

A pluralizmus ígérete

Hans Belting: A művészettörténet vége

A művészettörténet végének magyar változata oly régóta várat magára, hogy a fülszövegben egész tisztázó genealógia beiktatására volt szükség. Ennek köszönhetően egyértelmű, hogy a magyar olvasó a német második változat második kiadásának fordítását tartja kezében. Belting 1983-ban jelentette meg müncheni székfoglaló előadását; 1995-ben új változat született, amelyben jelentősen átdolgozott formájában helyet kapott az első is, de körülbelül hasonló hosszúságú új anyaggal toldotta meg. Végezetül 2002-ben került a boltokba a második kiadás, amely javításokat és egy új utószót igen, de számottevő koncepcióváltozást már nem tartalmazott.

Ez az összetett fejlődéstörténet nem hagyta érintetlenül a mű címét se: 1983-ban talán szégyellősségből, talán őszinte bizonytalanságból vagy talán mértéktartó akadémiai helyzetelemzésnek köszönhetően Belting még kérdőjelet tett a végmögé, így engedve meg azt a kibúvót, hogy esetleg nem is látja teljesen tisztán a dolgokat, és a művészettörténetnek nem pusztán infrastruktúrája és ipara működik kiválóan, hanem alapvető értékeivel és célkitűzéseivel sincs probléma. 1995-ben már elhagyta ezt a kérdőjelet, és hangsúlyozta, hogy a köztes évtized történései tükrében az 1983-ban még csak sejtetni engedett következtetések teljes biztonsággal levonhatóak. Vagyis a szerző már

nem kérdezi, hanem állítja, hogy vége van a művészettörténetnek.

A művészettörténet vége, kérdőjel ide vagy oda, roppant polémikus cím, és éppen ezért állandó magyarázatra és korlátozásra szorul. A kérdőjel elhagyásával párhuzamosan Belting figyelmeztet: „egy bizonyos artefaktum végéről beszélek, arról, amelyet művészettörténetnek neveznek: a bizonyos értelemben felfogott művészettörténet végéről, de abból indulok ki, hogy a játék azért – más módon – folytatódni fog”. (9.) Több mint százötven oldalal később, de valójában tíz évvel korábban – ez a mondat ugyanígy szerepel az 1983-as szövegben – még egyértelműben jelzi: „Tűnődésem a művészettörténet végéről messze nem azt jelenti, hogy jóslásokba bocsátkozzam a művészeti kutatás végével kapcsolatban.” Ezt 1995-ben egy betoldással még tovább pontosította: „Sokkal inkább a művészet történeti ábrázolásának merev, többnyire a pusztá stílustörténetre kifutó sémájától való elszakadásra gondolok, amely a gyakorlatban már többször meg is történt.” (171.)

Vagyis a művészettörténet végének pontos megértése első körben egy bizonyos artefaktumnak vagy sémának a megértését követeli tőlünk: a stílustörténetét. A stílustörténet a 19. század végén önálló sodó művészettörténet kulcsfogalma volt. Stíluson az ábrázolás (művészi kifejezés) „hogyan-mikéntjét” értjük, stílustörténeten pedig ennek a „hogyan-mikéntnek” a fejlődését. Mármost itt nem pusztán arról van szó, hogy ez a fejlődés időben leírható, hanem arról is, hogy a többi

történeti eseménytől *függetlenül* írható le, vagyis a stílusfejlődés nem az egyetemes politika vagy társadalomtörténet függvénye, hanem önálló, belső rendezőelvé van, amely alapvetően meghatározza és immanens fejlődéséért szavatol. A műalkotások kontextusát nem a történelem, hanem a többi műalkotás jelenti, mert a művészet nem a történelmi környezetből, hanem stílustörténetből érthető meg. A stílustörténetre alapozott művészettörténet ennek köszönhetően önálló diszciplínaként született meg, stíluskritikai felütéseinek köszönhetően pedig tudománnyá is vált.

Az olvasóban ezen a ponton felmerül a gyanú, hogy valamiféle szalmabábú felállításához asszisztál, amelyet aztán a szerzővel közösen ledönthetnek, hiszen azt gondolnánk, túl vagyunk már a stílustörténeten, és igen nehéz lenne olyan művészettörténészt találnunk, aki tevékenységét még stílustörténeti alapokon gondolja el. Vagyis mint ha Belting valami olyasminek szeretné a végét bejelenteni, amely már 1983-ban is inkább a múlthoz tartozott. A műalkotások nehezen egységesíthető sokszínűsége, a politikailag motivált stílusátvételek és a historizmus aláásta az egyetemes stílustörténet lehetőségét; a természettudományos módszerek fejlődése a levéltári kutatások előrehaladásával karöltve pedig egyre kínosabb helyzetbe hozta azt a stíluskritikát, amely kezdetben még a szigorú pozitív tudomány jelmezében tetszelgett. Panofsky kutatásai már a harmincas években a formaközpontú stílus kutatásról a tartalomértelmezésre helyezték át a hangsúlyt (még akkor is, ha Panofsky maga határozott kísérleteket tett a formai szempont integrálására).

Belting gondolatmenetének nagy erénye, hogy bár tisztában van mindezzel, mégis fel meri tenni a kérdést: vajon a művészettörténetet alapjaiban nem a stílustörténeti be-

állítódás határozza-e meg még mindig? Vagyis az a Hegel és Vasari személyéig visszavezethető örökség (amelynek a stílustörténet csak kései és intézményesült megtestesülése), hogy a művészetnek önálló és elbeszélhető *története* van, nem jelenti-e még mindig meghaladhatatlan horizontját bármiféle művészettörténeti gondolatmenetnek? És ebben a formájában a kérdés már nem kezelhető egyszerű szalmabábúként, hiszen működő történeti modellt valóban utoljára a stílustörténet ajánlott a művészettörténetnek: az ikonológia és a különböző képhermeneutikai irányzatok történelmi szekvenciák felépítéséig ritkán jutottak el, vagyis megmaradtak elszigetelt alkotások egzegzésének, fejlődési sor nélkül. Önálló fejlődési vagy legalábbis változási sor nélkül pedig a művészettörténet számára jobbára az a lehetőség marad, hogy engedjen az állandó kísértésnek, és visszatérjen az egyetemes történelem, esetleg valamiféle antropológia kebelére, ahol érdekes vizuális adalékokkal egészítheti ki az egyéb folyamatokat.

Belting pozíciójának árnyaltsága akkor mérhető le, amikor a művészettörténet kapcsán felmerülő különböző nehézségeket nem használja fel sietve arra, hogy egyből pálcát törjön felette, és a művészettörténet vége helyett mindjárt a művészettörténet lehetetlenségét, *sosem voltát* jelentse be. Hiszen, bár valóban lehet példákat hozni arra, hogy a művészet nem fejlődik lineárisan, ez még nem érv amellet, hogy soha nem is fejlődött; igenis felmutathatók olyan korszakok – az 1300 és 1600 közötti európai festészet kifejezetten ilyen –, amikor a művészet lineárisan fejlődik, és éppen ezért elbeszélhető történetként. Vagyis a lemondás arról az abszolutizáló állítástól, hogy a művészetnek megvan az ő egyetemes, kizárólagos és egyenes vonalú története, nem vezet annak szükségszerű tagadásához,

hogyan a művészetnek időnként nem lehetne története. Éppen ezért érthető, hogy a könyv miért a művészettörténet végéről szól: vége annak lehet, ami valamilyen formában létezett, egyébként a művészettörténet ábrándjáról vagy délibábjáról kellene írni.

Ezen a ponton fontos megemlíteni, hogy a művészettörténet fogalmának kettőssége jellemzi az érvelést. A kifejezés ugyanis utalhat a művészet történeti fejlődésére, történetként összeszervezhető műalkotások sorára. A másik lehetséges értelme a kifejezésnek a művészettörténetre mint tudományra vonatkozik, amely ezt a történeti sort felismeri és leírja. „A művészettörténet fogalmán egyszerre értendő a művészet tényleges története és az a tudományág, amelyik ezt megírja. [...] A tudatosan kettős értelemben szereplő cím nemcsak azon művészek mai helyzetére kíván utalni, akik már nem a történelmi fejlődés egyenes vonalú útján haladnak, hanem egyúttal azt a művészettudományt is igyekszik a figyelem középpontjába állítani, amely tárgyának ábrázolásakor immár eltekint a kötelező érvényű modell használatától.” (175.)

