

A hétköznapiakból

Helmut Oehring az Arcus Temporumon

Az 1961-ben született, (kelet-)berlini származású Helmut Oehring neve egy hónappal ezelőtt még minden bizonnyal a kortárs zeneélet iránt aktívan érdeklődők számára is csaknem teljeséggel ismeretlenül csengett hazánkban. Hogy a helyzet azóta némiképp megváltozott, nagyban köszönhető a pannonhalmi Arcus Temporum fesztiválnak, amely ezúttal az idén ötven esztendőes német zeneszerző életművéből szemezgetett, mégpedig igen nagy odafigyeléssel és részletességgel. A háromnapos koncertsorozat során Oehring zenéjének három különböző oldalát is megismerhettük: éppúgy bemutatásra kerültek vonós vagy fúvós hangszerre írott szólódarabok, mint – alkalmanként élő elektronikával is operáló – kamaraművek, sőt, az egyik estén, két alkotás erejéig, a komponista nagyobb lélegzetű, „vokális” kompozícióiból is ízelítőt kaphatott a közönség.

Hogy az utóbbi (*Wrong*, illetve *Rumgammeln + Warten* című) szerzeményeket megkülönböztette várakozás és figyelem övezte, elsősorban egy olyan szerzői döntésnek köszönhető, amely Oehring művészetét alighanem mindenki mástól megkülönbözteti, és teljesen egyedi jelleget kölcsönöz annak: elvégre nem minden nap olvashatunk és hallhatunk zeneművekben alkalmazott siket jelnyelvről, illetve teljes

értékű szereplőként közreműködő „jelnyelv-szólisták” előadói teljesítményéről.

Tegyük hozzá, hogy ez a döntés az említett műveket még Oehring életművén belül is elhatárolja a szerző egyéb alkotásaitól, noha azok szinte kivétel nélkül a siketség és a nagyothallás problémakörével, vagy éppen a külvilág – mint hangzó egész – érzékelési, befogadási lehetőségeivel állnak összefüggésben.

Az éles különbséget bizonyosan nemcsak a befogadó érzékeli, hanem szerző és előadó egyaránt.

A szerző gyaníthatóan azért, mert – siket szülők gyermekeként – bár maga is jó ismerője a jelnyelvnek, kivételesen nehéz feladat számára egy csaknem tisztán akusztikai percepcióra épülő művészetben éppen a hallás képességével nem rendelkezők helyének és pontos feladatának meghatározása. Ráadásul a fizikai-biológiai természetű problémafelvetéseken túl, az ezzel együtt járó újszerű esztétikai, sőt, etikai kérdésekre is nagy gondot kell fordítania, ha el akarja kerülni, hogy műve tisztán provokációnak tűnjék. Vagy megfordítva: ha el kívánja érni, hogy művének üzenete célba érjen, kérdés, meddig is érdemes azokat a bizonyos határokat művészet és valóság közt feszegetnie.

Egy nem halló előadóművész színpadra állítása persze, természetesen a mindenkori zenésztársakat is új kihívások elé állítja – szép (vagy legalábbis érdekes) példáját láthattuk a fesztiválon annak, hogy egy „hangyomános” zenész és egy siket

előadó közti kommunikáció bizony még egy (s ezt most tessék szó szerint érteni) szemmel láthatóan összeszokott olyan páros esetében is komoly nehézségekbe ütközhet, mint amilyen a Natalija Pcsenyicsnyikováé (ének) és Christina Schönfeldé (jelnyelv) volt.

S végül ott a néző, aki egy ilyesfajta műalkotás láttán nem csak az őt érő, feltehetően idegen és ismeretlen impulzusok hatására kénytelen feltenni a kérdést: mit „mond”, mit üzen, mit közvetít számára e különös szereplő tulajdonképpen? Csak kommentálja-e a (zenei) eseményeket, vagy ténylegesen is része a műnek; elhallgat-e valamit a – jelnyelvet nem értő – ember elől, vagy épp ellenkezőleg, jelenlétével mármár didaktikusan közölni akar valamit; s ha közölni akar, vajon nem a közlés, a valamit mondás lehetetlenségére kíván-e éppen rámutatni?

