

ECCE_{in this issue}

INTRO VENITE Editorial

Békési Sándor: *Kapu a világra*.....2

PORTA PATET VITE Meditation on Picture

Trajtler Dóra Ágnes: *Zarándok meditáció a Szent Sír Templomról*.....5

QVI PLASMASTI ME Theological Aesthetics

Wessel Stoker: *Art and transcendence*.....10

Leonora Onarheim: *Transcendence in a World of Lost Meanings*.....16

Sándor Békési: *Retrospective Life. Mondrian's Art*.....28

AGNVS DEI Liturgia

Pap Ferenc: *Az egyházi év fogalma és értelmezése*.....37

HONOREM DEO Musica sacra

Anette H. Papp: *Das Verhältnis zwischen den Introiten im ungarischen Mittelalter und ihren protestantischen Gegenstücken*.....51

MENTEM SPONTANEAM Literature

Dull Krisztina: *Ismeretlen Úrnak nincs arca. A transzcendencia jelenléte Kosztolányi lírájában*.....68

ROTA IN MEDIO ROTE Visual arts

Zoltán Lőrincz: *Kunst und Reformation in Ungarn*.....95

SPONSVS VOCAT Exhibition

Sándor Békési: *Dialectical Transparency*.....104

TVIS SERVANDA Symposion

Viktor Segesváry: *The Meanings of Religious Aesthetics*.....108

Református hit ikonfestő elhivatással. *Egry Erzsébet festőművész vallomása*.....121

Kapu a világra

Lectori salutem

Békési Sándor



Nyolc évvel ezelőtt, 2006-ban kezdte meg hivatalosan működését a *Szenci Molnár Albert Egyházművészeti Intézet* a Károli Egyetem Szenátusának 2005. 09. 26-án hozott 76. számú határozatával. Engedtessek meg, hogy ennek kapcsán az előzményekről is ejtsék néhány szót. Hosszú út vezetett az elinduláshoz. Jómagam tanársegédként, a doktori program hallgatójaként még 1999 decemberében indítványoztam a Kari Tanács felé egy *Teológia-esztétikai Munkacsoport* munkába állítását a rendszeres teológiai tanszéken belül, amely felvetésre az akkori dékán, dr. Tenke Sándor professzor úr válaszában jelezte, hogy a Kari Tanács hozzájárult ennek a kutatócsoportnak a megalakításához.

Ekkor többen, a művészetért is elkötelezett lelkes csapat, az Intézet mostani munkacsoportjainak tagjai közül néhányan hozzáláttunk egy *Alapító levél* megírásához, amely a munkacsoport működését és egyszerű szabályzatát immár intézeti keretben kívánta összefoglalni, és jóváhagyás céljából az egyetemi Szenátushoz eljuttatni. Ez meg is történt 2005 őszén, amikor a *Szenátus megalapította a szervezetileg a HTK dékánja alá tartozó, s már Szenci Molnár Albert elnevezéssel működő Egyházművészeti Intézetet* a Hittudományi Karon, - egy erre a célra kialakított helyiségben, valamint egy ügyintéző kolléga, László Emőke doktorandusz alkalmazásával.

Az intézeti munkával egy speciális könyvtár gyűjtése is megkezdődött a teológia és a művészet kapcsolatának tárgykörében, különösen pedig Magyarországon akkor még újdonságnak számító *teológiai esztétika* szakirodalmát megcélózva. Ez a könyvtár nagyon lassan gyarapodik, a könyvekre jutó kevés, de nélkülözhetetlen kari támogatások, valamint egyéni adományok révén. Egyetlen irodahelyiségünk még helyet tud biztosítani e szakkönyvtárnak, amelyet nemrég Intézetünk tagjai *Fülep Lajos Könyvtárnak* kereszteltek el, a neves Dante-kutató és művészettörténész református lelkésről. A könyvek nemcsak e témában kutató szakemberek, hanem a teológiai esztétika iránt érdeklődő valamennyi hallgató szolgálatában állnak, tudományos értekezések, szemináriumi-, vagy szakdolgozatok elkészítését segítő.

Az Intézet teológiai esztétikai, liturgiai, egyházzenei, irodalmi és művészettörténeti munkacsoportjainak munkáját saját alapítású, többnyelvű periodika, a *Porta Speciosa* eddig 2007-ben és 2010-ben megjelent számai foglalják össze, amelynek harmadik, 2014-es kötetét tartja kezében a Kedves Olvasó. Hozzá kell tenni azt is, hogy ennek a számnak szerkesztése már 2012-ben lezárult, tehát a két évvel ezelőtti állapotot tükrözi, és miközben a kézirat publikálásra várt, e lapnak szerkesztésében igen sokat tett új titkári munkatársunk, Dull Krisztina státusza megszűnt.

Nagy megtiszteltetés az intézet számára, hogy folyóiratának rendszeres szellemi támogatója tanulmányaival dr. Wessel Stoker, az amszterdami Szabad Egyetemnek teológia és esztétika professzora, aki 2013. márciusban látogatta meg újra intézményünket, s tartott több napon át előadássorozatot a Hittudományi Karon „*Art and Spirituality: what makes secular art spiritual art?*” címmel. E szám megjelenésével szeretnénk neki is hálás köszönetünket kifejezni.



Nyolc év alatti munkálkodásainkat az úttörő lépések, keresgélések, kevés eszközökből építkező lelkesedés jellemezte. Azonban ennek a műhelynek a Hittudományi Karon oktatásban és kutatásban való meggyökerezése már új szerveződés igényét veti föl, egy professzionális intézeti keret kialakítását. A jövő tervezéséhez elengedhetetlenül szükséges egy részletes működési szabályzat megalkotása, amely az alapításkor ugyan téma volt, de elhúzódott az egyetem jogalkotásának egyéb teendői miatt. Pedig csak ennek elfogadása után lehetséges a komolyabb munkaterv elkészítése, a hozzájuk rendelt anyagi támogatások rögzítése, valamint a munkavégzés felelősségének kijelölése.

Mindenesetre a nyolc év áldásaiért legyen dicsőség Istennek, és köszönet valamennyi önzetlenül dolgozó és támogató munkatársainknak, akik fel vannak tüntetve a *Porta Speciosa* kolofonján, a cikkek címei után, vagy ha ott nem, akkor az Életnek Könyvében.

Kedves Olvasó! Jelen számunk Pünkösdi ünnepének lelkületében készült. A kötetünkben bemutatkozó festőművész, Egri Erzsébet pünkösdi ikonja világosan mutatja, hogy *a Szentlélek kiáradásának eseményében a kapu maga a világ*. Az apostolok által körbe ült, zárt szoba mélyén egy nyíláson át, a sötétségben – mely nem fogadta be a világosságot, feltűnik az öreg koszmosz alakja, amint fehér kendővel fölfogja a kegyelem áldott ajándékát, az isteni Lelket. Ilyen értelemben folyóiratunk is ékes kapu kíván lenni a világra. Hiszen a teológia és a művészet kapcsolatában kiderül, hogy a világ ugyan sötétben látható, de maga nem az, mert a megvilágosító és teremtő Szentlelket kapja; s az egyház, noha bezárkózó kegyeskedők gyülekezetének látszik, mégsem önmagáért van, hanem a világért gyűjtetett egybe.



Zarándok meditáció a Szent Sír Templomról

Trajtler Dóra Ágnes



Végre a kövek is megérkeztek Jeruzsálembe, a lebontott Aphrodité-szentély helyére. A hatalmas tömbök Krisztus sírjánál gyülekeztek. Szabályosan elrendeződve fogták körül az üres sírt, a Megváltó halálának és feltámadásának emlékhelyét. Az oszlopok mértéket adva, állandóságot sugározva, egymástól azonos távolságra sorakoztak fel a sír körül; a kupola pedig védőburokként hajolt a szent fölé. Történelmi fordulópontot jelző alapkövek ezek. Egy olyan új korszak kövei, amely lehetőséget adott az addig üldözött keresztyéneknek, hogy félelem

nélkül vallhassák meg hitüket. Szabadságot kaptak, hogy elmondhassák mindazt, amit Isten szeretetéről tapasztaltak. Támogatás volt ez, a császár részéről, hogy a közösség nyilvánosan megjelenhessen a város és a társadalom életében. Egy lehetőség, egy hely, ahová a kereső betérhet és útmutatást találhat.

A Szent Sír Bazilika egyike az első keresztyén templomoknak. Az épület, az építészeti megoldások, a szakrális tér kialakítása az egyház Istentől vallott és saját magáról gondolt negyedik századi képét mutatja. A hatalmas templom méltóságteljes

tartással magasodott a lakóházak fölé. A külső szépség nem volt fontos, a templom belseje azonban aranyozott és gazdagon díszített volt; az azonnal nem látható, belső, igazi értékekre helyezve a hangsúlyt. Minden szimmetrikus volt benne, mert a belső formáknak az első rendet, a szépet, a kozmoszt kellett hirdetniük, amivel a Teremtő ajándékozta meg az embert, még a világ kezdetén. A harmóniát tükrözte, mert ez volt a legfőbb jellemzője Isten és ember kapcsolatának, a romlatlan istenképűségnek. A belső forma így képet adhatott az engedetlenség előtti állapotról, amikor még közel volt a Szerető és a szerettei, amikor még nem állt közéjük a meg nem értés, a diszharmónia.

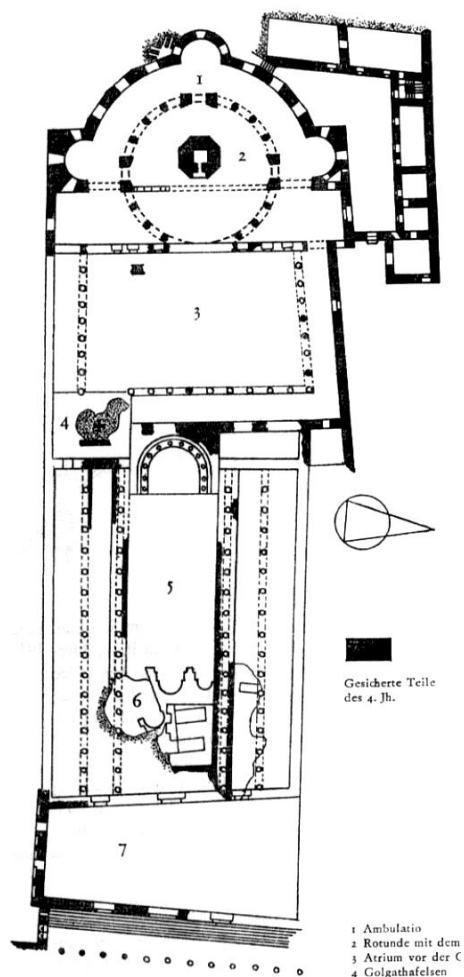
A bazilikaforma átvétel volt a római profán építészetből. A bíróság és ítélethozatal helye a templomban a legfőbb Bíróra és a végítéletre emlékeztetett. Ez az építészeti megoldás kifejezhette, hogy vannak ugyan állami törvények, korszakos morális elvárások, társadalmi szerepek és mindenkor etika, de az fog majd ítélni, aki minden szív ismerője, aki minden élet kezdetén és végén jelen volt. A végső ítéletet az mondja ki, aki igazságos, mert jelen volt minden pillanatban, mikor az ember döntései, cselekedeteinek motivációi, gondolatai születtek. Az ítéletet tartó Isten képe azonban mindig ott volt figyelmeztetésként a híveknek; a jó szüntelen cselekvésére és a rossz elutasítására való felhívásként. Az Isten ítéletet fog tartani.

Az apszis templomban történő kialakításával a trón helyére az oltár került. Megmaradt a trón, a főpap székeként, de az

uralkodó jelenlétének elsődleges szimbólumát a díszes oltár vitte tovább. A profán építészetből való átemelés, a keresztyén újraértelmezés által Jézus Krisztus uralkodói és áldozati szerepét egyszerre fejezte ki. Nagyságát és önfeláldozó szeretetét a filippi Krisztushimnusza mondja el hasonlóan: „... ő Isten formájában lévén nem tekintette zsákmánynak, hogy egyenlő Istennel, hanem megüresítette önmagát, szolgai formát vett fel, emberekhez hasonlóvá lett, és magatartásában is embernek bizonyult; megalázta magát, és engedelmeskedett mindhalálig, mégpedig a kereszthalálig. Ezért fel is magasztalta őt Isten mindenek fölé, és azt a nevet adományozta neki, amely minden névnél nagyobb, hogy Jézus nevére minden térd meghajoljon, mennyieieké, földieké és földalattiaké; és minden nyelv vallja, hogy Jézus Krisztus Úr az Atya Isten dicsőségére.”

Már a legkorábbi keresztyén bazilikáknál kialakult, hogy apszisuk kelet felé, a világosság felé nézett. A Szent Sír Templom azonban eredeti formájában nyugati tájolású, a bazilika tere az Anasztasziszhoz, Krisztus sírjának kör alakú emlékhelyéhez fordult. Nem volt tehát szükség az épület kelet felé tájolására, hiszen a templom Jeruzsálemben van és a városon belül is arra nézett, ahol elkezdődött a sötétségből a világosság, a hajnal és az élet. A feltámadás új kezdetet, új életet hozott és a mai napon is tartó új korszakot nyitott meg. Maga Krisztus érkezett a hajnallal a pokol mélyéről. Az eredeti építészeti megoldás így lehetővé

tette, hogy a gyülekezet az oltárral szemben állva a feltámadás története előtt álljon meg, átvitt és valóságos értelemben is.



Az Anasztaszisban a zarándokok körbejárhatták a sírt, mint ahogy őszövétségi elődeik a Siont, Isten dicsőségének helyét. Az út megtétele után mindenki ugyanoda jutott, ahonnan elindult. De rövid sétája után - a sír meglátása és az emlékezés által - már egy másfajta látást

elnyerve tért vissza. A konkrét fizikai cselekmény tehát belső formálódást jelentett, akár a teljes zarándokút, vagy a vízzel való keresztség és úrvacsora. Az emlékezés legfőbb tárgyává a sír és annak üressége vált. A zarándok – aki történelmi emlékhelyekre látogatott el, éppen azért, hogy lásson –, itt a hit szükségességébe ütközött. Mert csak a hit adhatott rá választ, hogy miként lehet az üresség, a semmi Isten legfontosabb üzenetének bizonyítéka...

A Szent Sír Bazilika nemcsak az eredeti, rendezett, díszes mivoltában lehet elgondolkodtató. Azóta tizenhét évszázad küzdelme terhelte meg az épületet. Az eredeti elképzelés – az első gondolat, amely hajtotta az Isten dicsőségére készült templomot építőket –, ma már alig látszik. A mai zarándok egy viharvert, toldozott-foldozott épület előtt áll, amelyből az Anasztaszisz, azaz Krisztus sírja köré épült falak és kupola maradt meg az eredeti tervekhez leginkább hasonlóan. Az Anasztaszisz, melynek kupolájáról ismerhető fel ma is a Bazilika Jeruzsálem látképén. S mivel sok épületrész is szorosan hozzátapadt a bazilikához, a rengeteg rétegből ma már alig látni, hogy mi alkot egy egységet.

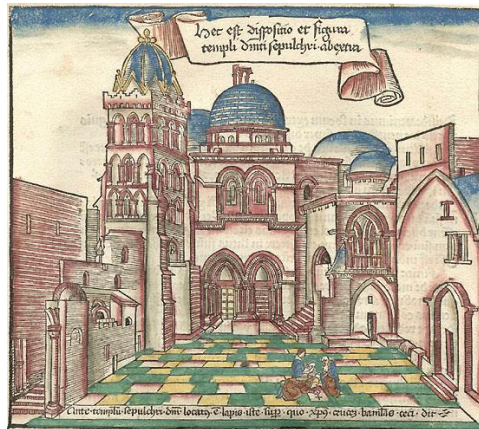
A templom és a szakrális tér elrendezése az Istenről alkotott gondolataink leképeződése. Nemcsak régi formája, de mai állapota is rólunk, azaz az egyházzal mond el valamit. A Szent Sír Bazilika töredezett, felismerhetetlenségig rétegződött jelenkori képe is rólunk és a múltunkról szól. Az egyházzal, amely mögött megküzdött, viharos századok állnak. Külső rombolás és belső

meghasonlás. Lelkesedés és kétely. Keresés és megtalálás. Az állandó emberi kérdésekkel és a korhoz kötött fájdalmakkal való Istenhez kiáltás. Benne van a válasz és az egyszeri, soha meg nem ismétlődő dolgok feletti öröm. Fontos-e megismerni mindezt? Fontos-e megismerni önmagunkat? Ahhoz biztosan, hogy az evangélium köré rakódott rétegeket megértsük és feltárhassuk.

Ha egy mai zárandó a Szent Sír Templomot szeretné megnézni Jeruzsálem óvárosában, a tolongás, az arab árusok, a felekezetek egymás közötti versengése már útja elején kellően bosszússá teszi és zárandóklata során végig akadályozza őt abban, hogy elérje célját. Ha ennek ellenére mégis beverekszik magát a templomba, hiába forog jobbra-balra, nem fogja tudni, hogy melyik a főoltár a sok közül, hogy egyáltalán merre néz a templom, hogy hol az eleje, hol a vége. Lemegy az altemplomba, s nem tudja, hogy mit is kellene látnia ott. Lemondva arról, hogy itt majd elcsöndesedhet, imádkozhat, átérezheti a fájdalmat, amelyet a Jézust eltemetők átéltek, tovább bolyong. Így aztán eltéved, integet a zárandóktársaknak, hogy figyeljenek oda rá, várják meg. Utána idegesen pisszeg, hogy talán itt, itt most talált valamit, ami jelent is valamit. Mert az evangéliumot, az örömet, vagy akár a borzongást, amit az üres sír láttán éreztek asszonyok és tanítványok, csak nagyon nehezen fogja tudni átélni.

Nem ilyen az egyház intézményesült formája? Nem vagyunk-e benne bolyongó, eltévedő zárandók? Nem vagyunk keresők, akik elvesznek és nincs

társuk, aki megvárja őket? Nem vagyunk-e csalódottak, ha nem ismerjük ki magunkat a rendszerben, az irányzatok között? Vajon mit lát belőlünk egy idegen? S talán a legfontosabb kérdés: van-e valami, amiről felismerhetőek vagyunk?



Az épület, amelynek hatnia kell ránk, a zárandókra, elsősre a legtöbbeknek csalódás. Mi van itt, ami közelebb vinne a történethez, az evangéliumhoz? Hiszen minden csak eltávolít. Rengeteg réteg, díszítés, szokás, kultúra, az anyagiak, az odajutás, a szervezés. Intézményesülés, pénzügyi kérdések, politika, felekezetiiség, rendezetlen külső, identitászavar. Mind-mind csak eltávolít. S mégis. Keresünk, remélünk, mert tudjuk, hogy a sok réteg alatt ott van a szent hely és az evangélium történelmi emlékezete.

Keresünk, megismerünk, és végül szeretni kezdünk. Szeretni kezdjük a templomot. A templom köveit is, amelyek rendben vagy rendezetlenül, de ott tolonganak a szent felett; szilárdan tartva oltalmat fölé. Szeretünk, s lassan kirajzolódik a vallásos ember motivációja,

amely minden korban mást és máshogy alkot, de minden korban ugyanaz.

A keresés és a megismerés által láthatóvá válik az evangélium és az evangélium terjedésének története is. Láthatóvá válik a rengeteg kéz, amelyik a köveket rakodta. A kéz, amely a császárnak – talán remegve, tíz évvel a halálos üldözések után – a segítségkérő levelet írta. A kéz, amely a terveket készítette. Az egyház történetében látni kell a kezeket, amelyek adakoztak és adakoznak ma is. A kezeket, amelyek az aranydíszeket megformálták. A kezeket, amelyek csodálkozva és hálátelten kulcsolódtak imára akkor és napjainkban is. A kezeket, amelyek a Szent Könyveket hozták felolvasásra. A kezeket, amelyek kételkedve, de példamutatásból, értetlenül, de rendszeretően, babonásan és hittel is, de vették az úrvacsorát és veszik az úrvacsorát most is. Kezeket, amelyek kisebb, gyermekkezeket fogtak meg és fognak meg minden korban, hogy a templomba vezessék őket.

Mi ad motivációt minderre? Mi ad mindig megújuló erőt, csalódáson túl is szeretetet? A hagyomány kritikáján túl is elköteleződést? Ez az egyház titka. Egy általunk meghatározhatatlan mintázat, amelyről az Isten szemében az Ő választott közössége mindig felismerhető marad. Felülről is, távolról is.

Minden külső hibája ellenére, szent történetre emlékeztet. Jézus irántunk való szeretetét közvetíti, ezáltal reménységre biztat. Hatalmas kötőbjei és tanításai a középpont körül, az üres sír, Krisztus feltámadásának örömhíre körül állnak. Így újra és újra ütköztet minket az evangéliummal.

Az egyetlen, igazi középpontot nehéz megtalálni azonnal. Talán mindig újra és újra keresni kell. Mert csak egy középpont van, amely megtart minket, amely elrendez minket, amely körül megvalósul az igazi szépség, a helyes mérték, az arányosság. Amely végre megmutatja a helyünket. Egyetlen középpont van, amely közelebb hoz minket egymáshoz és nem széthúz bennünket. Amely kezeket mozgat meg, kulcsol egymásba, amely feloldja a bennük lévő diszharmóniát. A keresés nem könnyű a sok réteg, és a számtalan átépítés miatt. Az egyháznak rengeteg fájó, bizonytalan pontja van, mint minden harcosnak. Emellett sok értéket is képvisel, amelyeket annyira kell védelmeznie a külső támadások miatt, hogy néha szinte középre kényszerül helyezi azokat. A keresés nehéz, de van benne segítségünk. Vannak ígéretetek, amelyeket megkaptunk; és mindenkor van lehetőség a formálódásra a Szentlélek által.

Art and Transcendence

by
Wessel Stoker

In this volume you will read about spiritual paintings of the Dutch painter Piet Mondrian and works of the German artist Anselm Kiefer. Mondrian's spirituality is according to Sándor Békési an example of radical transcendence. Leonora Onarheim views Kiefer's works as a spirituality of immanent transcendence. The concept of religious transcendence was the topic of a conference on Culture and Transcendence in Amsterdam 28th- 29th October 2010 which Onarheim and Békési attended. As an introduction to their articles I would like to make some remarks on transcendence in temporary culture.

Religion is undergoing a transformation in current Western society. Viewed broadly, religion and spirituality may be defined as the experience of or reference to the absolute or the unconditional in different cultural areas, such as organized religion and art. Transcendence can be described as God, the absolute, Mystery, the Other, the other as other or as alterity, depending on one's worldview. But how can one indicate shifts in the views of transcendence and the transcendent in different areas of culture such as philosophy, theology, art, and politics? At the conference in Amsterdam I proposed a fourfold, heuristic model for purposes of carrying out this research.¹

Since the Romantic period, four different types of transcendence can be identified in Western culture. These are basic forms that have been given content in different ways by writers or artists on the basis of their worldview or artistic background. This model of four types will be used as a search instrument to point to the different ways of relating "here" and "beyond," "present" and "primal past"/"future" in the different areas of culture. In this volume two types of transcendence will be discussed: immanent transcendence and radical transcendence. I will clarify these two types.

Immanent Transcendence

According to the first view, immanent transcendence, God (or the absolute) and the human being are directly connected. Despite their alienation from the absolute, people have an immediate awareness of that absolute. In conquering this alienation, the human being discovers something that is identical to him- or herself, even though it transcends that person

¹ See my article *Culture and Transcendence: a typology* in W. Stoker & W. L. van der Merwe, *Culture and Transcendence: A typology of transcendence*, Leuven: Peeters 2012.

infinitely. It is something from which the human being is alienated, but from which he/she can never be separated. This relationship between God and human beings may be called “immanent transcendence”: both realities are viewed as being closely involved with each other—the absolute is experienced in and through mundane reality. Variants of this type can be found in, for example, Schleiermacher, Hegel, and Tillich and also in artists like Caspar David Friedrich and Andy Warhol. I will give Friedrichs *Two Men Contemplating the Moon* (1819) as an example of immanent transcendence.²



Two Men Contemplating the Moon depicts two men on a slope in the reddish half-light of evening, looking at the moon and the evening star.³ The older man is probably the painter, and the younger who lays his hand on Friedrich his pupil August Heinrich. They are looking with concentration at the new moon and the evening star both of which have a luminescent circle surrounding them. The moon and the evening star cast their light on

² Wessel Stoker, *Where Heaven and Earth Meet: the Spiritual in the Art of Kandinsky, Rothko, Warhol, and Kiefer*, chapter I. (Amsterdam, 2012 in press)

³ Oil on canvas, 110 x 171,5 cm.

nature. An enormous bare oak is clearly visible with a weather-beaten rock next to it, possibly a dolmen, and a small pine. The painting has been explained politically in connection with political agitation by demagogues from that time. The two men are, after all, wearing the old German style of clothes that was forbidden at the time. An objection to this explanation is that their attitude is one of contemplation, as the title of the painting also indicates, and there are no signs of actions that one would associate with demagogues. As stated, Friedrich interprets the secular genre of landscape in a religious way, and this is the case here as well. The painting shows how Friedrich relates heaven and earth closely to each other and thus gives an example of a spirituality of immanent transcendence.

The different elements of the painting can be explained allegorically: the bare oak refers to the heathenism of old, the rock resembling a dolmen could reinforce the meaning of the oak, the evergreen is the sign of hope of life after death, and the moon refers, as a symbol of light, to Christ. The evening star is also the morning star and that makes it a sign of the certainty that resurrection follows death.⁴ There is a tension between light and dark. The victory of light over darkness can be explained as the desire for political freedom, but it can also be explained in a religious sense as the conversion from heathenism to Christianity. However that may be, the painting concerns an experience of transcendence because the rays of light from the moon (Christ) – just like the sun is a symbol of God the Father – illuminate the landscape. Here heaven and earth meet: Christ both shines through and transcends nature. The latter is expressed in the painting because there is only a foreground (the landscape) and a background (the moon and the evening star). There is no middle area. There is a clear line between the ‘here’ of nature with the two men and the ‘beyond’ of the moon and the evening star, whereas their light is immanent in nature.

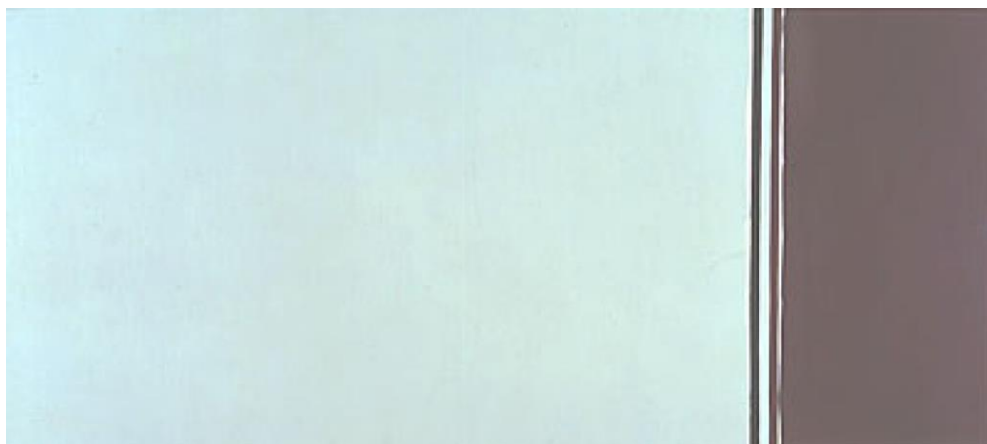
Friedrich’s religious landscapes are not pantheistic but theistic. He stands in the tradition of physicotheology, which viewed nature, as the creation of God, as a testimony to his presence. In a letter to his wife, Friedrich wrote how he experienced God’s presence in nature.⁵ His Christocentric, Lutheran belief that heaven and earth are closely connected to each other is evident in *Cross in the Mountains* (1808) and in his other paintings in which crosses are found in the landscape (*Cross and Cathedral in the Mountains* [ca.1813]; *Cross on the Baltic Sea* [1815]).

⁴ Thus H. Börsch-Supan on the evening star in the frame of *Cross in the Mountains*; cf. A. Piepenbroek, ‘Een teken van hoop en troost’, 41 (Master Thesis VU University Amsterdam 2011).

⁵ Noll, T. *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich: Physikotheologie, Wirkungsästhetik und Emblematik, Voraussetzungen und Deutung*, München: Deutscher Kunstverlag 2006, 49. On Friedrich and physicotheology see Noll, *Die Landschaftsmalerei*, chs. 4 en 5.

Radical Transcendence

The other view, radical transcendence, sees the relationship of the human being with God as a relationship with something that is unknown. In contrast to the first view (immanent transcendence), here God and human beings are seen as radically different. Any encounter of the human being with God is an encounter with a stranger. Theologically, the first type lays the emphasis more on human openness to a revelation from God, whereas the second type takes the movement of God or the absolute towards the human being as its starting point. This relationship between God and the human being may be called “radical transcendence”: the absolute is the wholly other and thus sharply distinguished from mundane reality. Variants of this type can be found in Kierkegaard, Barth, and Marion and in artists such as Barnett Newman and Rothko in their later phase. As an example of a spirituality of radical transcendence I will point to *Uriel* (1955) and *Cathedra* (1951). In these works we see flat, expansive spaces of light and colour, interrupted by zips (long vertical, narrow stripes on the canvas). The colours, the position of the zips, the monumental size of the canvases, title and explanation of the artist help us to arrive at a specific interpretation.⁶



Uriel is Hebrew for ‘light is God’.⁷ The painting shows the light that drives away the darkness at creation. The large space on the left is turquoise in colour and evokes streams of divine light in the creation event. The stream of divine light is first caught by a narrow black zip with white on its left side. The stream of light continues in a small interspace turquoise in colour. It finally encounters a sepia zip and, momentarily interrupted

⁶ W. Stoker, *Where Heaven and Earth Meet*, chapter I.

⁷ Oil on canvas, 244 x 549 cm.

by a narrow white space, the large sepia area that, just like the sepia zip, refers to earth or matter. The canvas has no edges or a closing as is the case with *Primordial Light* (1954), another canvas by Newman on the same theme. *Uriel* is a vertical painting that is black with turquoise on both sides that drive away the dark like rays of light. Meyer interprets *Uriel* as follows:

One could claim that the effect of *Uriel*, in comparison with paintings done in 1954 is absolute for with respect the thematized experience [of the divine], the symbolically marked place for entering the painting is now missing – for example in the form of a zip or narrow area connected to the left edge of the painting. The viewer of the painting is confronted much more directly with the reported experience than ever before. The divine is, according to the title 'light' and dominates in a way that does not seem able to be traced back to a subjective perception. Here, so to say, an objective event is depicted that includes and supports all the physical substance of the sepia parts on the right. In Newman's mystical vision of 1954 and 1955 the moment of *ruling out of the subject* has been reached: Newman has, Hess wrote – citing an expression by De Kooning – painted himself out of the painting.⁸

Meyer describes *Uriel* here as an example of what I call radical transcendence. God's light appears as an objective power in which human action no longer matters. As viewers, we are confronted with something beyond ourselves. It is the same with *Cathedra*.⁹

In the latter painting we are looking at a monumental dark blue canvas that is ever so slightly broken by a light blue zip all the way on the right. The bright white zip to the left of the centre seems to stand somewhat separate from the canvas. It prevents the viewer from feeling taken up into the sea of blue. Thus, there is a line between the viewer and what the canvas evokes, and the title, which refers to the commission of Isaiah in Isaiah 6, also points to that. The text tells us about this commission in which the prophet 'sees' God sitting on his throne as the Holy One: 'I saw the Lord seated on a throne (*cathedra*), high and exalted, and the train of his robe filled the temple' (Isaiah 6:1; NIV-UK). The colour blue has a spiritual meaning. In Christian iconography Mary is often dressed in blue. Here it refers to the hem of the robe of the holy God. Aside from Isaiah, one can also think here of the Jewish mysticism, as Hess remarks in his discussion of *Cathedra*:

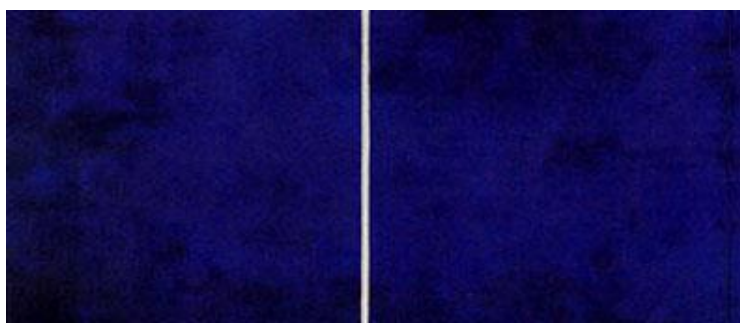
⁸ F. Meyer, *The Stations of the Cross: Lema Sebachani*, Düsseldorf: Richter Verlag 2003, 122 (italics mine).

⁹ Oil on canvas, 244 x 541cm.

The whole spiritual energy and passion of the mystic are directed to the ascent through the spheres that separate the earth from heaven; he has to find *The Way* and *The Gate* that are suited for him – on the way to the Throne, *Cathedra*.¹⁰

Isaiah and the Jewish mystic have an experience of radical transcendence. Isaiah experiences himself as a sinful human being in sharp opposition to the holy God. The Jewish mystic does not, after going through all the gates in his ecstasy, attain union with God. He stands before God's throne, sees and hears God, but is not absorbed into God. There is a dividing line between the human being and God. That is why the white zip is so significant: it points to a line between the viewer and the Wholly Other.

In this volume you will read about Kiefer and Mondrian as examples of a spirituality of immanent transcendence and of radical transcendence. Is it too simplistic to simplify group different artists under one type of transcendence? From the perspective of art history, there is a great difference between the work of Caspar David and Kiefer, but both do show a spirituality of immanent transcendence in their work. The same obtains for Mondrian and Newman. To do full justice to the unique contribution of an artist, the types should be viewed as *forms* or *open concepts*. They thus receive further *content* or *specification* by a certain artist.



Wessel Stoker is professor emeritus of Aesthetics at the Faculties of Philosophy, Theology and Arts at the VU University Amsterdam. He has written several books, among others *Is the quest the quest for God?* (1996), *Is faith rational?* (2006) and *Where Heaven and Earth Meet: the Spiritual in the Art of Kandinsky, Rothko, Warhol, and Kiefer* (2012).

¹⁰ T.B. Hess, *Barnett Newman*, (Stedelijk Museum Amsterdam 1972), 70 (translation is my own from the Dutch edition).

Transcendence in a World of Lost Meanings - Reflections Over the Towering Sculptures of Anselm Kiefer

by
Leonora Onarheim

When scholars search for different expressions of transcendence in contemporary art, the works by Anselm Kiefer (b. 1945) are often used as a test case, although his oeuvre is anything but univocal. His works do not seem to provide one answer even to the question of Kiefer's own representation of transcendence. This representation has been studied by among others Mark Taylor and Wessel Stoker. Taylor describes in his book *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, how Kiefer presents the world as a devastated and deserted place where transcendence can only be experienced as a hole in reality, as a tear¹. Taylor's interpretation is questioned by Stoker.

In his article "Can Heaven Bear the Weight of History? Melancholic Spirituality in the Work of Anselm Kiefer", Stoker points to the extensive use of images of transformation and recovery, throughout Kiefer's artistic production. The images in question have been taken from various sources, especially Jewish mysticism. Kiefer's use of these images is seen by Stoker as a search for possibilities to heal the wound left open in human history after the Second World War. He concludes that Kiefer presents the relationship between heaven and earth as close and involved, and calls this kind of transcendence immanent. Immanent transcendence, posed as an open question to heaven, is his understanding of the transcendence transmitted through Kiefer's work².

In the present article, the interpretations of Taylor and Stoker shall be explored in the light of some sculptures by Kiefer. These sculptures, known as towers, appear to lie on the boundary line between transcendence as a rupture, found in Kiefer's work by Taylor, and the immanent transcendence pointed out by Stoker. This boundary line shall now be discussed through the answering of the following questions: What are the characteristics of Kiefer's towers, and can these sculptures provide any further clues as to how transcendence is represented in Kiefer's work? To answer these questions, two central groups of towers will be presented, described and interpreted in the following.

¹ Mark Taylor, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*. (Chicago University Press 1992), p 307.

² Wessel Stoker, "Can Heaven Bear the Weight of History? Melancholic Spirituality in the Work of Anselm Kiefer", *Literature and Theology* (December) 2010, pp.10-13, 18, 22.



The Towers of Heaven on Earth

The prototypes of Kiefer's towers were created in Kiefer's former studio in Barjac, France. Here, one can still find a group of twelve towers build out in the open, as documented in Sophie Fiennes' recent film *Over Your Cities Grass Will Grow*³. The silhouettes of the towers draw threatening shapes against the open sky as the lines are bending and reveal that the buildings can barely carry themselves. With an imperfection and apparent fragility which may remind one of towers made by a child and his building blocks, the full size towers of Kiefer have been made out of huge cubical modules balancing on top of each other. The elements that make out the cubes are moulded in reinforced concrete, which could have given an impression of resistance to time. And so could the forms of the modules, since the boxes remind of cubic modern containers, which are anything but fragile. But the walls of the blocks have been casted incomplete, so that every wall appear to crumble or seems to be missing – or it is already laying by the feet of the tower.

³ This exceptional documentary about Anselm Kiefer had its premiere at the Cannes Film Festival 2010. For more information, see the official web pages [20.10.2010] www.veryourcities.com.

The infertile field around the towers of Barjac is partly covered with debris and the walls and other pieces of the blocks – and stairs leading nowhere. Where do the stairs come from, and where should they have lead? The floor and roof of each module have a hole in it, as if a shaft had been torn down or a canon bullet had once fallen through every level of the towers. Some of the boxes also have doorways that lead out to nothing. The way the towers are presented they cannot fulfill any of the regular functions of a tower made for humans. To climb any of them – either to get a better view, chant or make announcements – would be hazardous. A tower is still the nearest way to describe these towering structures made by Kiefer.

Similar towers to the ones in Barjac were built at site in several large exhibitions, such as *The Seven Heavenly Palaces (I Sette Palazzi Celesti)*, 2004 in the Bicocca hangar in Milan, which consisted of seven towers. Each tower was connected to a sentence or word. The towers were called “Sephiroth”, “Ararat”, “Magnetic Field Lines (Linee di campo magnetico)”, “JH&WH” (twin towers), “Falling Pictures (Quadri cedenti)” and “Melancholia”.

