

velező Tagozatával éppúgy megismerkedhetünk, mint a pécsi Keresztény Értelmiségi Műhely munkájával. Nemigen ismeretes például az, hogy a Katolikus Társadalomtudományi Akadémiának öt tagozatában tavaly már mintegy háromszáz hallgató vett részt a társadalomtudományi, kulturális, illetve a tömegkommunikációs ismeretek elsajátításában. A Barankovics Akadémia programjaival, előadásaival viszont a napilapok hirdetései rovataiban olykor találkozhatunk. Ez a dokumentáció – amely csak a kiindulópontja egy készülő, teljesebb regisztrációnak – a nem katolikus érdeklődő számára is fontos lehet.

A Vigília egészében hozzájárul ahhoz a feladathoz, amelyet a II. Vatikáni Zsinat is megfogalmazott: „a kultúrák egyre gyakoribb találkozása őszinte és gyümölcsöző párbeszédre vezessen a különböző csoportok és nemzetek között, de ne bolygassa fel a közösségek életét, ne merítse feledésbe az elődök bölcsességét, és ne mossa el a népek jellegzetességeit.”

RÉVÉSZ BÉLA

Az Én mögött elterülő ismeretlen

Földényi nagyon jól ír. „Mint egy angyal”, mondták volna hajdanában. Most itt pedig azért mondom, hogy pontosítsak: mint a bukottság minden lélek-kínját és szelleműtvesztőjét ismerő mégsem-bukott-angyal. Megingott, elképzelte és meggondolta a zuhanást, aztán valamiféle megmagyarázhatatlan kegyből, mégsem zuhant. Utána pedig beszámol a megingás pillanatában megélt zuhanásáról. Mindez képzelgés lenne, ha nem lenne látomás. Látomás azért lehet, mert Földényi festményeket és rajzokat nézve ingott meg, azokat látta egy lelkiileg-szellemileg szabadjára engedett szédületben, amit valójában nem is a ránézéskor, hanem szövege írásakor látott. Így mégiscsak látomás.

A szöveg viszont megszedülés nélkül szédítő: elegáns, lírai, egyszerű; kosztolányisan könnyed, bár szerzőjének sztoicizmusa *Kosztolányiénál* kevésbé visszafogott: a szenvedélyeket nemcsak elszenvadni akarja, élvezni is. Friss, magával ragadó, elragadtatásra készítő: egyszerre könnyed és lehengerlő.

Az olvasónak ugyanis nincs sok esélye. Goya Szaturnusz felfalja gyermekét című festményének értelmezését kapja, egyre nagyobb koncentrikus körökben, melyek fejezetről fejezetre nemcsak Goya életművét, hanem a nietschei kétezer éves „Isten halott” lét- és gondolatörvényt is magukba vonják, illetve abból gyűrűznek elő. Ezt a poklot olyan *Vergilius* járja és járhatja be szövegeivel, aki elméjében hordja az elveszett paradicsomot és a stílus Beatricéjét. Nélküle ezt a poklot ilyen líraian lágy fenségességgel bejárni nem lehetne.

Szerintem Földényi műveire, így a Goyá-ra is áll, amit *Caspar David Friedrich* című könyvében a giccsről és Friedrich műveiről ír (Budapest, Helikon, 1986. 79. p.) „A giccs is nyíltan, szemtől szembe vall, anélkül azonban, hogy ennek festői problémáival számot vetne. Nem véletlen, hogy Friedrich festészete a tájképgiccs talán legtermékenyebb talajává válhatott. A döntő különbség az, hogy a giccs nem óhajt *mindenható* lenni: nyíltan vállalja ugyan a vallomást, anélkül azonban, hogy ebből szubjektív mitológiát teremtené. A vallomás ettől ömlengéssé válik, amiben nem nehéz a hiúság nyomára bukkanni. Mert a giccs lényege az, hogy a festő nem vállalja önnön esendőségét, hanem a nézőt ennek éppen az ellenkezőjéről akarja meggyőzni: csalhatatlannak, tévedhetetlennek tünteti fel magát. A giccses művek mindig kinyilatkoztatnak valamit; felülmúlhatatlan biztonsággal ítéleznek az élet dolgairól – arról, hogy mi a szép, mi a csúnya, mi a vonzó, mi a taszító – és ettől olyan lehengerlőek, de ugyanakkor unalmasak is.”

