

Szakralitás és szépség

Teológiai szintézis – 2. rész

■ TÓDOR CSABA

Protestáns Teológiai Intézet, Kolozsvár
oktató
E-mail: todorcsaba@gmail.com



DOI: 10.61894/LP.2026.101.3.3

- ▶ A tanulmány az analógia fogalmának filozófiai és teológiai alapjait vizsgálja, különös tekintettel a *létanalógia* (*analogia entis*) tanára és annak szerepére a keresztény metafizikában. Anzelm ontológiai istenbizonyításából és Paul Tillich szubjektivitás–objektivitás–felfogásából kiindulva elemzi az ember és Isten viszonyának ontológiai szerkezetét. A dolgozat amellet érvet, hogy az esszencia és az egzisztencia egysége és feszültsége alapvető keretet ad a teremtett lét értelmezéséhez. Az analóg gondolkodás történeti fejlődését követjük az ókori görög filozófiától Platónon és Arisztotelészen át Aquinói Tamás rendszeréig. Kiemelt figyelmet kap az arányosság matematikai fogalmától a metafizikai analógiáig vezető átmenet, valamint az arisztotelészi *pros hen* struktúra teológiai jelentősége. Az egyértelmű és többértelmű beszédmód korlátainak a bemutatásával hangsúlyozni kívánjuk az analóg nyelv közvetítő szerepét a teológiában.

A dolgozat nagy mértékben támaszkodik Erich Przywara dinamikus létanalógia-felfogására. Ez azért kiemelten fontos, mert a hasonlóság és a még nagyobb különbség egyensúlyának tudatosítása az Isten és teremtmény közötti viszony értelmezésére szolgál. Végül az analógia és az esztétika kapcsolatát vizsgáljuk az identitás, a reprezentáció és a transzparencia problémáján keresztül. A tanulmány következtetése, hogy az analógia koherens keretet biztosít Isten transzcendenciájának és immanenciájának megfogalmazásához, anélkül, hogy azok különbsége elmosódna.

Kulcsszavak: létanalógia / esszencia és egzisztencia / teológiai nyelv / metafizikai analógia / transzcendencia és immanencia

Az átmenet elemei: a felfüggesztett, a misztérium és az elkülönített

A megismerő teremtmény végső soron az analógiák analógiájának felfüggesztettségét élheti át, tapasztalhatja meg. A teremtményi lét felfüggesztettsége és ritmikus játéka az analógia értelmében érthető meg. Ez a ritmus nemcsak a létet határozza meg, hanem a nyelv természetét is, amely egyfajta folyamatos, dinamikus fordításként működik. Az úgynevezett *analogia entis*, vagyis a lét eredeti szerkezete ugyanúgy vonatkozik a gondolkodásra és a nyelvre is. Ha a lét analóg, akkor a gondolkodásnak és a nyelvnek is analógnak kell lennie. Ez azt jelenti, hogy a gondolkodás és a nyelv folyamatosan fejlődő, mindig önmagán túlmutató mozgásban van. Nincs olyan, hogy egy fogalomnak teljesen lezárt az értelmezése és a jelentése. Inkább minden gondolatot és szót úgy kell kezelni, hogy azok mindig túlmutatnak önmagukon; vagyis úgy gondolkodom és beszélek, hogy az egy folyamatos, dinamikus fejlődésben történik, mindig újra és újra megújulva (PRZYWARA 2014, xvi. o.). A teremtmény megtapasztalt felfüggesztettsége önmagában nem végső, hanem az egyedüli szuverén Istennek csak szimbóluma, aki egy időben minden dolgot áthat, és mindenben túl van.

A misztérium arra vonatkozik, ami el van zárva (μυσ) (uo. 182. o.). Ez elhatárolódik attól, ami a templom körzete előtt helyezkedik el, és mégis lényegileg a templom körzetéért van, vagyis az utat mutatja a templom felé (pro-fano). Így a *mysterium*, misztériumként értelmezve, annak a kikövezett útnak a jelentése, amely odavezet, de amely – mint út – szükségszerűen megszakad a misztérium kapui előtt. Az út megszakad az elválasztás kapuja (μυσ) előtt, és ily módon mégis átlép rajta. Ebben az értelemben a fogalom a misztériumba vezet: a *re-ductio in fieri*, vagyis a fogalom világosságának a sötét középpontba való betöréséről van szó (GILSON 2002, 409–410. o.). Ez a *reductio* viszont egy terv szerint kijelölt ösvényen való vezetettségre vonatkozik. A *mysterium* azt is jelenti, hogy valaki bevezetést nyert abba, ami el van zárva, és hogy vele együtt záródik be. Így a fogalom az elzártágban, a misztériumban születik meg egyfajta megragadottságként, amelyben az önálló megértés elhalványul (PRZYWARA 2014, 183. o.). Amennyiben a misztérium megragad minket, érezzük (passzívan) annak megragadását, miközben megragadottságba kerülünk.

A teológiai fogalom a filozófiaihoz képest az elsődleges és a legszigorúbb fogalom. Nem mint egy cél, amely felé a filozófia törekszik, hanem mint az igazság, amely így és nem másként van meghatározva. Ez a *reductio* értelme, amely teljesen mentes a kételytől, a vakon vezetettség állapota egy abszolút tekintély által (uo.). A misztérium azonban azért ragad meg minket, hogy teljesen magába foglaljon, és ezt én a létező megragadottságként élem meg. Úgy vezet, hogy visszavezessen önmagába (innen a *re-* a *re-ductio*ban). 1Kor 8,2–3 magyarázata is ezt a gondolatmenetet hordozza. Nem csupán a filozófiai értelemben vett tudás (γνῶσις) alámerülése a kinyilatkoztatás által adott teológiai és fogalmi meghatározásba (ἐπίγνωσις), hanem egy sokkal mélyebb beemerülés az egyesülés végtelenségébe (εἰ δέ τις ἀγαπᾷ τὸν Θεόν, οὗτος ἔγνωσται ὑπ’ αὐτοῦ) (uo.). Más szavakkal, még a meghatározott igazság fogalma is a misztériumba vezet. Míg azonban a filozófiai fogalom a misztériumban megszakad, a teológiai fogalomban maga a misztérium jelenti a fogalom teljességét.

