

Tartalom

TANULMÁNYOK

- 4 **Egyed Attila**
A ritualisztika tudományos helyzetkedése
- 14 **Stamler Ábel**
Az érzékekről a liturgikus teológia szempontjából
- 22 **Suba Katalin**
A liturgikus tér és a liturgiátörténet
A nyugati szentélyrekesztők kutatásának problémái
- 32 **Földváry Miklós István**
Zene és liturgia
A magyar gregoriánium föltámasztása
- 42 **Horváth Balázs**
Irodalom és liturgia a Pray-kódexben
A latin nyelvű papi imaszövegek műfajai
- 52 **Szepessy Péter**
A rítus – és ami nem az
- 60 **Veczán Zoltán**
Csak az marad, ami emberi
- 71 **Bólya Anna Mária**
*A tánc reszakralizálódása a XX. századi tánc-modernizmus életműveiben –
Vaclav Nizsinszkij, Alvin Ailey, Maurice Béjart*
Tánc-kultúrafilozófiai gondolatok
Christopher Dawson nyomán
- 81 **Balogh Csaba**
„e könyv a halhatatlanság napsugaraitól fogamzott”
Madách irodalomkritikai kultuszának születése

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

- 89 **Kovács István**
Egy lexikonszócikk által előhívott emlékképek és széljegyzetek
- S Z E M L E
- 93 **Petrík Béla**
Egy per mindenki halálán túl
Székely László: „A jó mostoha történetét még nem írták meg”
Babits Mihályné Török Sophie és Babits Ildikó peres aktái
- 97 **Sturm László**
A bontó Blake
Földényi F. László: Newton álma
- 100 **Szathmári Edina**
Rész kérdések teljessége
Ars Sacra. A liturgikus művészet kézikönyve
- 103 **Fülöp József**
Zenébe foglalt lélekzet: a tintinnabuli esztétikájához és teológiájához
Arvo Pärt. Sounding the Sacred
- F Ü G G E L É K
- 109 *Rezümék*
- 112 *Névjegyek*

magyar művészet

Felelős kiadó:

Richly Gábor, a Magyar Művészeti Akadémia főtítkára

Az MMA Kiadó gondozásában kiadja
a Magyar Művészeti Akadémia Titkársága.

A szerkesztőbizottság elnöke: Vashegyi György,
a Magyar Művészeti Akadémia elnöke

A szerkesztőbizottság tagjai: Fabényi Julia,
Farkas Ádám, Hörcher Ferenc, Lezsák Sándor,
Richly Gábor, Tóth László, Turi Attila, Vadász Bence

Főszerkesztő: Falusi Márton

Főszerkesztő-helyettes: Sturm László

Olvasószerkesztő: Balogh Csaba

Korrektor: Aranyossyné Bondi Judit, Laczkó Katalin

Képszerkesztő: Bánki Ákos

Tervezőgrafikus: Alajbeg Afrodite

Tördelőszerkesztő: Heckmann Tamás

A szerkesztőség címe:

1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. IV. emelet
szerkesztoseg@magyar-muveszet.hu

Szerkesztőségi órák: hétfőn 14-től 17 óráig

Megjelenik kéthavonta
Ára számonként: 990 Ft

Előfizetés:

Mojzes Ildikó szerkesztőségi titkár
mojzes.ildiko@mmakiado.hu
06-30/936-0984
www.magyar-muveszet.hu

Nyomás: Pauker Nyomda

ISSN 2064-3799

TANULMÁNYOK

Szakralitás, rítus, liturgia

EGYED ATTILA | STAMLER ÁBEL

SUBA KATALIN | FÖLDVÁRY MIKLÓS ISTVÁN

HORVÁTH BALÁZS | SZEPESSY PÉTER

VE CZÁN ZOLTÁN | BÓLYA ANNA MÁRIA

BALOGH CSABA

ma
mű

A ritualisztika tudományos helyezkedése

Képzeld el egy pillanatra, hogy a különböző társadalomtudományok megszemélyesített alakban egy ünnepélyen vesznek részt. Van közöttük egy nagy reményű fiatal, akiről mindenki elismerően beszél, mégsem igen barátkoznak vele. Egyesek vad neveltetése miatt tartják távol tőle magukat, mások szerint felnőve komolytalanná lett, a többiek szerint pedig jó gyerek, de semmi keresnivalója egy ilyen eseményen. Ez a fiatal tehát többnyire magányosan és kellemetlenül fészkelődve a pult mellett tölti az estét. A társadalomtudományok közül ő lenne a ritualisztika.

A tudománytörténeti bemutatkozás 1977-re vezet vissza, amikor az *American Academy of Religion* konzultációt hirdetett a rítusok tanulmányozása (ritual studies) kapcsán. A mozgalom kezdeti irányultságáról sokat elárul, hogy az imént említett intézmény mellett a másik két résztvevő az *American Anthropological Association* és a *The North American Academy of Liturgy* volt. A felhívás 1982-re kutatócsoporttá nőtte ki magát. Vezetője az a Ronald Grimes volt, aki a mai napig a legtöbbet tett a ritualisztika módszertani és elméleti megalapozása érdekében. 1987-ben napvilágra került a *Journal of Ritual Studies* (JRS) első száma, ezzel egy időben pedig a *Religious Studies Review* elkezdte használni a „ritual studies” címkét az addig „vallás és művészetek” vagy „liturgia és kultusz” kategóriákba sorolt tartalmak kapcsán.¹ A születendő ritualisztika tudományos missziója a vallástudomány (vallásfenomenológia),² a liturgiatudomány és az antropológia rítusokhoz kapcsolódó elméleti és módszertani egyesítését jelentette. Ez a konzultáció három résztvevőjéből is egyértelműen következett, de Grimes az *Encyclopedia of Religions*-be írt „ritual studies” szócikkében nyíltan is kifejezte: „a ritua-

lisztika szándékos törekvése, hogy meghatározzon egy tudományágakon átívelő kutatási mezőt, valamint hogy összeegyeztesse a teológia és a liturgiatudomány normatív, a vallástörténet és a vallásfenomenológia leíró, valamint az antropológia analitikus érdeklődését”.³

Mindazonáltal, a ritualisztika különbözik 1. a liturgiatudománytól abban, hogy nem egyetlen rituális hagyományt kutat, és elsődlegesen nem szövegközpontúan; 2. az antropológiától abban, hogy nem különíti el szigorúan a rítus gyakorlását és kutatását, valamint a megfigyelői és résztvevői szemléletet; 3. a vallásfenomenológiától pedig egyrészt abban, hogy a rítusokat nem állandó struktúrákként, hanem performance-okként (vagyis változó, kreatív jelenségekként) kezeli; valamint hogy a rituális spektrumnak nemcsak a „felsőbb” megnyilvánulásai, vagyis a vallási rítusok iránt érdeklődik, hanem az „alsóbb” elemek iránt is, kezdve az állati és személyes ritualizációktól a sporteseményeken át a civil és politikai rítusokig.⁴

Annak érdekében, hogy a ritualisztika tudományos bemutatkozását és jelenlegi főbb irányait jobban megérthessük, érdemes előbb visszatekinteni a múltba. Látnunk kell, milyen neveltetést kapott ez a „nagy reményű fiatal”. Bár a saját vagy az idegen kultúrák rítusai iránti érdeklődés az ókortól a humanizmuson át mindig is központi téma volt Európában, a rítusok tudományos kutatásának kezdete a XIX. század végi angol kultúrkörben helyezhető el.

A XIX. század végén, a XX. század elején a Brit Birodalom civilizációs virágkorát élte. Viktória királynő alatt a birodalom területe a valaha volt legnagyobbra növekedett, a korona alá tartozó „alattvalók” száma csupán száz év leforgása alatt több százmillióval gyarapodott. Az angol

¹ Az összefoglalás GRIMES, Ronald: „Ritual Studies” = *Encyclopedia of Religion*. Ed. ELIADE, Mircea, New York, Macmillan, 1987, XII., 422 bejegyzését követi. A rítus (ritual) különböző meghatározásait összefoglalva lásd PLATVOET, Jan: *Ritual in Plural and Pluralist Societies. Instruments for Analysis = Pluralism and Identity. Studies in Ritual Behaviour*. Eds. PLATVOET, Jan, TOORN, Karel van der, Leiden, New York, Köln, Brill, 1995, 25–51. A legfontosabb ritualisztikai kézikönyvek BELL, Catherine: *Ritual. Perspectives and Dimensions*. New York, Oxford, Oxford University Press, 1997; GRIMES, Ronald: *Beginnings in Ritual Studies*. Washington DC, University Press of America, 1982; *Theorizing Rituals. Issues, Topics, Approaches, Concepts I–II*. Eds. KREINATH, Jens, SNOEK, Jan, STAUSBERG,

Michael, Leiden, Boston, Brill, 2006; szöveggyűjtemények GRIMES, Ronald: *Readings in Ritual Studies*. Upper Saddle River, NJ, Prentice Hall, 1996; *Foundations in Ritual Studies. A Reader for Students of Christian Worship*. Eds. BRADSHAW, Paul, MELLOH, John, Grand Rapids, MI, Baker Academic, 2007.

² Eliade rítuselméletéről lásd ELIADE, Mircea: *Az örök visszatérés mítosza*. Ford. PÁSZTOR Péter, Bp., Európa, 1993.

³ A ritualisztika célkitűzéseiről lásd még GRIMES, Ronald: *Research in Ritual Studies. A Programmatic Essay and Bibliography*. Metuchen, NJ, London, The Scarecrow Press, 1985.

⁴ Lásd GRIMES: *i. m.* (1985), 1.

keretében tartsa, amelyeket maguk a beszédében felfedni kívánt, különös jelenségek ihlettek. Ahogy Wittgenstein megjegyezte: „Frazernél a mágia kiseprése is mágikus karakterrel bírt.”⁹

A cambridge-iek és főképp *Az aranyág* által a teljes „primitív vallásosság” életre kelt. Elég csupán T. S. Eliot *Átokföldjére* („Hullát ültetél múlt évben a kertben – / Ki hajt-e? Lesz-e még idén virága?” Vas István fordítása), az amerikai irodalomkritika ritualista vonalára (Northrop Frye) vagy Sztravinszkij *Tavaszi áldozatára* gondolni, és egyértelműen látható, hogy Frazer kulturális hatása felmérhetetlen.¹⁰ A kötet Magyarországon is hetedik kiadását éri már meg, és talán Eliade *A szent és a profánja* mellett szélesebb körökben is a vallástudományi alpművet jelenti.

A vadság romantikájának tovább élését jól illusztrálja az anekdota, miszerint B. Malinowski, a brit szociálintropológia egyik alapítója, *Az aranyággal* hóna alatt hagyta maga mögött közgazdasági tanulmányait és döntötte el, hogy antropológus lesz. A rítusok evolúciós mintázatának és csoportkohéziót teremtő gondolatának hatása két, rokon szakterületen is gyökeret vert: egyrészt a lélektanban, másfelől a francia szociológiában.

S. Freud az 1913-as *Totem és tabu* című művében amellett érvelt, hogy a legősibb tabuknak a totemállat leölése és a totemközösség ellentétes nemű tagjaival való közösülés számított. Mindebből arra következtetett, hogy a legalapvetőbb vallási viselkedéseket szülő elfojtások megfelelnek a neurotikus viselkedészavarokat okozó (ugyancsak szexuális alapú) elfojtásoknak. Így lett tehát Freud szemében a neurózis az egyéni vallásosság egy formája, maga a vallás pedig egy univerzális obszesszív neurózis.¹¹

Freud nem csupán az adatokat illetően támaszkodott Frazer és a cambridge-iek gyűjtésére, hanem analógiákban való gondolkodásával is. Tudománytörténeti fontosságát nem megkérdőjelezve érdemes kiemelni, hogy klinikai tapasztalataihoz fűzött „tudományos” magyarázata a legtöbbször hogyan is épült fel: veszi Frazer tabukhoz kapcsolódó gyűjtését, hozzáadja Robertson Smith prototipikus áldozati képét (amikor is a totemállatot a saját csoportja leöli és elfogyasztja), mindezt pedig belehelyezi az ősi hordáról szóló, meglehetősen fiktív darwini narratívába (ahol az erős és kegyetlen apafigura kisajátítja a nőket és elűzi fiait, akik összeszövetkezve fellázadnak

az apai uralom ellen és megölik őt). Mindezek ellenére Freud ritualisztikához való hozzájárulása jelentős, ha elméletének árnyékában olyan fontos analitikus koncepciókra gondolunk, mint az érzelmi csatornázás, a jelentést háttérbe szorító formalitás, valamint a kötelező és ismétlődő jelleg.

E. Durkheim és a francia szociológiai iskola az egyénből áthelyezte a hangsúlyt a közösségbe. Szerintük a vallás a közösségi élet elengedhetetlen része és a társadalmi viszonyok funkcionális rendszere, a rítus pedig az a médium, amely által az egyének a társadalmi rendszert megtapasztalják. A gondolat mögött az az általános elgondolás rejlik, miszerint minden vallásban megtalálható az osztályozás egy bizonyos formája, vagyis a szent és a profán kategóriái. Ilyen módon a vallás azt fejezi ki, amit a közösség a szent kategóriájáról gondol. A hitek tulajdonképpen „kollektív reprezentációk”. A rítusok szerepe ebben a rendszerben egyrészt elhatároló (negatív: vagyis viselkedési előírások a szenttel szemben), másrészt inkluzív (pozitív: a „kollektív pezsgés” időszaka, amikor az egyén megtapasztalja, hogy milyen egy nála nagyobb realitás, a társadalom részének lenni).¹²

A francia iskolából érdemes még kiemelni M. Mauss munkásságát. Mauss élete nagy részében Durkheim keze alá dolgozott, ezért mestere árnyéka nagyban befolyásolta a tudománytörténeti helyét. Eredeti és a maga korát jelentősen meghaladó gondolkodásáról tanúskodik azonban H. Hubert-rel közösen megfogalmazott áldozatelmélete (a rituális struktúrák első analitikus vizsgálata), az ajándékozás társadalmi modelljének kidolgozása, valamint az egyén és a társadalom közti viszonyok egyrészt a személyre, másrészt a testre vonatkozó elemzése. Mauss tudománytörténeti rehabilitációja tehát még várat magára.¹³

A terepmunka módszertanával a funkcionális rítuselmélet végre háttérbe tudott fordítani az eredet kérdésének. A hangsúly átkerült a „struktúrákra”, vagyis azokra az elemekre, amelyek egy társadalmat működésben tartanak. A. R. Radcliffe-Brown közkeletű metaforájával szólva a társadalmi rendszer olyan, mint egy élő organizmus. Mindenfajta létezésnek vannak szükségszerű feltételei. Egy élőlény esetében az egyes szervek látnak el ilyen alapvető funkciókat, egy társadalomban pedig az intézmények. És bár a feladatokat teljesítő sejtek, vagyis az emberek a szer-

⁹ BOON, James A.: *Anthropology, Ethnology and Religion = Encyclopedia of Religion*. i. m. (1987), I., 309.

¹⁰ A cambridge-i ritualisták kultúrtörténeti hatásáról lásd ACKERMAN: i. m. (2002), 8. fejezetét.

¹¹ FREUD, Sigmund: *Totem és tabu*. Ford. PÁRTOS Zoltán, Bp., Göncöl, 1990. Freud ritualisztikai kritikájához lásd GAY, Volney: *Freud on Ritual. Reconstruction and Critique*. Missoula, Scholars Press, 1979.

¹² DURKHEIM, Émile: *A vallási élet elemi formái*. Ford. VARGYAS Zoltán, Bp., L'Harmattan, 2004

¹³ MAUSS, Marcel – HUBERT, Henri: *Sacrifice. Its Nature and Function*. Chicago, London, The University of Chicago Press, 1964; MAUSS, Marcel: *Szociológia és antropológia*. Ford. SALY Noémi, VARGYAS Gábor, Bp., Osiris, 2004

veken belül folyamatosan cserélődnek, a társadalom működését fenntartják az intézmények közötti harmonikus viszonyok.¹⁴

A központi kutatói megközelítés még mindig a jelentés keresésében nyilvánult meg, csak hogy ez átutazott a társadalmi szférába. A funkcionista elemzések tehát jóformán szerkezeti leírásokat jelentettek. Radcliffe-Brown például a rítusok szerepét a társadalmi viszonyrendszerek harmóniájának megteremtésében és fenntartásában látta. Ahhoz, hogy a viszonyok folyamatos megerősítést nyerjenek, az ezeket működtető érzelmek időszakos, szimbolikus (rituális) kifejezésére van szükség. Malinowski funkcionális elmélete ezzel szemben az egyén biológiai szükségleteiből indult ki. Szerinte az egyéni gondolkodás

egy kezdetleges ontológiai fordulatot eredményezett. Ahelyett, hogy az idegen jelenségekre ráerőltették volna a „nyugati” logikát, a kutatók megpróbálták megérteni az eltérő kulturális logikákat. E. E. Evans-Pritchard például a zande törzs kultúrájában a rontás és a jóslás kapcsán kimutatta, hogy a helyieket nem az érdekli, hogy „hogyan működnek” az ilyen folyamatok, hanem hogy „miért éppen azt az embert” sújtotta a rontás.¹⁷

A primitív/civilizált ellentét a funkcionistáknál is meghatározó maradt. A mélyebb megismeréssel járó módszertannal viszont a felosztás különös fordulatot vett. Malinowski például csodálatát fejezte ki, hogy a korabeli arisztokrácia hogyan testesíti meg ugyanazt a mágikus-babonás viselkedést a skót királyi szimbólumokkal szemben, mint a Trobriand-szigetek lakói a kula ciklusban ajándékozott kagyló karkötőkkel és nyakláncokkal kapcsolatban.¹⁸ A társadalmi viszonyok és ezek belső logikájának kutatása által Malinowski és Evans-Pritchard közelebb hozta, majd hogyan egymás mellé helyezte a „primitív” és a „civilizált” embert.

A funkcionista elemzések végül arra jutottak, hogy a rítusok tényleges hatása más valami, mint maga a cselekvések célja. A Malinowski által leírt kula ciklus például egy csererendszer, amely a különböző ajándékozási viszonyok feltérképezésével formálisan leírható. Viszont ha jelentésről beszélünk, akkor olyan, absztrakt szférába kerülünk, amelyet funkciónak neveztek – vagyis hogy ezek az adakozások hatással vannak a társadalmi viszonyokra. A kérdés már csak az maradt, hogy hogyan vannak rájuk hatással. Mi az a belső tulajdonság, ha nem maga a pragmatikus cselekedet tényleges eredménye, amely hatást fejt ki? A tudománytörténet így jutott el a rítus mint kommunikáció gondolatához.

A. van Gennep a formalista nézettel éppen a társadalmi funkció és a strukturális jelentés problémáit próbálta meg összekapcsolni. Szerinte a szent és a profán abszolút elkülönítése helyett a szentség mozgó jellegű, és attól függően, hogy egy adott rituális folyamaton belül milyen pozíciót foglal el, változik a jelentése. Az átmeneti rítusokról alkotott, háromosztatú sémájával tehát nem köteleződőtt el a rítusok alapvető funkciói mellett – ezek ugyanis helyzetük szerint változhatnak. Ilyen értelemben például egy rituális öltözék felvétele a folyamatban elfoglalt helye sze-



Malawi
WaYao törzsbeli
gyerekek egy
körülmetelési
és beavatási
ceremónián
© Wikimedia
Commons

a szükségletek mentén megteremti a kultúrát, amelynek minden megnyilvánulása eszközként működik egy bizonyos cél elérése érdekében. Ebben a keretben a mágikus rítus mint pragmatikus cselekvés a fontosabb emberi aggodalmak (például betegség, halálfélelem) feloldására irányul.¹⁵

A funkcionista megközelítés lesújtó kritikát kapott főképp determinista és ahistorikus nézetei miatt (vagyis mert kizárja az egyéni kreativitás és a társadalmi változás lehetőségeit).¹⁶ Viszont fontos hozadéka volt, hogy a szinkronperspektíva mélyebb és részletesebb betekintést engedett a társadalmak belső működésébe. Mindez

¹⁴ RADCLIFFE-BROWN, Alfred R.: *Struktúra és funkció a primitív társadalomban*. Ford. BICZÓ Gábor, Debrecen, Csokonai, 2004; Uő: *The Andaman Islanders*. Cambridge, Cambridge University Press, 1922

¹⁵ MALINOWSKI, Bronislaw: *Magic, Science and Religion and Other Essays*. Glencoe, IL, The Free Press, 1948; Uő: *Baloma*. Ford. ECSEDI Csaba, BÓNIS György, Bp., Gondolat, 1972

¹⁶ A funkcionizmus kritikáját lásd EISENSTADT, Shmuel N.: *Functional Analysis in Anthropology and Sociology. An Interpretative Essay* = *Annual Review of Anthropology*, 1990, 243–260.

¹⁷ EVANS-PRITCHARD, Edward E.: *Witchcraft, Oracles, and Magic among the Azande*. Oxford, Clarendon Press, 1976

¹⁸ MALINOWSKI: *i. m.* (1972)

rint bírhat elkülönítő, identitásnélküliséget megjelenítő vagy új identitást megszerző hatással. A hangsúlyt tehát a rítusok mechanizmusára helyezte. Az átmeneti rítusok a különböző kategóriák közötti váltást hivatottak véghezvinni, legyenek azok időbeliek, térbeliek vagy kvalitatívak.¹⁹

A rítus mint kommunikáció, vagyis a nyelvanalógia elméleti megalapozása C. Lévi-Strauss strukturalista munkáinak köszönhető. Szerinte minden társadalmi jelenség egy szimbolikus kommunikációs forma és az univerzális emberi elme terméke. Ilyeténformán a szimbolikus kommunikáció (mint amilyen a mítosz vagy a rítus) analógiába vonható a verbális kommunikációval. A gondolat F. Saussure strukturalista nyelvészeti modelljére épít, amely különválasztja a nyelvet (mint absztrakt rendszert) a beszédől (mint a nyelv történeti megvalósulásától).²⁰ Ezen sémán belül a nyelv a fogalmak közötti viszonyokból nyer jelentést, amelyek alapvetően kétfélek lehetnek: megfelelések vagy ellentétek.²¹

Lévi-Strauss szerint a szimbolikus kommunikációs formákból is ezek az alapvető kategóriák olvashatók ki. Őt viszont csak a nyelvi dimenzió, vagyis a szinkronviszonyok érdekelték. Ezért életét nagyrészt a mítoszok kutatásának szentelte, amelyek véleménye szerint, csakúgy, mint egy zeneszerző, aki hallás után kottát ír, a valóság folyamatos élményét strukturális egységekbe formálja. Ezzel szemben a rítus csak egy mindig sikertelen, balga próbálkozás az eleve széttördelt valóság egyenletes élménnyé kovácsolására.

E rövid történeti áttekintéssel meg is érkeztünk a 60-as évek posztstrukturalista közegébe, amely a ritualisztika mint önálló tudományág születésének táptalaját nyújtotta. A korábbi elméleteket a gyarmatosítás összefüggésében az idegen kultúrák megismerését célzó antropológiai kutatások ihlették. Ezért a központi kérdés mindvégig a jelentés maradt. Ennek különböző elméleti keretei voltak a történeti mintázatok, a társadalmi funkciók vagy az agyi struktúrák. Ez nem is történhetett volna másképp, ugyanis maga a nyersanyag, a források elsősorban a nyugati kultúrkörön kívülről érkeztek, míg az elméletek ezen belül keletkeztek, a nyugati közönséghez szóltak. Az ebből keletkező inkongruencia Evans-Pritchard szerint olyan logikai torzulásokhoz vezetett, mint például a szobatu-

dósok „ha én ló volnék” módszertana (elképzelem, hogy „primitív” vagyok, és feltételezem, hogy különböző helyzetekben mit gondolnék és cselekednék); vagy a „primitív mentalitás” magunkhoz viszonyított teljes kontrasztja: „mi racionálisak vagyunk, a primitívek pedig prelogikusak – egy titokzatos és csodás látszat- vagy álmvilágban élnek; mi kapitalisták vagyunk, ők kommunisták; mi monogámok, ők promiszkuusak; mi monoteisták, ők fetisizisták, animisták, preanimisták...”²²

A 60-as években viszont, a széteső társadalmi rendszerek, a polgári szabadságmozgalmak, a felbomló intézmények és tudományos dekonstrukciók korszakában már nem lehetett a kultúrát az építészeti analógiát követően egy szilárd, mozdíthatatlan építményként kezelni. A strukturál-funkcionalista nézetek szinte teljesen kizárták az egyéni kreativitás, a meghatározó jelenlét, a társadalmi változás, a folyamatok aspektusait. A korszak szellemiségét megtestesítő új antropológusgeneráció szerint a kultúra rugalmas, az ember kezében formálódik, nem passzív struktúra, hanem az egyének által alakítható, élő, szerves forma.²³

A rituális elemek addigi formalista és változást kizáró strukturalista nézeteit először a brit szimbolikus antropológia kezdte el leváltani a változás nézőpontjából. M. Douglas és V. Turner például a társadalmi struktúrák közötti átmenetek és variációk iránt érdeklődött.

Turner szerint minden társadalomban megtalálhatók bizonyos implicit ellentétek, amelyeket a rendszer „alkotmánya” meghatároz és elrendez. Ám a belőlük adódó konfliktusok a rendszerezés által még nem oldódnak fel, legfeljebb szabályozottak lesznek. A társadalom tehát a rendszer stabilitása érdekében, rituális keretek között módot enged ezek gőzkieresztő kiélésére. A rítusok, vagyis a társadalmi drámák során a mélyen fekvő oppozíciók (mint például Turner terepmunkája esetében a ndembu nők és férfiak között az anyai leszármazással és a férfiközpontú letelepedéssel járó feloldhatatlan ellentétek) a felszínre kerülnek, nyilvános megjelenítést nyernek.²⁴ A küszöbállapotok (liminalitás) lehetősége viszont, hogy a folyamat nem kereteződik, hanem nyitva marad, liminális közösségeket (például szerzetesrendeket) szülhet.

Douglas a társadalmi és vallási rendszerek közötti viszonyok iránt érdeklődött. A kommunikációs modellt

¹⁹ GENNEP, Arnold van: *Átmeneti rítusok*. Ford. VARGYAS Zoltán, Bp., L'Harmattan, 2007

²⁰ SAUSSURE, Ferdinand de: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Ford. B. LÖRINCZY Éva, Bp., Gondolat, 1967

²¹ LÉVI-STRAUSS, Claude: *La Pensée sauvage*. Paris, Presses Pocket, 1962; Uő: *Strukturális antropológia I–II*. Ford. SALY Noémi, Bp., Osiris, 2001

²² EVANS-PRITCHARD, Edward E.: *Theories of Primitive Religion*. Oxford, Clarendon Press, 1965, 24., 105.

²³ Lásd SCHECHNER, Richard: *Valós aktusok: betekintés az előadás-elméletbe = Uő: A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről 1970–1976*. Ford. REGŐS János, Bp., Múzsák, 1984, 11–53.

²⁴ TURNER, Victor: *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca, London, Cornell University Press, 1967; Uő: *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*. Ford. OROSZ István, Bp., Osiris, 2002

továbbfejlesztve a rítust a korlátozott kódú beszédhez hasonlította.²⁵ Gondoljunk csak arra, hogy mi minden kiolvasható egy olyan egyszerű megrovásból, mint hogy „nem viselkednek így egy buszon”. Ez a fajta beszédmód egy személytelen világképet feltételez, amelyben a kategóriák mind elfogadottak, a meglevő rendszer sosem kérdőjeleződik meg, és a nevelés a társadalmi osztály megmászhatatlan feltételein alapszik.



A The Living Theatre
Paradise Now
előadása,
1968,
New York
© Wikimedia
Commons

E nézet szerint a rítus is egy hasonló, kötött formákkal, belső szabályrendszerrel bíró kifejezőmód. Ennek logikáját pedig a társadalmi rendszer, Douglas terminusával a rács (az osztályozásrendszerek szélességi spektruma) és a csoport (a társadalmi kontroll mértéke) változói határozzák meg. Aszerint, hogy ezek a változók az erős vagy gyenge pólusok közt hol helyezkednek el, a modell követi az egyes társadalmi rendszerek vallási kifejezőmódjait (például a judaizmus esetében erős csoportról és erős rácsról tanúskodnak a tisztasági aggodalmak, a testi kifejezések kontrolláltsága, valamint a ritualisztikus társadalmi modell).²⁶

A 60-as évek rítuselméletei tehát már jóval dinamikusabb nézetek voltak. A passzív struktúráktól egyre inkább elmozdultak a folyamatok, a rítustól a ritualizáció gondolata felé. A jelentés már nem történeti mintákban, funkciókban vagy struktúrákban volt keresendő, hanem magában

a cselekvésben, a folyamat logikájában; nem a felszínen, hanem a mélystruktúrában. Turner drámaanalógiájától pedig már egyenes út vezetett a performance-elmélet kidolgozásáig, amelynek „személyessége” óriási hatással bírt a kezdeti ritualisztikára.

A performance-elméletet megalkotó Richard Schechner merészen belső szempontú megközelítéssel viszonyult az olyan kapcsolódó kulturális jelenségekhez, mint a tánc, a rítus vagy egy szerep eljátszása.²⁷ Mindezeket ő performance-műfajoknak nevezte. Az elmélet kiindulópontja az egyéni tapasztalat, miszerint van valami alapvetően megegyező egy színész beleélése, egy táncos „eksztázisa”, egy bulizó fiatal és egy rítust végző pap vagy sámán vallási élménye között. Schechner szerint ez a közös pont valamiféle belső referencialitás, amelyet nevezhetünk önképnek, világnézetnek, értékrendnek, motivációnak, érzelmeknek stb. A performance tulajdonképpen meghatározása: „a viselkedés visszaállítása”.²⁸ Létezik tehát egy bizonyos a priori tényező, amely megelőzi magát a cselekvést, valami, ami referenciaként működik a viselkedés vezérlésében.

A 70-es években a performance-moddal kapcsán már érthető, hogy hogyan kezdte a rítusok kutatása egyre inkább maga mögött hagyni antropológiai múltját és kezdett nyitni a személyes aspektus felé. Az évtized végére ugyanis a gyarmati birodalmak felbomlásával az idegen kultúrákat kutató terepmunka bizonyos értelemben a végéhez közelített. Az antropológia egyre inkább a „saját” kultúra variációi és a belső megismerés kérdései irányába mozdult el. A rítuskutatásban ez a vonulat először a liturgia felé való nyitásban volt érezhető. Míg a korai elméletek a liturgiának nemcsak a fogalmát, hanem a vele való összehasonlítás lehetőségét is szinte teljesen mellőzték, Douglas és Turner nézeteiben már egyértelmű referenciaként jelent meg. A liturgikus mozgalom egyes korabeli irányzatai és a liturgiatudomány antropológiai fordulata pedig tökéletes összhangban voltak a ritualisztika grimesi elképzelésével.²⁹ A kezdeti irány tehát egyértelműen az antropológiai rítuselméletek, a liturgiatudomány jól kutatható forrásanyaga, valamint a személyes perspektíva bevonása köré szerveződött.

A liturgiatudomány ritualisztikába való berobbanása a JRS első hasábjain is megmutatkozott. Fő képviselője Theodore Jennings metodista lelkész és progresszív gondolkodású teológus volt, aki rögtön az első számban meg-

²⁵ BERNSTEIN, Basil: *Class, Codes and Control, Vol. I. Theoretical Studies towards a Sociology of Language*. London, Routledge–Kegan Paul, 1971

²⁶ DOUGLAS, Mary: *Purity and Danger*. London, New York, Routledge, 2002; Uő: *Natural Symbols*. London, New York, Routledge, 2003; Uő: *Rejtett jelentések*. Ford. BERÉNYI Gábor, Bp., Osiris, 2003

²⁷ SCHECHNER: i. m. (1984)

²⁸ SCHECHNER, Richard: *Restoration of Behaviour* = Uő: *Between*

Theater and Anthropology. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, 35–116.

²⁹ A liturgiatudomány antropológiai fordulata főképp a protestáns holland vonalon volt meghatározó, lásd például Marcel Bernard munkásságát; *Discourse in Ritual Studies*. Ed. SCHILDERMAN, Hans, Leiden, Boston, Brill, 2007; összefoglalóan WEPENER, Cas: *The Object and Aim of Multi-Disciplinary Liturgical Research = Scriptura*, 2006, 384–400.

jelentetett egy párbeszédre való felhívást.³⁰ A főbb elméletalkotók adatgyűjtésében pedig megfigyelhető az elmozdulás a törzsi társadalmak felől a történeti világvallások, kimondottan is a keresztény rítusok felé. Az a tény is sokatmondó, hogy az úgynevezett oxfordi csoport tagjai (Evans-Pritchard, Douglas, Turner) mind katolikusok voltak vagy katolizáltak, és az utóbbi kettő nyílt kritikát is megfogalmazott a 70-es évek liturgiareformját illetően. Ez az irány alapvetően meghatározta az új ritualisztikát, és a két vonal összekapcsolódása 1992-ben a Reclaiming Our Rites elnevezésű konferencián csúcsozott ki. Ennek keretében a ritualisztika akkori (és talán máig is) legjelesebb képviselői – Catherine Bell, Ronald Grimes és Roy Rappaport – is programatikus liturgiakritikákat fogalmaztak meg.³¹

Grimes ezt a vonalat rituálkritika néven új gyakorlattá fejlesztette. Megpróbálta egyesíteni a gyakorlati teológiát, a résztvevő-megfigyelői terepmunkát és az analitikus rítuselemzés elméleti oldalát. A rituálkritika a rítuselmélettel szemben nem megmagyarázni akarja a rítusokat, hanem megváltoztatni, fejleszteni, megalapítani vagy eltörölni. Vagyis azt a gyakorlatot jelenti, amely reflektált alapot próbál biztosítani egy rítusnak vagy a rítus egy elemének felmérhetőségéhez, bírálhatóságához. Egyfajta reflexív, személyes bevonhatóságot feltételez a gyakorlat és az elmélet összeegyeztetése között.³²

A rituálkritika grimesi irányzatát leszámítva a liturgiához való kezdeti kapcsolódás a későbbiekben háttérbe szorult. A fősodor érdeklődése jelenleg is az idegenség mozzanatát tartja a legfőbb viszonyítási pontnak.³³ A kortárs kutatások az orientalisztikára, az ókortudományra, valamint a marginális, leszakadó vagy éppen újonnan formálódó (sokszor politikai vagy civil) közösségekre fókuszálnak. Úgy tűnik, a rítusok kapcsán nehéz elvonatkoztatni a misztérium-beavatásoktól, a sámántáncoktól vagy a turneri képtől, ahogy „a faluban mindennap rituális dobok dübörögnek”,³⁴ és elfogadni, hogy a rítus néha „közönséges, józan, és a legtöbbször unalmas”.³⁵ Valójában alig talál az ember olyan ritualisztikai kézikönyvet, amelynek borítóján ne maszkos törzsi táncosok örvénylenének.

A ritualisztikai kutatások a legtöbb esetben tehát visszatértek az antropológia irányába. A meghatározó kérdés az ember természetéhez és kultúrához kapcsolódó viszonya (nature/nurture) lett. Az univerzalista irányok az ember természeti adottságainak egységességére koncentráltak, és az ennek következményeiként felfogott jelenségek megmagyarázására törekedtek. Ezzel szemben a kultúrát hangsúlyozó vonulat a relativizmus és a társadalmi lenyomatok hatásainak vizsgálatát tűzte ki célul. A modern rítuselméletek tehát nagyon tágra kategorizálva az újfunkcionalizmus, a nyelvanalógia és a kulturális értelmezések köré csoportosíthatók.

A pozitívizmus gondolatait továbbörökítő újfunkcionalista vonal célja a rituális viselkedés „tudományos” alapokra helyezése. A XX. század végén a rítusok fennmaradása és az Európában elemi adottságnak tekintett szekularizációs folyamatok térhódítása új távlatokat nyitott a funkciók kutatásának. Ennek egyik fő vonulatát az állati rítusokkal való analógia kapcsán Konrad Lorenz etológiai elemzései hozták.³⁶ Ha ugyanis a rítusról mint sztereotipizált, ismétlődő és kommunikatív viselkedésről beszélünk, jogosan vetődik fel a kérdés, hogy ez mennyiben hasonlít a szarvasbikák természetfilmekből ismert, párzás előtti ritualizált küzdelméhez vagy a pávák udvarlási táncaihoz. Az etológia szerint a rítus egy megjelenítésre átirányított cselekvés, amelynek elsődleges funkciója a fajon belüli agresszió csatornázása és ezáltal a hierarchia (társadalom) fenntartása.

Az etológiai kutatások társadalmi dimenzióit Walter Burkert ókortudós dolgozta ki.³⁷ Az itáláldozatok kapcsán például úgy érvelt, hogy az emberi kultúrákban ezek ugyanúgy a kijelölt terület kommunikatív megjelenítései, mint amilyen „a kutyák jól ismert viselkedése kövek, fák közelében”.³⁸ Burkert a biológiai funkciók mentén új elméleti alapokra tudta helyezni a rítus és a mítosz viszonyát. Nézete szerint a viselkedésminták különböző forgatókönyveket szülnek, amelyek párhuzamos kidolgozást nyernek mind a rítusokban, mind a mítoszokban. Az üldözött csoportból hátramaradó egyén viselkedése, amely ezáltal a közösség megmenekülését eredményezi, szolgáltatja például a bűnbakforgatókönyv alapját. Ennek rituális leképezései többek között a római devotio (egy hadvezér vagy katona életének önkéntes felajánlása a győ-

³⁰ JENNINGS, Theodore W.: *Ritual Studies and Liturgical Theology. An Invitation to Dialogue = Journal of Ritual Studies*, 1987, 1. sz., 35–56.

³¹ A konferenciaaktákat lásd *Studia Liturgica*, 1993, 1. sz.

³² GRIMES, Ronald: *Ritual Criticism*. Waterloo, Ritual Studies International, 2010

³³ TROUILLOT, Michel-Rolph: *Anthropology and the Savage Slot. The Poetics and Politics of Otherness = Uő: Global Transformations. Anthropology and the Modern World*. New York, Palgrave Macmillan, 2003, 7–28.

³⁴ TURNER: i. m. (1967), 19.

³⁵ HAMERTON-KELLY: i. m. (1987), 206.

³⁶ LORENZ, Konrad: *Az agresszió*. Ford. TANDORI Dezső, ZOLTAI Ildikó, Bp., Cartaphilus, 2000

³⁷ BURKERT, Walter: *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1979; Uő: *Creation of the Sacred*. Cambridge, MA, London, Harvard University Press, 1996

³⁸ BURKERT: i. m. (1979), 43.

zelem érdekében) vagy az engesztelésnap bibliai áldozatok; mitikus kidolgozásai pedig az Oidipus-mítoszban vagy Dávid és a gibeoniták történetében olvashatók.

Az etológia összekapcsolta az egységes emberi természetet ennek feltételes evolúciós múltjával. Az ökológiai funkcionalizmus viszont még egy lépéssel tovább ment, és rendszerszemléletét egész ökoszisztémákra kiterjesztette. Roy Rappaport például rámutatott, hogy az új-guineai maring nyelvet beszélő közösségek életében a kaiko rituális ciklus egyszerre szabályozza az emberi populáció, a flóra és a fauna viszonyait. A ciklus különböző szakaszai során a rituális megkötések egy állandó, optimális szinten tartják az emberek fehérjebevitelét, a háborúzással járó embervesztést, a növénytermesztést, valamint a haszonnövényeket elpusztító, de az embereknek fehérjét szolgáltató sertéspopulációt.³⁹

Visszatérve az emberi természethez, adaptív funkciókról számolnak be a rítuskutatás új pszichológiai elméletei is.⁴⁰ Erik Erikson a személyiségfejlődés társadalmi aspektusában hangsúlyozta a ritualizáció szerepét.⁴¹ A különböző életszakaszok során ugyanis az egyénnek aktuális elidegenülési kihívásokkal kell szembenéznie. Erikson a rituális viselkedés különböző elemeit a személyiségfejlődés szakaszaiban betöltött szerepük szerint azonosította. E nézet nyomán az életkorokhoz kapcsolódó funkciók (numinózus felismerése, az elkülönítés, a drámai kidolgozás, a formalitás szabályai, az ideológia és a hagyományozás) egységesen jelennek meg a felnőtt, közösségi rítusokban.

Talán nem csoda, hogy az egységes emberi természetet a társadalmi változókkal összekötő elméletek széles körben ismertté váltak. A rítusok pozitív hatásának gondolata például a népszerű kortárs életmód-pszichológiába is átszivárgott. A „sikeres emberek tíz szokása” és az „ezeket csinálj, hogy produktív legyél” sémára készült könyvek jelenleg uralják a pszichológiai bestsellerpolcokat.⁴²

A „természetes” ritualizáció kutatása olyan távlatokig jutott, hogy talán már a társadalomtudományok határain is túllép. Ilyen megközelítésként említhetjük a kognitív vallástudományi vonalat. A vallási viselkedés „természetessége” ez esetben az egységes emberi elme moduláris működésére vezethető vissza. Harvey Whitehouse pél-

dául egyes pszichológiai mutatók antropológiai adatokra való alkalmazásával megkülönböztette a doktrinális és a képies vallásosságot. Az elsöre az ismétlődő rítusok, az ortodoxia, valamint a centralizáció jellemzők, ezáltal stabilabb vallási formákat eredményez. Az utóbbihoz pedig a ritkán végzett, de nagy érzelmi töltettel bíró rítusok tartoznak, ezáltal az összetartó, exkluzív kisközösségeknek kedvező formáról van szó.⁴³ A Robert McCauley és Thomas Lawson szerzőpáros a vallási résztvevők rituális kompetenciáit vizsgálta, elsősorban kognitív folyamatok és ezek eredményeinek modellezése által. A rituális formák hipotézise egy cselekvési szintaxis által (valaki – csinál valamit – valakivel → ágens – cselekvés vagy eszköz – páciens) magyarázatot kíván nyújtani egyes rítusok vallási rendszeren belüli helyére, ismételhetőségük kérdésére, valamint érzelmi lenyomataikra.⁴⁴ A speciális ágens-rítusok például a vallási rendszerek központi elemei, ugyanis ilyenkor a természetfölötti az ágens szerepében közvetlenül hat az adott személyre. A kereszténység esetében ezáltal fontosabb az áldozás (amikor a természetfölötti maga az ágens), mint a keresztség, mivel az utóbbinál az ágens is egy előzőleg felhatalmazott személy, és az eszköz is (a felszentelt víz).

Érdekes perspektívát képvisel a ritualisztikában a strukturalizmus nyomán fennmaradó nyelvanalógia. A nyelv kapcsolata az emberi természet univerzalitásával ugyanis elméleti kiindulópont maradt. Ám mivel a kommunikáció hatását csakis kulturális közegében lehet felmérni, a nyelvanalógia új érdeklődési területei is természet és kultúra kapcsolódási pontjain helyezkednek el. És mivel a hatás kérdése a szemantikai vonalú szimbólumértelmezésekről a mélyszerkezetre és a performativitásra helyezte a hangsúlyt, ez magával hozta a gondolat-cselekvés (mítosz-rítus) szembeállítás felszámolását is.

A szintaktikai rítuselmélet Frits Staal indológus nevéhez köthető.⁴⁵ A háromezer éves múltta visszatekintő agnicsajana rítus dokumentálása során Staal megfigyelte, hogy a résztvevők általában teljesen eltérő magyarázatokat adnak a rítus különböző elemei kapcsán, így a jelentés nem is bír központi jelentőséggel. A végrehajtást tekintve viszont a lehető legnagyobb precizitás figyelhető meg

³⁹ RAPPAPORT, Roy A.: *Ritual Regulation of Environmental Relations among a New Guinea People* = Uő: *Ecology, Meaning, and Religion*. Richmond, CA, North Atlantic Books, 1979, 27–42.

⁴⁰ Összegezve lásd MERKUR, Daniel: *The Discharge of Guilt. Psychoanalytic Theories of Ritual* = *Journal of Ritual Studies*. 1991, 2. sz., 15–32.

⁴¹ ERIKSON, Erik: *The Ontogeny of Ritualization in Man* = *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences*. 1966, 772. sz., 337–349.

⁴² Például friss bestseller CLEAR, James: *Atomic Habits*. London, Penguin Random House, 2018.

⁴³ WHITEHOUSE, Harvey: *Modes of Religiosity. A Cognitive Theory of Religious Transmission*. Walnut Creek, CA, Altamira Press, 2004

⁴⁴ MCCAULEY, Robert N. – LAWSON, Thomas E.: *Bringing Ritual to Mind. Psychological Foundations of Cultural Forms*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

⁴⁵ Nyelvtudományi alapja a generatív grammatika, lásd CHOMSKY, Noam: *Mondattani szerkezetek. Nyelv és elme*. Ford. ZÓLYOMI Gábor, Bp., Osiris, 1999.

a teljes rituális folyamat során. Staal tehát arra következtetett, hogy csakis a hatás lényeges, amely az orthopraxis eredménye, a rítusok pedig végső soron jelentéstenek.⁴⁶

A beszédaktus-elmélet nyomán a ritualisztikában is megjelent a performativitás gondolata.⁴⁷ A köszönés például egy tipikus performatív beszédaktus, amely elsősorban nem információt közvetít, hanem cselekvésértékekkel bír. Stanley Tambiah szerint a rítusok is elsősorban végrehajtói performatív aktusok.⁴⁸ Egy törzsfő felavatása vagy egy házasság során például nem arról van szó, hogy a rítus kommunikálná azt, hogy ez a változás megtörténik, hanem maga a folyamat viszi végbe a változást. Az „ezennel házastársnak nyilvánítalak” mondat nem információt közvetít, hanem önmagában egy teljesen új valóságot teremt. A performatív elmélet tehát a kommunikációs paradigmán belül elérte azt, hogy a cselekvést összekapcsolta az üzenettel.

Fontos ritualisztikai hozzájárulásáért érdemes megemlíteni az Eliade-tanítvány Jonathan Z. Smitht is. Praeológiai rítuselméletével ugyanis rámutatott, hogy a keretelés jelentésalkotó aspektussal bír.⁴⁹ A paleoszibériai népek medvevadászati rítusai kapcsán kiemelte, hogy a rítusok elméleti/ideális képe (a medvét vér nélkül, énekekkel szólítva ölni meg) nem egyezik a valós végrehajtással (gránát, sörétes puská, csapdák). Ebből következik, hogy „a rítus egy eszköz a dolgok olyas elvégzésére, ahogyan azoknak lenniük kellene, tudatos feszültségben azzal, ahogyan ténylegesen vannak”.⁵⁰

A természet/kultúra vitában talán az egyetlen olyan megközelítés, amely a társadalomnak komoly alakító szerepet biztosít, a gyakorlat-elmélet. Ez az irány elsősorban a tudatosság, az egyéni ágencia és a társadalmi diszpozíciók közötti viszonyokat kívánta feltárni. Felvetődött ugyanis a kérdés, hogy az univerzális természet megkötéseiben belül milyen szereppel bír az egyén. Létezik-e társadalmi kreativitás, szabad akarat, ha emberi életünk majdhogynem matematikai képletekbe foglalható?

A gondolat/cselekvés dichotómia eltörlését hozó performatív iránnyal szinte egy időben a társadalmi cselekvés

terén is felmerültek a szubjektív/objektív viszonyokat összekapcsoló elméletek.⁵¹ Catherine Bell például a rítus statikus definíciója helyett bevezette a ritualizáció terminust, amely a társadalmilag informált test új realitásokat teremtő tevékenységét jelöli.⁵² E paradigma szerint például a térdelés mint rituális gesztus nem egy meglevő hierarchikus viszony leképezése, hanem maga az alávetettség megteremtője. Ilyen módon a társadalmi értékek vagy viszonyok sem csupán egy absztrakt szférában léteznek, hanem a társadalmilag informált test mindennapi cselekvéseiben vannak jelen.

A ritualizáció új paradigmája megnyitotta az utat a rituáldinamika kutatása felé. Ez az irány azt tanulmányozza, hogy egy közösség rituális (társadalmi és kulturális diszpozícióiból összetevődő, többnyire tudatalatti és testi) érzéke milyen kilengést enged meg a rituális struktúrák módosításában. A liturgiareform okozta változások után talán egyértelmű, hogy hogyan jelent meg a kutatásnak ez az iránya, és hogy elsősorban miért a változások, a rituális hibák, valamint a virtuális mozgathatóság (média, online közvetítések) kérdéseit vizsgálja.⁵³ Az alapvető probléma az, hogy meddig marad legitim vagy hatásos egy rítus. Kinek a kezében van a változtatás hatalma? A rítusok hatásmechanizmusának ugyanis két fontos tényezője van: az autoritás (úgy végezzük, ahogy a kijelölt intézmény irányítja – például az egyház), valamint a hagyomány (úgy végezzük, ahogy a kezdetek óta végeztük). Melyik a követendő, ha egy történeti ponton a kettő különválik?

Másképp pedig megjelent a megtestesítés (embodiment) újfennemológiai paradigmája, amely az észlelést visszahelyezte a testi keretei közé.⁵⁴ E nézet szerint a test nem csupán objektum, amely által társadalmi vagy mentális diszpozíciók fejeződnek ki, hanem maga a szubjektum, a kultúra forrása. A rítus pedig mint testi cselekvés kreatív társadalmi csatorna, amely által az egyén a környezettel kapcsolatba lép. Thomas Csordas például a pünkösdi karizmatikus csoportok nyelveken beszélése (glosszológia) kapcsán amellet érvelt, hogy a beszéd mint megtestesített fonetikus gesztus önálló egzisztenciális helyzettel

⁴⁶ STAAL, Frits: *The Meaninglessness of Ritual* = *Numen*, 1979, 1. sz., 2–22.

⁴⁷ AUSTIN, John L.: *Tetten ért szavak*. Ford. PLÉH Csaba, Bp., Akadémiai, 1990

⁴⁸ FERNANDEZ, James: *The Mission of Metaphor in Expressive Culture* = *Current Anthropology*, 1974, 2. sz., 119–145.; TAMBIAH, Stanley J.: *A Performative Approach to Ritual* = Uő: *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*. Cambridge, MA, London, Harvard University Press, 1985, 123–166.

⁴⁹ SMITH, Jonathan Z.: *The Bare Facts of Ritual* = *History of Religions*, 1980, 1–2. sz., 112–127; Uő: *To Take Place. Toward Theory in Ritual*. Chicago, London, The University of Chicago Press, 1987

⁵⁰ SMITH: *i. m.* (1980), 125.

⁵¹ BOURDIEU, Pierre: *A gyakorlat elméletének vázlata*. Ford. SEBES Anna, Bp., Napvilág, 2009

⁵² BELL, Catherine: *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1992

⁵³ KAPFERER, Bruce: *Ritual Dynamics and Virtual Practice. Beyond Representation and Meaning* = *Social Analysis. The International Journal of Anthropology*, 2004, 2. sz., 35–54.; *Ritual Dynamics and the Science of Rituals I–V*. Ed. MICHAELS, Axel, Wiesbaden, Harrasowitz Verlag, 2010

⁵⁴ BELL: *i. m.* (1992), 94–117; CSORDAS, Thomas: *Embodiment as a Paradigm for Anthropology* = Uő: *Body, Meaning, Healing*. New York, Palgrave Macmillan, 2002, 58–87.

bír. A teljesen spontán beszéd testi aktusa összekapcsolja a kívülről kizárásával járó belső egységet a „Bábel előtti tiszta kommunikáció” felszabadító és valóságos élményével. Ebben a megfogalmazásban a rítus nem repetitív (bár a legtöbb glosszológia egyértelműen mintákat követ), kötött és sztereotipizált, hanem mindig egyedi, a test és a gondolat szétválaszthatatlan kreatív aktusa.

A jelen áttekintés azzal a nyílt szándékkal készült, hogy a ritualisztika főbb elméleteit és kutatási irányait a szélesebb magyar közönséggel is megismertesse. A 70-es évek amerikai irányzata a ritualisztika jövőjét az antropológiai elméletek és a liturgiai forrásanyag összeegyeztetésében látta. Kortárs viszonylatban azonban főképp a szociológia és a kommunikációtudomány szekuláris rítusmodelljeivel dolgozik. Sokatmondó, hogy Grimes 2014-es monográfiájában már nem is ad a ritualisztikának semmiféle meghatározást.⁵⁵ Ez természetesen azt a hozzáállást is tükrözheti, hogy kezdeti definíció törekvései sikerrel jártak, és a ritualisztika már ilyen módon intézményesült. Másrészről azt is jelentheti, hogy a tudományág, úgymond, „kicsúszott a kezei közül”, és szabadon jár-kezel a társadalomtudományok különböző szférái között.

Mondhatnánk, hogy a mai magyar ritualisztika ennél szerencsésebb helyzetben van. Forrásanyag tekintetében ugyanis két, nagy múltú tudományos hagyománytól is segítséget kérhet: egyrészt a liturgiakutatástól, másrészt a néprajztól. Egy ilyen irányú elmozdulás nemcsak hogy történetileg mélyebben dokumentált és átfogóbb rítuselméletek kidolgozásával kecsegtet, hanem visszahozhatja a ritualisztika eredeti, vallástudomány-hangsúlyú oldalát is. Ugyanis Grimes szavaival élve: „általában egy pap maga is úgy gondolja, hogy rítust végez, míg egy fizikus tagadja, hogy így tenne”.⁵⁶

Magyar viszonylatban a liturgiatudományról és a folklorisztikáról is elmondható, hogy ritualisztikai szempontokat tekintve főképp megszokott, bevett irányokkal él. Ahogyan az antropológiának mindig túl unalmasnak tűnt a liturgia, addig a liturgistáknak túl vadnak és primitívnek az, amit az antropológia kutat. A néprajzon belül a rítu-

sokkal szinte kizárólag a népi vallásosság keretein belül foglalkoznak, teljesen kizárva az intézményi vallásosság vagy a szekuláris rítusok jelenlétét.⁵⁷ Az elméleti megközelítések, néhány kivétellel, többnyire a 90-es évek nyugati nyitásának lendületében magyarra fordított vallástudományi és antropológiai művekre mutatnak.⁵⁸ Ennek eredményeképp az elemzések uralkodó százaléka, csakúgy, mint a kezdeti rítuselméletek, elsősorban a jelentés aspektusaira koncentrál.

A ritualisztika, a liturgiatudomány és a néprajz elméleteinek és forrásanyagának összeegyeztetésében távolba mutató lehetőségek rejlenek. A liturgia mint performance például gyümölcsöző távlatokat nyújthat a teológiai reflexiók számára, ha a szövegek központúságtól elmozdulva azt nem másodlagos reprezentációnak, hanem a hatás és a megvalósulás cselekvő médiumának tekinti. Ami azt illeti, mára a liturgia maradt a jelentés egyetlen olyan területe, amely végtelenül széles kulturális variációkkal és nagy történelmi mélységgel bír, ma is élő rituális hagyomány. Ha egy területen egyesíteni lehet az összes analitikai dimenziót, az csakis a liturgián belül történhet meg.⁵⁹ A néprajzi kutatások pedig kisközösségek szintjén tudnának részleteket feltáró viszonyokat kimutatni a ritualizált viselkedés dimenzióváltásairól (vallási, paravallási, civil), a közöttük levő analógiák belső mechanizmusairól vagy éppen a kreatív ritualizációról. A ritualisztika számára az ilyen jellegű kutatások igen hasznos adatokkal és új perspektívákkal szolgálhatnak a rituáldinamikai, a nyelv-analógiai, valamint az össztársadalmi és kulturális rendszerek funkcionális elméleteinek tudásanyagához.

Természetesen ez csupán néhány tematikus felvetés, az ilyesfajta reflektált interdiszciplinaritás lehetőségei végtelenek. A ritualisztika a maga 70-es évekbeli nyitásával áttörést tudott elérni nemcsak a vallástudományon, hanem összességükben a társadalomtudományokon belül is. A további fejlődési lehetőségei és jövőbeli irányai talán egy helyes újrapozicionálásban gyökereznek, amely az „idegen” kisközösségekből absztrahált, univerzális elméletek mögé ismert, nagy társadalmak jól megfogható forrásanyagát képes fundamentumnak állítani.

⁵⁵ GRIMES, Ronald: *The Craft of Ritual Studies*. New York, Oxford University Press, 2014

⁵⁶ GRIMES, Ronald: *Deeply into the Bone. Re-Inventing Rites of Passage*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2000, 26.

⁵⁷ VOIGT Vilmos: Rítuskutatás a kortársi folklorisztikában (és ehhez némi távlatok) = *Magyar Egyházzene*, 2010/2011, 219–224.; lásd

például BALÁZS Lajos: *Rituális szimbólumok a székely-magyar jelképkultúra világából*. Csíkszereda, Pallas-Akadémia, 2012.

⁵⁸ Lásd itt a jegyzetekben megjelenő magyarul elérhető műveket.

⁵⁹ Lásd például FÖLDVÁRY Miklós István: *A karoling liturgiareform és a gallikanizmus mítosza = Reformationes. Reformkísérletek a vallástörténetben*. Szerk. KÓSA Gábor, VÉR Ádám, Bp., ELTE BTK Vallástudományi Központ, 2021, 79–128.

Az érzékekről a liturgikus teológia szempontjából

„Mintha a denevérek és a baglyok, akik csak éjszaka látják az eget, vitatkoznának a déli napsugarakról a sasokkal, akik szüntelen látással szemlélik a Napot.”¹

„Hogy lehet szellemi a tömjén illata – kérdezi a kantianus gondolkodás?”²

Aquinói Szent Tamás a rosszról írt értekezésének egy helyén az eredendő bűn miatt az egész emberi nemre rótt büntetéseket vizsgálva azt a kérdést teszi fel, vajon az áteredő bűn miatt rászolgálnak-e a külső érzékek a büntetésre, pontosabban az áteredő bűn állapotában meghalt gyermekek megtapasztalják-e érzékileg a pokol tüzét?³ Már maga a kérdés is feszélyezheti a kortárs olvasót, egy letűnt, fejletlen kultúra érzéketlenségeként értékelve, azonban számos szentségtani, antropológiai és morálteológiai problémát érintő felvetésről van szó. Szent Ágostont és Nagy Szent Gergelyt idézve Tamás felsorolja az érzéki büntetés mellett szóló idézeteket, amelyek kellő plasztikussággal jelenítik meg, hogy miképpen is tapasztalják meg a keresztleletlenül meghalt gyermekek a poklok borzalmait. Mi az oka annak, hogy az Angyali Doktor e kényes kérdés tárgyalásába fog? A katolikus felfogás szerint a bűnben meghalt ember büntetése a pokol, a maga érzékiségében, azaz teljes emberként, léleként és testként is megtapasztalva, ugyanakkor a legfőbb, mindent megelőző büntetés az isteni kegyelemtől és az istenlástól való megfosztottság állapota. Tamás érvelését a maga teljességében mellőzve, a dominikánus teológus arra jut, hogy az eredendő bűn az emberi természet velejárója (legalábbis az összülők vétke óta), míg a személyes (tény-

leges) bűnök adott egyénhez tartoznak. Míg az istenlástól és az isteni kegyelemtől való megfosztottság úgy az eredendő, mint a személyes bűnök büntetése is, az érzékek büntetése az ember személyes bűneinek eredménye. Mivel Tamás a keresztleletlen gyermekek (tulajdonképpen a csecsemők) szempontjából közelít, így az a következtetés adódik, hogy a pokol nem lenne megfelelő büntetés az áteredő bűnben meghalt gyermekeknek, hiszen nem követhettek el személyes bűnt, amihez szükség lenne az értelem beleegyezésére, így esetükben „elegendő” az istenlástól való megfosztás.⁴ A tényleges (személyes) bűn belső dinamikája kettős mozgást feltételez, elfordulást a változhatatlan jótól és odafordulást valamilyen mulandó jóhoz, ezzel szemben az eredendő bűnben kizárólag az Istentől való elfordulás jelenik meg. A tudattalan bűn büntetése tehát negatív, a tudatos bűné pedig pozitív büntetés.⁵ Tamás – és ez az egész középkor elképzelése is egyben – ezzel a lépéssel bizonyos szempontból kivonja az érzékeket az áteredő bűn hatása alól, persze nem teljesen, hiszen ettől függetlenül megmarad bennük a hajlam, hogy ellenszegüljenek az értelemnek.⁶

A keresztelezés szertartása a keresztény életbe való belépés feltétele, az áteredő bűn lemosása, és ezzel az új élet kezdete (regeneratio). A középkori Esztergom egyes kereszteleési rendtartásainak⁷ egyik eleme szorosan kapcsolódik Szent Tamás fenti gondolatmenetéhez, nevezetesen a megjelölés (consignatio), amelynek során a keresztelest végző hűvelykujjával keresztet rajzol a kereszteleendő testrészeire:

A homlokára: megjelölöm homlokodat Jézus Krisztus nevében, hogy bízz benne.

A szemére: megáldom szemeidet, hogy meglásd fényességét.

¹ Canterburyi Szent Anzelm: *Levél az Ige megtestesüléséről* = Canterburyi Szent Anzelm összes művei. Ford. DÉR Katalin, Bp., Szent István Társulat, 2007, 231.

² FLORENSZKIJ, Pavel: *A kultusz filozófiája*. Ford. KISS Ilona, Bp., Typotex, 2015, 100.

³ Aquinói Szent Tamás: *De malo* q5. a2. („Utrum peccato originali de beator poena sensus.”)

⁴ A tárgyban a mai napig ez vagy ennek megfelelő a katolikus egyház hivatalosnak tekinthető álláspontja, még akkor is, ha egyes teológiai iskolák a pokol létét is tagadják.

⁵ Ez természetesen nemcsak Aquinói véleménye, ugyanezt mondja mások mellett Szent Bonaventura is: „Végezetül, minthogy ezen igaz-

ságosság hiányát az újszülöttek esetében nem saját akaratuk indítása és nem tényleges gyönyörködés okozza, ennél fogva nekik életük végén nem jár az áteredő bűn miatt az érzékelhető büntetés a gyehennán.” Szent Bonaventura: *A hit rövid foglalata. Breviloquium*. Ford. DÉR Katalin, Bp., Kairosz, 2008, 110.

⁶ Vö. Canterburyi Szent Anzelm: *Az igazságról* = Canterburyi Szent Anzelm összes művei. i. m. (2007), 152. skk.

⁷ *Missale Posoniense H*, OSZK, Cod. Lat. 094 121r

<https://usuarium.elte.hu/book/4757/view>;

Missale notatum Strigoniense, AM Bratislava, EC Lad 3, 119v

<https://usuarium.elte.hu/book/840/view>



Rogier van der Weyden:
Hét szentség oltárkép
(bal szárny,
keresztelés)
1445–1450,
Koninklijk
Museum voor
Schone Kunsten,
Antwerpen,
© Wikimedia
Commons

A fülére: megáldom füleidet, hogy halld meg az ő igazságának ígét.

Az orrára: megáldom orrod, hogy az ő gyönyörűsége illatát érezd.

A mellkasára: megáldom szívedet, hogy higgy Istenben.

A vállaira: megáldom vállaidat, hogy vedd föl az ő szolgálatának ígét.

A szájára: megáldom szád, hogy megvalld őt.

Az egész testére, hozzá nem érve, a kereszt jelét rajzolja, és mondja: megjelöllek téged az Atya és a Fiú és a Szentlélek nevében, hogy örök életed legyen, és élj mindörökkön örökké.

A szertartás ismertetett része nem szerves része valamennyi keresztelési ordónak a középkorban, de megtaláljuk már a XI. századi Arezzo egyik szerkönyvében is,⁸ és jellemző, hogy a *Rituale Romanum* tridenti zsinatot követő első kiadásaitól fogva⁹ a felnőttek keresztségének állandó elemeként látjuk viszont, ellenben nem szerepel minden esetben a gyermekkereszttség szertartásában. A fenti teológiai eszmefuttatást emlékezetben tartva felvethető, hogy a rítus kodifikálói éppen a Doctor Angelicus általánosan elfogadott érvelése miatt vették fel a felnőttkereszttség szertartásába ezt az elemet. Hiszen, ha egy gyermeknek nem lehetnek az érzékekhez kapcsolódó személyes (halálos) bűnei, úgy aligha lehet indokolt a formulasorozat elmondása és a test tagjainak megáldása, hacsak nem a bűnök elkerülésére adott megerősítésként, ezzel is felkészítve a keresztelendő gyermeket a homo viator megpróbáltatásaira. A sorozat egyik értelme tehát az érzékek megáldása, ezzel pedig az ember egyik legfontosabb megismerési képességének megtisztítása, megerősítése.

Ha elemi tapasztalatunk is, hogy „minden egész eltörött”, ezt semmiképpen sem próbálhatjuk meg visszavetíteni olyan korra, amelynek embere vélhetőleg éppen ellenkező tapasztalatokkal rendelkezett a világmindenség és az élet dolgairól.¹⁰ A középkori felfogásokról – legyenek sok esetben mégoly szerteágazóak is – az mindenképpen elmondható általánosságban, hogy organikus, hierarchikus rendbe szerveződnek, amelynek egyes elemei összhangban vannak egymással. Így például egy ismeretelméleti kérdésnek léteznek kozmológiai, antropológiai, morálteológiai kapcsolódásai, amelyek előfeltételekként, következményekként vagy párhuzamos igazságokként, de mindenképpen harmonizálnak a rendszer más tagjaival. Mindez kevésbé költői, legalábbis a mi költészetfogalmunk szerint. Ugyanakkor a vizsgált kor aligha értékelte volna sokra a mi költészetéről és költőiségéről alkotott

⁸ *Sacramentarium Arretinum*, BAV, Vat. lat. 04772, 146v
<https://usuarium.elte.hu/book/1585/view>

⁹ SODI, Manlio – ARCAS, Juan Javier Flores: *Rituale Romanum. Editio princeps* (1614). Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2004, 25. (33.) (Monumenta Liturgica Concilii Tridentini 5)

¹⁰ Az alábbiakhoz fenntartásokkal lásd PALAZZO, Eric: *Art, Liturgy and the Five Senses in the Early Middle Ages = Viator*, 2010, 1. sz., 25–56.

elképzeléseinket, hiszen igen távol állunk a „mindent mérték és szám szerint” poétikájától és világszemléletétől. Thomas Cantimpransis a XIII. századi, Ágoston-rendi, majd domonkos szerzetes írja korabeli „enciklopédiájában”, a *Liber de naturarum*ban az emberi megismerésről, hogy amint a látható világnak öt szintje van, nevezetesen a föld, a víz, a levegő, a firmamentum és a felsőbb ég – amelyet empiréumnak neveznek –, ugyanígy az emberi lélek és test is ötféle mozgással igyekszik a bölcsesség felé, azaz a megismerés során: az érzékelés, az imagináció (képzelet), az ész (ratio), az értelem (intellectus) és az intelligencia által.¹¹ Ráadásul egy további analógia is fennáll, amely szerint a lélek lényege szerint a kövekhez, élete szerint a fákhoz, érzékelése és a képzelete által az állatokhoz, esze által az emberhez, értelme által az angyalokhoz és az intelligencia, azaz a megismerés legmagasabb módja szerint Istenhez hasonló.¹² E megismerési módok közül az érzékeléssel foglalkozunk a továbbiakban, és itt is csak a külső érzékeléssel (sensus exterior), noha létezik a belső érzékelés (sensus interior) is.¹³ A külső érzékek közül ötöt különíthetünk el:¹⁴ „az embernek, az úgynevezett mikrokozmosznak öt érzéke van, öt kapuja, amelyen az érzékelhető világ minden tárgyának ismerete a lelkébe léphet”.¹⁵ Az öt érzék is hierarchikus rendbe illeszkedik, s nem meglepő, hogy általánosan elfogadott a látás kitüntetett volta, a legalsó, földies jellegű érzék pedig a tapintás. Az ízlelés, a hallás és a szaglás a kettő között helyezkedik el.¹⁶ Bonaventura a következőképpen rendszerezi az érzékeket: „A látáson keresztül a finom, fényes és különféle színű testek vonulnak be, a tapintás útján pedig a szilárd és földi testek. A közbeeső három érzék révén pedig a közbülső (az ég és a föld között lévő) elemek hatolnak be: az ízlelésben a víz-, a hallásban a lég-, a szaglásban a gázne-műek. Az utóbbiak mindegyikében van valami a víz, a levegő és a tűz természetéből – ahogy ezt az illatos füstben

tapasztaljuk.”¹⁷ Az érzékek szorosan kapcsolódnak az elemek, a testek látható valóságához, csak ezek által képesek működni. Ugyanakkor a kereszténység esetében két alapvetés feszül egymásnak, ami az érzéki világot illeti. Egyrészt a teremtett világ alkotója Isten, aki nem egyezik meg a platonizmus démiurgoszával, sem egyes gnosztikus szekták teremtetőjével. Másrészt e világ fejedelme a sátán, akinek legfőbb célja, hogy eltérítse Istentől az embert. Az érzékelhető világ és így az emberi érzékek is két, ellentétes erő között órlódnak, és ennek megfelelően különböző fegyelmi programok,¹⁸ viselkedési minták szerint kísérelhető meg az érzékek megzabolázása, két út áll az ember előtt. Minden elnagyoltsága, az elmúlt évszázadok parodizálási hajlama és irodalmi instrumentalizálása ellenére az egyik út képviselője az aszkéta, a másik pedig a teremtetést Isten önmegnyilatkozásaként tekintő ember.¹⁹ Míg előbbi azáltal kívánja elérni célját, hogy megfékezi az érzékeit, és igyekszik nem megadni nekik, amire vágnak, a másik az érzékelést úgy kívánja szolgálatába állítani, hogy az érzékelt dolgok is Istenhez vezessék. Kézenfekvő példa erre a clunyi és a ciszterci szerzetes ismert vitája,²⁰ amelyben – noha mindkét szereplő az aszkéta alakját képviseli – a ciszter eszményeknek megfelelően utóbbi sokkal inkább kifejezi az érzékeket megtergélő, világtól elvonult szerzetes alakját, mint az előbbi. Ahogy arra sokan felhívták a figyelmet,²¹ nem arról van szó, hogy a ciszterci által megjelenített álláspont képviselői lebecsülnék az érzékek és ezzel együtt az érzéki szép szerepét, éppen ellenkezőleg. Azért tulajdoníthatnak ekkora jelentőséget a kérdésnek, mert őket is megérinti az érzékelhető, látható világ, akár az egyházi művészet a maga fenségében. Csak-hogy míg a clunyi ezt a fenséget Isten dicsősége és hatalma megnyilvánulásának tartja, és ennek megfelelően szemléli, addig a ciszterci éppen arra helyezi a hangsúlyt, hogy miképpen vonhatja el mindez Istentől az ember figyelmét.

