

### Fajon túl, történelmen innen

#### *Célestin Monga: Nihilisme et négritude*

„Értelmesen beszélni Afrikáról és a fekete világról ma azt jelenti, hogy a vitákon és a szószaporításokon túl lépve megvizsgáljuk azt a sajátos jelleget, ami a gondolkodásmódokban, az életfelfogásokban, a normákban, az erkölcsökben, a társadalmi gyakorlatokban időnként látványosan helyet követel magának. Ezt a mesterséges, de gondosan felépített, kikövetelt és vállalt különbözőséget számos afrikai különösen is hangoztatja, főként most, hogy a felgyorsuló globalizáció a fekete kontinensre is kiterjedt, hogy önmaga felé forduljon.” Célestin Monga, kameruni születésű, francia közgazdász könyvében ez a sajátos jelleg kér bizonytalanul szót. Bizonytalanul egyrészt azért, mert ez idáig vagy nem beszélhetett igazán (alig és túl sokat beszélt), másfelől azért, mert tisztában van vele, hogy ez a sajátos jelleg, bármennyire is óvatosan kezelik, egy kontinensről szólva észrevétlenül is leegyszerűsítővé válhat. Hiszen a valóban specifikus mindig eggyel az *elmélet* előtt jár, az egyéni történetekben: „magányuk labirintusában, amelynek az emberi tapasztalat a legkisebb közös nevezője”. Az elméletekkel szembeni szkepticizmus és biológiai determinizmus között egyensúlyozva Monga könyve szokatlanul nagyot vállal: a másság megfogalmazódását keresi, annak komplexitásával, politikai, szociológiai és filozófiai dimenzióival. Végző soron arra kí-

váncsi, ami az egyént saját afrikai létéhez köti. A *Nihilisme et négritude* egy beteg és kétségbeesett, megáldott és magára hagyott földrész képét állítja elénk, ahol egyúttal bámulatos erő és józanság ragaszkodik elfelejtett és valós, (meg)élhetően és ösztönösen megélt történelméhez. A házasság, a zene, a tánc, az étkezés, az erószak vagy a gyász, hogy a könyv főbb fejezeteit említsük, nyilvánvalóan olyan magatartásformák terepe, ahol a készen kapott szerepek nem zárják ki sem a kollektív emlékezés, sem pedig az egyéni reprezentáció lehetőségét. A könyv alcíme – *Les arts de vivre en Afrique* – egyszerre utal a megértett sorshoz és élethez való viszonyra, illetve a túlélés és az emlékezés technikáira.

A *Nihilisme et négritude* másfelől olyasvalakinek a vallomása, aki Kamerun helyett Franciaországban tanulta meg a kultúra és a kultusz rítusait. Afrikáról szólva a megértés az ő esetében elsősorban érzelmi munkát jelent. A kívülrekedtség és az odatartozás kezd párbeszédbe azonnal, mihelyt Monga gépe leszáll a doualair reptéren. Ebben az intim térben a könyv kimért és szűkszavú címe csak ideig-óráig igazíthat el minket.

A *négritude* kifejezést (a továbbiakban a magyar „fekete identitás, kultúra” nehézkessége miatt meghagyjuk a francia szót) először Amié Césaire írja le 1935-ben megjelent cikkében, ahol „a fekete világ kulturális értékeinek összességét” érti alatta. (Az angol *Blackness* szó ugyanezeket a jelentéseket veszi fel a húszas évek New York-i csoporto-

sulásában, pl. abban a Harlem Renaissance-ban, amely erősen hatott francia utódjára.) Vagyis a *négritude* kezdetektől fogva politikai és kulturális mozgalom, habár nyilvánvaló, hogy az önállósodásért vívott küzdelem az élet minden területére kiterjed és később például fontos etikai dimenziókkal egészül ki. Césaire másutt úgy fogalmaz, hogy a *négritude* egész egyszerűen humanizmus, megint másutt pedig annak szolidaritásjellegét emeli ki. A fekete kultúra, hagyomány és történelem specifikusságának eszméje számos ellentmondással kénytelen szembenézni: a fekete kultúra homogenitásának mítosza (mi lehet a közös egy dakari és egy kansasi feketében?), vagy annak a veszélye, hogy az identitás túlhangsúlyozása valamiféle hamis ideológiában rögzül. Ez utóbbi lehetőségét a mozgalom egyik bírálója találóan fogalmazta meg: a tigris nem hangoztatja tigris voltát, elejti a vadat és megeszti.

Amikor Monga Afrikáról (Szubzaharai- vagy Fekete-Afrika) beszél, kultúra(ka)t ért alatta, amelyekben a történelmi tapasztalatok nyomán kollektív tudatról egyedül a nihilizmus különböző megjelenései miatt beszélhetünk. Paradox módon tehát a nihilizmus lesz az alapja az általános diskurzusnak, habár ez is csak a maga sokféleségében létezik. „A különféle, afrikai nihilizmusok egyébiránt összeegyeztethetetlenek valamiféle szüntelenül meglévő és változatlan afrikai racionalitással. Inkább azt a szükségszerűséget emelik ki, hogy megragadjuk az értelem felé tartó dinamikus mozgások sokféleségét.” Monga könyvének kétségtelenül legnagyobb kihívása, hogy utat találjunk a cím kínálta egyszerű, kategorikus kettősség és a könyv gondolatmenetének megengedő rugalmassága között. Ő maga így foglalja össze írása célját: mennyire módosította, gazdagította volna Cioran,

Schopenhauer és a többiek nihilizmusát, ha az a felemás boldogság jutott volna szerzőjüknek, hogy ma a forró égőv alatt élhetnének. A nehézséget egyáltalán nem az okozza, hogy elmarad a nihilizmus mint életforma pontos elemzése, hanem épp ellenkezőleg, minden fejezetben más-más elemzést kapunk. A könyv vége felől nézve talán mégis világosabban rajzolódik ki a nihilizmus(ok) mibenléte. Mindenesre elmondható, hogy Monga, akárcsak legkedvesebb szerzője, Emil Cioran, gondolkodói erejét a rendszerektől való félelemből nyeri, az ellentmondás mindvégig fennmaradt jogából.

A házasság, a társas élet elemzésének középpontjában a nyugati társadalmakban nagyjából a hatvanas években végbement, szexuális forradalomhoz hasonló folyamat áll, de míg emezt a nemiséggel kapcsolatos büntudat eltűnése, a női emancipáció megjelenése jellemzi, a mai Afrikában a szerelem *demisztifikálása* zajlik. A szerelmi élet szentimentalizmusának nyugati mítosza itt nem lehet két egyén együttlétének megkérdőjelezhetetlen alapja, ennek helyét a tisztánlátás (ha nevezhetjük így) erotikája veszi át. A házasság olyan valami, amely túllentül értékes ahhoz, hogy az érzelmek véletlenjeinek tegyük ki. A házasság mint két ember érdekeinek közösként való felismerése súlyt ad az addig formátlan társadalmi létnek. A mai Afrikában a szerelem nyugati felfogásáról úgy tartják, hogy tartalmazza mindazt, ami egy rendezetlen lélek sajátja: a haragot, az egoizmust, a kiábrándultságot. Mind a féltékenység, mind a depresszió a felelőtlenség szinonimái, a szerelmi bánatban elkövetett (ön)gyilkosság (gondolata) pedig szinte teljesen ismeretlen.

Egy olyan európai hagyomány és kultúra részeseiként, amelyben a szerelem éppen efemer jellege miatt érték, ahol a szerelem már kezde-

tektől fogva önnön végéből, eljövendő halálából nyer felmentést a közösségi szabályok betartása alól, nos, ezen a módon majdhogynem lehetetlen feladat megértenünk, hogy a szerelem megfosztása irracionálisától nem jelenti a szerelem elsivárosodását. Olyan mítoszokkal az emlékezetünkben, ahol az önsorsrontás, az egyszerre megkövetelt és elviselhetetlen intimitás az élet intenzitásának mércéje, és olyan hősökkel, mint Goethe Wertherje, hogyan érthetjük meg, hogy a szerelemben nincsenek szélsőséges érzelmek, extrémítások?

Az illúziókról való zsigeri lemondás, amely ott rejlik a nihilizmusban, a családmodellekben is jelen van. Az afrikai nő kilátástalan helyzete felett érzett szemérmes és gyakran színlelt együttérzés hosszú időre kitermelte a nyugati feminizmus importcikkeit. A házasság frusztrációiról végzett felmérések két dologról tájékoztatnak: egyrészt az olyan technika hiányáról, amellyel megbízható információkat kaphatnánk a megkérdezettek érzelmi életéről (vagyis rossz kérdéseket teszünk fel), másrészt – ebből adódóan – az is tisztán látszik, hogy az afrikai nőnek a boldogság „nem a szirupos érzelmeket jelenti”. Ezzel együtt is nyilvánvaló, hogy a frusztrációk léteznek és valóságosak. A családon belüli erőszak, a dehumanizált emberi kapcsolatok okát Monga a koloniális múlt, az elnyomás emlékében látja. Az elnyomó uralom által lefektetett szabályok és nemi szerepek nyoma a kollektív tudatban mindmáig eleven él: erre utal az apa mint a földeken dolgozó rabszolga képe, vagy az anyáé, aki egyszerre háziasszony és a nemi vágyak kielégítője, illetve erre utal az utódnevezés is, amennyiben a jövőbeli elnyomottak világra hozását szolgálja. Az afrikai családnak szakadatlanul ilyen előképekkel kell megküzdenie, így a *négritude* eszméjének ezen a ponton nem lehet más

feladata, mint az afrikai családok *rehumanizálásának* elősegítése.