As in Barjac, the seven towers had different heights, appearances, decorations and theatrical props. For example, “Melancholia” could be distinguished from the other towers by the pile of lead books and a polyhedron which had been placed on top of the final level of the structure. Around the base of the tower “Melancholia”, one could see scattered pieces of glass. Each cullet had a row of numbers written on it⁴. Inherited in the names and objects were a large number of possible associations to cultural, historic and religious references.

The Melancholic Ruins

One of the most striking characteristics of the towers, as described by art historians that visited Barjac and Milan, was their resemblance to ruins⁵. The sculptures reminded their commentators of structures left either of 13th century towers or after the bombings of the Second World War⁶. The connection between Kiefer’s sculptures and these descriptions could not be described as surprising, given their appearance, but they are still noteworthy.

The term ruin is usually reserved for reminiscences of known or unknown architectural structures which have been destroyed at a certain point in history for a given or

⁴ For a detailed description of the towers, see Fabrizio Tramontano, “The Installation”, *Anselm Kiefer. Merkaba* (Milano: Charta, 2006), pp. 117.

⁵ For an elaboration on the ruin motif in Kiefer’s art and a more extensive analysis of the towers in this context, see Leonora Onarheim, “Over Your Ruins Grass Will Grow – Reflections on the Ruin Motif and Melancholy in the Works of Anselm Kiefer”, *Transfiguration*, 2010-2011.

⁶ Germano Celant, “Anselm Kiefer. *Ut Pictura Poesis*”, *Anselm Kiefer* (Milano: Skira, 2007) p. 56, and Marco Belpoliti, “Memory of Oblivion”, *Anselm Kiefer. Merkaba*, pp. 25, respectively. None of them explain why or in what way the towers remind them of ruins.

unknown reason, or have decomposed gradually over decades or centuries. The use of the term ruin normally indicates that the structure has a story to tell, unlike a fragment that has been disconnected from its context. As man has been building towers for millennia, the experiences of ruins and towers are often connected.



Kiefer's towers had not been created as a result of specific historic circumstances, such as wars, and are – according to the common use of the word – not ruins. But the appearances of his sculptures indicate that they have been destroyed or decomposed, and the towers are never the less placed into a specific context which may contain historic references. The stairwells, stairs and shafts that are often to be found near the artist's

towering sculptures also indicate that someone had once been able to ascend and descend the towers, as if the towers once had a purpose, a story.

What story do the ruins of Kiefer tell – as ruins? The ruin is a relative new motif in the history of art. It did not exist in the iconography of Antiquity or the Middle Ages, but started to be depicted in European art around 1400⁷. The motif appeared and evolved at the same time as the feeling of space in art, and both the perspective and the ruin motif can be connected to the dawning modern world view due to their relatively seen late arrival in the history of art.

There are several possible connections between the depiction of debris and the modern world view. The painted ruin probably served both to remind the viewer of the dawning knowledge of the inevitable transitoriness of existence, and of the fading confidence in the wholeness of the world and the unity of God and man. Thus, ruins came to represent a new era and the lost belief in the connection between heaven and earth.

What could the references to ruins in Kiefer's work imply? The play on the motif of ruin may indicate a lost belief in the connection between man and God, and could imply that the structures do not express transcendence at all. However, the ruin motif was also used in art to evoke a specific feeling of loss. The painted ruins were to facilitate the luscious remembrance of the illusions of the unity between heaven and earth which belonged to the past¹¹. Through this feeling, the motif was also connected to the melancholic mood, a mood that is well documented in Kiefer's oeuvre⁸.

The view on the relation between melancholy and transcendence were changing during the development of the ruin motif. Because although the view on the melancholic temper has changed remarkable little over the last two thousand years⁹, both the conception and the expressions of melancholy have changed according to that which has been stigmatizing or has been given status¹⁰. The qualities attributed to the melancholic mood were seen as hinders of spiritual transcendence in the Middle Ages, as they were related to the sin *Acadia* - a willed withdrawal from God¹¹. Later, starting in the Renaissance, melancholy was understood as a positive quality, such as the ability to reflect on and find the truth, or expose the illusion of ever discovering it¹².

⁷ The presentation of the development of the ruin motif is build on Maria Fabricius Hansen, *Ruinbilleder. Antikfascinationens baggrunde i 1400-tallets italienske maleri* (Viborg, Tiderne Skifter, 1999).

¹¹ Hansen, *Ruinbilleder*, p. 219.

⁸ For an elaboration on Kiefer and the different aspects of the melancholic mood, see Leonora Onarheim, "Melankoli og metamorfose – om forholdet mellom materialvalg og intensjon i Anselm Kiefers verker". *Norsk teologisk tidsskrift*, 2010, pp. 37-59.

⁹ As shown by Kjersti Bale. The following presentation of melancholy first and foremost builds on her book *Om melankoli* (Oslo: Pax, 1997).

¹⁰ Karin Johannisson, *Melankolske rom. Om angst, lede og sårbarhet gjennom tidene* (Oslo: Cappelen Damm 2010), pp 243.

¹¹ Bale, *Om Melankoli*, pp. 88.

¹² Bale, *Om Melankoli*, p. 38.

The potential of the melancholic way of looking at the world has been described, among others, by Walter Benjamin¹³. He noted that the melancholic experiences the world as desolated and inane, empty of meaning. Just like in the settings of the German *Trauerspiel*, Benjamin used ruins as a picture of this find. To him, the ruins represented irresistible decay rather than eternal life. They were the diametric opposite of the transfigured nature created by God. According to Benjamin, however, the melancholic could – in spite of these perspectives – see a potential in the loss of sense. This potential was to fill the world anew with any meaning, just like an allegory¹². Hence, the melancholic would both see the world as senseless and filled with endlessly conceivable content.

Hartmut Böhme goes further in his interpretation of melancholy. He holds that the melancholic's experience of life as merely a transition to death, and the view on the world as if everything is already in ruins, may have a positive consequence. Melancholy does not necessarily lead to resignation, as one thought in the Middle Ages, but can inspire to a productive creativity in spite of the melancholic's experience¹³. Therefore, the world seen through the eyes of the melancholic was not just a fragmented and deserted place; it had a history, like a ruin, and was not meaningless but filled with possible meanings and keys to further knowledge.



¹³ Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* (London: NLB, 1977).

¹² As noted by Bale, *Om Melankoli*, pp. 144-180.

¹³ Hartmut Böhme, "Kritik der Melancholie und Melancholie der Kritik", *Natur und Subjekt*. (Frankfurt: Frankfurt am Main, 1988). [19.05.2010]<http://www.culture.huberlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/natsub/melancho.html>.



The recognition of the connection between the ruin motif and melancholy could be found implicit in Kiefer's 2004-tower named "Melancholia", a reference that can be found in many works by the artist¹⁴. A closer look at this "melancholic" tower may indicate further what part of the melancholic tradition that could be represented in this sculpture.

The scattered pieces of glass could be seen as important in this respect. When used by Kiefer, the sequence of numbers usually refers to the numerical classifications of the stars utilized in modern astronomy. According to this system, the digits are codes that identify distance, colour and mass of the stars. In Kiefer's own intricate system of reference,

¹⁴ The connection between some of Kiefer's works and the tradition of melancholy is well documented. During the late 1980s, Kiefer also referred directly to the tradition of melancholy through titles such as *Schwarze galle* (*Black Bile*, 1989), *Zaturnzeit* (*Age of Saturn*, 1988), and *Melancholia* (1988, 1989), and such names continued to appear in works throughout the 1990s and after the millennium. Moreover, symbols and allegories connected to melancholy throughout the history of art also appeared Kiefer's works. For example, the polyhedron portrayed by Albrecht Dürer can be found in the lead and glass work *Melancholia* (1989). Less direct references to melancholy can be found in the use of other symbols, like the black sunflowers that appears in *Ashenblume* (*Ash Flower*, 1983-1997) and other works by Kiefer, which may refer to "the black sun", the metaphor of melancholy developed by Gérard de Neval (1808-1855) in *El Desdichado* (*The Desinterested*, 1853) and later elaborated by Julia Kristeva, as shown by Lisa Salzmann, *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p. 95. Kiefer's extensive use of the metal of melancholy, lead, over time and in massive works such as the giant bookcase *Zweistromland – The High Priestess* (1989), has also attracted attention. The relation between Kiefer's use of lead and the tradition of melancholy has been elaborated in several studies. See for example Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, (London: Thames&Hudson, 2001), pp. 224-247, and Werner Spies "The Salvageable Past – Sites of Memory", *Anselm Kiefer*, (Munic: Schwiridoff, 2004) pp. 97. However, the possible connection between the "melancholic" view on life, where the world is seen as a ruin, and Kiefer's ruin structures is usually overlooked.

the numbers are presented as “fallen stars” in the series *Star-Fall* (*Sternenfall*, 1998). Here, the numbered stars are still shown at the night sky forming mystical structures. In a series from the same periode, the *Star-Camp* (*Sternenlager*, 1998) series, and especially *Star-Camp IV*, the numbered stars are not only depicted as fallen unto earth, but stored on shelves like captives in the concentration camps¹⁵. The theme of fallen stars is developed further in *Heaven on Earth* (*Himmel auf Erden*, 1998-2004), where the signs of the stars are scattered among barbed wire on a dusty landscape filled with tracks.

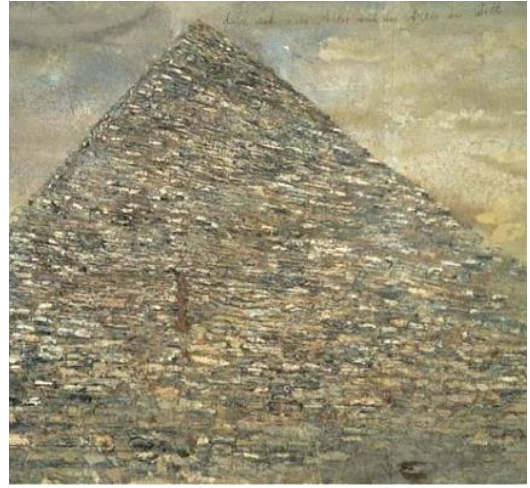
The scattered numbers could remind the viewer of the illusion of a static cosmos¹⁶, and of the fragmented world view of our age. At the same time, the numbers invite the viewer to reconnect the numbers to their meaning – the lightening point at the sky. The glass is not only a representation of a broken connection, but implies that the towers may still be a place where old and new connections can be created, and that the stars may be found, not in the heavens, but on earth, in the immanence.

Hence, the references to ruins and melancholy can be understood not only as signs of a lost belief in the connection between heaven and earth and a hindrance of transcendence. Rather, the towers may be seen as depictions of a new era, our time, represented “negatively” through images of the past, the ruins, and as opportunities to find a new meaning hidden between the scattered pieces.



¹⁵ As pointed out by Arasse, *Anselm Kiefer*, p. 150.

¹⁶ As suggested by Tramontano, “The Installation”, p. 118.



The Magic Words

The references to the motif of ruin and the tradition of melancholy are not the only central features of Kiefer's towers. The sculptures are usually loaded – literary – with organic materials, such as sunflowers, artefacts, for example books made out of lead, symbols, like polyhedrons, and words written on the structures. These props strongly contribute to the aesthetic experience of the towers and may direct the understanding of them in certain directions. The names connected to the towers of the Biccoca Hangar in Milan may serve as an example of this.

Melancholy was not the only historic reference that was explicitly mentioned in the work *The Seven Heavenly Palaces*. The tower called “Ararat” had a name that one could associate with the Biblical story of Noah, “Magnetic Field Lines” to mathematical descriptions of the physics of magnetism, “Falling Pictures” to the history of iconoclasm, the twin towers “JH&WH” to the mystical representation of the Jewish God, and “Sephiroth” with Hebrew mysticism¹⁷. This conglomerate of references should be seen in light of the name of the entire installation.

The Seven Heavenly Palaces, or rather seven palaces of heaven, are described in *Hechalot*, “the book of palaces/sanctuaries”, which contain the most important sources for the understanding of the atmosphere of these palaces, as seen by the early Jewish mystics. According to this tract, the palaces lay on a certain mystical path of spiritual initiation. The thresholds of each heaven were guarded by angels, and the mystic had to chant hymns and use magical words and symbols to escape their vigilance if he wanted to pass through the

¹⁷ For a full description of the possible references of the towers, see Tramontano, “The Installation”, pp. 117.

palaces and reach the presence of God enthroned¹⁸. Knowledge of the *Hechalot* may help the interpretation of the work, and it is tempting to see the symbols and names that are connected to each of Kiefer's towers, like the "fallen", numbered "stars" of "Melancholia", as representations of the magical words and symbols. As the represented helped the mystic on his path of initiation, the props could be interpreted as tools laid out to facilitate the transcendence of the viewers of Kiefer's towers.



However, it is not necessary to know the *Hechalot* to interpret the installation in such a way. The title and the numerical correspondence between the heavenly palaces and the towers in the hangar also suggest that some part of heaven is within the reach of the one who walks among the sculptures. From this perspective, the towers of the installation in Milan may represent a piece in heaven incarnated on earth, as the towers – as described by the title – are heavenly palaces, formed in the concrete and placed on the dusty ground of the hangar. According to this interpretation, the way of transcendence is apparently prepared on earth through the installation, amongst the ruins of "historic places", in the concrete – literally speaking.

The heavy, earthly focus in Kiefer's sculptures could reveal a belief in the divine revelation in history, known as a common notion in Judaism and Christianity. Is this the case in Kiefer's work? When Kiefer presented the towers in *The Seven Heavenly Palaces*, he juxtaposed the towers of *JH&WH* and *Ararat*, not with Christian symbols, but with references to science, European history, the history of ideas and art, and occult literature. The mixture of traditions which can be found in Kiefer's installation could be read as a representation of the belief in transcendence.

¹⁸ Gershom Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, (New York: Schocken Books, 1995) pp. 57.

This particular kind of transcendence is, however, not connected to any specific world view, but is a “je ne sais quoi”. It is an experience which cannot be fully expressed through a known word or tradition. The old expressions of the traditions seem to be just that – old, outdated words lain in debris. And yet, their faded meaning can apparently be revitalized through the creative artistic presentation of the melancholic ruin-towers.

The Search for Meaning

Now, how do the words, as important features of the towers, relate to the characterizations of the towers as melancholic and ruins? In what way do the preceding, possible interpretations of *The Seven Heavenly Palaces* correspond with the modern and the melancholic world view? If the towers represent the possibilities of new connections in a world of lost meanings, the words and symbols from different traditions could be summoned in the search for a new formulation of the experience of transcendence. The formulation is explored in the towering sculptures through historic references (the ruin motif) and by a contemplation of that which has been lost as one can look for new meaning (the melancholic way of looking at the world).

This representation resonates with “the experience of the divine in a modern world” described by the Danish philosopher Dorthe Jørgensen. Jørgensen points to how the experience of transcendence has been expressed and interpreted differently through the ages. In Antiquity, for example, the experience of transcendence was commonly interpreted as an experience of beauty, while it was understood as a religious experience of the transcendent God in the Middle Ages. In our modern time, Jørgensen suggests, the experience of transcendence is – paradoxically – an experience that is not explicable or available for any kind of labeling. It must be described as a surplus of meaning which is not of this world, but which is still in this world, according to Jørgensen¹⁹. She labels the experience of the divine in our time “immanent transcendence”, which may be understood as a subcategory of what Stoker more generally, labels immanent transcendence.

To conclude, “immanent transcendence in a world of lost meanings” may be a more exact description of the transcendence which can be transmitted through Kiefer’s towers. The towers are, as shown, not only described as ruins and perceived as deserted places that seem to call forth a melancholic mood rather than a spiritual revelation, as described by Taylor. Simultaneously, the towers are connected to myths of transcendence and occult traditions that chant the possibility of divine revelation in the immanent world, like Stoker points out.

¹⁹ Dorthe Jørgensen, ”Guddommelighedserfaring i en moderne verden”, *Aglaias dans. På vej mod en æstetisk tænkning*, (Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2008), pp. 93-106.

Moreover, the search for new or hidden connections between different traditions and histories, indicated by the mixture of traditions and the “fallen stars”, shows that the melancholic view on the world is not of the destructive kind. Rather, it explores the possibilities of a renewed meaning within the scattered pieces of meaninglessness. This quest is strengthened by the staging of the towers as a mystic path of transcendence, where new combinations of words should be chanted on man’s way to God in installations such as *The Seven Heavenly Palaces*. Hence, the towering sculptures of Kiefer can be seen as a search for ways to describe the experience of transcendence in the present.



Leonora Onarheim is a Research Fellow at the Faculty of Theology, University of Oslo. Onarheim is part of the Scandinavian based international research project "Sensibility and Transcendence. Protestantism and the Aesthetics of Religion". Onarheim specialises in contemporary art and aesthetics of religion, and her current research concerns transcendence, memory and melancholy in the art of Anselm Kiefer. She has published several articles on these subjects, and also takes part in the forthcoming book project connected to the research project "Sensibility and Transcendence".

The Retrospective Life Mondrian's Art as an Example of Radical Transcendence

by
Sándor Békési



Culture cannot exist without acknowledging Transcendence. The various manifestations of culture – the moral sphere, science and art – are not only inspired by Transcendence, but they all specifically refer to it. All forms of culture always attest to the Western Christian tradition and its worldview due to their relationship with Transcendence.

However, this religious or spiritual thought sometimes becomes contorted and the aspect of Transcendence becomes corrupted. In such situations, as Plato writes in one of his letters, one has to admit: ‘As to the globe, there is something wrong with it’.¹ As we can see, in this case it is a question of *world concept*, one that engages philosophical circles as well. We agree with Plato’s opinion not only because of our ever evolving understanding of the Universe due both to scientific and technical progress, but all the more because of his view of life and respect thereof. Although natural science has made considerable progress, there still is something wrong with the aspect of the world concept concerning human self-knowledge *alias* Anthropology and its relationship with Transcendence.²

In opposition to the unconditional belief in the Presence and rule of God’s Law in the world and history there are three ideologies, which lead to a corruption of culture by severing its relations to Transcendence. The three ideologies, Historicism, Materialism and Machiavellism, have triggered all cultural crises. One should bear in mind however, that this is not a phenomenon of the modern era only, but an aberration of the historical Man.³ The ideology known as Historicism places the concepts of world and history in a causal-linear

¹ Plato, *Letters*, 2. 312 B

² See for example, how the literature of the 20th Century testifies of the world-crisis.

³ Gabriel Marcel, *Problematic Man*. New York: Herder and Herder, 1967.

dimension of time, in which everything can be verified only in the light of historical data. In result, events lose their vertical orientation towards the spiritual or transcendent world and become degraded into a simple story of social interactions. The ideology of Materialism reduces creature to pure nature and deprives Man of his spiritual reality, claiming that matter has priority over spirit. Drawing its conclusions from both Historicism and Materialism the ideology of Machiavellism aspires to influence the realm of thought and social relations only to achieve success and gain domination through deceptive propaganda and an elimination of Transcendence.



The wisdom of the Revelation of God through Jesus Christ, the Prophets and Apostles in the Bible points out this permanent distortion and calls our attention to the possibility of a radical change in our Being and Seeing. Theology calls this alteration *metanoia*, or as Apostle Paul phrases it, a *renewed mind*.⁴ Paul Tillich interprets this concept in the following way: “Paul [the Apostle] has three main centers in his thought, which make it a triangle, not a circle. The one is his eschatological consciousness, the certainty that in Christ eschatology is fulfilled and a new reality has started. The second is his doctrine of the Spirit, which means for him that the Kingdom of God has appeared, that the New Being in Christ is given to us here and now. The third point in Paul is his critical defense against legalism, justification by faith.”⁵ This standpoint has its basis in the eschatological phrases ‘Kingdom of God’⁶, ‘New Creature’⁷ and *erchomenos*⁸, a fulfilled life of both the

⁴ Rom. 12.2

⁵ Paul Tillich, *A History of Christian Thought from its Judaic and Hellenistic Origins to Existentialism*. New York: Touchstone, 1968, p. 231.

⁶ Luke 17.20-21

⁷ 2Cor 5.17

⁸ Rev 1.8

congregation and the person. This standpoint coincides with Berdyaev's concept of *retrospective life* understood as a casting back of the eschatological light on a person's whole life.⁹ The participation in the New Being is accompanied by a reversed view – from *telos* towards *arché*, from the end towards the historical process itself, from the integral whole in a state of rapture towards fragments in a state of humiliation.

Retrospective life has neither a perspective, nor a prospective view, because it stands on the horizon of history in its totality. Neither does it have any retrograde intentions, as it does not dream of the past. Retrospective life has a holistic worldview due to its Christian testimony, a standpoint of the New Creature, called *apostolic canon* by Gregory of Nyssa¹⁰ and "worldview *a priori*" by Wessel Stoker.¹¹ 'What does the worldview *a priori* entail for the Christian faith? In the Christian faith as testimony to Transcendence it concerns being a witness, *giving an answer to the manifestation and proclamation of religious Transcendence*. We have to do then with an actual event that cannot be based in a religious *a priori* but in worldview *a priori*. Insofar as a religion is also a worldview, this *a priori* obtains for religion as well.'¹²



⁹ Nikolai Berdyaev, *Von der Bestimmung des Menschen. Versuch einer paradoxalen Ethik*. Bern-Leipzig: Gotthelf-Verlag, 1935, p. 391.

¹⁰ *De instituto christiano*, 4.1

¹¹ Wessel Stoker, *Is Faith Rational? A Hermeneutical-Phenomenological According for Faith*. Leuven: Peeters, 2006, pp. 115-118.

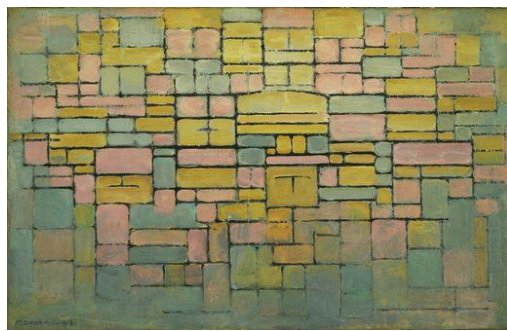
¹² *Op.cit.* p. 118.

The Anthropology of the New Man,¹³ which manifests itself in retrospective life can be summarized as follows:

First of all, Man is not a historical but post-historical Being, which exists “after history” in the fullness of time, yet has a mission within the historical process. Man has no historical identity, only a “narrative identity”.¹⁴ Therefore, retrospective life bears witness to the Kingdom of God in a historical (horizontal) perspective as opposed to the falsehoods of Historicism.

Secondly, Man is a Being determined not only by its body, but also by the Spirit of God. Although he exists in a unity of spirit and flesh, the spirit rules over the flesh and not conversely. Man is not pure matter, not an animal and not a psychical but spiritual Creature. Therefore, retrospective life bears witness to the Being of God in the cosmological (vertical) perspective as opposed to the falsehoods of Materialism.

Thirdly, Man is not a Being subordinate to the world but has his share in the creation of cosmos by God.¹⁵ Man cannot fulfill the office of Priest or King, he can only be a Prophet in his creative work, through the countless professions and duties he performs. Therefore, retrospective life is *participation in God's Creation* and bears witness to the creative intention of the Creator – at the intersection of the historical and cosmological perspective – as opposed to the falsehoods of Machiavellism.



Painters also face dangers posed by the three aforementioned ideologies, which close off their path towards Transcendence. Historicism manifests itself in the didactic mode of delivery, Materialism appears in the empty naturalistic mimicry of the spectacle and Machiavellism can be caught in the act of shameless servitude towards ideological or political propaganda. In opposition to the above, the conscientious artist should follow nothing but the way of creation. When the painter struggles with the deceitfulness of

¹³ Eph 4.24

¹⁴ Stoker, *op. cit.* pp. 124-162.

¹⁵ 1Cor 3.9

expression in order to overcome the obstacles separating him from both his work and Transcendence, he – in fact – lives, acts and creates in conformity with retrospective life. The artist is a witness and has to comply with certain requirements in order to be able to demonstrate Transcendence in an increasing degree.

For this reason, especially since the first half of the 20th Century abstract painting has proven to be the most exact mode of expression of the Transcendent. However, *abstract* does not signify ‘nonfigurative representation’, but much rather an endeavor to bring the Essence to the surface from the depth of experience. Without a doubt, as Wessel Stoker claims, it is mainly *radical Transcendence* that is imaged in abstract painting. The term refers to a qualitative distinction between God and human, an idea proclaimed by Kierkegaard, Karl Barth and Jean-Luc Marion, which stresses the fact that the absolute is sharply distinguished from mundane reality and thus appears extremely abstract.¹⁶

The most significant representation of radical Transcendence is Mondrian’s nonfigurative art within the abstract painting. *Piet Mondrian* (1872-1944) was a believing artist who truly sought and glorified God with his famous horizontal and vertical lines, squares and lattices on white surface. In his whole life he strove to approach the transcendent truth lurking behind things, faithful to his credo ‘always further’.¹⁷ Therefore, his *oeuvre* is an authentic representation of the artistic process headed towards radical Transcendence. Creation was a question of vital importance to him and as a ‘New Man’ on a mission of retrospective life he would visualize the invisible. The places where he lived, Amersfoort – Amsterdam – Uden – Paris – London – New York, all symbolize his constant quest for the goal which he perceived as transcendent permanency during permanent changes of place: ‘For here have we no continuing city, but we seek one to come’.¹⁸ This proves the priority of eschatological experience over the concrete, geographical location in the world. Obviously, Mondrian was not a preacher, he did not use the language of the Gospel, but everything he published on the columns of *De Stijl* and wrote in his books, using a highly theoretic language of aesthetics, is analogical to the theological truth.¹⁹

In the first period (until 1911) he was captivated by the crisis of Culture and seeking his own path within the traditional Dutch painting. In the beginning his endeavors were dominated by Historicism, e.g. he drew lithographs for the Gereformeerde Kerk. Those artistic works represented the religious propaganda used at that time to fight against modern art. Later, as a result of his many journeys within the country Mondrian found himself caught up in the wave of enthusiasm for Naturalism and an eagerness to paint landscapes

¹⁶ Wessel Stoker, *Where Heaven and Earth Meet. The Spiritual in the Art of Kandinsky, Rothko, Warhol, and Kiefer*. Amsterdam: Rodopi B., V., 2012. 28-36.

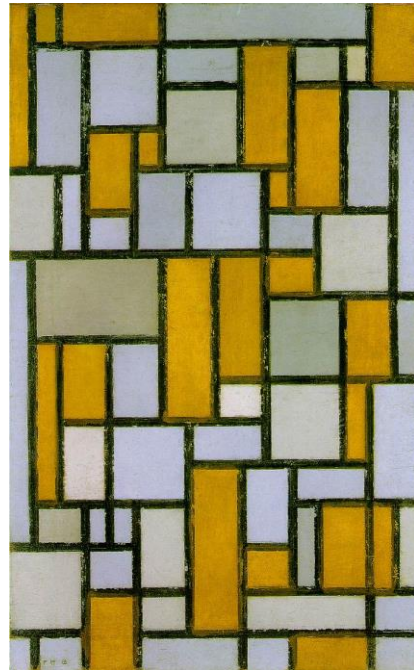
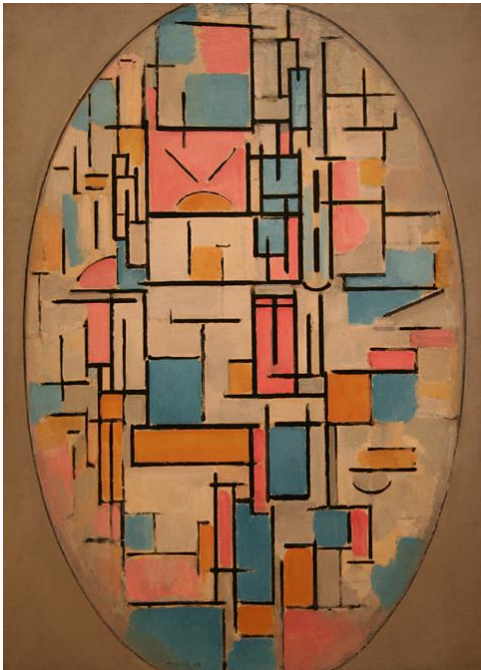
¹⁷ Hans L.C. Jaffé, *Piet Mondrian*. New York: Harry N. Abrams, 1985, p. 32.

¹⁸ *Hebr* 13.14

¹⁹ *The New Art, the New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*. Harry Holtzman, Martin S. James (ed.), De Capo Press, 1987

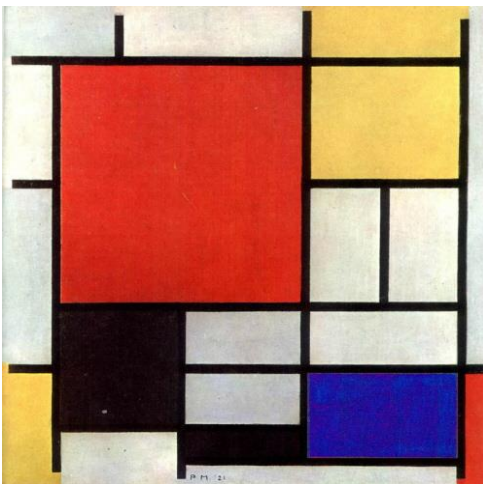
(*Irrigation canal, Bridge and Goat*, 1894; *Genre-painting with Church of St. James*, 1899) and some portraits (*Self-portrait*, 1900; *Kindje*, 1901).

Imitating the conventional style of the Hague School he felt like a mere *epigone* and as such he could not achieve his goal, which was to discover his own vision beyond the 19th century Impressionism. Fortunately, the artist's retrospective life inspired him to modify his technique. At that time Mondrian still painted traditional Dutch subjects, landscapes and still life, but on his canvasses already a new vision starts to emerge from beyond the material imitation, a vision influenced by van Gogh, Klimt, the symbolists and other moderns. (*Woods near Oele*, 1908; *Mill of Winkel in Sunshine*, 1908; *Still Life with Gingerpot*; *The Red Mill*; *Duinlandschap*, 1911) With the triptych *Evolutie* (1911) Mondrian wished to express the spiritual evolution of history, from the material concrete to the spiritual abstract.²⁰ Through these works the painter rid himself of the pressure of Machiavellism very much present in his age. Although his paintings ceased to be attractive to the conventional judgment and lost their popularity, in his existence he gained the freedom to be himself and to enact retrospective life in his own way.



²⁰ Susanne Deicher, *Piet Mondrian 1872-1944. Konstruktion über dem Leeren*. Köln: Taschen, 2008.

The transition period (1912-1921) of Mondrian's career in Paris is usually called the cubist period. It is when the metamorphosis of the painter's views manifested itself in his compositions. The progress from naturalistic to abstract can be detected in his series of paintings. For instance, the flaming red-blue apple tree changes into *Gray Tree* (1911) only to become a network of lines not much later. (*Bloeiende Appelboom*, 1912) Also the contours of the *Church of Domburg* (1914) are transformed into a screen of an unrecognizable object (*Oval Composition*, 1914; *Composition in Black and White*, 1915). The outlines of naturalistic figures, portraits, still-lives, buildings and landscapes on Mondrian's canvasses are increasingly transformed into lattice-work (*Lattice-Compositions*, 1913-1919). These examples are to show that the artist gradually opens up to the ever deeper layers of the spectacle while avoiding superfluity.



A decisive change took place in Mondrian's art, when in the third period, (1921-1930) he learnt to render the Essence visible by means of pure structures of the squares behind the nature. In this period Mondrian achieved the characteristic abstraction of his *oeuvre* through the proportionality of horizontal and vertical lines. This concept of his is, fundamentally, derived from both a sensual experience and an intellectual construction; the former being a cultural source and the latter a consequence of theological thinking. Despite the effect the Dutch environment and architecture had had on Mondrian's thought, the secularized painting of the *vrije individueele kunst* rooted in Calvinism also influenced him. The inside of Peter de Hooch's or Vermeer van Delft's paintings consist of rigorously constructed compositions of doors and windows, pictures and maps, floor squares and angles, several frames on each mirror, in rooms and churches, in other words, the network of *picture in picture* which is suitable for reducing the outlines frames to simple horizontal and

vertical lines. It is also true, that Mondrian's creative thought had an effect on the furniture he used in his living quarters and *atelier*.²¹

Mondrian's theological thought evokes once again the concepts of Pythagoreanism and Neo-Platonism, which – intermediated by Augustine – presuppose the *numerositas* and joy found in the harmony of proportion. It does not simply consist in the reduction of a representation of space to its outlines, but is a radical religious act of contemplation over Transcendence. It is a question of the so-called *aphairesis* which, as Dionysius the Areopagite claims, means that artistic work has to deprive of visible things from before invisible.²⁰ The Calvinist Mondrian proved to be good disciple and theologian, who in his interpretation of the Second Commandment lays emphasis on *abstraction* as the only authentic way of worship.²¹ The well-known works of Mondrian, *Composition with Great Field of Red, Yellow, Black, Gray and Blue* (1921) and others represent the idea of the so-called *neo-plastic*, first published in Mondrian's brochure *Le Néo-Plasticisme* in Paris, in 1920. This is the typically abstract attitude of a man whose mind, already that of a New Creature, remains faithful to *asarchos Logos* in his artistic forming of the world.²²

Nevertheless, there was a very special, fourth period in Mondrian's life, which until the present time was considered insignificant and therefore was not publicly discussed. In those years (1931-1940) the structure of his pictures was reduced not only to simple lines but to sheer nothingness. In the *Composition with Two Lines* (1931) the artist divided the surface of his canvas into proportional parts but on the *Rhombus-Composition with Four Yellow Lines* (1933) the intersections of lines are placed outside the frame of the picture, thus disrupting the fundamental ligaments of the already extremely simple structure. Just one step further brings us to the *Leer Square* of Malevits. Jaffé rightly emphasizes the external reason for this change, namely: 'the menace of the second world war, which was drawing nearer and nearer, seems to cast a shadow on these canvases, as it does on the last Paris works.'²³ Having come to a standstill Mondrian painted white canvases with a few lines only, thus stressing the importance of intellectual *silence* among the widespread cacophony of the popular. In such way the artist testified of his own honesty and the truth that in times of cultural crisis the Good and the Beautiful must sacrifice itself for Justice just as the unique Goodness of a hidden God had to die on the cross outside the walls of Jerusalem. In an aesthetical sense this attitude is a Christological manifestation of Mondrian's art turning towards the total sacrifice of Immanence, in which way Mondrian accepts his Christian responsibility against the contemporaneous Machiavellism.

²¹ See André Kertész's photographs of Mondrian's atelier in Paris, 1926. Ministère de la Culture, Haags Gemeentemuseum.

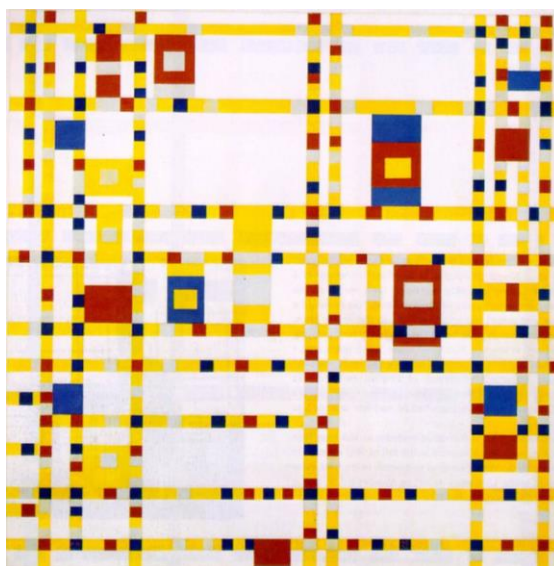
²⁰ *De divinis nominibus*, 4

²¹ *Institutio* 2, 8, 17: 'in totum...abstravit...hoc est spirituale et a se institutum, format.'

²² In connection with identity of the *asarchos* and *ensarchos Logos* see Wolfhard Pannenberg, *Systematische Theologie*, Band 2, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991, p. 81.

²³ Hans L.C. Jaffé, *op. cit.* p. 31.

However, the last period (1941-1944) of Mondrian's life seems to contradict his theory that art is nearing its end. The artist did not remain in the lugubrious silence of minimal art, but towards the end of his life started something new. After moving to the United States he began to work on networks of horizontal and vertical lines once again, surprising with his use of primary colours. The blatant manifestation of his new paintings, no doubt inspired by a New World genre of music known as Jazz (*New York City 1*, 1942; *Broadway Boogie Woogie*, 1942-1943 and the last, unfinished *Victory Boogie Woogie*, 1944). It is obvious that this colourfulness corresponds with the doxology of the Kingdom of God –righteousness and peace and joy in the Holy Ghost.²⁴ If there is a Christian attitude to be detected there, then this would be precisely that. Mondrian has demonstrated with his brush Augustine's idea that jubilation is a manifestation of the New Being in Christ, a doxological outcry of joy. Therefore, the cry *halleluyah* has, in reality, an eschatological dimension. The redeemed man, who truly jubilates, does not utter any words, because *Jubilate* is a cant of joy deprived of words. It is a voice of the joyful spirit expressing as much of the feeling as possible without any doubts as to its true meaning.²⁵ In fact, it is this unfinished, self-forgetful play of retrospective life that should be considered the most authentic expression of radical Transcendence in the last works of the artist and witness, Piet Mondrian.



²⁴ Rom 14.17

²⁵ Franz Karl Praßl, Az alleluja és a húsvétot ünneplő keresztény. [The Halleluyah and the Christian Celebrating of Easter] *Magyar Egyházzene*, 1 (1993-1994) 2. pp.157-159.

Az egyházi év fogalma és értelmezése*

Pap Ferenc

A Magyarországi Református Egyházban és a Magyar Református Egyházban újból elméleti-gyakorlati liturgiai munkálatok folynak, amely munka célkitűzése – az új énekeskönyv előkészítő munkálataival karöltve – a magyar református egyház istentiszteleti életének *megújítása*, felfrissítése. A Generális Konvent Liturgiai Bizottságának feladatai és célkitűzései között szerepel 2004-től folyamatosan – számos más témakör mellett – az *egyházi év* hangsúlyossá tétele elméleti és gyakorlati szinten. A bizottsági munka egyik tételmondata szerint:

Az egyházi évkörnek jobban kell érvényesülnie a liturgiai szemléletünkben, mint eddig.¹

A megfogalmazás az egyházi év kérdéséhez és az ehhez a keresztyén idő- és ünnepértelmezési hagyományhoz való viszonyulásunk újbóli keresztyén-reformátori tisztázását foglalja magában, ahogyan ez a folyamat nyugat-európai református testvéregházainkban a maga természetességével már végbement korábban. A jelen tanulmány e célkitűzéshez kíván hozzájárulni.