A fogalomnak ebből a kétarcúságából érthető meg a művészettörténet szezonális jellege: lineáris művészettörténetet addig lehet írni, amíg a művészet történetként gondolja el és termeli újra önmagát, amíg a művészet hajlandó kontinuos történetként viselkedni. Ennek megjelenése az, hogy a művészek egyfajta történelmi folyamat örökösiként értik meg önmagukat, és alkotói erőfeszítéseik arra irányulnak, hogy ennek a folyamatnak valamiféleképpen a részeseivé váljanak. Belting szerint erre az átvevő továbbfejlesztés formájában kerülhet leginkább sor, ahol a régi követendő vagy meghaladandó etalon. Éppen ezért a művészettörténet vége akkor következhet be, amikor a

művészet maga feladja alapvetően történeti jellegét, és a múltat már nem tekinti referenciának. Ennek előszele Belting szerint az avantgarde-dal már érezhető volt, kiteljesedését pedig a pop-arttal, valamint a médiaművészetek, az installáció és a performansz megjelenésével érte el. A művészek, ellentétben az avantgarde-dal, ekkor már oly módon szakítottak a hagyománnyal, hogy az elutasítás és a tagadás formájában sem utaltak vissza rá.

Ennek az átalakulásnak köszönhetően a művészettörténet mint tudomány döntéskényszerbe került. Az egyik lehetséges opció, amely ellen Belting kifejezetten ágál, a dolgok folytatásáról szól, tudomást sem véve az eseményekről. Bár a művészet már nem történetként épül tovább, ettől függetlenül még meg lehet történetként írni, alkalmazva mindazokat a műfogásokat, amelyek a korábbi korszakoknál beváltak. A másik lehetőség a helyzet felvállalása és a következtetések levonása: miféle művészettörténet lehetséges a lineáris fejlődési séma feladása után?

Belting véleményem szerint három utat ajánl fel. Az első a pluralizmus. Ez azt jelenti, hogy a kizárólagos történet feladása nem vezet feltétlenül történet-nélküliséghez: megmarad az a lehetőség, hogy a művészeti tárgyakat és eseményeket továbbra is sorokba rendezzük, egymással párhuzamosan futó történeteket meséljünk el, amelyek nem feltétlenül hozhatók közös nevezőre. Bár a közös nagyreferencia elveszett és a közös történet véget ért, ettől függetlenül részleges kapcsolódási pontok megmaradtak, és relatív érvényességű szekvenciák létrehozhatók. Így értelmezhető a könyvet felvezető keretmetafora: a művészet hosszú egységes kép volt, amely számára a művészettörténet biztosította az egységesítő keretet. A művészet azonban meguntta ezt a keretet és szétfeszítette, így a művészettör-

ténetnek is tovább kell lépnie (osztódnia), ha a pluralizálódó művészeti világot továbbra is követni kívánja.

A második választ jobbára a könyv első fele jelenti, ahol a szerző a Western Art, Kelet és Nyugat, az új művészettörténet és a múzeumkérdéséről értekezik. Ezek a szövegek mind a második kiadás számára készültek, így azt gondolnánk, hogy már a művészettörténet vége „után” vannak. Nem elhanyagolható tény, hogy Belting a második kiadásban mégis a régi esszé elé helyezte őket. Méltandó döntés volt, hiszen ez a rész az eredeti problémafelvetést inkább csak árnyalja: inkább kultúrtörténeti eszmefuttatásokat olvashatunk, amelyek a művészettörténet végéhez vezető folyamatokat boncolgatják, ám az eredeti gondolatmenet fogalmi intenzitását már nem érik el. Itt leginkább a lineáris modell felbomlásának történeti folyamatáról van szó, és nem pedig arról, mi féle művészettörténeti gyakorlathoz vezet mindez el.

A harmadik válasz a *művészet nélküli történeté*, amely a könyv végén, jobbára a *Kép-antropológia* kötetre történő utalásokban jelenik meg. Belting *Kép és kultusz* címet viselő munkájában ilyesfajta történetét írta meg a táblaképnek (ikonnak), mielőtt az művészi képpé vált volna. Hasonlóan, a *Kép-antropológia* könyvben olyan képtudomány programját kísérelte meg lefektetni, amely a képet nem pusztán művészeti, hanem alapvető antropológiai jellemzői felől is számításba veszi. Mindkét esetben olyan történeti ívet láthatunk, amelyeknek a szervezőelve már nem a művészet – stílus –, hanem a reprezentációnak egyéb, közösségi vagy egyéni (testi) struktúrái. A képtudomány egyenesen olyan diszciplínaként jelenik meg, amely magába foglalja a művészettörténetet, de nem korlátozódik rá.

Mindezen alternatívák mellett még egy lehetőségre hívnám fel a

figyelmet, amely részben a pluralizmus gondolatához kapcsolódik. A művészet immanens történeti elbeszélhetősége Belting érvelésében azon alapszik, hogy a művészek egy történet (a hagyomány) részeseként ismernek magukra, és arra töreksenek, hogy „benne” maradjanak ebben a történetben. Ha már nem kívánnak benne maradni, akkor az egységes elbeszélhetőség lehetősége is elvész. Vagyis a művészet és a művészek monopolhelyzetben vannak a művészettörténetekhez képest: ha akarják, akkor lesz a művészetnek története, ha nem, akkor bármit tesz a művészettörténész, a történeti jelleg elvész. Az olasz kiadás alcímében éppen ezért szerepelt a *művészet szabadsága* kifejezés.

Ezzel a gondolattal kapcsolatban a következő kitételez érdemes megfontolni. A tudatos/öntudatlan követés problémája nem új a művészettörténet számára: Wölfflin hangsúlyozta, hogy a látás fejlődése nem az individuum döntése, hanem a művészi alkotás olyan keretfeltételeit jelenti, amely egyaránt, egyéni meggyőződésétől függetlenül, minden alkotót jellemez. Ebben az értelemben az a művészettörténet, amely a látás történetét írja le, nem függ attól, hogy a művészek éppen hogyan gondolják el tevékenységüket, hiszen mindenképpen a látásnak az adott korra jellemző paradigmáján belül maradnak. Anélkül, hogy Wölfflin álláspontját teljes egészében rehabilitálnám, számomra úgy tűnik, hogy Belting a tudatos elemeit a művészeti alkotásnak jóval a nem-tudatos fölé emeli, és így szeretné bejelenteni a művészi szabadságra alapozva a művészettörténet végét. Ez a kitétel nem vesz erejéből akkor sem, amikor Belting kimutatja, hogy a kortárs művészeknél nem pusztán a tudatos/öntudatlan elemek játékaról van szó, hanem határozott szembehelyezkedésről bármiféle művészettörténettel szemben. Ugyanis

hiába rombolják le a művészek módszeresen a kapcsolódási pontokat, ezzel a *lehetőségét* nem törlik el a történeti elbeszélésnek, pusztán a narrátor dolgát nehezítik meg (ami adott esetben kifejezetten megteremkenyítő is lehet). Az elbeszélő feladata továbbra is az lesz, hogy megfelelj azokat a közös pontokat, amelyek mentén a nagyon is más alkotások mégis azonosnak mutatkoznak.

Éppen ezért úgy vélem, szerencsésebb a művészettörténeten belül legalább két szellemi képződményt megkülönböztetni. Az egyik az egyetemes művészettörténet nagy elbeszélése mint irányadó eszme. Ez az eszme annyit mond ki, hogy a művészi jelenségeket egy nagy összefüggés részeként kívánjuk megérteni és elbeszélni, függetlenül az ebből adódó nehézségektől. Azért kívánjuk ezt tenni, mert még nem olvastunk olyan érvelést, amely ennek a vállalkozásnak a lehetetlenségét egyértelműen kimutatta volna. Vagyis Belting könyvével a művészet-történet még nem ért véget.