Przywara fenti gondolatmenete vitatja minden teológiai állítás fölötti kritika jogosultságát. Ez azt is jelenti, hogy az egyházi dogmák szimbolizmusán nem akar fölülemelkedni, mert ebben azok relativizálását látja, illetve a dogmatikus állításokat a pusztán nyelvi jelentés szintjére redukálná. Így Isten fogalma beszédmóddokká redukálódna, megfosztva misztériumjellegétől. Ő azt mondja, hogy a hit teológiai engedelmességének pozitív maximuma egyben a legmélyebb beemerülés maximuma Isten misztériumába. E nélkül a teológiai megszűnne teológiának lenni.

A teológia lehetőségéről és létjogosultságról Scotus azt vallja, hogy a létező univokális szándéka nélkül az egyszerűen megszűnik létezni (OSBORNE 2009, 145. o.). Scotus aggodalmát fejezi ki azzal kapcsolatban, hogy miként lehet értelmesen beszélni Istenről (FABER 1855, 28. o.). A középkori viták középpontjában két nagy kérdés állt: képes-e az ember megismerni Istent, és létezik-e egyáltalán Isten mint valóságos létező? Ezek a kérdések elválaszthatatlanul összefonódnak, és meghatározzák, hogyan beszélhetünk Istenről. A teológusok háromféleképpen próbálták ezt megtenni: analógiával, többértelműséggel (equivocitással) és egyértelműséggel (univocitással). Ha a létezés szót Istenre teljesen más értelemben használjuk, mint az emberre, akkor nincs közös alap a beszédhez. Ilyenkor nem lehet értelmesen feltenni a kérdést, hogy létezik-e Isten, illetve milyen Isten. Scotus szerint szükség van legalább egy minimális közös jelentésre a létezés fogalmában, különben a teológia elveszíti értelmét. Ez nem azt jelenti, hogy Isten ugyanolyan, mint mi, hanem azt, hogy a létezés szava nem lehet teljesen más minden esetben. Ha nincs ilyen közös nyelvi alap, akkor a teológia mint Istenről való értelmes gondolkodás egyszerűen összeomlik (OSBORNE 2009, 153. o.).

Csak a *sacer*, az elkülönített, a szent értelmében juthatunk el a *sanctum*, a szentély valódi jelentéséhez. A *sanctum* egyrészt azt jelenti, hogy a *sacrum* (szent dolog) tiszteletre méltó és ezért sérthe-

tetlen, másrészt erkölcsi értelemben szent is, amelynek eredeti mértéke nem pusztán emberi erény, hanem az Augustinus által megfogalmazott *virtus est Deus* („az erény maga Isten”) (PRZYWARA 2014, 547. o.). Olyan értelemben vett Istennek szenteltségről van szó, amely csak utólag tűnik emberi és szent erénynek. Ez éles ellentétben áll a buddhizmussal, a sztoicizmussal és minden nyugati aszketikus fél-buddhista és fél-sztoikus hagyománnyal, amelyek tudatosan vagy tudattalanul egy isteni erény eszményképét hordozzák magukban. E tekintetben a *sacer* és a *sanctum* fogalmak visszautalnak a görög *hieron* (ἱερόν) és *hagion* (ἅγιον) megfelelő kifejezéseire (uo.). Míg a *hieron* kifejezetten objektív, intézményes jelleget hordoz, amely Isten földi lakhelyeként lett kijelölve, addig a *hagion* az ebből fakadó feddhetetlenséget és tiszteletreméltóságot hangsúlyozza, amely később kiterjed aszketákra és hívőkre is. Ugyanez a viszony jelenik meg a német *heilig* szóban is, amely a *sacer*hez hasonlóan azt jelenti, hogy Isten számára elkülönített, de magában hordozza a *heil* (‘teljesség, sértetlenség, üdvösség’) jelentését is, amely emberi vonásként kapcsolódik a *sanctum* és a *hagion* fogalmaihoz (uo.).

Ezen összefüggések fényében a szent művészet alapvető kritériuma a *hieron* (‘szentély’) értelmében vett *templum* és *fanum*: vagyis az, ami isteni módon Istennek van szentelve (*hieron*), vagyis Isten háza (*naos*), a hely, ahol minden út találkozik. A *templum* egyben egy kivágott tér (a *temnō* szóból), amely Isten lakhelyeként szolgál (*fanum*), és így különbözik a *delubrum*tól, amely az engesztelés és a megtisztulás helye. A *hieron* és a *naos* (mint *templum* és *fanum*) lényegi szentsége abban áll, hogy minden mástól elkülönített, vagyis egy földi szinten megjelenő isteni hely. Itt még nincs szó arról, hogy a szent a modernitás folyamatában fokozatosan levált a vallásos keretéről, és profán, hétköznapi formákban kezdett új jelentéseket ölteni – például test-, sztár- vagy wellnesskultuszokban. Ezzel együtt a transzcendens élmény is elveszítette központi szerepét, mivel a szent egyre inkább az egyéni, szubjektív tapasztalatokban nyer értelmet. A szent tehát már nem univerzális dogmákban jelenik meg, hanem egyénenként változó, személyes jelentéstartalmakban, ami a szentség fogalmának eljelentéktelenedéséhez, „korrodálódásához” vezet (DIÓSI 2014, 39. o.). Ezért a *hieron* és a *naos* szentsége elsősorban abban áll, hogy az Isten lakhelye, és csak másodsorban abban, hogy elkülönül minden mástól. Az elidegenedés (alienáció) annak a következménye, hogy az emberi tekintet – az úgynevezett bálványimádó tekintet – uralni akarja a világot. Ez a tekintet nem a dolgokat önmagukban látja, hanem tárgyakká fokozza le, és így elidegeníti őket a saját lényegüktől (*ousia*). A dolgok így nem maradnak meg valódi, élő valóságként, hanem csak „szürke árnyékaivá” válnak önmaguknak – mint egy öreg ember, akiben már nem él fiatalkora ereje. Az emberi elme kisajátítja a dolgok lényegét, és csak halovány, élettelen képmásként érzékeli őket. Vagyis az elidegenedés itt azt jelenti, hogy a dolgok elveszítik valódi létüket, mert az ember nem hagyja őket önmagukban lenni, hanem uralni akarja őket (LEASK–CASSIDY 2022, 35. o.).

