

RADNÓTI SÁNDOR:

Mi, koptok

A Szépművészeti Múzeum dór termében a kopt művészetnek – az ókori egyiptomi művészet utolsó, késő antik, kora bizánci korszakának (i. u. III–VII. század) – a kiállítása látható. A Szépművészeti Múzeum látogatói számára az a kérdés, hogy *mit* is látnak voltaképpen, korántsem olyan nyilvánvaló, mint Monet és barátai esetében, vagy az átellenben lévő múintézetben a francia festészet évszázadainak bemutatásakor. Ha ezt a két nagy kiállítási sikert vesszük példának, akkor azt mondhatjuk, hogy az az érdeklődés, amely a látogatót odavezeti, egybevág felkészülésével és elvárásaival. Arra számít, hogy *grand artot* fog látni, nagyrészt ismerős nevekkkel és olykor ismerős művekkel. Elvégre, ha átlapozott már Monet-albumot, aligha kerülhetette el a szénaboglyák vagy a tavirózsa sorozatát, ha látott Degas-könyvet, látta a New Orleans-i gypotkereskedés irodáját, s Courbet Szajnaparti kisasszonyainak is ismerősnek kell lennie számára. Az európai művészettörténet fősodrában érezheti magát, s annak a műfajnak – a táblaképnek – válogatott darabjait szemlélheti, amely legalább négyszáz éve, egészen a legutolsó időkig a képzőművészet vitathatatlan, vezető műfaja volt.

Mit lát viszont a kopt kiállításon? Hímzett szövetdarabkákat, fafaragványokat és festett falemezeket (megmaradásuk az egyiptomi klímának köszönhető), agyag- és terrakottaszobrocskákat, kis csontfaragásokat és lemezeket, épületdíszeket, festett edényeket, sírsztéléket. Egy díszes kulcsot. Legtöbbször töredékeket, melyek nem kínálnak képzetet az egésztől, funkcionális dolgokat, amelyek funkciója gyakran bizonytalan. Mindenekelőtt régi, másfél ezer éves tárgyakat. Ez nem olyan banális megállapítás, mint első pillanatra tűnik. Ugyanis az európai múzeumi közönség azzal a fajta evidenciaérzéssel, mint az előbb említetteket, csak azt a régiséget integrálja, amely sokszorosán integrálódott már az elmúlt négy-ötszáz évben az európai kultúrába. Elsősorban a klasszikus görög-római antikvitás monumentális plasztikáját, s talán ezt-azt – kínai tájképeket, az indiai térség Buddháit, Shiváit, misztikus szeretőit – Keletről. Amikor az elmúlt század egyik nagy régészeti felfedezéseként 1972-ben megtalálták az úgynevezett riacei bronzokat (két életnagyságnál nagyobb, bámulatosan éppen maradt görög harcos szobrát az i. e. V. századból), akkor nem kellett szakértőnek lenni ahhoz, hogy a művelt nagyközönség úgy érezze: egy hiányzó láncszem került elő a művészet történetében. Más esetekben viszont – ha most nem számoljuk a mindig tuti siker ilyen-olyan aranykincsek kiállításait, ahol maga a becses matéria némiképp barbár módon kápráztat el bennünket – a régi művé-

szethez, a Nagy Tradíció, a Nagy Európai Elbeszélés előtti művészethez hasonlóképpen viszonyulunk, mint a tradíció utánihoz, azaz a jelenkori művészethez, szűkebb értelemben az utolsó ötven, szélesebb értelemben az utolsó száz év művészetéhez. Azaz nemcsak élvezzük az egyes műveket, abban a biztos tudatban, hogy az művészet, és ebben a keretben értelmezzük őket, hanem az a további intellektuális föladat is ránk hárul, hogy megértsük, miért az, hogyan az. A művekben, a művek összefüggésében és a művek mögött a művészetfogalmat fürkesszük és rekonstruáljuk. Mert ezek a művészetfogalmak immár nem szerves részei a műveltségnek. A tárgyak esztétikai keretét nekünk kell összeeszkábálni: meg kell értenünk, mert nem evidens, meg kell konstruálnunk, mert nem adott.