A másik képződményt pedig az egymással párhuzamos, korlátozott érvényű művészettörténeti elbeszélések jelentenék. Ez arra vonatkozik, hogy az egyetemes művészet-történetet mindig csak a műalkotások limitált soraiban írhatjuk meg. Ezeknek a soroknak az összeállítása pedig jobbára azon áll vagy bukik, hogy az elbeszélő képes-e megragadni azt a jelenséget (vagy ellentét-párt), amely elég meghatározó és tartós ahhoz, hogy művészettörténeti elbeszélés épüljön rá. Ilyen többek között a középkori művészetben a figurális harca az ornamentálissal, a geometrikusé a valóság-hűvel, valamint az empirikus háromdimenziós képi tér fejlődése. Minden esetben arról van szó, hogy az egyetemes művészettörténet eszméjét egy korlátozott érvényű jelenség hordozza. Ez a séma uralja Wölfflin munkásságát is, ahol a látás történe-

te öt fogalompárban valósul meg (és kifut egészen a haptikus-optikus el-lentéig). Nem állítom, hogy amikor ezeket a fogalmakat adott műalkotásokkal ütköztetjük, akkor mindig tökéletesen működnek, de az mindenképpen egyértelmű, hogy ezek a korlátozott elbeszélések közvetítenek az egyes jelenségek és az egyetemes történet között.

Vagyis a pluralizmust nem kell kitalálni, mert a művészettörténet gyakorlatában már mindig is pluralista volt. A fő probléma inkább ott van – és ebben az értelemben Belting könyve valóban felbecsülhetetlen értékű szolgálatot tesz –, hogy a korlátozott jelenségek hal-maza, amely a korlátozott elbeszélésekért szavatol, állandóan felülvizsgálható és bővíthető. Vagyis nem lehet hátradőlni nyugodtan, hogy a közvetítő fogalmak már készen vannak (amire talán a művészettörténet hajlamos volt), hanem újra és újra elő kell állítani őket. Ebben az értelemben a művészettörténész nem tehet le arról, hogy a bizonyos művészi jelenségek mélyén újra és újra megfelelj az a közös nevezőt, amely segítségével aztán történetük elmesélhető.

Tudományelméleti szempontból ez arra mutat rá, hogy a problémák gyökerét az egyedi műalkotásokra fókuszáló különböző értelmező megközelítések (ikonológia, esztétika, ikonika, képhermetika) és a szigorú (akár pozitívista) történeti leírások közötti ellentétben kell keresni. Arról már esett szó, hogy a történeti megközelítések immanens művészeti alap nélkül a történelem játékszerévé válnak. Ugyanakkor a műalkotások művészi mibenlétét kutató és leíró eljárások – az üdítő kivételek ellenére – ritkán jutnak el addig a pontig, hogy meglátásaikat fejlődési sorba rendezzék. Így szerencsés esetben a fogalmak megszületnek, de nem épül fel rájuk történeti elbeszélés. A művészettörténet léte pedig éppenséggel e korlá-

tozott érvényű elbeszélések sikerétől függ: a művészettörténet mint irányadó eszme túlélheti a megcáfolására tett kísérleteket, de ha ez az ellenállás nem párosul meggyőző történetekkel, akkor üres és feledésre ítélt siker marad. A vállaltan pluralista művészettörténet ígérete és reménye tehát az „értelmező” megközelítések történeti felnyílása, ahol nem pusztán elszigetelt műveket és azok kontextusát vizsgálja meg, hanem egy lépést továbblépve történeti szekvenciaként (fejlődései vagy változásai sorként) tárgyalja azt a kérdést, amellyel az egyedi műben szembesült.

Végezetül megemlíteném, hogy bár a kiadás váratott magára, a könyv nyelvi és tipográfia színvonalára kárpótol mindezért; még akkor is, ha az illusztráció miatt használt fényes papír a szöveges részeknél fásasztja a szemet, amely így nem kapja meg azt a pihenést a lapoktól, amelyre a monitor után vágya. A fülszöveg beharangozó mondata helytálló: „az olvasó a művészettörténetről – a művészet világunkban őrzött szerezpéről – írt egyik legjobb könyvet tartja kezében”. Persze a recenzens szeretne olyan lehetséges világban élni, ahol az új kiadás második részével párhuzamosan futna az 1983-as változat is, így felismerhetővé téve, hogy a jó könyv valójában kiváló esszén alapul, és időnként nem is képes felnőni hozzá. Ez a kiadás eszmetörténeti kordokumentumként és művészettörténeti-metodológiai bevezetesként egyaránt kiválóan hasznosítható lenne (még akkor is, ha Belting vélhetően kifejezetten cáfolná egy ilyesfajta kiadás értelmét). Mindezen lehetőségek természetesen nem árnyékolják be azt, hogy a könyv magyar megjelenése valódi és örömteli bölcséleti esemény. (*Atlantisz, Budapest, 2006, Teller Katalin fordítása*)

Bokody Péter

„A Szentlélek átvonulása”

Andrea Grillo: A liturgia születése a 20. században (Tanulmány a liturgikus mozgalom és a (poszt)modernitás viszonyáról)

Andrea Grillo tanulmánya bár örömtelien, mégis zavarbaejtő olvasmány. Nem amiatt, mintha témája ismeretlen területre vinné olvasóját, hiszen a liturgiáról magyar nyelven is elérhetőek jelentős művek: így Romano Guardini *A liturgia szelleme* című, ma is alapvetőnek tekinthető munkája (1940, illetve 1988 a magyar kiadások éve); 2002-ben jelent meg Joseph Ratzinger Guardiniével azonos című írása, és Dolhai Lajos *A liturgia teológiája* című műve, hogy csak az utóbbiakat említsük. Nem is amiatt kerül zavarba az olvasó, mintha Andrea Grillo meghökkenené széles spektrumú hivatkozási és nagy ívet átfogó gondolati áttekintésével (persze egy kicsit emiatt is), hiszen mára már hozzászókkott a szaktanulmányok tárgyak horizontjáig táguló hivatkozási mezejéhez. A zavarba ejtés egyik okát feltehetően abban találhatjuk meg, hogy míg a korábbi szerzők alaphangja és beállítottsága a magától értetődőségeken, erős állításokon, afirmáción alapult, addig Grillo munkája elsősorban kérdéseken és (még) megoldatlan problémákon, lehetségesen elénk táruló perspektívákon gondolkodik. Ráadásul nem sürgeti és nem tekinti feladatának a liturgiához kapcsolódó összetett problémakör mihamarabbi, akár az erőltetettséget is felvállaló megoldását, hanem természetesen tartja azt a több mint fél évszázados, a liturgiához való változatos viszonyt átölelő folyamatot, amely még ma sem zárult le, és valószínűleg nyitva is marad; ez azonban – ahogy Andrea Grillo könyve

közvetíti – „csak” életképességét, aktualitását, a benne élő Lélek működését jelzi.

A liturgikus mozgalom témája köré szerveződő könyvnek különféle megközelítésmódjának és áttekinthető céljának megfelelően számtalan rétege van. Felveszi a történeti, az antropológiai, a fenomenológiai, a fundamentális és liturgikus teológiai szálat, kitekintése szellemiségében elsősorban olasz és német szerzőkre utal, Guardinit, Caselt, Rahnert, Lafont-t tekintve irányadónak, illetve két (nálunk legalábbis) kevésbé ismert szerzőt, akiről a könyv függelékében részletesen is olvashatunk: Vaggagginit és Marmiont. A fő fejezetek közül az első felfejti a már a címben is figyelmet keltő „a liturgia huszadik századi születése” fogalmának Grillo szerinti értelmezését, összekapcsolva a liturgikus kérdéssel. „Anélkül, hogy üres retorikába torkollna, senki sem állíthat kevesebbet, mint hogy a liturgikus mozgalomban igazán »a Szentlélek átvonulásának« vagyunk tanúi, ami nemcsak a 20. század egyházát érinti, hanem talán még radikálisabban – a 21. század egyházát is.” (360.) A második a téma teológiai módszerét világítja meg, majd a harmadik a fundamentális teológia és a rituális tapasztalat összefüggéseibe nyújt betekintést; a negyedik fejezet mindennek filozófiai, esztétikai dimenzióit világítja meg, az ötödik a téma újragondolása, értelmezése, a befejező pedig tárgyilagos hangvételű, realitásokkal számot vető kitekintés a liturgia és a liturgiát körülölelő kérdések irányára és a problémák jövőbeli megoldási lehetőségeire. A Szent Anzelm egyetem professzorának tanulmánya azonban nemcsak a tárggyal hivatásszerűen foglalkozókat hívja olvasói közé – bár a könyv valamennyi rétegét teljes mélységében megértők és a liturgikus kérdés teljes kontextusában elhelyezni képesek valószínűleg ők lesznek –, ha-

nem mindazokat, akik hitük gyakorlása során részt vesznek az egyház liturgiájában, érzékelik, de nem tudatosítják a könyvben erőteljesen és tisztán megfogalmazott kérdéseket, amelyeket olvasva képet alkothatnak saját problémáikról és azok összefüggéseiről. Ahogy maga a szerző is írja, „[M]unkám célja éppen az kíván lenni, hogy mindenkinek felhívja a figyelmét a »liturgikus kérdés« (liturgische Frage, Romano Guardini ismert definíciója szerint) vonzerejére, amelyet áthat e diszciplína sajátos jellege.” (26.)

