy Zoltán mutatja be és elemzi azokat a grafikai sorozatokat és önálló lapokat, amelyek Krisztus szenvedéstörténetének egyes időbeli mozzanatait ábrázolják. Bár a barokk idő-ikonográfiájához itt jutunk a lehető legközelebb, talán érdekes lett volna mindezt kiegészíteni a kor meditatív irodalmával, első sorban a jezsuita Nádas János műveivel, amelyekben az idő alkotja az elmélkedések rendszerét (*Annus coelestis ...*, Bécs, 1648; *Annus Crucifixi Dei Jesu*, Pozsony, 1650; *Annus morientium*, Nagyszombat, 1650; *Annus Angelicus*, Antwerpen, 1653 stb., stb.). Ezek a művek az egész korszakban oly népszerűek voltak, hogy számtalan hazai és külföldi kiadást értek meg, s megváltak szinte valamennyi szerzetesrend, így a pannonthalmi bencések könyvtárában is.

Az eszkatológikus idő barokk megjelenítésének talán legnépszerűbb formája a négy végső dolog (ti. a halál, ítélet, mennyország, pokol) ábrázolása mind a festészetben, mind a grafikában, s helyet kap a

kor költészetében is (pl. Nyéki Vörös Mátyás: *Tintinnabulum*, Pozsony, 1636). Ezekkel azonban nem találkozunk a kiállításon. Az anamorfózisok idekapcsolása bár szellemes ötlet, ám elvarratlan szál marad. Ugyanezt éreztem az emberi tapasztalás kapcsán a gesztusok szerepeltetésénél: a valóban finom megfigyelés szükségszerűen kibontakoztatlan maradt ebben a kontextusban (a barokk gesztus-téma komplexitásának nehézségeit e sorok írója maga is megtapasztalta a 2006-os miskolci grafikai biennále keretében rendezett, *Jel, gesztus, érzélem* című grafikátörténeti kiállítás anyagának összeállítása során).

Végignézve a kiállítást és a katalógust, még egy fejezetet nyitottam volna, ami kifejezetten a barokk időfelfogás része: ez a múltandóság, amely a barokk mentalitásban szorosan összefonódik az idő fogalmával. Ikonográfiájában ott leljük a vanitas-csendéleteket, melyeken a dús színekben pompázó virágcsokrokat titkon hernyók és csigák rágják, és röpke életű pillangók lebegik körül; a szétszórt, gazdátlanlanná vált luxustárgyakat, a kiürült poharat, a kialvó vagy kioltott gyertyát. A késő-középkori „*ubi sunt*”-költészet, sőt barokk módra szabva a haláltáncok tematikája is újra meg újra visszatér (jellemző példáit láthatjuk a közép-európai, első sorban lengyel ferences festészetben), a kontinens dél-nyugati szélén pedig Juan de Valdés Leal ecsetje nyomán támadnak hátborzongató képek („*In ictu oculi*” és „*Finis gloriae mundi*” a sevillai Caridad ispotályának kápolnájában). Az idő végességének egyik extrém formája az épületromok ábrázolása, akár heroikus tájképről, akár a kortársak számára abszurdnak tűnő ötletokről van szó (Hubert Robert a Louvre nagy galériáját festi meg romokban heverve). Az emberi élet végessége illetve szakaszolhatósága, mérhető

ségének egyik tipikusan barokk megjelenési formája az életkorok lépcsőzetes ábrázolása. Az egyes évtizedek egy-egy lépcsőfokot jelentenek az élet feléig fölfelé (ez általában az 50. életév), majd lefelé: minden évtized a sírhoz visz egyre közelebb. Ez a moralizáló kompozíció, amelynek férfi és női változata is létezik, egész Európában a 19. századi népszerű grafika egyik kedvelt témája marad. Amikor 1912-ben pályázatot írnak ki a kassai dómban Rákóczi emléket megörökítendő freskóra, a nyertes Dudits Andor még mindig ezt a barokk sémát választja, s ezzel vívja ki a bíráló bizottság egyöntetű elismerését. Az itt említett példák közül is látható, milyen szívósan él tovább a nyomtalanul eltűntnek hitt barokk világ mentálisitásának számos eleme.