Ám ezt az összefüggést a konzervatív múzeumok gyakran nem veszik észre. Ezért ha arra vállalkoznak, hogy a nagy hagyományon kívül álló műalkotásokból rendezzenek kiállítást, akkor két utat látnak maguk előtt. A kontextuálisat és az esztétikait. Az első úgy véli, hogy a régi vagy távoli művek csak kontextusukban érthetők meg, s ez a meggyőződés szükségképp átcsúsztatja a kiállítás feladatát a tanításba, magát a bemutatást pedig a dokumentálásba. Történeti vagy régészeti kiállítások ezek – hasznos, esetleg kíváncsi vállalkozások, amelyek azonban csak mellékesen foglalkoznak a bemutatott kulturális artefaktumok művészi természetével, s mellékes hatásként alighanem csak megerősítik művészi értelemben vett egzotizmusukat. A második éppen ellenkezőleg úgy véli, hogy a különösen becses tárgyakat ki kell emelni kontextusukból, „mesterműveket” kell bemutatni, s ezzel szükségképp a hagyományosan művészinek vagy szépnek tartott tárgyak alapján válogatják a maguk anyagát. Csodálatos darabokat látunk, amelyeket azonban a nagy tradíció párhuzamainak, különös, esetleg varázslatos variációinak, vagy akár – de akkor is a nagy hagyományra vonatkoztatva – rejtélyes ellentéteinek kellene látnunk. James Clifford, a nagy antropológus, a maga

(A fáraók után. A kopt művészet kincsei Egyiptomból. Szépművészeti Múzeum, nyitva május 18-ig.)

területének gyűjteményeiről szólva ezt nevezte az etnográfiai kulturalizmus vagy az esztétikai formalizmus válaszfújának.

A kopt kiállítás harmadik utat választott. Azaz választottak alkotói, mindenekelőtt Török László, az egyik legjelentősebb ma élő koptológus (és nubiológus), akitől a koncepció származik, aki kiválogatta a kairói, alexandriai múzeumokból, valamint a budapesti Iparművészeti és Szépművészeti Múzeum

gyűjteményéből a kiállítás 206 tárgyát, s a magyar, illetve a (bővebb) angol nyelvű katalógusban (a Vince Kiadó és a kötettervező Bárd Johanna mintaszerű munkája) leírta őket, számosat (pontosan 66-ot) először a szakirodalomban. Továbbá Jerger Krisztina, a tapasztalt, invenciózus kiállításrendező és segítőtársaik.

Ez a kiállítás nem régészeti, történeti, hanem művészeti kiállítás, de olyan, amely nem a művészet valamilyen általános fogalmából indul ki, hanem a kopt művészet fogalmát állítja a központba. Egy állandó diffúzióban lévő, plurális stílushatásoknak kitett, különböző célokra alkalmazott, különböző anyagokon és különböző műfajokban megjelenő formátórekvén – egy régebbi művésztörténeti fogalommal szövege úgy is lehetne mondani: művészetakarás – mozgását és állandóságát mutatja be, amelyet hasonlítani lehet a kiállítás egyik legmegragadóbb darabjához, a szélfútt akantuszleveles oszlopfőhöz a VI. század közepéről. A kopt művészet különleges helyzetben van, mert bölcsőjénél ott állt az a művészet, amit később klasszikusnak neveztek, de az is, amit Platón óta a klasszikus szöges ellentétének tartottak, az egyiptomi művészet. Kibontakozó fejlődés és szépség jellemzi az egyiket, évezredek változatlanúság és monumentalitás a másikat.