A szent tehát elsődlegesen azért szent, mert a valódi Isten lakhelyét jelöli. Az elkülönülés önmagában nem pozitív minőség, hanem ennek a pozitív sajátosságnak szükségszerű következménye, ahogyan Mózes a Sínai-hegyet Isten lakhelyéül jelölte meg a népnek (2Móz 19,12). Ebből következően a *hieron* és a *naos* szentsége (mint *templum* és *fanum*) nem azon múlik, hogy egy közösség ott végzi istentiszteletét, még kevésbé azon, hogy egy egyén ott Isten tudatára ébred – különösen, ha ezt pusztán egy belső lelki élményként értelmezi. Éppen ellenkezőleg: maga a választott közösség és a választott egyén is Isten objektíven kijelölt lakhelye által határozódik meg. Ahogyan Izrael „szent néppé” és „papi királysággá” válik, mert Isten jelenléte végigkíséri a történelmét – az égő csipkebokortól a Sínai-hegyen át a szövetség sátráig és a Sion templomáig (1Kir 8,17 és Ez 48,35) –, úgy minden vallásban jelen van ennek előképe, még a buddhizmusban is, amely Gautama Buddhát mindenek fölött állónak és mindentől elkülönültnek tiszteli (PRZYWARA 2014, 547–549. o.).

Ebben rejlik a szent fogalmának belső problémája a szent művészetben is – legyen az külső építészeti forma, belső műalkotás vagy a szent rítusok szent stílusa. Egyrészt az Isten földi lakhelyének eszméje azt sugallja, hogy ennek a lakhelynek valamiféle pozitív isteni minősége van. Isten lakhelye szükségszerűen érzékelhető formát igényel, mint ahogy minden templom és egyház, minden szent tárgy és szent cselekedet érzékelhető formában is megjelenik. Másrészt csupán a szent elkülönültségére hivatkozva a múltban már megjelent és a jövőben megjelenő, lehetséges művészeti stílusok közül egyik sem állíthatja magáról, hogy „a” szent stílus lenne.

Amint az előbbiekben már említettük, a problémát a modern próbálkozások sem oldják meg, amikor egy új, szent művészeti stílus megteremtésén fáradoznak. Rudolf OTTO numinózumfogalmából kiindulva (melyet a *tremendum* és a *fascinosum* közötti kontraszt és harmónia határoz meg) gyakran az archaikus primitivizmus irányába törekszenek (1923, 43. o.). Ezek az irányzatok nem kis részben a fekete-afrikai stílusra alapoznak, amely nemcsak a paradoxont, hanem a félelmetesen groteszket is az isteni sajátos minőségének tartja, szemben az emberivel és a teremtményivel. Még ez az archaikus primitivizmus is egy valóban földi stílus, amelynek klasszikus formái az aztékok és inkák szent építészetében figyelhetők meg, míg az indiaiak, a kínaiak és az egyiptomiak szent művészetében elspiritualizálva jelenik meg. A mai szent új stílus azonban még csak nem is egy valódi, szakrálisan értelmezett archaikus primitivizmus. Inkább a tiszta technológia terméke, amely nemcsak a szent épületeket tekinti a technológia formáinak, hanem szakrális törekvéseiben – akár tudatosan, akár tudattalanul – egyfajta immanens szentséget kíván megformálni a kortárs tiszta technológia szentélyét, amelyben a technológia liturgiája zajlik (DOUGLAS 1966, 74. o.). A mai új szent stílus kísérletei, bár a problémát szinte az abszurdításig vitték, de kevésbé tudtak megoldást kínálni a szent művészet belső problémájára. Legalábbis nem a tertullianusi *credo quia absurdum* (hiszem, mert abszurd) értelmében, hanem úgy, hogy az objektív hit gazdagságát a technológia hideg ürességébe száműzték (SOUTER 1927, 72. o.). Gondoljunk itt a múltbeli liturgiák és hitvallások stílusainak gazdagságára (DIÓSI 2012, 62. o.).

Egy olyan szent stílus jelentheti a kiutat, amelyben az eredendő tulajdonságok között levő belső feszültség tudatosan, megőrződik, úgy, hogy közben folyamatosan változtathatóként és adaptálhatóként kezeljük. Ez a feszültség egyrészt a *hieron* (szentély) pozitív stílusa között keletkezik, amelyet Isten lakhelyeként értelmezünk, másrészt a *templum* és a *fanum* negatív stílusa között, amelyet elkülönített térként határozunk meg a profán térrel szemben (uo.). A szakrális stílus tehát e két pólus közötti feszültségben keletkezik, egyrészt a *hieron* hangsúlyozásával, másrészt a *templum* mint *fanum* kiemelésével, ahol olyan egyensúly jön létre ebben a feszültségben, amely nem válik öncélúvá (SCRUTON 2009, 178–179. o.). Ebben a nem öncélú egyensúlyban a *hieron* vagy a *naos* ('templom') végső soron teremtményi marad, és csak a legmagasabb megnyilvánulásában válhat átlátszóvá az isteni *hieron* felé (DIÓSI 2014, 121. o.). Másrészt semmilyen *templum* mint *fanum* nem vonhatja ki magát a teremtményi világgal való kapcsolatából, hanem csak úgy reprezentálhatja önmagát, mint elkülönített hely, amelyből a megközelíthetetlen isteni fény árad. A *hieron* hangsúlyozásával létrejövő szakrális stílus a transzcendens dicsőség stílusa lehet, ahogyan az meg is jelenik például a bizánci szakrális művészetben, ahol egy rejtélyes isteni jelenlétet sugárzó ikonon van a fő hangsúly (SCRUTON 2009, 192. o.). Nyilvánvaló, hogy a szakrális stílus értelmezési köre kiterjeszthető valamely keleti egyház ikonjára vagy Buddha elragadtatott, mosolygó csendjére, de az egyiptomi piramisok halált meghaladó monumentalitása vagy akár a csodatevő képek rusztikus egyszerűsége is ideértendő.

