

Tábor Béla

A modern művészet és a szimbólum válsága¹

A szituáció, amelyben a modern művészet megszületik

Üres transzcendencia

Talán nem volt még transzcendensebb kor, mint a mai. Folytonos transzcendenciában él a világ, elsősorban természetesen a nyugati világ, vagyis Európa és Amerika. Transzcendencia annyit jelent: átlépni a valóságossá idegződött, sajátommá asszimilált világ határain, vagyis egy új világ, egy „másik” világ, egy „túlvilág” *létezését* élni, ha nem is a valóságát. A transzcendencia tehát maga a világ (a világom) növekedése, egy-egy fázisában, a horizont tángulása – a „teremtő hazugság”: az „ugrás a szükségszerűség birodalmából a szabadság birodalmába” (ENGELS, 1973: 226). A mindenkori „evilág” határainak ez a folytonos felrobbantása, tehát ez a folytonos transzcendálás a legújabb kor lényege filozófiában, művészetben és irodalomban, technikában és tudományban, divatban, gesztusokban, és általános lét-magatartásban. Ez a „modernség” legbelsőbb tartalma. Úgy látszik, mintha az új szomjúhozásáról, a „másik” csodájának szomjúhozásáról volna szó, pedig valójában ez a modernség, a maga folytonos transzcendáló gesztusával még nem ezt a végső csodát szomjazza: csak magát a transzcendenciát. Rimbaud-val és Mallarméval kapcsolatban beszél Hugo Friedrich (1956: 47) az „üres transzcendenciáról”; lehet, hogy sokkal találóbban jelölte ezzel meg az újkor alapjellegzetességét, mint gondolná: ez az „üres transzcendencia” nemcsak Rimbaud-ra és Mallarméra nyomja rá a bélyegét, hanem az egész modern kultúrára, és jóval korábban kezdődik. Paradox módon azzal a gondolkodóval lelt öntudatra ez az új transzcendencia-szomjútság, aki a legradikálisabban üzent hadat minden transzcendenciának és ezt tette – antiplatonizmus és antikrisztianizmus címén – gondolkodásának és egész egzisztenciájának tengelyévé: Friedrich Nietzschével. Párhuzamos alapjellegzetesség ez Nietzschénél a másik paradoxonnal: azzal, hogy ateizmusa istenbizonyítékot szolgáltatott

¹ {Tábor Bélának az 1960-as évek elején az Európai Iskola köréhez tartozó alkotók-kutatók részvételével tartott szemináriumait összefoglaló szöveg alapján Tábor Béla feljegyzéseiből válogatta és összeállította Surányi László, szerkesztették Cziegler István, Horváth Ágnes, Surányi László, Tábor Ádám, Vincze Márta. Tábor Béla modern művészetben elsősorban a klasszikus avantgárd művészetet érti. A szerkesztői jegyzetek {} között.}

(lásd TÁBOR 2010). Nietzsche egy paradoxonná vált kor lelke volt: ő maga volt a paradoxon. „Dionysos und der Gekreuzigte” [Dionüszosz és a Megfeszített]. A tudatosság legmagasabb fokán álló gondolkodó tetőtől talpig hamis tudatba burkolódzva mondta ki egy egész történelmi korszak döntő, leplezetlen igazságait. Az a paradoxon természetesen, amely a transzcendencia ellen hirdetett keresztes hadjáratba burkolja a transzcendencia-szomjúságot, nem véletlen tükröződés a felszínen. Ugyanaz a reláció jelentkezik benne, mint az istenfélelem és a félelem viszonyában: az elvesztett istenfélelem helyébe mindig ezer félelem lép. A szorongó világ és szorongó egyén genetikusan úgy írható le, hogy az Egy Félelem felbomlik vagy felrobban millió részfélelemre. Ugyanígy az egyetlen transzcendencia elvesztése magától értetődően apró transzcendencia-szilánkokra bomló transzcendencia formájában fejezi ki a transzcendencia-űrt, és tantaloszi transzcendencia-szomjúságot teremt. A „modernség” – legszemléletesebben a művészetben – az elvesztett transzcendencia negatív kifejezője: „uni-versio” a szó schellingi értelmében: az Egy kifordítása visszájára, a Sokra. A kornak mint átlagnak sodró ereje, hipnotikus ereje van: a külső milieu hipnotikus ereje. Ebben az értelemben minden kor daimonikus. A kor logosza ezzel szemben *ellenerő*: a külsővel szemben a belső. Minden kort a benne rejlő ellenerő tesz naggyá – és újjá.

A szemléletközösség megszűnése

Ami a kategóriák alkalmazhatóságának Kant által megállapított határában jelentős volt: Kant ezzel kimondta, hogy egy kor – vagyis egy szemléletközösség – a határához érkezett.² Azóta is ebben a *határövezetben* élünk, hol a határon innen, hol a határon túl. Más szóval: Kant „kritikája” (öntudatlan?) krizeológia. A szemléletközösség megszűnését Marx-parafrazissal „a szemlélő erők és szemléleti viszonyok” konfliktusának is nevezhetjük. Arról van ugyanis szó, hogy megszűnt *a közös szint*, amelyen a kor öntudati formái be tudják fogadni – mérni tudják – a kor szemléleti lehetőségeit. A kor érzékenysége túlnőtt kultúráján. Talán úgy is fogalmazhatjuk, hogy az érzékenysége túlnőtt az akarátán? Akárhogy is, annak, amit ez a kanti „határszemlélet” kifejezett, a vajúdása ma is folyik – most talán a művészet a jellegzetes ütközési síkja. (Vö. „manierizmus”.)

² {Kant szerint a kategóriák érzéki szemlélet nélkül hatástalan üres formák. Van ugyan fogalmunk az „érzékfölöttiről” – ilyen ún. „noumenon” pl. a kanti „magánvaló dolog” –, de az ilyen fogalmak csupán határfogalmak, nincs pozitív ismeret tartalmuk. Funkciójuk az, hogy határt szabnak „az érzékelés merészségének”. Ennyiben nem önkényesek, értelmünk „negatív kiterjesztését” jelentik. Bár Kant a megismerés határaitól beszél, valójában csak a megismerés(i) formák egy korszakának a határaitól van szó.}

A modern művészet azzal vívódik, hogy a (hegeli) dialektikát realizálja a művészetben! Hegel korai és középső időszakában (lásd HEGEL 1982: 55–147) a vallás a legmagasabb szellemi forma, mint a véges és végtelen élő egysége, a „szubjektív és objektív” (érzelem = szeretet és reflexió = racionalisztikus fogalom) egysége. (Kierkegaardnál a véges és végtelen élő egysége: az „egzisztencia”!) Később e fölé helyezi az „abszolút tudást”, a „fogalmat”, amely önmagában e kettő dialektikus egysége lesz, mindkettő megvan benne „aufgehoben”. A vallással szemben ez leveti magáról a „Vorstellungsmässige”-t.³ Ezt az utat futja be a modern művészet az absztrakcióig!