A díszítés, a játék, a szimbolikus természet, az ünnep, a gyász, a hit, az identitás, a „jó élet” jelenik meg a kopt művészeti tárgyakon. De ez a kiállításnak csak egyetlen metszete a sok közül. Egy második volna az említett stípluraliz-

mus: óegyiptomi, hellenisztikus, klasszikus antik, késő antik, bizánci s legvégül még arab hatás is kevereg a kopt művészetben. Eklektikus szellemi hatások: óegyiptomi vallás, misztériumok, görög-római politeizmus, kereszténység és a kereszténység meghasonlása Krisztus isteni vagy kettős – isteni és emberi – természete között, aszketikus szerzetesség és remeteség, a kopt egyház kialakulása. S ami igen fontos tanulsága e kiállításnak: a szellemi áramlatok

nem feleltethetők meg stílusoknak, ugyanazok a stílusok különböző szellemiségeket fejezhetnek ki és lehet a tárgyaknak kettős olvasata. S mivel ennek magyarázata Török László szerint a keresztény és pogány elit azonos képzettség, egy újabb metszetben fölmerül az elit és a közemberek művészetének különbsége, sőt, az arisztokratikus művészet visszacsengése a korabeli művészeti tömegtermelésben. További elágazás a művészek és a kézművesek művészete. A következő a motívumok, formátórekvén vándorlása a művészi közegek és műnemek, magasabb és alacsonyabb művészi regiszterek között. Hogyan lehet egy igénytelen marhalábszárcsont 9 centiméteres darabjába faragva a négy társcsászár pátoszformájának monumentális ábrázolását földézni, miképpen tűnik fel a tenyérnyi textildarabon egy kivételes kifejezőerejű oroszlán? A vándorlás azt is fölveti, hogy a kopt művészet az akkori világ művészeti köznyelvének egy változata, mely számos mintát Rómából és Konstantinápolyból vett át, miközben városokban és kolostorokban önálló kulturális és művészeti központjai alakultak ki. Folyamatokat észlelünk, azonos formákat évszázadok során, amelyek megmerevednek, jelentéseket, amelyek forma szerint még jelen vannak, de már kiüresedtek, és alkotójuk sem érti őket. Egyszerű formákat, pusztá jeleket, például kis csontbálványokat, amelyek szinte csak a nemi jelleg hangsúlyozására és a tekintetre redukálódnak.

A tárgyak válogatását – amely ilyen gazdag viszonyrendszer mozgósítására ad lehetőséget – nem vezérelte a hagyományos európai

József Attiláról

Azt hiszem, senki nem tudhat annyit a szomorúságról,
mint a boldogság keresője. Igaz, ki nem keresi
a boldogságot? Ki nem akarja? De van, aki jobban.
Van, aki szinte kötelességének érzi. Mint Andrej
Platonov, a nagy 20. századi orosz prózaköltő.
Mint József Attila, a mi Attilánk.

„Nincs alkun - én hadd legyek boldog!” - mindig
a boldogságot kereste, még a pokolban is, hiszen
az is csak egy hely, mint a többi. Mintha más
keresni való nem is létezne a világon. A maxi-
mum~~ból~~ indult ki, azt állítva, hogy az a
nélküözhetetlen 'minimum'. Végtelenen, halálosan
komolyan vette a boldogságot - a sajátját
és a miénket is. Zéró ironia, zéró kompro-
misszum. Az életen van mit ironizálni,
a 'nincs alkun' nincs: Vagy elfogadod, vagy nem.
Hát igen. Nem. Igen.

2005. március 30.