Egy olyan társadalomban, ahol a szegénység, a nélkülözés és az éhezés a mindennapok része, az evés ontológiai és hatalmi vetületei tisztábban látszanak. Nemcsak ön-definiáló szerepe van, de a halállal szemben vívott harc szimbolikus gesztusa is. A Franciaországba emigrált Cioran például megdöbbenve nézte, ahogy felesége és fia minden reggel nagy gonddal összeállították az asznapi étrendet, holott előtte öntudatlanul evett, „figyelmén kívül hagyva, mit is jelent enni”. Az evés maga egyrészt luxus, másrészt olyan rituálék sokaságának a tere, amelyek között az egyes ember és a másik számára történő örömszerzés etikai tevékenysége zajlik. A kétirányú gondoskodás, az ízekhez és szagokhoz rendelt jelenségek fényében elsősorban az én reprezentációja. Az étkezés, csak úgy, mint a zene és a tánc, az „ünnep erkölcsé” nagyszabású afrikai történetének a része. Az evéssel valamilyen közvetlenül az élethez kapcsolódunk vissza, és ebben a direkt viszonyban „a nyomor, a szegénység elleni küzdelem kifejeződése mutatja meg magát”.

A nihilizmus tapasztalata itt látványosabban jelenik meg: lemondani a realitás illúziójáról nem más, mint lemondani magának a valóságunk túlbujánzó értelmezéseiről. A jó, a rossz, a reményteljes és a kiábrándult olyan kategóriák, amelyekről lemondva az ünnep, a kitüntetett pillanat valósága értékelődik fel. „Mert úgy hiszik, hogy pesszimizmus és optimizmus a szellemi egyensúlyvesztés jele, a jó és a rossz kutatásának semmiféle igazolása nincsen. A létezésnek minden morális ítéleten kívül kell zajlania, az egyes pillanat teljességében és sötét izzásában, az itt-ben és a most-ban.” Monga Torontóban, a kameruni emigránsok év végi bálján megdöbbenve szemléli, ahogy az üzletem-

berek, a társadalom tehetős rétege a táncban megszabadul minden hozott frusztrációtól. „Gesztusaik tervezetlensége valójában egy nihilista ima: miközben visszautasítják, hogy behódoljanak a mozdulatok linearitásának, olyan pogány isteneket hívnak segítségül, akik az elkerülhetetlen önkényétől megfosztott világgal ajándékozhatnák meg őket, és egy étellel, ahol a személyes és kollektív sors semmiféle eleve meghatározottságnak nem lenne a tárgya.” Az étkezés vagy a tánc egy közös tér megélésének a lehetősége, visszatalálás egy súlyosabb léthez.

Ezek után Monga egyházkritikája (tágabban a történelmi egyházak kritikája) arra a jelenségre koncentrálna, ahogy a politikával erősen egybefonódó „vallások fekete piacán” ezek az egyházak képtelenek válaszokat adni a saját történelmében eltévedt ember és a kor kérdéseire. Ebben a spirituális vákuumban az önjelölt prédikátorok ugyanakkor egész városnegyedek pszichológusaiként kezdenek funkcionálni, a szent szövegek szabad értelmezésével „valódi” válaszokat adnak, még ha ezek a válaszok gyakran a hatalom fenntartását szolgálják is. A történelmi egyházak csakis úgy szólíthatnák meg az afrikaiakat, ha ténylegesen lemennének az utcára és elvegyülnének köztük. „Afrikában [az okkultizmusba vetett hit] a szegénység, az érzelmi nyomorúság, az önbizalomhiány és a félelem táplálja. Egyébiránt ez a hit nehezen kibékíthető az Istenbe vetett hittel: hogyan bízunk egy mindenható és könyörületes Létezőben, aki mellett azonban féljük a varázsló lassú taglejtéseit, amint az éjszaka közepén, fején madártollakkal a pusztában sétál.” A jelenlegi keresztény egyházpolitika azt a történelmi, társadalmi sajátságot hagyja figyelmen kívül, ami a tömegekkel való közös nyelvet jelenthetné. Még rövidebben: azt állítja a szerző, hogy képtelenség egy nyelven beszélni

két olyannyira eltérő tapasztalatokkal rendelkező társadalomban, mint amilyen az európai és az afrikai. Kritikusabban szólva: tudunk-e beszélni egy olyan nyelven, amely Európában is újraértelmezésre szorul?

A mindennapok tapasztalatáról levált spirituális életélménye a nyugati civilizáció dilemmája is, jóllehet pont olyan diskurzus keretei között, amelynek elvontságát az afrikai ember idegenségeként éli meg. Amikor az európai kultúra Auschwitz után leszámol a történelem felett örökődő, mindenható Isten képével, e kultúra legmélyén csakis valamiféle személység hangja juthat(na) szóhoz. Az európai kultúra kérdése abban a következő ellentétben foglalható össze: hogyan hihetünk egy Istenben, aki nem mindenható? Mind Hans Jonasnál a szenvedő, visszahúzó Isten, aki lemondott mindenhatóságáról és a szenvedésekre némasággal válaszol, mind pedig Lévinasnál a teodicea vége nem más, mint Isten filozófiai értelemben vett kivonása a térből és az időből, amelyek pedig hagyományosan feltétel nélkül hozzá tartoztak. Ez azonban egy mélyebben megélt intimitás megnyerésének lehetősége is egyben; olyan intimitás elérkezése, ahol „az emberen a sor, hogy Istennek adjon” (Hans Jonas).

Monga jól tudja, hogy az emberi társadalom a rendelkezésére álló lehetőségek teljes területén reprezentálja magát; hogy a dolgokhoz való odafordulásának módja egyszerre jelent valamit és annak ellenkezőjét is; vagyis hogy a társadalom – globális jellegénél fogva – elhasznál és kiténtet fogalmakat. A test használatának nihilizmusa ezek után egyfelől az alávetettség, az erőszak, másrészt a rehabilitáció, a tudás helyeként értelmeződik. A mondat, hogy „a test nemcsak az, amik vagyunk, de mindaz is, amink van”, a test kiténtettségét, de eszközszerűségét is hangsúlyozza az emberi

tapasztalatban. Egyrészt a szervezetrekeskedelem, a lelkiismeret és a jog végtelen vitája folyik a túlélés érdekében felemészített test felett, másrészt pedig a fertőtlenített, stilizált test, a nyugatra exportált egzotikum, az afrikai sportolók kidolgozott, hibátlan testének képe. Harmadrészt a szép test, amely az afrikai társadalomban nem a sovány, folyamatosan ellenőrzés alatt tartott, hanem a mozgásban lévő, a mozgásában szép test, mint amely az öregedéstől önmagában soha nem lehet csúnya.

A túlélésre felhasznált, az erőszakot elszennvedő testet („etikai test”) sem a rabszolgatartás, sem a kommercializálódás nem fosztotta meg diskurzusteremtő erejétől. Ez a világgal való érintkezés helye, „a szegény és a védtelen itt szólhat az emberiség kollektív tudatához”, méltóságát, önérzetét itt nyerheti vissza, de itt válik gyakorlattá a politika is. Kamerunban egy ellenzéki csoport tagjait nyugat-európai körúttjuk után a miniszterelnök elfenekeltette. A „gesztus” több irányból nézve is komplex jelentésű. Egyrészt a megalázás egy olyan nyelven nyer kifejezést, ahol az a nyilvános politikai kasztrációval ér fel (a sajtó képeket közölte a büntetés végrehajtásáról). Másrészt „a hatalom pornográfiája” előhívja a tanító, a nemzet atyja (a hatalmon lévők) és a megfeddett gyermek (ellenzék) képeit is. A politikai ellenfelek kínzásának, ennek a „perverz pszichopolitikai aktusnak”, a test hatalomba vételének gazdag szimbolikáját és hatékonyságát mi sem mutatja jobban, mint hogy az említett csoport nem sokkal ezután visszalépett mindenféle közszerepléstől. A nyilvános megtorlás másik, szélsősége-sebb példája, amikor Prince Johnson libériai vezető a polgárháború nyerteseként videofilmen rögzíti ellenfele megkínzását. Később elveszti a hatalmát és száműzik, de tizenhárom év múlva visszatér Libé-

riába, és szenátorrá választják. Amikor a videó borzalmairól és saját felelősségéről kérdezik az újságírók, önmaga mentségére két érvet hoz fel: tettét kozmikus távlatokba helyezve azt válaszolja, hogy 17 éves korában megjelent neki Isten, illetve mivel is vádolhatnák, hiszen a videó végén a megkínzott még életben van. Az erőszak legitimációja különben a túlélésért vívott harc egy rejtett módján, valamiféle sajátos darwinizmus nevében zajlik. Olyan érvrendszeren belül, ahol az erőszak megszüntetése egy felsőbb erőszak közbeavatkozásával tétéleződik fel. A másik emberrel szemben elkövetett erőszak ebben a kontextusban az ember sajátja, etikai dimenziót pedig azáltal nyer, hogy a gyenge, az elnyomott csak ekképpen képes a létezésre.