A tasizmus mint egy új fázis kezdete. Hegel szerint a nagy művészet kora a középkorral lezárult, nincs már semmi, amit kényszerű szükségszerűséggel csak a művészet tud kifejezni. Ezt a „semmit” próbálja a modern művészet kifejezni: azt, hogy „nincs semmi” – mert talán úgy véli, hogy éppen ezt csak a művészet tudja kifejezni.⁴

A szituációt, amelyben a modern művészet megszületik, a meztelen Isten és a dimenzióapadás képével is jelöltük:

„Azoknak a korszakoknak az egyikét éljük, amikor Isten jelentkezik az istenek mögött, vagy pontosabban: amikor Isten kivonult az istenekből és a maga meztelenségében jelentkezik – ezért olyan nehéz észrevenni. (...) Ez egyben fontos adalék a modern művészet geneziséhez és megértéséhez is. A művészet mindig Isten köntösét ábrázolta – Isten mindenkori köntösét, vagyis azokat a lehetséges isteneket, amelyekben Isten egy korban jelentkezhet. Ma azonban, mikor Isten eldobta mezét és kivonul az istenekből, mit ábrázolhat a művészet? Ezt a szakrális meztelenséget, a jelentkező és észrevehetetlen igazságot kell ábrázolnia, ami túl van mozgáson és nyugalmon.” (Bővebben lásd TÁBOR 2020: 37)

„Az embert az a veszély fenyegeti, hogy elapadnak a dimenziói: vagyis megszűnik a létének fedezetét jelentő titok igazi funkciója. A titok nem vonzza többé magához a jelenségeket – megszűnik, elapad a dimenziói közötti feszültség, amely a jelenlét, és így a jelenség (látás, észrevevés, figyelem, imagináció) feltétele, de akkor az ember önmagából

³ {„Aufheben”: a hegeli dialektikában a szintézis „megszüntette megőrzi”, vagy „fel-oldja” (ezek az „aufheben” szó szokásos fordításai) a tézis és antitézis ellentétét. „Vorstellungsmässige”: a képzelet, az imagináció szintjének megfelelő, az érett Hegelnél ide tartozik a művészet és a vallás is, szemben a tiszta gondolkodással.}

⁴ {Ezt a „nincs semmi”-t több irányzat is kifejezi a maga módján, pl. a „dekonstrukció”, a szöveg létezését tagadó „intertextualitás” is, de nem táplálja vele a létet, a kezdetet, az eredetet. Csak a művészet tudja *kényszerű szükségszerűséggel*, tehát úgy kifejezni, hogy a kifejezésével – a „nem-létezés” kifejezésével – mégis a „létet táplálja” és a létből táplálkozik. És ettől szorongató a modern művész helyzete: rá hárul az egész feladata annak, hogy kifejezze a „nincs semmi”-t mint „az eredetből áramló dráma” mozzanatát; lásd a következőket.}

kezd táplálkozni: feléli a titkait.”⁵ A meztelen Isten és a dimenzióapadás: a kettő együtt mítoszomlás, illetve a szimbólumok („eksztázis-tartályok”, „lángkonzervek”) kiürülése.

Mit jelent a szimbólum válsága? Egy létdimenziónak – sőt: *a* lét dimenziójának, a létnek mint dimenziónak, a valóság dimenziószerűségének – elvesztését. Ez a dimenzió: a „láthatatlan” *mint* a látás tágulásának és mélyülésének, vagyis létünk növekedésének (=csoda!⁶) forrása. A szimbólum elvesztése azt jelenti, hogy a láthatatlan láthatatlan marad⁷, elszigetelődik, meddővé lesz és meddővé tesz. A valóság a már és még látható kombinációjává zsugorodik. Késztermékké, sőt készletté, amelyet „elfogyasztunk”. A szimbólum elvesztése „végessé” tesz: „halandóvá”!

Ez egyenes következménye a mítoszomlásnak, a mítoszközösség felbomlásának.

A filozófus és a modern művész tragikus egzisztenciája

Ebben a szituációban a művész is belép a tragikus egzisztenciába, a filozófus mellé.

Mi a filozófia? A filozófus életének tengelye. Filozófus az, aki kilép a mítoszból (és természetesen a titkos mítoszból, az „anti-mítoszból”⁸ is – a demitizálás demitizálása (nem visszafordítása) is a logosz elengedhetetlen mozdulata, vö. Nietzsche! –, és maga tapogatja ki a kérdezhetőség határait, s maga kísérel meg válaszolni ezekre a kérdésekre. A filozófus kora krízisének és lehetőségeinek felmérője, *de* annak a szimbólumhálózatnak – nyelvnek – szövője is, amelyen ez a krízis és ezek a lehetőségek megszólíthatják a kort. A filozófus az az ember, aki saját maga kénytelen és tudja megteremteni létének azt a beágyazottságát a kozmikus összefüggésbe, rendbe, amelybe a mitikus kor embere beleszületik. A filozófus egzisztenciája tragikus egzisztencia: kilépés a mítoszból. De most már nemcsak a filozófus érzi magát mítoszon kívül, önmagára utalva, hanem a művész is. Mert természetesen, amit a művész vár, nem a formától várja, hanem önmagától, és a formától csak mint önmaga szignatúrájától.

A modern művészet szorongó erőfeszítés, hogy ne készterméket nyújtson, hanem az eredetből áramló teljes drámát. Erre azért van szüksége, mert magára hagyva érzi magát,

⁵ {Bővebben lásd *Csoda, növekedés és szimbólum elválaszthatatlan kapcsolata*, TÁBOR 2022: ?}

⁶ {„A csoda: dimenzionális nagyságrend-különbség. Olyan nagyságrend-különbség, amely transzcendálja saját mértékrendszerem gerincét alkotó kontinuitás-élményem, kontinuitás-axiómám határait. Tehát csoda az, amihez át kell alakulnom, meg kell nőnöm, egy dimenzióval bővülöm kell ahhoz, hogy mérhetővé tehessem a magam számára, hogy valósággal összemérhetővé tegyem, hogy megteremthessem a kontinuitást közöttte és valóságom között. Másképp: a csoda a közelségbe belerobbanó távolság, az új közelség *in statu nascendi*.” TÁBOR 2022: ?}

⁷ {Utalás „Klee tételére”, ld. később.}

⁸ {Anti-mítosz: a mítosztalanság mítosza.}

önmagán érzi az eredettel való kapcsolat megőrzésének egész terhet. Élő szimbólumközösségek korszakaiban az egésszel való kontaktust az erotikusan telített szimbólumhálózat (a mítosz etc.) biztosította. Az élő szimbólumközösségek korszakaiban minden műalkotást eredetből fakadóként interpretált a közösségi szimbólumhálózat: azt is, ami ma talán „készterméknek” hatna. A közérthetőség követelménye magától értetődő mítikus–vallásos korszakokban. A felbomlott szimbólumközösség korában a „közérthetőség” követelménye a művészetben azt a követelményt jelenti, hogy a rejtettséghez való viszonya mindenkinek egyforma legyen, az átívelő közösségi szimbólumok közvetítése nélkül is. De a művész önmagában mindig „távoli jelek” iránti érzékenységevel tudja csak magát kifejezni.⁹

Tehát a művész is belép a tragikus egzisztenciába a filozófus mellé – már csak azért is, mert a művészet ebben a helyzetben szükségképpen spekulatívvá lesz.

