

A szó és a kép az igazság erőterében

Graham Howes: A szakralitás művészete (Bevezetés a művészet és a hit esztétikájába)

Graham Howes *A szakralitás művészete* című könyve egy rendkívül komplex kérdést jár körül, és igyekszik megválaszolni, amikor azt teszi töprengése tárgyává, hogy „lehet-e bármiféle vallásos műalkotás még mindig jelentésteli a posztmodern Nyugaton, ahol a jelentés nagy szintézise már nem létezik?” A történész, vallásszociológus és művészettörténész Howes radikális kérdésfelvetése a problémakör több dimenzióját felnyitva és a téma történeti beágyazottságát mindvégig szem előtt tartva nagy ívű áttekintést nyújt művészet és vallás, Kép és Szó bonyolult, történetileg mindig változó kapcsolatáról. A könyv őszinte és mély számvetés is, amennyiben megpróbálja tisztázni, hogy mi az, ami megmaradt – és továbbra is képviselhető – abból a fundamentális hagyományból, amely a 18. századig magától értetődő módon irányította és szervezte hit és esztétika egymást formáló alakulástörténetét. A nagy objektívációk megrendülését és szétesését már Hegel is érzékelte, s a decentralizálódás felgyorsult folyamata ma már súlyos legitimációs kérdéseket is felvet.

Howes abból a tényből indul ki, hogy a vallásos ábrázoló művészet tematikája és formarend-

je, mely évszázadokon keresztül a művészeti megújulás tápláló forrása volt, végképp elvesztette megújulási képességét, a vallásos tapasztalatot reprezentáló potenciálját. A modern (posztmodern) művészetben zajló események, kísérletek egy hangsúlyosan vallástalan szellemi közegben zajlanak, s az egyházi intézményrendszer képtelen ebben a folyamatban saját szándékait felmutatni és érvényesíteni. A posztkeresztény Európa művészetében látványosan hiányoznak a vallási élmény, a hittapasztalat nagy formátumú művészi reprezentációi. Ami van, az „szentimentális, szépítő naturalizmus, gyenge, ügyetlen rajzok, a képzelet szegényessége és az egyházunk által szponzorált művészet bagatell történetisége”. (Paul Tillich) A hit esztétikájának fájdalmas jelenvesztése, önmagába fordulása a felmutatható hittapasztalat elszegényedésével jár. Vallásos hit és vallásos művészet viszonyrendszerében Howes négy dimenziót ragad meg, hogy érzékeltesse az elszegényedés és a kapcsolatvesztés felületeit és színtereit: ikonográfiai, didaktikus, intézményi, esztétikai dimenzió. A klasszikus hagyományban ezen a négy szinten realizálódott vallás és művészet egymást legitimáló kölcsönhatása. Ez a négy kötelék egymást hol erősítve, hol gyengítve biztosította a művészetek számára azt a keresztény erőteret, amely az alkotók, mesterek számára mint a reflexió természetes közege állt rendelkezésre. Howes elemzésében kimutatja, hogy ez a

négy funkció (dimenzió) milyen belső és külső töréseket szenvedett el a látás és a hit közötti kapcsolat fenntartását illetően. Az ikonográfiai dimenzió ennek a kapcsolatnak talán történetileg leginkább terhelt és problematikus aspektusa, hiszen a szent ikonikus rögzítése kezdetektől fogva ambivalens teológiai reakciókat váltott ki, s ez nem változott a 8–9. századi ikonoklazmus után sem. A Krisztus-ábrázolás körüli viták erőteljesen befolyásolták az alteritás művészettörténetét, s meghatározták a figurális ábrázolás alakulás- és fejlődéstörténetét is. A test-tematizáció az inkarnáció teológiai diadala után is problematikus maradt, s a protestantizmus végletes formában erősítette fel a képpel szembeni gyanú hermeneutikáját. E folyamat episztemológiai háttere valószínűleg a Kép és a Szó primátusa közti vita, amely a vizuális és a verbális reprezentáció közti igazságérték különbségét hangoztatja arra a tényre alapozva, hogy a kinyilatkoztatás verbális formát öltött. A figuratív ábrázolás azonban a sztematizálódó keresztény ikonográfia keretein belül hosszú időn keresztül domináns maradt a szakrális művészetben. Howes szerint nagy kérdés, hogy a modern-kortárs absztrakt (nonfiguratív) ábrázoló művészeti törekvések mennyire képesek a szakrális tapasztalat felmutatására, hiszen az egy történetileg kikristályosodott formanyelvben mintegy rögzítette önmagát. Kérdés, hogy a kód radikális lerombolása után marad-e újrakódolható üzenet. Más irányból feltéve a kérdést: a kód nem a materiális formát nyert üzenet volt-e? Ebben az esetben a kódváltás a tartalom teljes érvénytelenítését jelentené. A probléma sajátos aspektusát láthatjuk a populáris vallásosság számára készült „műtárgyak-

ban”, szuvenírekben, hiszen ezen a regiszteren a naív figurális reneszánsza és felerősödése érzékelhető. Ugyanakkor Howes azt is hangsúlyozza, hogy a nyugati kereszténységben az ikon (kép) és a liturgia közötti kapcsolat soha nem volt olyan szoros, mint a keleti tradícióban, ahol is az ikonon keresztül a láthatatlan (szakrális) világ nézi a mi világunkat, s így maga a kép is a proszkünészisz (tisztelet, hódolat) liturgikus tárgya. Mintha azt mondaná a szerző, hogy a nyugati ikonográfiai hagyomány látens módon mindig is fenntartotta a kódváltás lehetőségét az ikonszerű ábrázolás és a liturgia közti kapcsolat lazán tartása révén. Howes szerint rendkívül fontos, hogy az elméleti vita túllépjen azon az egyszerű dichotómián, miszerint minden művészetnek liturgikusnak kell lennie, és minden liturgia művészetté kell hogy váljon.

A didaktikus dimenzió szoros összefügg a vallás és a művészet kapcsolatának ikonográfiai dimenziójával, hiszen ahogy Bonaventurától idézi a szerző, a „festmény megsegíti érzékeink tehetetlenségét is, mivel érzelmeinket jobban felkavarja, amit látunk, mint az, amit hallunk. Azok a dolgok, amelyeket látunk, jobban megmaradnak bennünk, mint azok, amelyeket hallottunk.” Emellett hangsúlyos az az alapozó belátás, hogy a didaktikus funkció célkeresztjében eredendően Isten áll, és ez a funkció Isten imádatának artikulációjában nyeri el az értelmét. Ennek tudatos képvisellete leginkább a katedrális-gótika idején valósult meg, amikor Isten imádata, Howes szavaival, a fény, a mérték és a szám attribútumaiban a legmagasabb szinten történt. Ez a belátás látens formában feltételezi az alteritás művészettörténetének azt a sajátosságát, hogy az alkotás fontossága megelőzi

az alkotó fontosságát, azaz egy olyan perspektíva feltételezését, amelyben a szent iránti érzékenység magától értetődően transzformálja az alkotó individuum teljes önérvényesítését. A katedrális-gótika azért lehetett olyan sikeres a didaktikus funkció megvalósításában, mert, Friedrich Heer szép formulájával élve, „a művészet új módszerét és új megközelítésmódját a technológiával, a matematikával és a geometriával kitöltött spirituális lát(om)ás igájába fogták”. A spirituális látomás dominanciája elsősorban a hívők útbaigazítását szolgálta a hitvalóságon belül, hiszen az a hívő közösség rendelkezett a látvány megértésének képességével: olvasni tudta a képet, és megértette az épített struktúrák néma üzenetének transzcendens tartalmait. Howes azonban hangsúlyozza, hogy a spirituális-teológiai tartalom gyakran intellektualizálódott és/vagy szekularizálódott már az alteritás idején is, s ezekben a korszakokban a didaktikus szándék nem kizárólagosan a szentre nyíló érzékenység fenntartásában realizálódott. A reneszánsz idején például a pogány mitológiák erőteljes jelenléte a festészetben erősen fellazította a keresztény didaxis üzenetpotenciálját, a barokkban pedig a „szent teatralitás” pompájában és nagyságában gyakran tisztázhatatlanná vált, hogy az alkotás az imádott vagy az imádó (ember vagy Isten) nagyobb dicsőségének hirdetője-e. Mindezek ellenére a hit vizuális reprezentációi mélyen elkötelezettek voltak egy nyilvánvalóan didaktikus vizuális teológia mellett, és képesek voltak a szent és a profán közti közvetítésre. Nem hagyható figyelmen kívül, bár Howes nem hangsúlyozza, hogy a vallásos festménnyel a „befogadó” nem mint a *közönség* egy tagja, hanem mint a hívő *közösség* alkotó egysége áll szemben. A hívő tudatának spirituális hori-

zontján megképződő elvárások és előzetes ítéletek mentén rendezte el és értelmezte a látványt, tehát „tudatlansága”, tanulatlansága ellenére egyfajta univerzális pontossággal kódolta a látottakat, s teszi Szóvá a Képet. A didaktikus szándék többé-kevésbé homogenizáló hatása nagymértékben erősítette a hívő közösség spirituális összetartozásának érzetét, hiszen az egyedi értelmezések nem individualizálták a jelentés nagy szintézisét. A modernitás művészetében a nyílt vizuális didaktika igen ritka, sőt ennek az ellenkezője válik egyre nyilvánvalóbbá. Annak ellenére, hogy a posztmodernitás az egyént látványok özönébe ágyazza, a kép mintha egyre inkább elveszítené az igazság kimondásának képességét, és egyre inkább olvashatatlanná válna. Howes szerint napjaink központi kérdése, hogy vajon a művészet a látás és a tudás olyan formája-e, amely ugyanolyan sajátos igazsághordozó, mint a filozófia és a természet-tudományos módszertan. A kép episztemológiájának általános devalválódása hangsúlyosan jelenik meg a vallásos művészetben is. A képen keresztül vagy a képben megnyilatkozó igazság mintha egy tisztán esztétikai kód igájába tört volna, s kényesen tartana mindenféle azonosítható ideológiai tartalom artikulációjától. A probléma valójában a kép státuszának alapvető változásáról szól, amelynek során a kép elvesztette ontológiai alapzatát, és tiszta látványként igyekszik előállni. Nagyon is megfontolandó, amit ebben a tekintetben John Tinsley anglikán püspök megfogalmaz: „A keresztények meglepő könnyedséggel adták meg magukat annak a nézetnek, hogy a kép szegényesebb formája az igazságnak, mint a fogalom, mintha a kép és a fogalom ugyanazon dolog kimondásának alternatív formája lenne, azzal a kitétel-

hogy a kép azokat segíti, akiknek nagyobb a képzelőerejük, mint a logikai készségük.”

