Horváth Balázs

„REJTVE LÉNYEGÉBEN, KIFEJEZVE LÁTSZAT SZERINT”

Művészet, hagyomány és transzcendencia Krasznahorkai László Seiobo járt odalent *című könyvében*

A mai ember, kiváltképp a nyugati, *„ez a Rossz és Rest napi varázsába száműzött lény”* kitartó és hosszas fáradozásának hála, végképp megfeledkezni látszik arról, hogy a hétköznapi tapasztalaton túl létezik, sőt, inkább létezik egy birodalom, amely több, magasabb, tökéletesebb, egyszersmind valóságosabb profán világunknál. Saját múltjának meghaladottnak vélt eszméi már csak a tudományos kutatás vagy a puszta antikvárius érdeklődés számára érdekesek, a letűnt korok tárgyi alkotásait pedig múzeumokba, a tárgyak voltaképpeni kriptájába temeti, mint tette az antik kultuszszobrokkal, a középkori oltárképekkel, a bizánci ikonokkal, vagy egykori szent terek egészéből csinál múzeumot, mint tette az Akropolisszal, a középkori katedrálisokkal és palotákkal, szakrális zenéjét pedig koncerttermekbe száműzi – mindeközben a hétköznapokban rúttal, giccsel, tömeggyártott ócskaságokkal veszi körül magát, amelyek csupán szimbólumai, külső kivetülései gondolatainak, eszméinek, illetve a valódi ideák hiányának.

Krasznahorkai László *Seiobo járt odalent* című regényében egy már távolinak tűnő és elhalványulónak látszó birodalomba vezet minket különös erővel, és azzal a meggyőződéssel, hogy talán még nem veszett el véglegesen az ember minden kapcsolata a transzcendenssel. A könyv látszólag különálló, térben és időben szerteágazó elbeszélések füzéréből áll, amelyek középpontjában mindig a művészet, a művészi alkotás, a tökéletes szépség keresése áll. Szereplői maguk a művészek, alkotók, esetleg restaurátorok, vagy éppen hétköznapi emberek, akik turistaként, múzeumokban, jobbára váratlanul szembesülnek egy-egy mű nagyságával és fenségével.

A Fibonacci-számsorra építő elbeszéléseket (a sor következő eleme mindig az azt megelőző két szám összege) át és átszövik a különböző, egymással is párbeszédet folytató motívumok, olyan konkrét témáktól kezdve, mint a mester–tanítvány viszony, a műalkotások elkészítésének aprólékos technikai leírásai, a restaurálás és az állagmegóvás problematikája, az eredeti és a másolat viszonya – az elvontabbakig, mint a tökéletes szépség megtapasztalása, az isteni jelenlét megélése, az elhagyatottság és a feleslegesség érzése, a látás és annak hiánya, a rész és az egész viszonya, és különösképpen az élő hagyomány sorsa.

E különös utazás közben sorjában megismerhetjük a mozdulatlanságában fenséges, a kiotói Kamo folyóban vadászó nagykócsagot, Filippino Lippi *Eszter könyvét* ábrázoló táblaképeit és az ószövetségi Vasti királyné szépségét és tragikus sorsát, az inazavai Zengendzsi-

templom ősi Amitábha Buddha szobrának restaurálását, a Vittore Bellinianónak tulajdonított *Halott Krisztus*t, az athéni Akropolisz napsütésben vakító csupasz márványtemplomait, egy démoni *nó*-maszk elkészítésének munkafázisait, Gyionyiszij *Szentháromság* ikonját, Inoue Kazujuki *nó*-színész életét és Szeiobo istennőt megidéző előadását, Pietro Perugino alkotói válságát és a Tezi-kápolnába készülő *Madonna* oltárképét, a rejtélyes Alhambra szakrális geometriáját, a kortárs román képzőművész, Ion Grigorescu egy meghökkentő szobrát, a milói *Vénusz* és teremőrének bensőséges kapcsolatát, egy építész szenvedélyes, ámde a falusi művelődési házban alaposan közönséget tévesztett szónoklatát a barokk zene nagyságáról és mindenek fölöttiségéről, Ferdinand Hodler (a könyvben álnéven: Oswald Kienzl) 19. századi svájci festőművész különös tájképeit, az isei sintó szentély húszévente lezajló, hetvenegyedik rituális újjáépítését, Ze'ami, a japán *nó* megteremtőjének száműzetését, végezetül az ókori Kína földbe temetett vérfagyasztó agyagszörnyeit.

