

S. Nagy Katalin

FÖLD-HAJÓ



Liget



S. NAGY KATALIN

FÖLD-HAJÓ

Kiadja a Liget Műhely Alapítvány, 2015
Kiadó-szerkesztő / Levendel Júlia, Horgas Judit
Tervezte / René Margit
Tördelte / Károlyné Őr Erzsébet

ISBN 978-615-5419-14-0

A könyv megjelenését a



támogatta.

TARTALOM

<i>Föld-hajó</i>	4
<i>Izsák feláldozása</i>	11
<i>Szent Anna harmadmagával</i>	30
<i>A Háromkirályok avagy a Napkeleti bölcsek története</i>	45
<i>Júdás csókja</i>	66
<i>Veronika kendője</i>	76
<i>Krisztus sírba tétele</i>	105
<i>Hová lettek az írástudók?</i>	119
<i>Nap-Hold-arc</i>	129
<i>Jeromos, a modern európai értelmiségi</i>	144
<i>Önarcképek</i>	181
<i>R. úr önarcképei</i>	197
<i>Rembrandt rajzai</i>	214
<i>Orosz Madonna</i>	218
<i>Bábuk és bohócok Anna Margit festészetében</i>	227
<i>Ország Lili labirintusai</i>	237
<i>Zsidó motívumok Ország Lili festészetében</i>	250
<i>Ország Lili Madonnái</i>	262
<i>Farkas István</i>	271
<i>Jákob harca az angyallal</i>	278
<i>Klee angyalai</i>	291

FÖLD-HAJÓ

„Ahogyan történt Noé idején, úgy lesz az emberfia idején is: ettek, ittak, nősültek, férjhez mentek addig a napig, amelyben bement Noé a bárkába és jött az özönvíz, és elpusztított mindenkit.”

Hénoch könyve

Talán már gyülekeznek az „igazak”, hogy kijelöljék az új Noét: építsen bárkát a megmeneküléshez. A romlott jelen, a bűn s a rossz – Isten közbelépésével, mint Noé korában – megváltódik, és a rend felbomlása után megnyílik az új kezdet lehetősége. Noé már nevében is hordozza a biztatást, a szó jelentése: nyugalom és meghosszabbított élet, a *Teremtés könyve* szerint vigasztalás. *Ezékiel könyve* igaz és hallgatag embernek mondja Noét, türelmesnek, aki megnősülni is csak akkor hajlandó, amikor Isten megtalálja számára Nahamát, Énokh lányát, az egyetlen nőt, aki tiszta maradt a romlottak között. Nahama arca fehérebb a hónál és pirosabb a rózsánál, szeme ragyogó, mint a reggeli nap sugara, göndör, hosszú haj keretezi tündöklő orcáját. Noé az, aki megtanította az embereket az eke, a sarló, a balta s más alapvető szerszámok használatára, s ő az első, aki szőlőt ültet. Noé intő szavát, akárcsak Kasszandrát, nem hiszik nagyképű, öntelt kortársai, „akármilyen nagy lehet a vízözön, mi olyan magasak vagyunk, hogy nem érheti el a nyakunkat: ha pedig Isten kinyitná Tehóm tömlőit, a talpunkkal elzárjuk azokat” (Szanhedrin).

A torinói Nemzeti Könyvtárban őrzött 11. századi kódexben, mely az Apokalipszishez fűz kommentárokat, Noé vörös bárkája, pontosabban ládája alatt (az eredeti héber szó jelentése nem bárka, hanem doboz vagy láda, ugyanezzel a

szóval jelölték azt a vízhatlan kosarat is, amelyben a gyermek Mózeset a Nílusra bízták) a háborgó tengerben a vízbe merültek görcsös, gesztikulációba dermedt tetemei láthatók, mint akik még most sem hiszik el, hogy a sok szörnyűség után, amit ők követtek el, velük is megtörténhet az iszonyat. Fölöttük háromszor három rekeszben a mosolygó, együgyű állatok, s legfelül a krisztusi áldást kérő és befogadó testtartásban Noé, hívő szerettei körében. A vízbe merültek szinte elvesztették emberi formájukat, visszatértek a formálatlan ősvízbe, visszahullottak az alakatlanba. A vízben most a halál az úr, a víz színén az élet, s felette az újjászületés, újjáéledés, az új forma, az új ember (ahogy ezt már Tertullianus és Johannes Chrysostomus is értelmezte). Noé ezen, s számos hasonló kora középkori ábrázoláson dacol a halál tengerével. Firenzében a San Giovanni Battisteróban a legfelső mozaiksorban Noé és felesége áll a ládabárka ajtajában – fiaik s azok feleségei már bent várakoznak – és nyugalomra intik a sűrű sorokban tömörülő s befelé igyekvő állatokat, közvetlenül mellettük, már az áradattól megemelt szűkös bárka tetején a fehér galamb látható az olajággal s a fiúk, feléje nyújtott reménykedő karjaikkal. Alattuk kéken s fehérén halak és emberek tetemei, szerteszóródott emberi csonkok, végtagok; a víz mindent elborító hullámai. A mozaik szépségéből kibontakozik a látvány szörnyűsége és kegyetlensége. Élet és halál, a „talán lehet még” és a „bevégeztetett” együtt s egyszerre van jelen: a vég s a kezdet. Noé bárkája megtestesíti az ember személyes történetét (újrakezdéseinek gyötrelmeit) és az emberiség egyetemes történelmét (újjászületésének tragikumait).

Már az első századok keresztényeinek freskóin gyakran jelenik meg Noé orante tartásban a ládaszerű bárkában

(hasonló kérő kéztartással gyakran ábrázolják Krisztust, például Ravennában a San Apollinare in Classe apszisában 550 körül). A Pamfilo-katakombában balról, a Thrason-katakombában jobbról az égen a galamb is látható a megbékélés olajágával. Számára, s így az általa tovább élő, megújuló, megtisztuló emberiség számára a víz a menekülés, az üdvösség jelképe.

Philónnál és Hénochnál is az új emberiség feje Noé, a vízőzön egy időszak végét és egy új kor kezdetét jelenti. Kultúrákat köt össze, Ádám és Krisztus, az Ószövetség és az Újszövetség, a zsidók és a keresztények közötti közösség, folytonosság jelképe, sőt: a zsidó-keresztény kultúrát megelőző korokhoz is kapcsol, hiszen a Gilgames eposzban foglalt akkád mítosz bárkaépítője, Ut-Naphisti és a titán Prométheusz fia, Deukalion, a görög bárka építője is Noé előképe.

„És látá az Úr, hogy megsokasult az ember gonoszsága a földön, és hogy szíve gondolatának minden alkotása szüntelen csak gonosz. Megbáná azért az Úr, hogy teremtette az embert a földön” – olvasható Mózes I. könyvében. „A mindenható Zeus megundorodván attól, hogy az istentelen pelaszgok emberhúst esznek, nagy vízőzönt indított a földre, hogy kiirtsa az egész emberi nemet” – hangzik a görög mítosz. Platón is tud egy szörnyű özönvízről: „...Eljött egy súlyos nap és éjjel, amikor a ti egész haderőtöket is egyszerre elnyelte a Föld, és Atlantisz szigete is a tengerbe merülve letűnt” – írja a *Timaios*szban. Az indián törzsek mítoszaiban és a polinéz legendákban is megjelenik az özönvíz.

Noé azonban az őskáoszba visszahulló ember kivezető útját mutatja. Különösen a mozaikon ragyog Noé és kíséretének arca: ők a maradék, hogy biztosítsák az

üdvösség tervének folytatódását. Velencében, a San Marcóban a 13. században készült mozaikon a szövetség jelképe, a szivárvány íve fogja össze a jelenetet. Három szép arcú, elgondolkodó ifjú, mögöttük boldog-szomorú feleségeik kettős sorban a bárkában, felettük madarak. Noé legelől áll, s az orozlánt emeli be a nyitott, sötét ablakon, és repül be épp a fehér galamb. Ők a mindenkoron megkímélt maradék, itt a bizánci hagyományoknak megfelelően öltözve és ábrázolva. Noé, az igaz, felelősségteljesen végzi a dolgát; abban a pillanatban látjuk, amint „a világ reménysége hajóra menekült, és kezéd irányítása mellett átmentette a nemző magot az utókornak”.

Ugyancsak a velencei San Marcóban egy másik, kevésbé fenséges, kevésbé szigorú jeleneten is Noé látható a párban megmentett madarak és vadállatok között. Szinte paradicsomi kép a bűnbeesés előtről s egyben a madaraknak prédikáló Szent Ferenc előképe.

A kora keresztény művészetben egészen a 13. századig gyakori ábrázolás, amint a galamb az olajággal visszatér a bárkához, és a reménység bizonyossággá válik. „És megjöve ő hozzá a galamb estennen, és íme leszakasztott olajfalevél vala annak szájában. És megtudá Noé, hogy elapadt a víz a földről” (Mózes). És ugyanez Um-napisti elbeszélésében: „Amikor eljött a hetedik nap, kibocsátottam egy galambot, szabadon engedtem: a galamb elment és visszajött, mert nem talált nyugvóhelyet, visszatért.”

Egy 13. századi észak-francia, zsidó, kör alakú miniatúrán (Londonban őrzik a British Libraryben) a vörös színű bárka tetején ott ül a fekete holló, s az átszellemült arcú, hívó, reménykedő Noé kinyújtja kezét a balról érkező vidám galamb felé; a háttérben feltűnik a fiatal olajfa, s a néző már láthatja, amit Noé még nem: a hatalmas hullámok kezdenek



visszavonulni, létezik egy kicsiny csücsök, ahol a fa – az élet örök jelképe – már jelen van. A kör forma is hallatlanul érdekes, *Föld-hajó a világmindenségben*, anyaöl-hajó; a víz mint őslényeg, mint a dolgok kezdete s egyben vége is. A hatszáz éves (Hénoch szerint ötszáz) Noé, aki „kifogástalanul élt kortársai között, elnyerheti az újrakezdés lehetőségének jutalmát. De csakis ő és övéi, mert hiába építette szándékosan hosszú ideig a bárkát, húzva, halogatva az időt, a bűnben leledzők nem hallgattak rá, s így nem is követhették őt, aki a legkilátástalanabb katasztrófa idején is töretlenül bizakodott Istenben, a megbocsátásban. „Ami reád vonatkozik, fiam, a Szellemek Ura tudja, hogy szíved tiszta és nem vettél részt a titkos mesterkedésben” – mondja Hénoch biztatásul Noénak. Az Úr pedig így szólt Noéhoz: „látom a te életedet, és látom, hogy folttalan az, és a szeretet és az igazság lakik benned”.

Társadalmi katasztrófák idején megsokasodnak a világvégét elbeszélő mítoszok. Ha az ítélet napja közel kerül, a kozmikus ciklusokba, a periodikus ismétlődésekbe vetett hit megjelenése a kiútkeresésre vall. Noé a megváltás lehetőségét bizonyítja. Talán csak Michelangelo mennyezetfreskóján nem (1508–1512). A menekülési kísérletek, a bárkán kívül rekedtek rémülete kétségeket támaszt; valóban a bűnösök, a torz lelkűek vannak többségben? Így kell ennek történnie? Michelangelo *Vízözöne* szorongást kelt: a bárka messze van, az élők szenvedései, szenvedélyei megrázóak. A kora keresztény mozaikok és miniatúrák szakrális Noé bárkája-jelenetekben a hangsúly a reményteli továbbélésre, az igazak megmaradására kerül. Ezen a nagyméretű freskón azonban olyan erős a reményvesztettség, hogy az ember

szívszorongva, ellenszegülve kérdezi: bizonyos, hogy mindenkit megillet ez a büntetés? És máris alkudozni kezd, mint tették annyiszor a próféták az Úrral: ha mégis talál a bűnös városban száz, tíz, de legalább egy igazat, akkor mégsem lehet... És a gyerekek? És az öregek? És az együgyűek? A tiszta lelkűek? A bölcsek?

Poussin (1664) a megváltásra és az utolsó ítéletre egyaránt utal az özönvíz-jelenettel évszázadokat ábrázoló ciklusában. 1820-ban viszont Géricault-nál természeti katasztrófává egyszerűsödik, racionalizálódik, s világivá válik a téma. A felvilágosodás utáni 19. század, akárcsak az érett reneszánsz egy szakasza, mindenhatósági fantáziával ruházva fel az embert, azt képzeletben, hogy minden titkok tudója, s persze a művészet is. De Michelangelo szorongató kérdései megmaradnak, és a 20. század katasztrófái a Föld-hajó útjának veszedelmeit ijesztő realitásban mutatják. Van-e menekvés?

IZSÁK FELÁLDOZÁSA

Székács István Róheim Géza retardáció elméletéről szóló tanulmányában írja: „a kannibalizmus első üteme, a csak az emberre jellemző, fajon belüli egyedek rendszeres és tömeges megölése, a mai időkig háborúk formájában fennmaradt”. „A kannibalizmus, különösen a gyermekek megölése és felfalása a ma ismeretes legtöbb teremtésmítoszban szerepel”. A bibliai történetet, Izsák feláldozását így értelmezi: „Gyilkosság helyett Ábrahám csak szimbolikus, de tudattalan tartalmát tekintve rendkívüli agresszióra utaló cselekedetet hajt végre fián”.

A görög mitológiában is abból ered a nemzetséget sújtó átok, hogy Tantalosz saját fiának, Pelopsznak a húsát kínálja az isteneknek. Az egyiptomiaknál Ozirisz, a görögöknél Orpheusz, a zsidóknál Ábrahám vetett véget a kannibalizmusnak.

A kos, mely helyettesíti Izsákot, a zsidóknál régtől totemállat, mint sok más ókori állattenyésztő népnél. Egyiptomban is változatos a kultusza. Az aranygyapjas bárány az argonauták történetében is fontos. Megvannak tehát a történeti, mitológiai, rituális előzményei a bárány-Krisztus analógiának.

Hogy a történet mennyire fontos a zsidóság számára, mi sem bizonyítja jobban, mint a Bét Alfa zsinagógában fennmaradt 4. századi mozaikpadló. Kedves, esetlen, gyerekrajzszerű ábrázolás: a jobb oldalon lobog a tűz négy vörös lángja. A szakállas Ábrahám – a nagy ős, zsidók és arabok ősatya, az első héber, az első egyistenhitű – hatalmas vörös késével indul az áldozat felé, bal kezével érinti a menekülő, tiltakozó, csodálkozó Izsákot. Mögöttük egy fa felett kör alakú sötétes képződményből nyúlik ki az

Úr piros foltos kézfeje. A félig fordított testhelyzetben lévő kos mögött csípőre tett kézzel a két göndör hajú szolga és a szamár, nyakában csengővel. Igen kezdetleges, sematizált, ügyefogyott vonalakra redukált, s szívbe markolóan esendő ábrázolás. A Dura-Európoszban talált 3. századi freskón a templom stilizált képe, zsidó szimbólumok: menóra, lulov, eszrog, jobbról pedig az Izsák-jelenet.

Ábrahám, Izsák és a bárány látható egy, a római katakombákban talált 4. századi edénytöredéken (üveg, aranyfólia, Szentpétervár, Ermitázs). Mindhárman vidámak, mosolyognak. A tógás Ábrahám felemeli a kést, a göndör állatáldozatra néz, Izsák szinte kifut a képből. A kezdetleges, naiv jelenet a feltétel nélküli hit, bizalom szertesugárzása. A Via Latinában egy agyagmécsest találtak, melyen stilizáltan sziklarajzokra emlékeztető szálkás vonalkázással Ábrahám, Izsák és a bárány. A kora keresztény katakombákban (pl. Priscilla-katakomba) válik tradicionális képprogrammá a három mozzanatra tagolt jelenet. Gyakran ábrázolták szarkofágokon is Izsák feláldozását. A kora keresztény katakombákba azért kerülhetett be az Izsák-történet, mert a kora keresztények számára Ábrahám hite a feltámadás hitét is jelképezte. Szerintük Ábrahám mélységesen hitt abban, hogy visszakapja Izsákot Istentől. Ez a megmenekülés, a megváltás gondolata. Egyik ilyen festményen egyébként még a megszabadulást, a békét jelképező galamb – a Szentlélek – is ott van. A feltámadás hite, biztonsága miatt lehetséges, hogy vidámnak, nevetőnek ábrázolják Ábrahám, Izsák és a bárány együttesét. „Hit által áldozá meg Ábrahám Izsákot... Mikor ő magában ezt elhitte volna, hogy az Isten azt halálból is feltámaszthatja” – szól Pál levele a zsidókhöz (11, 17,19.), megerősítve, hogy az Izsák-rejtélyben valójában a halál utáni feltámadás hite sejlik.

Jacopo Torriti, a 13. század végén Assisiben, a Szent Ferenc templomban festi meg a jelenetet. Ábrahám a hangsúlyos figura. Olyan, mint a szigorú bizánci próféták. Dühödten, lendületesen, heves mozdulattal lép az oltárra, melyen fahasábok között a megköötözött, meztelen felsőttestű, védtelen, fejletlen gyermek. Bal kezével közelít fejéhez; a mozdulat egyszerre gyengéd, óvó és határozott, elszánt. A keze még nem döntötte el, amit egész lobogó öltözete és a keményen az oltárra csapódó láb igen. Jobb karját magasba lendíti, s az óriási bárd lesújtani készül. A két alak ellentétes: Ábrahám nagyra növesztett hérosz, tekergő, mozgó tunikájában, Izsák kicsi, egyszerű, ártatlan, igazi áldozat. Ábrahám hosszú, ősz haja és főként szakála szinte ágáló, Izsák sötét, rövid haja megadóan simul profilban látható fejére. Ábrahám nyúlánk, inas, csontos aszkéta, Izsák gömbölyded, puha húsa valóban fiatal állatok húsára emlékeztet. Mindketten az égre függesztik szemüket, várakozó tekintetük felfelé irányul. Ábrahám bal lába támadó, a bárd is igen agresszív látvány, ruházatának redői is nyugtalanítóak. Megteszi, ő valóban megteszi és elköveti a gyermekölést. Az égő máglyaáldozathoz minden előkészítve. Mintha gyermeket áldozni az oltáron nem volna olyan szörnyű bűn, iszonyatos cselekvés, mint amilyenek mi átéljük. Itt a hangsúly Ábrahám tettén van, a látvány a végrehajtás előtti utolsó pillanat. Ábrahám egész megjelenésében „a meg tudom tenni”, „megteszem, mert meg kell tennem” szörnyű bizonyossága. Istenért? Áldozatért? Bizonyítékért? Az éhezés csillapításáért, fehérje-szükségletért? Test- vagy léleképítő elemekért? Itt nem ez a kérdés. Itt már eldőlt, s a tragédia valójában lejátszódott. Még akkor is, ha a hang, ami felé figyelnek, s amely megállítja a levegőben a lesújtani kész, túlméretezett,

gyilkos eszközt, nem engedi naturálisan végbemenni a gyilkosságot. A hang, amely Isten, a lelkiismeret, a belső parancs hangja. A fordulat etikus gátakat szab az alvilági ösztönöknek. Kiadja a parancsot: szublimálni kell. Harcolni az ölésre késztető indulatok ellen, a vélt szükségleteket ideológiákkal megtámogató agressziók ellen. Mégis Izsák az erősebb. A jelentéktelen, a gyermekded, a megkötözött bárány: őérette mégis képes megszólalni a hang. A Bibliából tudjuk, Isten milyen ritkán szólal meg. Izsákért megteszi.

A 6. századi ravennai mozaikon az antik öltözékű Ábrahám kardját emeli az ég felé, arcát, tekintetét a kézre függeszti, mely megjelenik az égboltozaton, s megálljt parancsol. Jobb lábánál a szelíd bárány, bal kezét Izsák fején nyugtatja, aki az oltáron gubbaszt rövid tunikájában, hátrakötözött kézzel. A jobb sarokban gyümölcsfa, életfa, a remény hordozója. Háttérben kopár sziklák. Az élet igenlése sugárzik a szilárd mintázású mozaikjelenetből. Érvénybe lép a „ne ölj” parancsa. Soha, semmilyen biztatásra, semmiféle hiedelem, hit parancsára nem lehet embert ölni.

A 12. századi palermói mozaikon Izsák bekötött szemmel ül a farakások tetején, lába szerencsétlenül lóg lefelé, két kézfeje kifordítottan összekötözve. Mögötte bokorban fennakadva – szó szerint követve a bibliai formulát – egy kos, a helyettesítő áldozat. (A báránynak az Ószövetségben is kiemelt jelentősége van. A *Zsoltárok* könyvében az öröm, Ozeásnál a szelídség, Jeremiásnál a haragtól mentesség, Ézsaiásnál a türelem jelképe. Az Újszövetségben az Ábrahám által feláldozott kos Krisztus-szimbólum lesz. A bárány eucharisztikus szimbólummá válik: leölt, de mégis élő. Ahogy az András apostol szenvedése apokrif imában: „miután az egész hívő nép az ő testét ette, és az ő vérét itta, a feláldozott bárány sértetlen marad és él”.



A kannibalizmus, Izsák-Krisztus megevése helyett szublimált, jelképes hús-evés, vér-ivás. (A zsidóknál egyébként a jeruzsálemi templom pusztulásától tilos az állatok feláldozása is.) Itt mozgalmas ruharedőzetű angyal balról az égig érő sziklás hegy mögül előbukkanva figyelmezteti Ábrahámot: ne kövesse el a gyilkosságot. Ábrahám épp vaskos disznóölő kést emel a torz, kissé nyomorék testhez. Mi tagadás, csodálkozva fordul az éles tekintetű hírhozó felé. Ábrahám arca nem túl értelmes. Olyan, mint aki parancsteljesítésre készül, és nem mérlegeli tettét. Lábával lendületesen lép a farakás felé, ruharedőinek lobogása belső feszültségekről tanúskodik. Ő is bizánci prófétákra emlékeztet, de szokatlanul mozgalmas a megjelenítése.

Francia gótikus templomok kapuján Ábrahám baljában attribútumként tartja maga elé Izsákot, jobbában a kés, a kos pedig a konzol a lába alatt.

1401-ben Brunelleschi és Ghiberti a firenzei Battisteróhoz készítendő bronzkapu-pályázaton a drámai csúcspontot jeleníti meg. Brunelleschinél középen egy oltáron térdepel Izsák, balra tőle lehajtott fővel a bárány, jobbra Ábrahám lépő, előredőlő, feszült alakja. Bal kezével az arcát felé fordító Izsák nyakát szorítja, és jobbában a szúró kés csaknem hozzáér a megdöbbenet fiú ütőéréhez. Az utolsó pillanat! Fent balról egy kiáltó angyal feszül bele a térbe, és keményen megragadja a gyilkos kezét. Harc az időért. Éppen csak hogy az angyal győz, nyakán az erezet kidagad az erőlködéstől, hogy megállítsa az elszánt, sőt elvakult Ábrahámot, akinek izgatott ruharedői, szélfúttá leple még inkább fokozza a feszültséget, a drámai pillanat tragikumát. Az angyal lelógó jobb kezével szinte inti a bárányt, menjen már, cseréljen Izsákkal. Az előtérben alul a vizet ivó számár

s a békésen tevékenykedő két szolga mit sem tud az eseményről.

Ghiberti megszelídíti a történetet. Itt bal oldalon sziklák választják el a várakozó szamarat s a két szolgát az oltárra térdepeltetett fiatal, meztelen férfitesttől és a kést lendületesen fiára emelő Ábrahámtól. Az angyal jobbról, messzebről érkezik, tartózkodóbb, kevésbé szenvedélyes, jobb keze figyelmeztetőn lendül előre. Nem közvetlenül avatkozik be, igaz, Ábrahám még csak közelít a gyilkos fegyverrel.

Az 1520-as években festette Andrea del Sarto kicsit színpadias festményét (Madrid, Prado). Elöl a kőoltáron térdepel fél lábával a meztelen kamasz fiú. Arca előre, a néző felé, szája nyitott, mint aki épp kiáltott, haja torzonborz. Fény-árnyékok előredőlő, kiszolgáltatott testén. Az apa hatalmas alakja magasodik fölé, óriásnak tűnik a fiú áldozatra szánt testéhez képest. Feldúlt arc Ábrahámé, túlfútott, valahogy nem elég hiteles. Az angyalra néz, aki jobbról érkezik az égbolton, tiltó ujjal, nyitott szájjal. A két test, apáé és fiáé egybeolvad, a festő gúlába szerkeszti őket, hogy együvé tartozásukat képileg is egyértelműsítse. Kettőjük zárt alakzatát háromszögbe zárja a festő: balra a békésen legelésző bárány, jobbra, távolabb egy gyanútlanul napozó, fürdőzéshez készülődő, pihenő meztelen női test, és fent az angyalka, aki nem zordon, nagy, komoly Istenközvetítő, hanem puttó (akár Ámor nyila is lehetne a kezében). Romantikus tájháttér. Ugyanakkor az erőteljes, izmos, öregedő férfi bal kezével úgy érinti, fogja le az ijedt testet, a húst, mint aki kész belevágni a jobb kezével lendülettel távolabb tartott, kiélezett kést. Valahogy mégse akaródzik elhinni ezt az egészet. Túlzsúfolt a kép, túl sokféle a látvány, elterelő, elkalandozik s megpihen a szem. Mintha

a környezet eleve sugallná: nyugalom, ez itt csak példázat, nem következik be a tragédia. Be vagyunk avatva mindannyian. Holott el kellene hinnünk, hogy megtörténhetett volna (hiszen annyiszor megtörténik).

Tiepolónál (Drezda, Képtár) a puha testű, kövérkés, meztelen ifjú aléltan dől szenvedő és szenvedő apja testéhez, akinek kése csaknem hozzáér. Itt az angyal a főszereplő, ahogy nyitott bal tenyerével, erőteljes karjával – melyre dől a fény – határozottan hátralöki kulcsfontjánál fogva a testes, csukott szemű férfit. Az angyal férfias profilja, erőteljes mozdulata ellentétben van a két laza tartású testtel. Háttal a nézőnek szinte beékelődik az apa s a fiú közé, nem engedi a fiúgyilkosságot. Jobb tenyere az ég felé nyitott, mint aki jelzi, honnan s kinek a követeként avatkozik az eseményekbe. A felhők fenyegetőek, az ég haragszik. Nagyon fontos szerepe van a fénynek: a közbelépő angyalon szinte misztikus fény ömlik szét, a gyermek testét is fény burkolja be, s a bozontos Ábrahám fejét, vállát is. A fény forrása a haragos felhők mögötti ég. Az ég harca az emberrel. Egyenlőtlen küzdelem. Az angyal nyitott tenyere s elszánt arcéle mintha azt mondaná: nem értetted meg az ég parancsát, nem bíztál eléggé az isteni bölcsességben. A félájult, roskadt gyermeki test nem válhat áldozattá. A három fej éles, az ég felé hegyes háromszögbe, a három kézfej tompább háromszögbe, ugyanakkor a két összetartozó test tojásformába komponált. Tiepolo mesteri szerkesztéssel hangsúlyozza a résztvevők belső lelki tusáját, a kettőjük s a beavatkozó angyal közötti feszültséget. Végül is a két ember megadja magát a külső hatalomnak. Az angyal vállán, karján a fény támadó nyílként hatol be a sötét tömegbe, mely a férfi ruházata, a gyermeket tartó öle. A fény legyőzi a sötétséget – meri hinni a festő.

Veronese *Izsák feláldozásán* (1575 k. Madrid, Prado) a vörös köpönyeges, ősz Ábrahám jobb kezével a magát megadó, térdeplő Izsák vállát érinti, a kardszerű fekete kést épp lendíti magasra emelt jobbjaival, amikor a bal felső sarokban fentről fejjel lefelé zuhanó angyal egyik karjával szelíden átöleli a támadó, lesújtani kész fegyvert, bal, meztelen karját is szinte ölelésre mozdítva egyik ujjával az erőteljes férfi izmos karját érinti, mutatoujja figyelmeztetően előremered. Az égen bárányfelhők, jobbra egy szamar, feje félig takarva. Itt az engedelmes, beletörődő Izsákot látjuk, akiről még nehéz feltételezni, hogy két fia közül majd a vadabbat, az erősebbet, a földközeli szereti jobban, s mégis belemegy az okosabb Rebeka fondorlataiba, mert vakon is tudja, hogy Jákobé, a másodszülötté a jövő (mint ahogy másodszülött ő is Izmaél mellett, s mégis ő a közvetítő Ábrahám és Jákob között). Jelentéktelen Veronese Izsákja, mint valójában a Bibliában is a nagy figurák, nemzetteremtő apja és törzsalapító fia mellett. Am ebben a jelentéktelenségben rejlik jelentősége: közvetítő, majdnem-áldozat, egy tiltás (se embert enni, se embert ölni nem szabad) s egy ígélet (a feltámadás) megtestesítője. Ez a késői, Sára öregkorában váratlanul született, boldog gyermek, Izsák, a mosolygós nem is válhat áldozattá.

Rembrandt két változatban festette meg az *Ábrahám áldozatát*: 1635-ben (Szentpétervár, Ermitázs) és 1636-ban (München, Alte Pinakothek). 1636-ban egy rajzot is készített (London, British Museum). Mind a három változat a drámai pillanatot örökíti meg, amikor Ábrahám jobb karját lendíteni kész, hogy aranyozott végű, kifent pengéjű késével elvágja a hátraszorított fejű Izsák nyakát. A vörösesszőke angyal pedig határozott mozdulattal lefogva kezét, megakadályozza a gyilkosságot. A kés megáll a levegőben



(szó szerint). Ábrahám csodálkozik. Arca Jeremiás prófétára hasonlít (ahogy megfestette a *Jeremiás megjövendöli Jeruzsálem bukását* című képén). A kép előterében az átlósan fekvő, hátrakötözött kezű testre dől a fény, sárgája vakít. Elképesztően kiszolgáltatott testhelyzetben van. Az idős férfi széles tenyerével, vaskos, szétterpesztett ujjaival brutálisan beletenyere a fiú arcába, fejét teljes erővel leszorítja, hátrafeszíti a farakásra, állát lenyomja, a nyak megfeszül. Ennél még egy csirke nyakát is kíméletesebben illik elvágni. Kegyetlen jelenet. Szinte látni a megfeszülő erekből kifröccsenő vért. A kés vége még így is a nyak felé irányul, mintha önmagától is a védtelen felé tartana. Igen mozgalmas a kép (Rembrandt barokkos korszakából származó). A fények, a diagonális szerkesztés, a mesteri ellenpontozások, a világos-sötét kontrasztok ugyanazt szolgálják: a minél drámaibb megjelenítésmódot. A fény forrása az ég. Talán egyetlen hasonló témájú kép sem olyan expresszív, mint Rembrandté. Ábrahám ideges, fia fölé hajló súlyos teste elszánt, ujjai harapófogók. Az angyal arca is szokatlanul feldúlt. Harc folyik itt, irtóztató küzdelem.

S mindennek Isten az oka. A kimondott szó. Melyet nem lehet meg nem törtéنتté tenni. Az Ábrahám-Izsák probléma mélyén ott rejtőzik ugyanis ez a megfejthetetlen rejtély, és Rembrandt ezt feszegeti: miért a próbatétel, miért e kísértő mondat. Talán épp ezért csodálkozik a megvénült, gyötrött, sokat próbált Ábrahám, s néz meredten, értetlenül a nem rá, hanem a kifeszített testre figyelő, kék szemű angyal gondterhelt arcába. Miért az utasítás? „Vedd a Te fiadat, ama te egyetlenegyedet, akit szeretsz, Izsákot, és menj el Móriának földére, és áldozd meg ott égő áldozatul” (*Teremtés könyve, 22,1.*).

Ábrahám ekkor már túl van a hosszú vándorláson, az Úr szavára elhagyta szülőföldjét, a Kánaánban és az Egyiptomban megélték is háta mögött vannak, már megkapta az Úrtól a leendő Izráel földjét s az ígéretet, hogy „Olyanná tézsem a te magodat, mint a földnek pora”, már megépítette az oltárt Hebronban, megszabadította Lótót, atyjafiát a rabságból, megnyeri Melkizedek áldását. Vándorlások, események, megpróbáltatások. Ábrahám méltónak bizonyul, hogy az Úr megkösse vele a szövetséget. Szóba áll vele, alkudoznak. Végül is Ábrahámnak sikerült meggyőznie, ne pusztítsa el a romlott Szodomát, ha tíz igaz embert sikerül találnia. Minek az újabb bizonyíték? S minek az emberáldozat? A szövetségkötéskor üsző, kecske, kos, gerlice és galamb került utasításra az oltárra. Telhetetlen volna Isten? Vagy csak szándékaiban kiismerhetetlen?

Nem szimpatikus ez az isten. Zsarnok. Kiszámíthatatlan. Gyanakvó. Rembrandtból érthető meg kettőssége. S az emberé is, akinek szüksége van hétköznapi tragédiáihoz, fenség nélküli mindennapos ismétlődő tevékenységeinek megpróbáltatásaihoz, a kibírhatóság határait súroló lét terheinek viseléséhez, az unalomhoz, az ürességhez, az egzisztenciális cselekvéssorok kényszereihez az ég benépesítésére. Ki teremtette kinek a képmására a másikat? S ez önmagában jogot ad a hús-vér áldozatra? A képmás kiszolgáltatott teremtményének. A fiú az atyának. A mű alkotójának. A néző a történet csapdájának.

Miért a parancs, ha visszavonatik?

Rembrandt festménye azt sugallja, hogy az elhangzott mondatot nem lehet többé visszavonni. A tett megakadályozható. Az esemény elfelejthető. A mondat soha.

Ezáltal nyomatékosabb a megállj? A változás? Hiszen kétségtelen, azzal, hogy az ószövetségi Isten (az ember, az

apa, a lelkiismeret) megálljt parancsol, valami egészen új kezdődik (etikai és kommunikációs értelemben is). Ölni akkor se lehet, ha maga Isten (az ember, az apa, a lelkiismeret) parancsolja. Rembrandt undort, irtózatot kelt, meghökkent, bűntudatra apellál. Nem kell kannibálnak lenni. Nem igaz, hogy muszáj.

Izsák meztelen teste kihívó a Rembrandt képeken. Látni nem láthat semmit, eltakarja a kést s az angyalt előle apja súlyos tenyere. Talán félájult is ettől a kiszolgáltatott, a leölésre előkészített testtartástól. Hallani valószínű nem hallja az angyalt, vele Isten nem áll szóba, miként apja is szó nélkül taszította a földre, hallja viszont a kés suhogását, apja nehézkes lélegzését. Hihet-e ezek után Izsák? – teszi fel a kérdést Rembrandt, aki a kiterített fiúval azonosul, és botrányosnak ítéli az apa viselkedését. Sem a rejtőzködő angyal, sem a hatalmas apa nem siet az ő segítségére. Persze a csoda vele történt meg: csaknem meghalt, s mégis életben maradt. Az egész test élet s halál mezsgyéjén.

Húsz évvel később Rembrandt újra megrajzolja a jelenetet (Bécs, Albertina). A kőoltáron egy tálka, melyben felfogják a vért. A fiú gyengéd, térdeplő alakja a *Tékozló fiú megtérése* jelenetet idézi. Az öreg, erőteljes férfi itt gyengéden befogja a fiú szemét, akinek keze sincs megkötözve. S az arc kételkedik. A fiús arcú angyal a fiúval azonosul. Hátulról szorosan átfogja Ábrahám testét, meggyőződéssel lép közbe. Hatalmas szárnya szinte eltakarja az eseményt. Feszesebb, zártabb a kompozíció, mint a fiatalkori hasonló műveken. Brutális mozdulat helyett gyengéd ölelés: itt Ábrahám is áldozat, szenved Isten gyanakvásától. Milyen Isten az, aki még őbenne sem bíz, aki annyit s annyiszor bizonyított? Az angyal szinte rátapad Ábrahámra. Eggyé válnak ők ketten, a közvetítő és az engedelmes parancsvégrehajtó, s

általuk a gyermek is. Isten jelen van a képen. Nem áttételesen, nemcsak az angyal képében s nemcsak Ábrahám képében. A három szereplőt Rembrandt a bal oldalra tolja. A jobb oldalon a sziklák, nagyon messzire, szinte kivehetetlenül és kicsiny foltként a várakozó szolgák: inkább csak jelzésszerűen, mint felismerhetően. És a kés az összeszorított marokban. Mindez nem tarthatná egyensúlyban a kompozíciót, ha a jobb felső sarokból, a felhőkből nem nyúlna ki egy fénynyaláb és nem húzódna végig két párhuzamos vonala Ábrahám késtartó tokjáig éles feketén s onnan szaggatottan, elhalványulva az Izsák levetett ingén át a vérre váró tálkáig. Rendkívüli erő sugárzik a műből. Itt mind a három résztvevő egyenrangú, s mind a három valóban résztvevő, nem fő vagy mellékszereplő. A hatalmas angyal, az értelmes, gondolkodó öreg fej, a kemény, megmunkált, ellenálló test, a fiú izmos lába, inas nyaka, mindhármuk szép, jelentékeny arca, nyitott szája (szólnak egymáshoz, íme: a vizuálisan jelenlévő szó) a bibliai példázat kiemelt fontosságáról szól. Izsák itt s így valóban az Ember-fia-Krisztus előképévé válik. (Ez a gondolat már az ókeresztény íróknál is felmerül. Tertullianus a fát az áldozat helyére vivő Izsákban a keresztet vivő Krisztus előképét látta.) Az angyal a választ hozó: nem. Isten – azaz a törvény, az erkölcsi parancs – nem hagyhatja el a saját képmására teremtett embert. „Vette az égő áldozathoz való fát, rátette Izsákra, fiára”, a *Genézis*nek ez a mondata már magában rejti a hasonlóságot, óhatatlanul megidézi: mint Krisztus a keresztet. Ez az Ábrahám följe magasodik a szokványos Ábrahám áldozata vagy Izsák feláldozása festmény-történeteknek és Rembrandt fiatalkori három Ábrahámjának is. Ezt az Ábrahámot az érett, elmélyült, meditáló Rembrandt teremtette. Elhisszük, hogy

bízott az őt kísértő, ellenállóképességét, áldozatkészségét próbára tévő, harcias Istenében: „elmegyünk oda, imádkozunk és visszatérünk hozzátok”, mondja a hátrahagyott szolgálknak. „Visszatérünk.” Milyen fontos és pontos itt ez a többes szám! A népet, nemzetet formáló Ábrahám valószínűleg már a parancsból is kihallotta, hogy valami rendkívüli következik; „áldozd fel őt”, szólott hozzá Isten, sőt a héber eredetiben szó szerint azt mondja „emeld fel” (ti. az oltárra).