Hogyan jelentkezik a művészet spekulatív jellege?

1) A művész „visszaveszi a formát” (– és így cselekvő részesévé lesz a mítoszbontásnak, úgy, ahogyan a mítosz korában cselekvő részese volt a mítosz-építésnek!)

A modern művészetben végeredményben nem változott meg a művészet és mítosz viszonya. De, mint ahogy a mítosz előjele megváltozott, negatívra fordult a modern korban – mert a modern mítosz éppen a mítoszrombolás –, ugyanúgy a művészet funkciójának előjele is negatívra változott: „a forma visszavétele” lett. A művész visszaveszi, visszaviszi tragikus egzisztenciájába, ami az ő sajátos hozzájárulása volt a hithez: a formát – pontosabban a formateremtő működést.¹⁰

2) Klee: a művészet feladata „láthatóvá tenni a láthatatlant”¹¹ – ami a spekuláció jellegzetes funkciója. Gondolati realizmus!¹²

⁹ {„A művész (...) 'távoli jelek' iránt érzékeny ('szintek átívelése'; metafora!), és az igazi művészre az jellemző, hogy távoli jelekkel tudja kifejezni magát.” Vö. *Közeli és távoli jelek*, TÁBOR 2022: ?. A szimbólumközösséghez vö. ugyanott a *Szimbólum és igenközösség* című fejezetet.}

¹⁰ {A forma visszavételéről lásd *A modern művészet és a felejtés* című fejezetet is: TÁBOR 2019: 18–19.o.}

¹¹ {„A művészet nem a láthatót adja vissza, hanem láthatóvá tesz.” KLEE 1995. Ez „Klee tétele”, amelyet Tábor Béla az avantgárd Klee által is képviselt irányának a szimbólum válságára adott spekulatív válaszként értékel, közelebbről arra, hogy „a láthatatlan láthatatlan marad, meddővé lesz és meddővé tesz”.}

¹² {„Gondolati realizmus”: az az első sorban Scotus Eriugena, Canterbury Szent Anselm (Anselmus) által fémjelzett, és Tábor Béla szerint Eckhart mesterben „transzparenssé vált” középkori gondolkodói irányzat, amely „a szellem személyes hierarchiájának, az érzékenység és a közösségi – és létközösségi – akarat hierarchiájának” valóságát akarta hangsúlyozni. Ezért a fogalmaknak, s főleg az olyan alapfogalmaknak, „transzcendenciáknak”, mint jóság, szépség, igazság, önálló és primer valóságot tulajdonít. Így például Eckhart mester szerint nem a jó emberben van a jóság mint tulajdonság, hanem a jó ember attól jó, hogy benne él a jóságban (mint magasabb dimenzióban). A középkori realizmus forrása az újplatonizmus, és végső soron Platón, ez magyarázza, hogy Tábor Béla itt egy Platón-interpretációval folytatja a gondolatmenetet, és

Idetartozik Platón „mimézise” mint a görög művészet kritikája. Platón a görög objektivizmus „nem-egzisztenciális” jellegét bírálja benne. „Minden dolognál három mesterség van: a használó, a készítő és az utánzó.”¹³ A filozófia és a művészet esetében ez a használó: a *szenvedő* ember (illetve a szenvedéstől szabadulni akaró, a megváltást kereső ember). Platón művészetkritikája végső soron azt állítja, hogy a művészet nem ért a szenvedéshez.

A modern művészetnek éppen az a törekvése, hogy ne „a látszatot, hanem a létezőt” „utánozza”. Ebben rejlik éppen a művészet döntő igényváltozása!

A modern kor egyik legjelentősebb jelensége a művészet igényváltozása. A modern művészet többet vár a formától, mint bármilyen más kor művészete, amely látóhatárunkon belül van.

A művészet igényváltozása felszívta magába a vallásban feszülő várakozást is, a megváltás várását, a csodavárást, a „döntő esemény” várását. Ezért többet vár a nyelvtől, formától, kifejezéstől, mint a régi korok művészete. Mágikus igénnyel lép fel. A modern művészet a profán szakralizálásának és a szakrális profanizálásának áthatása. Ezért válik le róla minden historikum (minden, ami epikus, leíró). Leválik róla minden, amiben *múlt* van megtestesülve: tehát ami valóság. Törekvés a meg-jelen-ítésre! Törekvés a lét-művészetre (a valóságművészet helyett). Ezért „absztrakció”. A szürrealizmus mintha ellentétes mozdulatot jelentene? Igen, de ez csak ál-historikum, amely a forma kibontakozását szolgálja, sőt a forma elemévé lesz.

Mi azonban azt találtuk, hogy a klee-i fogalmazás csak egy döntő bukfencsel érvényes, mert a művészet csak sajátos közegében és a maga sajátos módján lehet spekulatív. Ez a sajátos közeg és mód pedig a rejtettséghez való viszonyával függ össze. Tehát először is: a láthatót kell láthatatlanná tennie. Ezt jelenti a rejtő funkciója.

Mert a művészi forma specifikuma: úgy hozza elő a rejtettből a rejtetlent, hogy magát a rejtettséget is előhossa, mint gyökeret.¹⁴ Ez minden művészetnél így van, de a modern művészet specifikus problémája magának a művészet problémájának esszencializálódása. A

rámutat, hogy a platóni idea-elmélet művészetkritikájának korántsem idealista, nagyon is egzisztenciálisan elevenbe vágó tartalma van.}

¹³ {Minden használati tárgynak, élőlénynek és cselekvésnek a kiválósága, szépsége és helyessége” abban van, ami által teljesíti feladatát, „amelynek érdekében készül vagy terem.” A *használó* tudja, hogy beválik-e, amit a *készítő* neki készített. A készítő rá hallgat. Az *utánzó* – a festő, a költő – viszont „nem azt készíti, ami a valóságban van”, tehát „nem is a létezőt készíti”, csupán hasonlót a létezőhöz, csupán látszatot hoz létre. PLATÓN 2018: 596E–601E}

¹⁴ {„Nem tagadja meg, nem semmisíti meg: nem szakad el az eredettől, hanem ezt a rejtett eredetet is megjeleníti a maga eredeti rejtettségében; vagyis gyökerével együtt jeleníti meg, sőt táptalajával együtt. Így élő marad, táplálkozik és táplál: hagyja magára hatni az eredetbe sűrített egészet, és átviszi ezt a hatást.” TABOR, 2022: ?}

művészet problémájának esszenciája pedig a *rejtettség* problémája. Mi aktualizálta a rejtettségnek ezt az esszencializálódását?