Carlo Crivelli:
Aquinói
Szent Tamás
1476, National
Gallery,
London,
© Wikimedia
Commons

¹¹ Thomas Cantimpransis: *Liber de naturarum*. Ed. BOESE, Helmut, New York, Berlin, Walter de Gruyter, 1973, 85. Ez a gondolatmenet és megfeleltetés semmiképpen sem egyedi megközelítés, nagyon is jellemző a lélekről alkotott traktátusokra.

¹² Uo.

¹³ A tisztán belső (angyali) érzékelés és a tisztán külső (állati) érzékelés után hozta létre az Úr az embert, akit mindkét érzékelőképességgel felruházott. Vö. Hugo de Sancto Victore: *De sacramentis* I,6,S. (De duplici sensu animae); Szent Bonaventura: i. m. (2008), 93–94.

¹⁴ Lásd például egy XVI. századi avranches-i misekönyv elején: „Az öt természetes érzék. Ízlelés/szaglás/hallás/látás/tapintás. Az öt érzék az élet vagy halál eredete.” BM Avranches, FPi 116, 36r. <https://usuarium.elte.hu/book/191/view>

¹⁵ Szent Bonaventura: *A lélek zárandokútja Istenbe* = Szent Bonaventura misztikus művei. Ford. BARSZ Balázs, VÁRNAI Jakab, Bp., Szent István Társulat, 1991, 42. E kép Nagy Szent Gergely óta végigkövethető a teológiai irodalomban.

¹⁶ Vö. Aquinói Szent Tamás: *Summa Theologiae* Ia q78. a3. („Utrum convenienter distinguantur quinque sensus exteriores.”) Vannak per-

sze eltérő rendszerek is, némely esetben a hallás a leginkább kitüntetett érzék, ugyanakkor a tapintás mindenképpen a sor végén kap helyet.

¹⁷ Szent Bonaventura: i. m. (1991), 42.

¹⁸ Fegyelmi program alatt, legyen bár furcsa a szóhasználat, a disciplina kifejezést értem.

¹⁹ Kétséges, hogy ezek a viselkedési minták léteztek-e tisztán valaha is, mindössze a könnyebb értelmezés miatt használhatjuk őket. Sokkal inkább egy skálát kell elképzelnünk, amelynek egyik végpontján az érzékeket teljességgel elvető, a másikon az azoknak behódoló ember található.

²⁰ *Dialogus inter Cluniacensem et Cisterciensem de diversis utriusque ordinis observantiis* = *Thesaurus novus Anecdotorum* 5. Ed. MARTÈNE, Edmond, DURAND, Ursin, Párizs, Lutetiae Parisiorum, 1717, col. 1569–1654. Magyarul részletek jelentek meg belőle: *Párbeszéd egy clunyi és egy ciszterci szerzetes között* = *Az égi és a földi szépről*. Szerk. REDL Károly, Bp., Gondolat, 1988, 277–284.

²¹ Lásd például ECO, Umberto: *A középkor esztétikai fogékonysága*. Ford. SAJÓ Tamás = *Jelenkor*, 2002, 5. sz., 511–519.



A liturgia,²² a szertartások összessége a fenti dinamika kettősségében tűnik fel előttünk, amennyiben Isten érzéki jelek által megtapasztalható valóságát képviseli a világban, hiszen maguknak a szentségeknek a meghatározása is ez, „a szentség a láthatatlan kegyelem látható formája”. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a szentségekhez „használt” földi teremtmények bevonása a rítus erőterébe. A víz, a só, az olaj, a tömjén – hogy csak a legkézenfekvőbbeket említsük – önmagukban is „szentek”, amennyiben Isten teremtményei, azonban nem ugyanazzal az ontológiai állapottal rendelkeznek, mint megszentelt megfelelőik, amelyeket a szentelés, benedikálás előtt az exorcizmusok során kivonnak evilág fejedelmének a hatalma alól.²³ Ezenfelül Hugo de Sancto Victore szerint a szentségeknek három céloka van: a megalázás, a tanítás és a gyakorlás.²⁴ E három közül mindegyik összefügg az érzékekkel. Az ember a változó, múlandó jó felé fordult az eredendő bűnben, azon dolgok felé, amelyek valójában az ő szolgálatára rendeltettek, így ahhoz, hogy az ember megalázkodjon Isten előtt, a szentségeket ezen múlandó dolgok képében alapította meg. Ami egykor az ember alatt kapott helyet a lét hierarchiájában, különös módon, az isteni kegyelem által visszavezeti az embert Istenhez, és így, bizonyos szempontból ezen elemek a szentség körébe vonva emberfeletti léttel rendelkeznek. Mindazok után, amit a megismerés fokozatairól mondtunk, látnunk kell, hogy a liturgia az érzékeket vonja be először és elementáris erővel a szent közvetlen közelébe. A hangok és szövegek, a színek és formák, az illatok, a mozgások, a tapintható alkotások mind arra mutatnak rá, hogy a liturgikus szertartások megalkotása során tekintettel voltak az emberi megismerés és lélek érzéki jellegére, pontosan tudták és ismerték az általános emberi léthelyzet sajátosságait.²⁵ A liturgia a maga teljességében egyben jel is, hiszen az érzékek számára megközelíthető módon utal Istenre, tárja fel Istent, amennyire ez a megnyilvánult világban lehetséges. Kapcsolatot teremt a látható és a láthatatlan között. Úgy tűnik, az érzékek összetett problémájának egyedüli megoldása a kereszténység történetében éppen a liturgia, azaz a szentségek és szentelmények, amelyek a maguk közvetítői szerepével elejét vehetik minden spirituális eltévelyedésnek. Pavel Florenszkij írja: „A kultusz jellegzetes

és alapvető jegye a »látható« és az »isteni«, az »érzéki« és az »értelmi«, tehát az értelemmel felfogható, a noumenális, a transzcendentális érintkezése. A mennyei és a földi ezen antinómiájából fejlődik ki a kultusz lényege annak minden következményével. E következmények pedig, egészében véve abban jelentkeznek, hogy a »látható« és az »érzéki«, az »Istenivel« és »értelmivel« alkotott lényegi kapcsolata folytán olyan útra tereli tevékenységünket, ami szokatlan és nem jellemző a »láthatóra« és »érzékire« mint olyanra.”²⁶ Ugyanakkor a monasztikus életmód, a közös élet (vita communis) ideája a mindennapi életet is ritualizálni igyekszik. A mindennapokban használatos gesztusok, szövegek, hangok, valamint a szorosabban vett liturgia, azaz a mise és a zsolozsma gyakoribbá és ezáltal „hatékonyabbá” tétele gyakorlatilag a szerzetesi közösség életének teljességét liturgiává tette, miáltal – nem nehéz belátni – az érzékeket is folyamatos ellenőrzés alatt tartotta. A konszuetúdók, azaz a szerzetesi szabálykönyvek, így már Szent Benedek regulája is meghatározza nemcsak a tényleges liturgia, hanem a fizikai munka, az étkezés, a felkelés, a lefekvés és alvás idejét és módját is. A későbbi, jellemzően Clunyhez kötődő házak némelyikéből még a kommunikáció során használt jelbeszédet is ismerjük.²⁷ E ritualizáltság oka a mennyei, angyali állapotok elővételezésére tett kísérlet. Ebben az állapotban az érzékeknek pedig a magasabb értelem fennhatósága alatt kell működniük.

A fentiek fényében bája van annak, hogy a művelt közönség jobbik fele ámulattal szemléli a katedrálisokat, őszinte megrendüléssel beszél egyes középkori alkotásokról, ugyanakkor nem tudja elhagyni örökölt látásmódját, ami a középkor és az érzékek kapcsolatát illeti. Vajon valóban létre tudta volna-e hozni egy érzékekkel teljesen szembenálló kor azokat az alkotásokat, amelyekről könyvek, tanulmányok és dokumentumfilmek ezrei okítják a nagyjérdeműt?²⁸ Igen jellemző példa erre a virágvasárnapi szertartássorban Európa egyes területein használt *Palmeset*, azaz a virágvasárnapi számár, amely általában egy kerekre vagy görgőkre szerelt számár, a hátán Krisztussal, amit a körmenet során használtak, a jeruzsálemi bevonulást megjelenítendő. A kortárs szakirodalom jelentős része az ilyen és ehhez hasonló tárgyakban és

²² Liturgia alatt a misét, a zsolozsmát és az ezeken túli rítusokat értem, például a keresztelés említett szertartását.

²³ „Az adott dolog – a szóban forgó esetben a gabonamag – természetes-mágikus, okkult természete összekötő kapcsot képez a dolog szellemi fogékonysága, azaz a kegyelem befogadását lehetővé tevő liturgikus befogadóképessége – és azon absztrakt értelem között, amelybe tudunk a szimbólum felfogásakor kapaszkodni.” FLORENSZKIJ: *i. m.* (2015), 147.

²⁴ Hugo de Sancto Victore: *De sacramentis* I,9,3 (Quare instituta sint sacramenta)

²⁵ Vélhetőleg sokkal jobban, mint a legtöbb pszichológus.

²⁶ FLORENSZKIJ: *i. m.* (2015), 13.

²⁷ BRUCE, Scott G.: *Silence and Sign Language in Medieval Monasticism: The Cluniac Tradition, c. 900–1200*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007

²⁸ Ebben komoly szerepe van *A rózsá neve* szerzőjének is, ami annál is inkább fájó, mert pontosan tudta, hogy mennyire karikírozva jeleníti meg a kort. Vö. a 21. jegyzetben idézett Eco-tanulmánnyal.

jelenségekben a modern színjátszás, a színház, a bábjáték előképét látja. Eddig ez rendben is volna, azonban a narrativa éppen ellentétes a valósággal, amennyiben a dolgot úgy magyarázzák, hogy a modern színjátszás és bábjáték a liturgikus cselekményekből fejlődött volna ki. Ez a szemlélet finoman szólva sem felel meg annak, amit a középkori liturgiafelfogás és világlátás sugall. Az utóbbi szempontjából legfeljebb egy elkorcsosult, degenerálódott formával állhatunk szemben, hiszen milyen „láthatatlan valóságot” szimbolizál például egy rózsaszínre festett tehén, amelyet bevontatnak egy színpadra? (A dolog annál is inkább érdekes, mert e sorok írója egy bambergi *Hamlet*-előadáson találkozott vele.) Miféle signumértéke van? Hangsúlyozom, itt nem ízlésekről vitatkozunk, egyszerűen arról van szó, hogy valami beilleszthető-e egy szabályszerű rendszerbe, vagy sem. Rendelkezik előképekkel? Van világon túli, világfölötti értelme, vagy sem. Mindettől függetlenül gondolhatja bárki, hogy szellemes, értékelheti performansz jellegét, azonban látni kell, hogy itt sokkal összetettebb helyzettel állunk szemben, semmint hogy saját, egyéni ízlésünknek megfelelően állítsunk fel párhuzamot, netalán gondoljuk azonosnak a különböző jelenségeket. Az ellenkező, jellemzően modern szemléletet Schiller írja le érzéketlenül egyik tanulmányában, amelyben egészen addig megy, hogy a vallás szerepét a felvilágosult társadalmakban a színház veszi át.²⁹ Kultúrtörténeti, szociológiai és antropológiai szempontból nem kérdés a két jelenség bizonyos párhuzamainak megléte, más perspektívából azonban nagyon is bonyolultnak tűnik, hogy hogyan is értékeljük e párhuzamokat. A liturgia Gesamtkunstwerk, mi több, egyenesen „minden művészet szintézise”,³⁰ éppen ezért nem lehet szerepe (vagy csak nagyon korlátozott, jól szabályozott rendben) az improvizációnak, az egyénieskedésnek. „Az egyházban sok titokzatos, érthetetlen, rejtélyes van és lehetséges, de nincs és nem is lehetséges semmi, ami üres – pusztán díszítmény, ékesség, amely nem felel meg semmiféle realitásnak.”³¹

Részletesen lehetne elemezni a misét, a zsolozsmát és egyéb rítusokat az érzékek szempontjából, azonban – ami érdekesebb – ezekről is rendelkezésünkre állnak középkori szövegek legalább a Karoling-kortól fogva, amelyeket a liturgiamagyarázat gyűjtőnév alatt ismerünk.³² Ezek a szövegek a középkori liturgiatudomány kézikönyvei, amelyekben nemcsak a rítusok, hanem a templomok, az egyházi hierarchia, a liturgikus felszerelések, az egyházi év is külön fejezeteket kaptak, allegorikus és szimbolikus magyarázatok keretében. Két, jellemző és közvetlen megfelelést idézzük az érzékeknek ezen értelmezésekből. A templom részeiről szólva minden jelentős magyarázó felhívja a figyelmet a templom ablakai és az érzékek kapcsolataira. Az ablakok az öt érzéket jelenítik meg, amelyeknek kifelé szűknek kell lenniük, nehogy magukba szívják a hiúságokat, befelé pedig nyitottak, hogy könnyebben fogadják be a szellemi ajándékokat.³³ Ioannes Beleth a zsolozsma esti imaórájáról, a vesperásról írja, hogy azért énekelünk öt zsolnárt, akik az öt érzék miatt tökéletlenek vagyunk, hogy amit az öt érzék elkövetett, azt a zsolnárok éneklésével magunk mögött hagyjuk. Beleth szerint ugyanezért ütjük a liturgiában öt ujjal a mellkasunkat.³⁴ Megmosolyogtatónak hathatnak az allegorizáló magyarázatok, ha nem tartjuk szem előtt, hogy ezek klerikusi és szerzetesi közösségeknek szánt „segédkönyvek”, amelyek nem csupán intellektuális, hanem kifejezetten a viselkedésformák alakítására, a gyakorlásra, egzisztenciális irányulásra is indító szövegek. Nem csupán leíró, hanem előíró jellegük is lehet, a szerzők céljainak megfelelően.³⁵

Amint a keresztség a keresztény élet kezdete, úgy az utolsó kenet a homo viator útjának vége. Rendkívül összetett rítusról van szó, amelynek egyik eleme a keresztléssel analóg megjelölés.³⁶ Egy XVII. századi esztergomi rituálé megfelelő helyén szerepel a következő sorozat.

„Ezután a pap hüvelykujját a szent olajba mártva kereszt alakban megkeni a beteget az alábbi testrészekben, mindegyiknél a megfelelő imádságot mondva.

²⁹ SCHILLER, Friedrich: *A színház mint morális intézmény* = Uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Ford. PAPP Zoltán, MESTERHÁZI Miklós, Bp., Atlantisz, 2005, 9–22.

³⁰ FLORENSKY, Pavel: *The Church Ritual as a Synthesis of the Arts* = Uő: *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*. Ed. MISLER, Nicoletta, London, Reaktion Books, 2002, 101–111.

³¹ FLORENSZKI: *i. m.* (2015), 80. sk.

³² Vö. FÖLDVÁRY Miklós István: *Rubrica Strigoniensis. A középkori Esztergom liturgiájának normaszövegei*. PhD értekezés. Budapest, ELTE BTK, 2008, 38–43.

http://latin.elte.hu/munkatarsak/FM_files/1.%20Rubrica%20Strigoniensis.pdf

Szócikkszerűen Uő: *Liturgikus könyvek = Ars Sacra. A liturgikus művészet kézikönyve*. Szerk. SZAKÁCS Béla Zsolt, Bp., Szent István Társulat, 2019, 377.

³³ Vö. Sicardus Cremonensis: *Mitralesive Summa de officiis ecclesiasticis* I,6; Guillelmus Durandus: *Rationale divinorum officiorum* I,24.

³⁴ Ioannes Beleth: *Rationale divinorum officiorum* c. 52.

³⁵ Itt nem a bennük foglalt liturgikus szokások normativitására, hanem a belsővé tétel és átélés során megvalósítandó minőségekre értjük az előíró jellegét.

³⁶ Bővebben, általános bevezetővel és főként a magyar szertartásrendek-re lásd FÖLDVÁRY Miklós István: *Gyászszertartások a régi magyar liturgiában = Írások a Pray-kódexről*. Szerk. BARTÓK Zsófia Ágnes, HORVÁTH Balázs, Bp., Argumentum, ELTE BTK Vallástudományi Központ Liturgiátörténeti Kutatócsoport, 2019, 65–96.; SUBA Katalin: *A Pray-kódex temetési szertartásának külföldi párhuzamai = Fons*, 2021, 3. sz. 311–340.

A szemekre: E szent kenet és az Ő legkegyesebb irgalma által bocsássa meg neked az Úr mindazt, amit a látás által vétkeztél. Amen.

A fülekre: E szent kenet és az Ő legkegyesebb irgalma által bocsássa meg neked az Úr mindazt, amit hallás által vétkeztél. Amen.

Az orra: E szent kenet és az Ő legkegyesebb irgalma által bocsássa meg neked az Úr mindazt, amit szaglás által vétkeztél. Amen.

A szájra, összecusokott ajkakkal: E szent kenet és az Ő legkegyesebb irgalma által bocsássa meg neked az Úr mindazt, amit ízlelés és beszéd által vétkeztél. Amen.

A kezekre: E szent kenet és az Ő legkegyesebb irgalma által bocsássa meg neked az Úr mindazt, amit tapintás által vétkeztél. Amen.

A lábakra: E szent kenet és az Ő legkegyesebb irgalma által bocsássa meg neked az Úr mindazt, amit járás által vétkeztél. Amen.

Az ágyékre: E szent kenet és az Ő legkegyesebb irgalma által bocsássa meg neked az Úr mindazt, amit az ágyék gyönyöre által vétkeztél. Amen.”³⁷

A keresztelés szertartásrendjéről mondottakkal szemben a fenti sorozat általános volt mindenhol a középkori Európában. Szent Bonaventura a következőképpen magyarázza a testrészek megkenését: „És mivel a lélek a testben koncentrálja a spirituális gyengeségeket, amelyek megfelelnek a testet irányító négy képességnek, az érzékelő-, a közvetítő-, a nemző- és a mozgatóképességnek, ezért van, hogy éppen az e képességekre szolgáló testrészeket kell megkenni. Ugyanis öt testrészünk van az ötféle érzékelés szolgálatában [...] Tehát erre a hét helyre kell a kenetet alkalmazni, hogy az ember minden bocsánatos bűne eltörlése révén teljes egészséget nyerjen a szentségben.”³⁸ A keresztelés és az utolsó kenet persze csak azok a rítusok, amelyek félreérthetetlenül utalnak az érzékek liturgikus teológiájára. Valamennyi rítus esetében hosszas elemzés tárgya lehetne, hogy pontosan milyen módokon viszonyul az érzékekhez, hogyan kívánja átalakítani az érzékelést, milyen egzisztenciális átalakulást céloz meg a funkcionálisában.

A népszerű moralitásáték, az *Akárki* (*Everyman*) közzismert és közkedvelt allegóriája volt az ember és a halál tusájának, a haldoklás folyamatának, és ezzel együtt a katolikus ember felkészítésének az átlépésre. Egy helyen a Szépség, az Erő és a Józanság társaságában feltűnik az Öt Érzék, rövid katekézist tartva Akárkinek, arra buzdítva, hogy vegye fel az utolsó kenetet. „E létben, mely



röpke csak neked s nekem, / hét szentség van mindösszen: / keresztség, bérmlás, papságnak rendje, / az Úrnak drága vére-teste, / házasság, gyónás, utolsó kenet; / jó, ha

Rogier van der Weyden:
Hét szentség oltárkép
(jobb szárny,
utolsó kenet)
1445–1450,
Koninklijk Museum
voor Schone Kunsten,
Antwerpen,
© Wikimedia
Commons

³⁷ *Rituale Strigoniense seu formula agendorum in administratione sacramentorum ac ceteris ecclesiae publicis functionibus.* Pozsony, Societas Jesu, 1625, 82. sk. <https://usuarium.elte.hu/book/265/view>

³⁸ Szent Bonaventura: i. m. (2008), 246. sk.

e hetet nem feleded, kegyes szentségeit a mennynek!”³⁹ Nem meglepő, hogy a moralitás szerzője éppen az Öt Érzéket láttatja ebben a szerepben, aki a papságot és szerepét dicsőítve így szól: „A papság általad jut ki nekem, / megérdemled, ha lábad csókolom, / halálos bűnt gyógyító orvosom.” Az utolsó kenet hát, ami végül feloldozza és ezzel megszabadítja Akárkit. Végül, mielőtt elhagyja Akárkit, az Öt Érzék így szól: „Nem leszek többé már istápolód. / Isten áldjon. Bevégeztetett.” Ez utóbbi történet azt is szépen példázza, hogy milyen mélyen gyökereznek egy látszólag liturgiától független irodalmi alkotásban a rítusokból ismert elemek és a liturgikus alaprég, ami a középkori Európát teljes egészében áthatotta. A túlzott idealizálást elkerülve is szem előtt kell tartanunk, hogy a középkori közösségek tagjainak jelentős része nyilvánvalóan értette a kifejtetlen szöveges utalásokat, a szimbólumok és allegorizációk a közös rituális nyelv, a közös valóságértelmezés és a szocializálódási folyamat belső dinamikájának megfelelően sokkal érthetőbbek, átláthatóbbak, ugyanakkor gazdagabbak voltak, mint azt mi valaha is megtapasztalhatnánk.

„Az európai országokban és különösen a reformációt követően a vallást elsősorban a hit kérdésének tekintik. Ez egy olyan jelenség, amelyet meggyőződésem szerint a társadalmi folyamatok fogalmaival kell magyarázni. Itt csak az antropológusok gondolkodására gyakorolt hatásával foglalkozunk. A legtöbbjük esetében tendencia az, hogy a hitet kezelik elsődlegesként, a rítusok a hitek következményei. Éppen ezért figyelmüket arra összpontosítják, hogy a hitek kialakulását és alkalmazását hipotézisekkel próbálják megmagyarázni.”⁴⁰ Radcliffe-Brown előbbi sorai eredetileg 1945-ben jelentek meg, Mary Douglas az 1966-ban kiadott *Purity and Danger* című kötetében így ír a kérdés másik oldaláról: „Minden új évszázaddal egy egyre régebbi és erőteljesebb rítusellenes szokás örököséivé válunk. Ez a saját vallási életünk szempontjából

lehet helyes és jó, de vigyázzunk arra, nehogy kritikátlanul importáljuk a magunkban lévő halott formalitás iránti félelmet más vallások megítélésébe. [...] Ez nem történet-tudomány, hanem pusztán antirituális előítélet. Ugyanis hiba azt feltételezni, hogy létezhet vallás, amely egészen belső, szabályok nélkül, liturgia és a belső állapotok külső jelei nélkül. Ahogy a társadalomban, úgy a vallásban is a külső forma feltétele a létüknek.”⁴¹ Noha az itt leírt állapot mára gyökeresen megváltozott, részben a kulturális antropológiának, részben a ritualisztika mint önálló tudományág megjelenésének köszönhetően, mindez nem vagy alig szűrődött be a katolikus rítusok és intézmények kutatási területére. Ennek okai között részben a Douglas által idézett korszellemet, részben azt a nagyon sajátos helyzetet kell látnunk, hogy míg más világvallások vagy „a primitívek” esetében az euroatlanti kultúrkörben szocializálódott kutató tiszta lappal indul – legalábbis annyiban, hogy nincs meggyőződve arról, pontosan ismeri és tudja azok történetét, de még inkább belső szabályrendszerét, kulturális mintázatait –, addig a kereszténységgel kapcsolatban meg van győződve ennek ellenkezőjéről. Amint a fentiekből kitűnik, az elmúlt évszázadokban több tényező nehezítette a keresztény ritualitás és így a liturgia befogadástörténetét. Az ortopraxis és az ortodoxia középkori szempontból csak fogalmilag elválasztható egymástól, szemben azzal, amit ma gondolunk ezekről a kérdésekről. Praktikusan persze megtehetjük, hogy külön vizsgálunk teológiai, kozmológiai, antropológiai és liturgiai kérdéseket, de végső értelemben, ami a hagyomány önértelmezését és a dolgok teljességét illeti, szem előtt kell tartanunk, hogy ez részeredményekre vezet, legyenek azok mégoly nagyszabásúak is. A liturgia átmádkozott teológia, míg a teológia jelentős része átméltalított liturgia, mindkettőnek az ember mint teljes egész felemelése a célja, belső és külső érzékeivel együtt.

³⁹ Akárki. Ford. TELLÉR Gyula = Akárki. *Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*. Szerk. SZENCZI Miklós, Bp., Európa, 1984, 413–453.

⁴⁰ RADCLIFFE-BROWN, Alfred R.: *Structure and function in primitive society*. Glencoe, Illinois, The Free Press, 1952, 155.

⁴¹ DOUGLAS, Mary: *Purity and Danger*. London, New York, Routledge, 2001, 62. sk.

A liturgikus tér és a liturgiátörténet

A nyugati szentélyrekesztők kutatásának problémái

A Brit-szigeteken és német nyelvterületen a mai napig számos olyan templomon belüli építmény maradt meg, amely a szentély (vagy a kórus) és a templomhajó határának hangsúlyozására szolgál, és ezeket, átfogó szakkifejezéssel élve, rekesztőszerkezeteknek nevezzük.¹ Ezeknek az építészeti elemeknek a tudományos feldolgozását a múltban nagyrészt a létjogosultságukra való rákérdezés motiválta. A kérdés csak részben volt esztétikai-művészetelméleti és csak elvétve műemlékvédelmi: a gótikus építészet megítélése mellett, tekintve, hogy nem muzeális tárgyakról, hanem használatban lévő kultikus épületek berendezési elemeiről van szó, lényeges szempont volt a funkció megvitatása is. Az utóbbi megközelítés olyan egyháztörténeti, liturgikus, sőt teológiai kérdések bevonását tette szükségessé, amelyek nem lehettek mentesek a katolicizmuson belül folyó diskurzusok, különböző állásfoglalások, viták vagy éppen mozgalmak hatásától. A rekesztőszerkezetekről való gondolkodás tehát szorosan összefügg a katolikus liturgiáról alkotott képpel, ezért is lehet, hogy talán elsőre paradoxnak tűnő módon a legtöbb középkori rekesztőszerkezet a katolikus liturgiavitákból kimaradó, protestáns többségű területeken maradt meg eredeti állapotában.²

A rekesztőről szóló első, tudományos igényű feldolgozás a XVII. századi gallikanizmushoz köthető. A Rómától függetlenedni akaró, és ennek nyomán a tridenti zsinatot elítélő katolikus mozgalom az egységes kuriális liturgia helyett az ősi gall rítust szerette volna restaurálni, és az abból kölcsönzött elemek mentén megreformálni az akkor uralkodó liturgikus gyakorlatot. Az autentikus restauráció érdekében a gallikanizmus hívei összegyűjtötték a rendelkezésükre álló legkorábbi liturgikus köny-

veket, ezeket kiadták és kommentálták.³ Mivel a francia identitást a tridenti zsinat előtti, középkori állapotokban vélték felfedezni, úgy általában komoly tudományos érdeklődés alakult ki a középkor iránt. Jean-Baptiste Thiers ebben a szellemi közegben publikálta disszertációit és traktátusait, köztük a francia gótikus rekesztőről szóló *Dissertations ecclésiastiques sur les jubés*-t.⁴ Thiers volt az első, aki alaposan összegyűjtött minden olyan írott forrást, ami a templom belső terének rétegelttségére vonatkoztatható, és ezek alapján – talán néhol kicsit nagylelkűen – azt állította, hogy a szentélyrekesztők már az I. században is részei voltak a keresztény kultikus épületeknek. Könyvében meglehetősen sokat részletezi a rekesztők funkcióját is, úgy a szimbolikust, mint a konkrétat, azaz a liturgikust. Ő vezette be a szentélyrekesztőket lerombolókra az ambonoclastes fogalmát is. Thiers munkája szemlélteti, hogy a gallikanizmus hívei nemcsak a középkori liturgiát, de a középkori templomberendezést is favorizálták, és e kérdés tekintetében is bíralták a tridenti zsinat szellemét. A tridenti zsinat és a zsinatot követő, templomépítéssel kapcsolatos irodalom egyik központi témája valóban a hívek liturgiába történő bevonása volt. Ennek egyik alapfeltételének tartották, hogy a liturgia helyszínét úgy alakítsák ki, hogy az a közösségi rítusgyakorlásnak megfelelő legyen. Borromeo Szent Károly a zsinat egyik legbefolyásosabb résztvevője volt, majd a zsinati határozatokat saját egyházmegyéjében sikeresen végre is hajtotta, amivel még inkább növelte reformátori tekintélyét. Templomépítésetről írott könyvében hangsúlyozta, hogy a főoltárt úgy kell megépíteni, hogy az a tömegek számára jól látható legyen.⁵ Bár sem ő, sem más zsinati tekintély nem mondta, hogy a szentélyrekesztőket el kellene bon-

¹ A rekesztőszerkezetek típusainak megnevezéséről és a magyar terminológiáról legújabbán WEISZ Attila: *Rekesztőfal és felolvasókarzat Ótordán = Arte et ingenio. Tanulmányok Kovács András 75. születésnapjára*. Szerk. GÁLFI Emőke, KOVÁCS Zsolt, P. KOVÁCS Klára, Bp., Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Tudománytörténeti Intézet, 2021, 785–804.

² KROESEN, Justin: *The Survival of Medieval Furnishing in Lutheran Churches = Nordic Review of Iconography*, 2018, 3–4. sz., 5–39.

³ WHITE, James F.: *Roman Catholic Worship. Trent to Today*. Collegeville, Liturgical Press, 2003, 51–53. A legteljesebb és legátfogóbb litur-

giatörténeti mű a gallikanista Edmond Martène *De antiquis ecclesiarum ritibus* című könyvsorozata, amely 1700 és 1702 között jelent meg.

⁴ THIERS, Jean-Baptiste: *Dissertations ecclésiastiques sur les jubés*. Coignard, 1688

⁵ BORROMEO Károly: *Institutiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, 1577. Legújabb fordítása VOELKER, Evelyn Carol: *Charles Borromeo's Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae, 1577, a translation with commentary and analysis*. Doktori disszertáció. Syracuse University. Liber I. c. xi.



Szent Cecília-
katedrális,
kórus és
szentély-
rekesztő,
1282–1480,
Albi,
Franciaország,
© Wikimedia
Commons

tani, a korszellemhez nyilvánvalóan nem illettek a magas, átláthatatlan lettnekek, ezért ezeket tömegesen kezdték el felszámolni.⁶

A Thiers által kidolgozott módszerek és érvek csak a XIX. században, Augustus Welby Pugin révén kerültek a figyelem középpontjába. Az oratoriánus körökben forgó Pugin rajongott a XVII. század gallikán szellemiségű egyházi tudományosságáért, azért az intellektuális körért, amelybe Martène, Mabillon, Le Brun és Thiers is tartozott. Pugin 1851-ben publikálta nagy vitát kiváltó, *A Treatise on Chancel Screens and Rood Lofts* című tanulmányát.⁷ Az angol neogótika atyjának tartott⁸ építész célja a mű megírásakor

nemcsak az volt, hogy a meglévő lettnekek megtartása mellett érveljen, hanem egyenesen arra buzdította kortársait, hogy az ő példáját követve újakat építsenek.⁹ Már könyve mottójából, a *Példabeszédek könyvéből* – és Thiers disszertációjából – kölcsönzött „Ne transgredias terminos quos posuerunt patres tui” (Péld 22,28) mondatból világossá válik az olvasó számára, hogy Pugin a hagyománnyal és az eredetiséggel érvelt: szerinte a templom-építészet alaptulajdonsága, hogy annak belső terét különböző határvonalak alkotják, és ennek a rétegeltségnek a legmeghatározóbb eleme a kórus- és szentélyrekesztő. Pugin már pályája elején katolizált, és műveiben többször

⁶ HALL, Marcia B.: *The Ponte in S. Maria Novella: The Problem of the Rood Screen in Italy* = *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1974, 158.

⁷ PUGIN, Augustus Welby: *A Treatise on Chancel Screens and Rood Lofts*. London, Charles Dolman, 1851

⁸ Személyének és tevékenységének megítélése összeforrt a neogótika és az Arts and Crafts mozgalom megítélésével, amire nagy hatást gya-

korolt. Az életéről 2009-ben jelent meg a legfrissebb monográfia. HILL, Rosemary: *God's Architect: Pugin and the Building of Romantic Britain*. Munkásságához kiváló összefoglaló POWELL, Christabel Jane: *The liturgical vision of Augustus Welby Northmore Pugin*. Doktori disszertáció. Durham University, 2002.

⁹ Az 1950-es évektől több rekesztőt is lebontották, de például a macclesfieldi St. Alban őrzi az eredeti, pugini berendezést.

hangot adott a reformációról alkotott negatív véleményének. Nemcsak a protestantizmussal, de azokkal a katolikus hangokkal is élesen szembehelyezkedett, amelyeket utólag a XX. századi katolikus reformmozgalom előfutárainak tart a szakirodalom.¹⁰

Az 1840-es évektől kezdve újra és egyre inkább előtérbe kerültek a katolikus egyházon belül azok a hangok, amelyek a hívek liturgiába való bevonását szorgalmazták. Az 1837-ben az általa újraalapított solesmes-i monostor élére kinevezett Prosper Guéranger *L'Année Liturgique* című, már kortársai számára is alpműnek számító könyvének előszavában hangsúlyozta a hívekkel való együtt imádkozás fontosságát, így fogalmazott: „A liturgikus ima hamar erőtlenné válik, ha a hívek nem veszik ki igazán a részüket belőle.”¹¹ A Guéranger és francia monostorkongregációja által képviselt ultramontanizmus a közösségi rítusgyakorlás elvét a tridenti zsinat határozataiból vezette le, és azt az addigra szitokszóvá vált gallikanizmus és az aktuális oratoriánus mozgalmak ellenében fogalmazta meg.¹² Pugin hevesen bírálta a XVI. századi katolikus reformot és azokat a kortársait, akik a tanokat újra zászlójukra tűzték: „azokat, akik a misét látványossággá akarják tenni, igazán csak a XVI. századi reformátorokhoz lehet hasonlítani, akik a misét hallhatóvá akarták tenni”, és szerinte ennek következtében „egy szakramentális aktus az imák és buzdtások hallható recitálásává alacsonyodott”.¹³ Az ultramontanizmus hangadója Pugin idejében Angliában többek között John Moore Capes volt, aki a *Rambler* nevű, általa szerkesztett periodika hasábjain jelentette meg az ideális falusi templomtéréről írt cikkeit. „Új templomainkban [...] közelebb kell hozni az oltárt mindenkihez, hogy senki se érezze magát elszakítva annak a helynek a látványától, ahol a szíve elidőzne.”¹⁴ Pugin levezetéséből következtetni lehet arra, hogy szentélyrekesz-

tőről írt traktátusában elsősorban Capes tanulmányaira reagál, amikor azt írja: „a szobakultusz ideája és a mindent látás elvei tökéletesen új dolgok”.¹⁵

Nem annyira a liturgikus megújulástól, inkább az antiklerikalizmustól fűtve Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc sem értékelte sokra a szentélyrekesztőket. A *Dictionnaire raisonné*ben a francia jubék történetét a XIII. század közepéhez, a IX. Lajos és a francia püspökök közötti konfliktushoz kötötte. Szerinte a püspökök, miután nem sikerült kiharcolniuk a kívánt szekuláris privilégiumokat, „bezárkóztak magasra épített szentélyeikbe”.¹⁶

Német területeken is az angolhoz hasonló viták zajlottak le a XIX. században. Guéranger német megfelelője – a közösségi rítusgyakorlás népszerűsítésének értelmében – Franz Oberthür volt, aki az 1820-as években közölt teológiai traktátusaiban a *Volksgottesdienst*et, a nép liturgiájának fontosságát hangsúlyozta, gyakorlati célja pedig a würzburgi katedrális liturgikus életének megreformálása volt.¹⁷ A század közepén a münsteri dóm lettnerével kapcsolatos viták mentén újra előtérbe kerültek a gyülekezet bevonásának kérdései. Egy anonim cikk jelent meg a *Der Westfälische Merkur*ban 1858-ban, amelyben a szerző azt részletezte, hogy mennyire lehetetlen részt venni a liturgián a magas lettnerrel. Az eredetiség kérdése ebben az esetben is előkerült, a szerző azt írta, ha a rekesztőt eltávolítanák, „katedrálisunk újra azzá válna, ami eredetileg is volt: magasztos templomává egy magasztos liturgiának”.¹⁸ Bár voltak, akik a lettner megtartása mellett kampányoltak – leginkább annak művészeti értékére és eredeti liturgikus funkcióira hivatkozva –, a rekesztőt 1870-ben elbontották.¹⁹

Rekesztőellenes nézeteket vallott Georg Dehio is, amikor a gótikus lettnerrel kapcsolatban azt írta, hogy az nem organikus eleme a templomépítészetnek, és zavarja a teljes

¹⁰ REID, Alcuin: *The Organic Development of the Liturgy: The Principles of Liturgical Reform and Their Relation to the Twentieth-Century Liturgical Movement Prior to the Second Vatican Council*. San Francisco, Ignatius Press, 2005, 64–66.

¹¹ GUÉRANGER, Prosper: *L'Année Liturgique I.: Advent*. Le Mans, 1841, xi–xii.

¹² Guéranger a janzenistákról: GUÉRANGER, Prosper: *Institutions liturgiques II*. Le Mans, Paris, 1840, VII–XIII.

¹³ PUGIN: i. m. (1851), 4.

¹⁴ CAPE, J. M. – HADFIELD, M. E.: *Town Churches = The Rambler*, (1850. január) 12. – angolul idézi POWELL: i. m. (2002), 322. Capes általában nem szimpatizált a neogótikával, mert szerinte a neogótikus templomok nem tudnak megfelelni egy modern gyülekezet igényeinek, további szempontja, hogy a szegényebb, falusi közösségek egyébként sem tudják megengedni maguknak a díszes templomokat. PICKETT, Richard James: *The Churchmanship of A.W.N. Pugin*. Doktori disszertáció. Durham University, 2002, 43–44.

¹⁵ PUGIN: i. m. (1851), 4. Vö. John Hardmannak 1851-ben írt levelét: „Have you seen the new tract of our Parish Churches? [...] There is a spirit at work not a protestant spirit but an indescribable spirit of

indifference to tradition and antiquity and a morbid craving after novelties that eats into the very vitals of religion – that is the spirit that began in the 16th century [...] my introduction to the new work contains a review of all these changes that will astonish people – we must leave off blowing trumpets and chant the miserere – see what I say on the increasing spirit of Room worship in my screen book.” *The Collected Letters of A. W. N. Pugin 1851–1852* (Vol. 5). Ed. BELCHER, Margaret, Oxford, Oxford University Press, 2015, 152–153.

¹⁶ VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. Paris, Bance–Morel, 1854–1868, 149. („Jubé”). Kritikája HALL: i. m. (1974), 172–173.

¹⁷ KOHLSCHIEIN, Franz: *Vom „Chorgottesdienst” zum „Pfarr- oder Volksgottesdienst”. Ein Projekt zur Reform der Würzburger Kathedralliturgie von Franz Oberthür aus dem Jahr 1826 = Liturgia semper reformanda. Für Karl Schlemmer*. Ed. BILGRI, Anselm, KIRCHGESSNER, Bernhard, Freiburg im Breisgau, Herder, 1997, 56–69.

¹⁸ SCHRÖRS, Tobias: *Der Lettner im Dom zu Münster. Geschichte und liturgische Funktion*. Rūthen, Books on Demand, 2005, 93.

¹⁹ Uo., 94–95.

Rufus
Probianus
diptichonja
Kr. u. 396–416,
Staatsbibliothek,
Berlin
© Wikimedia
Commons



templomtér vizuális befogadását.²⁰ Nem véletlen egybeesés, hogy éppen Dehio volt az, aki a domus ecclesiae, az ókeresztény istentiszteleti helyszínről kialakított kép nép-

szerűsítője volt.²¹ A domus ecclesiae fogalma nyomán, az ókeresztény liturgiáról alkotott elképzelésektől nem függetlenül, kialakult az a nézet, miszerint a keresztény templomok eredetileg nem sokban különböztek egy tágasabb helyiségtől, amelynek áldozati asztala körül szabadon gyűlt össze klerikus és laikus. Az Euszebiosztól kölcsönzött domus ecclesiae kifejezés,²² ami az ante-pacem kereszténység magánházakból átalakított gyülekezőhelyeit hivatott jelölni, Richard Krautheimer által vált általánosan elfogadottá és népszerűvé a szakirodalomban.²³ A fogalom meghatározásánál Krautheimer a Johann Peter Kirsch *Die römischen Titelkirchen im Altertum* című, Paderbornban, 1918-ban megjelent könyvében megfogalmazott koncepciót követte. Kirsch kimutathatónak vélte a gyülekezői házakat egyes tituláris bazilikák alapjaiban, például a Szent Kelemen-bazilika esetében.

A XX. század legkiemelkedőbb szentélyrekesztőkről szóló munkája Erika Doberer *Die deutschen Lettner bis 1300* című doktori disszertációja, amely sajnos máig kiadatlan.²⁴ A disszertáció nagy részét a lettnerok tipológiai csoportosítása és egy vaskos katalógus teszi ki, a dolgozat ilyen értelemben a század elején publikáló Walter Greischel és Josef Stork, szintén a lettnerok tipológiájával foglalkozó monográfiáinak a folytatása, sőt kiteljesedése.²⁵ Doberer elvetette azt a korban egyébként népszerű meghatározást, miszerint a szentélyrekesztők funkciója a laikusok és klerikusok elválasztása volt, és dolgozata végén részletesen tárgyalta a lettnerokhoz köthető liturgikus funkciókat.

A fő műveit az 1960-as években publikáló Friedrich Wilhelm Deichmann elmélete szerint a korai keresztény gyülekezetek tudatosan tartózkodtak attól, hogy szent helyeket alakítsanak ki maguknak, és az anyagi dolgoktól való elhatárolódás eszményét a konstantini fordulat következtében árulták el.²⁶ A puritán ókeresztény kultuszról alkotott kép hangsúlyos Arnold Angenendt munkáiban is. Ezek az elképzelések nem függetleníthetők a XX. századi katolikus reformtörekvésektől. A II. vatikáni zsinat konstitúciói – noha nem írtak elő lényegében más gyakorlatot az addigi liturgikus rend helyett – teret engedtek radikális újításoknak úgy a liturgiában, mint a templomtér

²⁰ DEHIO, Georg – BEZOLD, Gustav v.: *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes II.* Stuttgart, Arnold Bergsträsser Verlagsbuchhandlung, 1901, 29. Ezt átvette FRANKL, Paul: *Gothic Architecture.* Baltimore, Penguin Books, 1962, 226.

²¹ DEHIO, Georg: *Die Genesis der christlichen Basilika.* München, 1882

²² EUSEBIOS: *Historia ecclesiastica.* Liber VII. c. XXX. (*Patrologia Graeca*, 20., 719.)

²³ KRAUTHEIMER, Richard: *Early Christian and Byzantine Architecture.* Baltimore, Penguin Books, 1965, 5.

²⁴ DOBERER, Erika: *Die deutschen Lettner bis 1300. Doktori disszertáció.* Universität Wien, 1946. A szerző mindössze egy rövid cikkben fog-

lalta össze disszertációjának eredményeit. Uő: *Zur Frage des Breisacher Lettners = Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 1957, 102–108.

²⁵ WALTER GREISCHEL: *Die sächsisch-thüringische Lettner des dreizehnten Jahrhunderts. Eine Untersuchung über die Herkunft und die Entstehung ihrer Typen.* Doktori disszertáció. Universität Freiburg, 1917; STORK, Josef: *Die Entwicklungsgeschichte der Lettneranlage in Deutschland bis ins vierzehnte Jahrhundert.* Doktori disszertáció. Universität Münster, 1924

²⁶ DEICHMANN, Friedrich: *Vom Tempel zur Kirche = Mullus: Festschrift Theodor Klauser Vol. 1. (Jahrbuch für Antike und Christentum).* Ed. STUIBER, Alfred, HERMANN, Alfred, Münster, Aschendorff, 1964, 52–59.



Szent Kelemen-
bazilika,
kórusrekesztő,
Róma
© Wikimedia
Commons

kialakításával kapcsolatban. Azok az egyháztörténészek és liturgisták, akik az ókeresztény egyszerű templomterekről és a közösségi rítusgyakorlásról alkotott elképzeléseket kidolgozták, legtöbbször maguk is érintettek voltak a reformtörekvésekben. A ressourcement (visszatérés a forrásokhoz, az eredetihez) mozgalom az „autentikus”, „hanyatlás előtti” állapotokat állította volna vissza, a modern ember igényeihez alkalmazkodva.²⁷

Az ókeresztény templomhasználattal kapcsolatos új hangok 1980 körül kezdtek megjelenni. A domus ecclesiae-elmélet kritikáját egyrészt az újabb és pontosabb régészeti megfigyelések hívták életre, a tituláris bazilikák alatt feltárt lakóépületekkel kapcsolatban, így a már idézett Szent Kelemen-bazilika esetében is megkérdőjeleződött a korai keresztény használat kimutathatósága.²⁸ A korai írott és művészeti források alaposabb számbavétele mellett Paul Corby Finney és Michael White munkái-²⁹ ban előtérbe került az ókori kereszténységgel kortárs vallási, kulturális és társadalmi jelenségek hatásának vizsgálata is.

Jacqueline E. Jung gótikus szentélyrekesztőkről szóló könyvében³⁰ a rekesztők struktúrájának kérdését a kortárs, társadalomtudományokból kölcsönzött térelméletek segítségével igyekszik körüljárni, valamint különböző társadalmi csoportok: nők és férfiak, klerikusok és laikusok, parasztok és nemesek, valamint zsidók és keresztények viszonyait vizsgálni a szent tér rétegeltsége tekintetében. Jung könyvében nyilvánvalóan a lettnerek rehabilitálására törekedett: a vizuális kultúratudomány módszereivel arra helyezte a hangsúlyt, hogy a lettnerek mennyiben járultak hozzá a liturgiában részt vevők vizuális élményéhez. Tézisének szemléletes összefoglalása az, hogy a rekesztőket hídként értelmezi, azaz, hogy azok hidat képeztek a különböző embercsoportok, a szentély és a profánabb használatú templomhajó között.

A szentély elhatárolásával kapcsolatos gondolkodás hajlamos a kérdést a liturgiában részt vevő embercsoportok felől, illetve a liturgia változásainak tükrében vizsgálni. Kialakulásukat és elterjedésüket a keresztény közösségekben bekövetkező klerikus-laikus szeparációhoz kötik, vagy a liturgia bonyolulttá, elszigeteltebbé válásával magyarázzák. Ezeknek az elméleteknek két – legtöbbször

ki nem mondott – prekonceptiója van. Az egyik, hogy a klérus létszámának növekedése egyben a papi rend differenciálódását és rituális elkülönülését vonzza magával. A másik pedig, hogy a liturgia fejlődik, méghozzá az egyszerűtől a bonyolultabb irányába, illetve a közösségből az exkluzívabb, a népet kirekesztő rítusgyakorlás irányába. A fenti kutatástörténeti áttekintésből láthatjuk, hogy a liturgikus művészet vagy a liturgikus tér építészeti kialakításának tárgyalása szorosan összekapcsolódik a liturgia történetéről alkotott képünkkel. Az egyházi mozgalmak, amelyeknek így vagy úgy, de fontos hivatkozást jelentett a múlt öröksége, sokszor katalizálták a templom liturgikus berendezésének kutatását, ugyanakkor a tudományos diskurzust gyakran felhasználták az aktuális mozgalmi eszmék igazolásához. Egy másik visszatérő probléma a liturgiátörténeti kutatások kapcsán a másodlagos források előnyben részesítése az elsődleges forrásokkal, azaz a liturgikus könyvekkel szemben. Ez utóbbi a múltban inkább kényszerből, mint szándékos félrevezetésből adódott, a liturgikus források szisztematikus gyűjtése és feldolgozása ugyanis csak a digitalizáció révén válhatott igazán eredményessé.

A liturgia fejlődésének modellje mögött – a XIX. és a XX. században népszerű evolúciótanok mellett – az a megfigyelés áll, hogy a liturgia változik: noha bizonyos alapelvei a kezdetektől változatlanok, ugyanúgy, ahogy célja és szimbolikája is, annak végső megvalósítása, eszközei, kifejezőmódja koronként, területenként, akár közösségenként eltérhet. Első liturgikus könyveink valóban arról tanúskodnak, hogy a patrisztikus korban, amikor a rítusokat a hagyomány szerint kidolgozták, a liturgia egyszerűbb volt: kevés performansszerű elemet tartalmazott, kevésbé volt kidolgozott, az énektételek műfajait és dallamvilágát tekintve kevésbé volt változatos, mint a későbbi korokban. A kutatást persze az sem könnyíti meg, hogy legtöbb korai forrásunk szakramentárium, az imákat tartalmazza: a rubrikális rétege szinte elhanyagolható, így az a szövegi elem, amely később instrukciók formájában leírását adta egy-egy ordó nonverbális elemeinek, ezekben a korai időkben rejtve marad előttünk.

Még ezzel a kitételrel is elmondható azonban, hogy a korai szakramentáriumok és a másodlagos források is egy

²⁷ ANGENENDT, Arnold: *Missa specialis. Zugleich ein Beitrag zur Entstehung der Privatmessen = Jahrbuch für Frühmittelalterforschung*, 1983, 152–221.; Uő: *Das Frühmittelalter. Die abendländische Christenheit von 400 bis 900*. Stuttgart, 1990; JUNGSMANN, Josef A.: *La liturgie des premiers siècles jusqu'à l'époque de Grégoire le Grand*. Paris, Du Cerf, 1962. Magyarországon DOLHAI Lajos: *Az ókeresztény egyház liturgiája. A liturgia fejlődése az egyházatyák írásainak tükrében*. Bp., Jel, 2001

²⁸ PIETRI, Charles: *Recherches sur les domus ecclesiae = Revue des Études Augustiniennes*, 1978, 24. sz., 3–21.

²⁹ FINNEY, Paul Corby: *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*. New York, Oxford University Press, 1997; WHITE, Michael L.: *Building God's House in the Roman World: Architectural Adaptation Among Pagans, Jews, and Christians (The Social Origins of Christian Architecture Vol. 1)*. Valley Forge, Johns Hopkins University Press, 1990

³⁰ JUNG, Jacqueline E.: *The Gothic Screen: Space, Sculpture, and Community in the Cathedrals of Germany and France, c. 1200–1440*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013

olyan rituális világot mutatnak, amely fokozottan érzékeny a szentségekre, a szentelményekre és a hierarchiára. A közösségi rítusgyakorlás elve, amelyet korábban már említettünk, a tridenti zsinattól kezdett el igazán érvényesülni a római katolicizmusban. Ez a gyakorlat elsősorban a tanítások verbális átadását részesíti előnyben, kiemelten fontosnak tartja a szent írások ismeretét a szélesebb gyülekezeti körökben is, és elvárja a liturgiában részt vevőktől, hogy aktívan bekapcsolódjanak. A középkor nagy részében érvényben lévő liturgia hajlamos volt a szent elkülönítésére, a gyülekezet bevonását pedig performatív elemekkel kívánta elérni. A liturgia látványos elemei: a liturgikus drámák, drámai gesztusok, ábrázoló jellegű énektételek mind a X. század óta kezdtek bekerülni a liturgiába.³¹

E tanulmány keretében nincs lehetőségünk arra, hogy a fent vázolt kutatástörténet összes kérdéses pontjára reflektáljunk, de a római kezdeteknél maradv a stációs bazilikák berendezésének kérdésén keresztül teszünk kísérletet a már érintett problémák megvilágítására.

Franz Bauer a Róma városi szentélyrekesztők kialakításával kapcsolatban a *Liber Pontificalis* szövegeire hivatkozva arról írt, hogy a római stációs bazilikák ma is ismert szentélyelrendezése mögött egy olyan nagyszabású, a VIII. és a IX. században megvalósult program állt, amely a liturgia egységesítését, a néptől való elhatárolódást és a pápa tekintélyének növelését szolgálta: „A templomépítészlet és annak belső berendezése elvesztette a gyülekezetnek helyet adó funkcióját, és a pápai reprezentáció biztosítékává változott.”³² A szentélyrekesztőkkel kapcsolatban különösen azok az adatok mutatkoztak népszerűnek, amelyek két, IX. századi pápa, I. Paszkál (817–824) és IV. Gergely (827–844) életrajzában említett építkezésekről szólnak. I. Paszkál a forrás szerint azért építtette át a Santa Maria Maggiore szentélyét, mert zavarta a körülötte álló nők folyamatos csevegése.³³ IV. Gergelyt a Santa Maria in Tras-

teverén végzett átépítései előtt ugyanígy zavarta, hogy a férfiak-nők vegyesen az oltárhoz túl közel állnak.³⁴

A stációs bazilikákra vonatkozó legkorábbi adat a *Liber Pontificalis*on kívül a pápai stációs misék leírását tartalmazó *Ordo Romanus I* (ORI).³⁵ Ugyan konkrét helyleírások nem szerepelnek a forrásban, a ceremóniák leírásaiban szükségképpen előfordulnak olyan utalások, amelyek alapján, ha nagyvonalakban is, de fogalmat alkothatunk a liturgia helyszínéről szolgáló belső terekről. Érdemes kiemelni, hogy a *Liber pontificalis* szövegeiben különösen a nők beszélgetése volt zavaró. Az ORI az északi oldalra mint a „nők oldalára” hivatkozik („ascendens pontifex in partem feminarum”, „Et pontifex, mox ut communicaverit in parte mulierum redit ad sedem, ORI, 134., 144.). Más források egybevetésével Victor Saxer arra a következtetésre jutott, hogy valószínűleg alacsony mellvédek, úgynevezett rugák szolgálták a gyülekezet különböző csoportjainak szeparálására, és ilyenek biztosították a pápának és kíséretének is a szabad mozgást a hajóban.³⁶ Az ambóval kapcsolatban az ORI leginformatívabb pontja az evangélium felolvasására vonatkozó leírás. Ebből egyértelművé válik, hogy az ambóra lépcsőn lehetett felmenni.³⁷ A szövegből kiderül, hogy a kórusnak kapuja volt, a szentély berendezésével kapcsolatban pedig megtudjuk, hogy a pápai trón a főoltár mögött, az oltárnál magasabban volt.³⁸ A ceremóniális könyv tehát egy olyan, liturgikus értelemben vett ideális térrel számolt, amelyben megtalálható volt a lépcsős ambó, a kórus olyan építménnyel volt elrekesztve, amelynek kapui voltak, a pápai trón pedig a főoltár mögött, annál magasabban helyezkedett el. Mindezek nem meglepő részletek, hiszen több olyan római templomberendezést ismerünk, amelyek ezeknek a kritériumoknak megfelel, a forrás jelentősége inkább keletkezési korában rejlik: az ORI-et 700–720 körül írták le, tehát a stációs bazilikák 700 körüli ideális berendezését írja le.³⁹

³¹ FÖLDVÁRY Miklós István: *A karoling liturgiareform és a gallikanizmus mítosza = Reformationes. Reformkísérletek a vallástörténetben.* Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán 2018. május 22-én tartott vallástudományi konferencia előadásai. Szerk. KÓSA Gábor, VÉR Ádám, Bp., ELTE BTK Vallástudományi Központ, 2021, 79–128.

³² BAUER, Franz Alto: *The Liturgical Arrangement of Early Medieval Roman Church Buildings = Atti del colloquio internazionale Arredi di culto e disposizioni liturgiche a Roma da Costantino a Sisto* (Istituto Olandese a Roma, 3–4 dicembre 1999). *Papers of the Netherlands Institute in Rome*, 2000, 120–121.

³³ *Le Liber Pontificalis I–III.* Ed. DUCHESNE, Louis (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome), Paris, 1886–1892, 100, c. 30–31.

³⁴ Uo., 103, c. 31–32.

³⁵ *Ordo Romanus Primus.* Ed. GODFREY, Edward, CUTHBERT, Frederic, London, 1905 (a továbbiakban ORI) A stációs liturgiáról bővebben BALDOVIN, John Francis: *Urban Character of Christian*

Worship. The Origins, Development and Meaning of Stational Liturgy. Rome, Pont. Institutum Studiorum Orientalium, 1987; BLAAUW, Sible de: *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale.* Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994, 53. skk.

³⁶ SAXER, Victor: *Recinzioni liturgiche secondo le fonti letterarie = Atti del colloquio internazionale Arredi di culto e disposizioni liturgiche a Roma da Costantino a Sisto* (Istituto Olandese a Roma, 3–4 dicembre 1999). *Papers of the Netherlands Institute in Rome*, 2000, 71–75. Vö. De BENEDICTIS, Elaine: *The Senatorium et Matroneum in the Early Roman Church = Rivista di Archeologia Christiana*, 1981, 69–85.

³⁷ ORI, 130, 13.

³⁸ Uo., 126, 136, 146.

³⁹ Korának meghatározásához VOGEL, Cyrille: *Medieval Liturgy. An Introduction to the Sources.* Washington, Pastoral Press, 1986, 159–160. Az ORI tereinek standard voltára hívta fel a figyelmet De BENEDICTIS: i. m. (1981), 71–75.



Nagy Konstantin
diadalíve
északi
homlokzat,
részlet,
Kr. u. 315,
Róma
© Wikimedia
Commons

A forrás ismeretében más megvilágításba kerülnek a fentebb tárgyalt pápai építkezésekről szóló leírások is. A Santa Maria Maggiore és a Santa Maria in Trastevere szentélyének átépítése a IX. században sokkal inkább mutat rá arra, hogy e két templom presbitériuma különbözött attól az ideális tértől, amelyet már a VIII. század elején magától értetődőnek tekintettek, mint arra, hogy a IX. században megfogalmazódott volna egy igény a szentély néptől való elválasztására. Hogy a IX. századi építkezéseket inkább egy folyamat lezárásaként, és nem reformként kell értelmeznünk, azok a régészeti adatok is igazolják, amelyek más stációs templomok belső berendezésére vonatkoznak. Róma esetében a legkorábbi rekesztőre utaló nyom a San Pietro in Vincoli-templomban feltárt, a IV. század végére datált, hajóba benyúló schola cantorum alapozás.⁴⁰ A VI. és a VII. századból pedig számos festett, tömör fal-töröredék és márványlapokból és törpepillérekéből álló emlékcsoport igazolja a stációs bazilikák belső terének differenciáltságát.⁴¹

Az ókori Rómában elterjedtek voltak az alacsony, mellvédszerű építmények, amelyeket cancellinek neveztek: a II. és a III. századból származó érméken fel lehet fedezni

az alacsony falat, amelynek célja a publikus eseményeken a császár és más méltóságok elkülönítése volt. Legszemléletesebb ikonográfiai nyoma a Nagy Konstantin diadalívének egyik reliefsén ábrázolt, áttört kőrács, de az építészeti elem feltűnik konzuláris diptichonokon is.⁴²

A konstantini béke után, amikor már a keresztényeknek alkalmuk nyílt kialakítani saját istentiszteleti helyeiket, az antikvitás vallásainak mintáihoz nyúltak. Közismert a bazilikák eredeti, császári kialakításának keresztény átvétele is. Azt azonban szem előtt kell tartani, hogy ez az átalakítás is kultuszhelyből csinált kultuszhelyet: a bazilikák a császárkultusz miatt aligha voltak a mai fogalminkkal mért profán épületek: a kultusz középpontjában, az istenség helyén a császári trón kapott helyet (amelyből aztán püspöki trón lett), és ezzel az apszisba helyezett középponttal a pogány antikvitás szent tereinek jellemzőit vette magára.⁴³

Az úgynevezett Samagher capsella ábrázolásai között a római Szent Péter-bazilika szentélyének konstantini állapotát figyelhetjük meg. E szerint az apostol sírja fölött egy baldachin emelkedett, a szentélyt pedig, mintegy a baldachin folytatásaként, oszlopokkal alátámasztott ar-

⁴⁰ GUIDOBALDI, Federico: *San Clemente. Gli edifici romani, la basilica paleocristiana e le fasi altomedievali*. Rome, Collegio San Clemente, 1992, 86–88.

⁴¹ Leghíresebb ezek közül a Szent Kelmen rekesztője, amely mai állapotában XII. századi rekonstrukció, azonban egyes elemi a VI. századra datálhatók. GUIDOBALDI, Federico – BARSANTI, Claudia – GUIDOBALDI, Alessandra Giulia: *San Clemente. La scultura del VI secolo*. Roma, Collegio San Clemente, 1992

⁴² *Reallexikon für Antike und Christentum II.*, „Cancelli” 837–838 (KLAUSER, Th.); CAMERON, Alan: *The Origin, Context and Function of Consular Diptychs* = *The Journal of Roman Studies*, 2013, 183., 184., 187.

⁴³ HADLEY, James Thomas: *Early Christian Perceptions of Sacred Spaces* = *Revue de la Culture Matérielle*, 2014/2015, 97.

chitrávos szerkezet zárta le, amelyről függönyök lógtak.⁴⁴ Rufius Probianus diptichonján a vicariust ülő pozícióban, az ölében kiterített tekerccsel ábrázolták. Mögötte egy, a Samagher capselláról ismerős építmény: oszlopokból és architrávból álló kisarchitektúra jelenik meg, amelyről függönyök lógnak: ez az elkülönített helyiség, a secretarium a római adminisztráció és különösen az ítékezés helyszínéül szolgált.⁴⁵

A függöny használata a szentély elválasztására a keleti egyházakban ősi hagyomány, amely az örmény, a szír és a kopt egyházakban az első századoktól kimutatható, és a mai napig megfigyelhető. A függöny szét- és összehúzása párhuzamba állítható az ikonosztázion ajtajának becsukásával és kinyitásával: a karima alatt például a függöny behúzva marad az evangélium ünnepélyes olvasása vagy a nagypénteki keresztfelmutatás során, amely rítusok az isteni kinyilatkoztatás, megnyilvánulás gesztusaival állnak kapcsolatban, a függönyt elhúzzák, az átváltoztatás és főként a pap áldozása alatt azonban, amelyek a legszentebb és ezzel legtitkosabb részei a keresztény szertartásoknak, a függöny ismét takarja a cselekményt.⁴⁶ A drapéria használatának nyilvánvaló ószövetségi hivatkozásai vannak, amennyiben az Ószövetség visszatérő motívuma, hogy a szent dolgok sátorban lakoznak (tabernaculum foederis, tabernaculum testimonii) – erre a nyugati templomépítészetben a cibóriumos oltár utal (a cibórium görögül sátrat jelent), valamint az, hogy a szentségi körmenetekben az Oltáriszentséget baldachin alatt viszik.

Az Apostolok cselekedeteinek egyes részleteiből és Szent Pál leveleiből arra lehet következtetni, hogy az apostolok által alapított első közösségeknek, különösen a zsidókeresztényeknek, bonyolult, ambivalens kötődésük lehetett a templomi kultuszhoz. Egyfelől tudjuk, hogy az apostolok továbbra is megtartották a templomi törvényeket és szokásokat, másrészt tanításaikban egy új kultusz kezdetéről beszéltek. A kultusz kérdésének tekintetében különösen jelentős a *Zsidóknak írt levél*, amelyben a szerző a jeruzsálemi templommal kapcsolatban kiemeli, hogy azt emberi kéz építette (8, 1–2), az ott bemutatott áldozatok csak árnyékai a valódi áldozatnak (8, 5), és hiábavalók (9, 8–9).

„Könyörgött Mózes az Úrhoz, és így szólt: Ha kegyelmet találtam színed előtt, mutasd meg nekem nyíltan magadat, és hadd lássalak téged! És beszélt hozzá az Úr, mond-



ván: Nem lát meg engem senki ember, úgy, hogy élve maradjon, de te légy ott a szikla ormán, és betakar téged a jobbom, míg nem átmegyek. És amíg átmegyek, elveszem a kezemet, és akkor meglátod dicsőségemet; arcomat azonban nem fogod látni, mert én vagyok az Isten, aki csodákat teszek a földön.”⁴⁷

E liturgikus szöveget a középkori nyugati hagyomány a Szentháromság vasárnapja utáni tizennyolcadik vasárnap offertóriumaként ismeri, azonban eredeti környezete a templom- és oltárszentelés szertartásának, valamint azok évfordulójának miséje. Erre abból következtethetünk, hogy a dedikáció ünnepéhez kapcsolja az ambroszián és a mozarab liturgikus hagyomány is, valamint, hogy a szöveg római szerkönyvekben is szerepel a *Dedicatio basilicae sanctae Mariae ad martyres* mise tételeként.⁴⁸ Az ünnep címében hivatkozott bazilika a római Pantheont takarja, amelyet 609-ben szenteltek fel Szűz Mária és a keresztény vértanúk tiszteletére, VI. Bonifác pápa alatt. Az Isten arcának eltakarásáról szóló ószövetségi szöveg liturgikus szöveggé emelése a konkrét, fizikai templom felszentelésének kontextusában árulkodik arról, hogy a rómaiaktól örökölt rekesztőszerkezeteket nem volt nehéz az Ószövetségben körvonalazott, megközelíthetetlen istenképpel összeegyeztetni.

Samagher capsella
V. század
közepe,
Museo Archeologico Nazionale,
Venezia
© Wikimedia Commons

⁴⁴ TESTINI, Pasquale: *Archeologia Cristiana. Nozioni generali dalle origini alla fine del secolo VI*. Bari, Edipuglia, 1980, 182.

⁴⁵ MACHADO, Carlos: *Urban Space et Aristocratic Power in Late Antique Rome*. Oxford, Oxford University Press, 2019, 38–39. Köszönöm Rihmer Zoltánnak, hogy erre az adatra felhívta a figyelmem.

⁴⁶ BOLMAN, Elisabeth S.: *Veiling Sanctity in Christian Egypt. Visual and Spatial Solutions = Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East*

and West. Ed. GERSTEL, Sharon, Cambridge, Harvard University Press, 2006, 73–106.

⁴⁷ *Cantus. A Database for Latin Ecclesiastical Chant* (cantus.uwaterloo.ca), g01231b tétel. Magyarul: *Graduale Hungaricum*. Gödöllő, a Premontrei Rend Gödöllői Kanóniája, 2007, 344.

⁴⁸ LEVY, Kenneth: *Gregorian Chant and the Carolingians*. Princeton, Princeton University Press, 1998, 54–55.

Lampadii
diptichon
V. század eleje,
Museo di Santa
Giuli, Brescia
© Wikimedia
Commons



Úgy tűnik tehát, hogy bár Szent Péter és Szent Pál leveleinek egyes részletei még kifejezetten arra utalnak, hogy az apostolok korában a templomi kultusszal szemben egy újfajta vallásosság igénye is megfogalmazódott, amely már nem érezte magáénak a Szentek szentjének elkülönített, hozzáférhetetlen modelljét, az első keresztény évszázadok mégis bizonyos ókori sémák mentén alakították ki rituális életüket, és ezek a sémák a szentség elkülönítésének irányába mutattak. Az új vallás átértelmezte a környező pogány vallások áldozati rítusát, azonban a kultusz külső jeleiben nem haladta meg azt.