Végezetül néhány szó a kiállítás anyagáról, amely ugyan nem nagy, ám gondosan válogatott. Az igazán ritkán látható műtárgyak nem pusztán a főapátsági gyűjteményekből származnak: a kölcsönzők között megtalálhatóak Magyarország jelentős állami és egyházi múzeumi és könyvtári, valamint osztrák bencés kolostorok. Külön érdekességnek számít a kiállítás nyitó tárgya, az Esterházy hercegek fraknói várának kincsei közé tartozó, laterna magicával kombinált éjszakai óra.

A tárlat koncepciója Varga Mátyás, Schmal Dániel és Terdik Szilveszter munkáját dicséri. A katalógus igényes tanulmányait Schmal Dániel (*„Középpontja mindenütt van”. Időtapasztalat a barokk korban*), Prékopa Ágnes (*Órák és órábrázolások*), valamint Szilárdy Zoltán (*A mi Urunk Jézus Krisztus szenvedésének óraműve*) írta. Külön meg kell emlékeznünk a kiállítás látványtervét megvalósító Narmer Építészeti Stúdióról és Gelencsér Judit korrekt katalógustervéről. (Pannonhalm, 2009)

Petneki Áron

Leírható-e az idő?

Losonczi Ágnes: *Az ember ideje (Esszék az időről)*

Leírható-e egy könyvismertetőben – anélkül, hogy a recenzió műfaji kereteit szétfeszítenénk –, hogy Losonczi Ágnes legújabb, az időről szóló könyvét a recensens július 23-án, a nyár talán legmelegebb napján vette a kezébe? A hőségriadó miatt a vonatok Magyarország területén nem járhattak 80 km/óra fölötti sebességgel, így aznap minden járat késéssel ért célba. A pályaudvaron a várakozás egyébként menetrend szerint kiszámítható ideje megfoghatatlanná, a *Bevezetés* gondolatai pedig érzékelhetővé váltak. „Mit jelent számunkra az idő, ha végtelen, s különösen, ha véges? [...] Már az is kétséges, hogy létezik-e idő vagy sem, hogy múlik-e, vagy visszatér, hogy körkörös, vagy egyenes vonalú az útja, hogy halad-e valamerre, vagy áll, hogy emelkedik-e vagy hanyatlik, hogy mérhető-e vagy mérhetetlen.” (18) Nincs érzékszervünk az időre, mégis egész testünkön megtapasztaljuk a múlását – főleg, ha azt olyan lassan teszi, mint egy fészengő utasokkal teli vasúti peronon.

A menetrend elveszíti információértékét, pedig – hogy az esszék gondolatmenetét folytassuk – a társadalomtudós szemszögéből nézve az integráció fokozódásával differenciálódó emberi együttélés szabályozásának egyik legfontosabb eszköze az időbeli összehangoltság. Az írott történelem előtti időktől fogva a kozmosz és az emberi test egyszerre lineáris és ciklikus idejének megtapasztalása fejlesztette ki azt az időtudatosságot, amely a kulturális fejlődés későbbi szintjén a mezőgazdasági munkák ütemezése, a jövő évi vetésre, illetve az ínséges esztendőkre való tartalékolás jegyében alapvetően szükséges volt. A természet ciklikus idejéhez igazodtak az első időszámítási rendszerek, ami-