A *templum* mint *fanum* hangsúlyozásával létrejövő szakralitás olyan ősiséget képvisel, amely idegen ugyan, de amelyben az isteni kezdet és vég elrettentően szép művészi stílusként jelenhet meg, mint egy-

fajta archaizmus. A szépséghez való visszatérés azonban nemcsak művészet, hanem életmódváltás kérdése – ahogy Rilke *Archaikus Apolló-torzója* is üzeni, hogy változtasd meg az életedet. Az archaikus művészet emlékeztet bennünket arra, amit a modern kor elfelejtett, nevezetesen az áldozatra, a szentség és a szépség összetartozására. Az archaikus így nem pusztán régi, hanem az elfelejtett szakrális rend hordozója (SCRUTON 2009, 194. o.). Ennek egyik konkrét, hallható formája a gregorián dallamokban ragadható meg a korai román stílus részeként. De ugyanennek a titokzatos szentségnek a megjelenése olykor hátborzongatóan groteszk formát ölt, hasonlóan a primitív csodatevő képekhez. Mivel a *templum* (mint *fanum*) szakrális stílusa elengedhetetlen ellentétpárja a *hieron* szakrális stílusának (mint *naos*), ezért utóbbi nem lehet a barokk dicsőség stílusa – hiszen a barokk templomok gyakran közösségi csarnokokként funkcionálnak, ahogyan Raffaello, Michelangelo, Tiziano és Tintoretto művei is inkább a tiszta szépség megjelenítései, még ha meg is őrzik vallási művészeti státuszukat (SCRUTON 2009, 194. o.). Ugyanígy, mivel a *hieron* szakrális stílusa (ἱερόν, ναός) elengedhetetlen ellentétpárja a *templum* mint *fanum* szakrális stílusának, ezért utóbbi nem lehet a durva, tudatosan groteszk archaikus-eszkatologikus primitivizmus formája – amely a mai szakrális művészet fő célkitűzése. Rembrandt, Grünewald és Baldung Grien művészetében is jelen van ez az archaikus-eszkatologikus primitivizmus (uo. 164. o.). A *hieron* dicsőséges szakrális stílusa (ἱερόν, ναός) akkor autentikusan szakrális, ha magában hordozza az ellenpólus archaikus-eszkatologikus *templum* mint *fanum* visszhangját – olyannyira, hogy a dicsőség szakrális stílusa tulajdonképpen egy dicsőségben való halál stílusa kell legyen. A keleti egyház autentikus ikonjának leírásában is találkozunk a *dicsőség mint halotti maszk* kifejezéssel (SCRUTON 1986, 113. o.). John S. Mill erkölcsi írásai – például az *Utilitarizmus* és *A szabadságról* – egyfajta látszólagos világosság maszkja mögé rejtik a mélyebb szellemi feszültségeket. Bár Mill gyakran érzett lázadást a benthamista felszínesség és közepszerűség ellen, filozófiai alapjaikat mégsem kérdőjelezte meg érdemben. Ezért ezek a művek egy nem hiteles világ-szemlélet kifejeződései, amelyek azért is érdemelnek figyelmet, mert sokakat csábítottak arra, hogy ezt a felszínes, ám vonzó gondolkodásmódot magukévá tegyék (SCRUTON 1995, 226. o.). Az archaikus-eszkatologikus *templum* mint *fanum* szakrális stílusa akkor autentikusan szakrális, ha magában hordozza a dicsőséges *hieron* (ἱερόν, ναός) ellentétes visszhangját – olyannyira, hogy az archaikus-eszkatologikus szakrális stílus tulajdonképpen a halálból való feltámadás kell legyen, ahogyan a korai román művészetben a halálban való dicsőség stílusának is nevezhetnénk (PRZYWARA 2014, 551. o.).

Összefoglalásként elmondható, hogy egyrészt tehát semmilyen műalkotás nem igazolható közvetlenül szent művészetként pusztán azon az alapon, hogy a szépséget önmagáért való szépségként hordozza függetlenül attól, mennyire vallásos jellegű önmagában. Másrészt a szépségben végsőnek bizonyuló belső analógia átlép a szentség lényegébe. A szent művészet belső feszültséget hordoz, amelyben jelen van a nagy hasonlóság és a még nagyobb különbözőség közötti analóg feszültség. Míg a *hieron* dicsőségének szakrális stílusa olyan hasonlóság, amelyben valami teremtményi elem Isten megjelenésének lakhelyévé válhat, addig a *templum* mint *fanum* archaikus-eszkatologikus szakrális stílusa a még nagyobb különbözőség lenyomata, amelyben a teremtmény teremtettségének töredezettsége elhomályosítja Isten teremtményben való dicsőségét. A szépség és a szentség tehát olyan módon kapcsolódik össze, hogy előbb világosan meg kell őket különböztetni, hogy észrevegyük formális közös vonásukat, azt, amiben minden hasonlóságban a még nagyobb különbözőséget hordozzák. A misztérium paradoxont teremt a szépség és a szentség között. Ez adja a művészet sokat vitatott paradox természetét, s ezért még a legnagyobb művészi mesterségbeli tudás is képtelen lehet valóban szakrális művészetet létrehozni, míg a teljesen névtelen, naiv népművészet létrehozhatja a legszentebb művészetet, például az úgynevezett csodatevő képeket. Ezekhez mint Isten valódi lakhelyéhez zárandoklatok vezetnek akár keresztény, akár más vallási kontex-

tusban, és ezekről azt mondják, hogy itt van ő. A nagy mesterművészek sokszor körülfonják tudásukkal ezeket a népi, csodatevő képeket, mint ahogyan falusi gyermekek vadvirágokkal fonják körbe az út menti szentélyeket. A szépség és a szentség között a legmélyebb misztérium, hogy ami a mesteri értelem számára feloldhatatlan paradoxon, az a gyermeki lélek tudattalan egyszerűségében beteljesülés. A szépség és a szentség analógiája a krisztusi létben találkozik, ahol a bölcsek és értelmesek elől el van rejtve a misztérium, de a kisdedeknek fel van fedve (Mt 11,25). Ez a legnagyobb különbözőség, minden hasonlóság ellenére, az Atya művészete és az ember művészete között. Az Atya művészete, az *ars Patris* (PRZYWARA 2014, 551. o.) ugyanis mint isteni és szent művészet nem mindig a tökéletesebb, a szépség mesterségében jártasabb emberhez szól, hanem a kevésbé tökéleteshez, ahhoz, aki kisebb, és ezért mind nagyobb (Mt 18,1).