A szentélyrekesztők lényegét tehát nem úgy tudjuk a leginkább megragadni, ha annak meglétét az egyház tagjainak különféle rendjeiből vezetjük le, és nem is a liturgikus cselekmények milyenségéből, hanem ha úgy az építészeti megoldásokat, mint a hívek és klerikusok osztályozását és a liturgikus gyakorlatokat is ugyanannak a jelenségnek több megnyilvánulási formájaként tekintjük. Szent az, ami elkülönített, elválasztott, a profán világtól elhatárolt dolog, és mint ilyet, nem lehet átmenetek nélkül megközelíteni.⁴⁹ Ezért minden, ami a szentség körül történik, rétegelt, fokozatokból áll, és csak ezeken a fokozatokon keresztül lehet eljutni hozzá. A keresztény felfogásban a legszentebb dolog, ami a földi világban mindennap megnyilvánul, az eucharisztia, így minden, ami vele kapcsolatban áll – a rítus, mint a rítus végzésének helye és a rítusban szolgáló embercsoportok is –, egymástól élesen el van választva. A szentélyrekesztők történetét is ebből a nézőpontból érthetjük meg a legjobban, és funkciójukra nézve is ezt a szempontot kell elsődlegesnek tekintenünk.

Azok a XIX. és XX. századi kutatások, amelyek a szentélyrekesztők kialakulását a liturgia változásaival vagy a klerikalizmussal magyarázták, elsősorban a saját korukban játszódó, katolikus teológiai és liturgiatudományi fejlemények mentén bekövetkezett változásokat vetítették vissza egy olyan korra, amelynek vívódásai alapvetően az antikvitás kultikus sémái közti útkeresésben fogalmazódtak meg.

⁴⁹ Határok és határátlépések az antropológiában GENNEP, Arnold van: *Átmeneti rítusok*. Ford. VARGYAS Zoltán, Bp., L'Harmattan, 2007. A szentélyrekesztőket is példaként hozva hasonlóról ír LEACH, Edmund: *Culture and Communication. An Introduction to the Use of Structuralist Analysis in Social Anthropology*. Cambridge, Cambridge

University Press, 1976, 81–89; a keresztény templommal kapcsolatban tárgyalja FÖLDVÁRY Miklós István: „*Íme, kivettél e napon...*”: *A nyilvános vezeklők kiűzésének és visszafogadásának rítusa* = *Ókor. Folyóirat az antik kultúráról*, 2013, 1. sz., 83–90.

Zene és liturgia

A magyar gregoriánium föltámasztása

1.

1970-ben, a Kádár-korszak derekán és a magyar beat fölfutásával egy időben jelent meg a Schola Hungarica *Magyar Gregoriánium* című hanglemezsorozatának első darabja.¹ A fölvétel aranylemez lett, és gyerekkoromban, a 80-as években ott volt szinte minden művelt háztartásban. Én is ezen, pontosabban a sorozat második lemezén hallottam először egyszólamú liturgikus éneket.

A sikerhez bizonyára hozzájárult a korhangulat. Tudósaink a gregoriánt nem az egyházi kultúra összefüggésében, hanem mint a magyar zenetörténet legkorábbi hozzáférhető szakaszát kutatták, hangsúlyozva összefonódását a népzenevel.² A hazai középkorból világi zene lényegében nem maradt fenn, a népzene művelő paraszti osztály pedig a szocialista világnézet rokonszenvét élvezte, így az egyházi kultúra menedéket talált, de még éppen eléggé egyházi maradt ahhoz, hogy némi avantgárd színezetet kapjon a keleti tömb legvidámabb barakkjában.

Világviszonylatban is átalakulás zajlott. A polgári zenekultúra posztromantikus örökségével szembe forduló nemzedék fölfedezte a „régí zenét”.³ Volt ebben némi ellentmondásosság. Egyrészt a régízenére – különösen a mozgalom korai szakaszában – bizonyos hűvösség volt jellemző. Szemben az apák érzelmes, szenvedélyes zenélésével a lázadó fiak a szemérmesebb, fegyelmezettebb megszólalást részesítették előnyben. Megváltozott az énektechnika és a hangszerpark: mindkettő a plaszticitás, a kiegyenlítettség, valamiféle személytelenebb objektivitás felé mozdult el. És mindezt azok szorgalmazták, akik az élet más területein a személyesség és a társadalmi-kulturális kötöttségek alóli felszabadulás szószólói voltak. Másrészt a régízenével a felvilágosodás előtti Európa le-

hengerlő udvari és egyházi kultúrája lépett elő a feledés homályából, és vált értelmiségi fiatalok meghatározó tapasztalatává. Történt mindez egy olyan korban, amikor a gyarmatok függetlenedésével Európa elvesztette világhatalmi helyzetét, az állam és a hagyományos eliték tekintélye megrendült, és a katolikus egyház önként számolta föl liturgikus örökségének nagy részét.

Volt azonban a magyar gregoriániumnak három különleges vonása. Az egyik maga a magyarság. Hogyan lehetett egy hangsúlyozottan nemzetközi, latin nyelvű ének-készlet magyar? Úgy, hogy a hangsúly a nemzetközi anyag helyi elrendezésére, változataira került. A döntést akár propagandisztikusnak is tarthatjuk egy olyan politikai közegben, ahol az egyházi vonatkozásokat leplezni érdemes, de a népi kultúra őrzése elismert dolog, illetve egy olyan egyházi közegben, amely éppen szakítófélben van a központosítással és a tekintélyelvűséggel, hogy teret adjon a helyi közösségek önérvényesítésének.

Ha reklámfogás is volt, a gregorián magyarságának hangsúlyozása nem remélt távlatokat nyitott. Egyedivé, megfoghatóvá, elsajátíthatóvá tett egy összességében az emberi léptéket meghaladó kultúrát. A magyar gregoriánium nem pusztán stílus vagy hangulat, hanem konkrét, megtanulható, szerethető énekek bőséges, de nem végtelen sorozata. Ez a kultúra pedig sajátos színezetet kölcsönözött az általában vett vallási, felekezeti identitásnak. Emberléptékűvé: országossá, sőt térségivé vagy helyivé tette a katolicizmust a katolikusoknak, és közel hozta azokhoz, akiket más felekezetüként vagy felekezeten kívül inkább az európai szellemi örökség újrafelfedezése motivált.

A másik különleges vonás a megszólalás elevenisége. Elevenné teszi egyrészt a természetes hangszínt. A Schola Hungarica – különösen korai időszakában – nem váloga-

¹ *Magyar Gregoriánium – Gregorian Chants from Medieval Hungary* főcím alatt 1981-ig hat lemez jelent meg a Hungarotonnál RAJECZKY Benjamin, DOBSZAY László, SZENDREI Janka összeállításában és vezényletével (ádvent, karácsony, nagyhét, húsvét, szentek, Mária-tisztelet és halottas témakörökben). 1999-ben hetedikként került a sorozathoz az újonnan fölfedezett XIV. századi kódexből, az *Istambuli antifonáléból* készült válogatás. Utóbb ezek és a később idézett albumok is megjelentek CD-n, ma pedig hozzáférhetők például a YouTube és a Spotify felületén.

² Az MTA Zenetudományi Intézete ebben az időben a felosztott szer-

zetesrendek több tagját foglalkoztatta népzene-kutatóként. A szakmai közösség összefoglaló teljesítménye volt a RAJECZKY Benjamin (egykorai ciszterci szerzetes) szerkesztésében megjelent *Magyarország zenetörténete I. Középkor*. Bp., Akadémiai, 1988.

³ Az irányzat összefoglaló bemutatása LAWSON, Colin James – STOWELL, Robin: *The Historical Performance of Music. An Introduction*. New York, Cambridge University Press, 1999; a régízenéről és a spirituális zeneszerzésről TARUSKIN, Richard: *The Oxford History of Western Music V. The Late Twentieth Century*. New York, Oxford University Press, 2005, 400–410.



Oláh Miklós
érsek 1523-as
Psalterium
Strigoniensé-
jének metszete
az Esztergomi
zsoltároskönyv
tonárius-
kötetének
borítójáról

tott énekesek gondosan összecsiszolt együttese volt. Bizony, a legjobb magyar kórushagyományokhoz viszonyítva kissé fésületlenül szólt. Fokozta ezt, hogy a gregorián ének külföldön megszokott, „szerzetesek” férfikari eszményétől is eltért: jelentékeny gyermekkar és nők is énekeltek benne. Az első lemezborítók mintha szükségét is éreznék, hogy megvédjék ezt a gyakorlatot: a középkor női szerzetesi közösségeire hivatkoznak, és arra a jelentős szerepre, amelyet a gyermekek játszottak a szertartási énekben. Ha tisztán a történelmi igazságot nézzük, ez az apológia sántít. A középkorban férfiak és nők szinte soha, férfiak és gyermekek pedig csak ritkán énekeltek együtt egy mai vegyeskarhoz hasonló módon. Az énekes testületek létszáma is kisebb volt. Ami ezeken a lemezeken megszólal, az egy eszményi, kimagaslóan képzett és összehozott gyülekezet tömegéneke.

A jelenség jóval több, mint zenei elképzelés: valójában állásfoglalás arról, hogy hogyan egyeztethető össze egy

régi, erősen hierarchizált társadalom magaskultúrája az új, egyenlőséget és a kulturális javakhoz való szabad hozzáférést elváró társadalom élethelyzetével. A tét voltaképpen az, hogy a demokratizálódás folyamata során szükségsszerű-e fölszámolni a hierarchikus korok örökségét; vagy megfordítva, hogy a hierarchikus korok öröksége melletti elköteleződésnek szükségszerű-e elzárkóznia a demokratizálódástól.

Az elevenség másik összetevője a lendületes, szövegszerű, főhangról főhangra, frázisról frázisra haladó előadásmód. A karvezetők, Dobszay László és Szendrei Janka számos, művészi egyéniségükből fakadó vonást vittek a stílusba, amely kissé változott is az évtizedek során, felfogásuk alakulásával és a kórus összetételével. Volt azonban egy tényező, amely lényegileg és maradandóan befolyásolta az előadásmódot, mégpedig a népi gyakorlat megtapasztalása két, igen különböző szintéren. Az egyik ilyen szintér a népi gyűjtéseké. Dobszay és Szendrei más népzene kutatók gyűjtéseiből ismerték és saját gyűjtéseiken is hallották, ahogy falusi közösségek nemcsak népénekeket, hanem szigorú értelemben vett liturgikus énekeket is énekelnek.⁴ Azzal a Nyugat-Európában megszokott és sokszor életidegen megszólalással szemben, amely az írott emlékek merev és spekulatív értelmezésére épül, ezek az élmények megvilágító erejűek voltak.

De nem kellett a moldvai csángók közé utazni az élet-szerű gregoriánért. A Schola Hungarica tevékenysége párhuzamos volt azzal, hogy az alapítók igyekeztek a tudományos munkában kikristályosodott eredményeket alkalmazni az egyházi életben. A II. vatikáni zsinat utáni reformok elméletileg biztosították a lehetőséget, hogy a gregorián hagyomány egyes elfeledett tételei visszakerüljenek a gyakorlatba, és – szintén csak elméletileg – fölláttották a követelményt, hogy a népnyelvű liturgia szövegei közösségileg énekelhető formát kapjanak. Az új rendelkezések kitarítottak amellett, hogy a katolikus egyház zenei anyanyelve a gregorián.⁵ Aki ezt komolyan vette (kevesen voltak), annak kapcsolatot kellett találnia a válogatott testületek által énekelt, latin nyelvű gregorián és a népnyelvű gyülekezeti ének között. Dobszay Lászlónak ez sikerült. Munkássága nyomán Magyarországon létrejött a gregorián tételeknek egy olyan korpusza, amely azóta lényegében folklorizálódott: jóllehet tudatos tervezés és hagyományfeltámasztás által, de a nép ajkán él.⁶

⁴ Ilyen főlvételek hallhatók pl. a Hungaroton *Gregorián énekek és balladák a csángóknál* című, 1997-es lemezén. Közülük a talán legmegragadóbbakat és az egyedülieket, amelyek valódi liturgikus élethelyzetben szólaltak meg, Szendrei Janka rögzítette 1969-ben, a moldvai Nagypatakon. A gyűjtések részletes dokumentációja az MTA–ZTI által gondozott *Publikált népzenei hangfelvételek internetes adatbázisában* érhető el. (<http://db.zti.hu/24ora/dalok.asp>)

⁵ Az alapelveket a II. vatikáni zsinat *Sacrosanctum Concilium* kezdetű konstitúciója a szent liturgiáról fejt ki (1963. december 4.), a 6. fejezetben. A részletes szabályozásról a *Musicam Sacram* kezdetű instrukció gondoskodott (1967. március 5.), elsősorban a 4–5. részben.

⁶ Az életmű létrejöttéről, forrásairól, kompozíciós technikáiról és jelentőségéről szól FARKAS Domonkos megvédés előtt álló doktori értekezése: *Magyar nyelvű gregorián tételek Dobszay László hagyatékából*. Bp., LFZE, Egyházzenei Doktori Program, 2021.

Ezzel párhuzamosan a nehezebben megtanulható, így gyülekezeti éneklésre alkalmatlan énekek egy része is közkinccsé vált a szkolamozgalomban, vagyis a liturgikus egyszólamúságot művelő énekkarok körében. A mód, ahogyan városi gyülekezetek, illetve műkedvelő kórusok tették magukévá és tartották fenn a gregoriánt, az előadásmód, amely természetesnek és hosszú távon fenn tarthatónak bizonyult, legalább olyan informatív az élet-szerű előadással kapcsolatban, mint a népi gyűjtések.

Végül a harmadik különleges vonás a műfaji teljesség. A hangfelvételek és a koncertszerű előadások a gregorián-nak jellemzően csak egy rétegéről vesznek tudomást: az olyan artistikus, több perc terjedelmű, nagy hangterjedelmű, melizmatikus tételekről, amilyenek a mise változó tételei, szakkifejezéssel propriuma. A Schola Hungarica et-től a beidegződéstől kétszeresen is eltért. Egy olyan korban, amelynek tudatában a katolikus liturgia már régóta egyet jelentett a misével, érzékeltette, hogy a középkori liturgikus élet a legtöbb időt nem a misére, hanem a napszaki istentiszteletre, azaz a zsoltoszmára fordította, és a gregorián énekanyag legnagyobb részét is a zsoltoszma tétel-készlete teszi ki. A zsoltoszma jelentőségének fölismerése

minden egyebet is más megvilágításba helyezett, mert nagyobb számban és tisztábban fölismerhetően tartal-mazott az egész dallamanyagon végigvonuló típusokat, mo-tívumokat, szerkesztési megoldásokat. Ezek az ismétlődé-sek elkülöníthetővé tettek a hangnál nagyobb, de a zenei frázisnál kisebb alkotóelemeket, amelyeknek begyakor-lása könnyedebbé tette az előadást, és áttekinthetőbbé a szerkezetet. A rajtuk edződött fül már nem monoton, irány nélküli cirádákat hallott az összetettebb tételekben sem, hanem valahonnan valahová tartó, melodikusan megragadható, azaz, mondhatjuk, fülbemászó hangsorokat.

Ha a mise és a zsoltoszma együtthallása helyreállította a liturgia valódi arányait, akkor a zenei szövet arányait a re-citáció méltóságának visszaadása állította helyre. A grego-rián énekhez nemcsak a nagyszabású, nehéz darabok tartoznak hozzá, hanem a zsoltárok vagy olvasmányok megszólaltatására használt egyszerű, néhány, ismétlődő formulára épülő tónusok is. Eredetileg a liturgia a maga egészében volt énekelt, bizonyos szertartástípusoknál több órán keresztül. Ezen a folyamaton belül az egysze-rűbb, eseménytelenebb történetekből nőttek ki a sűrűbb zenei pillanatok. De éppen ebben állt hatásuk titka. A re-

Antifonárium,
Tibäesi Szent
Márton-
kolostor,
Braga,
Portugália,
© Wikimedia
Commons



citáció határozta meg azt az alapvető ingerszintet, amelyhez képest a hangterjedelem, a díszítettség vagy a dallami invenció többletet hozott. Ha nem is az eredeti arányoknak megfelelően, de a Schola Hungarica lemezei kezdetől érzékeltetik ezt az ingerszintet, idővel pedig készültek olyan fölvételek is, amelyeknek középpontjában a zsoltozás vagy a zsolozsmaolvasmányok megszólaltatása állt.⁷

2.

A 70-es évek Magyarországon tehát létrejött egy olyan szellemi műhely, amely egyesítette a tudományos kutatást, az előadó-művészetet és az egyházi gyakorlatot. Bebizonyította, hogy a középkor liturgikus éneke használatba vehető, és hogy akik használatba veszik, azokat nem hagyja érintetlenül: mély ragaszkodást fognak táplálni iránta, önazonosságuk és egész életérzésük meghatározó elemének fogják tekinteni. Minden adott lett volna ahhoz, hogy a hanglemezeken túl is újjáéledjen a magyar gregorián. A következő évtizedek azonban kissé polarizálták az eredeti kezdeményezést.

Az egyik irányba az előadó-művészet fejlődött tovább. A Schola Hungarica a sorozat hat része után évente új lemezeket vett föl, de ezek – néhány kivételt leszámítva – már nem a hazai örökség részletesebb bemutatását szolgálták. Új liturgikus témák, új műfajok, új, külföldi hagyományok kerültek az érdeklődés középpontjába. A repertoár egyre színesebb lett, az együttes egyre professzionálisabb. Így viszont elhalványult az első lemezsorozatban fölsejlt lehetőség: egyetlen konkrét hagyománynak a maga teljességében való elsajátítása és közkinccsé tétele.

A zenei dialektusok és dallamváltozatok közti közlekedés hangsúlyosan megmutatta, hogy a középkori Európa minden egyes székesegyháza, monostora és szerzetesrendje egyedi, csak rá jellemző hagyománnyal rendelkezett a latin kereszténység nagy családján belül. De éppen a sűrű változtatástól megfoghatatlanabbak lettek az egyes dallamok, valahogy úgy, ahogy ugyanebben az időben a sokféle bibliafordítás megfoghatatlanabbá tette a bibliai szakaszokat. Azoknak a nemzedékeknek a tudatában, amelyek egy bibliai helyet mindig azonos megfogalmazásban hallottak (és itt közömbös, hogy a *Septuaginta*, a *Vulgata*, a *Lutherbibel*, a *King James Version* vagy a Károli-fordítás volt az), nem egy elvont tartalom, hanem pontos szavak kapcsolódtak a helyhez. Nekünk, akik életünk során ugyanazon a nyelven is számos fordítást hallottunk, ez az élményünk nincs meg. Ugyanígy van a több változatban énekelt liturgikus tételekkel: az ívek, a fordulatok, a funk-

ciók nagyjából fölismerhetők maradnak, típusjellegük akár még jobban is kirajzolódik, de egyetlen, meghatározott szövegről többé nem egyetlen, meghatározott dallam jut eszébe annak, aki variánsokon nevelkedett.

A sokféle, sokszor csak apró részletekben eltérő dallam nagyobb zenei tudatosságot és virtuozitást is igényelt. Az eredeti gregorián ének tehát visszahúzódott a hanglemezek és a koncertek szférájába, nagy elismeréstől övezve, de biztonságos távolban a liturgikus gyakorlattól. Az nem is különösebben tartott rá igényt. A zsolozsma éneklése régóta föl sem merült szerzetesi közösségeken kívül, a gyakorlatban magányos papi imádság volt, a reformok pedig véglegesítették ezt az állapotot azzal, hogy leválasztották történelmi előzményeiről. A késő XX. századi zsolozsma szövegeinek jelentős részéhez nem tartozik gregorián dallam, az eredeti tételek jelentős része pedig szöveggént sem kapott helyet a reformzsolozsmában.

A mise 1970 óta nem egyszerűen népnyelvvé vált, hanem a szerkezet és szöveg szempontjából is gyökeresen átalakult. A korábbi liturgiának számos olyan szakasza volt, amikor a pap és a többi szolgálattevő a szentélyben halk szövegeket mondván rejtett rituális cselekményt végzett. Ezekkel párhuzamosan lehetőség és szükség is volt az időt kitöltő, a cselekményt akusztikusan eltakaró énekre: a miseproprium legtöbb tétele létrejöttékor eleve ezt a célt szolgált. A megreformált liturgia a pap és a hívek dialógusaként modellezte a misét. Ebben a rendszerben az ének vagy rövid válasz volt, vagy hangulati betét, mintegy az értelmi üzenetre adott érzelmi válasz. Ebben a közegeben a gregorián tételek többsége terjedelmét és jellegét tekintve is idegenné vált. Ami pedig a dallamok alapjául szolgáló szövegeket illeti, évezredes válogatásuk, elrendezésük borult föl, és ami megmaradt, az is szabadon választható lett. Ez pedig a legrosszabb pedagógia: ki fáradna egy nehezen elsajátítható anyag megtanulásával, ha még csak nem is kötelező?

A másik irányt tehát a kor liturgikus körülményei jelölték ki. Mint említettem, a két fő elvárás a népnyelvűség és a gyülekezetszerűség volt, és Dobszay László sikerrel felelt meg mindkettőnek. A gregorián ének jellemző fordulatainak, dallamtípusainak átfogó ismeretében létrehozta a zenei modelleknek egy hiteles, dalszerűen emlékeztető, de szűk, bárki által elsajátítható készletét, amely a zenei forma sérelme nélkül idomult a magyar fordításokhoz. Eredeti elképzelése szerint ez az anyag jelenthette volna azt a minimumot, amely a leggyengébben ellátott, képzett kántorral sem rendelkező templomban is biztosítja a méltó zenei szolgálatot. Az egyházpolitikai viszo-

⁷ Hogy csak a legjellegzetesebbeket említsem, a hétközi zsolozsma metét érzékelteti az *Estétől estéig* – *From Evening to Evening with Gre-*

gorian Chant (1989), az éjszakai zsolozsma bibliaolvasását a *Liber Sapientiae* – *The Book of Wisdom* (1984) című album.

nyok azonban nem kedveztek a Dobszay-gregorián elfogadásának. Bár hivatalos énekeskönyvbe került, és sok helyütt valóban folklorizálódott, országos szinten zárvány maradt.⁸ Ráadásul mivel könnyebb és rövidebb volt, mint a „nagygregorián”, alkotójának szándéka ellenére hozzájárult ahhoz, hogy az utóbbit még az elkötelezettek se használják. Ismét a rossz pedagógia: ki bajlódnék a bonyolultabbal, ha ott van helyette az egyszerűbb? Ezt a tendenciát erősítette, hogy azok az énekesek, akik képesek elénekelni a nagygregoriánt, a többszólamú műzene darabjait is képesek elénekelni. Mivel pedig ezek közelebb állnak az őket hallgató hívek műveltségéhez és ízléséhez, a kórusok megmaradó energiáikat inkább ezekre a nagyobb közönségsikerrel kecsegtető művekre fordítják.

A két, egyre távolodó világ, a hanglemezek és a tempomok között érdekes módon a tudomány képezte az összekötő kapcsot. Egymás után jelentek meg átírásban vagy hasonmás kiadásban a magyar liturgikus zenei múlt legbecsesebb emlékei és a róluk szóló tanulmányok, könyvfejezetek.⁹ Miközben a 80-as, 90-es években a Nemzetközi Zenetudományi Társaság Cantus Planus konferenciái révén Magyarország a gregoriánkutatás középpontjába került,¹⁰ a forrásfeldolgozó munka megmaradt a hazai örökségnél. A zsolozsma változó énekeinek két, világviszonylatban is egyedülálló összkiadása meg is fogalmazta a hagyományközpontúság elvét. Nincs olyan, hogy eredeti gregorián. Csakis érvényes változatok vannak, de a változatok mindegyikét föltárni és megjelentetni lehetetlen. Lehetséges viszont föltárni és megjelentetni egy-egy hagyományt a maga legjellemzőbb, leghitelesebb alakjában. És mivel éppen Magyarországon állt rendelkezésre elég szakértelem és kitartás ilyen összkiadásokhoz, az antifónák és a rezponzóriumok ma létező legteljesebb közlése és egyben típusrendje esztergomi forrásbázisra épül.¹¹ Az a hagyományközpontúság tehát, amely az előadó-művészetben háttérbe szorult, előtérbe került a tudományos kutatásban.

Szintén a tudományos kutatás gyümölcse volt a gregorián örökségnek az a gyakorlatias, társadalmasított pár-

lata, amelyet egyszerűen Dobszay-gregoriánnak neveztem. Ennek a magyar nyelven is énekelhető, kiemelkedő minőségű dallamkészletnek legmaradandóbb rétegét az antifóna-típusdallamok alkotják. Mesterien kapcsolják össze a történelmi örökséget a zeneszerzői invencióval. Az eredmény egy olyan hangzásvilág, amely egyesíti az eredeti, szövegdeklamációból kibomló dallamformálást az újkori európai zenetörténetben uralkodóvá vált strofikussá megközelítéssel. Dobszay antifónái dalként is érvényes recitációk. Ez a kapcsolat tette a gregoriánt a XX. századi hívek széles csoportjainak is megközelíthetővé, és ez táplálta a megszólaltatás életszerűségét, amely a hosszabb, nehezebb, kevesebbeknek hozzáférhető tételek előadásmódjára is döntő hatással volt. De a fölismeréshez, hogy egy ilyen népgregorián egyáltalán lehetséges, az antifóna-összkiadásban szereplő, háromezernél is több tétel elemzése és rendezése vezetett. A tudomány tehát nemcsak a hagyományközpontúság mellett tartott ki, hanem a liturgikus alkalmazással is szorosabb kapcsolatban maradt, mint az előadó-művészet.

3.

Magam is a tudomány felől kapcsolódtam a magyar gregoriánhoz. 2002-ben fejeztem be az egyetemen a latin szakot, ahol a középkori latin filológiai program keretei közt Déri Balázs vezetett be a liturgikus emlékek lenyűgöző világába. Az ifjúkor kerülőútjai után ez hazatalálás is volt gyermekkorom legmélyebb megérintettségeihez, amelyek közé annak idején a Schola Hungarica lemezsorozatának második kötete is tartozott.¹² Déri Balázs hívott meg a *Magyar Egyházzene* című folyóirat szerkesztőjének,¹³ ő kezdte velem gyakoroltatni a liturgikus éneket az antifóna-összkiadásból, és vont be a középkori Esztergom liturgikus forrásanyagának kiadásába.

Ugyanebben az évben lettem latintanár a Zeneakadémia Dobszay alapította Egyházzene Tanszékén. Első és legkedvesebb évfolyamomat a legkorábbi fennmaradt esztergomi breviárium olvasmányain keresztül vezettem

⁸ Hivatalos, püspökkari jóváhagyást csak az *Éneklő Egyház. Római Katolikus Népéneként liturgikus énekekkel és imádságokkal* (Bp., Szent István Társulat, 1983), valamint a *Népszolozsmák. Énekes zsolozsma az Esztergomi Breviárium alapján* (Bp., Szent Ágoston Liturgikus Megújulási Mozgalom, 1990) nyert, de számos más, kísérleti kiadvány is megjelent és elterjedt magánkezdeményezésből vagy egyes szerzők közösségei használatára.

⁹ Mindenekelőtt az MTA–ZTI *Musicalia Danubiana* sorozata jelentette meg ezeket, 1985-től kezdve. Hozzáférhető az Arcanum Digitheca adatbázisban (<https://adt.arcanum.com/hu/>).

¹⁰ A Cantus Planus Study Group az International Musicological Society aleggysége, neve a gregoriánt is magába foglaló egyszólamú liturgikus énekre utal (angolul „plainchant”). Találkozóinak nagy részét magyarországi helyszíneken tartotta: Veszprém (1984), Tihany (1988),

Pécs (1990), Eger (1993), Sopron (1995), Visegrád (2000), Lilla-füred (2004), Dobogókő (2009).

¹¹ DOBSZAY László – SZENDREI Janka: *Monumenta Monodica Medii Aevi V. 1–3. Antiphonen*. Kassel, Bärenreiter, 1999; Uók: *Responsories I–II*. Bp., Balassi, 2013

¹² Erről bővebben FÖLDVÁRY Miklós István: *A liturgikus szöveg mint bensővé tett hittartalom = Praeconia*, 2013, 1. sz., 30–35.

¹³ A *Magyar Egyházzene* a Magyar Egyházzenei Társaság Déri Balázs alapító szerkesztő gondozásában, 1993 óta megjelenő egyházzenei, liturgikai és organológiai folyóirata. Tartalomjegyzéke és számos évfolyama elérhető a <https://egyhazzene.hu/> oldalon, teljes digitalizálása folyamatban van.



A Szent Mihály
Szkola énekesei
a Belvárosi
Szent Mihály-
templomban,
2020
Fotó: Almási
Cecília

be a liturgikus latinságba és a kódexek világába. A következő nyáron latintábort rendeztünk: délelőttönként az egyházatyáknak a *Vulgata* teremtéstörténetéhez fűzött magyarázatait olvastuk, délutánonként pedig a nagyböjt előtti harmadik hétnek, hetvenedvasárnap hetének responzóriumait énekeltük. Azért éppen ezeket, mert a reformok előtti latin liturgiában ezen a napon kezdődött az éves bibliaolvasási ciklus a teremtéstörténettel, és a responzóriumok is a teremtéstörténet jellegzetes mondatait zenésítették meg.

A következő tanévben elhatároztuk, hogy a maga egészében helyreállítjuk és elvégezzük a hetvenedvasárnapi zsolozsma leghosszabb óráját, a matutíniumot, vagyis az éjszakai virrasztást, amely a teremtéstörténetet, egyik kommentárját és a responzóriumokat is tartalmazza. A szükséges előkészületek miatt végül nem hetvenedvasárnap, hanem három héttel később, nagyböjt első vasárnapja lett az alkalom, amikor először szólalt meg a középkori Esztergom zsolozsmája a maga teljes és eredeti formájában,

közel ötszáz év szünet után. Innentől sorban készültek az év legnagyobb ünnepeire és a jeles időszakok, ádvent, böjtelő és nagyböjt kezdetére szóló zsolozsmásfüzetek,¹⁴ a nekik megfelelő matutíniumok folyamata pedig ingadozó érdeklődés mellett, de azóta is megszakítatlan. Felnőtt egy nemzedék, amely közvetlen tapasztalatból ismeri és otthonosan használja egy meghatározott hagyománynak a liturgikus összefüggésből soha ki nem szakított ének-készletét.

Ismét egy évvel később a miseliturgia is megközelíthetővé vált. Kapcsolatba léptünk a reformok előtti liturgiát végző, de a katolikus egyházzal teljes közösségben lévő intézményekkel.¹⁵ Először a nyilvánosságtól elzárva gyakoroltuk a régi rítust, majd 2006-ban megszereztük az érseki engedélyt havonkénti, nyilvános celebrálására.¹⁶ Egy évvel később XVI. Benedek pápa általános engedélyben biztosította a hagyományos liturgia végzését mindazoknak, akik ragaszkodnak hozzá. Ezzel hetenkéntivé váltak a misék. Előbb a budapesti Belvárosi templomban, később a Váci utcai Szent Mihály-templomban minden vasárnap és a nagyobb ünnepeken megtartottuk őket, és így van azóta is. A misék változó részeit kezdettől fogva a középkori Esztergom graduáléjából, azaz mise-énekeskönyvből vettük. Felnőtt tehát egy nemzedék, amely évről évre végigénekelte az éves ciklus több mint négyszáz propriumtételét, és egy, mára tekintélyes létszámúra nőtt gyülekezet, amelynek alapélménye ez a liturgia és a benne megszólaló magyar gregoriánium.

A gyakorlat termékenyítőleg hatott a tudományos kutatásra is. Az eleinte fénymásolt, szertartásról szertartásra készülő lapok és füzetek lassan kötetekké álltak össze. A rítus tényleges végzése számos kérdést is fölvetett, ami ösztönözte a források mélyebb megismerését, rendszerbe foglalását, az addig lappangó források fölfedezését. Mára kétnyelvű, kottázott kiadásban megjelent a zsolozsma alapját képező pszalterium három kötete és – egyelőre csak latinul – az évkör ádventtől pünkösdig tartó szakaszának változó részeit közlő temporále hat kötete.¹⁷ Eredetiben kiadtuk a teljes graduálét, kétnyelvű változatban pedig egy olyan kivonatát, amely csak a vasárnapok és a jeles ünnepek énekeit tartalmazza.¹⁸ A magyar tételek

¹⁴ A füzetek eleinte fénymásolva és tűzve készültek, új sorozatukat 2004-től digitális nyomdában sokszorosítottuk. A véglegesnek szánt virrasztózsolozsma-sorozatát a Gödöllői Premontrei Perjelség, majd Apátság kiadásában jelentetjük meg, 2018 óta.

¹⁵ 2005-ben a Szent Péter Papi Testvérület (FSSP) a hagyományos liturgiához kötődő fiatalok nemzetközi zarándoklatát kezdeményezte a Kölni Katolikus Ifjúsági Világtalálkozóra. Az esemény előtti héten a résztvevők a testvérület wigratzbadi szemináriumában találkoztak. Az eseményre jelentős magyar kontingens érkezett, az énekes szolgálatot elsősorban ők látták el.

¹⁶ Erről és a kezdeményezés 2007 és 2015 közötti történetéről részle-

tesen tájékoztat a *Capitulum Laicorum Sancti Michaelis Archangeli* című internetes oldal (<http://capitulumlaiorum.blogspot.com/>).

¹⁷ *Psalterium Strigoniense I–III. Pars nocturnalis, Pars diurnalis, Liber tonarius*. Kiad. FÖLDVÁRY Miklós István et al., Bp., Argumentum, 2014; *Breviarium Strigoniense. Proprium de Tempore Adventus, Nativitatis, post Epiphaniam, Quadragesimae, Passionis, Paschali*. Kiad. NÉNYEI Sára et al., Bp., Argumentum, 2016–2018

¹⁸ *Graduale Strigoniense. Proprium de tempore et de sanctis*. Kiad. SZASZOVSKY Ágnes, Bp., Argumentum, 2017; *Graduale Strigoniense Latino-Hungaricum I. Pars hiemalis. II. Pars aestivalis*. Kiad. FÖLDVÁRY Miklós István, SZASZOVSKY Ágnes, Bp., Argumentum, 2021

mind a pszaltériumban, mind a graduáléban a Dobszay László műhelyéből származó népgregoriánt képviselik.

A nem kifejezetten gyakorlati, de gyakorlatias kiadások lefedik az egykori esztergomi hagyomány teljességét: úgy a liturgikus cselekmények körét, mint a történeti kor szakokat. Megjelent a teljes misekönyv, a szertartásokat szabályozó és részleteiket tisztázó ordináriuskönyv, a szentiségek és szentelmények kiszolgáltatását rögzítő rituále.¹⁹ Folyamatban van a zsolozsma még hiányzó köteteinek szerkesztése, valamint a magyar liturgikus múlt legkorábbi (XI–XII. századi) és legkésőbbi (XVI. század végi) emlékeinek közreadása.²⁰ Végül a részhagyományok iránti érdeklődés és rokonszenv ihlette a középkori és kora újkor latin liturgia legnagyobb, összeurópai adatbázisát, az általam és kollégáim, tanítványaim által létrehozott és működtetett Usuariumot.²¹

Nem szerénytelenség tehát azt állítani, hogy az elmúlt húsz évben új lendületet kapott az a kezdeményezés, amely a 70-es évek Magyarországon elindult. A korhangulat és a történelmi-társadalmi környezet sokat változott, de időszzerű maradt, sőt talán még időszzerűbbé vált valamiféle „tradicionalista avantgárd”. A latin liturgia és benne a magyar gregoriánus újra él, és minden egyes szertartással mélyebben ágyazódik be az életbe és a résztvevők tudatába. Megőrzi, sőt egyre következetesebben érvényesíti mindazt, amit a magyar gregoriánus különleges vonásaként emeltem ki: a helyi hagyományhoz való ragaszkodást, az életszerű megszólalást és a műfaji teljességet. A hordozók azonban XXI. századi emberek, többségükben viszonylag fiatalok, akiknek életmódja és szellemi alkata is egészen más, mint középkori őseiké. A magyar gregoriánus nem skanzen vagy kosztümös film, művelői nem időutazók vagy fundamentalisták. A következőkben tehát arra teszek kísérletet, hogy megvilágítsak néhány tényezőt, amely ezt a nagyszabású rekonstrukciós kísérletet indokoltá és meggyőzővé teszi: érzékeltessem egy hitelesen premodern tevékenység jelentőségét egy vállaltan modern környezetben.

4.

A liturgia nemcsak sajátos cselekvési módot jelent, hanem sajátos eszköztárat is, amely a nyelvhez hasonlóan szigorúan kötött elemekből és szabályokból áll, észrevétlenül

mégis változik, és minden konkrét megnyilvánulásában újnak, egyedinek mutatkozik, amint a nyelv és a nyelvhez képest a beszéd. A kérdés az, hogy az analógia szerint a liturgia élő nyelv-e. A válasz, legalábbis a vázolt rekonstrukciós kísérlet értelmében az, hogy nem. Ugyanakkor számos példát ismerünk arra, hogy egy holt nyelv bizonyos összefüggésekben használati nyelv maradjon, kihálása után jelentős szimbolikus, sőt gyakorlati szerephez jusson, mi több – mint a modern héber – valódi beszélt nyelvként támadjon föl.

Az kétségtelen, hogy a liturgiát a múltból örököltük, és a róla szóló eszmecsereben, vitákban a múlt jelenti a leggyakoribb hivatkozási alapot. Leegyszerűsítve: egy tradicionalista azzal érvel, hogy azért követ bizonyos liturgikus gyakorlatot, mert ez az egyház ősi hagyománya. Egy progresszív ehhez képest nem azt mondja (noha bátran mondhatná), hogy ez őt nem érdekli, hanem azt, hogy ő egy még ősibb hagyományt, például az ókeresztény közösségek eredeti szokását képviseli. Tekintsünk most el attól, hogy kinek van igaza; csak azt a tényt rögzítsük, hogy mindkét esetben a múlt, a történelem hitelesíti a liturgiát! Az eleven gyakorlat úgy mutatkozik be, mint az egykori liturgiára való emlékezés, annak földidézése, újraélése, jelenbe hozása. Ahhoz tehát, hogy viszonyunkat egy kihalt liturgiához és annak énekanyagához tisztázhassuk, előbb a múlt, a történelemhez való viszonyunkat kell tudatosítani.

A múlt század végén született egy nagy hatású könyv, *A kulturális emlékezet*, Jan Assmanntól.²² Habár főleg ókori magaskultúrákkal foglalkozik, a jelen fölvetés szempontjából is tanulságos. Amikor a könyv bevezetőjében a szerző arról ír, hogy miért vált aktuálissá éppen a XX. század 90-es éveire egy ilyen munka megírása, három tényezőt említ. Jelentőségük a bevezetőben még nem, hanem csak később, a kötetnek a kommunikatív és kulturális emlékezetet szembeállító szakaszaiban válik világossá. Assmann számos kutatóra hivatkozva megállapítja, hogy történelmi emlékezetünk két, jellegzetes formája egyrészt arra a közelmúltra való emlékezés, amelynek még élnek köztünk tanúi, és amelynek még közvetlen következményei vannak személyes életünkre, körülményeinkre nézve (ez volna a kommunikatív emlékezet), másrészt a távolabbi, csak közvetve, tehát a szándékosan megőrzött és továbbadott tudás és hagyományok révén ismert múltra

¹⁹ *Missale Strigoniense 1484*. Szerk. DÉRI Balázs, Bp., Argumentum, 2009; *Ordinarius Strigoniensis*. Szerk. FÖLDVÁRY Miklós István, Bp., Argumentum, 2009; *Obsequiale Strigoniense 1490–1560*. Szerk. VARGA Benjámin, Bp., Argumentum, 2016

²⁰ A még szerkesztés alatt álló kötetek legfrissebb állapota elérhető az ELTE BTK Vallástudományi Központjának honlapján: <http://vallastudomany.elte.hu/node/76>.

²¹ *Usuarium. A Digital Library and Database for the Study of Latin Liturgical History in the Middle Ages and Early Modern Period* (2014 óta <https://usuarium.elte.hu/>)

²² ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 1999

való emlékezés (ez volna a kulturális emlékezet). A kettő közt rés tátong, amely az idő előrehaladtával más és más, egyre későbbre tolódó korszakokat fed le.

Hogy Assmannak igaza van, azt ki-ki könnyen lemérheti önmagán. Figyeljük meg, hogy ha ma piacra dobnak egy történelmi könyvet például a II. világháborús magyar megszálló csapatokról a Szovjetunióban, azt elkapkodják, írnak róla az újságok, társadalmi vita alakul ki körülötte! Ez is tudomány, de a történet szereplői a mai felnőtt nemzedék nagyszülei voltak. Ha egy ugyanilyen történeti munka a százéves háborúról jelenik meg, senkit nem érdekel szakmai körökön kívül, de körülengi némi pátosz, például lehet belőle nagy költségvetésű sorozatot csinálni. Végül, hogy a résre is hozzak példát, a XVIII. és XIX. századot övező ösztönös érdektelenség vagy elutasítás (értelmiségi körökben a „XIX. századi” manapság afféle szitokszó, az előző generációknál a „barokk” volt ugyanilyen) a köztes kornak szól, annak, amely nem elég friss ahhoz, hogy a kommunikatív emlékezet tárgya, de nem is elég régi ahhoz, hogy a kulturális emlékezet tárgya legyen. Visszatérve a három tényezőre, ezek Assmann szerint a következők:

1. A digitális adattárolás és adatelőhívás olyan információs forradalmat hozott, amely fölér a könyvnyomtatással. Ennek eredményeképpen a múlt megőrzése és visszakeresése soha nem látott mértékben válik lehetségessé. Ugyanakkor (amint erre később kitér) a tárgyasult emlékezetnek mindig megvolt, és ma is megvan az a kockázata, hogy az emlékezet temetőjévé váljék. Amit leírnak, azt többé nem kell megtanulni; amit kinyomtatnak, annak már egyes példányai is nélkülözhetők; a digitális adatnál pedig már arra sem kell emlékezni, hogy hol található meg a vonatkozó információ. Ezzel a külsővé tett, tárgyasult emlékezési modellel áll szemben a rituális emlékezés, amely valóságos, periodikus, közösségi, eleven tudást igénylő eseményekben tartja fenn a múlttól való tudást. Nemcsak a liturgia ilyen, hanem például a nemzeti ünnepek intézménye is.

2. Európa kultúrája bizonyos értelemben a szemünk előtt válik múlttá, kialakul egyfajta Ó-Európa. Ez azt a kettősséget jelenti, hogy körülvesz bennünket egy világ, amelyről tudunk, amelynek emlékeit folyamatosan magunk körül látjuk, de amely a többségnek már nem meghatározó társadalmi valóság, sőt a kisebbség is, amely elvileg azonosul vele, csak töredékesen ismeri. Erre épp a keresztény vallási kultúra a legjobb példa. Európának még mindig a templomok a legfőbb turisztikai látványosságai, de ezek a templomok már túl nagyok és bonyolul-

tak ahhoz a közösséghez és ahhoz a liturgiához képest, amely belakhatná, betölthetné őket. Nagyobb részüket még úgy-ahogy használják, de részben kihűlt emlékművek. Vagy vegyük a naptárt: ünnepeink, névnapjaink egy gazdag kultúra öröksége, például május elseje a magyar polgári naptárban még őrzi Fülöp és Jakab apostolok ünnepét, miközben az egyházi naptárban már rég kiszorította egy munkásmozgalmi ihletésű Szent József-ünnep. De ennek a naptárnak, a szentek ünnepeinek már a vallásos közösség életében sincs különösebb jelentősége, alig tudnak róluk. Miközben Európa ebben az értelemben múlttá válik, soha nem látott mértékben megnő iránta a tudományos és esztétikai érdeklődés. Soha nem restauráltak szakszerűen és ízlésesen annyi épületet és műtárgyat, soha nem játszottak és hallgattak annyi historikus zenét, soha nem digitalizáltak annyi kéziratot, mint éppen manapság.

3. Napjainkban kezd kihalni az a nemzedék, amely felnőttként élte át a közelmúlt legsúlyosabb történéseit. Assmann a 90-es években, németként a nagyjából ötven évvel korábbi eseményekre, a Harmadik Birodalomra és a világháború borzalmaira gondolt. Mi, bő húsz évvel később a II. vatikáni zsinat és a liturgiareform megrázkódtatásaira gondolhatunk. A *kulturális emlékezet* 1992-ben jelent meg, tehát negyvenhét évvel a II. világháború befejezése után.²³ Ma, 2022-ben alig hosszabb idő, ötvenkét év választ el minket a liturgiareform bevezetésétől. Kihalóban van az a nemzedék, amely felnőttként, tartósan megtapasztalhatta a reform előtti állapotokat. A reform előtti állapotok így kikerülnek a kommunikatív emlékezetből, és innentől kezdve rajtunk múlik, emlékszünk-e, és ha igen, hogyan emlékszünk rájuk. Épp most adjuk (vagy nem adjuk) tovább ezeket a tartalmakat a kulturális emlékezetnek, és a továbbadás során szükségképpen, önkéntelenül is megválogatjuk, alakítjuk, újraértelmezzük őket.

Azok a korszakok, amelyekben liturgiánk létrejött, távol vannak tőlünk, így a fönti megfontolás szerint a kulturális emlékezet tárgyai. Ez egyszerűen fogalmazva azt jelenti, hogy nem természetes, ha emlékszünk rájuk. Az emlékezés minden ilyen esetben erőfeszítés, valamiféle program, amelyet nemzedékeken átívelően el kell végezni, ki kell alakítani kereteit, eszközeit, intézményeit. A mindenkori jelen éppen a szükséges erőfeszítés miatt nem közömbös ezzel az emlékezettel szemben. Kezdeni akar vele valamit, használja a múltat éppen aktuális önmeghatározása, céljai érdekében. Mintaként hivatkozik rá, vagy elrettentő példaként bélyegzi meg; hangsúlyozza

²³ Ezzel az aspektussal részletesebben is foglalkozik a szerző felesége. ASSMANN, Aleida: *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában*. Beavatkozás. Ford. HUSZÁR Ágnes, Bp., Múlt és Jövő, 2016

a vele való folytonosságot, vagy büszke a vele történt szakításra. A múlt ugyanakkor hagyott emlékeket maga után, és ezek mindenképpen lehetővé tesznek némi objektivitást. A múlt, így a liturgikus múlt érzékelhető, olvasható, elénekelhető emlékeit kötelességünk legalábbis beépíteni az emlékezetbe. Az emlékezet a mi konstrukciónk, de nem kerülhet ellentétbe azzal, amit a múlt közvetlenül mond el önmagáról.

Szigorúan véve ezt a feladatot teljesíti a liturgiátörténeti kutatás: összegyűjti, elrendezi és értelmezi mindazt, ami fennmaradt. Ez ma különösen életszerű célkitűzés, egyrészt mert szükség van rá (az élő és a tárgyi forrásanyag is folyamatosan pusztul), másrészt mert immár a kifejezetten egyházas nyilvánosságon túl is megvan iránta az érdeklődés (a liturgia a körvonalazott Ó-Európa meghatározó összetevője), harmadrészt mert az információs forradalom lehetővé teszi a még mindig beláthatatlan emléktanyag hatékonyabb kezelését. A gyakorlati rekonstrukció ennél is többet tesz: cselekvő módon avatkozik be a kulturális emlékezetbe. A tudományos kutatás, a forráskiadás és az adatbázis-építés mind lehet az emlékezet tetetője. A megtanult és továbbadott, meghatározott helyen, időben és emberi környezetben elvégzett rítus soha. Ellenáll a spontán feledésnek éppúgy, mint az emlékezet szándékos kitörlésének vagy a történelemhamisításnak.

5.

Az emlékezet azonban mégiscsak a múltat hozza a jelenbe. Egy még merészebb gondolatkísérlettel ezt a maradék ellentétet is fölszámolhatjuk. Richard Schechner is akkor tájt alkotta meg performanszelméletét,²⁴ amikor a Schola Hungarica első lemeze megjelent. Schechner a rítus, a színészi játék és voltaképpen minden, kulturálisan előre meghatározott tevékenység lényegének a rekonstrukciót, az „újraviselkedett viselkedést” látta. Amit teszek, nem először teszem, hanem egy engem megelőző referencia ismeretében. Ugyanakkor amit teszek, soha nem egészen azonos a referenciával, amelyet helyreállítok. Ha nézőpontját magunkévá tesszük, akkor egy történelmi magatartás rekonstrukciója nem valami kivételes, muzeális jelenség lesz, amely szembemegy a kortárs körülményekkel, hanem a kulturális működés legtermészetesebb, legalapvetőbb formája. Egy mise, egy Shakespeare-dráma, de egy szalagavató bál vagy egy családi ebéd is valami előzőleg már eljátszott dolog megismétlése. A rítus és főleg a történelmi rítus helyreállítása legfőlegben annyiban különbözik ezektől, hogy radikálisabban őszinte. Vállaltan, tudatosan teszi



azt, amit életünk és tevékenységeink nagy részében ösztönösen, öntudatlanul teszünk.

A liturgikus hagyományörzés tehát egy illúziót oszlat el: annak illúzióját, hogy a liturgia élő nyelv, amelynek alakítása hatalmunkban áll. Nem az, de ebben nincs semmi tragikus. Az egész kereszténység értelmét a múlt adja: a meggyőződés, hogy bizonyos múltbéli események hatással vannak a jelenre, sőt jelenné tehetők. „Ezt cselekedjétek az én emlékezetemre!” A kulturális tartalmak holt nyelvvé válása sem modern sajátosság, hiszen a késő ókori római egyház éppúgy magával vitte a bibliai Izráel közel-keleti kulturális hordalékát, ahogy a középkori frank egyház a késő ókori Rómáét.

A gregorián ének erre kivételesen alkalmas példa. A művelt nagyközönség tudatában úgy él, mint a középkor ze-

Az Esztergomi zsolnároskönyv kétnyelvű, kottás kiadásának borítója, Argumentum, 2015

²⁴ SCHECHNER, Richard: *Performance Theory*. New York, London, Routledge, 1988. Lásd bővebben EGYED Attila *A rituálisztika tudományos helyezkedése* című tanulmányát a lapszám elején.

néje. A teljes dallamanyagot ismerő szakértő azonban jól elkülöníthető rétegekre tudja bontani, amelyek közül a későbbiek is „régizene” számítottak már akkor, amikor az első olvasható kottairást föltalálták.²⁵ A valóban középkori, azaz a vonalrendszeres kottairás föltalálásával egykorú vagy annál későbbi rétegek csekélyek, és idegenszerűnek, járulékosnak hatnak a gregorián ének egészéhez képest. De még a kottairás előtti rétegben is elkülöníthetők olyan tételcsoportok, amelyek zeneileg formabontónak vagy legalább szövegileg újdonságnak, kiegészítésnek számítanak egy megelőző réteghez képest. Némelyik ilyen tételcsoportnak a hozzávetőleges bevezetési idejét is meg tudjuk állapítani közvetett források segítségével.²⁶

Ez azt jelenti, hogy a gregorián énekkészlet legnagyobb része már a X–XI. században muzeálisnak számított. Elsősorban ebben különbözött a liturgikus művészet más területeitől. Míg az épületeket, szobrokat, képeket, kultikus tárgyakat és ruhákat a funkció megőrzése mellett minden kor újrafogalmazta a kortárs divatnak megfelelően, meglehetősen kevés tapintatot tanúsítva az előző korok ízlése iránt, addig a liturgikus ének a liturgikus szöveghez tapadt, és ahhoz hasonlóan érinthetetlennek számított. Készülhettek új egyszólamú kompozíciók új ünnepek vagy új szertartások új szövegeire, de az egyszerű már megszilárdultakra nem. Régi szövegek is kaphattak kortárs műzenei megfogalmazást, de alapértelmezésként, szubsztrátumként tartósan megmaradt, és a szertartások könyvekben kizárólagosan maradt meg a gregorián.²⁷

Holt nyelv tehát, de kivételes szimbolikus erejű és használati értékű holt nyelv, amely már ezer éve is holt nyelv volt. Középkori elődeim azt az énekhagyományt sajátították el hűségesen, amelyet az ő tudásuk szerint Nagy Szent Gergely pápa komponált a VI–VII. század

fordulóján,²⁸ de olyan változatban örökítették tovább, amelynek nincs pontos megfelelője egész Európában. Ők még csak szájhagyományra támaszkodhattak. Amikor ma a magyar gregoriánt éneklek, középkori elődeim bőrébe bújok. Én már az általuk lejegyzett kottára támaszkodhatok, mégis valami olyan szólal meg, ami ebben a formában a XXI. században szólal meg először.

A kapcsolat azért erőteljes és valóságos, mert konkrét. A magyar gregorián nem „valami olyasmi”, hanem hangról hangra az, amit elődeim énekeltek. Még csak nem is a kereszténység, a katolicizmus vagy a római egyház éneke, hanem a magyar, sőt az esztergomi egyházé. Személyes, fölismerhető, otthonos. A gyülekezeti közeg, amelyben megszólal, az ének legtermészetesebb közege: egy tartósan egymásra utalt előadói testület és közönsége összjátéka, amelyek közt állandóan mozog a határvonal, hiszen vannak részek, amelyeket egy-egy szólista, vannak, amelyeket az egész testület, és vannak, amelyeket minden jelenlévő énekel. Ez mintegy a társadalmi szélesség. A társadalmi hosszúság a továbbadás: társaknak, tanítványoknak, a következő nemzedéknek. Ha rendszeresen, a liturgikus év és az egyes szertartások által meghatározott viszonyítási rendszerben éneklek, esztétikailag is mintegy helyre kerül. A műfajok, helyzetek, megszólalási módok egymás háttérét jelentik, meghatározzák az ingerszintet, a viszonyítási alapot, az ismétlődés és a változás ütemét.

Oly korban élünk, amelynek művészete jó ideje problémának látja a múlthoz való viszonyt. Van, akire nyomasztó teherként nehezedik, van, akit inspirál, van, aki utánozza, van, aki játszik vele. Én egyszerűen szeretem, és annak tudatában állítom helyre, hogy összetartozunk: nélküle nem lennénk, de ő se nélkülem.

²⁵ Például DOBSZAY László: *A gregorián ének kronológiájához* = Uő.: *Összegyűjtött írások 1995–2010 I–II*. Szerk. KOVÁCS Andrea, LFZE Egyházzenei Kutatócsoport, 2010, I. (*Népének–népzene–magyar zenetörténet–gregorián*), 271–279.

²⁶ Így a IX. század legismertebb liturgikus zenei szakírója, a metzi Amalarius munkáiból kiviláglik, hogy az ő korában egyes gregorián korpuszok (históriás responzóriumok, evangéliumi antifónák) még nem voltak általánosan elterjedtek. Lásd elsősorban HANSSENS, Ioannes Michael: *Amalarii Episcopi Opera Liturgica Omnia. III. Liber de ordine antiphonarii...* Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1950.

²⁷ Kánon és a kreativitás viszonyáról alapvető JAUSS, Hans-Robert: *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*. Ford. BERNÁTH Csilla = *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi*

hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok. Szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, ford. BERNÁTH Csilla et al., Bp., Osiris, 1999, 163–189. Liturgikus vonatkozásaihoz FÖLDVÁRY Miklós István: *A karoling liturgiareform és a gallikanizmus mítosza = Reformationes. Reformkísérletek a vallástörténetben*. Szerk. KÓSA Gábor, VÉR Ádám, Bp., ELTE BTK Vallástudományi Központ, 2021, 111–116.

²⁸ DIJK, Stephen Joseph Peter van: *The Urban and Papal Rites in Seventh- and Eighth-Century Rome = Sacris erudiri XII*, 1961. 476–485.; BUCHINGER, Harald B: *Gregor der Große und die abendländische Liturgiegeschichte. Schlüssel- oder Identifikationsfigur? = Psallite sapienter. A 80 éves Béres György köszöntése – Festschrift zum 80. Geburtstag von Georg Béres*. Szerk. VERBÉNYI István, ford. JAKABFFY Tamás et al., Bp., Gregorián Társaság, Szent István Társulat, 2008, 113–154.

Irodalom és liturgia a *Pray-kódexben*

A latin nyelvű papi imaszövegek műfajai

„Látjátok, feleim, szemetekkel mik vagyunk, isa por és hamu vagyunk...” Talán nem találunk olyan magyar embert, aki ne ismerné föl az első, összefüggő magyar szövegemlék kezdősorát, de a szűkebb szakmai közönséget leszámítva az őrzőkódex egésze kevésbé ismert. A III. Béla uralkodása végén másolt *Pray-kódex* a benne található ómagyar nyelvemléknek köszönhetően kétségtelenül a magyar középkor legértékesebb könyve.¹ Bő kétszázötven évvel ezelőtt ismertette először a névadó, Pray György jezsuita szerzetes a jelenleg az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött, MNy 1. jelzetű kódexet. A könyv mindenekelőtt egy szakramentárium, azaz korai misekönyv: a pap misében és egyéb szentségi, szentelményi rítusokban imádkozott latin nyelvű szövegeit foglalja magában, ehhez pedig szervesen kapcsolódnak kánonjogi és liturgiama-gyarázó részek, valamint történeti feljegyzések. A mise-könyvet – tartalma és kiállítása alapján – biztosan egy közepes jelentőségű, biztonsággal máig nem azonosított, Keresztelő Szent János titulusú szerzetesközösség számára másolták, a szakirodalomban korábban felvetett lehetőségek közül jelenleg az egykori észak-magyarországi Boldva apátsága tűnik a legvalószínűbbnek. A *Pray-kódex* őrizte meg a Könyves Kálmán kori esztergomi zsinatok határozatainak legkorábbi lejegyzését, a korábbi őrzési hely alapján *Pozsonyi évkönyvek*nek nevezett annalisztikus, azaz évenként kivonatolt bejegyzéseket tartalmazó rövid krónikát és Konstanzi Bernold, a gregorián reform-pápaság liturgikus szócsövének liturgiama-gyarázó művét, a kódexben cím nélküli *Micrologus de ecclesiasticis observationibus* (*Kis könyv az egyházi szertartásokról*), vagy ahogy a zsinati rendelkezések nevezik, *Libellus de Romano ordiné*t (*Kis könyv a római rendtartásról*). Mind a *Micrologus*, mind a rá hivatkozó zsinati határozatok szervesen kapcsolódnak a liturgiához és annak celebrálásához, előbbi ugyanis a korábbi, Karoling-kortól elterjedő, többnyire leíró, allegorikus liturgiakommentárokkal szemben



kifejezetten előíró, erőteljesen romanizáló, azaz a helyi liturgiaváltozatokkal szemben a római-kuriális úzust előnyben részesítő mű. A továbbiakban, ahhoz, hogy közelebb kerüljünk a kódex fő részét alkotó papi szerkönyvhöz és annak tartalmához, rövid kitérőt kell tennünk a középkori latin liturgia, a római rítus mibenlétét illetően. A középkori ember számára az élő, folyamatosan végzett istentisztelet volt az elsődleges; nem a szövegeket hordozó, holt írást tartalmazó könyv, hanem annak mintegy jelenvalóvá tétele. Egy régi liturgikus kódex számunkra már „csak” műemlék, múzeumi tárgy, kutatandó történeti forrás vagy nemzeti örökségünk kitüntetett része, hajdanán azonban mindenekelőtt eszköz volt, amelyből a folyamatos, élő istentiszteletet végezték.

„A liturgia a középkori kultúrának nemcsak abban az értelemben szerves része, hogy a szó, a hang, a dráma, az épület, a kép, az iparművészet valódi Gesamtkunsttá egyesül benne, befogadót és ihletőt, receptort és preceptort kap általa, de úgy is, hogy maga a liturgia is – belső

Halotti beszéd
a *Pray-kódexben*,
1192–1195
Fotó:
Tóth Gyula, MTI

¹ *Pray-kódex*. OSZK, Bp., MNy 1. Digitális másolat: <https://mek.oszk.hu/12800/12855/> A kódex részletes, de nem teljes körű leírásához és az 1973-ig teljességre törekvő szakirodalmához RADÓ Polikárp [Polycarpus] – MEZEY László [Ladislau]: *Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum*. Bp., Akadémiai, 1973, 40–76. Újabb kutatástörténeti összefoglaló, bibliográfia és elsősorban zenetörténeti elemzés SZENDREI

Janka: A „*mos patriae*” kialakulása 1340 előtti hangjegyes forrásaink tükrében. Bp., Balassi, 2005, 144–209. Elsősorban nyelvészeti, folyamatosan frissülő bibliográfia: <http://nyelvemlekek.oszk.hu/tud/szakkibibliografiak/>; A legújabb kutatásokhoz lásd *Írások a Pray-kódexről*. Szerk. HORVÁTH Balázs, BARTÓK Zsófia Ágnes, Bp., Argumentum, ELTE BTK Vallástudományi Központ Liturgiátörténeti Kutatócsoport, 2019.

arányainak, ritmusának, hangsúlyainak más-más kialakítása révén – egy-egy kort vagy tájat jellemző alkotássá válik. A liturgia egyszerre európai közkinccs és a kisebb közösségek identitásának kifejezője.² Dobszay László megállapítása már az érett középkor liturgiáját jellemzi, amely organikus, történeti fejlődés eredménye. Az ókeresztény kor liturgiájáról jóformán semmi biztosat nem tudhatunk, hiszen liturgikus könyvek egyáltalán nem maradtak fent ebből a korszakból, csak másodlagos forrásokból, illetve – többnyire kétes – tudományos rekonstrukciók alapján alkothatunk képet az első századok keresztény istentiszteletéről. Annyi bizonyos, hogy a VI–VII. századra a római hagyomány mellett különböző regionális rítusok éltek párhuzamosan, azonban forrásokat csak az ambrozián (milánói), beneventán (dél-itáliai), gallikán (galliai) és mozarab vagy vizigót (hispaniai) liturgiákról ismerünk. Az ólatin rítusoknak nevezett hagyományokat idővel fokozatosan váltja fel a római rítus. Az a rítus, amely eleinte Róma városának liturgiáját jelentette, majd az egész európai kontinens meghatározó liturgiájává vált. A középkori hagyomány Nagy Szent Gergelyt tartotta az énekrend és a papi szövegek megalkotójának. A XX. századi tudományos kritika hajlamos volt vitatni Gergely szerzőségét, de annyi bizonyos, hogy a római rítus magja, a liturgia szellemisége, a szövegek stílusa a patrisztikus kor szülötte, függetlenül attól, hogy Gergelynek és szellemi körének alkotó vagy redakciós-kanonizáló munkát tulajdonítunk. Róma liturgiájának az Alpokon túli terjedését a Karoling-kori egyházi értelmiség és Nagy Károly segítette elő, aki birodalmában a római rítus sajátos, frank redakcióját terjesztette el. Hasonló liturgialakító és -kanonizáló folyamat zajlik le az Ottó kori Német-római Birodalomban és az újonnan keresztény hitre tért kelet-európai államokban, az ezredfordulóra Európában szinte kizárólag a római rítus helyi liturgiaváltozatai, úgynevezett úzusai uralkodnak.

A latin liturgikus hagyományban használatos szövegeket is három fő csoportba érdemes sorolni: ezek az énekek, az olvasmányok és a papi imaszövegek, az euchologikus tételek (az ógörög *εὐχολογία*, *euchomai* „imádkozni” és *εὐχή*, *euché* „ima, imádság” szavakból). A felosztás nem mesterséges, és nem is pusztán az anyag áttekintését könnyíti meg, hanem szervesen következik az egyes téletípusok liturgikus élethelyzetéből. Ezt az élethelyzetet

az őket megszólaltató személy vagy csoport, az elhangzás helye, a dallam jellege, a hordozó könyvtípus és a jellemző forráshasználat, a szövegválasztási vagy -alakítási eljárás kategóriáinak segítségével lehet leírni.

Az euchológia a szoros értelemben vett imaköltészetet jelenti, vagyis a liturgia azon szövegeinek korpuszát, amelyek fennkölt, de prózai-retorikus fogalmazásúak (tehát sem a bibliai, sem a strofikus-metrikus felfogás szerint nem versek), nyelvtanilag és stilisztikailag a görög-római irodalmi hagyományból táplálkoznak, bár főleg lexikájukban szorosan kapcsolódnak a biblikus nyelvhez is. Többnyire közvetlenül Istent szólítják meg, és megszólaltatójuk általában a celebráló pap vagy püspök. A liturgia értelmező környezete ezeket tekinti az Istennel folytatott párbeszéd leginkább reprezentatív és hatékony formájának, míg az énekek és olvasmányok kommunikációs ereje, ha nem is gyengébb, de mindenképpen közvettebb, függetlenül a megfogalmazás módjától, azaz attól, hogy a szöveg imaszerűen, második személyben szólítja meg Istent vagy nem.³

Az óvatos és általánosító megfogalmazást egyrészt az indokolja, hogy szinte minden meghatározás alól akad kivétel, másrészt az, hogy igazán tiszta körvonalakkal csak az euchológián belüli műfajok rendelkeznek, ezek összessége adja ki magát az euchológiai korpuszt. Azt azonban fontos leszögezni, hogy egy liturgikus szöveg jelentősége nem érthető meg műfaji helyzetének azonosítása nélkül. Minden egyes szöveg elsősorban funkció, azaz meghatározott helyzetű és szerepű tétel, és csak azután, másodszorban tekinthető egyedi jelentéssel és megfogalmazással bíró műnek. Ez az állítás nem kívánja csökkenteni egy-egy liturgikus szöveg vagy szövegválasztás irodalmi értékét, sem nem akarja mentegetni a gyengébb liturgikus szövegeket vagy szövegválasztásokat. Ahogyan egy templom, kegytárgy vagy egyházzenei alkotás művészi értéke is igen különböző lehet, úgy a szövegek és szövegválasztások színvonala sem egyenletes, habár ezek az előbbiekkel szemben a liturgia elidegeníthetetlen elemei.

Az euchologikus szövegek hordozói a VII. századtól kezdve a szakramentáriumok, amelyek egyfelől tartalmazták a misét celebráló pap imaszövegeit, másfelől megtalálhatók bennük a szentségek kiszolgáltatásához (keresztelés, esküvő stb.), a zsolozsma végzéséhez és különböző

² DOBSZAY László: *A középkori magyar liturgia István-kori elemei = Szent István és kora*. Szerk. GLATZ Ferenc, KARDOS József, Bp., MTA Történettudományi Intézet, 1988, 151.

³ A szakrális vagy hieratikus nyelv általános problematikájára e helyütt terjedelmi korlátok miatt nem tudunk kitérni. Mindenekelőtt Christine Mohrmann munkásságát ajánljuk tájékozódásul, magyar nyelven: MOHRMANN, Christine: *Szakraális nyelv és köznyelv*. Ford. DÉRI Balázs = *Magyar Egyházzene*, 1995/1996, 261–270.; MOHRMANN, Christine: *A liturgikus latin nyelv*. Ford. TÖRÖK József = *Magyar*

Egyházzene, 2007/2008, 387–402. A magyar szakraális nyelv és a fordítás problematikájához lásd HANULA Gergely: *Anyaszentnyelvünk. A „szent nyelvek” és a fordítás*. Bp., Argumentum, ELTE BTK Vallástudományi Központ Liturgiátörténeti Kutatócsoport, Pápai Református Teológiai Akadémia, 2016; DOBSZAY László: *„Audiebat unusquisque lingua sua...” A liturgikus szövegek fordításáról = Magyar Egyházzene*, 1995/1996, 287–310.; MEZEY László: *A magyar szakraális nyelv problémájához = Magyar Egyházzene*, 1995/1996, 271–276.

egyéb liturgikus eseményekhez (szüzek konszekrációja, halottas rítusok, templomszentelések stb.) szükséges szövegek is. A szakramentáriumok a X. századtól kezdve egyre nagyobb teret engednek egy új könyvtípusnak, a teljes misszálénak. A misekönyv megszületése két, különböző folyamat eredménye: egyrészt a könyv részei lesznek az olvasmányok és az énekek is, másrészt a különböző szentségek, szentelmények és egyéb ordók kikerülnek belőle, létrehozva az úgynevezett pontifikálékát és rituálékát, azaz püspöki és papi szerkönyveket. A magyar egyház viszonylag kései alapítása miatt hazánkban csupán két teljes szakramentárium típusú könyv maradt fenn: a XI–XII. század fordulójáról származó Szent Margit-szakramentárium,⁴ és írásunk tárgya, a *Pray-kódex*. E két könyvön kívül csupán néhány töredékkal rendelkezünk, de a miseorációk természetesen megtalálhatók a későbbi teljes misekönyvekben, az egyéb ordók papi imaszövegei pedig a pontifikálékban és rituálékban.