A rejtettség problémája

A szimbólum válsága és a személyiség-szimbólum

„Az Ótestamentum láthatatlan istene a művészetben a képtilalmat jelenti. A krisztológia látható-láthatatlan istene: a rejtettség problémájának centrumba kerülését! A krisztológia a személyiség-egyénség probléma centrumba állításával – ami egyben a *rejtettség* kérdésének centrumba állítását jelenti – az identifikációs drámának (vagyis magának a tragédiának) legszenvedéstelibb problémáját – tengelyét! – éli át: a 'félreismertség' és 'félreismerés' (non-identifikáció) problémáját. „Ontológiailag”, ez a létezés dramatikus értelmének végső keresztmetszetére utal. Teremtés, bűnbeesés és megváltás ebben gócosodik: a teremtés úgy fogalmazható, mint az eredendő azonosság (identifikáció), a bűn mint dezidentifikáció, a megváltás mint re-identifikáció.” (TÁBOR 2020: 35)

A szimbólum válsága egyben a valóság válsága is. Egyén és közösség sorsa mindig ugyanahhoz a világhéphez van kötve. Azt, hogy egyén és közösség sorsa mindig ugyanahhoz a világhéphez van kötve, a középkor csak egyik oldaláról vette tudomásul. Nem kutatta a maga gazdagságában az egyén érdekeit, hanem megelégedett az egyéni érdek és közösségi érdek már adott érintkezési síkjával. Az újkor nagy érdeme, hogy az egyén érdekeit reflektorfénybe állította. De megint csak egyoldalúan tette ezt, a másik végletbe esve. A természettudománynak nem kellett szükségképpen aszpirituálisnak lennie. De mivel az lett, ez rányomta bélyegét arra a módra is, ahogyan az egyén érdekeit képviselte. Ennek következménye lemérhető volna, ha a megvalósult technikát, orvostudományt etc. a maguk ahumanisztikus aspektusaival össze lehetne hasonlítani egy másik – totális valóságigényekkel fellépő – technika, orvostudomány, etc. lehetőségével.

Mi teszi a személyiség-szimbólumot alkalmassá arra, hogy a mítoszomlást követő kor vezérlő szimbóluma legyen? Az, hogy a humanisztikus világhépbe átmenti azokat a szellemi realitásokat, amelyeket a mitikus világhép hiposztazál, beleértve azt is, amit maga a hiposztazálás ténye intendál: vagyis az érzékenységet a szellemi realitások realitás-jellege iránt. Ily módon mitikus világhépen és „humanizmuson” egyaránt „túl van”, a kettő

ellentétének „Aufhebung”-ja. A személyiség a leggazdagabb realitás: a különbségek maximumát az egység maximumával párosítja.

„A marxizmus legmélyebb tartalma, a defetiszizálás, a személyi viszonylatok felfedezése a dologi viszonyok mögött, egy új kor prologusa: aktuálissá teszi a re-identifikációt – a maga korszerű lehetetlenségével együtt! Ez a lehetetlenség az új kor titanizmusával és titanisztikus naivitásával függ össze: azzal az előítélettel, hogy az eredeti azonossághoz a vetköztetés az út (= 'meztelen istenek', pszichológia, mítoszbontás!). Ez az előítélet az ősparadoxonnak: a személyiség és egyéniség ellentmondásos azonosságának fel nem ismerésén alapszik. Mert az egyéniség maga már a személyiség 'ruhája' (...) a novalisi külső, amely a titok állapotába átvezetett belső.” (TÁBOR 2020: 35)

A rejtettség dimenziójának elvesztése a modern korban

A rejtett dimenzió iránti érzék (és nem a *rejtettség* iránti érzék) fokozódó elvesztése jellemzi a modern kort, és ez a szimbólum több évszázados devalválódásának (a mítosz-omlásnak) betetőzése. A rejtett dimenzió létezésének feltételezésében az újkor agnoszticizmust lát. Ez azonban tévedés. A rejtett dimenzió nem azt jelenti, hogy határt szab a megismerésnek; épp ellenkezőleg: *határtalan* megismerést tesz lehetővé. A rejtett dimenzió minden rá-irányuló megismerő erőfeszítésre feltárul, de úgy, hogy a létezés újabb rétegét érzékelteti rejtettként. A rejtett dimenzió ellentéte a létezés egészéből kihasított, elkülönített, elszigetelt dolog; a rejtett dimenzió maga az *Egész*: úgy írható le képszerűen, mint az a pont, amelyből minden jelentkező szétsugárzik: a jel-jelen-jelentés-jelentőségadó. A mítosz (a szimbólumokba foglalt intenzitás) erre a rejtett dimenzióra koncentrálna (ugyanolyan egyoldalúan, mint a modern kor a rejtetlenre). (Heidegger tehát téved, amikor a preszókratikus kor jellegzetességét a létezés rejtetlenségében látja. Ebből csak annyi igaz, hogy a mitikus kor előtt rejtetlen volt a rejtett dimenzió rejtettsége.) A rejtett dimenzió – a dolog ellentéte –: a személyiség.

Felejtés és emlékezés kettős ösmozdulata¹⁵

¹⁵ {Ez a fejezet összefoglalója és interpretációja *Az eredeti felejtés és a szó primátusa* című szövegnek, lásd TÁBOR 2019, az idézetek onnan vannak.}

„Csak az a szó megszólító, hiteles, ahol a kimondott szóval vele zeng a rejtett fedezete is. És ugyanez érvényes általában a formára. A 'személy' mint 'a megszólíthatóság a másokban' erre a rejtett fedezetre utal: a gyökérre. (...) A rejtett gyökér: a személyiség.”

A valóság kezdetén a felejtés áll.

Mondani valamit annyi, mint egy *eredeti felejtésből* kiemelni magamat. „Ez az, ami miatt 'sziklákat kell elgörgetni' az eredeti szóhoz! Mert a felejtés nem passzív folyamat: minden felejtés hegyomlás – és ez a hegy arra omlik rá, aki felejt. Ennek a hegynek a szikláit kell elgörgetni az eredeti szóhoz: ahhoz, ami én vagyok. (...) Az igazi szavak megértésének feltétele és nehézsége is ebben rejlik: *együtt* kell emlékezni azzal, aki kimondja. A szóban felhalmozott emlékezéssel együtt az emlékezés talaját: a felejtést is meg kell tudni jeleníteni.” Produktív, élő emlékezés csak az, ami felejtést győz le: „vissza-emlékezés”. De ez a visszaemlékezés felveszi magába a *felejtés* emlékét is: ezzel gazdagodik.