Kántor Péter

Kántor Péter

szépséglvhez való alkalmazkodás. Persze a kiállítás tele van pompás darabokkal, köztük a Szépművészeti Múzeum nagyszerű IV. századi domborművével, a *Vadászó kentaurral*, amelynek Török 1998-ban egész monográfiát szentelt. De még ebben a kiemelkedő műben is van valami nyugtalanító: a gazellát megragadó kentaur kifejezéstelen arca alapján eldönthetetlen gyöngédség és/vagy brutalitás. Más mitológiai alakokat – Lédát és a hattyút vagy a lanton játszó Apollót – nem jellemez semmi „apollói”. Az aránytalan nagy fejben ülő aránytalan nagy szemek eleveisége nyilvánvalóan a harmónia kárára van. Léda és a hattyú násza inkább meghágás, amelyben még egy szárnyas Erós is segídekzik. Nem csoda, hogy amíg egyvonalú klasszicista művészettörténeteket írtak, e témák ilyen késő antik megformálását hanyatlásnak tekintették a klasszikus elődökhöz képest. Igaz, ha nem is a koptok művészetének, de a Nagy Konstantin utáni művészi korszak rehabilitálásának, saját jogon való megértésének kezdeményei is egy évszázadra nyúlnak vissza. Ahogy akkor, a két nagy művészettörténész, Wickhoff és Riegl idején, úgy ma is az idegenség mögötti ismerősség képezheti a megértés alapját.

Nem tartalmi hasonlóságokra akarok rámutatni a koptok és miközöttünk, valamint stilárisokra sem, amelyeket Rieglék láttak a késő antikvitás és a saját korszakuk között. Hanem arra, hogy van valami hasonlóság a mi magatartásunkban – a kiállításlátogató magatartásában –, ha a kopt kiállítást nézi, vagy ha olyan modern kiállítást, mint amilyen most látható a Ludwig Múzeumban (*A modernség talánya* – Válogatás a Pompidou Központ gyűjteményéből). S nemcsak az enigma e közösség alapja, hanem a megoldáskísérlet is: az, amit feljebb esztétikai keretezésnek neveztem. A rendelkezésre álló anyag összefüggései alapján rekonstruáljuk (vagy megkonstruáljuk) azt a területet, amelyet művészetnek tekintünk vagy művészetnek fogadunk el. Nem zárható ki sem a modern, sem a premodern tárgyanyag befogadásakor a félreértés a megítélésben és a megértésben. Török László is fölveti, hogy az egyszerű kopt tárgyakat – gyermekjátékot, primitív amulettet – mi értelmezzük műalkotásként jóval későbbi művészi tapasztalatok alapján. De vannak olyan valóban létező elemek a kopt, illetve késő antik művészetben – a tradíciók megsokszorozódása és kölcsönös közvetítése, a formák transzfere és transzmissziója, az egymást kizáró szellemi hatások azonos megformálása és azonos szellemi gyökerekből különböző formák létrejötte –, amelyek ismerős elemet visznek a távoliba és idegenbe.

A budapesti kopt kiállítás azért tudja létrehozni ezt az analógiát a mai és a premodern között (miközben semmit nem áldoz fel tudományos ambíciójából, mely nem kevesebb, mint annak összefoglalása, ami ma tudható a kopt művészetről), mert a kopt művészeti tevékenység ön- és összmozgására koncentrált. Elképzelhető olyan kiállítás is, amely a jelentésre összpontosít; ilyen lehetett a párizsi Pompidou Központ 2000-es kopt kiállítása, a *2000 év kereszténység Egyiptomban*, ahol a budapesti kiállításnál több mint kétszer több tárgyat mutattak be, de köztük olyanokat is, amelyek most itt láthatók. (Például az említett Lédát, a kis szekrényajtót egy szent írnok alakjával, vagy az edények közül egynehányat.) De Török Lászlónak jó oka volt, hogy ne ezt az utat válassza: az a meggyőződése, hogy a kora keresztény művészet a késő antik része. Keresztény és pogány tárgyak gyakran egyazon műhelyben készültek, gyakori volt – mint írja – a pogány fogalmak, vallási szokások és vizuális formák keresztény átinterpretálása, valamint az ambivalens, kettős befogadás a személyes vallásosságban. A világtörténelmi jelentőségű krisztológiai vitának (kalkhedóni zsinat, 451!) viszont nem találta művészeti nyomát. Ezek a tények maguk is a művészet belső dinamikájára utalnak egy adott korszakban. Ez a nagyszerű kiállítás ennek feltárását tekintette főadatának.