Ahogy korábban említettük, a *Pray-kódex* elsődlegesen liturgikus könyv: a kódex 344 oldalából 288-at foglal el a szakramentárium, de a fennmaradó egyéb részeken is található későbbi liturgikus bejegyzések, tehát használata a következő évszázadokban is liturgikus környezetben képzelhető el. A kódex közel kétezer euchológiai tétele az egyházi év logikája szerint rendeződik el. A keresztény ember szemléletének középpontjában Jézus Krisztus feltámadása áll, igaz ez az időszemléletére is: a hét legfontosabb, kitüntetett napja a vasárnap, az év legfontosabb ünnepe pedig a húsvét. Az egyházi vagy liturgikus év is e köré szerveződik, és mivel a húsvét időpontját a tavaszi holdtölte határozza meg, ezzel úgynevezett mozgó ünnepkört alkot. Ugyanígy a vasárnapok is minden évben más naptári napra esnek. E két sajátosság okozza, hogy az egyházi év bizonyos ünnepei mozgó ünnepek, bizonyos ünnepek pedig naptári napokhoz kötöttek. A liturgikus könyvekben a karácsony és a húsvét köré szerveződő ünnepkörök, illetve az évközi vasárnapok a temporáléban helyezkednek el, a szentek ünnepeit pedig a szanktorále tartalmazza. A *Pray-kódex* a szabályos szakramentárium temporáléjának felépítését követi: a mise-előkészületi könyörgések és a miseordinárium után közvetlenül következik advent, karácsony és a nyolcadába eső ünnepek, vízkereszt és az azt követő vasárnapok, hamvazószerda, nagyböjt, benne a nagyhét, húsvét, Krisztus mennybemenetele, pünkösd, úrnapja, végül pedig az évközi vasárnapok. A következő szakaszban a szentek miséi foglalnak helyet naptári sorrendben, Szilveszter pápa napjától (december 31.) Tamás apostol ünnepéig



(december 21.), majd a propriummal, azaz saját anyaggal nem rendelkező szentek közös könyörgései következnek, az úgynevezett kommúne rész (apostol, vértanú, hitvalló, szűz stb.), végül pedig a votív, azaz az egyházi évhez nem kapcsolódó, különleges céllal bemutatott misék liturgikus tételei (királyért, apátért, békéért, halottakért stb.). A szentségi-szentelményi szertartásokat (házasság, temetés, templom alapkövének letétele, kis vízszentelés) pedig a kódex végén találjuk, egy szanktorále függelékkel egyetemben.

A következőkben a *Pray-kódex* miséiben és egyéb ordóiban előforduló euchológiai műfajokat szeretnénk bemutatni, néhány jellegzetes példa fordításával szemléltet-

A *Pray-kódex*
XXVIIv oldala,
Országos
Széchényi
Könyvtár,
Budapest
© Wikimedia
Commons

⁴ Egy ismeretlen, magyarországi, Antiochiai Szent Margit titulusú szerzetesközösség számára összeállított szakramentárium, jelenleg a zág-rábi Érseki Könyvtárban őrzik (Knjižnica Metropolitana), jelzete:

MR 126. A korábban tévesen feltételezett keletkezési hely alapján régebbi megnevezése „Hahóti-kódex” volt.
<https://usuarium.elte.hu/book/717/view>

ve őket. Az euchológia legjellemzőbb és legkiterjedtebb műfaja az oráció, azaz a könyörgés. Mindig az adott szertartás celebránsa szólaltatja meg a műfajra jellemző dallamon, úgynevezett orációtónusokon vagy beszédhangon, ritkábban csöndesen. A beszédhangon való, prózai megszólaltatás a szentségek-szentelmények liturgiáira jellemző, a csöndes mondás azokra a helyzetekre, amikor a könyörgéssel egyidejűleg valamely énektétel szól. A könyörgés mondasának-éneklésének jellemző helye az oltár leckeoldala (jobb) vagy a papi szék, változatosabb térben mozgó szertartásoknál pedig az éppen aktuális kultusz-központ, vagyis az a hely, ahol éppen a szertartás súlypontja van.

A könyörgést, speciális kivételektől (nagyhét, halotti rítusok) eltekintve, az Oremus (Könyörögjünk) felszólítás vezeti be, ezt előzi meg a Dominus vobiscum – Et cum spiritu tuo (Az Úr legyen veletek – És a te lelkeddel) dialógus, amely sorozatot alkotó orációk esetén csak a sorozat elején hangzik el. Bizonyos, jellemzően bűnbánati-engesztelő liturgiákban a Dominus vobiscum és az Oremus közé ékelődik a Flectamus genua, Levate (Boruljunk térdre, Álljatok fel) felszólítás. A könyörgést és általában a liturgikus tételeket az adott műfaj szerint lezáró, állandó szövegelem a konklúzió. Ez kisebb jelentőségű vagy rangú szertartásokban, mozzanatokban az egyszerűbb, Per Christum Dominum nostrum (Krisztus, a mi Urunk által), teljesebb formájában a Per Dominum nostrum, Iesum Christum, Filium tuum, qui tecum vivit et regnat in unitate Spiritus Sancti, Deus, per omnia saecula saeculorum (A mi Urunk, Jézus Krisztus, a te Fiad által, aki veled él és uralkodik a Szentlélekkel egységben, Isten, mindörökkön örökké). A konklúzióra minden hangos könyörgésnél a teljes gyülekezet Amenje a válasz.

A már Órigenésznél megjelenő patrisztikus elv szerint minden imádság az Atyához szól,⁵ a Fiú által és a Szentlélekben, így az egyház nyilvános, hivatalos imádságait alkotó könyörgések nagyobb és ősibb része is így tesz. Az a kevés könyörgés, amely mégis közvetlenül a Fiút vagy a Szentlelket szólítja meg, nyelvtanilag logikusan alkalmazza a konklúziót; ezek közül a legjellemzőbb a Fiúhoz címzett könyörgések Qui vivis et regnas (Aki él és uralkodik) kezdetű konklúzió. Ha a könyörgés az Atyához szól, de benne kifejezetten elhangzik a Fiú vagy a Szentlélek, akkor a konklúzióba az eundem, illetve az eiusdem szó kerül be a Dominum, illetve a Spiritus Sancti elé. A konklúziót a szerkönyvekben a Per vagy a Per Dominum szavak rövidítik, szükség szerint utalva még az említett, lehetséges eltérésekre (Quivivis, eundem, eiusdem stb.).

A klasszikus könyörgés szigorúan egy mondatból áll, amely két (bimembris) vagy három (trimembris) retorikai tagra, úgynevezett kólonra oszlik, tengelyében – általában az első tag után – a kérést kifejező főmondati állítmánnyal. Leírásunk a stílus jellemző képviselőire épül, de a hármas tagolás ritmikája még a többé-kevésbé formabontó megoldásokra is jellemző.

Az első tag az invokáció: Isten megszólítása, segítségül hívása jellemző, vocativusban álló főnevek (Domine, Deus) és mellékevek (omnipotens, sempiterna, misericors), majd egy ezekhez kapcsolódó vonatkozó mellékmondat (qui) által. Ez utóbbi gyakran anamnetikus tartalmú, azaz megemlékezik Isten múltbéli, az adott kérésnek aktualitást kölcsönző cselekedeteiről vagy tulajdonságairól. Az isteni nevek és jelzők halmozása, illetve az emlékeztető szakasz a kereszténység idő- és térbeli határain túl is érvényes vallásfenomenológiai jelenség: a teremtető szó, a titkos nevek ismerete és a szent történelemre való hivatkozás olykor akár a megidézés-bájlás gesztusa is lehet, de megszeli-dült változatában is az imastílus kellékének számított már az antikvitásban: gondoljunk például Khrüszész imájára az *Iliász* elején vagy Szapphó *Aphrodité-himnuszára*, s még inkább a rómaiak feliratokon fennmaradt, állami imaformuláira. A kereszténység más teológiai tartalom mellett, de a kultikus nyelvhasználat félreismerhetetlen jelölőként őrizte meg ezeket.

A megszólító kólon után általában rövid, önálló tagnak nem tekinthető elem a főmondati állítmány. Legjellemzőbb kifejezései ezek: da, praesta (add meg), tribue (részeltess), concede (engedd), largire (bőségesen add), adesto (jelenj meg, légy segítségére). Az imperativusi állítmányhoz gyakran járul a quaesumus, esetleg rogamus, petimus (kérünk) kiegészítés. Az egész euchológiában elterjedt a „szakrális segédige” fölfogható dignare (méltóztassál), amely a logikai állítmányt természetesen infinitívussá alakítja, akár a magyar köznyelvben udvariassági segédigeeként használatos „tessék”. Végül a főmondat része lehet az Isten jóindulatát kérő, illetve az alany odaadását hangsúlyozó állapothatározó vagy határozószó: például benignus (jóságosan), propitius (jóindulattal), placatus (megengesztelődve), clementer (kegyesen), illetve supplices vagy suppliciter (esedezve).

A könyörgés általában leghosszabb záró szakasza a kérés tárgyát fejt ki, célzatos értelmű ut kötőszóval bevezetve. A ritkább, de általában igen ősi kéttagú könyörgéseknél ez a szakasz egyetlen kólonból áll, de a gyakoribb, háromtagú könyörgéseknél két, párhuzamos kólon alkotja. A párhuzam lehet például hasonlító: sicut... ita

⁵ ÓRIGENÉSZ *az imádságról és a vértanúságról*. Szerk. VANYÓ László, Bp., Szent István Társulat, 1997, 79. sk.

(ahogyan... úgy), megengedő: licet/etsi/quamquam... tamen (habár... mégis), de számos más megoldás is létezik. A szerkesztés lényege inkább a ritmika, semmint a mondattani kapcsolódás; ez derül ki azokról a könyörgésekből is, amelyeknek főmondata eléri a kólonnyi terjedelmet, náluk ugyanis a záró szakasz rendszerint egyszerű, hogy a megszólító résszel együtt háromtagúnak érzékeljük az orációt.

Minden misében legalább három változó könyörgést találunk: a szentlecke előtti könyörgés a kollektá (oratio, collecta), a felajánlási könyörgés a szekréta (secreta, oratio super oblata), az áldozás utáni könyörgés a poszt-kommunió (oratio post communionem, complenda). Ez a sorozat egészül ki a nagyböjt hétköznapijain egy negyedik, a nép felett mondott könyörgéssel, a szuperpopulummal (oratio super populum) és a vigíliamiség próféciák előtti könyörgéseivel.⁶ A misorációk propriumtételek, azaz minden misének saját szöveganyaga van, az alábbi példa szemlélteti a pünkösdi utáni nyolcadik vasárnap sorozatát.

Kollektá:

„Bőségesen add meg, kérünk, Urunk, kegyesen, a mindenkor helyesen gondolkozásnak és cselekvésnek lelkiületét, hogy mi, akik nélkül nem is létezhetnénk, elég erősek legyünk a Te képed szerint élni.”

Szekréta:

„Fogadd el, kérünk, Urunk, az ajándékokat, amelyeket bőkezűség juttatott nekünk, és amelyeket most neked visszahozunk; hogy e szentséges misztériumok, kegyelmednek hathatós ereje által, e jelenvaló életünknek ismételt helyreigazításával minket szentté tegyenek, és a mindörökké való örömhöz elvezessenek.”

Poszt-kommunió:

„Legyen nekünk, Urunk, ez a mennyei misztérium szellemi és testi mivoltunk helyreállítása, hogy aminek szent cselekményét most végezzük, annak hatását majdan érezhessük.”⁷

A rövid könyörgések nemcsak a mise propriumtételei között szerepelhetnek, hanem a miseordináriumban, a zsolozsmában vagy az egyéb ordókban is. Az alábbi könyörgés már a római rítus első fennmaradt szakramentáriumában, az úgynevezett *Sacramentarium Leonianum*-ban is szerepel a karácsonyi mise kollektájaként, a későbbi

szerkönyvek, így a *Pray-kódex* is, azonban kissé eltérő szövegváltozatban a miseordinárium felajánlási részében helyezi el:

„Deus, qui humanae substantiae dignitatem mirabiliter condidisti, et mirabilis reformasti: da nobis, quaesumus, per huius aquae et vini mysterium Christi, Filii tui esse consortes, Qui humanitatis nostrae fieri dignatus est particeps.”⁸

(„Isten, ki az emberi természet méltóságát csodálatosan alkottad, és még csodálatosabban helyreállítottad: add nekünk, kérünk, e víz és bor misztériuma által, hogy Krisztusnak, a Te Fiadnak részesei lehessünk, ki méltóztatott emberségünkben részesedni.”)

A következő példa is a könyörgések órómai, archaikus rétegéhez tartozik:

„Concede nobis, Domine, praesidia militiae Christianae sanctis inchoare ieiuniis, ut, contra spirituales nequitas pugnaturi, continentiae muniamur auxiliis.”⁹

(„Engedd nekünk, Urunk, a keresztény katonáskodás védelmét szent böjttel megkezdeni, hogy a gonosz szellemekkel csatázván, a fegyelem segítségével erősítsen meg minket.”)

E könyörgést a *Pray-kódex* az esztergomi hagyomány-nal megegyezően a hamvazószórdai ordó egyik központi helyén, a hamvazkodás záró könyörgéseként használja fel. Az oráció következetesen alkalmazott nyelvezete és lexicája a római katonáskodás képzetét idézi fel bennünk (praesidium „őrállás, védelem”, militia „háború, katonáskodás, hadi szolgálat”, pugno „harcol, küzd”, auxilium „segítség, segédcsoport”, munio „falat emel, körülsáncol”). Az egész könyörgésen végigvonul a rómaiak háborúról alkotott önképe: a fegyelem, a tudatos, szervezett hadállások, katonai táborok (castra) kiépítése a kaotikus, fegyelmetlen barbárokkal szemben. Azonban nemcsak a könyörgés képzettársítása és a lexicája idézi meg a háborút, hanem a liturgikus évben való elhelyezése is: a nagyböjt kezdete éppen úgy márciusra, azaz Mars hónapjára esik, mint az ókori római katonai idény megkezdése. Mindez nem öncélú, a képzettársítás a földi háborút spirituali-

Simon Bening:
Szent Gergely
miséje
a München-
Montserrat-i
órászkönyvből
1535–1540,
Getty Center,
Los Angeles
© Wikimedia
Commons

⁶ A misorációk gyűjteményes kritikai kiadása: *Corpus Orationum I–XII*. (*Corpus Christianorum Series Latina* 160). Eds. CLÉMENT, Jean-Marie, COPPIETERS 'T WALLANT, Bertrand, Turnholt, Brepolis, 1992–1997. HORVÁTH Balázs: *A misorációk kutatása. Módszertan és előzetes eredmények = Magyar Egyházzene*, 2016–2020, 261–272.

⁷ A latin eredeti: *Pray-kódex*. 62v. MEZEY László fordítását közli és kommentálja DOBSZAY László: *Gondolkodó Füzetek* 10. Bp., Dobszay László, 2003. június, 1–6.

⁸ *Pray-kódex* 25r. A latin szövegeket normatív helyesírással és központozással közlöm, kólonokra tördelve, hogy jobban érzékelhetők legyenek a ritmikus záratok és rímek.

⁹ *Pray-kódex* 39r.



zálja, helyezi magasabb szintre, amelynek legfőbb eszköze a keresztény ember számára már a böjt és az önmegtartóztatás, nem pedig az evilági harc.

Ezek a tömör, feszes szerkezetű könyörgések nemcsak órómai vagy frank-római átvételek lehetnek, a műfaj, ha kis részben is, de az érett középkorban is megőrizte produktivitását, azaz az új szentek esetében új szövegeket írtak. Ez nemcsak az 1083-ban (István, Imre, Gellért, valamint Zoerard-András és Benedek nyitrai remeték) és később avatott magyar szentek (Szent László) esetében igaz, hanem a Magyar Királyság területén sajátosan, nemzeti patrónusként tisztelt „nemzetközi” szentek (Márton, Heléna, Illés, Zsigmond stb.) egy részének esetében is. A magyar szentek esetében magától értődő a magyarországi keletkezés, az egész Európában tisztelt szentek esetében pedig az összehasonlító vizsgálat mutatja ki: a mindenhol elterjedt, közkincshez tartozó szövegeket veszi át a magyar hagyomány, avagy újakat alkot-e. Ezek a szövegek teljesen követik a római miseorációk stílusát és nyelvét, azonban már megjelennek sajátos szóválasztások és a már kanonizált liturgikus szövegekre való allúziók. A következő négy kollekta ezekre hoz példát.

„Isten, ki boldog István királyt, a Te hitvallódat a földi hatalom dicsőségével és méltóságával koszorúztad, és a Te szentjeid társaságába felmagasztaltad, add meg, kérünk, hogy aki Pannóniának osztályrészül jutott, mint az isteni vallás tanítója a földön, úgy a Te Egyházadnak is jusson osztályrészül mint védelmező a mennyben.”

„Engedd nekünk, kérünk, mindenható Isten, boldog Istvánnak, a pannóniaiak legdicsőbb királyának közbenjárására, akinek ma átvitelét ünnepeljük, és aki, istenileg ihletve, a neki alávetett népeket a te felségednek alávetette, hogy az evilági pályánkat békességben végigfussuk.”

„Isten, ki boldog Gellért főpapodat a vértanúság tusájával és a halhatatlanság köntösével koszorúztad, engedd kegyesen, hogy akinek itt, a földön az ünnepét odaadó lélekkel üljük, az a mennyben örök védelmezéssel erősítsen meg minket.”

„Isten, ki boldog Illés prófétát, vértanúi erényekkel ékesítve, tüzes szekéren az égbe felemelted: add meg híveidnek, hogy az ő érdemei segítsék, és az ő pártfogása megerősítse őket.”¹⁰

A könyörgések egy másik része jellemzően a misén kívüli rítusokban hosszabb, bonyolultabb, mint a klasszikus orációstílus már ismertetett képviselői. Ezek a könyörgések megfelelnek a formai követelményeknek, azaz a bevezető formulák, a konklúzió és a funkcionalitás szintjén is joggal

mondhatók könyörgésnek, de belső építkezésük túllép a feszes, bi- vagy trimembris kereten. Egy részüknél a később tárgyalandó euchológiai műfajokkal való interferencia figyelhető meg: eredeti funkciójukból kikerült, de a liturgikus szöveganyagban megtartott exorcizmusok, áldások, prexek válhatnak mintegy visszaminősítve, jellemző formuláik és konklúzióik elhagyásával, de lényegében változatlan szöveggel és tartalommal orációvá.

Ezek a szövegek a római rítus különböző rétegeihez tartoznak, így a stílusuk is sokkal heterogénebb, mint a rövid könyörgéseké. Egy részük szintén órómai örökség, nagyobb hányaduk azonban a műfaj késő antik virágkora után, megváltozott ízlés jegyében keletkezett. Származhatnak más ólatin rítusokból, de a Karoling-kortól egészen a XIII. századig regionálisan is alkottak ilyen szövegeket. Általánosan jellemző rájuk, hogy feladják a feszes-tömör szerkezetet, áradóbb, költőibb, retorikai alakzatokban gazdag szövegek keletkeznek. Lexikájuk általában szorosabban kapcsolódik a bibliai nyelvhez, gyakran teológiai vagy affektív-misztikus megfogalmazásúak, nem ritka, hogy ezen stílusregiszterek egyazon művön belül is keverednek. Gyakori jellemzőjük a gazdag intertextuális háló: nemcsak bibliai szövegekkel, hanem az egyházatyák írásaival, sőt a már kanonizálódott liturgikus szövegekkel is párbeszédet folytatnak. A *Pray-kódex*ből két, egymástól eltérő eredetű és stílusú szöveggel szemléltetjük ezt a típust. Az első példánk a halottas szertartások úgynevezett lélekajánlási szakaszához kapcsolódik, azaz a haldoklás folyamatát kísérő, a lélek kilehelésekor és a halál beállta után végzett liturgikus cselekménysorhoz.¹¹ A kódexben a halottas szertartások eleje csonka, így a lélekajánlás sem szerepel benne, a következő oráció annak függelékében található, ott, ahol a *Halotti beszéd* és a *Halotti könyörgés* is:

„Fogadd, Urunk, a te szolgád lelkét,
és amikor visszatér hozzád,
mennyei ruhába öltöztessd,
és mosd meg az örök élet szent forrásával,
hogy az örvendezők között örvendjen,
és a bölcsek közt bölcs legyen,
és a vértanúk közt megkoszorúzva foglaljon helyet,
és az ősatyák és próféták közt éljen boldogan,
és az apostolok között Krisztus követésére törekedjék,
és az angyalok és arkangyalok között Isten ragyogását mindig lássa,
és a paradicsom tündöklő kövei közt örvendezzék,
és Isten misztériumainak ismeretére eljusson,
és a kerubok és szeráfok közt Isten ragyogását megjelje,
és a huszonnégy vén között az énekek énekét hallgassa,

¹⁰ A *Pray-kódex*ben: Illés próféta 80r; Szent István 85r; Szent Gellért 89r.

¹¹ A *Pray-kódex* temetési szertartásához lásd SUBA Katalin: A *Pray-kódex* temetési szertartásának külföldi párhuzamai = Fons, 2021, 311–340.



Házassági
jelenet
IX. Gergely
dekrétumainak
olasz nyelvű
kéziratából,
1300 körül,
Metropolitan
Museum of
Art, New York
© Wikimedia
Commons

és azok közt mossa ruháját, akik az élet folyamában
mossák köntöseiket,
és a zörgetők közt zörgetvén, tárva találja a mennyei
Jeruzsálem kapuit,
és az Istent látók között őt színről színre lássa,
és az új éneket éneklők között ő is énekeljen,
és a mennyei hangot hallók közt ő is hallgassa.”¹²

A könyörgés már megtalálható Karoling-kori szakramen-
táriumokban és a mozarab liturgia kevés fennmaradt for-
rásainak egyikében is. Egyszerű, párhuzamokra és mellé-
rendelésre építő szerkezete retorikai alakzatokban gazdag:
alliteráció (*coronatus consedeat, patriarchas et prophetas
proficiat, pulsantes pulsans portas*), figura etymologica
(*sapientes sapiat, cantantes canticum, cantica cantico-
rum*), retorikai értelemben vett anafora (*et inter... et
inter...*). Nyelve a biblikus stílusból építkezik, konkrét idé-
zetekben és utalva is megidézi az *Ószövetség* számos he-
lyét (*videntes Deum facie ad faciem*), különösen a *Zsol-
tárokat* (*canticum novum cantet*) és a *Jelenések könyvét*
(*vigintiattuor seniores, lavantes stolas, portas apertas
caelestis Ierusalem reperiatur*), emellett pedig tudatosan
épít a keresztény misztika terminológiájára (*claritatem*

*Dei inveniat, notitiam mysteriorum Dei agnoscat, Deum
facie ad faciem videat*).

A következő, hosszabb oráció a mise-előkészületi és
beöltözési imák között szerepel. Valószínűleg magyaror-
szági alkotás, párhuzamát mindeddig csupán az 1484-es,
nyomatott esztergomi misekönyvben találtuk meg:

„Könyörgünk hozzád, szent Háromság és oszthatatlan
Egység,
a győzhetetlen Kereszt jele által,
a boldogságos, mindenkor szűz Mária érdemei által,
és minden szentjeid, és különösen azoknak
közbenjárására,
kiknek ereklýei itt fekszenek, vagy kiknek ünnepét
ma üljük,
hogy nyújtsd felém, legnyomorultabb, méltatlan
bűnös felé,
akit testemben és lelkemben a bűnök foltja szennyez,
a te irgalmasságodnak kezét,
a botlót emeld föl, az esdeklőt ne vesd meg,
hanem méltass atyai jószágod tekintetére és hallgass meg,
a hitet növeld, a reményt szilárdítsd meg,
szereteted lobbantsd lánggra bennem,
és, a te szent oltárodhoz járulok méltatlanul,

¹² A latin eredeti *Pray-kódex* 77v; szövegkiadása Függelék: *A temetési
szertartás átírása = Írások a Pray-kódexről*. i. m. (2019), 165.

azért, hogy ne az én bűneim osztályrészét kapjam, hanem a te megbocsátásod atyai jószágát érezzem.

Ezt add meg, mindenható Atya, ki úgy szeretted az embert, hogy megszabadítására egyszülötted küldted.

Ezt add meg, Jézus Krisztus, az élő Isten fia, ki, hogy a haláltól megváltad az embert, a bűnösök kezébe adatván, nem irtóztál a kereszttől.

Te magad vagy, ki az elveszett juhok kegyes válladon a te aklodba hazavitted.

Te magad vagy, ki a próféta szájával mondottad: nem akarom a bűnös halálát, hanem hogy inkább megtérjen és éljen.

Ezt add meg, Szentlélek, ki mindkettőtől származol, és a keresztségben kiáradtál rám, te a bűnök megbocsátója, te a szívek megvilágosítója, te a hívek tanítója, te egylényegű, egyhatalmú, egyakaratú, aki az Atyával és Fiúval és Szentlélekkel élsz és uralkodol.”¹³

Halmazásokkal és ismétlésekkel teli, áradó költői alkotás, az érett középkorra jellemzőbb affektív-devocionális stílusban. A könyörgés első fele a közgyónások és mise-előkészületek apologetikus imanyelvét követi, a második részben pedig a *Te Deum* (*Téged dicsérünk*) himnusz idéződik fel, nemcsak a szerkezetben, de konkrét utalásokban is: az „ut a morte redimeres hominem, traditus in manus peccatorum, non horruisti crucem” a *Te Deum* „Tu ad liberandum suscepturus hominem, non horruisti Virginis uterum” sorát idézi más szóválasztással és némileg eltérő tartalommal. Emellett az egész szöveget átszövik az ó- és újszövetségi utalások (például *nolo mortem peccatoris, sed ut magis convertatur et vivat Ezékielnél*), de konkrét liturgikus idézet is szerepel: a „Tu es ipse, qui ovem perditam pio umero ad ovile tuum reportasti” sor a *Pray-kódex*ben is szereplő, halottas votív misék egyik offertóriumából való, szó szerinti átemelés.¹⁴ Említést érdemel még a befejező szakaszban a könyörgés egész stílusához képest idegenszerűen ható, a hitvallások szentháromságtani terminusait idéző szavak használata is (*unius essentiae, unius potentiae, unius voluntatis*).

A latin liturgia legtekintélyesebb műfaja a prex, azaz a konsekrációs ima. Terjedelmes, gazdag teológiai tar-

tartalommal megfogalmazott, költői-retorikus szentelési ima; az euchológiai műfajok közül a prex kapcsolódik legszorosabban a késő antik, pogány római imaköltészet hagyományaihoz. Ünnepeles prefációtónuson énekli a püspök vagy a celebráns pap a *Per omnia saecula saeculorum, Dominus vobiscum* – Az Úr legyen veletek, *Sursum corda* – Emeljük föl szívünket, *Gratias agamus Domino Deonostro* – Adjunk hálát Urunknak, Istenünknek dialógusokat követően, általában *Veredignum* – Valóban méltó kezdettel. Utóbbi általában könyvészetileg is jól elkülönül a VD ligatúra iniciáléja révén. Tipikus és szabályos szerkezete: invokáció és terjedelmes anamnézis, azaz Isten múltbéli tetteire emlékező, azokat megidéző részt, amelyet az epiklézis, a Szentlélek lehívása követhet, végül pedig maga a kérés, az intercesszió zárja az imát. Sajátos, egyedi formája a római misekánon¹⁵ és prefációi, valamint a húsvéti gyertyát szentelő *Exsultet*.¹⁶ A *Pray-kódex* megőrizte a házasság szertartásából való, archaikus római asszonyszentelő prexet, amely hagyományosan a nászmisében, a *Miatyánk* után hangzik el, a kódex azonban egy külön asszonyszentelési modulba helyezi el *Miserere* zsoltárral, majd précesszel bevezetve, de prefáció-dialógus nélkül, azaz funkcionálisan nem prexként, hanem hosszabb orációként kezeli.

„Isten, ki a Te erődnél hatalmával a semmiből mindeketek teremtettél; ki elrendezvén a mindenség kezdetét, az Isten képmására teremtett ember javára azért hoztad létre az asszony elválaszthatatlan segítségét, hogy a női testnek a férfiúi testből adjál kezdetet, kifejezvénn ezzel, hogy amit ugyanabból tetszett megalkotnod, annak sosem szabad attól elválnia.

Isten, ki oly magasztos misztériummal szentelted meg a hitvesi egyesülést, hogy Krisztus szentségét előképezted a menyegzői szövetségben.

Isten, ki által az asszony a férfiúhoz kapcsolódik, és a kezdettől elrendelt közösség olyan áldással ajándékoztatik meg, amely egyedülként nem töröltetett el sem az ösbűn büntetése, sem a vízőzön ítélete által: tekints kegyesen erre a te szolgálódra, aki a házastársi közösségbe készülvén kapcsolódni, a te oltalmad megerősítését minden időben kéri!

Legyen őrajta a szerelem és békesség ígája, hűségesen és tisztán menjen férjhez Krisztusban, és maradjon követője a szent asszonyoknak: legyen szeretetreméltó férjének,

¹³ Latin eredeti: *Pray-kódex* 19r. Párhuzama az 1484-es, nyomtatott esztergomi misekönyvben: *Missale Strigoniense 1484*. Szerk. DÉRI Balázs, Bp., Argumentum, 2009, 25.

¹⁴ *Pray-kódex* 123v.

¹⁵ A kánon magyar fordítása és kommentárja MEZEY László: *A római misekánon* = *Magyar Egyházzene*, 1995/1996, 277–286. Újabb fordítása *Ordinissae. A szentmise rendje. A hagyományos római rítus sze-*

rint latin és magyar nyelven. Ford. ALÁCSI Ervin János, Bp., Zrínyi, 2020. Történetéhez részletesebben lásd FOLSOM, Cassian: *Az egyetlenről a sok kánonig. Hogyan történt és miért?* Ford. KÁTAI Katalin = *Magyar Egyházzene*, 2012/2013, 3–22.

¹⁶ Az *Exsultet* magyar fordítása és kommentárja DOBSZAY László: *Az Exsultet szövege és dallama* = *Vigilia*, 1985, 329–335., 386–394.

mint Ráhel, bölcs, mint Rebeka, hosszú életű és hűséges, mint Sára! Semmit őbenne a családságnak ama szerzője a maga cselekedeteiből ki ne használjon, kötve maradjon a hithez és a parancsolatokhoz! Egyetlen nászágyhoz fűzve meneküljön a törvénytelen érintkezések elől! Erősítse meg gyöngességét a fegyelem szilárdságával! Legyen az ilendőségtől tekintélyes, a szeméremtől tiszteletreméltó, a mennyei tudományokban járatos! Legyen ivadékában termékeny, legyen megbízható és ártatlan, és a boldogok nyugodalmába és a mennyei országba jusson el, és lássák meg fiaiknak fiait egészen a harmadik és negyedik nemzedékig, és érkezzenek el a vágyott öregkorig!”¹⁷

A prexekkel nyelvileg és irodalmilag is rokon az úgynevezett exorcizmus műfaja, azonban a liturgiában elkülönült, és kiemelt funkciója van. Általában az exorcizálandó tárgyat vagy a gonosz szellemet szólítja meg azzal a céllal, hogy az evilági anyagot kivonja a gonosz befolyása alól, és alkalmassá tegye a szentelményi jelleg hordozására, majd jellegzetes orációformában Istent szólítja meg. Jelen tanulmányban külön nem tárgyaljuk őket, a *Pray-kódex*ben csak a római rítusban általánosan elterjedt, hamvazószerdai hamu-, illetve a kis vízszentelés só- és vízexorcizmusa szerepel.¹⁸

Sajátos műfaj a középkori forrásokban gyakran rubrikális cím, azaz műfajmegjelölés nélküli, általában prefációnak vagy invitációnak, olykor (ad)moníciónak vagy tévesen orációnak nevezett műfaj. Megkülönböztető jele, hogy nem Istent szólítja meg, hanem imára szólítja fel és buzdítja a gyülekezetet. Jellegzetes formuláris kezdete az Oremus – Imádkozunk vagy Orate – Imádkozzatok állítmány, és a fratres carissimi – kedves testvérek megszólítás. Ebbe a műfajba tartoznak a nagypénteki ünnepélyes könyörgések, de ide sorolható a *Pray-kódex* – a *Halotti beszéd* melletti – legismertebb szövege, a *Halotti könyörgés*. A „könyörgés” megnevezés tehát voltaképpen téves, mindazonáltal a *Halotti könyörgés* címet nemcsak azért nem célszerű megváltoztatni, mert hosszú idő óta elterjedt és mélyen beágyazott elnevezés a magyar szakirodalomban, hanem mert számos középkori szerkönyv is orációként hivatkozik erre a műfajra.¹⁹

„Szerelmes barátaim, imádjunk ez szegény ember lelkéért, kit Úr ez napon ez hamis világ tömlöcéből mente, kinek ez napon testét temetjük, hogy Úr őt kegyelmével Ábrahám, Izsák, Jákob kebelében helyezze, hogy bírság-

nap jutva mind ő szentjei és ünöttei [kiválasztottjai] között jó felől nyugtatnia élessze őt.”²⁰

A *Halotti beszéd*del ellentétben – ami szerző, azaz kötetlen beszéd –, a *Halotti könyörgés* egy liturgikusan kötött tétel pontos fordítása; a latin eredetit néhány oldallal korábban a *Pray-kódex* is tartalmazza, ám a szöveg megfogalmazása közelebb áll a magyar hagyományban csak később adatolt szövegváltozathoz. A *Halotti könyörgés* lejegyzője tehát a *Pray-kódex*től eltérő, más szöveghagyomány változatát fordította le, vagy egy már – szűkebb, esetleg tágabb körben elterjedt – létező fordítást másolt a könyvbe.

Végezetül érintőlegesen említést kell tennünk két, irodalmilag talán nem túl jelentős, de funkcionálisan fontos műfajról, a benedikciónak és a formulákról. A benedikciók mindig egyes szám harmadik személyben szólítják meg Istent, általában kifejezetten puritán és rövid darabok („A mindenható Atyaisten és a Fiú és a Szentlélek áldása szálljon le rátok, és maradjon rajtatok mindenkor.”), olykor a matutinumáldásokra jellemző, rímes formában szólnak meg („Benedicti sitis a Domino, qui fecit mundum ex nihilo.” „Áldottak legyetek az Úrtól, aki a világot a semmiből teremtette!”), de hosszabb megfogalmazású darabokra is jellemző az egyszerűség és a kissé költőietlen megfogalmazás.

„Áldjon és őrizzen meg titeket az Atyaisten, mutassa meg az Úr az orcáját tinek, és könyörüljön rajtatok, fordítsa felétek az arcát, és adja meg nektek a békét, és töltsön el titeket minden lelki áldással bűnötök bocsánatára, hogy az örök életet bírassátok.”²¹

Reméljük, hogy ez a néhány példára szorítkozó, szükségképpen rövid válogatás némi bepillantást engedett a *Pray-kódex* és tágabban a római rítus euchologikus szövegeibe. Ahogy korábban hangsúlyoztuk: ezen műfajok elsősorban liturgikus funkciót töltenek be, és csak másodsorban önálló irodalmi alkotások, de reményeink szerint talán sikerült az esztétikai értéküket is hangsúlyozni. A jövőben szükséges lenne a *Pray-kódex* latin liturgikus szövegeiből magyar nyelvű szöveggyűjteményt összeállítani: reprezentatív válogatást a misekönyörgésekből és teljes fordításokat az egyéb liturgikus ordókból. Ezzel nemcsak a *Pray-kódex* és az Árpád-kori magyar liturgia korunktól távoli világához kerülhetünk közelebb, hanem elősegítené, hogy ezek a szövegek újra ott szólaljanak meg, ahol eredeti rendeltetésük szerint üdvös lenne – az élő liturgiában.

¹⁷ FÖLDVÁRY Miklós István fordítása, a latin eredeti: *Pray-kódex* 117r.

¹⁸ *Pray-kódex* 38v és 129v.

¹⁹ A *Halotti könyörgéssel* kapcsolatos műfaji kérdésekhez lásd FÖLDVÁRY Miklós István: *Gyászszertartások a régi magyar liturgiában = Írások a Pray-kódexről. i. m.* (2019), 65–96.; SZENTGYÖRGYI Rudolf: *A Halotti beszéd és a Halotti könyörgés = Uo.*, 97–110.; BARTÓK

Zsófia Ágnes: *Anyanyelvűség a középkori liturgiában. A Halotti beszéd és Könyörgés műfaji kérdéseihez = Uo.*, 9–17.

²⁰ *Pray-kódex* 136r, modern helyesírással átírva.

²¹ Mindhárom áldást a házassági szertartásból vettük, a latin eredetiek: *Pray-kódex* 117v.

A rítus – és ami nem az

A rítus sokat elemzett, kutatott jelensége az emberi kultúrának. Nézőpontok és definíciók, kategóriák és értelmezések szép számban állnak rendelkezésünkre. Mégis újra és újra kényszert érzünk elővenni, újragondolni, mi is az, amit rítusnak hívunk. A mai, modern ember, különösen, ha társadalomtudományokkal foglalkozik, eleve rendelkezik már fogalmakkal, amelyek a rítusra vonatkoznak, és amelyek létezésétől akkor sem tekinthet el, ha erre jó oka lenne. Így hát minden, amit ez ügyben mondunk vagy írunk, tartalmazza mindazt – nyíltan vagy burkoltan – amit eddig mások mondtak vagy írtak erről. Ami ebben a kérdésben mégis legalább annyira fontos, mint amennyire idegesítő, hogy összekeverednek, átcsúsznak, beleépülnek a definíciók által megfogalmazott állítások a valóságba, vagyis abba a jelenségbe, illetve annak képébe, amelyet rítusnak látunk vagy nevezünk. Mindez persze nem egyedi eset, a kultúratudományokban ez szinte – némi túlzással – mindennapos. És a helyzetet még csak bonyolítja, hogy az a jelenség, amelyet rítusnak hívunk, önmagában szinte nem is értelmezhető. Mindig van valami, amivel együtt, valaminek a részeként, valaminek az értelmezéseként jelenik meg. Így ezt a valamit is tárgyalnunk kell. A rítus ráadásul végigkíséri az emberi történelmet. Egymáshoz képest nagyon eltérő körülmények között, sokféle módon, különféle kultúrákban jelent és jelenik meg. S lám, itt van máris egy példa. Az adott kultúra megértése nélkül nem lehet „érteni” a rítust, amely nyilván hordoz egyedi, csak arra a kultúrára érvényes jelentéseket.

Hogyan is kéne megfejteni ezt a rejtvényt? Rögtön adódik a kérdés: a labirintusból a történeti vagy a fogalmi úton próbáljunk-e meg elindulni. Még mielőtt döntenénk, be kell vallanunk magunknak, az egy út koncepciója valószínűleg nem vezet el a célhoz. Ezek az utak keresztül-kasul szelik egymást, gyakran együtt, máskor párhuzamosan haladva. A rítus születéséről nem sokat tudunk, annál többet feltételezünk. Nem tapasztalhatjuk meg a maga eredetiségében az „első”, az „eredeti” rítust. Feltételezésekre hagyatkozhatunk csak. Az evolucionista antropológia és szociológia az e tárgykörben tett hipotéziseit érvényesnek tekinti, aminek oka tulajdonképpen logikusan következik saját elméleti előfeltevéseiből. A világ egységes, a történelmi fejlődés voltaképpen egy szisztéma szerint zajlik, a társadalmak számára egy út adatott az időben, hogy az egyre fejlettebb állapot felé haladjanak. Ezekből a „premissákból” nem következhet más, csak az, hogy azok az egyszerűbb, a társadalmi differenciálódás



Émile
Durkheim
© Wikimedia
Commons

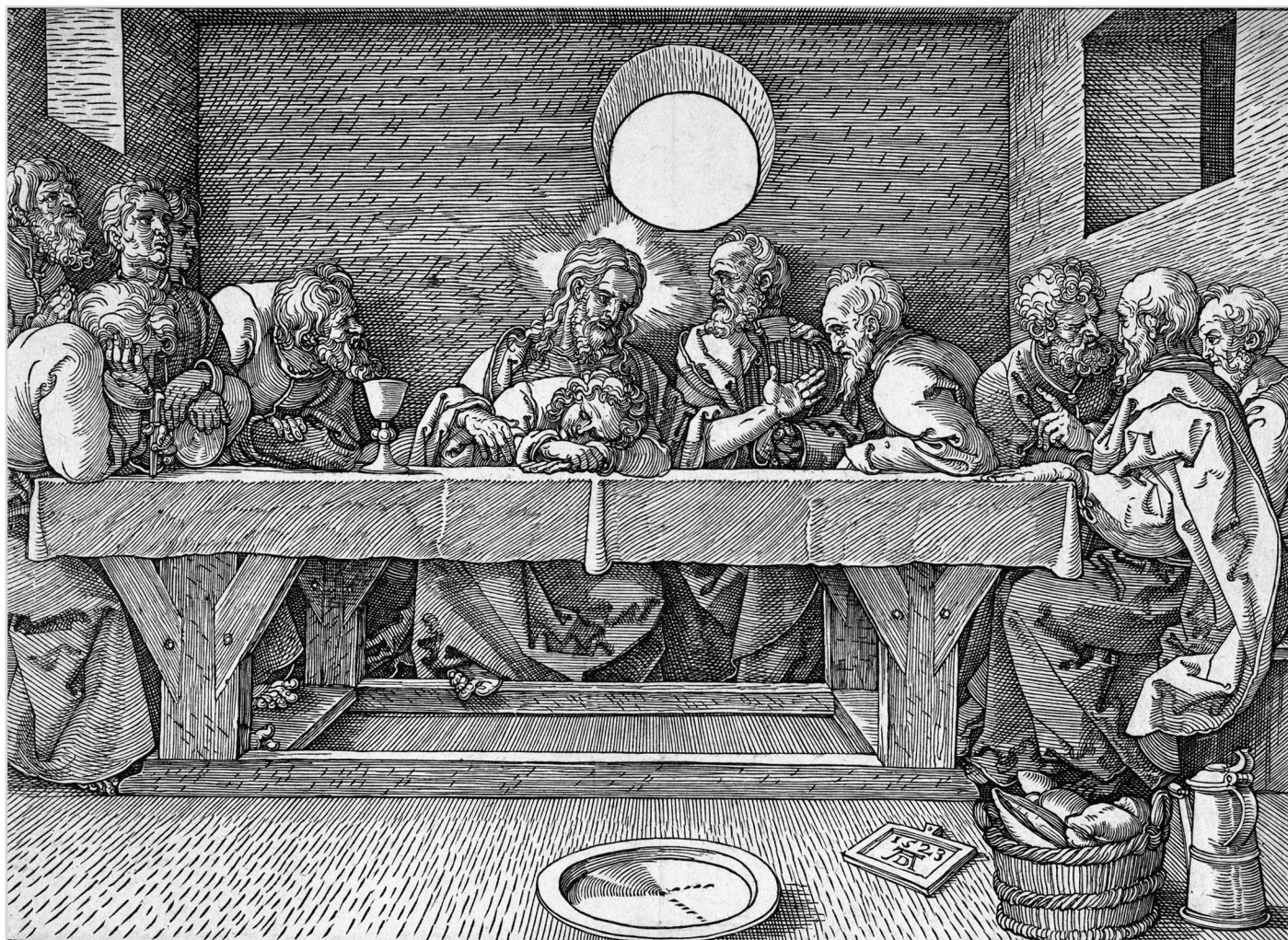
kevés jelét mutató, „primitív” társadalmak, amelyeket főként a XIX. században fedeztek fel, és amelyeknek életéről és mindennapjairól beszámoltak az utazók a nyugati érdeklődőknek, végeredményben az európai östörténet megkövült maradványai. A nyugati világ önmaga gyermekkorára ismerhet bennük. Túl azon, hogy ezek a beszámolók nem mutattak minden tekintetben tudományos igényességet, az esetek többségében nem is volt ez céljuk, mégis sok európai kutató kritikai fenntartások nélkül használta a leírásokat tudományosnak szánt állításai bizonyítékául. Olyan, klasszikusnak számító, nagy tudósok is, mint például Émile Durkheim. Erre a módszertani hiányosságra még visszatérünk, de ez csak az egyik, és nem is a legnagyobb probléma. Sokkal inkább az elvi megfontolásokkal, a premissákkal van a baj. Azokból tudniillik szinte szükségszerűen állt elő a következtetés, miszerint az, amit Európa a távoli földrészek eldugott vidékeinek egyszerű népeinél tapasztal, minden más, már jóval fejlettebb civilizáció esetében is ugyanúgy vagy legalábbis nagyon hasonlóan működött valaha. Erre a következte-

tésre anélkül is el lehetett jutni, hogy a levezetés során az empiria bármilyen csekély módon is érintette volna a kutatást. Természetesen az, hogy találtak kevésbé bonyolult kultúrákat, jól és könnyen áttekinthető struktúrájú társadalmakat, megerősítette az evolucionisták saját következtetéseikbe vetett hitét. Azt azonban bármennyi „primitív” közösségről szóló beszámoló sem tudta bizonyítani, hogy ezek és a fejlettebb társadalmak között kulturális vagy történeti értelemben szoros, egymást előfeltételező kapcsolat állna fenn. Az elvi előfeltevések között van egy – nevezzük most segédhipotézisnek –, amely nem bizonyított semmilyen formában, és ez az, hogy az emberi történelem számára csak egy út adatott, és hogy minden kultúra ezen az egy úton kénytelen járni, amennyiben fejlettebb szakaszba szeretne kerülni. Arról nem is beszélve, hogy az is kérdéses, mi az, hogy fejlődés, és mi az, hogy fejlettebb? Ezt most tegyük zárójelbe. Az egy út elméleti előfeltevése eleve kizárja a kultúrák párhuzamos működésének és a történeti időben egyszerre való jelenlétének lehetőségét. Egy van, és annak különböző fejlettségi állapotait tapasztalhatjuk meg. Különbözőt tapasztaltak, de egyáltalában

nem biztos, hogy az, amit tapasztaltak, ugyanakkor az egy kultúrának, az „emberiség egységes kultúrájának” különböző szakaszait mutatja. Könnyen lehet, hogy párhuzamos kultúrák azonos fejlettségi szintjeit. Arról nem is beszélve, hogy ha vannak különböző kultúrák, azok változási dinamikája is eltérhet. Sőt, lehet, hogy egy társadalmat integráló működési elv azért nem változik hosszú időn keresztül, mert megfelel minden elvárásnak, képes a kihívásokra megfelelően reagálni, tehát semmi nem indokolja, hogy átalakuljon. Jól működik, tehát „fejlett”.

A „primitív” társadalmak vizsgálata során a különleges szokások leírása, értelmük megfejtése volt az egyik legizgalmasabb kérdés. Ezek azok a bizonyos rítusok, amelyek oly sok kutató érdeklődését felkeltették, és tegyük hozzá, hogy a szélesebb közvélemény figyelmét is kiérdemelték. Egy közösségben megfigyelhető bármely szokás automatikusan besorolható-e a rítus kategóriájába? Attól még, hogy különleges, egzotikus, a külső megfigyelő számára szokatlan és érthetetlen, nem biztos, hogy rítus. A rítus fogalma azon megfigyelések alapján keletkezik-e, amit a külső – sokszor beavatatlan – szemlélő megállapít, avagy a rítus

Albrecht Dürer:
Az utolsó vacsora
rézmetszet,
1523, Städel
Museum,
Frankfurt
© Wikimedia
Commons



önmagát alkotja-e meg? Attól rítus-e a rítus, hogy egy cselekvéssor megfeleltethető egy bizonyos normatív feltételrendszernek? Előbb van-e a kategória, amely tartalmazza a rítusnak való megfelelés kellékeit, és ezt vetjük össze a látottakkal, avagy előbb volt a rítus, amely alapján megalkottuk a definíciót? Persze erre könnyen válaszolhatunk. Természetesen előbb volt a rítus, azután a definíció, majd később minden, rítusgyanús eseményt a fogalmi elvárásokhoz mértünk. Ez a kézenfekvő válasz. De megfelelően járunk-e el, ha ezt magától értetődőnek vesszük?

Durkheim, aki vallásszociológiai írásaihoz szintén használt kétes értékű úti beszámolókat, nem volt evolcionista, annak ellenére sem, hogy ő is úgy gondolta, a történelemben mind a természet, mind a kultúra világában a dolgok az egyszerűbbtől a bonyolultabb felé haladnak. Differenciálódni, és ezt nevezhetjük fejlődésnek. Számára ezek a leírások inkább illusztrációként vagy értelmező segédeszközként szolgáltak. Durkheim a rítust leszármaztatott kategóriaként kezelte. Ez azt jelenti, hogy más jelenségek, illetve e jelenségek kategóriái nélkül nem értelmezhető. Durkheimet nem a rítus története, hanem sokkal inkább a funkciója érdekelte. Az a két kategória, amely nélkül szerinte a rítus nem értelmezhető, a szent és a profán. Ezeknek a kategóriáknak az a jellegzetessége, hogy megfigyelhető tulajdonságaik alapján tulajdonképpen nem lehet őket megkülönböztetni. Nem magától értetődő, hogy a szent dolgok miért kerültek ebbe a kategóriába. Durkheim úgy látta, hogy az, amit sok helyen szentként tisztelnek, nem rendelkezik önmagában, a külső megfigyelő számára egyértelmű módon észlelhető olyan tulajdonságokkal, amelyek mintegy automatikusan besorolnák abba a kategóriába, amely különleges, magasrendű, fennkölt dolgokat, illetve jelenségeket tartalmaz. A szent és a profán megkülönböztetése Durkheim szerint nem következik a megfigyelésből, vagyis formális. A minden tartalmi elemtől megfosztott elválasztás maga a megkülönböztetés elve. Vagyis a szent és a profán dichotómiája a kategorizálás alapformája. Ha nincs a szent és a profán elválasztása, akkor nincs vallás sem. Viszont a szent és a profán lények közötti kommunikáció a vallásos gyakorlatok lényege. És itt érzékel el Durkheim a rítus fogalmához.

„A szent lényeket, éppen szent jellegük miatt, a profánok nem érinthetik, másfelől viszont az előbbiek sem mire sem volnának jók, és létezésüknek nem volna semmi értelme, ha nem kerülnének kapcsolatba a hívekkel, akiknek egyébként tiszteletteljes távolban kell maradniuk tőlük. Nincs olyan pozitív rítus, amely alapjaiban véve ne jelentene valóságos szentségtörést; mert az ember csak

úgy érintkezhet a szent lényekkel, ha áthágja azt a korlátot, amely normális esetben elválasztja őket tőle.”¹

Durkheim itt megfogalmazza a rítus funkciójára vonatkozó egyik legfontosabb állítását. Sőt, ha a szöveget figyelmebben megvizsgáljuk, észrevehetjük, hogy rögtön két funkciót is telepít a rítusra. Az egyik, hogy a rítusok bármelyik formája – beavatás, áldozat, ima stb. – biztosítja a szent és a profán közötti kommunikációt, talán még az átjárást is, a másik pedig éppen az, hogy elválasztja a szentet a profántól. A rítus határátlépési kísérlet, vagyis van határ, amellyel újra és újra meg kell küzdeni. Fogalmi értelemben az elválasztás problematikája egyszerűbbnek tűnik. Nem is bonyolítja túlságosan: „Egész sor rítusnak az a célja, hogy e lényegi elkülönülést megvalósítsa.”² Durkheim szerint vannak rítusok, amelyek első számú funkciója éppen ezeknek a határoknak a tudatosítása. Ilyenek tipikusan a beavatási rítusok, ahol a hívőnek a saját, otthonos világából kell kiszakadnia, sok esetben aszketikus módon, csak fájdalmak elviselésével lehet és kell ki lépnie a profán világból. A profán határainak átlépése, a kényelem hátrahagyása is fájdalmas, mindazonáltal ez még önmagában nem biztosíték arra, hogy a szent terébe sikerül belépnie. „A fájdalom annak jele, hogy elszakadtak a profán környezetéhez kötődő szálak; azt tanúsítja tehát, hogy az ember részben felszabadult e környezettől, s következésképpen a fájdalmat joggal tekintik a való felszabadulás eszközének.”³

Az elszakadás a profántól önmagában még nem biztosíték arra, hogy eljutunk a szenthez. Oda pedig valahogy el kell érni, mert semmi értelme nem lenne a szentnek, ha nem tudna az ember valamilyen kapcsolatba kerülni vele. A hétköznapi világból való kiszakadás előfeltétel, de nem biztosítja automatikusan a szenthez való eljutást. A profánból kiszakadás szabaddá tesz, de a mozgás irányát is meg kell határozni. Annak felfelé, a szent felé kell törekednie. Az nem magától értetődő, hogy minden vágy, következésképpen minden rítus ezt az irányt választja. Ez attól függ, hogy valaki miben vagy kiben hisz. A hívőnek le kell mondania életének egy bizonyos részéről, és fel kell azt ajánlania annak reményében, hogy egyesülni (communion) tud a szenttel. Ezt hívjuk áldozatnak.

Az áldozat azért izgalmas kérdés, mert előfordulhat, hogy a cselekvés során nem állapítható meg kötelezően előírt eljárásrend, mégis a rítus egyik legfontosabb típusa. Az áldozat lényegét tekintve arra irányul, hogy valamilyen módon kommunikáció jöjjön létre a profán és a szent között. Az áldozat maga a kommunikáció eszköze, az ő feladata a kapcsolat megteremtése és közvetítése. Az áldozat

¹ DURKHEIM, Émile: *A vallási élet elemi formái*. Ford. VARGYAS Zoltán, Bp., L'Harmattan, 2003, 311.

² Uo., 277.

³ Uo., 291.

lehet élőlény – akár ember is – vagy valamilyen tárgy, de lehet például idő is. Az áldozati rítusok döntő többségében természetesen van előírt eljárásrend. Sőt, sok esetben az áldozati rítust csak erre kijelölt személy végezheti, vagy legalábbis jelen kell lennie az eseményen mint segítő. De lehetnek olyan, kivételes helyzetek, amikor a hívő – bármi is legyen – egyedül van, vagy nincs jelen olyan személy, aki az áldozat bemutatására hivatott lenne, és ilyen személy megjelenésére nem is lehet számítani. Az áldozatot be lehet mutatni, bízva annak sikerében, mert, mint fentebb említettük, ebben a típusú rítusban maga az áldozat a központi elem. Az áldozat kilép az eredeti, a profán világban betöltött státuszából, megváltozik a helyi értéke, jelentése, funkciója, és mivel két, teljesen eltérő létszféra közötti határt kell átlépnie, teljesen átalakul a „lényege”. Fel kell fognia a szent felől érkező impulzusokat, és át kell tudnia azt adni a profán küldőnek. Mivel az áldozatnak a határátlépést meg kell tennie, és a határátlépés komoly veszélyekkel jár, ezért van szükség fő szabályként különleges személyek részvételére a rítusban. Önmagában már az rejt magában veszedelmeket, hogy a profán világból valaki kapcsolatba szeretne lépni a szent világával, már mindennek a gondolata sem hétköznapi. Ezért van szükség közvetítőre, vagyis az áldozatra, nehogy a hívőre szálljon a veszedelmek java része. De ennek a lehetősége sincs kizárva. Ennek elsősorban az az oka, hogy az áldozat megsérti a szent és a profán határát, de egyúttal minden ilyen határátlépés alkalmával meg is erősíti annak létét.

A szent ebben az összefüggésben úgy jelenik meg, mint aki vagy ami kiszámíthatatlan. Nem lehet biztos benne a hívő, aki valamiért hozzá fordul, hogy milyen reakcióban részesül. A szent azért kiszámíthatatlan, mert nem ismerjük, nem tudjuk róla azt, ami szükséges lenne ahhoz, hogy reakcióit előre jelezhessük. Sőt, tulajdonképpen semmit sem tudunk arról, hogyan „gondolkodik” a profán világról és/vagy annak egyes tagjairól. Ez a *mysterium tremendum*,⁴ az az érzés vagy állapot, ami akkor fogja el az embert, amikor az emberi ésszel felfoghatatlan erejű isteni hatalommal szembesül. Tulajdonképpen ezért kell a közvetítő áldozat.

Durkheimnek és tanítványainak sokat köszönhetünk a szent, a profán és a rítus foglmainak tisztázása terén, de meg kell említenünk, hogy ők a szent és a profán dichotómiát az egyén és társadalom ellentétpárjának analógiájaként fogták fel, ahol is a társadalmi a szent, az egyedi a profán. Ebből két dolog következhet. Az egyik, amit tulajdonképpen már Durkheim is megfogalmazott, de közel sem azzal a szándékkal, ahogyan mi értelmezzük.

„A társadalom nem hagyhatja az egyének belátására a kategóriákat, nem mondhat le róluk, mert azzal magamagáról mondana le. Ahhoz, hogy élni tudjon, nemcsak elégséges mértékű morális konformizmusra van szükség; a logikai konformizmusnak is van egy olyan minimuma, amelyet a társadalom nem tud nélkülözni. Ez okból tekintélye minden súlyával ránehezedik tagjaira, hogy megakadályozza az eltéréseket.”⁵ A kollektív reprezentációk durkheimi kategóriája az egyéni tapasztalatokkal és széthúzó érdekekkel szemben képes a társadalom egységét biztosítani, mert alkalmas arra, hogy általánosabb szabályokat fogalmazzon meg, és ezeket társadalmi – értsd: a szent ereje – kényszerre tenni. A társadalom – illetve a szent – ereje a társadalom tagjaitól elvárhat bizonyos fokú lojalitást, és ezt éppen azzal éri el, hogy politikai és morális konformitásra kényszeríti az egyéneket. Ezzel kétségtelenül elősegíti a társadalmi integrációt, ugyanakkor azonban korlátok közé szorítja a gondolkodás szabadságát. Éppen azzal, hogy az erkölcsi és politikai szabályokat sérthetetlennek minősíti – mert azok tulajdonképpen „szentek” –, megakadályoz minden alternatív értelmezési keretet. De ez csak az egyik probléma. A szent egyáltalában nem biztos, hogy racionális, legalábbis a profán hívő – a társadalmi egyén – nézőpontjából. Ebből pedig az következik, hogy a társadalomra erőltetett és a kritika alól mentesített morális és politikai értelmezési keret akár irracionális is lehet, de érvekkel nem, csak hatalmi erővel változtatható meg.

A durkheimi megközelítésen kívül számos más kategorizálás is létezik. Elég, ha Arnold van Gennepre utalunk.⁶ Gennep érdeklődése és ennek megfelelően meglátásai is nem elsősorban a rítusnak a társadalmi életben betöltött szerepére vonatkoztak, hanem sokkal inkább a szabályszerűségekre, a hasonlóságok és különbözőségek egymáshoz való viszonyára. Mindez egyfajta strukturalista megközelítést igényel, ami azonban nem nélkülözhetette a funkcionalista elemeket sem. Az ő osztályozási kategóriái (animista – dinamista, szimpatikus – fertőzősi, pozitív – negatív, átmeneti rítusok stb.) nehezen vagy inkább sehogy nem illeszkedtek a durkheimi iskola koncepciójához. Gennep a durkheimi típusú elméleti következtetésekre nem vállalkozott, az általa gyakorolt megközelítésmódból fakadóan nem is nagyon vállalkozhatott. Annyit azonban elért, hogy felmutatott alternatívát, amely termékenyítőleg hatott a későbbi rítuskutatásokra.

A durkheimi megközelítésmód másik fontos következménye, hogy a szent és a profán, továbbá az egyén és a társadalom ellentétpárra felfűzött elemzések természetes módon utat engedtek a rítusok olyan típusú vizsgálatára,

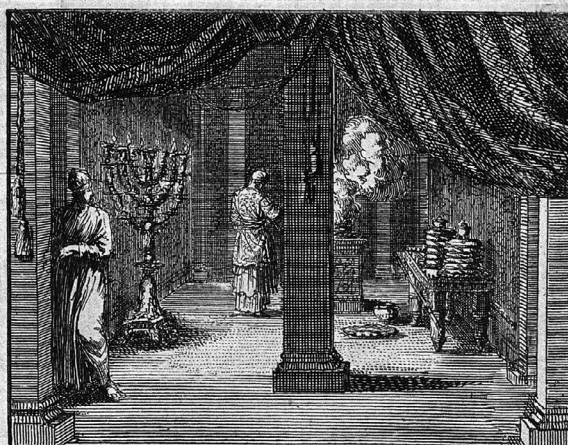
⁴ OTTO, Rudolf: *A szent. Az isteni eszméjében rejlő irracionális és viszony a racionalishoz*. Ford. BENDL Júlia, Bp., Osiris, 1997, 22–32.

⁵ DURKHEIM: *i. m.* (2003), 26.

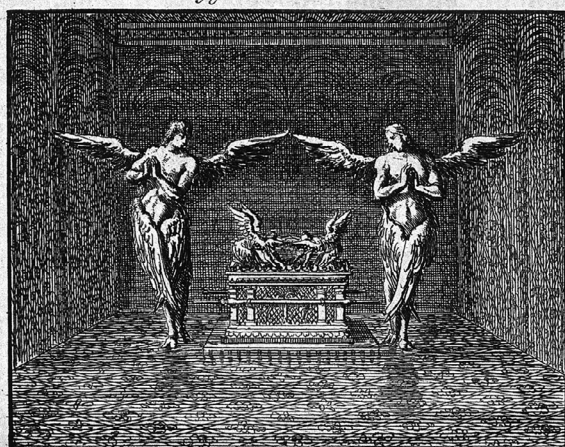
⁶ GENNEP, Arnold van: *Átmeneti rítusok*. Ford. VARGYAS Zoltán, Bp., L'Harmattan, 2007



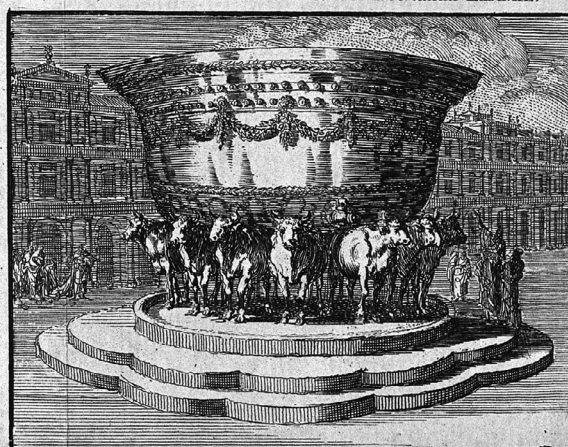
Moses figyt Tabernaculum Exod. XL.



Mensa, Candelabrum et Altare aureum in Tabernaculo Exod. XL.



Arca foederis in Sancto Sanctorum I. Reg. VIII.



Mare aeneum I. Reg. VII.

Ismeretlen
szerző:
Judaista rituálék
és rituális
tárgyak az
Ószövetségből
rézmetszet
© Wikimedia
Commons

amelyek teljes mértékben mellőzik a szakrális elem vizsgálatát. Pedig a rítusnak igen szoros kapcsolata van a szentel, a mítosszal és a kultusszal is.

Rítus és mítosz

A mítosz kérdése önmagában is szerteágazó, számos, egymással vitatkozó elméletnek helyt adó, bonyolult kérdés. Ahelyett, hogy a mítosz, illetve a mitológia általános meghatározására törekednénk – erre sem felkészültségünk nem elég, sem illetékességünk nincs –, maradjunk azoknál a mitológiáknál, amelyek európai műveltségünk alapjait jelentik. Ez is elég gazdag. A mítosz történet, mégpedig elbeszélte történet. Az elbeszélte alatt itt elsősorban nem a szóbeliséget értjük, hanem azt, hogy azzal a céllal mondják el vagy írják le, hogy mások megismerjék, ami benne foglaltatik. Minden mítosznak, minden mitológiai történetnek üzenete van. Ebből következik, hogy címzettje is van. Bizonyos történetek mindenkire szólhatnak, mások

csak egyesekhez, a beavatottakhoz szólnak. A mítosz „üzenete” a történeten kívül egy sajátos gondolkodási forma, egy értelmezési paradigma megjelenítése és áthagyományozása. A mitológia tartalmazta tudás elsajátítása nélkülözhetetlen azok számára, akik az adott értelmezési paradigmában élnek. A mitológia közvetítette tudás és az a gondolkodásforma, amely alapján az adott mítosz tartalma értelmezhető, többé-kevésbé mindenki számára adott volt. Ezért feltehető, hogy a mítosz rítus nélkül is, önállóan is képes volt funkcióját betölteni. Legalábbis volt olyan mítosz, és volt olyan, a mítoszok segítségével elsajátított tudás, amely rítus nélkül is működött. Kétségtelen, a mítoszok jelentős részének meglevenedett átélése, megélése, üzenetének adekvát értelmezése csak a hozzájuk kapcsolódó rítusokkal együtt lehetett teljes. A rítus és a mítosz egymáshoz való viszonyát számos, ma már klasszikusnak számító műben elemezték, egymással vitázva,⁷ tulajdonképpen mind a mai napig válasz nélkül hagyva a kérdést. Természetesen az a kérdés is eldöntetlen, hogy

⁷ Például: James Frazer, Samuel Hooke, Walter Burkert.

melyik volt előbb – habár ma már egyre kevesebben gondolják úgy, hogy a mítosz nem más, mint a rítus utólagos magyarázata. Ennél fontosabbnak tűnik az együttes megjelenés esetén a kapcsolódás strukturális értelmezése.

A mítosz annyiban biztos összefüggésbe hozható a rítussal, hogy normákat közvetít. A történetek tanulságaiból szabályok vezethetők le. A rítus pedig nem más, mint szigorúan szabályozott normakövetés. A szenttel, az istenekkel való kapcsolattartás módja a profán időből való kilépést feltételezi a mitológiai örök időbe. A rítus gyakorlása alatt a hívek a történelmi időn kívül kerülnek, a mitikus időbe,⁸ és mindaddig ott is maradhatnak, amíg a rítus szabályait követik. Ezek a szabályok természetesen strukturálisan harmonizálnak a mítosz által közvetített normák belső struktúrájával. Ha nem így lenne, nem azt a rítust végeznék, amit éppen végeznek, mert nem azoknak a normáknak a megerősítése, átélése lenne a feladat.

Kultusz és rítus

A kultusz és a rítus viszonya abban különbözik a mítosz és a rítus viszonyától, hogy a kultusz esetében elengedhetetlenül szükséges feltétel a rítus jelenléte. Rítus nélkül nincs kultusz. A másik szükséges feltétel a szent fogalma, pontosabban a transzcendens valóságosságába vetett hit. Ezt azért érdemes külön is megjegyeznünk, mert ez a hit semmilyen formában nem értelmezhető úgy, mintha a szent valami másnak a képviselőjében jelenne meg. Például, hogy a társadalmat jelenti, csak éppen a szent képében vagy „álarcában”. Természetfelettinek, a hívők világától elkülönült, de valóságos entitásként létezőnek kell lennie, legalábbis a hívek gondolkodásában. És itt az entitás „eredeti” jelentéstartománya is fontos. Valami olyan létező, aminek lelke is van, élőlény. A szó szoros értelmében egy másik világ. Ezzel a világgal, illetve egyes képviselőivel a hívőknek fel kell venni a kapcsolatot, ez számukra nélkülözhetetlen. Az, hogy éppen miért, változó lehet. Ezeknek a rítusoknak nagyon gyakori eleme a hierophánia. A hívő saját, profán világában remél életéhez segítséget, vagy éppen azért kell a kapcsolat, hogy abba a másik világba jusson el. A lényeg a kapcsolat szükségszerűsége. A kapcsolat módja a kultusz esetében nem lehet esetleges. A rítus alapvető fontosságú. Szigorúan szabályozott rendben zajlanak az események, és ezek a szabályok társadalmilag ellenőrizettek. A rítus rendje, minden szabálya a szentre irányul, mégis a profán világ közössége ellenőrzi. Mindenki számára alapvető fontosságú, hogy a szent felé irányuló bármiféle kommunikáció sikeres legyen. Ezért

a kultusz nyilvános. Mindenki tudja és tudomásul veszi, hogy a szertartások alárendeltek a szenthez képest, mégis mindennek a szabályok szerint kell működnie. A rítus evi-lági, de kötött szerkezete lehetővé teszi, hogy a szellemet felemelje legalább addig, hogy a szentséget szemlélhesse. A rítus segítségével a földi értelem az Istenihez emelkedik, azt soha el nem éri, majd visszazáll. A rítus a földi ember azon kísérlete, hogy saját hitét felfelé irányítsa. A transzcendens ugyanakkor sosem végez „rítust”. Elkülönül a világtól. Szent állapot, amely eltűri, hogy imádják, de nem biztos, hogy eltűri, ha rosszul imádják.

A teológiaiag fejlett, dogmatikus vallások esetében a rítus a liturgia formájában jelenik meg. Itt a legszigorúbbak a szabályok, mind a részt vevő személyek státuszát, mind a cselekvés rendjét, mind a helyet és időt tekintve. A liturgia szinte minden kelléke és azok a feltételek, amelyek a „szabályos” liturgia végzéséhez kellenek, önmagukban is különleges kapcsolatot tartanak a szenttel. „A liturgia az egyházban csúc és forrás. A liturgiának lényege az Istennek az imádása. És minden, ami hallható, az ennek a következménye és folyamánya. És hogyha azt mondjuk, és azt feltételezzük, hogy a keresztény embernek alapvetően feladata az Istennek az imádása, akkor ennek a közege, ennek a helye, ennek a helyzete az meghatározó. És hogyha azt mondjuk, hogy ennek van egy zenei vetülete, akkor ennek egy szakrális vetületnek kell lennie. Hogyha ennek van egy tere, akkor annak szakrális térnek kell lenni. Ha annak van egy ideje, vagy van erre szánt idő, akkor annak szakrális időnek kell lennie. [...] Ezért nem mindegy, hogy mi szól, hogy hol vagyunk és mikor.”⁹

A szentség megjelenítése a kultuszban magát a jelenséget emeli ki mindabból, ami körülveszi. Ez a kiemelés tulajdonképpen elkülönülést, elszigetelést jelent. Ennek az elkülönítésnek van esztétikai vonzata, különösen a liturgiában, de nem csak ott. Az elkülönítés ráirányítja a figyelmet a dologra vagy jelenségre. A zene vagy adott esetben a tánc is éppen ettől a kiemelésből kapja meg jelentőségét a szenttel való kapcsolatfelvételben, ettől lesz különös a státusza. A kultuszban megjeleníthető, vagy legalábbis törekszenek rá, hogy megjeleníthető legyen a szent. Kell hogy legyen valami olyasféle dimenziója, mozzanata a szentnek, amely a hívek számára érzékileg is megtapasztalható, látható, hallható.