Felejtteni: elrejtőzni „önmagam” elől. Az egyéniség mint „más”, mint „önmaga mása” – mint a személyiség mása – lehasad a személyiségről és elrejtőzik előle. Miért? Hogy ezt a „másletét”, „individuum-létét” „önmagává” deklarálhassa. A szubcentrumban eleve benne van ez a kísértés: mert „képmás”. Isten „saját képmására teremti”: úgy, hogy meglehessen benne a kísértés! (Bűnre való képességgel!)

A kísértés a *személyiség* konstituens eleme: a nárcisztikus ellenpólus. Az ősfelejtés (az eredeti felejtés) maga az individuáció: az ősnárcizmus. Az eredeti felejtés: az *egyéniiség* ősmozdulata. Az egyéniségé, amely a személyiséget felejti.

A művész becsvágya, a művészi nárcizmus: a művész az individuáció in statu nascendi.

A „felejtés” a művészet specifikus médiuma.

A felejtés testképző. Ez egyben azt is jelenti, hogy a test az emlékezés rezervoárja, az emlékezés egy neme. A test mint felejtés, illetve mint felejtésen keresztüli emlékezés, illetve mint szimbólum: a felejtés *emlékeztetőt* szül. Minden felejtés emlékeztetővel terhes. Az emlékeztető a felejtésbe zárva arra emlékeztet, amit a felejtés elfelejt (elrejt). Energikusan kifejezve: az elfojtott emlékezés (jelenlét) utat tör (formát formál) magának.

Szimbólum és forma

A kérdés: a rejtés keresése, „kioldása” a válaszból, amely befagyasztotta! A forma a válasz a kérdésből való születés pillanatában. „A szimbólum (...) felejtésbe zárt emlékeztető a benne feszülő jelenre.” „A mítosz: műltperspektíva. A valóságos burkába zárva tárja elénk a

létezőt, hogy hatókéességét intenzifikálja. (...) És valóságos az, amiben múlt van megtestesülve.”¹⁶ A mítosz, vagyis „a szimbólum exegézise” (Bachofen¹⁷), illetve a szimbólum mint ki nem bontott, potenciális mítosz az eredeti felejtésre való visszaemlékezés. (A szimbólumnak ezt a lényegét aknázza ki a katartikus pszichoterápia.)

A mítosz felejtése tehát emlékezés – de nem az eredeti emlékezésre (intenzióra), hanem az eredeti *felejtésre* való emlékezés.

A mítosz nem perszonifikál, hanem individualizál. A logosz az, ami perszonifikál.¹⁸ A mítosz individualizáló működése kétféle irányt jelent: egyet lefelé és egyet felfelé. Az első a mítosz mint a perszonifikáció felejtése: a mítosz egyénivé depotenciálja a személyit. A második a mítosz mint a daimonikus telítése emlékezettel: a mítosz egyénivé potenciálja a daimonikust.

Az individuáció tehát a középsík, ahova a mítosz az egész létet koncentrálna (egybegyűjti).¹⁹

A mítosz *eredeti* felejtési folyamat. Eredeti felejtésbe vezet vissza minden felejtést (amíg aztán ismét szétrobban és atomizálódik a felejtés!).

A mítosz *emlékezés* az eredeti felejtésre = a valóság kezdetére. Ebben minden művészet egyezett a mítosszal. A mítosz a művészetben gyökeredzik: a *formaalkotásban*.²⁰ „A mítosz a szimbólum exegézise”: *formává* kristályosított intenzitás.

Más szóval: a mítosz: hit a formában. Ezt a formát „veszi vissza” a művész. Mi tehát a forma? Ez az alapkérdés.

A forma: kettős transzcendálás

A forma: jelenítés.

¹⁶ Lásd TÁBOR 2003: 200. „*Mielőtt* az ember szembekerül vele, a valóság már megvan *valamiképpen*, és az emberre csak az vár, hogy ebből a ‘valamiképpből’ kibontsa magának. *Mielőtt* az ember szembekerül vele, megvan – tehát az ember számára már mint *múlt* van meg, már úgy van meg, hogy múltat testesít meg. Ez a ‘múlt’, amely minden valóságosban megtestesül, az a masszív valóság-elem, amely minden valóságosból kisugárzik, az, ami a ‘valóságos’ megbízhatóságát, biztonságát adja.” (TÁBOR 2003: 122–123)

¹⁷ {Idézi ZIEGLER 1936: 301}

¹⁸ Mert a személy lényege a nyelv, és a nyelv lényege a személy. Személy és nyelv egymást definiálják – én-ten szó áramlással!

¹⁹ Ezért van az, hogy a mítosz számára minden eseményé, epikumává válik. Mint ahogy a mítoszhoz az eposz, úgy a logoszhoz a dráma tartozik. Homérosz a mítosz világából nőtt ki. Aiszkhülosz a logoszéból. Ez a gyöke a görög dráma és a görög filozófia szoros történelmi összefüggésének. Az eposz eseményekből áll. Az, hogy esemény, lényegében plurale tantum. A drámában nincsenek események. Egyetlen „cselekmény” van benne (a dráma hármas egységének követelménye korántsem véletlen): A cselekvés inadekvációja (kudarcának manifestálódása az identifikációs válság megoldási kísérletében). Minden dráma „identifikációs dráma”.

²⁰ {Lásd a 14. lábjegyzetet is a művészi formáról.}

A kifejezést csak a személyiséggel való konfrontáltatás avatja *formává*. (Pl. egy állati üvöltés és a szó viszonya!)

A személyiség centrális szimbóllumá emelése levonja a konzekvenciáit annak, hogy primeren érintő valóságértéke annak van számunkra, ami beilleszthető az én-hiposztázisba. Ez a *forma* primátusa!

A művész nem indulhat ki a Személyiség/Egyéniség kör perifériájáról; a periférián csak a trivialitás játszódik le. De természetesen a centrumából sem indulhat ki; mert aki a centrumból „indul ki”, ott is marad. Csak a kettő közötti „egzisztenciális határról” indulhat ki; ez az a mindenkori legmagasabb szint, amelyen a művész azonosítja magát önmagával. A probléma ennek a szintnek elérése, megtalálása, „Selbstsammlung” („önmagam összeszedése”) ennek a szintnek az eléréséhez. (Erre valók a Mathieu- vagy Schulze-féle „meditációk”, a zenizmus egyes modern (tasista) művészeknél.)

A forma ütközés, ellenállás legyőzésének, megütközésnek „jele”. (Vö. Moholy-Nagy: Keréknyom!) A természeti forma: „kihunytt csillagok fénye”?