Az ilyen és ehhez hasonló, rendkívül kényes kérdések köre az e darabokat otthon, hangfalain keresztül befogadó hallgató számára egy további, talán még az iméntieknél is égetőbb dilemmával bővül: mit tud egy lemezfelvétel visszaadni a térbeli dimenziókat megkerülni nem képes jelbeszédből? Jelen sorok írója, akinek volt szerencséje a fesztivált végigülni, ezúttal pedig az *Oehring Dokumentaroper* (Dokumentum-opera) című művét tartalmazó korongot tartja a kezében, úgy véli: vajmi keveset. De egyúttal azt is gondolja: nagyon is sokat. Pontosabban, a felvétel egészen újszerű vetületeit mutathatja meg a jelnyelv-szólístáknak és produktumuknak. Megfelelő hangosítás kérdése, s a siketek mozdulatait, taglejtéseit kíséror, koncertteremben alig hallható hangokból, zörejekből újfajta zenei minőségek születhetnek, s

válhatnak az opera sűrűszövéssé anyagának integráns részévé. Feltéve, ha a köznapi értelemben némák tényleg teljes némaságra vannak épp ítélve, tehát a szerzői szándéknak megfelelően mellőzniük kell a kizárólag az egymás közötti kommunikációt segítő – s a „külvilág” számára sokszor artikulátlannak ható – hangjaikat.

Hallgatjuk a két énekes, a kórus és a három siket (köztük „hangos” és csak testbeszéddel kommunikáló) előadó alkotta „énekegyüttest”, s alig akarjuk elhinni, hogy operájának megírását (1994) megelőzően a komponista tudatosan került mindenféle érintkezést a vokális-szöveges zenével. A műjegyzéken végigtekintve azonban meggyőződhetünk róla, hogy a legelső szöveges mű csupán 1993-ból való – más kérdés, hogy az mindjárt a fentebb említett, s az Arcus Temporumon a magyar közönség előtt is bemutatott *Wrong* volt. A *Wrong*ot aztán, ugyancsak 1993-ban a *Dokumentation I.* című kamaraopera követte (amely végül csak 1996-ban került befejezésre), majd pedig a két süketnéma előadóra, trombitára és kamarazenekarra írott *Self-Liberator*.

A talányos című (és műfajú) *Dokumentum*-opera tehát egyike a szerző első, jelnyelvet is alkalmazó vokális kompozíciójának, azonban már első hallásra úgy érezhetjük, hogy nem kezdő-kísérletező művel állunk szemben, hanem sokkal inkább egy összefoglaló igénnyel megírt, a maga ötven perces játékidéjével az oehringi életművön belül monumentálisnak számító alkotással, amely a német zeneszerző központi kompozíciós és esztétikai problémafelvetéseinek csaknem mindegyikével kapcsolatba hozható. A hangszereles nagyon hasonló a *Wrong*ban és a *Rumgammeln + Warten*ben megis-

mertekhez. A fúvósszekciót oboa, szaxofon, trombita, harsona és tuba alkotja, a húros hangszereket a hegedű, az Oehring-művekben már-már elmaradhatatlan cselló, és a szerző könnyűzenei múltjára emlékeztető elektromos gitár képviseli. De az olykor rockegyütteseket idéző dobfelszerelés, valamint a legkülönfélébb elektronikus hangkeltő- és segédeszközök ugyancsak nagy szerepet kapnak a mű során, egyszersmind fontos építőelemei annak a sajátos zenei kaleidoszkópnak, amely a zenét – ahogy azt más Oehring-művekben is megtapasztalhatjuk – a maga ezerarcúságában, műfaji, formai és tartalmi határok nélkül kívánja láttatni.

Talán a rendkívül szerteágazó, túlon túl is eklektikus instrumentális szöveget keresztül érthetjük meg a jelnyelv-szólisták jelenletének miértjéért, és végső soron az opera címét is: műveiben Oehringet végső soron mindig az foglalkoztatja, hogy a világot hányféle hang (legyen az zenei hang, zaj vagy zörej) alkotja, s hogy rögzítésüket, lejegyzésüket követően ezek a hangok mennyiben képesek a külvilágról vezetett naplónak, „hangzó jegyzetfüzetét” összeállítani. Ezért kardoskodik oly látványosan az élet és művészet közötti határok ledöntésének immár több mint száz esztendő eszméje mellett is, amelyet könnyűzene és komolyzene, avagy hang és zörej együttes szerepeltetése mellett a jelbeszéd zenei integrációjára tett kísérletei is bizonyítanak. A berlini komponista ars poeticájának gyújtópontjában tehát nem a művészettel közvetített „mondanivaló”, nem a kinyilatkoztatás, de nem is absztrakt kompozíciós kérdések állnak. Hanem annak megragadása, hogy az emberek milyen sokféleképpen tudják és akarják érzékelni-értelmezni a hangokat. Ezzel per-

szé Oehring nem tudja elkerülni, hogy zenéje mégiscsak minden pillanatban a mondanivaló szükségességéről szóljon, s az emberek és kultúrák közti kommunikációs nehézségekre figyelmeztessen.

Egy opera a fogmosásról és a keddi estebédéről? Vagy nem az a fontos, hogy mit mondunk (és hallunk), hanem az, hogyan? (VIII. Arcus Temporum Pannonhalmi Művészeti Fesztivál, Pannonhalma, 2011. augusztus 26–28.)