Szépség és művészet

A felvilágosodás, amely áthatotta a 17–19. századot, jelentős változásokat hozott a nyugati világ szellemi életében. Ennek egyik következménye lett a normatív, domináns és operatív vallási igazságok bizonyos fokú elvesztése vagy kiszorulása a mindennapi életből (FOUCAULT 2000, 46. o.). Emellett a Newton munkásságával előtérbe kerülő tudományos világkép komoly kihívást jelent a vallásos hittételek számára (SCRUTON 1995, 94. o.). Franciaország, Nagy-Britannia és Németország művelt társadalmi rétegei kísérletet tettek arra, hogy a vallás számára alternatív, rivális jelentésforrást találjanak. Ennek egyik lehetséges megoldásaként a művészet mutatkozott, amely különböző okok miatt más státuszt élvezett, mint a tudomány. A tudás csak a jelenségek világára terjed ki, amelyet az emberi elme hoz létre – ez közel áll a tudomány empirikus szemléletéhez. Ezzel szemben az objektív értelmezés szerint Kant célja az volt, hogy a tudást mélyebb, elvontabb alapra helyezze, amely túlmutat a pusztá tapasztalaton. Ez az értelmezés nemcsak a tudományos, hanem a művészi megismerés lehetőségét is megnyitja, hiszen nem zárja ki a világ szimbolikus vagy transzcendens megközelítését sem (uo. 141. o.). Míg a tudomány közvetlen veszélyt jelentett a vallás hagyományos magyarázataira, amelyekkel Isten központi szerepét hangsúlyozta, addig a művészet eltérő világszemléletet képviselt. Nem számolta fel a dolgok rejtélyét, hanem megőrizte azt, s ezért egyre többen tekintettek a művészetre úgy, mint lehetséges jelentésforrásra. Így került előtérbe a művészet mint emberi vállalkozás, és ezzel együtt született meg az esztétika mint a művészet filozófiája (uo. 4–9., 22. o.).

Három fontos gondolkodót érdemes itt kiemelni: Shaftesburyt, Baumgartent és Kantot. Shaftesbury John Locke tanítványa volt. Íróként a szépség társadalmi és szellemi szerepéről írt nagy hatású esszéket. Pedagógusként nemcsak az emberi élet összetettségére hívta fel a figyelmet, hanem azok a megoldások is érdekelték, amelyek az élet nagy kérdéseire kínáltak válaszokat. A szépség ezek közé tartozott. Válaszai nem voltak rendszerezettek, mégis jelentős hatást gyakoroltak a későbbi gondolkodókra (SCRUTON 2009, 26., 58., 62. o.). Baumgarten elsőként használta az esztétika kifejezést tudományos értelemben (uo. 2021, 66. o.). *Aesthetica* című művében (uo. 256. o.) a költészet művészetével foglalkozott, és azt állította, hogy a költészet igazságokat közöl az emberi állapotról – nem elvont gondolatokon, hanem konkrét érzéseken keresztül. Ez ugyan másfajta igazság, de sajátos szerepet és értéket képvisel az életünkben. Ezzel a szemlélettel Baumgarten elválasztotta a művészetet a tudományos szemlélettől. Baumgarten szemléletét továbbgondolva Kant megalkotta az első rendszerszintű esztétikai elméletet (uo. 70. o.). Az ő és kortársai munkássága nyomán egyre hangsúlyosabbá vált a kérdés, hogy mit tanulhatunk a művésztől. Vajon amit a művészetből tanulunk, olyan fajta igazság-e,

amelyet nem tudnánk megtanulni más emberi tevékenységből? Először is, a művészetet nem lehet egyértelműen meghatározni, mivel nem olyan, mint egy dolog (uo. 208. o.). Van absztrakt művészet és van ábrázoló művészet. Az absztrakt művészet olyan, mint a zene vagy mint az absztrakt festészet vagy az absztrakt szobrászat. Az absztrakt művészetnek valójában nincs tárgya, konkrétuma, és éppen ez a lényege. Az absztrakt művészetet önmagában kell értékelni (uo. 4. o.). Egy festmény vagy egy szobor esetén a vonalak harmóniáját vagy az alakok, a dolgok egymáshoz való viszonyát, egyensúlyát értékelhetjük. Az a célja, hogy pusztán önmagára vonzza a figyelmet, nem pedig a témája miatt, amit ábrázol. Már önmagában is nehéz pontosan meghatározni, mit tanulhatunk a művészetből.

Amikor egy festmény hatással van a nézőre, az nem egyértelműen érzékelhető, kézzelfogható élmény, hanem inkább egyfajta értelmezés: egy gondolat, egy érzelm vagy ezek keverékének hatására létrejövő belső tapasztalat. Például El Greco festményeiben a fény különleges módon járja át a teljes kompozíciót – jelenléte szinte lebeg a vásznon, átmeneti módon, mégis meghatározóan. Hasonló jelenség figyelhető meg Fra Lippo Lippi munkáiban is, ahol a csipke finom részletei hasonlóképp áthatják a festmény egészét (OSBORNE 2009, 158. o.). Ezt az összetett, minden réteget átható jelenlétet nevezi Osborne a vanság liminális univokálisának (uo. 145. o.). Ez a dimenzió a felszínhez közel helyezkedik el – az önkifejezés legkülső rétegén –, mégis túlmutat azon: egyaránt jelen van a mélységekben és a határterületeken is. Ezért nevezhetjük liminálisnak, vagyis átmenetinek. Egy festmény művészi szépsége éppen ebben az értelemben liminális: nem különálló elemek adják, hanem az egész mű együttes, minden részletében átmeneti, mégis egységes művészi jelenléte.

A festmény művészi értékét tehát nem egyetlen ecsetvonás, fényhatás vagy tárgyi részlet adja meg. Sokkal inkább az apró részletek összessége, amely együtt teremti meg a festmény dimenzionalitását, vagyis azt, hogy műalkotásként élhető meg. Az esztétikai öröm ebből következően nem csupán érzéki gyönyör, hanem mélyebb, komplex tapasztalat, amely túlmutat az egyszerű testi érzékelésen.

Ez a gondolat különösen fontos a közép- és kelet-európai átmeneti társadalmak esetében, ahol a művészi értékeket gyakran ideológiai és piaci elvárások közé próbálják szorítani. A valódi művészi érték azonban túlmutat a piaci sikerességen és a közvetlen érzéki kielégítésen. A „központ”, vagyis a szovjet ideológiai háttér elvárása szerint a művészetnek és tudománynak a módszert kell követnie, nem pedig az igazságot vagy a szépséget keresnie (MIŁOŠ 1953, 33., 46. o.). Ez viszont korlátozza az esztétikai öröm szabadságát, amely éppen abban rejlik, hogy az érzéki és érzelmi élmény gyakran szembemegy az elméleti rendszerekkel.