Olvasatom a könyv számos szintje közül ezt a mindenkit érintő dimenziót szeretné kiemelni, amelyet Andrea Grillo a liturgikus reformot igenlő szerzők – többször különböző, de a közös alapot mindig szem előtt tartó – állásfoglalásai alapján alakít ki. Lényeges átgondolnunk, hogy az újonnan születő liturgikus teológia a „Krisztussal való kapcsolat másfajta felfogásának a jele”, amely meghaladja a vallási individualitást, és a közösségbe helyezi az ünneplés alanyát, miközben a gyakorlati cselekményre helyezi a hangsúlyt. (38., 40.) A liturgia pedig akkor lehet képes ünnepjellegét visszanyerni, ha beavató karakterét is visszaszerzi, ha a beavatás eszményét reintegrálja. Nem jelent ez mást, mint hogy a beavatás fogalmát a rítus és a kultikus esemény fogalmaival együtt szükséges újragondolni egészen addig, amíg a „vallási élmény” vagy a beleélés – már elhasználódott – fogalmainak és tartalmainak is megújult értelmezést adhat. Mindehhez a beavatásnak azt a definícióját kell komolyan vennünk, amely szerint az nem más, mint annak megvalósítása, hogy „az ember rendezett módon legyen önmaga” (46.), amely az ember teljességét, testi, szellemi, lelki képességeit egységben és összességében tekinti, veszi számba, és ennek alapján tud összekapcsolódni benne az intellectus fidei és az intellectus

ritus. Andrea Grillo részletesen foglalkozik a liturgia „forrás” (ressourcement) szerepével, illetve újrafelfedezésével, ahonnan valójában az egész megújulás kiindulhat. Mind ezt azonban nem egyoldalú, egyfajta előírás megvalósítására felszólító szerepben gondolja el, hanem kölcsönös viszonyban, amely a liturgia és a liturgián folyamatosan mindig, újra beavatottá váló résztvevők között zajlik, hiszen a participációra mindkét oldalról szükség van. A liturgia beavató és ünneplését újra komolyan vevő forrásához való visszatérés „csak eszköz ahhoz, hogy újra megtanuljunk (és ezáltal hagyjuk magunkat beavatni), hogy a liturgia a hit és a teológia »forrása«”. (291) Nem szabad mellőzni annak a pillantásnak az újrafelfedezését vagy megtalálását sem, amellyel a liturgia a maga sajátos módján tekint Krisztus misztériumára (59.), hogy azzá a helyé és idővé – pontosan helyen és időn kívülivé – tudjon válni, ahol az ember elfeledheti önmagát és a körülötte lévő valóságot (324.); hogy arra emlékezessen, akinek forrásából ered és fennmarad.

Mindebben természetesen Grillo közvetett, nagyon finoman megfogalmazott kritikája is benne van: hiszen még nem jutottunk el vagy vissza a valódi, teljesen liturgiába feledkező ünnepléshez, és erről nem szabad megfeledkeznünk. Nyitva áll a hozzá vezető út, ami mindig is út marad, így a liturgikus megújulás célja nem a beérkezés, hanem a totális részesedés folyamat-létéhez történő eljutás és a benne való megmaradás. Mindeközben a liturgia és a liturgiáról szóló beszéd verbális és nem-verbális szintjei között szükséges megtartani az egyensúlyt. Így ez a harmónia is hozzájárulhat ahhoz, hogy a liturgia közvetítette hitesemény megőrizhesse magát a keresztény kinyilatkoztatás középpontjában, hogy a szentségi életből eredő magatartás-

mód jeleként mutatkozhasson. Ugyanakkor figyelniünk kell arra is, hogy hiába vagyunk tisztában az ünneplés teológiai és spirituális értelmével, ha nem érezzük magunkénak magát a rítust. (346.)

Andrea Grillo tanulmánya szerint a keresztény hitesemény rekonstrukciója nem lehet más, mint a valódi ünnepben összekapcsolódó emberi és isteni, amely maga az újrafelfedezett és újraértelmezett liturgia. Ez nem elvont elképzelések követése, hanem mindig megélt tapasztalaton alapuló és azon túlmutató kívánság és vágy, amelyek beteljesedési lehetőségét krisztocentrikus emberi életek teszik hitelessé, és emelik a megvalósíthatóság világába. Grillo könyvének olvasása maga is felfogható beavatásként egyfelelevenített és megújuló felelevenedő ritusba, amelynek már részesei vagyunk anélkül, hogy tudtuk volna, mi mindent kínál(t) még számunkra „a Szentlélek átvonulása”. Ez a rítusként beavató, forrásként mindig újraeledő, szegyenértől megtisztító liturgia az, amely szabaddá teszi mindazokat, akik hagyják, hogy ajándékként részesülhessenek belőle. (*Bencés Kiadó, Pannonhalma, 2006*)

Máthé Andrea

Személy és igazság

Rochlitz Kyra: Válaszúton

Rochlitz Kyra esszékötete irodalmi, filozófiai és teológiai tanulmányokkal kezdődik, és személyes hangvételű meditációkkal fejeződik be. Az olvasó tehát utat jár be a tudományos közösség ígéreteihez igazodó elemző írások, valamint az elméletek vallomásos nyelvezete között. Bár ez az út a keletkezési dátumok tanúsága szerint nem a személyes élettörténet kronológiai leképe-

zése – sokkal inkább párhuzamosan fejlődő-alakuló megnyilatkozási formákról van szó –, a szövegek elrendezése mégis egyfajta elmozdulást sejtet két kifejezés mód és életforma között. Amint a könyv címe fogalmaz: „válaszúton” járunk.

Az „esszék” címet viselő első nagy egység hét hosszabb-rövidebb tanulmányból, illetve recenzióból áll, amelyek íve a szerző érdeklődésének megfelelően Weöres Sándor lírájának elemzésétől a kortárs teológia problémáin át egészen a jelenkori filozófia etikai és hermeneutikai kérdéseig terjed. E sokféleség dacára az olvasó számára hamar világossá válik, hogy nem véletlenszerűen egymás mellé helyezett, alkalmi írások sorát tartja kézben, hanem szorosan összetartozó, változatoságuk ellenére is egységes szövegeket olvas, amelyek ugyanannak a problémának a mintázatát kutatják a szellemi élet különböző képződményei mögött. Az elemzett mű és a személyes élettörténet összefüggésének kérdése, az olvasott szövegek által a befogadóban elindított változás egzisztenciális felelősségének gondolata újra meg újra felbukkanó motívumként köti össze a legkülönbözőbb témájú tanulmányokat.