ket a központi hatalom, majd a nemzetközi együttműködés az emberi tevékenységek összehangolásának jegyében egységesített. Ahogy az idő mérésének mechanikus eszközei elterjedtek, a civilizáció egyre komplexebb rendszerek felállítására vált képessé, amik mindaddig jól is működnek, amíg egy váratlan külső hatás fel nem borítja modern életvitelünk ütemezetttségét. Elias világít rá, hogy mindez nemcsak a társadalmat, hanem magát az embert is megváltoztatta, hiszen „...az idő külső szociális kényszerének, amelyet órák, naptárak, vagy akár menetrendek képviselnek, olyan sajátosságai vannak, amelyek egyéni belső kényszerek kialakulását követelik meg. Eme külső kényszerek nyomása viszonylag feltűnésmentes, mérsékelt, úgy mindenütt jelenvaló, hogy egységesen erőszakmentes, illetve úgy, hogy kikerülhetetlen.” (79) Az idő így ma már inkább számított, mintsem természeti, Losonczi Ágnes pedig határozottan mutat rá arra, hogy a természet és az emberi test által ösztönösen követett időérzékelés mechanikus szabályozása miképpen írja felül a világosság és sötétség, illetve az ember testi szükségleteinek természetes időrendjét.

Ahogy az idővel bánunk, az meghatározza társas viszonyainkat is. Az időmérő eszközök elterjedése történetileg egybeesik az ipari forradalom kiteljesedésével. A munka időben mérhetővé válik, a munkál-tató pénzévé. Magyarországról szólva Losonczi Ágnes azt hangsúlyozza, hogy „a szocializmusból a késő kapitalizmusba átmenő országban más az értéke ugyanannak az időtartamnak, attól függően, hogy ki-nek az ideje, ki fizeti, hogy az idő pénzre váltása milyen közegben (állami, piaci, vagy fekete szegmensben) történik. [...] Az idő értékét nemcsak a pénz mutathatja, hanem az is, hogy ki rendelkezik mások ideje fölött, hogy ki az, aki használ-

ja, vagy kihasználja mások idejét, és kik azok, akik még a saját idejük felett sem rendelkeznek...” (102) Az időről való beszéd szemléletes zsargonnak mutatkozik akkor, amikor a szerző azokról ír, „akiknek még a munka lehetősége sem adatik meg. Semmi-jük sincs, csak az idővel rendelkez-nek korlátlanul”. (105) De hasonlóképpen meggyőző a fejlett világ „hiánybetegségéről” adott kórkép: „Ha a sűrűn teleírt határidőnaplóban ritkul-nak a beírások, vagyis »több lesz az idő«, felébred a kétség, vajon nem veszítette el az ember a fontosságát, hogy ennyivel kevesebb lett a feladat? Ez a valódi függőség: amikor a nö-vekvő időben valaki csökkenni érzi saját értékét.” (115)

Az esszékötetet olvasva tehát az időről, de különösen is Losonczi Ágnes idejéről olvasunk. A rövid *Bevezetést* követően korábbi szociológiai kutatásait áttekintve megvizsgálja, hogy a zene, az életmód, az egészség és a családtörténet terén folytatott vizsgálódásai során hogyan merült felismétlődően az időbeliség aspektusa. A *zene életének szociológiája* (1969), *Az életmód az időben, a tárgyokban és az értékekben* (1977), az *Artó-védő társadalom* (1989), vagy a *Sorsba fordult történelem* (2005) negyven év kutatómunkájának mérföldkövei, a fiatalabb szociológus-generáció számára pedig a magyar életmód-szociológia klasszikus írásai. A *retractatio* hagyományait követve a szerző betekintést enged életművébe azok számára is, akik azt még nem ismerik. A kötet gerincét hosszabb-rövidebb esszék sora, az időbeliség és időérzékelés egyfajta fenomenológiája adja, amit három antropológiai jellegű elemzés követ. A *legnagyobb életforduló: gyerekvárás, szülés, születés* címet viselő fejezet a szerző 1988–1989-es Pest megyei kutatásából született. Az eredetileg az MTA Szociológiai Intézete által publikált tanulmány az elmúlt két évtized fejleményei szerint aktualizálva kerül újra az olvasó elé. Bár

újszerűsége ebben az esetben csak a hozzátoldott alfejezeteknek van, mégis ez a szöveg a kötet leggazdagabb része, amelyet olvasva megsejthetünk valamit abból a sok recenziens által hangsúlyozott emberi és problémaérzékenységből, amely a szerző írásainak legfőbb erénye. A második, az öregségről írt fejezet kevés eltéréssel a *Pannonhalmi Szemle* kilenc évvel ezelőtti, őszi számában olvasható. A kötetet a vallásos túlvilágképek széles ecsetvonásokkal megrajzolt, vállaltan immanens bemutatása zárja.