A könyv utolsó fejezete az elvett történelem örökségéhez a magára hagyott, elfelejtett történet (Mongáé) ontológiai felismerését illeszti. A gyász lesz az a sűrűsödési pont, ahol a személyes sors egyetlen lehetősége az értelmezés, a gyászmunka útja. Monga, aki iskoláit Franciaországban végezte, apja halála után két gyökeresen különböző kultúra szorításában találja magát: a temetés tradicionális, afrikai módja, amely lényegében a gyász kollektív vé tetele, az evés, a tánc és a „halál elűzésének” nagyszabású eseménye és az újkori, nyugati civilizáció interiorizált gyásza között, ahol a megoszthatatlanság élménye számúzi a közös, a megosztott gyász gyógyító erejét. (Roland Barthes közel-múltban megjelent *Gyásznaplójában* egyenesen ezt írja: *Minden bölcs társadalom előírja és szabályozza a külső gyászt, a gyász kivételét. A miénk nyomora, hogy tagadja a gyászt.*) „Ez a szinte már felszabadult, játékos temetés késő éjszaka érte el apoteózisát, amikor az udvaron ott volt összezsúfolódva gyakorlatilag a falu összes lakója, hogy apám nevét kiáltta, hogy egy emberként énekel-

jen, hogy teste minden elemében táncoljon, és hogy olyan hévvel igya a szeszt, mint ha egy ellenséget készülné legyőzni.” Monga a táncoló és ünneplő tömegben egyrészt megéri, hogy a rituálé, amelyben ő is részt vesz, nem más, mint ördögűzés, ahol elűzik a halált; másrészt azt a banális és banalitásánál fogva közölhetetlen tény, hogy van halál, amely csak az övé. Értelenség és érintettség zsúfolódik össze ebben a pillanatban. Egy családtag, a Sorbonne matematika doktora, fején papagájtoakkal elszántan veri a dobát.

De másról van szó, vagy inkább másról is szó van, ha rögzíteni szeretnénk, ami a *Nihilisme et négritude* legvégén alig észrevehetően lejátsozódik. Az Afrikával kapcsolatban félig kívülálló narrátor, akinek Balzac- és Thomas Bernhard-idézetek jutnak eszébe a doualai piacon, azzal szembeül, hogy az elemzés tárgya, az afrikai ember, az afrikai ember hite és hiedelme organikus, működik, ahogyan egy test működhet. Hogy bölcsességet hordoz, és sűrű szakralitása van. Hogy a falu lakóinak saját haláluk megélésében segít majd Monga apjának eltemetése.

Monga könyve akaratlanul is egy évszázados elnyomás alatt élő, s egy hirtelen egyedül maradt földrész önértését, a saját gyökereivel és múltjával szemben érzett idegenség természetrajzát adja. Így történhet meg, hogy az olvasó, a különböző nihilizmusokon fogást keresve, a jövő hiányának markáns állítását találja. A nihilizmus a halál kérlelhetetlen logikája felől szemlélt, mindenkor pillanatszerűségében és részletgazdagságában megmutatókozó élet múltása, ennek tudata, egyfajta *tisztán* látása. Émile Cioran az 1973-ban megjelent *De l'inconvénient d'être né* lapjain a tőle megszokott keresetlenséggel írja: „Szarok mindenre». Ha ezeket a szavakat, akár csak egyszer is, érzelemmentesen, jelentésük tökéletes tudatában

kimondták, a történelem igazolva van, és vele mi mindannyian.” Monga Afrikája elhagyatott és önmagától járó valami, nem időbeliségében létezik, nem egy megértett és emberi léptékhez igazodó kontinuitásban, hanem időtlenségében – hozzáférhetetlenül. Ez az Afrika nem merészkedne olyan messzire, hogy kimondja a ciorani mondatot, hiszen azzal már sajátosan, de mégiscsak kitenne egy előjelet a világ elé, más szóval: valahogyan értené.

(Közép/kelet-) európai olvasóként a *Nihilisme et négritude* azonban tartogat még egy, nem kevésbé gyökeres fordulatot. A szöveg ismeretterjesztő regiszterén túl, az egyedi jellegről, a specifikusról mondotakkal akkor kerülünk személyesebb viszonyba, ha tagadva és szándékolatlan félreértve a könyv intencióit, azt állítjuk, hogy már tökéletesen ismerjük a test, az erőszak vagy a szerelem afrikai metaforáit, s ha Cioran, Schopenhauer vagy Nietzsche a forró égövek alatt születnek, akkor is ugyanezt írták volna. Mert az afrikai identitás sarokpontjává tett nihilizmus mélyén olyan, az élet különböző területein teret nyert neutralitás áll, amely nem vagy csak alig ismeri a morál dialektikáját. Nem szkepticizmus, nem az ítélőerő tompasága, hanem jó és rossz egymásba szőtt és áttetsző víziója ez. Bizonyos értelemben senki földje, ahol a gondolat ereje nyitva hagyott lehetőségeiben és nem kritikai éleiben áll. A nihilizmus nagy, európai gondolkodóinál ez a vidék paradox módon pont a szilárd ítéletalkotás lehetőségét jelentette, ahová elérve a gondolkodás megszabadult reflexeitől. A jó és a rossz párbeszéde itt kezdődött el. A mai Afrikáról szóval ezért érezhetnék igazolva gondolati premisszáikat, de ugyanezért volna képtelenség is gyakorlattá vált filozófiát látni ott, ahol az élet mint „a nemlétbe tartó, fékevesztett rohanás” tétéleződik

fel. (*Presses Universitaires de France, 2009*)

Szabó Marcell

### **A látszat egysége, az egységes- ség látszata (És merre tovább?)**

#### *A Mindenség modellje*

Honnan hová tart a kortárs magyar templomépítéset? Egy eddig ilyen mértékben még fel nem dolgozott, össze nem foglalt témába vezet a debreceni MODEM-ben látható kiállítás. S teszi ezt egy alapos és igényes válogatással, amelynek keretében sok építésről és épületéről esik szó úgy, hogy érdeklődésének középpontjában vállaltan és hangsúlyosan a *megvalósult* épületek állnak. A kurátori alaposág elmélyült problémalátást, ennek következményeként pedig figyelmes és töprengésre kész látogatót feltételez.

A kiállítás fő tere maga is egy egyhajós, kétoldalt hat-hat oldalkápolnával kísért, alapvetően tengelyes templom terét idézi, s ezzel valamiféle kvázi-szagrális teret hoz létre. Ez a téri forma transzcendens tartalmaitól megfosztva, redukált módon jelenik meg, ugyanakkor belénk ivódott kiemelt helyeit a kiállítás felhasználja üzenetének közvetítésére. Az így létrejövő redukált és homogén tér azonban mellőzi mind a centralitást, mint az irányultságot, s olyannyira zárt, hogy a bejáratot és a kijáratot egyaránt egy-egy fal takarja előlünk, amelyeket megkerülve juthatunk be a kiállításra, illetve hagyhatjuk el azt.

A „hajóban” középen makettek fogadják a látogatót. Ezek egy része a kiállított templomok makettje, más részük azonban még csak terv, s így nem kapcsolható szorosan ehhez a fő térhez, hiszen itt csak megvalósult templomokat látunk. A „hajóban” harminchat nagy méretű fekete-fehér fotó van még, amelyek

a kiállított épületek részletet mutatják be – nem annyira a tárgyszerű ábrázolás, hanem sokkal inkább a művészi kiemelés eszközeivel.

A már említett két végfalon vetített képeket láthatunk. A bejárat falon csak két templom szerepel: Török Ferenc edelényi görög katolikus, és Csete György halásztelki római katolikus temploma. Ezzel átel-lenben, a kijáratot takaró falra kerül majd az összes többi, kiállításon szereplő templom képe. Török Ferenc és Csete György épületeinek kiemelése nem hagy kétséget afelől, hogy ezek a kiállítás vállalt koncepciójának nagyon erős kiinduló- és viszonyítási pontjai.

Az „oldalkápolnák” három-négy épületet mutatnak be tematikus csoportosításban. Ezek a csoportosítások vagy egy markáns építészhez (pl. Makovecz Imre, Nagy Tamás, Lengyel István) kötődnek, vagy szemléletmódbeli rokonságot (pl. „A modern vonzásában”, „Kozmikus programok”, „Posztorganikus építéset” stb.) feltételeznek.

Az így bemutatott épületekről elsősorban fotókat láthatunk. (Kiderül például az is, hogy ezeknek a fényképeknek a kinagyított részleteit láttuk már a „főhajóban”. Az itt használt képek sem túlságosan informatívak, sokkal inkább hangulatot, anyagszerűséget, felületi és korlátozott mértékben téri viszonyokat mutatnak be.) Másrészt azonban minden kiállító építéssel láthatunk egy 10–15 perces interjút, amelyben az építészek saját épületeikről, tervezésük és elkészülésük mikéntjéről beszélnek, valamint – és ez volt számomra talán a legizgalmasabb – világgépükről és a szagrális terekhez való viszonyukról is sok mindent elmondanak. Az interjúk végignézése kétségkívül igényel a látogatótól némi elszántságot, de a végére igen izgalmas összkép körvonalazódik a kortárs magyar templomépítéset szellemi, spirituális és ezoterikus háttéréről.