A képről mint a hittapasztalat és hitigazság hordozójáról való lemondás hangsúlyosan veti fel az egyház szerepét a folyamatban. Ezt a szerepet Howes az *intézményi dimenzió* keretein belül vizsgálja. Történetileg az egyház olyan patrónusként jelenik meg ebben a folyamatban, amelyik nagyon biztos kézzel szervezte és irányította a hit és a látás viszonyát, hiszen a tradíció vezérelte társadalmakban a vallásos érzésért nem kellett aggodnia, az jelen volt a társadalmi valóság minden szegmensében. A művész megkapta a megbízást – a Keresztre feszítésre vagy a Szűzanyára –, „és az utolsó gesztusig, a legutolsó drapériagyűrődésig tökéletesen tudta, mit kell tennie”. Ezt a magabiztosságot jelzi, hogy az egyházi megrendelők látszólag fenntartás nélkül tudták elfogadni például a reneszánsz festészet világias, gyakran pogány szemléleti tartalmait ábrázoló képeit. A társadalomba mélyen beleivódott spirituális automatizmusok még azután is sokáig tovább éltek, hogy a művészet vallásos beágyazottságával szembe egyre erőteljesebben lépett fel az autonóm művészet igénye. Az egyházi mecenatúra nyilvánvaló ideológiai elfogultsága ellenére mindig képes volt a művészi újítások, a termékeny alkotói kísérletek felismerésére és vállalására, s ennek köszönhetően a művészeti termelést saját érdekhálójában tudta tartani anélkül, hogy szigorú ideológiai elvárásrendszerrel érvényesített volna a művészettel szemben. Howes szerint az egyház patrónusi szerepe a 19. századtól látványosan meggyengül. „A század közepétől egy olyan időszakban, melyben számos kiemelkedő művész alkotott, és amelyben sokuk rendkívül vallásos volt,

alig van példa arra (kivéve talán Delacroix-t), hogy jelentős, nagy mestert templom díszítésére kértek volna fel.” E beszámoló tény mögött komplex folyamatok és változások állnak magyarázó háttérként. Ezek közül néhányat Howes is kiemel, s amelyek többsége az esztétikai dimenzió problémarendszerét érinti. Nagyon fontos e tekintetben az egyház bizalomvesztése a művészi modernizmussal és a modern művésszel szemben. Az egyház ragaszkodása saját reprezentációs hagyományához és szimbolikájához idegenné és olvashatatlaná tette az új formanyelven megszólaló műveket. A konzerváló magába fordulás egyre jobban eltompította azt a hagyományos művészi érzékenységet, amely korábban mindig képesnek bizonyult megtalálni a magas művészetben számára elengedhetetlen spiritualitást, szakrális dimenziót. Howes az egyház relatív kudarca-ként értelmezi annak a képességnek az elvesztését, hogy meglássa és fenntartsa mindazt, ami új és termékeny egy adott időszak kulturális és társadalmi életében. Ennek a valóságvesztésnek az a súlyos következménye, hogy a 19. század második felétől kezdődően az ábrázoló művészetekben történt minden jelentős esemény a vallási szférán kívül, egyházi recepció és reflexió nélkül történt. Másfelől elgondolkodtató az a tény is, hogy a vallási értelemben jelentős érdeklődést kiváltó művek (pl. Picasso *Guernicája*, Dalí *Keresztes Szent János Jézus Krisztusa*) spontán és autonóm kezdeményezésekre születtek az egyházi intézményen kívül. A művészeti változások követéséről való önkéntes lemondás mellett természetesen más tényezők is közrejátszottak abban, hogy „ha valaki meg akarná írni az utolsó száz év vallásos művészettörténe-

tét, gyakorlatilag úgy foglalhatná össze, mint ennek a művészetnek – mint jelentős művész jelentős tevékenységének – majdnem hogy teljes kipusztulását”. Alapvető változások történtek társadalom és kultúra, társadalom és művészet viszonyában: a hívó közösség kívülálló közönséggé vált, az autonómmá váló művészet megtalálta önfelmutatásának új, modern szintereit: galériákat, akadémiákat, az egyre nagyobb számú magángyűjteményeket. Ezek a szekularizált művészeti terek mint normaadó, kanonizáló centrumok léptek és lépnek fel, s a korábbi „türelmes hagyomány” képviselője és gyengédebb elvárásrendszere helyett a divat és az aktualitás rendje mentén szervezik meg művészi valóságukat. Az, hogy a modern műalkotás a szent helyekről a tátongó terekbe kerül át, érinti azt a problémát, amelyet elsőként Heidegger vetett fel *A műalkotás eredete* című munkájában. Heidegger kifejti, hogy a műalkotás mindig saját erőterében áll, azaz autentikus kontextusa nélkül nem tud érvényesülni a benne felgyülemlett művészi energia. Amennyiben a vallásos művészet elvesztette autentikus tereit (a tér önértelmező kontextusát), az ezzel a szándékkal létrejövő mű is valamiféle vákuumba kerül, s ezzel mintegy saját potenciálja válik kibontatlanná. Amennyiben az egyház törekszik arra, hogy ismét teret biztosítson a vallásos műalkotás érvényesülésének, úgy végre fel kell tennie azt a kérdést, hogy „az új művészi stílusok elfogadása, amelyeket az egyház érdekköréitől és bejáratott gondolkodásától láthatólag oly idegen kontextusban hoztak létre, amilyen mértékben jelentenek egyfajta fertőzést vagy vírust, amely a vallásos gondolkodásba és érzékelésbe olyan világi elképzeléseket vezet be, amelyeket ko-

rábban összeegyeztethetetlennek tartottak az elemi hittel”. Ez a kérdésfelvetés vezet át az esztétikai dimenzió problémarendszerébe, amely a hit és a látás/szó és kép viszonyának művészeti lényegét érinti. A vallásos művészet esztétikai nivóját illetően megrázóak Paul Tillich már idézett ítéltető szavai, melyek szerint a jelenkori egyházi művészet egyenesen képrombolásért kiált. A vallásos művészet bagatellizálódása mögött Howes egy érdekes jelenséget emel ki, amikor hangsúlyozza, hogy a vallásos művészet bármilyen esztétikai minőségben is kifejti a maga „nyers hatását”, és mint ilyenek az egyház számára fontos küldetést töltenek be például az egyházi giccek, a banális Krisztus- és Mária-képek. Úgy tűnik viszont, hogy a vallásos magas művészet üres tereiben az univerzális absztrakció nem tud helyettesítő szerepre szert tenni. A szűk esztétikai norma által likvidált öszövétségi és evangéliumi figurativitás és narrativitás hiánya egyelőre nem pótolható, mert a laikus vagy hívó „fogyasztó” számára kulturális szocializáltságból fakadóan minden absztrakt művészet elérhetetlen marad, s ennek következtében nem képes spirituális élmény kiváltására. Ez az „esztétikai patthelyzet” valójában az előzőekben tárgyalt három dimenzió mátrixából áll elő, és a vallásos művészet viszonylatában egyfajta tehetetlenségi helyzetet állandósít. Howes szerint az ebből való kitörés súlyos kompromisszumokat követel az egyháztól, mindenekelőtt a hagyományos reprezentáció formanyelvéhez való ragaszkodás megszüntetését, már csak azért is, mert napjaink művészei számára nem a hitbéli odatarozás megvallása a legmegfelelőbb szerep, mégis a létező vallási hagyományok mellett (többnyire ezeken kívül) egyértel-

műen érzékelhető egyfajta önvézérelt spirituális fogékonyság.

Howes könyvének történeti analízise egy olyan jelenre vetül rá, amelyben az általa meghatározott négy kapcsolati dimenzió teljes intenzitásban érzékeli a modernitás/posztmodernitás nagy társadalmi–gazdasági–kulturális mozgásait: a szekularizáció, a globalizáció és a kulturális relativizmus masszív hatásait. A „One World” koordinátarendszerében minden szempontból és minden regiszteren komoly kihívások érik a tradícióban felgyülemlett és ott értékké kristályosodott beidegződéseket és rendeket, s ez hatványozottan jelentkezik az európai kultúra egyik legjelentősebb tradíciójában, a vallási hagyományban, és annak művészi reprezentációjában. Howes könyvének elméleti alapozását azzal a gondolattal zárja, hogy „ha a jelenítés eleve létező rendjének eszméje a modernség kialakulása után megrendült, és maga ez a jelentés is egyre megkérdőjelezhetőbbé vált”, akkor az egyháznak és az általa irányítandó vallásos művészetnek meg kell találnia a maga útját egy új spirituális érzékenység irányába, amelyben érvényesíteni tudja saját intézményi–teológiai érdekeit.

A nagyon alapos rendszerezés ellenére talán hiányérzetünk marad abban a tekintetben, hogy a szerző szinte kerüli (az ortodox ikon kivételével) elsődleges tárgyának, a vallásos műalkotásnak (szakrális objektivációnak) a pontos elhatárolását a művészettörténet egyéb jelentős reprezentáció-típusaitól. Az elhatárolás hiánya különösen hangsúlyos a modern művek elemzésekor, hiszen ez esetben a tematikus referencialitás önmagában már nem elégséges eleme a meghatározásnak. Miben áll a mű szakrális tartalmának legitimációja? Vannak-e sztenderd

elemei (esetleg rituáléi)? Hogyan, milyen dominanciákkal ágyazódik az alkotó–alkotás–befogadó háromszögébe a művészi szakralitás? Ugyan a könyv második része a konkrét elemzésekben részben érinti ezeket a kérdéseket, de rendszerezett módon nem tisztázza őket.

A *szakralitás művészete* a teoretikus keretek felvázolása után esettanulmányokat mutat be, konkrét műalkotásokon keresztül elemzi és értelmezi a szakralitás művészetének pozícióját, beágyazódását a modernség kontextusába. Részben sajnálatos, hogy az applikációs anyag nagyobb része (Henri Matisse, Graham Sutherland, Henry Moore, Mark Rothko) az ún. klasszikus modernség korához kötődik, amelynek episztéméjéhez képest az utóbbi évtizedek radikális változásokat hoztak nemcsak a vallásos művészet, de a művészet teljes vertikumának reprezentációs kódját illetően is. A kortárs teljesítményeket három szerző képviseli: Bill Viola, Anthony Gormley és Craigie Aitchison. Ezek az esettanulmányok tulajdonképpen azt hivatottak bemutatni, hogyan szület(het)tek jelentős szakrális alkotások a 20. század vallásidegen valóságában, illetve hogyan él tovább a spirituális hagyomány a posztkeresztény Európa művészi valóságában.