Földényi szövege nem unalmas, írója érezhetően kockára teszi magát és számot is vetett a tanulmányírói problémáival. Mesterien tágítja-bővíti a referencialálozatot. Izgultam, mikor észre vettem, hogyan működik a szöveg: mintha detektívregényt olvastam volna: Mi jön még? Hogyan bonyolítja a mester a történetet? Az utolsó harmadánál azonban el-elkapott az unalom, mert tudtam, itt kő kövön nem marad. Más hasonlattal: ez a referencia-tenger addig gyűrűzik, amíg be nem fogja az összes lehetséges óceánok után az óperenciás tengert is. Nem lehet előle menekülni. A gyilkosnak annyira nincs esélye, hogy már-már nem is érdekes, hogyan fogja meg a mesterdetektív. Érdeklődésem mégis tartott, a kíváncsiság, vajon mi lehet még ebben a festményben, mi bennem, ami még kimeríthető. És Földényi elérte, hogy mindig volt még valami, bár a végén – és ez tényleg az egyetlen bírálatom – úgy maradtam vissza, mint akit teljesen kimerítettek, kifosztottak; mint az elhagyott csatatér, mely egyszerre érzi csépeltségét és az elszállt győzelem mámorának emlékét. A csatatér, gondoljuk meg, sohasem a vesztes, hiszen csak porond. Ki volt hát a vesztes? Szerintem a győztes: nem maradt kivel viaskodnia.

Mi mégis annyira jó Földényi könyvében? Az, hogy egy festményről egyrészt mindvégig, mint festményről beszél, másrészt mint egy kultúrkör archetipikus ikonjáról, harmadszorban mint egy alkotó elme – Goya életéről szinte szó sem esik – traumatikus önrevelációjáról, negyedszer pedig, hogy ezt az alkotó elmét a maga vizsgálódó, érzékeny és érzelmes elméjével idézi meg. Mivel a tanulmányban Goya csak festő, nem emberegység, azt tudni meg, ahogy elméje működhetett, arról szinte semmit, az ember, aki festett, mit érzett, hogyan szembesülhetett azzal, aminek alkotó csatornája/hullámhossza volt. Földényi szövege éreztet, ez az éreztetés megrázó, nemcsak meggondolkodtat, ám végül megnyugtatni kíván, amit legalábbis ezzel az olvasóval el is ért, meg nem is.

Az a nagyon jó Földényi könyvében, hogy festménnyel foglalkozó szerzője felveszi az eltávozott Isten odadobta kesztyűt, amit általában kevesen tesznek meg. Szembesíti egymással a vallásos hitet és a művészeti élményt/tapasztalást. Ez nyilvánvalóvá válik, amikor és ahogy Földényi szövege a Szaturnusz-mítosztól a jungi archetipikus gondolkodás értelmezte psziché mélyébe ereszkedik egyrészt az alkémia, másrészt a keresztény szimbolika segítségével, s az európai-nyugati-keresztény kultúra önmeghasonlításának diagnózisát adja, egyben jelezve, hogy felül lehet emelkedni rajta. Ami a Goya-könyvben nyilvánvalóvá válik a Caspar David Friedrichről szólóban ki volt mondva, annak tájképeire vonatkoztatva (Budapest, Helikon, 1986. 77. p.): „Am ha nem létezik olyan mindent átfogó mitológia, amely a középkori oltárképeket is éltette, akkor a tájképekből kibomló világ nem annyira a hit, mint inkább az érzékelés törvényeinek van alávetve. Nem a hit élteti a művészetet, hanem a művészet a hitet; és ez azt jelenti, hogy amíg az első esetben a hit oly egyetemes, hogy szigorúan értelmezve magának a művészetnek a határait nem is lehet kijelölni, addig a második esetben az érzéki világ tűnik egyedüli biztos támpontnak. A létezés határai ilyenkor a művészetben a legfelismerhetőbbek, amely ezért nem egyszerűen műtárgyak megalkotását, az úgynevezett valóság tükrözését, valaminek a pusztá ábrázolását jelenti, hanem világteremtő gesztus. Nemcsak annyiban, hogy minden egyes műalkotás zárt, önálló világként jelenik meg, hanem annyiban is, hogy minden műalkotás a létezés határait tolja kijebb, és az amúgy sem könnyű világot teszi még súlyosabbá. „A művészet...központja a világnak, a legmagasabb rendű szellemi törekvésnek, s a művészek e pont körül állnak” – idéztük korábban Friedrichet. Az élet legbensőbb lényegeként értelmezett művészet egyfajta teológia – noha ez a teológia nem Istenről szól, hanem a végtelen vágyódásról, amelyet semmilyen Isten sem tud kielégíteni. „A világ valamennyi eseményét egy Isten cselekedeteiként elképzelni: ez a vallás, ebben jelenik meg a végtelenhez való viszonya. Istennek a világot megelőző vagy világon túli létezésén töprengeni: ez lehetséges és szükséges a metafizikában, de a vallásban csak üres mitológiához vezet.” Így a protestáns teológus, *Schleiermacher*, akivel Friedrich személyes kapcsolatban is állt. Az így értelmezett vallás lényegében egynemű a művészettel, amely szintén arra hivatott, hogy mindent átélkecsítsen. Miként azonban a vallás semmilyen zárt formát nem visel el, úgy azok a műalkotások is, amelyek ilyen határtalan igényekkel készültek, töredékesek maradnak. A „nagy” művek az életnek lesznek töredékei; egy olyan törésnek köszönhetik létezésüket, amelyet a végtelenre irányuló vágy és a végesben való megkötöttség kibékíthetlensége eredményez.”