Az idő fogalmát, az idő egységekre bontását, de még a jelenleg használt és általánosan bevett kalendáriumot,² annak lecsupaszított formájában sem lehet érteni és értelmezni a zsidó-keresztyén teológia és istentiszteleti gyakorlat nélkül. A hét napból álló hét, az esztendő gerincét képező ünnepek és ünnepkörök félreérthetetlenül kultúránk és civilizációnk gyökereire mutatnak rá.³ A keresztyén-liturgikus év, ill. kalendárium többféle naptári előzményt, hagyományt egyesít magában, egyszerre találunk érintkezést ősi kozmikus-vegetatív időciklusokkal, a lunáris és szoláris naptárkialakítással, a zsidó és a görög-római idő-, ünnep- és évértelmezésekkel.⁴

* A jelen tanulmány a szerző habilitációs értekezésének egy fejezete alapján, a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0006 „A tehetséggondozás feltételeinek javítása a Károli Gáspár Református Egyetemen” című pályázat „Homiletika- és liturgiátörténeti kutatások” szakcsoportjában készült.

¹ FEKETE 2008, 24.; RKT 2010, 40.

² A kalendáriumtörténet és kalendáriumkiadás önálló kutatási területek, ezek részletező bemutatásától e dolgozatban el kell tekintenem.

³ Vö. részletesebben: BIERITZ 2005, 23-55.; HAFENSCHER 2010, 303-304.

⁴ Vö. részletesebben: BIERITZ 2004, 58-70.; MKL II., 883.; HAFENSCHER 2010, 300-301.

A vallások, kultúrák és a létformát adó államok kalendáriumai mindig ősi kultuszi gyökerekből táplálkoztak és elválaszthatatlanok a nevezett tényezőktől, valamint a világmindenség, a teremtés, a létezés transzcendens eredetétől és irányultságától. Mondhatnánk így is: az esztendő a létértelmezés kifejeződése.

Az egyházi esztendő, azaz az *Úr éve* mint a kegyelem kedves esztendeje (vö. Lk 4,19) tagolja, értelmezhetővé, tagolttá, átláthatóvá teszi az időt, az évet, amely a keresztyén gyülekezet számára „Krisztus prédikáció”, a Krisztusban adott új teremtés, új ember, új szív, új szövetség teológiai maximájának kifejeződése.⁵ Az egyházi év fontos strukturális és teológiai rendezőelve, tartóoszlopa Húsvét és a húsvéti titok (*paschale mysterium*),⁶ hiszen Húsvét időpontjától függ a Vízkereszt utáni vasárnapok száma, a vízkereszt idő hossza, valamint túlnyomórészt a Szentháromság utáni vasárnapok száma és időszak hossza is. Habár a Húsvétól függő rendezőelv némi nehézséget von maga után, de látnunk kell, hogy (1) nem az emberi kényelem vagy gondolkodás van a naptárrendezés hátterében, hanem Krisztus és a húsvéti titok teológiája és releváns üzenete; (2) semmilyen átrendezés – ahogyan lentebb látni fogjuk – nem tudja végső értelemben megszüntetni vagy eltörölni a változó időszakok „problémáját”.⁷

Az egyházi esztendő kifejezi, hogy az idő ura nem az ember, hanem az idő és így a létezés Ura a Szentháromság Isten. A liturgikus év egyik legfontosabb tanúságtételünk és tanítónk Isten teremtő, megváltó és megszentelő művéről. A nap, a hét, a hónap, az esztendő mint a liturgikus ünneplés kerete megtestesíti és „prédikálja” Isten művét. *Az Úr bír ez egész földdel*, az Úré minden, a teremtés 6+1 napja, valamint a liturgikus év csúcspontja a *Nagyhét* teológiai távlata és a *Húsvét hete* is erről beszél.⁸ Isten az Általa keretként adott és teremtett időben, a történelmi időben cselekedett, az *idő teljességében* küldte el az Atya az Ő Fiát, Krisztust (vö. Gal 4,4-5). Ebben a történelmi időben vitte végbe Izráel kiválasztását, megszabadítását, megszentelését, ahogyan Krisztusban, a testté lett Ige által (vö. Jn 1,14) ekként cselekedtetett velünk. *Az ünnep* mint – eredeti értelme szerint – ’szent nap’⁹ Istennek fenntartott, Istennek szentelt, Isten valóságos, történelmi tetteire való időben és az istentisztelet idejében való emlékezés, ami jelenvalóvá teszi Isten tetteit és akaratát.¹⁰

A liturgikus év (*annus liturgicus* vagy *annus ecclesiasticus*) kifejezés a kutatás jelen állása szerint *Johannes Pomarius* német evangélikus lelkész prédikációs kötetében, postillájában jelent meg először 1585-ben vagy – más adatok szerint – 1589-ben.¹¹ A

⁵ „Az egyházi év: Krisztus-év, az Úr kegyelmének kedves esztendeje (Lk 4,19), amelyben a váltságmű isteni drámája – a kegyelmi eszközökből élő, imádkozó egyház személyes átélésére – jelenvalóvá lesz.” JANOSSY 2008, 7. Vö. HAFENSCHER 2010, 308.

⁶ Vö. BARSÍ 1999, 10-17.

⁷ Vö. HAFENSCHER 2010, 308-309.

⁸ Vö. HAFENSCHER 2010, 305.

⁹ ZAICZ 2006, 888-889.

¹⁰ Vö. HAFENSCHER 2010, 302-303.

¹¹ MKL II., 883-884.; BERGER 2008, 90-91.

megnevezéssel párhuzamosan és egyenértékűen használjuk a magyar és más nyelvekben is az *egyházi év* kifejezést.

A J. Pomarius által használt megkülönböztetést és meghatározást egyrésről az adott korszak sokféle átalakulásának, valamint a korabeli többfajta évkezdet, ill. évértelmezés összefüggésében érthetjük igazán, másrésről a XIII. Gergely pápa által 1582-ben elrendelt római naptárreform (Gergely-naptár) bevezetésének fényében,¹² amit a protestáns egyházak és országok ellenkezéssel fogadtak és az arra való átállást akár évszázadokon keresztül nem hajtották végre.¹³ Azért is beszélhetünk egyházi új évről,¹⁴ mivel az énekes- és szertartáskönyvek javarésze a X-XI. század óta egyre egységesebben adventi tételekkel és szövegekkel kezdődtek,¹⁵ ahogyan ezt a (magyar) protestáns szertartási és egyéb énekeskönyvek mint liturgikus, ill. liturgiában használt könyvek is átvették.

Az egyházi esztendő ünnepei (*feriae; temporale*) és ünnepkörei bonyolult, egymásra épülő folyamatok, történelmi és teológiai reflexiók következtében évszázadok alatt fixálódtak és alakultak ki. Összefoglalva és nagyvonalakban megállapíthatjuk, hogy a vasárnap (Úrnapja),¹⁶ valamint a nagyünnepek mint az *Úr ünnepei* – az egyházi esztendő „tartóoszlopaiként” és hierarchikus csomópontjaiként – a Kr.u. I-V. században nyerték el végleges helyüket, az V-VIII. század pedig gyakorlatilag az ünnepkörök egész rendszerének kialakulását hozta el.¹⁷ Habár a nyugati és keleti egyházban, ill. liturgiacsaládokban a kezdeti évszázadokban a keresztyén ünneptörténet folyamatai párhuzamosan és egymásra reflektálva alakultak, a későbbi évszázadokban a nyugati egyházban további új rétegek és ünnepek keletkeztek (pl. Szentháromság ünnepe mint dogmatikai ünnep¹⁸ a XIV. században) és keletkezhetnek azóta is. A reformáció e tekintetben új helyzetet teremtett, de azt is meg kell állapítanunk, hogy a reformáció egyházai a nyugati saját és sajátos

¹² Vö. MIHÁLYFI 1933, 76.

¹³ Az itt említett témakörnek, a nevezett naptárreformok történetének önálló szakirodalma van, amely ismertetésétől szintén el kell tekintenünk. Vö. röviden: BIERITZ 2004, 66.

¹⁴ A keleti egyházban az új liturgikus év szeptember 1-jén kezdődik, ami egykor a bizánci császárkorszak évkezdeté volt. BERGER 2008, 90.; MIHÁLYFI 1933, 169.

¹⁵ A VII. századi római lekcionáriumok még Karácsonyt tekintik a „liturgikus év” (avagy az év) kezdetének, az adventi olvasmányokat a listák végén találhatjuk. NWDLW, 2., vö. MIHÁLYFI 1933, 76.

¹⁶ „A heti ciklikus ünnepgondolkodás vasárnapban, a feltámadás napjában éri el a csúcst. Az éves ciklikus program, amely az üdvörténet eseményeit dolgozza fel és jeleníti meg, a húsvétban ér célhoz és nyeri el értelmét. Az egyházi év feladata, hogy minden eszközével – a többi ünnepvel, az ünnepeket előkészítő és lezáró folyamatokkal – erről a húsvéti valóságról tanúskodjék.” HAFENSCHER 2010, 306.

¹⁷ Vö. BIERITZ 2004, 73-77.; BIERITZ 2005, 52-55.; HAFENSCHER 2010, 308.; BARSÍ 1999, 15-17.

Meglátásom szerint alapvetően két század kontextusát tekinthetjük a reformáció előtti egyház- és liturgiátörténet fordulópontjának. Ezek: kb. a VIII. és a XIII. század. A liturgikus szokások, az istentiszteleti rendek, elemek különféleképpen terjedtek el, honosodtak meg, így az összetevők vizsgálata természetszerűleg csak konkrétan és egyedileg lehetséges. Azonban annyi megállapítható, hogy a korai protestáns, így az első századok magyar reformációjának gyakorlata – tudva vagy tudatlanul – a VIII-X. század általunk ismert keresztyén istentiszteleti gyakorlatához, állapotához hasonlítható a leginkább a megfelelő korrektúrák figyelembevételével. A reformáció a legtöbb vitát a megelőző évszázadok tanfejlődésével és istentiszteleti gyakorlatával folytatta.

¹⁸ BARSÍ 1999, 117.

ünneptörténet örökösei, folytatói és továbbélítői. Az is tény, hogy a liturgikus év alapvető és teljes szerkezete mintegy 1500 éves múltra tekint vissza.¹⁹

A középkori értelmezés, ill. felismerés szerint az egyházi esztendő visszatükrözi az emberiség történetét az üdvtörténet szempontjából. Ez a felfogás a következőképpen osztja szakaszokra, periódusokra az emberiség történetét, amely a liturgikus év gyakorlatában tükröződik:

- 1) a Hetvened vasárnaptól Húsvétig terjedő böjtelői és böjti időszak az Ádám-tól Mózesig terjedő időnek felel meg a tél és a sötétség gondolatával társítva;
- 2) az Advent időszaka a prófétizmus korát szimbolizálja, amely az emberiség hajnala és tavasza;
- 3) a Húsvét ideje Krisztus földi idejét és működését öleli körül, ez a kiengesztelődés kairosha, az emberiség nyara vagy nappala;
- 4) a Pünkösd korszaka, az Úr mennybemenetele utáni időszak tulajdonképpen a mi időnk, a földön, az örök haza felé zárandókló egyházé, amely az ősz és az alkonyat hangulatát hordozza magán.²⁰

Az egyházi év és a keresztyén naptár ilyenén utólagos (át)értelmezése és egy prekonceptióhoz való igazítása, évszakokkal való allegorikus megfeleltetése – forrásaink alapján megállapítható – népszerű gondolat volt, és változataiban ma is sokak számára elfogadható, azonban egészen nyilvánvaló annak erőltetett volta, hiszen az emberiség történetének folytonosságát a keresztyén naptár, a liturgikus év folytonosságának megtörésével éri el. A szándék és annak szimbolikus értéke észlelhető, azonban akárhogyan nézzük is ezt a felosztást, meg kell állapítanunk, hogy az nem felel meg a keresztyén egyház egyetlen naptárhagyományának sem. A legnagyobb gond természetesen az első és a második történelmi korszak egyházi évben való elhelyezésével van, hiszen a liturgikus év gyakorlatában megszilárdult lineáris üdvtörténeli vonal, azaz a Krisztus földi létezésének állomásai szerinti sorrendiség szűnik meg az egyházi év világtörténelemmel való párhuzamba állítása és összeegyeztetése kedvéért, ill. egy prekonceptió miatt. A (liturgikus) *új év* kezdete hosszú évszázadokon keresztül – miután a húsvéti kezdetről fokozatosan áttértek a megtestesüléstől való számításra (*lásd lentebb*) – hagyományosan inkább a Karácsony volt, mintsem az adventi idő. Advent több esetben – ahogyan lentebb is látni fogjuk – az ünnepi listák vagy beosztások végére került (ezáltal is érthető, hogy az egyházi év utolsó vasárnapjainak mondanivalóit, utolsó időkre utaló várakozásának intencióit az adventi gondolatok között is megtaláljuk).²¹

¹⁹ Vö. HAFENSCHER 2010, 297.

²⁰ BÁLINT 1938, 89.

²¹ Vö. NWDLW, 2. Mai gyakorlatunkban természetes kapcsolópontokat fedezhetünk fel az egyházi év vége és eleje között, ami abból a történelmi tényből ered tehát, hogy az új *esztendő igazából Karácsonykor kezdődött. Az*

A szakirodalom ugyan nem hangsúlyozza, de rá kell mutatnunk, hogy a fenti felosztás a római rítus zsolozsmarendjének olvasmányaival (*lectionarium*) hozható némi összefüggésbe. A folytatólagos bibliaolvasás (*scriptura occurrens*, vagy mondhatnánk *lectio continuának* is) a misében, azaz a főistentiszteleten gyakorolt *perikóparend* mellett a zsolozsmában, egész pontosan a *matutinumban* (*vigília*, virrasztás vagy olvasmányos imaóra), annak is a nem ünnepes időszakokban gyakorolt formájában volt jellemző és általánosan bevett. Ebben az „évközi időben” a római rítusban, így a magyar hagyományok szerint is a bibliai könyveket meghatározott rendben olvasták (fel).

A Karácsony utáni első hétköznapon Pál apostol leveleinek olvasását kezdték el, ez egészen Hetvened vasárnapig tartott. *Hetvened vasárnap*tól kezdve hét héten keresztül az 1-2Móz került sorra, az olvasmányok hetenként egy-egy pátriárka személye köré csoportosultak, így mindegy a hetek „karakterét” ezen ősatyák adták meg (Hetvened vasárnap: Ádám, Hatvanad vasárnap: Nőé, Ötvened vasárnap: Ábrahám, Nagyböjt 1. hete: Izsák, 2. hét: Jákób, 3. hét: József, 4. hét Mózes). *Nagyböjt* 5-6. hetében Jeremiás próféta könyvét, a Nagyhét utolsó három szent napján (*triduum sacrum*) pedig a Síralmak könyvét olvasták.²² A *húsvéti időben* először az ApCsel, majd a Jel, azután pedig a katolikus levelek (1-2Pt 1-3Jn, Jak) olvasása következett. *Szenháromság vasárnap* után az 1-2Sám, 1-2Kir könyvei kerültek sorra, az *augusztus* hónap első napjához közelebb eső vasárnapon a Bölcsesség könyvét, *szeptember* első felében Jóbot, majd Tóbiás és Judit, valamint elegendő idő esetén Eszter könyvét olvasták. *Októberben* a Makkabeusok könyvét vették végig, majd *novemberben* Ezékielt, Dánielt és az ún. kisprófétákat. *Adventben* Ézsaiás könyve következett.²³

A részletezésből látható, hogy Hetvened vasárnaptól kezdve a nagyböjti idő közepéig egyfajta lineáris történeti vonulat érvényesült az olvasmányokban, amit azonban a Mózes korára következő Jeremiás rögvest meg is tört. Az Advent körüli időszakot valóban a prófétai olvasmányok határozták meg, azonban ennél többet nem lehet megállapítani, és olyan koncepciót sem lehet az egyházi esztendő „épületében” megfigyelni, mint amit a későbbi magyarázatok látni és láttatni szerettek volna.

HÖRK József *Liturgikájában* egy fejezetet szentel az istentiszteleti, liturgikus időnek és az egyházi évnek. Fejtegetésében abból indul ki, hogy az emberi élet minden pillanata és mozzanata Isten szolgálatában áll, ezért a protestáns felfogás alapvetően nem tesz és nem tehet különbséget a napok között, „mert minden nap Isten napja”.²⁴ A

Advent a nyugati egyházban a VI-VII. századtól kezd kialakulni és meggyökerezni, és az egyéb éves ciklusok, a „civil” évertelmezés meghonosodására felelt az egyházi vagy liturgikus év, ill. ciklus adventi kezdetének fokozatos megszilárdulása. Vö. továbbá: MIHÁLYFI 1933, 76.

²² A lamentációk e három nap liturgikus gyakorlatában nagyon fontos helyet és szerepet töltenek be. Így volt ez a magyar református liturgiátörténetben is. A lamentációkkal hozható összefüggésbe a jeremiádok jelensége, vö. RÉ 382-386.

²³ DOBSZAY 2004, 156-158.

²⁴ HÖRK 1882, 268.

tapasztalat azonban azt mutatja, hogy a folytonos ünneplés lehetetlen, ezért vannak kiemelt idők, *ünnepek*. Az idők ilyen formában való megkülönböztetését láthatjuk a Szentírásban is.²⁵ Az istentisztelet idejének meghatározói: (1) az *isteni kijelentés*, (2) *természeti élet*, (3) *emberi történelem*.

Ennélfogva az istentiszteletre elkülönített időnek, a mely a természet változásaihoz való fűződésében szintén mint egy év köre jelenik meg (*egyházi év*) főleg az isteni kinyilatkoztatás tényeinek emlékét kell hordoznia, s azután a természet legfőbb változataira figyelnie (ó év estéje, új év, aratási-hálaünnep) s végül a történeti viszonyok az istentiszteleti életre befolyó mozzanatait felölelnie. (Reform. emléke.)²⁶

HÖRK József hangsúlyozza, hogy az egyházi év középpontja a Húsvét és a húsvéti ünnepkör, ugyanis ettől függ az egyházi év további folyásának egész rendje, előre pedig meghatározza a Vízkereszt utáni vasárnapok számát is.²⁷ Az egyházi év egy egészet képez, Adventtel kezdődik el és Szentháromság ünnepéig tart az úgynevezett *ünnepi félév*, amely a „kijelentés főképpen való megünneplése.”²⁸

Az úgynevezett *ünnepi félév nélküli félév*²⁹ a szentháromság utáni első vasárnaptól első advent vasárnapig (kizárólag) Krisztus tanainak s az azokhoz alkalmazkodó keresztyén életnek megismertetésére szolgál.³⁰

Az egyházi évvel kapcsolatban manapság elsikkad, ill. mára eléggé háttérbe került, hogy a liturgikus esztendő ciklusa *egy egészet alkot*, amit összefüggő, egységes rendszerként kell(ene) felfognunk és kezelnünk vasár- és ünnepnapjaival, valamint hétköznapjaival együtt Adventtől Adventig.³¹ Az esztendő felosztása magától értetődő és természetes folyamat, ahogyan erre több jó és követendő történeti példa áll rendelkezésünkre. A következőkben először – a teljesség igénye nélkül – tekintsük át a XX. század magyar református irodalmát, hogy hogyan értelmezték és osztották fel a liturgikus évet, az ünnepeket és az ünnepköröket.

CSIKY Lajos szerint az egyházi év³² kívánatos és szükséges a „gyülekezet, a hitszónok s a szentek egyességére való tekintetből is.”³³ A magyar református egyház

²⁵ HÖRK 1882, 268-269.

²⁶ HÖRK 1882, 270.

²⁷ HÖRK 1882, 271.

²⁸ HÖRK 1882, 271.

²⁹ Az „ünneptelen” félév értelmezésével e fejezet ünneptörténeti részében foglalkozom.

³⁰ HÖRK 1882, 271-272.

³¹ „Az egyházi év szerves egész, benne minden ezt hirdeti: az Úr jön! Ez az evangélium lesz nyilvánvalóvá az egész egyházi évben, amelynek minden ünnepe, minden vasárnapja az Isten üdv-ökonómiájának egy-egy mozzanatát hangsúlyozza – az egésznek szerves összefüggésében.” JÁNOSSY 2008, 7.

³² Liturgikájában csak ennyit ír: „A középkorban az ünnepek száma egészen a végtelenig fölszaporodván, a protestantismus csak a legnevezetesebbeket tartotta meg, míg közelebből a református egyház nagy része csak az Ildvezítő születésének, halálának, feltámadásának és mennybemenetelének, valamint a Szentlélek kitöltetésének

néhány ünnepet megtart a Megváltó életének legfőbb eseményeinek emlékezetére, majd ezek után egy másfajta, a korábbi „gazdasági év” nyomait őrző megállapítás következik:

de különben az egyházi évet csak nagyon külsőlegesen, abban a formában ismeri, hogy annak kezdetét április 24-től, Szentgyörgynapjától számítja, mint amelytől adta, – a legújabb időkig, – legtöbb gyülekezetünk az egyházi fizetést a maga lelkészének.³⁴

Az 1927-es *Ágenda* szerint a vasárnapot a Tízparancsolat szerint, Isten parancsára, mint az emberiségnek adott egyik legnagyobb ajándékot ünnepeljük. Ez az élő Istennel való találkozás ideje és lehetősége.³⁵

Az ünnepek azok az égbe nyúló szelepek, amelyeken keresztül a felső világ ózónával táplálkozik a füstben, gőzben, gázban fuldokló emberiség. Az ünnep az örökkévalóság napfényének reális és boldog belemosolygása a mi hétköznapi életünkbe. Megtelítettetésünk odafelvaló kalóriákkal.³⁶

Némely más országbeli református egyházban a vasárnapon kívül más ünnepet nem ismernek. Kálvin úgy prédikálta végig az egyes könyveket – állítja az előszó –, hogy „üdv történeti alkalmakra figyelmeztet volna”. Mivel az istentisztelet „Krisztus nagy abóda-hjának, szolgálatának” újbóli, lelki átélése, ezért természetes, hogy a megváltás alaptényeit (születés, halál, feltámadás, a Szentlélek kitöltetése) megünnepeljük. Az egymás után következő *négy főünnep* ráeszméltet, hogy ezek összefüggnek egymással. „Egyikről lépcsőzetes átmenetel vezet a másikra.”³⁷

A nagy ünnepeknek ezt az egymásra hatását a régi egyház bizonyos terv szerint rendezte el és így alakult ki az egyházi év, amelyet legalább nagy vonásokban a reformáció legtöbb alakulata átvett. Eszerint az egyházi év tart advent első vasárnapjától, a következő advent első vasárnapját megelőző vasárnapig. Feloszlik két részre, ünnepes és ünneptelen félévre.

emléknapjait ismerte el a vasárnap mellett állandó liturgiai idők gyanánt. Némely egyházakban még, pl. nálunk is ünnepi jellemet adnak a virágvasárnapnak, mint az Idvezítő Jéruzsálembe bevonulása emléknapjának is, míg másoldalról az angol nyelvet beszélő presbyteriánusok semmi ünnepet nem tartván, egyedül a hét első napját, a vasárnapot ismerik el liturgiai idő gyanánt. Az ág. hitv. evangélikusok pedig a fentebb jelzett ref. ünnepeken kívül az Idvezítő megkereszteltetése emlékezetére több felé még a vízkeresztet is megünnepelik.” CSIKY 1892, 41. CSIKY Lajos az egyházi év ünnepekörökre való felosztását gyakorlatilag azonosítja a katolikus egyház gyakorlatával, vö. CSIKY 1892, 42-48.

³³ CSIKY 1914, 129.

³⁴ CSIKY 1914, 127.

³⁵ ÁGENDA 1927, 18.

³⁶ ÁGENDA 1927, 18-19.

³⁷ ÁGENDA 1927, 19.

Az ünnepes félév tart pünkösd utáni első vasárnapig és magában foglalja a három főünnepet.³⁸

A főünneppek meghatározzák a megelőző és utána következő időt, ezekből az időszakokból „maga köré ünnepkört alakít”.

A *karácsonyi ünnepkör* Advent első vasárnapjától a Húsvétot megelőző hatodik vasárnapig tart, „amely hamvazó szerdára következik”. Ez felöleli a Jézus Krisztusban kapott és megjelent válság előkészítését (Advent), a megtestesülést (Karácsony), valamint Krisztus dicsőségének csodatételekben és tanításokban való megjelenését („Epiphania vasárnapjai, Invocabit vasárnapig”).

A *húsvéti ünnepkör* tart Böjtfő vasárnaptól Áldozócsütörtökig. Az ünnepkör ikerközpontját alkotja Nagypéntek és Húsvét, „a válsághalál és a feltámadás kettős és mégis egységet alkotó gondolata”. Az időszak fele a fájdalom (crescendo), a második fele az életöröm időszaka (decrescendo), amely Áldozócsütörtökön „a tanítványok szent álmélkodásában hal el”. Végül Pünkösd „összefoglal, realizál és személyesít a Lélek kitöltésében”.

Pünkösd után jön a „trinitas-vasárnapok sora”, amely időszak Húsvétól függően 23-27 vasárnap hosszú. Ez az *ünneptelen félév*, amely a keresztyénség történeti és hitbeli tartalmának kifejtésére adatott időszak.³⁹

Ravasz László megjegyzése szerint az egyházi év illetően beosztása *helyes és praktikus módszer*, hogy „a keresztyénség egész gazdagságát kibányásszuk. Tulajdonképpen az ordo salutis liturgialis reproductioja.” Az egyházi év rendje nem „dogmatikai parancs, nem is lényeges ceremónia”.⁴⁰ Érdekes, hogy a korabeli és ma szokványos beosztások ellenére Ravasz László *nem beszél* pünkösdünnepköréről.⁴¹

Az 1929-es erdélyi agenda Gönczy Lajos által írt bevezetése szerint nincsenek olyan ünnepnapok vagy olyan órák, amelyek „önmagukban vagy önmagukért lennének szentek”. Ennek ellenére mégis vannak és szükségesek olyan ünnepnapok, amelyek különböznek a többi naptól, hiszen megkülönböztetett módon Isten imádására szenteljük őket. Ilyen a vasárnap, valamint az „üdv történet nagy tényeinek emléknapijai”. A vasárnap Isten nagy ajándéka számunkra.

Az egyházi év ünnepeinek sorozata – az agenda megfogalmazása szerint – „nem támaszkodik olyan isteni rendeletre, mint a hetedik nap”. Az előszó szerint „megbotránkozás nélkül megértjük azokat, akik a vasárnapon kívül más ünnepet nem

³⁸ ÁGENDA 1927, 19.

³⁹ ÁGENDA 1927, 19.

⁴⁰ ÁGENDA 1927, 18-20.

⁴¹ A problémát lásd lentebb. Nem lehet tudni, hogy a „pünkösdünnepkör” konkrét megnevezése pontosan miért maradt ki a rendtartás szövegéből, amely összességében nagyon hasonlít a szerző Homiletikájának vonatkozó leírásához. Itt megnevezi ezt az ünnepkört, vö. RAVASZ 1915, 363-364.

akarnak ismerni”. A református gyakorlat Kálvin ellenében átvette és a mai napig megőrizte az ünnepnapokat úgy, „mint áldott, Istentől nyert ajándékot”.

Az egyházi év felosztása: *ünnepes és ünneptelen félév*. Az ünnepes félév a váltság nagy tényei körül csoportosul „három nagy ünnepkörből áll: a karácsonyi, húsvéti és pünkösti ünnepkörből”. Az ünnepkörök középpontjában álló főünnepek határozzák meg a körülöttük lévő vasárnapokat. Az ünnepes félév Advent első vasárnapján kezdődik és Szentháromság vasárnapjával ér véget.

A *karácsonyi ünnepkör* Advent első vasárnapjától Epifánia utolsó vasárnapjáig tart. Középpontja a Karácsony, megelőzi Advent négy hete, kíséri az Epifánia ideje. Karácsony Krisztus világban való megjelenésének emléknapja, az epifániai idő szintén e megjelenés emlékeztetere van.

A *húsvéti ünnepkör* Böjtfő vasárnapjától Áldozócsütörtökig tart. Kettős középpontja van: Nagypéntek és Húsvét, Jézus halálának és feltámadásának ünnepe. A megelőző vasárnapok Jézus szenvedéseire emlékeztetnek, az utánuk következők a „feltámadott Krisztus világ fölötti dicsőségére irányítják figyelmünket”. Mint kitűnik, *Böjtelő* időszaka kimaradt vagy elsikkadt a felsorolásból, mintha az „Epifánia ideje” klasszikusan magába foglalná az egyházi év ezen szeletét.

A *pünkösti ünnepkör* a legrövidebb: Áldozócsütörtöktől Szentháromság vasárnapjáig tart, és a Jézus által megígért és világba eljött Szentlélek munkájáról tesz bizonyosságot. Meg kell jegyeznünk, hogy pontosan ezért nem különítjük el a *pünkösti ünnepkört*.

Az *ünneptelen félév* Húsvét időpontjától függően 23-27 vasárnapot ölel fel, amelyek a „Krisztus által hozott és a Szentlélek által munkált új életnek a világban való realizálódását” hirdetik és fejezik ki. Az ünneptelen félév végére esik „egyetlen egyetemes egyháztörténeti ünnepünk”, a reformáció emléknapja. Ez a nap a „konfesszionális tudat erősítése” végett van, éppen ezért munkaszünettel és ünnepi istentisztelettel kell megünnepelni.⁴²

TÓTH Endre teológiai gondolkodásában jelentős szerepet játszott a Csikesz Sándor-i impulzus, amelyen a gyakorlati teológiai elvi kérdések helyett inkább a történeti, így a liturgiátörténeti kutatásokat részesítette előnyben.⁴³ Az alábbi hosszabb idézet ezt a háttérrel tükrözi vissza.

5. MIKOR MIRŐL PRÉDIKÁLJUNK?

A prédikáció témáját előre meghatározhatják az egyházi év, az alkalom, a pasztorálás nyújtotta tapasztalat, – amint erre már előbb rá is mutattunk. Ezek közül feltétlenül meghatározott körben mozognak az *ünnepi prédikációk*: a karácsony, virágvasárnap, nagypéntek, húsvét,

⁴² ÁK 1929, 15-16.

⁴³ Vö. FEKETE 2000, 47-54.

áldozócsütörtök és pünkösd ünnepein. A dolog természete szerint következik, hogy éppen prédikálásom lehető egyöntetűsége érdekében figyelembe veszem az ú. n. *ünnepköröket* is. Így határozott körvonalú témáim lesznek adventben, böjtből, nagy héten s húsvét és pünkösd között. Arról is lehet ugyan beszélni, hogy egész évi tervszerű prédikálásomat nem befolyásolja-e éppen a tervszerűség szempontjából hátrányosan az ünnepek határozott téma-csoportja, főleg akkor, ha egész bibliai könyveket veszek sorba prédikálásom rendjén. Ámde éppen az üdvtörténeti ünnepek meghatározott témáit szem előtt nem tartanom egyrészt lehetetlenség, másrészt nem is kívánatos, hogy a gyülekezet éppen ezeken az ünnepeken ne arról kapjon igehirdetést, ami miatt ünnepet ül. De egyébként is a pünkösdől adventig terjedő idő jórészt nem befolyásol ilyen szándékú igehirdetésemben, másrészt az adventtől pünkösdig terjedő időszakban marad az üdvtörténet szempontjából körül nem határolt lehetőség is. Annyi bizonyos, hogy az ünnepes félév sok megkötöttséget jelent a prédikáció témája szempontjából, de az ünneptelen félév már elég alkalmat ad, amikor alig valami megkötöttséggel kell számolnia a prédikátornak.⁴⁴

Az 1985-ös Istentiszteleti Rendtartás szerint „az egyházi év ünnepes és ünneptelen félévre tagolódik”, „az ünnepes félév advent első vasárnapjával kezdődik.”⁴⁵ Az *egyházi év ünnepei* V. pont alatt a rendtartás bevezetése rövid magyarázatokkal a következő ünnepeket sorolja fel: *Advent, Karácsony, Böjt, Virágvasárnap, Nagypéntek, Húsvét, Áldozócsütörtök, Pünkösd, Szentháromság-vasárnap*.⁴⁶ Az ünneptelen félév további definíciója hiányzik, majd *További ünnepek* címszó alatt – az egyházi év ünnepei között – a következő ünnepeket, ill. emléknapokat találjuk: *Új kenyéréért és új borért való hálaadás, Reformációi emlékünnepe, Halottak napja, Őszetendő utolsó és új esztendő első napja, Évfordulók, Gyülekezeti hálaadó nap*.⁴⁷

Korunk egyik legjelentősebb protestáns heortológus teológusa a közelmúltban elhunyt Karl-Heinrich BIERITZ (1936-2011) szinte testamentumszerű meghatározását idézem:

Az egyházi ünnepek és az egyházi év rendje nem tárgya semmilyen isteni kinyilatkoztatásnak. Az egyházi év mint olyan kísérlet, amely az evangéliumnak egy bizonyos kulturális alakot akar adni, egyike azon lehetséges módzatoknak, ahogy a hit Isten szavára válaszol. Mivel ez oda vezet, hogy *Isten nagy tetteit* (ApCsel 2,11) éves szinten bejárjuk, az éves körforgással a hit életfontosságú, megváltó tapasztalatait és ezekkel együtt

⁴⁴ TÓTH 1935, 25-26.

⁴⁵ IR 1985, 37.

⁴⁶ IR 1985, 37-38.

⁴⁷ IR 1985, 38-39.

az isteni üdvörtörténet beteljesedésére való reményt is életben tartjuk. Ilyen értelemben az egyházi évet mint *hitemlékezetet* kell felfognunk, amely így részesül a keresztény hit minden olyan kulturális hozadékának méltóságában, de egyúttal ideiglenességében is, amelyek mint az üdvösség változni képes és változást igénylő jelei éppen az üdvösségnek Krisztusban megjelenő valóságára hívják fel a figyelmet.⁴⁸

Az egyházi év felosztására és szakaszolására a további példákat sorolhatjuk fel. A korai, középkori források, prédikációgyűjtemények általában téli és nyári részre, szemeszterre osztották fel az esztendőt⁴⁹ (vö. pl. Alvinci Péter két kötetes postilláját, a XIX. századból pedig Edvi Illés Pál téli és nyári postilláit). A nyári-őszi vasárnapok számozása igen erőteljesen él pl. a holland protestáns gyakorlatban, de szórványos korai magyar adatunk is van erre. Ennél még ősbibb, római eredetű szokás az esztendő négy részre bontása, amely az évszakováltásokkal nagyjából összefüggésbe hozható negyedév-kezdeteket Zakariás próféta mintájára böjti napok tartásával (Zak 8,19) jelölte. Az évnegyedes böjtöket a magyar nyelvben a latin kifejezés torzulásaként keletkezett *kántorböjt* kifejezéssel jelölték.⁵⁰ A magyar nyelvben a kántorböjt értelemszerűen nem (csak) a kántorokra vonatkozik, mivel a kifejezés a *quattuor* (ill. *quattuor tempora*) latin szó hallás utáni magyarítása, amit szakkifejezéssel *évnegyedes idők*nek hívunk.⁵¹

Közös kincsként létezik, de sajnos nem használjuk az *Úr féléve* (*semestre* vagy *semester Domini*) és az *egyház féléve* (*semestre* vagy *semester ecclesiae*) felosztást az egyházi év két szakasza lelkületének és üzenetének kifejezésére.⁵² Az „ünnepes” és az „ünneptelen” félév úgy él és létezik egymás mellett és úgy tartozik össze, mint a tüdő lebenyei, az agy féltekei vagy a szív kamrai és pitvarai. A két félévet – elnevezéstől függetlenül – átjárja és összeköti a hetenként visszatérő nagyünnep, a vasárnap, amely Krisztus feltámadásának diadalára emlékeztet valóságosan minden időben és időszakban. Ezért az Úrnapért (Jel 1,10), a nyugalomnap tiszta és valódi megünnepléséért annyit küzdöttek reformátoraink és őseink. JÁNOSSY Lajos úgy beszél az egyházi évről, mint „kétfókuszú” szerves egészből. Az egyházi év fókuszai értelemszerűen Húsvét-Pünkösöd, valamint Epifánia-Karácsony.⁵³

A felvilágosodás kora óta pedagógiai-katechetikai szempontok szerint sokszor törekedtek és törekednek arra, hogy az *egész egyházi esztendőt* vagy az ún. „ünnepes félévet” három: *karácsonyi, húsvéti, pünkösdi ünnepkörre* osszák fel.⁵⁴ Ez a tagolás

⁴⁸ BIERITZ 2008/2009, 139.

⁴⁹ NEBE 1869, 38.

⁵⁰ Vö. BIERITZ 2005, 50.

⁵¹ BERGER 2008, 129-130.

⁵² NEBE 1869, 40-41. A *Semestre Domini* és *Semestre Ecclesiae* kifejezést szintén használja RAVASZ 1915, 364.

⁵³ JÁNOSSY 2008, 7.

⁵⁴ BERGER 2008, 495.; HAFENSCHER 2010, 307.

rendkívül népszerű – különösen a református gondolkozásban –,⁵⁵ azonban érezzük, hogy a megközelítés kissé erőltetett, hiszen a pünkösdi ünnepkör mint olyan a keresztyénség történetében sem mintegy féléves, sem néhány hetes formában nem létezett. Pünkösöd időpontja és tartalma elválaszthatatlan Húsvéttól.

Pünkösöd esetében pontosan az *ünnepkör* (*cyclus*) hiányzik, mint pl. Karácsony és Húsvét esetében a megelőző-előkészítő és következő-elmélyítő, hetekig tartó szakaszok kézzelfoghatóak.⁵⁶ Az ünnepkör befejező időszak „az ünnep *üdvényét* új életet teremtő hatalmában mutatja meg.”⁵⁷ Megfigyelhetjük azt is, hogy a klasszikus ünneptörténeti művek, liturgikák soha nem beszélnek „pünkösdi ünnepköréről”.⁵⁸

Ugyanígyen pedagógiai támpont, ha ezt az egész évkörre kitágított hármasságot: Karácsony, Húsvét és Pünkösöd időszakát és titkát mintegy az Atya, a Fiú és a Szentlélek teremtető, megváltó és megszentelő művének kiábrázolásaként vesszük.