A gazdag illusztrációs anyagból a kiemelésre leginkább érdemes az öreg Matisse által tervezett Vence-i Chapelle du Rosaire (Rózsafüzér-kápolna), amelyet 1951-ben szenteltek fel. A feladatra való felkérés ötlete egy dominikánus novíciától, Jacques-Marie nővértől érkezett, s az irányításba és a szervezésbe bekapcsolódott a nagy tekintélyű, szintén dominikánus Couturier atya is. Rendkívül érdekes a megrendelő és az alkotó egymásra találása, mintha

a véletlennek köszönhető szerencsés kompromisszumok összejárt-szottak volna a kápolna elkészítésében. „Nem kérjük a művészt arra, hogy legyen hívő” – hangsúlyozta egyfelől Couturier atya, tehermentesítve az eddig vallásos tematikától óvatosan tartózkodó Matisse jelenlétében. Másfelől Matisse lányának írt leveléből értesülhetünk az ő kényszerű kompromisszumának természetéről is: „a festészet befejeződni látszik számomra... Most díszítetek. Beleadok mindent, amit tudok – beleteszek mindent, amit megszereztem. A képeknél csak ugyanazokhoz az alapmintákhoz merek visszamenni, de a tervezésben és a díszítésben még jó vagyok, ez biztos.” Ez a nagyon személyes vallomás azt jelzi, mintha az öreg Matisse számára a vence-i kápolna tervezése és dekorációja pusztán kényszerű pótléka lenne a művészileg feltétlenül magasabb rendű tevékenységnek, a festészetnek. A fennmaradt dokumentumok alapján feltűnő, hogy semmiféle vallásos indíttatás nem játszott közre a megbízás vállalásában, ám rendkívül erőteljesen jelenik meg az alkotói energiák utolsó erőtartálékainak mobilizálásakor és koncentrálásakor felszabaduló spirituális többlet. A munka során Matisse többször szembesül a vallási háttérének hiányával, ugyanakkor azzal a tapasztalattal is, amit így fogalmaz meg egy 1948-as interjújában: „Amikor dolgozom, valahogy azt érzem, hogy segít valaki, aki olyan dolgokra készítet, amelyek engem meghaladnak.” Ez a termékeny lelki és mentális feszültség nyilvánvalóan beleíródott a vence-i kápolna tereibe, atmoszférájába. A művészi szuverenitáshoz való ragaszkodás és a másra való hagyatkozás közti finom egyensúly mintha belekövült volna a kápolna architektúrájába. A Rózsafü-

zér-kápolna története kiválóan bizonyítja azt, hogy vallásos művészi objektivációk születhetnek vallásos meggyőződés nélküli művészek tevékenységéből, s ez a tény megerősíti Howes korábbi feltételezését, hogy a vallásos művészetnek (esztétikai minőségtől függetlenül) van egy „nyers automatizmusa”, amelynek következtében egy hiányos feltételrendszerben is működni képes. Ugyanakkor látni kell, hogy Matisse megnyilatkozásai tele vannak ellentmondással az általa végzett munka kapcsán. „Nem éreztem a szükségét a megtérésnek ahhoz, hogy elkészítsem a kápolnát” – nyilatkozta 1951-ben, a kápolna felszentelésére kiadott képeskönyv előszavában azonban szinte a prófétai kiválasztottság tudatával emlékezik vissza a munkára: „Ezt a munkát nem én választottam, hanem engem választott ki a sors, hogy elvégezzem.” A matisse-i formanyelv és az egyház hagyományhoz ragaszkodó esztétikai elvárásai közti radikális különbség éppen a művész festői teljesítményében manifesztálódott. A festett Keresztúton ugyanis a Stációk nem egymás után helyezkednek el, hanem egyetlen kompozícióként, mint egy áttetsző palimpszeszt, s ezáltal a stációk nem a test követő mozgását igénylik, hanem a szem koncentrált figyelmét. A freskó fekete kontúrjai, a minimalista figurativitás komoly ellenállásba és nem-értésbe ütközött az első értelmesezők körében (bár Couturier hamar felismerte a Keresztút jelentőségét). Valószínűleg nem véletlen, hogy a tervező és dekorátor Matisse modernizmusa elfogadhatóbb volt az egyházi megrendelők számára, mint a festői modernizmusa. Mindenesetre a vence-i kápolna annak ellenére lett a modern vallásos művészet paradigmatisztikus alkotása, hogy

Matisse keresztény művésszé vált volna.

A vence-i kápolna története (Matisse személyes történetén keresztül is) jól leképezi azt az „összszecsomózódást”, amiről Howes úgy nyilatkozik, hogy „a jelenlegi nyugati vallásos művészet egyidejűleg számos zavaros – ha nem is szükségszerűen ellentmondásos – jelet ad le”. Példáinak, esettanulmányainak bemutatásával azonban jelzi a szerző a vallásos magas művészet legitimitását, s rajta keresztül a transzcendencia beágyazhatóságát az immanencia világába. Ennek azonban feltétele az egyháznak az belátása, amely szemléleti horizontjának kiszélesítését követeli meg. Annak a belátásáról van szó, hogy a modern művészek kivételes lehetősége szerint az emberi tapasztalat totalitásának spirituális jelentőségét jelenlevővé tegyék, mégpedig úgy, hogy felismerik a vallásos képzelet alapvető szükségét. Ez a sok konfliktussal járó belátás nyithatja meg a vallásos művészet saját terepére való „visszaáramlásának” útját. A howes-i meggyőződés láthatólag egy kétirányú folyamat reményében áll, amelyben a művészet és a vallás csak kölcsönösen segítheti egymás rehabilitációját. (*Bencés Kiadó, Pannonhalma, 2011, Máthé Andrea fordítása*)

Komálovics Zoltán

A skolasztikus szarka meg az ő farka: középkori gondolkodás kezdőknek és haladóknak

Alain de Libera:
A középkorban gondolkodni

Az eredetileg 1991-ben megjelent *Penser au Moyen Âge* szerző-

je, Alain de Libera számos olyan szakterület kiemelkedő kutatója, amelyekkel többnyire elkülönült egyetemi tanszékek oktatói foglalkoznak, a skolasztikus logikától a rajnai misztikán és az arab filozófia történetén át Dante életművének kozmológiai vonatkozásaiig. Szándékosan kétértelmű címet viselő könyvében kellőképpen számot is ad kiterjedt ismereteiről, miközben a középkori, illetve a középkorról való gondolkodás rehabilitálására törekszik. A tavaly óta már magyarul is olvasható kötet tehát a középkori filozófiatörténettel való foglalatосkodás átfogó apológiája, amely éppúgy törekszik arra, hogy a nagyközönség és más szakterületek művelői számára megvilágítsa a diszciplína jelentőségét, mint arra, hogy szembeszálljon a középkori stúdiumokat sajátos okokból elhanyagoló francia filozófusszakma öröklött előítételeivel.

A széles olvasóközönség fenntartásaival kapcsolatban de Libera semmi meglepőt nem állít. Véleménye szerint a kíváncsisággal megáldott olvasót is könnyen elriasztja a homályos jelentőségű kérdések nehezen hozzáférhető szaknyelven való tárgyalása: „a nem specialista olvasó sokszor ugyanazzal a vággyal nézi a filozófiatörténeti könyvet, mint a területi ligás futballista, akinek Kaszparov ötven legszebb játszmájának vasos kötetét ajándékozták” (43). Ehhez a meglehetősen általános érvényű kifogáshoz társul a francia középkorkutatás intézményi állapotának jellemzése: de Libera hosszasan ír annak káros hatásáról, hogy a tudományosságot a felvilágosodás örökségéhez kapcsoló felfogás következtében a tanítói versenyvizsgán semmilyen szerep nem jut a középkornak, s hogy a megfelelő egyetemi tanszékek és kutatóhelyek sem léteznek. Nem csoda, hogy a nem-

zetközileg is kiemelkedő francia medievisták, úgymint a kötetben röviden bemutatott Étienne Gilson, Marie-Dominique Chenu vagy éppen Paul Vignaux, részben külföldre kényszerültek, részben pedig teológiai fakultásokon találták meg azt a közeget, amely lehetővé tette számukra az őket foglalkoztató kérdések vizsgálatát.¹

S ha az eleddig említett előfeltevésekkel való viaskodás nem volna elegendő, de Libera még ennél is többre vállalkozik. Komoly kritikával illeti a rendelkezésre álló történeti és szociológiai elemzéseket is, Jacques Le Gofftól Antonio Gramscin át Jacques Verger-ig, amelyek szerinte az értelmiségi ideál megszületése kapcsán éppen a legfontosabbal nem vetnek számot: a gondolkodás tapasztalatával, vagyis azzal, hogy a vizsgált szerzők számára mit jelentett, milyen jelentőséggel bírt a filozófiai gondolkodás. Ezt a vizsgálati szempontot de Libera lényegében azonosítja a heideggeri kérdésfeltevessel: *Was heisst Denken?*, amely egyszerre kérdezi azt: „Mit hívunk gondolkodásnak?“, s ugyanakkor azt: „Mi az, ami bennünket gondolkodni hív?” (64, 328). Ennek fényében aligha meglepő verdikt, hogy a középkori filozófia jelentőségét azért nem ismerjük fel, mert általában a filozófiával nem tudunk mit kezdeni: ami annyit tesz, hogy a kettő igazolása csakis együttesen lehetséges.