Vagyis nem mondja azt, hogy öld meg. Rembrandt Ábrahámja szálfagyenes, nyílt arcú; ez az ember nem alakoskodik, nem hazudik, amikor fia rettenetes mondatára – „itt van a tűz és a fa, de hol van a bárány az égő áldozathoz?” – így válaszol: „Fiam, Isten majd kiszemeli magának a bárányt az égő áldozathoz”.

Számos festményen ott látható a kos, hitelesítve, hogy a várt esemény nemvárt fordulatot vesz, mégis kételkedünk. Ábrahám szándékában felismerni véljük a gyermekgyilkost, a kannibált. Ábrahám hol agresszív, hol teátrális, feltételezzük, hogy hazudik, színészkedik, Izsák pedig valóban áldozat. Itt nem. Egyikük sem.

A zsidóknál csakúgy, mint a többi sémi népnél, egyiptomi és árja szomszédaiknál évszázadokon át zajlott a gyermekáldozás szokása elleni küzdelem. Mózes is ellene van, és megtiltja a zsidóknak az emberáldozatot, megtiltja, hogy Istennek embert áldozzanak, „Mert minden utálatosat, amit az Örökkévaló gyűlöl – azt tették meg isteneiknek; mert még fiaikat és leányaikat is elégették tűzben isteneiknek” – mondja a szomszéd népekről utálkozva a *Mózes II. könyvében*.

A képletes áldozathozatal, a vértanúság eszményének alaptörténete lesz a gyermekgyilkosság terhétől



megszabadult zsidóságban Izsák oltárra emelése. A *Makkabeusok* könyvében Hanna hét fiúból a legkisebbhez így szól: „Menj Ábrahám ősatyánkhoz, és mondd meg neki, hogy én felülmúltam az ő áldozatkészségét. Ő egy gyermeket áldozott Istennek, én hetet.”

A fiatal, 26-27 éves Rembrandt szenvedélyesen, a 46 éves higgadtan közeledett az őszövetségi példázathoz. Az ifjúnak a gyilkosság, az agresszió, az indulatok, a harc, az akció – az élettapasztalatokkal rendelkezőnek, a sors által ugyancsak megtépázottnak a bölcselet, a példázat, az erkölcsi tanulság, a morális győzelem a szimbólum. A huszonévesen teremtett figurák izgágák, nyugtalanok, az atmoszféra vibráló, izzó, a negyvenes éveik derekán járónál erőteljesebbek, de visszafogottak, csaknem nyugodtak. Az eseménnyel szemben az elvonatkoztatás, a konkrétummal szemben az általánosítható, az élettellel szemben az eszmény, eszményítés. Vizuálisan a barokkal szemben a klasszikus. A drámával szemben a példabeszédek bensőséges biztonsága. S még valami különös: a viharzó érzelmekkel telített, a testiséget megmutató Ermitázs-beli, illetve müncheni festmény talán épp a brutális érintés, a fiú arcának lenyomása, a váratlanul kihulló kés, a csodálkozó öreg arc és az érzékeny, tapinthatóan hús-vér test miatt mégsem olyan „realisztikus”, mint a húsz évvel későbbi rézkarc. A festmény hatásos, mégsem igaz. Jelenet! A rézkarc visszafogott, mértéktartó, nagyon emberi. S tán épp ezért: szakrális. Az ember, a fiú, a küldött együttes lemondása, fegyelme. A hit – a belső tartás – ereje, győzelme a materiális készletet felett.

A korai művek közel állnak a tipikusan barokk festő Pieter Lastman hasonló kompozíciójához, mely telve van

felfokozott gesztusokkal, az érzelmek látványos kifejezésével. Az 1655-ös rézkarcban Rembrandt újraértelmezte, újrateremtette a történetet, immár nem barokk minták, hanem saját Ószövetség-olvasata alapján. S azzal a szubjektivitással, amivel 1655-ben e rézkarc mellett olyan bibliai szcénákat teremtett újra, mint a *Putifárné megvádolja Józsefet* festményén, vagy a *Zsuzsanna és a vének tollrajzon*. A világban zajló esemény a lélekben zajló élménnyé változik.

Ferenczy Károlynál (1901, Nemzeti Galéria) szintén az angyal a főszereplő. Az öreg Ábrahám fénylő arcát a kékes, párás homályból sűrű, zöld lombok közül előlépő sárgászöld ruhás angyalra függeszti, mint aki kezdettől abban hitt, hogy nem történik meg a tragédia. Kése a föld felé irányul. Izsák vékony teste háttal, feje előrebukik. A két ember, az apa és fiú nagy távolságban van egymástól. A határozott, gyors léptű angyal még tovább növeli a távolságot, ezzel is jelezve a tilalmat. A két szélső alak épp csak mozdul, az angyal viszont dinamikus. Izsák keze hátul összekötözve, Ábrahám keze a fehér késsel szorosan teste előtt, az angyal azonban két karját szélesre tárva baljával a hálás öreget érinti, jobbával biztatóan nyúl a meggörnyedt ifjú felé. A zöld lombok, hasonlóan az angyalhoz, reményt adók. Az utolsó pillanatban mégis megérkezik a segítség. A szomorkás, tárgyias plein airben nem jöhet létre tragédia, a rezgő, fényes és egyszerre ködpárás természet nem tűrheti a törvénytelen. A zsidók már a Krisztus előtti 1. században pészachkor megemlékeztek Ábrahám áldozatáról. Eszkatologikus jelentést tulajdonítottak Izsák csodálatos megmenekülésének. Hitték, ahogy Izsák megszabadult, ugyanúgy fog a végső időben Izrael népe is megmenekülni. Ferenczy panteisztikus festményén mintha az angyal ennek

az ígéretnek a megerősítését hozná. De mit tett Ábrahám? Hitt – ismétli újra meg újra Kierkegaard Ábrahám történetében, mert igazolni akarja Ábrahámot, s mert számára sincs más kiút, mint a hit. „Ábrahám hitt, és hite ennek az életnek szólt.” „Hitt, és nem kételkedett, hitt a képtelenségben.”

Isten ne vessen, tekintsen kegyesen – a héber Izsák jelentése. Valamikor március végén, április elején született, a zsidó pészach, a keresztény húsvét táján, délben, a Nap jegyében. Az aggáda-irodalom legendái szerint annyira hasonlított apjához, hogy meg se lehetett különböztetni őket. Mert talán ez az Izsák-történet leglényege – a sokféle ágazó jelentés mellett, mögött a hit a halállal együtt is a létezés értelmében, a továbbélés lehetősége, a természet s az apa-fiú-unoka és így tovább folytonossága, az individuálison túlmutató lét ígérete, a harc a kísértésekkel a kicsikét talán mindig humanizáltabbá tehető egyedi életért.

SZENT ANNA HARMADMAGÁVAL

Ül egyenes testtartásban, kicsit távol tartva magát a többiektől, holott azok belőle sarjadztak, ül csípőre tett kézzel az édes, nehéz terhet egyensúlyozva térdén, szemhéja leereszkedik, szinte összezárul, mintha aludna, pedig őket figyeli kitartóan, akik között megtörténnek az események.

Mintha magányosan volna jelen, akárcsak a fa a bal szélen, mintha ahhoz volna valódi köze, és nem a férfi nélküli családhoz. Holott tartóoszlopa annak, a két női test szinte egybeolvad épp ott, ahol a születés csodájában is (a születéskor: miért pont akkor, itt: miért pont ők és így). Azokat, akik hozzátapadnak, belőle származnak, összeköti a tekintet, az egymáshoz forduló gesztus, pillantások, karok, lábfejek ellipszise. Együvé tartozásuk kétségtelen (a két nőnek három lábfeje, három karja és két kézfeje látszik).

Anna magánya azonban kikezdhetetlen. Mintha előre tudná a történeteket. Mintha keserű, boldog, fájdalmas mosolyában benne lenne a megakadályozhatatlan. Mintha távol akarná tartani magát az iszonyattól, amely az éteri idilltől még oly messzinek s elkerülhetőnek látszik. A gyermek rakoncátlanul marcangolja az őt imádó játszótárs fülét. Báránycák, ünnepi áldozatok.

Anna és a sötét, erőteljes fa mintha választófalat akarna húzni a biztos jelen, az előtér realitása és a bizonytalan, sejtelmes, rejtélyes időn kívüliség, a háttér között. Törzsükkel a valóságosban, de vállukkal, fejük búbjával a nem-bizonyosban.

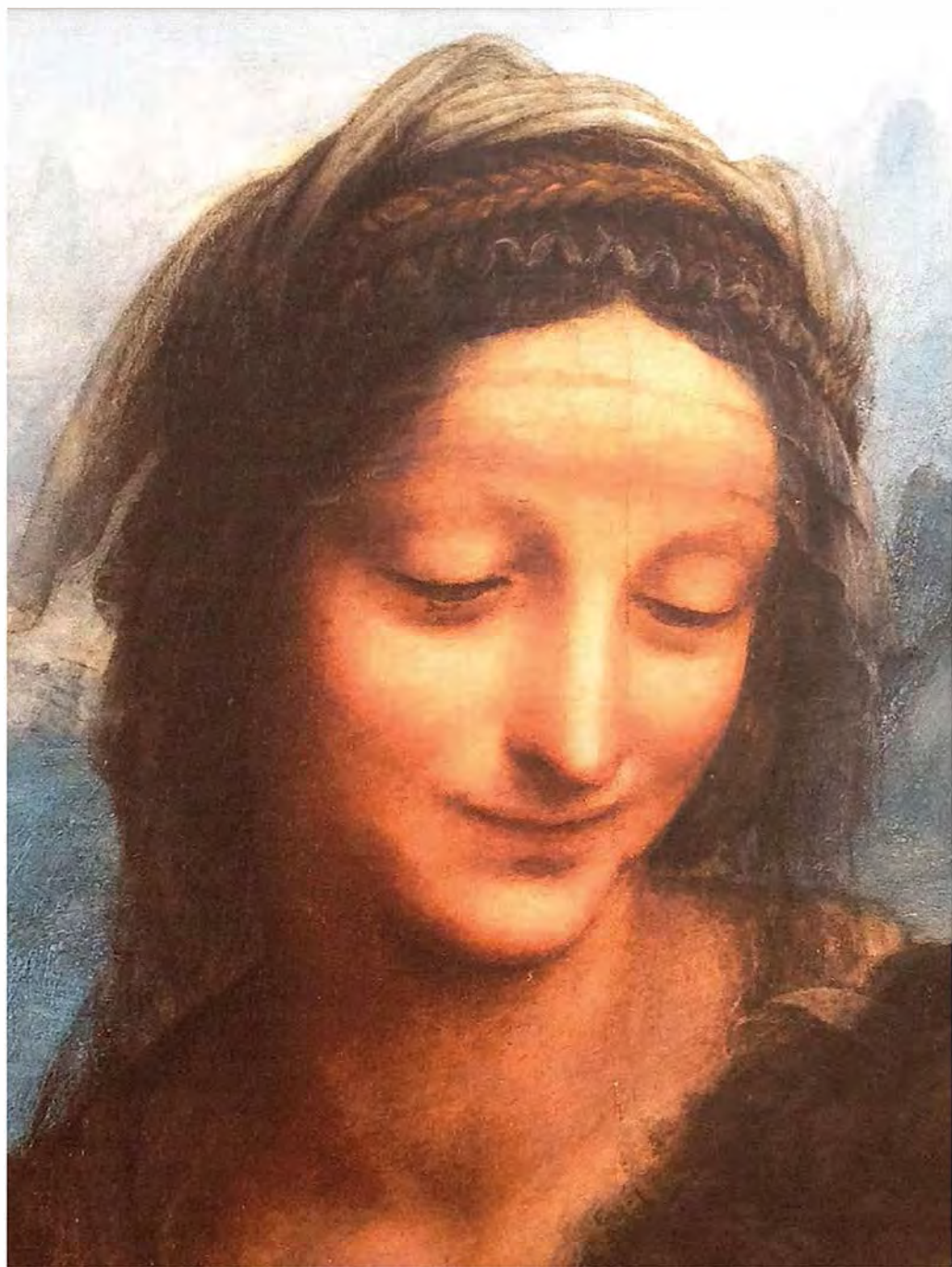
Anna a másik hármát óvja, takarja, miközben befelé, a legmélyebbre figyel, s egész valójával érzi, érzékeli mindazt, ami mögötte van, s amit ő zár el a szomorú, boldog, kegyes



Mária, a még szabad és felhőtlen Gyermekek és az égiek minden örömeivel átítatott Báránnyal. Legboldogabb a báránnyal, kétségtelen, de a Gyermekek is önfeledt, élénk és még földi gyermek, s még az Anyában is erősebb az ártatlanság, a belőle születettnek szóló áhítat, a köznapi óvó karolás, az e világi burjánzó testi öröm, az érzékiség, mint az a fátyolos, kicsit túl aggódó, szomorkás féltés, ami még a fiatal, egészséges anyákban is ott bujkál, ha gyermekük minden iránti feltétlen bizalmát megsejtik.

Anna azonban egyedül van. Egyedül akkor is, ha megfoghatatlan, nem e világi szépségéből sugárzik a fény a másik háromra, s ha azok arcáról a derű, a remény világossága az ő árnyékba kerülő, lehajtott fejére is tükröződik. Egyedül a társtalán fával. Őlében ül Mária, s mégsem érintkeznek. Mária a meztelen gyermekhez hajol, őt karolja, a gyermek mindkét kezével a báránnyal fülét cibálja, markolja, egyik lábát magabiztosan átveti annak testén, szinte meglovagolja, lefogja pucér, érzéki talpacskájával. A báránnyal teljes testével a gyermekhez tapad, jobb mellső lábát azonban átveti Mária jobb lábfejen. Mint a szerelmes, aki meghitt viszonyban van kedvesével. (Ez a mozdulat a római művészet óta számos bizalmas viszony megjelenítésére szolgált szobrokon és festményeken egyaránt.)

Anna lábfeje a sziklafal peremén kapaszkodik. Előre a mélység felé. Mária látható lábfeje biztonságosan a földön és teljes megnyugvással a báránnyal felé. Egész testével a jelenben van; jobbról balfelé, itt és most, és egyensúlyozva a báránnyal, aki balról jobb felé, itt és most, a pillanatot erősíti. S kettőjük közé feszül a kettőjüktől közbezárt gyermek, akinek teste anyjával párhuzamos irányú elmozdulásban van, de feje a báránnyal fejének irányát



ismételve Mária arca felé fordul. Anna teste teljesen ellentétes mozgásban: arctengelye egyenes, de feje kicsit jobbra billen Mária és a gyermek felé, válla ellentétes irányban és öle, a súlyt tartó combja, térde elfelé, a gyermek és a bárány játékos, kihívó, édes idilljétől elforduló mozdulatban. Kicsit nyitott, de Máriához viszonyítva összezárt lába, sötét szoknyája, erőteljes, izmos térde a kép legsötétebb része, a sziklamély, a szakadék felé mutató, míg Mária szokatlanul is tágra nyitott combjai a gyermek, a bárány, a föld, a jelen, a most felé fordulók, világos lepellel könnyedén eltakartak, mégis feltárulkozó. Ehhez az ölhöz még nagyon közel a gyermek, még visszafogadásra kész, még menekülést biztosító, segítséget kínáló. Anna öléből már rég eltávozott az ő gyermeke, s ha tartja is Máriát rendíthetetlenül, s ha összetartozásuk szétbonthatatlan is, az idő, a magány, a tudás, a sejtés, a riadalom visszafordíthatatlanná tette a leválasztódást, a kilökődést.

Anna talpa alatt a sziklaperem, a halál-közel. Háta mögött a sziklás hegyek, holdbéli táj, kietlen vidék, a zöldeskékek, áttört fehérek, szürkék holt birodalma. Ember nélküli táj. Lélek nélküli vidék. Anna nehéz testén törekeny fej, gótikus madonnák átszellemült vonásai, és szinte együvé tartozik a dermedt hegyorommal. Ez utóbbi mintha hegyikristály volna, s az éles, tiszta, fagyos levegőben mozdulatlan fenyegetéssel jelezné az irtózatot, a majdan bekövetkező események szükségyszerűségét. Előbb kanyargós út a lélegző, barna, meleg föld peremétől, váratlan hidegség, súlyos látomás, a nincs, a semmi metaforája, a megközelíthetetlen tragédiája. A senki sem tudhatja, honnan hová bizonyossága, a valóságos-e egyáltalán mindez bizonytalansága.

Hogy Isten jelen van a képben, azt talán kimondani is felesleges. Ott a bárányban, a gyermekben, Mária sugárzó barna tekintetében s Anna leeresztett szemhéjában, a tökéletes háromszög-kompozícióban. S felesleges tovább sorolni, hol és miben. De miért akkor ez a nyugtalanítóan üres háttér, ez a rejtélyes fehér, a semmi zöldeskékje? A gyermek homlokán és bal vállán, a bárány koponyáján, Mária állán és Anna arccsontjain is ott a fehér, hidegen, egy-egy alig észrevehető foltban, éles kontrasztként a meleg barnákkal, vörösekkel, a test, a hús élő sárgájával.

A kép alján a barlang, tetején a különösen irizáló fény, lég, háttérben a rejtjeles táj. Hány dimenzió egyszerre együtt, hány dimenziós itt a tér, és a jelen időskáláját a mitikus tér hányféle idősíkká bontja szét?

A néző nem látja a barlangot, de tudja, hogy ott van. Közvetlenül Anna lába alatt. A három látható lábfej közül (a fordított háromszög kompozíciója tükörképe az Anna feje és válla által bezárt kompozíciónak) a középső – Anna előrenyúló bal lába – szinte a perem szélét érinti. Számos népmese szól a barlangról, amely hegyen található, mégis onnan, a hegyi barlangból van a bejárat az alsó világba, a mitológiai alsó birodalomba. Amin együtt ül szeretetben, gyengéd együvé tartozásban a tisztaság megháromszorozott jelképe – Mária, a gyermek és a bárány – Anna ölének biztonságában, rendíthetetlen erőben, az valójában a föld alatti birodalomba vezető hegyi barlang teteje, hegytető a többi, a háttérben sejtelmesen világító hegytetőhöz hasonlóan, s attól mégis különbözően. Hiszen ez itt agyag és terrakotta színű föld, megtartó, életet lehelő föld, belőle nőtt fával, belőle táplálkozó báránnyal s a hozzátartozó három emberi lényel.

A barlang egyszerre az élet, a termékenység és a halál, a fogantatás, a születés és az eltemetés, a szerelem, az anyaméh és a sírkamra. Szent menedékhely, rejtekhely, amely a külső világ, a földi veszélyek ellen biztosít védelmet. De a sötétség, a káosz, a világosság-nélküliség birodalma is, amelyben az ember vakon tapogatózik, nem lát, s ezért a tudat, az értelem kikapcsolódik, csak az ösztön, az intuíció, az érzelmek segíthetnek. Nem a szem, a ráció, hanem a szív, a fül (a belső hallás) irányít a tájékozódásban. A hegyi barlang az alvilágba vezető kapu, örök állják el a bejáratot, és nem juthat tovább, aki nem ismeri a tabukat, elvétí a mozdulatot, nem tartja be a játékszabályokat.

A gyermek s a bárány minderről még semmit se tudnak, de talán a boldog Mária sem. Anna azonban a titkok tudója. Válla nekifeszül a titkos hegyi tájnak, bal lábfeje a barlang peremének, bal karja a csípőjére nehezedik, egész testtartásában a védés, elfedés, távoltartás vállalása. Könyökben kifeszített bal karja is szinte testméretét igyekszik növelni, hogy minél nagyobb felületen biztosítsa a hátsó és az alsó, a fenti és a lenti birodalmaktól – amíg lehet – a családi, megszentelt idillt, a pillanat jelenvalóságának értékét, a gyermek és anyja, a gyermek és a bárány rövid örömét, a most és épp akkor ott szelíd, törékeny boldogságát. Az esemény megismételhetetlenségének és hosszúra nyújtásának lehetetlensége ott lapul a lábuk alatt fenyegető veszélyben és a felettük, mögöttük burjánzó hegyek figyelmeztetésében.

Tamás apokrif evangéliumában a barlang a Gyermek születési helye (Leonardo másik festményén is, a festő tehát a barlangot hiszi a megszületés színhelyének).

A barlang lényege, hogy szemben áll a rajta kívül levő világgal, elválasztja a láthatót a láthatatlantól, a racionálist

az imagináriustól, a festmény viszont átjárhatóvá igyekszik tenni, összekapcsolja a kintet és a bentet, az értelemmel felfoghatót és az érzelmekkel követhetőt, a láthatót és a láthatatlant. Hogy mikor, mennyire sikerül, ettől függ a festmény minősége, hatóköre, jelentősége. Ezen a festményen megtörtént, ami szinte megtörténhetetlen. Az átjárás a fent és a lent és a köztes, az alvilág és a jelenvaló és a túlvilág, a különböző idődimenziók és a sokféle térviszony között.

Anna kapcsolata a legerősebb a fenti és a lenti világgal. Övé a felelősség, az ő öléből született Mária itt most az ő öléből emelkedik, fordul a gyermek felé. Valójában azonban mindnyájan tudjuk, ez átmeneti állapot. Ők ketten, a Gyermek és a Szűz Anya csak rövid, átmeneti ideig tartózkodnak itt e földön, e meleg, aranyos ragyogásban (a földi színekkel megfestett biztonságban), és hamarosan visszatérnek saját világukba. A földi metamorfózis kezdete Anna, aki itt van, idevaló, itt marad, még ha pillanatnyilag neki a legerősebb a kapcsolata a fenttel és a lenttel, a jövővel és a múlttal. Ő nem lépheti át a földi világot, míg azok ketten, akiknek pillanatnyilag ő a tartóoszlopa, pokoljárások és szörnyű megkísértések után elhagyják e világot. (Az a hattyú, amit Freud belelát Mária hosszú lábszárába, lehet, hogy ott van, s akkor még inkább az eltávozást erősíti, hiszen a madarak, legyőzve a föld nehézségi erejét, könnyebben szabadulhatnak a földtől. Ha pedig valóban hattyú, akkor a halált jelzi, a fenséges halált, mint Rilke versében is. A hattyú az égbe száll, miként a lélek, ám akár a nap felé, akár a szentföldi sziklákhöz, akár vízbe, mindenképpen halála következik.)

A hármasság szembetűnően, sokféleképp ismételve, sokszorosan aláhúzza van jelen a képen (háromszög-

kompozíció, hármas egységek stb.). A hármasság maga az egység (ez az azonosság a legkülönbözőbb vallásos rendszerekben megvan az egyiptomitól, indiaitól a keresztényig).

Leonardo a teljességet kívánta megfesteni, s a világ teljessége mi más lehet, mint e hármasság. A *Szent Anna harmadmagával* című képből a mindenség egésze felfejthető. Hármas tagolódású az idő, a keresztények szerint a lélek képessége (emlékezet, gondolkodás, szeretet), a pszichoanalízis szerint a személyiség (Freud Ego, Is, Id-jében benne van az is, ami a hívő katolikusnak a szentháromságban, az Én és a Te kiteljesedése az Ő-ben).

Mögöttük pedig meredek sziklás hegyek, párafátyol, ködfoltok, víz (talán folyam, talán tenger), megdermedt atmoszféra. Nem is táj, a táj valami emberi, valami, ami humanizált. A táj az a föld s az a fa, amellyel egy térben, egy időben léteznek, benne a kép megközelíthetően kétharmadában. „A többi néma csönd”. A háttérben: csend. Mintha geológiai alakzatok közé zártan az ember előtti – vagy utáni? – némaság, az ember nélküli csend ülne meg visszhangtalanul, a lények, lélegzők számára kísértetiesen. Az ember nem erre a csendre teremtett, s a kép előterében, szavak nélkül is a szeretet, az összetartozás lüktetése. Az érintések, a tekintetek testmelege, a tapintás, a látás hője, mosolyok nesze, az egymáshoz fordulás koccanása, az áramlások hangjai. Anna és a fa őrtállása, lélegzetvételek, szélzúgás. A háttérben: semmi.

Távolban is hegyek, de a hegykoszorúból is kiemelkedik az, amelyik Anna arcával van egy magasságban. Anna-anya és a világ-hegy találkozása a kozmikus térben. A hegycsúcs az istenek lakóhelye (Zeusz és Brahma, Sínai, Olümposz, Tajsan, a görög és az indiai panteon, az óriás hegy csúcsa

Buddhának is párnája). Ősidőktől hegycsúcsra építették a szentélyeket, oltárokat, kolostorokat. Ez a világ-hegy azonban üres, élettelen, mondhatni: isten-nélküli. Hová lettek az istenek? Még nem, vagy már nem?! Nyugtalanító bizonytalanságban hagy bennünket a festő. A *Sziklás Madonna* háttérében barnák és kékek a hegyek, a táj létező, a zöld folyam élő kékbe vált át, a kékek Mária köpenyének kékjét ismétlik. Itt sehol sincs az a kék. A *Mona Lisa* páratelt tája is földi táj, kanyargós, vöröses, barnás, sárgás földszínekkel festett utak vezetnek a rejtélyes, de emberszem által befogható tájhoz. Az ott: természet, ez itt: kövület.

Hogy saját, Hirosima, Auschwitz, Gulag utáni szorongásainkat vetítem-e a háttértájba, nem tudom. Lehet, hogy közel hozzánk az önpusztítás veszedelme, az élőlény nélküli föld reális látomása. De azok is kataklizmás idők voltak: Bosch, Grünewald, Dürer az Apokalipszis eljövételét közelinek érezték. A fegyelmezett és szépség-hívő Leonardo, aki pusztító fegyvereket, támadó és városvédő eszközöket is tervezett, ne tudta volna, hogy az ember képes előidézni az egykori, csak csupasz sziklahegyek és üres tenger állapotot?

A háttérben a lehetséges borzalmak, lábuk alatt a mélység, az alvilági barlang, és mégis valóságos az idill pillanata. A gyermek tán egyéves, a bárány se sokkal több, a két felnőtt és a fa is fiatalok. A két nő között nincs lényeges korkülönbség, Anna arcán nemcsak a mosoly, de bőre, homloka, szemhéja, arccsontja is időtlen, kortalan. Az ő idejüknek nincs jelentősége a kép szerint.

A késő középkorban Anna gyógyító személyyé lépett elő, a betegségek, különösen a pestis orvoslójává. Ez a tudás benne van Leonardo Annájának is testtartásában, sugárzó arcában, tisztaságában, erejében, gótikus megjelenésében.

Mária itt még inkább reneszánsz fiatalasszony, még nagyon is e világi puha arca, fedetlen válla, előrebukó, telt keble. Erotikus lény, szerelmes, óvó tekintete a gyermekre irányul, anyja ölében ül, egy másik nő térdén (a szentség, az istenség szerelme az *Énekek éneke* óta összefonódik a földi szerelemmel). Erős, testes, szép nő (azért e három jelzőt alkalmaztam, mert a Mária név etimológiáját kutatók szerint talán épp ez a név jelentése, s feltételezhető, hogy a mindent tudó vagy megsejtő Leonardo erre is ráérezett, túl azon, hogy a 16. századtól egyáltalán nem ritka az épp ilyennek ábrázolt Madonna).

A gyermek is igazi gyermek: izgága, rakoncátlan, játszópajtásának fülét csavargató, anyjától el-elforduló, kicsit pufók, göndör hajú és meztelen, akár a puttók, ámorkák, pásztorlegénykéék, Ekhnaton lánykái vagy a görög istenek körül tébláboló gyermekek. Nemcsak a két nőhöz tartozik, legalább annyira báránycájához, a fához és a földhöz, ahogy a kép bal oldalán szinte eggyé válik velük. A bárány s a föld felé hajol, elfele anyjától, nagyanyjától. A jámbor, engedékeny, örök áldozat, a bárány itt is csupa szeretet, önfeláldozás, teljes, szerelmes odaadás. (Ugyanez a bárány ott áll majd a Kereszt tövében is).

Vannak mitológiák, amelyeken a bal oldal a lenti világ, a jobb oldal a fenti világ. A középkori európai misztériumjátékokban – s ezeket a festő nyilván ismerte – a bal oldal jelenti a poklot, a jobb oldal a mennyországot. Anna teste, lába jobb felé fordul, de feje bal felé, s bal oldali csípőjén a keze. Tőle a többiek balra vannak, Mária egész testével balra hajol, a gyermek s a bárány viszont jobbra fordulnak, amint visszanéznek. Övék a mennyország, a fenti világ, a gyermeké és a bárányé. Ami viszont itt, a lenti világban vár rájuk, az maga a pokol.

A tekintetek, a kezek, a lábfejek láthatatlan összeköttetései, pókháló fonadékai. Az érintések és nem-érintések finom feszültségei. A megszólalás feleslegessége. A kép: látomás. Feleslegessé téve a szavakat, elemibb, érzékibb megjelenítése a lehetségesnek, az így is történhetett volnának.

Anna visszafogott, Mona Lisa titokzatos mosolyával rokonítható mosolya ugyanolyan belső feszültségekre, a kitörni nem engedett indulatokra, hihetetlen fegyelemre utaló mosoly, mint az, amit a művészettörténet összefoglalóan így nevez: „archaikus mosoly”. Némelyik Ekhnaton-portrén, nagyon sok korai görög, etruszk szoborarcon a ki nem mondható tudás, a valami elől rejtőzés, a háritás, a bent és a kint közé szükségszerűen feszülő mosoly. Verrocchio és mások újra rátalálnak. S Leonardo tökélyre viszi. Már-már kibírhatatlanul nyugtalanítóvá festi. Meghökken a néző, valamit kezdeni kell vele, akárcsak a majdnem érintésekkel, a beavatkozásokkal. Nem lehet elsiklani felette. Akárcsak a korabeli Buddha-szobrok érthetetlenül bensőséges, megengedő mosolyával.

Tökéletes háromszög-kompozíció az előtérben, kozmikus megközelíthetetlenségben a háttér, puha, pucér testrészek tapintható érzékisége, közelsége, távolságtartó, titkokkal terhelt mosoly, a mélybe vonó sziklaperem és az égbe felmutató fa: a kép telis-tele feloldhatatlan feszültségekkel, egymásnak ellentmondó jelentés-tartománnyal.

A festmények zöme szelíden belesimul környezetünkbe. Megint mások pillanatokra irritálnak. Sokat szépnek, harmonikusnak érzünk, megnyugtatóak, kioldanak keserveket, megaláztatásokat. De végül is, legtöbbre és

legtovább azokkal megyünk, melyek ellenállnak a sémákba szoríthatóságnak.

Pedig tényleg szép a kép. Az európai klasszikus szépségfogalom tökéletesen illik rá. S ráadásul a szépség külcsínje mögött a katolicizmussal megerősített, jóváhagyott lelki szépség is. Szép testiségében, érzékletességében, és szép szakrálisan is. A torzulás, torzítás legkisebb csírája nélkül. Expresszivitásmentes. Minden arányos. Szín, gesztus, elrendezésmód – már-már tökéletességében elviselhetetlenül. Már-már az egyensúly billenti ki a nézőt magabiztosságából.

A művészettörténészek – ez a dolguk – hibákat keresnek (hogy a kar nincs is befejezve, hogy a ruharedők nincsenek rendesen megfestve és hasonlók). Ez azonban szintén a tökéletes elviselhetetlenségének következménye (belekötni a teremtés, a rend belső logikájába, a bűnbeesés óta szükségszerű magatartása Ádámnak és Évának).

*

A kép címéről: *Szent Anna harmadmagával* – holott négyen vannak, a bárány egyenrangúan negyedik (a londoni National Galleryban látható, önálló műnek is felfogható nagyméretű, csodálatos vázlaton is négyen vannak: ott még nem a bárány, hanem egy másik gyermek: a leendő Keresztelő Szent János. Két nő, két gyermek).

Talán ez is oka a kép keltette nyugtalanságnak. Miért harmadmagával, ha négyen vannak? S miért nem a sokkal gyakoribb szent család együttese: József, Mária és a gyermek? S miért nincs legalább jelen a Szentlélek, ha elfogadjuk a szeplőtelen fogantatás misztériumát? S a két nő miért csaknem egykorú, kihívóan azonos szerepkörben (Anna miért nem öreg, miért nem nagymama)?

A szelíd, híresen szép, békés Leonardo (aki mellesleg akasztást is végignézett s lerajzolt, s aki elsőnek rajzolta le máig hiteles módon az anyaméhben a magzatot), akit minden életrajzírója kicsit rezignálnak, nagyon bölcsnek s többé-kevésbé nemtelennek állít be, a különös, bizarr, ellentmondásos Leonardo miért hagyta ki a férfit a képből? Mintha kislányok fantáziája elevenedne meg, akik nagyon is szeretnék gyermeket, de még férfi nélkül, mert félnek, szoronganak az agressziótól, a behatolástól, a titoktól. Mintha a festményen ez a borzongató titok is ott lappangana (két nő bizalmas testi kapcsolatban, és ott a vágyva vágyott gyermek is.) Talán épp emiatt érezte kényszerét a londoni támadó, hogy szitává lője a festményt.

A személy tudattalan rétegeiből ugyanúgy hordalékokat hoz felszínre e delejes erejű festmény, mint a kultúra mitikus rétegeiből. Elfedett, eltakart gyerekkori élmények és ősi rituálék emlékfoszlányai.

Ezt a képet csak évek alatt lehetett megfesteni (csaknem tizenkét évig hordozta, érlelte Leonardo), és évekig kell együtt élni vele, hogy titkaiból egyre több megismerhetővé, megérthetővé váljék.



A HÁROMKIRÁLYOK, AVAGY A NAPKELETI BÖLCSEK TÖRTÉNETE

A négy evangéliumban csak Máténál szerepelnek a napkeleti bölcsek: „Amikor Jézus megszületett a júdeai Betlehemben Heródes király idejében, íme bölcsek érkeztek napkeletről Jeruzsálembe, és ezt kérdezték: Hol van a zsidók királya, aki most született? Mert láttuk az ő csillagát, amikor feltűnt és eljöttünk, hogy imádjuk őt. ” A napkeleti bölcsek feltehetően bölcs csillagjósok, azaz asztrológusok voltak. Az etikus Mikeás próféta így jövendölt: „Te pedig, efrátai Betlehem, bár a legkisebb vagy Júda nemzetségei között, mégis belőled származik az, aki uralkodni fog Izráelen.” A Jeruzsálemtől délre 7 km-re fekvő városban született Jézus az „időszámítás” előtti 7. évben (s még egy 7-es: a ferencesek régészeti vizsgálatai szerint a születés tiszteletére Konstantin császár által építtetett barlangokat a 7. századtól használták az emberek. A hetes szám a Bibliában is szimbolikus értelmű: meghintés 7-szer, 7 állat feláldozása, 7 angyal stb. A próféták látomásaiban – álmaiban – is gyakran szerepelt a 7).

Lukács „phatné”-nak nevezi a helyet, mely egyszerre jelent barlangot, istállót és szabad ég alatti etetőhelyet, jászolt. Elindultak tehát Keletről a napkeleti bölcsek a hely felé, mivel tudták, hogy „csillag támad Jákobból”, s megváltoztatja az emberiség történetét. A Szaturnuszt, a zsidók csillagát és a Jupitert, a királyok csillagát már a Kr. e. 8. évben együtt látták a nyugati égbolton, s közeledtek egymáshoz. A Halak képében decemberben mindkét csillag éjszakákon át ragyogott egymás szoros közelében. E hármas együttállásról egy 2000 éves babilóniai ékirásos tábla tudósít, mely az Eufrátesz melletti Szippar csillagvizsgálóból



való. Ez az ősi csillagnaptár megjövendöli, hogy Kr. e. 7-ben különös csillagászati események várhatók: a Halak csillagképében a Jupiter és a Szaturnusz bolygók együttállása. Az orientalista Paul Schnabel által 1925-ben megfejtett babilóniai ékírásos agyagtábla pontosan rögzíti a Szaturnusz és a királyok csillagának nevezett Jupiter útját az égbolton Adarn hónap 13. napjától, azaz Kr. e. 7. március 16-tól Kr. e. 6. március elejéig, amikor is a két bolygó eltűnt. Kepler János 1604-ben azt állította, hogy a napkeleti bölcseket vezető csillag nem üstökös, hanem a Szaturnusz és Jupiter együttállása: ez 20 évenként ismétlődik, de csak 794 évenként fordul elő hármas együttállása. Kepler azt is kiszámította, hogy a Halak csillagképben Kr. e. 7-ben volt ilyen hármas konjunkció.

Máté evangéliumában csak csillag szerepel, általános értelemben. Egy régi szír evangélium-fordításban „kankebe” szó áll a „csillag” helyén, ami pontosan megfelel a babiloni akkád „kakkabu” szónak, ez pedig a Jupiter jelölője. A Jupiter az ókorban mindenütt királycsillag, a világ urának csillaga. Például épp Kr. e. 7-ben Egyiptomban a Nílus Philé szigetén építettek Augustus császár tiszteletére emlékművet, melyen őt Jupiternek nevezik. Az ókor tán legjelentősebb csillagásza, Claudius Ptolemeus (Kr. u. 100–178) szerint a Jupiter hatása saját csillagházában a Halak képében a legerősebb. A Szaturnusz – akkád nevén Kevan – a babilóniaiaknál az „amurru” tartomány, azaz Szíria csillaga, a napkeleti bölcsek tehát tudják, merre induljanak, hol keressék a megszülető Messiást. A hellenisztikus csillagértelmezésben a Szaturnusz a zsidók csillaga, sőt Amósz próféta intéseiből tudjuk, hogy áldozatokat is bemutatnak Kevan csillagistennek, vagyis Szaturnusznak.

Az ókori Izráelben egyébként igen nagy becsben tartották Babilónia, Arábia és Egyiptom bölcseit, figyelemmel kísérték jövődöléseiket, monoteista felfogásukhoz igazították a tőlük átvett bölcsességeket.