A kiállítás rendezésében első olvasatra egy nagyon „demokratikus” szemlélet rajzolódik ki, amelyben nem az értékítéletek dominálnak, hiszen az „oldalkápolnában” bemutatott templomok között nem mutatkozik sem hierarchia, sem pedig valamiféle időbeli vagy térbeli folyamat tételezése, s itt már Török és Csete temploma is egyenrangúként illeszkedik a bemutatott épületek sorába. Vagyis lényegében ránk van bízva, hogy megértsük, melyek a magyar kortárs templomépítészet lehetőségei, problémái, kérdései, és ezekre miképpen reagálnak a templomok. Egyéb fogódzópont híján talán mégis a kiállítás által egyértelmű kezdőpontként mutatott két templomtól, Török Ferenc és Csete György épületeitől indulhat el a látogató. Melyek azok a közös vonások, amelyek rajtuk megfigyelhetők, s amelyek miatt esetleg mintává, kezdetté válhattak?

„A kortárs magyar templomépítészetben a kortárság kezdete nem egy, a történelem diktálta évszámhoz, hanem – meglepő módon – egy kortárs épülethez kötődik. Edelényben Török Ferenc 1983-as görög katolikus temploma szerveződik először azon formálási elvek szerint, melyek később – úgy *anyaghasználatban*, mint a *térbeli viselkedés* (kiemelés tőlem – H. G.) tekintetében ősforrássá válnak” – olvasható az első „oldalkápolnában”, Török Ferenc Edelényi templománál. Vagyis ha meg szeretnénk érteni a kiállítás koncepcióját, kijelentéseit, kérdéseit, ezen a két vonalon – anyaghasználat és térbeli viselkedés – kell elindulnunk.

Először vizsgáljuk meg a térbeli viselkedést. A kiállítás egyik zavaró hiányossága itt válik szembetűnővé. Úgyanis nehéz a dolgunk, amikor a téri helyzetekről, viszonyulásról szeretnénk valamit megtudni, mert sok épületnél hiányzik az alaprajz és a metszet, ahol pedig van, ott is igencsak szerény, kicsi ábrával

kell beérnünk. A helyszínt, a környezetet bemutató helyszínrajzok pedig teljesen hiányoznak. Mindez a „laikusokban” talán nem kelt nagy hiányérzetet, de a kiállítás összefoglaló jellegénél fogva mindenképpen jobban tekintettel lehetett volna a szakma elvárásaira, vagyis mindazokra, akiknek sok plusz információt adhatnának e rajzok a térbeli viszonyulások vizsgálatában. E tekintetben a fényképek is kevésbé informatívak, sőt, a „hajóban” látható részletek is – bár nagyon szépek – inkább a kiállítás által erősen feltételezett és sugallt anyagbeli egyenmőséget hivatottak – talán a szükségesnél is jobban – erősíteni.

A kiállítás nem választja külön építészeti és téri szempontból a különböző felekezetek templomait, nem hivatkozik azokra a teológiai megfontolásokra, amelyek például a II. vatikáni zsinatot követően – éppen a közösségértelmezés folyamánaként – a katolikus templomok esetében meghatározóak voltak.

A centralitás és tengelyesség kérdésében sok templom nagyon egyértelműen foglal állást. Csete György teljesen centrális halásztelki temploma pedig minden bizonnyal felvethet funkcionális kérdéseket is. Hiszen a misét celebráló pap szükségszerűen valakiknek háttal áll.

A Török Ferenc, Balázs Mihály és Fejérdy Péter által képviselt vonulatban ugyancsak előkerül a centralitás és tengelyesség kérdése. Több templomban is (Csepel, Fehérgyarmat, Kazincbarcika, Sopron) szinte ugyanazzal a kör, illetve ellipszis alapformával alakítják ki a liturgia terét. A kör(szerű) formával egyszerre jut kifejezésre a tökéletesség és osztatlanság, illetve a hangsúlyozott közösségi jelleg, az ellipszis pedig, mint két fókuszponttal és így egyfajta irányultsággal is rendelkező forma, magába foglalja a centralitás és tengelyesség kérdésének egy lehetséges feloldását. Visszatér



rő elem még ezeknél az építészeknél az ellipszis és a nyeregvető összekapcsolásának, illetve összekapcsolhatatlanságának kérdése is.

A kör, ellipszis, illetve tojás forma azonban nem csak ezen építészeknél jelenik meg: Szoják Balázs Mátrakeresztesen, Nagy Tamás pedig több épületénél is él ezekkel a formákkal, sőt nemcsak a liturgikus térre alkalmazza, hanem dunaújvárosi templomegyüttesének egész befoglaló formája is ez.

A nem tengelyesen szerveződő tér viszonyulása mindenekelőtt arra az igényre reagál, hogy a templomok nemcsak Isten–ember, hanem ember–ember találkozásának is teret adnak, tehát közösségi funkcióval is kiegészülnek. Pazár Béla békásmegyéri evangélikus templománál például olyannyira, hogy alapvetően a közösség igényeit tartja a templomegyüttes elrendezésénél fő szempontnak. Egy katolikus liturgikus tér esetében ez azonban ebben a formában nem lehetséges, ott inkább a liturgikus térnek a közösségi terekkel való kiegészítése kínálkozik lehetőségként. Kocsis József szentendrei temploma például jól megoldja az adott közösség funkcionális igényeit (külön terem, amely összenyitható a fő templomtérrel), emellett pedig Szentendre belvárosával is építészeti közösséget vállal.

A rendszerváltás után lehetőség nyílt arra is, hogy templomok épüljenek az óriási, fogódzópont nélküli lakótelepeken. Itt talán fokozottan is megjelenik a közösségi szempont, amihez – a maga sajátos léptékével – szorosan kapcsolódik a környezethez való viszonyulás kérdése. Az „azonos szituációkra adott különböző válaszokkal” foglalkozó tematikus „oldalkapcsolatban” ugyan Pazár Béla békásmegyéri és Kruppa Gábor újpalotai templomán figyelhetnénk meg a lakótelepi környezethez való különböző viszonyulási lehetőségeket, de a kiállításon anyaga alapján nem egészen el-

dönthető, miért éppen ők lettek kiemelve ebben a tematikában. Hiszen Nagy Tamásnak mindjárt két temploma is lakótelepi vagy tömbházas beépítésbe bekerült templom, valamint Lengyel Istvánnak és Ferencz Istvánnak is van ilyen, nagyon határozott viszonyulást kifejező munkája. (Itt nagyon jó lenne, ha rendelkezésre állnának a megfelelő helyszínrajzok vagy a környezetet bemutató fotók!)

A látogató figyelmét a „főhajóban” kinagyított fényképek az egységes anyaghasználatra irányítják. Azt pedig, hogy ez az anyag legjellemzőbben a téglá, olyan erővel közlik a képek, hogy az lehet az érzésünk, szinte nincs is más céljuk.

A kiállítás ezzel együtt pedig bevezeti a „posztorganikus” fogalmát, amelyet mintha valamiképpen egymást alapvetően idegenül szemlélő irányzatok metszéspontjában feltételezne: egyrészt a Makovecz Imre névvel fémjelzett organikus hagyomány továbbéléseként, másrészt pedig a téglahagyomány örököseként. Mindenesetre a tégláról – mint alapvetően és szinte kizárólagosan felhasznált anyag megjelenítéséről – nem derül ki ennél sokkal több. Ez a meglehetősen komplex téma aztán később sem nagyon jut túl a felvetés és megállapítás szintjén. Nem derült ki számomra sem a téglá használatának feltételezett eredete, és nem kaptam választ az alkalmazás sajátosságainak mibenlétére sem. Egyrésztől van ugyan utalás a téglá „hagyományos” használatára, de nem világos, hova is nyúlik vissza: az északi modernizmushoz-e, a 19. századi magyar ipari építészetéhez-e, vagy a középkori magyar téglahagyományhoz-e (pl. árpási templom). Másrésztől a téglá alkalmazása ezekben a templomokban igen széles skálán mozog – a díszletszerűségtől egészen a szinte képzőművészeti igénnyel alakított, de valódi téglafalig. Érdekes és egészen szélsőséges végletet kép-

visel Csomay Zsófia beton, zsalukő és téglá együttes alkalmazásával emelt temploma, vagy Gereben Gábor és Gereben Péter egy méter vastag, telibe rakott kőfallal készült szászberek temploma. Az eredeztetés és az alkalmazás kérdése azonban mindenképpen kiegészül azzal, hogy ez az anyag időállóságot, a kreativitásnak teret adó, ugyanakkor a helyi adottságoknak megfelelő karaktert hordoz, így ebben a kontextusban alkalmazása akár hagyományoktól függetlenül, vagy éppen új hagyomány teremtőjeként is értelmezhető lehet.

A kiállítás kontextusában fontos helyet kap a lokális hagyományokhoz való visszanyúlás, azok újra- vagy átértelmezése. Abban azonban, hogy az egyes alkotók hova és meddig nyúlnak vissza, és ezeket hogyan értelmezik, alkalmazzák egy kortárs keresztény szakrális tér kialakításában, nagy különbségeket láthatunk. Csete György halásztelki, vállaltan „jurta” temploma például ősi, nem keresztény gyökerekhez nyúl vissza, és ezt értelmezi, fordítja át. Ez a vonal ugyan valóban Csete György templomával kezdődik, legmeghatározóbb alakja mégis Makovecz Imre. Bár a kiállítás erre nem reflektál direkt módon, de Makovecz Imre mégiscsak kiemelődik ebből az egyenrangúság objektív látszatával is fellépő anyagból. Mintha Makovecz megkérdőjelezhetetlen fellépése, kialakított ideológiája és így elért népszerűsége is meghatározta volna a kiállítás koncepcióját. Talán nem véletlen, hogy a kiállítás végignézése után egy kicsit felborul a látszólag egységes tér egyensúlya, és valami „Makovecz-konvergenciát” érzünk; mintha ő nemcsak meghatározó, hanem a kiállítás alkotói szerint meghatározóbb lenne a kortárs magyar templomépítészetben. Ezt implikálja a kiállítás által bevezetett új stílusmegnevezés, a „posztorganikus” fo-

galma is, amely már a szóhasználatban is az organikus hagyomány továbbélésének létjogosultságát, de Makoveczen való túllépését s ezáltal önállósulását törekszik megalapozni.