Ignác Ádám

Festett határ

Michaël Borremans kiállítása a Múcsarnokban

Áttetsző maszk, rajta smink: kihúzott szemöldök, a szemhéjak kékje, a rúzs vöröse, más semmi. Alatta homályosan egy másik maszk kissé elfordulva, kiáltásra húzódó vagy csak elkenődő rúzsfolttal. Egy másik képen női arc előtt ugyanez az áttetsző réteg, ugyanazok a kötelezően kifestett részletek – az ajkaknak szánt pirosság ezúttal mosolyog, de kifürkészhetetlen, hogy az eltakart száj is mosolyog-e, vagy valami egészen más csinál képlekeny pánccélja mögött. A valódinak sejtett figura nem egyszerűen álarc mögé bújjik: a maszk rátapad, hozzánó, mintha viselése nem választott lehetőség, hanem megmáshatatlanság kényszerűsége lenne. Semmit nem tudunk meg arról, aki a filmplakátokról ismerős nevetés alatt van; egy idő után abban sem lehetünk biztosak, hogy sejtésünk helyes volt, és hús-vérnek szánt embert festettek a vászonra – ha már körbejártuk a tárlatot, akár bábura, hullára, élettelen gépre is gyanakodhatunk. De gondolhat-

juk azt is, hogy nem igazán lényeges, kinek vagy minek képzeljük, ahogy az sem, hogy kinek vagy minek szánta a művész: a festékréteg a fontos, amely életre hívta őt magát és a hártaként ráboruló maszkot; amely meg tudta teremteni a hús-vér elevenség képzetét, csakúgy, mint az azt hozzáférhetetlenné tevő festett héj illúzióját. Mert *festék mögé* rejtett talány a rúzmosoly takarta nő, de *festéke* zárt talány maga a kép, ahogy az volt az összes többi is Michaël Borremans *Szakállat enni* című kiállításán a Múcsarnokban.

A szakállat evő figura, a kezét bámuló férfi, a hajánál fogva felakasztott nő és az ölükben fekvő fejeket vizsgáló tanulóiuk egyaránt rejtélyesek, de nem kevésbé rejtélyesek a látszólag jelentéktelen tarkókat és nyakakat, nyitott könyvet vagy papírlapokat ábrázoló művek. A talány tehát nem kinyomozandó történetekben rejlik – a titok nem a festményről lehúzható gondolatban, inkább az ecsetvonásokban, az üresen hagyott képszélekben és az oldalt lecsurgó festékben lakik.

Ugyanakkor nem véletlenül kezdünk magyarázatokat keresni, nem véletlenül veselkedünk neki újra meg újra, hogy szürrealis vagy utópisztikus elbeszéléseket próbáljunk összerakni. A képek ugyanis számtalan különböző szállal kötődnek egymáshoz: más-más csoportosításban és összefüggésben ugyan, de vissza-visszatérnek rajtuk ugyanazok a motívumok, azt a hatást keltve, hogy egy elveszett, elfelejtett regény illusztrációival állunk szemben. A narrativitás és az illusztrativitás illúziója azonban ugyanolyan eszköz Borremans kezében, mint az ecset vagy a festék. Ő maga is eljátszik a történet-szerűség árnyékával, amely mint lehetőség szakadatlanul ott lebeg munkái között, de vigyáz rá, hogy

soha ne engedje realizálódni, magyarázattá, magánmitológiává válni – ügyel, hogy a meseszöveg, a fikció megtorpanjon azon a ponton, ahol őt is, nézőit is irányváltásra, a rögzült sémák és jól bevált megközelítési módok feladására készíti a kép öntörvényű világa.

Nem kapunk választ kérdéseinkre, amelyek *Az alvó* című kép előtt merülnek fel bennünk, nem tudjuk meg, hogy tényleg alszik-e csupán a kislány, akinek feje és mellkasa látszik a képen, és éppen úgy fekszik a hátán, ahogy halotti ágyon feketne. Nem tudjuk meg, hogy az a valami – amit távolabbról a mellkasának hittünk, mert mélyen bevágódik az álla alá, de közelebről látszik, hogy egy homogén, megfestetlen felület – valóban testéhez tartozik-e, vagy inkább olyan szoros burok, amelybe a múmiákat tekerték régen, esetleg még csak az sem, csupán üres vászon. De ha már nem csak azt akarjuk megtudni, hogy kit látunk, hogy él-e vagy sem, hogy mi történik vele, hanem elkezdjük nézni a térbelinek ható képrészt – amelyre úgy bukhat rá a gyerekefej, mintha test lenne, pedig nélkülöz minden részletet, festék is épp csak annyi van rajta, amennyi a vászon feltároló faktúráját át tudja játszani a hasonló színű háttérbe –, akkor mégiscsak kapunk a kezünkbe valamit: ezt a finom derengést, amely test és háttér, valami és semmi, odaképzelt és valódi között inkább alig sejthető és elmosódó, mintsem éles és átléphetetlen határt von.