HAFENSCHER Károly szerint a mai magyar protestáns gyakorlat az egyházi esztendőt négy szakaszra osztja: „1) karácsonyi ünnepkör, 2) húsvéti ünnepkör, 3) pünkösöd és 4) »ünneptelen félév«.” Ezt a hitoktatásban is elterjedt felosztást testvéregyházunk Liturgiai Bizottságának elnöke is több szempontból problematikusnak tartja. Az „ünneptelen félév” szerinte is helytelen és nem tükrözi azt a gazdagságot, amit az egyházi év második fele hordoz.⁵⁹ Annyit mindenesetre szem előtt kell mindenkor tartanunk, hogy az egyházi évet és ünnepeit nem lehet csupán a lecsupaszított ünnepnapokkal azonosítanunk, amit végső soron „ünnepkörként” definiál a református gondolkodás. Szintén HAFENSCHER Károly írja, hogy a református gyakorlatban az egyházi esztendő részletesebb felosztása megszűnik, a speciális egyházi időszakok a nagyobb ünnepek köré csoportosulnak, „liturgikus évről mégsem beszélhetünk”.⁶⁰

Közös feladatunk tehát az, hogy egyház-, liturgia- és homiletikatörténetünk őszinte és nem preconcepciókon alapuló újbóli feltárása által újrafogalmazzuk és újból átéljük a *Krisztus-évet* a maga komoly hitvallásosságában.

⁵⁵ Vö. pl. CSIKY 1914, 131.; RKT 2010, 33. szerint a pünkösdi ünnepkör része „mennybemenetel, pünkösöd, Szentháromság ünnepe”, valamint bevezeti még az új kenyéri, új bori és reformációi ünnepkört is.

Érdekes, hogy CSIKY Lajos szerint a római katolikus egyházi év három ünnepkörből (karácsonyi, húsvéti és pünkösdi) áll. Ahogyan fentebb láttuk, szerinte a református (protestáns) gyakorlatban nincsenek ünnepkörök, csak ünnepek. CSIKY 1892, 42.

ÜNGHVÁRY 1934, 30. szerint három ünnepkör van: 1. az adventi, 2. húsvéti, 3. pünkösdi. Később azonban karácsonyi ünnepkörről beszél adventi helyett.

⁵⁶ Vö. JÁNOSSY 2008, 7.

⁵⁷ JÁNOSSY 2008, 7.

⁵⁸ Vö. MIHÁLYFI 1933, 76-77.

⁵⁹ HAFENSCHER 2010, 307.

⁶⁰ HAFENSCHER 2010, 308.

Felhasznált irodalom

- p>ÁGENDA 1927 Ágenda. A Magyar Református Egyház liturgiás könyve. Szerkesztette: RAVASZ László. Budapest, 1927. (Református Egyházi Könyvtár XV.)
- ÁK 1929 A mi istentiszteletünk. Az Erdélyi Református Egyház Ágendáskönyve. Szerkesztette: Dr. MAKKAI Sándor erdélyi református püspök. [...] Cluj-Kolozsvár, 1929.
- BÁLINT 1938 BÁLINT Sándor: Népünk ünnepei. Az egyházi év néprajza. Budapest, 1938.
- BARSI 1999 BARSI Balázs: A liturgikus év. Budapest, 1999. (Egyházzenei füzetek I/4.)
- BERGER 2008 BERGER, Rupert: *Lelkipásztori liturgikus lexikon*. Budapest, 2008.
- BIERITZ 2004 BIERITZ, Karl-Heinrich: *Liturgik*. Berlin, New York, 2004.
- BIERITZ 2005 BIERITZ, Karl-Heinrich: *Das Kirchenjahr. Feste, Gedenk- und Feiertage in Geschichte und Gegenwart*. München, 72005.
- BIERITZ 2008/2009 BIERITZ, Karl-Heinrich: *A hitemlékezet. Az egyházi év jelenünk kihívásai előtt*. In: Magyar Egyházzene XVI (2008/2009) 131-142.
- CSIKY 1892 CSIKY Lajos: *Egyházszerartastan. (Liturgika). Az ev. ref. lelkészek, de főként hittanhallgató tanítványai számára*. Debrecen, 1892.
- CSIKY 1914 CSIKY Lajos: *Egyházszeronoklattan*. Nagybánya, 1914.
- DOBSZAY 2004 DOBSZAY László: *Az esztergomi rítus*. [Budapest, 2004.]
- FEKETE 2000 FEKETE Károly: *Tóth Endre, a gyakorlati teológus*. 47-54 In: ZSENGELLÉR József (szerk.): *Pápa és Debrecen. Emlékkönyv Dr. Tóth Endre egyháztörténész professzor születésének 100. évfordulójára*. Pápa, 2000.
- FEKETE 2008 FEKETE Károly (ifj.): *Beszámoló a Generális Konvent Liturgiai Bizottságának eddigi üléseiről*. In: *Confessio* XXXV (2008/2) 23-27.
- HAFENSCHER 2010 HAFENSCHER Károly: *Liturgika. A keresztény istentisztelet protestáns megközelítésben, ökumenikus szellemben..* Budapest, 2010.
- HÖRK 1882 HÖRK József: *Liturgika vagyis az istentisztelet elmélete. (Egyházi szerartastan.) Kézikönyvül a prot. hittanhallgatók számára*. Eperjes, 1892.

IR 1985	<i>Istentiszteleti Rendtartás a Magyarországi Református Egyház számára. Megállapította a VIII. Budapesti Zsinat 1985. április 17-én megnyílt 5. ülőszakának 17. sz. határozatával. Budapest, 1985.</i>
JÁNOSSY 2008	JÁNOSSY Lajos: <i>Az egyházi év útmutatása. Veszprém,</i> ⁶¹ 2008.
MIHÁLYFI 1933	MIHÁLYFI Ákos: <i>A nyilvános istentisztelet. Egyetemi előadások a lelkipásztorkodástan köréből. Budapest,</i> ⁴ 1933.
MKL II	<i>Magyar Katolikus Lexikon. II. kötet. Budapest, 1996.</i>
NEBE 1869	<i>Die evangelischen Perikopen des Kirchenjahres. Wissenschaftlich und erbaulich ausgelegt von A. NEBE, Professor am Theologischen Seminar zu Herborn. Erster Band. Einleitung in das Perikopensystem ueberhaupt und Auslegung der Perikopen des Weihnachtskreises. Wiesbaden, 1869.</i>
NWDLW	BRADSHAW, Paul (ed.): <i>The New Westminster Dictionary of Liturgy and Worship. Louisville-London, 2002.</i>
RAVASZ 1915	RAVASZ László: <i>A gyülekezeti igehirdetés elmélete. (Homiletika) Pápa, 1915. (Református Egyházi Könyvtár XI.)</i>
RKT 2010	FEKETE Károly (szerk.): <i>Reformátusok a kegyelem trónusánál. A magyar református istentisztelet megújulásának teológiai alapelvei. Budapest, 2010.</i>
TÓTH 1935	TÓTH Endre: <i>A református prédikáció. Budapest, 1935.</i>
UNGHVÁRY 1934	P. UNGHVÁRY Antal OFM: <i>A római egyház liturgiája. Budapest, 1934.</i>
ZAICZ 2006	ZAICZ Gábor (főszerk.): <i>Etimológiai szótár. Magyar szavak és toldalékok eredete. Budapest, 2006.</i>

⁶¹ Az első kiadás (Sopron, 1944.) javított, második (posztumusz) kiadása Hafenscher Károly (íj.) előszavával.

Das Verhältnis zwischen den Introiten im ungarischen Mittelalter und ihren protestantischen Gegenstücken

von
Anette H. Papp

Obwohl die ungarischsprachigen liturgischen Stücke bereits vor der Reformation gebräuchlich waren, kann die Einführung der Liturgie in der Muttersprache mit der Lehre des 16. Jhs. verbunden werden¹. Das Ziel, dass die Liturgie — und darunter auch das Singen — dem Volk begreiflich wird, wurde in der Reformationslehre wichtig². Wenngleich bei mehreren Reformationskirchen neben ihrer Nationalsprache die Benutzung der lateinischen Sprache erhalten blieb³, wurde in Ungarn in kurzer Zeit zur die ungarisch gesprochenen und gesungenen Liturgie gewechselt. Im Rahmen des neuen Gottesdienstes hat alles einen Platz erhalten, was der Reformationslehre nicht widersprach; so blieben zahlreiche Lieder des Messe- und Breviermaterials erhalten, als Stücke aus der Liturgie der mittelalterlichen Gottesdienste, die ins Ungarische übertragen wurden⁴. Während der Arbeit wurden hunderte von Melodien ins Ungarische übertragen, und diese neuen liturgischen Lieder wurden in *Gradualbücher*⁵ genannten Manuskripten, sowie in zwei gedruckten Büchern festgehalten, und bis zum 17. Jahrhundert – in einigen Fällen sogar bis zum 19. Jahrhundert – verwendet. Auf Grund der Wahl der protestantischen Autoren wurden in diese Bände vor allem jene mittelalterlichen syllabischen Melodien aufgenommen, die zu den Nebengottesdiensten gehören⁶, das heißt die von den täglichen sieben Gebetsstunden übrig gebliebene Prim und

¹ Siehe ausführlicher bei Ferenczi, Ilona (Hrsg.): *Graduale Ráday XVII.* Budapest: Musicalia Danubiana Bd. 16. 1997. S. 9.

² Im Jahre 1597 verordnet der Beschluss der Debrecener Synode eine Gesangsart, die auch für das Volk verständlich ist. Siehe bei Kiss, Áron: *A XVI. században tartott magyar református zsinatok végzései.* [Anordnungen der ungarischen reformierten Synoden im 16. Jahrhundert] Budapest: 1881. S. 574.

³ Über den parallelen Gebrauch der lateinischen und der deutschen Sprache siehe bei Schrems, Theobald: *Die Geschichte des gregorianischen Gesanges in den protestantischen Gottesdiensten.* Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz, Heft XV., Freiburg: 1930. S. 12-20. Über den schwedischen Konservatismus siehe edb. S. 83.

⁴ Siehe ausführlicher bei Zoványi, Jenő: *A magyarországi protestantizmus 1565-től 1600-ig.* [Der ungarische Protestantismus von 1565 bis 1600] Budapest: Akadémiai Kiadó Vlg. 1977. S. 325.

⁵ Obwohl die Protestanten ihre liturgischen Gesangbücher nur ab dem 17. Jahrhundert als Graduale bezeichnen, werden in der Sekundärliteratur all diese Sammlungen, die liturgische, ungarischsprachige Sätze enthalten *Gradual* genannt. Siehe bei Ferenczi (siehe oben) 1997. S. 84.

⁶ Die drei wichtigsten und an Gradualquellen reichsten Gattungen dieser Nebengottesdienste sind die Psalmen umrahmende Antiphon, die Hymne und der Psalm in Prosa oder in Versen. Aber in den meisten Büchern kommen auch die Gebetsstunde einleitenden Invokationen vor; der sich nach den Festen des Kirchenjahres wechselnde

Vesper. Allerdings erhalten in den meisten Gradualbüchern auch die Introiten der wichtigsten Feste im Kirchenjahr einen Platz, wenn auch in geringer Anzahl⁷. In dieser Arbeit überblicken wir das Introitusrepertoire der wichtigsten ungarischen Gradualquellen⁸: das Material der Gradualbücher Spáczay, Batthyány, Eperjesi und Öreg (*Grosse*)⁹. Einerseits aus der Hinsicht, welche näher oder ferner liegende Musik- und Textmuster konkret hinter den einzelnen Introiten stehen könnten¹⁰, andererseits, inwiefern das überlieferte Material selbständig ist, ob die Introiten nur Übersetzungen der lateinischen Sätze wiedergeben, oder ob es unter ihnen selbständige Sätze gibt, die nicht aus der mittelalterlichen Tradition stammen¹¹, oder aus anderen protestantischen Gebieten zu dokumentieren sind¹². Von den lateinischen Vorlagen hinausgehend habe ich die Introiten der Gradualquellen und der mittelalterlichen Quellen untereinander gesetzt, und in der Natur der Varianten liegend die Unterschiede nach folgenden Aspekten analysiert und systematisiert:

Versikel, das Responsorium Breve und das Benedicamus sind ständige Bestandteile der Gradualbücher. Von den Cantica des neuen Testaments finden wir alle drei: das Lied von Maria, Simeon und Zacharias, sowie das Invitorium, das traditionell die Matutin einleitet.

⁷ Unter den analysierten Gradualquellen enthalten die Ausgabe aus 1574 von Gál Huszár, das Öreg (*Grosse*) Gradual und das Batthyány Gradual tropisierte Ordinariumssätze. Aus den Materialien der Gradualbücher kann man die Konsequenz ziehen, dass von den Proprium-Sätzen der Messe die Introiten, die Sequenzen und die Präfationen der wichtigsten Feste in den protestantischen Gottesdienst integriert worden sind, dagegen sind für mehrere Sätze: für Graduale, für Alleluja oder für Communio in keinem der Gradualquellen Beispiele zu finden.

⁸ Das Verzeichnis der analysierten Gradualquellen ist im Anhang 1. zu sehen.

⁹ *Spáczay Gradual*: Debrecen, Tiszántúli Református Egyházkerület Nagykönyvtára Kézirattár R 505. *Batthyány Gradual*: Gyulafehérvár, Batthyány-Könyvtár I, 40. Moderne Ausgabe: *Graduale Ráday XVII*. Edited and introduced by Ferenczi Ilona. (Musicalia Danubiana 16.) Budapest 1997. *Eperjesi Gradual*: Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, Fol. Hung. 2153. Moderne Ausgabe: *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635*. Edited and introduced by Ferenczi Ilona. (Musicalia Danubiana 9*-**.) Budapest 1988. *Öreg Gradual*: Geleji Katona István-Keserői Dajka János (szerk.): Öreg Gradual, mely mind az első fordításban vagy újjonnan való szerkesztésben, s-mind pedig az egy exemplárból másban való irattatásban esett fogyatkozásoktól szorgalmason meg tisztogattott, és sok hozzá kívántatott szűkeges részekkel meg öregbített. Gyulafehérvár 1636. RMK I. 658.

¹⁰ Den Überblick des Introitusrepertoires der Gradualbücher, zusammen mit der Identifizierung der mittelalterlichen Vorgeschichte und mit der kurzen Schilderung der Sätze siehe bei: Papp, Anette: A protestáns graduálok introitus-repertoárja.[Das Introitusrepertoire der protestantischen Gradualquellen] In: „*Inter sollicitudines*“ Hrsg.: MTA-TKI - Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoportja és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2006. S. 329-343.

¹¹ Es sei jedoch im Voraus bemerkt, dass die protestantischen Varianten überwiegend nur mit ungarischen Quellen verglichen wurden, dazu noch mit einigen süddeutschen, polnischen und tschechischen Handschriften - so können hinter den selbständigen Gradualmelodien oder Varianten verlorengegangene oder von mir im bisher nicht berücksichtigte lateinische Stücke stehen.

¹² Systematische Analyse einiger Stücke siehe bei Papp, Anette: A magyar graduálforrások introitusai ádventtől vízkeresztig. [Das Introitusrepertoire der protestantischen Gradualquellen von Advent bis Epiphania] *Magyar Zene*, 2006/I. 53-72.

1. Übersetzungen - nahezu genaue Entsprechungen¹³



Í - me el - jött az u - ral - ko - dó Krisz - tus,
 Ec - ce ad - ve - nit do - mi - na - tor Do - mi - nus,
 és az or - szág va - gyon az ő ke - zé - ben,
 et re - gnum in ma - nu e - ius,
 és a ha - ta - lom és a bi - ro - da - lom¹⁴.
 et pot - e - stas, et im - pe - ri - um¹⁵.

Der Gradualintroitus entspricht fast genau der mittelalterlichen Modellmelodie. Die Texte sind miteinander identisch, in der Gradualmelodie ist auch nur eine ganz geringe, dem Text angepasste, ein paar Töne betreffende Veränderung zu finden.

2. Varianten - Geringe Änderungen: die Oberfläche angehende Veränderungen (Erweiterung oder Kürzung der Melodie, Übergangstöne, Unterschiede der Melodiebögen, Zerlegung, Weglassung oder Wiederholung von Tönen).¹⁶

¹³ Zu dieser Gruppe gehört ein Satz, der im Anhang unter Nummer 14–15. zu finden ist.

¹⁴ Quellenabkürzungen siehe im Anhang. Der Satz siehe im Anhang unter Nummer 15.

¹⁵ Quellenabkürzungen siehe im Anhang. Der Satz siehe im Anhang unter Nummer 16.

Te - hoz - zád e - me - lem *én*¹⁷ sze - me - i - met U - ram

Ad te le - va - vi a - ni - mam me - am, De - us

Is - ten, te - ben - ned bí - zom, meg ne szé - gye - nül - jek,

me - us, in te con - fi - do, non e - ru - be - scam,

meg se ne - ves - se - nek en - gem, az én el - len - sé - gim,

ne - que ir - ri - de - ant me in - i - mi - ci me - i

mert bi - zo - nyá - val min - den né - pek, kik té - ge - det

et - e - nim u - ni - ver - si qui te ex - pe - ctant

¹⁶ Zu dieser Gruppe gehören die meisten Sätze: Tehozzád emelem (1.); Emlékezzél meg (3.); Egek harmatozzatok (5.); Gyermekek születék (11.); Megalázza önnönmagát (28.); Galileai férfiak (31.); Az Úrnak Szentlelke (33.); Áldott legyen a Szentháromság (35.); Uram, mindenható Úr Isten (39).

Domine in tua misericordia - Uram, mindenható Úr Isten (19.).

¹⁷ Die *kursiv* geschriebene Stelle ist original um eine Sekunde verfehlt.



vár - nak, meg nem szé- gye - nül - nek¹⁸.



non con- fun - den - tur¹⁹.

3. Freier gestaltete Textierungen: musikalische Lösungen, in Verbindung mit den neu dazugekommenen Texten, die den protestantischen Anforderungen entsprechen²⁰



Gyer- mek Krisz- tus U- runk mi- né- künk szü - let - te - ték, és az ö- rök- ké- va - ló Fi - a

Ein Kind, Christus, unser Herr ist für uns geboren; der Sohn des Ewigen

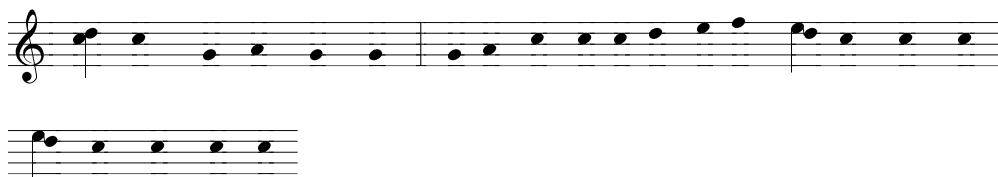


Pu - er na - tus est no - bis, et fi - li - us da - tus

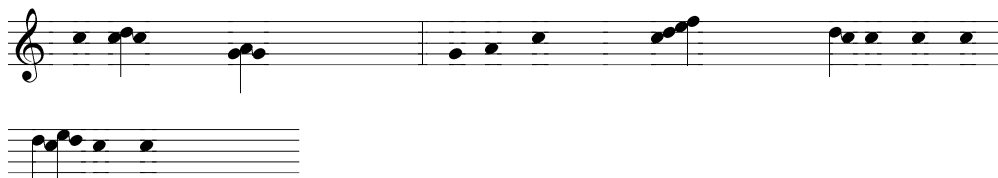
¹⁸ Den Satz siehe im Anhang unter Nummer 1.

¹⁹ Den Satz siehe im Anhang unter Nummer 2.

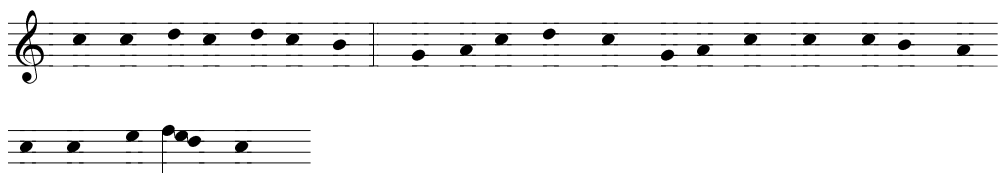
²⁰ Zu dieser Gruppe gehören drei Sätze: Gyerme Krisztus Urunk (12.); Feltámadtam és veletek vagyok (25.); Galileabeli férfiak (30.).



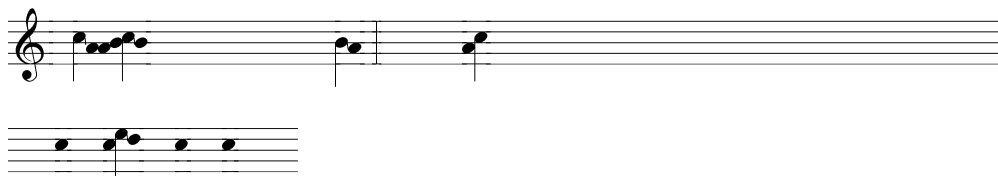
ne - künk a - dat - ta - ték a-ki az ő fe-je-de-lem-sé - gét ma - ga
 vál - lán hor - doz-za
 ist uns gegeben worden, der die Herrschaft auf seinen Schultern trägt,



est no - bis cu-ius im - pe - ri - um su- per
 hu - me-rum



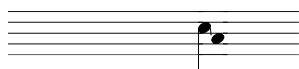
min-de-ne-ket i- gaz-gat, csu- dá- la - tos- nak, ta-ná- csos-nak, e- rős, ha-
 tal- mas Is- ten - nek,
 und alle werden vor ihm gerecht, wunderbar, ratsam, starken und mächtigen Herrn,



e - ius, et
 vo - ca - bi - tur



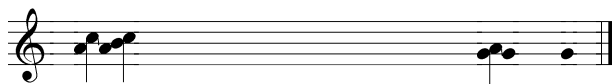
ö- rök - ké- va- ló- ság- nak Aty- já - nak, bé- kes- ség- nek fe- je- del- mé-
nek, Szent- há- rom-
Vater der Ewigkeit, Friedenfürsten;
und Boten



no - men e - ius ma - gni con- si
- li



ság- nak kö - ve- té- nek ne- vez - te - tik²¹.
der Heiligen Dreifaltigkeit wird er genannt.



an - ge - lus²².

Die Sätze haben bei der Übersetzung solche längere, erklärende und interpretierende Hinzufügungen bekommen, die den Inhalt des lateinischen Originaltextes mit einem Kontext aus dem Neuen Testament erweitern und kommentieren. Wahrscheinlich wollte der Verfasser mit diesen Hinzufügungen den Inhalt der protestantischen Lehre näher bringen.

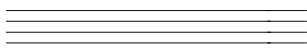
²¹ Den Satz siehe im Anhang unter Nummer 12.

²² Den Satz siehe im Anhang unter Nummer 13.

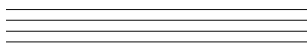
4. Anwendungen mit Gattungswechsel



Ö - rülj és ör-ven - dezz ke-resz - tyé- nek- nek gyü - le- ke- ze -ti di -
csé - ret Úr Is - ten



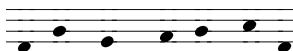
Lae- ta- mur in Chri - sto re - dem - to - re, Al -



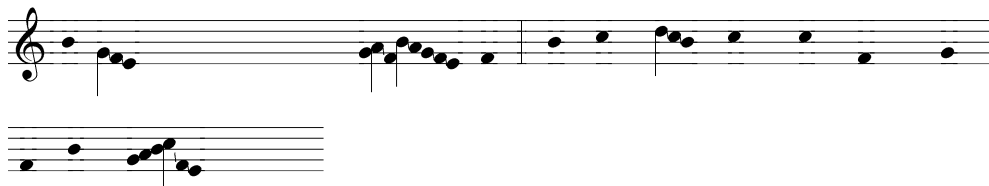
te - né- ked. Mert a Krisz- tus ki ál-do- zik é- ret- tünk,



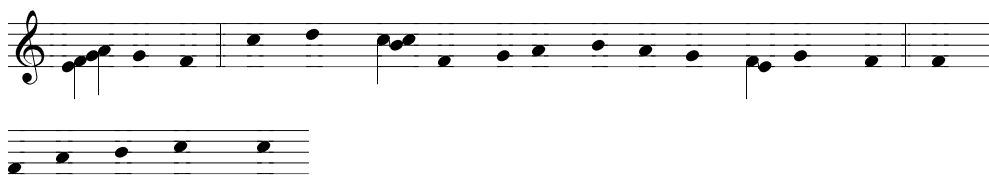
le - lu - ja: Qui- a quem per - cus - sit pa - ter, ob - sce -
lus po-pu - li su - i



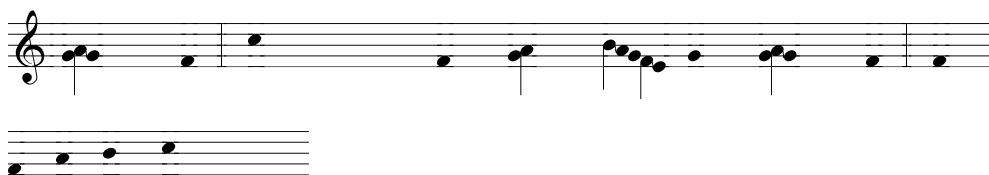
di-csé - ret Úr Is - ten te - né- ked. Fel - tá - ma - dott mint meg- mond -
ta di - csé - ret Úr Is - ten



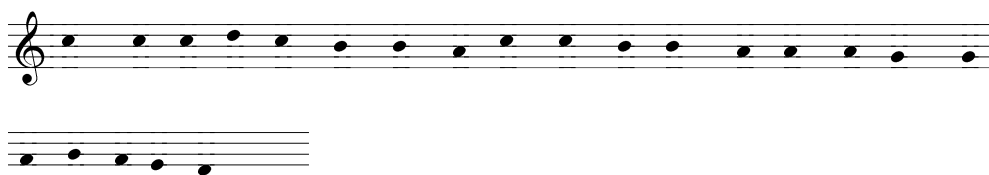
Al - le - lu - ja. Re - sur - re - xit, sic - ut di -
xit: Al - le -



te - né- ked. Ké-rünk té - ged i - gaz hit - ből tisz - ta szív - vel. Üd -
vő - zí - tő Krisz - tus

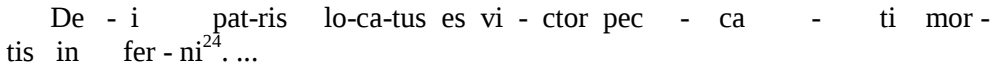


lu - ja. O - ra pro no - bis Chris - te, Qui
ad dex - te - ram



Szűz Má - ri - á - nak szent Fi - a en - gedj ne - künk üd - vős - sé - günk - re
va - ló é - le - tet²³. ...

²³ Den Satz siehe im Anhang unter Nummer 22.



5. Neutextierungen:

Es kommt vor, dass das Gradualbuch zu einer mittelalterlichen Melodie neben oder anstatt der ursprünglichen Textübersetzung einen Text mit ähnlichem Inhalt oder einen anderen Text angibt, der auf irgendeine Weise mit dem ursprünglichen Satz zusammenhängt oder diesem eine Paraphrase zufügt. Zu dieser Gruppe gehören auch drei Sätze. Der eine ist das Stück aus dem Gradual Batthyány und Gradual Öreg: die Texte der zwei Quellen sind miteinander identisch, im Vergleich zum Lateinischen gilt es als eine neue Variante. Allerdings veröffentlicht das Gradual Batthyány den Satz mit der Überschrift *Rorate Coeli* noch als einen Adventintroit, das Gradual Öreg gibt ihn dagegen als einen Pfingstintroit an - wahrscheinlich wegen des neuen Textes²⁶. Da sich in der lateinischen Vorgeschichte des Textes „*Szentléleknek harmata*“ (Übersetzung: „Tau des Heiligen Geistes“) im mittelalterlichen Repertoire kein Beispiel zu finden ist²⁷ – sowohl die Antiphon als auch der Verstext ist neu. Man hat hier wahrscheinlich einen neuen, protestantisch geformten Text zu der Melodie gewählt⁶².

⁶² Die Sätze siehe im Anhang unter Nummer 6–7.



Szent- lé- lek- nek har- ma - tát, men- ny- ből A- tyá Is- ten e - resz- szed és
szent i - gé - det

Gott unser Vater, gieße den Tau des Heiligen Geistes auf uns, und verbreite

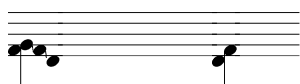


Ro - ra - te cae - li de - su - per et
nu - bes plu - ant



ter- jesz - szed, or- szá- go - dat é - pít - sed, a te szent i - gé -
det ben - nünk

dein heiliges Wort, errichte dein Reich, lasse deine heiligen Worte in uns Frucht
tragen⁶³.



iu - stum, a - pe - ri - a - tur ter - ra et ger - mi - net
Sal-

⁶³ Vers: Ihr Gläubigen, bittet den Herrn, dass er Arbeiter in sein Volk sendet. Ehre sei...



Der andere Satz ist nur im Gradual Öreg zu finden, der Text wurde vom Verfasser mit der Melodie des Introitus Resurrexi angefertigt, und wurde in einem neutestamentlichen Kontext mit protestantischem Geschmack gesetzt.

Fel - tá - ma-da a mi U- runk Jé -zus Krisz - tus nagy di- cső-
ség -gel, bi - zo- nyos -sá
Unser Herr Jesus Christus ist mit großer Ehre auferstanden,

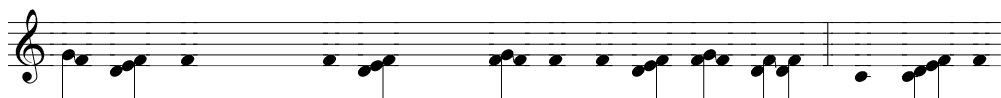
Re - sur - re- xi, et ad - huc te- cum sum, al - le -
lu - ia; po- su - i - sti

⁶⁴ Die Sätze siehe im Anhang unter Nummer 6.

⁶⁵ Den Satz siehe im Anhang unter Nummer 8.



tőn min-ket az-zal, mint aty - ja - fi - a - it, al - le - lu - ja, hogy e -
 kép-pen meg-di-cső - ül -
 um uns, seine Brüder zu versichern, Halleluja, dass auch wir
 verklärt



su - per me ma - num tu - am, al - le - lu - ia; mi - ra - bi
 - lis fa - cta



nénk, fel-tá - mad - nánk mi is, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia⁶⁶.
 und auferweckt werden, Halleluja⁶⁷.



est sci - en - ti - a tu - a, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia⁶⁸.

Der letzte Satz ist auch nur im Gradual Öreg zu finden. Das Kontrafaktur des Introitus *Ecce advenit Dominator* befindet sich in allen mittelalterlichen Quellen mit dem Titel *Salve sancta parens*, das im Mittelalter ausgesprochen an Marienfesten⁶⁹ gesungen wurde. Der Vergleich von Melodien und Textierungen der Sätze zeigt eindeutig, dass der veränderte Text zusammen mit der der neuen Liturgie entsprechenden Form des Satzes *Salve Sancta*

⁶⁶ Den Satz siehe im Anhang unter Nummer 26.

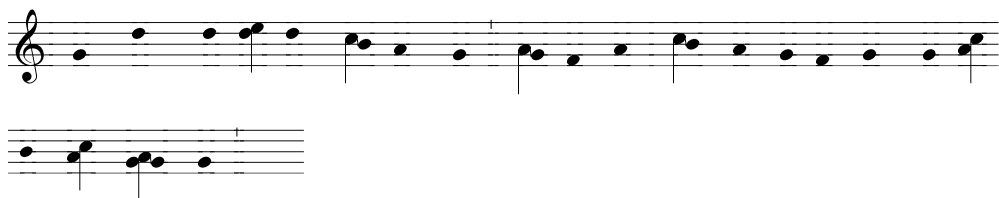
⁶⁷ Vers: Der Tod herrscht nicht mehr über ihn, denn er lebt ewig im verklärten Körper vor seinem heiligen Vater.

⁶⁸ Den Satz siehe im Anhang unter Nummer 27.

⁶⁹ CommuneBMV oder Vig.Assumpt.BMV.

parens und nicht das Gegenstück zum *Ecce advenit Dominator* in das Gradual Öreg aufgenommen wurde.⁷⁰

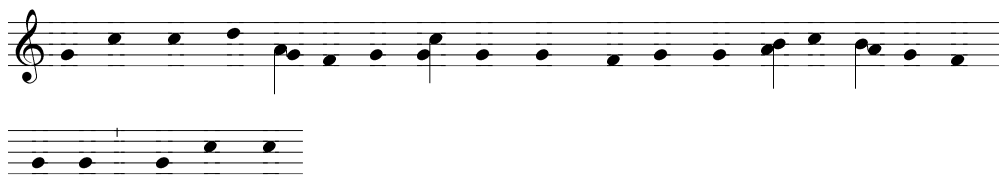
6. Freie Neukompositionen



Gyer- mek szü- le -ték mi - né -künk és bé- kes- ség - nek fe -je- del- me a -
da - ték né - künk,

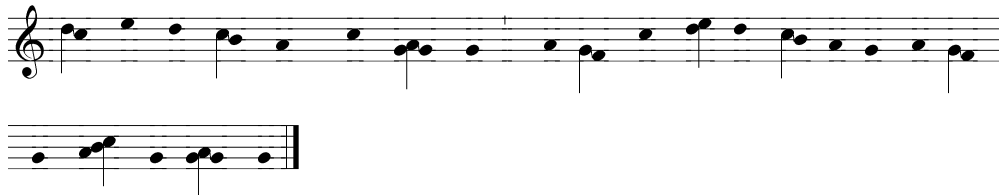
Ein Kind ist uns geboren,

und ein Friedefürst ist uns gegeben



kik bűn- nek és lel- ki se - tét - ség - nek ha - tal - ma a - lá vet- tet- tünk
va - la, en- nek bi-

die wir der Sünde und der geistigen Finsternis unterworfen waren;



ro - dal- ma va- gyon mi raj - tunk, ki ne - vez - te- tik Is - te- ni ta-
nács- nak kö - ve- té - nek.

sein Reich ist jetzt unser,

er wird Bote des Göttlichen Rates genannt.



Di- csér- jük az Úr Istent mind -ő- rök - ké. Mert csu - dáló, hogy az
Isten, ki örökké volt, a mi

Preisen wir den Herrn in Ewigkeit,
Herr, der ewig lebt,

weil es wunderbar ist, dass der

⁷⁰ Die Sätze siehe im Anhang unter Nummer 37–38.



üdvössé - gün- kért em- ber- ré lön⁷¹.
 uns zum Heil Mensch geworden ist.

Die Melodien der Gradualsätze sind in der ungarischen Tradition nicht belegt. Zu den Texten, die im mittelalterlichen Repertoire bereits vorhanden sind, treten neue, jedoch dem Choralstil folgende Melodien hinzu: der Verfasser möchte sich auf seine Geläufigkeit im Choralstil stützen, und dadurch das liturgische Ideal beibehalten, der neuen Liturgie jedoch durch eine freie Schöpfung dienen. Zu dieser Gruppe gehört ein Satz. Unter den Gradualquellen enthalten das Gradual Batthyány und das mit ihm übereinstimmende Gradual Öreg eine solche selbständige Melodie, zu der wir in der untersuchten Quelle kein musikalisches Musterbeispiel gefunden haben⁷². Zu einer selbständigen Melodie dagegen gehört in den zwei Gradualquellen ein solcher Text, dessen Inhalt dem lateinischen Muster präzise folgt, und nur mit ein paar Erklärungen protestantischen Geschmacks ergänzt wird.

Nach der kurzen Übersicht des Introitusrepertoires der protestantischen Gradualbücher können wir versuchen, die Frage, die in der Einleitung gestellt wurde zu beantworten: Inwiefern und in welchem Maße waren die protestantischen Autoren bei ihrer Text- und Musikübertragungsarbeit selbständig? Nach Untersuchung von Musik und Text lässt es sich am deutlichsten zu erkennen, dass das protestantische Introitusrepertoire in erster Linie auf mittelalterlicher Tradition basiert, wird aber flexibel gestaltet, lehnt sich rücksichtsvoll an die neuen sprachlichen und musikalischen Gegebenheiten des Variationsmaterials an⁷³. Dennoch ist es wichtig zu sehen, dass die Gradualverfasser mit der neuen Verwendung des hinterlassenen mittelalterlichen Chormaterials ein als bedeutend anzusehendes Kunstwerk zustande gebracht haben.

⁷¹ Die Sätze siehe im Anhang unter Nummer 9–10.

⁷² Das Melodienbeispiel des Gradualstückes konnte vielleicht eine Cantikumantiphon bedeuten, z. B.: der Satztyp Puer qui natus est.

⁷³ Dazu gehören Materialien der Gruppe 1–2: insgesamt elf Introiten.

Anhang: Verzeichnis der Introiten der Gradualquellen

<i>Anfangsreihe</i> ⁷⁴	<i>Quelle</i> ⁷⁵	<i>Folio</i> ⁷⁶	<i>Liturgische Bestimmung</i>	<i>Ton</i>
1 Tehozzád emelem	ÖG	8.	Adv	8.
2 <i>Ad te levavi</i>	GradStrig	4.	Adv/D1	8.
3 Emlékezzél meg	ÖG	9.	Adv	1.
4 <i>Memento nostri</i>	GradStrig	9.	Adv/D4	1.
5 Egek harmatozzatok	Ep	35.	Adv	1.
6 Szentléleknek harmatját	Ba	265.	Adv	1.
7 Szentléleknek harmatját	ÖG	131.	Pent (!)	1.
8 <i>Rorate caeli</i>	GradStrig	241.	Annunt.BM	1.
			V	
9 Gyermek születék	ÖG	33.	Nat	7.
10 Gyermek születék	Ba	266.	Nat	7.
11 Gyermek születék	Spá	252.	Nat	7.
12 Gyermek Krisztus Urunk	Ep	78.	Nat	7.
13 <i>Puer natus</i>	GradStrig	14.	Nat/M3	7.
14 Íme, eljött az Uralkodó	ÖG	34.	Nat	2.
15 Íme, eljött az Uralkodó	Ba	267.	Ep	2.
16 <i>Ecce advenit dominator</i>	GradStrig	219.	Ep	2.
17 Dicsőség és dicséret	ÖG	75.	Palm	1.
18 Dicsőség és dicséret	Spá	92.	Palm	1.
19 <i>Gloria laus et honor</i>	GradStrig	92.	Palm	1.

⁷⁴ Bei der Umschreibung der Sätze der protestantischen Quellen habe ich die gemischte Schreibweise der Texte, den heute geltenden Rechtschreiberegeln entsprechend normalisiert.