Ahogy a Török-Balázs-Fejérdy „Mesterek és tanítványok” névvel szereplő hármasság képes önálló értékeket képviselve belesimulni ebbe a közegbe, úgy Makovecz körül egy olyan sűrűsödés jön létre, amelynek furcsa módon nemhogy oldása, de inkább hangsúlyozása figyelhető meg ezen a kiállításon. (Ezt érzékelteti többek között a kiállítás marketinganyagaihoz és számítógépes programjához is kizárólagosan használt Makovecz-angyalok képi világa is.) Joggal vetődik fel a kérdés, van-e létjogosultsága – ősi, kereszténység előtti mitológikus, vagy éppen folklorisztikus elemekhez visszanyúlva – egyfajta helyhez kötött kereszténység igényével fellépő szakralitást megteremteni. Makovecz, Kőszeghy, Csete forrásaikkal mintha nem a hely keresztény szakralitását szolgálnák, hanem sajátos világukkal éppen felülírni igyekeznének azt. Kérdés, hogy a múlttal való kontinuitáskeresés érvényes-e egy mitológikus múlt és egy keresztény templomtér jelene esetében.

A templom keletelése például (a felkelő nap Krisztus- és feltámadás-szimbólumként való értelmezésén keresztül) beleilleszkedik egy teológiailag megalapozott ősi keresztény hagyományba. Kőszeghy ezt felülírva (a kimérhető földmágnesességre hivatkozva) tájolja észak felé templomát. Csete György templomaiban megjelennek a bordák, a bordák metszésénél pedig a csillagok. Ezek a motívumok visszautalhatnak a katedrálisok növényi faragványainak gazdaságára, a festett csillagok égbolt összetett jelentésére, de – hiszen a kiállítás audiovizuális eszközei lehetővé teszik, hogy az épület-

ről magát az építész hallhassuk – megdöbbenve hallhatjuk, hogy nem erről van szó. A katedrálisok ívei új értelmet nyernek a „hajlék-hajliték” szókapcsolatban, valamint a „jurta” ősfarmájában, a csillagok pedig a Hadak Útjában, a Tejútban, amelyen majd eljön Csaba királyfi, és onnan néznek le csillagokként elhunyt eleink. Tehát itt nemcsak egy eleve mitologikus, sőt sok tekintetben ezoterikus forrásról beszélhetünk, hanem ráadásul a hagyományos keresztény terek építészeti elemeinek új kontextusba helyezéséről. Kérdés, hogy így keresztény szakrális tér jön-e, egyáltalán jöhet-e létre. Az organikus építészet kifejező építészet, erősen allegorikus, vagyis van egy könnyen értelmezhető első olvasata (bár nem biztos, hogy tovább is lehet ezt olvasni). Ugyanakkor elgondolkodtató a stílus népszerűsége, Makovecz külföldi ismertsége (hiszen tagadhatatlanul ő a külföldön legszélesebb körben ismert magyar építész, sőt sokszor magát a magyar építészetet is Makoveczcel azonosítják).

Az alapfunkciójukban profán, de valami miatt már-már szakrális tartalommal is rendelkező népi építészeti vagy használati tárgyak alkalmazása, szakrális terekké való átfordítása is egyfajta múlthoz való viszonyulás, amely azonban letisztultsága és szerénysége révén valóban termékeny inspiráló elemmé válhat a szakrális építészetben. Bizonyítja ezt Vadász György sényei és Sajtos Gábor kislekői kápolnája, amely a kemence, suba, illetve a tanya ősi motívumát értelmezi át térbeli viszonyokká. Az így létrejövő egyszerű és szép terek esetében azonban az építészek eszközként használják ezeket a motívumokat, s nem őket ruházza fel szakrális tartalommal.

Az egész kiállítás koncepciójában felsejlik egy nagyon tiszta dramaturgia. Még a főtérbe való belé-

pés előtt a hetvenes–nyolcvanas évekből láthatunk kísérletező példákat: Bán Ferenc, Török Ferenc és Csaba László, valamint Szabó István templomait. Az eddig bemutatott „egységes” jelent sugalló „főhajót” elhagyva pedig két újabb, az „oldalkápolnák” sorába illeszkedő, de egyszermind kívül eső teret találunk, amelyek már a jövőt sejtetik meg a látogatóval. Az egyikben Kapitány András számítógépes animációját és képeit láthatjuk, amelyből azonban ilyen kontextusban számomra reális építészeti jövőkép nem vezethető le. A bal oldali térben néhány „reális utópiaként” aposztrofált terv jelenik meg. Balázs Mihály kismegyeri, Fejérdy Péter Nyíregyházára tervezett új templomát láthatjuk, valamint helyet kapnak John Pawsonnak a pannonhalmi bazilika átalakításáról készített látványtervei is. Sem a Balázs-, sem pedig Fejérdy-terv nem mutat fel számomra az egyébként látható munkákhoz képes számottevő térbeli, anyaghasználati, viszonyulási előrelépést, John Pawson terve pedig nehezen találja a helyét, és ebből adódóan inkább vendégként viselkedik ebben a viszonylatban.

Ezek után egy újabb nagy tér fogad minket, de már nem állításokkal, hanem a falakon felhőformába két helyen csoportosított tervekkel találkozunk. Mint álmok, mint a képzelet „szárnyalásai” lebegnek a szemünk előtt, egy csoportban a (még) meg nem valósult tervek, egy másik felhőben pedig a megvalósult templomok rajzait, előtanulmányait, skicceit láthatjuk. A kiállítás itt is a mellérendelés eszközével él, hiszen a két felhőben szereplő tervek, rajzok képei véletlenszerűen jelennek meg egymás mellett (ugyanakkor mintha itt is túltreprezentáltak lennének a Makovecz-épületekhez köthető rajzok).

A kiállítás végigkövetésében hatékony segítséget nyújtanak az

ebben a teremben elhelyezett számítógépek – amelyeken gyakorlatilag az egész kiállítást végigkövethetjük – és természetesen a videók is. Ám itt egy dolog hiányzik a maradéktalan „multimediális” élményhez: ha az adott technika lehetőségeit valóban kihasználva esetleg például miközben egy építés épületről való gondolatait hallhatjuk, ezzel párhuzamosan lehetne böngészni a képeket, és persze leginkább az alaprajzokat.

Sajnálatos tapasztalat, hogy ott jártankor katalógus még nem jelent meg. Igen hasznos volna, ha a nagyon igényesen elkészített és böngészhető számítógépes anyag (esetleg a katalógus mellékleteként) elérhető lenne majd DVD-n is.

A kiállítás azonban még nem ér véget a számítógépeknél. Van még egy terem, ahol már saját fantáziánkat is szabadon engedhetjük: szabadok vagyunk, mint egy iskolai óra után, amikor meghallgattuk a tananyagot, amit vagy megértettünk, vagy nem, vagy elfogadtunk, vagy nem; mindenestre most már ellazulhatunk, játszhatunk, alkothatunk, hiszen az itt elhelyezett óriási építőkockákból magunk is építhetünk például templomot, vagy amit éppen szeretnénk...

A kiállítás fő tere, amit idáig „főhajóként” emlegettünk, egyértelműen elhatárolódik mind a múlttól, mind pedig a jövőtől, és ezáltal fogalmazza meg valójában lényegi állításait. Mert mintha egy pillanatképet látnánk, amely egyszer csak lett, és egyelőre nem tudni, hova tart. Mindenesetre mintha a kiállítás nem nagyon látna kiutat a mostani állapotból, szinte tanácstalannak mutatja magát. Nehezen eldönthető, hogy ez a kiállítás alkotóinak valódi tanácstalansága-e, vagy pedig inkább azt kívánja üzenni, hogy ami eddig történt, jó, szép, tessék, itt van, de most már valami újnak kell következnie. Nem tudni, hogy erre

az újra milyen mértékben történik utalás már a bemutatott templomokban, vagy a nézőnek kell-e megalkotni a rendelkezésére bocsátott építőkockákból.

Mert a folytonosság szempontjából adódó Török Ferenc–Balázs Mihály–Fejérdy Péter által képviselt egységes és valóban értékeket felmutatni tudó vonal inkább magába fordul, nem hoz új felvetéseket, formái mintha kiürülnének. Egyes elszigetelt templomok, bár nagyon szépek, nem tudnak folyamatot, visszonyítási alapot teremteni, de nem is lépnek fel ezzel az igénnyel. Jelenlétük fontos, ugyanakkor ilyen szempontból nem mértékadó. A kiállítás a „posztorganikus” fogalom bevezetésével támaszthat esetleg valamilyen igényt arra, hogy a Makovecz-féle organikus építészet továbbélését fogadjuk el továbbra is meghatározó irányként. (Már csak mennyiségi és népszerűségi szempontból is lehet ennek létjogosultsága.) Felvethető a kérdés azonban, hogy a Makovecz-féle szerves építészet nem vált-e redundánssá, egy ideológia elemeinek mechanikus ismétlésévé. Valamint, hogy ennek az ideológiára és nem teológiára felépített vonalnak van-e létjogosultsága a keresztény szakrális építészetben.