Számomra Földényi könyvében éppen a nagyon jó ad ellentmondásra is okot. Nem bíráltra, hiszen hitbéli-meggyőződésbeli dolgokról van szó. Az éppen idézetekhez ugyanis hozzá kell olvasni az előzményeket (69. p.): „Nem állunk távol az igazságtól, ha Friedrich képeit protestáns háttérből született katolikus képeknek tartjuk – rossz lelkiismeretű protestáns festményeknek. Katolikus festő aligha festene ilyen képeket; nemcsak azért, mert számára a vallás esztétikailag meggyőzőbb, mint egy protestánsnak, hanem mert kétségein is könnyebben túleszi magát. 'Természetesebben' jut a mennybe, mint a protestáns, de nagyvonalúbban vállalja az elkárhozást, illetve az élvezetet, amely ehhez elvezet. Richard Benz, a német kultúra történetírója figyelt fel arra, hogy a katolikus *Don Giovanni* és a protestáns *Gyakorlati ész kritikája* egy időben született: ez utóbbi legmerészebb követelése, a kategorikus imperatívusz, miszerint a cselekedetnek mindenki számára példaszerűnek kell lennie, Mozart szemében egyszerűen nevetséges. Protestáns alapról az ember hátat fordít a Gonosznak, amely ettől természetesen nem szűnik meg; zárójelbe teszi, újabb és újabb erőszakot követ el magán, és a legkülönösebb irányokból előtörő, a legfurcsább formákat öltő bűnökért azután lelkiismeret-furdalást érez.... A lelkiismeret-furdalás mindenesetre a legbensőbb én felé nyitja meg a kaput. Negatív jelzés: az embernek akkor támad lelkiismeret-furdalása, ha egy lépése során a saját lényegét hibázta el. És fájni azért fáj, mert csak az elhibázás ténye állapítható meg, utólag; maga a lényeg azonban továbbra is titok marad.”

Nem felekezetek közti, hanem gondolkodásbeli különbségekre érdemes itt figyelni. Hiszen maga *Luther* protestáns alapról egyáltalán nem fordított hátat a Gonosznak, s a felvilágosodással vívódó lutheránus tradíció *Herdertől Goethén, Schilleren, Kanton, Hölderlinen, Schellingén, Hegelen, Schleiermacheren* át *Nietzscheig* nem hátat fordított neki, hanem – hol dialektikusan, hol a dialektikáról lemondva – relativizálni akarta a Gonoszt, akárcsak a Jót. Az értékek újraértékelése ebben az összefüggésben már Lessinggel és Herderrel kezdődik, nem Nietzschevel. A relativizálás abban állt, hogy a Gonoszból Rossz lett; ember esetén: rosszindulatú. A Jó megmaradt Jónak, csak másként, a Rossz ellenében lett Jó. Legfelsőbb érték pedig nem a plátóni – vagy később moore-i – Jó, hanem a Beteljesítés.