Érdemesnek tartjuk leszögezni, hogy a *Seiobo járt odalent* nem tartozik Krasznahorkai pusztán „keleti tárgyú" regényei közé, mint *Az urgai fogoly* vagy az *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó,* nemcsak mert vegyesen szerepelnek nyugati és keleti, térben és időben különböző elbeszélések az ókortól napjainkig és Ibériától Japánig, sokkal inkább mert a művészet és a műalkotások egyetemesebb, tértől és időtől független szemléletét találjuk ebben a műben. A hagyományos művészet és kultúra megértését nem segíti, éppen nehezíti a keleti és nyugati szembeállítása, hiszen ahogy nem beszélhetünk keleti és nyugati metafizikáról sem, kizárólag metafizikáról (Guénon), éppúgy nem tehetjük meg ezt a művészetek kapcsán, mert a valós különbség, törés és ellentét inkább az archaikus és modern között feszül.

Az esztétikai szépnek az a kultusza, amely a felvilágosodással és a szekularizált polgári művészettel teremtődik meg, és amely sajátosan egybeesik a művészettörténet mint tudomány kezdetével is, az archaikus társadalmakban sohasem létezett, létezett viszont egy sokkal természetesebb, organikusabb, és mindenekelőtt átéltebb *érzékelése* a szépnek – amely szép sohasem volt elválasztható Istentől vagy a metafizikumtól. A megnyilvánult, valódi szépség csakis a megnyilvánulatlanból fakad és fakadhat. A Louvre teremőre szerint *„a milói Vénusz szobrásza valami olyan erővel ruházta fel a maga Vénuszát, (…) amely erő nem e Vénusz földi érzékiségéből, nem csábító meztelenségéből, nem furfangos erotikájából ered, hanem egy magasabb helyről, onnan, ahonnan ez a Vénusz valójában jön"*. A hagyományos művészet ezért mindig szakrális, célja pedig metafizikai, nem pusztán esztétikai. A művészi alkotás és befogadás nem szabadidős tevékenység, nem valami, ami a mindennapok szürkeségén felül adatik meg, legfőképp annak, aki megengedheti magának e fényűzést, hanem átszövi az élet minden területét, a családi élettől a munkáig, az ember születésétől a haláláig, és minden esetben kapcsolatban áll a kultusszal és a szakrálissal. Így a hagyományos társadalmakban nem is értelmezhető az öncélú *l'art pour l'art* vagy éppen a profán „művészet" fogalma.

Az antik dráma éppúgy kultikus cselekmény, mint a japán *nó*-előadás, a bizánci és orosz ikonok tisztelete a Szent Liturgia részét képezték, ahogyan a reneszánsz oltárképek is templomokba, nem múzeumokba készültek, a szakrális zene pedig elsődlegesen a liturgiában hangzott fel. Ahogy a műben az öreg orosz kurátor találóan megjegyzi Andrej Rubljov jelenleg a Tretyjakov Képtárban kiállított *Szentháromság* ikonja kapcsán: *„hát ki meri vállalni, hogy hozzáér anélkül, hogy imádkozna, és megcsókolhatná,*



Ferdinand Hodler: Ritmikus tájkép a Genfi-tónál (1908)

így is épp elég baj, hogy elszállították akkor régen a radonyezsi templomból, mert hát nem azért festették ezt, hogy betegyék egy múzeumba, és csak bámulják, mint valami egyszerű képet".