Nagy Tamás dunaújvárosi temploma (mind anyaghasználatát, mind pedig formálását tekintve) talán a „posztorganikus” fogalmának leggazdagabb értelmezését adja. Érezhető például bizonyos formai és anyaghasználati visszacsatolás, ugyanakkor kiderül, hogy ideológia helyett teológiai szempontokat vesz figyelembe, vagyis nem az önkényesen alkalmazott mitológia és folklór, hanem a keresztény szakralitás és funkcionalitás érdeklé. Ennek talán legfőbb bizonyítéka az a szabadság, ahogyan Nagy Tamás az új gödöllői templománál túllép még a saját hagyományán is, hogy a közösségre és a kor szociális kérdéseire

nyitott, ugyanakkor mély szakralitással, keresztény szimbólumokkal megépített templomot építsen.

A *Mindenség modellje* címmel megrendezett debreceni kiállítás szükségszerűsége valóban vitán felül áll, hiszen a rendszerváltás után épült templomok világában egyfajta rendszert próbál teremteni. Az eltelt több mint két évtized minden bizonnyal elegendő volt már ahhoz, hogy ne csak egyes alkotások szülessenek, hanem folyamatok is elinduljanak, és valóban helyesnek tűnik az a felismerés és állítás, hogy ennek a korszaknak felfokozott templomépítészete most jellemzően magába zárulni látszik. A téma ilyen mértékű feldolgozása és bemutatása, még ha hangsúlyaiiban nem mindig felel is meg annak a képnek, amit érvekkel alá tudnánk támasztani (vagy amit látni szeretnénk), mindenképpen hiánypótló és nagyszabású vállalkozás. Mindekelőtt azért, mert a közelmúlt és a jelen bemutatása mellett mégis előremutató, a jövőre irányuló kérdéseket implikál. (*A Mindenség modellje – kiállítás a kortárs magyar templomépítészetéről, Debrecen, MODEM, kurátor: Wesselényi-Garay Andor*)

Hartmann Gergely

## A zene őstörténete

### *Surányi László: Megszólít vagy elvarázsol? A zene szelleméről*

A címe már valamelyest kontextusba helyezi és átfogja a könyv alapvonalait: a zenéről szól, a zene belső szellemi történéseiről. A *kor-szituációról*, amikor a zene varázslatát MP3-lejátszók áradata ontja olcsó drogként, és a zenéről, amely *egyéni szituációjában* megszólítja a rá érzékeny hallgatót. A „megszólít” szóhasználat Ferdinand Ebner idézi,

és valóban, Surányi László könyve a szó-központú dialogikus gondolkodás zenéről írott alapműve. S már a címben található egyetlen írásjel is mutatja, hogy szemléletében milyen kitüntetett szerepe van a *kérdésnek*.

\*

Surányi László elemzésében kiindulópont, hogy a legmélyebb kérdések mindig „a személyes idő és történelmi idő, a személyes krízis és a történelmi krízis metszéspontjában gyulladnak fel” (149.), ezért történelmi kérdésekre reflektáló, sőt történelemformáló erőként tekint a zenére.

Elsősorban az itt és most ellentétes erői érdeklik: az Ady és Nietzsche által kimondott „Nagy Igen” és a wittgensteini szkepszis; a „szellem muzikalizálódása” (112–199.) és a mindent elöntő, a „közvetlen közelség terrorját”<sup>1</sup> megjelenítő zeneáradat; a zsidó vallásban képviselt szóközpontúság, azon belül a kiejthetetlen Név szerepe és a szótól távolodó technicizálódás, térszűkülés és az idő mindenhatóságába vetett hit elterjedése; a pythagoreus szám formáló ereje és olcsó eszközzé devalválódása. A jelent közelmúltjával és történelmi távlatával való kölcsönhatásában igyekszik megragadni, megismerve és átélve a romboló tendenciákat is; alapmagatartása az „örök avantgárd szituáció” keresése, ami két harmónia – a már ismert, de kiüresedő és a még fenyegetően ismeretlen új – között feszül (248–251.).

Személyes pozíciójának kialakulásában gyermekkorában az első meghatározó szellemi érintést a zenétől kapta. Pályája azonban nem ebbe az irányba indult, a szakkutatásban alkotó matematikusként kezdte. Alapvető tapasztalattal szolgált számára a hetvenes évek új avantgárdjának közvetlen közlő átélte eseményei. Közről megtapasztalhatta, hogy „a modern művé-

szet szorongó erőfeszítés, hogy ne készterméket, hanem az eredetből áradó drámát nyújtson”,<sup>2</sup> de szellemi életének döntő fordulata a Tábor Bélával történt találkozás lett, ami kierieltte gondolkodói és ezzel szoros kapcsolatban álló tanári egzisztenciáját; az ő logocentrikus filozófiája határozta meg Surányi László gondolkodói világát. A keveset publikáló, de szüntelenül dolgozó, gyorsírással jegyzetelő, a szellem egész világát gyökereiben értékelő Tábor Béla nem pusztán elméletileg optált a dialogikus gondolkodáshoz: az elsősorban Szabó Lajossal folytatott permanens dialógusa belső létéhez tartozott.

Surányi László elköteleződése a szó, a nyelv Tábor Béla által képviselt, gazdagon artikulált világa mellett saját szellemi helyzetének, szellemi alapvonalainak vizsgálatát követelte. Ennek első nagy állomása volt az a könyv, melyben a matematika dialektikus szellemtörténeti értékelését adta;<sup>3</sup> s következetes továbblépés volt az életében talán legáltaliban olyan mélyen gyökerező, de hivatásos foglalkozássá nem váló zenei vonzalmának utánajárnia.

Könyvének nyelvezete a dialogikus filozófia nyelvezetén alapul, s mint ilyen, nem a legújabb divatot követi. Alapfogalmai a *szó* (mint ige; beszélt nyelv mint a gondolkodás felsőfoka), *szám*, *logosz* (elsősorban a János-evangélium prologusának szellemében érve); a *nyelv* (Tábor Béla értelmezésében „jelentésépítő és jelentésromboló erők pozitív egyensúlya”, 50.); *megszólítás*, *ellentmondás* (és a „törekvés a nagyobb, mélyebb, rejtettebb ellentmondás felé”<sup>4</sup>); *kérdés* (és a tovább-kérdezés, a felbontás művelete); *dialektika* (Philónra visszamenve „az Egységes hasadása és ellentmondó részeinek egymást-megismerése”, 76.); *dialógus*, *dráma* (ellentmondás és dialógus, a személyes létezés teljes súlyával); *kutatás* (Szabó Lajos szavaival „Kút-ásás és tájékozódás. Mélység

és kör”. „Az élő egység és elsőség előre és felfelé törő relativitása”, 40, 135, 76.); *növekedés*, *csoda* (Tábor Béla leírása szerint „amihez egy dimenzióval meg kell növekednünk ahhoz, hogy mérhetővé váljon a számunkra”, 55.).

\*

Az imént elmondottaknak megfelelően Surányi László írásának Tábor Béla és más dialogikus gondolkodók – Szabó Lajos, Ferdinand Ebner, Franz Rosenzweig<sup>5</sup> – világa alkotják legszorosabb értelmezési körét. A következő, külsőbb kört Nietzsche, Kierkegaard, Baader, Hamann, Sesztov, Anselmus, Cusanus filozófiája és Ady, Dosztojevszkij, Kandinszkij, Malevics szellemi világa adja, s mivel állás pontjának átvilágításához egyetlen lényeges véleményt sem akar kihagyni, Hegeltől Wittgensteinig számos neves gondolkodót idéz egyetértve vagy polemizálva.

Tábor Béla életének második felében az „Östörténet” írása, illetve az arra való előkészület, gondolatainak gyorsírással rögzítése volt legfontosabb munkája. Fia, Tábor Ádám megfogalmazásában apja ebben „nem azt kívánta leírni, hogyan lett a valóság valamikor a múltban olyanná, amilyenné lett [...], hanem azt kutatta, hogyan lesz ez a teremtet valóság minden pillanatban olyanná, amilyen”.<sup>6</sup> Az „Östörténet” hatása Surányi Lászlón is érezhető: könyvével a zene östörténetének megírásába vágott bele.

Surányi László matematikai és zenei orientációjában is filozófiai világhoz hasonló hierarchikus rend rajzolódik ki. Míg a *Metaaxiomatikai problémák* központi alakjai Bolyai János és Kurt Gödel, addig zenei tanulmányának elsődleges kapcsolódási pontjai Bach és Schönberg: Bach, akinél „a hangközepontja és kisugárzója a zenei tér összes dimenziójának” (275.), aki korának valamennyi zenei problémáját ma-

gában ütköztetve, a feszültségeket növekedésben tudta feloldani; és Schönberg, aki azáltal lett a zenei avantgárd atyja, hogy saját, élő formáért folytatott küzdelmében formabontás és hagyomány, intuíció és gondolkodás, rang-tudat és önérték kérdésében ellentétes pozíciókat volt képes igenelni, s hogy művészetkritikája mintájául szolgált annak, ahogyan az új művészet kérdéssé tette saját létét (240, 290.).

További fontos elágazási pont Surányi László számára Beethoven, akinek művészetében először mutatkozik meg a hagyományos európai zene válsága; azután a korabarokk opera világa (elsősorban Peri és Monteverdi), ahol a beszélt nyelv és a zene konfliktusának számos kérdése felszínre került; s a korai, gyakran még anonim szerzőktől fennmaradt ellenpontok, amelyekben a leggazdagabban tagolt, polifón zenei tér először nyílik meg.