Nem csoda hát, hogy a napkeleti bölcsek, tudós papok, mágusok, hivatásos álomfejtők nekiindulnak valahonnan az Eufrátesz mellől, Új-Babilóniából, Mezopotámiából, Perzsiából, valahonnan Arábiából (a magukkal vitt ajándékok leginkább erre utalnak). Számítások szerint Palmyrán és Damaszkuszon át Jeruzsálem 1200 km. Megkeresik Heródest, s felteszik a végzetes kérdést: „Hol van a zsidók királya, aki most született?” A *Jakab-ősevangéliumban*, ahol a csillagnak kiemelt jelentősége van, így hangzik a kérdés: „Hol született meg a zsidók királya, mert láttuk csillagát napkeleten, és eljöttünk, hogy hódoljunk előtte.” Az egyébként is paranoiás, nem zsidó Heródes, aki – mint azt Josephus Flavius *A zsidók történetének* több fejezetéből is tudjuk, a trónféltés miatt saját fiait, közvetlen rokonait is elpusztítja – nyilvánvalóan megretten, összehívja sürgősen saját bölcseit, asztrológusait, írástudóit, főpapjait, s azok megmondják a helyszínt, ahol meg kell születnie az írás tanúsága szerint a Messiásnak, a Zsidók Királyának: „A júdeai Betlehemben, mert így írta a próféta”. S megismétlik Mikeás szavait: „Te pedig Betlehem, Júda földje, semmiképpen sem vagy a legjelentéktelenebb Júda fejedelmi városai között, mert fejedelem származik belőled, aki legeltetni fogja népemet, Izraelt.” A *Jakab-ősevangélium* szerint Heródes kérdésére a napkeletről jött mágusok így összegzik tapasztalataikat: „láttuk a csillagát, mely... úgy ragyogott a többi csillag között, hogy ezeknek fényességét még látni sem lehetett, ebből mi tudtuk, hogy megszületett a király”.

S az álnok, gyáva Heródes hatalmát féltve elküldte a napkeleti bölcseket a Hebron felé vezető karavánúton, a Jaffa kapun át előbb délre, majd enyhe kanyarral nyugatra forduló úton: „Menjete el, szerezzetek pontos értesüléseket a gyermekről; mihelyt pedig megtaláljátok, adjátok tudtomra, hogy én is elmenjek, és imádjam őt!”

„A csillag előttük ment”, mondja Máté, s valóban, a vakító Jupiter ott állhatott előttük a délnek induló úton. „És akkor megállt a hely felett, ahol a gyermek volt” – így Máté, aki minden valószínűség szerint maga is Szíriából származó írástudó. Megállt, vagyis szorosán és órákon keresztül egymás mellett állt, a háttérben látható állócsillagokhoz képest mozdulatlan helyzetbe került a két bolygó, a Jupiter és a Szaturnusz. S micsoda fényességgel ragyoghatott, hisz mint Gerhard Kroll írja: „a Jupiter és a Szaturnusz akkor az állatövi fény csonka kúpjának a csúcsa közelében állt, ez pedig kozmikus eredetű, nem éles határokkal körülírt fényjelenség.” „Bementek a házba, meglátták a gyermeket anyjával, Máriával és leborulva imádták őt. Kinyitották kincsesládáikat és ajándékokat adtak neki: aranyat, tömjént és mirhát” – szövi tovább Máté a leírást. (Az „oikia” szót fordítják általában háznak, de ez a szó falut is jelenthet; vagyis bementek a faluba, s ott meglátták a Lukács által „phatné”-nak nevezett helyet, azaz barlangot vagy istállót, jászolt). Az ajándékok is szimbolikusak: az arany a királynak, a tömjén az istennek, a mirha a halandó embernek jár. A napkeleti bölcsek ajándékaikkal is bizonyosságot tesznek Krisztus királysága, istensége és szenvedése mellett. Ők az első pogányok – mint ezt később Ágoston ki is emeli –, akik láthatták a Gyermeket, s akiknek megnyilatkozott isteni mivolta. A napkeleti bölcsek azáltal váltak királyokká s neveztetnek háromkirályoknak, hogy Ézsaiás, az ószövetségi

négy nagy próféta közül az első (miként a négy evangélista közül is Máté, az első beszéli el a napkeleti bölcsek történetét) megjövendöli Immánuel, a Messiás eljövetelét és a háromkirályok látogatását is: „Világosságodhoz népek jönnek, és a királyok a rád ragyogó fényhez”. Miként a *Zsoltárok* könyvében is ott van: „Tarsisnak és a szigeteknek királyai hozzanak ajándékokat”. Hogy hárman voltak a bölcsek, azt a három ajándék valószínűsíti, s már Órigenésznél (Kr. u. 2–3. század) a három ajándék szerint három király szerepel, s ez a három megfelel a keresztény Szentháromság-hitnek is. Ószövetségi elődeik valószínűleg egy legenda hősei, Dániel barátai, a három ifjú, akik Dániel álomfejtő képességének jutalmául Babel tartomány kormányzói; az ókeresztény művészet egyébként ugyanúgy perzsa öltözékben ábrázolja őket, mint a napkeleti bölcseket. A Számok könyvének Bileám csillag-jövendölése is kapcsolódik a háromkirályokhoz: „Csillag kél Jákobból...” Justinus kapcsolja össze Ézsaiás jóslatával s a Keletről Jeruzsálembe érkezőkkel, akik ajándékokat hoznak a szent városba. Antiochiai Ignatiosz értelmezésében a csillag megjelenése éppen a mágia és a mágusok feletti győzelmet jelenti: Krisztus ereje, igazsága hódolatra készíti a varázslókat, csillagiósokat. Órigenész szerint a napkeleti bölcsek tudtak a Bileám jövendölésről, hiszen az Órigenész előtti keresztény hagyomány azonosította is Bileámot, Zoroaszttert, a mágusok vallásának alapítóját, a perzsa vallási reformert. Így ír: „A mágusok, miután láttak egy, az égen megjelenő Istentől való jelet, látni kívánták azt, akit jelez. Gondolom, birtokukban volt Bileám jövendölése, melyről Mózes számolt be”. Ebben az értelmezésben a napkeleti bölcsek az iráni vallás papjai, s a Gyermek előtti hódolatuk azt is jelenti, hogy a kereszténység szorosan összefonódik a

zsidó Ószövetségen kívül a kor más népszerű, hatékony vallásaival, világértelmezéseivel is.

Az egyházi és apokrif legendák különféle részletekkel egészítik ki a történetet. Justinus nyomán a 2. századtól az Arábiai félszigetet nevezik a háromkirályok hazájának („boldog Arábia” mitológiai toposz). Alexandria Kelemen inkább perzsiai, mezopotámiai területről jövőknek tekinti őket.

A négy evangélista közül Máténál és Lukácsnál szerepel Jézus gyermekkorának története. A pogány orvostól evangélistává lett Lukács azonban nem szól a napkeleti bölcsekről. Nála szegény pásztorok viszik ajándékaikat a jászolban tehének, szamarak között megszületőhöz.

A legkorábbi keresztény ábrázolásokon a háromkirályok mintha Mithras-követők lennének, öltözkük megegyezik a Mithras-kultusz szentélyeinek papságáéval: kerek filcsapka, gyakran ujjas khitón, köpeny, nadrág. Ennek az ábrázolásmódnak köszönhető, hogy a 7. században, amikor II. Huszrau Parvéz perzsa király leromboltatta a keresztény templomokat Palesztinában, megkegyelmezett a betlehemi Krisztus Születése templomnak, épp a napkeleti bölcsek jelenléte miatt.

A katakomba-festészetben a téma nincs az érdeklődés előterében. Péter és Marcellus katakombájában csak a mágusokat ábrázolják, akik az XP monogram formában megjelenő csillagot üdvözlik. Máténál sem a gyermek születésénél, hanem a napkeleti bölcseknél szerepel a csillag (később a csillag szerepét veszi át az angyal; a pásztorok történetében az angyal a hírvivő, így egymásba fonódik a két jelenet). Többnyire három, de olykor négy király, mágus szerepel a korai keresztény ábrázolásokon. Szarkofágokon is

látható e történet s a háromkirályok ábrázolásával szemben a történet folytatása, a betlehemi gyermekgyilkosság.

A hatalmát Kr. e. 40-től Kr. e. 4-ig minden eszközzel fenntartó Nagy Heródes arra akarja rávenni a napkeleti bölcseket, hogy térjenek vissza hozzá, ha megtalálták a gyermeket, a Zsidók Királyát. Álom figyelmezteti a bölcseket, s ők más úton indulnak vissza hazájukba. Az álom az Ószövetség tanúsága szerint Isten megnyilatkozása, aki olykor azért bocsájt álmot az emberre, hogy találkozzék vele, olykor azért, hogy megakadályozzon valamit. Az ókori kultúrák embere az álomban kapcsolatba kerülhet az isteni világgal, s felfoghatja a titkos dolgok, illetve a dolgok titkos értelmét, tán még a jövőendő fátyla is fellebben előtte, megtudhat valamit sorsáról. Az izraeliták is hitték: az álom jövődölés. A napkeleti bölcsek kiszámították, mikor s merre kell elindulniuk, hogy tanúként jelen legyenek a világfordulásban. A tudós urak, akiket tudásuk és hitük vezérelt a hosszú úton, s vitték, cipelték az aranyat, a tömjént, a mirhát, kiérdemelték az égi utasítást, az álmot, hogy kerüljék el Heródest, aki ugyan a Jeruzsálemi Templom újjáépítője, de gátlástalan gyilkos is. Mikor az ő asztrológusai is kiszámolják, hogy Kr. e. 6-ban vagy 7-ben születik meg a Halak jegyében, a Jupiter s a Szaturnusz együttállásától kísértén a Gyermeke, Heródes – biztos, ami biztos – minden két éven aluli gyermeket megölet katonáival Betlehemben s környékén. Statisztikai számítások szerint 20-30 gyermek – az „aprószentek” – az áldozat. Az antik világban nem ritkák a háború szörnyű következményeként a gyermekgyilkosságok, és azok ábrázolása sem. Általában karddal ölnek, de irodalmi emlékek szerint földhöz is csapkodják a gyerekeket. (Sokat nem változott az emberiség: „Falhoz verdesik itt is, amott is

a pötty csecsemőket” – írja Radnóti 1944-ben.) Isten azonban nemcsak a napkeleti bölcseket figyelmezteti álomban a kerülő útra, hanem Józsefet is, a Gyermekek gondviselőjét, hogy sietve induljon Egyiptomba, menekítse a fiút s anyját.

A bizánci ikonográfiában a napkeleti bölcsek perzsa származása soká megőrződik. Megnevezésük Nyugaton a 6. század elején történik: Gáspár, Menyhért, Boldizsár. Legendák szövődnek későbbi életükről; vannak, akik tudni vélik, hogy Tamás apostol megkereszteli őket, majd egy keleti országban vértanúságot szenvednek. Sőt, földi maradványaikat ismerni vélik: a 12. században Milánóból a kölni dómba vitték, s ott tisztelték. Még később a három ismert világrész megtestesítői: Európa, Ázsia, Afrika, s ennek megfelelően a három emberfajtát szimbolizálják: feketék, sárgák, fehérek; majd a három életkort jelenítik meg: az ifjúságot, az érett férfikort s az öregkort.

Feltehetően a Domitilla és a Priscilla katakombákban látható képek az első háromkirály-ábrázolások; talán a 3. század végén, a 4. század elején keletkeztek. Az előbbiben a három perzsa ruhás mágus egymás mögött sorakozva áll a bal oldalt ülő, ölében gyermekét tartó Mária előtt, s ajándékaikat nyújtják feléjük. Az utóbbin ugyanez a jelenet megfordítva, itt Mária van a jobb oldalon, s a bölcsek nagy ívben előrelépnek a Gyermekek felé. A kezdetleges ábrázolás az érzelmek intenzitását kísérelte meg kifejezni. Az örömet, hogy ők lehetnek az első tudói a megszületés csodájának. A nyugati keresztény festészetben az első kiemelkedő jelentőségű háromkirály-ábrázolás Giottóé, 1305 körül Padovában, a Capella Degli Scrovegniben. Szabad ég alatt játszódik a jelenet, jobbról a háttérben szikla, s az egyszerű építmény alatt ül a gyönyörű, fiatal paraszt-Madonna, óvó



mozdulattal tartja a térdén ülő kisedet, aki az előtte térdeplő s őt áhítatosan megérintő ősz szakállú öregembert figyeli. Jobbról mellette lehajtott fejjel az aggódó, erőteljes, kézműves-József, háta mögött egy félreforduló angyal profilja, s balról fehér tógás, nagy és méltóságteljes angyal, kezében az oltáriszentség-kegytartó, mely egyben a templom szimbóluma. A mintegy aranymetszéspontban térdeplő, hódolatteljes öreg mögött az ifjú sárgás palástban megilletődötten figyeli a jelenetet s bemutatja ajándékát; a koronás középkorú vállán ugyancsak az ajándék, tömlőben a tömjén. Mögöttük szolgál fogja a tevék kantárját. Az előbbre álló tevé is a gyermekekre függeszti tekintetét. A ragyogó kék égen az üstökös – a jel. Minden tekintet, minden mozgás és az egész szerkezet a Gyermekekre irányul. Valami meseszerű egyszerűség, álomi tisztaság hatja át a látványt. Kicsit mindenki szomorú, meglepődött, hiszen hihetetlen is, ha valami mégis megtörténik, bekövetkezik úgy, ahogy az ember várja, elképzei. Transzcendentális és szakrális különös földi módon, szétválaszthatatlan egységben jelenik meg, ahogy Giotto összekötötte az eget és a földet.

A csillag hosszú aranyfénye ragyogja be a megilletődött gyermekeket egy ismeretlen mester 1380 körül keletkezett festményén (Bargello-diptichon). Mária baldachinos ágya egyben királyi trón, s a balról jobbra, átlósan előtte sorakozó három királyok alázatos mozdulattal emelik le fejükről koronájukat. Ezt a mozdulatot ismétli a jobb sarokban épp lábát melengető József: válaszul leemeli a sapkáját. Jobbra fent finoman festett galambdúcokkal a betlehemi ház teteje és egy bástya, balra a királyok lovászai a lovakat fékezik éppen. Mozgalmas és díszes, aprólékosan megmunkált kép. A gyermek örül az ajándékoknak, belemarkol a kehelybe,

Mária s a királyok is mosolyognak, ragyognak, miközben imádják őt. A rakoncátlan lovak, az ide-oda forduló galambok, a hatágú, fénylő csillag, a hullámzó ruharedők, virágszirom s más növényi ornamentika a jövendölés, az álom beteljesülésének boldogságát sugallják. Egyetlen aggódó pillantás a baldachin mögül bekukucskáló női arcon, kezét is óvón nyújtja előre, mintegy a Gyermekek védelmében. A háttér arany, csupán a csillag körül sötétedik kicsinyke éjszakai égdarab.

Fordulatot jelent a háromkirályok-ábrázolásban Gentile da Fabriano 1423-ban festett képe. Az álom helyett a valóság látható. Az ünnepeelt festő a késő gótikus kompozícióban – ha úgy olvasandó is, mint a mesék vagy mint a mozi-történet – a cselekmény megszövése közben aktualizálja az eseményt a korabeli Firenzére. Fent, a bal sarokban, a háttérben a hegytetőn állva a napkeleti bölcsek felfedezik a tenger felett a csillagot, melyet követniük kell. Aztán szántóföldön haladnak keresztül, majd népes társaságban a középső ívmező alatt bevonulnak a hegyen lévő Jeruzsálem-be. A mese indítása: a kozmikus nyugalma tenger, hegycsúcs övezte három nyugodt alak. A befejezés is ugyanez: tehénke, szamár nyugalma a jászol mögött, a Szent Család méltóság-teljes együttese és az álmokat beteljesítő háromkirályok.

Közben az eseménydús részletek, a vonulás, a lovak mozgó lába, a tömeg, a lépcsők, a külső világ, a realitás, és elöl izgó-mozgó lovak, repülő madarak, vadászok, nemesek, kereskedők, sőt, a legfiatalabb király mögött, a nézővel szembenéző gazdag firenzei, Palla Strozzi, az udvar diktálta divatöltözékben. (Ez a jelenet később ugyanígy megismétlődik Gentile Bellini rajzán és Vincenzo Foppa anekdotizáló festményén is.) A kép gyönyörű. Betetőzése, túlcsondulása a gótikának. A figyelmes József, a szemérmes Mária s a térdep-

lő öreg kopasz fejére meghatóan támaszkodó gyermek, meg az istállót jelző két puritán állat bensőségesek, a három hódoló, megilletődött király mozdulata is. Oly természetesen köti össze a konkrét történeti időt a valójában időn kívüli metafizikus eseménnyel, mint a mesék, a narratív álmok. A vallásosság itt még annyira magától értetődő, hogy az ornamentális részletek is az élmény hitelességével telítettek. Az oltárkép a tehetős firenzei polgárság emlékműve. S persze nemcsak a firenzeieké, hiszen a német Stephan Lochner 1440 körüli kölni oltárának középső képén, *A háromkirályok imádásán* is a gótikus arany háttér, a cirádás építészeti ornamentika alatt, a koronás királynő-Mária trónja körül balról és jobbról térdeplő, gazdag ruhás keleti mágusok, főpapok s mindkét oldalon divatos öltözékben az arisztokrácia lovagi ízlését utánzó előkelő – vagyonos – polgárok láthatók. Valószínű, hogy e műhöz Gentile da Fabriano firenzei képe szolgált mintául.

A háromkirályok története az idők folyamán kitűnően alkalmassá válik a társadalmi reprezentációra. A mágusok, varázslók, bölcsek nemesi-nagypolgári urakká, kiskirályokká változnak, elsikkad az eredeti tartalom. Firenzében oly népszerű a festmény-téma, hogy 1428-ban elrendelik a háromkirályok ünnepét.

A kora reneszánszban, a reneszánsz első mesterei még egyszerűen ábrázolják az eseményt. Fra Angelico a San Marco kolostor egyik cellájában meditációs céllal festi meg a témát. A freskó bal szélén ül fehérben a szerény, visszahúzódó, sápadt Mária, ölében a boldog gyermek áldásra emeli kezét. Mellettük magasodik József, szálfegyenes alakja maga a biztonság. Az öreg bölcs kalapját is földre téve szinte hason fekszik, a középkorú összekulcsolt karral meghatottan dől előre térdepelése

közben, a fiatal áll ugyan, s markolja ajándékát, de egész testével odaadóan fordul a gyermek felé. Mögöttük kopár, száraz hegyek gyűrődnek az ég felé. A kép bal tőrfelén még egy öregember áll, nyitott tenyerét óvó s védekező mozdulattal emelve szíve elé (az angyali üdvözlletekről ismerős kéztartás, a hosszú fehér szakállas arc Uccello portréja is lehetne). Ő is a bölcsek közé tartozik, hiszen zavarban van attól, hogy tanúja lett a különös jelenetnek, három férfi alázatának az oly ártatlannak tűnő kiseded előtt. Szemét lesüti, magába mélyed. Mögötte, a kép középpontjában kezében írást tartó férfi testével a jelenet felé dől, de fejét elfordítja, s ezzel a mozdulattal összeköti a bal s a jobb oldali tőrfelét. Jobb oldalon a kíséret, divatos ruhákban a firenzeiek, hátul két ló a jelenetre figyelő lovasokkal. Az élénken gesztikuláló férfiak egymás felé fordulnak, talán csak egy profilban álló nézi kardját markolva a túloldali eseményt. Nem szereplői és nem tanúi a hódolat, a beteljesülés pillanatának. Kívülállók, e világiak. Fra Angelico azonban pompásan érzékelteti: ami történik, őértük is történik.

A 15. század vége felé Északon Gerard David festi meg a tömeg kizárásával bensőségesen *A háromkirályok imádását*. 1470 körül a hitével kínlódtó Botticelli többször is festett háromkirályokat, és az ő hatására 1480-ban Filippo Lippi is. Kör alakú képet is, akárcsak Fra Angelico és Filippo Lippi közösen a 15. század közepén. A tondó legközepében az előttük térdeplő öregekre figyelő Mária és a gyermek, az öreg épp megcsókolja a gyermek talpát. A másik jobbról csodálja őt, a harmadik épp veszi le koronáját, s térdre ereszkedni készül. Őt egyensúlyozza az álló, botjára támaszkodó, lehajtott fejű, öreg József. Mintha a négy férfi s a Madonna gyermekével kört képeznének a nagy körön



belül. S mintha el tudnának különülni összetartozásukban a sokaságtól, a többi csoporttól. Magányos csoport báméskodók tömegétől és másfelé figyelőktől körbekerítve. Mintha az, ami a fókuszban van – a lényeg – így elkülöníthető és összekapcsolható is volna a többi – lényegtelenebb – jelenettel. Botticelli itt nem billen el semelyik irányba. A lány, befogadó Mária, a megértő, elfogadó József, a három hódoló bölcs – mintha szentkép lenne a képen belül. Legelől pedig az élet a maga hétköznapi frivolságában, majom, kutya, lóhátsó, fővegek, cipellők, ruhabemutató, kövérek, soványak, csúnyák, szépek, buták, okosak, mindenfélék, magány és tülekedés, a lét esetlegessége és bonyolultsága. A kép nagyon is harmonikus, s épp ezzel kelt gyanút: oda kell figyelni, nehogy megbillenjen a mérleg nyelve.

Id. Joos van Cleve németalföldi mester 1520 körül egy genovai templom számára készítette el *A királyok imádását* és odafestette önmagát s a megbízót a furcsa, eklektikus, mert a gótikus hagyományokat is őrző, a Madonna és a gyermek megoldásában reneszánsz, ám túlzásúfoltság, domborműszerűség, merevség, száraz festésmód miatt a manierizmus jegyeit is hordozó kompozícióba. A lesütött szemű, sápadt, de a centrumba helyezett Mária és a jobb sarokban szinte Lukácsként, a festők védőszentjeként önmagát megfestő (itt térden rajzoló, elmélyülten figyelő) férfin kívül mindenki túl attraktív, mozgalmas. Még a gyermek is szinte évődik a meghatódott, de pompás öltözékű, tört is viselő, aransarkantyús öregemberrel. Az öreg arc, a csaknem kopasz fej egyébként ellentmond a viseletnek. A szerezsen király szinte Othello, színpadi figura, párdúcborrel bélelt királyi palástja, kesztyűje, elegáns

kéztartása, sarkantyús csizmája, fülönfüggője éles ellentétben áll Mária egyszerű kék köntösével, a meztelen gyermektesttel, és leginkább saját küldetésével. A jobb oldali térfélen mindössze négyen vannak, meg egy tehénke, bal oldalon viszont hatan, s egy kutya. A szerecsen akkora, hogy így is egyensúlyban tartja a többségben lévőket, sőt mögötte a túl díszes oszlopot is. A harmadik ajándékhhozó csúcsos varázssüveges, régies és keleties figura. Hármójuk: gazdag főpap, még gazdagabb, piperkőc király s egy keleti mágus. Jobbra a háttérben két élénken beszélgető figura: valószínűleg apostolok. S fönt az oszlop tetején megdöbbenő jelenet: Káin épp megöli Ábelt. Mi minden zsúfolódik itt, s hogy távolodunk az eredeti jelentéstől!

Bramantino 1505 körül festett képe: színházi jelenet. Díszletház előtt a fejét teátrálisan elfordító Mária, az ifjú s a középkorú mezítlábas, tógás alakok úgy cipelik előrenyújtott karjuk közt ajándékaikat, mintha ujjal mutogatnának a kisiúra. Az architektúra a lényeg, a díszletek – a jelenet beállított és kiüresedett.

Van persze más is. Kivételek minden korszakban akadnak. Giorgione *A háromkirályok imádásán* valahogy minden más. Egyszerű parasztcsalád, a gyermekét tartó, szomorú, magába forduló asszony a kép bal oldalán, a bizalmasan mellére támaszkodó s a képből kifelé néző, a többiektől teljesen elforduló kisiú és az egyik ajándékot már magánál tartó, arra tekintő, okos fejű József. Tőlük szokatlan távolságban térdepel a három férfi, mindegyik magába mélyedten, elmerülten. A középtűt térdeplő jobb kézfejjével s mutatoujjával önmaga felé mutat. Bensőséges, önfeltárulkozó mozdulat. Fejét lehajtja, mint aki maga elé beszél; muszáj megszólalnia, de nem akarja zavarni a gyermeket, aki mellett a földön a békésen pihenő állatok, s

mögötte is intim természeti elemek láthatók, vagyis a még épp létező idillt nem bontja meg a tudással, ami terheli. Miként a tőle távolabb, de a kép előterében térdeplő, zárkózott ifjú is tudja a szörnyű titkot: íme a Megváltó, aki megszületett, emberré lett, hogy magára maradva meghaljon.

Parasztok közé festi a paraszt-Bruegel groteszk s meggyötört arcú három királyát. Az anya feléjük nyújtja tenyerét, a gyermek anyjához húzódik előlük. A tömeg: lándzsások, bizalmatlanok, jobbról hárman bambulnak, egyikük a tenyeres-talpas József fülébe sugdos. A szerencsen kifelé néz gyanakodva a képből. Ez itt már újkori történet.

Aztán a barokk: Veronese háromszor is megfestette *A királyok imádását*. A legpompásabb a hatalmas méretű Cuccina-sorozatból való. A másik kettő oltárkép, és az eget is bevonja a cselekménybe. Ezen még angyalok sincsenek, minden a földön történik. Azokon hatalom és gazdagság hódolata az egyház előtt, ezen inkább olyan esemény, amelyben a résztvevők számára épp a jelenlét a fontos. Együttes esemény, egyenrangú résztvevőkkel, beleértve az állatokat is. Mária a feje körüli dicsfény ellenére sincs kiemelve, a belekapaszkodó, a lábujját csókoló öregembertől elforduló kiseded sem. A szereplők többsége feléjük néz, a mozgás feléjük irányul, de nem ők vonzzák a tekintetet; meg kell keresni, hogy e nagyon is földi jelenetsor honnan hová tart. Mária pandantja a jobb oldalon egy díszes keleti ruhás férfi, aki lovat vezet, hamarabb vonzza magára a figyelmet, mint a másik oldalon a Madonna. Középen a hátrafelé forduló, karakterisztikus profilú szerencsen király teátrális ruházatban. A legnagyobb felületet a széttárt ujjait szívéhez támasztó öreg király palástja foglalja el. Mintha a festőt leginkább ennek a hatalmas, a kép középső egyharmadán



átívelő, csillagokkal díszített aranyalástartnak a megfestése érdekelté volna, meg az előtérben jobbra a két kiskutya. A kelmék mintázása fokozza az amúgy is gazdag tónusú kép színhatását. Velencei a kép, ízig-vérig. A hidegkék ég, a különböző fokozatú mélyvörösek, a sötét épület s a világos foltok kontrasztja, az életteli állatok, az alakok ereje és szuverenitása: földivé vált az esemény.

Jacopo Bassanónál 1540 körül megrendezett színházi jelenetté, Nicolas Poussinnél pedig római népünnepélyé válik gladiátorok részvételével az esemény. A hatalmas római oszlopok – meghökkentő módon ezek közé illeszt tetőgerendázatot, amivel az eredeti történetben szereplő istállóra utal –, a táj nyugalma egyensúlyozzák az emberek mozgását. Mind a kilenc alak egy irányba mutat, a testek, a kezek, a karok, az arcok túlzott lendülettel fordulnak, természetellenesen felfokozottak, itt mindenki túl aktív, hadonászik, hogy hiteles lehessen. S bármilyen furcsán hangzik: zajos az esemény, a résztvevők túlharsogják és túlmozogják egymást. Római színpadi játék. Charles Le Brun 1689-ben festett nagyméretű *Háromkirályokja* pedig a teátrális tömegjelenetek végpontja: fokozhatatlan üresség. Ez már tényleg semmi, de semmi más, csak díszlet.

Hova tart a történet? A régi mesterek vásznain Krisztus keresztre feszítése, ahogy Randall Jarrell amerikai költő írja, a legfontosabb: „mindent / Ami csak volt s lesz a világon, odavonz / A csöppnyi, árva, emberi középpont.” (Tandori Dezső fordítása) Az új mesterek már szabadabban kezelik a témát; Veronese játszadozó kutyákat fest Krisztus lábaihoz; és aztán? Mi a következő fokozat? „Később – szól kortársunk verse – eltűnik Krisztus, a kutyák – absztrakt / Egyetértésben, imádás nélkül, az újabb mestereknél / Színek

vannak a vásznon, a Világegyetem képe, / S egy fénylő pont
valahol a sarokban: / Kis radioaktív bolygó, a neve: Föld”.

JÚDÁS CSÓKJA

Két egymásnak feszülő arc, összekapcsolódó tekintet. Az egyik férfi egyenes tartású, izmos nyakán épp csak annyit mozdul a fej, hogy a nála alacsonyabbnak pontosan a szemébe nézhessen. A kisebbiknek szinte nyaka sincs, lendületesen átfogja a szép arcú erőteljes vállát, köpenye redőkbe ráncolódva tehetetlenül hullik alá.

Emberarcok szoros gyűrűjében vannak, mégis mintha csak ketten lennének abban a pillanatban, a 33 éves férfi és a még kamasz fiú.

Giotto a szélsőségesen ellentétes megoldást választotta. Talán nincs is a festészet történetében még egy ilyen gyönyörű Krisztus-arc, és talán nincs több ennyire csúnya Júdás-arc. Már-már sematikus szembeállítás. Magas, tiszta, világítóan értelmes homlok szemben az alacsony, majomszerűen előreugró homlokkal; egyenes, hangsúlyos, görögös, érzéki cimpájú orr, a másiké rövid, görbült, a cimpáknál kicsit megnyomott; a szabályos száj fölött férfias bajusz, a csókra készülőnek alsó ajka előreugrik, felső ajka felhúzódik, elmosódott, kozslott bajusz-kezdemény. Kontúros, nyitott, feltűnően szép formájú szemhéjban a kicsit előredomborodó vakító fehérjén nyugodt, éles szemgolyó, míg a másiké mélyen ülő, az orr és homlokcsont közé rejtett a csaknem sunyi szem. Mediterrán finom bőr, hosszú, rendezett hajkorona, emez sötétebb bőrű, tisztátalan, haja rövid, tömött, tömör.

Fejformájuk is élesen különböző. Krisztus koponyája: félkörbe, pontosabban félgömbbe illesztett háromszög. Mindketten profilban láthatók, mint az egyiptomi falfreskók figurái. A magasabbik külső fejkerülete és a homlokától füléig szaladó haj kontúrvonala a félkör, amit megerősít a fej



fölött háromnegyed ívben látható glória, egy másik külső kör részlete, s a nyakát szabadon hagyó görögös ruha kör alakú nyakszegélyéből egy ívnyi. A Krisztus-fej gömbjét két kör veszi körül. Az arc egyenlő oldalú háromszög a hajtól és a szakálltól keretezve. A szabályossal szemben ott a szabálytalan. Kisebb kör formájú, lapított, hátrafelé elnyújtott koponya, az arc előreugrik (a köpeny gyűrődései a nyaknál, a háton itt is megismétlik az arc alakját). Krisztus koponyaformája félhold alakú és körülötte az aranyosan fénylő glória: napkorong. Ráadásul a füle kagyló formájú. Kell-e ehhez bármi magyarázat? Nap-hold világmindenség és a kagyló az élet, a megszületés.

A Jézus-történetekben három Júdás szerepel: Júdás Tádé, Júdás, aki Jézus rokona (tőle maradt ránk a Szent Júdás levele), és végül a karióti (a legtöbb kéziratban iskarióti) Júdás, az apostolok listájának végén. A jó és a Jézussal azonos vérből, családból származó mellett harmadikként a rossz, a hitetlen, a kapzsi Júdás, aki az árulás előtt már kivett pénzt a közösből. Júdás ugyanúgy részesült az utolsó vacsorán a főétel előtt megtört és a tanítványoknak sorban odanyújtott kenyérből, azaz a krisztusi test darabkáiból, mint a többiek. Az utolsó vacsorán Jézus háromszor utalt névtelenül az árulóra: „Aki kenyereimet eszi, sarkát emelte ellenem”.

A túlságosan e világi Júdás fogja át a testileg is a többiek fölé növekvő Krisztust: az adakozót, a hívőt, a nem csak e világit. Júdás ösztönlény, hirtelen cselekvő, meggondolatlan, tudattalanja irányítja, és földi sikerekre vágyik. Jézust felettes énje vezérli, szorosán kötődik az Atyához, fénylő intellektusú, de e világi is, másként hogyan érthetné meg az embert, Júdás iszonyú tettének szükségszerűségét. Egész testtartása nyugodt, erőteljes – Júdás teatrális mozdulata,

furcsa szögben előredőlő teste bizonytalanságot jelez. (A kép egészén nyugtalan, izgatott mozgások láthatók, a kezek, karok összevissza lendülnek, az arcok hol megdermednek, hol előrelendülnek, a szemek majd kiesnek üregükből, a lándzsák és a fáklyák fenyegetően merednek a két ember feje körül).

A kép bal oldali arany metszés tengelyében kimagasodó Krisztus-nyak fedetlen; a festmény balra tolt centrumában a fejjel együtt világít. Ez a nyak egy mesteremberé. Testes, szokatlanul erőteljes (mint a majdani kereszténységet megújító „vastag nyakú” kálvinistáké). Júdásnak mintha a vállából nőne ki a feje. Ez az ember rejtőzködik: mélyen ülő, alig nyitott szeme mögé meg a zárt köpenybe. Jézus nyaka és arca védtelen, kiszolgáltatott, de védi saját ereje. Vöröskék (tűz-víz) ruházatán a nyaknál egy aranszegélyen arany arabeszk: a görög meanderekre emlékeztetnek, vagy inkább titkos írásra, rejtjeles üzenetre. Júdás köpenye sárgás, barnás, földszínű.

A hajuk színe egyforma. De micsoda különbség a formában! Jézusé hullámokban folytatódik a válláig. Júdásé vaskosan, durván ér véget a tarkóján.

Milyen egyszerű volna, ha annyival elintézhetnénk, hogy az európai szépségeszmény az egyik oldalon, és a csúnyaság, elvetemült gonoszság a másikon. A felületes néző a kontrasztok alapján talán le is egyszerűsíti a látványt. Egy férfi és egy kamasz áll egymással arcközelben, testközelben. Lehet, hogy nincs is közöttük olyan nagy korkülönbség. És mégis. Az egyiknek kiállása van, sugárzó, valaki: a testtartása, a koponya íve, az arcformája, izzó és szomorú szeme azonnal magára vonzza a tekintetet, kiugrik a többiek, az egyáltalán nem jelentéktelen mások közül is. Júdás testformája, arcéle, fejkata elmosódottabb,

bizonytalanabb. A soha meg nem érő, fel nem növő, férfivá nem váló, lázongó kamasz kontúrталansága. De nem ez a fő különbség, bár a zavarodottságra épp elég ok a másik férfiassága, ereje és erélye. Júdásé a folytonos bizonyosság-keresés közepette állandósuló bizonytalanság, a szorongás, a kishitűség.

A legnagyobb baj Júdás butasága. Ez az arc a reménytelenül buta, korlátolt, felnőtté válni soha nem tudó ember arca. Az értelem-nélküliség. Ez a kontrasztok lényege.

Talán azért a legszebb, legtisztább Krisztus-arc Giottóé, mert a legértelmesebb, a leggondolkodóbb. A legáthatóbb, de nem az áhítattól, nem a hittől, nem az áldozatvállalástól, hanem az okosságtól, a megértés türelmétől. A fürkésző, lassú, mély tekintet a szenvedélyektől feldúlt, a bizonytalanságtól megzavart szempárban megtalálja a magyarázatot. A butaságból fakadó tehetetlenséget, a döntésképtelenséget, a sodródást.

Nem egyenlők az esélyeik. Az egyiket keresztre feszítik, hogy sorsa beteljesedjék, hogy feltámadjon, hogy a lelkekben időtlen időkig tovább éljen, a másikkal még a rómaiak se állnak szóba, még a 30 ezüst tallért sem fogadják vissza, még a fa is tiltakozik, melyre felakasztja magát.

Krisztus, Jahve fia, a szelíd uralkodó és az ártatlan szenvedő, a megváltó, a közvetítő Isten és ember, az égi és a földi világ között, egyben a hellenisztikus zsidóság mitológémái szerint a „Logosz”, az „Anthróposz” (az égből jött ember), az „utolsó Ádám”, „isteni ember”, az abszolút etikus lény, a csodatevő (ez utóbbiak a platonikus misztika mitológémái).

Két mediterrán arc. Két európai zsidó arc keleti beütésekkel. Jézus szeme olyan, amit tipikusan zsidónak

szokás mondani, de Júdás orra is olyan, amit karikatúraszerűen zsidó orrnak csúfolnak. A két arc a zsidókról mondott filoszemita (okos, elmélyült, intellektuális, szomorú, érzékeny, bensőséges, Kelet és Nyugat között közvetítő stb.) és antiszemita (ravasz, kapzsi, harácsoló, piszkos stb.) vélekedések tükörképe, a két végletes megközelítés megjelenítése. Jézus is zsidó, Júdás is zsidó.

A festmény keletkezésének időpontja az 1300-as évek eleje, még messze a reneszánsz, de csíráiban már itt fellelhető. Hiszen Giotto Jézusa maga a Logosz emberi testtel egyesítése („testet öltés”). Ő nem az a Krisztus, aki Máténál a Getsemáné-kertben még így imádkozik: „Atyám, ha lehetséges, kerüljön el ez a kehely”, hanem az a Krisztus, aki a 6. századi bizánci költőnél, Rómanosz Melodosznál már keményen szól: „Kezdetől fogva így akartam”. A ferencesek, akik számára Giotto freskói készültek, a Biblia érzelmi újraértelmezésének szükségességét hirdették.

Krisztus háta mögött a képen csupán hat személy van, közülük csak négynek látszik az arca. Júdás mögött tizenegy arc és az arc nélküli súlyos, fenyegető tömeg. Jézus önmaga van, Júdás a többiek kíséretében. Júdás, a manipulált, Júdás, aki fél, mert félelme még a tömeg támogató gyűrűjében is.

Sokféle Júdást hívott elő, keltett életre a festők fantáziája. A megátalkodott gonosztevőtől, ördögi lénytől az intellektuális kételkedőig, bizonyágkeresőig, a szerepre kijelölt, kiszolgáltatott végrehajtótól a szerepet önként, tudatosan vállalóig, az egyenrangú félig, akinek döntése nélkül nem fejeződhetne be a történet. Gyakran Krisztus a kiszolgáltatott, az áldozat, a szelíd, megbékélt vállalkozó, és Júdás az erősebb, a tekintélyt sugárzó, az ellentmondásra



serkentő, a mítoszt megfordítani akaró, „a másként is lehetne, változtassunk együtt” magatartás kezdeményezője.