A művészet voltaképpeni célja, hogy az embert a magasabb rendű valóságra emlékeztesse, *„hogy a rossz káosz szétesõ világa helyett válasszunk egy magasabbat",* vagy ahogy az ikonfestészet kapcsán olvashatjuk, az *„ikonfestő segítette a Teremtés csodálatára is képes embert abban, hogy a maga gyötrelmes módján a megérthetetlenhez és a felismerhetetlenhez és a láthatatlanhoz közelebb kerüljön, hisz pontosan elmagyarázta nekik az ikonon, hogy vége a világnak, és hogy ennek a világnak van vége, és hogyha az ikont megcsókolja, és* belenéz, *akkor megbizonyosodik róla, arról, hogy van, ami csodálatosabb, mint a csodálatos, és hogy van kegyelem, és van megbocsátás, és van remény, és van ereje a hitnek".*

E művészetfelfogástól, amely az élet minden szegmensét átitatja, még idegen a szépművészetek és az úgynevezett iparművészetek szétválasztása. A hagyományos művészetfelfogás szerint a műalkotás mindig funkcióval bír, a művész *démiurgosz*, azaz mesterember, műveszete pedig *ars* és *tekhné*, azaz mesterség. Nem elválasztható a festő és a szobrász tevékenysége a kőfaragóétól vagy az ács munkájától.

Krasznahorkai különleges érdeklődést mutat a különböző mesterségbeli technikák és speciális munkafolyamatok iránt, utazásai során pedig maga is testközelből, hosszú ideig tanulmányozva lehetett tanúja egy-egy tökéletes remekmű elkészítésének, és ezen ismeretek egy része a könyvben is hangsúlyos szerepet kap. Részletező leírásokat olvashatunk a reneszánsz festészet kapcsán a műhelybeli munkamegosztástól a színek használatáig, megelevenedik a

keleti kereszténység ikonfestészete, végigkövethetjük egy *nó*-maszk elkészítésének minden fázisát a helyes fa kiválasztásától, a megfelelő sablonok használatán, a faragás és csiszolás műveletén keresztül a mű befejezéséig, de az isei sintó szentély rituális újjáépítésének ácsmunkálatai különleges részletességgel tárulnak a szemünk elé, és ugyanakkor a modern állagmegóvó restaurálások bonyolult technikai fortélyairól is képet kapunk.



Vittore Belliniano: Halott Krisztus

Megrendítő, hogyan hagyományozódnak akár évszázadokon keresztül a mesterségbeli technikák, közben csiszolódva és tökéletesedve, hogy elérjék a tökéletes műgondot. Ahogyan az antikvitásból származó szállóige, az *ars longa, vita brevis* eredeti jelentése sem az elterjedt 'a művészet hosszan tart, az élet rövid' – noha ez éppúgy igaz –, hanem a hippokratészi görög szövegkörnyezet értelmében 'az élet rövid, a mesterség elsajátítása hosszú időt vesz igénybe', azaz egy puszta emberélet nem elég a mesterség kellő elsajátításához, szükséges a nemzedékről nemzedékre, mesterről tanítványra hagyományozódó tapasztalat is hozzá.

Amint a szerző egy másik könyvében írja: a hagyomány *„tulajdonképpen nem is jelentett egyebet, mint a tapasztalatra épült gyakorlat előírásainak fegyelmezett, de mindvégig rugalmas, természetes követését, a lehető legkövetkezetesebb eljárásokat és mestereket, végső soron az egyszerű bizalmat abban, hogy van hagyomány, hogy ez a hagyomány a megfigyelésre, az ismétlésre és a természet belső rendjének és a dolgok természetének a tiszteletére épül, s hogy ennek a hagyománynak sem az értelme, sem a tisztasága kétségbe nem vonható." (Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó)*

A különböző mesterségek, technikák aprólékos leírása mellett gyakorta olvashatunk túlrészletező, egyben ironikussá váló művészettörténeti szakmai eszmefuttatásokat egy-egy mű datálása vagy attribútálása kapcsán. A *„szakértők népes serege"* végelathatatlan és gyakran meddő vitáit arról, hogy az adott Buddha szobor, az *„inazawai anyag"* – ahogyan a restaurátorok sokatmondóan nevezik – vajon Edo- vagy Kamakura-kori-e, hogy az Alhambrát kik, mikor és milyen céllal építették, hogy a velencei, kevésbé jelentősnek tartott *Halott Krisztus*t vajon Tiziano festette-e, vagy Giovanni Bellini, esetleg Vittore Belliniano, netán utóbbi kettő közös alkotása lenne. Talán sohasem tudjuk meg, hogy a bibliai *Eszter könyvé*nek hat jelenetét ábrázoló táblaképeket – melyek eredetileg házassági ajándéknak megrendelt ládákon szerepeltek, majd eredeti használati funkciójukat elvesztve, a képeket különböző múzeumokba hordták szét – vajon Sandro Botticelli vagy Filippino Lippi festette-e, de *„végül is minek törődni a szakértői véleményekkel, ha a veder, amiben kavarnak, teljességgel üres, hát nem*