⁷⁵ Quellenabkürzungen: Rá, Ba = Ferenci, Ilona (Hrsg.): *Graduale Ráday XVII.* Budapest: Musicalia Danubiana Bd. 16. 1997. Ep = Ferenczi, Ilona (Hrsg.): *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635.* Budapest: Musicalia Danubiana Bd. 9*-**.) 1988. ÖG = Keserői Dajka János - Geleji Katona István (Hrsg.): *Az Keresztyéni üdvözítő hitnek...igazságához intézte-tett...hymnusokkal,...szent Soltárokkal...meg töltetett öreg Graduál.* Gyulafehérvár, 1636. Spá = Debrecen, Tiszántúli Református Egyházkerület Nagykönyvtára Kézirattár R 505. GradStrig = Janka Szendrei (Hrsg.): *Graduale Strigoniense (s. XV/XVI).* Budapest: Musicalia Danubiana Bd.12. 1993. Lel = Sopron, Állami Levéltár, jelzet nélkül. SzántóGr: Szántó András *gradualéja*; Budapest, Egyetemi Könyvtár A 114. Lel: Sopron, Állami Levéltár, jelzet nélkül; korábban: Leleszi premontrei kolostor, majd Jászó, Premontrei Prépostsági Könyvtár „Kézirat 93”. Loss: Lossius, Lucas: *Psalmodia, hoc est, Cantica sacra veteris ecclesiae selecta....* Georg Rhau Wittenberg, 1561.

⁷⁶ Im Falle von Ep und Ba (siehe oben) habe ich die Satznummer der modernen Ausgabe angegeben, bei GradStrig (siehe oben) die Seitennummer der oben genannten Veröffentlichung.

20 Örülj és örvendezz	ÖG	94.	Pasc	5.
21 Örülj és örvendezz	Spá	257.	Pasc	5.
22 Örülj és örvendezz	Ep	269.	Pasc	5.
23 <i>Regina caeli</i>	Lel	178v	Pasc	5.
24 <i>Laetamur in Christo</i>	Loss	226.	Pasc	5.
25 Feltámadtam és veletek	Ep	268.	Pasc	4.
vagyok	ÖG	97.	Pasc	4.
26 Feltámadta a mi Urunk	GradStrig	126.	Pasc/D1	4.
27 <i>Resurrexi</i>				
28 Megalázza önnönmagát	ÖG	95.	Pasc	4.
29 <i>Humiliavit semetipsum</i>	SzántóGr	73v	Pass.DNJC	4.
30 Galileabeli férfiak	ÖG	119.	Asc	7.
31 Galileai férfiak	Ep	331.	Asc	7.
32 <i>Viri Galilaei</i>	GradStrig	148.	Asc	7.
33 Az Úrnak Szentlelke	Ep	355.	Pent/D	8.
34 <i>Spiritus Domini</i>	GradStrig	151.	Pent/D	8.
35 Áldott legyen a	Ep	375.	Trin/D	8.
Szentháromság	GradStrig	157.	Trin/D	8.
36 <i>Benedicta sit</i>				
37 Üdvözlégy, áldott	ÖG	151.	Trin/D	2.
Szentháromság	GradStrig	290.	Comm.BM	2.
38 <i>Salve sancta parens</i>			V/Pasc	
39 Uram, mindenható Úr	ÖG	197.	Quot	5.
Isten	GradStrig	160.	Trin/D1	5.
40 <i>Domine in tua misericordia</i>				

Ismeretlen Úrnak nincs arca

A transzcendencia jelenléte Kosztolányi lírájában

Dull Krisztina

Leány a címlapon

Hogyan kerül Vermeer *Leány gyöngy fülbevalóval* című festménye egy Kosztolányiról szóló tanulmánygyűjtemény címlapjára?¹ A válasz kézenfekvőnek tűnik: Kosztolányi egy 1935-ben a Pesti Hírlap számára írt tárcájában beszél azokról a festményekről, amelyek hatással voltak rá, s ezek között elsőként említi a „Leányfőt”². Ha jobban belegondolunk, aligha találunk olyan festőt, aki inkább jellemző lehetne Kosztolányira, mint Vermeer. A delfti mester titka alighanem annyi, és csupáncsak annyi, hogy végtelenül egyszerű, bensőséges, mintha csak játék lenne számára a művészet, mintha nem akarna filozofikus tartalmakat közvetíteni,³ egész egyszerűen bemutatni szeretné a dolgokat a maguk szépségével. A leghétköznapiabb témákban, mint egy tejet öntő asszonyban vagy levelet olvasó, esetleg csipkét verő lányban látja meg a szépséget, és azt viszi vászonra. Vermeer képei mögött nem kell erőszakosan mélységet keresnünk: egyszerűen szépek, de ezt az egyszerű szépséget olyan tökéletességre emeli, hogy ez már festészeti programmá válik, a szépség elméletévé. Kosztolányit, különösen a líráját sok szempontból hasonlóképpen látja az utókor. *Ha valaki a puszta esztétikum költője volt a magyar lírában, akkor bizonyos őt tartjuk annak, költészetének végcélja semmi más, mint az önmagáért való szépség.*⁴ Nem próbál etikai tartalmat hordozni, nem rendeli alá magát semmilyen világnézetnek, egyszerűen a homo aestheticus hitvallását szeretné közvetíteni. Ezt a programját (talán inkább vallomását) 1933-ban írta meg a Nyugat január 1-jei számába: „Hiszek a költészet öncélúságában, abban, hogy egy versnek, egy regénynek semmi más célja nincs, nem is lehet, mint hogy szép legyen. ... A homo moralis ellentéte és ellenképe, gyökeres tagadása a homo aestheticus, az önmagáért való tiszta szemlélődés

¹ Szegedy-Maszák Mihály 2010-ben megjelent könyvéről van szó.

² KOSZTOLÁNYI, 1974, 367-369.

³ Ez alól kivételek az életmű kései darabjai, pl. a Kunsthistorischesben kiállított Múterem, amelyek tele vannak gondolati tartalommal és szimbólumokkal.

⁴ Emellett a szinte egyetlen szempont, amely felmerül a szakirodalomban Kosztolányi költészete kapcsán, a játék szerepe.

embere, aki nem ismer jót és rosszat, melyet semmiféle lángelme nem különböztet meg, csak szépet és rútát, ... Homo aestheticus sum.”⁵

Az sem kétséges azonban, hogy a homo aestheticus hitvallása azért mégiscsak hitvallás. Logikai abszurdum lenne másnak nevezni, hiszen azzal, hogy tagadja bármi egyébnek a jogát arra, hogy a költészet alapjává legyen, egyúttal hitet tesz a szépség mellett. A formula is, különösen, hogy latinul használja, világosan credová emeli ezt a mondatot. „Hiszek...” kezdi a fenti idézetet azzal a szóval, amellyel az Apostoli Hitvallás is indítja saját vallomását. A homo aestheticus sum is hitvallásforma. Hogy aestheticus alatt mit ért, talán egyszerűen összefoglalható azzal, hogy számára a szépség mindenek feletti értéket képvisel. Kosztolányi ars poeticáját gyakran írják le költőtársaihoz mérve: „Móricznál az esztétikum a szociális leleplezés, az etikum hátán jelent meg. Kosztolányinál éppen fordítva történt: az esztétikum maga teremtett etikumot.”⁶ Már ez az idézet kijelöl számunkra egy irányvonalat, amely mentén érdemes Kosztolányi aestheticum-fogalmáról beszélni: hogy az semmiképpen sem jelentette az etikával való szembenállást. Ha figyelmesebben olvassuk ugyanis a fenti programadó szövegét, feltűnik, hogy a homo aestheticus sem tesz mást, mint egyfajta erkölcsi kiállást képvisel. „(A homo aestheticus) az, aki elítéli az erőszakot, mert rút, aki sohase tűrné, hogy az ízléstelenség arcul üssön egy öregasszonyt, akár vörös mosónő az illető, akár fehér grófnő, az aki semmiféle párthoz nem tartozhat, az a jellemtelen, aki egy egész életen át acéljellel ragaszkodik jellemtelenségéhez, az a magasztos és dicső gerinctelen, aki vasgerinccel vállalja gerinctelenségét, hogy biztosíthassa szabadságát, függetlenségét, szeszélyét, s ember tudjon maradni...”⁷ Amit Kosztolányi himnuszszerű szövegéből látunk, azt a teljes Nyugatra nézve frappánsan így summázza Kenyeres Zoltán: „A Nyugat nem ez utóbbi, nem az etikaellenes esztétizmust, hanem a művészi érték teremtését erkölcsi feladatként értelmező etizáló esztétizmus változatait valószínűsítette meg.”⁸

A fentiekkel azonban nem csupán azt mondtuk, hogy Kosztolányi esztétizmusát nem lehet etikaellenességgel vádolni. A hitvallásban az is benne van, hogy nem lehet leválasztani a transzcendensről és a metafizikáról sem. „Adyval és Babitscsal szemben Móricz és Kosztolányi nem voltak metafizikusok.”⁹ Kenyeres Zoltán ebben az idézett tanulmányában pár oldallal később ezt állítja: „Ma a metafizikus gondolkodás hullámvölgyében vagyunk. Nem először az európai szellemiség történetében.”¹⁰ Bár a metafizikus gondolkodásnak ebben a hullámvölgyében vagyunk, ma már tudjuk, hogy bármely emberi tevékenység elképzelhetetlen metafizikai előfeltevések nélkül – tudjuk, de irodalomértésünkben mégis kevésbé alkalmazzuk. Ahol felbukkan, ott inkább az ideológia negatív szavával találkozunk. Született már tanulmány arról is, hogy Kosztolányi recepciója

⁵ RÉZ Pál (szerk.), 2002, 13-16.

⁶ KENYERES, 2006, 19.

⁷ RÉZ Pál (szerk.), 2002, 15-16.

⁸ KENYERES, 2006, 18.

⁹ KENYERES, 2006, 18.

¹⁰ KENYERES, 2006, 20.

mennyire ideologikus volt. E cikk szerzője idézi F. Pyle-t: „Hiszen Alhusser után – vagy még inkább Marx után – hogyan is képzelhetnénk el egy olyan nyelvi terméket vagy szellemi terméket, ami nem ideologikus?”¹¹ *Ki merne vitatkozni azzal, hogy minden költészet mögött van egy kidolgozott vagy kevésbé kidolgozott, alaposan végiggondolt vagy ösztönös metafizikai rendszer?* S ha ez így van, nem tűnik-e hasznosnak fényt deríteni erre egy olyan szerző esetében, akinek életműve ráadásul ma már alkotja és változtatja a mi ideológiánkat, gondolkodásunkat? Hiszen Kosztolányi érettségi tétel, Kosztolányi sztárköltő, Kosztolányi meghatároz bennünket.¹²

Azért felmerül a szakirodalomban, hogy érdemes lenne ezzel mélyebben is foglalkozni. Gintli Tibor építi erre értelmezését, aki egyenesen amellet érvel, hogy Kosztolányi költészete csak így értelmezhető. „Kosztolányi lírája a klasszikus modernségnek annak a vonulatához kapcsolódik, mely a véges és végtelen ütközőpontjába helyezi a költészetet. Lírája ezért bizonyos értelemben a transzcendenciával összefüggésben határozza meg a művészet célját. Költészete ugyan nem tételezi fel a transzcendencia elérhető voltát, sőt még létezését sem, mégis egyfajta metafizikai szerepet jelöl ki a maga számára.”¹³

Tegyük hozzá, hogy bármennyire is friss ez a hang, nem nála kerül elő elsőként. Kiss Ferenc is valami hasonlóra érzett rá monográfiájában: „Kosztolányi rendszerré sohasem tisztult esztétikájának filozófiai alapja az a meggyőződés, hogy az élet mulandó volt, a semmi ellenében egyetlen igazi vígasz: a művészet. Az írás, amely kiemel az időből, s újjáteremti az életet. A modern társadalom életrendjének emberellenes tendenciáira nálunk Kosztolányi nemzedéke eszmélt rá először, s a művészetet e tendenciák elleni fellebbezés eszközének tekintette. Az elidegenedés, elszürkülés, elfásulás ellenében a lélek, a végtelennek hitt lélek eseményeit kifejező mű lett az élet, a csoda, a szervesség esélye.”¹⁴ Komolyabban felmerült viszont már a vizsgálatnak ez a szempontja, csak nem a líra, hanem Kosztolányi prózájával kapcsolatban.¹⁵

1. A fogalmak problémája

Szinte átugorhatatlan akadályt támaszt a rendszeres vizsgálat elé az, hogy bizonyos fogalmak használata az irodalomtudományban mintha még gyermekcipőben járna. Azokat a fogalmakat, amelyek segíthetnének bennünket a téma megfogalmazásában, úgy használjuk, hogy rájátszunk a jelentésükben lévő misztikumra. Ezeket a kifejezéseket, mint

¹¹ ARANY, 2006, 164.

¹² ARANY, 2006, 167.

¹³ GINTLI, SCHEIN, 2007, 373.

¹⁴ KISS, 1998, 32-33.

¹⁵ Lsd. Bezdán Györgyi, „Mögötte, mint láthatatlan uszály, lebegett a végtelenség” Hiány és hallgatás – Közelítések a transzcendencia felé Kosztolányi Dezső Néro, a véres költő című regényében, in: SZEGEDY-MASZÁK, KULCSÁR SZABÓ (szerk.), 1998, 61-78 és SZEGEDY-MASZÁK, KÖRKÖRÖSSÉG ÉS TRANZSCENDENCIA A PACSIRTÁBAN, in: SZEGEDY-MASZÁK, KULCSÁR SZABÓ (szerk.), 1998, 79-91.

transzcendencia, metafizika, metafizikai sík, ontologikus, etikai dimenzió stb. gyakran erős nagyvonalúsággal használjuk, többnyire ráadásul egymás szinonimájaként is.

A fentiek közül talán legegyszerűbb dolgunk a transzcendenssel van. Míg e kifejezés magába foglal mindent, ami az érzékelhető valóságon túl van, ennél specifikusabb szó a *sacrum*, vagyis a szent. E fogalom meghatározásában van olyan kapaszkodónk, amelyre nyugodt szívvel bízunk rá magunkat. A huszadik század nagy vallástörténésze, Mircea Eliade kezdi így nagy hatású könyvét: „A szent első meghatározása pedig a következő: a profán ellentéte.”¹⁶ A szent valamiképpen más, mint a transzcendens. Nem csupán metafizika, hanem minden, ami az isteni szférához kapcsolódik, ami nem profán. A fentiek fényében célunk most nem is lehet sem más, sem több mint hogy végighaladva az életművön kijelöljük azokat a pontokat, amelyek mentén egy későbbi vizsgálat elindulhatna, hogy leírja Kosztolányi lírájának metafizikai összefüggéseit. Emellett felhívjuk a figyelmet azokra a pontokra, ahol a *sacrum*mal való kapcsolat is megfogalmazódik. Ez többnyire egybeesik az életmű általánosságban kiemelt darabjaival.

Ránk nézve is igaz az, hogy a *Négy fal között* némely darabja nagyon fontos – amennyiben későbbi műveket előlegez meg, önmagukban viszont nem feltétlenül értékesek. Egy-két érdekességet azért ebben a kötetben is találunk. *A földön* című vers például mintha mítoszt próbálna teremteni, a pogánysággal próbálkozik, egy ősvallás felelevenítésével. Mégis célszerűnek tűnik először *A szegény kisgyermek panaszait* vetni görcső alá.

2. *A szegény kisgyermek és a bús férfi panaszai, Kenyér és bor*

2. 1. *A szegény kisgyermek panaszai és A bús férfi panaszai*

Az bizonyos nem igaz, hogy Kosztolányit egyműves szerzőnek tartanánk, a legelső asszociáció a szerzőről a magyar olvasótábornak mégis egyöntetűen *A szegény kisgyermek panaszai*. Az irodalmár pedig mindig örül, ha egy életművel kapcsolatos ténynek konkrét megfogalmazását találja valahol magán az életművön belül. Ezért aztán nem is lehet a kötetről írni anélkül, hogy ne idéznénk Kosztolányi vallomását önmagáról: „Életrajzt kérnek tőlem? Két fontos adatot közlök. Az egyik: 1885. virágvasárnapja. Ekkor születtem. A másik: 1909 szeptembere. Ekkor írtam meg legkedvesebb könyvemet, amit ma is a legjobban szeretek: *A szegény kisgyermek panaszait*.”¹⁷ Bármennyire is kézenfekvőnek tűnik az idézet, érdemes számításba venni azt is, hogy Kosztolányi ezt 1911-ben írta le a Budapesti Újságírók Egyesülete Almanachjába. A szöveg bármennyire is szép, óvatosan feltehetjük a kérdést, hogy nem túlzottan hatásvadász-e, amikor az írja, ez a legkedvesebb könyve. Hiszen ekkor még nem sokból válogathat az alig huszonhat éves költő! Egy másik fontos tény is rögzíteni kell: a *Kisgyermek* ekkor még csupán egyetlen kiadást ért meg. Még

¹⁶ ELIADE, 2009, 8.

¹⁷ RÉZ, 2002, 9.

ha nem is retorikai eszköznek gondoljuk, hogy konkrét hónapot jelöl meg a mű megírására, a további kiadásokban bővítette, módosította a szöveget, így ez alapján az idézet alapján filológiai következtetéseket levonni alapvető hiba lenne.

Talán nem a legelső, de mindenképpen első jelentős megjelenése az életműben a szent fogalmának a *Kisgyermek* második verse: „És látom Őt, a Kisdedet...” A három strófa utolsója így szól:

„Ő a pap, az igaz, a szent,
bámulom, mint egy ismeretlent.
Gyónok neki, és áldozok
és megsiratom Őt, ki elment.”

Ha a *Mint aki a sínek közé esett...* tizenhat sorát bevezetesként értelmezzük a ciklushoz (és nehéz lenne másként tennünk), amelyet aztán a „sok-sok ferde kép”, az emlékek és impressziók leírása követ, akkor ennek a versnek kiemelkedő a szerepe: ez ugyanis a legelső. A kisgyermek leírása ez a pár sor, aki részben a lírai én, részben a versek tárgya a kötetben.¹⁸ A három strófa szókincsét döntően valláshoz kötődő szavak adják, és képzeletünkben is leginkább egy angyal képét idézi fel. A főhőst tehát olyan kategóriákkal tudja leírni, amelyek a transzcendens világra vonatkoznak.

Ezen az egyetlen konkrét szövegrészleten túl az egész kötetet értelmezhetjük úgy, hogy „*újra akarja alkotni a gyermekkorának tulajdonított létteljességet.*”¹⁹ Ez egyúttal azt is jelenti, hogy az egész kötet az evilági lét határait feszegeti. A halál rémében, alakjában érhető ez leginkább tetten, amely nem csupán a *Kisgyermekben* központi motívum: „Kosztolányi költészetének egyik meghatározó tematikai vonása az emberi lét végességének folytonos emlékezetbe idézése. Nincs olyan verseskötete, amelyben a halál, az elmúlás tudata ne kapna jelentős szerepet. Az emberi lét korlátozottságából fakadó rezignáció és a végtelen átélésének igénye arra utal, hogy Kosztolányi lírája bizonyos értelemben metafizikai összefüggésben értelmezi a költészetet.”²⁰

A *bús férfi panasza*i ciklus harmadik darabjában, a *Már elmondtam, mint kezdtam el...* kezdetűben nagyravágyó célkitűzést találunk: költői vállalkozását Dantéhez hasonlítja. A párhuzam kézenfekvő: a harmincöt éves költő számot vet életével, ki ne idézné ekkor a toszkán költőfejedelmet? Ez az a darabja a kötetnek, amelyik meghatározza a kapcsolatot *A szegény kisgyermek panaszaival*, egyúttal el is távolítja tőle, hiszen reflektál rá. Ezért nem olvashatja még a felületes olvasó sem az első kötet egyszerű folytatásaként a másodikat. A nagy előd, Dante rendszerét arra használja, hogy elhelyezze magát az időben. Ő maga,

¹⁸ Nem egységes a kötet ebből a szempontból: van, hogy a „szegény kisgyermek” beszél, de olyan rétege is van a kötetnek, amelyben a felnőtt szemszögéből olvasunk a gyermekről.

¹⁹ GINTLI (szerk.), 2010, 779.

²⁰ GINTLI, 2010, 778.

vagyis a harmincöt éves férfi a purgatórium korát éli, a gyermekkor a paradicsom ideje volt, „Aztán mi végül zsarnokol, a vénség jó el, a pokol.” Borúlátó strófák ezek: „Boldog, ki még hinni tud, de lefelé visz minden út.” Saját helyzetéről tudja tehát, hogy bár sokkal rosszabb, mint gyermekkorában volt, de jobb, mint ami következik. Az idő e hármas felosztásának tudatosításával érthetjük csak meg a ciklus első kettő és persze a további verseit is. Hiszen nem számadást olvasunk, sem a világ rendszerező leírását, hanem a fiatalság visszasírását. Ez az a téma, ami köré felépül az egész ciklus. „Nem tudtam én dalolni nektek az újról, csak a régiről, nem tudtam én dalolni nektek a földről, csak az égiről...” A jellemzően stílusos régi-égi rímpár valójában nagyon is konkrétan rátapint a ciklus lényegére. A régi és az égi az időnek és a térnek egy-egy szeletét írja le, azt, amelyet, mivel már elérhetetlen számunkra, mindig misztifikálunk, a régi és az égi mindig pozitív, mindig rózsaszín. És ez a titokzatosság végigszövi az egész ciklust az első sorától az utolsóig. Annál érdekesebb, hogy a bús férfi élettere Budapest, Szabadka a gyermeké volt. S bár Szabadka bizonyos értelemben az álmvilág helye, Budapest mégis sokkal szebbnek tűnik: az időbeli következetességhez nem igazul a tér koncepciója.

A jövő egyáltalán nem kap szerepet, a jelen is csak annyiban, amennyiben a múltat siratja. Igaz ugyan, hogy a múltnak több rétege is van, de a ciklusban, bár a Dante-párhuzammal három idősíkot teremt meg, ebből csak kettőt használ. A költői megszólalásokat tekintve ez azt jelenti, hogy van, amikor önmagáról beszél a jelenben, és amikor önmagáról a múltban. Az első nagyon élesen lehatárolt, szűk mozgásteret ad számára. Ennek legtipikusabb példája a *Beírtak engem mindenféle könyvbe...* De legelementárisabb és legjelentősebb az egész kötetet bevezető öt sor, egyfajta prológos:

„Csak hús vagyok. Csak csont vagyok.

Gép a fejem. Gép a kezem.

De ami elmúlt, azt tudom.

Sírtam, nevettem az uton.

Én, ember, én. Emlékezem.”

Ez az öt sor filozófiai alapossággal definicionálja azt az egyetlen dolgot, ami a kötetben aztán végig apriori lesz: vagyis önmagát, mint embert. A múlt és a jelen összehasonlítását itt érthetjük meg igazán: a jelenben csak hús és csont és gép, tehát él és dolgozik. De mindez értelmet a múltban kap. Kicsoda az ember? Az antropológia alapkérdésére így adja meg saját válaszát: „Én, ember, én. Emlékezem.” *Az ember tehát az, aki emlékezik.* Ez az emlékezés folyamatos (kár, hogy Kosztolányi számára nem adatott meg egy folyamatos igeidő!), saját eszméltre ébredésétől a jelenig tart. Miért lehet ez az ember meghatározója, vagyis az, amitől az ember per definitionem ember? Azért, mert ez senki másra nem igaz így. Az állatoknak vannak emlékképeik, de nem tudják elmesélni életüket születéstől a jelenükig. Ha a másik irányba nézünk, ahonnan az antropológusok meg szokták határozni az

embert, az az istenek világa. Mit jelenhet az emlék, az emlékezés egy örökéletűnek? Izgalmas lenne eljátszani a gondolattal, hogy egy örökéletű milyen viszonyban áll a saját emlékeivel, most azonban csupán annyi fontos számunkra, hogy Kosztolányi szerint az ember per definitionem az, aki emlékezik.

A ciklus számunkra fontos másik tényezője az, hogy több előreutalást találunk benne a *Hajnali részszégre*. Talán problematikusnak tűnhet visszafelé olvasni az életművet, de egy ilyen szempontú vizsgálatban nincs is lehetőségünk nem a *Hajnali részszég* felől nézni *A bús férfi panaszait*. A *Diákkoromban, vékony kis legényke...* című vers két élményt ír le, amelyek hasonlítanak a *Hajnali részszégéhez*: a költő felnéz az éjszakai csillagokra. Csak amíg ez diákkorában ámulatot váltott ki belőle, „bűvöletbe estem”, felnőtten ez már nem jelent semmit. Kétségbeesetten próbálja megragadni azt, amit a kisgyermek érezhetett, így fakad fel a kérdés: „Ó, csillagok, ismertek-e még engem?” Tehát a kisfiút személyesen ismerték! És itt találjuk előképét is a metaforának: „pattanó szívem feszítve húrnak”: „vak vágyam mégis fölfelé feszítem”.

Az *Elég a jaj*. *Ki innen a mezőre* darabja hasonló élményt fogalmaz meg. A lírai én a földi megpróbáltatások miatt kiszalad a mezőre, ahol felnéz a „csillag-milliókra”. *Ez a pillanat itt is, mint másutt az önmeghatározás ideje. Az ember rádöbben arra, hogy mennyire aprócska is valójában, és újraidentifikálja magát, nem csak mint ember, de mint általában az ember.* „... és mit jelentek ember, ember, én.” A csillagok azonban kicsit rendhagyóan jelennek meg ebben a versben. Egyrészt azért, mert titoknak, rejtélynek nevezi őket, nem is afféle misztikus, szent, megfeythetetlen rejtélynek, sokkal inkább megfeytésre várónak, amelyek ráadásul „Közel vannak. Szinte mind elérem.” És végül választ is talál rá, a kérdésre, hogy voltaképp mik is a csillagok: a mindenség aranysebei, a hold pedig egy nagy tályog. A metafora magáért beszél. Ezek a sorok formailag, a szókészletét tekintve is előzménye, ám tartalmát tekintve a tökéletes ellentéte a *Hajnali részszégnek*. Hiszen itt a költő nem lép ki önmagából, hanem saját bánatát, saját lelkét növeli kozmikus méretűre. Azokban a csillagokban, amelyekben a mindenség sebet látja, voltaképp saját sebei vetíti ki. A csillagos ég látványa, legyen a vers mögött akár valós akár fiktív az élmény, nincs akkora hatással rá, hogy „földig hajoljon”, hogy abban mint valami önmagánál nagyobbat lásson meg, amelyhez képest meg kell határoznia saját ember voltát. Éppen hogy a csillagos eget határozza meg önmagához mérve. Hasonló ehhez a *Milyen közel most a nyári ég* metaforája:

„A csillagos ég – fényes sírlepel –
reád lehel
s a mindenséget kézzel éred el.”

De a *Hajnali részszég* dikciójának előzményét is megtaláljuk a *Bús férfiben*. *Lám, ma újólag az álom...* előadásmódja világosan mutat előre ilyen soraival: „Ó, de miként kezdjem...”

Egy másik nagy összegző versnek, a *Marcus Aureliusnak* is megtaláljuk a nyomát. *Lásd, kisfiam, ezt mind neked adom most...* kezdetű darabban szinte végrendeletet ír, fiának hagyja örökölni életbölcességét, vagyis mindenét, amije csak a „koldus apának” van.

„Ez itt a keserű és ez itt az édes,
Ez a fekete és ez a fehér,
Ez a nyugalom, s a láz is, hogy égess,
Ez itt a méreg és ez itt a kenyér.”

Ez világos beszéd, szinte látja az ember, ahogyan sorra veszi elő tárgyszerűen batyujából mindazt, amit át akar adni fiának; ez az a hang, amelyet annyira magasztal később a *Marcus Aureliusban*.

2. 2. Boldog, szomorú dal

A *Kenyér és bor* (1920) kötet nem csupán tovább árnyalja a képünket arról, hogy Kosztolányi mit is gondolt, vagy még inkább mit érzett a transzcendens világba tartozónak, de egyúttal meg is erősíti azt a feltételezésünket, hogy ez központi kérdés a lírai életmű értelmezésében. A kötet címe már mozgósítja egy olyan asszociációs bázisunkat, amely fölött nem szabad szemet hunynunk. Lehet-e a kenyér és bor csupán a testi táplálék kifejezése, az evés és ivás szükségleteinek kielégítésére szolgáló profán és lélektelen, önmagán túlra nem mutató eszköz? A kérdés költői, hiszen az európai kultúrkörben egyértelmű, hogy legkésőbb az Újszövetség utolsó vacsorájának leírása óta biztosan nem. Természetesen már előtte sem, hiszen az étkezés alapvetően szakrális aktus.

„Mert én az Úrtól vettem, amit néktek előtökbe is adtam, hogy az Úr Jézus azon az éjszakán, amelyen elárultaték, vette a kenyeret, és hálákat adván, megtörte és ezt mondotta: vegyétek, egyétek! Ez az én testem, amely tiérettetek megtöretik; ezt cselekedjétek az én emlékezetemre. Hasonlatosképpen a pohárt is vette, minekutána vacsorált volna, ezt mondván: ez pohár amaz új testamentom az én vérem által; ezt cselekedjétek, valamennyiszer isszátok az én emlékezetemre. Mert valamennyiszer eszitek e kenyeret és isszátok e pohárt, az Úrnak halálát hirdessétek, amíg eljövend.”²¹

A négy evangélium tudósításából és Pál apostol fenti szavaiból kiindulva vált a keresztyénség meghatározó szentségévé, sákramentumává a kenyér és a bor. A protestáns és katolikus gyakorlatban erősen különbözik ugyan maga a liturgiai aktus, az azonban kétségtelen, hogy mindenképp a Jézussal és egymással való közösség jele, tehát a szenttel való kapcsolattartásnak eszköze. A *Kenyér és bor* (1920) esetében nem következetes

²¹ 1Kor 11: 23-26.

használatáról van szó egy ősi szimbólumnak, a kötet címe csupán utal erre, némi provokatív felhanggal is. Hiszen a *Boldog, szomorú dal* első sora éppen arra játszik rá, hogy pusztán profán értelemben akarja használni egymás mellett ezt a két szót, amely még erősen szekularizált korunkban is szokatlan így az európai fül számára.

Egyetlen helyről tudok, ahol Kosztolányi Lutherről beszél, ott is csupán mellékesen említi meg egy tárcában, melyet a Pesti Hírlap számára írt 1935-ben²². Hogy nem beszélhetünk nagy hatásról, az egészen bizonyos, hogy olvasta-e valaha Luther traktátusait, nem valószínű, de a nagy költő-teológus egy versét bizonyosan ismerte. Az alapos németes műveltségű Kosztolányi fülének biztosan nem csengtek idegenül ezek a sorok:

„Kincset, életet,
Hitvest, gyermeket,
Mind elvehetik,
Mit ér ez ő nekik?
Miénk a menny örökre.”

Luther himnusza a 46. zsoltár parafrázisa, kezdősora pedig ma is ott áll hatalmas betűkkel a wittenbergi vártemplom tornyára vésve: „Ein feste Burg ist unser Gott!” Nem kell Wittenbergig se mennünk, hiszen a budai vár kapujában lévő evangélikus templom bejárata is hirdeti, hogy „Erős vár a mi Istenünk!” A kapcsolat a lutheri himnusz és a *Boldog, szomorú dal* között elég kézenfekvőnek tűnik. A vers felütése és zárása mintha a lutheri szövegre játszana rá. Ebből a különbségből kiindulva válik igazán érthetővé a *Boldog, szomorú dal* vesztesége. Hiszen a reformátor pontosan tudja, ahogy a költő is, hogy minden, ami ezen a földön birtokunk, vagyis mindaz, amit Kosztolányi hosszan sorol, egy pillanat alatt elveszíthető. De Luther lírai énje nem is teszi fel ezekre az életét, hanem szilárdan meg van győződve arról, hogy sokkal nagyobb kincs birtokosa: a mennyé, vagyis az üdvösségé. Ő teljesen bizonyos abban, hogy ezen a földi világon túl van egy mennyei világ, és abban is, hogy ő ennek már most birtokosa. Az élet sokkal-sokkal több, mint ami kézzel fogható és látható. Könnyű a hívőnek! – mondaná Kosztolányi. Mit csinál az, aki éppenséggel úgy érzi, hogy elveszítette ezt? Aki egy nap arra ébred, hogy „ittthon van már e világban, de nincs otthon az égben”? Nyilvánvalóan Kosztolányi esetében nem lehet a lutheri értelemben vett üdvösségről és mennyről beszélni, inkább egy sokkal általánosabb kincs-fogalomról. „Ne gyűjtsetek magatoknak kincseket a földön, hol a rozsda és a moly megemészti, és ahol a tolvajok kiássák és ellopják; hanem gyűjtsetek magatoknak kincseket a mennyben, ahol sem a rozsda, sem a moly meg nem emészti, és ahol a tolvajok ki nem ássák, sem el nem lopják. Mert ahol van a ti kincsetek, ott lesz a ti szívetek is.”²³ Ez Jézus tanítása a Hegyi Beszédből.

²² KOSZTOLÁNYI, 1974, 368.

²³ Mt. 6: 19-21.

Hogy a *Boldog, szomorú dal* lírai énje milyen kincset keres? Erről szinte semmit nem tudunk meg, csupán annyit, hogy mélyen van, azt, hogy valaha ezt akarta és porig égett érte. Világosan mutatja zavarodottságát, hogy a padlón keresi azt, ami éppen nem a földre tartozik, „mint lázbeteg”. Ez a kincs egy homályos, meghatározatlan valami, amelyről csak annyi biztos, hogy a transzcendens világába tartozik.

A vers egy alapvető ellentétre épül, ez már a címből is világosan látszik. Boldog vagy szomorú? De a cím egy másik erős ellentétet is hordoz, hiszen a dalt mint egynemű érzéseket megszólaltató műfajt ismerjük: hogyan lehet hát egyszerre mindkettő? Az abszurd címet tetézi, hogy bár műfajmegjelölő, ezt a kérdést mintha kikerülnék az értelmezők. Király István szerint elégia²⁴, amivel nagyon erőszakosan sugall egy olvasatot. Nehezen olvasható beletörődő hangnemben a vers. Hiszen van egy mondat: „De néha megállok az éjen...”, amely annyira zaklatott, hogy beletörődőnek semmiképp sem lehet olvasni. Igaz, az utolsó négy sor megint lenyugszik, de a beletörődés hangja-e ez? Inkább az immáron letisztult öntudaté, a lírai én szembesül azzal, hogy ő valójában a földön érzi jól magát.

Pontosan itt van a vers értelmezésének kulcsa: az utolsó négy sor nyugodtságán. Vajon arra fut-e ki a vers, hogy elpanaszolja, hogy már nincsen otthon az égből, vagy valójában megfogalmazza önmagának azt, hogy igen, nincs már otthon az égből, de jól érzi magát a földön, vagyis már igénye sincs arra a bizonyos meghatározhatatlan kincsrre? „A képek nyelvén szólva megjelent benne az a feszültség, amely – mint Szauder József rámutatott erre – az Új poéta panasza a régi holdhoz című verstől kezdve a Hajnali részegség nagy poémáig nyúlt: szembenézett egymással a lenti s fenti világ, a föld és az ég. Elkülönült egymástól a kétfajta értékrend: az anyagi létszféráé és a szellemié.”²⁵

Látjuk tehát, hogy a *Boldog, szomorú dal* az immanens és transzcendens világ határait feszegeti, a kettő közötti átjárás lehetőségei vagy azok hiánya fölött sír. Ha odafent otthon van az ember, az szükségszerűen azt jelenti, hogy itt csupán vendég, és ez így is volt jó ideig. A lírai én azonban a vers végére arra döbben rá, hogy már nem egyszerű vendég a földön, hanem ide tartozik, s ezzel természetsszerűleg jár együtt a mennyei „állampolgárság” elvesztése. A vendéglét pedig kulcsfogalomává válik a továbbiakban, ahogy haladunk előre a *Hajnali részegség* felé.

A *Kenyér és bor* kötetnek még legalább két mozzanatára fel kell hívnunk a figyelmet. Az első a *Hitves credo*ja: „Hitetlen én, ki senkibe se hittem”. Egy ilyen fordított hitvallás nyilvánvalóan csak az adott versen belül érvényes, mégis nehéz elképzelni olyan művet, amely ennyire következetesen és kizárólagosan immanens versteret teremt és kizárja azt, hogy bármiféle transzcendens létezessen. A rögtön utána következő *Verés* azonban igazi kincset tartogat számunkra: egy definíciót Istenről, de legalábbis leírást.

²⁴ KIRÁLY, 1986, 228.

²⁵ KIRÁLY, 1986, 222.

„Így még csak az Istent szerettem
Kisgyermeki, bús éjeken,
Ő vert ilyen kemény ütéssel,
A nagy, a vak, a végtelen.”

Három jelzővel írja körül Istent: nagy, vak és végtelen. Ezek később visszaköszönnék majd a *Hajnali részegség* homályos istenképében.

3. Számadás

Dante példája nyitányként szerepelt *A bús férfi panaszai*ban, a *Számadás* azonban más irodalmi asszociációkat ébreszthet bennünk. Vagy tévedés lenne? A számadás olyannyira hatásvadász cím, hogy Kosztolányi vagy véresen komolyan gondolta ezt, vagy tudatosan és így némi öniróniával játszott rá Villon *Testamentumára*. Végrendelkezni az tud, aki szembenézett már azzal, hogy el kell mennie. Aki ezt feldolgozni még nem tudta, nem adományozza szét olyan bőkezűen azt, amije van, mint a francia csavargó. Aki számot akar adni, az még ezer szállal kötődik ehhez a világhoz, hiszen az ittenieknek akarja elmagyarázni és megindokolni önmagát. Kosztolányi pedig mindenképp ezt teszi ebben az utolsó kötetében, mintha már a két világ határán állna, de még teljesen visszafelé tekintene.

A kötet közvetlen előzménye a *Meztelenül*,²⁶ ennél azonban bonyolultabb a *Számadás* verseinek az életmű más darabjaihoz való viszonya. „A Számadás kötet részei mintegy tudnak egymásról, minősítik egymást.”²⁷ Ez teljesen így van, a kötet olyan, mint egy képtár, ahol a művek egymással állandó dialógusban vannak, egymásra utalnak és egymásból következnek. Többször azonban azt is látjuk, hogy „kiszólnak” a kötetből, és Kosztolányi korábbi verseit idézik fel.

A kötet fő témája az az attitűd, hogy megindokolja magának: *az élet csupán játék, ezért nem is kell véresen komolyan venni sem az életet, sem a halált*. Ezt a gondolatot azonban teljes mélységgel és átéltséggel csupán az *Esti Kornél énekében* találjuk meg, egyébként inkább felvett póznak érezzük. Mégsem hazugság ez soha, sokkal inkább van mögötte a természetes önvédelem, mintha meggyőzni szeretné magát erről. A kötet a tanúbizonysága, hogy nem sikerült teljesen.