A könyv szerkezete is sugallja a megírásába fektetett idő és munka mennyiségét. Éppen ezért bántó az a néhány hiba, amelynek kiküszöbölése talán nem is a szerző feladata lett volna. Kertész Imre *Kaddisára* például a szöveg Rekviemként hivatkozik (221), Sántha Ferenc *Sokan voltunk* című novellája pedig következetesen Sipos Gyula neve alatt szerepel. Idetartozik az is, hogy bár Losonczi Ágnes a matematizált, táblázatokba és ábrákba kényszerített kvantitatív mutatók helyett vállaltan „az élet eleven mozgására” (41) helyezi a hangsúlyt, a demográfiai adatok laza, hozzávetőleges megadásával inkább megnehezíti az érthető olvasó dolgát, különösen akkor, ha nem derül ki a szövegből, hogy az ismert mutató tulajdonképpen mire is vonatkozik. Mindezek a pontatlanságok az elismert szerzőhöz méltó, hozzáértő lektor hiányáról árulkodnak.

Losonczi Ágnes ugyanis széles látókörű, nagy olvasottsággal rendelkező kutató. Ne lepődjünk meg tehát, ha lábjegyzeteiben és végül az irodalomjegyzékben jól megférnek egymás mellett a szépirodalmi, a filozófiai és a szakszociológiai hivatkozások! Nyelvezete igényes, választékos, már-már szépirodalmi gondossággal megformált. Az időről szólva elsősorban az ellentétek stílusesszékével él, időapóriákat ismertet (15), a megfoghatatlan idő

megragadására törekszik (70) és kérdésekkel szembesít: „Miért nincs idő, amikor van? Miért rohan az idő, amikor annyiszor megáll?” (104) Úgy játszik olvasói figyelmével, ahogy „a zene játszik az idővel, miközben továbbviszi és fenntartja folyamatosságát, az idő pedig enged a zene csábításának. A zene varázslata az időt kitágítja, felgyorsítja, megállítja, lelassítja, s persze az idő közben mindentől függetlenül halad tovább.” (37) Az időről írva páratlan nyelvi leleménnyel tesz tanúságot, hogy kifejezze, hogyan dolgoztuk bele magunkat az időbe, hogy kidolgozzuk az időt, amivel és amiből élünk (16–17), hiszen a munka modern világában „az idő fizetőeszköz lett, már nem töltik, hanem költik”. (100)

Arról a történetről olvasva, hogy miként fogta meg az emberi gondolkodás az időt, miközben az idő is megfogta az embert (22), ismétlődően megszemélyesítésekbe ütközünk. „Életem során oly sokszor találkoztam az idő hatalmával, korlátaival, segítő erejével, adottságaival...” (11) Az idő „hol segít, hol szorongat, hol tönkretesz, hol felemel”. (17) A családtörténetekből kibomló kép azt mutatja, hogy az „akár generációkon átívelő drámák főszereplője folyamatosan változó, mégis rendíthetetlen és megszelídíthetetlen alakjával mintha maga az idő lett volna”. (65) Az idő, ami/aki „a legnagyobb hatalmú kínai császár parancsának sem engedelmeskedik”. (96) Az idő mellett az emberi léttér két metaforája, a természet és a társadalom is életre kel, hatalmat kap, hol segít, hol ellenáll, ami talán a természettel és egymással vívott civilizációs küzdelem, a birtoklás, az ember által gyakorolt kontroll korlátozottságát kifejező stilisztikai eszköz.