elegendő, nem csodálatra méltó, hogy a véletlen és az esetlegességek félelmetes, ismeretlen szerkezetében a táblák fennmaradtak? – hisz ezek után legalább sem létezésükben kételkedni, sem létezésüket visszavonni nem lehet."

Számunkra különösképpen érdekességgel bírnak azok a részek, amelyekben bepillantást nyerhetünk a művész személyes átélésébe és magába az alkotás folyamatába, különösen a ma is alkotó, még eleven hagyományban élő keleti mesterek esetében. Ito Rjoszuke *nó*-maszk faragó munkája során a teljes kiüresedés és önátadás állapotába kerül: *„és közben nem gondol tulajdonképpen semmire, (…) hanem teljesen és azonnal üres, nem kavarognak, nem csavarodnak, nem kígyóznak erre meg arra különböző, egymást kioltó gondolatok, csak a teljes ürességa fejben"*, és *„ő csupán azzal foglalkozik, hogy a képességei határain belül és a szentélyekben titokban elmondott imái segítségével megtegye a legjobbat, amire képes, ő csak a mozdulatokat, a munkamódszereket, a vésés, a faragás, a csiszolás, azaz a módszer, a hagyomány teljességgel gyakorlatias cselekvésrendjét ismeri, de nem az úgynevezett »nagy kérdéseket«"*. Ugyanez a szemlélet jelenik meg a *nó*-dráma mestere kapcsán is, hiszen *„Inoue Kazuyuki csupán médium, aki mintegy átengedi magán, amivel elhalmozza az Ég"*, a szenszei *„örökké nyitva van, mint egy könyv, ami azt jelenti, hogy közvetlenül az Éggel van kapcsolatban"*.



Pietro Perugino: Szűz Mária a Gyermekkel (Tolentinói Szent Miklós, Sienai Szent Bernardin, 1500 körül)

Így és csakis így tudja a művész megjeleníteni az ideák világát. Hiszen a tökéletes műalkotás egyszersmind *theophania*, amely jelenlévővé teszi az isteni valóságot. A restaurált Buddha szobor visszafogadó rítusát végző szerzetesek kétségtelenül érzik, *„mintha lenne valaki itt"*, a Halott Krisztus *tényleg* kinyitja a szemét és jelen van, és Szeiobo istennő *valóban* megjelenik a Földön Inoue Kazujuki előadása során, a barcelonai ikonkiállításra véletlenül betévedő kelet-európai vendégmunkás pedig Rubljov *Szentháromság* ikonjának másolatát nézve *„szinte azon*



Gyionyiszij: Szentháromság (16. század)

nyomban összeroppant a látványtól, mert rögtön tudta, ahogy rájuk nézett, hogy ezek az angyalok igaziak". Minthogy ezek az alkotások valóságosan jelenítik meg az istenit, egyszersmind bizonyítják is a létét, hiszen, ahogy Pavel Florenszkij 20. századi orosz ortodox pap tömören megállapította: *„Isten létének filozófiai bizonyítékai közül legmeggyőzőbben éppen az hangzik, amiről a tankönyvek még csak említést sem tesznek, s ami körülbelül az alábbi szillogizmusban adható meg: »Rubljov* Szentháromsága *létezik, tehát létezik Isten.«" (Az ikonosztáz)*