A forma: a kifejezés konfrontáltatása a személyiséggel. A forma tehát határ. Olyan határ, amely a középpont feszülési (tenziós) lehetőségének (kvantifikált kifejezéssel: rádiusz-lehetőségének) vetülete.

Forma az, ami egésszel terhes. Tehát egy centrifugális és egy centripetális mozdulat (kérdő és felelő mozdulat) egyensúlya. Kettős transzcendálás!

Kettős transzcendálás = az egyéniség kilépése önmagából, megnyílása a „más” felé: a) az Egy (személyiség, egész) felé, b) a sok (a jel, a tárgy) felé; b)-n keresztül az a) felé és a)-n keresztül a b) felé. Ez a lüktetés a forma specifikuma, élete! A kettős transzcendálás: perszonifikáció és individuáció. Tehát a formaalkotás: perszonifikáló individuáció és individuáló perszonifikáció egymást átszöve. A művészi forma: kettős transzcendálás egy aktusban! Ez a kettős mozdulat teszi a formát erotikussá. Pontosabban az, hogy 1) egésszel, 2) terhes.²¹

Az alapszisztérium az *individualitás* ténye! (Az individuáció!)

De minél távolabb szakad valaki a személyiségtől, az individuáció forrásától, annál inkább uniformizálja a szurrogátumokat kereső milieu.

²¹ {„Egész az, ami önmagában hordja polaritását”, és „az erősz maga az őspolaritás”: az Egész önmagában hordja polaritását, „de nem lehorgonyozva”. Nem kör, hanem ellipszis a geometriai megfelelője: centruma „gyűjtőpontokká széttolt centrum!” (TÁBOR Béla, *Erősz: az emlékezés kockázata*, kézirat). Egész és személyiség a rejtett dimenzió két leírása volt: az Egész pólusai nincsenek „lehorgonyozva”, ennek felel meg, hogy „a kísértés a személyiség konstituens eleme”.}

A modern művészet dialektikája

A „rejtőzés” jelentősége a modern művészetben

Hugo Friedrich (1956: 71): „Abnormitásával együtt fokozódik a modern líra fordíthatatlansága. A költészet mágikus nyelve és a kommunikáció nyelve közötti szakadék egyben az Európa nemzeti nyelvei közötti szakadékká vált.” Ezzel függ össze a modern képzőművészet és zene növekvő szerepe is, a szó primátusának rovására. Az európai kifejezési egység kontinuitását – sőt, mint a primitívek felfedezése mutatja, ennek az egységnek a kiszélesítését is – ez biztosítja a tudathoz való viszony új szintjén. Az, amire Hugo Friedrich itt utal, a daimonizálódás tünete – mint általában a muzikalizálódás is.²² Deperszonalizálódás és individualizálódás! „Rimbaud és Mallarmé hatása az egész helyzetre jellemző szimptóma (...) a magányos, zárkózott nyugtalanít, vonzza a tanítványokat.”²³ FRIEDRICH (1956: 72)

A daimón gyöke: a távollét, az idegenség időbenlét = áthathatatlanság.

„Idegen valóság” mint a személyes viszony, az azonosulás feltétele! „Személyes viszonyba csak azzal kerülhetünk, akit (és amit!) félreismerhetünk, és olyan mértékben kerülünk vele személyes viszonyba, amilyen mértékben *nem* ismerjük félre.” (TÁBOR 2020: 36) „Személyes viszonyba csak azzal kerülhetünk, akit félreismerhetünk”: aki rejtőzni tud és rejtettségében megmutatkozni.

Modern költészet és művészet: a „rejtés” személyiség-felszabadító jelentősége. A rejtettség első pillantásra egy radikalizált individualizmusból adódik: a költő önmagát akarja kifejezni, tekintet nélkül arra, hogy amit kifejez magából, mennyire bontja fel az inter-individuális közös nevezőt (a „köz-érthetőség” síkját), tehát a különböző individuumok már egymáshoz csiszolt kifejezési síkját. De ezzel arra kényszeríti a megszólított individuumokat, hogy transzcendálják saját szférájukat és a konvencionális közös nevezőt is, és igyekezzenek megfejtetni az idegen („új”) chiffré-t. Ez pedig az egyéniségeket elválasztó falak (a rejtő falak) lebontásához vezethet, az egyéniségek kölcsönös áthatásának magasabb szintjéhez. Így

²² A daimón gyökere: a rejtőzködés mozzanata a rejtőzködő Istenben. Jacob Böhme: „das Böse in Gott” [az ösrossz Istenben]. Maga a daimón: a rejtőzködés (elzárkózás) mozzanatának kiragadása a „rejtőzködő Isten” teljes valóságából.

²³ „A primitíveknek van szavuk a hulló óra, a szélben keringő óra, a földön fekvő óra, de nincs szavuk arra, hogy „hó”! Mit jelent ez? Csak az individuális különbségekre van szavuk, de arra nem, ami ezekben a különbségekben azonos. Nem függ ez össze a primitívek daimonizmusával? Az érzékszervek csak különbségeket érzékelnek (Heidegger: „az egyik másképp létező, mint a másik (...) de hol a lét?”). Nem függ ez össze az érzékelés daimonizmusával?” {Vö. a derridai *différance*-szal is.}

a radikalizált individualizmus egy gazdagabb jel-közösség szolgálója lesz: a perszonalizálódást szolgálja.

A perszonifikációt. De annak egész drámájával együtt.

A modern művészet daimonizálódáson keresztül keresi a perszonalizálódást.

A „rejtőzés” mint a modern művészet kategóriája a személyiségi viszonyok komolyan vételét fejezi ki. Ez a rejtőzés – az „abszolút paradoxonnak”, a személyiség és egyéniség ellentmondásos azonosságának értelmében – a nyelv, a közösség, a szabadság („félreismerhetőség”) feltétele: a csend.

A nyelv belső magva: a csend: a tér, ahol ketten találkozhatnak (=áthathatják egymást) a nyelvben. A nyelv: tagolt csend.