De Libera fenntartásai tehát az egyébként filozófiai kultúra tekintetében elmaradottnak aligha nevezhető francia tudományosághoz kötődnek. Elégedetlenségének a könyv meglehetősen hosszúra nyújtott bevezetésében ad hangot, folyamatosan megelőlegezve, mintegy lebegtetve azokat a belátásokat, amelyekhez aztán a tulajdonképpeni elemzésnek

kellene elvezetnie bennünket. A könyv ezután a következő gondolati ívet járja be. Az első öt fejezet azzal az előfeltevéssel dolgozik, hogy a görög filozófia arab közvetítéssel, sőt arab szűrőn át érkezett vissza Európába, ahol a filozófia a XIII. századra tulajdonképpen megszűnt létezni, s ez a visszahatás szükséges feltétele volt az értelmiségi ideál megjelenésének. Ezután egy-egy fejezetet olvashatunk arról, miként fedezhető fel ez az örökség egyes, a szexuális morálra vonatkozó elképzelések (6.) és a kontemplatív boldogság eszménye (7.) kapcsán, s hogyan csúcsosodott ki mindez egyfelől Dante, másfelől Eckhart gondolkodásában (8.).² A gondolatmenet azonban sokfelé elágazik, számtalan kérdés franciás könnyedséggű tárgyalására kerül sor a könyv lapjain, s olvasó legyen a talpán, aki képes mindvégig szem előtt tartani az összefüggések teljes hálózátát.

A gondolatébresztő vagy vitára érdemes állítások között sajnos bőven akad olyan, amelyet aztán de Libera nem tárgyal kellő mélységben. Példa erre az a kijelentése, hogy a középkori gondolkodás értékelését alapvetően eltorzítja az a szerencsétlen állapot, hogy a jól olvasható kéziratot összetévesztjük a jelentős művel (56) – ez ugyan a feldolgozatlan kéziratok elolvasására és kiadására való nemes buzditásként értékelhető, de túlságosan erős állítás ahhoz, hogy ennyivel elintézhessük a dolgot. Hasonlóképpen érdekes lenne többet megtudni arról, hogyan gondolja levezethetőnek de Libera a manapság sokat emlegetett analitikus-kontinentális módszertani különbséget az oxfordi és a párizsi skolasztika eltéréseiből (161n4), s hogy miért gondolja, hogy az analitikus filozófia tulajdonképpen Petrus Lombardus *Szentenciáskönyvének* kommentár-

irodalmában született meg (138). De gyakran visszatérő felvetés az is, hogy a középkori, s általában a vallás- és kultúrtörténeti ismeretek akár fontos szerepet játszhatnak a mai társadalmi problémák kezelésében.

Noha ezekről a mintegy melleslegesen említett ötletekről sokkal többet nem tudunk meg, a szerző gondolatmenetét alapvetően meghatározó tézisek némelyikét érdemes hosszabban is bemutatni. A de Libera nevével összefüggésben leggyakrabban felemlített tézis szerint hajlamosak vagyunk egyfajta etnocentrikus gondolkodásra, amely szerint a kritikai értelmiség és az értelmes vitát lehetővé tevő racionalitás nyugati sajátosság (94). Ezzel szemben szerinte a valóság az, hogy a „hivatásos gondolkodók” életmód-ideálja a művelt muszlim világból visszaérkező, főleg peripatetikus és újplatonikus szövegekkel együtt találta meg a helyét az európai egyetemeken.³ Mivel azonban ez az eszmény az arab világban eleve az egyetemektől függetlenül, azokon kívül jött létre, az európai közegben is lehetővé tette azt, amit de Libera a filozófia „deprofesszionalizálódásának”,⁴ vagyis elvilágiasodásának, néprvelési és egyetemen kívüli művelésének nevez. Ezen a történeti premisszán alapul de Libera azon meggyőződése is, hogy el kell vetnünk a középkori gondolkodás azon karikatúráját, amely szerint az egzisztenciális tét nélküli kérdésekre adott érdektelen, ha nem egyszerűen rossz válaszok beláthatatlan tömegéből áll, s ezért teljes joggal léphetünk át rajta.

De Libera továbbá úgy gondolja, hogy az 1277-es párizsi és az 1329-es avignoni elítélő határozatokat is az „arabizmus” hatástörténeti fejleményeként kell értenünk. Véleménye szerint XXI. János pápa (akit gyakran azonosítanak

a logikus Petrus Hispanusszal) indított támadást az újraélesztett arisztotelizmus ellen, s ez vezetett ahhoz, hogy Tempier párizsi püspök elítélte 219 olyan tézist, amelyek „egy teljes, koherens, egyszóval *racionalis* vitarendszert képeztek, amely rejtett utalásokban, következményekben és tartalékokban bővelkedik, és a filozófus fantomképével is szolgál csakúgy, mint feltételezett ’rossztetteinek’ felsorolásával” (158). Az averroizmus vádpontja eszerint a valódi kifogások elleplezésére szolgál, s olyan fikción alapul, amelyet azért konstruálnak, hogy a skolasztika pedagógiai projektjének belső ellentmondását, a filozófiai ész és a teológiai hit összeütöközését hatalmi szóval dönthessék el az utóbbi javára. Amikor azonban „arabizmusról”, illetve az „arabizmus” hatására létrejövő gondolkodásmódról beszél, semmiféle egységes mozgalmat vagy tanrendszert nem ért alatta: a meglehetősen összetett elemzés szerint a cenzor diskurzusa teremti meg az elítélő határozatok elképzelt alanyát, amelyet a modern historiográfia mint averroista mozgalmat éltet tovább.

Imaginárius vagy sem, az új filozófiai ideál az elítélés ellenére továbbra is megtermékenyítően hatott, s elősegítette olyan új nemességi ideálok megszületését, amelyek a könyv tulajdonképpeni, meglehetősen későn előbukkanó főhőseihez kapcsolhatóak. „Hogy Dantét és Eckhartot megértsük, először is meg kell értenünk, miért szükséges eljutnunk hozzájuk; hogy egy itáliai költő és egy német prédikátor tanúságának figyelembevétele nemcsak hogy megengedhető, hanem nélkülözhetetlen az aszkézis e laicizálásának teljes megértéséhez, amely a késő középkor valódi tétje, intellektuális programjának igazi megvalósulása,

ellentmondásainak sajátos eredménye – amihez egyedül a cenzor diskurzusának elemzése révén juthatunk el” (184). Dantét és Eckhartot tehát nem más köti össze, mint 1277, illetve az események 1277-ig és tovább vezető láncolata. A hipotézissel összhangban a kötet utolsó fejezeteiben de Libera kimerítően elemzi a párizsi elitélő határozatokat, illetve az Eckhartot posztumusz exkommunikáló, 1329-es pápai bulla hátterét is. Konklúziója szerint a két szerző ugyanazon, közös gyökerű kozmoszszemlélet alapján vázolt fel két olyan alternatívát, amely megoldást kínált az „értelmiségi problémára” – s mindkettőjük jelentőségének fontos összetevője, hogy népnyelven írva újabb és újabb társadalmi csoportokhoz juttatták el a nemesség eszményét.

Említettem már, hogy de Libera felfogásában a középkori gondolkodás apológiájának szükséges előfeltétele a filozófia általában vett igazolása, annak megmutatása, hogy a filozófia és a vallástudomány eszköztárát a modern társadalom kihívásainak kezelése során is haszonnal forgathatjuk. A diagnózis főbb vonalaiban az unalomig ismert: az intézmények még léteznek, akárcsak a problémák, a filozófia maga azonban eltűnt – „a filozófus kontúrja elmosódott a yuppieval szemben” (217). Az újra önmagukra találó gondolkodók feladata a társadalmi diagnózisok felállítására és a történetileg reflektált megoldáskísérletek felvázolása lehet. Ennek kapcsán sok szó esik a könyv lapjain a kilencvenes évek francia közéletének fontos jelenségeiről, a szélsőjobb előretörésétől a multikulturális társadalom oktatáspolitikai kérdéseig.⁵ De Libera rendkívül szórakoztatóan elemzi például azt a hamis középkorképet, amely az idegengyűlölő nacionalizmust is meg-

termékenyíti. Szerinte az idegent mint kiirtandó vagy elűzendő szörnyeteget bemutató világgép „a képregény középkora”, amely „megfelel a WASP-ok szolgálatába állított, *clean* környezetért küzdő japán képzelettel (sic!) és technológiával (sic!)” (81);⁶ hasonló szellemességgel hivatkozik a múltba révedő jelképes politizálásra, amikor kijelenti, hogy „egy túlterhelt szimbólum használata nem utal inkább a kereszténységre, mint a középkorra, és jól tudjuk azt is, hogy a kereszt azok aláírása is lehet, akik nem tudnak írni” (85).

A középkorban gondolkodni tehát ötletekben és ismeretanyagban gazdag, gondolatébresztő olvasmány, a bemutatott témakörök nagytudású szakértőjének tollából. Ugyanakkor azonban nehezen követhető, időről időre önmagát ismétlő szöveg is, amelynek legnagyobb problémája mégis az, hogy nem döntötte el, kinek és mit akar elmondani. De Libera úgy törekszik a skolasztikus filozófia bemutatására, hogy annak beható ismeretét feltételezi (a témában járatlan olvasón aligha segít a negyvenegynéhány kulcskifejezést röviden ismertető glosszárrium), vagy megfordítva: olyan közönségnek fejtegeti a középkori stúdiumok jelentőségét, amelynek tagjai már meglehetősen erőfeszítéseket tettek az azzal való megismerkedésre. Ugyanezt a zavart tükrözi az is, hogy de Libera az eredeti szövegek olvasására buzdít (328) – azon szövegek olvasására, amelyek tartalmát a könyvben újra és újra, zanzásítva ismerteti; mintha egyszerre tartana bevezető előadást és emelt szintű szakszemináriumot.

Hogy a két évtizeddel ezelőtti Franciaországban mi szükség volt erre az apologetikus vállalkozásra, arról a könyv időről időre szót ejt; a mai magyar olvasó dolgát viszont

nagyban megkönnyítette volna, ha elő- vagy utószóban értesül arról, vajon mi motiválta a kötet magyarra fordítását. A magyar változat elkészítése ráadásul kiugróan nehéz, már-már megoldhatatlan feladatokkal is szembesítette a fordítót. De Libera franciás szellemességgel és alig követhetően sziporkázó stílusban ír; kedveli a szójátékokat és a nyelvek, illetve nyelvi regiszterek közötti váltogatást; egyik pillanatban még a skolasztikus teológiáról beszél, majd hirtelen átvált a kortárs tömegkultúra valamely jelenségére; de szívesen gyakorolja a középkori sajátosságként emlegetett néma idézetek használatát is (58), folyamatosan megidézve a legkülönbözőbb szerzőket, Kanttól Sartre-ig, van Genneptől Conan Doyle-ig, Jules Verne-től Camus-ig, Foucault-tól Parmenidész-ig. Aki arra vállalkozik, hogy megküzd ezzel a szövegmonstrummal, bizonyára gondol valamit arról, hogy miért érdemes így tennie.