Mіндеz nem jelenti azt, hogy ne lennének fontosak az ábrázolások által felvetett gondolatok, hogy ne lenne lényeges az, amit szavakba tudunk önteni velük kapcsolatban. A kép nem elnyomja a gondolatot, egyszerűen csak nem engedi, hogy fölébe kerekedjen: a festő keskeny határon egyensúlyoz.

De amikor határról beszélünk, már benne is vagyunk kép és szó, vizualitás és verbalitás nagy múltú vitájában, vagy a fogalmiságtól mentes, tiszta képiség mítoszában. W. J. T. Mitchell írja: „A szó és a kép dialektikája állandónak tűnik a jelek szövetében, amelyet a kultúra szó maga körül. Ami változik, az a szövet természete, a színe és a fonákja közötti viszony. A kultúra története részben a képi és a nyelvi jelek közötti küzdelem története, mindkettő azért harcolván, hogy tulajdonosi jogokat érvényesítsen a »természet« egy olyan területén, ahol csak neki van autoritása. Alkalmanként ez a küzdelem elnyugodni látszik, egyfajta nyitott határok és szabadkereskedelem jegyében; máskor a határokat lezárják (lásd *Lessing Laokoónját*). E szubverzív kapcsolat legérdekesebb momentumai azok, amikor a nyelv vagy a képvilág önnön belsejébe tekint, és ott meglátja rejtőzködő ellenlábását.”¹ Borremans képei nem zavartatják magukat ettől a vitától, könnyedén és egyszerűen élnek a „nyitott határok” és a „szabadkereskedelem” nyújtotta lehetőségekkel. Képi és fogalmi úgy simul egymásba, hogy már nem rejtőzködő ellenlábasként tapasztalják magukban a másikat. Manet tudott ilyen békés együttélést teremteni képein festőiségnek és gondolatiságnak – értve itt ez utóbbi alatt sokféle nyelvi képződményt is, például történelmet, irodalmat, filozófiát. Ő mert így hozzányúl a legkülönbözőbb hagyományokhoz, játszani mindenféle útjába akadó referenciával, anélkül, hogy veszélyeztette volna saját összetevészetlen képi világát. És ő *beszélt* (festett – de mindegy is, hogy mit mondtunk) talán elsőként arról az akor még éppen csak sejtethető jelenségről, amelyet 21. századi flamand rokona már a történések

túloldaláról, egy kórboncnok prezitálásával vizsgálhat.

Manet alakjain ismertük meg azt a fajta kettősséget, amelyet Borremans álarca alatt kifürkészhetetlen női portréja végletekig visz. Gondoljunk a lányra a *Folies-Bergère bárja* című képről: miközben a *tükörben* mulatnak a párizsiak, ő maga pedig kötelességéhez híven, figyelmesen előrehajolva kiszolgálja az italosulthoz lépő vendéget, addig a *tükör előtt* a maga testi valójában áll velünk szemben anélkül, hogy tényleg ott lenne. És nem azért nincs ott, mert festék és vászon, hanem azért, mert – mint semmibe révedő tekintete jelzi – kiesett a dolgok folyásából. Vannak Manet-hősök, akik mintha véletlenül és rövid időre csúsztak volna csak bele a tenni- és néznilók között váratlanul megnyíló hasadékaiba, de vannak olyanok – és a *Folies-Bergère* pultoslánya közéjük tartozik –, akik láthatóan tartósan élnek együtt dolgos énjük és világból kivonult, *jelen-nem-lévő* énjük kettősségével. Egyetlen vendéget sem zavar a fiatal nő magánya, mert szerepét – egyelőre – betölti, feladatát ellátja. Ez a szerep azonban úgy válik le róla, mint testéről a tükörkép, mint valami ruha, mint válhatna le Borremans alakjairól a maszk, ha nem lennénk bő száz évvel később, és nem tünne már vesztett csatának szerepek és maszkok levetésével próbálkozni. Ők már nem mutatják jelét tiltakozásnak – még olyan finom és önkéntelen formában sem, mint Manet pultoslánya. Egyként adhatnak rájuk fekete öltönyt, fehér blúzt, rakott szoknyát vagy kényszerzubbonyt: valamennyit (el)viselik. Borremans nem vesződik lélektani rezdülésekkel, hősei nem lesznek pszichiátriai szakkönyvek illusztrációi; még azt sem mondhatnánk, hogy az emberek mint élő és érző lények