*Forma-potencializmus*²⁴

Alaptendenciája és történelmi genezise alapján a modern művészetet forma-potencializmusnak nevezhetjük. Azt akarom ezzel kifejezni, hogy az új művészi szemléletmód prioritást ad a potenciális formáknak a már realizálódott formákkal szemben (egy átmeneti fázis után, ahol még csak egyenjogúsította a potenciális formákat). Nos, ennek a forma-potencializmusnak van egy feltűnő sajátága: maga a művész nem a számára külsőleg látottból („test-szemléletből”) indul ki (mint ellentéte, a formarealizmus), de amit alkot, az a néző – az egykori „műélvező” – számára mindenképpen külsőleg látott kell, hogy legyen: ez az a küszöb, ami alatt képzőművészetről nem lehet szó. Hogy ezt a külső vizualitást belső vizualitással is párosítani kell, nem jelent változást a hagyományos művészeti formarealizmushoz vagy a forma-potencializmus mérsékelt fázisaihoz és irányzataihoz képest: erre minden művészet igényt tartott. De az a tény, hogy az új művészeti szemléletmód csak a néző számára teszi nélkülözhetetlenné a külső vizualitást, kettészakítja a művész és közönség eddig egységes világát, más dimenziót jelöl ki létközéggé a művész számára, és mást a recipiáló néző számára. Ez olyan feszültséget teremt művész és közönség között, aminek messzemenő következményei vannak. Ha tartósnak bizonyulna, olyasféle csúcsszerepet biztosíthatna a művésznak, amilyen talán a brahmáné volt Indiában, és olyasféle csúcsszerepet a társadalom szellemi közösségében, amilyen a vallásé volt világszerte. Egyenes következménye volna ez annak, hogy a művész visszavonta a formát a mítosztól; ez a visszavonás az első lépés, a radikális következmény pedig a második: a művész *kisajátítja* a

²⁴ {Az itt következő elemzést Tábor Béla aznap vetette papírra, amikor megtudta Szabó Lajos halálhírét. A gondolatmenet talán Szabó Lajos utolsó, művészi korszakának az értelmezési kísérlete is.}

formát. A forma eredetileg – mint a mítosz szolgálatában álló erő – társadalmi tulajdon; ez a folyamat mintha a művész magántulajdonává tenné – habár ez a szellemi magántulajdon egy döntő ponton ellentéte a gazdasági értelemben vett magántulajdonnak. A döntő különbség az, hogy ez a magántulajdon nem szigetel el másokat a birtoklásától, csak megnehezíti mások számára a birtoklást: nagyobb erőfeszítést kíván ellenértékül.²⁵ Marxista fogalmazással: nem teheti áruvá abban az értelemben, ahogy Marx az áru fétiskarakterét jellemezte, vagyis ez a személyi viszony (művész és néző között) nem rejtőzhet dologi viszonyok álarca mögé. De ellenértéket kíván a birtoklásért: a megértés – és még pontosabban: az értelmező megértés – végsőkéig fokozott erőfeszítését, és ez az erőfeszítés a kifejezés-megértés-kifejezés (termelés-fogyasztás-termelés!) körforgásán keresztül a művésznak juttatott ellenérték (és „értéktöbblet”) lesz.

A forma-potencializmus marxista elemzése arra az eredményre vezet, hogy a modern művészet sohasem „a művészi szubjektivitás önkényét” jelenti, hanem éppen ellenkezőleg: társadalmi objektivitás testesül meg benne. A modern művészet is mimézis, természetesen a szó eredeti görög, nem-naturalista értelmében. Annak a társadalmi-szellemi örvénylésnek a mimézise, amit a kifejezés-megértés-kifejezés körforgás jelent. Ez rejlik a gyorsuló formaváltozás mögött. („Bővített formareprodukció”!)²⁶

„A szimbólumok kiürülése”. Ennek kétértelműsége: a lét formátlanodása vagy egy új forma-dimenzióba lépés!

Avantgárd, formabontás – lelki szegénység – Isten

Az avantgárd az új-platonikus és biblikus–keresztény hagyomány folytatása, búvópatakok formájában: ezzé avatja a mindenkori magától értetődő létképlet szüntelen transzcendálásának igénye. A mindenkori érzékenységszint transzcendálása.

²⁵ „A lélekmagántulajdon spiritualizálása” (*személyes* tulajdonná *formálása*) az, ami a művészetet megkülönbözteti a gicstől. A művész (és általában az alkotó) lelki energiákat alakít át szellemi energiákká. Ez különbözteti meg a dilettánstól. (És a művészi alkotást a gicstől).

²⁶ A platóni idea „képtilalmi” kritériuma a szellemi minimalizmus ellenmozdulata: „előre és felfelé törő relativizmus” követelése. (A legújabb kor képinflációja – mozin, televízión keresztül etc. – amire Mumford hívja fel a figyelmet, ennek a minimalizmusnak beláthatatlan horderejű előretörését mutatja. [Vö. MUMFORD 2000.] A képinfláció a modern forma-potencializmus komplementer-jelensége! Ez a polaritás végsőkéig fokozza a modern kultúra poláris feszültségét! Az „érzékileg észlelhető” egy meghatározott azonosulási szint keretei közé van zárva. Az idea értelme éppen az, hogy ezt a keretet áttörje, ezt a szintet relativálja. *Vertikálisan* ugyanis az idea-elmélet hérakleitoszi. („Hérakleitoszi idealizmus”: *egyetlen* „Gattungsbegriffnek” [nemfogalomnak] tekinti az *egész valóságot*.) Ebben az értelemben a forma-potencializmusban van egy platonikus mozzanat. De a forma-potencializmus olyan kor produktuma, amely kompromittálva érzi az ideák és a valóság relatív harmóniáját is. Idealista nyelven így mondhatná: a valóságot az idea szurrogátumának érzi, nem utánzásának, mégpedig olyan szurrogátumnak, amely az ideával szembeni ellenállásból fakad.

Eckhart mester [1964: 266]: „Lelki szegénység” („arm im Geiste”): „arm sein an allem eigenen Wissen” [minden saját tudástól mentesnek (szegénynek) lenni], „trachte *nicht* zu wissen” [törekedj nem tudni]. „Ha valaki olyan szabadon áll minden tudástól és megismeréstől, ahogy Isten minden dologtól szabadon áll, ez a legtisztább szegénység.”²⁷ „Aller Dinge ledig stehen” (Minden *dologtól* szabadon állni): a formabontás értelme.

A metafizikai–teológiai–misztikus problémahagyományhoz való visszanyúlás nélkül a jelenkor problémái – elsősorban az avantgárd értelme – meg se fogalmazhatók.²⁸ Amit Istenről Dionysios Aeropagita, Scotus Eriugena, Eckhart mester mondanak, és amit a kiejthetetlen Név és a képtilalom jelent, magában rejtí az avantgárd, a formabontás, az „új” („modernség”) értelmes problémakörének egészét, és kezünkbe adja ennek a problémakörnek a kulcsát.

A képtilalom és a Név kiejthetetlensége: az autark világnézeti és formakonstrukciók tilalma. A titanisztikus individualizmus tilalma.

Scotus Eriugena: als das Nichts kennt Gott sogar sich selbst nicht, was er ist. [Isten mint a semmi még önmagát sem ismeri.] Vö. Baadernál az alacsonyabb áthathatóságával, a magasabb áthathatatlanságával. Scotus Eriugena itt az objektomorf Istenképet veti el. Ha Istenben van egy „Nichts”, amit ő maga se ismer meg, ez azt jelenti, hogy Isten örökös önteremtés. Ez a „Nichts” az örök forrás, amiből örökké teremti magát, mint mindig megújulót – mint mindig újat, aki mégis mindig ő maga. Ha ez a szüntelen önteremtés – amint ez nem is lehet másképp – végtelen sebességgel történik, ez azt fejezi ki, hogy Isten az önmaga számára áthatható és áthathatatlan azonossága, coincidentia oppositorum: [ellentétek egybeesése]: Subjekt – Objekt azonosság! Eriugena ezt ki is fejezi: „Deus nescit se, quid est, quia non est quid.” [Isten nem ismeri önmagát, hogy mi, mert nem (vala)mi.]