Mozart szemében nem „egyszerűen nevetséges” a kanti feltétlen parancs. Véleményem szerint, *Don Giovanni* mintegy követi Kantot, csak éppen kizárja az »ember«-ből mind a nőt, mind a szolgát, valamint kettejük közös nevezőjét, a gyengét: csak az úr szabad. Holott ő sem: ha-ha-ha, *mondja* az opera, miközben – g- és d-molljaival azt érezteti: Holott ő sem: jaj-jaj-jaj. A *Don Giovanni* és a *Figaró házassága* végül is rokon művek, s ha ez utóbbi komédia, az előbbi valóban nemcsak az: a benne ábrázolt nő és szolgája nyápic nem is akar szabad lenni. Donna Elvira bosszúja: bosszú; aki pedig bosszút áll, sohasem lehet szabad. A gyengék indignált és hipokrita-erkölcsös összefogása győz: sok lúd disznót, ám azt is csak földöntúli segítséggel, nem saját gágogó erejéből. A záró-kórusnál – „Jámbor légy, mert pórul jársz” – megkeseredik a komédia szirupja, illetve a tragikomédia már mindig is keserédes méze.

Földényi szerintem – feltehetőleg szándékosan, vagyis értelmezésszerűen – csúsztat, amikor a végtelen *vágyódást*, amelyet semmilyen Isten sem tud kielégíteni, azonosítja a *schleiermacheri* gondolattal, hogy a vallás: a világ minden *eseményét* Isten *cselekedeteiként* képzele el. Ennek a gondolatnak kifejtése, hogy Isten és a világ különválasztása „üres mitológia”, és hogy a metafizika-filozófia foglalkozik a világ előtti és utáni Istennel. Ilyen összefüggésben igen kérdéses, miért „*természetesen nem szűnik meg a Gonosz*”, ha hátat fordítanak neki. Ami *nem természetes*, persze nem a kijelentést vezérlő logika – hiszen aminek hátat fordítunk nyilván nem szűnik meg, még a nietzschei „miért sütsz Nap, ha nincs akinek sütnél” változatában sem –, hanem a Gonosz, amely Földényi kijelentésében *természetesen van*. Vajjon miért? Nyilván azért, mert Földényi úgy hiszi. Ezt tiszteletben tartom, egyetérteni vele azonban nem tudok.

„Goya tragédiája az” – írja (133. p.) –, „hogy önnön határait átlépve, nem istenre talált, hanem olyasmire, ami rettegést keltett benne. Lehet, hogy ez is isten; ám akkor egy olyan önmagával meghasonlott istenre kell ismernünk benne, amely nem egységet kínál, hanem összeilleszthetetlen szétesést, s nem egy magasabb rendű élet élményébe meríti alá az embert, hanem az elveszettség kínzó tapasztalatába. A *Szaturusz* szereplői egy

három darabra ‚szétesett‘ Istent (Isten, Ördög, Krisztus) jelenítenek meg, úgy, hogy közben azt is érzetik, hogy ezt a három részt képtelenek ismét eggyé összeilleszteni; maga a jelenet pedig egy olyan lélek kivetülése, amely végképp elvesztette az önmagával való megbékélés reményét.” Földényi nem vallásos szempontból mondja ezt és nem is csak Goyára vonatkoztatja (135. p.): „Goya festészetének különös ellentmondása arra figyelmeztet, hogy egy egész kultúra került határhelyzetbe. Goya – s itt nem személyes vallásosságáról vagy istenhitéről, hanem festészetének nyugtalanító erejéről van szó – képtelen volt rá, hogy a benne lakó, de nála mégis nagyobb erőben a saját erejére ismerjen rá, s abban, ami a tudatát messzemenően felülmúlja, ne csak az ellenséget, hanem e tudat magasabb rendű, nem tudatos lehetőségét is felfedezze. Kitérni vágyott egy szűkösnek megélt világból, de képtelen volt átadni magát annak, ami e világ határai mögött van. Egész festészetében van valami lárvaszerűség, ami a szabadság hiányáról árulkodik.”