„Mit jelent mindez a gyakorlatban? A művészet nem »gyártható« úgy, mint ahogyan műszaki készülékeket rendelnek és hoznak létre. Az mindenkor ajándék. Az ihletet nem lehet elhatározni, azt ingyen kell befogadni. A művészet hitben történő megújulása sem pénzzel, sem

⁸ ELIADE, Mircea: *A szent és a profán. A vallási lényegről*. Ford. BERÉNYI Gábor, Bp., Európa, 1987, 61–107.

⁹ *A premontrei örökség. Norbertine Heritage* [dokumentumfilm]. Gödöl-

lői Premontrei Apátság (BALOGH Péter Piusz O. Praem. gödöllői premontrei apát), 2017–2020 = <https://www.youtube.com/watch?v=phoVBbKPhOQ>

pedig megbízatásokkal nem valósítható meg. Az mindekelőtt a dolgok új látásmódját tételezi fel. Így tehát számunkra minden fáradságot megérdemelne, hogy ismét egy látó hithez jussunk el.”¹⁰

A rítus, mint cselekvéssor, akár a mítosszal, akár a kultusszal összefüggésben csak úgy értelmezhető, hogy a transzcendens felé irányul, a szenttel kapcsolatot felvenni óhajtó hívő vagy hívők tevékenysége. Ebben az összefüggésben a rítus mindig külső kontroll alatt is áll. A közösség felügyeli, hogy az elvárt, előírt rendben történjenek az események egymás után. Ezért van az, hogy a rítus szervesen beépül az adott közösség vagy társadalom mindennapjaiba is. A különleges, a megszentelt tevékenység a profán időből kiragad, és ezzel együtt, mintegy ennek következményeként átalakítja a hétköznapiak rendjét is. Nem lehet nem időt szakítani a szent tevékenységekre, ami azzal jár, hogy ennek megfelelően kell a profán időt is beosztani. Ebben a folyamatban mindig a szentnek, a rítusnak van elsőbbsége. Abban a pillanatban, amikor ez a viszony megfordul, és a profánhoz igazítjuk a szenthez való kapcsolatunkat, a kultusz elveszíti társadalomintegráló funkcióját, és már nem az egész közösség avagy társadalom számára lesz viszonyítási pont, hanem csak annak egy részéhez szól. Ez a társadalomtörténeti folyamat párhuzamosan zajlik a rítus profanizálódásával. Ezért aztán a rítusok kategorizálása elengedhetetlen feltétele annak, hogy megértsük, miért tűnik nélkülözhetetlennek minden társadalom életében az, amit rítusnak hívunk. Az elméleti problémát éppen ez okozza, tudniillik, hogy mit nevezünk rítusnak.

Profán rítus, szokások

A rítusok többféleképpen csoportosíthatók. Az egyik, magától értetődőnek tűnő megoldás a szent és a profán megkülönböztetése. Amennyiben ezt választjuk, ezzel azt is eldöntjük, hogy kell lennie olyan definíciónak, amely a rítus mindkét fajtáját magában foglalja. Ezzel együtt jár, hogy nem tehetünk olyan meghatározást, amely olyan feltételeket szab, amelyek csak az egyik típusra jellemzők. Vagyis például nem mondhatjuk, hogy a rítus mindig a transzcendens felé irányul, mert a profán rítusok többsége ezzel a tulajdonsággal nem rendelkezik. Vagyis mire irányulhat a rítus? Nem szokása az embernek, hogy szabályozott módon olyan tevékenységet végezzen, ami nem garantál semmiféle végeredményt, és a következménye is esetleges. Sem a tevékenységet végzők, sem mások nem tudnak – még utólag sem – értelmet tulajdonítani a cselekvéssornak. Van olyan cselekvéssor, amely szabályozott,

és a végeredménye előre látható, például a technológiai szabványosított munkavégzés. Ezt azonban nem szoktuk a rítusok közé sorolni. Vagyis, ha kiterjesztjük a definíciót, túláltalánosítunk, olyan meghatározáshoz jutunk, amely nem mond semmit, semmiféle heurisztikus értékkel nem bír. A rítushoz hozzátartozik a szabályozottság, a szertartásosság, de ez önmagában kevés. A cselekvéssornak valamilyen következményre, eredményre kell mutatnia. De a munka példáján láhattuk, hogy még ez is kevés. A szabályozottság és a garantált végeredmény együttese sem biztos, hogy minden esetben a rítusra utal. Az egységes fogalomhasználat hiányzik, mert nem létezik a rítusnak az a definíciója, amelyet mindenki elfogadna.

Az a megfontolás, hogy minden olyan tevékenységet, amely társadalmilag ellenőrzött, valamely magatartási normát ír elő, és hagyományosan jelen van egy társadalomban vagy egy kultúrában, nevezhetünk rítusnak, szintén annyira szélesre tárja a fogalom határait, hogy tulajdonképpen használhatatlan. Olyannyira az, hogy egymagában nem is áll meg. Mindig hozzá kell tenni, hogy minek a „rítusa”. Választási nagygyűlés, találkozás, bírósági tárgyalás, udvarlás stb. Ezek a tevékenységek, szokások olyanok, mintha rítusok lennének, de nem azok. A rítusnak tudniillik nem szükségszerű velejárója, hogy a rituális cselekvés és a várt következmény között kauzális összefüggés legyen, vagy legalábbis a cselekvést végzők ebben higgyenek. Amikor a rítus a szentre irányul, nem is mindig várnak el valamiféle ellenszolgáltatást. A rítus és különösen a liturgia nem követelhet, csak kérhet. A rítus hódolat, áldozat, kérés. A jóindulat iránti óhaj, nem csereüzlet. Amennyiben a rítus a szentre irányul, abban minden mozzanat kötött, meghatározott jelentéssel és funkcióval ellátott, nem helyettesíthető, nem változtatható, külön-külön is és együttesen is a szent felé mutat, arról szól, neki hódol. Természetesen van értelme a részletekben elmerülni: melyik mozzanat mikor alakul ki, milyen körülmények között került az eljárásrendbe, avagy a liturgiába, de maga a rítus lényegében a szenttel való kapcsolattartásról szól. Vannak olyan típusok, ahol a szertartás alig változik, a transzcendenshez való viszony azonban eltűnik. A beavatási rítusok között sok ilyet találunk, és a szertartásrend részleteiben a funkciók is sokszor azonosíthatók. Tipikusan valahova be vagy át kell lépnie az illetőnek, amivel természetes módon együtt jár, hogy valahonnan ki kell lépni. Egy hely, egy közösség, egy állapot. De egyáltalában nem mindegy, hogy valaki egy kollégiumi közösség normarendjébe lép-e be, avagy egy vallási rend magasabb fokozatú kiválasztottja lesz. Ez akkor mindegy, ha valakit – jelesen a kutatót – nem érdekli, hogy a rítus mire irányul

¹⁰ RATZINGER, Joseph: *A liturgia szelleme*. Ford. HELLER György, Bp., Szent István Társulat, 2020, 151.

a cselekvő szubjektív nézőpontjából. Amikor a szertartások és a szokások mások előtt is megjelenő külső jegyei és ezeknek egymáshoz való viszonya a fontos, és nem az, hogy a profán világon túlmutat-e mindez. Egy szekularizált, profanizált kultúra tudománya a rítusokban is egyremásra a profán világot látja viszont. De ami még ennél feltűnőbb, egyszerű szokásokba lát bele rítust. És ezt csak úgy tudja megtenni, hogy a profán rítusok célját „szakralizálja”. Erre megoldásként a szokások, a profán rítusok rendjét bizonyos célra irányuló tevékenységnek írja le, amely cél egy magasabb rendű eszmény beteljesülését szolgálja. Például a közösség, a társadalom, a család, a csapat, a párt stb. integrációját. Sok esetben azt is kimutatja, hogy erről a szokásokat követők nem is tudnak. Meg is érkezünk Merton látens funkciójához.¹¹ Vagyis a profán rítus a társadalom vagy a közösség számára nélkülözhetetlen, de az abban részt vevők, a szokásokat gyakorlók erre nem reflektálnak. A szent iránt megnyilvánuló rítus olyan tevékenység, amelynek céljával és eljárásrendjével a hívek tisztában vannak. Tudják, hogy mit, miért csinálnak. A profán rítusok esetében ez nincs mindig így.

Nézzünk egy példát. Táncos multság. Ebbe sok minden belefér, gazdag a választék, lehet bál, baráti buli, táncház stb. Ilyen összejövetelek alkalmával a megfigyelő az események egymásutánosságába könnyen beleláthat valamiféle „struktúrát”. Például a táncrendek, de a táncrendek közötti szünetek vagy a szünetekben zajló események sorát a megfigyelő rendezheti egy általa felállított értelmezési keretbe, amelyben az események esetleges spontaneitása feloldódik, és úgy néz ki, mintha minden szabályozott rendben zajlana. Ami nem fér bele a narratívába, az valami „romlott elem”, amely idegenként, később érkezett. Amennyiben a történet hiányos, akkor ott valami, aminek ott kéne lenni, „kikopott”. Így összeállhat a rítus, amelynek még az egykor létező szakrális elemet sem kell nélkülöznie, mert találhatunk ilyet is, csak persze ez is kikopott, legalábbis a résztvevők emlékezetéből – de a megfigyelőéből nem. Ez a szakrális elem pedig az áldozat. A résztvevők olyan tevékenységre „áldozzák” idejüket, amely számukra az életben semmi hasznot nem hoz. De nemcsak idejüket áldozzák fel, hanem természetesen ételüket és italukat is. Ahelyett, hogy idejüket gazdagodásra, gyarapodásra fordítanák, valami másra használják. Azt már nem tudják, hogy egykor mindez szakrális cselekvés, igazi rítus lehetett, de azt most is tudják még, hogy „jól szeretnék érezni” magukat. Az a kérdés, hogy elég nagy-e a jelentésváltozás ahhoz, hogy kérdésessé tegye a táncos multság státuszát.

Azok a próbálkozások, amelyek funkcionális vagy fenomenológiai módszerekkel közelítenek a rítus jelenéséhez, nem oldanak meg minden problémát. A profán rítusok egy része egykoron rendelkezett szakrális jelleggel, de ezt manapság csak megfigyelői státuszából vizsgálva lehet felfedezni bennük. De ennél fontosabb, hogy amit a kutatók belelátnak a különböző szokásokba, azt a résztvevők maguk már nem érzékelik, és az esetek többségében eszükbe sem jut. A profán rítusok gyakorlói sajátos kommunikációs helyzetben érezhetik magukat. A modern kori profán rítusok alkalmazkodtak az egyre differenciáltabb társadalmi viszonyokhoz. A profán rítus értelemszerűen éppen attól profán, hogy a társadalom, amelyben megjelenik és működik, maga is szekularizált. A modernitásban tulajdonképpen csak a kultuszban megnyilvánuló liturgia tekinthető igazán rítusnak, a többi csak annak látszik, mert már régen nem irányul a szent felé. A rítus jelentését „átmetaforizálva” – bocsánat a kifejezésért – már olyan szokásokat is rítusnak tekintenek, amelyekben a cselekvések, a tevékenységek egy része között található egynémely hasonlóság miatt alkalmasak lehetnek arra, hogy egy fogalom alá rendeljék őket. Távol álljon tőlünk, hogy alábecsüljük a szokások fontosságát, értékét, egy társadalomban betöltött, adott esetben nélkülözhetetlen funkcióját. De mindezek önmagukban nem indokolják, hogy rítusnak nevezzük őket. Nem attól lesznek fontosak, hogy mi a nevük. A rítus eredeti jelentéstartalmához szeretnék felemelni azokat a jelenségeket, amelyek bár fontosak, nem rendelkeznek az isteni világgal való kapcsolatfelvétel szándékával. Mintegy „szakralizálják” őket az értelmezés során, talán abban a tévhitben élve, hogy a fontosságuk, a jelentőségük így még inkább egyértelműnek látszik. Ezzel a kutatói eljárással két probléma is van. Az egyik, hogy az eljárás lényegéből fakadóan, szinte elkerülhetetlenül az evolúciós elméleti sémában irányítja a kutatás következtetéseit, a másik pedig, hogy szinte lehetetlenné teszi a vallási rítusok és a mágiához kapcsolódó rítusok közötti különbségtételt.

Dolgozatunkban amellet próbáltunk érvelni, hogy a rítus nélkülözhetetlen kelléke a szent és a profán megkülönböztetése, valamint, hogy a szigorúan szabályozott eljárásrend a szentire utaljon, arra irányuljon. Az úgynevezett profán rítusokat nem szükséges rítusnak tekinteni, a bennük megjeleníthető szokások társadalmi jelentősége, adott esetben nélkülözhetetlenségük kimutatása nem azon múlik, hogy képesek vagyunk-e a rítus kategóriájába beilleszteni azokat.

¹¹ MERTON, Robert K.: *Társadalomelmélet és társadalmi struktúra*. Szerk. KULCSÁR Kálmán, ford. BERÉNYI Gábor, Bp., Gondolat, 1980, 219–256.

Csak az marad, ami emberi

A kommunikációkutatás nem áll meg: éppen hogy megérkeztünk a Világfaluba, rohanhatunk a Hálózatok irányába, s még közel sem barátkoztunk meg a gondolattal, hogy mostantól a távoli is közeli, a lokális is globális, a magán is nyilvános, máris robogunk tovább a virtuális valósággal megkettőzött szép új világunkba. Akár kétségbe is eshetnénk, ha úgy gondolnánk, hogy a technológia formálja az embert, és nem az ember a technológiát, s hogy minden az információ körül forog, viszonyaink pedig innentől kezdve egyesek és nullák sormintáira redukálódnak.

Talán így is lenne, ha az ember – nem lenne ember, társas lényként pedig nem alkotna közösségeket, s nem alakítana a maga képére bármilyen tájat, lett légyen az a kertje, egy sivatag, egy Mars-kolónia vagy éppen a végtelenül elhálózatosodott globális kommunikációs bazár. Persze ahogyan a munka dandárját átvették a gépek, s lassan akár bizonyos művészeti alkotások létrehozására is képes lesz a tanulékony mesterséges intelligencia, valamire biztosan nem lesz képes, ami mélyen emberi: ezek pedig a rítusok.

Ezt a területet fogjuk bejárni most: a rítus és a kommunikáció táblával kijelöltet. S kezdjük talán a megspórolhatatlannal, elvégre egy új város felfedezésének is megvannak a maga bevett rituáléi a hop-on hop-off buszos kötelező körökkel és később a rejtett partszakaszok, ismeretlen zugok, apró tavernák felfedezése.

*

Az ősök terénél kezdjük: itt a rítus még mint a valláshoz szorosan kapcsolódó, szakrális cselekvés alapfogolata hatja át a levegőt, ahol a társas cselekvés mindenféleképpen kap valamiféle transzcendens jelentőséget. Émile Durkheim francia szociológus-doyen szobra nem véletlenül áll itt, szépen felújítva: a Sorbonne professzora ilyen irányú alapművei mellett az 1912-ben megjelent *A vallási élet elemi formái*¹ jelentik a rítusok és a kommunikáció egyik fontos, ám némileg plátói találkozását, amikor arról értekezik, hogy a primitív klánt eltető vallási erő az egyéni

tudatokban ölt testet, és arról, hogy ennek fogalmait „a beszélgetésben, az emberek közötti szellemi érintkezésben” lehet kölcsönösen átadni, leszögezve az alapvetőt: „az emberi elmék fogalmak útján érintkeznek”.² Ezzel egyfajta szimbolikus-kulturális fordulatot visz nemcsak a vallásszociológia, de általánosságban a társas kapcsolatok megismerésének mikéntjébe is (ahogy Dan Sperber³ vélekedett: a társas és a kulturális egy és ugyanaz, így alkalmanként feldob egy pénzérmét annak eldöntésére, melyiket használja éppen), továbbá szétválasztja morális alapon a szent és profán, emelkedett és hétköznapi jelenségeket a közösségben. Magyarán: a kommunikáció a különféle szimbolikus cselekvések, rítusok által újratерemti a közösségen belüli viszonyokat, s megerősíti az együvé tartozás érzését. Teszi ezt nem feltétlenül vallásos jelleggel, hiszen modern, szekuláris rítus is létezik, amelyhez a kölcsönösen ismert és elismert kulturális (imígyen társas) kódok meglete elkerülhetetlen – innentől kezdve, mondhatni, kódolva volt, hogy előbb-utóbb a kommunikáció-elmélet felfedezi magának Durkheim nézeteit. S való igaz, Durkheim szobrát több mint félszázaddal később szücskolták újra fényesre követői, a neo- és posztdurkheimisták, felfedezvén leírásának mélyén a jól használható fogalmi keretrendszert, meg persze újraértelmezve az egészet, elsősorban a médiakutatásban – hozzájuk is eljutunk nem-soká. „Durkheim különleges jelentősége abban állt, hogy a rítust mint a társadalmi cselekvés nem instrumentális és nem racionális formáját összekapcsolta a közösség szolidaritásának a fokozásával és a kollektív identitás kifejezésével” – méltatja Császi Lajos,⁴ hozzátéve: Durkheim ezzel tette le a rítus társadalomtudományi értelmezésének alapjait.

Nehéz ezen az útvonalon maradni: Claude Lévi-Strauss⁵ mítoszai érdekes mellékutccá válnak; a Durkheimmel kortárs másik szociológiaíró szerint a kultúra maga szimbolikus rendszerek összessége. A tisztás szélén pedig – a zseniális író, Aldous bátyja és ihletője – Julian Huxley⁶ látható, némi etológiai adalékkal (az állati rituálékra vonatkozó korai megfigyeléseivel), és persze Arnold van

¹ DURKHEIM, Émile: *A vallási élet elemi formái. A totemisztikus rendszer Ausztráliában*. Ford. VARGYAS Zoltán, Bp., L'Harmattan, 2003

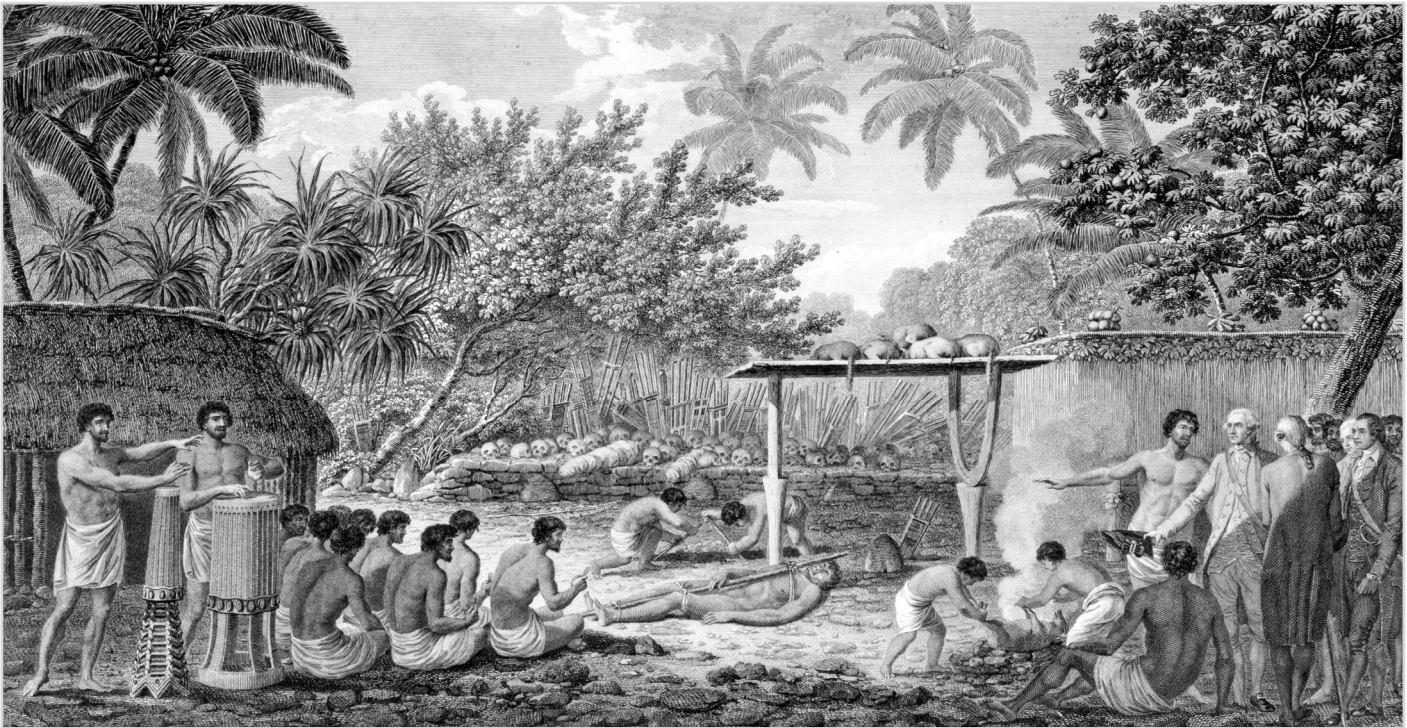
² Uo., 217.

³ SPERBER, Dan: *Explaining Culture. A Naturalistic Approach*. Cambridge, Blackwell, 1996, 9.

⁴ CSÁSZI Lajos: *A média rítusai. A kommunikáció neodurkheimi elmélete*. Bp., Osiris, 2002

⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude: *Strukturális antropológia I–II*. Ford. SALY Noémi, Bp., Osiris, 2001, I, 158–161.

⁶ HUXLEY, Julian: *The Courtship – habits of the Great Crested Grebe*. London, Zoological Society of London, 1914



Ismeretlen
szerző:
James Cook
emberáldozat
tanúja
Tahitiben
rézmetszet,
1773 körül
© Wikimedia
Commons

Gennep⁷ holland antropológus is, aki az átmeneti rítusok (mint például a házasság) felé nyitott értelmezési ösvényt a századfordulón a kizárólagos vallási értelmezéshez képest – erre épített később Victor Turner –, ahogyan ott ólálkodik a pszichológia is, egyből strukturális szerepet kínálva fel a rituáléknak. Eric Berne az *Emberi játszmában* úgy fogalmaz, „a rituálé külső társadalmi erők által beprogramozott egyszerű kiegészítő tranzakciók sztereotipizált sorozata”, amely többek között az idő strukturálására alkalmas, biztonságos, megnyugtató és „nemegyszer élvezetes”.⁸ Rítus és rituálé: szögezzük talán le most az egyszerűség kedvéért, hogy sűrűn használják felváltva, szinonimaként a köznyelvben, latinul a ritust használják a rituálé megnevezésére is (utóbbi az előbbi ragozott formája), a rituálé lenne elvileg a nagyobb, gondolati kategória, a rítusok gyűjteménye, a rítusok pedig a megvalósulási forma, a gyakorlat – ugyanakkor, egységes használat híján még idejekorán feladjuk a küldetést, hogy itt és most rendezzük a kérdést.

De vissza a nagy elődökhöz: megtekinthető itt még George Herbert Mead⁹ ugyancsak jókora szobra, aki elméletével (amely később tanítványa, Herbert Blumer¹⁰

kereszttségében a szimbolikus interakcionizmus nevet kapta) ugyancsak komoly alapvetésekkel (már azon túl, hogy a szimbólum, vagyis önmagán túlmutató jelentéssel bíró valami, csak az emberre jellemző) gazdagította a kommunikációtudományt. Ő többek között a közösségben megosztott szimbólumokkal – mint például a szerepek, gesztusok vagy rituálék – körülírva az emberek közötti társas folyamatok elsődleges közvetítő közegét, a kommunikációt az öntudatos szubjektum létrejöttének immár elsődleges feltételének tekintik; Mead a szimbolikus közvetített nyelvi kommunikációt tekintette a társadalom vezérelvének és alapvetően az emberi felemelkedés zálogának is.

Kissé benőtte már a borostyán, de azért jól felismerhető egy hagymát mintázó szobor: Geert Hofstede¹¹ modelljének állít emléket, noha őt inkább a vállalati kommunikáció, vállalati kultúra kapcsán szokás idézni. Modelljében a kultúrát egymást fedő rétegek soraként képzei el, mint egy hagymát, és amely a hagyma belsejétől kifelé haladva áll 1. a „jót” és „rosszat” meghatározó értékekből; 2. a társadalmilag lényeges közös tevékenységekből, vagyis rítusokból; 3. az adott kultúra által meghatározott

⁷ GENNEP, Arnold van: *Átmeneti rítusok*. Ford. VARGYAS Zoltán, Bp., L'Harmattan, 2007

⁸ BERNE, Eric: *Emberi játszmák*. Ford. HANKISS Ágnes; Bp., Gondolat, 1984, 21., 46.

⁹ MEAD, George Herbert: *A pszichikum, az én és a társadalom szociál-behaviorista szempontból*. Ford. FÉLIX Pál, Bp., Gondolat, 1973

¹⁰ BLUMER, Herbert: *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. New Jersey, Prentice-Hall, 1969

¹¹ HOFSTEDÉ, Geert: *Kultúrák és szervezetek. Az elme szoftvere*. Ford. OLÁHNÉ SZENTESSY Éva, Pécs, VHE, 2008, 38–39.

értékeket megtestesítő hősökből; 4. végül legkívül jönnek a sajátos jelentésű szavak, gesztusok, tárgyak, vagyis: szimbólumok.

És feltűnik még Erving Goffmann alakja is, hiszen az interakciós rítus koncepciójával (hat esszé tartalmazó, jókora kötete¹²) valamelyest kapcsolódik a durkheimi alapokhoz. Főfogalma, a homlokzat – vagyis amikor jó színben akarunk feltűnni mások előtt, ezért alakítunk, amelynek a megfigyelők számára mutatott, általános formája a homlokzatunk –, az ez elleni támadás és az ennek megóvására végzett tevékenységek azok, „amelyek szimbolikus összetevőjén keresztül a cselekvő megmutatja, mennyire méltó a tiszteletre, vagy mennyire érez másokat méltónak a tiszteletre”.¹³ Ez végtére is mintha szerves folytatása lenne a nagy francia szociológus szent és profán, vagyis: tiszteletre méltó és tiszteletre nem méltó kategóriák szétválasztására irányuló tevékenységének. Vagyis a beszélő jogaival és kötelezettséggel kapcsolatos megerősítésről szól a történet, a rítus pedig a társadalom tagjait annak önszabályozó résztvevőiként képes mozgósítani – vagyis a vallási felhang itt szinte teljesen eltűnik.

Az ősök terén főként az interperszonális kapcsolatokra irányuló kutatások nagyjait találjuk. Valahol a fundamentumát is képezhetné az a közhelyesnek ható állítás, miszerint: a kommunikáció rítus. Vagyis: a kommunikációs aktusok csaknem minden esetben rituális szereppel is bírnak. Innen számtalan apróbb-nagyobb sugárút vagy séta nyílik szerteszét, amelyek egy-egy részterülethez vezetnének el minket, ha lenne időnk leszállni a buszról. Így néhányra vethetünk azért futó pillantást. Visszaulva az előbbi mondatra: még magának a köszönés, köszöntés vizsgálatának is tengernyi irányzata és szakirodalma van, vizsgálható a kérdés pragmatikai vagy kulturális antropológiai szempontból, a múlt század közepétől divatos ezt tenni például aszimmetrikus viszonyokban (tanár-diák, orvos-páciens, gyarmatosító-gyarmatosított, felnőtt-gyermek), horizontális különbségek figyelembevételével (például eltérő kulturális háttér, nemi szerepek) és így tovább. Vagy ott van a protokollkommunikáció mint alterület, afféle kis ösvény: a diplomácia kutatása, elsősorban

szemiotikai szemszögből ugyancsak vastkos könyvtárakat tölt meg, elsősorban esettanulmányi jelleggel,¹⁴ és akkor még nem beszéltünk a különböző interkulturális és transznacionális kommunikációt üzleti vagy diplomáciai szempontból segítő, népszerű kézikönyvek soráról.¹⁵

Bár a nonverbális kommunikáció területén csapások százai kínálják magukat, nem indulunk meg rajtuk, csak számba vesszük őket. S ezzel együtt, ha odaképzelnék rájuk egy-egy személyközi kommunikáció szempontjából releváns rituálét, legyen az akár egy köszönés vagy egy bemutatkozás, látni fogjuk, mennyi rétege is létezik maguktól értetődő társadalmi gesztusainknak, szokásainknak. Főleg az interkulturális kommunikáció irányából indult meg ezeknek az ösvényeknek a kitaposása, elvégre az embert mindig az izgatta, ami másilyen, ami különböző. Így hát egy központi büsztöt megérdemel Edward T. Hall, akinek többek között a proxemika, vagyis a személyközi kapcsolatokban a tér használatának vizsgálatát köszönhetjük.¹⁶ Izgalmas ösvény ez, hiszen át- meg át- szövi a többi, ahogy teszi azt a szorosan idetartozó taktika (az érintéssel történő kommunikáció, szintén Hall) és kinézika (vagyis a mimikától a testmozgásig a köznyelvben „testbeszédnek”¹⁷ nevezett valami); távolabbról, de idekapcsolódik a kronémia, vagyis az időhasználat,¹⁸ vagy éppen a nyelvészet irányába erősebben kacsintgató paralinguisztika.¹⁹

Mindenesetre a rítusokra valami efféle, a személyközi kommunikációtól kezdve használható definíció látszik formálódni: olyan társas cselekvések, amelyek ismételhetők, megfigyelhetők, azonos kultúra tagjai számára felismerhetők, általában formalizáltak, és megjeleníthetők. Céljai, funkciója, eredete, a résztvevők viszonya stb. tekintetében számos elmélet számtalan ötlettel áll elő, de a közös halmaz valami ilyesféle. Ezzel, legalábbis a személyközi kommunikációra fókuszálva kizártuk az olyan, társas relevanciával nem bíró magánrituálékat, mint például a reggeli kávé elfogyasztása otthon; a rítus pedig gyakorlati értelemben – mint Andok Mónika összegző kötetében²⁰ írja – lehet formális, ceremoniális esemény vagy hétköznapi esemény, amely valamiért különleges értel-

¹² GOFFMAN, Erving: *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*, London, Routledge, 1967

¹³ Szóbeli befolyásolás II. Nyelv és szituáció. Szerk. SÍKLAKI István, Bp., Typotex, 2008, 19.

¹⁴ Például I. Péter cárbécsi látogatásáról HENNINGS, Jan: *The Semiotics of Diplomatic Dialogue: Pomp and Circumstance in Tsar Peter I's Visit to Vienna in 1698* = *The International History Review*, 2008, 3. sz., 515–544.

¹⁵ Például SERRES, Jean, M.: *Pratique de Protocol*. Courbevoie, Éditions de la Bièvre, 2010; VESZELSZKI Ágnes: *Illemkalauz. Protokolltanácsok mindennapi és kevésbé mindennapi helyzetekre*. Bp., Libri, 2022

¹⁶ HALL, Edward T.: *A System for the Notation of Proxemic Behavior* = *American Anthropologist*. 1963, 5. sz., 1003–1026.

¹⁷ BIRDWHISTELL, Ray: *Introduction to Kinesics. An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*. Washington, DC: Department of State, Foreign Service Institute, 1952; Uő: *Kinesics and Context*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970

¹⁸ BRUNEAU, Thomas: *Time and Nonverbal Communication* = *The Journal of Popular Culture*, 1974, 3. sz., 658–666.

¹⁹ TRAGER, George: *Paralanguage: A First Approximation* = *Studies in Linguistics*, 1958, 1. sz., 1–12.

²⁰ ANDOK MÓNika: *A kommunikáció rituális elmélete*. Bp., Gondolat, 2017, 26–28.

met nyer a megvalósulás módja miatt. „A rítus egyidejű átélése a közösségben azt is magával hozza, hogy az egyént becsatlakoztatja a közös tapasztalatba és a csoport alapvető hitbeli meggyőződéseinek és etikai normáinak ünneplésébe.”²¹

*

Elhagytuk a személyközi, legfeljebb csoportkommunikáció területét, és megérkeztünk a tömegkommunikáció zónájába: ez már a James Carey nevét viselő, jókora tér. Az ír-amerikai kutató John Dewey amerikai filozófus nyomdokain indult, aki *Democracy and Education* című 1916-os, vaskos alapművében²² a társadalom gondolatok áramlása és a kommunikáció általi formálódásáról írt, továbbá arról, hogy a társadalom nemcsak ezek által, hanem ezekben is létezik folytatólagosan. Carey igen izgalmas időpontot választott ahhoz, hogy a dewey-i alapgondolatot és a Durkheim-féle rítusfogalmat, meg a Max Weber-követő Clifford Geertz²³ kulturális antropológus kultúra mint szöveg felfogását ötvözve ismét köztudatba hozza: az 50-es évek közepétől ugyanis éppen ekkor kezdtek rivalizálásba a tengerentúlon a tranzakciós és a transzformációs modellek. Előbbin meg sem száradt a festék (és a középiskolákban mai napig oktatják is a mérnöküzű Shannon–Weaver-, illetve Jakobson-féle tranzakciós modelleket, amelyek lélektelen küldő-befogadó, csatorna, kód, zaj és egyéb fogalmakkal írják le a kommunikáció folyamatát), amikor utóbbi színre lépett, Marshall McLuhan²⁴ transzformációs modelljével az élen, amelynek lényege a tranzakció helyett a használt kommunikációs eszközök emberre gyakorolt átalakító, transzformáló hatása. Carey utóbbit kis részben adaptálva kezdte meg kutatásait, elsősorban az említett technológiai determinizmus eszméjével, vagyis azzal az elgondolással szemben, hogy az emberi érzékelésre és így a kommunikációra is alapvetően az azt közvetítő technológia van hatással (ennek nem mond el, hogy később a távíró mint kommunikációs eszköz amerikai megjelenésének jelentőségét kutatta, ám nem a kommunikációra, hanem a kommunikációról való gondolkodásra vonatkozólag). Carey ugyanis az úgynevezett torontói iskola eszmerendszerének vezéralakjai, Marshall McLuhan (legismertebb mondata talán: „the medium is the message”²⁵) és Harold Innis ez irányú elméleteire rea-

gálva írta meg saját disszertációját is, ezzel lefektetve a cultural studies suta fordításával kulturális tanulmányoknak nevezett irányzat alapjait. Úgy vélekedett, hogy a kultúra és a technológia kéz a kézben jár, hiszen a technikai eszközök is emberi elmék szüleményei (Manuel Castells a televízió és később az internet elterjedésének köszönhető hálózati társadalom kapcsán fogalmazta meg szintén determinista nézeteit). Carey és McLuhan egyébként jó viszonyt alakított ki, előbbi gyakran büszkélkedett el utóbbi méltató szavaival egy későbbi tanulmánya kapcsán. És némi neomarxista szellő is átlibbent hozzá Birminghamból, ahol nagyjából ezzel egy időben kezdte bontogatni szárnyát az elsősorban Stuart Hall nevéhez köthető cultural studies irányzat, s noha Carey a társadalmi rituális rend birtoklása fölötti küzdelmet elismerte, meglehetősen ódzkodott attól, hogy az osztályharc mindekfeletti rendezőelvéhez kapcsolja.

Ami minket illet: most válaszút elé kerülünk, hiszen Carey a kommunikáció két modelljét különböztette meg, a transzmissziót és a rituálist. Előbbi lényege az üzenetnek, a közlésnek magának a továbbítása (a vallási hátteret Isten üzenetének célba juttatása tekintetében Carey-nél ez sem nélkülözi), míg utóbbi a részvétel és közösség szavakkal írható le inkább, vagyis: „nem az információ közlésének aktusára, hanem a közösen osztott hiedelmek megjelenítésére” vonatkozik²⁶ – írja le a tételmondatot Carey. Azaz, ha az evangelizáció, amely már nevében is a „jó hír hirdetését” jelenti, transzmisszió, akkor a rituálé lehet, mondjuk, a mise. Carey két modelljét a hírfogyasztással is szokás szemléltetni: a transzmissziós modell szerint az információ iránti igényt elégítik ki, a rituális szerint viszont egy drámai küzdelem egyik csatájába csöppennünk, ahol a jó és a rossz erők harcolnak a világban, s mi magunk is oldalt kell hogy válasszunk, hiszen befogadók és – a befogadás rituális sajátosságai miatt – résztvevők egyaránt vagyunk (vagyis: itt ismét a morál kérdése kerül középpontba, még ha nem is szakrális értelmezésben), különösen, ha elérkezünk majd a számítógép közvetítette kommunikációig (CMC).²⁷

A Carey-tér rituális kommunikációs modellnek megfelelő fertálya igen zsúfolt, kicsit le is lassítunk. Szinte összeépül vele Daniel Dayan és Elihu Katz munkássága, akik szerint a médiarítus drámai, nagyszabású, ritualizált média-előadásként egyesíti a nézőket azzal, hogy közös

²¹ Uo., 28.

²² DEWEY, John: *Democracy and Education*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2008, 4–5.

²³ GEERTZ, Clifford: *Mély játék. Jegyzetek a bali kakasviadalról*. Ford. LOVÁSZ Irén = Uő: *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*. Szerk. NIEDERMÜLLER Péter, ford. ANDOR Eszter et al., Bp., Századvég, 1994, 126–169.

²⁴ MCLUHAN, Marshall: *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, Signet Books, 1964

²⁵ CAREY, James W.: *A Cultural Approach to Communication, Communication as Culture: Essays on Media and Society*. Boston, Unwin Hyman, 1989, 15–18.

²⁶ Uo., 7.

²⁷ Computer-mediated communication



Újságolvasó
1949,
Budapest,
adományozó:
Bauer Sándor,
Fortepan

tapasztalatot ad nekik. A 90-es évek elején *Media Events* című kötetükben²⁸ ők végezték el a rituális modell szerint a különféle médiaesemények alapos tipologizálását, lényegében a „verseny” (választási kampánytól a focivébéig – a hős próbatétele, a néző szurkoló és bíró), „hódítás” (a Mount Everest megmászása, árvízi mentés – a néző csodálja a hőst) és „koronázás” (például királyi esküvő – a néző alázatos részvételével) címszavak alá, megfelelően a weberi autoritástípusoknak (sorban: racionális, karizmatikus és tradicionális), tizenhárom változó segítségével besorolva ezeket. Emellett, ami fontosabb: kimondva, hogy a befogadó szerepe korántsem passzív ezeknél az eseményeknél – egy apró beszúrás megérdemelhet John MacAloon²⁹ tipológiája, aki látványosság-fesztivál-ceremónia felosztást alkalmazott. Dayan és Katz a médiaesemények kapcsán két réteget különböztetett meg: a valóban fontos társadalmi eseményt, és amely a tömeges részvételt csak a médiából nyert tömeges részvételnek köszönheti.

Katz maga egyébként a tranzakciós modellek 70-es évekbeli kritikájával ugyancsak újtónak számított, ugyanakkor Dayannel felállított tipológiájukat Carey azért kritizálta, mert csak a társadalmi kohéziót megteremtő médiarítusokat tartalmazta, kihagyva a Carey szerint a konfliktusok megjelenítését, lefolytatását lehetővé tévő rítusokat, mint az eleve gyakoribb megszegyenítő, lealacsonyító, kiközösítő rítusokat, amelyek egy egyén értéktelenségét kommunikálják, és ugyanúgy a média játssza el ezeket a kiközösítő rítusokat.³⁰ Ettől nem nagyon eltérő módon Catherine Bell valláskutató ugyancsak a határkijelölést, a fontos különbségek megjelölését vélte a rítus fő funkciójának, illetve magának a ritualizációnak a folyamatát, amely eszmék és hiedelmek kollektív halmaza létrehozásának a módja; ezek szimbiotikus kapcsolatban állnak egymással³¹ – ami Katzékat illeti, ugyancsak úgy vélekedtek, hogy afféle virtuális közösségek jönnek létre a nagy nézettségű médiaesemények kapcsán. Továbbá, érvelnek, médiarítusnak tekinthető a pusztán újságolvasás, tévézés is, amely rutinnál több, akár a kötött, periodikusan ismétlődő időpontok, vagyis az időszervezés miatt, akár egy várva várt esemény kapcsán a felfokozott várakozás kovácsolja össze ezeket a virtuális közösségeket. (Andok itt kapcsolja be Aczél Petra³² értelmezését arról, hogy a retorika rituális-

ként azonosít egy cselekvést, így közösségekben ragadva a résztvevőket; én azonban úgy vélem, hogy Aczél részéről az álesemények retorikai kategóriája³³ talán – éppen az imént felvázolt gondolatmenet miatt – még közelebb áll a rítus gyakorlatához, hiszen egy tervezett, időzített esemény a valóságosnál szándékoltan dramatizáltabb bemutatásával történő rituális eljátszása történik – akkor is, ha Dayan és Katz elhatárolta saját médiaeseményeit a pszeudoeseményektől.) Mindenesetre a leszűrhető lényeg, hogy – egyszerűbben fogalmazva – a hírfogyasztás esetén sokszor nem a hírehség dominál (ahogy a transzmissziós modell feltételezné), hanem az „élményéhség”. Császi megjegyzi³⁴ az ekkor kibontakozó kulturális fordulat kapcsán, hogy azt megelőzően a hiperoptimista várakozás és hiperpesszimista pánikhangulat egyszerre uralkodott a médiával szemben.

Carey összességében az antropológiai irányú kommunikációmodell számtalanszor idézett, kritizált és újrafedezett főteoretikusaként vonult be a kommunikációkutatás történetébe, vaskos esszékötetében³⁵ robusztus és komplex magyarázatvilágot alkotott elméletéhez, követők és kritikusok sorát készítette diskurzusra vagy polémia nézeteivel.

Hiszen mesterein, Katzékon keresztül Carey-hez kapcsolódik még többek között Eric Rothenbuhler amerikai antropológus munkássága, aki szintén Durkheimig visszanyúlva a rítust a szentséghez való hozzáférésként jellemezte,³⁶ amely egyszersmind a társadalom koordinációját biztosító eszközként is felfogható; de itt említendő még Nick Couldry, aki szerint a média egy képzelt központ mítoszt teremt meg, ugyanakkor – egy kis neomarxizmus, noha Couldry magát inkább posztdurkheimiánusként és antifunkcionalistaként határozta meg, aki Victor Turner etnológus társadalmi dráma-rítus fogalmából kiindulva olyan cselekedetekként tekintett a rítusokra, mint amelyek megtestesítik és rámutatnak a transzcendens értékekre – a média rítusai a szimbolikus hatalomelosztás társadalmi legitimációjának eszközei, maga is hatalmi tényező éppen ezáltal.

Itt érdekességképpen muszáj még megemlíteni az egyébként nem médiarituáléként ismert morális pánik jelenségének koncepcióját³⁷ és Ronald Grimes szerepét,

²⁸ DAYAN, Daniel – KATZ, Elihu: *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Cambridge, Massachusetts, England, Harvard University Press, 1992

²⁹ *Olympic Games and the Theory of Spectacle in Modern Societies = Rite, Drama, Festival, Spectacle*. Ed. MACALLOON, John, Philadelphia, Institute for the Study of Human Issues, 1984, 241–280.

³⁰ CAREY, James W.: *Political Ritual on Television. Episodes in the History of Shame, Degradation and Excommunication = Media, Ritual and Identity*. Eds. CURRAN, James, LIEBES, Tamar, London, Routledge, 2009, 42–70.

³¹ BELL, Catherine: *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford, Oxford University Press, 2009

³² ACZÉL Petra: *Új retorika. Közélet, kommunikáció, kampány*. Pozsony, Kalligram, 2009

³³ Uo., 175–177.

³⁴ CSÁSZI: i. m. (2002), 98.

³⁵ CAREY: i. m. (2009)

³⁶ ROTHENBUHLER, Eric: *Ritual Communication. From Everyday Conversation to Mediated Ceremony*. Thousand Oaks, London, New Delhi, SAGE Publication, 1998, XI.

aki a 80-as években „rituális tanulmányok” néven interdiszciplináris, sokféle kulturális gyakorlat kutatását egybefogó irányzatot alapított, és tipológiát alkotott a média és a rítusok tizenegyféle lehetséges viszonyára, a rituális tevékenység bemutatásától/promotálásától kezdve a tévére tett kézzel való gyógyításon át a focimeccsre való rituális összejövetelig.³⁸ Továbbá ő gazdagított minket azzal a mondással, hogy a rítusban nem a „mit”, hanem a „hogyan” a fontos.³⁹ Természetesen Jürgen Habermas sem maradhat ki,⁴⁰ akinek társadalmi nyilvánosság-elméleteihez szorosan kapcsolódik a rituális kommunikáció.

S persze megtekintjük a magyar köröndöt is: Andok Mónika összegző kötete mellett Császi Lajos húszéves munkássága a neodurkheimista rítusmagyarázatok és újramagyarázatok terén, Hartai László esettanulmányai⁴¹ vagy éppen Csányi Vilmos humánetológiai kutatásai mások munkái mellett ugyancsak nagyban hozzájárultak a terület magyar interpretálásához.

Császi egyrészt a neodurkheimi szemlélet alapvetéseit kiválóan írta le szinte pont húsz éve – a kommunikáció a társadalmi közösség konstruktív alkotóeleme, a média központi fontosságú, normatív intézmény, konszenzust épít a társadalmon belül, de csak ha jó tartalmakat tud kínálni –, s hogy a média a populáris kultúrán és a közvéleményen keresztül a társadalmi konszenzus megtestesítőjévé vált, társadalmi eseményeket lát el közös jelentéssel, az értékhierarchiát építi át állandóan, a kollektív mítoszok kialakításával pedig a konszenzust és nem utolsósorban a politikai hatalom legitimációját végzi el; hiszen a társadalmi rend és a kultúra kapcsolata a modernitásban csak közvetett, csoportritusok helyett intézményesített módon valósul meg, a kommunikáció szempontjából a morál kollektív szimbolikus centrumaként működő média a legfontosabb, ahol a szakralizáló és deszakralizáló mítoszok konstrukciója történik.⁴²

Vagyis: fórum, ahol a világ értékrendje nyilvános diskurzusokon keresztül alakul – ezzel szemben Jürgen Habermas erősen neomarxista felhanggal a médiát osztályharcok terepeként aposztrofálta, a konszenzus fenntartását pedig az elit érdekeként.

Tovább árnyalja a Dayan–Katz-féle médiaesemény-megközelítés elsietett önkritikáját (Katz alig négy évvel annak megjelenése után rádöbrent, hogy a kábeltévé véget vetett azoknak az időknek, amikor sok millió ember egyszerre ült le körülbelül ugyanazt nézni a tévében – Császi szerint viszont az igazán ikonikus események idején most is ugyanúgy működik a tévé, s közös nyilvános térként funkcionál), és olyan plasztikus mondatokkal illusztrálja mindezt, mint például „a hollywoodi filmek a kor legfontosabb társadalmi »üzeneteinek« mitikus hordozójává váltak”,⁴³ vagy hogy a szentség nem más, mint „elkötelezettség egy alternatív valóság iránt”; továbbá „a média történetei nem önmagukban, hanem tágabb szociokulturális közegükben vizsgálhatóak”.

A médiabotrány mint populáris rítus – vagyis normasértő helyzet, azaz erkölcsi dilemma⁴⁴ – rituális szerepe ebben kiemelt: Stephen White szerint az emberek tudni akarják, hogy mi a „Jó” és mi a „Rossz”, hogy helyesen tudjanak cselekedni (és leküzdjék az igazságtalanságot).⁴⁵ Vagyis: a botrányokon mint normaszegéseken keresztül fenntartják a normatív igényeket, és újrafogalmazzák a csoport eszményeit;⁴⁶ vagy ha, mint Kenneth Burke írja, valaki megsértette a domináns rendet, a csoport elítéli, büntudatot kelt az érintettben, aki ettől való megszabadulása és a norma helyreállítása érdekében valamilyen megtisztító rítuson kell hogy keresztülmenjen: önkritikát gyakorolhat (mortifikáció – közel a büntudathoz) vagy másokat hibáztathat (viktimizáció – közel a bűnbakképzéshez).

Császi érdekességképpen rámutat: „a médiaesemények legfontosabb jellegzetessége, hogy a valóság és a fikció között elhelyezkedő szakrális szerepjátékok”,⁴⁷ vagyis egyre inkább szórakoztató műsorokká válnak, karnevalisztikus elemek jelennek meg; John Langer szerint a tabloidok (bulvárműsorok) hatásukat olyan „áldozatok” kiválasztásával érik el, akikkel a lakosság könnyen azonosul, ismét a jó-rossz, káosz-rend dichotómia érvényesül a tudósításokban, és a „jelentéktelen” tabloidhírek is a rituális kommunikáció részei.⁴⁸ Tabloidtípusokat is felsorol, amelyek távol esnek a Dayan–Katz-féle médiaesemény-tipo-

³⁷ COHEN, Stanley: *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*. Oxford, Blackwell, 1972.

³⁸ GRIMES Ronald: *Rite out of Place. Ritual, Media and the Arts*. New York, Oxford University Press, 2006, 4.

³⁹ GRIMES, Ronald L.: *Ritual Criticism. Case Study in Its Practice, Essay on Its Theory*. Columbia, S.C., University of South Carolina Press, 1990, 13.

⁴⁰ HABERMAS, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*. Ford. ENDREFFY Zoltán, Bp., Századvég, Gondolat, 1993.

⁴¹ HARTAI László: *Médiaesemény-esettanulmányok*. Bp., Wolters Kluwer, 2015.

⁴² HOOVER, Stewart – VENTURELLI, Shalini: *The Category of Religious: the Blindspot of Contemporary Media Theory? = Critical Studies in Mass Communications*, 1996, 4. sz., 251–265.

⁴³ CSÁSZI: i. m. (2002), 43.

⁴⁴ STEVENS, John: *Social Utility of Sensational News. Murder and Divorce in the 1920's = Journalism Quarterly*, 1985, 1. sz., 53–58.

⁴⁵ WHITE, Stephen K.: *The Recent Work of Jürgen Habermas*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

⁴⁶ CSÁSZI: i. m. (2002), 132.

⁴⁷ Uo., 108.

⁴⁸ LANGER, John: *Tabloid Television*. London, Routledge, 1998.



Busójárás
1979,
Mohács,
adományozó:
Erdei Katalin,
Fortepan

lógától: a „leleplezés” a média pletykáit és botrányait jelöli, és az elutasítás az elvárt reakció, a „próbatétel” bal-
esetet, szerencsétlenséget jelöl, és rokonszenvet vált ki, míg az „újjászületés” valamilyen különleges átalakulást jelöl, és elismerést vált ki.

Érdemes még megemlíteni, már csak a későbbiek kedvéért is, hogy a Durkheim-féle negatív és pozitív rítusok mellett ott vannak még az úgynevezett inverziós rítusok is, amelyek lényege a világ feje tetejére való állítása, a komoly kigúnyolása és a nevetséges felmagasztalása. „A folklórban, a játékokban és a karneválban bőségesen találunk példát ezekre a rítusokra, csakúgy, mint a mai média szórakoztató világában is” – írja Császi,⁴⁹ hozzátéve, Mihail Bahtyin, Edmund Burke és mások bevonták a karnevált a többletjelentéseket konstruáló rituális kommunikáció körébe.

Végül megérkezünk a klasszikus körút végállomására, amely a „médiántropológia” névre hallgat, és egy fura kis társaságnak állít emléket. A már említett Rothenbuhler és román társa, Mihai Coman a befogadói tapasztalat

mélyebb megismerését tűzte ki célul,⁵⁰ ami annál is izgalmasabb, mert Rothenbuhler a rítusok konszenzusos, Coman a konfliktusos jellegét emelte ki, hogy aktív vagy passzív-e a részvétel, s hogy a médiarítusok lokálisak, vagy lehetnek globálisak is. A lényeg, hogy a közönség, miközben tévét néz, megtanulja annak mítoszait és rítusait, így teremődik valamiféle közös emlékezet. Külön érdekes Rothenbuhler meglátása, aki a médiát az individualizmus kultusz templomának nevezi, miközben ez az „én” csak kommunikatív interakcióban tud létezni, a média pedig „kvázi vallási nevelést” biztosít mindehhez: a médiarendszer a celebkultuszaival, szekularizált gyónással (Couldry). S persze ott van a rituális tér és a központ erőteljesen fennálló és elég erőteljesen kutató mítosza; Császival egyetértve Nick Couldry brit médiakutató azt mondja, a média és a rítusok mellett a társadalmi rend is hangsúlyos kiindulási pont, a szimbolikus hatalom koncentrációja a média által pedig nehezen észrevehető, és imígyen nehezen kivédhető önkényességet képvisel.

⁴⁹ CSÁSZI: i. m. (2002), 91–92.

⁵⁰ *Media Anthropology*. Eds. ROTHENBUHLER, Eric, COMAN, Mihai, Thousand Oaks, London, New Delhi, SAGE Publications, 2005

*

A globalizáció és a világháló egy dolog, de mihez kezd a kommunikáció rituális elmélete, ha a világhálón találja szembe magát? A média digitalizációja vajon elhozza-e a média autoritásának csökkenését? Mi lesz így a központ mítoszával, ha ahány olvasó, annyi szerkesztő szabadul rá a média alakítására a közösségi médiának hála? Vajon utópisztikus tömegdemokrácia vagy digitális tatárjárás lesz a vége?

Szerencse, hogy leszálltunk a buszról, ilyen csapdák között csak gyalogosan érdemes közlekedni. Egyrészt van kísérlet a Dayan–Katz-féle koncepció újragondolására, kibővítésére: a Couldry és társai szerkesztésében, csaknem két évtizeddel később megjelent *monstre* kötetben⁵¹ elváltatják a médiaeseményeket a média rituális működésétől, leszámolnak a műfajokkal és Katzék tipológiájával is, illetve számos esettanulmányon keresztül dolgoznak tovább Katzék elméletein. Elmés a kötetben a Hellandtól idézett „rítus online” és az „online rítus” megkülönböztetése (előbbi ugyebár egy létező rítus online platformra vitt verziója, utóbbi az online létező rítus), ahogy Zizi Papacharissiek Carey-féle rituális modellből levezetett, hangzatos „kollektív narcizmus” fogalma⁵² – itt egyébként már közösségimédia-fókusszal zajlik a fogalomalkotás: ez itt, kérem, már az új világ, újmédiával, újmagyarral.⁵³ Papacharissi és kutatótársa egyébként egy korábbi tanulmányában úgy vélekedett,⁵⁴ hogy funkciójában és használatában is elkülönül az internet a nyomtatott és a sugárzott médiától, hiszen olyan igényeket is kielégít, mint például az információkeresést, szórakoztatást, kikapcsolódást, útmutatást, társadalmi hasznosságot és a könnyű hozzáférést.

S persze ha valahol, itt millió és egy leágazás található, kérdések sorozatával. Vegyünk csak kettőt, példaként. Mondjuk a – valóban egyre határozottabban bekopogtató – virtuális valóság kérdését: elmondható-e az 2022-ben is, amit Andok 2017-ben leírt, hogy „a média sosem eliminálhatta a testet teljesen, mindig tematizálta valamilyen módon”, amikor tavaly megjelent a névváltó Facebook egy olyan virtuálisvalóság-szimulátorral, amelynek konkrét célja a fizikailag megtapasztalható világ helyének átvétele? Ha egy nagy szerepjátékban való rituális részvétellé válik a világ, Durkheimnek lesz igaza, aki úgy vélte, hogy a rítus során „a társadalom az érzékeink előtt feltárulkozó

világot felcseréli egy másikkal, mely a közösség által létrehozott ideálok kivetítéséből tevődik össze”, és „eggyé válik az a világ, amelyben élünk és amelyet elképzeltünk”?⁵⁵ Vagy mindezt csupán egyfajta reflektálatlan technopesz-szimizmus mondatja velem?

Vagy itt van a szintén kurrens álhírek – vagyis a fake news – esete: Carey alaptézise az újságolvasás rituális modellje szerinti értelmezésével nem is kaphatna ennél világosabb bizonyítékot; különösen az utóbbi, háborús időkben vált egyértelművé, hogy az olvasók adott esetben szurkolók és bírák, a valóságnál pedig – ahogy Robert Wuthnow⁵⁶ vallásszociológus is írja – morális szempontból sokkal fontosabbak a mitikus történetek. A Kígyó-sziget hős-mártír védői – akiről utóbb kiderült, élnek és virulnak –, Kijev szelleme, a sosem létezett pilótaász, és sorolhatnánk a háborús propaganda további példáit, amelyeket nem álhírterjesztő oldalak hoznak nap mint nap, hanem esetenként tőlük, esetenként a közösségi médiából kritikátlanul átvéve a szerzők, komoly orgánuk.

Mindenesetre a technológiai determinizmus csapdáját elkerülendő fontos kijelenteni: az internet és a web 2.0 megjelenése az erőforrások és a hozzáférés tekintetében változtatta meg elsősorban a helyzetet, de minden jelenségnek, amelyet tapasztalunk, van előzménye az offline világban. Álljon itt példaként két izgalmas és újszerű jelenség, s hogy friss is legyen az apertúra, aktuális eseményekkel, hírekkel illusztrálva.

Az egyik az internetes mémek világa lenne – mert az interneten virálisan terjedő, jellemzően vizuális és szöveges elemek megfelelő kompozíciójából álló alkotások kimondottan erősen kötődnek az európai kultúrához; s most az orosz–ukrán konfliktus kapcsán rendkívül megnövekedett az e témában készített mémalkotások száma. A másik a „profilképkeret-aktivizmus” mint újmédia-rítus; az előbbieken fényében vélhetően ennek aktualitását sem szükséges túlmagyarázni.

Kezdjük az előbbivel, az internetes mémekkel. Habermas neve már szerepelt az imént, ahogy társadalminyilvánosság-elmélete is. Tudjuk, hogy eszerint egy feudális, úgynevezett reprezentatív-demonstratív nyilvánosságot azonosít a késő középkorban, amelyhez kevés kiváltságos férhetett hozzá aktorként vagy ágensként, mint a főpapok vagy a nemesek. Ezt egy demokratikusabb polgári nyilvánosság követte, majd jöttek a tömegmédiák, és a populáris kultúra és a mainstream média segítségével ismét

⁵¹ COULDRY, Nick – HEPP, Andreas – KROTZ, Friedrich: *Media Events in a Global Age*. London, New York, Routledge, 2010

⁵² MENDELSON, Andrew: *Look at Us. Collective Narcissism in College Student Facebook Photo Galleries = A Networked Self*. Ed. PAPACHARISSI, Zizi, New York, Routledge, 2011

⁵³ VESZELSZKI Ágnes: *Netnyelvészet*. Bp., L'Harmattan, 2017

⁵⁴ PAPACHARISSI, Zizi – RUBIN, Alan: *Predictors of Internet Use = Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 2000, 2. sz., 175–196.

⁵⁵ BELL: i. m. (2009), 1.

⁵⁶ *Vocabularies of Public Life*. Ed. WUTHNOW, Robert, London, Routledge, 1992

feudális jellegű nyilvánosság érvényesült – kevesen férnek hozzá, a többség passzív befogadásra van kárhoztatva. Aztán megjött a web 2.0, azaz a szerző-befogadó vagy alkotó-fogyasztó (producer és consumer – prosumer) által előállított és megosztott tartalmak korszaka, és elméletben elsöpörte ezeket a korlátokat, a minden technológiai újításnál megszokott optimizmusra készítetve a kutatókat⁵⁷ – noha maga Papacharissi teszi hozzá józanul: az online világ csak az offline világ tükré, amelyben azért némi visszafogottság is benne foglaltatik, Castells pedig egyfajta demokratikus kiegészítésként gondolt az internetes fórumokra.⁵⁸

Itt egy rövid kitérőt érdemes tenni a mém és az internetes mém kapcsán – előbbi az eredettörténet, utóbbi a rituális modell transzmissziós fölött aratott partikuláris győzelme miatt tud érdekes lenni. A mém fogalmát Richard Dawkins⁵⁹ evolúcióbiológus vezette be egy olyan kognitív egység koncepciójaként, amely elméről elmére terjed, s közben óhatatlanul mutálódik, átalakul. Innen vette át a kultúrákutatók a 80-as és a kibernetika a 90-es években – így többek között Daniel C. Dennett⁶⁰ és a tanulmány elején már említett Sperber révén a genetika és az epidemiológia analógiájával körülbelül egy évtizedig vergődött a memetika névre hallgató tudományág, mielőtt folyóiratával (*Journal of Memetics*) együtt tetszhalottá meredett, ránk hagyva egy körülbelül-definíciót: eszerint a mémet tekinthetjük a legkisebb megjegyezhető kulturális, információs vagy imitációs egységnek, amely a kulturális evolúcióval és kiválasztással áll kapcsolatban, és potenciális befolyásolóerővel bír;⁶¹ és a rituálé-rítus fogalompárhoz hasonlóan szétválasztja magukat a mémeket és megtestesüléseiket (Dawkinsnál csírájában: genotípus és fenotípus). És itt jön az újmédiához köthető fordulat (illetve a mémek reneszánsza): a web 2.0 jól láthatóvá és kutathatóvá tette a mémesedés folyamatát is. Tényleg csak felsorolásszerűen talán annyit érdemes megjegyezni, a gén-analógia a tranzakciós, a vírus-analógia talán a transzmissziós modellnek feleltethető meg; első körben a terjedés és replikáció kérdésköre érvényesült. Itt érdemes különválasztani a pusztán virális tartalmakat (egy jól si-

került rövid videót, amelyet milliók osztanak meg és néznek, ám nem történik rajta módosítás) és az internetes mémet, amelynek lényege, hogy az eredeti kulturális szöveg (értve alatta képet, videót és hangot is) módosításokon esik át, jellemzően egy másik, szintén már meglévő kulturális szöveggel remixelve – így egyszerre hasonlít egy vagy több korábbi dologra annyira, hogy felismerhető maradjon, és módosul annyira, hogy érdekesnek találtsák. Carey nyomdokain haladva az internetes mémek rituális kommunikációelmélet szerinti értelmezése kapcsán elsősorban Limor Shifman⁶² és Ryan Milner⁶³ nevét érdemes megjegyezni, utóbbi Habermas felé is visszacsint, mondván: a memetikus média nem hozza száz százalékban a felvilágosodás korabeli polgári kávéházak egalitáriánus szellemét, de jó kezdet lehet hozzá; emellett a klasszikus memetika egyik zászlóvivője, Susan Blackmore is reprezentatív cselekedetként értékelte a mimesist, Merlin Donaldra támaszkodva, aki a nyelvi és kulturális reprezentációval kapcsolta össze ezt a fogalmat (idézi és összefoglalja őket: Gill⁶⁴). A hosszú felvezető után következzen a gondolat kísérlet és az összekapcsolás: mi lenne, ha az internetes mémek nyilvánosságát – amely technikailag jóval túlmutat az erre a célra létrehozott mémoldalakon, hiszen a közösségi médiában, sőt offline eseményeken, például tüntetéseken transzparensként is feltűnnek ismert mémek (lásd például: Hszi Csin-ping kínai elnök Micimackóval való azonosítása és ekként megjelenítése) – a neodurkheimi rítus keretei közé helyezve úgy tekintenénk, mint egy virtuális karneváli rítus elemeit? Roger Silverstone úgy vélte, a középkori karnevál (amely inverzív rítusként a tekintély kicsúfolásával jár) megfelelője ma a popkultúra, ám a Bahtyin-féle karneválfogalom sokkal több rokon vonást mutat az internetes mémekkel, mint arra jelen sorok szerzője és valamivel később Glózer Rita kommunikációkutató is rámutatott.⁶⁵ Így a magasztos tekintély kicsúfolása, a szatíra, ironia, paródia (Bahtyin: „groteszk realizmus”) jelenléte, az ellentmondásosság feltárása, a megjelenített karakterek mögötti kollektív szerzőség – vagyis nem valaki személyesíti meg esetünkben virtuálisan Vlagyimir Putyin orosz elnököt, hanem bárki,

⁵⁷ Például BELL, Daniel: *The social framework of the information society = The microelectronics revolution. The complete guide to the new technology and its impact on society*. Ed. FORESTER, Tom, Cambridge, US, MIT Press, 1981, 500–549.; PAPACHARISSI, Zizi: *The Virtual Sphere 2.0. The Internet, the Public Sphere, and beyond = Routledge Handbook of Internet Politics*. Eds. CHADWICK, Andrew, HOWARD, Philip N. Howard, London, Routledge, 2008

⁵⁸ CASTELLS, Manuel: *The Internet Galaxy. Reflections on the Internet, Business, and Society*. Oxford, Oxford University Press, 2001, 138.

⁵⁹ DAWKINS, Richard: *Az önző gén*. Ford. SÍKLAKI István, Bp., Kosuth, 2005

⁶⁰ DENNETT, Daniel C.: *Darwin veszélyes ideája*. Ford. KAMPIS György, KAVETZKY Péter, Bp., Typotex, 1998

⁶¹ KARAFIÁTH Balázs: *A memetika elméleti környezete = Jel-Kép*, 2014, 4. sz., 21–36.

⁶² SHIFMAN, Limor: *Memes in Digital Culture*. Cambridge, MIT Press, 2014

⁶³ MILNER, Ryan M.: *The World Made Meme*. Cambridge, MIT Press, 2016

⁶⁴ GILL, Jameson: *An extra-memetic empirical methodology to accompany theoretical memetics = International Journal of Organizational Analysis*, 2012, 3. sz., 323–336.

⁶⁵ GLÓZER Rita: *Internetes paródiavideók és ifjúsági médiahasználat = Replika*, 2015, 1–2. sz., 117–139.

aki szeretné –, és a kulcsfogalom, a maszk, ami esetünkben virtuális, és pusztán egy Putyin-fotó elég hozzá. Ha valami, ez deszakralizáló rítus a szó durkheimi értelmében. Hiszen, ahogy Bahtyin írja: a karnevál a humor révén felszabadít, a nevetés pedig erős kihívást jelent a hatalomnak, ami vagy aki esetünkben lehet a világ második legnagyobb országának milliós hadseregét vezénylő orosz elnök is. Oroszországban vagy a hasonló autoriter rezsimiek esetében további szempont, hogy a képi alapú tartalmakat nehezebben szűrik az algoritmusok, ritkásabban kerülnek állami cenzorok elé, így az internetes mémek készítése és megosztása az ellenzéki kommunikáció és az ellenállás egy formájává is vált, ráadásul jól beágyazott, hiszen a 2011–2012 körüli oroszországi tüntetéseknél is az egyik kódolt kommunikációs formája volt.⁶⁶

De lássunk egy másik tömegjelenséget, a hashtagaktivizmushoz hasonló profilképkeret-aktivizmust a rituális megközelítés szemszögéből. Értelemszerűen ennek is megvolt a maga optimista fogadtatása, ám közben az angol nyelvű szakirodalom a slacktivism kifejezést találta ki azokra az online politikai véleménykifejező cselekvésekre, amelyek gyakorlatilag nulla költséggel járnak, mint egy hashtag megjelenítése, egy profilképkeret-csere vagy éppen egy online petíció aláírása – minekutána a lehetőség mellett sokan azt az aggodalmat sem hallgatták el az online tiltakozások kapcsán, hogy szelepként fognak működni (például Evgeny Morozov⁶⁷ vagy az őt kritizáló Henrik Christensen⁶⁸), vagyis indirekt módon keresztbe tesznek a valódi, offline eszközökkel kikényszeríthető változásoknak. Mindazonáltal ezeknek a közös kiállításoknak a rituális jellege meglehetősen egyértelmű, „a személyes és anekdotikus hangsúlyozásával átformálja a rítust egy személyes szinten intézett követelés formájává”, és közösséget terem a rítus által.⁶⁹ Vagyis, mint arra összegző művében Andok rámutat: „a közösségi médiában a magánrítusok nyilvánosan megfigyelhetőkké váltak.”⁷⁰ A profilképkeret

megváltoztatása ugyanezt a hatást éri el azzal a különbséggel, hogy permanensen megtekinthető az illető profiloldalon, magyarul: kitűzőként viselkedik, amelyet hordozója büszkén visel – és természetsszerűleg visszahat az identitására.⁷¹ Ez valódi, kézzelfogható szimbolikus cselekvés a javából, szubaktivizmus, ahogy Maria Bakardjieva médiakutató is rámutatott.⁷² Visszacsatolva a korábbiakra: ismét egy tömegesen átélrt rítus zajlik majd, csakúgy, mint az internetes mémeket fogyasztó tíz- és százazrek esetében.