Már a legkorábbi két írásnak (a gnóziusról készített 1994-es, és a Weöres Sándorról írott 1996-os tanulmány) is az az elemző megállapításokon átszűrődő, személyes hang adja meg sajátos jellegét, amely a későbbiekben felerősödik, s így – előreutalva a meditatív írásokra – áthallásokat teremt az eltérő karakterű szövegek között. Ugyanakkor e személyes hang kezdetben inkább csak sejtethető, mert csaknem maradéktalanul az elemzett szerzők hangjához simul, s a vizsgált tárgy természetéhez igazodik. „Amikor az ember már nem tud úrrá lenni a földi élet tragikus volta feletti kétségbeesésen – olvassuk például a korai századok gnóziásával kapcsolatban –, könnyen arra a belátásra

juthat, hogy e temérdek szenvedés világának a teremtője nem lehet azonos azzal, aki megvált...” (48–49.) A magyarázat egy pillanatra sem lép ki a filológiai alátámasztható, lábjegyzetekkel igazolható megállapítások köréből, mégis ott érződik mögötte a személyes tapasztalat intenzitása, amely nem tematizálódik ugyan, de az elemző megértés látens dimenziójaként húzódik meg a háttérben. A tanulmányokat olvasva hamarosan ráébredünk: a vizsgált tárgy természetétől függetlenül mindig kitüntetett figyelemben részesítik e személyes tapasztalat helyét és lehetőségeit a tudományos igénnyel elemzett művek között. „Hogy itt [...] az esztétika belső, tudományos meg hasonlottsága sugárzik-e át az élettörténetre, vagy ez a krízis már eleve az élettörténetből változott át »tudományos« problémává, arra nem lehet [...] rákérdezni” – idézi a szerző Balassa Péter szavait (173–174.). A kötetben olvasható tanulmányok mintha mégis újra meg újra éppen erre kérdeznének rá. Mert élettörténet és tudományos probléma nem lehet egészen független egymástól, az utóbbi tétjét az előbbi súlya adja meg. A jelenkori teológia, a morál és a jelentés válságának pontos elemzése e tudományok diskurzusán belül rajzolja ki egy olyan lehetséges magatartás körvonalait, amely az elméleti kérdéseket a praxisra vonatkoztatja, s egy személyes döntés horizontjába állítja.

Éppen ezért a kötet egészét tekintve nincs is különösebb jelentősége annak, hogy az olvasó minden tekintetben egyetért-e az egyes filozófiai vagy a gnózissal kapcsolatos történeti megállapításokkal. Talán jogos a gyanú, hogy e legkorábbi tanulmányban nem teljesen szétválasztható módon keveredik egymással egy historikus és egy normatív elem. Ha a szentírási sorok mögött nem kereshető vissza egy minden tekintetben kétségbevonhatatlan

alapszöveg, amely kellően világos volna ahhoz, hogy gátat vessen a különböző olvasatok burjánzásának, korántsem bizonyos, hogy a páli iratok valóban kizárnak egy gnosztikus olvasatot. A gnosztikus szerzők különösebb nehézség nélkül tudták alkalmazni Pál szavait, amelyek már születésük pillanatában is eleve összetett módon illeszkedtek koruk vallási-kulturális kontextusába. Ami az elemzés normatív szempontját adja, az nem annyira a filológia, mint inkább egy olvasási hagyomány, amely a keresztény teológia előzetes döntéseivel összhangban olvassa a páli szövegeket.

Mindez nem az elemzett textusok meghamisítását vagy relativizálását, hanem annak a hermeneutikai felismerésnek az érvényesítését jelenti, hogy a szövegek értelmezése mindig tartalmaz egy az olvasó pozíciójából következő nézőpontot. E kezdetben látens perspektívát tematizálja az 1999-es Bultmann-tanulmány, amelyben az eredetiség *brutum factum*-át kereső bibliakutatás kudarca az eredet egy mélyebb, egzisztenciális döntésekkel körülírható formáját hozza létre (64.). Ez az eredet nem a hitelesség pecsétjét jelentő nyers, történeti tényeken keresztül jelenik meg, hanem a döntésben – az olvasott igék által megérintett befogadó döntéseiben – rajzolódik ki, s mint ilyen szolidáris a gyengékkel, a saját eredetüket nem bírtoklók hitével (60.). Mert a *birtokolt* hit – amint azt a tanulmányok meggyőzően hangsúlyozzák – gnózis: mítoszszerű válaszokká silányítja azt, aminek eredeti létmódja az embert itt és most, létezésének teljes felelősségében megszólító kérdés: „És ti kinek tartotok engem?” (Mt 16,25)

Itt tehát a kötet címében szereplő választ egy újabb jelentése bontakozik ki: Nem annyira különböző megnyilatkozási formák és befogadói normák (szakmaiság *versus* szubjektivitás) közötti választásról,

mint inkább a választás egzisztenciális felelősségéről van szó, vagyis a szellemi munka a befogadás reflexív, az olvasottakat önmagára – az ember saját élettörténetére – vonatkozó tetteiben a *választás újjáé* válik. S e képben nem csupán a választáson van a hangsúly, hanem az úton, a *viator*-lét rögzítetlenségén és mozgásán is, ami az önmagát intézményein keresztül politikailag artikuláló kereszténységgel ellentétben nem engedi a döntésben megalapozódó eredetet mítosszá szilárdulni, hanem a választást folyamatos feladatként írja elő: „A hit értelmét vesztítené, ha abszolút biztonságot jelentene.” (70.)

Ezen a ponton azonban óhatatlanul felmerül a kérdés: ha az olvasott szövegek megértése oly mélyen fonódik össze az olvasó saját önmegértésével, mint e kötet tanulmányaiban, vajon nem rejti-e mindez önmagában valamilyen „radikális szubjektivizmus” veszélyét? Akárhogyan válaszoljunk is e kérdésre, egy bizonyos: e kérdés maga is a szövegek homlokterében áll, vagyis olyan reflektált problémával van dolgunk, amely tematizálódik az írásokban, sőt amely bizonyos textusoknak – mint az imént említett Bultmann-tanulmánynak is – a legfontosabb témáját jelenti. Az elemzett szövegek világossá teszik, hogy a szubjektivizmus veszélyével kapcsolatos kérdés súlya alól a közlés egyetlen szakmai szabályokhoz alkalmazkodó, tudományos formája sem térhet ki. Miközben a kötetben olvasható tanulmányok maradéktalanul igazodnak azokhoz a normákhoz, amelyeket egy tudományos közösség mérvadónak és objektívnek tekint, a hermeneutikai elemzések azt mutatják, hogy a probléma, „amellyel az Újszövetség teológiáját a személy *egzisztenciális önmegértésének* jegyében tekintő Bultmann szemben találja magát, valójában minden tudományos magyarázat esetén nehezen kezelhető kérdés-

nek látszik" (78.). Nehezen kezelhető, hiszen a megértés a legpontosabb tudományos apparátus birtokában sem lehet bizonyos abban, hogy nem saját előfeltevéseit olvasa-e ki a szöveg értelmeként: a gyanú hermeneutikája sohasem küszöbölhető ki egészen. Ám ugyanez a kérdés még sokkal radikálisabban tér majd vissza az önmegértés horizontján, ahol a megértőnek a saját életével kapcsolatos értelemképződményekkel lesz dolga: „valóban a nekünk rendelt úton járunk-e, vagy saját rögeszméink hálójában vergődünk csupán?” (211.)

Amikor tehát az olvasó az olvasottakat önmagára vonatkoztatja, e reflexív aktus nem egy olyan „önmegaság”-ból indul el, amely saját története birtokában szilárd és rögzített viszonyítási pontot jelenthetne a tájékozódás számára, hanem egy olyan alanyból, aki válaszüton van, akit az olvasott szövegek mozgásba hoznak, és folyamatos választás elé állítanak. Ez a „rögzítetlenség” lehetővé teszi, hogy a szerző hangja egy végtelen párbeszédben más hangokkal együtt szólaljon meg. A saját hang az esszéikben csaknem mindig egy másik hanghoz (az elemzett szerzők hangjához) társul, az együtt-szólás sokféle módját hozva létre ezáltal. Ez az alkalmazkodás ugyanakkor sohasem válik a tartalom felmondásává, és az elemző soha nem veszíti el saját karakterét, hiszen a rá váró döntést senki más nem hozhatja meg helyette: a neki rendelt kapun csak ő léphet be.

Rochlitz Kyra tanulmányainak kiválósága éppen abban áll, hogy kultúránk elméleti diskurzusának kereteit vállalva beszél arról a felelősségről, amely minden nyelvhasználóra hárul a nyelvben ki nem mondottal szemben. Aligha lehet túlságosan hangsúlyozni e belső, a kultúrát magasságaival és mélységeivel együtt vállaló hangnak a jelentőségét egy olyan világban, ahol

az emberi identitás legtöbbször affirmációk, kizárások és elutasítások mentén formálódik. „Az új nyelvet kereső ember ugyanis tudja, hogy e világ eseményeit nem tekintheti csupán külső hatásnak. Amit rosszként tapasztal, belőle is fakad, vagy legalább rajta is múlik, hogy engedje megtörténni azt.” (170.) Azok a gondolatok, elméletek és álláspontok, amelyekkel a szerző beszédbe elegyedik, nem idegenek számára (mint egy olyan katolicizmus számára, amely az alázat verbális gesztusai mellett az igazság birtokosaként szólal meg a társadalomban), hanem belsőleg átélt rétegeit képezik a személyes tapasztalatnak, amely éppen a szellemi kultúra nyelvéhez való közelsége miatt válhat mindnyájunk közös tapasztalatává.