3. 1. Fejtörő felnőtteknek

A *Fejtörő felnőtteknek* logikailag a *Boldog, szomorú dal* egyenes folytatása. Ha „nincs meg a kincs,” az a túlvilági, és az már semmiképpen sem bizonyul elérhetőnek a költő számára, akkor nincs is más lehetősége, mint hogy a földön jelöljön ki magának

²⁶ SZEGEDY-MASZÁK, 2010, 380-387.

²⁷ SZEGEDY-MASZÁK, 2010, 392.

kincset. Mert egyvalami nem képzelhető el a Kosztolányi-lírában: az, hogy kincs egyáltalán nem létezik. Az alapvetően idegen tőle, hogy az élet fogalmát terjessze ki az evilágin túlra: Kosztolányi inkább azt mondja, hogy akkor maga az evilági élet a kincs. A *Fejtörő felnőtteknek* hosszan sorolja mindazt, amiről a *Boldog, szomorú dal* azt mondta, hogy már birtokolja: az élet apró és nagy pillanatait, hétköznapijait, ünnepeit. Amíg azonban a *Boldog, szomorú dal* nagyon személyes konklúzióval indul és zárul, a *Fejtörő felnőtteknek* általánosságban fogalmaz meg valamit.

„Nincs nála nagyobb jó,
mert ez a kincs.
Úgy hívják: élet.
Értelme nincs.”

A kincs tehát itt már az evilági élet lesz. A strófa kulcsszava az élet, amely egyenlő a kincssel. Érdemes azonban a „nagyobb jó” kifejezésre is felfigyelnünk: az élet a legnagyobb jó. A legjobb kategóriája ugyanis mindenképp a legvégső. Ha ezt ebben a világban találjuk meg, akkor nincsen ennél több, nincs metafizika, a phüsziszen túli dolgok nem léteznek.²⁸ A legnagyobb jó a platóni jó ideáján túl – ettől természetesen nem függetlenül – az istenbizonyítékok között is nagy karriert futott be az európai kultúrkörben, ott találjuk például Aquinói öt útja között. A jó, mint abszolút fogalom a valóság határait jelöli ki. Ha az élet, az asztal terítése és leszedése, a postás csöngetése az ajtón a legfőbb jó, akkor ez tagadja azt, hogy egyáltalán létezhet ennél több. A *Fejtörő felnőtteknek* világos állásfoglalás abban, hogy nincs az a kincs, amelynek elvesztését siratta a *Boldog, szomorú dal*, helyette ez az élet van, és ez a kincs. Ebben azonban van egy hiba: értelme nincs.

Vajon csak a könnyedén kínálkozó rím miatt született ilyenre az utolsó sor? Kosztolányi hajlamos volt arra, hogy engedjen az ilyesfajta csábításnak. Ha ebben az esetben is így volt, akkor nagy tétet tett erre a lehetőségre, ugyanis az utolsó sor az egész verset gyökeresen átfordítja, átírja. Zárásnak mindenesetre nagyon frappáns, hatásos.

3. 2. Számadás

A kincs mellett a *Számadás* kötet már címadó versében egy másik kulcsfogalmat is középpontba állít: a hőst. Pszichológiai szempontból elemezni a *Számadást* kézenfekvő, és ezért bizonyos szempontból egyszerű is lenne – az áldozat úgy birkózik meg önnön áldozat-voltával, hogy másokon segít, s így számolja föl önmaga felesleges voltát. Ha logikailag próbáljuk végiggondolni a vers állításait, már jóval nehezebb helyzetben vagyunk. Még akkor is, ha a vers kiindulópontja éppen ez: megszólítja önmagát a lírai én, hogy logikusan

²⁸ A metafizika szó Arisztotelész életművének recepciójából származik. Állítólag rhodoszi Andronikosz, amikor rendszerezte az életművet, A természetről című írás után illesztett be egy sor írást, amelyeknek egy összefoglaló címet kellett adnia. Ezeket nevezte el meta phüszikának, vagyis A természetről után következő írásoknak.

gondolja végig élethelyzetét. A fő szembeállítás a boldog és a boldogtalan élet. A boldogság, amely az élet célja volt, immáron elérhetetlen, ennek tudatosítása azonban döntésre kényszerít (máris az etikánál vagyunk): tudatosan vállalja a boldogtalanságot. Ez pedig a hét szonettből álló ciklus utolsó darabjában e két embertípus leírásába torkollik. Itt a fő oppozícióvá egy másik jelzőpár, a gyáva és bátor leírása válik: a boldog gyáva, a boldogtalan bátor. A legutolsó szó azonban, amelyben kulminálódik az egész ciklus: a hős. Gondolkodhatunk úgy is e szonettekéről, mint a hős leírásáról. A hős tehát boldogtalan, bátor, jó, a szájalom és irgalom az elesettek felé a legfontosabb tulajdonságai. A ciklus azzal járul hozzá leginkább a kötethez, hogy középpontba állítja a hőst, aki állandóan fel-felbukkanó, a kötetet szervező témává lesz.

3. 3. *Marcus Aurelius*

A *Számadás* kötet néhány nagyon sűrű oldalán világosan megfogalmazódik a nagy dilemma: létezik-e evilágon túli valóság? Az *Esti Kornél éneke* és a *Marcus Aurelius* kettőse ez, amelyeket negyven pillanatkép, a világ negyven fragmentumának gyönyörűen megfogalmazott, szinte értetlen leírása választ el egymástól. A két mű első pillantásra úgy tűnhet, mint egymásnak antiversei. Metafizikai síkon ugyanaz az alapja mindkettőnek, csak éppen ugyanabból a tételtől homlokegyenest ellenkező etikai következtetéseket vonnak le.

A kettő közül elvileg a Marcus Aurelius a korábbi, ám a kötetben ez került későbbre. A szerkesztés nyilván tudatos, mintha egy kicsit felülírná a *Marcus Aurelius az Esti Kornél énekét*. A kettő közötti *Negyven pillanatképből* a 16. *Házi bál* címűben van egy olyan mondat, amely mintegy kiugrik a pillanatképek szövegéből, és akár a két nagy keretező vershez is kapcsolhatjuk: „Minden, mi szép volt, szétesett.” Az Esti Kornél éneke, bár előbbre került a kötetben, olyannyira a Marcus Aureliusra épít, hogy célszerűnek tűnik ez utóbbival kezdeni az elemzést.

A *Marcus Aurelius* nem ars poetica, szemben az *Esti Kornél énekével*, hanem nagyon is véres filozófia, amely nem a művészet, hanem az emberi élet értelmére keres választ. Az azonban nagyon fontos kiindulópontunk, hogy a verset egy műalkotás ihleti.

Melyik műalkotás? Marcus Aurelius *Elmélkedései* vagy a szobor, amely a Capitoliumon áll? Szegedy-Maszák szerint „Kosztolányi versét nagyon is lehetséges e munkával (ti. az Elmélkedésekkel) együtt olvasni.”²⁹ Erre hoz is két szövegszerű példát, ám rögtön egy olyan pontot is, ahol a költő szemben áll nagy elődjével. Hasznos lenne egy alaposabb filológiai vizsgálat, hiszen a vers szövege jobban kötődik az ókori elődhöz, mint azt gondolnánk. Mennyire ismerte felületesen vagy mennyire mélységében Kosztolányi az *Elmélkedéseket*? Erre most csak egy önkényes és megalapozatlan választ tudunk adni: úgy tűnik, inkább kulcsszavak maradtak meg belőle, talán a középkorai görögórákról, mint a szövegek filozófiai mélysége. Néhány szó és kifejezés, mint pl. a barbár, bamba tömeg, szív

²⁹ SZEGEDY-MASZÁK, 2010, 398.

és fő, az értelem égő lámpája, emberi páralelkek jelentését Kosztolányi versében úgy lehetne meghatározni, ha felfejtenénk az *Elmélkedések* szövegét, aztán azt, hogy Kosztolányi hogyan használta őket korábban, és rájövünk arra, hogy a *Marcus Aurelius* szövege e kettő egyfajta szintézisét adja. A fenti fogalmak olyannyira jellegzetesek az *Elmélkedésekben*, hogy jelentésrétegeiket Kosztolányi biztosan beépítette a sajátjába. Bár erre a vizsgálatra itt nincsenek kereteink, jó példa lehet az „emberi páralelkek” mellé olvasni, amit Marcus Aurelius ír a lélekről: „Vedd szemügyre az éltető lehetet! Ugyan mi az! Pára! Még csak nem is mindig állandó, hanem pillanatonként kilökött, újra beszívott pára.”³⁰ Az *Elmélkedések* mindenképpen fontos építőköve a *Marcus Aurelius* fogalmainak, de hogy milyen mértékben, azt gondos vizsgálat deríthetné ki.

A másik műalkotás, amely értelmezésünk kiindulópontjául szolgálhatna, a capitoliumi szobor. Ennek is vannak azonban korlátai, ha igaza van Király Istvánnak abban, hogy Kosztolányi 1929-ben, amikor datálta a verset, nem járt Rómában, ez tehát nem életrajzi, hanem poétikai eszköz.³¹ Természetesen a lírai ént Kosztolányival azonosítani kissé abszurd gondolat lenne, annál is inkább, mert a vers lírai énje egy szerephez helyezkedik. Ezt a keretből érthetjük meg. „Sárgán hever itt a középkori Róma...” A beszélő egy reneszánsz magyar költő szerepébe bújik, aki megáll a már sárguló középkori Róma fölött. Az utolsó strófa Janus Pannoniust idézi, a magyar reneszánsz költő tökéletes képét, aki külföldről kényszerült haza a magyar valóságba:

„...ki jöttem a pannón
halmok alól s élek a barna Dunának,
A szőke Tiszának partjai közt.”

Ebből a szempontból fontos tehát a dátum és a helyszín megjelölése: Kosztolányi saját korát úgy értékeli, mint ahogy az láthatta maga körül a világot, aki már reneszánsz ember szemével nézte a késő középkor romjait. Hogy mi az, ami barbár, bárgyú, kik a jósok, boncok és vajákosok, onnan is pontosabbá válik, ha saját korát a reneszánsz ember középkorról alkotott képével feleltetjük meg.

Mit is mond ennek a szobornak, akiben szellemi társát véli megtalálni? Két világkép éles szembeállításával hitet tesz az egyik mellett. Pogány és barbár áll szemben egymással, ami azért is szokatlan, mert európai kultúrkörben a pogánnyal szemben általában a keresztyén áll. Barbár pedig mindenki, aki nem görög. A pogány szó teljesen pozitív jelentéstartalommal töltődik itt fel – ugyanezt találjuk meg a *Szeptemberi áhítatban* is. „Roppant pogányság örök igazza” – itt már el is érkeztünk a metafizikához. Mi az igazság? Mi az, ami valóságos? Mindaz, amit Marcus Aureliushoz és önmagához kapcsol, szemben a

³⁰ AURELIUS, 2010, 14.

³¹ KIRÁLY, 1986, 397.

barbárral. „A görcsös, a szörnyű Medusa-valóság kő-iszonyatja.” ennyi, ami a világból látható és bizonyítható, és az, hogy végül a test a férgekhez kerül. Ez azonban csak a testre vonatkozik! A lírai én kettéválasztja a testet és a lelket, az előbbinek elkerülhetetlenül ez a sorsa. A lélek azonban, bármennyire is csak „páralélek”, fel tud emelkedni, sőt számára a test csupán álarc, amelyet kedvére letesz vagy felvesz.

„Messze vagyok már, messze röptem,
Messze az olcsó, híg dudaszótól,
Dél és nyugat között csapong az én lelkem,
Mindig szabadabban.”

Azt nem lehet állítani a vers alapján, hogy a lélek halhatatlan lenne, azt sem állítja, hogy van túlvilág, csupán annyit, hogy a kettő, a test és lélek el tud válni egymástól, a lélek a test fölé tud emelkedni. Hogy a lélek is inkább „páraléleknek”, halandónak tűnik, azt onnan tudjuk a szövegből kiolvasni, hogy aki a túlvilággal „rádión beszél”, a jós, a vajákos stb. az bolond. Bolond és bárgyú, olyasmiben hisz, ami nem létezik, szemben azzal, aki szembenéz a valósággal, „s szól: „ez van”, „ez nincsen”. Érdekesség lehet itt felidézni Pál apostol szavait a bolondságról és a pogányságról, a görög filozófia keresztyénségről alkotott véleményének rongyossá idézett textusát, amelyeknek Kosztolányi – valószínűleg nem tudatosan – szép ellenpontját adja:

„Mert a keresztről szóló beszéd bolondság ugyan azoknak, akik elvesznek, de nekünk, akik üdvözülünk, Istennek ereje. ... És miközben a zsidók jelt kívánnak, a görögök pedig bölcsességet keresnek, mi a megfeszített Krisztust hirdetjük, aki a zsidóknak ugyan megütközés, a pogányoknak pedig bolondság, de maguknak az elhívottaknak, zsidóknak és görögöknek egyaránt, az Isten ereje és az Isten bölcsessége. Mert az Isten „bolonsága” bölcsőbb az emberek bölcsességénél, és az Isten „erőtlensége” erősebb az emberek erejénél.”³²

Abból, hogy feltételezni bármiféle transzcendens létezését bolondság, azt az etikai következtetést is le lehetne vonni, hogy akkor egészen mindegy, hogyan él az ember. A *Marcus Aurelius* azonban példát tűz ki maga elé, a hőst. Hős az, aki tudja azzal, hogy ez a valóság, ez a „törvény”, ám mindezzel szembenéz, „bátor”, „büszke” és „merész”,

„látja a törvényt reszketve, de higgadt
léptel megy a sírhoz, az értelem égő
lámpája kezében, ...”

³² 1Kor. 1: 18.22-25.

Szemben a korábbi szövegekben előforduló hőssel, itt viszont konkrét tartalma van a szónak, utal valakire.

„Hős kell nekem, ő, ki
Déli verőben nézi a rémet,
Hull könnye a fényben
És koszorúja
Izzó szomorúság.”

Medusa az abszolút halálszimbólum: ő maga a halál. Aki szembenéz vele, azonnal menthetetlenül elpusztul.³³ A görög mitológia Perseus-történetét fordítja ki Kosztolányi. Azt leginkább úgy tudjuk értelmezni, mint a ravaszság, az emberi ész és fortély dicséretét: Perseus egy tükrön keresztül nézi Medusát, nem néz a halál szemébe, így ezzel a csellel le tudja győzni, lefejezi a halált, az egész görög mitológia talán legvisszataszítóbb lényét. A *Marcus Aurelius* költőjének ez nem kell. Nem Perseus a hős, hanem az, aki „déli verőben”, tükrök nélkül néz szembe a halállal. Hogy ez a három sor Perseus történetét fordítja át és nem a vers jelenének leírása, az olyan prózai körülményekből is világos, hogy a lírai én alkonyatkor áll meg a capitoliumi szobor előtt.

A *Marcus Aurelius* szövege kifogyhatatlan kincsesbánya, mélyebb jelentésrétegeit felkutatva még többet lehetne kihozni a szövegből³⁴. A mi szempontunkból summázva eredményeinket azt mondhatjuk, hogy ez a vers is a transzcendens és immanens lét ütközőpontjában áll, és vallást tesz arról, hogy szerinte túlvilágban hinni: bolondság.

3. 4. *Esti Kornél éneke*

Az *Esti Kornél éneke* indításként a *Számadás* zárószonettjének bátorságát idézi fel: itt a dal az, ami bátor. Az Ady-Kosztolányi vita fényében érdekes lehet, hogy a lírai én felszólítja saját énekét, és az is világosan kiderül, hogy a dalnak autonómiája van, van lehetősége nem úgy tenni, ahogy azt alkotója parancsolja neki. A zárás ráadásul a *Hunn, új legendára* játszik rá:

„Én voltam Úr, a Vers csak cifra szolga,
Hulltommal hullni: ez a szolga dolga,
Ha a Nagyúr sírja szolgálkat követel.”

³³ Babits is idézi Medusát az Atlantiszbán, amely az Esti Kornél énekénél lesz fontos – újabb párhuzam ez a két vers között.

³⁴ Egy átfogó, és nem csupán adott szempontok szerint történő elemzés során pl. a legjobb kiindulópont a verselés lenne. Igaza van Szegedy-Maszáknak, amikor az antik kardalokat idézi fel (SZEGEDY-MASZÁK, 2010, 403-404.), de ha a sorokra tördelést megszüntetjük, és csak a verslábakat nézzük, szinte szabályos hexametereket kapunk – a kardalok tökéletes ellentetteit. Ez a téma megérdemelne egy alaposabb vizsgálatot.

Kosztolányi éppen az ellenkező mellett tesz hitet: alkotó és mű között nem szolga és úr viszony van, ez fel sem merülhet!

„Hát légy üres te s könnyű, ...
S élj addig, míg a lélek,
Szépség, vagy a szeszélyek,
Mert – isten engem – én is,
Én is csak addig élek.”

Nem használ konkrét metaforát a szerző és mű viszonyára, de az bizonyos, hogy Esti Kornél kiszolgáltatott az éneknek és nem fordítva. Vajon csak azért, mert Esti Kornél egy irodalmi fikció, aki kifejezetten azért jött létre, hogy énekeljen – szükségszerű tehát, hogy csak addig létezzen, amíg énekel? Vagy Esti itt mint a költő megszemélyesítése szerepel, és ezért minden művészre igaz ez? Nagyon is illene ez Kosztolányi ars poeticájába, amelynek legszebb példája ez a vers.

A szöveg tele van utalásokkal, olykor saját versekre is, sőt, mintha az lenne a szöveg fő szervező ereje, hogy az alapgondolatát: ti. hogy *csak a felszín az igaz és a valóságos*, úgy fejt ki, hogy más szövegekre utalva cáfolja azokat. Ha száraznak is tűnik a megközelítés, a teljesség igénye nélkül érdemes kiemelni ezek közül hármat, hiszen olyan ez a vers, mint egy kicsi könyvtár: temérdek szöveget és irodalmi toposzt hoz fel, és azokra úgy utal, hogy mindegyiknek oda-odaszúr, megpróbálja bebizonyítani velük szemben a saját igazát.

A *Hunn, új legenda* mindenképpen kiindulópont a semmi és a minden szembeállításával. Honnan máshonnan indíthatná Kosztolányi saját ars poeticáját, mint Adyéra reagálva? „A Minden kellett s megillet a Semmisem.” – írta az egyik, „légy mint a minden, te semmi,” folytatja a másik, majd így fejezi be: „légy mint a semmi, te minden.” Az *Esti Kornél éneke* úgy is értelmezhető, mint kísérlet a minden és a semmi szembenállásának megszüntetésére.

Önmagát sem kíméli Kosztolányi, és éppen a *Marcus Aureliusra* reflektál először. Szembetűnő az ellentét a két strófa között. Az egyik a dalt szólítja fel erre:

„Ne mondd te ezt se, azt se,
Hamist se és igazt se,”

A másik viszont azt mondja, hogy a szemében csak az a hős, aki:

„...szól: „ez van”, „ez nincsen”,
„ez itt az igazság”, „ez itt a hamisság...”

A következő sorok is a *Számadás* kötet műveire utalnak. A „ne mondd, mi fáj tenéked” az *Ének a semmiről* utolsó strófájával van dialógusban:

„Pajtás, dalolj hát, mondd utánam: ...

Mi fáj szívednek és szívemnek

Caesar és Napoleon korában?”

A „ne kérj vigaszt se” pedig a *Számadás* ciklusra lehet utalás.

Harmadikként pedig, Ady és saját kötete után, nem hagyhatjuk ki Babits *Atlantiszt* mint intertextuális utalást. Ez lett a leghíresebb és legjellegzetesebb hivatkozása a versnek, valószínűleg azért, mert Babits maga is támadásnak érezte, s kettejük kapcsolata így ráirányította a figyelmet. Való igaz, hogy Kosztolányi szövegében Ady mellé kerülni nem éppen hízelgő helyzet, bár ezt tompítja, hogy – mint láttuk – Ady mellett magát Kosztolányit is ott találjuk azok között, akiknek ellentmond az *Esti Kornél éneke*. Nem egyszerű kritika ez a költőtárs felé, sokkal inkább tűnik úgy, hogy Kosztolányi azt a módszert választja: nem önmagában, hanem más szövegekre reflektálva fogalmazza meg ars poetikáját, és ehhez használta fel Babits szövegét is.

Honnan jön a bűvár képe? Hasznos Rónay László észrevétele, hogy a vers gyakorlatilag „csupán” verses átírata egy korábbi cikkének, amely a Pesti Hírlapban jelent meg.³⁵ Szegedy-Maszák idézi Babits egy levelét 1904-ből, ahol előkerül a bűvár, de mint negatív figura, aki sarat hoz fel.³⁶ A bűvár metaforájának genezise csak áttételesen kapcsolódik tárgyunkhoz, a szakirodalomban azonban kanonikussá vált, hogy aki az *Esti Kornél énekét* elemzi, az utánajár annak is, hogy honnan származik a bűvár képe (indokolatlanul nagy hangsúlyt téve ezzel erre a metaforára, amely csupán egy a sokból, amit a versben olvasunk). Ha azonban illik írni erről, akkor említsünk meg még egy szöveget, amelyet szakirodalomban még nem találtunk, ám egészen biztos, hogy hozzájárult ehhez a képhez. Karinthy-nak van egy szövege, amelyet Kosztolányi biztosan ismert: a Nyugat egyik 1911-es számába írt a frissen megjelent Bolondokról egy méltatást. Fő tartalma az, hogy minden művészetből tudomány lesz egy idő után, ha túl mélyre megy. A mélyben a tudomány kutakodik, a művészetnek nem marad más, mint az odafenn. A bűvármetafora itt még ásással van, de magára Kosztolányira alkalmazva, és konkrét felszólítással: „...maradjunk itt a felszínen. S nézzünk körül. ... Kosztolányi művészetében a felszínig jutott: s használjuk fel a szerencsés hasonlatot, s érveljünk így: tehát emelkedett.”³⁷

³⁵ RÓNAY, 1982, 182-184.

³⁶ SZEGEDY-MASZÁK, 2010, 398.

³⁷ KARINTHY Frigyes: Kosztolányi Dezső: Bolondok, Nyugat, 1911. december 1.

Mindenképpen érdemes megemlítenünk a szél képét a szövegben. A szél a lélek képe és szimbóluma, amely nem lehet tudni, hogy honnan jó ebbe a világba és azt sem, hogy hova megy, miután eltávozott. Nincs konkrétum a létezésén kívül. Ilyen az élet is: csak annyi a biztos belőle, ami éppen előttünk van.

„A szél fú, a hova akar, és annak zúgását hallod, de nem tudod honnan jó és hová megy: így van mindenki, a ki Lélektől született.”³⁸

Aligha volt Kosztolányi fejében szövegszerűen János evangéliuma, amikor megszületett az *Esti Kornél éneke*, a szél összetett metaforájának jelentésrétegeit azonban szépen mutatja az, ahogyan Jézus használja. A dalnak így szól a kérés vagy parancs: eredjen a szél nyomába, akiről nem lehet tudni, hogy honnan és hova fut.

Nem konkrét szövegre, inkább irodalmi toposzra játszik rá a negyedik strófa. A gyümölcs, amelyben a héj a legszebb, gyökeres ellentéte a Peer Gynt-i hagyma-hasonlatnak, ott ugyanis éppen az a lényeg, hogy próbálja az ember folyton lehántani a hagyma héját, hogy eljusson a lényegig. Ezzel ellentétben az *Esti Kornél éneke* éppen azt akarja mondani, hogy ne keressük a magot, a felszín, a héj a legszebb, legértelmesebb, nem a mag vagy a gyümölcs hús.

Van még egy szöveg, amelyet érdemes felidézünk az *Esti Kornél éneke* kapcsán. Sőt, ha ez az utalás helytálló, akkor ez az egyetlen szöveg, amelyet ez a vers pozitívnak értékel, tehát nem vele szemben áll, hanem azt visszhangozza és azonosul annak állításaival, annak filozófiájával.

Mit jelenthet a „mélységek látszata”? Talán nem teljesen elrugaszkodott az a javaslat, hogy egészen pontosan Maja fátylával azonosítsuk, a kifejezés Schopenhauer és Nietzsche műveiben megjelenő értelmében, amely ebben a formájában éppen a platóni ideavilággal áll szemben. Maja fátyla az ember szeme előtt van, és az érzékelhető világ van ráhímezve, de ez csupán fátyol, a valósághoz túl kellene látni rajta – mondja a mítosz. Maja fátylában az a szép, hogy nem feltételezi, hogy létezik is a rajta túli világ (szemben a platóni ideák világával), ezért mondhatja azt az *Esti Kornél* lírai éneke, hogy csak a fátyol létezik. Igen a fátyol minden, az a végső valóság. Kosztolányi itt Nietzsche *A tragédia születését* használja fel (ami Schopenhauert idézi), sőt egyenesen onnan vette a „Maja fátylába gabalyodott ember”³⁹ képét. Ezt azonban úgy fordítja ki, hogy ez a fátyol a legszebb, a legjobb; az, ami van, és a fátyol mögött nincs más. Ez azonban egyszerű asszociációnak tűnne, ha nem találnánk még egy helyet a szövegben, ami *A tragédia születésére* utal.

„...ó, hős, kit a halál-arc

³⁸ Jn. 3: 8. Nem újszerű Jézus hasonlata, hiszen a Prédikátor könyvében (11: 5) is megtaláljuk.

³⁹ NIETZSCHE, én, 32.

rémétől elföd egy víg
álarc, ...”

Három fogalom tisztázása szükséges ahhoz, hogy bármit is megértsünk ebből a három sorból: hogy ki a hős, ki vagy mi az a halál-arc réme, és végül hogy mi az a víg álarc. A *Marcus Aurelius*ból érthetjük meg, hogy Medusa és Perseus története van a szöveg mögött, a hős egyfajta Anti-Perseus, míg a rém maga Medusa. A víg álarc azonban egy másik szeletét idézi fel a görög mitológiának: a görög színjátszást, Dionüszoszt. Ahogyan Németh G. Béla megjegyezte, „Talán egyetlen metaforikus-szenikus, képies jelentésű elem sem fordul elő annyiszor e kötetben, mint az álarc, a maszkos játék, felöltött vendéghuza, a színház, a festett mosoly, a színlelt közöny, s a szerep megannyi más szinonímája.”⁴⁰ A rém halált okozó pillantásától a hőst tehát a tragédia maszkjai mentik meg – szemben a *Marcus Aureliussal*, ahol az volt a hős, aki szembenézett vele! Vagyis a művészet az ember megmentője. Ezt a gondolatot viszi tovább a vers szövege a zenével, amely a „hajra lecsap a legszebb rímme”. A művészet tehát – és ugyanúgy a tragédiával kezd, majd a zenével folytatja, mint Nietzsche –, az ember menekvése, mentsvára az egyébként kegyetlen valóságban. Ott vagyunk Nietzsche fejtegetéseinél a görög derűről és pesszimizmusról, de még inkább annál a nagyon fontos tételnél, hogy a világ csak esztétikai jelenséggé igazolható.

A maradj a felszínen felszólítás már csak etikai konklúziója a híres nietzschei világfelfogásnak, amellyel ebben a versben a lírai én feltétel nélkül azonosul. Innen kiindulva érthető meg az is, hogy ez a vers valóban ars poetica, azt fogalmazza meg, hogy szerintem mi a költészet lényege. A költészetről alkotott felfogás azonban abból következik, hogy létezik-e ezen a világon túl transzcendens világ, hogy Maja fátylán túl van-e bármi is. Mert ha van, akkor arról kellene szólnia. Az *Esti Kornél énekének* lírai énje szerint azonban nincs, és ha nincs, akkor a legdurvább hazugság lenne arról írni. Ezért lehet a vers egyetlen feladata, hogy a felszínen maradjon, de ott nagyon szép legyen. A világ csak esztétikai jelenséggé értelmezhető, csakis mint felszín.⁴¹ Hasonló gondolatot fogalmaz meg Kosztolányi prózájára Hima Gabriella: „Ha a világot irracionális hatalmak irányítják, és nincs sem immanens, sem transzcendens biztosítékunk az értékek objektiválására, az egyetlen erkölcsileg jogosult magatartás a lét esztétikai szemlélete lehet csak.”⁴²

Összefoglalva a *Marcus Aureliust* és az *Esti Kornél énekét*, mindkét versnek kiindulópontja tehát az, hogy nincs másik, nincs transzcendens világ, ám az *Esti Kornél éneke* ebből azt a következtetést vonja le, hogy minden a felszín, az érzékelés, az

⁴⁰ SZEGEDY-MASZÁK, 2010, 389.

⁴¹ Fájdalmas űr, hogy Kosztolányi még utalást sem tesz sehol Szókratészre, pedig ha valahol indokolt lenne, hogy eszébe jusson az Apológia, akkor a halállal bátran szembenéző hős leírásakor az. Azt mutathatja ez nekünk, hogy annyira távol állt Kosztolányitól minden, ami platóni, ami az érzékelhető világot ennyire leértékeli és mindent az ideák világára, a túlvilágra alapoz, hogy eszébe se jutott.

⁴² HIMA, 1992, 19.

aiszthésizs – vagyis az esztétika. A *Marcus Aurelius* számára azonban ez azonban éppen az etikai kiállítás kötelességét jelenti. A transzcendens tagadása egyik esetben esztétikába, a másikban pedig etikába torkollik.

3. 5. *Ének a semmiről*

A kötet végére a hős alakja mintha teljesen eltűnne, a *Hajnali részség* fényében egyszerűen feleslegessé válik. Az *Ének a semmiről*, mint a kötet záró darabja szintén arról szól, hogy van-e valami a halál után, van-e transzcendens világ? A válasz első pillantásra az, hogy a halál után csak a semmi van.

Kosztolányi kihasználja azonban a semmi logikai abszurdumát, ti. hogy a semmi nem létezhet, ezért ha azt mondjuk, hogy a semmi van, akkor az már azt jelenti, hogy van valami. És valóban, Kosztolányi elmeséli nekünk, hogy milyen a semmi, ami a halál után jön. Először is ősi, régi, tartósabb mint az élet. Az álarc motívumát itt már a köntösre cseréli: az evilági élet olyan, mint egy szűk köntös felvétele, ami a halál után jön, az pedig bő és végtelen lesz.

„Ha félsz, a másvilágba írd át,
Verd a halottak néma sírját”

Nagyon érdekes, hogy voltaképp a *Fejtörő felnőtteknek* és az *Esti Kornél énekének* gondolatmenetét folytatja az *Ének a semmiről*. Már nem azt állítja, hogy annyi a világ, amennyi érzékelhető, hanem a semmi világa egy létező dolog, ahol az ember lelke volt születése előtt és ahova vissza is fog térni. Ráadásul versben meg lehet szólítani mindazokat, akik ott vannak. Az *Ének a semmiről* kulcsszava azonban nem a semmi, hanem az ismeretlen. Annyira körülírja ezt a világot, hogy abszurd lenne semminek nevezni: létezik és van. Ez ad vigaszt is, csupán nem megismerhető az evilági életben. A lélek számára azonban „ismerősebb” az a világ, mint ez, így jobban is fogja érezni magát ott.

A keresztyén világkép számára értelmezhetetlen ez a felfogás a halál utáni életről. Nem így korábbi elképzelésekben. Nem biztos, hogy Kosztolányi tudatosan idézi fel, de az *Ének a semmiről* alapmozzanata erősen hasonlít a korai görögök halál utáni képére: a nem létezőt, a semmit nem tudják értelmezni, ahogyan Kosztolányi sem, a halál után egyfajta árnyék-test van. Ez azonban pozitív a huszadik századi költő számára, hiszen a záró költői kérdésre egyetlen határozott válasszal lehet felelni.

„Mi fájtszivednek és szívednek
Caesar, Napoleon korában?”

Semmi! Semmi sem fájtsz akkor. Ez a szerkesztés a vers legnagyobb bravúrja, hogy azzal a kérdéssel zár, amelyre a válasz maga a vers címe, a semmi. A párhuzam a görögökkel azonban csak eddig áll meg, és ha továbbgondoljuk, segít megértenünk azt a feszültséget is,

amiért nem lesz az *Ének a semmiről* a felhőtlen dalolás verse, az önfeledt éneklése, amivé e logika alapján válnia kellene. Az Odüsszeia fontos forrásunk ahhoz, hogyan is képzeltek el a görögök a túlvilágot, különösen Akhilleusz és Odüsszeusz beszélgetése lehet riasztó számunkra, de hasonló jelenetet találunk a Gilgamesben is. A halál valóban a semmi, de az a semmi nem olyan kellemes, mint Kosztolányi alapján gondolhatnánk. Nem ír a fájdalmakra, nem nyugalom, hanem szenvedés. Ez az indokolatlan optimizmus adja az *Ének a semmiről* gerincét: hogy odaát, a semmi majd jó lesz, ismerős lesz, tartós lesz, végtelen lesz és megnyugvás lesz. Ez azonban bizonyíthatatlan, ez hit. Úgy is tűnik az utolsó strófa, mintha „pattanó szívét feszítve húrnak” dalolna, önmagát próbálná meggyőzni arról, hogy odaát semmi sem fáj, de a bizonyosság távol van tőle.

3. 6. Hajnali részegség

A Hajnali részegség a mi témánk szempontjából az életmű abszolút csúcspontja. Nem is szorul különösebb magyarázatra, hiszen arról beszél világos megfogalmazással, amelyet eddig a művek mélyrétegeiből próbáltunk kihámozni. Ha folyamatosan olvassa végig a lírai életművet az olvasó, akkor a *Hajnali részegséghez* érve úgy érzi magát, mintha eddig tükör által, homályosan érezte volna a sacrum jelenlétét, most azonban megjelenik színről színre.⁷⁷

Nem csupán létösszegző vers ez, de költészetének egészét mérlegre teszi. Nagyon tudatosan olyan motívumokból építi fel, amelyek kulcsmotívumai voltak a korábbi lírájának, van, amelyiket megcáfolja, van, amelyiket tovább gazdagítja. A vers alapszituációja az, hogy a költő, aki éppen dolgozik, csupán az immanens, nagyon földi dolgokban gondolkodik, majd egy impulzus hatására – felnéz az égre – hirtelen kinyílik a szeme a világ vertikális síkjára is. Ez pedig dalra kényszeríti. Eddig nem éreztük igaznak *A bús férfi panasza*nak ezt a sorát: „Nem tudtam én dalolni nektek a földről, csak égről”: hiszen hányszor írta le Kosztolányi, hogy mi van a földön (Lsd. Boldog, szomorú dal, Fejtörő felnőtteknek), míg „az égi” szóba se került! Itt azonban az égbolt himnikus leírását olvassuk, és olyan elementáris erejű a rádöbbenése, hogy azt érezzük, másról nem is szólhat ének, más nem lehet méltó tárgya a költészetnek. A költő munkája, aki hajnali háromig dolgozott, teljesen jelentéktelenné válik: az égről kell dalolni, csak ez lehet a feladata egy ilyen élmény alatt. Szövegszerűen is utal a *Boldog, szomorú dalra*, ezen a hajnalon nem is érti korábbi önmagát:

„Egyszerre szóltam: hát te mit kerestél
Ezen a földön, mily kopott regéket,
Miféle ringyók rabságába estél,
Mily kézirat volt fontosabb tenéked,

⁷⁷ „Mert most tükör által homályosan látunk, akkor pedig színről színre” 1Kor. 13: 12.

Hogy ennyi nyár elmúlt, annyi sok deres tél
És annyi rest éj
S csak most tűnik szemedbe ez az estély?”

A szegény kisgyermek panaszai is feltűnik, teljesen pozitívan, a *Hajnali részegség* víziója mintha a *Kisgyermek* hangulatát ragadná meg még egyszer, utoljára. Mintha azt a kincset, amelyet korábban nem talált, mintha az élet teljességét, amelyet utoljára a kisgyermek tudott átélni, most átélhetné a felnőtt, ötvenéves költő is. Végre, fölvilágolt „értelme a régi, nagy titoknak!” Ez több, egyébként gyakran használt szimbólum jelentését átírja. A csillagok például, amelyek korábban vagy elérhetetlenek voltak, vagy a költő sebeit ábrázolták ki, egyszerre szomszédokká válnak.

Az utolsó strófa helyezi el ezt a nagyon szokatlan hangot a kötetben belül. Úgy érzi, meg kell indokolnia, hogyan írhat erről, hiszen többi verse egy következetesen ellentétes álláspontot képvisel. Ezért érzi szükségét az utolsó strófa bizonygatásának:

„Nézd csak, tudom, hogy nincsen mibe hinne
s azt is tudom, hogy el kell mennem innen, ...”
„...úgy érzem én, barátom, hogy a porban...”

Ez a két ige áll szemben egymással az utolsó strófában: tudom és érzem. A Számadás kötet verseinek egységességét éppen az adja, hogy arról írnak, nincs transzcendens világ. Ezek után a legnagyobb áruháza lenne mégis erről dalolni, saját ars poeticájának mondana gyökeresen ellent. Szükségét is érzi az indoklásnak, ám hogy miért teszi, az teljesen irracionális, az ellentmond a józan észnek, arról nem lehet számot adni az immanens világ logikája szerint. Csodálatos a metafora, hogy saját szívét áldozza fel arra, hogy daloljon annak, „kiről nem tudja senki, hol van”. Bár tudja, hogy nincs miben hinnie, épp az ellenkezőjét érzi, és ez felülír minden racionalitást.

Ez a vers már túlfeszíti azokat a kereteket, hogy egyszerűen metafizikáról beszéljünk, itt már a szent jelenlétét érezte és verselte meg a költő. Nem személytelen istenkép ez, a megszólításból világosan látszik: Úr, nagybetűvel. De ha bármiféle istenkép kirajzolódik előttünk, akkor az az ismeretlen istené.