A számok nyelvén mindez azt jelenti, hogy a háború első hetében milliók változtatták meg profilképkeretüket a Facebookon – mások megkritizálták ezt⁷³ –, Twitteren pedig például a gunyoros #ThePutin hashtag emelkedett egymillió tweet fölé. Közben a népszerű mémoldalon, a 9gag.com felületen (ahol a Putyinnal való viccelődés egyébként is gyakori volt) külön szekciót kapott az orosz–ukrán háború, az oldal keresője a „putin” keresőszóra csaknem hatezer, az „ukraine” keresőszóra tizennégyezer, a „russia”-ra huszonegyezer találatot ad ki.

*

Összességében tehát elmondható, hogy bármennyire is fragmentált a figyelem, bizonyos kulcseseményeknél igenis a világ egy jelentős része ugyanazt nézi, ugyanazt hallgatja, ugyanabban vesz részt. Bevonódik, aktív figyelmet, energiát szentel, szorong, aggódik, drukkol, bíraskodik, kinyilvánít, amint azt az orosz–ukrán háborúhoz kapcsolódó médiarítusban láthatjuk – mellékesen azt is látjuk, hogy a média szeriöz részét lassan nem lehet megkülönböztetni a tabloidtól, hírt az álhírtől. Vagyis a rítusok a mai napig élnek és virulnak, bárhol és bármikor, ahol az ember jelen van – legyen szó a fizikai valóságról, a hagyományos média nyilvánosságáról vagy a web 2.0 információs bazárjáról.

⁶⁶ DENISOVA, Anastasia: *Internet Memes and Society: Social, Cultural, and Political Contexts*. London, Routledge, 2019

⁶⁷ MOROZOV, Evgeny: *The Brave New World of Slacktivism* = *Foreign Policy*, 2009., 5. sz. (online)

⁶⁸ CHRISTENSEN, Henrik Serup: *Political activities on the Internet. Slacktivism or political participation by other means?* = *First Monday*, 2011, 2. sz. (online)

⁶⁹ DOBRIN, Diana: *The Hashtag in Digital Activism: A Cultural Revolution* = *Journal of Cultural Analysis and Social Change*, 2020, 3. sz., 1–14.

⁷⁰ ANDOK: i. m. (2017), 10.

⁷¹ PENNEY, Joel: *Social Media and Symbolic Action: Exploring Participation in the Facebook Red Equal Sign Profile Picture Campaign* = *Journal of Computer – Mediated Communication*, 2015, 1. sz., 52–66.

⁷² BAKARDJIEVA, Maria: *Subactivism: Lifeworld and politics in the age of the Internet* = *The Information Society*, 2009, 2. sz., 91–104.

⁷³ DATSKOVSKA, Stacia: *Performative Social Media Activism Doesn't Help Ukraine* = *Bitchmedia*, 2022. március 2. <https://www.bitchmedia.org/article/ukraine-war-russia-social-media-activism>

A tánc reszakralizálódása a XX. századi tánc-modernizmus életműveiben – Vaclav Nizsinszkij, Alvin Ailey, Maurice Béjart

Tánc-kultúrafilozófiai gondolatok Christopher Dawson nyomán

Vajon mi az oka annak, hogy a XX. század kutatói és művészei az archaikus társadalmak vagy Európa archaikus szokásai felé fordulnak? Csupán az izgatja őket, ami az archaizmus felé forduló szokáskutatót? Hiszen a „...szokások a hajdani kultuszok területét [...] érintik. A modern ember cselekvéseiben, élettevékenységében sok olyan elem figyelhető meg, amely a tradíció révén évszázadokra, sőt évezredekre vezethető vissza. A szokások elemei, motívumai bennünket részint a történelem előtti korok emberével, részint jelenünk közelebbi és távolabbi népeivel kötnek össze. Ezeknek a jegyeknek a kimutatása egyik legszebb feladata a szokáskutatónak...”¹

Christopher Dawson szerint a kultúra nem zárt rendszer, hanem a hatások sokasága alakítja át. Bár e változások egy része kétségtelenül anyagi jellegű, mint például a tudomány és a technológia fejlődése vagy a külső hódítások, a legjelentősebb befolyások a vallási hiedelmekben és eszmékben bekövetkező változások.² Ezt érezhették át a XX. század művészei, amikor olthatatlan vágyat éreztek arra, hogy a lassanként eltűnő rítusokat újraéljék. Valaminek a hiányát érezték, amit újból jelenvalóvá kívántak tenni. Bartók és Sztravinszkij archaikus folklór általi ihletettsége is ilyenfajta vágyakból ered. Sztravinszkij a ritmus emancipációját a ritmus reritualizálásával valósítja meg. Bartók az európai zenei hagyománytól eltérő – elsősorban balkáni reliktum területeken fennmaradt – ritmikai/metrikai aszimmetriát integrálja zenéjébe.³

Martin Zenck zenekutató felhívja a figyelmet arra, hogy az 1913-as *Tavaszi áldozat* tulajdonképpen rítustanulmány, méghozzá művészi eszközökkel létrehozott rítustanulmány, amelyben a mű egyszerre jeleníti meg a rítus és műtárgy jellegzetességeit. A *Tavaszi áldozat* a századforduló körül elindult rítus- és szokáskutatás alábbi olvasmányaival helyezi egy sorba:

- 1873. Edward Taylor: *The Origins of Culture*
- 1875–77. Wilhelm Mannhardt: *Wald- und Feldkulte*
- 1890. James George Frazer: *Az aranyág*
- 1909. Arnold van Gennep: *Átmeneti rítusok*
- 1912. Émile Durkheim: *A vallási élet elemi formái*
- 1913. Igor Sztravinszkij: *Tavaszi áldozat*
- 1913. Sigmund Freud: *Totem és tabu*
- 1917. Rudolf Otto: *A szent*
- 1951. Mircea Eliade: *A samanizmus – Az eksztázis ősi technikái*
- 1966. Jacques Derrida: *A kegyetlenség színháza*
- 1969. Victor Turner: *A rituális folyamat*⁴

XX. századi közhely, hogy a mai világ deszakralizált.⁵ Ez a művészeknek különösen fájdalmas tény a század kezdetén. A zene-, de különösen a táncművészet természeténél fogva szorosan kapcsolódik mindenfajta rítushoz. Az etnomuzikológia kutatásai szerint a rítusba ágyazott legfőbb kommunikációs médium az ének és a tánc.⁶ Émile

¹ UJVÁRY Zoltán: *Népszokás és népköltészet*. Debrecen, Alföldi Nyomda, 1980, 12.

² Vö. DAWSON, Christopher: *Progress and Religion. An Historical Enquiry*. London, Sheed and Ward, 1929

³ BÓLYA Anna Mária: *Bartók és a bolgár ritmus: egy jelenség kutatásának hatástörténeti vázlata, adalékok a nem befejezett értelmezéshez = „Én vagyok az Új!” – feleld: „A Régi jobb volt!” Eszméletörténeti viták 1920 és 1938 között*. Szerk. WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2022, megjelenés előtt.

⁴ ZENCK, Martin: *Ritual or Imaginary Ethnography in Stravinsky's Le Sacre Du Printemps?* = *The World of Music*, 1998, 1. sz., 61–78.

⁵ ELIADE, Mircea: *Misztikus születések. Tanulmány néhány beavatástípusról*. Ford. SALY Noémi, Bp., Európa, 1999, 7–8.

⁶ BLOCH, Maurice: *Symbols, Song, Dance and Features of Articulation Is religion an extreme form of traditional authority?* = *European Journal of Sociology*, 1974, 1. sz., 54–81.

Durkheim úgy véli, a tánc a vallási élmény elementáris formája.⁷

A szakrális táncformák – elsősorban a kórustáncok – az antik hellén kultúrában a minószi civilizáció epifánia ünnepeitől detektáltak.⁸ A szakrális mozdulatvilágot a középkori kereszténység is megörökölte, például az invokációs gesztus vagy a művészi értékkel is rendelkező processzió, illetve a lánc- és kórtáncok kultúra révén. Fontos megemlíteni, hogy a tánc eltörlése, mint az egyház megtisztulásának mércéje, nem középkori, hanem modernista konstrukció.⁹ Európában a táncművészet vallási cselekményektől való elválása egy időben zajlott a lánc- és kórtáncok kultúra több évszázados divatjának visszaszorulásával és egy új kulturális fenoménnek, a párostánc-kultúrának a megjelenésével. Az új forma rituális tartalmakat már nem tudott felvenni, ezért vonatkozik rá nagyon gyakran egyházi tánctilalom. A táncművészet az európai kultúrában e profán voltát egészen a XX. századig megtartja.¹⁰

Jelen írás a XX. századi táncművészet három olyan koreográfusával foglalkozik, akik a színpadi tánc reritualizálását valósították meg, különféle szemszögekből és különféle háttérrel. Közös jellemzőjük a tánc magában való rituális jelentésének láthatóvá tétele. Ehhez kapcsolódik fő kérdésünk, a jelentéstartalmak keresztény szakralitáshoz való viszonya. Végül Christopher Dawson vallás- és kultúrtörténész, a XX. század egyik legeredetibb gondolkodójának nyomán igyekszünk elhelyezni e koreográfusok életművét a tánc történetben.¹¹

A tánc történet első modernista botránya Vaclav Nizsinszkij táncos-koreográfus génuszhoz kapcsolódik. Nizsinszkij (1889/1890–1950) oroszországi születésű lengyelként köztudottan a magyarországi születésű, de lengyel felneveléssel is rendelkező Pulszky Romolával élt házasságban, így művészetének magyar vonatkozásai is vannak. Ennek ellenére viszonylag szűk körű a vele foglalkozó magyar nyelvű publikációk száma. Bámulatos tánctechnikai adottságai mellett egészen kiváló színészi tehetsége is volt. Figyelemre méltó analitikus képességgel rendelkezett, és festményeit is ismerjük. A tánc történetet megfordító ko-



reográfiáit: az *Egy faun délutánját*, a *Tavaszi áldozatot* és a *Játékokat* Gyagilev együttesénél készítette. Ezek közül a *Tavaszi áldozat* máig a tánc történetének központi darabja.¹² Nizsinszkij az 1912-ben bemutatott *Egy faun délutánjával* félredobja a klasszikus (cári) balett örökségét, és kétdimenziósra redukált antik görög mozgásos vázát alkot, amellyel a termékenységét szimbolizáló Faunt teszi jelenvalóvá.¹³

Vaclav Nizsinszkij
1917
Fotó:
Karl Struss
© Wikimedia
Commons

⁷ LYNNE, Hanna Judith: *Toward a Cross-Cultural Conceptualization of Dance and Some Correlate Considerations*. = *The Performing Arts. Music and Dance*. Eds. BLACKING, John, KEALIINOHOMOKU, Joann W., Hague, Paris, New York, Mouton, 2010, 17–46.

⁸ MANDALAKI, Stella: *Dance in Prehistoric Greece = XXIII Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities*. Heraklio, 2013, 1–8.; Uő: *The Dance in the Minoan Society = XXIII Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities*. Heraklion, 2013

⁹ HELLSTEN, Laura: *Dance in the Early Church = Approaching Religion*, 2016, 2. sz., 55–66.; VÁLYI Rózi: *A táncművészet története*. Bp., Zeneműkiadó, 1969; BÓLYA Anna Mária: *The Change of a Medieval Fashion Dance: Formal and functional aspects of the discourse of dance*

becoming an independent art = Acta Cultura et Paedagogicae, 2021, 1. sz., 48–58.

¹⁰ BÓLYA: i. m. (2021)

¹¹ POGRÁNYI LOVAS Miklós: *Vallás és kultúra kapcsolata T. S. Eliot, Christopher Dawson és Russell Kirk filozófiájában = Túl posztokon és izmusokon. Művészetelméleti tanulmányok*. Szerk. FALUSI Márton, KOCSIS Miklós, KUCSERA Tamás Gergely, Bp., MMA MMKI, L'Harmattan, 2015, 491–528.

¹² BÓLYA Anna Mária: *Vaclav Nizsinszkij: a művész és az ember = Valóság*, 2020, 8. sz., 81–101.

¹³ Uo.

Az igazi botrány azonban az 1913-as *Tavaszi áldozat*. Igor Sztravinszkij, Nizsinszkij és Nicholas Roerich (Nyikolaj Rerih) valódi összművészeti alkotást hoz létre.¹⁴ Az alapanyag mindannyiuk számára a szláv folklór, illetve annak archaikus, kereszténység előtti elemei. Nicholas Roerich régész és festőművész szándéka a régi időkbe vesző szláv kultúra megidézése volt, amelyről saját kutatásai álltak rendelkezésre.¹⁵ Sztravinszkij ebből azután olyan művet alkot, amely tulajdonképpen maga válik rítussá. A rítusban a közönség is részt vesz, méghozzá igen aktívan: van szóváltás, verekedés, kalaptütámadás, rendőr, vagyis minden, ami akár egy balkáni télközépi alakoskodó felvonuláson is előfordulhat.¹⁶

Érdekes módon Sztravinszkij soha nem vallotta be, hogy valójában archaikus tavaszi énekeket használt fel zenéjéhez. Ez alól az utolsó rész, az *Áldozati tánc* kivétel.¹⁷ Az *Áldozati tánc* mindenféle rituális énekanyag nélkül, a zenekart szinte teljesen ütőhangszerként használva, a metrikai aszimmetria apoteózisát valósítja meg. Ritmikája mindenféle nyugat-európai zenei szabályosságot nélkülöz. E ritmika Zenck értelmezésében az eliadei illud tempusba, mitikus időbe való átmenetet valósítja meg, jelenlévővé téve magát a rítus cselekményét.¹⁸

A szövegkönyv olyan elemekből áll össze, amelyek az európai hagyomány szláv ajkú reliktum területein még a XX. században is gyűjthetők voltak tavaszi ünnepek alkalmával. Ilyenek például a különféle kiesős, elkergetős, helycserés körjátékok vagy a menyasszony-elragadó játék, vagy a férfiak ügyességi vetélkedése.¹⁹ A tavaszi szokáskörökben a kutatás azonosított olyan elemeket, amelyeket antik dionüsiák vagy más termékenységű szertartások

utódainak tekintenek.²⁰ Ilyenek az incselkedő vagy explicit agresszió, állatáldozat, állatutánzás, ősökre való utalás, egy archaikusabb macedón példában pedig még nyershús-evésre utaló énekszöveg is van. Az *Ősök megidézése és szertartása* rész is a szláv kultúra igen kifejtett ős- és halottkultuszára utal.²¹

Nizsinszkij koreográfiája nagy részben körtáncokat szerepeltet, a koreográfia csúcса pedig az utolsó áldozati tánc, amelyben a Kiválasztott lány szóló szerepén van a hangsúly. Sajátos a műben az Áldozat kiválasztása. A körjátékban a kétszeri megbotlás teszi egyértelművé a közönség számára, hogy kit kell feláldozni. A kiválasztás e mód-szere nagy valószínűséggel a kiesős körjátékok archaikus funkcióira mutat rá. Az *Áldozati tánc* invokációs gesztusok variációiból és sajátosan archaikus elemekből olyan repetitív anyagot épít fel, amely – közhelyes jellemzéssel – abszolút megelőzi korát.²² Hozzátehetjük, hogy Sztravinszkij zenéje is nagy részben pulzáció uralta és nem teleologikus, ezzel szintén a későbbi repetitív zene jellegzetességeit vetíti előre.²³ A mű egy tavaszi emberáldozatot jelenít meg: a Kiválasztott *Áldozati tánc*a a numinózumtól való rettegést testesíti meg.²⁴

Az egész koreográfiát tekintve megállapítható, hogy nem csupán egy folklorista rítus újraértelmezéséről vagy rítusalkotásról van szó. Nizsinszkij koreográfiája olyan jellegzetességgel rendelkezik, amely az egész XIX. századi balettnyelvezetet érvényteleníti. Geoffrey Witworth, Nizsinszkij kortársa a koreográfiát a „Föld gravitációs tanulmányának” látja. Majd ennél is továbbmegy, olyan érzése van a művet nézve, „mintha a Jupiteren sétálna”. Majd a gravitáció apoteózisaként értékeli a koreográfiát.²⁵

¹⁴ Vö. FARKAS Attila: *A tánc filozófiája = Az idő küszöbén. A magyar balett története*. Bp., MMA MMKI, 2021, 13–21.

¹⁵ MCCANNON, John: *Apocalypse And Tranquility. The World War I Paintings of Nicholas Roerich = Russian History*, 2003, 3. sz., 301–321.

¹⁶ ANGI, István: *Ünnepélyes, pogány szertartás... = Korunk*, 2013, 7. sz., 22–28.; BÓLYA Anna Mária: *Dionüszosz öröksége. A balkáni maszkos szokások és az angol masque műfaj elődjének tekinthető mummer's play kapcsolatai = Táncudományi Tanulmányok*, 2017, 1. sz., 11–24.

¹⁷ TARUSKIN, Richard: *Russian Folk Melodies in The Rite of Spring = Journal of the American Musicological Society*, 1980, 3. sz., 501–543.

¹⁸ ZENCK: i. m. (1998); BOULEZ, Pierre: *Werkstatt-Texte*. Berlin, Propyläen-Verlag, 1972; ELIADE, Mircea: *The Myth of the Eternal Return: Or, Cosmos and History*. Arkana, 1989; BÓLYA Anna Mária: *Rítus és idő = A Kiválasztott. A magyar balett Nizsinszkij-hagyománya*. Bp., MMA MMKI, 2022, megjelenés előtt

¹⁹ Mindezek a felnőtt szokások részei voltak és csak később a funkcióvesztéssel kerültek át a gyermekfolklórbá. LÁZÁR Katalin: *Történetiség a népi játékokban = Ethnographia*, 2012, 1. sz., 48–78.

²⁰ RIDGEWAY, William: *The Origin of The Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1910, 22–23. DAWKINS, Richard MacGillivray: *The Modern Carnival in Thrace and the Cult of Dionysus = The Journal of Hellenic Studies*, 1906, 191–206. UJVÁRY Zoltán: *Agrárkultusz*. Debrecen, KLTE Néprajzi Tanszék, 1981

²¹ SZEMES Péter: *Rítus és tragédia = Pro Philosophia Füzetek*, 2002, 83–104.; BÓLYA Anna Mária: *Игрите на пролет: велигденски игри во порече и игри на велигденскиот пост во унгарскиот фолклор – споредба, анализирана форми и содржини.* = Годишен зборник, Szerk. КИТАНОВСКИ, Антонио, 193–210. Штип: Универзитет “Тоце Делчев”, 2017. Vö. BÓLYA Anna Mária: *Dionüszosz utazásai. Kereszténység előtti elemek a macedón és szlovák hagyomány téli alakoskodó ünnepeiben = Acta Ethnologica Danubiana*, 2017, 18. sz., 55–72.

²² A repetitív zene és tánc csak az 1960-as években tűnik fel az Egyesült Államokban. POTTER, Keith: *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002

²³ TOORN, Pieter C. van den: *The Rite of Spring Briefly Revisited. Thoughts on Stravinsky's Stratifications, the Psychology of Meter, and African Polyrhythm = Music Theory Spectrum*, 2017, 2. sz., 158–181.

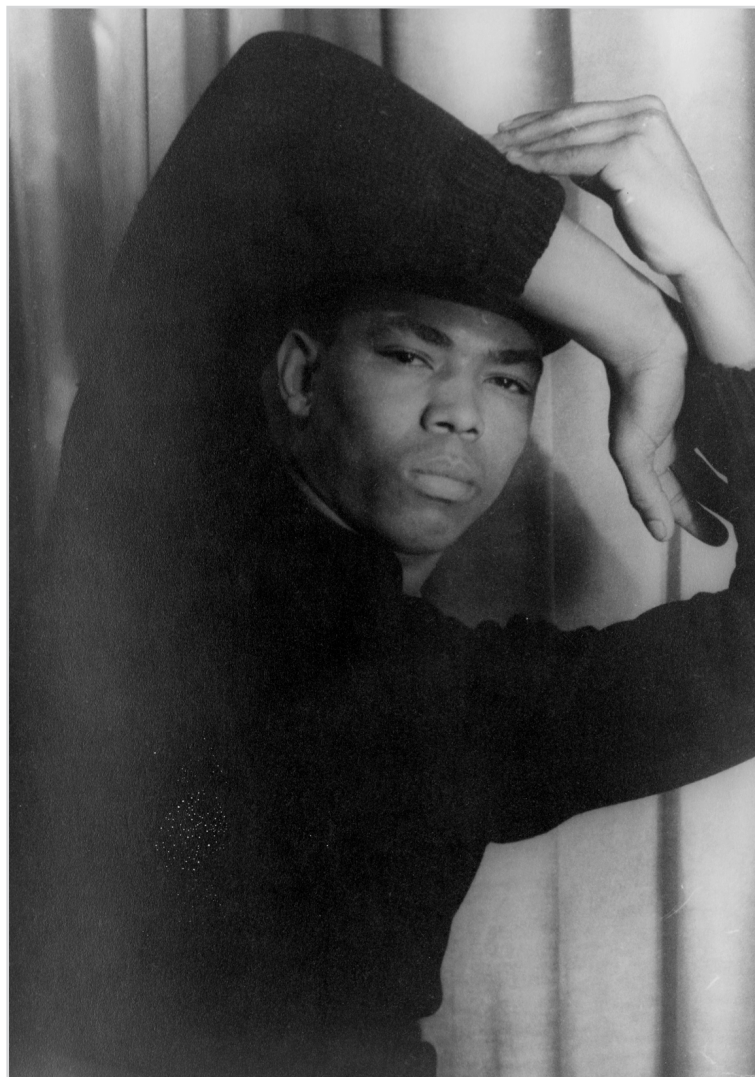
²⁴ OTTO, Rudolf: *A szent. Az isteni eszméjében rejlő irracionális és viszony a racionálishoz*. Ford. BENDL Júlia, Bp., Osiris, 1997

²⁵ WHITWORTH, Geoffrey Arundel: *The art of Nijinsky*. Dumbarton Oaks: McBride, Nast, 1914, 131.; *Auróra – a magyarországi balett születése: Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon; az első magyar prímabalerina és koreográfusnő, Aranyvály Emília*. Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2020

Vagyis Nizsinszkij koreográfiája restaurálja a tánc Földhöz való viszonyát, amennyiben a romantikus balettnek szinte más célja sem volt, mint a Föld elhagyása.²⁶

Igen érdekes ez a meglátás, és arra utal, hogy Nizsinszkij olyasmit érzett meg, ami a XIX. századtól kezdődően az európai kulturális hanyatlás fő problémája. Miben is látja Dawson egy kultúra hanyatlásának fő okát? Ahogy a hellén civilizáció esetében leírja, az nem más, mint a földdel való kontaktus elszakadása, a polgár földműveléstől való eltávolodása.²⁷ Vegyük észre a párhuzamot az európai agrártársadalom és az azzal létező természetes szokáscselekvések megszűnése között. Egy társadalom tánc kultúrája esszenciálisan képezi le a kultúra meghatározó tulajdonságait.²⁸ A romantika korszakában kezd igazán felbomlani az agrártársadalom, és ekkor kezd teret nyerni az industrializáció. Ebben a korban a balettművészet táncnyelvzete kifejezetten a föld elhagyására irányul. Nizsinszkij az I. világháború előestéjén olyan koreográfiát készít, amely visszanyomja a táncot a föld felé, sőt még meg is tetézi ezt a cselekedetet.

Alvin Ailey (1931–1989) neve fémjelzi mindazt, amit ma a jazztáncról gondolunk. A texasi születésű afroamerikai táncos-koreográfus elsősorban a *Revelations* (*Kinyilatkoztatások*) című koreográfiájáról ismert, amely a világon az egyik legtöbbször előadott táncmű.²⁹ Ugyanakkor Ailey munkássága betetőzése annak a széles körű afroamerikai tánc kultúrának, amely az Egyesült Államok táncéletét jellemezte a XX. század kezdetétől. Az afroamerikai kultúra teljesen áthatotta az Egyesült Államok két világháború közötti táncéletét. Az „importált” törzsi táncok anyagából afroamerikai koreográfusok (például Asadata Dafora, Charles Williams) hoztak létre a fekete folklór talaján álló, közkedvelt repertoárt. Az Egyesült Államok tánc kultúrájának fő meghatározó eleme a jazz, vagyis közvetve az amerikai és afrikai fekete folklór hatása.³⁰ Ennek fontos forrása Pearl Primus afrikai és Katherine Dunham Karib-térségi gyűjtései. Ezeket az eredményeket tudta Ailey művészi szinten egységbe foglalni azáltal, hogy az európai klasszikus balettben, a modern táncban is képzett volt, valamint Lester Horton tanítványaként kiváló technikai



képzési módszert kapott.³¹ Öröksége nem csupán művészte: egy vidéki fiatalokat is támogató táncoktatási központot alapított, amely ma a jazztánc különféle stílusainak legmagasabb szintű oktatója.³²

Pearl Primus szerepe rendkívül jelentős, amennyiben eredeti anyagot szolgáltatott a jazztánc számára. Ő alapozta meg a nyugat-afrikai táncetnográfiai gyűjtéseket. Primus Afrikában a tánc „elképesztően széles technikai, stilishti-

Alvin Ailey
1955
Fotó: Carl
Van Vechten
© Wikimedia
Commons

²⁶ BÓLYA Anna Mária: *A romantikus balett Nyugat-Európában = Auróra*. i. m. (2020), 21–28.

²⁷ DAWSON: i. m. (1929), 60–80.

²⁸ LARRAINE, Nicholas – MORRIS, Geraldine: *Why dance history? = Rethinking Dance History*. Eds. LARRAINE, Nicholas, MORRIS, Geraldine, London, Routledge, 2004, 3–4.; PUŠNIK, Maruša: *Introduction. Dance as Social Life and Cultural Practice = Anthropological Notebooks*, 2010, 3. sz., 5–8.

²⁹ N. a.: *Alvin Ailey + Revelations. Meet a master artist through one of his most important works = Kennedy Center*
<https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/>

[classroom-resources/media-and-interactives/media/dance/alvin-ailey--revelations/](https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/)

³⁰ Ezt az amerikai modern tánc tánc történeti diskurzusa nem hangsúlyozza kellőképpen. Vö. LARRAINE–MORRIS: i. m. (2004); DEFRANTZ, Thomas F.: *Composite Bodies of Dance. The Repertory of the Alvin Ailey American Dance Theater = Theatre Journal*, 2005, 4. sz., 659–678. Dance Claimed me: 80.

³¹ LARRAINE–MORRIS: i. m. (2004); DEFRANTZ: i. m. (2005), 667–671.

³² Alvin Ailey American Dance Theater honlapja.
<https://www.alvinailey.org/about-us>

kai és tematikai skáláját” fedezte fel.³³ Ailey és az afroamerikai koreográfusok küzdöttek a táncművészetben is jelen lévő szegregációval. Pearl Primus is elszigetelve érezte magát: „a tánc véleményem szerint Amerikában egy valódi nyelv, de csak a szektáknak szól: Graham, Weidman, Limón stb.”.³⁴ Ugyanakkor az amerikai modern tánc fő alakjai foglalkoztak az afroamerikai tánc- és zenekultúrával, közülük többen koreografáltak meg spirituálét. Ezt általában sajátos kulturális konnotációban tették. Ted Shawn például úgy vélte hogy „egy új amerikai tánc lehetséges témái lehetnek »nyilvánvaló témák« vagyis »indián és néger« témák, valamint az »angolszász történelem« kevésbé nyilvánvaló, bár »igazibb« amerikai témái”. Ezekben az időkben a New York-i táncelőadások színpadai zárva volt a feketék előtt.³⁵ Még legjelentősebb műve, a *Revelations*, valamint Ailey munkásságának valódi értékén való elismerése is csak Ailey halála, 1989 után történt meg.³⁶

A *Revelations* (1960) Ailey gyermekkori közösségi hitéből táplálkozva a spirituálék világát fejezte ki táncban. A koreográfia apropója a zene, vagyis a feldolgozott spirituálé, gospel music vagy blues anyag, mint például a *Didn't My Lord Deliver Daniel*, a *Sinner Man* vagy a *Rock My Soul in the Bosom of Abraham*. Ugyanakkor a táncban valódi rituális tartalmú, sőt imát kifejező mozdulatár is van. Elég a felnőttkeresztelést bemutató *Wade in the Water* latin zenei és táncos elemekkel dúsított szekciójára vagy az *I Wanna Be Ready* jazztánc-imájára gondolnunk. A ma is rendkívül populáris darab három szekcióból áll.

PILGRIM OF SORROW

I Been 'Buked

Didn't My Lord Deliver Daniel

Fix Me, Jesus

TAKE ME TO THE WATER

Processional/Honor, Honor

Wade in the Water

Wade in the Water, a sequence by Ella Jenkins

I Wanna Be Ready

MOVE, MEMBERS, MOVE

Sinner Man

The Day is Past and Gone

You May Run On

*Rock My Soul in the Bosom of Abraham*³⁷

Az első rész végül is a nehéz sors kifejezője, amelyből, mint tudjuk, az afroamerikai lakosság túlnyomó részének bőven kijutott az 1950-es évek Egyesült Államában. Jelenése ugyanakkor nem aktualizált, hanem egyetemes. A második rész a szenvedés ellenére való önátadást jelzi a keresztelésre utaló tartalmakkal és a záró *I Wanna Be Ready* imával. A harmadik szekció az, ami a fekete művészet legfőbb erejét adja, a kifejezett szomorúság ellenére a mozgalmasság, valódi jó kedély és öröm, vagyis az újjáéledés szimbóluma.³⁸ Az afroamerikai táncban tehát megvan az a képesség, amely Dawson szerint kultúránk fennmaradásának a kulcsa, a megújulásra való képesség megőrzése.³⁹

Mindezt aláhúzza a darab végi jelenet, amelyből nyilvánvaló, hogy az istentiszteletre való megérkezés kissé különbözik az európaiától: „A darab utolsó három tánca egy vidéki déli gospel istentiszteletet mutat be. A kifejezetten televíziós bemutatóra tervezett, fakesetes templomban játszódó jelenetet egy rövid zongorás közjáték vezette be, miközben az istentiszteletre érkezők kamerán kívüli tréfákozása hallatszik be: »We don't sing dead songs!« – mondja az egyik férfi, egy másik pedig azt ajánlja: »Make a noise unto the Lord, and jump up into the dance!«. Amire az első férfi egyetért: »Praise the Lord with dance!«”⁴⁰

Úgy vélem, Ailey a spirituálék általános emberi jelentéseire fókuszált, hiszen azok alapjait a *Bibliában* találták meg. Vagyis nem valamiféle fekete-afrikai különlegességben, hanem az európai kultúra alapját képező entitásban. Az együttes önreprezentációja tehát egybeesik az európai kultúra mélyrétegeinek újbóli felmutatásával a posztmodernizmus idején.

Bár Ailey előtt szinte pontosan négy évvel született, hosszú élete és ezzel együtt terjedelmes életműve folytán utolsóként foglalkozunk Maurice Béjart-al (1927–2007). A koreográfus tehetség kilencvenöt éve született, és tizenöt éve halt meg. Mintegy ötven évet átölelő repertoárjával⁴¹ felforgatta a francia és a nemzetközi táncéletet. Olyan módon értelmezte újra a balett fogalmát, hogy azzal a táncművészetről kialakított általános felfogás teljesen meg-

³³ SCHWARTZ, Peggy – SCHWARTZ, Murray: *The Dance Claimed Me*. Yale University Press, 2011, 78.

³⁴ Uo., 80.

³⁵ MANNING, Susan: *Modern dance, Negro dance: Race in motion*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, 28., 210.

³⁶ Uo., 211.

³⁷ Forrás: Alvin Ailey American Dance Theater honlapja.

<https://www.alvinailey.org/performances/repertory/revelations>

³⁸ BÓLYA Anna Mária: *Interdiszciplináris kitekintések a táncról*. Bp., Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018

³⁹ POGRÁNYI LOVAS Miklós: *Vallás és kultúra kapcsolata T. S. Eliot, Christopher Dawson és Russell Kirk filozófiájában = Túl posztkon...* i. m. (2015), 491–528.

⁴⁰ DEFRANTZ, Thomas F.: *Dancing revelations: Alvin Ailey's embodiment of African American culture*. Oxford University Press, 2004, 12.

⁴¹ MAJOR Rita: *Győri balett 40*. Bp., MMA, 2019, 36.

változott, mind a táncnyelvet, a tánckar, a közönség szerepét, mind az előadás célját tekintve. Mindezt olyan módon tette, hogy széles körben vált ismertté megosztó művészetével.

1955-ös *Tavaszi áldozatával* robbant be a köztudatba. Ebben nem csupán megismételte Nizsinszkij rítusát, hanem Erősz ünnepévé tette azt, semmivel sem kisebb rituális tartalommal. Béjart rítusai megosztók és rendkívül népszerűek voltak, már a kezdetektől. A sikeres koreográfus teljes szabadságot kapott az alkotásban, és bár a párizsi opera nem fogadta be, először a brüsszeli Théâtre de la Monnaie, majd Lausanne városa biztosította együttesének működését haláláig.⁴²

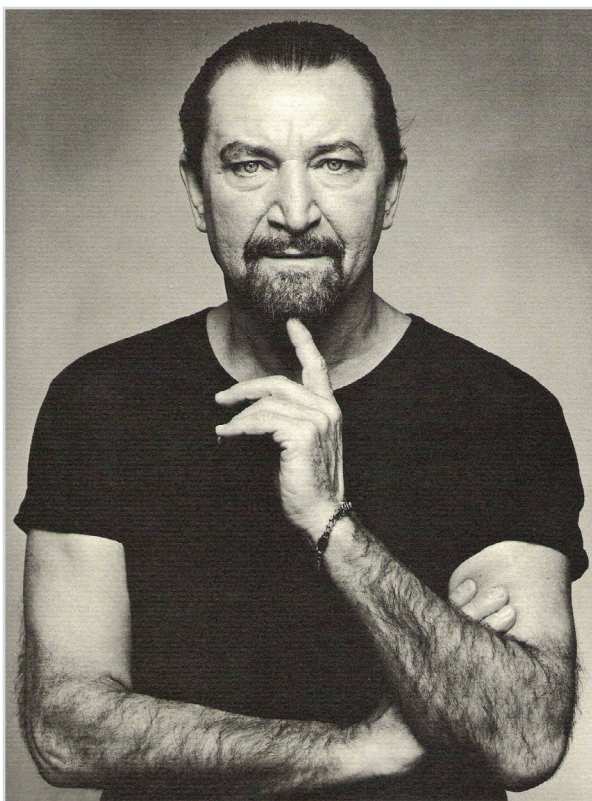
Béjart különleges figurája a XX. századi táncművészetnek. Nagyanyja fekete-afrikai volt, édesapja Gaston Berger

filozófus. Szerencsére maga is filozófus volt, és könyvet írt, közel állt ahhoz, hogy megfogalmazza az európai táncművészet fejlődésének lényegi kérdéseit. Ezek a kérdések a táncművészet önálló művészetté válásának megkérdőjelezése, a táncosoknak a társadalmi perifériára szorulása, a színpadi nyelvezet kialakulásának fáziskésése, valamint a táncművészet bizonyos korszakokban való teljes hanyatlása köré épülnek fel.⁴³ Béjart úgy vélte, hogy a táncművészetnek teljes megújulásra van szüksége. Ebben elsőrendűnek látta a tradicionális kultúra táncainak, Európán kívüli kontinensek tradíciójának megismerését, integrálását. Úgy látta, a tánc esztétikai forradalma Gyagilevvel lezajlott, de a tánc etikai forradalma még nem.⁴⁴ Művészetének különlegessége előadásainak rítusszerűsége, ami nagyon erős hatást gyakorolt a közönségre.

Béjart táncról vallott felfogását jól tükrözik szavai: „Mivel a táncot tettem meg életem céljává – írta emlékirataiban –, komolyan vettem. Rögtön feltűnt a kettősség: a táncstúdiók óráin a tanárok által megkövetelt és a tanítványok által a teljes odaadásig nyújtott munka és a táncelőadásokon uralkodó szklerotikus ostobaság között. A tánc alacsonyabb rendű művészetté, díszítőművészetté, szórakozássá vált. [...] Komolyan vettem a táncot, mert úgy gondolom, hogy a tánc vallási eredetű jelenség. Azután pedig társadalmi jelenség. Amíg a táncot rítusnak tekintik, olyan rítusnak, amely egyszerre szent és emberi, addig betölti a funkcióját.”⁴⁵

Életművének sokrétűsége ellenére egy darab, a *Bolero* vált Béjart emblémájává, nem véletlenül, mert sűrítve tartalmazza azt, amit Béjart egy rítusról elképzelt.⁴⁶ Az 1961-ben, a Théâtre des Nations-ban bemutatott darab a tánckritikában azonnal a tánc történet egyik fő műveként jelent meg. Később bebizonyosodott, hogy a *Bolero* valóban máig a legsikeresebb Béjart mintegy háromszáznegyven darabja közül.⁴⁷

Béjart *Bolero*-jában, úgy tűnik, szó sincs arról, amit egyes kutatók belelátak, ami szerint az ipari korszak kiszélesedésekor született zenemű a modernitás globális himnusa.⁴⁸ A *Bolero* először férfi szólótáival, később női szólótáival is elkészült, de ez nem változtatott lényegén: a köz-



Maurice Béjart, 1984, fotó: Jack Mitchell, © Wikimedia Commons

⁴² BAERT, Xavier – COHEN, Germaine – DOAT, Laetitia: *Une culture populaire : les images de Béjart = Répères, cahier de danse*, 2008, 27–31.

⁴³ FARKAS: i. m. (2021); BÓLYA Anna Mária – GYÖRFFY Ágnes: *Les petits rats – a művészettől a szórakoztatás felé, a balettpatkányok korszaka, mindezek kihatása a mai balett-termek világára = Auróra – a magyarországi balett születése SOROZAT 3. A Magyar Királyi Operaház megnyitásától Guerra Miklós érkezéséig*, 2022, megjelenés előtt.

⁴⁴ BÉJART, Maurice. *Életem: a tánc. Emlékezések*. Ford. HEGEDŰS Éva, Bp., Gondolat, 1985

⁴⁵ BAVELIER, Par Ariane: *Maurice Béjart, âme de la danse = Le Figaro*, 2007. november 23.

<https://www.lefigaro.fr/culture/2007/11/23/03004-20071123ARTFIG00329-maurice-bejart-lame-de-la-danse.php>

⁴⁶ BÓLYA: i. m. (2018); LORIA, Nana: *Philosophical Context of Contemporary Choreographic Space = Musicology & Cultural Science*, 2015, 1. sz., 64–67.

⁴⁷ GONÇALVES, Stéphanie: *Le Boléro comme «lieu de mémoire»*. *Généalogie, temps et mémoire = Recherches en Danse*, 2019, 7. sz., 1–20.

⁴⁸ SEMSARY, Jessica – WEKSTEIN, Nils: *Le Boléro de Ravel. Adaptations, réinterprétations et transformations, 1928–2008 = Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2014, 2. sz., 31–48.



Maurice Béjart
Táncosok
rendezése,
Rita Poelvoorde
és Bertrand Pie
1976
Pli selon Pli,
Brüsszel,
Fotó:
Jean-Marie
Warégne
© Wikimedia
Commons

pontban a rítust vezető személy van, aki a végső eksztázisig fokozatosan erősödő intenzitással és egyre kevésbé explicit visszafogottsággal táncol. Már amennyiben táncnak nevezhetjük ezt az archaikus mozdulatokból összeállított rítusvezetést. Mindenképpen tánc, azonban nem a klasszikus balett értelmében. Nem véletlen, hogy a szerepet több, neves balerina is eltáncolta, mégsem tudtak nyomába lépni a Béjart legzseniálisabb táncosa általi interpretációnak. Vagyis Béjart *Bolerójával*, az 1913-as *Tavaszi áldozathoz* hasonlóan, megint rítus születik. Most azonban egy dionüszoszi rituálét látunk, amelynek valójában nincs is tartalma, mert a tartalmat a mozgásos tartalom: maga a tánc adja. Ez pedig az archaikus forma: középen egy rituálisan kiemelt szereplő, körülötte a rítus többi aktív résztvevője. Ravel *Bolerója* egy hosszú crescendo, amely lényegi változás nélkül halad a végső csúcspont modulációjáig. Az azonos ritmikai, dallam- és harmóniamozgás ismétlődése az idő témáját állítja a darab középpontjába. A záró moduláció megtöri ezt az egyenletességet.⁴⁹

A zenéhez, annak eredeti céljához hasonlóan Béjart valódi rítust állított színpadra már *Bolerójának* első változatával, 1961-ben.⁵⁰

Az eredeti Ravel–Broniszlava Nizsinszka-féle előadás térformációján érdemben nem változtat. Ott viszont egyértelműen az erotikus csábítás kerül a jelentés középpontjába.⁵¹ Béjart annyiban távolítja a konkrét erotikus vágytól a *Bolerót*, hogy dionüszoszi és eksztatikus rítust

alkot, de nem konkrétan a szexuális vágyra irányuló jelentésben, hanem a rítus általános jelentésében, amennyiben egy dionüszoszi rítusnál fogalmazhatunk így. A *Bolero*-változatok sorában ez a folyamat már az 1944-es, Milloss Aurél-féle *Bolero*-val indul. Béjart tulajdonképpen visszatér az eredeti változathoz, a spanyol konnotációktól azonban megszabadul.⁵²

A *Bolero*-ban – mint egész repertoárjában – klasszikus akadémiai szókinszre épített. Ugyanakkor annak elmozdításával túl is lépett rajta.⁵³ A *Bolero* legérdekesebb része a táncutató számára magának a táncanyagnak az összetétele. Sajnos nem maradt fenn dokumentáció a koreográfia elkészítéséről. Arra vagyunk utalva, ami Béjart életútjából, műveltségéből következhet.⁵⁴

Elsőként rögtön feltűnik a különféle törzsi, talán mádútáncokra való allúzió, amely mellé egyiptomi reliefekről ismert kartartások járulnak. Jelen van az invokációs gesztus is, amely mindhárom, ritualizáló koreográfus életművében megjelenik. Ugyanakkor Béjart ezeket sajátosan törli, alakítja. Tudomásunk van Béjart Thesszaloniki régiójából való táncos ismereteiről. Görög táncok ismeretéről tanúskodik a *Dionüszosz* című műve. A *Bolero*-ban kifejezetten megjelenik Thesszaloniki környékének zaramo táncformája, a vállfogással járt lánc tánc alakzata.⁵⁵ Vagyis e műben Béjart kifejezett szakrális utalásokat tesz, amellyel az archaikus rítusoknál valamivel újabb rétegeket is megszólít. Mindezek az elemek azonban csupán allúzióként épülnek egy szinkretikusan felépülő „Béjart-rítusba”. Ami a mű különlegessége, hogy Sztravinszkijhoz és Nizsinszkijhez hasonlóan egy rítust kreál a színpadon.

Röviden vizsgáljuk meg, mi az, ami Béjart táncszínházában hat. Vizsgálatunknak Markó Iván művészete is része lesz, mivel Béjart-tól hazatérve alkotta meg saját, hungarikumként értelmezhető repertoárját. A Győri Balett Markó Iván keze alatt a béjart-i szellemiséggel, de nem Béjart-másoló műveket hozott létre.⁵⁶ Mi az a módszer, amellyel e rítusok, totális táncszínházi produkciók elementáris hatást gyakorolnak a közönségre?

A színikritikus Markó táncszínházáról úgy véli, hogy az emberek archetipikus képzeire, emocionális bázisára és matakommunikatív készségeire épít.⁵⁷ Ezek pontosan a rítus-cselekvés attribútumai. Ezek a művek mitológemák elemeinek mozgásos kifejeződései.⁵⁸ Közös jellemzője

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ GONÇALVES: i. m. (2019)

⁵¹ Uo.

⁵² Uo.; VEROLI, Patrizia: *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*. UTET, 1996

⁵³ GONÇALVES: i. m. (2019)

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ BÓLYA Anna Mária: *Tánc és szakralitás. A tánc szerepe a macedón szakrális hagyományban* = *Studia Folkloristica et Ethnographica* 83.

Debrecen, Debreceni Egyetem, Néprajzi Tanszék, MTA–DE Néprajzi Kutatócsoport, 2021, 180–190.

⁵⁶ MÉSZÁROS Tamás: *Markó táncszínháza*. Bp., Műsák Közművelődési, Bp., 1984

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ BÓLYA Anna Mária: *Izzó planéták a hideg univerzumban – Markó Iván táncszínháza = Az utolsó garabonciások II. – A magyar ellenkultúra (1958–1996)*. Konferencia-előadás, 2022



Béjart és Markó műveinek a saját határaikat feszegető teljes munkaintenzitás. A Budapestről Béjart-hoz érkező táncművészeket meglepte és megrázta ez az elvárás. „Amit ők jónak és elégségesnek gondoltak, az Béjart számára csak egy »memóriapróbának« felelt meg.”⁵⁹ Béjart – és Magyarországon Markó is – gyökeresen újraértelmezte a táncos helyét az együttesi hierarchiában. A főszerep és a kórus szerep egyenrangúvá és felcserélhetővé vált. A főszerepre való kiválasztás pedig kizárólag tánctudás és képességek alapján történt, nem valamiféle előre meghatározott hierarchia alapján.⁶⁰

„Maxine Sheets-Johnstone a tánc improvizáció fenomenológiai vizsgálatában úgy véli: a tánc improvizáció során nem megalkotunk egy táncot, hanem, hogy ez maga a tánc. A tánc improvizáció a kreativitás, mint folyamat

megtestesülése. Ezért jövője nyitott. Maga a történő jelen, a töretlen most. Abban az időben létezik, amit Gertrude Stein »meghosszabbított jelen«-nek, William Jones »megtévesztő«-nek vagy Henri Bergson »az élő jelen«-nek hív. Vagyis a tánc a tulajdonképpen »nem létező« jelen pillanat.”⁶¹

Az előbbiek bizonyos fokig mindenfajta táncos tevékenységre jellemzőek. Az igazán megkapó táncművészet azonban improvizációként hat. Ez az ideális állapot a ritualizáló koreográfusoknál erőteljesen érzékelhető. Nizsinszkij táncáról írta kortársa, hogy nem egy kecsesen mozgó testet, hanem egy olyan elmét mutat nekünk, amely „épp megalkotja a kecsességet”.⁶² A tánckritikus így ír Markó művéről: „Arra törekedett, hogy minden mozdulat úgy hasson, mintha abban pillanatban született volna meg.”⁶³

Le Sacré du Printemps
(A tavasz rítusa / Tavasz áldozat),
Lengyel Nemzeti Balett,
koreográfia:
Maurice Béjart
© Wikimedia Commons

⁵⁹ F. MOLNÁR Márta: *Maurice Béjart rendezői (tánc) színháza = Symbolon*, 2013, 51–63.

⁶⁰ Uo.; BÓLYA–GYÖRFFY: i. m. (2022)

⁶¹ BÓLYA Anna Mária: *Miért lehet jogosultsága a tánc történetnek a művészetelméletben és az esztétik történet kutatásában?* = *Auróra* i. m. (2020), 15–20.; SHEETS-JOHNSTONE, Maxine: *The Primacy of Movement*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2011, 421.;

BERGSON, Henri: *Of the Survival of Images. Memory and Mind = Matter and Memory*. Ed. ALLEN, George, UNVIN, George, London, 1911, 170–231.

⁶² WHITWORTH, Geoffrey Arundel: *The art of Nijinsky*. Dumbarton Oaks, McBride, Nast, 1914

⁶³ MAJOR Rita: *Győri balett 40*. Bp., MMA, 2019

Az egyik fő emberi tulajdonság a szimbólumalkotás képessége.⁶⁴ A kutatók már évtizedek óta hangsúlyozzák a tánc szimbolikus képességét. Amellett, hogy a technikailag magas szinten létrehozott mozdulatsort belülről eredő muzikalitással tölti meg a jó táncos, a táncban ereendően jelen lévő szinesztéziás, megjelenítő és szimbólumalkotó élmény az, amely valódi táncművészetet hoz létre.⁶⁵

Érzékletesen és szépen adják ezt vissza Béjart szavai: „Táncolni mindenekelőtt annyit jelent, mint kommunikálni, egyesülni, összefogni, és megérinteni másokat a létezés fundamentális szintjén. A tánc egyesülés; az egyik ember egyesülése a másikkal; egy ember a kozmoszsal; egy emberi lény Istennel. A beszélt nyelv a káprázat uralma alatt marad. A szavak, bár látszólag könnyen érthetőek, olyan képeket rejthetnek, amelyek megtévesztőek, és a bábeli szemantika véget nem érő labirintusába vezetnek bennünket. A hosszas beszélgetés gyakrabban vezet vitához, mint az emberek közötti egyetértéshez. Táncolni azt is jelenti, hogy beszélni az állatok nyelvén, kommunikálni a kövekkel, megérteni a tenger dalát és a szél üzenetét, felfedezni a csillagokkal, megközelíteni magának a létezésnek a magasságát. Táncolni annyit jelent, mint túllépni szegényes emberi állapotunkon, és teljes mértékben bekapcsolódni a kozmosz mélységes életébe.”⁶⁶

Béjart és Markó rítushoz való viszonya különbözik. Béjart elsősorban Erőst helyezi színpadra. Táncműveinek világnézetileg igencsak eklektikus és szinkretikus vállalási köntösben ad keretet. Ezzel ellentétben Markónál a tánckritikusok egyöntetűen kiemelik egyfajta sajátos passió megalkotását.⁶⁷ Markó művei témájuktól függetlenül a passiót, a szenvedéstörténetet teszik szemünk előtt folyamatosan jelenvalóvá.⁶⁸

A jazztánc és a posztmodern táncművészet közötti különbséget érzékletesen világítja meg a modern tánc Martha Graham melletti fő alakja, aki a saját generációját így jellemzi: „a tánc koncepciója mint a modern ember kifejeződése”, míg a fiatalabb, posztmodern generáció táncról való elképzelését (például Cunninghamét) így: „teljes absztrakció”.⁶⁹ Következő mondatai egy amerikai táncművész sommás véleményét adják: „Itt egy megkerülhetetlen fizikai tény mutatja a tévedést – a test soha

nem tűnhet absztrakciónak. A festők képesek tárgy nélküli formákat és vonalakat létrehozni, a táncosok nem. Csak úgy tudnak kinézni, mintha emberi lények lennének, akik lemondanak arról, hogy emberek legyenek, és úgy tesznek, mintha tárgyak lennének a térben. Lehetséges, hogy ez korunk kiábrándultságának jogos kifejezése? Az emberek annyira megzavarodtak és világfáradtak, annyira félnek az élettől, attól, amit az élet kínál, hogy az absztrakció egy üdvözlendő visszavonulásként jelenik meg, amely mögött nem kell gondolkodniuk, érezniük vagy szenvedniük? Ez számomra nagyon szomorú következtetés, de logikus. A beteg világ beteg művészetet fog teremteni.”⁷⁰ Az absztrakció folyamatát hasonlóan detektálja mintegy tizenhat évvel korábban Hamvas Béla *A bor filozófiájában*, és közvetlen életre biztat az elvont élet helyett.⁷¹

A táncművészet szempontjából ott látunk „közvetlen” életet, ahol a tradíció valamilyen formában bekerül az alkotás folyamatába. A *Tavaszi áldozat* a még 1913-ban fellelhető tradíció elemeit használja fel. A két, pusztító világháború társadalmi és erkölcsi romlását követően, Közép- és Kelet-Európa Nyugattól való elválasztásával párhuzamosan, erőszakkal megkezdte a hagyományos európai kultúra kiirtását.⁷² E kultúra alatt az európai agrártársadalmakból fennmaradt falusi paraszti kultúra természetes vallásosságát és adaptív életformáját is értjük. A II. világháború utáni életművében Béjart már nagyon kevésbé hivatkozik táncműveiben és írásaiban az európai hagyományra, sokkal inkább más kontinensek, elsősorban a fekete-afrikai kultúra tradicionális elemeire. Ailey készen kapja a tradíciót, amennyiben az az afroamerikai közösségekben fennmaradt organikus adaptív képességet jelenti. Ehhez a képességhez nagyon erősen társul a zeneiség és a táncos készségek mindennapi életben való jelenléte.

Mindhárom koreográfus életművében tetten érhető az archaikus ritualitáshoz mint az európai agrártársadalmak falusi folklórjában vagy az amerikaivá transzformált fekete-afrikai törzsi kultúrában fennmaradt kulturális adaptív elemhez való vonzódás. A rítusokat szinte emberfeletti teljesítménnyel újratemtik az alkotók a színpadon. Sztravinszkij és Nizsinszkij műve csupán a rítust mutatja

⁶⁴ KAPITÁNY Ágnes – KAPITÁNY Gábor: *A szimbólumok és a szimbolizáció kérdései a kulturális antropológiában*. Bp., Antroport, 2016

⁶⁵ SHEETS-JOHNSTONE: i. m. (2011)

⁶⁶ BÉJART, Maurice: *Message to the Future*, Kyoto, 1999
<https://www.youtube.com/watch?v=2IsUmj6fTj4>

⁶⁷ FUCHS Livia: *A szabad táncról a posztmodernig. Századunk hazai táncművészetéről = Alföld*, 1997, 12. sz., 69–77.; MÉSZÁROS: i. m. (1984)

⁶⁸ BÓLYA: *Izzó planéták... i. m.* (2022)

⁶⁹ HUMPHREY, Doris: *The Art of Making Dances*. New York, Grove, 1959, 170–171.

⁷⁰ MANNING, Susan: *Modern dance, Negro dance: Race in motion*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, 206.

⁷¹ HAMVAS Béla: *Az öt génusz / A bor filozófiája*. Szombathely: Életünk Könyvek, 1988, 124–126.

⁷² POGRÁNYI LOVAS: i. m. (2015), 511–512.



fel, keresztény szakrális tartalmak nélkül. Bár a darab végén jelen van az invokációs gesztus több változata, az nem keresztény kontextusban jelentkezik. Azonban magának a rítusnak a létrehozásával alaposan felrázzák a párizsi közönséget. Ailey művei a transzformált afrikai kultúra dinamizmusát a keresztény szakrális jelentésű mozdulatelemekkel (például invokációs gesztus, táncban kifejezett ima) integrálja. Béjart szakrális jelentésű mozdulatelemeket is beépít koreográfiáiba, de azok nem kerülnek keresztény konnotációba erősen szinkretikus vallási koncepciója miatt. Béjart-tanítványként Markó Iván lesz, aki a rítusalkotásnak a béjart-i módszerére építve a XX. század végi Európában a passió, a szenvedéstörténet valóságával szembesíti a közönséget, ezáltal keresztény jelentésbe emelve a módszert.

Dawson az európai kultúra egyik kulcsfontosságú sajátosságának a dinamizmust látja. Úgy véli, „a folyamatos

mozgás, változás és a megújulás képessége teszi egyedivé a mozdulatlan Kelethez képest”.⁷³ E sajátosság „egyszerre állítja kihívások elé a keresztény kultúrát, és biztosítja a megújulás, a vitalitás lehetőségét is. A kereszténység annyira életigenlő, nyitott és eleven szellemű, hogy minden korban képes volt alkalmazkodni a változásokhoz, magába olvasztani azt, ami lényegével nem ellentétes. Éppen ezért tudott mindig is ellenállni a zárt és az immansens világot megvető gnosztikus elemek beszivárgásának, amely a földi létet lényegénél fogva gonoszsnak tekintette. A kereszténységnek és kultúránk fennmaradásának kulcsa, hogy meg tudjuk őrizni a megújulásra való készségünket.”⁷⁴ Ezt a készséget a bemutatott ritualizáló művészi törekvések esetében a keresztény hit dinamizmusát és a transzformált afrikai kultúrát együtt közvetítő életmű esetében látom a legpregnánsabbnak.

Alvin Ailey
Revelations
(Kinyilatkoztatások)
2011, Miami's
Adrienne Arsht
Center for the
Performing Arts
© Wikimedia
Commons

⁷³ Uo., 507.

⁷⁴ Uo., 512.

„e könyv a halhatatlanság napsugaraitól fogamzott”

Madách irodalomkritikai kultuszának születése

A Családi Kör
című hetilap
fejléce,
1862. február 2.



múlásával a *Tragédia* egyre inkább megosztotta a Társaság nagyjait. Greguss Ágost,² Szász Károly³ és Eötvös József⁴ egyetért elnökük véleményével, de Gyulai Pál, Csengery Antal és Toldy Ferenc magánlevelezésükben növekvő értetlenséggel, míg Erdélyi János mély ellenérzéssel fogadja Arany lelkesedését.⁵ A Riedl Szende vezette ifjú irodalmi ellenzék pedig kap az alkalmon: Vajda János,⁶ Reviczky Szevér⁷ és Zilahy Károly⁸ vitriolos cikkekben élcelődik az Arany-kör új Goethéjén.

A *Tragédia* Deák-párti és ellenzéki kritikái között egy névtelenül megjelent ismertetés tűnik fel, amelyet *Egy hét története* címmel a *Családi Kör* közölt 1862. február 2-án, Vajda János cikke után két héttel és Greguss Ágost *Titoknoki jelentése* előtt öt nappal.⁹ Az első magyar szerkesztő, Szegfi Mórné Kánya Emília hetilapja, a *Családi Kör* 1860. október 14-én indult, a női szellemi egyenjogúság ügyét tűzte zászlajára, a liberálisabb gondolkodású közép- és felső osztálybeli leányokat, asszonyokat szólította meg, de kevésbé határozottan képviselte az emancipáció ügyét, mint sajtóvetélytársa, a *Nővilág*, Vajda János lapja.¹⁰ A „művelt magyar hölgyek” számára összeállított „enciklopédikus képeslap” politikai irányvonaláról sokat elárulnak a *Tragédia*-bírálat holdudvarában olvasható portrék: a színésznő, Prielle Kornélia és Pákh Albert, Thaly Kálmán, Tóth Endre költő Petőfi alakját idézi. A 60-as évek elején a lap

- 1 ARANY János: *Egy üdvözlő szó* (Madách Imre bevezetése a Kisfaludy Társaságba) = *Szépirodalmi Figyelő*, 1862. május 1. (26. sz.), 401–402.
- 2 GREGUSS Ágost: *Titoknoki jelentés a [Kisfaludy] Társaság történetéről s munkálkodásáról az utolsó közgyűlés óta* = *Magyarország*, 1862. február 7. (31. sz.), 2–3.
- 3 SZÁSZ Károly: *Az ember tragédiájáról* = *Szépirodalmi Figyelő*, 1862. február 13. (15. sz.), 228–231.; február 20. (16. sz.), 244–246.; február 27. (17. sz.), 260–262.; március 6. (18. sz.), 275–277.; március 13. (19. sz.), 29–295.; március 20. (20. sz.), 308–310.; március 27. (21. sz.), 324–326.; április 3. (22. sz.), 339–342.
- 4 EÖTVÖS József b. elnöki beszéde a Kisfaludy Társaság XV. közgyűlésén 1865. február 6-án = *A Kisfaludy Társaság Évlapjai. Új folyam*, Pest, Kisfaludy Társaság, 1863–1864/1864–1865, II. kötet, 23–28., 24.
- 5 ERDÉLYI János: *Madách Imre: Az ember tragédiája* = *Magyarország*, 1862. augusztus 21. (197. sz.), 2–3.; augusztus 28. (198. sz.), 2–3.; augusztus 30. (199. sz.), 2–3.; szeptember 2. (201. sz.), 2–3.; szeptember 3. (202. sz.), 2–3. Bővebben BALOGH Csaba: *Az ördög komédiája. Erdélyi János Tragédia-bírálat* = *Magyar Művészet*, 2020, 2. sz., 106–113.

- 6 [VAJDA János]: *Irodalmi újdonságok* = *Nővilág*, 1862. január 20. (2. sz.), 29–30.
- 7 REVICZKY Szevér: *Az ember tragédiája, Madách Imrétől. Kiadja a Kisfaludy Társaság*. 1862. Műbírálat = *Gombostű*, 1862. március 1. (18. sz.), 550–553.; március 5. (19. sz.), 585–587.; március 8. (20. sz.), 617–621.; március 12. (21. sz.), 648–651.; március 15. (22. sz.), 684–686.
- 8 ZILAHY Károly: *Az ember tragédiájáról (Levéltörődék)* = *Kritikai Lapok*, 1862. június 1. (7. sz.), 177–180.; ZILAHY Károly: *Haragos válasza szelíd felelet (Szász Károlynak)* = *Kritikai Lapok*, 1862. augusztus 1. (11. sz.), 277–280.
- 9 [ISMERETLEN SZERZŐ]: *Egy hét története*. [–Jan. 29-kén. – Egy újdonság, mely fölér egy hét történetével.] = *Családi Kör (Hetilap a művelt magyar hölgyek számára)*, 1862. február 2. (5. sz.), 74–76.
- 10 Bővebben a hetilapról SZAFFNER Emília: *Az első magyar szerkesztő és lapja, a Családi Kör* = *Magyar Könyvszemle*, 1998, 4. sz., 353–371.

munkatársai közt szerepel Jókai Mór, Szász Károly, Tolnai Lajos és Tompa Mihály. A legtekintélyesebb pártoló Arany János, akinek – a hetilap „címadójaként” is – fontos szerep jut a *Tragédia*-ismertetésben és a Gyulai Pál indította, Kánya Emíliaval kapcsolatos „írónő-vita” békés lezárásában.¹¹

A *Családi Kör* lapszerkezete alig változik az évek során. Szaffner Emília szerint Szegfi Mór, a szerkesztő asszony második férje a szerzője a „tárcza rovatot” adó *Egy hét története* című sorozatnak.¹² Ez nem állítható bizonyosan, ugyanis az első évfolyamban a cikkek végén olvasható y. – y. monogram a második év 50. számától elmarad, csupán vízszintes vonal zárja le a szövegeket. Az 1862. június 29-én megjelent 26. szám tárcarovatát az ismert hírlapíró, Kempelen Győző jegyzi, monogramja (K. Gy.) – három, névtelenül megjelent rovatcikk után – a 30. számban olvasható újra, később az – i – r. rövidítés tűnik fel. Az évfolyamokat átlapozva úgy tűnik, hogy 1861. december közepétől több, egymást váltó újságíró foglalja össze az adott hét kulturális eseményeit, javarészt név és monogram nélkül, bár a rovatra mindvégig jellemző a pátoszos zsurnalizmus. A *Tragédia*-cikk ismeretlen szerzőjéről csupán annyi tudható, hogy a politikában jártas férfiú volt, aki – állítása szerint – látta-hallotta Madáchot országgyűlési képviselőként szónokolni.

A *Tragédia*-ismertetés ideológiai üzenete nincs összhangban a *Családi Kör* nemzeti liberális, polgári irányvonalával. A terjedelmes írásban a női olvasó egyenjogúságát hangsúlyozó retorikai alakzatok (például a rendszeres, tiszteletteljes megszólítás), tartalmi elemek (az eltérő női olvasat iránt mutatott érzékenység) és a kitérőkből rekonstruálható konzervatív értékrend között ellentét feszül, amit tovább élez a *Tragédia* történelmi színeivel szembeni idegenkedés. Mindezt a cikkíró úgy leplezi, hogy a drámai költemény tárgyszerű bemutatása helyett Madách Imre ikonszerűvé váló portréja felé fordítja olvasói figyelmét, és a mű tartalmát olyan szűrőn át ismerteti, amelyen fennakadnak az eszmei vita kockázatát jelentő részek.

Az *Egy hét története* alighanem a Madách-kultusz születésének első dokumentuma. Különös, hogy ez idáig



Kánya Emília
(1828–1905),
a *Családi Kör*
szerkesztője,
1861 körül

egyetlen kutató figyelmét sem keltette fel ez az írás. Morvay Győző nem említi 1897-es nagymonográfiájában,¹³ ahogy negyedszázaddal később Voinovich Géza sem, hatszáz oldalas opusában¹⁴ – pedig mindketten hosszasan szemlélzik a *Tragédia* korabeli fogadtatását. Nincs nyoma Szinnyei Józsefnél¹⁵ és Pintér Jenőnél,¹⁶ ahogy sok évtizeddel később Kántor Lajosnál,¹⁷ Kozocsa Sándornál¹⁸ és Horváth Károlynál sem.¹⁹ Először Praznovszky Mihály

¹¹ Vö. CSONKI Árpád: *Kánya Emília Családi Körének nőképe az írónő-vita idején* = *Publicationes Universitatis Miskolcensis. Sectio Philosophica*. Szerk. LENDVAI L. Ferenc, Miskolc, Miskolci Egyetem, 2015, tom. 19., fasc. 1., 69–91.

¹² SZAFFNER: i. m. (1998), 368.

¹³ MORVAY Győző: *Magyarázó tanulmány „Az ember tragédiájá”-hoz*. Nagybánya, Molnár Mihály, 1897, 202–225.

¹⁴ VOINOVICH Géza: *Madách Imre és Az ember tragédiája*. Bp., Franklin-Társulat, 1922, 569–591.

¹⁵ SZINNYEI József: *Magyar írók élete és munkái VIII. kötet (Löbl-Minnich)*. Bp., Hornyánszky Viktor, 1902, Madách Imre: 200–209., bibliográfia: 206–209.

¹⁶ PINTÉR Jenő *Magyar irodalomtörténete. Tudományos rendszerezés (Hatodik kötet: A magyar irodalom a XIX. század második harmadában)*. Bp., Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 1933, Madách Imre: 587–626., bibliográfia: 622–626.

¹⁷ KÁNTOR Lajos: *Száz éves harc „Az ember tragédiájá”-ért*. Bp., Akadémiai, 1966, 12–27.

¹⁸ *Műbibliográfia* [1982]. Szerk. KOZOCSA Sándor, Bp., Madách Irodalmi Társaság, 2012, 13–17.

¹⁹ HORVÁTH Károly: *Az ember tragédiája és a korabeli kritika* = *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1989, 5–6. sz., 530–557.

veszi leltárba 1993-ban,²⁰ az első értékelések egyikeként, majd 2015-ben a teljes szöveget közli,²¹ de nem sorolja a „Madách-kultusz jelenségeihez”, és figyelemre méltónak sem találja, csupán annyit jegyez meg, hogy a terjedelmes ismertetés „kissé társalgási ízűre és színvonalúra sikeredett...”, azonban a teljes elragadtatás hangján íródott.”²² Kerényi Ferenc 2005-ben, a *Tragédia* kritikai kiadásának jegyzeteiben hasonlóan értékel.²³

A Madách-kultusz genezisének két tanulmány tárgyalja. 1993-ban Praznovszky Mihály *A Madách-kultusz első éve: 1864* című írásában úgy látja, a kultusz a sztregovai költő halálakor született meg.²⁴ Öt évvel később viszont azt dokumentálja, hogy a *Tragédia* szerzőjéhez már életében írtak verseket.²⁵ Szontágh Pál a drámai költemény megjelenése előtt – a mű addigi egyetlen olvasójaként –, 1861. május 31-én kelt magánlevelében köszönti Madáchot. Az ebben olvasható négysoros verset nyolcvan évvel később adták ki először nyomtatásban, a költő összegyűjtött levelezésének részeként,²⁶ és inkább tekinthető baráti laudációnak, mint a kultuszépítés tudatos darabjának. Eötvös Károly *Tudomány és művelődés* – „Az ember tragédiája” szerzőjéhez és Szász Károly *Madách Imréhez* című verse megfelel e kritériumnak, de később jelent meg, mint a *Családi Kör* névtelen publicistájának írása: Eötvös költeménye 1862. november 24-én, a *Szépművészeti Csarnokban*,²⁷ Szászé 1864. január 16-án, a *Reviczky Szévé* és Zilahy Károly szerkesztette *Alföldiek segélyalbuma* című antológiában.²⁸

Mi magyarázhatja a *Családi Kör* terjedelmes *Tragédia*-ismertetésének szakirodalmi mellőzöttségét? Alighanem a cikk műfaja és tartalma közötti ellentmondás: a kultusz kutatója lelkesült műkritikát látott a szövegben, a korabeli bírálatok áttekintője pedig felszínes tartalomismertetést, amelynek nincs irodalomkritikai értéke.

Az *Egy hét története* műfajközi jellegével valóban megélt írás. Eleget tesz az irodalmi kultuszépítés két, fontos „attitűdjének”, amelyet a Madách-kultusz későbbi szövegei kapcsán Praznovszky Mihály is hangsúlyoz:²⁹ az alaphang a határtalan rajongás, amit nem igazol műkritikai értékelés; a másik ismerv a vallási konnotációjú, metaforikus nyelvhasználat, amelynek kizárólagos üzenete a dicsőítés, a magasztalás.³⁰ A *Családi Kör* ismeretlen szerzője írását kritikának álcázza, de valódi célja a kritikai gondolkodás felfüggesztése, ami a kultuszépítés alapfeltetele. E korai, a *Tragédia* első megjelenése után alig három héttel publikált beszámoló – a korabeli fogadtatás dokumentumai közül egyedülként – azt sugallja, hogy Madách drámai költeményével kapcsolatban nincs, nem lehet helye bíráló megjegyzésnek, vitának. Tekintsük át, milyen retorikai eszközökkel és értelmezési manőverekkel éri ezt el.