Pedig ha átgondoljuk az esemény-láncot, ha újra olvassuk a négy evangélista szövegeit, és pontosan követjük az apokrif iratok körülményeskedő sorait, könnyen belátható, hogy Giottónak igaza van. Krisztusa a szépséggel és művészi tehetséggel megáldott Dávid leszármazottja, az Ariadné-fonalat kiérdemlő Thészeusz közeli rokona. A megkísértéseket és hányattatásokat vállaló, gondolkodó, töprengő és megnyilvánulni tudó ember. Ő Dániel is, aki olvasni tudja a falon a láthatatlan írást.

A másik a sodródó, tengődő butaság, a méltóságos emberi létezés alatti létbe zárt. Kiszolgáltatottja ösztöneinek, indulatainak, hullámzó kedélyállapotának, szél gyorsan váltakozó közérzetének. Ez nem is az együgyű, szelíd butaság, az oktanok békessége. Ez fárasztó és megterhelő butaság. Az egyensúlytalan emberek butasága. Dávid szomorúságának és Thészeusz bűnbeesésének okozója. Krisztus türelmét is próbára tevő. Tömény és kimozdíthatatlan, megváltoztathatatlan butaság. Reménytelen. És elviselhetetlen.

Góliát és a Minótauroszt legyőzhető. Az egyik csak egy hencegő, nagyképű, bikaerejű hústömeg, az örök katona, aki szinte sajnálatra méltóan kiszolgáltatott, hisz elég egy parittyányi okosság tehetetlen, kolosszus lénye ellenében; a másik szükségszerűen, eleve halálra ítélt, vadságában a végzete, tabukat sértő őslény, lényünk mélyén elfojtottan élő titkok hordozója, ő is kiszolgáltatott, hisz elég egy kötél, kötelék, hűség és árulás kolosszális lénye ellenében. Dávidnak és Thészeusznak eszközei és társai voltak.

A sötét butaság ellen az igaz ember eszköztelen, s ha szemtől szembe kerül vele, végletesen társtalan, irtóztatóan süket magányba kényszerített.

Mi történhetett Firenzében vagy Padovában 1305–1309 között, amikor Giotto megfestette ezt a Júdást és ezt a Krisztust? A Szent Ferenc prédikációitól megtérített Giotto mitől láthatta meg a szörnyű lényeket? Hogy Júdás nem kisstílű árulkodó, nem pénzsóvár kíváncsiskodó, nem a kísértő, nem a gonosz, hanem egész egyszerűen egy buta ember, egy a milliók közül, aki itt szaladgál körülöttünk, látszólag ügyeket intéz, tesz-vesz, fontoskodik, látszólag ott van, jelen van, benne van a történelemben, valójában behelyettesíthető, karakter nélküli, butaságra ítéltetett, s épp butasága élteti. S e masszív, áthatolhatatlan butaság, „a teszi, de nem tudja, miért” által válhat partnerré, tényezővé, sorsbeteljesítővé.

A szótlan, szelíd butaság büntudatot ébreszt, segítőkészségünkre apellál, megmozgatja emberségünket. E kínos, zavaros, már-már agresszív butaság próbatétel a környezet számára. Ez elől nem lehet menekülni, szemlesütve kitérni.

Ezért e hosszú, súlyos, töprengő, elszánt szembenézés. Krisztus rezzenéstelen szeme. Amint belemélyeszi árkos, karikás, gyönyörű tekintetét a zűrzavaros, tisztátalan, mélyen ülő szembe, közel engedi szigorúan zárt, elszánt ajkához a másik fecsegő, csücsörítő száját. Okos, ezer kérdéstől izzó homloka moccanatlanul és nyitottan várja és viseli a másik kezdeményeit, megszólalásait. Túri az áruló érintést, a látszat-ölelést, azt a mozdulatot, amely leleplezi a butaságot.

Nincsenek egyedül, és mégis egyedül vannak. Abban a pillanatban ez csak kettőjük magánügye, előzményektől és

következményektől elzárva addig, amíg a többiek nem lépnek közbe. De itt és most a meghökkent tanítványok is csak staffázsfigurák, s a fenyegető arcélű zsoldosok is csak keretül szolgálnak. Persze ott a szemben álló két csoport a képen, s ez jól van így, de a tény csak egymásrautaltságukat, a közöttük történés jelentőségét, együvé tartozó magányosságukat hangsúlyozza.

Ők ketten vannak ebben a pillanatban. Az átmenetileg elbukó értelem s a gyakran győzedelmes butaság, a kitartó okosság és a veszett ostobaság.

Az egyik számára ez a találkozás a tudás bizonyossága, a másik számára a további ismeretlen. Csakhogy ez az ölelés mindkettőjük romlását hordozza. El kell még hangoznia a legsörnyűbb mondatnak – Éli, Éli, Lama Sábahtani –, és be kell következnie mindkettőjük halálának, az egyik számára a következő történet kezdetének, a másik számára a megmásíthatatlannak. Dávid, Thészeusz, Krisztus feltámadnak. Júdás halála végleges.

VERONIKA KENDŐJE

Pártos Vera emlékére (1933–1981)

Lehetséges, hogy a kereszttel a vállán megbotló, vérző Krisztusnak kendőjét nyújtó Veronika azonos azzal a vérfolyásos asszonnyal, akit Máté szerint Jézus meggyógyított útban Jairus, a kafernaumi zsinagógai előjáró házához. A legenda szerint tehát háromszor találkoztak: először, amikor az Úr indult, hogy segítsen Jairus leányán, s tán az épp a Veronika meggyógyítása miatti késlekedés miatt halt meg. Jézus persze kézen fogja és életre kelti a kislányt, miként ezt, s a vérfolyásos asszony megtisztulását együtt láthatjuk III. Ottó császár evangeliáriumán (1000 körül, München, Staatbibliothek). Másodszer, amikor a tömegben sodródó asszony kétségbeesetten nyújtja kendőjét a Töviskoronásnak a Via Dolorosán, és a szenvedő, vérfoltos arc lenyomatával kapja vissza (a kendőt Rómában a Szent Péter templomban őrzik ereklyeként, és a kupolapillér egyik szobordíszé is Veronika. Az érzelmesebb, ugyanakkor racionálisabb, a hagyományokhoz inkább kötődő Martin Schongauer *Keresztvitel* című rézmetszetén épp azt a pillanatot örökíti meg, amikor a szomorú, beesett arcú, csaknem síró, a tömeg fölé magasodó Töviskoszorús visszaadja a kendőt, s a térdeplő asszony átöleli a súlyos, édes terhet, a szétnyitott vásznon az arc lenyomatát. Milyen nincs a töviskorona! Így a homlok magasabb s a tekintet még gyötröttebb: „bevégeztetett” – közli már itt is). Harmadik együttlétük a keresztre feszítéskor: ott áll az asszonyok között, a Máriák és Magdolna társaságában, tanúként a vérző test mellett. A vérnek – mely áldozat, kiengesztelődés, s egyben



megszentelő erejű, lemossa az ember bűneit, nagy jelentősége van ebben a történetben. („Az ő vére mirajtunk és gyermekeinken” – Máté, 27,25.)

A Veronika kendő-legendája a 13. században alakul ki, néhány variációja a középkorban is ismert, de Argenteuil-i Roger 1300 körül önti a ma ismert formába, s ettől kezdve a kendő bekerül a passióban szerepet játszó tárgyak közé. A 13–14. századtól a mozgalmas, szenvedéssel és fájdalommal átszőtt keresztre feszítés-ábrázolásokon a kereszttvitelről ismert Veronika is jelen van. A 15. századtól szokás ábrázolni a kereszttutat, a hét vagy tizennégy jelenetből álló Kálváriát. A hatodik stációnál Veronika odanyújtja kendőjét Krisztusnak, hogy megtörölhesse arcát. Dürer *Kereszttvitelén* Jézus épp összeroskad a kereszt súlya alatt, bal karjára támaszkodva szenvedő, megduzzadt arcát a mellé térdeplő, síró Veronika felé fordítja, aki tiszta kendőjét nyújtja. Jézus előredőlő alakjára szinte ránehezedik a Jeruzsálem kapuját elhagyó, ellentétes érzelmektől feszülő tömeg, a jajgató asszonyok és tanítványok, a dühödt katonák és lovak, s a kíváncsi gazdagok. A két törékeny test, Veronikáé és Krisztusé, egy pillanatra összekapcsolódik. A szerelem kínzó, igaz pillanata: ők ketten, így együtt, és senki más. Az asszony, akinek van teste, földi lény, s a férfi, aki nemsokára már csak emlékkép lesz. Se test, se érintés, csupán lenyomat: emlékezet. Az 1509-ben készült Dürer-fametszeten a fájdalomtól gyötört Krisztus szó szerint a földre roskad, a kendőjét két kézzel nyújtó asszony felé néz, iszonyatos magányában szinte belekapaszkodik a nyüzsgő, zaklatott tömegből nyugodt, elszánt, biztatást sugalló testtartásával kiváló Veronikába. A kompozícióban a bal oldalon térdepelve is felmagasodó Veronika egymaga

egyensúlyozza a súlyos keresztet, s rajta az összecsukló Krisztus fejét. Kicsit megdőlő teste és a kereszt háromszögkompozícióba zárja az esemény lényegét, keze s a kendő széle a kép függőleges felezőtengelyére kerül.

A Biblia nem említi Veronika kendőjét. Nem szerepel Jacobus de Voragine 13. századi *Legenda Aurea*jában, a „középkor legkedveltebb könyvében” (Huysmans) sem. A Nikodémusz apokrif mondja el a Veronika legendát, hogy útban a Kálvária-domb felé ott marad a lenyomat, az arc képe a kendőn.

Szegény asszony, akinek semmije sincs, legfeljebb az a kendője, melyet – átérezve a másik, e különös, idegen férfi szörnyű kiszolgáltatottságát és megalázottságát – odanyújt, vállalva az azonosulást a Názárettel, a bíbor köpenybe burkolt, bírói végzéssel megcsúfolttal. A mezőről hazafelé tartó Cirenei Simont – Márk szerint – kényszerítették, hogy segítsen a térdre roskadónak, Veronika önállóan cselekedett. A ferencesek Jeruzsálemben ugyancsak a 13. században jelölték ki 80 méterrel Cirenei Simon kápolnája után a VI. stáció színhelyét: egy oszlop jelzi Veronika házát. (Az evangéliumokat férfiak jegyzik, talán ezért nem szerepel bennük Jézus három elesése, találkozása anyjával és a Veronika kendője.)

A Veronika-történet leglényege – a képmás, a lenyomat, a Krisztus-arc probléma – összeköti e legendát a turini lepel kérdéskörével. Melyik az igazi Krisztus-arc? Milyen valójában a megfeszített képmása, milyen volt, amikor Messiásként itt járt e földön? S miért fontos a tanúságtétel? Miért kell mindenáron *lát*ni Isten arcát?

Joannész Damaszkénosz 8. század eleji szerzetes a szentképek védelmében írott három beszéde közül a harmadikban mondja: „a kép tehát hasonmás, példázata és



másolata valakinek, s visszatükrözi, akit ábrázol. De semmiképp sem hasonló mindenben a kép az eredetihez, vagyis ahhoz, akit ábrázol”. Mi célra készül a kép, teszi fel a kérdést. „Minden kép valami rejtett dolgot derít fel és hoz napfényre”.

Bonaventura pedig, a 13. századi ferences (vannak, akik szerint épp a ferencesek terjesztik el a 13. században a Veronika-legendát s ábrázolását) így ír: „ami hasonlít a képmáshoz, az következésképp hasonlít a leképezett dologhoz is: ezért, aki látja Péter képmását, Pétert is látja... a lélek, saját képességeinek megfelelően, hasonlónak válik azokhoz a tárgyakhoz, amelyek felé fordul, akár a megismerés szerint, akár a szeretet szerint”.

Krisztus az egyetlen képmás, akin keresztül Isten teljesen kinyilatkoztatja magát („Aki engem látott, látta az Atyát” – János 14,9). Krisztus a fiúság révén képmás. Isten az embert is saját képére és hasonlóságára teremtette (*Teremtés könyve* 1,26-29 és 9,6, továbbá szerepel az antik irodalomban is, például Ovidiusnál s a babilóniaiaknál, például Gilgamesnél, hogy az ember az Isten képmására teremtett lény), ám tökéletlen és bűnös képmás, akinek épp ezért van szüksége a tökéletes és büntelen képmásra, Jézusra, a közvetítőre. Az ember kezdettől keresi Isten arcát (*Zsoltárok könyve*), vágyik látni „színről színre”, szemtől szembe, „arcból arcba”, nemcsak „tükör által homályosan”.

Miért csak az arc? Az arc a lélek (a szív) tükre, mondja a közbeszéd. „Amint a vízen tükröződik a belenéző arca, az ember szíve is nyitva a másik ember számára” (*Példabeszédek* 27,19). Az Ószövetségben gyakran szerepel az arc az ember helyettesítőjeként. Az arcról leolvasható a fájdalom (Jeremiás), a fáradság (Dániel), a bűbánat (Nehémiás), az

öröm (*Példabeszédek*), a keménység (Ezékiel). Az arc jeleníti meg Isten és ember kapcsolatát.

A Veronika kendője – vera icona = hű képmás – kézzel fogható bizonyíték: lehetséges kapcsolat az isteni (transzcendens) és az emberi (földi) között. A képteremtő festőnek hálás téma e kétszeres teremtés lehetősége.

Ne feledjük: a 13. század a Veronika-legenda szülője. Még nincs portré, nincs önarckép, de már alakul az igény a személyes megjeleníthetőségre. Veronika kendőjén az arc segít a személyiség, a saját arc megtalálásához, ábrázolhatóságához.

1420 körül keletkezett az a *Veronika kendője* kép, amelynek német, valószínűleg kölni festőjét is a kép nyomán nevezték el Szent Veronika mesternek (München, Alte Pinakothek). Az internacionális gótikus stílusban készült lírai hangvételű festményen a kép közepén felmagasodva a jámbor, fiatal Veronikát látjuk (arca hasonlít a kortárs Stephen Lochner áhítatos, rózsás, ifjú Máriáira és ájtatosságukban is vidám, pajkos angyalkáira), két kezét széttárva maga elé emeli a nagyméretű leplet, ami inkább hat templomi asztalterítőnek, mint az arc megtörlésére alkalmas kendőnek. Rajta az igen nagy méretű, sötét, csaknem fekete fej éles töviskoronával. Vércseppek a szúrások nyomán. A hosszú hajú, szakállú arc mozdulatlan, szomorúan magába mélyed. Az igen hosszú, vékony orr, a zárt száj, a frontális és szimmetrikus ábrázolás a korai Pantokrátorokat idézi, bizánci közvetítéssel került e máskülönben delejes, lebegő, fára festett képre. A háttér osztatlan aransárgája és a szimmetrikusan négy helyen sárgással hímzett vajszerű kendő között szinte testetlenül lebeg Veronika. Hogy mégis él, valóságosan létező, azt jelzi a középtengelytől balra félrebillenő, kicsit sápadt, kicsit pirosas arc és a zölddel

bélelt vöröses csuklya, mely finoman keretezi a szelíd fejet. Krisztus feje monokróm és teljesen síkban van, még az óvatosan széttárt kendő természetes esését, hullámvonalas redőzetét sem követi. A perspektivikusan összefutó, piros-sárga kockás padlón két oldalt, a kép bal és jobb sarkában hármas-hármas csoportban kuporgó, olvasó, éneklő, fejüket tekergető izgő-mozgó kicsiny angyalkák láthatók. Ők a legvalóságosabbak, mintha ők volnának a földi lények. Az ő kicsinységüktől s jelenvalóságuktól a Krisztus-fej még monumentálisabb és még valószerűtlenebb. A viszonylag kisméretű táblakép (78x48) lényegesen nagyobbnek hat épp a belső arányok, a hármas tagolás – angyalok, fej, Veronika – által. A környezet derűs, a korai quattrocento szellemének megfelelően, a színek finomak. A fej kivétel: idegen elem, rémisztő, súlyos, az arányai miatt is, de főként mert halott. Előrevetíti a nyers hústömeget, melyek Botticelli, majd Rembrandt *Keresztlevételén* láthatók, hasonlóképp szorongást keltve, s visszautal a 4. századi Comodilla-katakomba szenvedő Krisztus-arcára s a Praetextatus-katakombában látható töviskoszorús arcra, amelyen náddal ütik Jézus fejét, sőt a Justinianus kori Szent Kozma és Damján apszis mozaikjában kozmokratoroként álló szakállas Krisztusra is (526–530). Talán itt a környezet fejezi ki a feltámadás reményéből következő nyugalmat és békét, ami épp a katakombák képábrázolásán gyakori: „Szívem örvend és nyelvem énekel, és testem is békében nyugszik el, a pokolnak lelke, mert nem engeded, nem hagyod rothadásra szenteted.”

Emlékezés a megholtra – a feltámadás reményében.

Veronika kicsit előredől. Féltőn és óvón emeli a kendőt. Még itt is, így is csillapítani vágyván a szenvedést. Ugyanakkor valami rejtett agresszió is megjelenik, hiszen a

fej, akárcsak a Judit és Holofernes történetben és a *Keresztelő Szent János fejevételében*, még ha nem is olyan brutálisan, átszellemültebben, átemelve egy másik szférába, de ott van. Szublimált, megszelídített agresszió. Élő nő tart egy nem élő férfifejet. Lenyomat, de letagadhatatlan a vér s a veríték. Arc, szakrális arc, de ott van mögötte az esendő, földre zuhant test.

1420 körül készült a *Szent Veronika sudariummal* (London, National Gallery) című, ugyancsak kisméretű, arany háttérű táblakép. A két Veronika-arc hasonló, ruházatuk is. De itt a felemelt kendő alatt folytatódik a ruha, mindkét oldalon látszik csücske, így a londoni Veronika a földön áll a lebegő münchenivel szemben. Angyalok sincsenek. Legalábbis nem láthatók. Valószínű ugyanis, hogy Veronika feje körül repkedő angyalkák voltak, nyomaik épp hogy kivehetők. A fehéres vásznat is magasabbra tartja, ezáltal is változnak az arányok. A Krisztus-fej még nagyobb, s lényegesen közelebb van, nincs térben. Nem töviskoronás, nincsenek a vakító vércseppek a sötét felületen. A haj s a szakáll hasonlóképp szimmetrikus, de dekoratív is. A szem nagy, tágra nyitott, csodálkozó. Ez nem a szenvedő monumentális, szuggesztív és hierokratikus Krisztus. Nem a halott feje. Ez a Krisztus-fej jámborabb, szelídebb, akárcsak Veronikáé. Az áldozaté. A díszes, nagy aranyglória különös auraként veszi körül a fejet (mint amikor a levágott Keresztelő János fejét díszesen kivert arany tálcán mutatják fel), de el is távolít. Ez a kép bensőségessége, az érzékeny részletek ellenére is szimplább, konvencionálisabb, elegánsabb és harmonikusabb. Az érdekessége viszont, hogy a két arc – Veronikáé és Krisztusé – annyira hasonlít, mintha rokonok volnának. Veronika mint Krisztus nővére. Főként szemük, de szelídségük, jámborságuk is. Ezt a képet könnyebb lehetett – lehet –



szeretni a hívőnek. S ez felvet még egy lehetőséget a Veronika-képek értelmezéséhez. Volt a Mária-orante típusú képeknek (amelyeken Mária hasonlóképp felemelte oldalra két kezét s nemegyszer a gyermek Jézus feje volt odafestve köralakban a mellkasára) közvetítő, közbenjáró funkciója.

Devotio, felajánlás-képek a hasonló típusú festmények, melyeken a frontális Krisztus-fej látható. Feltehetően a Rómában őrzött Veronika-ereklye hatására készült számos változatuk a szenvedés elviseléséhez, a feltámadás reményéhez, a halálon túli megváltás hitéhez nyújt erősítést. A kitért, felemelt kéz az ima közbeni kitérülést idézi.

Mintha Veronika is közbenjáró volna, akárcsak Mária és János. A Máriával való kapcsolatra utalhat, hogy a 9. században kialakuló „*Szent Lukács festi Máriát*” kép-típus egy változatában rokon vonásokat vélnek felfedezni bizonyos Veronika kép-típussal. Az 1500–1508 közöttől származó Lukács evangélista képen (Párizs, Bibliothèque Nationale) Lukács úgy tartja bal térdén előremutatva a Mária a gyermek Jézussal képet (kép a képen belül), mintha Veronika tartaná s mutatná fel Jézus arcképét kendőjén. Szellemi, szemléleti rokonság tételezhető Veronika kendője, Jézus arcmása és a Lukács festi Máriát a gyermek Jézussal kép-típusok között.

Hans Memling *Szent Veronikája* (Washington, National Gallery of Art) talán a Kálvária-dombon, sziklás tájban térdepel magányosan. A háttérben jobbra hosszú út kanyarodik, a horizontot valószínűleg Jeruzsálem tornyainak látványa zárja le. Veronika a németalföldi késő gótikus nő, szentek jellegzetes viseletében: hosszú, szélesen szétterülő köpeny és magas turbán. Arca ártatlan,

parasztos, gyengéd fiatal lányé, teste kissé balra fordul. Mellközépig emeli a kendőt, mely térdére hullik, s rajta frontálisan a közepén elválasztott, hosszú hajú, szimmetrikus szakállú, keskeny orrú, ovális homlokú, nyitott szemű, rezenéstelen fej. Krisztus arca nem követi a kendő gyűrődéseit, a redők mozgását. Hasonlít a Londonban őrzött német mester Veronika kendőjén látható bensőséges, szelíd arcra. Szembenéz a nézővel. Veronika tekintete lefelé, a csodára irányul, maga sem érti még, mi történt. A tisztaság, ártatlanság, a feltétel nélküli s következményekkel nem számoló segítségnyújtás apoteózisa a kép. S ezt a táj, az előtér apró virágai, a Veronikát körülvevő gyógy- és fűszernövények, két fa balról s a sziklák mögött a városfalig vezető erdősávok is alátámasztják. Majdnem együgyű egyszerűség. A természet elrejti a szörnyű bűnt, nyoma sincs a megtörtént tragikus eseménynek. A bűntelen, szép, kedves lány, aki csak belesodródhatott az iszonyatba, mintha fel sem fogná a dolgok jelentését, s egyszerű gesztusának jutalmát sem. Kiválasztott lett, Krisztus földi arcának őrzője, közvetítő. Egész angyali lény, szépsége és természetközeli, rusztikus tisztasága is megfelel ennek az ajándékba kapott közvetítő szerepnek. Veronika itt a földre szállt angyal, aki a megfelelő pillanatban képes azt cselekedni, amit éppen kell, s az édes arc tövisszorosú és vércseppek nélkül marad meg az isteni fény, a mennyország színét jelentő fehér kendőn, tanúságtételnek az örökkévalóságig. Krisztus megdicsőülésekor is ruhája „fehéren ragyogott, mint a fény” (Máté 17,2), az angyalok ruhája is „fehér, mint a hó” (Márk 16,5), a feltámadáskor és a Jelenések könyvében is az egyházat szimbolizáló menyasszony öltözete „fényes, fehér, tiszta gyolcs” (19,8). A zöld tájban – a zöld a tavasz, a reménység, a feltámadás

színe – ragyog Veronika fehér kendője. A végső győzelem hitét sugallva a hívőnek (s a hitetlen újkori nézőnek). „Az Emberfia azért jött a világra, hogy keresse és megmentse, ami elveszett” (Lukács 19,10). Majdnem paradicsomi a táj s benne a bűntelen, ártatlan ember.

A tanúságtételhez valóban elegendő a fej (mai igazolványképeinken is elegendő a fej az azonosításhoz).

Memling képe misztikus, kontemplatív kép. Elmélkedésre, csodavárásra inspirál. A bruggei mester szelíd példázata a segítségnyújtásról, továbbá az ember arca és az isteni képmás közötti kapcsolatáról.

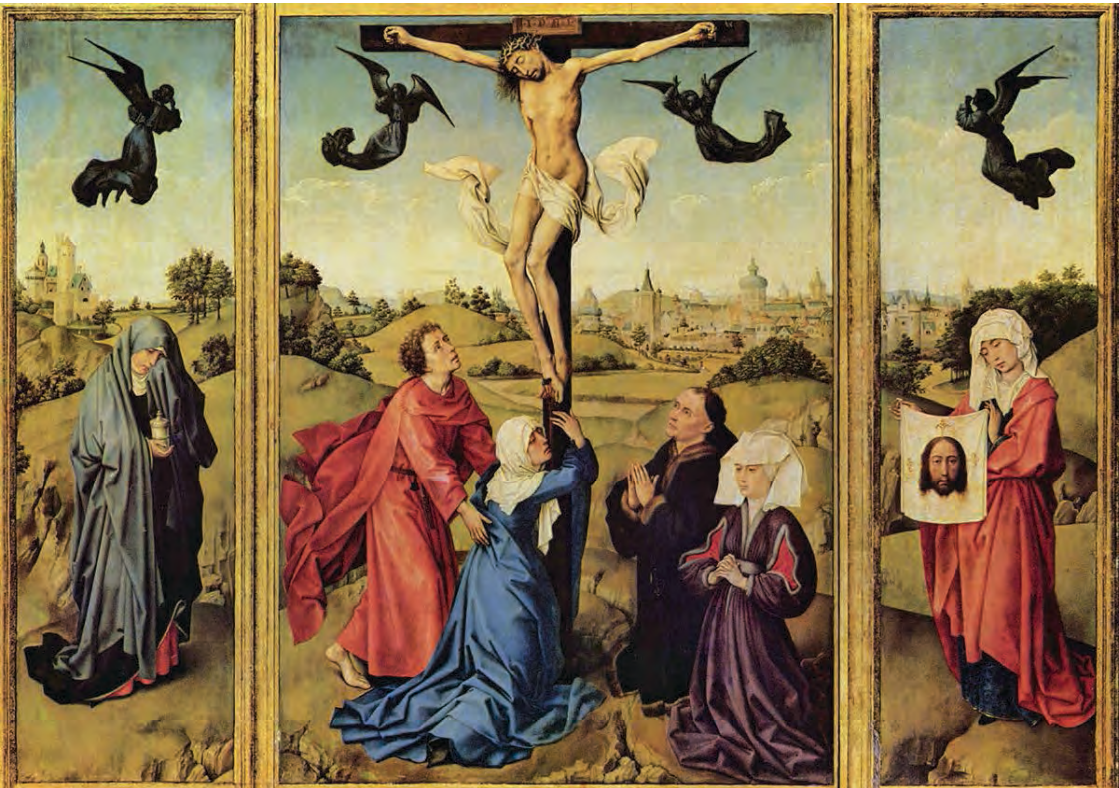
Rogier van der Weyden (Panofsky szerint a Flémalle-i Mester) festményén (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) Veronika idősebb, mélységesen szomorú tekintetű asszony. Vörös köpenye, fehér fejkendője és arckifejezése is bizonyítja, hogy egyike a Krisztust a stációkon a Golgotáig végigkísérő asszonyoknak. Szavakban elmondhatatlan fájdalom látszik vonásain. Ő nem a kortárs német s németalföldi békés, szorongásmentes, ártatlan leányok egyike. Ez a szegény asszony pontosan tudja, miről van szó. Nehéz életének s a megélt rettentő eseménynek lenyomatait ott viseli az arcán. Nem bűntelenként és odavonzódottként lett tanúja a keresztre feszítésre tülekedő tömegben az Emberfia szenvedésének, hanem saját szenvedései, bűnei által csatlakozott kísérőként az igehirdetőhöz, s a szerep, amely az övé lett a vértől, izzadságtól, földi kosztól, emberi verítéktől lucskos arc megjelenésekor kendőjén, örökre összeforrasztotta a nyomorúságában is csodára képpessel, aki vele, mint a többi megvetett, megalázott s általa meggyógyított asszonnyal, sorsközösséget vállalt.

A magas, karcsú, bánatba merült asszony jobbra fordul, igen óvatosan csippenti s emeli fel az áttetsző

muszlinkendőt s rajta a sötét, rendkívül szomorú arcot. Szokatlan a kendő mérete és átlátszósága is. Krisztus szokott módon hosszú hajú és szakállas, hosszú, keskeny orrú, ovális homlokú, hosszúkás arca alig nagyobb, mint Veronika arca. Sötétbarna, mint a bizánci ikonok, de cseppet sem fenyegető. Nem uralkodó s nem ítélkező, inkább csodálkozó és megértő, s főként nagyon-nagyon szomorú, megkínzottságában magára hagyott. Mintha Veronika arca is kételkedne: muszaj volt ennek megtörténnie?

A kendő: ez itt valami egészen szokatlan, áttetsző, átlátszó, légies, s ettől imaginárius, álomi, nem e világból való, mint a vaskos, nehéz szőttesek, megfogható, testes gyolcsok. Míg a legtöbb Veronika-képen Veronika a nem valóságos, kortalanul fiatal, égi küldött, áttetszően szép, hamvas, a kendő viszont nagyon is valóságos, itt megfordul: Veronika hús-vér, élő, szenvedő asszony, a kendő meg kívül van az anyagi világon, matéria nélküli. S ez a Roger van der Weyden-kép tanújele az egyik szférából a másikba átmenetnek. A láthatatlan világ – a kép által – láthatóvá válik. Az arc, a látomás szétfeszíti józan, hétköznapi életünk kereteit. (Lám, még az időben s térben oly közeliek, mint a kölni mester és Rogier van der Weyden és Memling is mennyire másként értelmezhetik ugyanazt a történetet. Mert a történetben benne van a többféle megélés lehetősége.)

Rogier van der Weyden (1440 körül festett) triptichonjának (Bécs, Kunsthistorisches Museum) jobb oldali szárnyán olyan Veronika áll a kendőt felmutatva a sziklás domboldalon, aki rokona a német s a németalföldi korabeli mesterek Veronikáinak: fiatal lány, fejét megbillenti, bal felé fordul (középpütt a Keresztre feszített, a síró, drámai testhelyzetű Máriával, Jánossal és a donátor házaspárral).



Mögötte kanyargó út, távolban a város, erdősáv. A kendőn a Krisztus-fej megfelel a korabeli, nyitott tekintetű, ovális, szomorkás, de nem töviskoszorús és nem szenvedő arcnak. Veronika kevésbé életteli, érzelemmel átszótt, valóságos, mint a bal oldali szárnyon a gazdag ruharedőzetű, meggyötörtebb, köpenye szélével könnyeit törölgető Mária Magdolna. Ami különös, az az angyalok jelenléte: két angyal repked a kereszt körül, s egy-egy Veronika, illetve Mária Magdolna térfelén. Rendkívül gazdag érzelmek kifejezői, már-már expresszívek. A halott, előrebukó, csukott szemű arc a keresztben és a csaknem békés, nyugodt arc a kendőn furcsa kettősségükben növelik a kép amúgy is erős feszültségét. Mint ahogy – ha csak a Veronika-szárnyat nézzük – különös ellentét feszül Veronika egyenes alakja, a sima, fehér kendőn a frontális arc és a levegőben repülő, jajongó, mozgalmas, sötét angyal között. Mintha Veronika elkülönülne környezetétől. A botrány, hogy mindez megtörténhetett, az esemény, mely földindulásszerű érzelmeket kavart a többi résztvevőben, mintha nem érintené őt: védi a kendő. Idegenként van jelen. Ő az örökkévaló, az élő arc őrzője. S mint e kincs felelős tulajdonosa kerül kívül a többiek aktuális szenvedésén. A kívülállónak ható, gyermekes Veronika mégis többet tud, mint a közeli, nagyon érintett Mária, János és Mária Magdolna, a legkedvesebbek. Ő ugyanis nem a keresztre feszítés pokoli kínját éli át, mint a többiek, hanem az átmeneti halál valódi értelmét, jelentését. A lenyomat, a képmás a biztosíték: íme, az örökkévaló, íme, a feltámadás (Ozirisz-Krisztus s az örök körforgás. Az állandóság, a bizonyosság az átmeneti állapotokkal szemben).

Jézus képmása mindig hagyományosabban megfestett, mint Veronika, a többiek vagy a környezet, akár erősen bizánci mintákhoz igazodik, akár csak közvetetten. Visszautal az eredetre, az első háromszáz évre, amikor a kereszténység még önként vállalt társulás volt, választott közösség a hatalom, a politikai játszótér, az erőfitogtatók ellenében. Amikor még *morális tett* volt kereszténynek lenni... Amikor ez még individuális választás eredménye volt, nem születési jog vagy kötelezettség.

A festő hívő. Minden festő az. A képteremtés maga szakrális aktus. A polgárosodás – quattrocento – szükségszerűen együtt jár némi távolodással a vallásos világképtől. Beengedődik, beemelődik a hétköznapi élet, tárgyi s táji környezet. Ezért is kell a distancia. Veronika kendőjére ezért kerülnek áhítatosabb, régibb Krisztusok.

El Greco 1602 körül Madridban festett *Szent Veronikáján* a fiatal lány jobb felé billenti fejét, két kezét mellmagasságig emelve tartja a sárgásfehér leplet, s felmutatja a tipikusan mediterrán külsejű, vonzó férfi arckép-mást. A haj s a szem olajos sötétbarna, a bajusz alatt a száj csaknem érzéki, az ovális, magas homlokú férfi lefelé, jobb felé figyel. Ez az arc élő emberé. A szomorkás, bájos Veronika is hús-vér nő, érzéki. Cseppet sem extatikus, még csak nem is expresszív, mint a Greco-képek többsége, belső nyugalommal, biztonsággal, profanizálás nélkül mutatja meg, ami az övé.

Ennek a Veronika kép-típusnak – Veronika felmutatja a kendőt – késői változata a túlérétt Osztrák–Magyar Monarchia századfordulós hangulatát festő profán Kokoschka szakrális festménye.

Kokoschka *Veronika kendőjén* (Budapest, Szépművészeti Múzeum) a beesett, sápadt arcú, csontsovány Veronika két kézzel szorítja magához a fehér s vércsíkos kendőt. A lelógó



részen a töviskoszorús, vérfoltos arc a kép bal szélén, a vízszintes középső tengely alatt. A meggyötört arc befelé néz, jobbra, Veronika háromnegyed profilban balra, a másik arc felé fordul, de szeme, sírós tekintete ellenkező irányba. A jobb sarokban fenn kerek égitest, nap-csillag arc fekete kontúrú holdkaréj felett, fekete üreg szeme előre figyel. A három arc, a három tekintet egymással szoros, misztikus kapcsolatban van. Veronika csontos, sárga fejről hosszú, krapplakk-lilás hajzuhatag hullik hátra háromszög formát képezve. A fekete kontúrú fehéren-vörös arc is élesen háromszögletű. Veronika ruhájának nyakkivágása a fejfel megegyező irányú, háromszögletű, és szerteomló hajkötegeit is háromszög formájú fehér fátyol keretezi. A sovány test, a sápadt női arc, a kiszolgáltatott férfiarc, a sötét nap-hold-csillag arc a létezés iszonyatának, az ember kiszolgáltatottságának, a sorssal szembenezés rémületének elszenvedői. Nincs különbség égi s földi szféra között. Krisztus és Veronika elválaszthatatlanul összetartoznak. Szerepazonosság és sorsközösség. De harmónia sincs: mindhárom arc más-más felfogásban készült. Feldereng ugyan az ég biztató kékje imitt-amott a test körül, áttetszik a fátyol alól, de a bűn, a végzet, a gyász, a szomorúság feketéi és a kiontott vér vörösei dominálnak. Erőszak és halál. Expresszív, feszült, elutasító kép, de Veronika sárga arca valahogy mégis gyógyulást ígér (a népi gyógyászatban egyébként a sárga valóban enyhülést, gyógyítást jelentő szín). Az egész test, arc rendkívüli belső életről, befelé fordultságról, e világon túliságról, elvonatkoztatottságról vall, szükségszerű bennlét a megváltás-történetben. Valami befejezetlenség van a képben, s ez megnöveli a feszültséget.

A Veronika képeknek egyéb típusai, változatai is ismertek.

Dürer 1510-es *Kis Passió* fametszetsorozatán Veronika Szent Péter és Szent Pál között áll, mindhárman glóriásan. A két tanítvány – attribútumaikkal együtt ábrázolva – profilban. Veronika fejét jobbra, Pál felé billenti, mellmagasságban tartja a kendőt: rajta a töviskoszorús, hosszú hajú fej. Veronika jelentőségét bizonyítja, hogy Pál apostol és Péter, az egyházalapító között jelenik meg.

Tiepolo 1740-ben festett *Út a Kálváriához* vásznán Veronika mellékszereplő. A mozgalmas, sokalakos kompozíció jobb sarkában, félrehúzódva gubbaszt, lehajtott fejjel. Két kezével úgy emeli meg a kendőt, hogy az arc elfordul az egész jelenettől, kifelé, jobbra néz a képből. Krisztus csukott szemmel zuhan a földre, az óriási kereszt ráborul. Szokatlanul távol vannak egymástól, de testhelyzetük – mindketten a földön – összeköti őket. Mindenki tevékeny, készül valamire – kötélhúzás, feliratcipelés, trombitálás, hadonászás, lóugratás stb. –, az ő kettőjük arca bensőséges, fájdalmas a mindkettőjüknek idegen közegben. A zsúfolt tömegjelenetben Veronika őrzi a legenda eredeti értelmezését, de a látványosság elnyomja a tradíciót. Ettől Veronika magányossága még végletesebb.

Szinte elválik a történettől, és csak az attribútum – a kendő a képmással – utal a helyszínre, a szereplőkre, az eredeti eseményre azokon a kedvelt s főként szárnyas oltárok predelláin népszerű ábrázolásokon, ahol két angyal emeli magasba a vásznon az arcot. Kép a képben. Kettős tükrözés. Az angyalok Isten küldöttei, közvetítők az égi s a földi között, s ha a legfőbb lényt ábrázolni nem is ildomos, fiát, akit maga helyett küldött – a képmás a megváltástörténet tanúságtevője –, látni, érzékelni lehet, s

az angyalok általi felmutatás megerősítésül szolgál a kételkedőknek, az elbizonytalanodóknak. A kendő egyébként is fontos attribútum. Jánosnál olvasható, hogy a tanítványok számára a sírban talált kendők jelek voltak.