érdekelnek – ahhoz vásznain túlságosan sok az élettelennek ható test, a zsinórral ellátott, automatának nevezett, bár kétségtelenül elevennek ható női torzó, az asztalra állítható szabóbábu, a szobor vagy az apró játékgúla, és sok a felénk csak hátát fordító alak. De még a látható szemek sem zálogai a találkozásnak, a tekintetek nem kapcsolódnak a mienkbe – *A súly* című munka monitorján körben forgó lányalak arca semmivel sem hat közelebbinek, beszéde-sebbnek, mint hosszan mutatott szürke rakott szoknyája. Bábnak hinnék, ha pupillája nem vibrálna mechanikusan, az akaratától független körben forgásra adott egyetlen reakcióként. Készséges együttműködése, akárcsak a festő más modelljeié, még riasztóbb, mint Manet alakjainak dezertálása a valóságból. A *Folies-Bergère* pultoslánya nincs itt, miközben mégis dolgozik, kiszolgál, de *itt-nem-létében* magány van, szomorúság, elvagyódás. Hogy hova vágyódik, hova vágyódhatna, az már kérdéses – tekintetéből nem olvasható ki egy távoli Árkádiába vetett hit, inkább üresség és hiány, de ha más nem, hát hiánya jelzi a *másholt*. A Borremans festményein szereplők *itt-nem-léte* áttetsző: máshol se lennének inkább, mint itt: létezésük lapos, összenyomható, felcserélhető. Nem elvagyódnak – ők nincsenek sehol: felállított póznák, elszórt jelzések, amelyek mögül kihúzták a jelentést. Ugyanakkor mégis bensőséges fizikai létezők; ahogy tömött hajuk fonódik, ahogy öklük záródik, ahogy tarkójuknál a gallér keskeny peremén másképpen törik a fény, ahogy arcukat lefektetik, az mind kínosan ismerős.

A pályáját fényképészként kezdő Borremans festményei kiindulópontjául továbbra is használna fotót, általa készített vagy készített szobrokat és ruhákat.

Mesterséges valóság már az is, aminek megfestésére készül, egy vállaltan valótlan játék, amelyben modelljeit úgy használja, mint a játékkatonákat, ahogy egy interjúban ő maga mondja.² Színházi rendezőhöz hasonlítja magát, aki helyzeteket teremt. Talán ez a másik pont, ahol az általa nagyra tartott és megidézett elődöktől, Velázqueztól és a Velázquez képei hatására magára találó Manet-től való távolsága megfoghatóvá válik, éppen a mély rokonság miatt. Az okos és ravasz konstruálás, a mesterséges – mert *festett*, és nem másolt – valóság az elődöknél még sorsukat hordó embereket helyezett gondosan felépített keretbe; a genti művész bábfigurákat állít be fullasztóan szűkre szabott tereibe. A festés módja, a legszükségesebb vonásokkal érzékivé, átélhetővé alakítás, a párbeszéd anyag és gondolat között hasonló, de a valósághoz, az emberhez fűződő viszony radikálisan más. Mondhatjuk, hogy ez Borremans személyes hozzáállásának következménye, amiből nem kell messzemenő következtetéseket levonni, de óhatatlanul ott marad bennünk a gyanú, hogy a megváltozott alapállás talán nem független az eltelt időtől, hogy nem pusztán egyéni beállítódás, hanem a kora által ráért szűkségszerűség érzékelése vezette hozzá a festőt.

Külön termekben kiállított rajzait nézve különösen találónak érezzük a rendező-hasonlatot: több szereplő, bonyolultabb történetmagvak, kidolgozottabb díszletek jellemzik ezeket a munkákat. Közelebbi a belga szürrealizmus hatása is, erősebb a filmszerűség és a narrativitás. (Sok vázlat tulajdonképpen Borremans filmjeihez készült, a tervezés fázisait rögzíti.) Ugyanakkor a filmek mélyen festőiek, történés alig, intenzív képeség annál inkább jel-

lemzi őket. A mozdulatlanul ülő és villámfényben fel-felvillanó, fehér selyembe öltözött feketebőrű férfiak, vagy a félhomályban fehérén felfénylő, szorosra fűzött és lassan lépdelő fekete női lakkcipők inkább tűnnek bemozdított festményeknek, mint ténylegesen filmnyelvet beszélő alkotásoknak. A technika – a 16 és 35 mm-es filmszalag, a hatalmas, zörgő-surrogó vetítógépek, amelyek szinte a munka részeként demonstrálják a műviséget, a mesterséges valóság mesterséges reprezentációját – ugyanannak az univerzumnak a része, mint a témájukban és alkotásuk módjában is hangsúlyosan csinált festmények. (*Múcsarnok*, 2011. május 14 – 2011. július 31.)