A feladat nehézségének elismerésével együtt is ki kell azonban jelentenünk, hogy a magyar szöveg színvonala legalábbis hullámzó. Bizonyos hibatípusokat a francia eredetivel való egybevetés nélkül is ki lehetett volna szűrni. Gondolok itt például egyes magyartalan fordulatokra: „az értelmiségi mint olyan ideálja” (8), „mely valószínűleg Toledóban a XII. század utolsó éveire tehető” (17), „a tervem tehát módszert és az előadás rendjét kívánja meg” (19), „e gesztus mintegy folyományaként” (36), „Franciaországban kevés számú olvasói” (39), „megfosztották oktatási tevékenységétől” (47n9), „hogy menjen el logikája végéig” (109), „összezsatlakozott” (124), „gyilkolja meg egy bosszúszomj örült rohama során” (162), „kémiailag tiszta” (261), de ide sorolható az is, hogy a magyar szöveg következetesen a „számomra” kifejezést használ-

ja „szerintem” helyett. Hasonló figyelmetlenség eredménye lehet egyes nevek, kifejezések következetlen, hibás használata és átírása. Erre példa „Brabanti Sigerus de Brabantia” (22), az újra és újra visszatérő „Stagirita”, a különböző átírási elvek szerint egymás mellé kerülő nevek (mint „Simon de Tournai, Alanus ab Insulis kortársa”, 145: az eredetiben utóbbi Alain de Lille), Omajjádok helyett „Omeidák” (89), a kétszeresen többes számú „Hohenstaufenek” (149), „Nisszai” Gergely (89), és így tovább.

A görögből vett kifejezések teljes összevisszaságban szerepelnek: olykor eredeti karakterekkel kiírva, máskor átírásban, de akkor sem ugyanazon hagyomány szerint, sőt olykor teljesen hibásan. Az orvosi asztrológia kifejezéstárába tartozó *iatromathematika* itt „jatromatematika” (230), a *lekanomanteia* jóslási gyakorlatából pedig valamiért „likomancia” lesz (241), de Agrigento ókori elnevezése sem „Akregesz” (189), hanem Akragasz. Az *entelekheia* arisztotelési terminusa „entelechia”-ként szerepel (251), és szintén Arisztotelész kapcsán olvashatunk *anaiszthesziáról* – ami azonban csak kései jelentésselölődés révén jelenthet „érzéstelenítést” (194). Előfordul, hogy a fordító ott is antik örökséget lát, ahol nem kellene: mikor azt olvassuk, hogy „a Sigerus-féle értelmiségi a szó teljes értelmében *intellokratosz*” (202), tartsuk észben, hogy ilyen görög szó nincsen, az eredetiben szereplő „*intellocrate*” visszaadására esetleg a magyarul aligha létező „entellokrata” lehetett volna megoldás.

Könnnyedén javítható, figyelmetlenségből fakadó tévesztésre is akad példa. Ilyen a „filozófiatörténelem” (29), a többnyire helyesen használt normann helyében felbukkanó „normand” (147),

a vallásfilozófia (une philosophie de la religion) helyébe lépő „vallás története” (40), az „Isten nélküli egyház” (un Dieu sans Église, 65: helyesen természetesen „egyház nélküli Isten”), vagy a meg lehetőségen könnyen eldönthető kérdés, hogy „A középkori filozófia kezdete szükségképpen egybeesik-e vajon a középkori filozófia kezdetével” (56). Súlyosabb problémát jelent, amikor a fordító nem ismeri fel, hogy szakkifejezéssel találkozik, vagy ha mégis, nincs tisztában a bevett magyar fordítással. Ez történik akkor, amikor „az átmenet rítusának írásos teljesítése” (l’accomplissement littéraire d’un rite de passages) helyett „egy átmeneti rituálé irodalmi beteljesedése”-ről (23) olvasunk; de hasonlóan problematikus az „átmeneti jelenség”-ként fordított „épiphénomène” (29), vagy a „tartósságként” (15) visszaadott „longue durée” (amely aztán a 174. oldalon már franciául szerepel). A fordító figyelmét elkerüli a történelmi ész kritikájának (la critique de la raison historique) dilthey-i vállalkozására tett utalás, ehelyett „a történelmi ok kritikája” megoldást választja (40); ehhez képest jelentéktelennek tesz, hogy a teurgiát (théurgie) következetesen a „szellemidézéssel” azonosítja (65, 230). Hasonlóan pontatlan a „boldogító istenlátás” (vision béatifique) helyett választott „boldoggá tevő szemlélés” (286). Amikor pedig de Libera a *significatio* és a *suppositio* középkori fogalmában véli felfedezni Russell jelentés és jelöllet közötti distinkciójának előzményét, akkor a magyar szövegben „jelentésről” és „vonatkozásról” olvasunk (59) – noha ugyanezen az oldalon a szuppozíció mint „feltételezés” is felbukkan, a szintén russelli „határozott leírás” helyére pedig a „meghatározó jellemzés” (75n6) kerül.

Van, hogy a fordító félreérti de Liberát. Amikor ugyanis a szerző arról beszél, hogy a filozófiatörténeti tanulmányokat nem mindenki tekinti szükségesnek ahhoz, hogy filozofálhasson (mais l’histoire de la philosophie n’est pas unanimement reçue comme une nécessité philosophique), akkor a magyar szövegben ettől eltérő állítással találkozunk: „De a filozófia története nem mindenki szerint alapul filozófiai szükség-szerűsége” (23), ami sokkal inkább valamiféle hegelianus kontextusban nyerhetne értelmet, amiről az adott helyen szerencsére szó nincs. Dantéről sem azt mondja de Libera, hogy „az ember szellemi célját etikával felruházva” (20) gondolkodott, hanem azt, hogy olyan etikát vázolt fel, amely az emberélet célját az intellektuális tevékenységben határozta meg (en proposant une éthique de la destination intellectuelle de l’homme...). Eckhart mester leghíresebb tanítványa kapcsán pedig legalább kétszer előkerül a következő jellemzés: „soeur Katrei, la fille que Maître Eckhart avait à Strasbourg” – utóbb megfelelő fordításban: „Eckhart mester strasbourgi lánya” (285), a könyv legelején felbukkanó „Katarina nővér, akit Eckhart mester Strasbourgban szült” (20) változat azonban még a misztika kontextusában is kissé komikusan hat.

A skolasztikáról szóló műben természetesen komoly szerep jut Arisztotelész tanainak is, amelyek részletes bemutatása azonban nem mentes a hibáktól. Ezek egy részéért ismét a fordítás tehető felelőssé. Arisztotelész rendkívül hangsúlyos szerepet szán felelősségelméletében azoknak az előzetes választásoknak, amelyek a jellemünk kifejező pillanatnyi választások előtörténetét képezik; erről a habituációról meg lehetősé- sen félrevezető, s némileg humo-

ros képet ad, ha azt olvassuk, hogy Arisztotelész szerint a homosze-
xualitás „rossz szokás” (*mauvaise
habitude*, 189). Morálfilozófiájá-
nak jól ismert fogalma továbbá
az akaratgyengeség vagy *akraszia*
(*l'incontinence*), amely semmi-
képpen sem jelent „mértéktelen-
séget” (191). Alapvető félreértés
továbbá azt gondolni, hogy Arisz-
totelész szerint az Első Mozdulat-
lan Mozgató „mint szeretetének
tárgyait” mozgatja az összes többi
dolgót (249) – éppen ellenkezőleg:
a peripatetikusok istene önmagát
gondoló gondolkodás, amely se-
hogyan sem viszonyul a rajta kí-
vüli világhoz, ellenben az összes
többi dolog szeretetének tárgya,
ahogyan azt a francia szöveg is
állítja (*le Premier Moteur qui les
meut comme 'objet d'amour'*).⁷
Vannak azonban kivételek is.
Amikor például arról olvasunk,
hogy Arisztotelész szerint „a ter-
mészet a maga útját járja, és ma-
gától el is pusztulhat, visszatérhet
a tűzbe, és meghatározatlan sok-
szor magától újjászülethet” (181),
a francia eredetit fellapozva kide-
rül, hogy ezúttal maga de Libera
nem teszi teljesen egyértelművé,
hogy rendkívül félrevezető, szí-
noptikus középkori interpretáci-
óról van szó. A világégés gondo-
lata Arisztotelésztől teljességgel
idegen, s az ezzel összefüggésben
hivatkozott szöveghely (*Meteor-
ológia* IV. 379a12-379a22) csupán
arról tudósít, hogy az elemek kö-
zül a természeti folyamatok során
egyedül a tűz nem pusztulhat el.

A típushibák bemutatása és
néhány példa megemlézése után
érdemes újra lesögezünk: Alain
de Libera könyve nem egyszerű
olvasmány, lefordítása rendkí-
vül nehéz fordítói feladat. Az érv
azonban, amelyet ebből a pre-
misszából nyerhetünk, legalább
kétféle. Állíthatjuk, hogy ekkora
feladat teljesítése során a recen-
zensnek is engedékenyebbnek

kellene lennie; a magam részéről
azonban inkább azt gondolom,
hogy ha már a fordító és a szer-
kesztők ekkora erőfeszítést tettek
arra, hogy ez a könyv magyarul is
hozzáférhető legyen, érdemes lett
volna az utolsó simításokat is el-
végezni, hogy az elvégzett munka
a lehető legjobb eredményre ve-
zessen. Dicséretet érdemel az is,
hogy a magyar kiadás tud a for-
dításban elérhető szövegekről (ta-
lán az egyetlen kivétel Clairvaux-i
Bernáttól *Az új lovagság dicsérete*,
86n3),⁸ és sokat segít az olvasás-
ban az is, hogy az eredetileg a kö-
tet végén elhelyezett lábjegyzet-
tömeget az egyes fejezetek végén
olvashatjuk.