Smrecanyban (Liptószentmiklós közelében) található Okolicsányi mester 1510-ben készült Szent Márton és Szent Miklós oltára, melynek 41x176 cm-es predelláján fehér (tisztaság) s piros (öröm) szárnyú karcsú, fiatal angyal lebeg a kék (az ég színe) felületen, magasba emelve a nagy tömegű fehér (büntelenség) leplet, s az oltáron lévő arcoknál két és félszer nagyobb töviskoronás, hosszú hajú, szakállas, paraszti erőtől duzzadó arcot. Amelyik egyáltalán nem lenyomat, mert ugyanolyan élő, kifejező, megfogható, jelenlévő, mint az oltár 120x30 cm-es két szárnyán álló Szent György és Szent Jeromos. Krisztus földműves arca rokon azokéval, akiket megszólított itt a centrumoktól távoli, szegényes, elmaradott Kelet-Európa szegletében. (Lehet, hogy a festő önarcképe? Vagy valamelyik falusi kézműves mesteré, aki az oltár faragásában segédkezett? Ez a Krisztus is azonos azokkal, akiknek megváltásáért végigjárta a Kálváriát. Itt paraszt-Krisztus arcot ölt, s így válik hasonlóvá az emberhez, aki az Atya képmására teremtetett.) Óarany háttérű hagyományos gótikus szárnyas oltár éke itt a Veronika kendője, időben elcsúszva, de annál inkább őrizve az eredendő képzeteket, hitet. Valami naiv öröm s tisztaság, sehol-sincs ártatlanság, gyermeki bizakodás sugárzik az angyalok s az arc együtteséből.

Mindössze három évvel későbbi, 1513-ban készült Albrecht Dürer hasonló témájú grafikai lapja. Két antik figurát idéző, mozgalmas ruharedőzetű, szenvedő, szomorú arcú angyal emeli a plasztikus kendőn az ugyancsak szokatlanul nagy méretű, szakállas, erőteljes, kemény

férfiarcot, mely emlékeztet Dürer 1500-ban festett hosszú hajú, szembenéző önarcképére is. Nyugtalan kép. Kihívó arc. Annyira előreugrik, hogy a lepel csak függönynek hat, mintha nem rajta lenne az arc mint nyomat, hanem valóságos fejet keretezne függönyként a textília. Ezáltal a tövisszorosús, de egyáltalán nem szenvedő, inkább elszánt, tette kész tekintet és száj, az értelmes, és aszimmetrikusan elhelyezett arc Keresztelő Szent János fejevételét idézi meg. Jánost, az Őt is megkeresztelőt, a minden földi hívságot elutasítót, akinek halála a földi hiúságok vásárának következménye. János (neve azt jelenti: akinek „Jahve megkegyelmezett”), az előfutár, aki Jézusról tesz tanúbizonyítást, vállalt szegénységében a pusztában hirdeti a bűnbánat keresztségét a bűnök bocsánatára. Antipász (neve azt jelenti „az apa képmása”, itt is képmás), a Nagy Heródes fia elfogatta a házasságtörése ellen szót emelő Jánost, és a születésnapján buja táncot járó Salomének adta jutalmul e szelíd, ám puritán erkölcsű prédikátor fejét. Dürernél egymásba kapcsolódik a két arc: a fejevétel s a lenyomat. Ráadásul a reneszánsz angyalok is visszautalnak a római kor halotti sztéléin a lelkek túlvilágra jutását segítő, bő redőzetű tógás angyalokra.

A test nélküli fej a predestináció tanát hirdető reformátor, Luther eszméit tolmácsolja a messianisztikus, világvégétől rettegő korszakban. Azáltal, hogy a kompozícióban a fej nem középen van, hanem jobb oldalra kerül (a kép függőleges középtengelye a kendő bal szélén halad keresztül), bevonja a történet az időbe: a kor aktuális idejébe.

A két angyal elfelé viszi a függönnyel keretezett fejet. A bal oldali visszanéz fájdalmasan valami láthatatlan eseményre, a már megtörténtre, a jobb oldali a szúrós

tekintetű, az isten-ember arcot nézi, ám felemelt bal kezével erőteljesen jobb felé int, nyitott tenyerét s mutatóujját az égbe, a jövő irányába mutatva. Aminek meg kell történnie, az megtörténik. (Wölfflin szerint Dürer új Krisztus értelmezést fogalmazott meg, szerinte az egész *Passió* sorozatból ez a leghatásosabb, máig ható lap.)

Különös, szürreális változata a Veronika kendője képtípusnak, amikor Veronikát nem ábrázolják, marad csak a képmás a kendőn. 1350 körül készült Magyarfenesen (ma: Vlaha, református templom) az a sötétszürke alapon okker s vörösesbarna freskó, amelyen a Kálvária, Veronika kendője (alatta felszentelési kereszt) és a Szenvedő Krisztus fél alakja látható. Ovális, zárt ikon Krisztus-arc, síkban a sík kendőn (erősen bizánci hatásra, valószínűleg Kolozsvári Miklós festette).

El Greco 1590–95 körül festette meg *A szent Arcot* (Madrid, Prado). Ez csupán a sárgás-zöldes-fehér kendő, s rajta a mediterrán, hosszú, sötétbarna hajú, szakállú, keskeny bajszos arc. Mélyen ülő, bánatos, olajos szem, érzéki száj, e világi, mégis átszellemült fej. Nagyon is felkelti a test jelenvalóságának hiányát. Az arc megszólító jellege oly erős, hogy önarckép is lehetne.

Az ugyancsak spanyol, s a Grecót követő nemzedék tagja Zurbaránnál, a kolostori élet festőjénél, az arc valóban csak lenyomat (Stockholm, Nationalmuseum). Nem élő arc, hanem elmosódott, néhol kontúrtales nyomat. Még csak nem is másolat, nem is fénykép. A tiszta gyolcson, mely két helyen felfüggesztve lóg egy sötét, sima felületen, a tövisszorosús, szenvedő, megtépázott arc nyomokat hagyott. Különös ez a felerősítés: a nyugat-európai (beleértve Magyarországot is) 13–14. századi freskókon is így festették meg a Veronika-kendőket, s ugyanakkor a

bizánci templomok festményein a 9–12. század között ugyancsak a felső sarkainál felerősített, redőkben aláhulló leplen ábrázolják a halott Krisztus arcképét. A halotti lepel akkor bukkan fel Nyugat-Európában, amikor a Veronika-legenda s az első Veronika kendője ábrázolások is megjelentek. (A templomosok rendje elleni vádak között 1314-ben az is szerepel, hogy titkos rítusaikon egy szakállas férfiarc lenyomatát bálványozzák.)

Ezeken a képeken angyalok sincsenek, csupán a kendő. Miért? S miért nem a Krisztus fejet önmagában festették vászonra vagy fatáblára, miért kellett közvetítőnek a fehéres kendő? (Panofsky összefüggést talál a „gúnyolódás” képeken Krisztus arca elé tett kendő s Veronika zsebkendője között.) A kendőknek gyógyító szerepük is volt, a Pál apostol által használtakat betegekre terítették rá (*Apostolok cselekedetei*, 19,12).

Kapcsolat gyanítható a Veronika kendője s a torinói lepel között is. Az 1578 óta a torinói székesegyházban őrzött zsávolyszövésű lenvászon a tudós vizsgálatok szerint származhat Közel-Keletről s Krisztus korából, és lehet egy keresztre feszített ember véres halotti leple. A haj- és szakállviselet alapján lehet zsidó: középen kettéválasztott, vállig érő haj, mint amilyenek a 4. századtól a jellegzetes Krisztus-portrék, az addigi ábrázolásoktól gyökeresen különböző (Comodilla-katakomba, Coemetenium Maius). A 6. században már egyre több, főleg a szenvedésében és a megdicsőülésében megjelenített Krisztus-arc hasonlóságot mutat a torinói leplen látható arccal (pl. a Szent Katalin kolostorban a Sínei-hegyen). Egy nem emberkéz alkotta Krisztus-képről is ekkoriban történik említés: az ortodox Ebagrisz egyháztörténetében azt írja, hogy ez a kép mentette meg 544-ben a perzsák ostromolta Edesszát a

pusztulástól. A sokasodó legendákban a lényeg: „lepelbe takart arc lenyomata”, leplen felfedezhető kép, nem valaki csinálta, hanem érintkezés következtében ott maradt nyom. A sínai-hegyi kolostorban van egy ikon, melyen az edesszai képet nyújtják át Abgar királynak: a kép fekvő téglalap alakú kendő, közepén Krisztus arca (akárcsak az 1350 körüli magyarfenesi freskón). Abgar táblára húzta fel a vásznat, és arannyal fedte be.

Hogy van összefüggés a torinói lepel, másolatai, az ún. archeiropoiták (nem emberkéz alkotta képek) és a Veronika kendője között, azt az II Gesú templomban őrzött Veronika-kép régi másolata is bizonyítja, vagy a Moszkvában őrzött 12. századi „nem emberi kéz festette” Megváltó (Tretyakov Képtár). Voltak viszont, akik a Veronika-képeket egy ősveronika képre vezették vissza, s ennek hitelességében bízva utasították el a torinói leplet, illetve másolatait.

Valóban lenyomat, halvány folt Bernardo Strozzi 1625–30 körül festett *Veronika kendőjén* a Krisztus-arc. Az 1600-as években mintha visszatérnének a festők az eredeti legendához, s a nyomatszerűséggel jeleznek, nem egy arc látható a leplen, hanem az érintkezés következtében létrejövő nyomok, az élő, nedves arc lenyomata.

Rouault 1933-ban festette *A szent arcot* (Párizs, Musée National d'Art Moderne). Veronika kendője ez is, csak a kendő kék, vörös, fehér ornamentikával. A nagy szemű, ovális arc a szimmetrikus, hosszú fekete hajjal és fekete szakállal a bizánci Krisztusok utódja. Expresszív, erős érzelmi töltésű a kép. A hosszú, keskeny orr, a tojásdad arc a torinói lepelre utal. Szenvedő emberi arc a nagyon feketék s nagyon vörösek kontrasztjára építve. Nem a történet a lényeges, nem is Veronika, hanem a végeredmény: a lenyomat, az arcmás, ahogy Rouault jelzi a címben: a szent



arc. Az emocionálisan felnagyított szemtől a látvány még irracionálisabb. Az arcnak a Bibliában is kiemelt a jelentősége, s különösen az a szemé: „A testnek lámpása a szem: ha azért a te szemed őszinte, a te egész tested is világos lesz; ha pedig a te szemed gonosz, a te tested is sötét” (Lukács 11,34). S mondjuk ki: rettegés van a sűrű, fekete kontúrral körülzárt szemben, mint számos bizánci ikonon is, a csapások, szenvedések miatti szorongás. Amikor Krisztus arcának lenyomata ott marad Veronika kendőjén, már túl van az Olajfák hegyi irtóztató magányon és szenvedésen. Lukács azt írja, hogy „az ő verítéke olyan vala, mint a nagy vércseppek, melyek a földre hullanak”. Ott hangzik el a titokzatos mondat: „Atyám, ha akarod, távoztasd el tőlem e pohárt”.

Égő kadmiumvörös falra két bunkó rozsdás szöggel jól felerősítve Anna Margit *Veronika kendője*. Az 1969-ben festett képen a kendő parasztkendő, hímzett törülköző, naiv, egyszerű díszítésekkel. A naiv, csodálkozó paraszt-Krisztus orcáján vérfoltok, ovális keretben, mintha tükörből nézne ki. Fején hét kimeredő tövis jelzi a töviskoszorút. Alul hét stilizált, kalligrafikus figura kapaszkodik egymásba (heten, mint a gonoszok?). Ezek is ornamente, mint a hét bojt a kendőn, mint a vörös rózsák és zöld levélké a döbönt Krisztus-fej körül. A kendő tetején széttárt szárnyakkal galamb? angyalka? a Szentlélek? ül, a kékes ragyogás áttör a vörös falon (meghasadt az ég kárpitja...). A festő pompás kedvében alkotta ezt a remek forma- és színritmikájú képet: pingáló falusi asszonyok keze munkájára ismerünk, spanyolozott fafaragások, délvidéki szóttések szemléletére. Tüzes színeken a geometrikus dekoratív díszítések. Az anyag átalakításának boldogságáról szinte hedonisztikus gesztusok

árulkodnak. Szép ez a Veronika kendője, úgy szép, mint a falusi házak kifestés után, mint a festett tányérok és szekrények. S Krisztus is, mint a tükörképek, üvegfestmények hasonlóan csodálkozó, döbönt, rémült, ártatlan, jóságos Jézuskája. A jelentés-tétel a lényege, az itt-lét, jelen-lét, mindenütt mindenféleképp megőrzötten a tanúság-tevés. Hétköznapi paraszt törülközőn is ott lehet a csoda.

A díszítés, a motívumok ismétlődése a tudat peremén meglévő cselekvés-fantáziákra utal. Itt: a megtörtént eseményre. Még a hét, állóképszerű, gyermekien sematikus jelzés-figura is mintha a többi szereplőt idézné meg. Ugyanakkor az ismétlés a harmónia teremtője is. Ez a naiv arc (s rafináltan, festőien kimódoltan naiv) igen egyszerű dolgot mond ki: hogy ha Istennek szeretetre való képességet tulajdonítunk, akkor szenvedésre való képességet is tulajdonítanunk kell neki. Isten tehát nem elvont idea, elvonatkoztatott gondolat, hanem szenvedésre és szeretetre képes lény. A Fiú – ez az arc a fiú arca – a szeretet, az áldozat, a szenvedés Istene. Ahogy János írja Jézusról: „szerette az övéit e világon, mindvégig szerette őket” (13,1).

A gyerekrajzokról és a modern művészetből jól ismert jelenség a transzparencia, az átlátszóság. Úgy ábrázolni a dolgokat, ahogy tudni, ismerni véljük, s nem ahogy látszanak. A gyerek a rajzon az éppen nem látható részleteket is feltünteti (pl. ha házat rajzol, a ház falain át látni, mit csinálnak a lakásokban az emberek. Számos középkori Noé-ábrázoláson a hajó teste ellenére is látszanak az állatok, Chagall terhes nőjének hasában látható a kisgyerek).

Talán a Veronika kendőjén is erről a transzparenciáról, átlátszóságról van szó. Talán nincs is ott az arc, de tudni

lehet, hogy Veronika odanyújtotta a vértől, izzadtságtól verítékező arcnak a kendőt, és azóta látni véljük. Oda kell festeni, mint az anya hasába a gyereket s a házfal mögé a lakásban lévőket. Tudni lehet, hogy az az arc érintette ama kendőt. Rá vagy beelélátható az Emberfia-arc.

Váli Dezső 1988-ban, illetve 1989-ben készítette el a keresztút két változatát. Az egyik tusrajz újságpapíron (25x25 cm-es táblák, Budapest, Piarista Gimnázium), a másik fotómontázs (13x13 cm-es táblák, Magyar Nemzeti Galéria). Ez utóbbi címe – *Koldus keresztút* – jelzi a festő szándékát. Veronika fejkendő falusi asszony a nagyvárosban, egy a sok közül, az elesettek, az esendők közül, akik nem értelmükkel, hanem a szívükkel élik át az eseményeket. Hunyorog, mosolyog, talán mert ő hiszi, hogy a szenvedés nem hiábavaló. Itt semmi sem utal a Veronika kendőjére, csak maga a cím. S a cím, a megjelölés értelmezi és hitelesíti a látványt. Váli még tovább lép, amikor a tusrajz-változaton együtt szerepel a név (s így a megjelölés, a név helyettesíti a látványt) s a szám: 6. (azaz a stáció 6. állomása). E két gesztus mellett ott a festett jel: egy átlósan zuhanó, fordított felkiáltójel, egy hosszabb s egy rövidebb fekete forma. Mindez kommersz újságpapíron. Mintha Goethe megjegyzése érvényesülne: „Az az igazi szimbolika, amelyben a különös általános érvényű lesz, nem mint álom vagy árnyék, hanem mint a titok élő, jelenvaló megnyilvánulása”.

KRISZTUS SÍRBA TÉTELE

„Csak a tévedésben van élet, és a tudás szükségképpen halál.” (Schiller)

(Öcsém, ifj. Nagy József, élt 17 évet, 1948–1965, meghalt egy vakbélműtét közben bennfelejtett tampon okozta hashártyagyulladásban.)

Van a feltámadás és a halhatatlanság reményét hozó tavasznak is halált idéző, melankolikus pillanata. Napokig minden ragyog: az aranyvessző sárgája fénybe burkolja a szeme magasságánál feljebbre sose nézőt, vaksin botorkálót is, bíbor és lila, fehér és rózsaszín virágszirmokban pompáznak a korai gyümölcsfák. A szeles április zuhatag esővel támad. Az útszéleken sáros, tépázott szírom-terítő, az aranyvessző tompa, fakó színét észre se vesszük, máris a vörös tulipán melegének örülünk (s kinek is jutna eszébe, hogy e szirmát oly látványosan hullató virág a 17. századi holland csendéleteken a halálra utal, a földi dolgok hiábavalóságára, s arra, milyen közel esik egymáshoz szépség és mulandóság).

S ki ne hőkölné vissza szorongva azon az augusztusi hajnalon, amikor a nyár teljességében először pillant meg néhány rozsdásodó vadgesztenyelevelet, előjelét a következő ősznek, az akkor még oly távolinak tűnő levélhullásnak.

Az európai ember alapélménye a természet körforgása. Milyen lehet a trópusokon képzelődni a halálról? A mások halála mutatja meg az ittlét végét. Az értük viselt gyászban, a bensőséges emlékezésben a gyászolók, a búcsúzókkal azzal vannak, aki már nincs.

Senki sem kerülheti ki a kínos kérdést: mi a halál? Szerencsés(?) kultúrákban, mitológiákban közös (közösségi) az érvényes válasz, s bár nem vesszük át a görög magyarázatot, hogy a halál test és lélek szétválása, s abban sem hiszünk, amiben Egyiptomban, Babilóniában, Kánaánban, ahol a halottakat ellátták étellel, itallal. Talán az Ószövetséghez kötődünk legerősebben. Eredetileg a hébereknél a halál a lélegzés megszűnése, a „nefes”, az életerő, a lélek a testtel együtt megszűnik. Ami az emberből a halál után megmarad, az csak árnyék. Az ember a halál után visszahull a semmibe. A Seolba, az alvilágba maga a halott megy le, onnan lehetetlen a visszatérés, a sír fölé összehordott nagy kőhalom bezárja a halott lelkét a föld alatti üregekbe, ahol sötétség van és por. A halott, miután kilehelte lelkét (egyrészt a „nefes”-t, az életerőt, másrészt a „ruah”-t, az élet leheletét, a lélegzetet), leszáll a holtak országába. A hivatalos jahveizmus szerint a halottak nem tudnak erről a világról, ezért szigorúan tilos is a halottidézés. A halál a fölbomlás kezdete, a káosz hatalmának megnyilvánulása a kozmosz életében.

Jób ugyan szigorúan elutasít minden természeti analógiát a halottak feltámadásával kapcsolatban, Ozirisz és Buddha, s főként a hellenizmus befolyása kikezdi az amúgy is nagyon nehezen elviselhető tudást – a halál visszahullás a semmibe –, bele lehet s bele kell kapaszkodni abba, amit Sámuel és a *Bölcsek könyve* így fogalmaz meg: „Az Úr adja a halált és az életet, letaszít az alvilágba és felhoz onnan”, korlátlan ura életnek és halálnak, vagyis megváltoztathatja a véglegest. Az Ószövetségben ezt az Úr segítségével előbb Illés, majd Elizeus próféta meg is teszi. Illés a szareptai özvegy fiát, Elizeus a sunemi asszony fiát hozza vissza az életbe. Az Úr csodálatos módon megmenti a haláltól Dánielt, Jónást, Noét.



Innen már alig néhány lépés Jézusig, hogy ki lehessen mondani, hinni lehessen, mert az embernek erre a hitre van szüksége: a halál után nem hull a semmibe. Akárcsak az akkád Gúla, a gyógyítás tudományának istennője és Samas napisten, Krisztus is képes az ember számára legképtelenebbre: a halottak feltámasztására. S ahogy a mitológiákban, népmesékben illik: három halottat támaszt fel: a naimi ifjút, egy özvegyasszony egyetlen fiát, a Jairus nevű zsinagógai előjáró lányát és a 4 napja halott Lázárt. Krisztus maga a feltámadás és az élet, a hit benne legyőzi a halált, és örök életet biztosít. Ahogy Ádám a bűnbeesés által a halált örökítette minden emberre, Krisztus – kereszthalála és feltámadása által – minden embernek az élet forrását jelenti. „Amint ugyanis Ádámban mindenki meghal, úgy Krisztusban mindenki életre is kel” – írja Pál apostol a korinthusiaknak (15,22). Krisztus feltámasztja, zsidó szóhasználat szerint életre kelti a halottakat. A halál másik létforma kezdete (akárcsak a buddhistáknál vagy az etruszkoknál vagy az egyiptomiaknál. Buddha halálát, „Nirvánáját” Gandharában már a 2. és 3. században ábrázolták, és ezek meglepően emlékeztetnek a kora keresztény művészet Krisztus siratása jeleneteire. S Indiában már a 4–5. században elterjednek azok a kézikönyvek, a „művészet vezérfonalai”, amelyekben követelményként szerepel, hogy a fekvő alakot meg lehessen különböztetni egy halottól, mert az egyikén érezni kell, hogy élet van benne, míg a másik élettelen). Talán visszalépés az Ószövetséghez képest, de valódi segítségnyújtás, amíg a személyiség, a személyesség, az énkép megerősödésekor – a 14–15. században Firenzében, az olasz városállamokban és a megszületni készülő

Németalföldön – újra elégtelen a közös válasz, s az ember újra szembenézésre kényszerül az individuális halállal.

A delphoi múzeumban feketével kifestett siratóasszonyok láthatók (mintha Schaár Erzsébet szoborcsoportjai ezek reinkarnációi lennének). A jávai, óceániai s prekolumbián maszkok, álarcok tanúsítják, a halál legyőzésének s megjelenítésének számos formája létezett a különböző kultúrákban.

A halál s a halottak ábrázolása az európai s a keresztény művészetben a középkor derekáig – az individualizmus csírájának, a polgárságnak a megjelenéséig – meglehetősen ritka. A 13. századig a keresztén nem a szenvedő, hanem a győzelmes Krisztus látható! A 13. századi Utolsó ítéletkapukon (Amiens, Reims, Párizs) a halált és kíséretét élőként ábrázolják. A 14. századtól jelenik meg a halál – a csontváz, a múmia – ábrázolása és szimbólumai, a kasza, a sarló, a homokóra, a lefelé fordított fáklya.

A 12. és 13. századi itáliai és spanyol művészetben gyakorivá váltak a levétel a keresztről monumentális szoborcsoportjai, s itt Krisztus teste egy halott ember teste. Krisztus sírba tételének bizánci ábrázolásából fejlődött ki önálló témaként a Krisztus siratása, Itáliában a 13. században veszik át a témát Bizánctól. A 13. századtól terjed Mária búcsúja fiától: átölelve tartja a holttestet, arcát arcához simítja, miközben János és Nikodémus a halottat a sírboltba vagy szarkofágba helyezik. A 14. században önálló, új téma a halott Krisztus Mária ölében (Vesperbild, *Piéta*), s persze a női kolostorokban jelenik meg először. A 14–15. században már különös hangsúlyt kap Mária és a többi szereplő gyászának és fájdalmának kifejezése (Maso di Banco: Mária átöleli halott fiát, 14. század közepe, Firenze, Uffizi, Avignoni *Piéta*, 1460 körül Párizs, Louvre, Fra



Angelico, 1430–40, Firenze, San Marco, Piéta Turdossinból, 1450–60, Magyar Nemzeti Galéria, János réti Passió-oltár, 1480–90, Magyar Nemzeti Galéria, Raffaello, 1507, Róma, Galleria Borghese stb.)

A 15. századtól szokás Krisztus szenvedésének 14 állomását a templomokhoz vagy a temetőkápolnához vezető út mentén ábrázolni. Krisztus sírba tétele, a Passió utolsó állomása a 14. stáció és a levétel a keresztről a 13. stáció különösen alkalmas az ember és a halál feszültségének megjelenítésére.

Nagyon sok kiemelkedő festmény és szobor született a 15–16. században a halott Krisztusról. A legszebb talán az ifjú Michelangelo *Pietája* (1498–1500, Róma, Szent Péter bazilika.) A fiatal férfi halott teste tehetetlenül csüng a nagyon fiatal s átszellemült Mária befogadó ölében. Feje hátracsuklik, inas karja a föld felé lóg, Mária bal tenyere akár egy megadó Buddha-szoboré. Ha a márványszobron a ruharedő ezernyi nyugtalan ránca nem volna, a zárt kompozíció, a befelé forduló ovális női arc és a nehéz test csaknem elhítené, hogy lehetséges a megbékélés a legszörnyűbb fájdalommal, saját gyerekünk halálával. Az egyik legkorábbi s legmegrázóbb ábrázolás Giotto padovai Scrovegni kápolnájában (1305–7) *Krisztus siratása*. Két alak köpenybe burkolva háttal ül, megtört, görnyedt testtartásukban még több a gyász, mint a freskórészlet tetején az égben jajgató, siránkozó, megzavarodott angyalkaké. Aki végigköveti a történetet, látja ezt a szugesztív arcot, s elhiszi, hogy képes volt a bepólyált Lázárt életre kelteni, annak különösen nehéz elviselni, hogy őt is leterítette a halál.

Petrus Christustól Tizianóig sok festmény kínálkozik bemutatásra. Kettőt választottam, azt a kettőt, amelyik

ismereteim szerint a legközelebb áll kérdésfeltelvéseinkhez s válaszainkhoz. S elsőként sugallják a kételyt a katolikus Üdvözítő-tanban, s mondják ki bátortalanul: mégsem ment meg bennünket a haláltól, amiben oly hosszú ideig hittünk.

Talán Brüsszel város hivatásos festője, Rogier van der Weyden (1399–1464), maga is pap, az első, akiben felmerül a gyanú, aztán az egzaltáltságát ideákba, tárgyilagos szépségbe bujtató Sandro Botticelli (1444–1510), a csaknem pogány istennőket és isteneket, meg a természet metamorfózisát festő firenzei a nagy kételkedő.

Az 1490-es évek elején vallásos témájú képekre és portrékra kap megbízásokat. Milyen messze van már tőle a *Tavaszs* s annak részlete, *A három grácia* (1477–78, Firenze, Uffizi), a *Mars és Vénusz születése* (1483–84, London, National Gallery) vagy a *Pallasz és Kentaur* (1482–83, Firenze, Uffizi) meg a kontemplatív, boldog-szomorú Madonnák! 1493 körül festi meg, valószínű a S. Paolino templom számára a *Krisztus sírba tétele* kompozícióból a nagyobb méretű változatot (ma: München, Alte Pinakothek). 1494-ben birtokot vásárolt magának házzal, szőlővel, több segédet is foglalkoztatott. Állandó kapcsolatot tart Lorenzo di Pierfrancescóval, a Savonarolával ellenséges párt egyik vezetőjével. Sokak szerint a Frate eszméi mégis befolyásolják. Firenzében talán még azok sem tudnak szabadulni hatásától, akik gyűlölik, s akik befolyására a pápa 1497-ben ki is közösi. Nagy a valószínűsége, hogy amikor a túlzottan puritán ízlésű Frate 1497 húshagyó keddjén a Signoria előtti téren meggyújtja a firenzeiek „hiábavalóságaiból” rakott máglyát, az ő műveiből is ott égett néhány. S mégis, kettejük moralizáló hajlama, vizionárius képessége, látomásaik természete és mélységes kötődésük Firenzéhez szellemi rokonságot sejtet. Értelmezési kísérletek. Hiszen Botticelli hűvös, racionális

szerkezetű, de a képfelület minden kis részletét átszellemítő, már-már természetfeletti szépségű képeket fest, eszményi, nem nélküli lényeket, neoplatonikus, akárcsak a festményei megértését segítő kortársa, Ficino, a filozófus. Majd figurái elvesztik természetellenes nyugalmaikat, szinte hisztérikussá válnak, ideges feszültséggel telítettek, gesztikulálnak, mozdulataik darabosak, lendület-vesztettek, ugyanakkor meghökkentően individuálisak. S a harmadik fordulat: Botticelli csaknem személytelenné válik, kívül van az ábrázolt eseményeken, eltávolodik, szenvedélymentes, és megszigorodik. Betegség? Fizikai gyengeség? Perifériára kerülés? (A Firenzébe újból visszatért nyomasztó Leonardo lesz az új mintaadó). Kiábrándulás? Hitehagyás?

Botticelli mindig is hajlamos volt a melankóliára. A kor maga is egyre inkább azzá válik (lásd kiteljesedését Dürernél).

A mű kettős. A társadalmi háttér, motiváció-együttesek, konvenciók, eszközök stb. mellett öntörvényű. Mi látható a képen? Emberek, szinte környezet nélkül. A háttér közvetlenül a sírbarlang. Közelkép. Csak a legszükségesebből. Majdnem teljesen szimmetrikus kompozíció. Középen a holtápadt, csukott szemű, csaknem ájult Mária. Térdén a halott test. Egy ember teste, aki már nincs jelen. Bármennyire tartóztatnák az álló sorban lévők tekintetükkel, s hiába fogja, érinti balról, jobbról a két ráhajló, térdeplő élő nő.

A kép oldalán magányosan, szálegyenes oszlopként, szinte a súlyos sírboltozat tartóoszlopaként Péter, a kőszikla, a tisztségviselő, az ősegyház feje, akit Jézus elsőnek választott tanítványul, aki a legsúlyosabb terhet kapta örökségül: „amit megkötsz a földön, a mennyben is meg lesz

kötve, s amit feloldasz a földön, a mennyben is fel lesz oldva”. Most itt áll kétségbeesve, felemelt tenyerével, mutatóujjával az ég felé (kézfejét egyenes vonal köti össze a kompozícióban a halott földre hanyatlott karjával, befelé fordult tenyerével). Gondterheltsége a halállal megküzdeni nem tudó emberé. Pedig tudjuk, a történet szerint később Joppében feltámasztotta Theofilusz helytartó 14 éve halott fiát.

A másik oldalon ketten tartják egyensúlyban Krisztus testét. Pál, a sátoresztő mester, zsidó rabbi, római polgár a kardját szorítja magához, értetlenül áll, fejét meghajtván. Akárcsak a mindentudó Jeromos, az első modern értelmiségi, aki penitencia-kövét fogja tenyerében (ez a kézfej János görcsös lábfejével van egy tengelyben). Ők ketten a festő önkényéből s a kor adta szokásjogon kerültek a képre, a történetben Arimateai József a Főtanács tagja, aki nem szavazott az elítélésre és Nikodémus, a farizeusok közül való zsidó tanácsos voltak jelen. Ez utóbbival folytatott éjszakai beszélgetésben mondta Jézus: „úgy szerette Isten a világot, hogy egyszülött fiát adta oda, hogy aki hisz benne, az el ne vesszen, hanem örökké éljen”. József elkérte a holttestet az elítéléssel szintén egyet nem értő Pilátustól, hogy a Golgota közelében egy kertben, a tulajdonában lévő sziklasírba temethessék. Jeromos és Pál Józsefet és Nikodémust helyettesíti.

Az alélt anya fejét magához öleli a síró János, a legfiatalabb az apostolok között, és a legkedvesebb („akit kedvelt Jézus”), aki jelen volt Krisztus színeváltozásakor, az Olajfák hegyén, az Utolsó vacsorán, ahol a Mester „keblére hajolt”, aki tanúja volt Jairus lánya feltámasztásának és Jézus halálfélelmének a Getszemáni kertben. Jézus anyjához és őhozá szolt a keresztről: „Asszony, nézd, a fiad” ...

„Nézd, az anyád”. Egymásra bízta őket, akik a legközelebb álltak hozzá, akiket a legjobban szeretett. Itt János is úgy van jelen, mint a többiek, jobb kezével ugyan szorosan fogja a holttest alatti leplet, nehogy lecsússzon az anya elengedő öléből, de tudja, ez csak egy test.

És a nők, a Máriák, kibontott hosszú hajjal, mint egykor a sirató asszonyok, a magdalai vezeklő bűnös, Mária Magdolna hajol alázatosan a halott lába fölé, mindkét kezével fogja; a másik oldalon valószínűleg betániai Mária, Márta és Lázár testvére szorítja arcát a halott föld felé csukló fejéhez, mindkét kezével szorosan magához ölelve. Az ószövetségi tilalom ellenére – tilos a holttest érintése – itt az élő női arc gyengéden tapad az élettelen archoz (meglehetősen ritka ez még a 15–16. századi festészetben is).

János ellenpárjaként, Mária feje felé óvón közelítve tenyerét és köpenyébe rejtve síró arcát Mária testvére, Mária Salome, aki János és az idősebbik Jakab édesanyja. A család s a családhoz közel lévők (János, Péter és Pál jelenléte nem szorul magyarázatra, és a Máriáké sem, akik a kereszttövénben is ott álltak, s közülük kettőnek a feltámadott hamarabb megmutatkozott, mint a tanítványoknak).

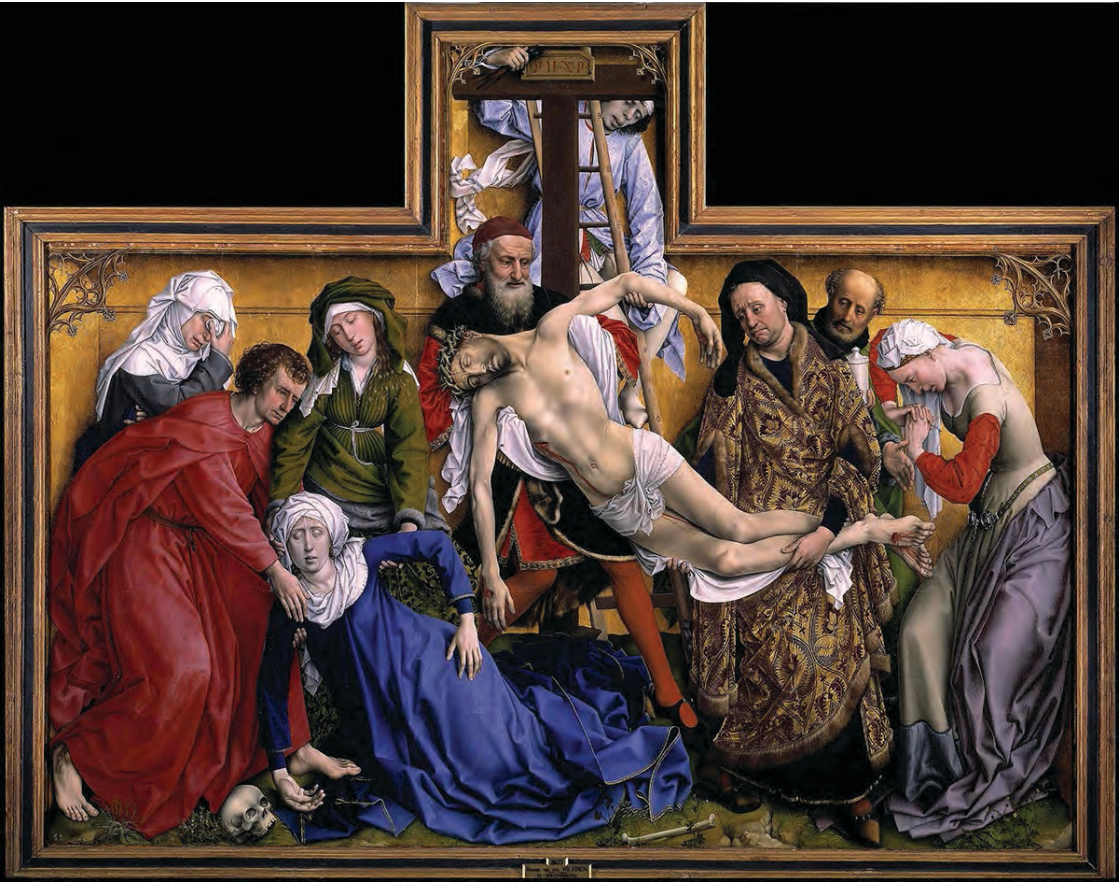
A köpenyek és köntösök kékjei, vörösei egymásnak felelgetnek. A színritmus erősíti a hangsúlyos vonalritmust. A halott test hajlított vonala mindkét oldalon a térdeplő asszonyok hátán folytatódik, és töretlenül ível a kép egyik szélétől a másikig. Ennek felel mintegy visszhangként a zárt körvonalú belső ív, amit János, Mária és Mária testvérenek egységet alkotó csoportja ad. A bal oldaliak, Jeromos és Pál hasonlítanak egymáshoz, mozdulatuk ismétlődik, egyfelé hajolnak. Krisztus halott arcához simul a jobb oldali térdeplő. Hangsúlyozott kettősségek! A ruhák redői a testmozgásoknak alárendeltek, ez is a kompozíció különös

ritmikáját szolgálja. A karok íve, a kézfejek egymásnak felelgetése, a lábfejek íve, a testek lendülete a szigorúan bezárt térben láthatók (csak a sírbolt kváderkövei és semmi más). A festő kizárólag az alakokra koncentrál, és semmi, de semmi nincs a képen, csak a nyolc ember és a halott.

Hogy ez a gyász emberek gyásza, azt Rogier van der Weyden, a kételkedő is megfestette a ma emberének átélhetően. Botticellinél Péter iszonyúan egyedül van. S magára maradt gyászával a hűséges Mária Magdolna, akit Jézus megszabadított a hét ördögtől, és az odaadó, hallgatag Mária, aki a betániai lakomán megkente Jézus lábát. János és Mária, Jeromos és Pál összehajlása még hangsúlyosabbá teszi magányukat, ők – mint a legtöbb ember – együtt, egymás segítségével kísérik meg elviselni a halált.

A két festményt rokonítja, hogy a vizuális mellett szinte tapintható elemek is akadnak. Rogier van der Weydennél a gyász könnyei, Botticellinél az arcok rángásai, mindkettőnél a nyugtalan kézfejek és a hullámzó ruharedők. A másik halálának intenzív átélését az élet felfokozott, működő jeleivel (gesztusok, mozgás, könnyek: élet) ábrázolják. S talán épp ezek a festmények mutatják: a polgári Európában személyes üggyé válik a halál, a közelállók még együtt vannak, kizárva a közönyös nyilvánosságot.

Rogier van der Weydennél is ott bujkál a szörnyű megrázkódtatástól, szinte a 20. századi német expresszionista festők érzelmi erejéhez hasonlóan megjelenített, sírástól megtépázott emberi arcokon a kétely rémülete: a halál talán végleges állapot. Botticellinél semmi remény, majdnem bizonyosság. Pál és Jeromos amúgy sem a feltétel nélkül hívők közé tartoztak, ahhoz mind a ketten túlságosan értelmesek, műveltek, intellektuálisak. A halott Fiú (a szinoptikusoknál, Máténál, Márknál, Lukácsnál soha



nem nevezi magát Isten Fiának, legtöbbször egyszerűen Fiúnak mondja magát) úgy fekszik csaknem a földre hullva az anyai ölből, hogy semmi nem jelzi: halála része a messiási küldetésnek.