A művel folytatott esztétikai, eszmei párbeszéd elkezdésének bevált módja a szerző emberi nagyságának el túlzása. A cikkíró tudatosságát jelzi, hogy a Parnasszusra vezető lépcsősort a *Tragédia* jeleneteiből építi fel. A terjedelmes és mozaikszerű expozíció a londoni színt idézi: a fővárosi hölgyek és urak figyelmét ezen a héten nem olyan „ízlés- és idegrontó látványosságok” kötötték le, mint a műlovtársaság fellépése, táncvigadalom, teátrum, párbaj vagy „chronique scandaleuse” – hanem egy új könyv. Két irányba mutatnak a *Tragédia* kiadásához kapcsolt hiperbolák. Egyrészt a megjelenés pillanatát mitizálják. „[A]kivel az ember találkozott, mindenki csak ezen egyről beszélt, csak ezen eggyel foglalkozott. [...] ami minden egyebet elhomályosított, háttérbe szorított...” Másrészt a frissen megjelent mű elképzelt jövője a negyedik szín parafrázisává válik: „trónok fognak összedőlni, országok és nemzetek megváltoztatják az alakjukat, de ez

²⁰ PRAZNOVSZKY Mihály: *Madách, a Tragédia és a kortársak 1861–1864. A Madách-kultusz jelenségei = Palócföld*, 1993, 3. sz., 233–241., 237.

²¹ *Madách Imre napjai a magyar irodalomban 1861–1864.* Szerk. PRAZNOVSZKY Mihály, Bp., Siker X, 2015, 82–87.

²² PRAZNOVSZKY: i. m. (1993), 237.

²³ MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája (Drámai költemény)*. Szinoptikus kritikai kiadás. Szerk. KERÉNYI Ferenc, Bp., Argumentum, 2005, 686. A *Tragédia*-idézetek ebből a kiadásból valók.

²⁴ PRAZNOVSZKY Mihály: *A Madách-kultusz első éve: 1864* [1993] = Uő: *Madách vendéget vár*. Horpács, Mikszáth Társaság, 2006, 49–62. Először Uő: *Kultikus események Alsósztrégován 1864-ben (Adalék a Madách-kultuszhoz)* = *A Nógrád megyei múzeumok évkönyve 1992–1993*. Szerk. SZVIRCSEK Ferenc, Salgótarján, Nógrád Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1993, 199–208. Ezúton is köszönetet mondok Szepesi Judit könyvtárosnak (MMA MMKI) és dr. Vass Anna Johannának, az MMA MMKI korábbi könyvtárvezetőjének.

²⁵ PRAZNOVSZKY Mihály: *A Madách-jelenség, 1861–1864* = Uő: „A szellemiadal ünnepei”. *A magyar irodalom kultikus szokásrendje a XIX. század közepén*. Bp., Mikszáth, 1998, 87–118.

²⁶ SZONTÁGH Pál levele *Madách Imréhez* (Horpács, 1861. május 31.) = MADÁCH Imre összes művei I–II. Szerk. HALÁSZ Gábor, Bp., Révai, 1942, II., 1133.; MADÁCH Imre összes levelei I–II. Szerk. STAUD Géza, Bp., Madách Színház, Új Színház, 1942, II., 79. (145.); PRAZNOVSZKY: i. m. (1998), 106.

²⁷ EÖTVÖS Károly: *Tudomány és művelődés. „Az ember tragédiája” szerzőjéhez* = *Szépművészeti Csarnok*, 1862. november 24. (8. sz.), 86.; PRAZNOVSZKY: i. m. (1998), 143–144.; PRAZNOVSZKY: i. m. (2015), 223–225.

²⁸ SZÁSZ Károly: *Madách Imréhez* = *Alföldiek segélyalbuma*. Szerk. REVICZKY Szévé, ZILAHY Károly, Pest, Pfeifer Ferdinánd, 1864, 27–28.; PRAZNOVSZKY: i. m. (1998), 145.; PRAZNOVSZKY: i. m. (2015), 269–270.

²⁹ PRAZNOVSZKY: i. m. (1993), 233–234.

³⁰ E tárgykörben a két legismertebb monográfia DÁVIDHÁZI Péter: „Isten másodszülötte”. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Bp., Gondolat, 1989; TVERDOTA György: *A komor föltámadás titka. A József Attila-kultusz születése*. Bp., Pannonica, 1998.

az egy könyv mindnyájukat túléli majd; e fekete festék évszázadokat túlrágyog, és e gyöngye papír a gúlák és obeliszkerek erejével vetekedik...” E kritikus látomás viszonya antinomikus a *Tragédia* világával. Az egyiptomi jelenetet idéző kép a mű fényes jövőjének érzékeltetésére szolgál, csak hogy Ádám már ekkor, történelmi álmának kezdetén rádöbben, hogy minden emberi alkotást elnyel az idő árja. „Pár ezredév gúládat elássa, / Homoktorlaszba temeti neved” – mondja Lucifer, és láthatóvá is teszi e képet. (IV, 229–230.) Még súlyosabb a feszültség a laudáció és a drámai költemény jövőképe között. A falanszter nemzetek feletti és nemzeti nyelveken-kultúrákon túli világában az emberiség csak technikai-technológiai intellektussal bír, humánnal, művészivel nem. A szépirodalom régen kiveszett az egységesült világából. A legnagyobbak, így Homérosz és Tacitus „nevetséges és sajnálatos” műveit múzeumi vitrinben őrzik, ritkaság gyanánt, a „költészet s hit ábrándképeit” csak a hatvan évet betöltött természettudósok olvashatják. (XII., 154–178.)

A cikk több mozzanata is arra utal, hogy jelentős a távolság az eszmei vitát kerülő szerző és az általa dicsőített költő világképe között. Nem csupán a jövőképek keserűségéről nem vesz tudomást, hanem a londoni szín elemeiből felépített bevezető utolsó passzusa Madách kapitalizmus-látólatát is vitatja. Az új könyv sikere azt bizonyítja, hogy „e korból, melyet annyira szeretünk blazírnak, anyaginak tartani..., mégsem halt ki a szép, a magasztos iránti fogékonyság”.

A *Családi Kör* publicistája – a hiperbolák mellett – számos hagiografikus motívummal leplezte ezeket az ellentmondásokat. „[A] lélek, mely e könyvnek életet adott, magasan túl volt a földi élet határain, midőn azt átérezé; e könyv a halhatatlanság napsugaraitól fogamzott egy ember szívében.” Kiemelt szerepet kap Madách Imre, „e nagy lángész” férfiúi szépségének és átható tekintetének megfestése, a fény-, nap-, fénysugár-, napsugár-metáforák feltűnően gyakori alkalmazása pedig ikonszerűvé teszi az élő, harmincnégy éves sztregovai költő portréját. A hagiografikus eseménymotívumok közül kiemelkedik a beavatási pillanat és a mirákulum leírása. A cikkíró beszámol a költővel való első, feledhetetlen találkozásáról, amikor a csoda már ott élt a jelenlevők között, de még nem tudtak olvasni a jelekből. Madách országgyűlési felszólalásakor „mindenki érezte, hogy e főben nem mindennapi szellem lakozik; de hogy e szellem olyan, aminő csak igen kevés születik egy-egy században, hogy e szellem már akkor

a dicsőség verőfényes napvilágába felszárnnyalt volt, ezt akkor – legalább én nem sejtettem, ezt csak *Az ember tragédiája* tudatta velem...” A hagiográfiákat idézik a költő portréjába szőtt újszövetségi allúziók is. A napsugaraktól fogant, majd a főváros – a londoni szín mintájára megfestett – vásári forgatagában született meg „egy igénytelenül kiállított költemény”, nemzeti irodalmunk megváltója: „páratlan a maga nemében; egy mű, mely a külföld legkitűnőbb remekeivel egy sorba teendő”. Ellentétben a kortárs literatúra enyészetre ítéltetett darabjaival, a halál nem lesz úrrá rajta, a *Tragédia* nem lesz a „feledékenység sötét sírjába” temetve.³¹ Madách a halhatatlanság és a fényre válás felé vezető úton társat kap. Arany János is a vidéki ismeretlenség homályából lépett *Toldi*jával a nyilvánosság elé: „egyik is, másik is egyszerre lett naggyá; két nap, amelyeknek nem volt hajnala...” Arany és Madách olyan, „mint a gyémánt, előbb elrejtve, homályban nő és fejlődik, és csak akkor lép a világ szeme elé, mikor sugarai ragyogó fényével a világot ragadja el”.³²

A *Tragédia* tartalmi ismertetésének bevezetőjekor a szerző napszakot és égitestet vált. E „költői ihletettség csillagfényénél” született alkotást bemutatni olyan feladat lenne, mint „leírni a csillagos eget”.³³ A cikk fénymetáforái felidézik a hagiográfiák stílusos eszközeit, de a mögöttük meghúzódó szerzői szándék leplezetlenül profán. Az *Egy hét története* igazolni látszik a dekonstrukció tézisét, miszerint az objektívnek láttatott esztétikai értékekre hivatkozó szépirodalmi kanonizáció, panteonizáció, kultusz háttérben rendre ideológiai szempontok és értelmezői csoportok, társaságok, intézmények anyagi, hatalmi, politikai érdekei állnak. A *Családi Kör* tárcáírója meglehetősen őszinteséggel közli ezt a tényt. Mint kiemeli, az Arany és Madách mögött álló irodalmi társaság nem csupán felfedezője, de egyben birtokosa, sőt megteremtője is az irodalmi csodának. A két alkotó szerepe szinte elhalványul. „[A] legkitűnőbb két költői művet, melyek az irodalom jelen korszakában világot láttak: *Toldi* és *Az ember tragédiája* a Kisfaludy Társaságnak köszöni irodalmunk.” Másrészt személyük is a társaság eredményévé, produkciójává válik. „...költészetünk két »régens«-fényű gyémántját: Aranyt és Madáchot a Kisfaludy Társaságnak köszönjük.” Ezért a Társaság „igényt tarthat reá, hogy a haza méltólag támogassa őt nemes és dicső törekvéseiben”.³⁴ A szöveg ideológiai üzenetét a szerző rafináltan kódolta: fordított sorrendben közli a fenti idézeteket. Először a konklúziót olvashatjuk (a Kisfaludy Társaság meg-

A *Családi Kör*
nekrológja
Madách
portréjával,
1865. január,
1. szám

³¹ *Egy hét története*. i. m. (1862), eddigi idézetek: 74.

³² Uo., 74–75. Arany alakja Madách Imre halálakor is feltűnik. A szerkesztő asszony nekrológját a hetilap címlapon közli, és Madách igényes portréja felett, a címsávba rajzolt Arany János – a lappal azonos című, 1851-ben írt vers szerzőjeként – az s betűre támaszkodva szem-

léli a „családi kört”. Emilia. [KÁNYA Emília]: [Madách Imre] = *Családi Kör*, 1865, 1. sz. [dátum nélkül], 1–5.

³³ Uo.

³⁴ Uo., 74–75.



Elfizetési díj (illetményekkel):
Évnegyede 3 ft., félévre 6 ft., egész
évre 12 ft.
Egy-egy műlapért ezenkívül 30 kr.

Megjelenik
minden vasárnap.
A szövegbe nyomott rajzokkal.

1. szám.

Melonkint
két színezett dívatképpel.
Ezenkint legalább száz rajz-
és melléklettel.

Szerkesztői és kiadói iroda:
Kalap-utca 17-dik szám 2. emelet.
Hirdetések díja:
Egy háromszor hasznázott sorért 6 kr.

Rójuk le a tisztelet adóját egy korán elhunyt nagyság iránt, mielőtt az új év kárpitja föllebben. Azon sok közül, a kiket a múlt évben elveszténk, bizonyára nem a legkisebb veszteség: Madách Imre halála. Minden időkben nagy szerencse egy nemzetre nézve, jeles költővel birnia, most kétszeresen nagy szerencse az reánk nézve. Az anyagiság emberei kevésre becsülik a költőt, nagy kegyelem tőlük, ha az emberek közt azt a helyet jelölik ki neki, a mit a természetben a daloló madarak foglalnak el; a napról-napra való igavonó is nagyobb



Madách Imre.

becsben áll előtűk; hanem azt az egyet elfelejtik, hogy csak mikor a daloló madár teszi hangzatossá a vidéket, van virághimes tavasz és áldástermő nyár, elhallgatásával pedig mit ér a sok igavonó! a rideg, fagyos tél uralma kezdődik.

Ne vegyük tehát kicsibe, ha vannak-e költői nemzetnek és mint vannak! Nem csak azért, mert jelenné varázsolják a múltat és átadják azt a jövőnek, és nem csak azért, mert a kor lelke szól ihletett ajkukról és a hány érző szív dobog a hazában, annyi viszhangot kelt szavuk; hanem azért, mert a költő a

érdemli a nemzet támogatását), majd ezután követi két, egymástól elválasztott tételben az indoklás (a művek és szerzőik is e Társaság érdemei). Ebből az következik, hogy az idő árával dacoló *Tragédia* nem csupán „lángeszű” alkotóját, hanem őt a világnak bemutató Kisfaludy Társaságot is halhatatlanná tette. Azonban e konklúzió két szempontból tarthatatlan. Az elsőre már utaltam: a látnokinak tekintett, dicsőített mű jövőképe és magasztalójának a mű jövőjéről szóló látomása között feloldhatatlan az ellentmondás. A másikat a cikkíró jóslata teremti meg: ha a *Tragédia* – ahogy írja – a „halhatatlanság napsugaraiból fogamzott”, és túlél minden országot, nemzetet, akkor nem vihet magával „a földi élet határain túlra” a nemzeti kultúrához elválaszthatatlanul kötődő irodalmi társaságot. Hogy mindez nem csupán a szerző kultusz- és mítoszépítésének logikai botlása, hanem a szépirodalmi szöveggel szembeni, attól idegenkedő ideológiai pozíciójának tünete, arról tartalomismertetése árulkodik.

A költő emberi nagyságának eltúlzása mellett az irodalomkritikai kultuszépítés másik bevált módja a mű tartalmának aránytalan, retusált, átírt, esetleg parodisztikusan tömörített, „lekerekített” ismertetése. A *Családi Kör* ismeretlen publicistája hiánytalanul élt e lehetőségekkel.

A cikk több mint kétharmadát *Az ember tragédiája* tizenöt színének bemutatása uralja. Az utókor alighanem bágyasztónak találja ezeket a részeket, felületesen olvassa, esetleg átlapozza, pedig a dráma prózává monologizálása – miként Greguss Ágost, Erdélyi János, Reviczky Szevér és Szász Károly írásában – itt is meglepően tudatos ideológiai mozgatórugókról árulkodik. A *Tragédia* koncepciójának és kompozíciójának ismertetésekor a négy pillérszín (I., III., XIII., XV.) tárgyalása kiemelt szerepet érdemel. A *Családi Kör* publicistája az első és a harmadik jelenetet félreérti (úgy tesz, mintha félreértené), a tizenharmadikról megfigyelkedezik, az utolsót pedig átírja. Tanulságos tartalomismertetésének e részeit alaposabban szemügyre venni. A biblikus szcénák bemutatását azzal kezdi, hogy „a költemény, híven a történelemhez, a paradicsomban veszi kezdetét”.³⁵ A későbbi passzusok pedig egyértelművé teszik, hogy a szerző (a XVIII. század *Pentateuchus*-kritikája után, az itthon már ismert Darwin, Büchner és Feuerbach kortársaként) a *Tragédia* mítoszi keretét történelmi ténynek tekinti. Míg Madách szabadon kezelte – és allúzióiban nyelvi, logikai ellentmondásokkal sötétítette – fő forrásait, a *Genezist* és *Jób könyvét*, addig a cikkíró a bibliai forráshoz közelítette a *Tragédia* keretszíneinek tartalmát. Például a dogmatikai értelmezéshez híven statikussá tette a mítoszi alakokat, pedig Lucifer az



Szegfi Mór
(1825–1896),
író, újságíró,
1880 körül

első jelenet elején még nem a „gonoszság anygala”, és úgy tűnik, az Úr sem tudja alku nélkül magától „elkergetni” a „szellemdús sátánt”. A harmadik színben Ádámot nem a csillapíthatatlan tudásvágy vezeti, amikor a jövőbe kíván betekintést, hanem múlandósága, esendősége és jelentéktelensége miatt érzett kétségbeesése. A jelenet összefoglalása pedig egyértelműen olyan ideológiai konstrukció, amely már az átírt utolsó szín tanulságát készíti elő: Ádám „hadd lássa, miért küzd, mit szenved az emberiség, míg rendeltetése célpontjához: a földi boldogsághoz eljutand...”³⁶

A *Családi Kör* publicistája Ádám tragikus értelemkeresése helyébe drámai konfliktus nélküli, jámbor boldogságfilozófiát állít, és szinte új művet ír a férfiúi boldogtalanságról, meglepő következtetésekre jutva. Prága kapcsán: „a tudomány sem teszi boldoggá az emberiséget!”

³⁵ Uo., 75.

³⁶ Uo.

Párizs kapcsán: „a szabadság sem teheti boldoggá az emberiséget”. A lelkesült Kepler nem illik e koncepcióba, ezért a tizedik szín ismertetését „a rövidség okáért” mellőzi. Erre a sorsa jut a küzdésüket kimondó úr jelenet is. „U. i. Most veszem észre, hogy a 13-dik színt le sem írtam; nem tesz semmit...”³⁷

Bármennyire annak szemléltetése volt a cél, hogy Madáchban „az igazi nagyság... sugari ragyogó fényével a világot ragadhatja el”,³⁸ a *Tragédia* kétségektől borús végéről képtelenség lett volna megfedkezni. Ezért a cikkíró ezt a jelenetet újírta. A korabeli kritikusok közül a *Családi Kör* rovatírója az egyetlen, akit meg sem érint a *Tragédia* disztópiája: Madách „egy kicsit [...] a jövőbe is enged tekintenünk, a tudomány alapján, a költői ihletettség csillagfényénél”.³⁹ Ádám az utolsó jelenetben felébred, és a következő felismerésre jut: „az emberiség mégis el fogja érni rendeltetése célját: a boldogságot; a szabad akarat kiküzd diadalmát, az élet sanyarúságait pedig elviselhetővé, sőt édessé teszik a családi élet örömei; mert immár a nő az emberiség méltó eszményképévé vált! [...] De hát ha majd a föld kihűl? Oh, az nem fog történni; majd talál az ember módot, lakható állapotban megtartani hazáját, csak munkáljon és haladjon.”⁴⁰ A *Családi Kör* szerzője a kételynek még a csíráit is kigyomláta a *Tragédia* utolsó színéből, így összefoglalása paródiának tűnhet. Pedig nem az. A drámai költemény tartalmának ismertetése rendkívül tudatosan szolgálta a fény háttérű Madách-ikon megfestését és ezzel kapcsolatban a történelem teodiceai értelmezését. Azonban a költő történelemszemlélete ennek kevéssé felel meg, a művel folytatott vita pedig a Kisfaludy Társaság tekintélyét sértette volna, ezért a cikkíró elhagyta vagy megmásította az aggályos részeket.

Végül a *Tragédia*-ismertetés két mellékszálára hívom fel a figyelmet. Egyrészt tapinthatók a szerző antidemokratikus érzelmek. Az athéni jelenetben „az ókori féket tépett nép kárhazatos uralmáról”, a „csőcselék”, „az állati tudatlanságban elmerült nép izgató szaváról” ír, a párizsi jelentnél is túloz: a forradalom minden gaztettéről a „mámoros nép” tehet. (Ezért is vitatható, hogy a márciusi ifjak egyike, a magát szegénysorból felküzdő, zsidó származású és plebejus elkötelezettségű Szegfi Mór lett volna a cikk

szerzője.) Az ismeretlen tárcaíró nemesi társadalomképével kapcsolatos a másik mellékszál is: a hölgyolvasók megszólítása nem minden esetben retorikai fogás vagy kedélyes kitérő. A *Tragédia* fogadtatásához, történelmi színeihez fűzött megjegyzések mögött kultúrelitista értékrend és osztályszemlélet húzódik meg, ami ellentétes a *Családi Kör* liberális, polgári célkitűzésével. Már az ismertetés aránytalanul hosszú bevezetője is erről árulkodik: a Carré műlovertársaság, a korabeli Pest olcsó „ingereket”, „élvezeteket” kínáló előadását csak a köznép, a nagyközönség és „néhány fővárosi dandy” csodálja – de egészen más érdekli a „művelt hölgyvilágot”, a „fővárosi művelt köröket”, „minden művelt férfit, minden művelt hölgyet”. Fél száz év múlva visszatér, majd fel-felbukkan az elitista hang a Madách-szakirodalomban: Az *ember tragédiája* valójában nem az ember, hanem a kiemelkedő egyéniségek, a kevesek, a szellem kiválasztottjainak tragédiájáról szól – kizárólag magasan képzett kultúrembereknek.⁴¹

Az irodalmi kultuszt építő attitűd a remekmű státuszt adottnak, vitathatlannak tekinti, ezért kerüli, feleslegesnek tekinti az esztétikai értékelést. A *Családi Kör* terjedelmes cikkéből a csodált alkotásról (gondosan retusált tartalmán kívül) semmi nem tudható meg. A szépirodalmi értékeire vonatkozó egyetlen mondat közhelyek halmozása. „[E] mű tele van ragyogó szépséggel, tele mély igazsággal, és magasztos költészettel, érett bölcsességgel és szikrázó szellemmel.”⁴² Így, paradox módon, homályban marad, Madách miért méltó a csodálatra, és a Kisfaludy Társaság miért érdemeli meg „a haza méltó támogatását”.

Az *Egy hét történetének* ismeretlen szerzője a panteonizációhoz, a kultuszépítéshez – a kortársak közül egyedülként – a kritika formát választotta. Két évtized múlva Pulszky Ferenc elhíresült vitacikkében már azért háborog, mert a színi világ, az akadémia és főképp a „céhbeli tudományos kritika” vállvetve, magát csalhatatlannak ítélve és a kételyeket, ellenvéleményeket félresöpörve azon mesterkedik, hogy Madáchban mindenki új Goethét, Az *ember tragédiájában* világraszóló, „lángeszű költeményt” lásson.⁴³

³⁷ Uo., 76.

³⁸ Uo., 75.

³⁹ Uo.

⁴⁰ Uo., 76.

⁴¹ Kristóf György irodalomtörténész, bölcsészdoktor 1911-ben így érvel „az írni-olvasni tudók már kulturális számot kapnak a statisztikában. De nyilvánvaló, hogy a Madách művének a megértéséhez és átéléséhez ez még nem elegendő. Viszont azt sem mondhatjuk, hogy pl. a középiskolai képzettségűek már kvalifikációt nyertek arra, hogy a Madách művét és alap gondolatát magukénak is érezve élvezék, átéljék. Nem arról van itt szó, hogy a színpadi előadást ki tapsolja

meg. Hiszen a külsőség, a csillogó részletek mindenkinek nyújtanak valami tetszést. Hanem arról, hogy ki tud sorról sorra, hogy ne mondjuk szóról szóra, elmélyedni a Madách művébe s azt részleteiben átélve, megértve és érezve, egységben, egészben felfogni.” KRISTÓF György: *A Madách világképe = Protestáns Szemle*, 1911, 9–30., 23–24.

⁴² *Egy hét története. i. m.* (1862), 76.

⁴³ PULSZKY Ferenc: *Különvélemény* (Az *Ember tragédiája*) = *Pesti Napló*, 1883. november 4. (303. sz.), 1.; Uő: *Egy kis polémia* (Az *ember tragédiája*) = *Pesti Napló*, 1883. november 11. (310. sz.), 1. Bővebben BALOGH Csaba: *Egy kis polémia. Pulszky Ferenc és a Tragédia ősbemutatója* = *Magyar Művészet*, 2019, 2. sz., 105–113.

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

„Sára és Csoóri korának nagyhatalmi politikájával is polemizál. Felvillantja a rendszerváltozás után a posztszovjet térségben beigazolódónak látszó alternatívákat is. »Ha mi kivonulunk innen... ki jön a helyünkbe?« – kérdezi az osztrák tábornok a diákjai letartóztatása miatt tiltakozó paptól, utalva az 1846-os galíciai drámára is, vagyis arra, hogy egy forradalmi mozgalom végkifejlete milyen tragikus lehet: »Majd, ha kosárszám hozzák ide a felbujtott parasztok a levágott forradalmárfejeket, köztük az önökét is, akkor majd ugrálhatnak...«”

KOVÁCS ISTVÁN

ma
mű

Egy lexikonszócikk által előhívott emlékképek és széljegyzetek

80 huszár

A *Magyar filmek 1896–2021* című MMA-lexikont több hozzátartozómnak megvettem karácsonyra, s persze magamat is megajándékoztam vele. A fellapozott címszavak közül a *80 huszár* szerepelt az első helyen. A film dramaturgiaként és történész szakértőjeként annak idején részt vettem a számba jöhető lengyelországi helyszínek feltérképezésében. Emellett a forgatás során a tolmács feladatát is elláttam, így a stáb szinte minden tagjával személyes kapcsolatba kerültem – a főszereplőktől a kaszkadőrökön át a kellékesekig, lovászokig, taxisofőrökig. Vagyis többszörösen magaménak érzem a filmet, amelyet legutóbb tíz éve, a bécsi Collegium Hungaricumban, Sára Sándor társaságában, sokadszorra néztem meg. Pápai Zsolt inspiráló szócikke a *80 huszárt* és a rendező-operatőrt egyaránt megjelenítette az emlékezet személyes vetítővásznán.

Megdöbbenek, amikor a szócikk a film történelmi hátterét bemutatva „egy szakasz Lengyelországban állomásozó honvéd” dilemmáját taglalja. Hiszen se honvéd, se Lengyelország nem létezett akkor, amikor a magyarországi változások lelkesítő-nyugtalanító hírére a forrongó Galíciában állomásozó 6. (az ezredtulajdonosáról, I. Vilmos württembergi királyról württemberginek hívott) császári-királyi huszárezred 4. százada 1848. május végén Mariampolból hazaszökött. Egyszerűen dezertált.

Nem létezett honvédség. A Batthyány Lajos vezette magyar kormány csak május közepén döntött arról, hogy

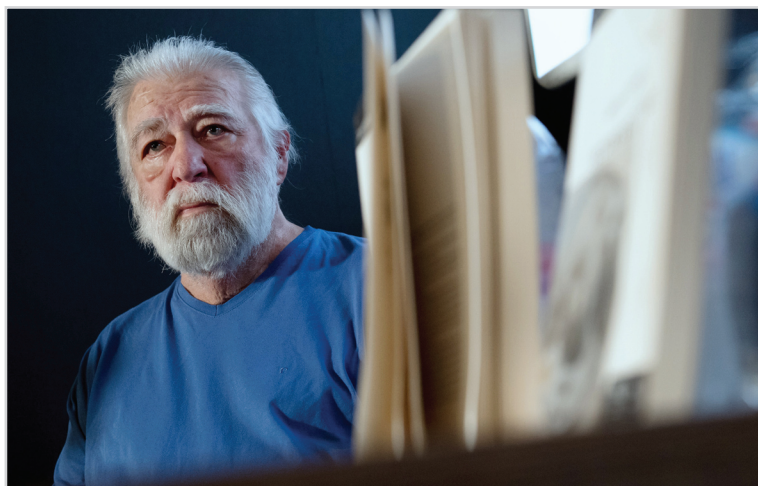
a nemzetőrség részeként felállít tíz mozgatható, bárhol bevehető önkéntes zászlóalj. Mivel tagjaik négyéves katonai szolgálatot vállaltak, e tíz zászlóalj alkotta a szerveződő önálló magyar hadsereg, a honvédsereg magvát. Honvédekről és a honvédség szervezéséről tehát 1848 késő tavaszától beszélhetünk.

Nem létezett Lengyelország. Bő két évtized alatt háromszor osztották fel szomszédai: a Porosz Királyság, az Orosz Birodalom és a Habsburg Monarchia. 1795-ben bekövetkezett véglegesen felosztása után eltűnt Európa térképéről. A lengyel–litván állam megkaparintott déli részét nevezték el a bécsi udvar „történészszakértői” – a középkori magyar királyok jogcímére hivatkozva – Galíciának. A birodalmi hadügyek irányítói évtizedek óta ügyeltek arra, hogy a Habsburg Monarchia tartóoszlopának tekintett császári-királyi hadsereg egyes ezredei ne toborzókerületükben, azaz saját nemzeti, nemzetiségi hovatartozásuk területén állomásozzanak, hogy így a helyi lakossággal a fraternizálást, a szolidaritásvállalást elkerüljék, lehetetlenné tegyék. Ennek jegyében helyeztek el három magyar huszárezredet Galíciában, miközben három galíciai dzsidásezred törzsállomáshelyét Magyarországon jelölték ki, s így került többek között egy itáliai könnyűlovasezred és két csehországi vértesezred is magyar területekre. Természetesen ugyanezt a területi elvet alkalmazták a gyalogezredek elhelyezése esetében is. A birodalmi hadsereg tizenkét magyarországi sorozású huszárezredéből három tehát Galíciában, a többi nyolc pedig Cseh- és Morvaország, Itália és Ausztria területén állomásozott.

Természetesen nem a fentiek taglalását hiányolom a szócikkből, hanem azt, hogy a történelmi hátteret magyarázó mondat a film értelmezését félreviszi. Mert hogyan kerülnek magyar honvédek Lengyelországba? Megszállóként? Kinek az akaratából?

A Petőfi által is megénekelte Lenkey-század hazatérése – a hivatalosan dezertálásnak minősíthető esemény – a törvényesség betartására szigorúan ügyelő Batthyány-kormányt és hadügyminiszterét, Mészáros Lázárt kínos helyzetbe hozta Bécs előtt. A megtorlástól a közvélemény kiállásán kívül az mentette meg a századot és tisztjeit, hogy június 12-én kitört az önálló Szerb Vajdaság létrehozását célul kitűző és Bécs által bujtogatott magyarországi szer-

Sára Sándor
Fotó:
Koszticsák
Szilárd,
MTI



bekkel a polgárháború, amely hamarosan lángba borította a Bánság és a Bácska jelentős részét. A magyar kormány kérésére a bécsi hadügyminisztérium a huszárezredek és a magyarországi sorozású gyalogezredek egy részét 1848 nyarán kénytelen volt hazarendelni.

Nem a szócikk tárgya, de a film kapcsán érdemes tudni, hogy miután Josip Jellačić horvát bán szeptember 11-én több tízezer fős hadserege élén – Bécs jóváhagyásával és biztatására – betört Magyarországra, majd október 3-án bekövetkezett a nyílt szakítás az Osztrák Császárság és a Magyar Királyság között, a tizenkét huszárezred közül még hat állomásozott részben vagy teljes egészében a magyar határon túl. A magyar országgyűlés október 10-én szólította fel a huszárokat a hazatérésre, bár Kossuth ezt a hírlapjában már szeptember 22-én megtette. Arra, hogy az itáliai hadszíntereken szolgáló 5. és 7. huszárezred hazaszökhesse, semmi esély nem volt. Október végén és november elején a kedvezőbb helyzetben lévő, mert a közeli Galíciában állomásozó 8. (Ferdinánd szász-coburg-gothai herceg) és a 10. (III. Frigyes Vilmos porosz király) huszárezred egyes századai, fél századai is csak fegyveres összecsapások árán, veszteségekkel tudták elérni a magyar határt.

Nagyobb nehézségekkel és számosabb ellenséggel kellett megküzdeniük, hosszabb utat kellett megtenniük

a Csehországban állomásozó 12. (Magyarország nádora) huszárezred 1848 őszén hazatérő századainak. Az ezred maradványát 1849 májusában Itáliába vezényelték. Levonulásuk során is folyamatos volt kisebb-nagyobb századrészek „leszakadása”, amelyek megpróbálták Magyarországra eljutni. 1849. június közepén, a magyar határ viszonylagos közelségét kihasználva, 108 huszár kísérelte meg a hazatérést Leoben és Bruck an der Mur térségében, és ezalatt többször kényszerült fegyverrel áttörni az útját álló katonai kordonokon. Bekerítésük során a huszárok St. Michaelben kénytelenek voltak megadni magukat. Az addigi összecsapásokban ebből az egységből tizenhárom huszár esett el, tizennégy sebesült meg, és hetvenkilenc került fogságba. A Bécsből kapott parancs alapján a hadbíróság június 21-én mind a hetvenkilenc foglyot kötél általi halálra ítélte. Két nappal később pirkadat előtt tizenkilenc fiatal közhuszárnak megkegyelmeztek, három tizedes esetében eleve fenntartották a halálos ítéletet, negyvenhét közembert sajátos megtizedeléssel sújtottak. A hadbíróság a huszárok jelenlétében egy urnába négy fekete golyót és negyvenhárom piros golyót helyezett el. Aki a fekete golyót húzta, felkerült a halállistára. Reggel hat órakor a kivégzésre felsorakozott jászkun huszárok közül egy többgyermekes közhuszárnak megkegyelmeztek, a többieket agyonlőtték, és titokban elföldelték. Az osztrák hadügy-

80 huszár,
jelenet a filmből,
rendező:
Sára Sándor,
1978



minisztériumot felháborította a hadbíróság „lágyszívűsége”. Mind a hetvenkilenc „szökevényt” bitófán szerette volna látni.

A *80 huszár* forgatókönyve a 6., 10. és 12. huszárezred hazaszökésének egyes epizódjait ötvözte egy történettel, amelynek középpontjában Lenkey századának hazatérése állt. Az egyes események történeti hűségéhez az alkotók szigorúan ragaszkodtak, ahogy ezt Pápai Zsolt is jelzi. Mindez az *Ötlettől a filmig* sorozat 1980-ban megjelentetett, *80 huszár* című kötetének történeti dokumentumválogatásában nyomon követhető. (Legalább e kötetet fel lehetett volna tüntetni még a szócikket lezáró, mindössze egy tételből álló bibliográfiai részben. Hiányérzetünk támad a főszereplők – Tordy Géza, Dózsa László, Szabó Sándor – nevének elmaradása miatt is.) A történeti hűségtől egyetlen esetben tért el a forgatókönyv: azzal, hogy a filmbeli huszároknak csak töredéke ér haza, vagyis történetük végkifejletét a júniusban, Itáliába vonulásuk alatt hazatérni próbáló Nádor-huszárok drámája uralja. A valóságban azonban a szökést vállaló huszárok többsége sikeresen hazaért, s részt vett a magyar alkotmányvédő, majd függetlenségi háborúban, amelyet, a lényegét kissé homályban hagyva, szabadságharcnak hívunk. A történet ilyenén megbillentésével Sára Sándor és Csoóri Sándor – ahogy a szócikk szerzője is utal rá – a Jancsó Miklós által képviselt, rendkívül virulensnek és tartósnak bizonyuló deheroizálási hullámmal is szembe fordult. A Kádár-korszak 70-es éveinek kilátástalanságával szemben annak a hősi áldozatvállalásnak állítottak emléket, amelyet egy császári hivatalnok – a „dezertálás” okát megindokolandó – tömören így foglalt össze jelentésében: „A szökés oka hazaszeretet.” Ez azt is jelezheti, hogy 1848 – a kirobbant háború dacára – a magyar történelem legnagyobb reményekre jogosító időszaka volt. Az évtizedeken át tartó reformmunkálatokat a vértelen márciusi forradalom (és a pozsonyi országgyűlés) vívmányaként az áprilisi törvényeknek nevezett alkotmány tetőzte be. A hazaszökött huszárok tehát Sára filmjében jelképesen és a Tátra ormait legyőzve valóságosan is az ég felé emelkednek, küldetésük vállalásával felmagasztosulnak, így a határfolyónál vívott harc nem az Alföldig „süllyedést” jelenti.

Sára és Csoóri korának nagyhatalmi politikájával is polemizál. Felvillantják a rendszerváltozás után a posztsovjet térségben beigazolódónak látszó alternatívákat is. „Hami kivonulunk innen... ki jön a helyünkbe?” – kérdezi az osztrák tábornok a diákjai letartóztatása miatt tiltakozó

paptól, utalva az 1846-os galíciai drámára is, vagyis arra, hogy egy forradalmi mozgalom végkifejlete milyen tragikus lehet: „Majd, ha kosárszám hozzák ide a felbujtott parasztok a levágott forradalmárfejeket, köztük az önökét is, akkor majd ugrálhatnak...” (Ezzel kapcsolatban elég, ha a közelmúlt eseményei közül a bukaresti bányászjárársra vagy a Majdanra gondolunk.)

A tarnóvi tüntetés véres nyomainak, a gázsolókkal, áldozatokkal szolidaritást vállalók gyertyalángjait keretező ablakok és a tankok csörömpölésére emlékeztető zajjal felvert tér megjelenítésével 1956 emlékét is mozivásznonra vetítette Sára Sándor. És ez mély lélegzetvételre készítette a nézőt a kádári letargia amnéziára építő, fullasztó éveiben.

Ami Sára Sándorra biztosan hatott – legalábbis eseményszerkezetével –, az Andrzej Wajda *Csatorna* című filmje volt, jóllehet a *Csatornában* a három (majd négy) részre szakadt századból csak a parancsnok jut el a kitűzött célhoz, a még lengyel felkelők által birtokolt Belvárosba. A főhadnagy a néptelen romok közötti téren dőbben rá, mi történt, s miután a bőrét menteni akaró és ezzel a rábízott felkelőket cserbenhagyó írkokot lelövi, ereszkedik ismét a poklokba alá, hogy elveszett századát megkeresse. A *80 huszár* eredetileg Andrzej Wajdával koprodukcióban készült volna, de a terv végül elhalt. Kis híján a forgatás is „elhalt”, mert menet közben kiderült, hogy a film több mint fél órával meghaladja az eredetileg kilencven percre szabott időkeretet, s befejezéséhez még tízmillió forintba van szükség. Pozsgay Imre kiállításának köszönhető, hogy a forgatást végül be lehetett fejezni. Hogy a szócikkben felsorolt westernfilmeket vagy revizionista westerneket, amelyekkel a filmet Pápai Zsolt rokonítja, Sára Sándor látta volna, arról nincs tudomásom. Ezt azonban Pápai Zsolt sem tudja. Hogy a *Dundee őrnagyot* láthatta, nem tartom kizártnak. Azt viszont tudom, hogy a külföldön *A légio* címen forgalmazott Andrzej Wajda-filmet (*Hamvak*) és *A könnyűlovasság támadása* című, 1968-ban készült angol filmalkotást többször megnézte, s hatásuk belesimult a *80 huszárba* ugyanúgy, ahogy a Szergej Bondarcukot a köztudatba emelő, *Széttört bilincsek* című szovjet film egy-egy jelenetét is.

Csak egyetérteni lehet Pápai Zsoltnak a film értékelése kapcsán a szócikket lezáró mondatával: „A *80 huszár* korának egyik legihletettebb, nemzetközi érdeklődésre is joggal számot tartó, ámde a külföld által mégsem respektált magyar filmje.”

SZEMLE

Egy per mindenki halálán túl

Székely László: „A jó mostoha történetét
még nem írták meg”

Babits Mihályné Török Sophie és Babits Ildikó
peres aktái

PETRIK BÉLA

A bontó Blake

Földényi F. László: *Newton álma*

STURM LÁSZLÓ

Részkérdések teljessége

Ars Sacra. A liturgikus művészet kézikönyve

SZATHMÁRI EDINA

Zenébe foglalt lélegzet: a tintinnabuli
esztétikájához és teológiájához

Arvo Pärt. *Sounding the Sacred*

FÜLÖP JÓZSEF

ma
mű

Egy per mindenki halálán túl

Székely László: „A jó mostoha történetét még nem írták meg”

Babits Mihályné Török Sophie és Babits Ildikó peres aktái

Budapest, JAFFA Kiadó, 2021, 332 oldal

„Kant azt mondta: »nem bölcsészetet kell tanítani, hanem bölcselkedni«. A jogtanárnak is nem törvényt kell tanítani, hanem ítélni.”¹

(Szász-Schwarz Gusztáv)

A közelmúltban jelent meg Székely László a „Jó mostoha történetét még nem írták meg...” című, Babits Mihályné Török Sophie és Babits Ildikó évtizedes pereskedéseit feldolgozó könyve. Az ilyen történeteket általában irodalomtörténészek írnak egy-egy, a kutatásuk tárgyát képező életmű feldolgozása közben, jobbra az irodalmi életműhöz szorosan kapcsolódó szemszögből. Vagy éppen maguk az írók, költők, hogy dokumentálják az irodalmi munkásságuk során őket ért sérelmüket, vagy igazuk bizonyításaként. Említsük talán Babits kortársát, Szabó Dezsőt, az ő harcának történetét korábbi kiadójával, a Geniusszal.

Most azonban, ha szabad így fogalmaznunk, fordult a kocka, és ezt az irodalom világához, a XX. századi magyar

és európai irodalom egyik legkiemelkedőbb alakjához kötődő perről szóló könyvet egy jogászprofesszor írta, a magánjog, a szerzői jog avatott szakértője és oktatója. Az írás fókuszában nem a költőfejedelemből, Babits Mihály életműve vagy annak bármely irodalmi vonatkozása áll – a szerző ettől tudatosan elhatárolódott, egyetlen ecsetvonást sem kívánt tenni az irodalomtörténeti arcképvázlatához –, hanem maga a jogtudomány, a jogtörténet. A szerző ugyanis klasszikus polgári jogi professzor, egyetemi tanár, aki hat évig az alapvető jogok biztosának tisztét is betöltötte. Maga az írás első változata is ünnepi alkalomra született, eredetileg nem is a nagy nyilvánosság számára, hanem tisztelgő dolgozatként a nyolcvanéves Vékás Lajos akadémikus jogászprofesszort köszöntő kiadványba. Csak a tervezett harminc helyett háromszáz oldal lett, ami már önálló megjelenést követelt. Hiánypótló mű született, hiszen a per történetét eddig nem dolgozták fel.

A könyvben ismertetett történet lényegében Babits szerzői jogainak öröklése körül forog, hiszen a mű tárgyként szolgáló per – az „írógép-per” és a „Keresztény Lajos-affér” után – igazi tétje az volt, hogy Babits Mihály 1941-es halála után ki kezelje a költőóriás szerzői jogait: a perbeli felperes, Babits özvegye Török Sophie vagy Babitscsal közösen örökbefogadott lányuk, Babits Ildikó. Török Sophie halála után ugyanis – az erkölcsi, értelmi és érzelmi szempontból a környezete által nem sokra becsült – Babits Ildikó azt csinált volna az irodalmi hagyatékkal, a szerzői jogokkal, amit csak akar, és ezt a Babits életművét óvó személyek – de legfőképpen Basch Lóránt, Babits barátja – a legkevésbé sem szerették volna.

Babits Mihály és Török Sophie 1928-ban, alig pár hónapos korában fogadta örökbe Ildikót, aki a költő 1941-es haláláig minden látható konfliktus nélkül, szerető családi környezetben nevelkedett. Babits halála azonban megviselte özvegyét, aki élete utolsó éveiben számos betegséggel, depresszióval is küzdött. A tizenhárom évesen félárván maradt Ildikó és nevelőanyja fokozatosan elhidegült

Török Sophie,
Babits Ildikó és
Babits Mihály
1929, Esztergom
© Wosinsky Mór
Megyei Múzeum



¹ SZÁSZ-SCHWARZ Gusztáv: *Parerga. Vegyes jogi dolgozatok*. Bp., Athenaeum, 1912, 517.

egymástól, az egykor kiegyensúlyozott anya-lánya kapcsolat megromlott, az idő múlásával pedig gyűlöletbe csapott át, közös lakásukban még a szobáikat is kulcsra zárták egymás elől. Török Sophie hátralevő éveiben azt kutatta, hogy hol ronthatta el életét, mit kellett volna másképp csinálnia. Lassanként mindenki elfordult tőle, egyetlen barátja maradt, Koháry Sarolta, akivel egy szanatóriumban ismerkedett meg. Az ellenségeskedés perekbe torkolt. A hol megrázó, hol kicsinyes pereskedések sora egy használt írógép tulajdonlása feletti vitával indult, ahol egymás cselekvőképességet kizáró gondnokság alá helyezését is el kívánták érni, részint az egészségügyi állapot (Török Sophie esetében), részint „előrehaladott erkölcsi elmezavar” – moral insanity – okán (Babits Ildikó esetében). Török Sophie 1955-ös halála miatt a gondnoksági perek jogerős ítélet hiányában szűntek meg. „A régi mondás szerint pedig ahol véget ér a család, ott kezdődik a család jog” – emlékeztet Székely László.

Az egyre mélyülő családi viszályban Babits egykori jó barátja, Basch Lóránt ügyvéd Török Sophie mellé állt, és meggyőződésévé vált: meg kell akadályoznia, hogy a Babits-hagyaték szerzői jogainak kezelése egy általa erre méltatlannak tartott személy, Babits Ildikó kezébe kerüljön. Ezért lett Basch a kötet egyik központi figurájává, természetesen a peres felek mellett, egy ponton túl pedig már a peres feleken túl is. Basch Babits hűséges barátjaként hivatásának tekintette Babits örökségének biztosítását és méltó kezelését, ahogy Székely is írja: „egyetlen célja a Babits után maradt tárgyi és szellemi hagyaték lehető legteljesebb megőrzése és átmentése volt egy majdani szerencsésebb korszak számára”. E szándékában őt semmiféle anyagi érdek nem vezérelte, ezt kortársai egyöntetűen hitték és állították. A kötet az irodalomtörténeti vonatkozásokon túl tehát alapvetően jogtudományi munka, egy kiváló ügyvéd által felépített, a szerző által mesterműnek tekintett jogi konstrukció és érvényre juttatási kísérletének ismertetése és feldolgozása. Székely egy helyen Basch beadványa kapcsán ekképpen foglalta össze véleményét: „Basch szokatlan terjedelmű beadványa igazi jogász remekmű, s ha a jogi fakultásokon létezne külön diszciplínaként a peres iratok szerkesztésére, logikai és dogmatikai felépítésére tantárgy [miért nincs? – P. B.], e dolgozatnak kitüntetett helye lenne ma is a példatárban.”

Visszakanyarodva a per és a könyv tárgyhöz: Basch világosan látta, hogy Babits Ildikót a kizárólag Török Sophie-t özvegyként megillető jog korlátozza a Babits-életmű szerzői jogainak korlátlan és szabad, belátása szerinti – általa nem helyeselt – gyakorlásában, és értelemszerűen az özvegy halálával e korlát véglegesen el fog tűnni. Basch ezt az idővel természetesen bekövetkező problémát kívánta megoldani egy lépésről lépésre felépített, sok türelmet és kitartást igénylő jogi konstrukcióval,

amely kizárólag akkor kecsegtetett sikerrel, ha annak valamennyi lépését pontosan, támadhatatlanul kivitelezik. Basch pedig, ahogy Székely is írja, sem türelmetlen nem volt, sem a precizitásnak nem volt híján. A konstrukciónak alkalmasnak kellett lennie arra is, hogy akár Török Sophie halála esetén, azaz a személyes részvétele nélkül is sikerre vihető legyen.

Lássuk tehát a konstrukció vázát! Először is és mindennek az alapja egy Török Sophie által tett végrendelet volt, amelyben Babits Ildikót kizárja az utána való öröklésből. Ezt a végrendeletet azonban alkalmassá kellett tenni arra is, hogy az akkor már közel másfél évtizede halott Babits vonatkozásában is jogvesztést érhesen el az örökbefogadott lány tekintetében. Basch ezért egy olyan kitétele javasolt elfogadni, amelyben Török Sophie akként nyilatkozik a végrendeletben, hogy az örökbefogadási szerződés hatálytalanítását kéri visszamenőleges hatállyal nemcsak a maga nevében, de az elhunyt férjére is kiterjedően, az ügyletegyeségre történő hivatkozással. Ezzel a végrendelettel, bár Basch tudta, hogy csak hosszas pereskedés útján, de elérhetőnek látszott, hogy Babits Ildikó se Babits Mihály, se Török Sophie után ne örököljön.

Az első jogi instrumentum, a végrendelet érvényessége körében Baschnak különös gondossággal kellett eljárnia, hiszen bármely formai vagy tartalmi hiba, akár a legapróbb is, az egész jogi konstrukció végét jelenthette volna. Mivel Török Sophie egészségi állapota napról napra romlott, az idő is szorította őt, hiszen tudhatta, hogy csak hetei-napjai lehetnek hátra a terv kivitelezésére. 1955. január 8-ra mindent előkészített, és húsz (!) nappal Török Sophie halála előtt sikerült megszerveznie a közvégrendelet, azaz egy közjegyző előtti végrendelet megtételét. A közjegyző jelenléte – még ha Török Sophie a lakásából már ki sem mozdulhatott – kulcsfontosságú volt, hiszen ez garantálta, hogy a végrendelet támadhatatlan legyen, befolyástól mentesen, törvényesen végrendelkezhesen Babits özvegye. A tanúkról is Basch gondoskodott, kiválasztásukkal is a majdani pernyertességet kívánta szolgálni, hiszen mindkét tanú orvos volt, akik kezelték Török Sophie-t, azaz szakértő módon és hitelesen nyilatkozhattak a végrendelkező szellemi és akarati képességéről, tisztaságáról. A végrendelet minden részletre kiterjedő és alapos volt, összes mondata megfontolt és kiérlelt, a majdani pernyertességet szolgálta, és az örökbefogadás felbontása vonatkozásában keresetlevél alaposságú.

Basch a per megindítását és vitelét sem bízta a véletlenre: még aznap, az eljáró közjegyző közreműködésével meghatalmazást íratott alá Török Sophie-val a Babits Ildikóval szembeni, az örökbefogadás felbontására irányuló per megindítására, így a per viteléhez most már akár az özvegy „jelenlétére” sem volt szükség. Mivel Babits végrendelet nélkül hunyt el, Török Sophie nem perelhette

a közösen örökbefogadott Ildikót a jogdíjak miatt, hiszen azok a törvény szerint a gyermeknek jártak. Ezért Török Sophie végül az iránt nyújtott be keresetet, Basch szerzősége útján, hogy a bíróság érvénytelenítse az 1928-as örökbefogadást, méghozzá úgy, hogy azt mindkét szülő, azaz Babits Mihály nevében is tegye. Pernyertesség esetén Babits Ildikó nem számított volna a költő lányának, így a szerzői jogok sem illették volna meg. A per és az örökbefogadott lány által indított ellenper hamarosan el is kezdődött, Basch részéről Babits a végrendeletben megnevezett unokaöccse, Babits Tibor örökös képviselőjében Babits Ildikó örökbefogadásának felbontása, Ildikó részéről pedig a végrendelet megtámadása tárgyában.

Nemcsak a szerző mesterének, Vékás Lajosnak, de bármely kollégának tanulságos lehet a Török Sophie végrendeleteként Babits Ildikó örökbefogadásának visszamenőleges felbontását kérelmező Basch Lóránt jogi érvelése, amelyet évekkel később a főügyész helyettes javaslatára a Legfelsőbb Bíróságnak is magáévá kellett volna tennie.

Az érvelés merész, de nem megalapozatlan és jogilag is alátámasztható indítványa szerint Basch Babits Mihály vonatkozásában is az örökbefogadás felbontását kérte a bíróságtól, arra hivatkozva, hogy ha a költő megérte volna, maga is ezt kezdeményezné. Az 1952-es családjogi törvény óta nem volt lehetőség arra, hogy egy elhunyt családtag nevében kérelmezzék egy örökbefogadás felbontását, de az 1928-as örökbefogadás esetében még a korábbi jogszabályok alkalmazására nyílt lehetőség. Az 1952-es családjogi törvény előtti magánjog ugyanis lehetővé tette, hogy visszamenőleg és a halott szülőre vonatkozóan is felbontható legyen az örökbefogadás méltatlanság miatt. Erre hivatkozva, és csakis ebben az egy esetben lehetett volna – az időközben külföldre disszidált – Babits Ildikó örökbefogadását felbontani, elérni azt, hogy ne örökölje a szerzői jogokat, és az életmű hazai kézben, részben az Országos Széchényi Könyvtár, részben a Török Sophie által javasolt irodalmi grémium kezében maradjon. Ennek tagja lett volna Illyés Gyula, Keresztury Dezső,

A Babits család
1929, Szekszárd
Fotó:
Nőger Frigyes
©Wosinsky Mór
Megyei Múzeum



Szabó Lőrinc, Illés Endre, Gyergyai Albert, Weöres Sándor, Tóth Aladár, Vas István és nem utolsósorban Basch Lóránt.

Ez volt tehát a cseppet sem szokványos, újszerű és számos, szinte megoldhatatlannak tűnő problémát komplexen kezelő jogi konstrukció lényege – egy közvégrendelbe csomagolt, Babits Mihály személyére is kiterjedő hatályú, örökbefogadás felbontására irányuló kereseti kérelem, a per vitelére vonatkozó felhatalmazás és az 1952-es családjogi törvény előtti magánjogi szabályokhoz történő visszanyúlás. A per lefolyásának részletes ismertetésére a jelen írás nem vállalkozhat, de a periratokat bőven idéző könyv a laikusok számára is követhető és közérthetően fogalmazó, élvezetes és tanulságos olvasmány. A több bírói fórumot végigjáró per végül a Legfelsőbb Bíróságnál záródott 1962-ben, nyolc évvel Török Sophie, huszonegy évvel (!) Babits halála után.

Az ítélet Basch szemszögéből vereséggel ért fel, hiszen ugyan a kereseti kérelme részben sikerre vezetett, mert a Török Sophie és Babits Ildikó közötti örökbefogadást a bíróság felbontotta, de a lényegét érintően, azaz az örökbefogadás Babits Mihály tekintetében történő felbontása tárgyában a bíróság a keresetet elutasította. Ez pedig azt jelentette, hogy Babits lányaként továbbra is Ildikót illeték meg a szerzői jogok. A jogtörténet szempontjából azonban az ítélet így is kuriózumnak tekinthető, hiszen a szocialista bíróságon egyáltalán felmerülhetett annak a lehetősége, hogy a megelőző, a háború előtti joggyakorlatot alkalmazzák. Bascht azonban nem olyan fából faragták, hogy ennyiben hagyta volna a jogerős ítéletet, és feltehetően kapcsolatai révén elérte, hogy 1963-ban a legfőbb ügyész törvényességi óvást nyújtson be, lényegében az általa felépített jogi érvelés mentén. A teljes pernyertességet ígérő óvást azonban a legfőbb ügyész még abban az évben – nem tudni, milyen okból – visszavonta, így azt érdemben már nem tárgyalta a Legfelsőbb Bíróság Elnökségi Tanácsa. Minderről csak évekkel később, Basch halála után, 1967-ben értesültek a felek.

Az eljárás különlegességét a jogi egyediségen túl az jelentette, hogy a per 1955-ben, Babits halála után tizennégy évvel, Török Sophie halála előtt néhány nappal indult, és csak 1967-ben ért véget. Amikor tehát a bíróság az örökbefogadás érvényességével kapcsolatban kimondta a jogerős verdiktet, és az – a törvényességi óvás visszavonásával – véglegesen támadhatatlanná vált, Babits már huszonhat, felesége pedig tizenkét éve halott volt.

A pernek, ahogy az ilyen ügyekben lenni szokott, csak vesztesei voltak. Török Sophie napokkal a per megindítását követően elhunyt, az örökbefogadás felbontását így már nem élhette meg elégtételként. Basch Lóránt sem érte meg az eljárás végét, úgy halt meg 1966-ban, hogy

nem tudhatta, az általa megtervezett jogi konstrukció sikerre vezet-e, a számára kedvező legfőbb ügyészi óvásnak helyt adnak-e. Babits Ildikó pedig – bár Babits Mihály öröksége tekintetében pernyertes lett – 1956-ban disszidált, ezért a törvények értelmében devizakülföldiként nem férhetett hozzá a magyar állam által zárolt számlán kezelt Babits-jogdíjakhoz. Liverpool mellett, egy lakóköcsiben tengette életét teljesen elhagyatva, tucatnyi macskájával körülvéve. 1982-es halálát csak hetek múlva fedezte fel Babits angliai kiadójának képviselője, aki éppen a Babits-életmű kiadói szerződésének tervezetével kereste fel. Hiába volt tehát jogerős ítélet szerint Babits jogutódja, egy fillért sem látott a jogdíjakból, pedig 1941-től a haláláig idehaza mintegy hetven Babits-művet adtak ki. Hogy pontosan mekkora összegről volt szó, arról nincsenek ismeretek, de a periratokból annyi kiderült, hogy 1963-ban mintegy háromszázezer forintot, akkoriban egy kisebb vagyont tartottak nyilván a Babits-jogdíjak zárolt számláján – idézte fel Székely László. Ildikó halála után Babits unokaöccsének leszármazottai váltak jogutóddá.

Az óriási, ezernégyszáz oldalnyira rúgó peranyagot Székely László olvasmányos történeté dolgozta át, logikailag, jogilag és történetileg is sorba rendezve az eseményeket, rávilágítva az összefüggésekre, hasonló alapossággal, precizitással és virtuozitással, mint amilyenek a könyv tárgyául szolgáló Basch-féle jogi dokumentumok.

A perek és a családi konfliktus hátterében a mindennapok is megjelennek a könyv lapjain, a tanúk nyilatkozataiból a berendezkedő szocializmus gyakorlatába is bepillantást nyerhetünk. A szerző, ahogyan az az ilyen természetű feldolgozásnál illő is, végig elfogulatlanul tárgyalja vizsgálata tárgyát, nem foglal állást egyik fél mellett sem, megőrizve ezzel hitelességét. A per leírását Török Sophie és Babits Mihály szépirodalmi írásai, naplóbejegyzései kísérik, a mű így helyezi el a per történetét az irodalom világában.

S végül ne feledkezzünk meg a lényegről sem: ki gyakorolhatta Babits szerzői jogait? Annyit már tudhatunk, hogy sem Babits Ildikó, sem a Török Sophie és Basch által elképzelt irodalmi testület nem élhetett ezzel. Bár Babits Ildikó a jogerős bírói döntés értelmében kizárólagos joggal rendelkezett a szerzői jogok felett, azt nem élvezhette disszidálása miatt. A kérdésre a választ a korabeli szocialista szerzői jog, az 1969. évi III. törvény adta meg, amelynek alapján a magyar állam rendelkezhetett felettük, hiszen a művek felhasználását társadalmi érdekből a szerző vagy jogutódja engedélye nélkül is lehetővé tette. Talán éppen ez a megfontolás állt a legfőbb ügyészi óvás visszavonásának hátterében. Végül így veszítette el értelmét az évtizedes, vérré menő pereskedés.

A bontó Blake

Földényi F. László: *Newton álma*

Budapest, Jelenkor Kiadó, 2021, 296 oldal

Földényi F. László a melankóliáról írott kötetével vált ismertté a 80-as évek közepén. Majd sorra jöttek a könyvei, eddig több mint másfél tucat. Főleg az európai romantika és a modernség bizonyos tendenciái állnak közel hozzá. Nagy felkészültsége, világos gondolatmenete akkor is figyelemre méltó, ha a főleg a 60-as, 70-es évek szellemi útkeresését tükröző attitűdjét esetleg nem osztja vagy épp vitatja az olvasó. Honnan is ered ez a beállítottság? Nehéz megmondani, mert annyira szerteágazók a hivatkozásai. Mindenesetre Heidegger, majd a nyomában járó antime tafizikusok (Derrida, Lacan) meghatározónak tűnnek (jelen kötetben is említi őket). Katasztrófizmus? Valamiféle neoavantgárd dal keveredő egzisztencializmus?

A listázásnál, skatulyázásnál többet ér, ha az alaptézisét próbáljuk kitapintani. Ez pedig, legalábbis a Blake-könyv alapján (és amennyire életművét ismerem: általában) a világ örvénylő kaotikussága, az ehhez való visszatalálás vágya. A szemléletet megmerevítő rendszerek lebontásával valamiféle eredendő látáshoz, bátor szembenézéshöz kíván eljutni, és ezt a lehetőséget kutatja a kiválasztott írókban, képzőművészekben. Blake-ben is. Ezért inkább a fiatal Blake-kel rokonszenvez. Úgy látja, ekkor még főleg a lebontás, a „végtelen lázadás” a gondja: „Azzal, hogy a létezés ellentmondásait paradoxonokká alakítja, a fiatal Blake elzárja az utat a kibékítő lekerekítés és az egyetemes megbékélés előtt. Sokkal inkább törekszik a meglévő világ alapokig bontására, mint arra, hogy a helyére egy új mitológiát állítson. Nem az utópikus »Egészt«, hanem a »Semmit« érzékelteti [...] ezekben a korai művekben Blake soha nem szolgáltatja ki az egyest az általánosnak.” Bár az életmű nagyjából egységes, írja, inkább hangsúlyeltolódások vannak, mint éles váltások, mégis más jellegűek az idősebb kori művek: „De már a *Miltonban* érezhető az, ami a *Négy Zoában* (1796–1807?) és a *Jeruzsálemben* (1804–1820?) »beérik«: az építkezés vágya felülmúlja a rombolás fölött érzett örömet.” (Ha nem ismernénk a dekonstrukciós elméleteket, és csak a józan eszünkre hagyatkoznánk, elég furcsán hangzana ez a kifogás.) Színvonalasítást is érzékel ezekben az alkotásokban: „A késői művek monotóniája, időnkénti vitathatatlan unalma, alkalmankénti követhetetlensége mind annak a tünete, hogy a rendszerben való gondolkodás maga alá gyűrte

a töredékek iránti szenvedélyt.” (Az első maradandó Blake-tanulmányt – Rosetti, Yeats és Chesterton alapján – író Szerb Antal sincs jó véleményével ezekről: „De a későbbi, monumentális terjedelmű prófécia [...] egyes megdöbbentő filozófiai mélységű helyeket nem számítva, ritmustalanok, absztraktok és élvezhetetlenek.” Igaz, ő mutat a költészetben túli kiutat: „a későbbi profetikus könyvekben túllép ezeken a határokon is, melyeken költő még nem lépett túl, és ezzel meg is szűnik költő lenni, hanem *médium* lesz.”)

A könyv témája egyetlen, színes nyomat, az 1795-ben készített *Newton*. A fentiek fényében nem meglepő, hogy egy viszonylag fiatal kori műre esett Földényi választása. Ráadásul olyanra, amely az ő értelmezésében egy, a létezés illúziótlan elkeseredéssel mutató sorozat tagja: „A 12 nyomat egy súlyos válság megnyilvánulása.”

A szerző fejezetről fejezetre haladva ír a kép születéséről, majd bemutatja az egyes részleteket. Blake életművében és a költő-festő kortársainál számos párhuzamot tár fel. Hatalmas szakirodalmat használva és széles kitekintéssel ad jelentést az egyes mozzanatoknak. Közben kirajzolja Blake sajátos mitológiájának jellegzetességeit. Előkerülnek a furcsa istennevek, a világ négyes látásáról szóló tan, az érzékelés kitágítása és az összművészet kíváncsága. És természetesen a romantikus angol művész Newton-felfogása. Blake a nagy matematikusban látta a racionalizmus egyoldalúságát megtestesítő alakot, aki „végzetes csapást mért az emberi képzeletre”. (Blake-nél a képzelet, az imagináció az emberi-isteni lényeg.) A csak érzéki látás megtestesítője, aki nem az isteni távlatában, hanem csak egymáshoz viszonyítva szemléli a dolgokat. Pedig, mint Blake egy sokat idézett képfelirata mondja: „Aki mindenben meglátja a Végtelent, Istent látja. Aki csupán a Rációt látja, csakis önmagát látja.” Newton (és Locke, Bacon stb.) nem a végesben akarja meglátni a végtelent, hanem a végtelent akarja az érzékek körébe zárni és végeredményben elsorvasztani. Földényi felhívja a figyelmet Newton misztikus, alkémiával foglalkozó írásaira, és igazságtalannak ítéli Blake felfogását. Mindenesetre azonban Newton mégis matematikusként, a modern technokrácia egyik megalapozójaként él a köztudatban mindmáig, ennyiben érthető Blake választása. (A technika az angol

költő szerint csak az érzéki látást fokozza, és ezért még inkább elvon a teljességtől.)

A kép egy meghatározhatatlanul amorf sziklafélén ülő atletikus testalkatú, meztelen fiatal férfit ábrázol, aki a sötét égbolt előterében élesen előrehajol, és körzőjét egy papírtekercsen tartja, amelyen egy háromszögbe írt köríkek van.

Az ég üres, az ember maga próbálja megszerkeszteni világát. Vagy talán inkább fordítva: az ember maga próbálja megszerkeszteni világát, ezért az ég kiürül számára. Földényi Newton alakját Narkisszossal és Hermaphroditusszal hozza kapcsolatba. Mindkettőre a nő hiánya jellemző. A törekvés, hogy önmaga legyen elég önmagának – ami egyben a modern világ törekvése is. A tökéletes izomzatú, görög szobrokra emlékeztető test nem az életörömet juttatja a szemlélő eszébe, hanem egy eszme követését, az általános uralmát az egyedi fölött. Ahogy Blake – kezdeti lelkesedése után – az egész görög és klasszikus művészetet túl absztraktnak találta, és a séma, a geometria, végeredményben a Sátán oldalán tudta. (Földényi itt

is felhívja a figyelmet, hogy kicsit koncepciójához igazítva, egyoldalúan látta a görög művészetet.) A szikla a maga kiismerhetetlenségével, esetleges puhaságával Földényi szemében a „Mást” – jelen esetben a férfi uralta világban megjelenő nőiséget – képviseli. A magába záródó férfiaság közegében azt az ellenspólust sejteti, amely termékeny feszültséget jelenthetne, kitörést az önpusztító bezártságból. Ezt az érthetetlen „Mást” zárja ki a racionalizmus, és teszi elfojtottá. (Blake-ben a szerző Artaud, a szürrealisták, az antimetafizikus filozófusok mellett Freud előfutárát is látja.)

A papír, amelyen Newton dolgozik, tekercsben végződik. Ez a szerzőt a görög oszlopfőkre emlékezteti, így ezt is az absztrakció jelének veszi. A körző és a geometriai ábrák lényegét hosszan elemzi, tömören pedig így foglalja össze: „a körző, a háromszög és a szerkesztés a végességbe bezárkózást jelenti”.

Mindemellett ír sok egyébről is. Például a háromszög és a piramisok közti áthallásról. A piramis a kor népszerű témája, de Blake itt is szembemegy korával: „A XVIII.

William Blake:
Newton
1804–1805
körüli,
Tate Britain,
London
© Wikimedia
Commons



században a piramis a tökéletességet jelentette, ugyanakkor kezdte elveszíteni transzcendens vonatkozásait. Az egyre szekularizálódottabb ész jelképévé vált, s az a racionalizmus talált benne magára, amelyet Blake mint »világi bölcsességet« utasított el. Önmagában is áruklódó, hogy az Amerikai Egyesült Államokban 1778-ban az 50 dolláros bankjegyen jelent meg a piramis – mint ahogy az is, hogy 1793-ban az Emberi Jogok Nyilatkozatának táblája tetején is a piramis látható. A forradalmi építészet a piramist (gúla) a gömbhöz és a kockához hasonlóan olyan tökéletes formának tekintette, amely nem elsősorban az isteni tökéletességet érzékelteti, hanem az emberi mindenhatóságot.” A forradalmi építészet kapcsán az érdekes meglátások egy meghökkentő azonosság sugalmazásával társulnak: „Ezek a tervek nincsenek tekintettel sem a környezetre, sem az épületeket használó emberek igényeire vagy életkörülményeire. Egyfajta zsarnoki szemléletmód árad belőlük – megerősokolják az életet. [...] Haussmann, Speer, Corbusier vagy a sztálini építészet – eltérő ideológiákkal és különböző igényességgel – ezt a szellemet igyekszik érvényre juttatni. Épületeik monumentalitása az emberi léptéket, szándékolt monotonitájuk pedig az élet változatosságát és sokrétűségét tagadja. A forradalmi építészek, akárcsak Blake Newtonja, az eleven élet gazdagsága helyett önmagukra figyelnek.”

Földényi írásainak egyik vonzereje, hogy a múltat mindig egybelátja a jelennel. Ez azonban – mint az előző idézet bizonyítja – néha önkényesnek tűnő felvetésekre csábítja. Ami még inkább elidegenítheti egyes olvasóit (míg másokat nyilván épp ez bűvöl el), a már említett beállítottsága, amely a válságban, a rendszerellenességben és a hősiesnek érzett folyamatos lázadásban véli megtalálni a lehetséges maximumot.

Érdekes a *Newton álmát* egybevetni Péter Ágnes 2017-es könyvével (szerintem az elmúlt évek egyik művészetértelmezői csúcsteljesítménye), amely Blake *Jób könyvéhez* készített illusztrációit elemzi (ez a kötet nem szerepel Földényi hivatkozásaiban, mint ahogy a magyar szakirodalom általában nem). Péter Ágnes meggyőzően mutatja

ki, hogy az – időskori – sorozat témája a hamis istenkép valóra cserélése. Tehát nemcsak lebont Blake, hanem itt újra is épít. Magam ezt teljesebb szemléletnek, nagyobb bátorságnak tartom. Ami nem csökkenti Földényi érdekeit, de jelzi, van esetleg tovább is. Persze, ezt nem tudjuk bizonyítani, és nyilvánvalóan sok – több – a kockázat benne.