Schmal Róza

Jegyzetek

1 W. J. T. Mitchell: *Iconology: Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press, Chicago, 1986. 43. A fenti magyar fordításban idézi Szőnyi György Endre (*Pictura & Scriptura. Hagymányalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. JATEPress, Szeged, 2004). 2 „Szeretem összezavarni a nézőt” – *Dékei Krisztina* interjúja (*Magyar Narancs*, XXIII. évfolyam 20. szám, 2011. május 19.)

Séta az alkonyi szélben

Kocsi György: Ha tűzben jársz is, a lángok nem perzselnek

A biblikus tudomány magyar művelői ritkán engedhetik meg maguknak, hogy jól felszerelt, gazdag könyvtárakban éveken át egyazon kérdés vagy kérdéskör kutatásának szenteljék figyelmüket. Munkálkodásukat jobbra az éppen esedékes felhívások és

meghívások méltó megválaszolása, vezetői vagy hallgatói igények és lázongások csillapítása irányítja, jellemzi. Szakmai megbeszéléseiket nemritkán féltett kincsek, messze földről méregdrágán megszerzett, idegen nyelvű szakönyveik és adatbázisaik dicséretével fűszerezik, saját érdemül a magyarítást, az olykor mostoha körülmények között is megőrzött szakmai tudást és érzékenységet, a hívő nép igényeivel való közvetlen kapcsolattartás lehetőségét tüntetve fel.

Talán lehet még ez a helyzet is: áldott ínség. Kocsi György kezünkben tartott tanulmánykötete is így keletkezett, ezt a helyzetet és törekvést dokumentálja tizenkilenc eredetileg önálló írásának kötetbe rendezésével. Jobbára rövid tudományos esszéket olvasunk, amelyek a Pentateuchustól a páli levéltudományig felölelik majd az egész Bibliát, a rendszeres és termékeny bibliaolvasást segítő igyekezetükben, illetve szemléletükben kifejezetten is az egész kánont tartva szem előtt. Az egyes tanulmányok témáit nemegyszer másoktól kapott kérések és alkalmak sugallták, arra sarkallva a szerzőt, hogy sajátos, biblikus szempontot keressen a megadott témához. Így született tanulmány a pusztai vándorlásról mint ószövetségi labirintusról, a szíriai Naamán gyógyulásának elbeszéléséről (2 Kir 5,1–19) mint az ószövetségi misszió különleges esetéről, Jotám meséjéről (Bír 9,7–21) mint a hatalom és karizma szembenállásának példájáról. Lelkipásztori igényből született nemcsak a *Hogyan olvassuk a Bibliát?* című vagy a Jézus isteni és emberi vonásait kutató két írás, hanem valószínűleg az is, amely az Ószövetségben mutatkozó erőszak problémáját igyekszik érhettővé és elfogadhatóvá tenni a hívő olvasó számára. A szerző talán

magá is kesernyésen mosolyog, amikor a kihívások és rájuk adott válaszok sokaságát felsorolva végül megjegyzi (7–8), hogy tanulmányaiban legtöbbször a zsoltárokkal foglalkozott, de sajnos csak keveset írt róluk: a legsajátabb érdeklődésnek fenntartott teret a kötet egyetlen, mindenestre leg-hosszabb írása tölti be, amely a 2. zsoltár irodalomkritikai elemzésével foglalkozik.

Szerzői tanulmánykötetet forgatva az olvasó is különleges, már-már isteni perspektívát élvez: jelen esetben egy bő évtized szellemi munkálkodásának belső rendjét, szabályszerűségeit firtathatja, a kutatás vissza-visszatérő jellegzetességeit, amelyek minden kényszer és alkalom ellenére érvényesülnek, mert a kutató önmaga marad és magából is részt ad, néha olyan rejtetten, hogy az csak évtizednyi távlatban lesz látható. Az Ószövetséggel való tartós foglalatosság inkább szűk értelemben vett teológiai, tehát az istenkérdést taglaló, semmint krisztológiai vagy ekkleziológiai érdeklődést feltételez. A teremtés rendje és nyugalma, nem pedig a megváltás szenvedélyes drámája uralja még olyankor is, amikor az emberlét fájdalmas kérdéseivel közvetlenül, néha brutálisan szembesül. Istent kutatja és védelmezi, aki türelmesen viselte és viseli a róla alkotott antropomorfiképzéseket, jóságának erőszakos törvényekbe öltöztetését, s mintha maga is fájdalommal áldoztatná meg, hogy szavát néha félreértették. Ezek a témák járják át a Genézis könyvével, majd az „Isten bánatával” foglalkozó írásokat, de a szintén találó *Adhat-e Isten rossz parancsokat (Ez 20,25)?* című tanulmányt is. A kötet talán legfontosabb hermeneutikai tanulsága az a többször megfogalmazott állítás, hogy az Ószövetség helyenként nehezen érthető,