„Amint ugyanis Jónás próféta három nap és három éjjel volt a hal gyomrában, úgy lesz az Emberfia is három nap és három éjjel a föld szívében” – szól a mondat. S miért pont a harmadikon? Már az Ószövetségben is így mondják Jahvéról: „két nap múlva életet ad, harmadnapon pedig feltámaszt”. És Tammuzról, a nyáron kihaló vegetáció istenéről is hitték, hogy a halála utáni harmadik napon feltámad.

Az ember benne van a világban, tartózkodik valahol, környezete van, a születéssel belehelyeződik egy térbe, amely lassan tágul számára, megszokottá, ismerőssé, intimmé válik. Kapcsolatai alakulnak, anyja van, testvérei vannak, lakik valahogy, eszközeivel tesz-vesz, köze van a világhoz. S közben tudja, beszél is róla, hogy majd egyszer meghal. Az élet az itt-lét. A halál az itt-lét vége, a nem-itt-lét, az itt-lét lehetetlensége? Az élet tevékenység, mozgás, hullámozás, vibrálás, rezgés, erő, anyag, elképzelhetetlenül sokféle forma. De mi a halál? („Talán csak az tudja, aki az egészség létrehozta és kimerítette a végtelen teret – vagy talán nem tudja ő sem!”), elmélkednek a brahmanok a lét és a nemlét titkain.)

Ahány kultúra, ahány hit, értékítélet, szokás, ahány élet, annyiféle válasz lehetséges. De talán ma, amikor közel kerültek egymáshoz a mélységesen különböző kultúrák, vallások, magatartásmódok, fontosabb, mint eddig bármikor, hogy a másféle válaszban is ráleljünk a magunkéhoz hasonlóra, a másfélében felismerjük a közöset.

HOVA LETTEK AZ ÍRÁSTUDÓK? REMBRANDT ÉS CHAGALL RABBIAI

Hommage à dr. Gábor László (1912–1990)

Az ókori héber és arám nyelvben a rabbi, az írástudó megszólítása: uram. Hogy az ókori kultúrában milyen nagy volt az írástudók tisztelete, méltósága, mi sem bizonyítja jobban, mint az óbabilóniai (i. e. 2500–2000) és az egyiptomi írnokszobrok, ezeknek az írástudó figuráknak tekintélyt sugárzó megjelenítése.

Az ókori zsidó nép szétszóródása után, a Krisztus utáni első század vége felé a rabbi szó elvesztette eredeti jelentését, és a törvénytudók megszólítása lett. A rabbik írástudók és törvénytudók, nem pedig papok. A papok (héber megfelelője kohen, Jahve papjait gyakran levitáknak nevezték) az istentisztelet szolgái, az áldozat bemutatói, az Ige hirdetői, s így a hatalom szószólói. A rabbik szinte szemben álltak velük, ők a néppel közvetlenebb kapcsolatot tartó, de hatalmi befolyásra is szert tevő értelmiségiek (lásd pl. „Vének tanácsa”).

A rabbi nem igehirdető, nem kinyilatkoztató próféta. Persze a szerepek egymásba fonódhatnak. Jeremiás és Ezékiel pap volt. S ha a modern Európa kezdetekor (Németalföld, Rembrandt történeti ideje) és a polgári Európa megkérdőjelezésének korszakában (Chagall 20. százada) már egybemosódik is a rabbi és a pap szerepköre, a festők – és az Ó- s Újszövetségben járatos festménynézegetők és bibliaolvasók – számára a rabbi megjelölés hordoz még valami többletet.

Rembrandt református hite s a puritán mennonitákhoz tartozása megnyilvánul az ószövetségi zsidóság iránti

érdeklődésében. A mennoniták demokratizmusa az istentiszteletben (nem papok vezetik az istentiszteletet, hanem egy-egy hívő olvas fel a Szentírásból a többiek okulására) magához vonzza az alsóbb értelmiségi rétegeket, a szabadgondolkodókat és a hivatalos politikával elégedetleneket. A kálvinista ortodoxia kihívásnak is érezte létüket – Rembrandtot viszont csatlakozásra ösztönözte. Amszterdamban a zsidónegyedben lakott, és az ott élőket használta modellként, olyannyira, hogy gyanúba keveredett: hátha ő maga is zsidó. A zsidósághoz mindenekelőtt az Ószövetség kötötte, s az a vallásosság, amely a kortársak talmi hitével szemben a gyökerekhez fordult, annak reményében, hogy ott rátalál a tiszta értékekre. A zsidók között morális erőre lelt, a mindennapi zsidó arcokban felfedezte a szimbólummá emelhető Salamont és Dávidot, Jóbót és Jákobot. És a rabbikat, az írást tisztelőket és a törvénytudókat, a gondolkodókat, a meditatív, elmélyült embereket, a földi hiúságtól elfordulókat. Rembrandt rabbijai a kor tudósai, méltóságteljesek és fegyelmezettek, karitatív lények. Spinoza és Descartes kortársai, Erasmus közvetlen utódai, Bacon, Newton elődei. Fénylő intellektusú természetbúvárok, a lélek s a szellem ismerői. A holland polgári aranykor rövidlátó úrgazdagjainak fölébe nőve az egyetemes polgári kultúra buktatóinak, csapdáinak megsejtői, az értelmiségi lét szószólói, a modern értelmiségi életforma megalapozói.

Rembrandt rabbijai teljesítik ki a szemléletet, amit Dürer 1526-ban készített *Jeromos a cellában* rézkarcán és Holbein 1516-ban festett *Erasmus* portréján ábrázol: az értelmiségi a szellemi alkotásra koncentrál, a világtól, a külső, zajos eseményektől elforduló életvitelt alakít ki. Hisz a tudásban, bízik a gondolat közvetíthetőségében, az értelmes beszéd



energiájában. Rembrandt betéve tudta a Bibliát, mint egy rabbi, járatos volt a szent szövegekben. A korai bibliafordítók is kötelességüknek érezték, hogy megtanuljanak héberül, s amiként valamirevaló, magára adó református pap ma is beszéli az Ószövetség nyelvét, Rembrandt is törekedett arra, hogy eredetiben ismerje a korabeli történeteket. Járt az amszterdami zsinagógákat, a zsidók látogatta helyeket, kereste a zsidók barátságát, mert közelségükben, szokásaikat figyelve, nyelvüket hallgatva olyan jelenségekre, jelzésekre találhatott, amelyek közelebb vitték az ószövetségi ember és istene kapcsolatának megértéséhez. Rembrandt kitűnő társadalomtudós volt, etnográfus, szociológus, mint természettudós kortársa, sorstársa, Spinoza. Ma résztvevő megfigyelésnek hívjuk a módszert, amivel dolgozott és dokumentumelemzésnek, ha értelmezzük (fénykép még nem lévén, megszámlálhatatlan mennyiségű rajzot csinált, legalább olyan hiteleseket, mint bármelyik felvétel). Nemcsak az emberi lélekről s a társas kapcsolatokról tudott sokat, hanem a vallás mibenlétéről, a vallásosság természetrajzáról is.

Dürer Jeromosa a 16. század elején új értelmiségi magatartást honosított meg. Azóta is érvényben lévő arra az örökké visszatérő dilemmára, hogy mit tehet egy széles látókörű európai a politikai csatározások idején: dolgozik, és belül szabad marad. A Dürer korabeli vallásháborúk ugyanis addig szokatlan állapotba kényszerítik az értelmiségit: intellektuális elzárkózásba, magányba. Rembrandt rabbijai azonban tudatosan vállalják ezt. Szomorú távolságtartással, a látóképesség birtokában, s ugyanakkor erőteljes ottléttel, azonosulva a folyamatokkal, a változásokkal.

Racionalizmus és hit belső egyensúlya: mértékletesség, okosság, puritanizmus – e rabbi-portrék olyan emberi tulajdonságok megjelenítői, amelyek a reformátor, protestáns 17. századi Németalföldön a legelismertebb erények. Említettem már a zsidókhoz vonzódó Rembrandt kapcsolatát a legszigorúbb protestáns szekták egyikével, a mennonitákkal. A zsidók által kitagadott zsidó Spinoza is hozzájuk tartozott, s miközben a szekta tagjai például vallási okokból megtagadták a katonai szolgálatot, nélkülözhetetlen szerepet töltek be az ipari fejlődésben, az innovációban. Szigorú életszabályok korlátozták cselekvési területüket: jámborak, szabadok és kitűnő kereskedők voltak. Rendkívül vallásosak, számos dologban konzervatívok és egyben mozgékony szelleműek, az anyagi dolgokra kifinomultan érzékenyek – mint a közhiedelem szerint a zsidók általában. Szerepük sok tekintetben hasonlított a zsidókéra (Max Weber írja *A protestáns etikában*, hogy Babilóniában a zsidóknak volt hasonló társadalmi funkciójuk, mint a protestáns szektáknak a polgárosodó Németalföldön).

Amszterdamban a 17. században több mint húszezer zsidó élt, 1612-ben (Rembrandt ekkor 6 éves) feltűnően nagy zsinagógát építettek a szefárdok, bár nem tartoztak a nagyon gazdag családok közé (1631-ben Amszterdam 1500 legnagyobb adófizetője között mindössze 6 zsidó kereskedő volt). Akárcsak a protestáns szektáknak, a jómódú zsidó polgároknak sincs politikai felelősségük: lehetővé válik, hogy kizárólag üzleti ügyeiknek szenteljék magukat, s így megszilárdíthatják individualizmusukat.

Rembrandt rabbijai tehát jómódú, türelmes, valóságérzékkel rendelkező, nem hiszékeny holland polgárok. Akaraterős, férfias rabbik, a közösség bátor

kiállású vezetői, hiszen a reformáció is emberi akaratra épül, akárcsak Izrael egykori nomád társadalma, a protestantizmus is férfi istent imád, akárcsak a zsidók.

Rembrandt többször is megrajzolja barátja, Menasse ben Israel nagy tudományú, széles világi műveltségű rabbi portréját, aki Németalföld első héber nyomdájának megalapítója. (S akit, igaz, csak egy napra, de 1640-ben a hitközség vezetői egyházi átokkal sújtanak, mert egy rokonával tiltakozó iratot szerkesztett). A legenda szerint nyomdája betűi aranyból készültek, hogy méltók legyenek Mózes öt könyvének kritikai kiadásához. 1617–19-ben megjelentek az első igazi újságok Amszterdamban. Az újságok olvasása országos szenvedéllyé lesz: írástudóvá válik a polgárság zöme. Egyébként is: a Bibliához és a kereskedéshez, a banktevékenységhez egyaránt szükséges az olvasni tudás. A „nagy” könyveket szinte mind a 17. századi Hollandiában nyomtatják először. Az amszterdami nyomdák héber, spanyol, portugál nyelven adnak ki teológiai, filozófiai, grammatikai, matematikai, archeológiai, földrajzi műveket. Rembrandtot szenvedélyesen érdekli a teológia, a matematika, az archeológia, a földrajz. Rabbijai teológusok és grammatikusok, filozófusok és matematikusok egyszerre.

Mi más különbözteti meg a zsidókat a többiektől, ha nem épp az írástudás – a Tóra olvasása szegénynek, butának, elesettnek ugyanúgy kötelező, mint a szerencsésnek. A tudás a legfőbb remény az egyenlőtlenségek megszüntethetőségére. Rabbi a nagyon szegényből is lehet, ha nagyon érti az írást, ha okosan és eredetien képes értelmezni a betűk mögötti szöveget.

Elfogadják az idegeneket a hollandusok. A spanyol és német zsidókat ugyanúgy, mint a vallonokat, flamandokat,

franciákat, lotaringiaiakat, angolokat. A leideni egyetemen, ahova 1620-ban Rembrandt is beiratkozik, ezek a nemzetiségek, s mások is, együtt tanulnak. A külföldiek beáramlása kozmopolita jelleget kölcsönöz az egyetemnek, az egyetemi városnak. Botrányokból, zaklatások elől menekül ide Descartes is.

Rembrandt rabbijai a kozmopolitizmus jegyeit is magukon viselik: szabad vallonnak, flamandnak, németnek vagy akár spanyol vagy holland zsidónak lenni. Szabad önmagának lennie az embernek, mert embernek lennie szabad. A hollandok hihetetlenül büszkék arra, hogy szabad országban élnek („olyan szabad államban, ahol mindenki azt gondolhatja, amit akar, és kimondhatja azt, amit gondol” – írja Spinozának 1663-ban Oldenburg, a londoni Royal Society titkára). Rembrandt rabbijai a „szabadság országának” (ez a megjelölés Descartes egyik leveléből származik) öntudatos, nyílt tekintetű, egyenrangú polgárai.

„Azután figyelmesen megvizsgáltam, mi vagyok én... felismertem, hogy olyan szubsztancia vagyok, amelynek egész lényege vagy természete abban van, hogy gondolkodik, s amelynek léte nem függ sem valamely helytől, sem valamilyen anyagi dologtól” – írja Descartes, értekezésének abban a részében, ahol kétszer is nyomatékosan összegzi: „gondlokodok, tehát vagyok”. Rembrandt rabbijai elsősorban gondolkodók. Rembrandt, akárcsak Descartes, az embert mint autonóm öntudatot helyezi a világ középpontjába.

A modern racionalista rabbik helyett Chagallnál riadt, vergődő, a tóratekereszt testükkel óvó meggyötörteket látunk. Chagall rabbijai mentik, ami még menthető. Legalább a betűt, az írást, ha már a törvény szelleme összekuszálódott.



Hova lettek az írástudók? Chagall rabbijainak többsége együgyű, jámbor hívő, téblábolnak a számukra idegen 20. században, s legalább a folytonosságot kísérlik meg biztosítani. Érzelmi kötöttségük sarkallja őket a feladatra, amelytől az értelmiségiek elmenekültek. Az írástudók árulása után még szomorúbb magányra kárhoztatottak. Miként az a néhány intellektuális Chagall-rabbi is, akik közvetlen leszármazottai Rembrandt rabbijainak, s okosságuk révén még inkább tudják, reménytelen tettekre vállalkoztak.

„Mindenhonnan kikergetik az én népemet / Koronája földön hever / A földre hullott Dávid csillaga / Hol van dicsfénye becsülete” – írja Chagall *A föld* című versében. És egy másikban: „Látom őket most rongyokban vonszolják magukat / Mezítláb néma utakon Israhél Pissarro és Modigliani testvérei / Testvéreinket kötélén vonszolják Dürer és Holbein fiai / A halálba a kemencékbe”.

Valaminek történnie kell, sugallják Chagall rabbijai, újra kell gondolni az írás, a törvény szerepét, az értékek szétzilálódása, elpusztítása közepette belekapaszkodni abba a tudásba, ami a zsidó és a keresztény kultúra kezdetein megteremtődött.

Chagall rabbijai sírnak, eltakarják arcukat, szomorúan meditatálnak, védekeznek, menekülnek, hátukat a zsinagóga vagy egy tehénke oldalának támasztva ülnek. Kikezdte világukat a 20. század. De legalább még élnek, még szoríthatják a tóratekercset. Chagall rabbijai egyszerű emberek, a vityebszki zsidók legelesettebbjei szolgáltak modellül: halászok, bazárosok, mesteremberek, szegény munkások, koldusok. A titkok hordozói, és ezért méltán ők a betű, az írás megőrzői. Szegényes ruhákban ülnek, állnak a

szorongató, üres éjszakában, a város peremén, komor létük színhelyein, és teszik a dolgukat: védik, őrzik a Tórát.

Milyen hosszú út Rembrandttól Chagallig, a törvénytudó, szakavatott rabbiktól a szorongással áthatott, ismeret nélküli rabbikig! A szorongás „mint a jelenvaló lét létlehetősége – mondja Heidegger – a hanyatlás fenoménjében leli meg kiindulópontját”. „A semmi, amely elé a szorongás állít bennünket, leleplezi azt a semmisséget, amely a jelenvaló létet alapjában meghatározza, s ez az alap maga a halálba való belevetettségeként van”. A távolság Spinoza és Heidegger között éppolyan, mint Rembrandt és Chagall között.

Rembrandtnál még: „keresd önmagad!”, azaz „ismerd meg önmagad”, a megismerés maga a boldogság. Chagallnál már csak a személytelen túlélés, a fennmaradás szorongó reménye marad. Spinoza az Isten iránti intellektuális szeretetről, Isten megismeréséről beszél, Heidegger az önmagára hagyatva létező (belevetett létező) jelenlétéről s csupán keveseknek, a kitüntetetteknek adatik meg a jelenvaló lét, hogy legalább valamennyire megértse magát létében az ember. Rembrandtnál állandóság van, Chagallnál átmenetiség, a pillanat bizonytalansága.

Csak a betű, az írás örök mind a kettőjüknél. És kapocs közöttük a hit (Rembrandtnál bizonyosságként, Chagallnál rémült reményként: hátha, talán, mégis...) és a halál tudomásul vétele (Rembrandtnál az öntudat és éntudat emberségével, Chagallnál szelíd, átszellemült bánattal, a mindenségnek alávetetten). Közöttük csaknem háromszáz év, melyben a racionális gondolkodástól az értelem meghasonlásáig jutott az ember.

NAP-HOLD-ARC

CHAGALL, A SZERELEM FESTŐJE

A szerelem – a család- és gyermekábrázoláshoz hasonlóan – későn jelenik meg a képzőművészetben. Változatos szeretkezési jelenetek a görög vázafestészetben is gyakoriak; a szex, minden változatában, kedvelt témája a római szobrászoknak, freskófestőknek, de ez más. A szerelem két ember magánügye. Az individualizálódás, a személyiség értéké válása, az ember elkülönülési jogának tiszteletben tartása kell ahhoz, hogy a szerelem egyáltalán ábrázolható legyen a képzőművészetben.

Rejtetten és szemérmesen persze meg-megjelenik a szerelem a képeken, hiszen az ószövetségi Jákob és Ráchel története szerelmi történet, a házasságon belüli erotika és a családi rend kitüntetett példázata, s ha nem is túl gyakran, de ábrázolják keresztény mozaikokon és középkori zsidó kódexekben is (például a velencei San Marco). Ráchel csábító szépsége és szelídsége még Istent is féltékennyé teszi. Berry herceg imádságos könyvében (1411) a február hónapnál a paraszt mellett a tűz körül jelen van a házasszonya, Charles d'Angoulème-nél (ugyancsak a februárnál), miközben a férfi kezét melengeti a tűznél, felesége a rokkát pergeti, és az április hónap ábrázolása a szerelmi törvényszék témája: úrnő és imádója egy fallal körülvett kertben látható. A velencei dózsepalota egyik oszlopfőjén, a „menyegzői oszlopon” (Venturi szerint 1424-ből) menyegzői szertartás látható: meztelenül fekszenek az ágyban. Hasonló ágyjelenetek a 14. századi olasz festészetben is találhatóak, ahol inkább a lakberendezés, az ágyhuzat gondos megfestése hangsúlyos, mint az egymás mellett meglehetősen szemérmesen fekvő házastársak.

A középkorban visszaszorított magánélet a 16. s főleg a 17. században válik végre kedvenc témájává a festőknek és még inkább a metszetek készítőinek. A 14. században rögzültek s a 18. századig szinte változatlanok maradtak az ikonográfiai jegyek, amelyek az emberi életkor 3. szakaszát, a „szerelem korát” igyekeztek bemutatni, menyegzőket, ifjak s leányok sétáját, a szép ifjú párt. A kalendáriumok kedvelt témája a májusi esküvő, s még inkább a májusfát, az ifjúság s a tavasz ünnepének jelképét tartó ifjú. A sokáig viselkedési mintákat adó Erasmus (1526) beszél az udvarlásról, a szerelemről, mint ahogy a lovagkori költészet óta is folytonos téma a lírában a szerelem. Az európai képzőművészetben a szerelem sokáig áttételes formában van jelen (Mária imádása).

A 17. századi házastársi portrék első bizonyítékai a fokozatosan kialakuló polgári családmódelnek, a férfi és a nő kizárólagos és egyedül legitim szexuális kapcsolatának, gazdasági egységének és a modern kiscsalád (szülők és gyerekek) megteremtődésének. Kivételnek tekinthető az a boldog, nevetős, ragyogó kettős portré, amelyen az ifjú házas Rembrandt vidáman demonstrálja együvé tartozását Saskiával. Csaknem szerelmi kép, szokatlanul nyíltan vállalja érzelmeit! Ellentétben a sok intim németalföldi belső térrel, ahol az otthonosságot a tárgyak, s a fényvel átítatott tér hordozza (Vermeer, Hooch), az emberek meglehetősen tartózkodóak, fegyelmezettek.

A testiség s az intimitás felszabadításában nagyot lép előre a késő barokk, a rokokó festészet. A szerelem azonban még távol van Rubens mitologikus nőitől, de a meztelenség – ha nem is a mindennapiságban, hanem az ideák, mítoszok világában – már vállalható, és Botticellitől, Giorgionétól, Rubensen át lassan közeledik a szerelem lehetséges



ábrázolásáig. Rubens nem a hatalmas, érzékiségtől duzzadó meztelen nőiben és férfijaiban teszi meg a Chagallhoz, a hozzánk közeledő lépést, hanem a feleségével közös szelíd, kettős önarcképében, a gyengéd együvé tartozás érzékeltetésével.

Gainsborough és főként Watteau az igazi újítók. Abban a mozdulatban, ahogy a *Reggeli sétán* (1785) a libbenő, fodrozódó, a fák ágaival azonos ritmusban megrebbező ruhájú fiatal nő ujjával megkapasztkodik a melankolikus, elmélyülten figyelő ifjú férj karjában, s ahogy a bozontos, vidám kutya rájuk néz, ebben már ott a szerelem lényegének felismerése. Pedig Gainsboroughnál is általában még az udvarlás a fontos – vagy a kihívás, felkínálkozás, a lehetőség a szerelemre. A gáláns Watteau-nál is inkább ez a lebegés, a titok jelenik meg, tehát mindaz, amiből lehetne szerelem, de többnyire megmarad a kaland, a távolságtartó csevej, az andalgás és ábrándozás szintjén (*Hinta*, 1709, *A zavarbahozó*, 1706, *A távlat*, 1714). Témává válhat a csók (Fragonard), s már nem kell mitológiai ürügy, mint Tizianónak, Coreggiónak, hogy a meztelen női test bemutatható legyen. Hétköznapi jelenetek sorakoznak: öltözés, vetkőzés, vendégfogadás még az ágyban fekvé – a 18. századi festészet a zárt ajtók mögé kukucskál. A nemiség játékos évődése – s ez sem kevés – kimondja, hogy a szexualitás mint az ember természetes funkciója hozzátartozik a hétköznapi léthez, s tiltakozik a rejtegetés, a tilalmak, a korlátozás ellen.

Test és lélek kettéválasztásának, a nyilvános én és a belső én közötti átjárhatatlanság megszüntetésében, lebontásában a képzőművészek közül Chagall teszi meg, amit Freud a pszichoanalízis, az álomfejtés, az ösztön-megnyilvánulások,

a „felettes én” és a „tudattalan” kölcsönhatásának kimunkálásával. Chagallnak nagy utat kellett bejárnia: egy provinciális, elmaradott, feudális orosz kisvárosból, a perifériáról a modern festészet centrumába, a századelő világvárosába, Párizsba kerül. A halárus, nyolcgyermekes, igen egyszerű családból származó ifjú feleségül vesz egy gazdag, nagypolgári, rendkívüli intellektusú nőt. Chagallt gyerekkori alapélménye a babonás, misztikus chaszidizmushoz, szerelme, az asszimilálódott, nagyvárosi zsidó Bella a modern világhoz kapcsolja.

Képein olyan érzelmi áradás, felszabadulás jelenik meg, mint talán egyetlen más festői életműben sem. Renoir őszintén szerette a nőket, de táncoló párjai, tavaszi teraszokon ücsörgő női, férfiai inkább bájos enyelgők, mint szerelmespárok; áttörni igyekeznek az ösztönerőkhöz kapcsolódó feszélyezettségen, szégyenen.

A nagy felszabadító tehát Chagall, és sokkal kevésbé a teoretikus, a gátlásosságot agyonbonyolító, az ösztön-ént és a tudatalattit túlkompenzáló szürrealisták. Chagallnál hirtelen minden egyszerű lesz. A szerelmesek az égen lebegnek, legyőzik a földi gravitációt, semmi ellen nem védekeznek, legkevésbé önmaguk és egymás ellen. Semmibe veszik a társadalmi szankciókkal megtámogatott tilalmakat, könnyedén vetkezik le a kényszereket, a szokásokat, a szégyent, nincs előítéletük, legyőzik a racionalitást is, tehát mindazt, ami két ember bensőséges kapcsolatát terheli. A szerelemben az ember lemezteleníti magát, s bizalommal fordul a magát megmutató másikhöz. A szerelemben minden lehetséges. A legkisebb gát, szorongás, képmutatás elárulja, ha csak a vágy van jelen, és nem a szerelem. S épp mert minden lehetséges, kísértés és kihívás is a szerelem, hiszen regressziós énjünknek is el kell tudni fogadni

egymást, összekapcsolódní, egymásba kulcsolódní. Ehhez ép, felnótt emberek társulása szükséges.

A szex kívánság, káprázat, mely betöltheti érzéseinket, felemel és leejt, megunt játékszerré gyóngülhet. Az udvarlás másféle játék a szerepekkel: csillogó álarcosbál. Ki a fénybe s vissza a sötétbe. Lépek is meg nem is, mutatom is magam, nem is, nyitok és csukok; csigaház, rejtőzködés, nyugtalan próbálkozás, osztozkodás. A szerelem póztalan állapot: szabályozás nélkül, zárójelek nélkül, „de”, „akkor”, „ha” nélkül, a teljesség – önmagunk és a másik teljességének – átélésében ott izzik a világ-egész élménye.

Chagall, a nagy búvölő, mesélő, mintha a repülés állapotában ábrázolná a szerelmespárokat (*A szerelmesek* 1913–14, *Szerelmesek kékben* 1914). Semmiféle eszközre, technikai segédletre, búbájós trükkre nincs szüksége, hogy a látvány valóban a repülés képzetét keltse. Ilyen tisztán csak a zene emelheti levegőbe a nehézkedés törvénye szerinti stabil tárgyakat és a maga-vállalástól, önmegmutatkozástól félve még a nehézkedésnél is súlyosabb terhektől földre kényszerített embert. Vagy az a repülő álm, amelyről Freud oly egyszerűen s megcáfolhatatlanul mondja ki: a szerelem helyettesítése. Szorongásaink, szégyenünk, szemérmünk oda. Chagallnál kíváncsi kiscsibe lohol a szerelmesek felé, a szék s az asztal velük emelkedik, a virágok nevetve hajladoznak mindenfelé, az irányok és arányok beszabályozott, szigorú rendje felbomlik, a megszámlálhatatlan és meghatározhatatlan dimenziójú tér természetesen végtelen, korlátok nincsenek, a lehetetlen helyébe a lehetséges, sőt a valóságos lép. Valóságos az abszurd, a fantasztikus, lehetséges minden, mert ez a szerelem festészete.

Idő viszont egyféle létezik: az emlékezeté. S ez, akár az álom, kombinálja a társadalmi és személyes időt, elveszti értelmét a múlt-jelen-jövő szerinti tagolás, egyszerre, együtt jelenvaló a megtörtént, s ami még megtörténhet. A szerelemben feje tetejére állhat bármi, megfordulhat az idő, és szokatlan irányokat is megtúr a tér. Akárcsak Chagallnál. Nincs is jelentősége se térnek, se időnek – a szabad asszociációk földi időn és téren kívül röpitének.

Ha egyetlen festményre kellene szorítkoznom állításom bizonyításakor, *A szerelmesek a város felett* (1917) című képet választanám. A görög vázafestészet szeretkezési jeleneteitől a németalföldi házastársi portrékon át, a felfedező reneszánsz érzéki, e világi mezítelen női testeitől a gáláns rokokó gyengéd udvarlási képsorain át az impresszionisták fénybe burkolt, a természettel egyenértékű, testiségükben kitárulkozó asszonyaiig sokan és sokfélét mutatnak meg az ember, a test, a találkozás, a szex, az erotika, a vágy, az érintkezés, az egymás felé tartás és persze a tabuk, a tilalmak, a szorongások, az elfojtások lehetséges változataiból, de a szerelemről alig-alig mondanak valamit, s azt is döcögve, burkoltan, mellébeszélve, ködösítve vagy leegyszerűsítve, hol erre, hol arra korlátozódva, attól függően, hogy realista, romantikus, racionalista, idealista (és így tovább) az illető művész és megrendelője, támogatója, közegének ízlése, szemlélete. Chagall azonban mindez egyszerre. De hiszen mindenki tudja (s ezért keresi, kergeti vagy tagadja meg), hogy a szerelem a lehetséges legkomplexebb teljesség. Csaknem olyan, mint az anyával átélhető örömök a csecsemőkorban, a folyton visszavágyott szimbiózis időszakában. Csaknem olyan – és több, hiszen felnőtt, azaz tudatos, önkontroll és társadalmi kontroll alatt álló, önmagát kézben tartó személyiség élheti át a szerelem

teljességét. Az indiai és más népek mitológiájában is létező hiedelem szerint ez a teljesség azt jelenti, hogy megtaláltatott a másik fél – aki egy „fél” –, s akivel eggyé válva az én mint az egyik fél teljes egészé válik.

Nézzük meg ezt az egyetlen képet! Alul ott az orosz-zsidó falu, vagyis felismerhetően, azonosíthatóan a konkrét gyerekkori, sűrke faházak s a gazdagok városiasodó kőházai, a templom, a kecske, még egy picinyke ember is, úszó zöld bokrok, s elől hosszú-hosszú harmonika-kerítés, bekerített rész, az a kisvilág, mikromilió, ahonnan a festő elindult. Lenn a föld, fönn az ég, a végtelen: megerősítve lilás-fehéres, egymásba mosódó színfelületekkel. Az ünnepélyes lilás-kékes-fehér mozgalmas égen úszik, lebeg, száll jobbról balra a zöld-kék szerelmespár – arcuk, kezük ugyanolyan lilás-rózsaszínes, mint az ég. A férfi öleli magába a nőt, a nő keze lendül a haladás irányába; a férfi tartja őt, a realitáshoz is a férfi van közelebb (egyik lába közel a lenthöz), de a jövőbe is ő néz, a nő a néző felé fordul nyitott szemmel. Egymás teljes és tökéletes vállalása, egymás kiegészítése. Így együtt lebegve az érzékelhető mindenségben megszűnik férfi és nő ellentéte. S ez a legfontosabb mozzanat! Ettől a szerelem festője Chagall.

Az ember érzelmeinek tárháza gazdag. Nagyszerű a flört, az udvarlás, a csábítás, a testi szenvedély, az ezerarcú játék. A feszültségek, az izgalmak, a próbálkozások. A szerelemhez vezető előszobák, verandák, zegzugos folyosók, kiszögelések, toronyszobák, a nyitogatható-zárható ajtók, ablakok. A szerelmet, főként gyermeteg s kamasz érzelmi szinten megtapadt sosem-felnőttek, személyiségük teljességét vállalni nem tudók (vagy nem merők, esetleg nem is akarók) összetévesztik e feszültségekkel terhes

állapotokkal. A szerelem – festi Chagall – a teljes bizalom állapota.

A szerelmesek beteljesült örömben úsznak a gyengéd kék, lila, rózsaszín, zöld légben. Övék az égbolt. Övék a világ teljessége. „Amikor együtt van a férfi és a nő, az Isten van jelen közöttük” – idézzük a Talmudból, lám, tudták a zsidók több száz évvel ezelőtt ugyanazt, amit Chagall a felfedező s felszabadító Freuddal egy időben újra kimond magától értetődő természetességgel. Mint az álmok. Mint a gyerekek. (Az istenhívő számára a létezés értelme az egység a Teremtővel, akinek szubsztanciális jelenvalósága a természetben bárhol fellelhető. A szerelemben létrejövő egység az isteni egység élményét teszi átélhetővé. A nem istenhívő ember számára a világ egysége, az emberi tudat teljessége élhető át hasonlóképpen.) És a kora középkori Zohárból, a kabalisztikus tanokat összefoglaló héber könyvből is idézhetünk: „Amikor a férfiúi princípium a vágy révén egyesül a női princípiummal, áldott a világ, s az öröm uralkodik magasban és mélyben egyaránt.” S ugyanez a boldog, felszabadult, mámoros Chagall-képeken. A *születésnap* (1915) címűn a tárgyak bizalmas, ünnepi, az otthon biztonságát sugalló közegében a virágcsokorral kezében táncra perdülő menyasszonyra a levegőből hajol oda az ujjongó vőlegény, hogy két fél arcuk egy gömbbé egyesüljön, Nap-Hold-arc, akárcsak a *Két arc*, a *Szerelmesek zöldben* (1916–17) vagy jóval később, a három és fél évtizedes töretlen szerelem, házasság kényszerű végpontjakor (Bella halála Amerikában) a *Sötétedéskor* (1944) című képen. S ugyanez az egymás felé forduló profil, a gömbbé egészülő két fél arc az artista-sorozatban. A *Jegyospár* (1931) című képen a nő szoknyájában a Nap, Hold, és egy énekes madárka. Körülöttük virágzó bokrok. A szépséges nő öleli,

óvja, szorítja a férfit. Talán éppen keringőznek, vagy elszakadva a talajtól, lebegnek, repülnek. Lebegés szerelemben a lét és nemlét, a realitás és az irracionalitás határán. A jegyepár mögött a távolban, messze húzódik Vityebszk, a folyóban a kisváros faházai fölött fénylő hold tükörképe. Mögöttük őrangyal emeli magasba az emlékezés virágcsokrát. A virágcsokor fölött feljűk száll a hegedűs. Soha még ilyen egymásba olvadás, eggyé válás.

Nemcsak Vityebszk, Párizs is a szerelem színhelye. A nyitott ablakokban a szerelmespárok mögött szálló angyalok, virágcsokrok között a vakító napba nyúló Eiffel-torony is a szerelem jelképe. Csupa vörös, égő piros, tüzes sárga, derűs zöld minden.

Ragyogó, reneszánsz szépségű *Az akrobata*. Ő is Bella arcát kölcsönözte, és az arcát érintő angyalarc Chagallé. Ez a női Pierrot, női Harlequin túlnő a városon, szűk térbe záró világunkon. Szemében, szája szegletében, válla ívében ugyanaz a szépség, harmónia, kecsesség, mint Botticelli szellőfuvallatot keltő, az ébredő tavasz szépségét formázó nőalakjaiban. Talán megkockáztathatom az állítást: ez az akrobatanő a 20. század Mona Lisája.

A szerelem chagalli értelmezése benne van az *Énekek énekében*, amely valószínűleg Kr. e. 8. sz.-ban keletkezett, és szükségképp került bele a Bibliába, hiszen arról is szól, hogy a férfi és női princípium a szerelemben egyesülve az eredet eredetéhez, az Egyetlenegyhez érkezik, s az ő ölében megnyílik számukra a teljesség. Chagall illusztrálta az *Énekek énekét* is. Csodálatos találkozás! Ugyanaz a mágikus erőtér, mint a szerelemről festett képeiben.

S akárcsak az *Énekek énekében*, a szerelem összefonódik a virágokkal s a repülő madarakkal (*Jegyések*, 1930, *Szerelmespár virágcsokorral*, 1930, *Virágok csendélet*, 1930, *Kék*

levegő, 1938, Szerelmesek, 1928). Mimózák, trombitavirágok, tulipánok, rózsák, szarkalábak, mezei csokrok, egzotikus virágok illatoznak asztalokon, ablakokban. Mézédés, túlrett ananászok, narancsok, szőlők, körték, közöttük egy-egy ölelkező szerelmespár, meztelen nő, a festő törekeny alakja, romantikus arca; suhanó angyalok, madarak, hegedűsök. „Szeretem az esküvői zenészeket, a hegedű hangjait és a keserű keringőket” – mondja Chagall. Ezeken a képeken valóban mintha állandó halk zene szólna, muzsikálnak a színek, lágy dallamok szállnak fel a virágokból, énekelnek a lovak, a szamarak, a szerelmesek tánclépcsben járnak, ölelő mozdulatuk szerelmes románcok taktusát idézi.

S hogy két ember mire képes egymásért? A *Séta* (1916) című képen a földön szilárdan álló férfi égi magasságokba emeli, lendíti erős, óvó karjával a nőt. A *Kettős portré borospohárral* (1917) című képen viszont az égig érő nő emeli vállán a Napnál is magasabbra a férfit. Fölöttük óvón, féltőn ott az angyal. A szerelem ez is, tanúsítja Chagall; én fölemellek téged önmagad fölé, s te hozzásegítesz engem, hogy önmagam fölé nőjek, így egymást emelve, segítve legyőzhetjük a nehézkedést, a föld, a valóság, a neveltetés, a társadalom önkorlátozó erőit. Tabuk és tilalmak ősrendetegét, korlátozásokat, szankciókat, büntudatot, gátlásokat, komplexusokat. S szárnyalhatunk, együtt, szabadon. Vége a rejtőzködésnek.

Chagall egyénisége szabad, fantáziája korlátlanul szárnyaló. Az ideológiák, persze, korlátozzák a szerelmet, hiszen az veszélyezteti az emberek irányíthatóságát, ellenőrizhetőségét, a törvények betartását és ezáltal a hatalmat, a hatalom birtokában lévő társadalmi intézményeket. A „szerelmes természetű”,



szabályozhatatlan művészek az értékeket az érzelmi világban találják meg.

Mennyi kerülő utat járt be az emberiség, míg az *Énekek énekéhez*, a talmudi mondathoz, az indiai mondához visszatalált (visszatalálóban van; vannak, akiknek sikerül visszatalálni). Külső és belső kényszerek, társadalmi és önkényszerítések, előírások és önkontroll, nevelés, szoktatás, etikett, üzleti élet, egyházi és rendi normarendszerek, lovagi társadalom, udvari társadalom, polgári társadalom, női emancipáció – mennyi zűrzavar. A vallásos világrénd (akármelyik: az ortodox intellektuális zsidóktól a babonákkal terhelt muzulmánig, a száraz racionalizmustól az egyént s az érzelmeket megtagadó kommunizmusig), de a hit és morál nélküli világkép is tele van öncsalással, hamis tiltásokkal, átkokkal, torz képzettársításokkal, ezer szálon átszöve függőségi viszonyokkal.