Mindez még akkor is igaz, amikor a ki-nem-mondott előbb-utóbb nevet kap, és arcot ölt a szövegekben. Ez az arc ugyanis még ekkor sem annyira a hitvallás, mint inkább a lehetőség, a latolgatás és a remény modalitásában bontakozik ki előttünk, s a róla szóló szavak a „fogalmilag nem megragadható, de megvalósítható értelem iránti bizalom jegyében szólnak”. (134.) A hermeneutikai tanulmányok egy olyan alakot rajzolnak tehát körül, amely a nyelven keresztül jelent meg, mégsem diszkurzív alakzat. Ricoeurrel együtt a metaforában fedezhettük fel a nyelvnek azt a képességét, amely „a valóság újjáírása által [...] nem a már jelenvaló világot mutatja fel, mint a leíró, vagy didaktikus nyelv”, hanem az elsődleges jelentés megszüntetése árán a „világ elbeszélésének újképességét szabadította fel, jöllehet a valóság más síkján” (110., módosítva). A valóság „e más síkja”, amelyhez a költői nyelv teremtő ereje vezet, s amely a nyelv végső lehetőségeként jelenik meg az elméleti diskuszió szemehatárán, konfesszionális állítások helyett finom kétértelműségben mutatkozik meg előttünk: vajon a

nyelv ereje nyilatkozik meg a metaforában, vagy egy nem nyelvi erő nyilatkozik meg itt a költőileg formált nyelven keresztül?

Rochlitz Kyra valamennyi írása ugyanazt olvassa ki az irodalmi, filozófiai és teológiai szövegek gazdag mintázatából. Ami a középpontban áll, nem más, mint „Isten személyesen megszólító szava és tette. Mint ilyen, nem közelíthető meg a spekulatív, kritikus gondolkodással, viszont azt megelőző kapcsolatba kerül a konkrét egzisztenciával.” (78.) Ez azonban nem olyan üzenetként rajzolódik ki előttünk, mint ami – eredeti vésetként – kultúránk hieroglifái mögött rejtőzne, s amihez mint valami ős-üzenethez kellene eljutnunk. Nem, az így kirajzolódó üzenet feltételezi azt az egzisztenciális döntést, amely kérdésként megelőzi az elemzett szövegeket, de belőlük is táplálkozik, s amelyben az olvasó önmagára alkalmazza azt, amit olvas. A feladat, amire e kötet írásai invitálnak, nem más, mint levonni azokat a következtetéseket, amelyek a szellemi felismerésekből fakadnak, s az élet egységében átélni azt, amiről a felismerések szólnak. „Az emberi tudat már önmagáról szóló tudatként is a gyanakvás közegében realizálódik, s az eljövendő ismeretlen iránti reménnyel teli, előrenéző »talán«-nal szemben csak a [...] kétségekkel terhelt »talán« világában otthonos.” (145.) A „talán”-nak ez a finom analízise, amely a szövegben „felajánlott” új létmódokat, létlehetőségeket latolgatja, meghívás a szövegen belül a szövegen túlra: a cselekvés területére.

*

Vajon milyen kapcsolatban áll egymással a kötet két nagy fejezete, az elméleti reflexió és a meditáció műfaja? Tekintsük-e a kettő közötti elmozdulást lineáris viszonynak? Vagy mondjuk azt, hogy ugyanannak a valóságnak két ellentétes irányból történő megközelítésével

van dolgunk? Az egyik oldalon a szövegek eljutnak a mondhatóság határaiig, a másik oldalon visszafelé haladnak e határhoz egy olyan élmeny felől, amely túl van minden lehetséges kijelentésen? Esetleg ugyanazt az utat járjuk be párhuzamosan, egyszer az elméleti töprengés, másszor a személyes érintettség közegében?

Akárhogyan válaszolunk is e kérdésekre, minthogy nincsen éles átmenet az egyes írások között, a két nagy egység az olvasás folyamatában óhatatlanul relációba kerül egymással: áthallások és rezonanciák keletkeznek, kérdés-felelet viszony konstituálódik közöttük. E spontán jelentés-összefüggések azonban nemcsak erősítik, hanem olykor le is rontják egymás hatását. Olyan szándékolatlan interferenciák képződnek, amelyek arra utalnak, hogy nem problémátlan szerkesztői gesztus a filozófiai munkák és a meditációk párba állítása.

Ha az olvasás lineáris folyamatában kibontakozó képet tekintjük, a következőket találjuk: a tudományos problémák mögött az első részben kirajzolódott a személyes döntés elodázhatatlansága. A tanulmányok ahhoz a ponthoz vezették az olvasót, ahol választania kellett, vállalja-e az ugrást a szakadék szélén. Ezzel szemben a második rész írásai mintha a szakadék túlsó partjáról szólnának: egy eleven tapasztalatot, az ugrás természetét formálják szavakká. Így azonban tárgyuk – tapasztalatként – kívül esik a megvitathatóság határain. Az olvasónak az a benyomása támad, hogy a szavak megúván a jelen-nem-lévővel, a nyelv ki-nem-mondottjával folytatott bújócskát, az elmélkedésekben állításokká szilárdulnak, a dilemmából személyes bizonyosság formálódik. Az a „valami Egészen más”, amire korábban a hiány tapasztalata utalt, most a szövegek középpontjába kerül: „szelíden, de határozottan jelenvaló” lesz.

Mindez persze nem jelent gyógyírt a teoretikus kételyekre, nem ajándékoz meg elméleti bizonyossággal. E szelíd, ám határozott jelenlét „nem a világ kínzó meghasonlottsága elől kitérő naiv optimizmusban” (189.) honos, hanem *egyszerre* igyekszik fenntartani a tudható bizonytalanságát és a tudhatón túli megtapasztalásának bizonyosságát. Am éppen ez az „egyszerre” válik a nehézségek forrásává a továbbiakban. A meditációk éppoly világosan utalnak a teoretikus fejtegetésekre, mint ahogy ezek utaltak korábban a nyelv határain túli cselekvés lehetőségére. Ahogyan az esszék mindig tartalmaztak valamit, ha más nem, a vallomás lehetőségéből, úgy a meditációk szemhatárán is mindig ott áll a teória, egyfajta kontrasztként vagy elrugaszkodási pontként: „itt nem egy *elméleti* hitvallás, hanem a mennyei Atya szeretetét közvetítő Krisztus követése a tét...” (202., saját kiemelés). Úgy vélem, ez az eljárás, amely egy elméleten túli pozícióból visszanézve szemmel tartja az elméletet, tud róla, de *egyszersmind* oppozícióba is állítja magát vele, túl van a szöveg teherbíró képességének határain, legyen bár szó vallomásról vagy elmélkedésről. Mielőtt e sejtésemet bővebben megmagyaráznom, hadd hívjam fel a figyelmet az elmélkedések egy olyan sajátosságára, amely véleményem szerint összefüggésben áll mindezzel.

Az elemző igényű tanulmányokban a saját nyelv és a másik hangja, mint láttuk, együtt szólaltak meg, hogy e két szólam fúgaszerűen el-elváljon, majd ismét összetalálkozzon. Így az író és az elemzett szerző együtt tárták fel a „talán” anatómiáját, együtt juttatták el az olvasót a választás, az olvasottakat önmagára vonatkoztató személyes döntés határáig. Ha most az ellentétes póluson a „másik” hangja – Diognétosz vagy Zoszima sztarec szavain keresztül – megszólal is, az

elmélkedő saját állapotát, nem pedig mindnyájunk látens, ám az olvasás élményében közösként felfedezhető tapasztalatát fogalmazza meg. Ahhoz, hogy megértsük, mit jelent az „érintés áttetsző tisztasága”, vagy „hogy a személy integritása nélkül nincs találkozás” (222.), túl sok mindent kell hallgatólagosan feltételeznünk vagy adottnak tekintenünk a világban – ezek a mondatok nem meghívnak, hanem unszolnak arra, hogy – saját pozícióunktól függetlenül – fogadjuk el nézőpontjukat.