Az esztétikai élvezet tehát nem öncélú, hanem természetes része annak az emberi tapasztalatnak, amelyet sem ideológiai, sem elméleti keret nem tud teljesen uralni (uo. 61–62. o.). Egy szöveg értelmezése például nemcsak nyelvi folyamat, hanem mélyen átszövik az egyéni és kollektív tapasztalatokat. A nyelvi fogalmak mindig jelentéssel telítettek, amelyeket nem lehet teljesen elválasztani ezektől a kontextusoktól. Ugyanígy a festészetben sem lehet egy csúnya vásznat elméleti úton műalkotássá változtatni – még a legtanultabb értekezés sem tudja ezt megtenni (uo. 34. o.). Legyen szó esztétikáról vagy etikáról, minden lépésnél szembesülünk azzal a feszültséggel, amelyet az emberi természet idegensége jelent a racionális elméletekkel szemben.

A szépség néha egészen paradox módon jelenik meg: például Munkácsy *Krisztus Pilátus előtt* című művében a gonoszság kap esztétikai formát. A naturalista stílus vizuális feszültséget hoz létre: a történelem negatív alakjai nem szörnyek, hanem hétköznapi emberek, akik külső szépségük ellenére is képesek kegyetlen tettekre. A 19. század végétől a szépség fogalma olyan alkotókhoz kötődik, mint Oscar Wilde, aki az esztétikai értékeket mindenk fölé helyezte. Számára nem az őszinteség, hanem a stílus volt a legfontosabb – az, hogy az ember elegáns legyen, kellemes benyomást keltsen, és szép

látványt nyújtson (SCRUTON 2009, 18. o.). Ez a hozzáállás figyelmen kívül hagyhatja a hagyományos erkölcsi értékeket, ha azok gátolják az esztétikai hatást. Végső soron tehát kijelenthető: Wilde az esztétikai értékeket a morális értékek rovására emelte előtérbe.

Az igazság, a jóság és a szépség mindegyike fontos cél, amelyekre összpontosítunk, de úgy tűnik, hogy amikor ezeket önállóan említjük, a művészet eszközként való szerepe csökken. Hiányzik belőlük az esztétikai dimenzió. Az igazság, a jóság és a szépség, amikor egy egységben egyesülnek, adnak egy irányt a művészet számára. Ha a szépséget az igazság bemutatásának módjaként és a jóság tudatosulásának formájaként értelmezzük, úgy tűnik, olyan értéket hordoznak, amely a művészet alapját képezi.

Másik példa Strauss *Salomé*-ja, amely egy borongós, sötét lelkiállapotot ábrázol, mégis mentes a negatív ítélettől (uo.). A zene szublimált ereje itt egy borzalmas helyzethez kapcsolódik, s jogosan kérdezhetjük, hogy vajon hiba-e az, ha egy műalkotás esztétikai szépséget ad valami retteneteshöz. Végül egy keresztrefeszítés-ábrázolásra hivatkozunk: Matthias Grünewald isenheimi oltárképe realista módon mutatja meg Krisztus szenvedését, meggyőzően tárja fel a kereszthalál borzalmát (VISKY 2006, 272–273. o.). Nincs semmiféle idealizálás vagy hamisítás – és mégis, valamilyen módon a mű reménytelen érzést hagy maga után.

A szépség keresése, amely a kapcsolatokban is megjelenik, próbálkozás egy olyan állapot újrafelfedezésére, amelyet civilizációval elidegenedett társadalmaink már nem képesek vagy csak áldozatok árán képesek megtartani. Az emberi kapcsolatokban való részvétel, a közösségben való létezés ugyanezt az igényt táplálja (SCRUTON 2009, 194. o.). Miként az állatok, akik a fajlétbe teljesen belemerülnek, mi is vágyunk arra, hogy megtaláljuk az összekapcsolódás érzését, a közös létezést. A kapcsolatok mélysége akkor valósul meg, amikor elérjük ezt a harmóniát, és abban a pillanatban találjuk meg a valódi otthont, amelyre mindannyian vágyunk.

A vigasz, amelyet keresünk, nem csupán a fizikai kényelmet jelenti, hanem azt az érzést, hogy végre otthon vagyunk a világban, hogy valódi kapcsolatokat építünk. Ebben az üzleti és nem feltétlenül piaci kontextusban a szépség és a vallás szerepe meghatározó lehet a megbékélés és az egyensúly megtalálása szempontjából. A vallásos érzés ebben az értelmezésben nem csupán intézményes hitrendszerként jelenik meg, hanem mint egy metafora, amely azt fejezi ki, hogy a világ önmagában nem teljes, hanem egy nagyobb, meghatározhatatlan valóságra támaszkodik. Az isteni érzés ebben az összefüggésben a transzcendencia megtapasztalásának formájaként jelenik meg, amely segít az embernek megkülönböztetni a lényeges és lényegtelen dolgokat. Az elmúlt évszázadok tapasztalatai azt mutatják, hogy a vallásos érzés elvesztése súlyos következményekkel járhat: a hit hanyatlása együtt járt a totalitárius rendszerek – a kommunizmus, a fasizmus és a náciizmus – felemelkedésével. Ezek az ateista ideológiák olyan társadalmakban terjedtek el, amelyek elvesztették az isteni valósághoz való kapcsolódásukat, és ennek következtében morális egyensúlyuk megbomlott.

Mi a helyzet ma a szépséggel, félünk tőle, vagy teljesen elvetjük a fogalmát? A szépség az otthonossággal áll a legszorosabb kapcsolatban. Az a szép, amiben otthon érezzük magunkat. Picasso korai és középső korszakára gondolva vagy Stravinsky zenéjére utalva – különösen a *Tavaszi áldozatra* – a szépség még akkor is otthonosság, ha kihívást jelent felfedezni ezt az otthonosságot (MIŁOSZ 1953, 46. o.). Kezdetben talán idegenkedünk, de idővel beépül az életünkbe, belső világunk részévé válik, és meghívást jelent arra, hogy mi is részesei legyünk ennek az esztétikai élménynek. Ez a befogadás és kapcsolat megteremtése alapvető a szépség érzékelésében, még a hétköznapi életben is.