Ha a szerelemről beszélünk, akkor a szabadságról beszélünk. A szerelem megszünteti a bipoláris gondolkodást, a szembenállást. Férfi és nő kiegészítői egymásnak. S hogy mennyire és milyen nő vagy férfi, feleség vagy férj, anya vagy apa vagyok, azt is csak a szerelemben, a teljességben élhetem át. A hasadtságot összeforrasztó egészben, az atomizálódottságot megszüntető teljességben. Felesleges mindezt agyonbonyolítani, s ezáltal megfosztani önmagunkat a boldogságtól. Chagall *Életem* című önvallomásában megírta ismerkedésük történetét:

Ki ez a lány? Félek tőle. Nem, mégis inkább odamegyek hozzá, megszólítom.

Késő. Már búcsúzik. Alig pillant rám, mikor kimegy.

Mi is elmegyünk Théával sétálni. A hídon újra találkozunk a barátnőjével.

Egyes-egyedül van.

Hirtelen ráeszmélek, hogy nem Théával kellene most lennem, hanem vele.

A hallgatása, szeme az én hallgatásom, az én szemem. És mintha régóta ismerne, mindent tudna rólam. A gyerekkoromról, a jelenemről és jövőmről. Mintha őrködne felettem, megérezne bennem mindent, pedig először látom életemben.

Ő az én asszonyom.

A halvány arca. És a szeme! Milyen nagy, kerek, milyen fekete ez a két szem! Az én szemem, az én lelkem.

Théa nem érdek. Idegen.

Beléptem egy új házba, és most már odatartozom örökre.

Chagall impulzív, lendületes, temperamentumos. És szabad. Érzelmi energiáit, elemi emberi történéseit olyan biztos festői eszközökkel jeleníti meg vizuálisan és fogja össze a képfelületen, hogy magával ragadja a kételkedőket, az agyonfegyelmazetteket, a hagyományok koloncaival megterhelteket is. Festőnek hiteles, miért ne volna hihető, hogy a vemhes lovacskák hasában látható a kiscsikó, hogy angyalok, tóratekercek, égő gyertyák, hegedűsök úsznak a levegőben, fejjel lefelé lebegnek házak, szamarak, órák, szelíd Krisztusok. Mi az, hogy fejjel lefelé? Megállapodás kérdése. Az ember borzasztóan konzervatív és kényelmes, a számszerű megegyezéseket, a megszokott koordináta-rendszereket nem szívesen rúgja fel. De Chagall, a nagy mutatványos, érvényteleníti a szabványokat. Festményeiben és illusztrációiban, üvegablakaiban és freskóiban a tér és a felület, a szín és a vonal újdonsága látható: szabad és titokzatos komponálási mód. Minden ecsetvonásból süt a

festés öröme. Ez azonban már más téma, másféle megközelítési mód.

Ámbár, ki tudja? Lehet, hogy Chagall épp azért a szerelem festője, mert alkotó energiái hasonló bőséggel bugyognak, mint chaszid ősei szerint a jókedvű Teremtőé, hiszen annyi felesleges variációban állította elő a virágokat, tücsköket, bogarakat, tehénkéket, naplementéket, rabbikat, halászokat, zenészeket, nőket és férfiakat, mindenféle népeket. Ha hiszünk Chagallnak – s bizvást kijelenthetem: érdemes –, a szent szerelem tehetség kérdése is. Chagall mindenképp az életet tartja értékesnek, amely a szerelemben válik teljessé.

JEROMOS, A MODERN EURÓPAI ÉRTELMISÉGI

„Élj hát a saját törvényed szerint, ha nem vagy képes az Istené szerint...” (Jeromos)

Jeromos – azaz Eusebius Sophronius Hieronymus – Ágoston, Gergely és Ambrus mellett a latin egyházatyák egyike, valószínűleg 341-ben született Stridonban, Dalmácia és Pannónia határvidéken, keresztény családban. Különös, zűrzavaros, átmeneti ez a korszak: a kereszténység térhódítása, államvallássá emelése mellett a hellenizmus hatása még jelenvaló, s közben végbemegy a római birodalom lassú összeomlása (410-ben Alarik gót király elfoglalja és kifosztja Rómát).

Jeromos élete első felét nyugtalan vándorlással tölti, Stridonból Rómába, onnan Treviribe, majd Aquileiába, Jeruzsálembe, Athénbe, Konstantinápolyba, Kis-Ázsiába megy; ismerkedik, tanul, kíváncsian hallgatja a kor kiemelkedő keresztény gondolkodóit, íróit, grammatikusokat, filozófusokat, papokat; nyelveket tanul. 374-ben Antiochiában hónapokig betegeskedik, s megírja 33 évesen első művét: kommentárokat Abdias prófétához. Spirituális krízis következtében a szír Khalkisz vidékén a sivatagban tölt csaknem három évet, s itt születik regényes remete-életrajzai közül az első, melyben bebizonyítja, hogy Pál az első remete, és nem Szent Antal (meghatározóvá válik e műve a képzőművészetek történetében). Valószínűleg 376 nagybőjtjére datálható híres álma a pogány irodalom s a testi vágy kísértéséről, mely saját élete, a kereszténység és később a képzőművészetek szempontjából is sorsdöntő. Visszatér Antiochiába, ahol pappá szentelteti magát,

héberül tanul egy hívő zsidó tudóstól. Újabb utazás következik Konstantinápolyba Nazianzoszi és Nüsszai Szent Gergely kedvéért. Órigenészért lelkesedik, latinra fordítja huszonnyolc homíliáját. 382-től újra Rómában él, ahol Damasus pápa a római előkelőknek bizonygatja, hogy a kereszténység összeegyeztethető a rómaisággal; a pápa maga is író, titkárává fogadja Jeromost, s megbízza az Újszövetség latinra fordításával és a zsoltárfordítások revíziójával.

Jeromos kíméletlenül bírálja az elvilágiasodott papokat, azok pedig támadják az új Szentírás-szöveg miatt. 385-ben sok konfliktus után elhagyja Rómát, augusztusban száll hajóra Ostiában. Az Ó- és az Újszövetség szent helyeit keresi, jár Alexandriában, Nitria völgyében, Caesareában, s végül is Betlehemben telepszik le. 397 körül eladja családi villáit, hogy kolostorát fölépíthesse. Élete második felét Betlehemben tölti: 406-ig az Ószövetség fordításán dolgozik, kommentárokat ír (Lukács, Izaiás), történeti és irodalomtörténeti munkákat (a *Hírneves férfiak* az első keresztény irodalomtörténet), vitairatai, regényes remete-életrajzai mellett 154 levele is szépirodalmi alkotás.

Nyugtalan vándorló, aztán egy helyben ülő, a kor jelentős gondolkodóival élénk, heves és változó hangulatú kapcsolatot tartó, fiatalon Róma fürdőit, cirkuszait, színházait élvező ember, majd elszánt aszkéta a tiszta intellektus és a hit érdekében, művelt latinos, aki ifjú korától szenvedélyes olvasója és gyűjtője a római könyveknek (műveiben Cicero-, Horatius-, Vergilius-, Sallustius-, Terentius-idézetek), megkínlódik a nyelvezettel s a görög-latin minták alapján formálója, kiművelője, magasabb szintre emelője. Platón és Cicero után fordul a Könyvek könyvéhez, és Jézusban találja meg erkölcsi

racionalizmusához a magatartáspéldát. Kínlódva, megtagadva és hozzá vissza-visszatérve akarja őrizni a római műveltséget, miközben a pogány arisztokraták a hagyományok tönkretévőjét látják benne, keresztény kortársai pedig gyanakszanak rá latin, görög, zsidó kultúrája miatt. Cicero és a pogány irodalom iránti olthatatlan vonzódása büntudatot kelt benne: „Könyvtáramról, amelyet Rómában a legnagyobb gonddal és fáradsággal gyűjtöttem össze, nem tudtam lemondani. Én szerencsétlen! Bőjtöltem, hogy utána Cicerót olvassam, a sok éjszakai virrasztás után, a könyvek után, melyeket korábbi bűneim emléke csalt elő a szívem mélyéből, Plautust vettem a kezembe. Amikor pedig magamba szállva valamelyik prófétát kezdtem olvasni, borzalommal töltött el fésületlen nyelvezete, és mivel vakki szememmel nem láttam a fényt, úgy véltem, ez nem a szemem hibája, hanem a napé” – vallja be Austochiushoz írott levelében, akinek egyébként azt tanácsolja: „Gyakran és minél többet tanulj, könyvvel a kezedben érjen az álom, s lebukó arcodat a Szentírás fogja fel!” Hiába tesz fogadalmat látomása hatására, amikor a bíró megvádolja: „Ciceró-követő vagy te, nem Krisztus-követő”. A rómaiak világos stílusa, racionális gondolkodása, a mindennapi élet, a földi örömök felé fordulása túlságosan közel áll hozzá, aki másféle szerepkörre lett kijelölve.

Jeromos Keresztelő Szent János szellemi rokona és azé az Illés prófétáé, akire Isten álmot bocsátott. Őrzője a római műveltségnek és a racionális gondolkodásnak. Pál Ázsiából Európába hozta az evangéliumot a görög Thimoteusz segítségével, Jeromos a zsidó, arám, görög Bibliát hozta Európába a latin nyelv segítségével. Valószínűleg ő az első, aki tudja, hogy Ehnaton és Enkidu hatalmasok, hogy Plátón

felülmúlhatatlan, de Európa Mózes öt könyvében született meg.

Több mint ezer festmény és több száz szobor, rajz az ő alakját idézi meg, és nem Augustinusét, holott Jeromos filológus, fordító és tanító elsősorban, kommentárjai, életrajzai, vitairatai, levelei gondolati tartalma nem mérhető Ágostonéhoz. A Biblia elterjedtsége mégis az ő szövegkritikai és fordítói tevékenységének köszönhető. Egyike az első modern európai értelmiséginek. Utópista, aki rendíthetetlenül hisz az írás megváltó erejében.

Különösen sokan ábrázolják alakját a 15. század második felében s az 1500-as évek első évtizedeiben. Jeromosban van valami a reneszánsz emberből, túl vonzódásán a római klasszikusokhoz, túl a hatalommal vívott harcain, túl utópisztikus társadalom-eszményein. Sokoldalúsága, nyelvek iránti fogékonysága, a közvetítő szerep vállalása, természetközelsége és intellektuális fölénye, indulatossága s még számos vonása érthetővé teszi, hogy a reneszánsz festők felfedezik legendáriumát. Sokkal inkább, mint Ágostont, a filozófust.

Ennek az időszaknak talán legkiemelkedőbb s a szokványostól jelentősen eltérő Jeromosát Leonardo festette 1482-ben. Jeromos egyedül van borzasztó látomásaival, mintegy megszabadulva a kultúrától, messze a civilizációtól. Egyedül a megszelídített, de most üvöltő oroszlánnal. A látomások Isten ajándékai. Bepillantást engednek oda, ahova csak keveseknek járható az út a megőrülés veszélye nélkül. A guggoló, csaknem csupasz test, a vékony, izmos kar, az ökölbe szorított nehéz kő, a szív felé mutató másik kézfej, a csontos váll, az inas, feszes nyakon ülő szinte halotti koponya, a dermedt szemüreg, a kétségbeesetten nyitott száj a létezés határait idézik. Meddig az *igen*, és hol kezdődik



a *nem*? A látomás a határvonal átlépése. Még őrzi az érzékszervek borzongásait, a nappali emlékeket, a világ édeskés-kesernyés realitásait, de már érzékeli az elterülő köd bizonyosságát, a végtelenség lehetőségeit (Isten köd alakban szállt a hegy csúcsára a szövetség ígéretével). A szenvedés a puszta földre kényszeríti Jeromost, ám mögötte a barlang mélyén is mintha különös események zajlanának. A sárgásbarna falon furcsa lenyomatok, zaklatott nyomok. A képzelet kivetülései? Leonardo Jeromosa csontig aszott, bordái kibökik a bőrét. Pergamen sárga, mint az idő rágta papirusztekercs. Jobb karját hátrafesztí, indulatai tartják életben. Tar koponyájában fénytelen üregek. Szeme befelé fordul. Sziklák között guggol – háttal a távolban alig-alig látszó zöld tájnak, mellette az oroszlán. A meggyötörtetésből fakadó megadás kétségbeesése uralkodik rajta, mint Jónáson, aki nem menekülhetett: „Megadom, amit fogadtam. Az Úré a szabadítás”. Leonardo Jeromosa az önmagát elveszítő s éppen így megtaláló, vállaló ember. A test és a lélek nem két külön szubsztancia. Az átélés, az észlelés, a szenvedély, az „érzékelő lélek” egyenrangú a „gondolkodó lélekkel”. Ez a test egyszerre érzéki és intellektuális, ez az ember egyszerre, együtt éli testi és lelki kínjait. Testiség és intellektus, érzékelés és gondolat, anyag és szellem – az emberi és az isteni egysége, egymásba fonódása létezik a képen. Nincs hierarchia, nincs alacsonyabb rendűség és magasabbrendűség.

A festmény csaknem egésze súlyos, sötét, mélybarna és sárgás, sárgásbarna – mindössze egy töredéknyi zöld és nagyon kicsi kék folt mutatkozik a holdbéli tájon. Jeromos Leonardónál Jeremiás és Jób ikertestvére, a zsidó próféták egyike, aki pontosan tudja, hogy a vallási elragadtatás, a

mágikus szertartás önmagában kevés a társadalmi bajok megváltoztatására; tudja, hogy minden változtatáshoz elengedhetetlenül szükséges a személyes felelősség. Az átalakulás csakis személyes példamutatásokon, az egyén morális magatartásának és intellektuális erejének kisugárzásán keresztül történhet. Krisztus után, akárcsak a zsidók babilóniai fogsága után, a hit belső, személyes élmény jellege erősíti meg az erkölcsi racionalizálást.

Leonardo individualista Jeromosa azért vonult ki egy időre a társadalomból, hogy szorító magányában megélt élményei önmaga legbensőbb valóságának pontos megismeréséhez segítsék, s ezáltal alkalmassá válják a társadalmi szerepre, amelyet önmaga számára kijelölt, s amelyet tisztességgel betöltve leginkább megfelelhet saját sorsa logikájának.

A nehéz természetű, 4. századi Jeromos a realitások embere is volt – és szerelmese a latin nyelvnek. Platón, Vergilius, Cicero és a pogány irodalom iránti olthatatlan vonzódásával kellett megküzdenie. Az óriások világos stílusa, racionális gondolkodása, a mindennapi élet, a földi örömök felé fordulása túlságosan közel állt hozzá, aki önmagát ellenkező szerepre jelölte ki. Négy év a pusztában, tíz, mások szerint húsz év a Könyv fordításában: áldozatok az univerzális katolikus szellem megeremtéséért. Talán épp nyugtalan élete, vándorlásai, Róma 410-beli elestéről szóló megrázó sirámai, a tévtanítások elleni kirohanásai, gyakorlatias észjárása, moralista mivolta teszi annyira vonzóvá a reneszánsz idején. Az emberi akaratszabadságot ugyanolyan fontosnak tartotta, mint az isteni kegyelmet. Talán ezért választják példaképüknek a humanisták (műveinek első nyomtatott kiadását Rotterdami Erasmus gondozta).

1500 körül festette meg a meditáló, az önmagát legyőző és beteljesítő Jeromost Montagna, Lorenzo Lotto, Messina, Cranach, Vittore Carpaccio, Joos van Cleve, Altdorfer, Bosch, és faragta meg Lócsei Pál Besztercebányán. Ekkoriban készült egy német faszobor, szerzője ismeretlen. Kiválik a szobrok sokaságából: magához vonz a tekintete. Modern értelmiségi arc! Felvértezett, megtépázott, beszöve a gyötrellem ráncaival (Eisenach, Thüringiai Múzeum). Művészek és művek sora vonul, s mennyi nyitott kérdés: az ember meddig ura saját magának? Meddig terjedhet a szolgálat? Lehet-e úgy végrehajtani az elvállalt feladatot, ha nem azonosul vele a végsőig? Kijelölik az embert, vagy csak képzelet? Beszédeselek a képek, és szerencsés kor, ahol a képek nyelvét ugyanúgy értik, mint a filozófiai vagy szépirodalmi szövegeket. Művész és tudós társadalmi helyzete a reneszánszban aligha tekinthető problematikusnak.

Dürer Jeromosa munkára koncentrálok, elmélyültem, bölcs tudós. Az 1514-ben készült rézkarc egyike Dürer „nagy” vagy „mester” rézkarcként aposztrofált műveinek, egyidejű a *Melankóliával*, e szinte felfejthetetlenül sokrétű művel (Panofsky szerint ez a munka Dürer spirituális önarcképe). A dolgozószobában könyvek között meditáló vagy épp író Jeromos gyakori a festményeken (az említetteken kívül Stefan Lochner, 1440; Jan van Eyck, Ghirlandaio, 1480; Cranach, 1525); bár közel sem olyan mértékben, mint a *Jeromos a pusztaiban* vagy *Jeromos látomása a kereszttel*, vagy a penitencia-jelenet: kővel veri saját mellkasát. Dürert előzetesen is foglalkoztatta a téma: 1492-ben Bázelen egy címlap számára készített fametszeten munka közben ábrázolja a Vulgata szerzőjét, egy 1511-ben készült rézkarcán Jeromos dolgozószobája még hasonlít a gótikus festményeken megszokott környezethez. 1512-ben készült



hidegtű metszetén Jeromos kiszáradt fűzfa mellett, barlang előtt ül, a térdére tett írólapon könyvek, és imádkozik.

A *Jeromos a cellában* a tökéletes harmónia, kiegyensúlyozottság megtestesülése. „Helyes arányok nélkül egyetlen kép sem lehet tökéletes, gondolják bár ki a lehető legnagyobb szorgalommal” – írja Dürer a *Négy könyv az emberi arányról* című tanulmányában. Erőt és biztonságot, a tudás egyértelmű tisztaságát, a humanista életmód eszményeit mutatja a kép. A modern gondolkodó lehetséges életformáját, a tudós választát a kor kihívásaira. A máig érvényben lévő minta valószínűleg első vizuális megjelenítése ez. Pedig hihetetlenül nyugtalan társadalmi környezetben jött létre, még Luther is lehetségesnek tartotta, hogy az 1500-as évek eleje a világvége időszaka. S hogy Dürert is mennyi kétség kínozza, arra legjobb bizonyítékok e mű pár-darabjai, a *Melankólia*, a *Lovag*, *Halál* és az *Ördög*. Ami azokon feloldhatatlannak tűnik, itt megoldást kínál. A tudós, az írástudó tegye dolgát, sugallja a mű, s így hozzájárulhat, hogy rend legyen a kaotikus külső világban. Ez a belső rend, ami a vastag falú cellában otthonosan, hétköznapi tárgyakkal megerősítve is jelen van, kisugározhat a zűrzavaros, ellentmondásos, veszélyekkel terhelt külvilágba. A visszavonulás a cellába, a munkára koncentráció nem a társadalmi közeg megtagadása, hanem a gondolkodás, az írás, a közvetítés, a szellemi tevékenység egyenrangúsítása a kinn zajló eseményekkel. Jeromos robusztus koponyája, az állatok békéje, a tárgyak egyszerű nyugalma, az intellektuális teremtés s az ebből fakadó erények, morális értékek jelentőségéről vallanak. Test és lélek, természet és szellem harmóniájáról.

Kevés képzőművészeti ábrázoláson van a fénynek akkora jelentősége, mint itt. A cella ablakának üvegén dől be a fény, megvilágítja a vastag falakat, a sötét padlót, a famennyezetet, a dolgozóasztalt és Jeromos rendíthetetlen, biztonságos alakját. Metafizikus a belső sugárzást a természet erejével növelő fény. Szellemi fényesség – racionális világosság (a reneszánsz minden nagy gondolkodója, így a nagy festők is bizonyosságként tételezik, hogy minden ember racionális lény). Hit a tudás fényességében! Az írástudóra sugárzó fény visszatükröződés, az univerzum jelenléte a cellában. Látszólag keretek közé szorítva dolgozik a szellemi munkára koncentráló test, de éppen ezáltal lép kapcsolatba a világegyetemmel. Öreg test gyalult asztal mellett, zárt cellában. Ha a meghökkentő, a kételyeket mélyítő, rejtélyes *Melankólia* Dürer hitvallása a művésztől, a művészetéről a világban – akkor a *Jeromos a cellában* hitvallás a tudósról a világban. A zsidó, görög, latin szövegekben jártas Jeromos jelképévé válhatott a reformációval létrejött újfajta értelmiségi magatartásnak.

A Leonardo-kép és a Dürer-rézkarc összekapcsolódik: mintha Jeromos két életszakaszának, két lélekállapotának megjelenítése segítené egymás értelmezését. Leonardóén a súlyos válságoktól megrendült állapotban lévő férfit látjuk, a társadalom közeget a dolgok összefüggéseinek valódibb megértéséért elhagyó, szenvedélyektől megtépázott, látó embert, aki saját szellemi tevékenységének értelmét és célját akarja tudni – nem menekülő, nem kilépő, hanem a válaszokat önmagában pontosító. Dürerén ott a letisztult végeredmény: az öregember, aki a munkára koncentráll, sallangmentesen él, megszabadította önmagát a felesleges kételyektől, és beburkolva a természeti fénytől – amely

önmaga belső fényének ekvivalense – teszi, amit tennie kell. Az akar lenni, ami, se több, se kevesebb. S végül: mindkét mű az embert mutatja, aki megalkot valami sosemvoltat: saját magát és az írást. Leonardo Jeromosa felfedező, Dürerer tudós. „Tolmács a természet és az ember között” – ahogy ezt éppen Leonardo határozza meg egy tudományfilozófiai írásában.

Jeromos, az oroszlánszelídítő

Az oroszlán a zsidó jelkép, mert Júda törzsének és Dávid leszármazottainak címerállata. Dávid családfájához kötődik a Keresztre feszített is. „Légy... hős, mint az oroszlán; hogy mennyei Atyád akaratát teljesítsd”. Zsidó jelkép, a hűségé, a vallásos kitartásé. A festményeken az oroszlán Jeromos mellett hűséges segítőtárs a kitartásban.

A történet eredetije a Jordán melletti kolostorban élő Gerasimushoz vagy másként Geronimushoz kapcsolódik. A *Legenda Aurea*ban a kolostorban keresi fel a sántikáló oroszlán Jeromost, aki vendégként fogadja. Az a tövises okozta seb gyógyulása után háziállatként mellette marad. Jeromos felismeri, hogy az ő hasznukra küldte az Úr az oroszlánt.

Az oroszlán a 13. századtól a 16. századig a Jeromos-képek döntő többségén jelen van (néhány kivétel: Theodoricus mester, Masolino, Piero della Francesca), a 12. században tűnik fel állandó társaként. A barokk festményeken többször is elmarad (El Greco, Georges de La Tour). Ott van, amikor Jeromos magányosan meditál a vadonban vagy a pusztában, olvas, ír, imádkozik vagy bűnbánatot gyakorol. Nagyon gyorsan terjedt el az olasz, majd a francia s német festészetben is az oroszlán és Jeromos alakjának

összekapcsolása. [Jean de] Limbourg 12 képből álló sorozaton mutatja be Jeromos életének eseményeit, és ez a miniatúra illusztráció alapmintául szolgál a későbbiekben. 1342 körül könyv is íródik Szent Jeromosról, s ez is növeli a téma népszerűségét a trecento Itáliájában. A *Legenda Aurea* is hozzájárul, hogy a korszak festői az oroszlánt gyógyító és a vadonban az oroszlán s más állatok társaságában élő Jeromosban hasonló mintát találjanak, mint a madarakkal társalgó kortárs Szent Ferencben. A *Legenda Aurea* 13–14. századi flamand, francia és spanyol illusztrációknak is mintául szolgál. Szimbólum-váltás történik. Még Jeromos eredeti szövegében is az olvasható, hogy „Ellenségünk, a sátán, ordító oroszlánként környékez meg bennünket”. Gonosz démon is az oroszlán, s ábrázolásával a középkorban az ördög hatalmától akarták megóvni a híveket. Sámson, Dávid, Krisztus és Mária után Jeromos is győzedelmeskedik az oroszlánon, azaz a rossz szellemen, a sötétség hatalmán. Az oroszlán a bátorság, erő erényének megtestesítőjévé válik, sőt Krisztus feltámadásának jelképévé. Az egész korai Jeromos-ábrázolásoktól az oroszlánnak arca van, ember-arca, de legalábbis humanizált, domesztikált kutya-arca, vonásai a gazdáéihoz hasonulnak. Itt az oroszlán épp a tövishúzás által veszteti el sátáni, fenyegető jellegét, maga az aktus szimbolikusan megfelel a megkeresztelésnek. Hans Leonhard Schäufoleinnél hátul az oroszlán ugyanúgy emeli fel mancsát, mint az előtérben térdeplő félmeztelen Jeromos a bal kezét. Carpacciónál mérete, egész megjelenése szerint az oroszlán kutyává szelídül.

Jeromos a négy egyházatyák egyike, akik ugyanúgy négyen vannak, mint a négy evangélista. Márkot is gyakran ábrázolják a korai keresztény művészetben szárnyas oroszlánnal. Összekapcsolódik Márk és Jeromos. Még 1523-

ban is készül olyan dombormű (Riemenschneider-követő, Karlstadt), ahol a könyv előtt álló Jeromos lábánál szárnyas oroszlán látható. Márk külseje – szakállas öreg püspök – és attribútumai: könyv, íróeszköz, dolgozószoba, oroszlán, akárcsak Jeromosé. „Egyetlen pillantás sem biztonságos, még otthon sem” – vallja Jeromos, s mintha e szorongást sugallnák azok a Jeromos-oroszlán együttesek, ahol Jeromos dolgozószobájában ül s mellette az éberem őrködő állat, amely állítólag még éjszaka is virraszt, hiszen szemét sosem zárja le. Tommaso da Modena festményén a dolgozószobájában, zárt térben ülő zaklatott arcú, beesett szemű Jeromos és a bal sarokban aránytalanul kicsi és gubbasztó oroszlán, Jan van Eyck elmélyülten gondolkodó és szomorú Jeromosa és oroszlánja a Jeromos által fenti mondatban megfogalmazott életérzés közvetítői. Crivellinél mindketten az egyház elszánt, elkötelezett védelmezői.

A legszorosabb a kapcsolat Jeromos és oroszlánja között azokon a képeken, mely a tövishúzást ábrázolja. Egy késő 14. századi velencei-bizánci festményen a fájdalmas arcú oroszlán megadóan ül, s bizalmasan egyik mancsát az ókeresztény ikonok prófétáihoz hasonlóan ábrázolt, hosszú szakállas, nagy imaköpenyes Jeromos térdéhez érinti, miközben próbálja kihúzni a tövist másik mancsából. Háttérben sziklák, s távolban katedrális. Már e korai képen is három attribútum a Jeromoshoz tartozók közül: a kalap, a könyv és az oroszlán, utóbbi itt is már kutyaszerű. Hasonló sziklás táj Fra Diamante és Filippo Lippi képén, távolabb két pap, kezükben könyvvel, élénk vitában, az előtérben jobbra pedig nagy glóriával a kopaszodó, barázdált arcú öreg igyekszik a kiszolgáltatott kutya-oroszlán fájdalmát enyhíteni. Rogier van der Weyden oltárképének szárnyán a környezet hasonló, itt Jeromos érett férfi, szakálltalan,

térdén a szétnyitott könyv, s e foglalatosságból fordul élénk mozdulattal a szemét bizakodón s fürkészőn ráemelő állathoz, az mosolyog, ő pedig mintha beszélne hozzá. Hátuk mögött sziklasírbán a Keresztre feszített. E kép hatására készülhetett a 15. században egy, a lombard iskolához tartozó kép, melyen a beállítás és a háttér is hasonló. Cranach oltárkép-szárnyán az öreg, kopasz, nagy szakállú, széles koponyájú, nagy tudású egyházatya próbálja megszabadítani tövisétől az oroszánt, akire kissé gyanakodva s ugyanakkor megértően néz le. Aretusi Pellegrino festménye az egész Jeromos-legendát megjeleníti ugyanazon a festményen belül, filmszerűen mutatva a történéseket. Az előtérben középen térdel a megszelídült, bölcs öreg, megértően az oroszán felé dőlve. Oszlop mögött a félelemtől izgatott papok. Hasonló jelenet Jacob Corneliosz Jeromos-oltárának háttérében jobb oldalon is láthatók. E műveken az oroszán főszereplő, s a hangsúly az eseményen, a kettőjük közötti kontaktuson, az állat bizakodásán van.

Jeromos a vadonban

Leggyakrabban két helyszínen ábrázolják a festők és szobrászok Jeromost: dolgozószobájában vagy a vadonban. A vadon a pontos kifejezés, a puszta, pusztában szó más képzetet kelt, mint ami a képeken látszik. Fák, virágok, vadnövények és számos állat veszi körül a bibliafordítót, akinek neve a *Legenda Aurea* értelmezése szerint „szent liget”, a „szépség látomása”. Jeromos ugyanígy ír a színhelyről: „a remeteségben éltem, vagyis abban a hatalmas pusztaságban, amely a nap hevétől perzselve a szerzetesek számára borzalmas lakhelyül szolgált”. A festményeken azonban rendszerint olyan vadonba vagy



ligetbe helyezik, melyet megtölthetnek a művészek a 200 körül keletkezett, késő antik s kora keresztény szellemenben fogant Physiologus, illetve az ennek nyomán keletkezett latin Bestiariumok lapjairól ismert létező s nem létező állatokkal. Talán: Giovanni Bellini festménye a legszebb s leginkább a környezetre koncentráló a Jeromost a vadonban bemutató művek közül. A csaknem meztelen, erőteljes, cserzett testű, vöröses, nagy szakállú ember kissé görnyedten a jobb alsó sarokban ül, szigorú, értelmes homlokkal a könyvre figyel, melyet jobb kezével lapoz éppen, bal kezére támaszkodik, s alatta a figyelő oroszlán, épp csak az arca látszik. Mintha ők ketten mellékszereplők lennének a történetben. Sziklák, kopár fák, fügebokrok, játszó nyulak, mókus, gyík, sólyom, távolban romok, kolostor, templom, s a horizonton a tenger kékje. Nyugodt, kiegyensúlyozott kompozíció. Mintha ez volna az olvasó ember természetes környezete, a világtól távol, a társadalomtól külön, mintha e kivonulás, s a természeti lények közötti lét biztosíthatná a csendet, amely a tanulás, olvasás és a teremtés előfeltétele. Bellini képén Jeromos szokatlanul harmonikus, abban az értelemben is, amit a szó a reneszánszban is jelentett: az ember összhangja önmagával és környezetével. Rembrandt egy rézkarcán is békésen olvasó öregúr Jeromos, lazán a sziklaperemre támaszkodik félkönyékkal, úgy ül a földön, mintha ez volna a világon a legtermészetesebb. Az oroszlán neki háttal valamit figyel, nyugodt táj, távolban épületek, egy hídon két báméskodó, kicsiny figura. Itt a bal sarokban ül, a tájnak is háttal, kívül és távol, könyvébe mélyedve. Vincenzo Catenánál is könyvébe mélyedve ül a puszta földön a sziklabarlang előtt, a félig látszó oroszlán békésen

támaszkodik mancsaira. Igen gyakori, hogy az oroszlán arckifejezése, testtartása ismétli Jeromosét. Gyötrött, de megbékélt gondolkodó, akinek most már csak a könyv a lényeg, a kanyargó víz, a szelíd fák, egy fácán a bal sarokban, távolabb egy majom. Béke van, lehetőség a szellemi munkára.

A barokkban Jeromos teste még olvasás közben is feszült; megszűnik a harmónia. Alvise Vivarini sziklás tája is nyugtalanító, Jeromos az előtérben középpütt ül, kezében könyvvel, de nem olvas, az oroszlán sziklabarlangból les kifelé. Paolo Veronese Jeromosa szinte megfeszül, előredől, jobb tenyerében a követ szorongatja, a könyvön keresztül a megfeszített testével, az okos, indulatos, erőteljes férfi s az asztallap alól gyanakvóan és élesen figyelő oroszlán a tájban, fák között, de ez már szinte romantikusan áthévített táj, belevetített érzelmekkel és az ég, a távlat is nyugtalanító, vihart érlelő. A meztelen lábfej, a szétvetett combokon a lepel redői ugyanazt sugallják, mint az energikus táj. Domenico Campagnola nyugtalan, széles tájképet fest, Jeromost a jobb sarokba helyezi, amint épp hátrafordul a felfelé kapaszkodó, száját szétnyitó oroszlánhoz. Bent a dombos tájban egy ember menekül, nagy madár csapkod, a háttérben szélfútta fák. E tájak akadályozzák az elmélyülést, inkább Jeromos lelkiállapotának kivetülései. Domenichinónál szinte csak ürügy a bal sarokba szorított, szemét extatikusan az égre emelő, író Jeromos. Itt a táj a lényeg, s elvész az eredendő mondanivaló. Holott Jeromos fordításában Órigenész még így szól: „minden bokor, minden fa terméketlen vadonnak számít Isten szavához képest”.

Jeromos, az első keresztény (természet)tudós

Legalábbis főként a reneszánsz festők szerint. Jeromos írásaiban ritkán fordulnak elő állatok, növények. Hogy volt velük kapcsolata, hogy kíváncsi megfigyelőként róluk sem feledkezik meg, azt néhány megjegyzés, hasonlat bizonyítja: „Még a szamarak és az ostoba állatok is, bár hosszú az út, második alkalommal már fölismerik a vendégfogadókat”. *Vigilantius ellen* című írását így kezdi: „Sok szörny született a földkerekségen: kentaurokról, szirénekről, kuvikokról és gödényekről olvashatunk Izaiásnál, Jób titkos értelmű szavai leviathánról és behemóthról szólnak, a költők meséi Kerberoszról és a stümphalishi madarokról, az erümanthoszi vadkanról, a numeai oroszlánról, chimaeráról és a sokfejű hüdráról regélnek, Cacust Vergilius festi le, a három testű Gérüónt Hispánia hozta világra”.

A kora reneszánsz és reneszánsz festményeken: sziklák, dombok, völgyek, s megint csak dombok. Hol kifakult sárga, hol élénk zöld minden. Kövek, száraz fűcsomók, poros túlevelűek, bogáncsok, kórók, fügebokrok s köztük aranymálinkó, poszáta, poszméhek, tücskök, gyíkok, skorpió és így tovább szinte felsorolhatatlanul. Kövek, növények, állatok: a keresztény ikonográfia és szimbolika, s ezen keresztül a barokk korig a gondolkodás, a tudomány befolyásolói. Hugh Pope természettudósból lett művészettörténész több mint ezret gyűjtött egybe a Jeromos történetét ábrázoló festményekből (én még kb. másfél százzal tudom kiegészíteni az általa közzétetteket): 22 azonosítható állat található ezeken, az oroszlánon, számaron és tevén kívül. 33 madárfaj, 4 hüllő, 6 rovar és mitikus kreatúrák: dragon, hárpia, unicornis stb., s egy sereg azonosíthatatlan kismadár. Mintha csak az állatok teremtése ismétlődne meg vagy Noé bárkája volna a Jeromos körüli

sziklás vadon. Herbert Friedmann könyvében 207 Jeromos-képet reprodukál és 57 állatot mutat be, értelmez a képeken szereplő állatvilágból, a hangyától a harkályig. Nagy részük a penitencia, a megtisztulás-vágy, a büntől szabadulás, a tisztaság, a hűség, a lojalitás, a szentség, a megváltás szimbóluma a keresztény mitológiában. Friedmann a Jeromos a vadonban-témáról kb. 570 változatot ismer, ebből több mint 400 Itáliában készült. Szerinte 43 esetben szerepelnek szarvasok, 37 munkán kígyók, 25 művön gyíkok, 27-en skorpiók, 77 festményen kismadarak, 40-en sólymok, 12-n baglyok, 11-en nyulak, 10-en foglyok, 9-en papagájok, 8-8-on békák, medvék, mókusok, 7-7 esetben kacsák és sármányok, a többi felsorolásától eltekintek. Micsoda gazdagsága, változatossága ez az emberen kívüli élővilágnak!

A penitencia-jelenetben a hívő ember számára a keresztény szimbolikával a különféle madarak, csúszómászók és négy lábúak segítettek értelmezni Jeromos szerepét, és vizuálisan is összekötötték a teremtéstörténettel és Noé bárkájával. Ezek ábrázolásakor is számos élőlény látható a mozaikokon, freskókon. Hiszen Jeromos valóban teremtő, kreátor a bibliafordítással és kommentárjaival.

Némely festményen azonban úgy jelenik meg, mintha nemcsak a betű, a könyv tudósa volna, hanem a természethez is tudós magatartás kötné. A reneszánsz természet-felfedezéshez jó ürügy Jeromost élővilággal gazdag tájba helyezni. A tudós békés egymás mellett élése a természettel. Bartolomeo Montagnánál nyugodt, idillikus környezetben ül a tudós, meditáló Jeromos, itt hétféle állatfaj számlálható meg. Bono da Ferraránál és egy Pisanello-követőnél elmélyülten, kutató tekintettel ül a

bölcs tudós békésen legelésző állatok és szép énekesmadarak társaságában az elmaradhatatlan szelíd oroszlánnal együtt. Andrea Mantegnánál is körülveszik a barlang előtt könyvei között magába mélyedten ülő tudóst az állatok, legfelül középen a bagoly, a bölcsesség (Minerva baglya), a halál, a sötétség, a magány és a penitencia megtestesítője. („Az emberek fiainak vége hasonló oktalan állatnak végéhez, és egyenlő végök van azoknak; amint meghal egyik, úgy meghal a másik is, és ugyanazon egy lélek van mindenikben; és az embernek nagyobb méltósága nincs az oktalan állatoknál, mert minden hiábavalóság. Mindenik ugyanazon egy helyre megy; mindenik a porból való, és mindenik porrá lesz”. *Prédikátor könyve*, 3. 19–20.)