Goya katolikus volt, nem protestáns, így Mozarthoz tartoznék, nem Kanthoz. Ha ő komponálta volna a *Don Giovanni*t, annak végkicsengése egyértelmű jaj-jaj-jaj lett volna. Ám Szaturnuszként marcangolta volna-e a Don a Zerlinákat, Donna Annákat és Elvirákat? Vonzódtak volna-e szabad életöröméhez? És végülis ki marcangolódik Mozartnál, kit fal fel az óriás Szobor?

Részben egyetérték Földényivel, Goyánál (137. p.). „egy szabadjára engedett negatív világ tornyosul fel. Ez a világ jelenik meg a *Szarurnuszban*. Az eltorzult idegenség végtelenné növekszik, s mindent bekebelező rettenetté válik. Barbár ritus szemtanúi vagyunk – egy kétségbeesett erőlködés nézői, amely semmiféle megbékéléshez nem tud vezetni. Az Én felülmúlja magát, kilép saját határai közül, de a remélt egység helyett a terméketlen űrben, a visszavonhatatlan halálban találja magát, amely az óriás szájában leleszkedik rá. A kilépés (eksztázis) értelmetlen: sem azt nem segíti elő, hogy az Én beléphessen valahová, sem pedig azt, hogy a pusztá létezés diadalünnepévé váljon. Goya **Szaturnuszában** a bezáruló örökkévalóságot éppúgy hiába keressük, mint a karneváli önfelétlenséget, noha korábban mindkettő megjelent festészetében. Az örjögő óriás részére éppúgy nincsen vigasz, mint a csonka áldozat számára feltámadás. Az értetlenül marcangolja ezt, ez pedig már régen halott; fogalma sincsen róla, hová került s mi történik vele. Az óriás testében lappangó sötétség egy másik testet fogad magába. Együtt zuhannak az őket körülölelő sötét űrben. Zuhanásuknak nincsen célja vagy iránya; tévelyegnek a semmiben, tehetetlenül várva, hogy az mindkettőjüket végleg feleméssze.”

Részben egyetérték. Abban nem, hogy a semmi végleg felemésztheti Szaturnuszt. A semmi ugyanis semmit sem tud tenni – a magyar kettős tagadásnak ezúttal értelme van –, hiszen a semmit csak a valami teheti. Ezért csupán két logikus lehetőség van: Szaturnusz egyedül marad, őt nem falja fel senki, vagy pedig újra gyerekeket szül és ezzel örökös körforgásban kereng, valóban »ördögi körben«, hacsak nem empedoklész-hölderlini ciklusban, az egymásra következő Szeretet és Harag körében. Márpedig csakis abban foroghat, ha gyereket szül is, nemcsak fogyasztt.

A keresztény vallásos gondolkodás egyik lehetséges variánsa vezetni szerintem Földényit nem ehhez a hölderlini gondolkodáshoz, hanem a magáéhoz. Íme (125. p.): „Több szereplőre ismerhetünk ezen a képen. Mindenekelőtt egy apára, Szaturnuszra; azután egy fiúra, a pogány istennek a gyermekére; látjuk Krisztust, aki felnőttként magára veszi minden ember szenvedését; látjuk az Ördögöt, amint az Embert próbálja elpusztítani; s végül látjuk a Fiút, az Embernek Fiát, Isten gyermekét. Két szereplő, aki több szerepet játszik, úgy, hogy e szerepek közben örökösen fedik is egymást. A ‚történet‘ az ember és az emberfölötti viaskodásáról szól, s ezt mint apa-gyermek küzdelmet adják elő. Lehet, hogy Krisztust az Ördög szorongatja; de mert egy nála hatalmasabb erő szorításában vergődik, amely erő az apával is egyenmű, ezért abban, aki Krisztust megeszi, az Atyára, vagyis az Istenre is rá kell ismernünk. Nem lenne Isten, ha nem áldozná fel a gyermekét (vagyis nem adná át a pokolnak); s nem lenne mindenható, ha nem tudna ördöggé is átváltozni. A *Szaturnusz* annak a képtelen állapotnak a jelképe, amelyben Isten feláldozza az egyik Fiát (*Krisztust*), hogy elpusztíthassa a másikat (Sátánt), aki pedig éppoly kedves lehetett neki, mint amaz – s közben a két Fiú is megpróbálja megsemmisíteni egymást.”