Az emberi lehetőségek végességeinek origója ugyanakkor sajátosan időbeli: saját halálunk megkerülhetetlensége. „Az időtlenséggel, va-

gyis az idő nélküli végtelennel szembeállított véges idő tudatának félelme hozta magával azt a kilátástalan küzdelmet, amelyet az idővel szemben mind a mai napig folytunk.” (95) Az idősödő szociológus könyve nem ad számunkra olyan átfogó leírást és elméleti keretet, amely segítene uralni az időt, és ami elvenné az élet azoknak a kérdéseknek, amelyekkel a személyes idő múlása szembesít. Az ember ideje nem írható le, vagyis nem tárgyasítható és nem is bagatellizálható, hanem egy életen át végzett, inkább tudattalan, mintsem tudatos belső építkezés. Mert „...nem lehet a jó öregséget kívülről megtanítani, az öregedés problémáit bölcs tanácsokkal megoldani. Nem lehet rábeszélteni valakit arra, hogy élvezze az életből azt, amit még lehet, addig, amíg még lehet. Ehhez mély, belülről fakadó »élet-képesség«, tartalmaz élet és bensőséges emberi viszonyok kellenek, és nem képzelhető el az egész élet belülről megépített kultúrája nélkül.” (264) (*Holnap Kiadó, Budapest, 2009*)

Gérecz Imre

Lorand Gaspar fényképei

Lorand Gaspar: Közelítés a fényhez

Nem sokkal ezelőtt még egész biztosan nem voltak „divatosak” a több művészeti ágban és műfajban dolgozó alkotók. Állandóan szerették volna kideríteni róluk, hogy melyik tevékenységük az „igazi”, amihez képest a többi – értelemszerűen – alárendelt szerepet játszik. Ahogy egy ideig a természettudományos tudományosság is szinte kizárólagos módon a szaktudományokban létezett, a művészeknek is „szakosodniuk” kellett. Néha még a választott műfaj keretei közül is nehéz

volt kilépni, hiszen mind a kritika, mind a nagyközönség szereti szűk ketrecbe szorítani a művészt, hogy ott aztán előlről, hátulról, oldalról, alulról, felülről kedvére nézegethesse.

Lorand Gaspar sem mint ember, sem mint alkotó nem nagyon zárható ketrecbe. Például azért, mert huszonegy évesen már úgy döntött, hogy nem tér vissza erdélyi szülővárosába (Marosvásárhelyre), sem Budapestre, ahol a háború előtt épp csak elkezdte tanulmányait a Műegyetemen. Ugyanakkor bár Franciaországot választotta fogadott hazájául és műveit ennek az országnak a nyelvén írta, élete jelentős részét mégis Palesztinában, Tunéziában töltötte, ahol sebészorvosként dolgozott különféle klinikákon.

Talán errefelé kevesen tudják róla, hogy ő az egyik legelfogadottabb európai író a Közel-Keleten, akit egyaránt barátság fűz a szíriai Adonishoz és a Kairóból elüldözött zsidó Edmond Jabèshez – meg persze a kortárs francia irodalom számos alkotójához.

Goncourt-díjas költő, rendszeresen kiállító fotográfus, közben pedig tíz éve a párizsi Institut de Médecine egyik kutatócsoportjának munkatársa, és azon dolgozik, hogy az agykutatás legújabb eredményeit miként lehetne visszaforgatni a terápiába.

Yves Bonnefoy-val közösen készített Rilke- és Sэфérís-fordításait máig nagy becsben tartja a francia irodalom, de talán azt sem árt elmondani: nagyrészt neki köszönhető, hogy Pilinszky János költészete – élményként és nyelvként – ilyen erősen az európai (főként pedig a francia) líra részévé vált.

Lorand Gaspar emellett azonban számos más magyar kortárs költőt fordított és fordít franciára, nyelvtudását és anyanyelvűségét készséggel állítja a kortárs hazai és határon túli irodalom megismertetésének szolgálatába.