Teológiai mélységig viszi a vers zárását a vendégség képe. Nem csupán azt mondja a lírai én, hogy az éjszakai égen rácsodálkozva erre a vízióra úgy érzi, mégis van valamiféle isten, ennél sokkal kifinomultabb, árnyaltabb és szebb szimbolikát használ. A vendégségben valaki más gondoskodik minden szükségünkről. Az élet ajándék volta és az ismeretlen Úr gondviselése van benne ebben a képben, és erre a költő válasza nem is lehet más, mint a feltétel nélküli éneklés, az azúr dicsőítése. „Kosztolányi költészetének egyik meghatározó tematikai vonása az emberi lét végességének folytonos emlékezetbe idézése. Nincs olyan verseskötete, amelyben a halál, az elmúlás tudata ne kapna jelentős szerepet. Az emberi lét

korlátozottságából fakadó rezignáció és a végtelen átélésének igénye arra utal, hogy Kosztolányi lírája bizonyos értelemben metafizikai összefüggésben értelmezi a költészetet.”⁷⁸

4. *Motívumok*

Ha a fentieket tematikusan is összefoglaljuk, azt látjuk, hogy néhány kulcsfogalom, néhány csomópont rajzolódik ki Kosztolányi lírai életművében, amelyek mentén kidolgozható lenne, hogyan is jelenik meg a sacrum költészetében.

Az első kulcsfogalom az *ég*, és ezzel összekapcsolódva a csillagok. Kiss Ferenc is felfigyelt már erre: „A csillagok s az égbolt a tágasság, a tisztaság, a szépség és pompa időtlen teljességét jelentik Kosztolányi szótárában. A föld pedig a szűkös és sivár realitást. Nem új lelemény: két valami idegenségét egymástól – akár térben, akár jellegben vagy minőségben – a közbeszéd már régen ég és föld különbségével fejezi ki. Kosztolányi újjáteremti, s olyan motívummá érleli ezt a konvenciót, melynek révén a teljes világ arányait, benne a maga helyét létezése értelmét és tartalmát meg tudja nevezni.”⁷⁹ Ez a motívum jelen van a *Négy fal között* verseitől egészen a *Hajnali részegségig*, sőt a *Szeptemberi áhítat* csodálkozásáig. Annak a vizsgálata nagyon megtermékenyítő lenne, hogy hogyan kerül ez Kosztolányi alapfogalmai közé. A válasz valószínűleg az, hogy Schleiermacher függőségérzetének leírásából, de érdemes meggondolni: elképzelhető, hogy Kosztolányi olvasta Rudolf Otto 1917-ben megjelent könyvét, *A szentet?*⁸⁰ Hogyan lesz az életműben az égbolt végül az a mesevilág, ahol akkora pompájú bál van, mint a *Hajnali részegségben*? Az ég az egész lírai életmű egyik, ha ugyan nem a legközpontibb motívuma.

A második a *kincs*. Bár ez végigvonul az egész költészetén, jelentése erősen változik, majd a *Boldog*, *szomorú dal* és a *Fejtörő felnőtteknek* alapfogalmává lesz, de szinte nincs jelentősebb mű, amelyben ne találhnánk meg a szót magát.

Hogy a *halál*, az elmúlás tudata, az idő végességének realizálása mennyire központi szervező ereje ennek a lírának, azt nincs szükség bizonygatni. Babits fogalmazott így nekrológiájában: „Az utolsó műveiben neki is belopózkodott művészetébe egy súlyos és kemény gondolat. Oly súlyos és kemény hogy egy másik magyar költő egykor hősnek mondta aki ezt a gondolatot agyában viseli. Nem volt már a téma mindegy neki: volt valami benne amit különösen és minden áron ki akart mondani. Itt nem csak a kifejezés tornája érdekelte. S most úgy tűnik föl mintha ennek a gondolatnak csirája kezdettől fogva benne ült volna lelkében. Lassan nőtt föl, mint egy rettenetes embrió; ha jelenlétére gondolk, egyszerre más színben látom minden írását, ifjúsága dekadens rímeitől kezdve egészen a

⁷⁸ GINTLI, 2010, 778.

⁷⁹ KISS, 1998, 19.

⁸⁰ Rudolf Otto és Schleiermacher leírásához (az első teremtményérzetről beszélt, a második a függőség érzetéről, amely elfogja az embert, amikor felnéz az égre) lsd. Rudolf OTTO, *A szent*, Budapest, Osiris, 2001, 18-21.

végző novellák cinikusan ható hitetlenségéig. Egész életműve mintha csak előkészület lett volna arra a néhány utolsó versre, amelyben ez a gondolat megérik és kiteljesedik: a halál gondolata. Imádta az életet minden kis jelenségében, minden legapróbb borzongásában; ezeken kívül csak a Semmit hitte. Ez volt a sötét háttére könnyűségének, művészete boldog céltalanságának: mert semmi sincs ingyen. Imádta az életet és félt a haláltól már kora ifjúságától kezdve. Képzeletét delejes erő vonta a sötét partok felé.”⁸¹

A *hős* fogalma már nem ennyire egyértelmű. Bár ez is jelen van a kezdetektől, a *Számadás* kötetnek válik igazán főszereplőjévé, de abban is csak néhány vers erejéig, a végére mintha felszámolná önmagát. De ezekben a versekben, a *Számadás* ciklusában, a *Marcus Aureliusban*, az *Esti Kornél énekében* olyannyira központi figura, hogy e motívum mélyebb vizsgálata szükséges ezeknek a verseknek a megértéséhez.

Ha kirajzolódik egyfajta istenkép Kosztolányi verseiből, akkor az az ismeretlen istené. Ez Kosztolányi alapélménye mindenről, ami a sacrum kategóriájában tartozik: hogy ismeretlen, sőt néhány ponton tagadja is azt, hogy egyáltalán megismerhető lenne.

Ezzel összefüggésben van valamiképp a *pogányság* fogalma, amelyet első pillantásra úgy tűnik következetesen használ: korai versekben már ugyanazt érti alatta, mint a későbbiekben. És akár a *Marcus Aureliusra*, akár a *Szeptemberi áhítatra* gondolunk, a pogányság mindig az igazsággal van összefüggésben.

Végül pedig a talán legszimbolikusabb és legszebb motívumunk a *vendégség*, a *vendéglét*. Különös, hogy – bár ez is végig megtaláljuk az életműben, egyre gazdagodó, színesedő és árnyalódó jelentéstartalommal – de végül ez válik a leghangsúlyosabb motívummá a *Hajnali részegségben* is, és a *Szeptemberi áhítatnak* is alapélménye ez:

„Bizony, csodás ország, ahova jöttünk,
Mint hogyha a perc szárnnyakon osonna,
El-nem múló vendégség van körülünk,
Hosszú ebéd és még hosszabb uzsonna.”

Vendégségben lenni itt e földön – ez nem csupán a keresztyén kultúrkör, de a vallások többségének alapélménye, ez a motívum semmiképpen sem értelmezhető annak szakrális vonatkozásai nélkül.

Ismeretlen Úrnak nincs arca

Végül érdemes röviden összefoglalnunk, mire jutottunk. Kiindulópontunk az volt, hogy Kosztolányi lírájában nem csupán az esztétikum játszik fontos szerepet, de a lírai életmű végig kacérkodik a transzcendenssel is. Ez sok helyen verseket, sőt egész köteteket

⁸¹ RÉZ (vál.), 2002, 323.

szervező erővé válik: így vizsgáltuk meg az életmű kiemelkedő darabjait *A szegény kisgyermek panaszaitól* a *Számadás* kötetig, amely a leghangsúlyosabb témánk szempontjából. Már csak terjedelmi korlátaink miatt is arra kényszerültünk, hogy erősen megsűrjük az életművet. Fájdalmas hiány pl. az *Őszi koncert* és a *Kártya* kihagyása, amelyek az életmű kánonjából általában kiszorulnak, ám misztikus hangvételük miatt e témához sokat ígérnek. Nem is volt lehetőségünk másra, mint hogy önkényesen válogassunk az életműben, aminek még a *Szeptemberi áhítat* is áldozatul esett. Igyekeztünk azonban elkerülni azt a kísértést, hogy erőszakosan egy ívet rajzoljunk meg, inkább pillanatképeket, sőt snitteket próbáltunk felvillantani, kicsit bizonygatásként is: érdemes lenne az életművet ilyen szempontból is végiggondolni. Kosztolányi „Ismeretlen Urának” nincs arca, hiszen a szent csak nagyon érintőlegesen jelenik meg, de a transzcendens léte vagy nem léte az egyik központi kérdése költészetének.

Bibliográfia

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Összes versei*, Budapest, Osiris, 1998.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Sötét bújócska*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974.

ARANY Zsuzsanna, „Lucifernek is nevezték...” *Kosztolányi befogadástörténetének ideológiai vetületei*, in: JENEY Éva-SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.), *A kultúra átváltozásai. Kép, zene, szöveg*, Balassi Kiadó: Budapest, 2006, 164-208.

Marcus AURELIUS, *Elmélkedések* (ford. Huszty József), Budapest, Kossuth Kiadó, 2010.

Mircea ELIADE, *A szent és a profán*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2009.

GINTLI Tibor, SCHEIN Gábor, *Az irodalom rövid története. II. A realizmustól máig*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2007, 372-378.

GINTLI Tibor (szerk.), *Magyar irodalom*, Budapest, Akadémiai, 2010, 689-698; 778-785.

HIMA Gabriella, *Bölcseleti hatások a századelő magyar szellemi életében*, in: uő, *Kosztolányi és az egzisztenciális regény*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992, 14-22.

KARINTHY Frigyes: *Kosztolányi Dezső: Bolondok*, Nyugat, 1911. december 1.

KENYERES Zoltán, *Irónia, metafizika, irgalom*, in: *Vigília*, 2006 (1), 18-24.

KIRÁLY István, *Kosztolányi. Vita és vallomás*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986.

KISS Ferenc, *Kosztolányi-tanulmányok*, Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 1998.

Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus* (ford. Kertész Imre), Budapest, Magvető, én.

RÉZ Pál (vál.), *Hajnali részegség. In memoriam Kosztolányi Dezső*, Budapest, Nap Kiadó, 2002.

RÓNAY László, *Kosztolányi önvizsgálatai*, in: uő: *Szabálytalan arcképek*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982, 111-260.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, KULCSÁR SZABÓ Ernő (szerk.), *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről. Újraolvasó*, Budapest, Anonymus Kiadó, 1998.

Kunst und Reformation in Ungarn

von
Zoltán Lőrincz

Die Entscheide der ungarischen reformierten Synoden über die Kunst im 16. Jahrhundert schrieb Áron Kiss¹ unter diesem Titel eine ausführliche Studie, ich erachte diese als Ausgangsarbeit. Er stellt die Kunstliebe der reformierten Kirche zu einem Zeitalter, als das Bilderstürmen eine Erscheinungsform des Glaubens war, obwohl diese Kirche im 16. Jahrhundert "die eigenen Filler" zur Stiftung von Studentenheimen und Druckerein verwenden mußte.

Die erste ungarische protestantische Synode wurde 1545 in Erdöd abgehalten. Das in 12 Artikeln formulierte kirchliche Glaubensbekenntnis der Synode betrifft die Bilder und die Künste noch nicht.

Für die Entscheide der Synoden aus den früheren Zeiten war der Liberalismus charakteristisch, da diese gemeinsam mit den Lutheranern abgehalten wurden. Die Synode von Beregszász beschloß 1552 folgendes: ".....wo die Altäre, wegen der ständig andauernden Verbreitung der Reformation schon abgerissen und aus den Kirchen ausgeworfen wurden, braucht man diese nicht mehr zurückzustellen, wo sie aber noch in der Kirche anzutreffen sind, können diese von Priestern anstatt der Tische benutzt werden, nur um die wahre, und der päpstlichen Messe entgegengesetzte Wissenschaft unversehrt aufzubewahren."²

Die Synode von Óvár (1554) sagt folgendes aus: "Der Abriß von Altären und Bildern ist die Pflicht der Munizipalbehörden und nicht der Küster, es sei denn die Obrigkeit ordnet es ihnen an, weil sich die Küster sonst in die Aufgabe der Behörden einmischen würden."³

Die Synode von Vásárhely im Jahre 1559 beschloß, nicht alle Bilder aus den Kirchen auswerfen zu lassen: "Wir ordnen an, daß aus den Kirchen alle märchenhaften Bilder hinauszuwerfen, die historischen hingegen zu behalten sind".⁴

¹ Kiss Áron: A XVI. században tartott magyar protestáns zsinatok végzései. Budapest, 1881.

² Kiss: a.a.O. 24

³ Kiss a.a.O. 31

⁴ Kiss a.a.O. 45

Nach dem Entzweien der beiden protestantischen Richtungen im Jahre 1562 wurde der Standpunkt der Reformierten erst 1562 im Glaubensbekenntnis von Egervölgy dargelegt: Die Kirche der Frommen, sollte diese aus Holz oder auch aus Stein gebaut sein, müssen überall ohne Prunk und Aberglaube sein. In denen darf es keine Götzen, keine skandalösen Bilder und Gemälde, keine falschen Lehren und heidnischen Liturgien sowie menschlichen Gebräuche geben, die dem Wort Gottes widerstreben. Es sind nämlich alle gewählte Kirchen Gottes und haben mit den Götzen nichts gemeinsames, ähnlich wie die Kirchen, die als Orte gemeinsamer Zusammenkünfte keine Götzen und Götzenbilder haben dürfen (2.Kor.6.). Die Götze bildet mit Gotteskirche keine Gemeinschaft. (Naum.1.2.Hagg.1.Habak2.) Ich befreie sie von Götzen, vernichte und stürze die Abgötter. (Hos.1.3.Esaia 28.24.40.41.44.45.Naum.1) Ich stoße das geschnitzte Bild und den Abgott aus Gotteskirchen aus. (Mik.1.4.Moz.23.) Jakob hat keine Götzen vor sich. Die Synoden von Elibert, Karthago und Toledo verbieten die Skulpturen und Bilder in den Kirchen. Zyrill und Dyonis beweisen, daß es 160 Jahre lang keine Götzen in den römischen Kirchen gab. (Kap.11.15.36) David, Salomon, Asa, Jehu, Josua, Ezechiel stürzten dementsprechend die Abgötter und stießen die Ehrfurcht vor dem Bösen, sowie den unnützlichen Abscheu aus. (Dan.9.Mat.24.) Ähnlich lehrt Jeromos über Esaia, Jeromias, Naum und Hosea. So lehren auch Agoston, Ambrus, Kryzostom, Tehofilakt Zyrill über die schon genannten Stellen. Die Kirchen sollen ohne geschnitzte Bilder und Altare da sein. Gotteshäuser sind ja die Stätte der Kirche und der kirchlichen Konventikel, sowie des göttlichen Gebetes, des Predigens und des Bedienens von Sakramenten.

Sie sollen also nicht in Hölle der Schächer verwandelt werden. Wie die mit Gotteswort krämernden Opferpriester ihren Bullen, Messen kaufen und verkaufen und viele von denen gehen dem schändlichen Gewinn, der Hurerei mit beiden Geschlechtern nach, wie die Räuber des Gebetes und die Plünderer der Seelen. (Mar.21.6. Syn.v.Constanz 6.92.100. Kryzostom, Abros, Theofil, Anzelm 2Chor 6.1. Chor 8.10.)

Über die Götzen, Bilder und Altare

Die wegen des Glaubens und der Ehrfurcht gestellten Statuen und die skandalösen Schriften werden von der heiligen Schrift, von den Priestern und den Synoden verurteilt. (2.Moses 4.5.7.30. Esaia.45.44. Jerem.7.27. Hosea.3.14. Jud.1. Naum.1. Zofon.1.) Die Abgötter können weder lehren, noch mahnen, sie können weder etwas Gutes, noch etwas Schlechtes tun. (Buch der Weisheiten. 13.14.1.d.05.01) Hütet euch vor Abgöttern! Die Synoden beschlossen, daß die Statuen von den Priestern mittels ihrer Reden, von den Fürsten hingegen durch ihre äußere Macht abgerissen werden müssen. (Augustinus über das göttliche Bürgertum. Ambrosius über den Tod von Theodozios, Zyrill gegen Julian. Hyeronymus. Füs Esaia 24.44. Origen. Klemens 5. Buch. Ignatius und alle die Anderen.)

Die von den Künstlern wegen bürgerlichem Nutzen geschaffenen weltlichen Bilder akzeptieren wir. Die Synode ordnet an, daß die Bischöfe die Statuen mit der Hilfe der Richter vernichten sollen. (Die Toledoer Synode 16. Kapitel, die Synode von Ancyra, Kap. 4.5.6.7.8. von Konstantinopel Kap.6-100. Hyeronimus Zofon.1) Die Priester, die vernünftigeren Synoden und die Beschlüsse lehren dies.

Die heilige Schrift verbietet in dem zweiten Gebot Zweierlei, nämlich, daß Gottes Bild weder zum Zwecke der Ehrfurcht, noch des Schmückens dargestellt wird, da sich Gott auf keine Art malen, oder zeichnen lassen will. Es sollen des Weiteren auch keine skandalösen Bilder zum Zwecke des Glaubens gemacht werden, auch wenn sie nicht angebetet werden. Zwei Sachen verbietet also das zweite Gebot: erstens, daß es solche Bilder nicht geben darf, zweitens, daß diese nicht angebetet werden dürfen. Die heilige Schrift besagt: Lo tha asse leka pessel: Vekal teamuna. Lo tis tachaue lahem velo te audem. Du sollst keine Götzenbilder schaffen, du sollst diese weder anbeten noch verehren. Die heilige Schrift und die Synoden untersagen also das Verwahren und das Anbeten von Bildern. Die Entscheide der Synoden lehren, daß die Priester bestraft werden sollen, falls sie die Statuen nicht vernichten. Die Fürsten und die Hirten sollen die Götzenbilder mittels ihrer Götzenbilder bestrafen, ähnlich die David, Salomon, Jehu, Asa, Esaias, Josua. Papst Leo verdammt die Statuen und verbietet, diese in den Kirchen zu halten. Kapitel 40.41. der Synode von Eliber verbietet die Anwesenheit von Gemälden in den Kirchen. (Die Pater über Hosea, Esaias, Jeremias. 4. Kir. 14. 20. 24. Kap. 23. der Arleser Synode)

Die Gefäße des Abendmahls

Die heilige Schrift redet über Trinkgefäße oder Becher. Wir akzeptieren also allerlei Gefäße sollen sie aus Glas, Holz oder Gold, Silber, Tongut, oder aber aus Kupfer und anderen Metallen bestehen, nur den Mißbrauch, den Pomp, den Aberglaube und den Skandal muß man fernhalten. Wir lehnen die päpstischen Kelche und Teller wegen dem abergläubischen Mißbrauch ab. Da der Herr wünscht, daß die Überbleibsel des Balls aus der Kirche ausgeschlossen werden, und diese nicht einmal genannt werden. Hosea 14.2.3. Zak. 9. Ich entnehme ihren Mündern das unschuldige Blut und ziehe durch die Zahnzwischenräume ihre abscheuliche Klebrigkeit. Baruk 6. Naum.1.2. Hagge 1.2.

Die Altäre, die aronschen Gewänder

Die Altäre waren den Meßpriestern des alten Testaments eigen und mit der Kommunion bedeuteten sie den Tod und das Kreuz von Christus, d.h. seine Opferung. Es waren laute Symbole, Schatten, Darstellungen und mit den aronschen Gewändern deuteten sie das Priestertum von Christus und sein Ankommen an. Mit der Berufung von Christus endete die

Alt-Kommunion, das Opfer und die Gewänder samt allen Zeremonien, die den Meßpriestern des alten Testaments eigen waren, verschwanden, ähnlich wie die Dunkelheit mit dem Einbruch des Tages verschwindet. Jud. 7.8.10. Chor 1. Kol. 2. Jene, die die Altare und das Priestertum von Levi ins Leben zu rufen beabsichtigen und ableugnen, daß Christus berufen war, wie das wahre Licht und der wahre Körper für den Schatten des alten Testaments, die handeln gegen das Ankommen Christi und gegen seine Priester. Christus und die Apostel, die Propheten trugen auch bei Darbietung von Sakramenten gewöhnliche Gewänder, so können die Priester auch jetzt ordentliche Gewänder, gewöhnliche Bekleidung tragen. Sogar die Synoden verbieten die abergläubische Prachtsucht an den Gewändern der Bischöfe und der Priester."⁵

Die Grundthesen dieses Glaubensbekenntnisses wurden durch Erklärungen von den Beschlüssen der großen konstituierenden Synode von Debrecen (1567) weiterentwickelt: wie das von Peter Juhasz Meliusz geschriebene authentische ungarische Glaubensbekenntnis, das sein Autor "dem in Ungarn lebenden frommen treuem Volk, das in Debrecen, Szabadka, Kassa und Várad lebt" widmete. Das Werk besteht aus zwei Teilen: der eine ist das kurze Glaubensbekenntnis, der andere das Gesetzbuch, das später unter dem Namen: *Articuli maiores* bekannt wurde.

Die Debrecener konstituierende Synode hatte nicht nur auf das Leben der reformierten Kirchengemeinde über der Theiß eine Auswirkung, sondern bestimmte das Verhalten des ganzen Reformiertentums⁶ den künstlerischen Werken gegenüber und es gilt besonders für die Kunstwerke der Kirchen. Die Synode nahm hinsichtlich der Altare, Statuen, Bilder, kirchliche Ausrüstungen, Gewänder, Musikinstrumente und Glocken Stellung⁷. Der Aufmerksamkeit der Priester der Synode entgingen auch die Beerdigungsbräuche und die Problematik der Gebrauchnahme der katholischen Kirchen und der Mitbenutzung der Kirchen nicht⁸.

Die Beschlüsse der Synoden befaßten sich auch mit den Kunstwerken des bürgerlichen Lebens, und wegen der Vermeidung von Luxus und des Prunks, auch mit der Frage der Kleidung. Es wurde versucht, die Normen zu bestimmen, die der reformierten Kirche und ihren Lehren würdig erachtet wurden⁹. Die in den Dokumenten der Synoden oft anzutreffenden maßvollen nüchteren Ausdrücke bringen einem das Wesentliche näher. Es wurde genau beschlossen, was außerhalb der Kirche zulässig ist.

Diese Synodenbeschlüsse waren trotz der vielen Verbote nicht einseitig. Bedauerlicherweise wird es in der kunsthistorischen Literatur fast nie erwähnt. Bei der Darstellung der Geschichte der Bilderstürmerei war es beinahe eine logische Folge – und es

⁵ Kiss: a.a.O. 188-189

⁶ Révész Imre: *Magyar református egyháztörténet I.* Debrecen, 1938, 185

⁷ Anlage II Kirchengebäude; Anlage III.XVII.Artikel; Kiss a.a.O. 475

⁸ Anlage III. LVIII., LIX. Artikel

⁹ Anlage III., XV., XLIII. Artikel

rührt aus der Natur der Dinge her –, daß die nach den Lehren der Schweizer Reformation tätigen Prediger die Entfernung der Altäre anstrebten. Dem Standpunkt der früheren Glaubensbekenntnisse gegenüber (bis zum Egervölgyer Glaubensbekenntnis) war später eine Art Radikalismus charakteristisch, aber unter einer gewissen Bedächtigkeit. In der Beregszászer Synode (1552) wurde beschlossen, "daß die schon entfernten Altäre neu aufgebaut werden sollen, dort, wo diese noch nicht abgetragen sind, und die Zuhörer hartnäckig diese beizubehalten wünschen, werden die Geistlichen angewiesen, daß sie den Altar zwar mit ruhigem Herzen anstatt des Tisches gebrauchen können, aber sie sollten ihren Zuhörern über diesen Gegenstand einen wahreren Sinn einflößen lassen"¹⁰. Das heißt gleichzeitig Liberalismus aber auch Bedächtigkeit, damit die "Schwachgläubigen" vor der Helveten - Richtung nicht zurückschrecken.

Zweifellos kam auch in der zweiten Erdöder Synode (1555) der lutherische Einfluß zur Geltung, wo folgender Beschluß gefaßt wurde: "...neulich geschah beim Reichen des Abendmahles durch Abreißen des Altares und durch Hinstellung eines Tisches eine Änderung, ohne den Fürsten darüber gefragt zu haben, der dies laut seiner Macht hätte tun sollen, unsere Kirche mißbilligt dies, und verzeichnet es als große Sünde des Urhebers der Neuerung dieser Art"¹¹.

Die Reformierten gingen hingegen radikaler vor. So z.B. Demeter Tordai der Övárer Geistliche, aus dessen "Kirche der Altar und die Bilder schon 1553 hinausgeschmissen wurden....."¹² Ein ähnlicher Fall ereignete sich auch mit Kálmáncsehi Márton Sánta, der "in Debrecen als Priester tätig war, aber bald, d.h. im Jahre 1555 sich von dort zu entfernen gezwungen war, da er die von Luther-Anhängern angeordneten Altäre und sonstigen Utensilien rausschmiß, wobei die Zuhörer, die sich von den römisch-katholischen Resten nicht trennen konnten, diese puritane Vorgehensweise damals noch nicht zu ertragen vermochten"¹³.

Tordai und Kálmáncsehi wandten also die Prinzipien, die später in den Dokumenten des Egerszeger Glaubensbekenntnis und der Debrecener konstituierenden Synode formuliert wurden, schon früher in der Praxis an, und besagten, daß: die Altäre entfernt werden müssen, und die Bezeichnung "Altar" nicht gebraucht werden darf¹⁴. Damit war also das Schicksal der Altäre prinzipiell entschieden. Die Statuen und die Bilder erlitten ein ähnliches Schicksal.

Für die Gemälde und Bilder wurde außerhalb der Kirche, d.h. im bürgerlichen Leben uneingeschränkte Möglichkeit gewährt. Mit den Statuen war es anders.

¹⁰ Kiss a.a.O. 24

¹¹ Kiss a.a.O. 41

¹² Kiss a.a.O. 6

¹³ Kiss a.a.O. 25

¹⁴ Anlage I., "Über das Brot" Artikel; Kiss: a.a.O. 188-189

Die wörtliche Auslegung des zweiten Gebotes - du sollst dir keine geschnitzten Bilder anfertigen - ermöglichte keine Zusage. Die Beschlüsse der Synoden bekannten sich diesbezüglich zu diesem strengen Gebot und in diesem Sinne wurde die Stellungnahme der Synoden konzipiert.

Dazu ein Zitat aus dem Debrecener Glaubensbekenntnis: "Die Synoden beschlossen, daß die Priester durch ihre Reden, die Fürsten mittels ihrer äußeren Macht die Statuen vernichten lassen sollen,die Bischöfe sollen die Statuen durch die Richter vernichten lassen - und um des größeren Nachdrucks willen wird ausgesagt - die Beschlüsse und die Synoden lehren, daß die Priester bestraft werden müssen, falls sie die Statuen nicht vernichten"¹⁴. Die Ausdrücke "abreißen", "vernichten" in den Dokumenten der Synoden und den Glaubensbekenntnissen, sowie die Ankündigung einer Strafe machten es offensichtlich, daß die Statuen die Vernichtung erwartete. Die begnügten sich damit, die Altare und die Bilder aus den Kirchen zu entfernen, über die tatsächliche Vernichtung wurden keine Anordnungen getroffen¹⁵.

Es ist zweckdienlich, hier den Fall der Sankt Nicolaus Kapelle (sacellum sancti Nicolai) in Debrecen anzuführen. Nach den Protokollen des Stadtmagisterrates von Debrecen, wurden die Schätze der Kapelle am 5.3.1553¹⁶ (István Szűcs meint es war am 13.2.¹⁷) der Stadt für weitere sorgfältige Aufbewahrung bzw. zum Zwecke des Verkaufens übergeben. Vielleicht offenbarte sich in diesem Verhalten ein gesunder Krämergeist, aber ganz bestimmt keine Kunstfeindlichkeit. Die Verkaufsabsicht dieser Gegenstände beweist, daß an denen der künstlerische Wert erkannt wurde. Erwähnenswert ist dabei Punkt 4. des am 13.1.1557 gefaßten Beschlusses der Szebener Synode:

"Es wird angeordnet, daß aus den Kirchen alle märchenhaften Bilder rausgeworfen, die historischen aber dort behalten werden müssen."¹⁸ Dabei definiert das Dokument aber nicht, was unter "märchenhaft" und "historisch" zu verstehen ist. Der Ausdruck "märchenhaft" heißt nach aller Wahrscheinlichkeit die Legenden der Heiligen und Märtyrer, also all das, was in der Bibel nicht enthalten ist. Die historischen Bilder mögen die Illustration biblischer Ereignisse bedeuten. Ähnliche Einschränkungen machen die Synodenentscheide, indem sie die märchenhaften, skandalösen Bilder auch im Zivilleben verbieten.

Das Glaubensbekenntnis von Debrecen verfügt gesondert über die Bilder mit weltlicher Bestimmung. "Die von den Künstlern zum bürgerlichen Nutzen geschaffenen weltlichen Bilder akzeptieren wir."¹⁹

¹⁴ Anlage I., "Über das Brot" Artikel; Kiss: a.a.O. 188-189

¹⁵ Kiss: a.a.O. 189

¹⁶ Debrecen város maistratusának jegyzőkönyveil 1554/1555, A, HBmL forráskiadványai 5. Debrecen, 1983. unter der Nr. 591/2. 40-41

¹⁷ Szűcs István: Szabad királyi Debrecen város történelme; II. Debrecen, 1872, 541

¹⁸ Kiss: a.a.O. 45

¹⁹ Kiss: a.a.O. 189

Die Beschlüsse, Dokumente, und Glaubensbekenntnisse der Synoden versuchten sehr sorgfältig die verbotenen und erlaubten Themen zu umreißen²⁰. Nach Bobrovsky "dürfen wir vielleicht die nicht zu wage Schlußfolgerung ziehen, daß sie es zu betonen selbst für notwendig hielten: ihre Kunstfeindlichkeit sei nicht von allgemeinen Charakter, sie ist nur auf bestimmte Ziele gerichtet."²¹ Bobrovsky ist die einzige Autorin in den letzten 40 Jahren, die dies derart niederschreibt. Sie redet zwar selbst über Kunstfeindlichkeit, aber sie sieht die Ziele der Synodendokumente deutlich. Die Aufarbeitung der stark umstrittenen Beziehung der Reformation und der Kunst ist eine große Schuld der Kunstgeschichte. In dem "kurzen Glaubensbekenntnis" der Debrecener Synode wurde genau formuliert, daß nur die angebeteten religiösen Gegenstände und die zum Zwecke der religiösen Ehrfurcht geschaffenen Bildern verboten werden. Gegen die nicht angebeteten, von den Katholiken nicht magisch verehrten Bilder hätten sie nichts einzuwenden. Es wird eine Vielzahl von Beispielen erwähnt, wo sie keine Einwände haben.²²

Das Csengerer Glaubensbekenntnis (1570) formuliert in dem Absatz über die Kirchen schön und eindeutig den Standpunkt der Reformierten: "...wir dürfen die an sich braven Geschöpfe Gottes deswegen nicht verachten, weil sie von dem Bösen mißbraucht werden."²³ Das "kurze Glaubensbekenntnis" verfügt auch über die Gewänder. Anstatt des Meßgewandes sind anständige Kleider zu gebrauchen. Das Meßgewand ist untersagt, da es eine prachtvolle, abergläubische Bekleidung sei.²⁴ Artikel XV und XLIII des Articuli Maiores beschreiben ausführlich, wie sich der Priester und seine Familie zu kleiden hat. Demnach: "daß deren Gebrauch (nämlich von Kleidungsstücken) den natürlichen Anforderungen angepaßt und mit der Anständigkeit und mit dem nüchteren Mittelmaß zu vereinbaren ist."²⁵

Das Glaubensbekenntnis von Egervölgy erwartet von Bischöfen, daß sie "bescheidene Tische, billige Bekleidung und Möbel haben. Mit Gold, Silber und teuren Anzügen dürfen sie nicht prangen."²⁶ Meliusz warnt die Reformierten allgemein vor der prunkhaften Bekleidung.²⁷ Die Frage der Kleidung stellt ein Problem dar, das immer wieder auftaucht, sogar im 17. Jahrhundert. Wegen der abergläubischen Mißbräuche wurden ähnlich wie die katholischen religiösen Gewänder, auch die Kelche, Kannen, und Teller zum Entfernen verurteilt. Dafür wird aber "jedes Gefäß akzeptiert, soll es auch aus Glas, Holz, Gold, Silber, Tongut sein oder aus Kupfer und aus jedweder Metall angefertigt sein, wichtig ist nur, daß der Mißbrauch, die Prachtsucht, der Aberglaube und der Skandal entfernt

²⁰ Anlage III. - Kiss: a.a.O. 592-593

²¹ Bobrovsky Ida: A XVI. századi magyar református zsinatok végéseinek művészeti vonatkozásai. In: Ars Hungarica 1976/1., 67

²² Anlage I. - Kiss: a.a.O. 474

²³ Kiss: a.a.O. 671

²⁴ Anlage I. - Kiss: a.a.O. 516

²⁵ Kiss: a.a.O. 573, 583

²⁶ Kiss: a.a.O. 184

²⁷ Kiss: a.a.O. 547

werden muß."²⁸ Die Einschränkung gilt also nur für den Prunk, den Luxus, dafür also, was einen an den Katholizismus erinnert.

Das ungarisch gefaßte Glaubensbekenntnis macht über die Kirchen und die Glocken eine von den oben angeführten abweichende Erklärung: "Die Gläubigen dürfen sowohl die für päpstliche Messen gebauten Kirchen, als auch die Glocken beibehalten. Erstens, weil sie die Steinmauer die Glocke nicht anbeten. Zweitens, weil auch Gott deren Form nicht verbot, sogar selbst eine Kirche errichten ließ und sein Beispiel versucht ihr beim Aufbau der Kirchen nachzuahmen...die heilige Schrift besagt, daß aus Salomons Kirche nur die Altäre, die Bilder, der Abusus (Mißbrauch) und die Schändlichkeit zur Zeit von Josepha, Ezechiel, Josua rausgeschmissen wurden, die Kirchen blieben aber bestehen."²⁹

Artikel XV. des Articuli maiores fordert entschlossen: Die Überbleibsel der Messen sollen vernichtet werden. In den katholischen Kirchen wurde alleine das Ziel und der Mißbrauch verurteilt, die Materie, die Form und die sich daraus entfaltende Kunst aber nicht. Aus den Kirchen wurde alles entfernt, was katholisch ist. Die Kirche selbst wurde hingegen für unverdorben erklärt, und von den Kirchen wurde ohne jegliche Vorurteile Besitz ergriffen.³⁰

Artikel LIX Punkt 2 von Articuli maiores schreibt über die gemeinsame Nutzung von Kirchen: "...in derselben Kirche zu sein, zu lehren, wie in Pest, Buda und sonstwo, wo Verwünschungen, schreckliche Gotteslästerung ohne Widerrede zu hören sind: es ist unmöglich, daß Gotteskirche und Gotteshaus derselbe Ort wie das Zuhause Belials (Teufels) ist. Christus vertrieb die Krämer, die in den Kirchen ver- und ankauften."³¹ Die Situation war also bei der gemeinsamen Nutzung von Kirchen wie oben dargestellt anders: Von den Kirchen wurde ohne Vorurteile Besitz ergriffen, aber in diesem Fall war das Zugeständnis nicht charakteristisch. Das führte, besonders auf dem von Türken besetzten Gebieten aus Not zu ständigen Konflikten.

Die konstituierende Synode wollte auch mit der Tradition der Beisetzung in den Kirchen einen Schluß machen. Der Märtyrer- und Reliquienkult des Mittelalters ist bekannt. Am meisten wurden die Reliquien der Heiligen mißbraucht. Der Brauch der Beisetzungen stand eng damit in Zusammenhang, so ist die Stellungnahme der Synode verständlich. Im Kapitel "über die Beisetzung" des ungarisch gefaßten Glaubensbekenntnisses ist folgendes zu lesen: "Es soll eine saubere Stelle und nicht voll vom Aas sein, wo gepredigt wird. An dem Ort, wo beerdigt wurde, brachten die Väter, die Apostel weder ein Opfer dar, noch wurde dort gepredigt, sowohl das Lehren, die Beisetzung als auch das Predigen hatten ihren

²⁸ Kiss: a.a.O. 152

²⁹ Anlage II. - Kiss: a.a.O. 547-548

³⁰ Anlage III. XV-XVII. Artikel

³¹ Anlage III.

eigenen Platz. Es wurde niemals genehmigt, einen in der Kirche von Salomon zu bestatten."³²

Die Beschlüsse und Dokumente der Synoden sind, wir hier dargestellt, recht liberal. Es war aber nicht damit getan, sie gefaßt zu haben. Es mußte unter den gesetzlichen Umständen auch dafür gesorgt werden, daß man sie durchführt. Die Säuberung der Kirchen ging nicht ohne jeden Konflikt. Ein Beispiel dafür ist der Soproner Ständetag im Jahre 1553, wo "die Kirchenzerstörer und die Zerstörer, Verbrenner der Heiligen Bilder" - damit waren, zwar unausgesprochen dennoch offensichtlich die draufgängerischsten Anhänger der Helvetenrichtung gemeint - in ungewöhnlich scharfen Ton bedroht worden.³³ Die Protestanten fühlten es und waren darüber im klaren, daß die Legalisierung der Kirchensäuberung soziale Spannungen auslösen kann - was sich letztlich bewahrheitete. Deshalb erklärten sie schon 1554 in der Óvárer Synode - deren Schirmherr Ecseder György Báthori war - daß das Entfernen der Bilder und Altare die Aufgabe der Munizipalbehörden und nicht der Kirchen sei.³⁴ Das Glaubensbekenntnis von Egervölgy unterstrich es ebenfalls, indem es im Zusammenhang mit den Pflichten von Munizipalbehörden das Entfernen von Abgöttern für die Aufgabe der Fürsten erklärt.³⁵ Auf diese Art wollten sie sogar den Anschein der Willkür und der Eigenmacht vermeiden. Die Säuberung der Kirchen ging nicht zwangsmäßig mit Barbarei und Vernichtung einher. Ein Beispiel dafür ist, der schon angeführte Fall mit den Beständen in der Sankt Nicolaus Kapelle.

Bei der Untersuchung der Beschlüsse der reformierten Synoden des 16. Jahrhunderts hinsichtlich der bildenden Kunst, kann man feststellen, daß die vermeintliche Kunstfeindlichkeit der Reformation immer zielgerichtet war. Einige Gebiete entzogen sie der künstlerischen Schaffung, gleichzeitig wurden aber neue Wege eröffnet. Die Dokumente nahmen nur gegen die katholisch-religiöse Kunst Stellung, es war nicht ihre Absicht, auch die weltliche Kunst in Mitleidenschaft zu ziehen.