A középkorban gondolkodni te-
hát a magyar kiadásban is jól ol-
vasható, érdekfeszítő, vitára kész-
tető könyv, amelyben szerzője
számos olyan gondolatot kifejt,
amely bizonyára a legtöbb közép-
korász fejében megfordult már,
írással rögzítésükre azonban alig-
ha vállalkoztak. De Libera könyve
ugyanis a felszínes látszat ellené-
re nem tudományos mű – sokkal
inkább szenvedélyes vitairat a kö-
zépkori filozófia, sőt általában a
filozófiatörténet tanulmányozása
mellett, s mint ilyen, nem elsősor-
ban arra való, hogy recenziókat
írjanak róla, sokkal inkább arra,
hogy hasonlóan szenvedélyes vi-
ták kiindulópontja legyen. Csak
így derülhet ki, hogy a kötet el-
bíra-e mindazt a terhet, amelyet a
szerző magára vett. (*L'Harmattan
Kiadó – Szegedi Tudományegyetem
Filozófia Tanszék, Budapest, 2011.*
*Fordította: Lukács Edit Anna, a for-
dítást ellenőrizte: Simon József*)

Veres Máté

Jegyzetek

1 Ahogyan de Libera is Franciaor-
szágon kívül, a genfi egyetemen taní-
tott és kutatott hosszú ideig, 1997 és
2008 között; a párizsi *École pratique des*

hautes études oktatójaként pedig nem szigorú értelemben vett filozófiával, hanem nyugati keresztény teológiával foglalkozik. **2** A fejezetek számozása a magyar kiadás 19. oldalán sajnos hibásan szerepel. **3** Ez a tézis volt a tárgya a francia tudományos közéletet megrázó Gouguenheim-vitának is, amely a lyoni történészprofesszor, Sylvain Gouguenheim *Aristote au mont Saint-Michel: Les racines grecques de l'Europe chrétienne* (Seuil, coll. 'L'univers historique', 2008) című könyve kapcsán robbant ki. A könyv állítása szerint az arab közvetítés felfedezése tévedés, a görög filozófia és tudomány eredményeit bizánci szerzők őrizték meg Európa számára, s az olyan muszlim szerzők, mint Averroës vagy Avicenna, valójában nem is tudtak elég jól görögül ahhoz, hogy a szövegeket eredetiben olvassák. Az általuk használt fordításokat eszerint szíri keresztények készítették volna. Vitáiratában Gouguenheim név szerint említi de Liberát is, aki válaszul történelmileg megalapozatlan fikciónak titulálta Gouguenheim fejtegetéseit. **4** A kifejezéssel a magyar szövegben először a 10. oldalon, a teljességgel félrevezető „a filozófia szakmabeli tévesztése” (*la déprofessionalisation de la philosophie*) alakban találkozunk. Ezután azonban már következetesen mint „deprofesszionalizálódás” szerepel (pl. 19, 121, 323) – kár, hogy a legelső előfordulás nem került javításra. **5** Ez utóbbiakat a szerző meglehetősen felvilágosult szellemben taglalja: véleménye szerint a kulturális párbeszéd alapjául szolgálhatna, ha például a nyugati országokban élő muszlim közösség gyermekei tanulnának azokról az arab gondolkodókról is, akik az arab gondolkodás történetében a racionális vita lehetőségét képviselték. Hogy az effajta történeti alternatívák felmutatása mennyiben segíthetné a vallási párbeszédet, rendkívül nehéz kérdés; érdekes volna megtudni, vajon mit gondol de Libera azokról a reakciókról, amelyekkel XVI. Benedek pápa elhíresült 2006. szeptember 12-i, regensburgi beszédét fogadták. **6** „Le Moyen Âge des comics, c'est l'imagination et la technologie japonaise au service de WASP luttant pour un environnement clean.” **7** Bár a de Libera által hasz-

nált „amour” is kissé félrevezető: a *Metafizika* XII. 1072b-ben olvasható leírás szerint az első mozgató „mint a vágy tárgya mozgat” (*kinei de hōsz erōmenon*), ezért a „désir” talán pontosabb fordítás volna. **8** Magyarul olvasható in: Veszprémy László (szerk.), *Az első és a második keresztény háború korának forrásai*, Középkori keresztény írók 1., Szent István Társulat, 1999.

A művészeti intézményrendszer működéséről a 21. században

Ébli Gábor: Hogyan alapítsunk múzeumot? (Tanulmányok a művészet nemzetközi intézményrendszeréről)

A 21. század első évtizede nemcsak a világgazdaság működési rendjében hozott komoly változást, hanem a művészet intézményeinek működési mechanizmusaiban is. Ébli Gábor könyve konkrét példákon keresztül vizsgálja a művészeti szcéna szerkezetének legújabbban feltűnt jelenségeit, problémáit, nemzet- és helyspecifikus, illetve financiai adottságait. A könyv szerves folytatása a 2005-ben a Typotexnél megjelent, a hazai szakirodalomban korántsem kellő mélységben tárgyalt területtel foglalkozó *Az antropológizált múzeum* című kötetnek.

Az újabb kötet címe elsőre módszertani kézikönyvet ígér. Megismerhetjük belőle a sikeres múzeumalapítás pontos receptjét, amely valahogy így hangzik: „Egy jó kortárművészeti múzeum inkább múlik a nemzetközileg értelmezhető szakmai programon, agilis munkatársakon, stabil állami, önkormányzati vagy alapítványi támogatáson (erkölcsi

és anyagi értelemben), és a kortárs művészet általános presztízsén...” (43.) Valójában inkább arról kapunk pontos leírást, hogy az egyes európai országok nagyvárosaiban hogyan működik a múzeumi közeg. A szerző húsz esettanulmány konkrét tanulságain keresztül sokszor megengedőn, máskor kritikusabban világít rá egy-egy múzeum profiljának kialakításánál adódó nehézségekre, az állandó és időszakos tárlatok változó fogalmaira, a magán- és közgyűjtemények viszonyára, a művészet lehetséges finanszírozási módzataira vagy éppen a nemzeti művészet nemzetközi érvényesülési lehetőségeire. A nemzetközi kitekintés igazán széles spektrumon mozog, olyannyira, hogy az egyes esetek között az olvasó pihenni vágyik. Egy-egy fejezet olyan adatmennyiséget és kérdésfelvetést tár elénk, hogy az olvasónak is tennie kell a tanulságok elsajátításáért, s ezt a szaksargonokkal teletűzdelt szöveg nem könnyíti meg.

Ha az új kötetet Ébli Gábor fentebb említett, 2005-ben megjelent munkájához hasonlítjuk, megállapíthatjuk, hogy a második része hasonló esettanulmányokból épül fel, mint a szóban forgó újabb szövegek. Gyakran még a témájuk (vagyis az adott nagyváros művészeti intézményeinek átalakulása) is megegyezik. A két kötet között a szerkezetbeli egyezések ellenére azonban több szemléletbeli eltérés tapasztalható. A 2005-ös kiadvány tanulmányaiban az egyes gyűjtemények, intézmények bemutatása ismertetőbb jellegű, a szerző kiemelt figyelmet szentel az adott intézmény architektónikus kontextusának, a gyűjtemény kialakításának és rendezési elveinek, esetleg a jelentősebb, emblematisz műalkotások kiemelésének, hogy ezzel párhuzamosan mutasson rá a múzeum gyorsan

változó szerepkörének kérdéseire is. Az új kötetben a szerző mélyebbre hatol a vizsgálódásban, s a számtalan probléma közül első sorban az alapítás körülményei, a finanszírozás és a fenntarthatóság kérdései (állandó gyűjtemény, látogatottság, ingyenes belépés stb.) foglalkoztatják. Míg korábban magukra a gyűjteményekre fókuszált, most az azok létrejöttét és fejlődését meghatározó szereplőkre (pl. a köz- és magánalapítás egymásra hatásai). Hasonlítsuk össze a Tate Modern-t tárgyaló eseteket! A korábbi tanulmányban a múzeum nevében szereplő „modern” fogalmának tisztázásáról esett szó (nem művészettörténeti kategóriát jelöl, nem von semmilyen cenzori vonalat kortárs és modern közé, anyaga szerves fejlődési sort alkot a National Gallery gyűjteményével). Az újabb kötet mélyebbre vezet a Tate működésének megismerésében. Ébli itt néhány különösen fontos dilemmára hívja fel a figyelmet. Az állandó gyűjtemény bemutatása szokatlan módon mindig más arcát mutatva, időszakonként változik. Ráadásul ingyenes a belépés, s ez szintén a nagyobb látogatószám elérését szolgálja. „Divat múzeumba járnak, Londonban is a turisztikai ösvény kötelező állomása a Tate Modern, de inkább mint helyszín, mint keret, s kevésbé a (művészeti) tartalom miatt.” (71.) A múzeumi látogatás jellege a szerző szerint ily módon kommercializálódik. Egy kiállítás népszerűségének mérőfoka manapság a látogatószám. A sztárkiállítások körül mesterségesen gerjesztett médiaszennyezés gyakran hihetetlen sok látogatót vonz a tárlatokra. Nem is lenne ezzel baj, ha a látogató valódi élménnyel távozna a bemutatóról. Az olyan nagyvárosokban, mint Párizs, London vagy Berlin a turisták számára kötelező jelleggel szerepelnek múzeumok a turista-terképen, amiket rendre fel is ke-

resnek, vagy ahogy Ébli is említi: „kipipálják” a kötelező látnivalók között. Esélye sincs a műalkotásnak és az alkotónak, hogy esetleg összetettebb, mélyebb szellemi tartalommal ragadja meg befogadját. Ezzel párhuzamosan tapasztalható, hogy egyes intézmények kevesebb gondot fordítanak a kollekció fejlesztésére, s inkább a megfelelő mennyiségű látogatót vonzó időszaki tárlatok felé fordulnak. A szakmai és turisztikai szempontok keveredése kedvez azon kiállítóhelyek létrejöttének, amelyek nem is rendelkeznek állandó gyűjteménnyel. Rögtön adódik Ébli könyvének következő sarkalatos kérdése: szükség van-e egyáltalán még állandó gyűjtemény fenntartására és fejlesztésére? A múzeum abban az értelemben összművészeti alkotás, hogy a gyűjteményen kívül az egyre változatosabb rendezés, a múzeum profiljához rendelt bravúros épületek, a kiszolgáló egységek és rendezvények mind a hatás részét képezik. A látogató élménnyel távozik a múzeumból. Ez a látogató azonban nem lehet egyenlő a valódi befogadóval. A 2011-es kötet bemutatóját kísérő kerekasztal-beszélgetésen hangzott el, hogy a múzeumot meg kellene menteni az ipartól, vagyis ne az legyen a cél, hogy sok ezer ember váltson jegyet a kiállításokra, hanem az, hogy valóban találkozzon a művekkel. Ébli véleménye szerint az állandó kiállításnak koncepcióval kell rendelkeznie. Meg kell fogalmazni és világosan kommunikálni kell a közönség felé, hogy milyen állandó kiállítást akar az adott intézmény, s a jól definiált célhoz megfelelő vizuális eszköztárat kell társítani. A szabad asszociációkon alapuló kiállításrendezés nem segíti az árnyaltabb érdeklődés felébresztését a látogatóban.