Lorand Gaspar életrajzai szinte mindig ezzel a kifejezéssel kezdőd-

nek: „*d'origine hongroise*”, ami egy vállaltan sokféle francia irodalmi közegben tárgyilagosan hangzik. Érdemes talán eljátszani a gondolatot, mi lenne, ha az ő életművét képes lenne bármilyen mértékben is integrálni a hazai irodalom és tudat. Bizonyosra mondható, hogy egyszerre nyílna meg az út az Égei-tengerhez és különféle észak-afrikai sivatagokhoz, új olvasatát kapnánk a fénynek és a csendnek, a testnek és az anyagnak, de másként látnánk arabot, zsidót és keresztényt is. Gazdagodhatnánk. Mégpedig úgy, hogy Lorand Gaspar nem vennék el sem a francia, sem a tunéziai irodalomtól.

Megélhetünk (lehet, hogy helyesebb volna ezt írnom: megélhetnénk) ebből valamit már az úgynevezett „határon túli” magyar irodalom esetében is. Éppen ezért a „határon túli” magyar irodalom mellett egyáltalán nem lenne váratlan fordulat a „nyelven túli” magyar irodalom felfedezése. (Gondoljunk csak Janus Pannonius vagy a „legnagyobb magyar”, Széchenyi írói nyelvére...)

A *Közelítés a fényhez* című albumot megjelentető kolozsvári Koinónia Kiadó és a kötetet szerkesztő Visky András – a maga „határontúliségában” – sokkal realistább ennél. A nyelv tekintetében nem megy messzebb, mint a Lorand Gaspar-idézeteket is tartalmazó könyv háromnyelvűségéig.

A francia–magyar–román nyelvű album éppen ezért a „nyelven túliságot” a képekre, egész pontosan: Lorand Gaspar fotóira bízta. Ezekről szólva szívesebben használnám a kicsit régimódi „fénykép” szót a sokkal általánosabb (és „modernebb”) fotó helyett (jól tudva, hogy a „fotográfia” is nagyjából „fényképet” jelent). Lorand Gaspar fényképei ugyanis valóban ugyanarra az alapvető poétikai törekvésre épülnek, amire költészete is ír-

nyul: a fény természetének tanulmányozására. Amikor ő a „fényről” [*lumière*] beszél, nem szabad a szónak semmiféle romantikus, szentimentális jelentésére gondolnunk, de még az azonnal kínálkozó ezotérikus vagy ál-misztikus konnotációkat is le kell építenünk.

Lorand Gasparnál a fény sokkal közelebb van azokhoz az elsődlegesen nem érzelmi természetű heurisztikus élményekhez, amelyek a megfigyelés, az anyag, a test és az ember iránti bizalomból – a felsoroltak mellett való elidőzésből fakadnak. A fénykép és a vers születésének háttérében mintha ugyanúgy az önmagát elvesztő, kiüresítő – vagy a sivatag külső ürességével együtt mozgó ember *kenőzisa* állna.

A művészi és tudományos tevékenység – ahogy a Lorand Gaspar nyolcvanadik születésnapjára kiadott négyszáz oldalas *Cahier Lorand Gaspar* egyik tanulmányában Colette Camelin írja – komplementer valóságként létezik ebben az életműben. Ez az egymást kiegészítő jelleg azonban nem pusztán folyamatos összeesküvésnek értelmződik, hanem kontrollként is: a másik érvényességére és hitelességére való szüntelen rákérdésként. A fényképezés a legnyilvánvalóbb módon valósítja meg ezt a viszonyt.

Ezek a távolságtartó és időt kérő képek önnön idegenségünk fényéig vezetnek bennünket, a szegénység titkáig. A szünetlen mozgásig és mozdulatlanságig, a tikkasztó hőségtől a csontigtható hidegig. Olyanféle sorsszerűségig, ami mögött nem a könnyes önsajnálát, hanem valamiféle derű, elfogadottság és figyelem lakik. A fény pedig nem más, mint amikor megnyílik minderre a szemünk. (*Lorand Gaspar: Approche de la lumière – Közelítés a fényhez – Abordarea luminii, Koinónia Kiadó, Kolozsvár, 2009*)

Varga Máttyás