³² Kiss: a.a.O. 555

³³ Révész: a.a.O. 329

³⁴ Kiss: a.a.O. 31

³⁵ Kiss: a.a.O. 176, 178

SPONSVS VOCAT exhibition

Dialectical Transparency

*An Exhibition 'Transcriptions' of Agnes Peter
on July 10, 2011 Budapest, Faculty of Theology KRE
Opening speech by Sandor Bekesi*

Distinguished Guests,
Ladies and Gentlemen,

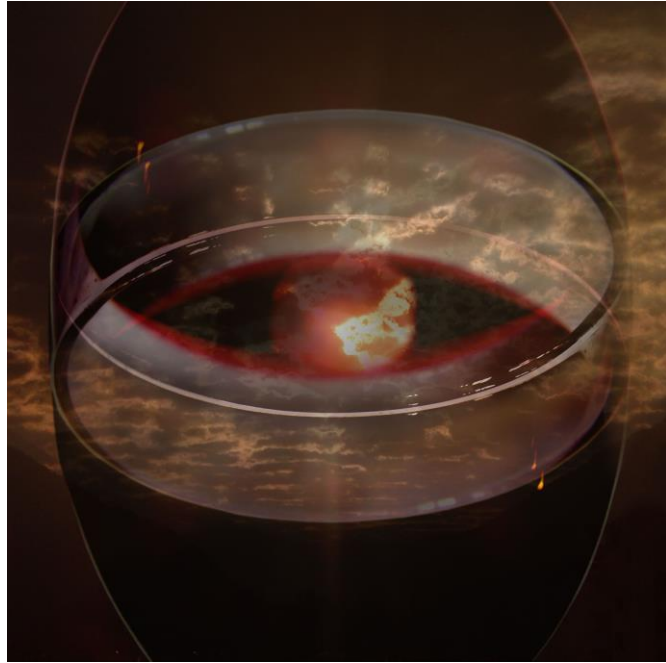
As can be seen in this room the Faculty of Theology gives place to the exhibition of Agnes Peter's photographic art. Of course, I do not mind to deal with Agnes Peter's life-work but first, she is a well-known sculptress and graphic artist, one of the founders of Hungarian Sculptor and Hungarian Symposium societies, who does not stand in need of my introduction. Secondly, I am not an art historian to value her works correctly; moreover, other famous art-critics have done it already. Thirdly, the opening speech has not time too much in regard to the secret wish of the audience here and now. Therefore, I would like shortly to discuss only her photographs in the spirit of the Conference for topic *Rewritten Bible, Texts, Terms and Technics*.





All of the pictures of this exhibition represent a special association by the photo-montage which consists of not simply cut out elements but superscripted signs on each other. In this case, in fact, there is talk about a *visual transcription* instead of a verbal rewriting. Such visual transcription, for instance, are the metamorphoses in the mythological events or the typological texts between Old and New Testaments. It is worthy of note that the visual transcription has two universes of the signs, namely, the old and the new one at the same time. Consequently, the associated, transformed third sense is derived from the coordinated signs of both hermeneutical circles. In other words the synoptic view of both the old and the new elements together refer to a sense of a fulfilled Transcendence in the immanent world.

In the Ovid's *Metamorphoses* the transformation of Daphne into a bay-laurel is a transparent being together of the old and the new one in a miraculous process: 'Apollo still loved her, and pressing his hand / Against her trunk he felt her heart quivering / Under the new bark' (I. 584-586). The poet Apollo feels the old one behind the new one, the quivering heart under the hard bark, and with both figures Daphne and the bay-laurel the poet Ovid can formulate the united, fulfilled sense of the transcendental clear love beyond the carnal desire. It is written in the Book of Prophet Jonah that 'he was in the belly of the fish three



days and three nights' (Jonah 1. 17), and later 'Salvation is of the Lord. And the Lord spoke to the fish, and it vomited out Jonah upon the dry land' (2. 10). This text is transcribed by Evangelist Matthew into remarkable sign of Jesus Christ referring to his Resurrection (Matthew 12. 39-40), and on the whole there is about only the transcendental sense of Kingdom of God.

Well, we can see on the photographs gathering reeds and appearing rings on the surface of water which, probably, is Lake of Hungarian Venice. Let us look at the rings as brims of glasses lying strange on mirror of the lake. The reeds are the old elements; the rings are the new. Two hermeneutical universes are co-ordinated in a common space and time to refer to the transcendental value of the Covenant. On the other picture we can find out the bloody clouds of the sunset-sky included in a wine glass. The sky is the old Creature, the glass is the new one of the Grace, and the transparency of both signs means a New Covenant with the Universe. Probably, after using of the visual transcription in this way Agnes Peter's life-work is *transcendental realism* named by her art-critics.

Congratulations to the artist and we wish her further fruitful inspirations to create more and more. I am delighted to declare this exhibition open. Thank you for your attention.



The Meaning of Religious Aesthetics

A Personal Point of View

by

Viktor Segesváry

This essay, as indicated in the subtitle, is not a historical overview of the literature on the subject or an analysis of contemporary views on it, but the particular point of view of a Reformed theologian and convinced Christian. It reflects the author's knowledge and love of other cultures and civilizations which he studied since a half century and that led him to elaborate a coherent view of how cultures determine human beings' existence. This view of different cultural and civilizational worlds will then be the point of departure for developing my thoughts on the meaning of religious aesthetics.

Religion and Culture

Culture is determining every human world because it shapes society's structure, people's customs and behavior patterns, and cultural features are transmitted by tradition from generation to generation. In saying this I do not mean that biological and genetic factors do not play a fundamental role in human life, but I believe that biological and cultural evolutions influence each other as genetic and biological endowments constitute, indeed, the framework for man's cultural and spiritual existence; therefore, cultural givens clearly contribute to the gradual formation of human personalities. I describe human communities with their characteristic physical, cultural, social, economic, political and technical features as human worlds – thus, every human world is representing a civilizational ensemble.

Following the logic of the above argument, then, all civilizations are centered on a cultural core. This cultural core includes philosophy, morals, arts, sciences, social relations, and, above all, the religion which is the proper source of every culture. There is no culture without in its bosom a religion and the latter's creative forces; even the only culture built exclusively on a this-worldly perspective, negating any religious, transcendental fundament – the modern culture of the West – sprung out of the Christian Middle Ages and not until today could liberate itself from all the hallmarks of its Christian origins. This is the reason why I spoke above of man's cultural and spiritual existence because culture and spirituality are inseparable.

China is no exception to this rule. Apparently, no religion is at the core of the Chinese culture, but if one considers religion in its widest sense, that is, as a relationship to the transcendent, Confucianism and Taoism contain strong elements linking earthly existence to the ‘other world.’ In Confucianism the strong emphasis on the cult of ancestors and in Taoism the mystery of the Tao which surrounds human life, are certainly ways to reach the ‘sky’ – so many times evoked in Chinese literature – and represent undoubtedly transcendent reality.

If this is so, then there cannot be tensions in a culture between its various components as the tenets of religious faith are regulating the relationship between them, giving priority to the development of one or the other at different epochs. There is always interplay of all cultural activities among themselves, on the one hand, and with the spiritual forces emanating from the religious belief, on the other. It is only in Western culture that the opposition between the religious and the worldly plays an important role; in all other cultures such an event can only occur under foreign influence like the impact of Western ideas and ideologies penetrating until the cultural core of all other civilizations in our globalized world. Suffice it to refer here to the contradiction in the Muslim world between the Islamic teaching of God’s rule in our earthly existence as opposed to people’s sovereignty in social and political life that came to be crystallized in the contradiction between the ‘*umma* – the community of believers – and the system of nation-states, a purely imported product of Western origin.

Civilizations, on the other hand, represent all other domains in human life that are outside what I described above as aspects of culture, namely, the configuration of societal structures and divisions, economics, politics, technology, lifestyles, entertainment, and so on. The cultural determination of civilizational aspects of human worlds is, in my eyes, so evident that it needs no further argumentation to explain it; it is sufficient to have a look on how life is organized in the various co-existing civilizations on the globe.

Art, therefore, always has a meaning determined by its context; it is all-pervading in the sense that artistic creations reflect the epoch’s cultural trends. This practical intertwining of art with everyday life does not mean, however, that art should be functional (as often claimed today), because functionality just represents one aspect of art. In fact, forms of language and of discourse are remarkably comparable in religion and art – image, symbol, story-telling, together with an effort to mirror reality.

In this framework there is, thus, a very close relationship between art and religion, expressed by the term ‘sacred arts.’¹ The content of the term varies in the writings of

¹ “Art is surrender to something supra-personal,” writes Emil Brunner. “It originates from an inner urge. It is pledged to a spiritual ‘ought’ which is almost as severe as the moral one; we speak of artistic consciousness... The artistic form is externalized inwardness. Form and inwardness are one. The artist creating his work creates a second reality distinguished from nature by its anthropomorphism.” BRUNNER, Emil. *Christianity and Civilization*. Gifford Lectures delivered at the University of St. Andrews 1947/1948. First Part: Foundations; Second Part: Specific Problems. London, Nisbet & Co., Ltd., 1948-1949. The quotation is from Second Part, pp. 73-74.

theologians and philosophers of religion. In this essay I shall consider as subject of religious aesthetics not only the figurative arts like painting and sculpture, but literature as well, although examples will be taken from the figurative domain.

Of course, the character of religious art depends on the teachings of the religion that stands in the core of a culture. Monotheistic religions – Christianity, Judaism and Islam – have a completely different influence on artistic activity than, for example, Hinduism with its varying forms of manifestation because in India diverse other factors must also be taken into account when considering art treasures. It would be interesting to compare the massive Hindu rock temples such as those of Ajanta with the magnificent temples of Jainism in the south of Rajasthan which show the highest artistic refinement imaginable.

The Problem of 'Meaning'

The last hundred years or more in the development of theological reflection, as well as in the social sciences and humanities, show that the meaning of 'meaning' is not without problem for many thinkers. The problem arose from the speedily progressing secularization of the Western world, – only of the Western world, – which made literary criticism the spearhead for the search of real meaning of words, phrases, texts or entire conceptual frameworks. Art became a language-event or an image-event, thus losing its true essence. It was ignored that linguistic signs are nothing but matters of cultural and historical convention and the extremist views of deconstructionism concerning textual or linguistic indeterminacy may only survive if a similarly extremist arbitrariness in judgment is admitted.

All this becomes evident when we take into account the relation between religious faith and culture outlined above as, in accordance with this framework, the meaning in religion or in artistic expression is similar, if not identical. No true interpretation of reality is possible but the one determined by the religious perspective. Such a conception of religion and art does not contradict the view that art is embedded in everyday life, or that art reflects the only and true reality distorted and transformed in the given reality (as expressed by the neo-Marxist aesthetic philosophers such as Marcuse, Benjamin or Adorno)

Let me quote here the words of the great theologian, Emil Brunner, concerning the relation between religion and art:

“Whilst it cannot be said that faith or religious power is a necessary presupposition of art, two statements can hardly be denied. First, that creative genius combined with religious depth produces ultimate artistic possibilities which otherwise do not exist. Secondly, no artistic life can thrive on dehumanized soil. Where men are no longer capable of deep and great feelings, where the spiritual horizon has lost infinity, where the understanding

of life is devoid of all metaphysical or religious depth, art cannot but degenerate to mere virtuosity, and creative originality exhausts itself in inventions which may be witty, striking or pleasant, but which cannot move the depth of the heart. The grand passions, which are the source of all genuine art, are not phenomena of merely psychological dynamic. Grand passions are not merely a matter of temperament or instinct. Their greatness originates not from natural dispositions, but from spiritual tensions which do not exist any more where thinking clings to the surface of things.”²

George Steiner expressly and strongly stated as well that art is not even meaningful without “a wager on transcendence” and he truly reflects a fundamental insight by saying that “there is aesthetic creation because there is creation.”³ Art is religious because it is part of God’s creation – a view I shall develop later in this study.

In general, the problem of ‘meaning’ could not arise until radical God-centeredness has not been replaced by an even more radical and aggressive human-centeredness. Secularization stands for the progress of such human-centeredness and, with it, myriad problems of ‘meaning’ arose. This was only natural because human-centeredness signified extreme individualism and, practically, every human being can attribute any meaning to anything in his explanation of the world surrounding us. Such myriad problems of ‘meaning’ could only come to the fore because the presuppositions underlying the various individual conceptions of ‘meaning’ remained, purposely, unexamined.

In Christianity, there are variations among art works that are evidently inspired by religious faith or those that claim to have nothing in common with our religion, although even in most of these ‘worldly’ artistic creations it is still possible to discover, by an in-depth analysis, some religious influence. But our problem here is not to distinguish the differences between the *par excellence* works of Christian art of the Middle Ages, or, let’s say, those of one of the greatest modern artists, Pablo Picasso, in whose paintings there are undeniable traces of some representational characteristics of the South Pacific, Polynesian culture.

The question to which I try to give an answer in this essay concerns the fundamental relationship between religious faith and artistic creation in Christianity sometimes even indicating how this relationship manifests itself in other religions. I shall deal separately

² Ibid., p. 82.

³ STEINER, George. *Real Presences: Is There Anything In What We Say?* London, Faber & Faber, 1989, pp. 214 and 201. Trevor Pateman also clearly states that “It is an arguable claim that all serious art is in some sense an attempt to articulate something ineffable, something which transcends everyday reality, and that it is consequently religious art, whatever the conscious beliefs of the artist or the audience... ‘To reproduce is human, to create is divine’ says Man Ray.” PATEMAN, Trevor. *Religion and Art: Key Concepts. A Guide to Aesthetics, Criticism and the Arts in Education.* London, Falmer Press, 1991, p. 150.

with artistic representations of the sacred, on the one hand, and representations of worldly subjects, in particular the natural world, on the other hand.

Anthropomorphic Representation of the Sacred

In general, the link between religion and art in the Christian world is expressed in an anthropomorphic or homocentric way as our view of reality is limited by the extent of human perception and imagination. What does this mean? It means that we process the truth received from the Revelation through our limited consciousness. It means that God is vested with the very same properties and emotions as we know them in human beings – truthfulness, goodness, beauty, powerfulness, rage or joy, and so on – and, consequently, God is shown in artistic works as if he would be an earthly creature. Therefore, it is possible to say that God is true and right, good and merciful, beautiful and gracious, joyful or full of rage – because we have no other means to describe the qualities of the Almighty than the same attributes that we use for men. Such an artistic approach to the Divinity is quite natural in view of the limitations of our imagination, of our mental capacities and of our rational competence, all embedded in the framework of earthly existence.

This, of course, cannot be otherwise in the case of Jesus Christ, the Son of God, God who became immanent in this world in order to save us, sinners, from the punishment of our thoughts and acts at the day of the Last Judgment. Jesus, the Son of Man, lived in the same conditions as all other human beings of his age, and his life cannot be described in other terms than those applied to any man or woman living in his time. This is evident from all the



medieval and even later artistic creations, especially when they concern the Golgotha, his sufferings on the Cross, his attitude towards the powerful of this world or his relationship with his disciples.

I would like to refer here to one of the most touching examples of this anthropomorphic depiction of God's and His Son's relation in Salorino, a small village in Southern Switzerland, the canton of Ticino, in a painting on one of the houses in the main street of the village.

God, the Father, a very old man with a youthful face, radiant of an infinite love streaming from his heart, is sitting in a comfortable armchair dressed as a well-to-do patriarch of ancient times. His legs are open



and on them He keeps hanging the Cross with the Christ's suffering body on it, as if He would say: This is my Son whom I gave as a sacrifice for your sins, but who is one with me, and who returns to me.

This is a very rare type of representation of God's and His Son's relationship and I have not seen but only another similarly simple, but convincing depiction of God's and Jesus Christ's relation, on a metal statute, probably made in silver, in the former church of coronation and other solemn occasions such as weddings, of the French kings, near the Louvre, called l'Église St. Germaine l'Auxerrois.

Thus, the anthropomorphic approach in the representation of the Divinity is not astonishing because all artistic creations are linked to the visual field or to the narrative and descriptive mode of expression – due simply to human nature.⁴ In the case of polytheistic religions as those in India (with the exception of the ancient Vedic faith), or in Buddhism, where a living being became Divinity, or in the cult of ancestors in China, limits the artists' creative instincts as well to this mode of reproducing the characteristics of divinities.

In Christianity artistic expression uses not only human traits in depicting God and His qualities, but it is almost exclusively centered on God-who-became man, Jesus Christ. This feature of the expression of faith manifests itself in all cultic activity, in personal forms of pietas such as prayers, and in all everyday reference to God, the Almighty. The word 'Lord' is almost exclusively used to address God as man; the appeal to the Lord is identical with our appeal to the Savior who sacrificed Himself to redeem us from our sins.

Such a usage is all the more justified that all Christians believe in the Holy Trinity, that is, in the unity of God, of his Son Jesus Christ, and of the Holy Spirit, beautifully expressed in the Hungarian formula "Szentháromság, egy, örök és igaz Isten." As the Son, who became man, is one with the Father, the anthropomorphic representation of the Divinity is in accordance with the basic tenets of our faith.

Nevertheless, the relationship between religion and art, that is, the problematic of religious aesthetics can also be conceived differently. But before I summarize below my personal view on this matter, I shall consider the naturalistic and symbolic representations of religious and worldly subjects as well.

⁴ Did not say St. Francis of Assisi: "He who works with his hands is a laborer; he who works with hands and mind is a craftsman; but he who uses hands, mind and heart together is an artist."

Naturalistic and Symbolic Representations of the World

I mean by naturalistic representation in art the effort to reflect reality as it is and, in view of what was said above, to depict that reality as best as the artist can do it, taking into account the limitations of his perception and of his grasping the essence of what he sees, hears and touches. The dominant feature of this artistic approach therefore is the will of the artist to benefit those who enjoy his art of how he really sees and understands reality. I call it naturalistic representation because it is not only an endeavor of those painters, sculptors or writers whom we qualify 'realists,' but of those as well who try to determine the essential traits of reality – for example, of a human face – summing them up according to their own insight, and then represent 'their' reality in an ideal way. In this statement the term ideal does not stand for the contrary of realistic, but expresses the artist's particular view of the main features of his subject, like it is done by most of the portrait painters such as Dürer or Van Gogh.

Good examples of naturalistic art are those the theme of which is nature itself, our earthly environment created by God. In these landscape paintings or literary descriptions of nature's beauty, the method in most cases is naturalistic, although the artist always adds his momentary perceptions like Monet did in his famous series of the *Cliffs at Etretat* where he registered the changing features of the view modified by the changing luminosity during the day's hours. I would like, however, refer here first and foremost to the paintings of the great English painter of the 19th century, Turner, for example his depiction of *The shipwreck of the Minotaur*, as he makes us feel the force of the winds and the wild energy of the storm with an extraordinary skill, and, at the same time, making us understand that the forces of nature – the creation of the Almighty – dominate human endeavors whatever we do, precisely because we are just some tiny elements in the majestic universe. In exactly the same way did the Song and Yuan Dynasties (960-1368) landscape painters in whose works, reflecting Taoist and Buddhist concepts, human beings are always somewhat lost in the mountainous nature around the Li River and the city of Guilin.

In the field of figurative sacred arts, I wish to mention two examples only. The first, Andrea Mantegna's *The Adoration of the Magi* (ca 1495-1505) in which the artist already showed a naturalistic



vein in depicting the faces of the Magi, probably under the influence of what the people having participated in the Crusades told in Europe about the people living in Palestine.

The second is a brutally naturalistic rendering of the Old Testament's account about Abraham's readiness to kill his son Isaac on the order of God painted by Rembrandt (*The Sacrifice of Isaac*, 1636), a powerful and at the same time profoundly emotional artistic work that, in my eyes, is the purest expression of the naturalistic approach in the sacred arts.



In literature, let's take as an example the poems of my favorite Hungarian poet, Endre Ady, who wrote a great number of verses appealing to, or talking with God which are extraordinary examples of the profound link in the artist's soul of the traditional Reformed faith of Transylvania and the everyday sufferings of a human being in an unjust world.

Thus, naturalism in the arts far from being devoid of religious meaning conveys feelings which relate to the emotional content of the faith in the Divine, referring to the indescribable distance separating the human and natural worlds, separating man from the work of the Creator.

Symbolism is part of the oldest cultural heritage of mankind. For example, in the five thousand year old rock paintings in the Sahara symbolism plays an important role,

even if many times we are not able to decode the insight or the message hidden behind the symbolic representation. Symbolism is an essential way of human thinking and performing because it is, as a concept, inseparably linked to the problem of meaning and the universal function of the sign, as well as to the various forms of representation and the inescapable role of human consciousness.

I turn here to Ernst Cassirer, the great specialist of symbolic forms,⁵ for an authoritative explanation of symbolism in the arts and in mythical thinking:

“Beside the world of linguistic and conceptual signs stands the world of myth and art, incommensurate with it and yet related in spiritual origin. For deeply rooted as it is in sensibility, mythical fantasy also goes far beyond the mere passivity of sensation. If we judge it by the ordinary empirical standards provided by our sensory experience, its creations cannot but seem ‘unreal,’ but precisely in this unreality lies the spontaneity and inner freedom of the mythical function. And this freedom is by no means arbitrary and lawless. The world of myth is no more product of whim or chance, it has its fundamental laws of forms, which are at work in all its particular manifestations. And when we consider art, it is immediately clear that the conception of an aesthetic form in the sensible world is possible only because we ourselves create the fundamental elements of form... Through the sign that is associated with the content, the content itself acquires a new permanence. For the sign, in contrast to the actual flow of the particular contents of consciousness, has a definite ideal *meaning*, which endures as such... In the symbolic function of consciousness – as it operates in language, in art, in myth – certain unchanging fundamental forms, some of a conceptual and some of a purely sensory nature, disengage themselves from the stream of consciousness, the flux of contents is replaced by a self-contained and enduring unity of form.”⁶

That Cassirer speaks of myth instead of religion does not disqualify his views from the point of view of my argumentation because in the scientific language of the age – the secular world – myth covers religion as well. What is important in his text is that the sequence of sign – meaning – symbol has a particular content, recognizable as much in religion as in art. The sign being the Word as it calls us to follow the appeal of the Evangels; the meaning stands for the message brought to the world by Jesus Christ; and the symbol is the Cross that reminds us of our redemption by God, sacrificing His son on the Golgotha for our sins.

Uses of symbolism are manifold in artistic creation as many artists prefer to use symbols when expressing their insights into reality. One reason for this is to convey emotional contents without indicating them unambiguously; another to hide the message inscribed in the art work for fear of ideological or religious persecution or unjust judgment

⁵ CASSIRER, Ernst. *The Philosophy of Symbolic Forms*. Transl. by Ralph Mannheim. Preface and Intr. by Charles W. Hendel. Vol. 1: *Language*. 1955. Vol. 2. *Mythical Thought*. 1955. Vol. 3. *The Phenomenology of Knowledge*. 1957. New Haven and London, Yale University Press.

⁶ *Ibid.* Vol. 1. pp. 88-89 (italics in the original).

by the multitude. Still, symbolic forms may also be used not to reveal the artist's identity, his true or imagined belonging to ethnic, political, or any other group.

In religious aesthetics the situation is quite different. Even when an art work describes an event or a person as appears in the Bible, symbolic forms are regularly used in order to indicate something special which cannot be expressed by the usual means of the type of artistic creativity that is at work. Such special features can be personal or functional (in the religious sense) characteristics, poses or ornaments expressing certain attitudes or worldly attributes of a person, or given natural circumstances that a symbolic presentation may suggest. Symbols can serve even to communicate hidden traits, messages or opinions which for some reasons the artist does not want to state clearly. Of course, in many cases like in medieval religious art, well-known symbols are mandatorily used because the viewers or readers are expecting them to figure in the artwork and if they would be missing, the authenticity of the work could be questioned.

This also shows that symbolism plays an important role in the transmission of traditions because it is the vehicle of the transfer of their contents from generation to generation. In fact, it is possible to say that symbolism and tradition are inseparable – how could many remembrances, verbally transmitted truths, or mythical (because unwritten) messages of the past be received by those who live decades or hundreds of years later, if not through the corresponding symbols the content of which, even if not understood, are emotionally felt or grasped in religious fervor?

Finally, I would like to mention two different types of artistic symbolism that cannot be dealt with in this study:

First, in music, the art's expression is entirely based on signs, the musical notes, which clearly are symbols in the sense of Cassirer's above explanation. Music as a symbolic language constitutes a sacred art, frequently expressing the highest levels of religious devotion like in the works of Johann Sebastian Bach or in the Gregorian chants.⁷ The peak of religious devotion of a composer, the greatest masterpiece of sacred music is, however, the Oratorio of Joseph Haydn, *The Creation*. Haydn wanted to praise God, the Omnipotent Creator, with his work; according to his own words, he fell on his knees every morning when composing it, expressing his gratitude to the Almighty for being capable to continue what he considered as his most important opus. Needless to say that in all world religions

⁷ One should not forget the words of Psalm 150 which refers to music as the instrument of praising the Lord: "1Praise ye the LORD. Praise God in his sanctuary: praise him in the firmament of his power. 2Praise him for his mighty acts: praise him according to his excellent greatness. 3Praise him with the sound of the trumpet: praise him with the psaltery and harp. 4Praise him with the timbrel and dance: praise him with stringed instruments and organs. 5Praise him upon the loud cymbals: praise him upon the high sounding cymbals. 6Let every thing that hath breath praise the LORD. Praise ye the LORD." (The text is from the King James version of the Bible)

music is an essential part of practices of devotion, including dance, of which the best examples are the sacred, female dancers, the Apsara, of ancient Cambodia.

Second, although I know that my opinion will be rejected by many admirers of modern art, I believe that the essence of all modern art works lays in their symbolist formalism because I can not explain otherwise such incredible distortions of physical, emotional, psychological or, simply, human reality as we see in many pieces of this art. In this case, symbolism allows the artist to show reality through his own fantasy, to put upside down the world in opposition to the views of other human beings, or to make ridicule of any or all features of the real world as they appear in our perception or experiences. Consequently these artistic works are not taken into account in the present scrutiny of the meaning of religious aesthetics.

My Own View: Religion and Art as Parts of God's Creation

The above views spelling out the ways most people look at religious aesthetics or the relation between religion and art, I propose here my personal view, which, of course, is not only mine, but also of a great number of other Christian believers and expressed by Haydn's Oratorio. Making this differentiation does not mean that I suggest condemning all those whose views different from the one described below; but it is important to point out in our human-centered age that there are possibilities to look at what is beautiful from above the immanent world. The point of departure of this approach, the beginning and the end, is God's creative activity as we see it around us.

Such a perception of the aesthetical features in our world is closely related to time-consciousness. If time is conceived as transcending the individual's life, even the long succession of generations, time-consciousness becomes identical with eternal time, the time of nature, the time of God's creation. In nature, there are no seasons but ages – be they geological or astronomical – but the all-embracing time of the universe envelops even them as it stands beyond their imagined boundaries.

God is the creator of the world and the omnipotent Lord of the whole universe. He created culture through endowing man with the necessary capacities and competence to initiate a cultural evolution parallel to the biological one; therefore, logically, He also created art – part of culture – and all the forms of artistic expression. In this case, we cannot say that God is just, beautiful, good or benevolent because God is all these as He is, by Himself and through Himself. Thus, we cannot say that God is good, just, beautiful or scornful because He is beyond description and imagination, He is unexplainable and not a subject matter of logics and rational speculation.

We know God exclusively from His acts: the creation of the natural world, the providence by which He takes care of all of His creatures and, especially, of us human

beings; of His becoming a man in the person of the Son, who sacrificed himself for the sinners – and all men are sinners. Beside our own life experiences, our main source of God's acts is, naturally, the Evangel.

One of the best exponents of the God-centered view of religious aesthetics was Paul Tillich who in a way 'correlated' the created world – reality – and the existential questions of man – our predicament, – with the religious worldview derived from the Revelation.⁸ Thus, interdependence of religion and art, and not only the sacred arts, is realized through the *Logos*, and the expression of the two discourses is thoroughly symbolic. Symbols disclose various levels of reality and, at the same time, reveal the corresponding dimensions of faith that reside in human souls. The thematic unity and the unity of vision of religion and art were, consequently, safeguarded by the correlation emphasized by Tillich.

There is, however, a fundamental dialectic at work when we use human qualifications in speaking of God: that He is good because we experienced His goodness, when we say that He is just because we see signs of His justice in our existence, in particular if we believe in the Calvinist credo of predestination which teaches us that God is acting in accordance with His justice born out of His decisions taken in eternity. We can also say, as does the Old Testament, that God is the God of revenge explaining events in our lives as the result of His anger for our sinful behavior. And we can say that God created what is beautiful in this world because we look at His creation, the nature that surrounds us; the smiling faces of little children whom we meet; or the particular beauty of some art works – but in the latter cases we express always an impression, an opinion corresponding to the model of beauty that dominates in our culture.

I try to explain this fundamental dialectic of the Christian believer through an example. We all believe in man's freedom to decide what he wants, to act as he thinks the best in his own interest, to shape his existence in accordance with his individual desires. This conviction about human freedom appears to be in clear contradiction with the Calvinist teaching that God had foreseen everything about each one of us in His decrees taken in eternity – how can we, then, be free in our decisions, if God has already decided everything for us? The dialectic of our faith resolves this apparent contradiction in a simple way: We do not know what God decided in eternity therefore we do what we want to do in full liberty, governed only by the inclinations of our personality, although we are going to be judged in accordance with the decisions of the divine justice. We could say that this is so because we see things at one level; at a higher level, however, God knows that we acted as He has foreseen it and judges us accordingly. The comprehension of such a dialectics implies naturally that we do not measure divine justice with the principles ordering human justice as there is no correspondence or similarity at all between the two. The essence of the dialectics

⁸ See TILlich, Paul. *Theology of Culture*. Oxford, Oxford University Press, 1959.

is a mystery. But faith – isn't it true – is not a logical exercise in terms of human philosophy, but an acceptance of what is humanly not understandable?

The same goes as far as religious aesthetics is concerned. God created the universe and the human race living at the planet we call earth, He created through us the culture of the communities in which we live, and, therefore, inevitably He created what is beautiful in terms of our human imagination. Beauty and its expressions are part of the created world, are part of God's work. In consequence, what is beautiful is not God's characteristic, but the result of His creative activity at the beginning of the times.

I am aware of the fact that this perspective requires an acceptance of the overwhelming insight that everything, even the pleasure of beauty and of the magnificent artistic creations of human beings, can only be envisaged in the absolute, beyond and over our imminent existence. If everything human is relative, but only the divine is absolute, is not the divinely beautiful, then, part of the absolute, the Creation, and not of the domain of the relative, the human intentionality?

Here lies the difficulty in our human-centered age. Human-centeredness means that everything is relative because each individual's intentions, desires, good or bad instincts represent for him the absolute that determines his beliefs, behavior or acts. Above human absolute, there can be no divine absolute. The creation of nature – the becoming of the natural world surrounding us – is a physical-mechanical event, and the creation of man – the birth of human culture and civilization – is a result of human endeavor.

However, our Christian religion, as all other religions, does not know but the Creation by God – the Absolute – that is not comparable or cannot be made relative to anything human. It is the absolute reality and aesthetics is the discovering of one aspect of the Creation – beauty – and religious aesthetics – aesthetics of the sacred arts – is the insight into what is beautiful in the transcendent perspective of our existence.

Református hit ikonfestő elhivatással

Egri Erzsébet festőművész vallomása



Jobb összefoglalását a képellenességnek - inkább nevezném *kép-telenségnek* - én nem találtam, mint Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitészét. A kép melletti állásfoglalások is számosak, és igencsak jól érvelnek, ahogy a 787. Nikaiai zsinat határozatában megfogalmazódik: "Mert a képnek adott tisztelet az ősképre száll át. Aki tehát az ikont tiszteli, az annak a személyét (hüposztaszisztát) tiszteli benne, akit az ikon ábrázol."

1953-ban születtem, és református lelkipásztor édesapám középső lányaként nevelkedtem Siófokon. Az ötvenes-hatvanas években – tehát eszmélésem idején –, nem volt egyértelmű, hogy szükség van az egyház működésére. Mégis azt tapasztaltam, hogy van igény a lelkipásztori szolgálatra, s hogy helyzetünk inkább különlegesnek számít. Azt például nem lehetett titkolni, hogy templomba járunk, nem kellett még látszólag sem úgy viselkednünk, mintha beletartoznánk az „ateizmust hívők” lelkes (?) táborába. Gyermekként vasárnapokon rendszeresen hallhattam az igehirdetést a templomban, és énekelhettem is az énekeskönyvünkből.

A látványok erősen hatottak rám. Talán kicsit jobban, mint az normális. Volt egy kép a gyülekezeti teremben, nagy, fekete fehér rajz, valami nyomatféle Jairus leányának feltámasztását ábrázolta, kicsit naturalisztikusan. Volt egy légy a lány kezén, körülbelül életnagyságú. Ez számomra azt bizonyította, hogy halott van ott. Ezért oda estefelé be nem mertem menni. Még az előtte lévő folyosón is sietve mentem végig.

Rajzolni, festeni szerettem, s ilyen irányú iskolákat végezve festő lettem.

Mindig különös, nem átlagos dolognak tartottam a képeket, tehát jelentősebbnek annál, hogy egyszerűen díszítő, szórakoztató, tájékoztató, vagy éppen meghökkentő funkciókat betöltő látványosságnak tartsam őket. Azokat a képeket szerettem igazán, amelyeket sokáig lehetett szemlélni. Ezeket szívesen hazavittem volna, hogy otthon is mindig szemeim előtt legyenek. Kedvenceim között voltak tájképek, csendéletek, portrék, de úgynevezett absztrakt képek is. De ilyen volt Grünewald *Isenheimi*-, vagy Van Eyck *Genti oltára* is. Szakmailag festő mesterem, Gerzson Pál személye volt meghatározó számomra, aki a szigligeti táj esszenciáját festette évtizedekig.



Elsősorban tájképeket, és úgynevezett metafizikus hangulatú képeket festettem. Persze a tájak is inkább „metafizikus” hangulatúak voltak. Van egy pannóm Nyíregyházán, a zeneiskolában, amiről a lelkipásztor felesége megkérdezte tőlem, hogy az az Áldozócsütörtököt jelenti-e. Nagyon örültem ennek a kérdésnek, bár magam a festéskor erre nem gondoltam, de a tizenkét különböző színű drapéria megfestésekor a tizenkét tanítványra

igen. Rubljov *Szentháromság ikonja* is a művészettörténetből szeretett képeim között volt mindig. Az ikonfestészetről olvasva ébredtem rá arra, hogy amit az ikonok festéséről írnak, például Florenszkij vagy Lepahin Valerij, azt én általában is úgy gondolom a festésről.

Megragadott a gondolat: csodálatos lehet az, hogy Krisztus egyháza ilyen értelemben használja a képeket a hit átélhetőségét szolgáló ikonokkal. Hogy az általam szeretett eszközzel, a festéssel is lehet az Istent szeretni, dicsérni, egyáltalán megközelíteni, meghatározó tapasztalás volt hivatásom szempontjából.



Azt, hogy megadatott nekem, hogy ma Magyarországon reformátusként a Görögkatolikus Egyháznak ilyen képeket festhetek, különös kegyelemnek érzem. Lehet azt mondani, a képek félrevezetők, eltérítenek a helyes lelki irányoktól. Ha nem így lenne, nem lett volna évszázadokon át annyi vita és zsinati határozat a templomi képek ellen és mellett. Számomra az ikonok festése az imádsághoz hasonlatos. Másként fogalmazva: az ikon a szavakkal el nem mondható imádság. Nem érzem eltévelyedésnek.

Most abban a különös helyzetben vagyok, hogy festhetem a szentek képeit, köztük Szent István királyunkét, vagy Szent Piroskát, a Vértanúkat, Szent Demetert például. Jó így „kapcsolatba” kerülni velük. Egy ortodox keresztény szerzetes barátunk szerint csak ortodox ember festhet igazi ikonokat. Nem egyszerű női református festőként a helyzetem. Azért egyszer karácsonyi ajándékként elénekelt nekem a „Krisztus Urunknak áldott születésén” református éneket, kívülről az összes versszakkal.



Szerintem a művészetek arra valók, hogy felemeljék szívünket a földhöz ragadottságainkból. Persze a föld sem megvetendő, inkább megszentelendő. Én legalábbis azt a művészeti szándékot szeretem bármelyik ágban, ami a szívét-lelket az emberi állapot meghaladására vezeti, abban reménykedve, hogy ez az állapot meghaladható. Amíg ember az ember – mivel nem vagyunk angyalok –, szüksége van kézzel fogható, látható, hallható, ízlelhető dolgokra, amelyekkel az értésen túl az érzékekkel is átélhesse, megtapasztalhassa azt a valamit, ami őt felemelheti. Igaz az is, hogy az ember könnyen eltévelyedik, s eltévelyíthető. A festészet is csak Isten kegyelmére ráhagyatkozva, csak felelősséggel művelhető.

Természetesen családjukban mindez együtt van. Férjem, Orr Lajos szobrászművész, s a fiúk sem rémültek el ettől a pályától. Hiszen az ezzel való foglalkozás életforma, s talán elmondhatjuk, hogy nem volt riasztó számukra. Lajossal a legfontosabb dolgokban hasonlóan gondolkodunk, vélekedünk, s szakmai kérdésekben is fiatal korunktól fogva sokat beszélgetünk, lényegében egy húron pendülünk. A festészet és szobrászat mellett mindketten tanítunk is régi iskolánkban, a Kisképzőben. Három fiunk közül András grafikus, Máté festőművész, Péter pedig még harmadikos ötvös a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen.



Kálvin gondolatait kis részben ismerem, de nem értek vele egyet a képek szerepét illetően. Persze ez okozhatna bennem meghasonlást is. Ahogy öregszem, egyre reménytelenebbnek érzem, hogy valamit félreérthetetlenül megfogalmazzak ezzel a kérdéssel kapcsolatban. Annál is inkább, mert látom, hogy 1700 éven keresztül hogyan lángoltak fel a viták a kép mellett és ellen Athanáziosztól Damaszkuszi Szent Jánoson át a reneszánsz korban, a humanizmus, a reformáció, a jezsuita művészettelfogáson át napjainkig. Márpedig a művészeteket nem szabadna a profán szférába száműzni. Merthogy akkor mit műveljünk?

Most egyelőre ennyit. Engedtessek meg végezetül, hogy még egy gondolatot idézzek egy szent sztudioni apáttól:

„A képzelet egyike a lélek öt képességének. Márpedig a képzelet egyfajta képnek tekinthető, ugyanis mind a kettő valamiféle hasonlóságot hordoz. Ezért az a kép, amely a képzelethez hasonlatos, nem lehet haszontalan... Ha a képzelet haszontalan lenne, akkor felesleges része volna az emberi természetnek! Ez esetben a lélek többi képessége is haszontalan lenne: az érzékek, a véleményalkotás, az értelem és az ész. Így az emberi természet átható és világos vizsgálata mutatja, mennyire értelmetlen a kép, avagy a képzelet lebecsülése.”