Ébli Gábor megállapítása szerint Európában rendkívüli művészeti és társadalmi várakozás irá-

nyul a múzeumok felé. Az angol példánál maradva, a londoni kiállítási szcéna szerkezetében a nonprofit és profitorientált résztvevők egymást kiegészítő, konstruktív együttműködéseként is felfogható, amelyben közös célként fogalmazódik meg a művészeti élet erősítése. Az ottani múzeumok éppen azért összpontosíthatnak az állandó gyűjteményeikre, mert a nonprofit és forprofit közeg színes időszaki programot kínál, így nem hárul a múzeumra a kiállítási központ nyomasztó szerepe. Így a feladat is megosztható: a múzeum koncentrálni az állandó gyűjtemény bemutatására és fejlesztésére, ezáltal szilárd értékeket igyekszik teremteni, a látogató felé pedig értékrendet közvetít; míg más kiállító intézmények időszaki tárlatokkal próbálnak minél gyakrabban, minél szélesebb közönséget bevonni a művészet bűvkörébe.

Az üzleti világ és a magántőke meghatározó szerepe – nyugat-európai szomszédjainkhoz képest kicsit megkésve – hazánkban is érezteti hatását, noha itthon a vállalati gyűjtés jobbra még csak a munkahelyi közeg dekorációját, esetleg a cégvezető személyes ízlésének, igényének kielégítését jelenti. A szerző talán leghatározottabb kritikáját a hazai művészeti gondolkodással és a szakma bizonyos hiányosságaival szemben fogalmazza meg. Allítása szerint együttműködésre van szükség a támogatói és a szakmai oldal között, mivel a céljaik szorosan összefonódnak: a szakma a tudományos elfogadásra, míg a támogató a látogatottságra törekszik. A múzeumok, kiállítóhelyek, gyűjtők, galériások, művészek, művészettörténészek közösen tudnak változtatni a magyar és kelet-európai művek megítélésén, referenciaértékén. Rá kellene ébredni, hogy Magyarország a művészeti programok, gyűjtemények számát,

anyagi és médiaerejét tekintve nem marad el az egykori keleti blokk más országaitól. Ám Ébli Gábor szerint kizárólag egy ki-munkált, közös szemléleti plat-form és a nemzetközi integráció segíthet a nemzeti művészet való-di értékeit meglegelni és felmutatni.

A kötet rendkívül hasznos tanulságokkal szolgálhat a mű-vészeti közeg minden szereplőjé-nek. A kiállításon bemutatkozni kívánó művész számára éppen úgy, mint az elméleti szakem-berek vagy kultúramenedzserek számára. Különösen fontos segít-séget nyújthat a tanulmányfüzér azon oktatóknak, akik művészet-tel foglalkozó hallgatóikat konkrét példákön keresztül szeretnék bevezetni a szcena nemzetközi és hazai vérkeringésébe. (Vince Ki-adó, Budapest, 2011)

Józsa Kitty

Jár a nap, mozognak az árnyékok

Schmal Károly Határ című kiállításáról

„Értelme? Értelme semminek nincs. De hogy hiábavaló? Ami van, az nem hiába van. Fel kell tennünk, ugye?”
(Otlik Géza: Buda)

Reggel, ha tudsz, vigyázol a gon-dolatok, a tekintet tisztaságára. Nem nézed meg az e-maileket, a Facebookot, nem hallgatsz híreket. Szeretnél árnyékban maradni, ülni az éjszaka szélén, mint amikor kiérsz egy erdőből, és mivel nincs hová sietni, megállsz az utolsó fa árnyékában. Ez a leg-jobb. Nézni csak – mint „forradás néz, mondta, a fán” (Nemes Nagy Ágnes).

Schmal Károly mostani kiál-lítása a Pintér Szonja Galériában

tizenöt év munkáiból válogat, s nem hagy kétséget afelől, hogy egy kimagaslóan jelentős életmű egyidejű kinyílásának és besűrű-södésének lehetünk tanúi. A ko-rábbi – s szinte minden esetben eseményszámba menő – kisebb-nagyobb megmutatkozásokhoz hasonlóan ez is *egyszerre* avat be a gondolat és a látás kalandjába. A művész kezdettől fogva megha-tározó konceptuális és sajátosan konstruktív látásmódja azonban az utóbbi időben egyre érzékibbé és még nyilvánvalóbban egzisz-tenciálissá vált.

Ezen a képeken a meggyö-tört anyag, a gyűrött, hajtogatott, véletlennek kitétt felület a szaka-dás hatásán a két dimenzió zárt-ságából szinte észrevétlenül lép tovább a plaszticitás irányába, s tágitja ki önnön létezésének lehe-tőségeit. A megelőző események azonban rejtve maradnak. Nem tudjuk, mi történt, a traumák egy-másra rétegződése megakadá-lyozza narratív szétszalazásukat. Ugyanakkor a narráció elvesztése nem pusztán a morális ítékezés feladatának elhárítását jelenti, ha-nem a szenvedés – és sejtetően *mindennemű* szenvedés – gyökeres felértékelését is.

Schmal Károly nem állítja, sokkal inkább csak felveti: a meg-kínzott felületek mögött (mögül) újabb dimenziók nyílnak. A forradásnyi tekintet megpillant-hat valamit, amit önmaga szá-mára értelemként fordít le – ta-lán éppen azon a ponton, amikor minden értelem elvesztését, a pusztulás elkerülhetetlenségét sejtette. Így aztán ezen a ké-peken a térszerű – nemegyszer kifejezetten tájszerű – látvány *egyszerre* jeleníti meg a lebontott narrativitás emlékét és egyfaj-ta jelként (az esetek többségében konstruktív geometrikus for-maként) megmutatkozó értelem megképződését. Ez utóbbi azon-

ban minden esetben a sérülésekre reagál, a traumák által meghatározott térben mutatkozik meg. A perspektívikusan szerkesztett geometrikus forma ugyan ez esetben is az értelemképzés rendjére utal, amely szükségszerűen most is valamiképpen a ráció számára nyílik meg, de igazán mégsem a „megértés”, hanem sokkal inkább a „belátás” fogalmával írható le. Vagyis annak belátásaként, hogy az értelemadás végső gesztusa nem más, mint annak megsejtése (és megsejtetése), hogy „ami van, az nem hiába van”.

És van itt még valami, amiről szót kell ejtenünk, mert visszatérő és meghatározó eleme Schmal Károly poétikájának. Ez pedig az árnyék. Régóta foglalkoztatja őt a plasztikussá váló térben spontán módon megképződő árnyék és a festett árnyék viszonya. Bár a két jelenség között tagadhatatlan feszültség keletkezik, megítélésem szerint viszonyukat *mégsem a szembenállás* jellemzi.

Az árnyék ezeken a képeken talán mindenekelőtt a fizikai valóság bizonyítékaként van jelen. Mert úgy sejtem, Schmal Károly kiindulópontja mindig a fizikai-ban van, nem enged sem a fogalmi nyelvre áttehető „üzenetnek”, a logosznak, sem a felszínes metafizika csábításának.

A festett és megképződő, a statikus és dinamikus árnyékok ezeken a képeken egyaránt valóságosak. Mivel nem egyszerűen igaz és hamis oppozícióját kínálják fel, viszonyukat sokkal inkább jellemzi valamiféle szimultaneitás: a rögzült és a folyton változó közötti feszültség.

Gilles Deleuze Francis Bacon-ról szóló lenyűgöző tanulmányában (*Az érzet logikája*) sokszor visszatér az árnyék fontosságának kérdéséhez, s odáig elmegy, hogy kijelenti: Bacon alakjai igazában saját árnyékukkal, ezekkel az ön-

álló és meghatározatlan állati lényekkel vívják egyetlen és valós harcukat...

Schmal Károly esetében azonban az árnyék az egykori, már-már elfeledett (hirtelen felismert?) *kilépés bizonyítéka*, amely alapvetően nem szinkron valósággént, hanem sokkal inkább egyfajta *utólagos* felismerésként létezik számunkra. Hiszen amit megragadunk a tapasztalatból, mindjárt el is veszíti dinamikáját, ami pedig dinamikus, szinte megragadhatatlan. Mert többnyire *utólag* jövünk rá, mi is történt velünk, ott és akkor legfeljebb az élmény szokatlansága és különösége érint meg bennünket (vagy az sem).

Lényegében nincs tiszta lap – mondják Schmal Károly képei. Mert mire az erre való igény megfogalmazódik bennünk, már el is veszítettük a lehetőséget. Amit körberajzoltunk, az meg folyton elmozdul. Jár a nap, mozognak az árnyékok.

És mégis itt, ebben a gyűrött-ségben és meggyötörtségben lépünk át egy valóságos tapasztalatba. Enélkül nem születik „belátás”. Bár tudjuk jól, ez sem lehet más, csak ideigvaló. (*Elhangzott a kiállítás megnyitóján, a Pintér Szonja Galériában, 2012. május 5-én*)

Varga Mátyás

Zene, mi más?

A Mimage együttes koncertjéről

A régi hangszerek farvizén utazó muzsikás előszeretettel felháborodik, amikor mozgalmukat dogmatikusnak nevezik. Felháborodik, mint legtöbben, akinek érzékeny pontjára tapintottak. Mert hogy a *történeti* valóság, amelynek

tekintélyére oly irigylendő öntudattal hivatkozik, bizony úgy fest, hogy a második világháború utáni évek nyugati civilizációjának egészére a dogmatika árnyéka vetül: a vasfüggönyön innen a politika, odaát például a művészet köntöskében. A historikus hangszerek második világháború után kezdődő kultusza csupán visszája volt a tengeren inneni és túli avantgárd terrorjának. Bár mindkettő egy félreértett ideológiamentesség jegyében született: ugyanazt az ellentmondást nem tűrő, vak áhítatot tükrözött az egyenes hangjait megszólaltató régizenésznek, mint a matematikai táblázatait magyarázó serialista zeneszerzőnek vagy a zongoráját szénával etető *performer*nek rituálisan merev pillantása. A historikus előadói gyakorlat ugyanabban a fetisizmusban szenved, mint a modernitás maga, melynek elleplezhetetlen terméke: a másodlagos, az eszközt, a technikai kivitelezést helyezi oda, ahol annak kellene állnia, amit az eszköz, a technika eredetileg szolgál. A hitelesség mindeközben eredendően ahistorikus jelenség, mivel csakis a történelemből kilépő, mindenkori pillanat szentesítheti – vagy pedig nem hiteles. Ha a historikus mozgalom valóban a barokk zene szelleméhez akart volna közel férközni, akkor nem egyes, vélt vagy valós történetiségű szabályok kapaszkodóinak, hanem magának az improvizáció, a játék szellemének felélesztésére törekedett volna. Ami ehelyett történt, az a zene kiszolgáltatása a történetiség pusztító erejének, és a hitelesség fogalmának modernista áttörténetesítése; pedig mindeközben az alapkérdések valamennyi zenében ugyanazok, mivelhogy minden korú vagy műfajú zene a közhelyes igazság szerint mindenekelőtt is: zene –

mi más? –, s csak azután *valami*lyen zene.