Lényeges momentuma továbbá a könyvnek Alvin Lucier *I am sitting in a Room* című darabjának elemzése, Cage ritmusértelmezésének kritikája (161–174, 61–64.), és a zeneesztétika 19. századi nagyságaival (Hanslick, Hoffmann) az abszolút zene eszményéről folytatott vita.

\*

A könyv három, egyre összetettebb és koncentráltabb fejezetből, valamint öt elemzést egybefogó függelékéből áll. Az első fejezet (*Bevezető: zene és indulat*) a zenét egyrészt mint „ima és tánc középarányosát” határozza meg; ahol a „középarányos” a szóból kisugárzó, intenzív szám-fogalom, mathézis megjelenése. Másrészt mint indulat és gondolat ellentétét és egységét: az energiatelt, de artikulátlan indulat és a vele ellentétben, sőt ellentmondásban álló, átvilágító gondolat, arányosító szám harcaként és harmóniájaként.

A második fejezet (*Az ellenpont születése*) a Tábor Béla által „testet

öltött indulatnak” (13.) látott zenei hang dobszótól a tiszta csengésig húzódó fejlődési sorát, terének gazdagodását és dimenzió-növekedését elemzi. A sor az európai kultúrában született ellenpontba torkollik: az önálló zenei anyagok egyidejű találkozásával és áthatásával a zenei tagolás, dialektika, dramatizálás a legmagasabb ismert fokára lépett. A fejezet az időt szétfeszítő és bevilágító *zenei pillanat* és a belőle élő, a – közömbös múltása révén negatív hangsúlyú – időből megragadható, személyes jelenlét kiolvasztására képes *zenei forma* leírásával zárul.

A harmadik fejezet (*Megszólít vagy elvárászol?*) a könyv központi kérdését, a szó és zene viszonyát bontja ki. Új, súlyos szál szövődik a gondolatmenetbe: a fejezet egy személyes sors-szituációtól, a dialógus halál általi megtörésétől indul. A testi jelenlét jelentősége az előző fejezetek eredményeivel együtt mérlegelve alkalmat ad első körben a zene tánchoz fűződő viszonyának vizsgálatára, tágabban pedig zenei érzékenység és történelmi érintettség Surányi László gondolkozásának legmélyebb szimbólumaival történő, átható elemzésére. A vizsgálat legfontosabb vezérfonala Tábor Béla enigmatikus mondatának értelmezése: „a zenében a megszólított ugyanabban az aktusban megjelenik és eltűnik [...], feloldódik a megszólíthatóságban” (pl. 150.). E mellett elsősorban a dalával a Hadészt megindító Orfeusz történetére és Szent Ágostonnak az Alleluja-éneklokról szóló leírására támaszkodik.

A függelékét alkotó elemzések gyakran zeneelméleti, formatani eszközöket is használnak. Ám mint ahogy az egész könyv nem zenetörténet, itt sem technikai céljuk van, hanem Surányi László szemléletének szimbolikus megjelenítéseit szolgálják. Az első elemzés (Bach a-moll hegedűversenyének zárótétele) az indulatot belülről tagoló for-

mát és a bachi dallamvonal dinamikus energiáit mutatja be. A második (Mozart g-moll vonósötösének egy részletén) a zenében megjelenő matematikai formálás egy eddig senki által sem elemzett aspektusát, a képletszerűséget. A harmadik (a lefelé lépegető „lamento-basszus”) a gondolat mint tiszta forma sors általi áthatását. A negyedik (Schönberg zongoradarabja, Op. 11/2) Schönberg alkotói magatartását és a tonalitás bomlását. Az ötödik pedig (Schönberg: *Mózes és Áron*) a zsidó vallás középpontjában álló Név kifejezhetetlenségének és az avantgárd művészet alapállásának a viszonyát. Az elemzések önálló tanulmányokként is olvashatók, de a szöveg részeként is. A cím kérdésére egyébként nem csupán a legsúlyosabb, harmadik fejezet válaszol, hanem az utolsó elemzés konklúziója is magába sűríti a feleletet.

\*

Fentebb vázolt értelmezési körének kevésbé közismert volta megnehezíti a könyv széles körű befogadását, s a pozitívizmussal és technicizmussal szembeni állásfoglalása miatt nem számíthat az akadémikus zene-tudomány megértésére. Sőt, a következetesen képviselt szóközéppontúság kihívásaiból eredően magas mércét állít a zene számára, külső és belső ellenállásaival való konfrontációra hív fel. Ez a zenészek számára kemény, meredek pálya.

Ugyanakkor épp a szöveg *zenei* formája segíti leginkább az olvasását. Amikor a csupa érdekes kérdést exponáló, ritmikusan tagolt tartalomjegyzék után belekezdünk az olvasásba, eleinte elveszünk a kérdés-áradatban, nehezen tudunk differenciálni árnyalataikban, néhol ugrásokat érzünk a gondolatmenetben, ráadásul egyes, a köznyelvben érzelmileg telített szó („dráma”, „csoda”) gyakori használata is fásrasztó. Hamarosan ráébredünk azonban, mindez azért van, mert az

alapszavak hátterét nem ismerjük kellően. De amikor már látjuk az okfejtési láncok csíráit, s a helyenként elhelyezett összefoglalások, visszautalások, valamelyest megsegítve a memóriánkat, elkezdik élvezhetővé tenni a szöveg gazdag polifóniáját, kezd kirajzolódni a központi kérdések spirális, táguló megközelítése. Az elmélyedés ilyen fokán már az írás intenzív zenei szerkezete is felfogható és élvezhető. A szöveg elvárja, hogy birkózzanak vele: akkor tudjuk olvasni, ha mi is keresztbe-kérdünk, egyetlen pontba igyekszünk összeolvasni a gondolatmenetet.

Amit Surányi László a zenéről ír, az az ő könyvére is áll: nemcsak a szerzőnek és az interpretálóknak, de a befogadónak is meg kell küzdenie a forma – és az ő maga saját – igazságaért (92.). Ahol az az igazság mércéje, hogy közelebb visze-e a kérdés magvához (99.). (*Typotex, Budapest, 2008*)

Bali János

## Jegyzetek

1 Tábor Béla megfogalmazása (11.). 2 Tábor Béla megfogalmazása (pl. 274.). 3 Surányi László: *Metaaxiomatikai problémák*, Typotex, Budapest, 1992. 4 Szabó Lajos megfogalmazása (39.). 5 A négy gondolkodóval kapcsolatban lásd a könyv irodalomjegyzékét (311, 304, 309.). 6 Tábor Béla: *Személyiség és logosz*, Balassi, Budapest, 2003, 13.

## Nem én vagyok, akiből a szó árad

### *Samuel Beckett: Not I – Nem én – Pas moi*

A csaknem teljesen elsötétített terembe lépve egy dobogóra irányítanak bennünket. Ott állunk egymással szemben, mi, nézők. Majd a már teljes sötétségben fölhangzik vala-



mi, immáron a szerzői utasításnak megfelelő hangzavar. És lassan-lassan a hangzavar elül, és helyét átadja egy tisztán artikulált női hangnak, melynek forrása alattunk, egy koporsóban van: a koporsó nyílása, szája egy női szájra nyílik.

Talán a szilénoszi mondat parafrázisaként – „Nyomorúságos, egy napig élő, a gond és a véletlen gyermeke” – Beckett ezt adja Pozzo szájába: „Meddig akar még gyötörni az idővel, hogy ekkor így, akkor úgy! Örület! Mikor! Mikor! Hát nem elég önnek, hogy valamelyik nap történt, olyan napon, mint a többi, egy nap megnémult, egy nap megvakultam, egy nap megsüketülünk, egy nap megszületünk, egy nap meghalunk, ugyanazon a napon, ugyanabban a percben, ez nem elég önnek? *Az asszonyok a sír fölött születnek lovagló ülésben*, a nap egy percig csillog, aztán ismét az éjszaka következik.”

A rettentően szaggatott (szerzői utasítás) szöveg egy embriószerű lény – a még nem én, és az asszony – aki nem én, hanem egy Ó, vagyis egy személyisége-vesztett lény – hihetlen erőfeszítéseit közvetíti: az első világra akar jönni, a második, az asszony világra akarja hozni saját egyszülöttjét, az én-t, vagyis megszülné önnön magát.

Ezt az erőfeszítést, kint halljuk az alulról, a tátongó mélységből feltörő sikolyokban. Az eredeti angol szöveg szintén Beckett-től származó francia változatában a *kiált* ige szinonimái között a darab vége felé az újszülöttek sírásánál használatos *vagir*, azaz *felsír* ige szerepel.

*Az asszonyok a sír fölött születnek lovagló ülésben.*

Cziegler István, a *Not I* rendezője ezt a találkozási pontot jelöli ki a *nyitott szájú koporsóval*. Telitalálat. A szülés-születés, valamint a beszéd, a megszólalás, az életért és a szóért vívott küzdelem Beckett visszatérő

problémája, ennek a két küzdelemnek az egybeesése a *Not I* témája. A címbeli hasadtságot, az Én és az Ó között tátongó szakadékot jeleníti meg a szó-, az én- és az ön-szülő Száj. A Száj, amely a sírból beszél ki, kifelé, felénk, és a spotlámpa éles, koncentrált, napszerű fénye felé. Ezt a hasadtságot vonja össze viszi „fonákul színre” a rendező.