erőszakkal terhelt, fájdalmasan emberi történeteit éppen azért érdemes olvasni, mert végső soron a valós életet elfogadó és pozitív célhoz vezető Istent állítják elének. Erről is értekezik a *Történetkritika és pozitív jövőszemlélet Izraelben a deuteronomisztikus történeti műben*, illetve *Az Ószövetség és az erőszak* című írás, amelyből idézünk (167, majd 170–172): „Nem lenne taszító sok ember számára a Biblia, ha csupa megszépített történet volna benne, amire az ember azt mondaná: Szép, szép, de nem követhető? (...) A történetiség érve az eszmék és teológiai tanok esetében nem azt jelenti, hogy kezdetben van a tiszta, világos eszme, azután pedig a hanyatlás, a dekadencia és a romlás. Ez volt J. Wellhausen elképzelése a zsidó vallásról. Ez a gnózis elképzelése is. A történetiség másik evolúcionista felfogása azt feltételezné, hogy a tanok egyre tisztulnak, tehát a késői korok egyre fejlettebb, tisztultabb látásmóddal rendelkeznek. Netán az emberek is egyre jobbak lennének. Nem oszthatjuk tehát ezt a felfogást sem. (...) Ha a mostani keletkezési évszámokkal dolgozunk a Biblia könyveit illetően, akkor a fogság és közvetlenül a fogság utáni idő lehetett az eszmék és a reflexiók nagy olvasztótégelye. Ezért egy időbelinek tűnik a pátriárkák békésebb atmoszférája a Szenvedő Szolga gondolkodási modelljével. (...) Ha figyelmesen, nyitott szemmel olvassuk a Bibliát, akkor észrevesszük, hogy Isten, aki már a Biblia első lapjain irtózik az erőszaktól, a türelmes és szenvedő szolga szemüvegén keresztül nézhette történelmünk botorkálását, míg magára öltötte a szolga szerepét Jézusban. (...) Ez a békés, tűrő viselkedés annyira szép, hogy az Újszövetség sem tudja felülmúlni, hanem segítségül hívja Jézus kivoltának értelmezésére.”

Ami pedig az exegetikai módszerrel illeti: az akadémikus apparátus segédeszköz, amellyel az iskolázott elme előbb a szavak előfordulását, történetét, majd a szövegtípusok ókori keleti vagy görög párhuzamait fogja vallatóra, „radikálisan történelmi” keretbe kényszerítve azokat a szövegeket, amelyeket végső szerkesztőik a kinyilatkoztatás továbbadásának emlékezetének és elmélyítésének örök hármásában hagytak ránk (Mózes, próféták, írások). A szerző többszörös hivatkozással megismertet tekintélyt parancsoló baráti körével, amelybe elsősorban a német vagy német ihlettségű exegeták, Erich Zenger, Norbert és Gerhard Lohfink, az itthoni Rózsa Huba, a svájci Herbert Haag, a tübingeni Bernd Janowski tartoznak, de mellettük jó ismerősként az angolszász és francia tudományos világ képviselői is szép számmal felsorakoznak. Alighanem utóbbiaknak köszönhető a történeti szempontok mellett a stílus és szerkezet elmélyült analizésére való nyitottság is, amellyel szerzőnk például Gordon Wenham írására támaszkodik a Ter 6,6–8 struktúráját közlelő bemutatva (54–55). Nem véletlen, hogy Kocsi György önálló írásai mellett éppen Norbert és Gerhard Lohfink valamint Josef Ernst egy-egy művének fordításával gazdagította magyar nyelven elérhető biblikus irodalmunkat, hiszen a deuteronomista történeti mű, illetve Lukács evangéliuma is visszatérő témái közt szerepel. A friss, helyenként kifejezetten könnyed és közvetlen stílus az idegen gondolatok lényegének gyors átlátásával, közérthetővé tételével párosul. A magyar kutató nem marad külföldi mestereinek eminens tanulója, inkább modern garabonciás diákként szabadon ítél és formál új elképzelést (vö. pl. 131, 151). A forma

szempontjából kiteszik, hogy irigylésre méltóan jártas az ókori keleti és a görög irodalomban, de bátran használja modellként a modern narratológiának a meséről szerzett belátásait is. A bibliai szövegek alapján rekonstruált történelem, illetve a bibliai szövegek történetét illetően elsősorban a fogság korának alkotó szerepét hangsúlyozza, amelyet az elbeszélő és a prófétai hagyományt kreatív módon összekapcsolva világít meg.