„Több szereplőre ismerhetünk”? Szerintem Goya nem erre ismert, *Hölderlin* sem – aki-nél Szaturnusz az aranykor istene, a méretlen időé, a mértéktelen természeté, szemben a trónbitorló Zeusszal, a méricskéló ügyességgel és kimért idővel –; és magam sem arra ismerek. És ezen a ponton akad pontatlanság is, rejtély is. Hadd végezzem itt velük.

A pontatlanság: a képen nincs két fiúnak nyoma, nincsen három alak; továbbá: »apa« és »atya« nem szinonimák: a görög *patér*, latin *pater*, nem nemző apa, hanem úr, hatalom. A rejtély pedig a festmény címe. Földényi így adja meg (5. p.): „*Szaturnusz megeszi gyermekét*”. Lábjegyzetben viszont azt mondja (9. p.): „Antonio Brugada, Goya személyes ismerőse említi először a *Saturno* címet abban a listában, amelyet röviddel Goya halála után állított össze 1828-ban a festő madridi hagyatékáról... Brugada listája csak ebben a században látott napvilágot; a 19. században Goya unokájának, Mariano Goyának a közeli ismerőse, Charles Yriarte által 1867-ben közzétett (és félrevezető) címhasználat volt ismeretes: *Saturne dévorant ses enfants*.” Miért félrevezető ez a cím? Miért nem Brugada címe megbízható? Abban nincs sem egyes, sem többesszámban »gyermek«. Miért adja Földényi azt a címet, amit ad? Végül: Miért festett Goya csak egy felfalando testet, nem többet, ahogy az ikonográfiailag szokásos?

Kitűnő könyv.

Földényi F. László. *A lélek szakadéka. Goya Szaturnusza. Pécs. Jelenkor, 1993. 143 oldal. 310 Ft.*

ANDRÁS SÁNDOR

A menekülés művészete

Erich Fromm Menekülés a szabadság elől (Akadémiai Kiadó, Budapest, 1993, 260 oldal) című kötete Erős Ferenc kiváló utószavával a Kiadó Hermész Könyvek sorozatában jelent meg. A szerzőt már ismeri a magyar olvasóközönség, hisz a Szeretet művészete című műve és egy japán szerzővel, T. D. Suzukival közösen írt munkája, a Zen-buddhizmus és pszichoanalízis már megjelent hazánkban.

Erich Fromm 1900-ban született a németországi Frankfurt am Mainben, ortodox zsidó szülők egyetlen gyermekeként. A frankfurti és heidelbergi egyetemen pszichológiát, filozófiát és szociológiát tanult. Tanárai között olyan hírességek voltak, mint *Max Weber*, *Alfred Weber*, *Karl Jaspers* és *Heinrich Rickert*. 1922-ben doktorált, 1928 és 1938 között a frankfurti egyetem társadalomtudományi intézetének munkatársa volt. 1938-ban a náci elől Amerikába menekült. A *Menekülés a szabadságtól* (*Escape from Freedom*) című munkája először 1941-ben Amerikában jelent meg.

A könyv a szabadságtól való menekülés két formájával foglalkozik részletesen, mely számunkra itt, Közép-Kelet-Európában szomorúan időszerű. Az egyik megtestesítője az autoriter személyiségtípus, mely képtelen a szabadság elviselésére, nem tud a szabadsággal és az azzal járó felelősséggel szembenézni. Ez szorongást szül benne, és az egyént hajlamossá teszi az agresszióra, a gyűlölködésre, a kegyetlenkedésre és mások irtógalmatlan eltiprására. A harmincas években Fromm is tanúja volt a fasiszta rendszerek létrejöttének. Könyvében a kialakult barbarizmust nem a történelem, hanem a pszichológus szemével vizsgálja. Célja a következő: megvizsgálni a modern ember jellemstruktúrájában azokat a vonásokat és változó tényezőket, amelyek a fasiszta országokban az embert gyakran arra készítették, hogy nem csupán kényszer hatására, hanem *önként* is lemondjon szabadságáról.

A szabadság előli menekülés másik formája az egyén – a fogyasztói társadalomra jellemző személyiségtípus – kényszeres és mániákus vágya, hogy minden tekintetben hasonlítson többi embertársára. Fromm ezzel szemben azt az embert látta velünk, aki