A művészet ugyan *imitatio*, utánzás, de ez eszményi esetben nem a természet, az érzékelhető világ, hanem az ideák megjelenítését jelentette. Végső soron erre a problémára, tudniillik hogyan is lehet az anyagban megjeleníteni az anyagon és a természeten túlit, vezethető vissza minden képrombolás gyökere, és erre utal a platonikus hagyomány plótinoszi anekdotája is, amely szerint megtiltotta, hogy portré készüljön róla, mondván, a saját természeti porhüvelyét is el kell viselnie, annak ábrázolása már csak a képmás képmása lenne. Ahogy a valódi ikonfestő minden szigorú technikai és ikonográfiai előírás ellenére nem az előtte mintaként szolgáló ikont másolja, hanem annak előképét, ideáját. A *Szentháromság*ot festő *„Gyionyiszij tudta a leginkább, hogy ha a lelke nem érzékeli ugyanazt, amit Rubljov annak idején, akkor ő maga biztosan a pokolra kerül".*

De a műalkotásnak nemcsak rámutatni kell az isteni valóságra, hanem egészében, teljes *anyagiságában* is jelenvalóvá kell tennie. Végső soron a mindent ellepő materializmus legnagyobb bűne nemcsak az, hogy elhitette, csupán anyag létezik, más semmi, hanem az, hogy a törekvő szellemi embert is megfertőzte, úgy vélvén, ha van is szellemi valóság, az az anyagtól tökéletesen független, az anyag pedig *csak anyag*, minőség nélküli mennyiség, puszta atomok halmaza. Holott a végső metafizikai valóság szemszögéből a kettősségek feloldódnak, hiszen a teljesség, az abszolútum csakis egységként tételezhető.

Ezt az egységtapasztalatot élik meg kivételes művészek, de ez lenne a művészet befogadásának ideális állapota is, amely felé legalább törekedni érdemes. Inoue Kazujuki *nó*-mester mélyre látó intését nemcsak a művészeknek, de magunknak is érdemes megszívlelni: *„saját tapasztalatra van szükséged ahhoz, hogy megértsd, mennyire értelmetlen elválasztani a létezőket, a létező dolgokat egymástól és magadtól, hisz minden egyetlen időben és egyetlen helyen játszódik le, és ennek a megértéséhez a jelen helyes megértésén át vezet az út, egy saját tapasztalat, erre van szükség, és akkor már érted és érti minden ember, hogy nem lehet elválasztani valamit valamitől, nincs isten, valami távoli tartományban, nincs föld, őtőle messze, idelent, és nincs transzcendens birodalom valahol máshol, mint ahol te vagy, mindaz, amit transzcendensnek és földinek nevezel, az egy és ugyanaz, veled együtt egyetlen időben és egyetlen térben”.*



Szeiobo

Ehhez kísértetiesen hasonló egységélményt mutat a Ferdinand Hodlerről mintázott 19. századi festőművész tájfilozófiája: *„mert neki volt egyedül szíve, és ezzel a szívvel nézte a tájat, és nézi ma is, és ez a szív az, amelyik látja már, hogy minden egybe van szőve, a föld a vízzel, és a víz az éggel, és a földnek és a víznek és az égnek ebbe a leírhatatlan kozmoszába bele van szőve a mi törékeny létünk is, de csupán egy szinte követhetetlen pillanatra, aztán már nincs tovább, eltűnik örökre, visszavonhatatlanul, (…) és nem marad semmi más, csak és kizárólag a táj, az ő esetében a Genfi-tó, ez marad, a kinyújtott monumentális pászmák a kék halott terében, a Nagy Tér, (…) a hatalmas, a felfoghatatlan, a mindent magában foglaló Nagy Tér, amelynek végleges megfestése természetesen még előtte van.”*

E kései, modern korban alkotó művész is jól példázza, hogy a régi hagyományok elhalványulása, sőt részleges kipusztulása ellenére lehetséges hiteles műalkotás elkészítése. Hamvas Béla is hangsúlyozza a *Scientia Sacrá*ban, hogy a hagyomány újjáteremtéséhez és jelenvalóvá tételéhez a modern ember számára az archaikus

szentkönyvek szintézisén túl elengedhetetlen a zsenialitás és a misztikus intuíció, amelyek korunkban jobbára misztikusok, művészek és költők sajátjai.