Kocsi György tanulmánykötete kellemes és tanulságos séta a Biblia világában. Az „úgynevezett jahvistának” tulajdonított Ter 3,8 szerint maga az Úr is sétált a nappali vagy (a Szeptuaginta szerint, illetve En 2,17; 4,6-ra tett utalással) alkonyi szélben, a perzselő sivatagi melegtől enyhületet és nyugalmat keresve. Az Úr ebben a pillanatban még mit sem sejt, tökéletes békességben van legnemesebb teremtményével, az emberrel, akinek eztán egyetlen reménye, hogy Teremtője nem hagyja fellobbanni haragját, sőt bujdosásait számon tartja, oltalmazón mellé lép és vele jár. Az alkonyi séta a kiengesztelődés ideje, az indulatok csillapodásáé, amikor a tapasztalatok érzékelhetővé és továbbadhatóvá válnak, amikor az ember végül ki tudja mondani, hogy nem volt egvedül, bármilyen nehéz volt is az útja. Ez az az idő, amelyben az *apologia sui* – Ádám zavart védekezése Isten színe előtt – végül *apologia Dei* lesz, és megfordítva: aki elfogadja az ember útjait, Isten irgalmában bizakodhat, és aki megérti Isten útjait, szeretni tanulja az embert is. Ez az alkonyi séta – a biblikus tudományé is, néhány turbulens évtized után manapság inkább békét keresve – talán valahol az emmauszi úton teljesedik be: „csatlakozott hozzájuk”, s aztán „lángolt a szívük”, amikor „kifejtette az Írásokat” (vö. Lk 24,15.32).

A kezünkben tartott kötet címe – *Ha tűzben jársz is, a lángok nem perzselnek* – egy ígéret. Eredetileg Isten ígérete a választott népnek, de szerzőnk részéről jókívánság és segítség is az olvasó-

nak: „tapasztalja meg ő is Isten ol-talmát, amikor üzenetét olvassa”. (*Kairosz Kiadó, Budapest, 2009*)

Martos Levente Balázs

Néhány szerzőnkéről

BALÁZS GÁBOR – az izraeli Bar Ilan Egyetemen doktorált filozófiából. Középkori és kortárs zsidó és keresztény filozófiát tanít. Egyik fő kutatási területe az izraeli filozófia.

CSÁNYI VILMOS – etológus, az ELTE professzor emeritusza, a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja; a *Magyar Tudomány* főszerkesztője. Negyvenhárom szakkönyv és hét szépirodalmi kötet szerzője.

HARDY JÚLIA – pszichiáter, pszichoterapeuta. 1984-ben végzett a Semmelweis Orvostudományi Egyetemen. 1984 és 2002 között az Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézetben dolgozott; azóta a Thyris Ambulancián és magánrendelőben tevékenykedik. A Pszichodráma Intézet Európáért (Pife, Berlin) alelnöke, az Európai Családterápiás Egyesület (EFTA) vezetőségi tagja. Kiképző pszichodráma pszichoterapeuta, szupervízor és kiképző család-pszichoterapeuta, szupervízor.

IGNÁCZ ÁDÁM – zeneesztéta; az ELTE BTK filozófiatudományi doktoriskolájának esztétika programján ösztöndíjas hallgató. Érdeklődésének középpontjában a 20. század elejének összművészeti kísérletei és a zenei modernitás esztétikai kérdései állnak. 2006 óta az Erasmus Kollégium tagja. 2010-ben és 2011-ben a berlini Humboldt Egyetem zenetudományi intézetében vendégkutató. 2007 óta számos tanulmánya, fordítása és recenziója jelent meg külföldi és hazai folyóiratokban. Doktorandusként és meghívott előadóként óraadó volt az ELTE BTK esztétika szakán, az ELTE Társadalomtudományi Szakkollégiumában és a Pannon Egyetemen.

KOCSI GYÖRGY – teológiai tanár és prefektus, Veszprém; plébános, Zamárdi és Balatonendréd. Teológiai tanulmányait Győrben, Budapesten és Tübingenben végezte, ahol orientaliztikát és egyiptológiát is tanult. Oktat a Kaposvári Egyetem Pedagógiai Főiskolai Karán.

MARSAI VIKTOR – az ELTE BTK történelem-esztétika szakán és a Zrínyi Miklós Nemzetvédelmi Egyetem biztonság- és védelempolitika szakán szerzett diplomát 2008-ban, illetve 2010-ben. 2010 novembere és 2011 júliusa között a Honvédelmi Minisztérium munkatársa. Jelenleg az ELTE BTK Új- és Jelenkori Egyetemes Történeti Tanszékének doktorandusza. Fő kutatási területe a szomáliai államépítési és integrációs kísérletek, a „bukott államiság” oka, hatása és szerepe a nemzetközi rendszerben, a radikális iszlamizmus és terrorszervezetek térnyerése Kelet-Afrikában, valamint a kalózkodás.