Ily módon a kötet második nagy egységében olvasható meditációknak a törekenység nem szövegszervező elve, hanem a témája. Az a találkozás, amelynek ezek az írások lenyomatává válnak, a legkevésbé sem tűnik törekenynek, hiszen az írás gesztusát nem a közlés elméleti lehetőségei irányítják, hanem annak a „szeretetnek a bizonyossága” (vö. 190.), amelyről a szövegek szólni kívánnak. E nehézség véleményem szerint abból a tényből adódik, hogy az a viszonyítási pont, amelyet a meditációkban oly pontosan leírt „törekeny találkozás” tesz lehetővé, elsősorban az élet és nem a szövegek számára jelent tájékozódási pontot. Láttuk – s a filozófiai esszék ezt nyilvánvalóvá tették –, e kettő nem választható el minden további nélkül egymástól, ám a meditációk arra utalnak, hogy össze sem köthetők, együtt sem állíthatók minden további nélkül.

Nem mintha a meditációk a maguk műfaji határai között ne állhatnák meg a helyüket önmagukban, csupán a filozófiai eszmék ellenpólusaként, azaz egy olyan – nézetem szerint hamis – oppozíció elemeként válnak problematikussá, amely, mint utaltam rá, a kötetben foglalt meditációk jellemző sajátja. A meditációk egy kulcsfontosságú helyén például a következőket olvassuk: „Az igazság nem állítás, hanem személy.” (206.) Ez a mondat kitüntetett figyelmet érdemel. Te-

kintve, hogy elmélet és cselekvés, filozófiai reflexió és hitvallás két olyan pólus, amelyek közé a kötet egész tere feszül, úgy vélem, lehetetlen e kijelentést nem a teljes könyv kontextusában, vagyis nemcsak az elmélkedések, hanem az esszék problematikájának a háttere előtt is olvasni. Ha pedig e kijelentés mögött kérdésként ott húzódik a jelenkori filozófia válságának teljes horizontja – mindaz, amit a teológia, a jelentés és a morál válságáról olvastunk –, akkor e mondat, bár látszólag kiutat mutat, valójában egy alapvető problémával terhes.

Az a kijelentés ugyanis, hogy „az igazság nem állítás, hanem személy”, nézetem szerint hamis alternatívát sugall, amennyiben olyasmiket köt össze, amiket csak kategóriaiba árán kapcsolhatunk egymáshoz. (Kategoriahibával az olyan kijelentéseket szoktuk jellemezni, amelyek *együtt* állítják vagy tagadják egymás mellé nem rendelhető logikai vagy szemantikai osztályok elemeit: „XY nem jószívű, hanem 170 cm magas.”) E kijelentésnek tehát éppen az a tény vet cselt, hogy az esszék szomszédságában, és az ott felvetett problémák háttere előtt, s nem pusztán vallási meditációként vagy hitvallásként hangzik el. Életünket kétségtelenül különböző univerzumokban éljük: a szakmaszerűen művelt tudás, a személyes kapcsolatok, a vallási vagy politikai élet univerzumaiban, hogy csak néhányat említsünk. Ezek a modern társadalmakban relációban állnak ugyan egymással, ám bizonyos autonómiával is rendelkeznek. A személyes élet koherenciájának jogos igénye sem feledtetheti azt a tényt, hogy ezek olyan öntörvényű diskurzusformákként funkcionálnak, amelyek csak áttételesen vonatkoztathatók egymásra. A logikai ítéletek tere nem azonos a morális ítéletek terével, és – triviális módon –

nem azonos a parúzia isteni ítéletek terével.

Három olyan térről van tehát szó, amelyek koordinátái nem adhatók meg egyetlen vonatkoztatási rendszerben. Különösen világossá teszi ezt számomra az *Ítélet alatt* című írás, hadd idézzem csak az utolsó mondatát: „Egyelőre azonban az ember – saját választása szerint – a tudás letéteményeseként törekszik kezébe venni sorsát, szinte teljesen megfedkezve arról, hogy minek a jegyében kellene élnie.” (181. o.) Minek a jegyében kellene élnie? – kérdezhet vissza az olvasó, hiszen az igemód – „kellene” – valamilyen normatív mozzanatra (tudásra?) utal, ha csak abban az értelemben is, hogy a megtérő ember „gyöngeségében sem tanácstalan”, hiszen van „mihez mérnie tetteit” (223. o.). E kultúrkritikai mondat egyszerre utal a tudásra mint értéksemleges diszpozícióra, mint erkölcsileg és vallásilag értékelhető képződményre. Úgy vélem, e háromféle jelentést jó okkal különböztetjük meg egymástól. Mindezzel nem azt kívánom sugallni, hogy nem kell valamiképpen összefüggeniük az adott kulturális térben, vagy az emberi élettörténet egészében, csupán úgy látom, hogy kapcsolatuk a felvilágosodás kora óta bonyolult játékszabályok, tiltások, mesterségesen beiktatott törések és kerülőutak mentén szerveződik.

Véleményem szerint ezért félrevezető az a Bulgakov nyomán megfogalmazott válasz, amely a pilátusi „Mi az igazság?” kérdésre felel: „Amikor a »hégemón« az oly régóta várt »hold-sugárösvényen« végre megindul a szabadulás felé, többé már nem választ, hanem egy *személyt* keres.” (221–222.) Fontos a kérdés, és fontos a válasz. Ez a válasz azonban nem *arma* a kérdésre felel. (*Vigilia Könyvek, Budapest, 2007*)

Schmal Dániel

Az idő tere

A vezeklés millenniumi emlékműve

*S Ágnes asszony a patakban
Régi rongyát mossa, mossa –
Fehér leple foszlányait
A szilaj hab elkapdossa.
(Arany János)*

Az Arcus Temporum IV. Pannohalmi Művészeti Fesztivál keretében az apátsággal szomszédos dombon, a Millenniumi Emlékmű épületében, Aba-Novák Vilmos befejezetlen tör ténelmi freskói alatt került sor Kicsiny Balázs új munkája, *Az óra körbejár* című installációjának bemutatására. A fesztivál „időívek” koncepciójában különös szólamot jelentett mindenekelőtt a nemzeti/kvázi-szakraális tér és a szinte kizárólagosan a mindennapi használati eszközök kombinációjából megalkotott műalkotás kontrasztja. Kicsiny Balázs ezúttal gyakorlatilag csupa olyan tárgyból készítette el munkáját, amely nemcsak hogy a kereskedelembe, de egyenesen a nagyáruházakban beszerezhető: tizenkét műanyag asztal, ezen műanyag mosogatótálak, gumikesztyűk – a vízzel megtöltött tálakban pedig egy-egy nagy méretű falóra, a másik pedig a csepegtető-száritón. Miközben a körberakott asztalok a jól ismert, sakktáblaszerű konyhakövezetet imitáló (kör alakú) műanyagpadlón állnak. Művészi beavatkozásra – az elrendezésen túl – a figyelmes szemlélő számára egyedül a preparált órák utalnak, amelyek a vízben elmerülve is töretlenül működnek. Idejük azonban esetleges, nem összehangolt idő volt. Kicsiny Balázs a befogadás megkönnyítése érdekében egyetlen engedményt tett: a falra kifüggesztette Arany János *Ágnes asszony* című balladájának szövegét a Zichy Mihály illusztrálta 19. századi kiadásából. Ez a szöveg valamiféle hidat képezett az installációt befogadó tér és az

emlékmű kupolája alatt kiállított alkotás között. A kiállításhoz tervezett performance sajnos elmaradt, pedig különös lett volna látni a folyamatot, ahogy – a tervek szerint – tizenkét nő elkezdte a mosogatásból jól ismert mozdulatokkal mosni az órákat...

A kiállítás a félbehagyottság benyomását keltette: mintha a folyamat megszakadt volna (vagy mert a végrehajtóknak fontosabb dolguk akadt, és el kellett menniük, vagy mert talán már nincsenek is, akik az elkezdett munkát folytathatnák). A vízhatlanná tett órák egyszerre sugallták az idő kérlelhetetlen mechanizmusának és az események bekövetkezésének megakadályozhatatlanságát, ugyanakkor pedig – éppen vízhatlanságuk okán – a tevékenység lehetetlenségét is (hiszen megtisztító eszközeink számára hozzáférhetetlenként voltak jelen). A tizenkét asztal egyszerre biblikus és népmesei konnotációja mellett nyilvánvaló módon kínálkozik az óraszerkezetek tizenkét órára, vagyis az óraszámlap 360 fokos körének tizenkét körcikkelyre osztott vizuális tapasztalata is. Ez utóbbira erősít rá, hogy valójában nem tizenkét, hanem huszonnégy óraszerkezet alkotja az installációt. Egyik óra a mosogatótálban van (vagyis a félbehagyott cselekmény aktív részese-ként), a másik pedig a száritón (vagyis passzív szerepben).