Hagyományos, intakt kultúrával ma már Keleten is alig találkozunk, a Nyugat pedig, úgy tűnik, végleg szembefordult múltjával. Mégis, bizonyos remekművek még torzójukban, eredeti funkciójuktól megfosztva és múzeumba száműzve is hatalmas erővel bírnak, Rilke Apollójának *(Archaikus Apolló-torzó)* parancsát szegezve ránk: *„Változtasd meg élted!"*

Az egyik elbeszélés hétköznapi szereplője Velencében pusztán a tíz évvel korábban látott *Halott Krisztus*t akarja újra megpillantani, *„csak azt az egyetlenegyet, amiért ideutazott, s aminek meglátogatása fontosabb volt számára, mint az egész gyarló, értelmetlen, sivár és fölösleges élete."* És a művészet megtapasztalása során itt egyáltalán nem a hétköznapi értelemben vett ízlésről, még kevésbé tanultságról, ismeretek halmazáról van szó, sokkal inkább egyfajta érzékenységről, amely észleli, meglátja, meghallja azt, ami egy magasabb, nem földi birodalomból sugárzik át, a metafizika és a tökéletes szépség birodalmából.

Kegyelmi misztérium, hogy ez a találkozás kinek adatik meg, és ha megadatik, akkor milyen hatással lesz rá. A tragikomikus sorsú magyar turista hiába ment az Akropoliszra, *„hogy lássa, amit a görögök láttak, mondjuk 2439 évvel ezelőtt"*, a vakító napfénytől semmit sem látott, magát az Akropoliszt sem. Ugyanakkor, ha létrejön, a művészet ereje fékevesztett is lehet. A gyűlölettel teli hajléktalan vendégmunkás, bár megrendül a marcona angyalokat és ítélkező Krisztust megelevenítő szigorú ikonok látványától, érzékeli a *mysterium tremendum* leírhatatlan erejét, de a katarzis mégsem történik meg, végül egy gyilkos születik meg benne. Saját mesterségének legjobbja, a hagyományos mintákat mindenben betartó japán *nó*-maszk faragó mester sincs tudatában annak, *„még csak nem is sejti, még csak meg sem fordul benne, hogy a keze alatt valamivel több, mint másfél hónap alatt megszületett egy démon, és ártani fog."*

Krasznahorkai László kivételes műve nem útmutató, nem kínál könnyed megoldást a fentebbi kérdésekre, de fellebbenti a fátylat, és bepillantást enged egy mára idegennek tűnő birodalomba, a metafizikum birodalmába – és arra sarkall, hogy ezt a valóságot itt és most ragadjuk meg. Sajátos, senkiével sem összetéveszthető írásművészete láttató erővel ábrázolja ezt a világot, meditatív, lüktető, *„lélegzetre írt"*, végeláthatatlan mondatai különös egyvelegei a beszélt nyelvnek és a fennkölt ritmikus prózának. Mindez azonban mit sem érne, ha a forma nem lenne tökéletes összhangban a tartalommal.

Zárásul a szerző saját vallomását idéznénk: *„Működésemben nagy szerepe van a szakrálisnak. Az én szememben nincs hétköznapi és nincs normális, nincs lényegtelen és jelentéktelen, ezek az elválasztások, elosztások, rangsorolások az én szememben félreértések miatt alakultak ki. Egységként tudok az ember által felfogható létre nézni, és arról igyekszem beszélni az írásaimban, hogy őszintén nem értem ezt az egységet. Látom, hogy mérhetetlen, látom, hogy iszonytatóan bonyolult, igyekszem megragadni, nem sikerül." (Nem kérdez, nem válaszol)* Vagy másként: *„van olyan remény, hogy ez a visszatalálás a »dolgok szakrális rendjéhez« a legfontosabb, másfelől hogy van még értelme reményről beszélni, illetve egyáltalán: hogy van a dolgoknak »szakrális rendje«." (Nem kérdez, nem válaszol)*

Szeiobo, a keleti hagyományokban tucatnyi alakban és néven tisztelt istennő, a nyugati égtáj királynője, annak a kertnek az őrzője, amelyben a halhatatlanság őszibarackfái háromezer évente bontják virágjukat. Háromezer évente, ugyanakkor itt és most, és megismételhetetlenül. Mert Szeiobo valóban járt *idelent*.