Isten úgy is leírható, mint az a {személyes} létező, akiben nincs olyan erő, amelynél nagyobb erő ne volna benne: az abszolút szabad létező, a végtelenül szabad létező. Isten, az önmagát végtelenül transzcendáló végtelen minden *avantgárd* titkos *axiómája*: minden „új” forrása.

Eckhart mester (1986: 20²⁹): „Ha Istent létnek nevezném, ugyanúgy téveset állítanék, mintha a napot akarnám sápadtnak vagy feketének nevezni. Isten nem is ez és nem is az. Egy mester pedig azt mondja: *aki azt hiszi, hogy megismerte Istent, s közben meg is ismerne valamit, az nem ismerte meg Istent*. Ha viszont én azt mondtam, hogy Isten nem lét, és fölötte

²⁷ {Eckhart mester 52. (32.) prédikációja (Quint-számozás szerint, l. ECKHART 1979: 303 skk.). Tábor Béla németül idézi. A teljes prédikáció magyar fordítása: ECKHART 2017: 247–258}

²⁸ Lásd a következő Eckhart idézetet az „Überseinről”.

²⁹ {Tábor Béla németül idézi.}

van a létnek, akkor nem megtagadtam tőle a létet, hanem sokkal inkább fölemeltem benne.” (TB kiemelése.) Az Übersein állítása [az az állítás, hogy „Isten fölötté van a létnek”] a képtilalom radikális érvényesítése. Isten a mindent transzcendáló – pontosabban: ennek a szónak: „Isten” a jelentése minden jelentést transzcendáló. Ezt fejezi ki a Név kiejthetetlensége. Isten a legnagyobb elgondolható – és nincs olyan nagy elgondolható, aminél nagyobb ne volna elgondolható.³⁰ Ha megelégszem ezzel a kijelentéssel: „Isten létezik”, lezártam a transzcendálás horizontját. Ez még mitikus meghatározás, mint ahogy az a szó, hogy Isten, még mitikus – noha egyetlen adekvát mitikus – szimbólum. Épp olyan kevésbé nélkülözhetem ezt a mitikus meghatározást és szimbólumot, mint amilyen kevésbé nélkülözheti a logosz a mítoszt – de mindig tudatában kell lennem annak, hogy mitikus – hogy úton levő, csak a folytonos transzcendálás közegében létező. Ezért nem tehetek egyenlőségjelet személyiség és Isten közé sem. „Ha azt mondom, hogy Isten személyes, nem Istenről, hanem a személyiségről állítok valamit: hogy isteni.”

„A kabbalistáknak végtelenül fontosabb az a körülmény, hogy Isten kifejezi önmagát, (...) mint bármilyen specifikus 'jelentés', amit az ilyen kifejezés átadhatna/közölhetne.” (SCHOLEM 1977: 63) = „A láthatót láthatatlanná tenni”, hogy a személyiséget (a személyt) rejtő látható helyett az legyen látható, amit minden más látható rejt = maga a személyiség. „Beszélj, hogy lássalak!”³¹

A rejtés a modern művészetben: csendet teremt – teret, ahol a láthatatlan láthatóvá válhat.

IRODALOM

- ANZELM, CANTERBURY SZENT 1992. *Monologion Proslogion*. Ford. DÉR Katalin, MTA Filozófiai Intézete, Budapest
- APULEIUS 1974. *A mágiáról / Virágoskert*. Ford. DÉTSHY Mihály, Magyar Helikon, Budapest
- EBNER, Ferdinand 1995. *A szó és a szellemi realitások – Pneumatológiai töredékek*. Ford. HIDAS Z., Nemzeti tankönyvkiadó, Budapest
- ECKHART, Meister 1964. *Der Morgenstern*. Ford. Hans GIESECKE. Union Verlag, Berlin

³⁰ {Utalás Anselmus istenérvére, amely szerint Isten „valami, aminél semmi nagyobb nem gondolható”. ANZELM 1992: 145}

³¹ HAMANN 2003: 177, vö. APULEIUS 1974: 127.

- ECKHART, Meister 1979. *Deutsche Predigten und Traktate*. Ford. Josef QUINT. Diogenes, Zürich
- ECKHART mester 1986. *Beszédek*. Ford. ADAMIK Lajos, Helikon Kiadó, Budapest
- ECKHART mester 2017. *Válogatott prédikációk*. Ford. SCHNELLER István, Typotex, Budapest
- ENGELS, Friedrich 1973. *Die Entwicklung des Sozialismus von Utopie zur Wissenschaft*. MEW 19 Karl Dietz Verlag, Berlin/DDR
- FRIEDRICH, Hugo 1956. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Rowohlt, Hamburg
- HAMANN, Johann Georg 2003. *Válogatott filozófiai írásai*. Ford. RATHMANN János. Jelenkor Kiadó, Pécs
- HEGEL, G.W.F. 1982. *Ifjúkori írások. Válogatás*. Ford. RÉVAI Gábor. Gondolat, Budapest
- KLEE, Paul 1995. Alkotói vallomás. Ford. TILLMANN J.A. In: *Balkon*, 1995/9.
- MUMFORD, Lewis 2000. Szabványosítás, sokszorosítás és választás. In: uő: *A gép mítosza*, Európa, Budapest, 235–262.
- PLATÓN 2018. *Az állam*. Ford. STEIGER Kornél. Atlantisz, Budapest
- SCHOLEM 1977. *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt
- TÁBOR Béla 2003. *Személyiség és logosz*, Balassi Kiadó, Budapest
- TÁBOR Béla 2004. Kísértés és bűn. In: *Vajda Júlia*. Szerk. KOZÁK Gy. és SOÓKY A. Balassi Kiadó, Budapest
- TÁBOR Béla 2010. Anselmus istenérve és Nietzsche istenkísértése. In: *Pannonhalmi Szemle*, XVIII (2010)/4, 25–35.
- TÁBOR Béla 2019. Az eredeti felejtés és a szó primátusa. In: *Új Forrás* 2019/7, 17–23.
- TÁBOR Béla 2020. Három írása. In: *Új Forrás*, 2020/10, 32–41.
- TÁBOR Béla 2022. Művészet és szimbólum. In: *Műhely*, 2022/1, ?.
- ZIEGLER, Leopold 1936. *Überlieferung*. Verlag Jakob Hegner, Liepzig