A Beckett-darabok általában decembertől ápriliséig tartanak. Ez a Beckett-darabok ideje. Születés és halál egynapnyi idejét fogják közre.

Az előadás egy magyar rendező, Cziegler István és egy floridai színész, Mia Shandell közös munkája. Bostonból érkezett Pestre (mind a rendező, mind a színész az MIT-n tanul). A darab pesti bemutatója 2009. március 22-én volt a Nyitott Műhelyben, majd március 23-án és 26-án két-két előadáson láthattuk a Sirályban. Előtte is, utána is Bostonban látható ez a döbbenetes darab és rendezés. A Száját, azaz az Én-jét kereső, az Én-jéért, az Énje mint Ó ellen küzdő asszonyt hihetetlen élességgel és átéléssel megjelenítő Mia Shandell szinte emberfeletti teljesítményt nyújt. Húsz percig egy bezárt dobozban (koporsóban) fekvő löki, szinte taszítja magából a szavakat, mert „nem én” vagyok, akire rátör a születés és a halál, öröm és szenvedés, a felejtés mélyéről feltörő emlékezés, hanem „ó! Ó!”. A színpadkép és a tudatosan túlzóan tagolt szövegmondás is azt az ellentmondást állítja premier plánba, amit a szöveg rejt: nem én vagyok, akiből a szó árad – ekközben mégis egyre mélyebbről tör fel belőle, a felejtés mélyéről az emlékezés, a születés és egy megvilágosodás pillanata. (*Rendező: Cziegler István; a Száj: Mia Shandell; Nyitott Műhely, Sirály, 2009*)

Horváth Ágnes

## Barokk idő

### Kiállítás-megnyitó

Különféle arcnélküli szervezetek minden hónapban elküldik a számláikat. Negyedévenként újabbak csatlakoznak hozzájuk. Újév után számítógépek serege írja fel a címüket a borítékok ablaka mögé. Ezek a rendszeresen ismétlődő küldemények behálózák az egész világot, miközben mindennapi életünk labirintusában a napok, a hónapok és az évek keretrendszere próbál rendet teremteni.

E ciklusok felhasználásával adunk szerkezetet az időnek, segítségével szervezzük az életünket. Bennük találkozunk azokkal az égi mintákkal, amelyek elősegítették és mederbe terelték környezetünk fejlődését. Éjjelek és nappalok, évszakok, árapály, termékenység ciklusok, munka és pihenés: mindezek az égi mozgások által reánk kényszerített ritmusok visszatükröződései. Tárgyaink és vágyaink révén az égbolt feltartóztathatatlan mozgása rányomta bélyegét a testünkre, cselekedeteinkre és a világ értelméről alkotott elképzeléseinkre.

A posztmodern utáni állapotban lévő ember a szétesett világ elől a maga kreálta rendszer biztonságába menekül, s mint szentimentális lény szemlélődik, kutatja a természetet, a múlt emlékeit, miközben élénk fantáziája keríti hatalmába, amelyet valóságként él meg.

W. G. Seebaldot idézve: „Mindenn olyan, mint korábban, [...] a történet még meg sem történt, hanem csak most történik, abban a pillanatban, amikor rágondolunk.”

A pannonhalmi kiállítás címe: *Barokk idő*. Barokknak tömören a 16. század közepétől a kb. 18. század közepéig tartó korszakot nevezzük, amely a reneszánsz szerves folytatásaként alakult ki Itáliában, terjedt el aztán Franciaországban, Spanyolországban, s majd minden európai ál-

lamban. Mivel mindenütt nemzeti művészeti hagyományokat olvasztott magába, markáns megkülönböztethető jegyeket hordoz. A gyakran tömegesen alkalmazott díszítvények, mozgalmas, szeszélyes formák impozáns együtteseket alkotnak, lenyűgöző hatást keltenek. Az alkotások mögött rejlő szigorú, racionális struktúrát elfedik.

Maguk az idő mérését, múlását szolgáló szerkezetek is mintha keresnék a bonyolult megoldásokat. A barokk órák gyakori jellemzője, hogy a szerkezet belső részét is díszítették, aranyozták. A díszítvények tömegében még az egyszerűbb szerkezet is áttekinthetetlennek tűnt, és a laikus megrendelőben elismerést keltett. A bonyolultság mintha erénynek számított volna. A kor nagy találmányai – az inga, a hajszálrugóval működő billegő – felhasználásával egyre pontosabb szerkezetek születtek: megjelentek a vízszintes asztali órák, fontos kelleikkel (az ütő- és ébresztőszerkezetekkel, a dátum- és holdfázis-jelzőkkel), a lábas órák, és divatba jöttek a zsebórák. Az óratokok anyaga aranyozott bronz, gyakori a teknőc-, kígyóbőrburkolat, előfordul drágakő vagy gyöngydíszítés is. A béleletet, amely alatt néha érdekes irományok lapultak, textíliával, selyemmel vonták be. Mindezek mögött helyezkedett el a láthatatlan, értelmes ketyegő szerkezet, melynek napi járási hibája ebben az időben általában nem haladta meg a hat-nyolc percet.

Hiba lenne a látványosság, az illúziókeltés mellett figyelmen kívül hagyni azt, hogy ebben a korszakban jelentek meg a művészet hasznosságával szemben a technika hasznát hirdető eszmék, kezdtek ki rajzolódni a művészet és a technika közötti törésvonalak. Ez a kettéválás mutatkozik földrajzi értelemben is az északi tudományos-haszonelvű és a déli művészi gondolkodásmód között.

A háború művészetének tragikus epizódjai is elgondolkoztatóak, mint például az 1691. augusztus 4-én lezajlott szalánkeméni csata. A harmadik keresztény roham után a török szpáhik ellenlökést hajtottak végre, s a császári arcvonal áttörése után, a szabályos alakzatokba felállított, díszes uniformisba öltöztetett, gépies mozdulatokra kiképzett katonákat könnyedén fejezték le Ibrahim szeraskir lovasai. A csata után tömegével feküdtek rendezett sorokban az egyenruhás, fejetlen testek. Igaz, a mérnöki gondolkozás harcászati fölényt eredményezett, amely következtében végül mégis elvesztették a csatát az oroszán elszántságával küzdő iszlám harcosok.

Vegyünk egy békésebb példát, John Harrison munkásságát. Az eredetileg ácsmester Harrison autodidakta módon tovább képezve magát előbb fából készített órákat, majd Londonba utazott, hogy részt vegyen a *Board of Longitude* által a földrajzi hosszúság megállapítására hirdetett pályázaton. A hosszúsági és szélességi fokok hálója szilárd és változatlan, míg alattuk a világ folyton változik, ahogy a háborúk és békék átrajzolják azokat. A navigációhoz szükséges időmérők a 18. században még nem álltak rendelkezésre. Harrison több évtizedes vizsontagságos tevékenysége alatt öt hajókronométert készített és csak élete alkonyán kaphatta meg a húsz ezer font pályadíjat. Érdemes megjegyeznünk, hogy a mester zenét is szerzett úgy, hogy minden hangjegyet egy matematikai képlet alapján kalkulált ki, s ehhez a kör kerületét vette alapul. A hangok közötti lépések tágabb vagy szűkebb hangközök, amelyeket a  $\pi$ -ből derivált. Szerinte ily módon először halljuk a zenét úgy, ahogy ezt az Úr akarta.

A déli, művészi, néhol jezsuita stílusnak is nevezett gondolkodás-

mód közül Andrea Pozzot-ét emelem ki, aki jezsuita építéssként, festőként és elméleti íróként működött. Noviciátusa után tíz évig Milánóban dolgozott. Ünnepi, színházi dekorációival tűnt fel, majd 1681 és 1702 közt Rómában élt, ahol a Gesù és a Saint Ignasio oltárát építette, illetve főhajójának freskóját festette. Az illuzionisztikus boltozat és a kupola a mai napig zavarba ejti a nézőt. Pozzo fő törekvése az építészeti tagok kreatív elrendezése volt, valamint az egy nézőpontból szerkesztett merész rövidülésekben folytatott illuzionisztikus architektúra, amelyen túl a megnyíló égbolt előtt tárulnak fel sokalakos, dinamikus kompozíciói, mintegy elfedve a szigorú geometriai szerkesztést és az anamorfikus megoldásokat. Könyv formájában megjelent mintái sokáig éreztették hatásukat; még Munkácsi Mihály is felhasználta őket a Bécsi Kunsthistorisches Museumba festett mennyezetfreskóján, a reneszánsz apoteózisát megjelenítő 1890-es kompozícióján.

A kettősséget nemcsak észak-dél, tudomány és technika viszonya, hanem maga az alkotó ember is hordozza. Öntudata az alkotás folyamatában inkább akadály, mint segítség. Munkája öntudatlan. Nem kereshet úgy élményeket, mint aki elutazik egy idegen országba, hogy leírja, amit ott lát. Az ő élménye messzebb van, az öntudatlan országában. Ha megtalálta, már elvesztette, ha megértette, már nem érti. Ha eszébe jut, már elfelejtette. Csak úgy bukkanhat rá, hogy az emlékezés és az önelemzés maga a művészet érzéki beteljesülésévé válik, s voltaképp akkor tudja meg, hogy mire akart emlékezni, mit akart kideríteni, amikor műve már elkészült. (*Elhangzott Pannonhalmán, 2009. március 21-én*)

Kónig Frigyes