Nem mindenki művészeti szakértő, és a világunk sincs tele olyan szublimális élményekkel, mint amilyeneket Shakespeare szonettjei vagy a *Trisztán és Izolda* nyújtanak (SCRUTON 2009, 170. o.). De keressük azokat a helyeket, ahol otthon érezhetjük magunkat, ahol a tér nem taszít el, hanem befogad

minket. Ezek a helyek nemcsak fizikailag, hanem érzelmileg és esztétikailag is nyitottak számunkra. A szépség hétköznapi jelentősége abban rejlik, hogy olyan környezetet teremt, amely összhangban van velünk, amelyben helyünk van, és amely hozzánk tartozik.

Ez a természetes vonzalom a szépség iránt mindannyiunkban megvan. Amikor lehetőséget kapunk, hogy saját szobánkat berendezzük, ösztönösen úgy alakítjuk ki, hogy jól érezzük magunkat benne. Ez a vágy nem luxus, hanem lényegi része emberi mivoltunknak. Azonban korunkat egy utilitarista kultúra uralja, amely mindenben elsősorban a funkcionalitást keresi. Ezt az építészetben is látjuk: sok modern épület pusztán mérnöki megoldás, amely egy adott feladat ellátására készült, de nem teremt olyan környezetet, amelyben az emberek nyugalmat találhatnak. Azok az épületek, amelyeket kizárólag hasznosságuk szerint terveznek, végül haszontalanná válnak (SCRUTON 2021, 228–229. o.). Az ilyen épületek gyorsan elhagyottá válnak, graffitit rajzolnak a falakra, nem kívánczunk a közelükben lenni. A szépség filozófiájának első tanulsága, hogy a látszólag haszontalannak is van mély haszna. Az ember nem attól válik szerethetővé, hogy mennyire hasznos, hanem attól, hogy élvezettel és megbecsüléssel éli az életét. Az épületek sem csupán funkcionális struktúrák, hanem élhető terek kell, hogy legyenek. Kolozsvár belvárosában az utcák és terek azért működnek, mert az emberek nemcsak hasznossági alapon hozták létre őket, hanem mert akarták, hogy ott legyenek. Egy harmonikus városi tér olyan, mint egy barátságos szoba: az ablakok megnyílnak az utcákra, a részletek pedig azt sugallják, hogy itt szívesen látott vendégek vagyunk. A mai művészetben és építészetben gyakran látunk egyfajta elutasítást a szépséggel szemben. Mintha egyesek úgy gondolnák, hogy az igazság csúnya, és a művészetnek ezt kell feltárnia. Gyakran hallani, hogy a csúnyaság igazabb, mintha az lenne a művész feladata, hogy a világ kegyetlenségét az arcunkba tolja, de a művészet nem pusztán a szenvedés bemutatásáról szól. Az igazi művészet képes felemelni, megváltoztatni az emberi állapotot azáltal, hogy a legborzasztóbb dolgokban is meglátja a szépséget és az emberiséget.

A tragédia is ezt az átalakulást jeleníti meg azáltal, hogy képes a fájdalmat és a szenvedést magasabb szinten értelmezni. Az igazi művész elmegy a határig, de mindig visszahoz valamit – valami igazat, valami szépet, ami végül beépülhet az életünkbe.

Összefoglalás

A tanulmány a szépség és a szakralitás közötti feszültség gazdag teológiai és filozófiai értelmezésére vállalkozik. Kiindulópontja az a kettősség, amely az isteni jelenlét kétféle formája – a *hierón* (Isten székhelye, dicsőség) és a *templum/fanum* (a profánból elkülönített tér, archaikus szent) – között húzódik. Ezek a pólusok csak együtt képesek közvetíteni az istenit, mert egyik sem teljes önmagában: a *hierón* áttetszővé kell váljon Isten számára, míg a *templum* nem veszítheti el kapcsolatát a teremtett világgal. A valódi szakrális tapasztalat a kettő dinamikus egységében valósul meg, amelyben a dicsőségben való halál és a halálban való feltámadás feszültsége van jelen.

A tanulmány központi filozófiai problémája az *analógia* fogalma, különösen annak teológiai formája, az *analogia entis*, amely szerint Isten és a teremtmény között nem közvetlen azonosság, hanem részleges hasonlóság és még nagyobb különbség áll fenn. Az analógia fogalmának görög filozófiái gyökereitől indulva (Platón, Arisztotelész, Herakleitosz, Parmenidész), majd a keresztény teológiában való kifejlődését különösen Aquinói Tamás és Przywara munkásságán keresztül tárgyaltuk. Scotus univokálisról szóló tétele ráerősít elemzésünk folyamatára, mivel ha a „létezés” fogalmát nem lehet legalább minimálisan egyértelmű módon alkalmazni Istenre és az emberre is, akkor maga a teológiai beszéd lehetetlenné válik.

A szent és a művészet viszonya nem azonosítható pusztán az esztétikai szépséggel. A tanulmány hangsúlyozza, hogy a legnagyobb mesterművészet sem feltétlenül szent művészet, míg névtelen népművészeti alkotások – például csodatevő képek – valóban szentté válhatnak, mert hordozzák a transzcendencia titokzatos jelenlétét. A *misztérium* fogalma itt központi szerepet játszik: nem a filozófiai értelemben vett tudás, hanem a szeretetben való „megragadottság” révén nyílik meg az isteni. A szent nem pusztán elhatároltság (sacer), hanem az isteni jelenlét hordozója (sanctum), amelynek minősége nem emberi erényből, hanem az isteni erényből ered („virtus est Deus”).

A tanulmányban külön kitérünk a szakrális stílus kérdésére. A valódi szakrális stílus nem egyszerűen archaikus vagy díszített, hanem az isteni jelenlét és az elkülönítettség feszültségében áll. A *hierón* dicsőséges stílusa a bizánci ikonban, míg a *templum/fanum* archaikus stílusa például a román kori gregoriánban vagy népi csodatevő képekben nyilvánul meg. A szakrális stílus autentikussága akkor valósul meg, ha a két pólus egymást tükrözi: a dicsőség stílusa a halálban való feltámadás jele, az archaikus stílus pedig a feltámadás dicsőségének hordozója.

A modern szakrális stílus próbálkozásai – különösen a technológiai alapú szentélyépítéssel – nem képesek megközelíteni a valódi szakrális tapasztalatot, mivel az isteni helyett a funkcionális racionalitást hangsúlyozzák. A szentséghez azonban nem elég a forma, hanem az isteni jelenlét és az elkülönítés mélységének spirituális hordozása szükséges.