A kiállítás egyformaságra építő látványa első látásra a minden egyedivel és szubjektívvel szembeszegülő nagyüzemiség érzését keltheti a látogatóban, aki szinte menekülne is az elől, hogy a történelmi emlékezés kitüntetett terében ugyanazzal az egyébként mindennapos tapasztalattal szembesítsék. A rendezettség azonban valamiféle rítusra is utalhat, amelyet elkezdtek, de valamilyen oknál fogva nem tudtak befejezni. Első közelítésben mintha önmagunk múzeumában járnánk. Mintha élettereink lakatlanná és

lakhatatlanná válásával máris múzeumná, egyszersmind pedig minden emlékezést nélkülöző emlékhellyé (vagyis a feledés helyévé) váltak volna. A mozdulatlanságot és kihasználtságot csak a rendületlenül körbejáró órák kezdetben alig érzékelhető működése töri meg. Az órák mutatta idő erősen esetleges, nem áll össze semmiféle átlátható rendszerré. Vagyis a hangsúly nem az idő (számokban, egzakt módon kifejezhető) pontosságán, hanem sokkal inkább a *múlás* kérélhetetlen eseményén van. Mintha az ily módon összezavart bergsoni „temps” a maga bizonytalanságában és a referenciavesztésében (hiszen látványosan elmarad a frankfurti atomórával való szinkronizálás) csak szubjektív időként („durée”-ként) létezne. Az idő pontatlansága és összehangolhatatlansága valamilyen képpen a káosz (vagy legalábbis a világ kiismerhetetlenségének) élményét sugallja. Az idők sokfélesége és különbözőképpen való múlása csak annyiban érdekes, amennyiben az egyes órák mutatta időpont valamilyen emberi eseményhez, pontosabban: *egy* emberi élet eseményhez rendelődik. De ha feltételezzük a cselekvést végrehajtó ember egykori (vagy jövőbeli) jelenlétét, feltételeznünk kell azt is, hogy a személy nem ura sem a saját aktív, sem pedig a saját passzív idejének. (Egyáltalán miféle különös helyzet már önmagában, hogy egyetlen emberhez kétféle idő rendelődik?) Mintha az emberből, a személyes jelenlét minőségéből semmiféle következtetést sem vonhatnánk le az életlehetőségként rá váró időre vonatkozóan. Az idő az installációnak ezen a szintjén mintha a nem-mérhető teljesség lüktető titkaként lenne jelen. Nemes Nagy Ágnes szavával: méri, ami mérhetetlen, vagyis „képzelt ütemet rovátkol / az egyidőn” (*Mesterségemhez*).

De mit ad hozzá mindehhez a mosás gesztusa? Miért van szükség

arra, hogy gumikesztyűben próbáljuk mosni, ami moshatatlan? Amikor erre a kérdésre keressük a választ, nem feledkezhetünk meg arról, hogy Kicsiny Balázs Arany János *Ágnes asszony* című balladáját állította mottóul ehhez a kiállításához. A segítségként kapott szöveg a bűn és bűnhődés sorsszerűségét sugallja, és még azt is, hogy a jelenként megélt idő egyre inkább a múlt tettenek, eseményeinek tudatos vagy öntudatlan megtisztítására irányul. Vagyis hogy az aktív jelenből egyre több időt kíván meg tőlünk a passzív múlt tisztogatása. Innen érthető aztán a kérdés, hogy igazában melyik órát is mossuk (azt-e, amit élünk, vagy azt-e, amit élünk). A múlt megtisztítása talán szükségszerűen maga után vonja a jelen feláldozását. És minél nagyobb a múlt, annál inkább kikerül az ember a jelenből, annál inkább átadja magát a tisztogatás feladatának. (Nem ezt hívjuk-e sok tekintetben öregedésnek?)

Mind a konyhakövet sejtető sakktabla-linóleum, mind pedig az asztalokra dobott tizenkét pár gumikesztyű a leghétköznapibb közeget, a konyhát sejteti. Vagyis a terített asztal, az asztalt körülülő emberek, sőt maga az étel is egy másik térben (vagy egy másik időben?) tétéleződik. Ha egyáltalán eszünkbe jutnak. Láthatólag minden eszköz az étkezés utáni mosogatást szolgálja. A tányérok, edények, evőeszközök helyét azonban az órák foglalják el. Első látásra még talán túl sterilnek is hat ez a közeg: hiányzik az ételmaradék, a mosogatóvíz felszínén úszó zsír; és a szerves, kidobásra ítélt (halott) szenny helyét a szervetlen, kidobhatatlan óra foglalja el. Az óra azonban jár (ahogy Kicsiny Balázs ígéri: *körbejár*), szinte élő. Nyilvánvaló, hogy megmosni (önmaga miatt) szinte lehetetlen, mosni pedig (önmagunk miatt) szinte kötelező. A szerves szenny ugyanúgy foszlott semmivé, mint Ágnes asszony véres lepedője. Ami maradt: a múltként és jelenként szimultán módon létező

idő: az élet és a vezeklés ideje. Ez a vezeklés azonban egyrészt nem nyilvános (hiszen a konyhában zajlik), másrészt pedig nem is befejezhető (hiszen a két óra eltérő ideje szüntelen feszültség forrása).

És ez a feszültség nemcsak az asztalon jelenik meg tizenkétszer, hanem a kiállítótérben is. Aba-Novák Vilmosnak a 20. század elejéről származó történelmi freskója, amely a kiállítótér falát díszíti, különösen is hangsúlyossá teszi a kétféle idő (múlt és jelen) szimultaneitását és különbözőségét. De a freskó a maga szándékolatlan befejezetlenségében is felerősíti a folyamat befejezhetetlenségét, és így hipertextusként az installáció részévé válik. Itt már nem pusztán az egyes ember történetek, hanem egy ország, egy nép történelmének boltozatát is magunk fölött érezzük. Az ország, a nép pedig mintha képtelen lenne országgént és népként mosni és élni a maga idejét. Mintha a feladat akarva-akaratlanul is *az egyes emberre* (a tizenkettőként feltételezett teljességre) hárulna. Kis túlzással azt mondhatnánk, hogy az órákat nem moshatjuk anélkül, hogy az épület falát díszítő freskó ne tükröződnék bennük. Fontos azzal is számolnunk, hogy a freskó nem mosható, csak a tükröképe; és hogy ebben az értelemben nem a jelen és

nem a jövő a befejezetlen, hanem a múlt. Vagyis a bizonytalanság és elhallgatás, a tudatlanság és rosszul tudás is a tükröződés részévé válik.

Az értelmezés számára azonban újabb kérdést vet fel, hogy bár az asztalokon elhelyezett huszonnegy óra valóban körbejár, az óraszám-lapként elrendezett tér azonban (amelyben a tizenkét asztal a számlapra felírt számok valamelyikének felelhetne meg) nem képezi-e egy olyan óriási óra számlapját, amelyen sem számok nincsenek, sem mutatók nem járnak körbe. Vagyis nem az időtlenség idejében zajlik-e a teljes esemény? Talán itt segített volna igazán, ha megvalósul a kiállításához tervezett performance, mert jól láttatta volna, hogy az egyes ember, az egyén ideje (a múlttal, jellel és az abban megcsillanó történelemmel vívott küzdelme) miként válik az egyetlen idő részévé. A látvány megmutatta volna azt is, hogy az időtlenség ideje mindannyiunk számára mennyire konkrét emberi időkből (mások idejéből) áll össze – ha összeáll. Hány igaz kell, hogy megmeneküljön a világ? Hány igaz kell, hogy ne nyeljen el a reménytelenség? Hány igaz kell, hogy élni tudjunk? (*Arcus Temporum IV. Pannonhalmi Művészeti Fesztivál, 2007. augusztus 24–26.*)

Varga Máttyás