Nem önmagában a régi hangszerek használata dogmatikus tehát; így például Ábrahám Márta sem valami ellen hegedül. Már csak azért sem, mert számára nincs is mi ellen felvonulnia: ő már ahhoz a generációhoz tartozik, amelynek számára a hangszerválasztás kérdése pusztán interpretációs kérdéssé szűkül a *teljes* hegedűirodalom repertoáron tartása közepette. Gyanítom: számára nem is „hegedülés” ez, hanem egyszerűen a zenei létezés legtermészetesebb módja. Nem valamiféle antihistorizmus jegyében, hanem saját természete jogán mentes hát ez a hegedűhang minden pátoztól és reprezentativitástól. Nem „koncerthegedülés”, amely tetszésre játszana; nem kifelé szól, inkább belső zengése van. A szuverenitás a leginkább csodálható ebben a muzsikálásban: egyetlen hangot sem hallunk, ami valami más, külső tekintélyhez igazodna, mint Ábrahám Márta saját muzsikusi meggyőződéséhez. Hogy az improvizáció ellentmondásban állna az ilyen átgondoltsággal, az komolytalan feltételezés. Lehet, hogy ez egyszer örülni kellene annak, hogy az intézményes zeneoktatás nem tanít rögtönözni – máskülönben jó eséllyel tönkretette volna a művésznő *csodás* természetességét, amellyel az improvizált díszítések kikerülnek vonója alól, és kibogozhatatlanul összefonódnak a szerzői kottaképpel. Így történt ez František Benda és Locatelli szonátájában vagy Corelli híres *La Folia*jában, amelyben az improvizáció elve variációs formává kristályosulva mintegy feltárja igazi értelmét a világ sokféleségként kibomló, de végül önmagába visszahulló panorámájában, ebben a nyers egyszerűségében is

komplex barokk világszimbólumban. E darabokból lehetett leginkább megérteni, miért is nevezték a korszakot utóbb barokknak: vagyis örültnek, bizarnak, szélsőségesnek – amit a „historikusoktól” szinte sosem tudni meg, vagy ha mégis, az örület jobbára megint csak fél szemmel a közönségre sandító és teljesítésszerű lesz, vagyis hiteltelen.

Mi a hitelesség, ha nem törvényt? Például az a *szabadság*, amellyel az együttes saját hatáskörben dönt a Bach-hegedűszonáta hangszerösszeállításáról. Az obligát csembalós szonáta eredete független a számozott basszus-kíséretes szonátáétól – így az elmélet. A korabeli gyakorlat azonban nem a genezissel törődött, ahogy jó esetben a mai sem. Bach e textúrái egyébként sem tipikus barokk textúrák, és ha amazokkal nincs ellentmondásban, miért ne kettőzhetné basszushangszer a megkomponált billentyűsszólam basszusát is? Másfelől *játszani* is lehet jelenlétével: hogy a G-dúr szonáta egyik tételében a bőgőregisztrert kapcsololták, azt hihetően indokolta az opusz-záró darab különleges helyzete, ami a megnőtt tételszámban és a különleges formában is kifejezésre jut (visszatér a nyitótétel!). Az alkotó módon kezelt hangszereles így vagy úgy óhatatlanul áttöri a történeti igazság korlátait. Ráadásul a kérdéses basszusszólam ezúttal nagybőgőn szólalt meg, az ortodoxia maradékat is porrá zúzva; Schweigert György olyan laza rugalmassággal „tette alá”, mintha jazzt játszna. Utóbb kiderült: időnként tényleg játszik. E percben hajlamos vagyok ebben is jelet látni, a közeli jövőt, amelyben a régizenészek írásos dokumentumok helyett felfedezik maguknak a jazzt mint élő dokumentumot. Amit ugyanis barokk előadásmódnak neveznek, az végső soron egy *egyetemes*

tradicionalitás részének tekinthető, amelynek alapvető tartása és számos játékmódja a mai tradicionális zenékben maradt fenn, miközben a magas zene – az autonóm zeneművészet fennkölt jegyében – a 19. századtól kezdve faképnél hagyta.

Mennyire más hegedülés volt az, amikor az olasz barokk után Ábrahám Márta Bachot játszott! Eltűnt a „bizarréria”, ahogyan bölcsen eltűnt a zene mögött jószerivel a játékos maga is (általában is jellemző a ragyogó művésznőre, hogy ritkán avatkozik tudatos értelmezőként a zene folyamatába, ám akkor annál világosabb céllal). Az f-moll szonáta harmadik tételét például nem szükséges és nem is szabad érzelmesen játszani ahhoz, hogy legrejtettebb valóinkat érintse meg. Pedig: mi „van” ebben a zenében? A csembaló közhelyes akkordfelbontásokat játszik, a hegedű pedig kísér nem kevésbé jelentéktelen kettősfogásokkal. A zene egyetlen elemében sem érheted tetten a mágikus erőt, ám az egészében mégis torkon ragad és a mélység felé kényszeríti tekintetedet. Nota bene: egy hegedűs, aki képes kísérni – ritka kincs, nemcsak a művészi alázat ritka tulajdonsága miatt, hanem mert a textúrára vetett intelligens, elemző pillantásával előáll a hegedű által kísért billentyűs hangzásképp, amely fölött ma rendszerint értetlenül siklik el muzsikos és hangmérnök. Spányi Miklós csembalózásának ellenállhatatlan dinamikája vasmarokkal, mégis oldott nagyvonalúsággal fogja össze a Mimage együttest. Spányi játéka az elmúlt évtizedek során úgyszólván honi zenei környezetünk részévé vált, csaknem *bútorzenévé*, mintha minden további nélkül járna nekünk ez az ősbiztonság, amelyben természetes otthonossággal helyezkedtünk el, akár egy kényelmes

fotelben, és eközben észre sem vesszük, hogy azzal a mércével ítélünk Spányiról, melyet tőle kaptunk. Ennek az etalonszerű interpretációnak atombiztos színvonal a utóbbi években ugyanakkor magába fogadja a kitekin-tés és önmeghaladás mozzanatát is, amely levonja a historizmus ahistorizmusainak, de magának a dogmatikus historizmus elvi művésztellenességének következményeit is. Spányi műhelyében merész szellemi magatartás érlelődik: megkísérli leválasztani a

régi hangszeres gyakorlatot attól a kétes ideológiától, amelyet az születésétől fogva fölös ballasztként cipel a hátán, hogy ezáltal e gyakorlatot a valódi, elfogulatlan művészi szabadságnak engedje át. Egyenlő erők játéka – úgy tűnik, a törzszenekar: a Concerto Armonico tapasztalataiból szemünk előtt eszményi együttes vált ki, amely előtt hosszú és sokféle út áll nyitva. (*Magyar Rádió Márványterem*, 2012. február 23.)

Dolinszky Miklós

Néhány szerzőnkőről

- BALÁZS GÁBOR – az izraeli Bar Ilan Egyetemen doktorált filozófiából. Középkori és kortárs zsidó és keresztény filozófiát tanít. Egyik fő kutatási területe az izraeli filozófia.
- BARTÓK IMRE – író, kritikus; Budapest. 2003-tól az ELTE filozófia szakos, 2008-tól az Esztétika Doktoriskola hallgatója. Tanulmányi utakat tett Berlinben (2004/2005) és Wuppertalban (2007). Önálló kötete: *Paul Celan. A sérült élet poétikája* (L'Harmattan, 2009); *Rilke. Ornamentika és halál* (L'Harmattan, 2011); *Fém* (regény, Kalligram, 2011).
- CSÁNYI VILMOS – etológus, az ELTE professzor emeritusa, a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja; a *Magyar Tudomány* főszerkesztője. Negyvenhárom szakkönyv és hét szépirodalmi kötet szerzője.
- CSUJA LÁSZLÓ – a Színház- és Filmművészeti Egyetem forgatókönyvíró szakán végzett 2012-ben. Kijáték- és dokumentumfilmeket készít, emellett az Erdélyi Vándorszínház társulatának vezetője. Filmes tárgyú írásai a *Balkonban* és a *prizmafolyoirat.com-on* jelentek meg.
- DEJCSICS KONRÁD – bencés szerzetes, gimnáziumi tanár; Pannonhalma. Az ELTE BTK Nyelvtudományi Doktoriskola Ókortudományi Doktori Programjának doktorjelöltje; értekezésének témája Szent Jeromos szerzeteséletrajzainak narratológiai elemzése. Kutatási területei: narratológia, narratológiai megközelítések a klasszika-filológiában, késő ókori keresztény elbeszélő szövegek.
- ERŐS FERENC – az MTA doktora; az MTA TTK Kognitív Idegtudományi és Pszichológiai Intézete tudományos tanácsadója; a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának professzora. Fontosabb könyvei: *Az identitás labirintusai* (Osiris, 2001); *Analitikus szociálpszichológia* (Új Mandátum, 2001); *Trauma és történelem* (Jószöveg Műhely, 2007); *Pszichoanalízis és kulturális emlékezet* (Jószöveg Műhely, 2010); *Pszichoanalízis és forradalom* (Jószöveg Műhely, 2011); *Szágundelli csodái* (regény, Jószöveg Műhely, 2011).
- VERMES KATALIN – filozófia tanár, egyetemi docens, Semmelweis Egyetem TSK. Pszichodinamikus módszerű mozgás- és táncterápiás csoportokat vezet, a MMTE kiképzője. Fő kutatási területe a testtapasztalat fenomenológiai és pszichoanalitikus összefüggései.