A tanulmányban vizsgáljuk a felvilágosodás és az esztétika kapcsolatát, és bemutatjuk, hogyan lett a szépség és a művészet a vallási igazság alternatív forrásává a modernitásban. Shaftesbury, Baumgarten és Kant az esztétikát, különösen a művészet és az érzelem kapcsolatát filozófiai alapra helyezték. A művészet így önálló igazsághordozó szerepet kapott, nem pusztán illusztrációjává vagy dekorációjává vált.

A szépség és a szentség viszonya tehát nem pusztán átfedés, hanem mély, paradox egység, amelyben minden hasonlóságon belül egy még nagyobb különbözőség rejtőzik. Ez az analóg feszültség a gyermek szívéhez van legközelebb – ahogyan Jézus is mondta: „a kisdeteknek felfedted”. A legszentebb művészet nem a legtökéletesebb emberi alkotásban, hanem a legtisztább gyermeki lelkületben nyilvánulhat meg.

The Tension Between Sacrality and Beauty

An Analysis – Part 2

- This study examines the philosophical and theological foundations of the concept of analogy, with particular emphasis on the doctrine of *analogia entis* and its role in Christian metaphysics. Starting from Anselm's ontological argument and Paul Tillich's interpretation of the correlation between subjectivity and objectivity, the paper explores the ontological structure of the human–divine relationship. It argues that the unity and tension between essence and existence constitute a fundamental framework for understanding created being in relation to God. The analysis traces the historical development of analogical thinking from Greek philosophy through Plato and Aristotle to its systematic formulation in the work of Thomas Aquinas. Special attention is given to the transition from mathematical proportion to metaphysical analogy, and to Aristotle's *pros hen* structure as a precursor of later theological interpretations. By highlighting the limits of univocal and equivocal predication the study emphasizes the mediating function of analogical language in theological discourse. Furthermore, by analysing Erich Przywara's dynamic interpretation of *analogia entis* the paper balances the concept

of similarity and greater dissimilarity between Creator and creature. It also investigates the relationship between analogy and aesthetics, focusing on the problem of identity, representation, and transparency in concepts and images. The study concludes that analogy provides a coherent framework for articulating divine transcendence and immanence without collapsing their distinction.

Keywords: analogia entis / essence and existence / theological language / metaphysical analogy / transcendence and immanence

Felhasznált irodalom

- AQUINÓI Tamás 2002–2014. *Summa Theologiae*. Ford. Tudós-Takács János. Gede Testvérek, Budapest.
- ARISZTOTELÉSZ 1997. *Poétika*. Ford. Sarkady János – Rónafalvi Ödön. Kossuth, Budapest.
- DIÓSI DÁVID 2012. Időzés a Szép vonzásában. A liturgia az esztétizálás és az esztétika tükrében. *Vigilia*, 77. évf. 2. sz. 101–110. o.
- DIÓSI DÁVID 2014. *Egyházam a posztmodernben. A dialógus-„kényszer” ideje*. Vigilia Kiadó, Budapest.
- DOUGLAS, Mary 1966. *Purity and Danger*. Ark Paperbacks, London.
- ERDŐ János 1972. Az ember és a világ szolgálatában. *Keresztény Magvető*, 78. évf. 4. sz. 189–197. o.
- FABER, Frederick William 1855. *The Creator and the Creature; or, The Wonders of Divine Love*. Richardson, London.
- FOUCAULT, Michel 2000. *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor. Osiris Kiadó, Budapest.
- GILSON, Étienne 1952. *Being and Some Philosophers*. Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto.
- GILSON, Étienne (szerk.) 2002. *Thomism. The Philosophy of Thomas Aquinas*. Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto.
- KLUBERTANZ, George P. 1960. *St. Thomas Aquinas on Analogy. A Textual Analysis and Systematic Synthesis*. Loyola University Press, Chicago.
- LEASK, Ian – CASSIDY, Eoin (szerk.) 2022. *Givenness and God. Questions of Jean-Luc Marion*. Fordham University Press, New York. <https://doi.org/10.1515/9780823291687>
- MIŁOŚ, Czesław 1953. *The Captive Mind*. Ford. Jane Zielonko. Vintage Books, New York.
- OSBORNE, Kenan B. 2009. *A Theology of the Church for the Third Millennium. A Franciscan Approach*. Brill, Leiden. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004176577.i-444>
- OTTO, Rudolf 1923. *The Idea of the Holy*. Ford. J. W. Harvey. Oxford University Press, Oxford.
- PENIDO, Maurílio Teixeira-Leite 1931. *Le rôle de l'analogie en théologie dogmatique*. Vrin, Paris.
- PLATÓN 1984a. A lakoma. Ford. Telegdi Zsigmond. In: *Platón összes művei I*. Európa, Budapest. 943–1018. o.
- PLATÓN 1984b. Állam. Ford. Szabó Miklós. In: *Platón összes művei II*. Európa, Budapest. VI–VII. könyv. 385–518. o.
- PLATÓN 1984c. Timaios. Ford. Kövendi Dénes. In: *Platón összes művei III*. Európa, Budapest. 307–410. o.
- PRZYWARA, Erich 1934. *Christliche Existenz*. Jakob Hegner, Leipzig.
- PRZYWARA, Erich 1955. *In und Gegen. Stellungnahmen zur Zeit*. Glock und Lutz, Nürnberg.
- PRZYWARA, Erich 2014. *Analogia Entis*. Ford. John R. Betz – David Bentley Hart. William B. Eerdmans, Grand Rapids.
- SCRUTON, Roger 1986. *Spinoza. Past Masters*. Oxford University Press, Oxford.
- SCRUTON, Roger 1995. *A Short History of Modern Philosophy. From Descartes to Wittgenstein*. Routledge, London.
- SCRUTON, Roger 2009. *Beauty*. Oxford University Press, Oxford.
- SCRUTON, Roger 2021. *The Aesthetics of Architecture*. Princeton University Press, Princeton.
- SOUTER, Alexander 1927. *The Earliest Latin Commentaries on the Epistles of St Paul*. Clarendon Press, Oxford.
- TILLICH, Paul 1951. *Systematic Theology*. 1. köt. University of Chicago Press, Chicago.
- VISKY S. Béla 2006. *Játék és alap. Teodiceakísérletek a kortárs teológiában*. Koinónia, Kolozsvár.