Az alapállás eltéréséből adódik-e, nem tudom, de a motívumértelmezés terén is van különbség a két szerző között. Földényi, mint volt róla szó, a tekercset a görög absztrakcióval hozza összefüggésbe. Ebből kiindulva úgy véli: „A görögös papírtekercs Blake művészetében az elrontott teremtéssel, a halállal, elmúlással áll kapcsolatban. Az időt – és ezzel együtt a teret – jelképezi, amely a látomást, a képzeletet zárja börtönbe.” Péter Ágnesnél ellenben a tekercs a *Tízparancsolat*ot, a pusztán külsődleges vallásosságot szimbolizáló könyvvel áll szemben: „Blake ikonográfiájában az istennel telítettséget s egyszersmind a költői, prófétai képzeletet a tekercs jelképezi: »Ezt mondta nekem: Emberfia, edd meg, amit itt találsz! Edd meg ezt a tekercset, azután menj, és szólj Izráel házához!« (Ez 3,1).” Alapos utánajárás nélkül lehetetlen eldönteni, melyiküknek van inkább igaza, illetve melyiküknek mikor. (Mindenesetre a Péter Ágnes-féle nézet is beilleszthető a Newton-kép ismertetett elemzésébe: a matematikus a kinyilatkoztatás ígéit geometriai ábrákkal helyettesíti, illetve azokra értelmezi át.)

A két, idézett könyv közelmúltbeli megjelenése jelzi, hogy Magyarországon (is) megélénkült az érdeklődés a költő-festő-próféta iránt. Lehet ez egyszerű véletlen. De hajlok rá, inkább arról van szó: a modernitás egy újabb fordulópontján állunk, és ezért tekintenek vissza többen a kezdet (egyik) idejéhez, a véget vizionáló sajátos alakhoz. Ahogy az életmű egyik jeles kutatója, Northrop Frye írta: „Jómagam eredetileg azért vonzódtam hozzá, mert egykori és mai tudásom szerint ő volt a modern világban az első ember, aki kora eseményeit mitikus és képzeleti összefüggésükben látta.”

Részkérdések teljessége

Ars Sacra. A liturgikus művészet kézikönyve

Szerkesztette Szakács Béla Zsolt,

Budapest, Szent István Társulat, 2019, 476 oldal

Ha valakiben felmerülne a kérdés, hogy vajon milyen relevanciája van – az egyházművészetet tanulmányozók körén kívül – egy, a liturgikus művészetről szóló kötetnek, csak idézze fel a pannonhalmi szentély átalakítása körül kirobbant szakmai vitát vagy a veszprémi székesegyház éppen most zajló felújítása körüli konfliktust. Ezzel rögtön meg is érkeznénk a kérdés kényesebb oldalához, nevezetesen ahhoz, hogy vajon milyen módokon és mértékben vonják be a döntéshozók a szakma grémiumát ilyen nagyságrendű átalakítások előkészítésébe.¹ A rekonstrukciók és dekonstrukciók kérdésének pontosabb megragadásához alapvető kiindulási pontot jelenthet az alább ismertetett kötet is.

„Az elképzelt kiadvány egyaránt hasznos kézikönyvként kívánt szolgálni azoknak az egyháziaknak és világiaknak, akik az érintett épületek és tárgyak közelében élnek, azokat használják, sorsukról, őrzésükéről, karbantartásukról, esetleges restaurálásukról döntenek, és mindazon laikusoknak, akik a szakrális műalkotások liturgikus értelmét és művészettörténeti helyzetét szeretnék jobban megismerni. A kötet tehát egyszerre kínálja a műalkotások liturgikus olvasatát és a liturgikus tárgyak művészettörténeti értelmezését.” Szakács Béla Zsolt, a szerkesztő bevezető szavai összefoglalják számunkra a kézikönyv célkitűzését: az egyház papjainak és döntéshozóinak olyan kézikönyvvel szolgálni, amely felhívja a figyelmüket az általuk használt és kezelt tárgyak, műemlékek értékére és megőrzésük fontosságára. Továbbá a laikus híveknek, a közösségnek történeti igazolást kívánnak nyújtani azon értékekről, amelyeket használnak. A szerkesztőt idézve, a gazdag emléktanyag liturgikus olvasata érvényesül, de ezzel egy időben a művészettörténeti, objektív szemléletű elemzések kulcsfontosságú szerepet töltenek be, amelyek mind a történeti igazoláshoz járulnak hozzá, és a múltbéli értékeket tárják fel.

Az *Ars sacra – A liturgikus művészet kézikönyve* időszerű. A kiadvány nemcsak a szakrális művészettel foglalkozó kötetek listáját bővíti, hanem apologetikus céljával két műemlékvédelmi alapelvet is törekszik tudatosítani: a liturgikus cselekmények új formái a régi emlékekkel összeegyeztethetők, és a szakrális művészet produktumai és dokumentumai a történeti fejlődés részét képezik, ezért védelmezni kell őket. Az egyház sajátjának tekinti a műalkotások feletti ítélezés jogát, ezért a riegli értelemben vett jelen értékérvényesülésének igénye az elsődleges a szakrális művészetben,² feladata a szent szertartások kiszolgálása, ennek fényében a tereknek meg kell felelniük a liturgikus cselekményeknek, és szükségszerű a hívek tevékeny részvételének lehetővé tétele. A dekonstrukciók egy másik forrását képezheti a II. vatikáni zsinat, amely hivatkozási pontként jelenik meg mindehhez. A liturgikus terek át-/elrendezésére vonatkozó elveket legutóbb a II. vatikáni zsinat *Sacrosanctum Concilium* című dokumentumában (1963) fogalmazták meg. A hetedik fejezetben található a szent művészetről általánosan szóló bekezdések, ezekben a konstitúció deklarálja, hogy nincs stíluspreferencia, de a „nemes szépség” a cél, mindennek a „megújított liturgiának” kell megfelelnie. Somorjay Sélysette elemzése alapján az új típusú terek központi gondolata a „tevékeny részvétel”: az oltár centrális elhelyezése, az „eucharisztikus aspektus” előtérbe helyezése, szemben a szentmise áldozati jellegével. Nem találhatók benne olyan elemek, amelyek a terek átrendezésének szükségszerűségére utalnának, csak a célnak megfelelően ez is hozzátartozhat az alakításhoz. Az új reform hatására egyre több berendezést kezdtek eltávolítani, és a purista helyreállításokhoz hasonlóan valami újat akartak alkotni. Lényegében ez a gondolati háttér irányította a pannonhalmi bencéseket is.³

¹ A műemlékvédelmi szempontokhoz: *Átalakítások. A liturgikus terek és a műemléki érték*. Szerk. BARDOLY István, HARIS Andrea, Bp., Martin Opitz, 2019.

² Lásd RIEGL, Alois: *A modern műemlékkultusz lényege és kialakulása*

= Uő: *Művészettörténeti tanulmányok*. Szerk. BEKE László, ford. ADAMIK Lajos, Bp., Balassi, 1998

³ SOMORJAY Sélysette: *A II. Vatikáni Zsinat hatása a liturgikus terekre* = *Átalakítások. i. m.* (2019), 21–42.

1971-ben a magyar egyházak és az Országos Műemléki Felügyelőség közös munkájaként megjelent az *Egyházi épületek és műtárgyak gondozása* című kézikönyv, mintegy reagálásképpen a II. vatikáni zsinat új liturgikus előírásaira. Az értékmegőrzésre és -teremtésre fókuszál, az együttműködés feltételeit és elméleti megalapozását szolgálja.⁴ Miért is fontos az egyházak helyzete a műemlékvédelemmel és viszonya az államhatalommal? Egyre jellemzőbb, hogy az egyház ma a műemlékvédelem irányában bizalmatlanná vált. Habár kezdetben, a magyarországi műemlékvédelem megalakulásakor a három ikonikus szereplő (Henszlmann Imre, Ipolyi Arnold és Rómer Flóris) közül ketten papi szolgálatot vállaltak, hozzáértésük nem különbözött a világi szakemberektől. Később is, a kultagok több mint fele egyházi személyiség volt. Az egyháziak fokozatos kimaradása a műemlékvédelemből talán a Műemlékek Országos Bizottságának 1934-es, szakhivatallá való átszervezésével kezdődik, amelybe már nem fért bele az egyház erőteljes részvétele. Ezt követően pedig egyre kevesebben mutattak nagyfokú érdeklődést az emlékek iránt, pedig a hagyomány ma is fontos mindkét oldalnak, ugyanakkor egyik sem utasítja el a fejlődést sem.⁵

Varga Lajos püspök kezdeményezésére és Szakács Béla Zsolt szerkesztésében jelent meg a kézikönyv, az Országos Katolikus Gyűjteményi Központ támogatásával. Az *Ars Sacra – A liturgikus művészet kézikönyve* a Szent István Kézikönyvek sorozatban megjelent tizenhatodik kötet, és egyben az első, amelynek középpontjában a művészet áll. Korábban, 1982-ben jelent meg, hasonló didaktikai és érzékenyítő célzattal, a Szent István Társulat kiadásában Lévárdy Ferenc *A magyar templomok művészete* című könyve, de ez csak a magyarországi katolikus, ortodox, református és evangélikus egyházak válogatott műemlékeit sorakoztatja fel.⁶

A 2019-es kötet a szakrális művészet emlékeit és eszközeit öt részben járja körül, az összehasonlító vizsgálat módszerét alkalmazva. A felhasznált szakirodalom összevonva és tematikusan tagolva az egyes részek végén található a gondosan szerkesztett, alfejezetekre tagolt kötetben. A bemutatott emlékeket és műtárgyakat a szövegdalok közé szerkesztett gazdag képanyag szemlélteti (összesen 256 tábla). A bevezető első részben a művészet teológiai háttéréről, majd további négy részben az építészetről, az oltárművészetről, a liturgikus könyvekről, végül a felszerelési tárgyairól olvashat az érdeklődő. Figyelmet igényel az ismertetések módszere, hiszen a részek fejezetei többnyire különböző szerzők tollából születtek, más-más kor-

szakokról és műfajokról szólnak, mégis az egységes struktúra létrehozására törekedtek. A szerzők előbb általánosan bemutatják az adott tárgytypust, megmagyarázzák a szakfogalmakat vagy egy művészettörténeti korszak, irányzat építészetének jellemzőit és elméleti háttérét, ezt követően szemléltetik a leírtakat konkrét esetekkel: előbb az európai példákat, majd azok hatását a magyarországi művészetre, egy összkép kialakítására ösztönözve az olvasót.

A könyv első részének (Barsi Balázs – Kálmán Peregrin – Kránitz Mihály: *A szent művészet*) szerzői hivatásukat gyakorló papok, és általános képet nyújtanak az egyház és a művészet, a funkció és a művészet kapcsolatáról, valamint arról, hogy milyen szerepet tölt be a művészet a lelki-ségben. Az épületrészeket és eszközöket a szent misztériumok ünneplésének elemeiként mutatják be, a liturgikus cselekmény kiszolgálóiként, bibliai párhuzamokkal. Az első rész egyfajta bevezetője a kötetnek, ebből adódóan a teológiai folyamatok, a képi ábrázolás bibliai alapjai és a képtisztelet magyarázatára törekszenek.

A második rész az építészetet és környezetét járja körül (Szakács Béla Zsolt – Tóth Áron – Rozsnyai József: *A liturgia építészeti környezete*), négy nagyobb alfejezetbe rendezve: középkor, reneszánsz, barokk, XIX. és XX. század. Az őskeresztény kortól, az első keresztény rítusok helyszínéül szolgáló épületektől a kortárs templomépítészet letisztult enteriőrépítészetéig tekinthető át az európai és magyarországi szakrális építészet alakulása és legfontosabb példái. Az építészettörténet a formai sajátosságokat veszi figyelembe: tételrendezés, szerkezetek, tömbformálás, térlefedés, épületdíszek, homlokzatok, belső kiképzés – a hagyományos szempontok mellett a fejezetek a szakrális építészet elsődleges feladatára figyelnek, ami a megfelelő istentiszteleti tér létrehozása. Itt lelhető fel a második rész kvintesszenciája: a templomok alapformáit vizsgálják a liturgikus használat tükrében, mint például a terekben végzett mozgásokhoz alkalmazkodó nyílásszerkezetek, fényviszonyok, szintviszonyok, a liturgiában részt vevők különböző csoportjai, valamint a szerepüknek megfelelő terek és egymáshoz való viszonyuk. (69.) A *Középkori építészet* című fejezetben az épületrészek és stílusok kialakulásáról, továbbá a reformtörekvések következtében történt változásokról olvashatunk, nyomon követhetjük például az előcsarnok, a szentély, a hajó, a sekrestye és az ambó fejlődését. A román stílus elterjedésével jellemzővé vált az egységes térfelfogás és tagoltabb építészeti gondolkodás, főként az egyes épületrészek hierarchikus vi-

⁴ *Egyházi épületek és műtárgyak gondozása*. Főszerk. CSERHÁTI József, ESZE Tamás, Bp., Képzőművészeti Alap, 1971

⁵ Lásd LŐVEI Pál: *Egyházi személyiségek a magyar műemlékvédelem történetében* = *Műemlékvédelmi Szemle*, 1993, 1. sz., 77–86.

⁶ LÉVÁRDY Ferenc: *A magyar templomok művészete*. Bp., Szent István Társulat, 1982.

szonyában. (103.) A gótikában lényeges változások zajlottak a kultusz terén: a szentek tisztelete megnövekedett, a szentáldozások száma csökkent, elterjedt az átlénygülés tana, az Oltáriszentség kultusza, Úrnapja ünnepe, az Úrfelmutatás. Amint a szerző írja, „a 13. század elejétől Szűz Máriának már nemcsak szombaton, hanem a hét minden napján misét mondtak, aminek következtében új, kifejezetten ennek szentelt liturgikus terek jöttek létre: A Mária-kápolnák”. (119.) Érdekes, hogy nemcsak a liturgiavégzés változásának megfelelően kialakuló épületrészek elemzéséről, kialakulásuk folyamatairól nyújt áttekintést a fejezet szerzője, hanem az emiatt okozott elbontásokról is, amint a szentélyrekesztők esetében látjuk. A tridentinai zsinat reformjai ugyanis a szentély és a hajó egységét írták elő, ezért a szentélyrekesztőknek mára csak nyomait láthatjuk Magyarországon is. (125–126.)

A középkori templombelsők radikális átalakítását jelentősen befolyásolta a reformáció elterjedése, de – mint láttuk – hasonló átható változásokkal jártak a tridentinai liturgikus újításai is. A második fejezetben a reneszánsz és barokk templomépítészeti elméleti alapjairól olvashatunk, a tridentinai zsinatról (1545–1563), az ellenreformációról, az itáliai szakrális építészetről, valamint megismerhetjük a vatikáni Szent Péter-székesegyház több szakaszban megvalósuló újjáépítésének téralkotási problémáját. (143–149.) Igazán nagy változást a barokk templomépítészeti és annak korszakalkotó példája, az Il Gesù hozott. Térrendszere teljes ellentétben áll a középkori terekével, így a szentmisét a hívők immár akadály nélkül, vizuálisan is követni tudták. (156.) A tridentinai zsinat az 1960-as évekig határozta meg a liturgikus teret, ezért a térelrendezés szempontjából egészen addig nem történt nagy változás, a legtöbb liturgikus eszköz és templomi berendezési tárgy a barokkban megszokott megoldásban, hasonló pozícióban kapott helyet. (187.)

A harmadik rész (Kovács Imre – Szakács Béla Zsolt – Kusler Ágnes: *A liturgia központja: az oltár*) a templom legfontosabb elemét, az oltárt, az oltár részeit, típusait és az oltárképeket tekinti át. Az építészetről szóló résszel ellentétben itt csak a késő barokk oltárművészetig terjed az ismertetés, mivel jobbnak látták a XIX. és XX. századi folyamatokat az építészeti környezettel együtt, a második részben bemutatni. Hogy miért szenteltek egy külön részt

az oltároknak? Egyrészt olyan különleges műfajokat mutatnak be, mint a dossalék vagy a szárnyasoltárak, másrészt jelenleg ezeket érinthetik a leginkább az új téralakítások.

A liturgiában használatos könyvtípusokat és műfajokat Földváry Miklós István liturgiátörténész tárja az olvasó elé a negyedik részben (*Liturgikus könyvek*). A tanulmány a római katolikus nyilvános istentisztelet közvetlen írott forrásait tekinti át, amelyet gondosan válogatott képmellékletekkel illusztráltak. Lovag Zsuzsa (*A liturgia felszerelési tárgyai – klenódiák és paramentumok*) a liturgia során alkalmazott eszközöket vizsgálja. A mai fogalmaink szerint az iparművészet tárgykörébe tartozó eszközöket, ötvöstárgyakat és textíliákat több csoportba tagolja, így külön alfejezet foglalkozik például az eucharisztia liturgiájának eszközeivel, a misén kívüli rítusok tartozékaival, a liturgikus öltözetekkel vagy a templomban őrzött egyéb tárgyakkal is.

A kézikönyv egésze arról tanúskodik, hogy valamennyi fejezet megírására a téma kiemelkedő tudósait sikerült megnyerni, akik betekintést nyújtanak a különböző kutatások eredményeibe, egyben láttatják a részkérdéseket, nem hagyva figyelmen kívül azok összetettségét sem. A kézikönyv jól szemlélteti, hogy a templomterek az idők során változásoknak vannak kitéve, amelyeknek csak egyik mozgatórugója a liturgikus reform, a másik szempontot a megrendelők igényei, a modernizáció, a legkorszerűbb stílusirányzat követésének szándéka, a technikai adottságok változása vagy az épületek épületikonológiai jelentéssel való felruházása jelentik, amelyek ezáltal gazdagíthatják a tervezést és kivitelezést. (70.) Mindemellett a liturgia szükség esetén rendkívül rugalmasan tud alkalmazkodni minden korban a térbeli adottságokhoz a berendezés csekély átalakításával, ezért a könyv jó példa azok számára, akik az érintett épületek restaurálásáról döntenek. A kézikönyv fontos üzenetet hordoz a kompromisszum fontosságáról, ugyanis a használatban lévő műemlékek és berendezési tárgyak esztétikai értékeinek érvényesítése a szakma és az egyháziak párbeszéde révén tud megvalósulni. A kötet segítségül szolgálhat a pontos mérlegeléshez egyháziak, papnövendékek számára egyaránt. Minden templom egyedi jelenség, és mindent magához mérten lehet megfontolni, felkészült szakemberek bevonásával.

Zenébe foglalt lélekzet: a tintinnabuli esztétikájához és teológiájához

Arvo Pärt. *Sounding the Sacred*

Szerkesztette Peter C. Bouteneff, Jeffers Engelhardt, Robert Saler,
New York, Fordham University Press, 2021, 256 oldal

A költészet védelmében írt, *Beszéd és nyelv* címet viselő könyvében Paul Goodman felvázolta az emberi életben jelen lévő csend típusait: „Nem beszélni és beszélni egyaránt a világban való létezés emberi módja, és mindkettőnek vannak fajtái és fokozatai. Van a szendérgés vagy a fásultság néma csendje; a józan csend, amely komoly, állati arccal jár; a tudatosság termékeny csendje, amely legelteti a lelket, és új gondolatokat szül; az éber észlelés eleven csendje, amely kész így szólni: »Ez... ez...«; a zenei csend, amely az elmélyült tevékenységet kíséri; a csend, amely meghallgatja a másik beszédét, elkapja a sodrást, és segít neki tisztán látni; a harag és önvád zajos csendje, ez a hangozó és fojtott beszéd, mely mogorva a szóláshoz; a zavart csend; a békés egyetértés csendje más személyekkel vagy a kozmossszal való közösség.”¹ A csend türelmes fenomenológiája persze kibontogathatná valamennyit. Nem beszélve a létünk határain varakozó csendekről: a szeretők fülledt fojtottságától Federico García Lorca halált hozó „silencio onduladójáig”, a hullámozó csendig (*El silencio* című hatsorosában). Goodman megkapó felsorolásából a zenei csend csak az egyik. S milyen végtelenül gazdag ez az egyetlen árnyalat is, ha arra gondolunk: minden zenei (és nem zenei) hang kéz a kézben érkezik és távozik a csennddel. A zeneszerző is a csenndből emeli ki a hangozókat, hogy azok felcsendülésükkor visszahulljanak oda.

A humanitás nevében felszólaló Aldous Huxley nemcsak azt számolta ki, hogy az egyedüllét, a lélek zavartalan csendjének köre, a sivatagmagány évente négy és fél kilométerrel szűkül, hanem összekapcsolva a zenével oltalmába is vette azt: „A tiszta érzékeléstől a szépség megérezéséig, az örömtől és fájdalomtól a szerelemig, a misztikus extázisig és a halálig – mindazt, ami fundamentális, mindazt, ami az emberi szellem számára a legmélyebb jelentőségű, csak megtapasztalni lehet, kifejezni nem. A többi mindig és mindenütt csend. A csend után a zene áll legközelebb

a kifejezhetetlen kifejezéséhez. (Jelentős mértékben a csend minden jó zene szerves része. Beethoven vagy Mozart zenéjéhez képest Wagner zenéjének szüntelen áradása nagyon szegényes csennben. Talán ez az egyik oka annak, hogy sokkal kevésbé tűnik jelentősnek azokénál. Kevesebbet mond, mert mindig beszél.)”²

A XX. századi zeneszerzők közül behatóan foglalkozott a csennddel a megkerülhetetlen John Cage, akinek nyomán Susan Sontag megírta *A csend esztétikáját* (1967). Az itt vizsgált észt zeneszerzőhöz, Arvo Pärthez hasonlóan mélyen vallásos Olivier Messiaen a *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1943) XVII. darabját szentelte a csennnek (*Regard du silence*). Takemitsu Tóru zenei esszéiben és elméleti írásokban (amelyek angolul gyűjteményes kiadásban, *Confronting Silence* címen jelentek meg) elemezte a csend természetét. John Tavener szintén könyvet írt *The Music of Silence: a Composer's Testament* (1995) címmel. Végül egy utolsó párhuzam. Kulturálisan és geopolitikailag persze távol, de szellemében és szándékában meglepően közel áll Arvo Pärthez Federico Mompou. *Música callada* (1951–1967) című, huszonnyolc kis szólódarabot felölelő ciklusában a katalán zeneszerző a zongoráról és a lélek csendjéről való tudásának esszenciáját nyújtotta a spanyol misztikus, Keresztes Szent János *Cántico espiritual* című verse nyomán. Hosszú éveken át csiszolt hangzásvilága Anton Webernéhez hasonlatos, de vele ellentétben kitartott a tonális mellett, így a XX. század avantgardizmusát elkerülve harmóniai konszonzancia és diszonzancia között mozognak.

Első megközelítésben igazat is adhatunk a találóan fogalmazó Hegelnek, aki „negatíván” fogja fel a hang mibenlétét, amikor egyik esztétikai előadásában azt mondja, hogy az van is meg nincs is, mivel megszólalása egyszerűsmind elhangzása is. Ám minden igazi zenei hang, minden valódi zene túlmutat a pusztá elhangzáson – és ne

¹ GOODMAN, Paul: *Speaking and Language. Defence of Poetry*. New York, Random House, 1972, 15.

² HUXLEY, Aldous: *Music at Night and Other Essays*. London, Chatto&Windus, 1957, 19.

feledkezzünk meg a zenei memóriáról sem, a fülünkben és fejjünkben visszhangzó zenéről. Arvo Pärtnél ráadásul még valami másról is szó van. A csend aktív szerepéről, amelyben megformálódik az emberi lélek zenéje. Az életműve szolgálatába állított Arvo Pärt Központban (Arvo Pärđi Keskus, Laulasmaa) a közelmúltban naplósoraiból készült kiállítás nyílt. Az egyik bejegyzés, amelyet a falra vetítettek, így szólt: „Vaikus on alati täiuslikum kui muusika. Peab ainult õppima seda kuulama. Vaikus on ju üleni täidetud.” „A csend mindig tökéletesebb a zenénél. Csak meg kell hallani. A csend tökéletes teljesség.” Pärt lépten-nyomon hangsúlyozza a vele készült interjúkban, hogy zenéje a lehető legközvetlenebb kapcsolatban áll a csenddel – a befelé fordulással, önmaga kiüresítésével, a kontemplációval.

Fiatal észť-szovjet zeneszerzőként a tizenkéthangúsággal foglalkozott, számos korai művével komoly sikereket is elért (*Perpetuum mobile*, *Solfeggio*, *Első és Második szimfónia*), nem beszélve egy-egy botrányos bemutatóról (*Nekrológ*, *Credo*). Aztán következett a mély egzisztenciális krízis, amikor eleinte politikai, majd művészi problémák útvesztőjében bolyongott. A válság éveiben zsoltárokat olvasott, a gregoriánnal ismerkedett, egyszólamú zenébe foglalta belső megfigyeléseit és imáit. Közben írt „megélhetési” műveket (filmzenéket, rádiójátékok zenéit) és néhány átmeneti, mégis jelentős kompozíciót. A később tintinnabulinak (harangocskák) elkeresztelt új szerkesztési elvre 1976-ban talált rá. „Erősen kételkedtem abban, valódi zenét írtam-e így. Idő kellett, hogy megértem a művet. Tudtam, hogy felfedezésem nem véletlenül született, de ez a kompozíció túl egyszerűnek tűnt; a fülem nem szokott hozzá ahhoz, hogy egy ilyen munkát komolyan vegyen. Most már tudom, hogy mindez sokkal komolyabb, mint amit akkor el tudtam képzelni. Akkoriban még nem sikerült teljesen megértenem, milyen lehetőségek nyíltak előttem ennek a szerkesztésnek köszönhetően; azt sem tudtam egészen, hogy horizontálisan vagy vertikálisan kell-e olvasni ezt a zenét, hogy polifónia volt-e vagy valami más.”³ Még ugyanazon év szeptemberében előbb a Zeneszerzők Szövetségének szűk szakmai körében, aztán 1976. október 27-én a közönség előtt is megmérették az első tintinnabuli-ciklus művei. Pärt ma korunk egyik legismertebb és legtöbbet játszott zeneszerzője.

Vizsgált tanulmánykötetünk bevezetőjével egyetérthetünk: Arvo Pärt mediálisan (a sajtó, lemezkiadók, koncertirodák, fotósok, filmrendezők által) felépített imágóját feltétlenül érdemes demisztifikálni. „Egyszerűen fogalmazva: egy ahistorikus vagy monokromatikus Pärt egyszerre valószínűtlen és végső soron kevésbé lenyűgöző,

mint egy kontextuálisan érzékeny művész, aki saját korának alkotója, amennyiben műveivel érzékkel és pátosszal érinti azt meg.” (5.) A szerkesztők a minél tágabb értelmezés jegyében interdiszciplináris beszélgetésre hívják az olvasót. Ugyanakkor némileg körülményesen feszegetik a Pärt zenéjének tanulmányozása és befogadása, valamint a keresztény teológia közti kapcsolat kérdését. Két táborot feltételeznek. Az egyik szerint a teológia erőszakos egyházi gyarmatosítást visz végbe a Pärt zenéjéből fakadó tiszta és spirituális élményben. Míg a másik az életmű szerves, nyíltan szakrális tartalmának tekinti a teológiát. Verdiktjük szerint (6.) bizonyíthatatlan ok-okozati összefüggések felállítása helyett korrelatív kapcsolódásokkal új felismerésekre lehet vezetni az olvasót anélkül, hogy valamely rögzített értelmezéshez láncolnák. Bizonyára azzal akarták elejét venni az egyoldalú keresztény teológiai olvasatnak, hogy egy kurta tanulmány erejéig a szufizmus teológiájának is teret engedtek tanulmánygyűjteményük utolsó fejezetében. Amellett, hogy tévesnek tartott értelmezéseket nem említene, óvatosságuk eltúlzott korunk talán legjelentősebb egyházzenei alkotója kapcsán. Sőt, mint látni fogjuk, a kötet egyes szerzői éppenséggel főlölséggé teszik e látványosan védekező pozíciót. Persze Arvo Pärt zenéjének értelmezései is sokfélék. De a vallásos és szakrális megközelítést nem lehet, nem szabad leszámítani belőle. Ez szembemegy a zeneszerző saját szándékával, aki a jobb megértés kedvéért gyakran utalja hallgatóját az egyházatyákhoz. Legjobb értelmezői is mindig ennek jegyében járnak el.

Az első tanulmány (*Arvo Pärt hangja és hangzása*) szerzője az amerikai teológus, a Sacred Arts Initiative és a 2011-ben elindított Arvo Pärt Project (New York) igazgatója, Peter C. Bouteneff, aki a párti zene hangzásáról alkotott általánosítások ellen érvel. Joggal veti ellenük, hogy Pärt korai, akár néhány éven belül készült tintinnabulikompozíciói, mint amilyen a *Spiegel im Spiegel* (1978), a *Für Alina* (1976) vagy a *Cantus* (1979), gyakran igen különböző szonikus tájakat járnak be. Bouteneff – Leopold Brauneiss zeneszerző-zenepedagógus elemzéseit idézve – megállapítja: a tintinnabulira jellemző a redukálás, a tonalitás legegyszerűbb elemeire való szorítkozás, olyan „új zenei ductus, többnyire lassú tempókkal, ahol minden hang egyéni súlyt és jelentőséget kap”. (10.) Pärt új zenéjének stílusának megteremtéséhez valóban lemondott jóformán mindenről, amit korábban megtanult. Rendkívüli *Tabula rasája* (1977) egész tintinnabuli-technikájára rávall. Éveken át írt zenei naplóiban is többnyire csupasz dallamvonalakat rött, feladva harmóniakat, tempójelzéseket, ritmust, dinamikát. A tényleges zenei anyag helyett

³ PÁRT, Arvo: *Válogatott beszélgetések és írások*. Szerk., ford. FÜLÖP József, Bp., Rózsavölgyi, 2019, 136–137. Pärt (ki)útkereső éveiről,

új kompozíciós módszerének kezdeti sikereiről és hazájából való elűzéséről lásd ugyanott 206–215.

széljegyzetek tarkítják a kottalapokat: az állandó kontempláció verbális gesztusai, idézetek, különösen zsoltársorok, megfigyelések, egy-egy mondatba sűrített reflexiók, amelyek irodalmi minőséggel bírnak, és paratextuális adalékokként felbukkannak Pärt nyomtatásban megjelent kottaiban, könyvekben, koncertfüzetekben, feliratként a vele készült interjúkban, dokumentumfilmekben, kiállításokon.

Ákár egyetlen hang kifejezőerejére, -készségére való gyakori hivatkozása a zeneszerzők között is ritka hangzástudatosságot von magával. (11–12.) Ébersége, szonocentrikus figyelme természetesen kongeniális zenehallgatásra hívja fel befogadóját. Bouteneff itt egy paradoxonra figyelmeztet. A hangszerelés aprólékos kimunkálása (ami alkotói habitusát tekintve példának okáért Kurtág Györgyre emlékeztet), a hangszín gondos és tudatos alakítása együtt jár az áthangszerelés vissza-visszatérő igényével. Sőt, Pärtnek vannak rögzített hangszerelés nélküli művei is, amelyek számos változatban megjelentek. Az 1977-ben komponált *Fratres* legutóbb 2015-ben hangszerelte meg szaxofonnégyesre. Ez volt a sorban a tizenhatodik átírat. Ugyanez a középkori és reneszánsz mintára történő rögzítetlenség, az ad libitum elve jellemzi továbbá az „őstintinnabuli” művet, a *Pari intervallót* (1976, hét átírat), az *Arbos* című, tisztán matematikai alapelvekre épült proporciós kánont (1977, két átírat) és a *Da pacem Dominét* (2004, nyolc átírat), amely az ötsoros gregorián antifónára íródott. Mindez mégsem ássa alá a hangzás és a hangszín fontosságát. Bouteneff azzal oldja fel ezt az ellentmondást, hogy hangsúlyozza: Pärt művészetében a zenei tartalmat kell szem előtt tartani, azaz a szellem-anyag dualizmust meghaladva a zene elméletileg megkülönböztethetővé válik saját hangjától – miként a gyakorlott muzsikusz is mintegy hallja a lejegyzett zenét annak megszólaltatása, a levegő voltaképpeni mozgása nélkül.

A párti zene szövegközpontú, még inkább logogén (logogenesis), vagyis az alapjául szolgáló textus döntően meghatározza a zenét, abból táplálkozik – ellentétben a melogén, azaz dallamközpontú zenei anyaggal. Nála a dallamvonal az emberi beszédet és lélegzetet utánozza, és a többnyire szent vagy szakrális szavak formálják a zenét. Műveinek többségében szillabikusan kezeli a szöveget, tehát nem kötött metrumot követ. Szigorú következetességgel figyelembe veszi a központosítást, miközben díszítetlenül hagyja a zenét, és lemond az előadói utasításokról. Ám több olyan, nem vokális, mégis logogén kompozíciója van, amelyben a textus kimarad a hangzásképp mögül. Ilyen a 112. zsoltár egyházi szláv zsoltárszövegére épülő, de tisztán instrumentális, vonósnégyesre született *Psalom*

(1985/1991). Példaként ugyanehhez említsük meg a *Silouan's Songot* (1991), amelyet az essexi szerzetesnek, szellemi vezetőjének, Szofronijnak komponált. A vonózenekarra írt darab az ortodox apát *Lelkem az Úr után vágyakozik* című imájának szövegére készült. Szintén logogén, ám instrumentális a vonózenekarra született *Trisaigon* (1992/1994), amely az ortodox istentisztelet egyházi szláv nyelvű „Háromszor szent...” kezdetű imájára íródott.

Az Arvo Pärt Központ első könyvében (*In Principio. The Word in Arvo Pärt's Music*, 2015) kilenc nyelven nyolcvanegy szöveget közölt, amelyek úgy a vokális, mint az instrumentális művek alapjául szolgáltak. Toomas Siitan (*Hangzó struktúra, strukturált hangzás*) idesorolja az első pályaszakasz legdrámaibb alkotását, a zenekarra, kórusra és zongorára írt *Credót* (1968) is. Pärt ebben nemcsak ötvözte addig használt kompozíciós technikáit (dodekafónia, szonorizmus, aleatoria, kollázs), hanem hitet tett egyfelől (a *Das wohltemperierte Klavier* C-dúr prelúdiumára való utalással) Bach tonalitása, másfelől (az Észt Szovjet Szocialista Köztársaság már külföldön is jegyzett zeneszerzőjeként) az ortodox kereszténység mellett. 1968. november 16-án került sor a másnap politikai botrányt kiváltó tallinni bemutatóra. Siitan szerint a korabeli észt közönség aligha érthette a rendkívüli feszültséggel terhelt mű tetőpontján latinul felharsanó újtestamentumi passzust: „Hallottátok, hogy megmondatott: Szemet szemért, fogat fogért. Én pedig azt mondom nektek, hogy ne szálljatok szembe a gonosszal” (Mt 5,38–39). Bizonyos értelemben tehát ez a szöveg is néma maradt első elhangzásakor. (32.)

Siitan tisztázza: Arvo Pärt hívó ortodox keresztény zeneszerző. A *Szentírás* és a liturgikus szövegek kiemelkedő fontosságúak számára, zenéje pedig fohász, ima. Így amikor műveit hallgatjuk, akkor a hit hangját halljuk. A szekularizált, nem ritkán leplezetlenül keresztényellenes Nyugat zenekritikus szószólói nem is kímélték aztán a szovjet blokkból emigrált észt zeneszerzőt – ehhez lásd a vonatkozó „példatárakat” Constantin Gröhn kötetében⁴ vagy azt az Oliver Kautnyt, aki a két világ közé ékelődött komponista viszontagságait kínos aprólékos-sággal vesézte.⁵

A szakirodalomban ritkaságszámba megy, hogy valaki hasonlóságokat mutat ki Pärt tintinnabuli- és korábbi, avantgardista darabjai között. Toomas Siitan a *Perpetuum mobile* (1963) dinamikai kulminációja után elhelyezett diminuendóban lát strukturális előzményt. Megemlíti a Msztyiszlav Rosztropovics felkérésére írt, barokk-szeriális *Pro et contra* (1966) című csellóverseny első tételét,

⁴ GRÖHN, Constantin: *Dieter Schnebel und Arvo Pärt: Komponisten als „Theologen”*. Berlin, LIT, 2006

⁵ KAUTNY, Oliver: *Arvo Pärt zwischen Ost und West*. Stuttgart, Metzler, 2003

ahol szintén tetőpontig vitt fokozás figyelhető meg. „A matematikai rend segített Pärtnek eltávolodni a zene szubjektív és érzelmi területeitől. A zenei alapelemekre koncentrálna számos archetipikus kompozíciós módszert talált ki későbbi használatra. 1977-es *Tabula rasa* című kettősversenye például – első hosszabb tintinnabulikompozíciója – a *Perpetuum mobile* és a *Pro et contra* című műveihez hasonlóan matematikai logikát használ a szerkesztésmódban, noha az új zenei tájkép a korábbi stílus szöges ellentétének tűnik.” (28.) Az átmenet időszakának kulcsfontosságú művében, a *Harmadik szimfóniában* pedig – amelyből elmaradnak a korábbi kollázsokra jellemző közvetlen zenei idézetek vagy utalások – nemcsak a komplexitástól az egyszerűség felé való haladás fedezhető fel, hanem a XV. századi flamand polifónia fauxbourdon technikája. Guillaume Dufay szerkesztésmódja olyan későbbi kompozícióban is feltűnik, mint a vegyeskarra és orgonára írt *Littlemore Tractus* (2000) vagy a *Da pacem Domine. A Harmadik szimfónia* „elbűvölő hangzású textúrája” (92.) – teszi hozzá Pärt egyik avatott előadója, Paul Hillier – a XV. századi angol vallási énekeket (carol) idézi fel. Siitan Pärt zenéjének leegyszerűsödésében egyszerre pillant meg szakrális és esztétikai vetületet. Szakrális-vallásos értelemben Pärt az Igének/logosnak és a zenének a keresztény teológiai hagyományban értett „hiposztatikus egyesülését” keresi, amivel Nicolaus Cusanus *A tudós tudatlanság* című művének unitaseszméjéhez kerül közel. Esztétikai tekintetben Pärt darabjainak „egybevágó ellentéteiről” beszél, amit a schilleri értelemben vett naiv – „tisza”, „természetes”, „teljes” és „nem önreflexív” – kísér. (33.)

Kevin C. Karnes (aki egyben egy jól felépített és informatív Pärt-kismonográfia szerzője is) a 70-es évek közepéig, a sorsfordító hónapokba kalauzolja vissza az olvasót (*Arvo Pärt tintinnabulija és az 1970-es évek szovjet undergroundja*). Karnes annak a zeneszerző-lemezlovasnak a magángyűjteményét kutatta, aki a Rigai Műszaki Egyetem diákklubjában működtetett nevelő célzatú (tematiska) kulturális találkozóhelyet és diszkót, amihez két éven át megnyerte a Komszomol támogatását is. A Har-dijs Ledinš jóvoltából fennmaradt felvétel alapján derítette ki, hogy egy eredetileg *Test* címen bemutatott Pärtmű valójában a *Missa syllabica* volt. Így oknyomozásával felrajzolta a szillabikus szövegkezelés párti módszerének eredettörténetét. Pärt 1976 novemberétől nem pusztán a tintinnabulielveknek a szövegre történő átültetését kísérte meg első ízben, hanem azokat kifejezetten bibliai szövegre alkalmazta, kvázi-liturgikus céllal. A textusban egy szótaghoz egy hangot rendelt, a hangmagasságot a szavak hosszához, a ritmust a központosozáshoz igazította. Karnes összefoglalóan kijelenti: „Ez kifejezetten keresztény indíttatású vállalkozás, hiszen a szillabikus mód-

szer felfedezése után legfőbb szándéka a miserend teljes szövegének, a katolikus liturgikus gyakorlat középpontját jelentő miserendnek a megalkotása volt.” (74.) Szovjet kontextusban, a rigai „underground” egyetemi koncertkultúrában ez csendes lázadást jelentett, ami nemcsak a hallgatóság egyértelmű szimpátiáját nyerte el, hanem találkozott a fiatal moszkvai komponista, Vlagyimir Martinov művészi hitvallásával is, aki szintén egy vallásos művet mutatott be a rigai fesztiválon, 1977 októberében. Martinov neobarokk-minimalista szimulákruma, a szopránra és kamarazeneikarra írt *Passionslieder* (1977) bemutatóján azonban hibát követtek el. A Johann Mentznernek tulajdonított, „Der am Kreuzistmeine Liebe...” kezdetű lutheránus nagypénteki ének szövegének sokszorosított példányait az egyik szervező a karzatról a közönség közé szórta, és az egyik a KGB kezére jutott. A fesztivál szervezésében közreműködőket különböző büntetésekkel sújtották, a kulturális művelődésnek pedig véget vetettek. Pärtnek is vissza kellett térnie a tallinni koncertteremhez, ahol szűk tíz évvel korábban a *Credóval* okozott botrányt.

Paul Hillier Pärt műveinek hangzásesztétikájáról nyilatkozott (*A Pärt-hangzás*). 1997-es, az Oxford University Pressnél megjelent monográfiája volt az első jelentős összegző munka Pärtről, amely önálló terminológiájával máig meghatározza az angolszász befogadást: a kétszólamú párti struktúra az „M-voice”, azaz a melodikus szólam és a „T-voice”, a tintinnabuli- vagy hármashangzat-szólam kifinomult ötvöze. Ez a lényegében homofon zene, olvashatjuk a Bouteneff készítette interjúban, két szélsőség között található: igen kifinomult és törékeny, ugyanakkor nagyon erőteljes. Ennek megfelelően az előadó feladata kettős: fokozottan ügyelnie kell a hármashangzat tisztaságára és a dallamvonalak folytonosságának megőrzésére, mivel azok úgy működnek, mint a gregorián énekek. Független basszus szólamról nem igazán lehet beszélni ebben a zenében, legfeljebb orgonapontról. Hillier az intonációt nevezi a legfontosabbnak, mert annak segítségével lehet fenntartani a kellő intenzitású hangzást. „Mivel ugyanaz az alap hármashangzat szól többnyire mindig, az egész darabban érezni a csengését, még ha helyenként csend is áll be. Amikor aztán a zene folytatódik, az olyan, mintha a hangzás végig jelen lett volna, csak egy pillanatra egyszerűen eltűnt a hallásunkból. Mintha újra megérintenél egy már megszólaltatott harangot.” (93–94.) A harang hangzásvilága általában is foglalkoztatni kezdte Hilliert, miután Pärt műveinek hiteles tolmácsolója vált belőle, ezért behatóan megismerkedett az orosz harangszó, az ortodox harangjáték (колокольный звон) hagyományával. Ezt az elmúlt kétszáz évben az orosz zeneszerzők is gyakran felhasználták műveikben Mihail Glinkától Rogyion Scsedrinig. Hillier arra jutott, hogy közvetlen kapcsolat van a tintinnabuli esztétikája és a harangjáték

között: a harang hangja a fül számára elcsendül, mégsem tűnik el, mert csak közelebb kell lépni hozzá, és rátapaszteni a fülünket – hallhatóan „nincs ott, mégis jelen van”. (106.) Érdekességeppen jegyzem meg: Mompou felmenőinek hosszú sora, egészen a XVI. századig visszamenőleg harangöntéssel foglalkozott.

Hillier és beszélgetőpartnere, Bouteneff Pärt „szegényes”, „aszketikus” notációjával kapcsolatban kettős folyamatot figyel meg. Egyfelől az évtizedek során mintha megszorodtak volna a kottákban az instrukciók (igaz, bizonyos grafikus elemek már megtalálhatók voltak egyes korai eszt. kiadásokban), másfelől kialakult időközben egy előadói gyakorlat, egyfajta jellegzetes hangzás-„gestalt” (97.), amit a különböző zenekarok mintegy átadnak egymásnak. Ehhez fontos hozzájárulás a zeneszerző többször is dokumentált jelenléte egyes művei próbáján, ahol nem is annyira verbális magyarázatokkal, mint inkább metaforákkal, gesztusokkal segítette az előadóművészeket a mű megszólaltatásában és a kívánt hangzás elérésében. Anekdotikusak a tintinnabuli első zenekari próbái. Pärt meghatározó kompozícióját, a *Tabula rasát* 1977 szeptemberében mutatták be Tallinnban. A póre kottakép teljes zavarba hozta a muzsikosokat, akik állítólag bizonytalanul lapozgatták a partitúrát, miközben azt kérdezték, hol van belőle a zene. A szerző által célként kitűzött szikár-aszketikus hangzás is teljességgel új volt számukra, képtelenek voltak megszabadítani játékukat a megszokott „sallangoktól”: objektivitás, intenzitás, egyensúly helyett csak szubjektív interpretációt, hibás frazeálást tudtak nyújtani. A komponista felesége, Nora Pärt számos interjúban felemlített olyan, elsősorban nyugati hangversenyeket, sőt bemutatókat, amikor a zenészek nem tudtak megküzdeni az új hangzással, intonációval, a művek mondanivalójával, és az előadás végül kudarcba fulladt. Hillier a párti minimalista zene „absztrakt tonálisáról” beszél, összetéveszthetetlen hangzásvilágát pedig nem tartja teljesen homogénnek. Hivatkozik a *Fratresre*, amit Pärt egyik legnagyobb művének nevez, és kijelenti róla, hogy önjogán értékelendő, azaz hangzásában nem hasonlítható Pärt semelyik kompozíciójához sem. Hasonlóan kivételnek tartja a *Spiegel im Spiegel*t, a korálművek közül pedig a *Magnificat*ot, amit mesterműnek nevez. (105.)

Andrew Shenton a tintinnabuli és a csend kapcsolatának szentelt, figyelemre méltó elemzése (*A többi – csend*) Huxley idézetével indít. Számot vetve a szakirodalommal Shenton Peter Bouteneff értelmezéséhez csatlakozik, aki átfogó könyvben mutatta be a csend szerepét Pärt gondolkodásában és művében a keresztény teológia széles

bázisán.⁶ A csend egyfelől a külvilág zajának ellenpólusa, másfelől a lélek spirituális csendje, és Pärt különösen az utóbbit jeleníti meg kompozícióiban. A korai keresztény gondolkodók (és a negatív teológia) apofázisfogalma az elgondolhatatlan, leírhatatlan Isten csendben és sötétségben való megközelítését jelenti. A katafatikus út pedig a pozitív állítások vagy hasonlatok megfogalmazása, amelyen Pärt is jár a tintinnabulival. Hasonló felfogásban beszél apofázis és katafázis dialektikájáról egy másik tanulmány szerző, Robert Saler (különösen 201–205.). Az itt szintén lényeges hészükhazmus ortodox gyakorlatát Hillier és mások már korábban is hangsúlyozták Pärt zenéjének születése kapcsán. Beate Kowalski és Michaela C. Hastetter sajnálatos módon egyáltalán nem ismert, monografikus szintű, teológiai elemzésében szabatos hermeneutikával Pärt *Passiója* (1982) kapcsán kimutatja, hogy a zeneszerző önállóan kialakított, új struktúrában kínálja fel *János evangéliumának* vonatkozó passzusát (18,1–19, 42).⁷ Ez a liturgikus szenvedészene, érvelnek, imára való meghívásként értelmezendő, és döntő módon az egyházatyák céljait kívánja elérni: a hészükhiaát, az apatheiaát és a kontempláció nyugalomát. Hillier és Shenton meglátása is az, hogy a belső nyugalom vagy kontempláció állapota nélkülözhetetlen Pärt (elsősorban liturgikus, az istenivel való találkozás tapasztalatát kínáló) tintinnabulizenéhez, illetve azon keresztül kontemplatív nyugalmat szeretne elérni hallgatójánál. Pärt saját zeneszerzői kiindulópontja is mindig a teremő csend, amelyhez szeretettel kell közeledni, és önmagunk megüresítése által. Shenton joggal említ újabb teológiai és misztikus fogalmakat: az önküresítő kenózist, a Szentlelket lehívó epiklézist, valamint az Istennel való egyesülést, a teózist. „A zenének a csendből történő kihúzása, a hallható előcsalogatása a hallhatatlanból tökéletesen illusztrálja a kenózis működését.” (110.)

Teológiai felfezetője után Shenton a párti csend rendszertanának kidolgozására tesz kísérletet, és megkülönbözteti annak több fő- és altípusát. A strukturális láttatni engedi a mű egészének felépítését. Ennek több változata is van. A körülvevő a zenemű előtti és utáni csendre vonatkozik, kenózis és teózis idejére (*Silouan's Song, Psalm*). Egyes darabok kottában rögzített csenddel kezdődnek, abból bontakoznak ki (*Te Deum, Lamentate, Como cierva sedienta, Litany* stb.), vagy ellenkezőleg, oda húzódnak vissza (*Stabat Mater, Silentium, Tabula rasa, Cantus*). Utóbbiaknál gyakrabban előfordul a több ütemen át tartó generálpauza (*Partita, Quintettino, Tabula rasa, Ein Wallfahrtslied* stb.), ami „hangzó csendet” eredményez. (115.)

⁶ BOUTENEFF, Peter C.: *Arvo Pärt: Out of Silence*. New York, Yonkers, 2015

⁷ KOWALSKI, Beate – HASTETTER, Michaela Christine: *Die Johannes passion von Arvo Pärt*. Stuttgart, Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH, 2015

A következő típus a ki- és belélegzés csendje. A *Miserere* elején például a tenor szólista a fohász minden szava után szünetet tart, amire a klarinét felel egy-egy ütem erejéig, majd az is szünetet tart. Ezáltal a szünetek és generálpauzák teljes hossza arányosíthatóvá válik a zenéhez, egyes esetekben pedig még vetekszik is vele. Az úgynevezett hangzó csend jellegét, színét, erejét már az adja, ahogyan bele van szöve a zenei anyagba; itt a hangzás szervezi a némaságot. Így a darabot végigkísérő hármashangzat a csendes vagy néma részek közben is a hallgató fülében cseng. A zongorára és szimfonikus zenekarra született *Lamentate* (2002) esetében pedig csupán egyetlen hang, az asz nyújtja ezt a szervezőerőt – annak az erőműnek a jelzéseként, amely a Tate Modern óriási kiállítótere mellett működött, amikor Pärt felkereste Anish Kapoor *Marsyas* című, a helyszínen kiállított, monumentális szobrát. Tanulmánya utolsó részében Shenton a párti notáció sajátosságaira tér ki (lungapausa, grand pause, fermata stb.).

Jeffers Engelhardt kifejezetten a tintinnabuli akusztikáját elemezte tanulmányában. A csend eddig nem említett szerepére figyelmeztet: a csend arra készíti a hallgatót, hogy maga is „elcsendesedjen, és az akusztikus jelenségre *per se* figyeljen”. (131.) Az így előálló – Pierre Schaeffertől kölcsönözött terminussal – „egyszerűsített hallás” akusztikus hangélmény lehetőségét teremti meg, vagyis amikor a hallgató a tiszta auditív élményre összpontosít, mintha az előadóművészek és a hangszerek ott sem lennének. Fenomenológiai megfogalmazásában: ez a csend „a vibráló anyag energiája, és nem reprezentatív, nonfiguratív hangként való érzékelése. Néha ez a csend mulandó, csak néhány másodpercig tart, amíg a hang jellé válik, jelentésre tesz szert vagy érzelmeket vált ki. Máskor viszont hosszabb, tartósabb.” (134.) Engelhardt érvelése szerint a csendnek olyan pszichoakusztikus minősége jelentkezik itt, amely többé nem kapcsolódik nyelvi, képalakító vagy érzelmi megjelenítéshez, elhallgattatja ezeket. Az anyagi rezgés csendjének nevezi, „az elmélyült, érzéki, rezgés által megérintett hangzó test csillapító” (137.) élményének. Mármint a hang érzéki minősége természetesen leválasztható a tintinnabuli teológiájáról és esztétikájáról, miként bármely zene esetén elvégezhető ugyanez a kimetszés. Fokozati különbségeket is feltételezhetünk zeneszerzők, művek, korok között: Beethoven valamely kamaradarabja talán kevésbé alkalmas erre, utolsó vonós-négyesei vagy példának okáért Giya Kancheli *Szélsíratója* (*Vom Winde beweint*) annál inkább. A redukcióhoz nyilván az is kell, hogy ez a fajta hallás mintegy maga mögött hagyja az előadóművészt és hangszerét. Nora Pärt egy helyütt maga is úgy nyilatkozott, hogy férje zenéje „inkább

a fülre, és nem az intellektusra irányul, és nem szabad elefelejtünk, hogy az egyszerű és előítéletek nélküli zenehallgatás kultúrája és képessége a mai zene világában szinte kihuny.”⁸ Engelhardt végső soron egy tisztán perceptuális, és nem intencionális hallás mellett érvel, amelyet tanulmánya végén „mélyen emberinek” ír le. A kifejezéssel azonban nem egy újfajta humanizmust jelöl (pedig az méltó volna Pärt zenéjéhez), hanem a fül, az emberi hallás általi észlelés antropológiai adottságát. Megkockáztatom, ezzel az elvárásával jócskán meghaladja Nora Pärt óvatosabb megfogalmazását (185–186.), így elképzelését egy kiüresített hangzásidolátria jegyébe állítja. Ezzel neki sikerült legtávolabb barangolnia Pärt életművétől. Gondolatkísérlete úttalan utakra vitte. Visszavárjuk.

A soron következő vizsgálatok helyreállítják a megbilient interpretációt. Fenomenológiai szempontból Maria Cizmic és Adriana Helbig közös tanulmánya végzi el ezt a korrekciót, akik elsősorban az első tintinnabulitechnikával komponált mű, a *Für Alina* (1976) kifejezőmódzatait elemzik. A kis zongoradarab felületes megközelítésben roppant egyszerűnek tűnik, a szerzőpáros azonban meggyőzően mutat rá az akusztikai felszín alatti feszültségre és törekénységre. Andrew Albin értelmezése is példás (*Középkori Pärt*). A tintinnabuli tagadhatatlanul középkori hangzásélményt, feszes kompozíciós architektúrát, templomi harangozást, dantei kontemplációt nyújt. Zene-történeti eredője is, többek között, a gregoriánban, a korai polifóniában, a régizene esztétikájában van; ennél meszebbre csak a zeneszerző talán legkevésbé egyértelmű, mégis elsőrendű szándéka: krisztológiája nyúlik. Albin a XV. századi remete és misztikus, Richard Rolle of Hampole érzéki spiritualitásához utalja olvasóját. Ez a fervor (buzgalom, hevülés), dulcor (száj és orr édessége) és a szellemi felemelkedés tetőpontján lévő canor (dallamosság, zenei részvétel a mennyei karokkal) fogalmával jellemezhető. Bár rég letűnt Rolle spiritualizmusa (még úgy is, hogy évszázadokon át meghatározó jelentőségű volt), Albin állítja: bizonyos segít eligazodnunk ebben a középkor szellemét és magatartását élesztgető zenében.

Susan Sontag említett esszéjét transzcendenciáról és művészetéről azzal a kijelentéssel indítja, hogy minden kornak újra fel kell találnia a maga számára a spiritualitást. Arvo Pärt ezt elvégezte, amikor megérintette az európai kultúrkör szellemi-vallásos mélyrétegeit. Ez kivételes teljesítmény. A skolasztikus középkornak, a kinyilatkoztatott keresztény vallásnak azt a felfogását idézi, amely egykoron az antikvitás áthagyományozódott világképével találkozott: a teremtett világ szépségét és jól elrendezettségét. Korunk hitbizonyítéka tintinnabulijának csendes létesülése.

⁸ Uo., 158.

Egyed Attila

A ritualisztika tudományos helyzetkedése

Az 1970-es évek második felére tehető a ritualisztika tudománytörténeti bemutatkozása. Az új diszciplína misszióját a vallástudomány (vallásfenomenológia), a liturgiatudomány és az antropológia rítusokhoz kapcsolódó elméleti és módszertani egyesítése jelentette. A szerző áttekinti a ritualisztika társadalom- és tudománytörténeti gyökereit, azokat a pontokat, amelyek a forrását adó társtudományokhoz kapcsolják, illetőleg elválasztják ezektől, majd a ritualisztika jelenlegi főbb elméleti és kutatási irányait ismerteti.

Stamler Ábel

Az érzékekről a liturgikus teológia szempontjából

A hangok és szövegek, a színek és formák, az illatok, a mozgások, a tapintható alkotások azt bizonyítják, hogy a középkor embere a liturgikus szertartások megalkotása során figyelembe vette a megismerés és a lélek érzéki jellegét, mert tudatában volt az általános emberi léthelyzet sajátosságainak. A maga teljességében a liturgia jel is: az érzékek számára megközelíthető módon utal Istenre. Kapcsolatot hoz létre a látható és a láthatatlan között, úgy tárja fel Istent, amennyire ez a teremtettségben lehetséges.

Suba Katalin

A liturgikus tér és a liturgiátörténet

A nyugati szentélyrekesztők kutatásának problémái

A Brit-szigeteken és a német nyelvterületen számos olyan, templomon belüli építmény maradt fenn, amely a szentély vagy a kórus és a templomhajó határának hangsúlyozására szolgál, ezeket – átfogó szakkifejezéssel – rekesztőszerkezeteknek nevezik. Funkciójuk vizsgálata olyan egyháztörténeti, teológiai kérdések bevonását teszi szükségessé, amelyek a katolicizmuson belüli diskurzusok és mozgalmak hatását tükrözik. A rekesztőszerkezetekről való gondolkodás szorosan összefügg a katolikus liturgiáról alkotott képpel.

Földváry Miklós István

Zene és liturgia

A magyar gregoriánnum föltámasztása

Az 1970-es évek Magyarországon létrejön egy szellemi műhely, amely egyesíti a tudományos kutatást, az előadó-művészetet és az egyházi gyakorlatot. Bebizonyítja, hogy a középkor liturgikus éneke használatba vehető, a hanglemezeket túl is újjáéledhet a magyar gregorián. A tanulmányíró ismerteti azokat a tényezőket, amelyek e nagyszabású rekonstrukciós kísérletet indokoltá és hitelessé teszik, vagyis egy jellegzetesen premodern tevékenység jelentőségét érzékelteti a modern környezetben.

Horváth Balázs

Irodalom és liturgia a Pray-kódexben

A latin nyelvű papi imaszövegek műfajai

A III. Béla uralkodása végén másolt *Pray-kódex* – a benne található ómagyar nyelvemléknek köszönhetően – a magyar középkor legértékesebb könyve, és főképp sakramentáriumnak, azaz korai misekönyvnek tekinthető. A szerző a *Pray-kódex* miséiben és egyéb ordóiban előforduló euchológiai (imaköltészeti) műfajokat mutatja be. A kódex közel kétezer euchológiai tétele főképp liturgikus funkciót tölt be, és csak másodsorban önálló szépirodalmi alkotás, de fontos hangsúlyozni e részek esztétikai értékét is.

Szepessy Péter

A rítus – és ami nem az

A tanulmányíró a rítus és a mítosz, valamint a kultusz és a rítus összefüggéseit ismertette amellel érvel, hogy a rítus központi sajátossága a szent és a profán megkülönböztetése. A rítus szigorúan szabályozott rendje a szenttel való kapcsolattartásról szól, a transzcendens felé irányul. A profán rítusokat nem szükséges rítusnak tekinteni, mivel a bennük megjelenő szokások társadalmi jelentősége, adott esetben nélkülözhetetlensége független attól, hogy lehetséges-e ezeket beilleszteni a rítus kategóriájába.

Veczán Zoltán*Csak az marad, ami emberi*

A széles tudománytörténeti tabló a rítus- és a kommunikáció-kutatás történeti ívét, érintkezési pontjait mutatja be. Kezdetben a rítus a valláshoz szorosan kapcsolódó szakrális cselekvést jelentett. Az áttekintés végén nyitott kérdés áll: a kommunikáció rituális elmélete miként értelmezi a világhálót? Annyi bizonyos, hogy rítusok ma is élnek, és az emberrel együtt mindenhol jelen vannak – legyen szó a fizikai valóságról, a hagyományos média nyilvánosságáról vagy a web 2.0 nyújtotta interaktivitásról.

Bólya Anna Mária

*A tánc reszakralizálódása a XX. századi tánc-modernizmus életműveiben – Vaclav Nizsinszkij, Alvin Ailey, Maurice Béjart
Tánc-kultúrafilozófiai gondolatok Christopher Dawson nyomán*

Vaclav Nizsinszkij, Alvin Ailey és Maurice Béjart – különféle felfogással és háttérrel – a színpadi tánc reritualizálását valósította meg. Mindhárom, XX. századi koreográfus láthatóvá tette a tánc archaikus-rituális jelentését. Ehhez kapcsolódik a tanulmány fő kérdése: milyen e táncművészi jelentéstartalmak viszonya a keresztény szakralitáshoz? A szerző Christopher Dawson vallás- és kultúrtörténész kutatásai nyomán jelöli ki a három koreográfus életművének helyét a tánc történetében.

Balogh Csaba

*„e könyv a halhatatlanság napsugaraitól fogamzott”
Madách irodalomkritikai kultuszának születése*

Az *ember tragédiája* megjelenése után három héttel terjedelmes műismertetést közöl a *Családi Kör* című hetilap. E névtelen cikk a Madách-kultusz megszületésének első dokumentuma. Az ismeretlen szerző írását kritikának álcázza, de valódi célja – a korabeli értékelők közül egyedülként – a kritikai gondolkodás felfüggesztése. Retorikai eszközei és értelmezési manőverei azt sugallják, hogy Madách géniusza és a *Tragédia* remekmű státusza megkérdőjelezhetetlen, ezzel kapcsolatban nincs helye ellenvetésnek.

ABSTRACTS**Egyed, Attila***The Academic Position of Ritual Studies*

The second half of the 1970s saw the debut of ritual studies in the history of scholarship. The mission of the new discipline was to unite the theoretical and methodological aspects of the study of religion (phenomenology of religion), liturgical science and anthropology in relation to rites. The author reviews the socio-historical and scholarly roots of ritual studies, the points that link it to and separate it from its parent co-disciplines, and the main theoretical and research directions of ritual studies today.

Stamler, Ábel*On the Senses from the Perspective of Liturgical Theology*

Sound and text, colour and form, smell, movement, tangible works of art show that in the creation of liturgical rites, medieval man took into account the sensuality of cognition and the soul, because he was aware of the specificities of the general human condition. Liturgy in its entirety is also a sign: it refers to God in a way that is accessible to the senses. It establishes a link between the visible and the invisible, revealing God as far as is possible in the created world.

Suba, Katalin

*Liturgical Space and the History of the Liturgy
Challenges in the Study of Western Rood Screens*

In the British Isles and the German-speaking world, a number of structures, so-called rood screens, survive within churches that serve to accentuate the boundary between the sanctuary or choir and the nave. An examination of their function requires the inclusion of church historical and theological issues that reflect the influence of discourses and movements within Catholicism. Reflections on rood screens are closely related to our understanding of the Catholic liturgy.

Földváy, Miklós István*Music and Liturgy**The Resurrection of the Hungarian Gregorian Chant*

In Hungary in the 1970s, an intellectual workshop was created, combining academic research, the performing arts, and church practice. It proved that the liturgical chant of the Middle Ages could be put to use, and that the Hungarian Gregorian chant could be revived beyond the boundaries of phonograph records. The author describes the factors that made this large-scale attempt at reconstruction both justified and credible, i.e. he highlights the significance of a distinctively premodern activity in a modern context.

Horváth, Balázs*Literature and Liturgy in the Pray Codex**Genres in Latin-language Priestly Prayer Texts*

Copied at the end of the reign of Béla III, the *Pray Codex* is the most valuable book of the Hungarian Middle Ages due to the Old Hungarian language monuments it contains, and can be also regarded as a sacramentary, i.e. an early missal. The author presents the euchological (prayer poetry) genres found in the masses and other ordos of the *Pray Codex*. The nearly 2,000 euchological items in the codex are primarily of liturgical function and only secondarily literary works in their own right, but it is important to stress the aesthetic value of these passages.

Szepessy, Péter*The Rite – and What It Is Not*

Discussing the relationships between rite and myth, and cult and rite, the author argues that the central feature of rite is the distinction between the sacred and the profane. The strictly regulated order of rite is about maintaining contact with the sacred; it is oriented towards the transcendent. Profane rites need not be considered as such because the social significance, or, in cases, indispensability, of the practices they represent is independent of whether it is possible to include them in the category of rite.

Veczán, Zoltán*Only What's Human Remains*

This broad tableau of academic history shows the historical arc and points of contact between the studies of ritual and communication. Initially, ritual meant sacred action closely linked to religion. The review ends with an open question: how does ritual theory of communication make sense of the World Wide Web? What is certain is that rituals are still alive and everywhere with us—be it in physical reality, in the public sphere of traditional media, or in the interactivity of the Web 2.0.

Bólya, Anna Mária*The Resacralisation of Dance in the Works of 20th Century**Dance Modernism – Vaslav Nijinsky, Alvin Ailey, Maurice Béjart
Reflections on the Philosophy of Dance and Culture inspired
by Christopher Dawson*

Vaslav Nijinsky, Alvin Ailey, and Maurice Béjart—from backgrounds and with different conceptions—accomplished a re-ritualisation of stage dance. All three 20th century choreographers made visible the archaic-ritual meaning of dance. Related to this is the main question of this paper: what is the relationship of these dance connotations to Christian sacrality? The author draws on the research of the historian of religion and culture Christopher Dawson to locate the three choreographers' oeuvres in the history of dance.

Balogh, Csaba*“This Book Was Conceived by The Sunbeams of Immortality”
The Genesis of Madách's Cult in Literary Criticism*

Three weeks after the publication of *The Tragedy of Man*, the weekly magazine *Családi Kör* (*Family Circle*) published an extensive review of the work. This anonymous article was the first to document the birth of the Madách cult. The unknown author disguised his piece as a review, but its real purpose—unique among contemporary reviewers—was to suspend critical thinking. Its rhetorical devices and interpretative manoeuvres suggest that Madách's genius and the status of *The Tragedy* as a masterpiece are unquestionable, with no room for argument.

SZERZŐK – AUTHORS

Balogh Csaba PhD (1967)

irodalomtörténész, kritikus, a *Magyar Művészet* olvasószerkesztője.

Bólya Anna Mária PhD (1968)

a néprajz és a kulturális antropológia területén doktorált, az MMA MMKI kutatója.

Egyed Attila (1991)

az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola hallgatója.

Földváry Miklós István PhD, habil. (1978)

liturgiátörténész, az ELTE BTK tanszékvezető docense.

Fülöp József PhD (1979)

germanista, esztéta, műfordító, a KRE BTK oktatója.

Horváth Balázs (1990)

klasszika-filológus, liturgiátörténész, kutató.

Kovács István CSc (1945)

költő, műfordító, történész, polonista, az MMA elnökségi tagja.

Petrik Béla, dr., LL. M. (1965)

jogász, irodalomtörténész.

Stamler Ábel (1992)

vallástudós, a *Magyar Szemle* szerkesztője, az ELTE BTK doktorjelöltje.

Sturm László CSc (1967)

irodalomtörténész, szerkesztő, az ELTE Savaria docense.

Suba Katalin (1993)

művészettörténész, az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola hallgatója.

Szathmári Edina (1995)

művészettörténész, az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola hallgatója.

Szepessy Péter PhD (1960)

szociológus, a ME BTK Alkalmazott Társadalomtudományi Intézetének adjunktusa.

Veczán Zoltán (1988)

publicista, a Budapesti Corvinus Egyetem Szociológia és Kommunikációtudomány Doktori Iskola doktorjelöltje.

Balogh, Csaba, PhD (1967)

literary historian, critic, copy editor of *Magyar Művészet*.

Bólya, Anna Mária, PhD (1968)

holds a PhD in ethnography and cultural anthropology, researcher at the Research Institute of Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts.

Egyed, Attila (1991)

student at the Doctoral School of Philosophy, Faculty of Arts, Eötvös Loránd University.

Földváry, Miklós István, PhD, habil. (1978)

liturgical historian, associate professor at Eötvös Loránd University, Faculty of Arts.

Fülöp, József, PhD (1979)

Germanist, aesthete, literary translator, lecturer at the Faculty of Arts of Károli Gáspár University.

Horváth, Balázs (1990)

classical philologist, liturgical historian, researcher.

Kovács, István, CSc (1945)

poet, translator, historian, Polonist, member of the board of the Hungarian Academy of Arts.

Petrik, Béla, dr., LL. M. (1965)

lawyer, literary historian.

Stamler, Ábel (1992)

student of religion, editor of *Magyar Szemle*, PhD candidate at the Faculty of Arts, Eötvös Loránd University.

Sturm, László, CSc (1967)

literary historian, editor, associate professor at Eötvös Loránd University Savaria.

Suba, Katalin (1993)

art historian, student of the Doctoral School of Philosophy at Eötvös Loránd University, Faculty of Arts.

Szathmári, Edina (1995)

art historian, student of the Doctoral School of Philosophy at Eötvös Loránd University, Faculty of Arts.

Szepessy, Péter, PhD (1960)

sociologist, adjunct professor at the Institute of Applied Social Sciences, Faculty of Arts, Miskolc University.

Veczán, Zoltán (1988)

journalist, PhD candidate at the Doctoral School of Sociology and Communication Studies, Corvinus University of Budapest.