Jeromos penitenciája

A vadonban vagy a pusztában bujdosó, önmaga s a társadalom elől a remeteségbe menekülő Jeromost leggyakrabban penitencia közben ábrázolják, amint egy kővel sanyargatja testét. Jeromos maga három remete-életrajzot írt: *A fogoly Malchus szerzetes élete*, *Hilarion élete* és *Pál élete*. Malchus is oroszlánkalandba keveredik, akárcsak később a képeken Jeromos, Hilarion pedig elhagyatott pusztákban imádkozik, akárcsak Jeromos a festményeken a 13. századtól. Szent Pált és Szent Antalt gyakran hasonlóan ábrázolják a pusztában, mint Szent Jeromost, ha ez utóbbinak nem volnának jellegzetes attribútumai, akár összetéveszthetnénk őket. A csodás, fantasztá Grünewald különös isenheimi oltárán akár Pálról, akár Antalról is hihetnénk, hogy Jeromos, „...abban a sivatagban, mely Szíriában a szaracén területekkel határos, ismertem és ismerek olyan szerzeteseket, akik közül az egyik harminc

éven keresztül bezárkózva csupán árpakenyéren és poshadt vízen élt, a másik pedig egy elhagyott ciszternában (melyet a szírek saját nyelvükön gubbának hívnak) naponta öt szem szárított fügét evett, és így tartotta fenn magát. Mindez bizony hihetetlennek tűnik azoknak, akik nem hiszik el, hogy a hívők számára minden lehetséges” – írja Pálról szóló könyvében Jeromos. Önmagára mért büntetésének indoklását is megtaláljuk saját munkáiban. Kettős látomás gyötri. Egyrészt a félelem, hogy a pogány irodalom iránti rajongása miatt nem méltó a keresztény megbocsájtásra, másrészt őszintén feltárja, hogy: „én, aki a pokol tüzétől való félelemben magam vettem alá magamat ilyen kínoknak, s akinek csak skorpiók és vadállatok voltak társai, gyakran képzeltem, hogy lányokkal táncolok”.

Cima da Coneglianónál mintha Giovanni Bellini Jeromosa térdepelne a Keresztre feszített előtt, ráfüggesztve szemét, jobb kezében a kővel, mellyel mellkasát döngeti. A táj is hasonló s persze az oroszán is. Még egy változatban megfesti ugyanezt a festő. Ezen hevesebb, indulatosabb Jeromos, és itt önmagával hadakozik, a kereszt korhadt fa, s nincs jelen Krisztus teste. A táj is zaklatottabb, s többféle élőlény a földön s a fákon. Számos változat készül a reneszánszban: Botticini, Jacopo del Sellaio, Andrea di Giusto, Bartolomeo di Giovanni, Andrea della Robbia, Pietro Perugino stb., s mind közül a legjelentősebb Leonardóé. Északon is kedvelt téma: Albert Bouts is kétszer festi meg, Jan Gossaerté szinte szürrealisztikus, Adrien Isenbrandté az olaszokéval rokon. Közöttük valóban magányos, bűnbánó Jeromosok. Írt ő is „bűnökről, amelyeket a magánnyal elkerülhetünk”.

Tiziano Jeromosa nekifeszül a keresztnek és vitatkozik, támad, érvel, egész teste ellenállás, miközben ott szorítja



elszántan a követ jobb markában. Fénylő, tar koponyája is feszültségforrás a kompozíció erővonalai közepette, az összecsuklott keresztre feszített test felé fordulva ágál, de feje mögött balra a csukott könyv fölött halálfej, a földi dolgok mulandósága, épp ezért tartozhat a remetékhöz, a vezeklőkhöz. Az egész képből sugárzik az, amit Jeromos így fogalmazott meg egy levelében: „az emberben él a vágy, hogy a rejtett dolgokat megismerje”. Perugino nyitott tenyerű, tépelődő Jeromosa is a hit és a kétely határmezsgyéjén, hinni akar, bűnbocsánatot gyakorolni, de amit gondol, ismer, nem nyomható el. Kéri a segítséget, de tudja, hogy újra s újra visszaesik a szuverén világlátás bűnébe. Rembrandt egy rézkarcán Jeromos térden állva, imára kulcsolt kézzel reméli a megváltást. El Grecónál – akárcsak Leonardónál – Jeromos csaknem meztelen, inas, csontos teste tölti be a kép szinte egész terét. Erő és lendület, extázis és teljes átélés, egyedül, kihívóan szemben a megszólított Istennel. A keményen megfeszülő, előrelendülő tenyérben szorított kövön kívül nincsenek a képen a szokásos attribútumok. Csak a póre test, az aszkéta arc, a bordák. Grecóé hívó, Leonardóé hitetlen, Grecóé expresszív, extenzív, extrovertált, szinte kilép önmagából, elhagyja önmagát s a világot, látja a fényt, hallucinál, átadja magát a kívülről érkező élménynek, melyet egész testével, lelkével, érzelmeivel magáévá tesz, szinte feloldódik az érzékelésben. Leonardóé befelé, önmagába forduló, intenzív, introvertált, intuitív, misztikus, álmodozó, művész, nem lát és nem hall semmit azonkívül, ami önnön belsejében zajlik, nincs észlelés, nincs fény, csak karcolat a barlangfalon, Greco Jeromosa felfelé függeszti megadó, befogadó tekintetét, Leonardóé halott üreg. S mégis e szélső pólusok

összekapcsolódnak, mindkettő küzdelmes, tépett, gyötrött befogadó látnok, irracionális újratelemző. És elképesztő módon: 20. századi, mai, rólunk szóló.

Cranach két változatban festette meg Jeromos penitenciáját, és háromban a bibliafordító Jeromost. Az 1502-es vezeklő Jeromos a békés, derűs tájban szenvedélyesen csüggeszti kutató tekintetét Krisztus halott testére. Mindkettőjük fehér leple, mely szeméremtestüket takarja, fedetlenül hagyja beesett mellkasukat, inas vállukat. Az oroszán arckifejezése itt is követi Jeromosét. Valószínűleg humanista tudós rendelhette a képet, ők tekintették védőszentjüknek Jeromost, s a képen a faágak között ott van a tudósok jelképrendszeréhez tartozó bagoly s papagáj.

A legszenvedőbb talán Hieronymus Bosch vezeklő, gémberedett Jeromosa, elképesztően sovány teste a csupasz földön fekszik. Mintha illusztrálná, amit Jeromos így ír meg: „széteső csontvázamat a puszta földre vetettem... Böjtöléstől volt sápadt arcom, szellemem vágyaktól égett hideg testemben, és az érzékiség forrongott elhalt húsomban. Így minden segítség nélkül maradván Jézus lábai elé vettem magam, ott könnyeimmel áztattam, hajammal megszártottam lábát, és hetekig tartó böjtöléssel zaboláztam meg testemet. Emlékszem, hogy éjjel-nappal ordítottam és keblemet vertem, és csak akkor hagytam abba, amikor az úr nyugalmat adott nekem”. Időpont: a nagypénteki reggeli ima ideje. Mintha az egész természet félálomban volna, a madár s az oroszán is szendereg, csak a bagoly őrökdi a csukott szemű Jeromos álma, látomása fölött. Barlang, fák, öreg fűz, bozót, ricinusfa, kaktuszok, krisztustövis között a fakó test szorosán karolja a sebes testű üdvözítőt. Mágikus színek, sok a vérvörös, a vezeklő fehér

ingének kontrasztjaként. A messzeségben halastó fehérlik. Nyugalom, áhítat járja át a képet, a természet, a teremtés, a hit, a megváltás, Isten jelenvalóságának biztonsága. A szenvedés így válik a megbékélés forrásává, a meditáció a megértés előzményévé.

Tintorettonál a zsúfolt képen valamennyi attribútum fellelhető és számos madár, csúszómászó is, Jeromos szakadt zsákvászon takaróban, meztelen felsőtesttel térdel, két kezét magasba emelve, ujjait széttárva, nyitott, befogadó tenyérrel fordul a kereszten előredőlő kis test felé, közöttük asztalon könyvei, jegyzetei, az őrző oroszlán s a figyelmeztető koponya. A barokkban teátrálissá válik a jelenet, s a színpadias póz mellett kiüresedik, ellaposodik az eredeti tartalom.

Jeromos és a Keresztre feszített

A keresztt a halott Krisztus testével gyakori attribútumként jelen van a festményeken, domborműveken. Angol, flamand és olasz 1400 körüli miniaturákon már így látható. Francesco Benagliónál botjára támaszkodva, csuhában, meztláb, bal kezében maga előtt tartva viszi a feszületet. Cranach mindkét penitencia-festményén a hangsúly a két test közötti kontaktuson van, a bűnbánó s a Keresztre feszített közötti állapot a kép lényege. Dürer egyik rézkarcán is az ima a lényeg, ahogyan az ember megszólítja Istent. De már a korábbi sienai festményeken is a feszületre függesztett tekintet, a bűnbánati ima van a központban. Carlo Crivelli szinte paradicsomi környezetbe és középre helyezi a térdeplő, sovány testet. Tucatnyi állat figyel, szunyókál, még a kereszttetején is nagy madár gubbaszt. Jeromos körülvéve, megtámogatva madarakkal, csúszó-mászókkal,



őzzel és sárkánnyal, kegyelemért fordul a Megváltóhoz. Nyitott szája, mellkasát felfedő mozdulata jelzi, hogy beszél Krisztushoz.

Filippo Lippi Jeromosa fél térdre ereszkedve a nézővel szemben, egyik válla fedetlen, mellkasán összekulcsolt karral, szép, átszellemült arcát a kereszten lévő felé fordítja, s annak feje úgy csuklik alá, mintha válaszolt volna az őt megszólítónak. „A hívők számára minden lehetséges”, vallja Jeromos. Itt félprofilban és csukott szemmel. Az átélt élmény fényével, megrendültségével. Rendkívül bensőséges kép. Szelíd, de élettel teli, gazdag táj a keret. A méltóságos, kicsit ernyedttartás, a kicsit meghajtott fej, a zárt pillák s az összezárt karok, a zárt ruharedők a hála, a köszönet, a megadás, a megbékélés jelzései. Szakrális és emberi ritka egyensúlya. A hitben nyugalmat talált lény sugárzása ember-természet-isten harmonikus együttléte. Itt még minden teljes, egész.

Jeromos, a kardinális. Jeromos és a hatalom

Jeromos az első keresztény püspökök egyike. Azért ábrázolják mégis kalapban, és nem püspöksüvegben – sőt: a polgári kalap bekerül állandó attribútumai közé –, mert az egyházi hatalommal ambivalens a viszonya. Rómába visszatérve a művelt literátor, Damasus pápa közvetlen környezetéhez tartozik. Intellektusa, széles látóköre, szarkazmusa, szigorú életmódja, a vagyon elutasítása, kritikus, támadó modora, felfortyanásai, szókimondása nem teszik népszerűvé az egyházi vezetők körében. Pápajelöltként is szóba jöhetne, Damasus valószínűleg szívesen látná utódjául. De amikor 384 decemberében

váratlanul meghal, Jeromos körül kirobbannak a konfliktusok. Az új pápa, Siricius ki nem állhatja őt éles nyelve miatt, féltékeny az okos, kritikus, rendkívül tehetséges, nyugtalan emberre, aki épp akkorra elkészül az Újszövetség latinra fordításával, s ezáltal alaposan beavatkozott az egyházi politikába. Jeromos 385 augusztusában elhagyja „Babilon”-Rómát. Elege van... 44 éves. A könyvek vonzása erősebb a hataloménál. Az örökös tanulást és a magányt választja a világi rangok, méltóságok helyett.

Persze, hogy nem kívánják körükbe a frissen szerzett hatalom birtokosai. Kényelmetlen a jelenléte, kellemetlen a kontrollja. Ilyeneket ír ez az önmagával is kíméletlen moralista, aki tisztának, egyszerűnek, a szellemiekre koncentrálnak szeretné egyházát, s nem a pöffeszkedő hatalom letéteményesének: „Ritkán jáRJ nyilvános helyre”; „hibától csak kevesen mentesek”; „ne nézz le másokat”; „nehogy éppen az ébresszen benned kérkedést, hogy a világ kérkedését megvetted”; „ne ragaszkodj annyira a magadéhoz, hiszen az is a másé”; „minden rossz gyökere a kapzsiság”.

Jeromos már Antiochiában is idegenkedett a presbiteri hivataltól. (Józan ésszel belátta, hogy a hatalom birtoklása nélkül egyháza nem avatkozhat be a köznapi dolgok menetébe. De nehezen viselte, hogy neki is részt kell vállalnia a hatalom gyakorlásában). Szomorú szívvel látta, hogy az egyházatyák intelmei hogyan ütköznek az ellenállás falába, hogy válnak felszínessé az értelmiségi papság értékei a hatalomba kerülő papság szövegeiben.

Jeromos a pusztai önostorozások emlékét megidézve élte át hányattatásait a napi politika útvesztőiben. Nem szerette, hogy ügyek, intézkedések vannak, s hogy azokból aztán

ügyiratok, sőt: rendeletek születnek. A paragrafusok, a szabályozók megriasztották, féltette a hitet a keretek közé kényszerítéstől. Aggódott egyháza szegényeiért s a szegény egyházért.

Jeromost utópiái kísértették.

Masaccio és Masolino a hatalom, az egyház képviselőjeként mutatják a kezében templomot tartó, nyúlánk, harcias püspököt teljes ünnepi ruházatban, pompás vörösben. Ez is Jeromos, de nem az igazi, ez csak az egyik nézőpont.

Jeromos valójában elfordul a világtól: „hálát adok Istennek, mert méltónak találtattam, hogy gyűljön a világ; azt híresztelik rólam, hogy gonosztevő vagyok, de tudom, hogy jó és rossz hírem által egyaránt megérkezem az Országba” – írja egy levelében.

Jeromos, a tolmács

Az Újszövetség fordításán három évig dolgozott 382–384 között, az Ószövetségén tizenhatot 391-től 406-ig. A kevesek (zsidók) és az eltűntek (görögök) nyelvéből hozzáférhetővé tette a keresztény egyház nyelvén a Könyvek könyvét; irodalom, filozófia, etika, vallástudomány kézikönyvét. De nemcsak ennyi az életműve. Az első keresztény irodalomtörténet, kommentárok, fordítások, vitairatok és elképesztően heves, alapos levelezése a kor szinte valamennyi számon tartott gondolkodójával. Reflexiói átfogó s nyugtalan elméjének megnyilatkozásai. Georges de la Tour festményén az izgága levélolvasó, levélíró látható, épp elmerülve egy szövegben; előtte az írás szükséges kellékei. Sötétség és fény kemény ellentéte, olvasó ember s



tárgyainak tömörszerűsége a tevékenység jelentőségét hangsúlyozza.

Amit a fordításról ír, az érvényes ma is: „görög szövegek fordításakor nem szóról szóra, hanem gondolatról gondolatra fordítok, kivéve a Szentírást, amelyben még a szórend is titkos tanítást hordoz”; „megtartottam a gondolatokat, a gondolatok sajátosságait és alakzatait, ám anyanyelvünk szokásainak megfelelő szavakat választottam. Eközben nem tartottam szükségesnek szóról szóra fordítani, mégis megtartottam a szavak minden jellegzetességét és kifejezőerejét”. „E téren Cicero a mesterem” és a „tudós éles szemű Horatius”, ki „ugyanazt írja elő *Ars poeticájában* a képzett fordítónak: ’s szolgálai tolmácsként nem akarsz szót szóra idézni”.

Dürer 1511-es fametszetén e gondos munkást, kultúraközvetítőt látjuk alvó oroslánja társaságában írópultja fölé görnyedve. Egy 1450 körüli angol és egy normann miniatúrán is épp körmöl elmélyülten, tiszteSSéggel végzi a dolgát. Ahogy illik az egyiptomi írnok óta minden értelmiséginek. „Megérdemelné a békés halált minden írnok – mondja Pilinszky –, aki az éjszakában tollat fog és papír fölé hajol”. Masolino freskóján a csendes, zárt térben az örök írnok, a görög-latin irodalom csodálója, a keresztény kommentátor ül rezzenetlenül a szűk és mégis monumentális szerzetesi cellában és dolgozik szorgalmasan, mint aki mást nem is tehet. Ha soká nézzük e szigorú és derűs képet, az egyiptomi írnok és az ókeresztény Madonna-festő Lukács igen közeli rokonát, felfoghatóvá, átélhetővé válik, hogyan lett ez a vándorévei után hosszasan bethlehemi kolostor-lakóvá szelídült teológus, műfordító, levelező, elképesztően művelt, békétlen filológus a középkor

oly népszerű tanítómesterévé, miért tekintették a humanisták példaképüknek, s miért foglalkoztatta annyit a reneszánsz festők s megrendelőik fantáziáját. Masolinótól Dürerig.

Kortársai kételkedve fogadták legnagyobb tettét, a bibliafordítást. Még Ágoston sem bizakodott, s némileg feleslegesnek is ítélte e hatalmas, odaadó munkát. Jeromos tudott valamit, ami csak az őt csodáló reneszánszban vált elfogadottá. Így fogalmazta meg egy vitában: „Isten olyat kíván az embertől valóban, ami lehetséges, de az, ami általában lehetséges, nem minden ember számára egyformán lehetséges”.

Jeromos a cellájában. A bibliafordító

Olykor a tövishúzó jelenet is Jeromos dolgozószobájában zajlik, mint Colantoniónál, ahol a két öreg test egymásra utalva, összezárva látható a könyvekkel, kéziratokkal telezsúfolt szobában. Catenánál a puritán szoba egybefolyik a tájjal, a szigorú öreg könyökölve, mindenről megfélemedkezve olvas. Modenánál zordon apostol evangélista, szinte bizánci szigorral, könyvet tart ölében s ujjával is egy nyitott könyv részletére mutat. A 14. századi Itáliában a Szent Jeromos a dolgozószobájában-képtípus az ókori portrék hagyományait követő auktorportréból fejlődött ki, amely könyveinek írása vagy diktálás közben mutatta be. 1400 és 1525 között számos angol, normann, francia, flamand, olasz miniatúrán főként gótikus bútorok között az írópultja vagy asztala fölött dolgozó kalapos vagy kalap nélküli, papi ruhás Jeromos szerepel. Jellegzetes gótikus szobabelső látható azon a képen, melyet Stefan Lochnernek tulajdonítanak (1440 körül). Jan van Eycké is

hasonló díszletekkel, kellékekkel él. Fáradt szemű, töprengő, kételkedő, gyötrődő (és mai) Jeromos arca. Szakálltalan, semmi prófétai nincs benne. Kicsit rendetlenül egymásra hányt kódexek a polcon, különféle mérőeszközök, s homokóra, figyelmeztetésül az idő rövidségére. Ghirlandaio (1480) reneszánsz belsőbe helyezi a széles koponyájú nagyszakállú írnot, hasonlóan balról jobbra, mint van Eyck, hasonlóképp könyököl bal kezére, zárt, szűkös tér, cella, a magányos meditáció, a lassú, türelmes munka színhelye. Mindkét arc fegyelmezett gondolkodóé. Mindkettőn gondosan, aprólékosan festett tárgyak. Árnyékuk a falra vetül. S tisztában vannak a feladat mérhetetlen nehézségeivel s felelősségével.

Antonello da Messina festményén (1445 körül) Jeromos reneszánsz térben ül, mint egy reneszánsz értelmiségi egyházfejedelem. Humanista literátor. A kép Burckhardt számára is „a” reneszánsz szimbóluma. Akárcsak a firenzei dóm vagy Ghiberti kapuja vagy Piero della Francesca arezzói falfreskói. Mérték, rend, perspektivikus tér, belső térrétegek és távlat, zárt dolgozóegység és nyitás a kintre. Méltóságteljes visszafogottság, csak a szükséges tárgyak. Az egésznet mintha tükörből látnánk. Többszörös visszaverődés. Világos és sötét, nyitott és fedett részek. Racionalizmus. Az ész korai diadala. Ez nem a gondolkodó, töprengő literátor, s különösen nem a látomásai elől penitenciába menekülő, nem a sivatagi szerzetes, még ha a vadonra utal is az előtérben a reneszánsz kedvelt pávája, az örök élet, a halhatatlanság szimbóluma, akit Mária körül a Paradicsomkertben ábrázolnak, s itt is ugyanazt jelenti, mint azokon a festményeken: a kereszténység reményét, a feltámadást. Jeromos itt csaknem mereven ül, meglehetősen távol a könyvtől, melyet büszkén lapoz. Nem dolgozik rajta,

s nem töpreng. Nézi, mint egy tevékenység végeredményét. Egész testtartása, arca, ruházata a Tiziano festette pápákkal rokonítja, az egyházi s a szellemi hatalom birtokosaként mutatja Jeromost. A régi írónak rendkívül nagy a becse a reneszánszban; Cosimo Medici kéziratokat gyűjt, könyveket vásárol, megalapozza a San Marco kolostorban az első nyilvános könyvtárat. Ez a kép abban az időszakban születik, amikor a költőket babérkoszorúval jutalmazták, s igen tisztelik a filológusokat.

A Jeromos a dolgozószobájában-témában minden valószínűség szerint a csúcs Dürer 1514-ben készült rézkarca, „nagy” rézkarcainak egyike. 1584-ben Wolfgang Stuber Dürer nyomán készít egy rézkarcot: *Luther Márton dolgozószobájában*. Nemcsak a berendezés hasonló, ott fekszik elől az oroslán és az olvasó Luther mögött a falon Jeromos kalapja. Luther is tolmács, akárcsak Jeromos, mindketten a Szentírás közkinccsé tevői. Dürer Jeromosa is lehetne Luther vagy Erasmus vagy a nürnbergi humanisták egyike, Konrad Mutian. Dürer vonzalma a reformációhoz közismert. S Jeromos valóban reformátor, nemcsak szimbolikusan, a festők transzformációja szerint, hanem a 4. századi valóságos életében, ingerült hitvitáiban, intellektuális különállásában is.

Ezt a rajzot általában Dürer másik nagy lapjának, a *Melankóliának* ellentétéként fogják fel, mintegy a tudomány győzelmeként a szellemi sötétség felett. Jeromos vakítóan tiszta dolgozószobájában zavartalanul, elmélyülten munkálkodik. Az ólomüveg ablakon beárad a fény, egyszerre hűvös és meleg, reggeli napfény. Tökéletes a nyugalom. Megvalósíthatatlanul tökéletes. S ettől irreális.

Megkettőzések és utalások hálózák be a képet. De a fény a legfontosabb: ahogy beáramlik balról az ablakon, a

mintákat rávetíti az íves mélyedés falára és a nyitott ajtón át visszaverődik a falra (ez is kettőzés). Teli ragyogás az asztalon, a békés állatokon, a tök egyik felén, a mennyezeten. S egy különös arabeszk a földön, az asztal alatt: az asztallábak árnyéka. Minden világos, rejtélyes. Ül ez az ember a cella-magányban, e furcsa vakításban, és erősen figyel, csakis arra, ami előtte van, amin épp dolgozik. Nagyon öreg és tudja, mit akar.

Dürer-Luther-Jeromos. A racionális fantaszta. A kísértés ellen munkával védekező, a józan egocentrikus. Az intellektuális háritó. A céltudatosan, lassan, magabiztosan, fontolgatva világfelforgató.

Dürer aztán visszakozik. 1521-ben festett nagy szakállú töprengője már sokkal szubjektívebb. Könyököl, figyel, mutatoujjával a koponyát érinti. Ez már Dürer németalföldi utazása során készül, amikor szinte vallásos látomások gyötrik, és retteg Luther vélt halála miatt. Az 1520-as években festi meg Joos van Cleve is cellájában a töprengő Jeromost, hasonlóképp ujjával a koponyára mutatva.

Egy 1480 körül készült miniatúrán (Párizs, Bibliothèque Nationale) angyalok kara veszi körül a Krisztus előtt térdeplő Jeromost. Angyal azonban a Jeromos-ábrázolásokon csak a barokkban válik gyakori kísérővé. Adam Elsheimer festményén szelíd arccal mutat valamit a könyvben az éberén figyelő fordítónak, talán épp egy probléma megoldásában segít. Ugyancsak az éppen író tolmácsnak, a közvetítőnek sűg Simon Vouet-nél az óvón széttárt kezében trombitát tartó ifjú angyal. Kapcsolatuk igen bensőséges.

Domenichinónál Jeromos látomása az őt óvó s figyelmeztető angyal. A barokk képeken Jeromos

érzelemmel telített, szenvedélyes alkat; az angyal vagy angyalok állandó kísérőjévé szegődnek.

Ezeken a képeken Jeromosnak azt a tulajdonságát is felfedezik a festők, melyet maga Jeromos így fogalmazott meg: „Nehéz az emberi léleknek nem szeretni, és szükségszerű, hogy értelmünk valamely érzelem vonzásába kerüljön”.

ÖNARCKÉPEK

„Létező vagyok és magamat látó; magamat látom, amint magamat látom és így tovább...”

Paul Valéry: *Az ifjú párka*

*„Az önvizsgálat arckép-csarnokában járok!...
Különös képtár! / Az önvizsgálat különös
arcképcsarnoka!”*

Határ Győző: *Önarcképcsarnok*

Volt valami nyugtalanító a nimfa számára fia szépségében, mi másért kérdezte volna Teiresziaszt, a szent jóst, megéri-e fia, Narkisszosz az öregséget? „Hogyha magát sosem ismeri meg”, szólta a válasz Ovidius szerint. Narkisszosz 16 éves korában pillantotta meg először tükörképét, amikor a boiótiai Theszpiai közelében Helikon egyik forrása fölé hajolt. E vidéken különösen tisztelték Erószt, talán ez is okozta, hogy az ifjú szenvedélyesen beleszeretett Phoebuszhoz méltó saját fürtjeibe. „Hányszor merítette két karját a habokba, hogy átölelje a nyakát, amelyet a víz tükrén látott, de nem tudta saját magát elérni.” Hiába szeret bele Ekho (hangja tükörképe), a dölyfös ifjú önmaga szépségétől eltelve figyelni se tud másra.

Ovidius pontosan érti, ha meg is kérdi: „Illó képek után mért nyúlsz, te szegény, te hiszékeny?... magad árnya, mi visszaverődik”. Narkisszosz kétségbeesett vallomása: „vágym tárgya velem: koldussá kerget a bőség. Bárcsak a testemtől valahogy megválni lehetne!” Ovidius, immár értelmezve: „Új ez a vágy, hogy amit szeretünk, az messze lehessen!”

Narkisszoszt kábulata (narké = kábítás) a teljesületlen, mert teljesülhetetlen szerelem, a hiábavaló vágy elepesztette, az abszurd pusztuláshoz Ekho visszhangozta a



végaszt. A szerencsétlent tovább szorította a végzet: odaát, a halálon túl, a Styx vize tükreán is csak önmagát kereste.

„Csak a művészetben történhet meg” – vallja Freud, a narcizmus értő elemzője –, „hogy egy vágyak gyötörte ember olyat hozzon létre, amit már-már beteljesülésnek tekinthet.”

Narkisszosz mítosza a görögöknél az én-szeretet allegóriája, a modern én-központú, én-(ön)-tudatra ébredt ember számára: meghasonlás önmagával, az elidegenedés kifejeződése. A művészet szimbóluma Gide szerint, aki reméli, hogy önnön művéből megismerheti igaz önmagát, de kénytelen rádöbbseni, hogy nem egyéb üres tükörképénél (vítükörnél), hogy képtelen megragadni önnön lényegét, s mivel passzív szemlélője lehet csak önlelkének, kénytelen végső kétségbeesésében – miként Narkisszosz – szétzúzni a tükört. Sokáig és sokfelé hitték, a tükör megsemmisülése az embert is megöli. A vadászmágia szerint az arc képmásán elkövetett rontás, ártás végez magával az emberrel.

Az önarckép: napló, önvallomás a múlttól s a lehetséges jövőről. Az önarckép én-ideál, az én önmagáról alkotott képe. Épp ezért a művészi – emberi – hiúság műfaja. Érintkezik ugyan a szépirodalmi vallomással, naplóval, de a lényegi különbség – az egyik szöveg, a másik kép, az egyikben folyamat, idő, történés, cselekmény, a másikban mindezekről látomás – inkább elválasztja, mint összekapcsolja ezeket.

Minden önarckép annak dokumentuma és krónikája, ki mit tudott kezdeni a benne élő Narkisszossal (a számos alakváltozat, álruha mögött is ő rejtőzik, a festők festik önmagukat hittérítőként, papként, majd a szociális emancipáció és a személyiség autoritása tiszteletének

előrehaladtával szabad, független polgárnak, a hatalom birtokosának, Don Quijoténak és Don Juannak, Hamletnek és Faustnak, a kulisszák mögött azonban a kulcskérdés: önmagunk elfogadása vagy meghasonlás önmagunkkal, énszeretetet vagy elidegenedés, van-e kellő távolság az én és a felettes én között, az én-központú gondolkodás, az én-(ön)-tudatra ébredés nem vezet-e a valóságérzék csődjéhez, az önmagunkra koncentráció aszociális cselekvésekhez? Narkisszosz mítosza nem csupán az énszeretet allegóriája.

Freud elemzése szerint a személyiség fejlődésének korai szakaszában mindnyájan átesünk az énszereteten, amelyet a görög mitológia átélhetően mond el. Narcizmusnak nevezi az énésségnek ezt az állapotát, a megjelölést is a görögöktől kölcsönözve. Freud szerint a narcisztikus fejlődési szakaszban az egyén saját énjét, saját magát választja szerelme tárgyául. Szerencsére, csak keveseknél történik rögzülés ezen a ponton, a gyerek kizárólagos érdeklődése hamar a külvilág felé fordul. Normális azonban, hogy az embert mindvégig izgatja a saját személye, arca, teste, az idő múlása, a lenyomatok, amit megélt élményei hagynak külsején. A látás, a látvány minden ember számára jelentős. A festőnek adott a lehetőség: önmagát megmutatni és mások narcisztikus kíváncsiságát is kielégíteni. Tükröt tartani. Káprázatos látványokat teremthet a festő: a természet képeitől a kozmikus vízióig, a konkrét emberi környezettől a szemmel láthatatlan megidézéséig, vérbő mitológiai jelenetekről a száraz tárgyiasságig, az öncélú játszadozástól a nonfiguratív fantáziaképekig, a lenyomatoktól a konstruktív struktúrákig változatos a tárház. Alig van festő vagy szobrász, akit ne tartana bűvkörében önmaga testi valósága is. Újra és újra modellként kínálkozik a saját test, a saját arc.

És a szerepek. A művész – akárcsak mi, a többiek – szerepeiben áll előttünk. Ilyen vagyok, ilyen is vagyok, ilyennek mutatom magam, ilyennek szeretném, ha látnátok, mondják az önarcképek. Azt játszom, hogy ez én vagyok, s ha kell, átalakítom magam.

A fiatalon meghalt Parmigianino (1503–1540) zaklatott tekintetű, feldúlt s elszánt arcú önarcképén teátrális, kihívó mozdulattal teszi csípőre kezét. Itt még hiú világfí, később elhanyagolja külsejét. A póz gyakori az udvaroncoknál, amikor modellt állnak az aprólékosan alakított, de a reneszánsz életteliségéhez képest felületes portrékhoz. Parmigianino ifjúkori önarcképe (1523) a manierizmus szimbóluma is lehetne. Domború tükörben eltorzított képmása túlfűtött szenvedélyű, romantikus, lányos arcú, csaknem gyereket mutat, a rimboud-i „enfant terrible” előképét, aki játszik a fényekkel, a torzítással, saját belső szorongásaival (abnormálisra nagyított kézfej), s mégis tartózkodónak mutatkozna. Talán ez az első olyan önarckép, amelyen a művész másnak akar látszani, mint ami. Ez az első infantilis önarckép! Dürer korai önarcképein komoly, figyelő, elszánt gyerek, Rembrandt hetyke kamasz, de egyikük sem infantilis. A védekezés egyik lehetősége, a társadalomból kivonulás lehetséges módja az infantilizálódás (később újra a romantikában, de leginkább a 20. században). Az optikai csalódás eszköz, hogy elfedje a művész valóságról alkotott véleményét. A tükör reményt kelt a művészben: megismerheti művein keresztül önnön erejét, de keserűséget is ébreszt: sosem lesz képes megtalálni s megmutatni önnön belső lényegét, örökre passzív szemlélődésre kényszerített. A tükör jelképe a manierizmus ellentmondásosságának, a valóságról csak közvetett ismereteket adhat, akárcsak a maszk, a jelmez, a



színpad, amelyek egyre kedveltebbé válnak a világ meghódításának eszközeiként. Az élet helyett a színpad, arc helyett az álarc, szenvedély helyett a szerep.

A 16. századi németeknél jelentős szerephez jut a halál témája. Hans Burgkmair (1473–1531) feleségével közös portréján az asszony kezében tartott tükörben mindkettőjük arca halotti maszkként tükröződik. Riadt és szépnek egyáltalán nem mondható arcukon halálközeli, az életet elutasító grimasz. Az önmagával meghasonlott művész, mint az önmagával meghasonlott manierizmus. „A század második felében esztétikát veszítette a festészet, saját tökéletessége vitte tévútra”, jellemzi Sartre ezt az időszakot.

Arnold Böcklin (1827–1901) *Önarckép hegedülő Halállal* (1872) című művében a palettát, ecsetet tartó művész mögött a memento mori, Hans von Marées (1837–1887) *Önarckép Lenbach festőművésszel* (1863) képén is a mulandóság; talányos, rejtőzködő kép. A magányos, közösség nélküli, Isten nélküli, megváltás nélküli 19. századi művész, az aprólékos, tényszerű, leíró, valóságfeltáró korszak parafrázisa. Válasz a művészet kultusza helyett a művész kultuszának túlhajtására, a szakrális nélküli létezésre? Vagy arról szólnak, amit Stendhal a modernség egyik jellemzőjeként így fogalmazott meg: „szörnyű elmagányosodás az embersivatag közepette.”

A látnok, ihletett, csúfondáros belga James Ensor (1860–1949) festmény és grafika önarcképei legtöbbször jobbról balra néz, visszafelé a múltba, kifigurázza önmagát, akár csak az intézményeket, hivatalnokokat, politikusokat, a magukat túl komolyan vevőket. Egyik, Don Quijoté-s önportréján színes virágokkal s hatalmas tollal díszített kalapot visel. Gyakorta festi magát maszkok és halotti

koponyák között, karneváli forgatagban. A társas képmutatás közepette egyedül ő viseli saját arcát, még ha vörös tollas, bohócos kalapban is. E különös, feltűnően szép arcú férfi rajz-önarcképein gyanakvóan, bizalmatlanul, szorongással leselkedik. S ugyanúgy les ki a kegyetlen maszkok, rémült álarcok, szégyentelen torzszülemények, csontvázak közül is, elbizonytalanodva: melyik kinek az arca, ki kicsoda, egyáltalán, mi ez a kavalkád, amelyben az ember alig-alig lelheti meg saját arcát. A norvég Edvard Munch (1863–1944), Strindberg barátja és portréjának megfestője, hasonlóképp gyanakvó a nők iránt, s telis-tele halálfélelemmel kétségbeesett, szorongó, pokoljáró, végzetszerű képeket fest, nála minden szimbólum, allegória. Önarcképei érzelmi konfliktusokkal terhelt, depressziós, félnék embert mutatnak. 1919-ben egy karosszékben ülve mintha saját halotti maszkját öltötte volna fel *Spányol nátha* önarcképén. A magány, az elszigeteltség érzete, rémület, az aggódás végigkísérte életét (*Szorongás*, 1894, *A halottas szoba*, *Az élet tánca* 1899–1900). Akárcsak a belga Leon Spilliaert-ét (1881–1946), aki sok kortárs festő életérzését fogalmazza meg, amikor így vall: „mindig féltem, soha semmit nem mertem. Magányosan és szomorúan éltem az életem, rettentő hidegség vett körül”. Ebben a szellemben fogantak a „sátáni” nőkről metszeteket készítő Felicien Rops (1833–1898) és a mitikus nőket, a végzet asszonyait festő Gustave Moreau (1826–1898) önarcképei is.

A művész átváltozásait gyakorta épp az önarcképek követik legszemléltetőbben. De nemcsak a személyiség változik. Változnak a művész társadalmi szerepei is, a társadalom elvárásai is, a presztízs, a státus. A társadalmi metamorfózisokat is kitűnően példázzák az önarcképek. Nemcsak arra a kérdésre segítenek választ találni, hogy ki

vagyok én mint individuális ember, hanem arra is, mit jelent művésznak lenni, ki a művész a különböző kultúrákban, más-más társadalmi közegben, eltérő szellemi állapotok közepette.

1432-ben a genti oltáron ott a büszke felirat: Hubert van Eyck kezdte festeni és öccse, Jan van Eyck fejezte be. Valószínűleg ő maga tekint ki büszkén, kíváncsian a képből. Az egyéniség követeli jogait a közösséggel szemben! A középkori művésszel szemben, aki elrejtőzött a mű mögé, Jan van Eyck megmutatja önmagát. A középkornak talán itt s ekkor van vége.

A festők és szobrászok, a hercegi udvartartások szolgálói vagy maguk is papok, szerzetesek, a kolostorok lakói, a világi és vallási ünnepélyek, bizarr játékok díszlettervezői. A 13–14. században megkezdődik a heroikus küzdelem: a tehetséges emberek megpróbálják lerázni a szolgálat béklyóit. A kolostorokban is megindul az elvilágiasodás. A személyiség fontossá válásának bizonyítéka az a névtelen 15. századi gótikus francia miniatúra, amelyen egy amatőr művészt – ráadásul nőt! – mutatnak önarcképfestés közben. A festőnő kezében kis tükör, abban is arca tükröződik, s előtte a vásznon is saját arca. Még szinte testetlen a figura, s ugyanaz az ünnepélyesség, zártság, arányérzék, s az ábrázolás egysége, mint a gótikus szobrokon.

Milyen hosszú út vezet odáig, hogy Paracelsus (1493–1514) jelszavává tehesse: „Ne légy más, ha önmagad lehetsz.” „Az isteni az emberben rejlik, mint az érc a hegyben, a gyógyszer a növényben”.

Ghiberti (1378–1455) írja az első önéletrajzot, amely művész tollából fennmaradt. Önarcképein a naturalisztikus, aprólékos megfigyelések az elegáns kompromisszumokra képes művész óvatos természetéről tanúskodnak.

Ugyanakkor a birtokvásárló üzletember vállalkozói öntudata is sugárzik az okos, kíváncsi, kopaszodó fejről, ő már valóban szabad polgár, aki élete vége felé megfogalmazhatja: „szabad kezet kaptam, hogy a legjobb belátásom szerint járjak el, s hogy munkám a lehető legtökéletesebb és a leggazdagabban díszített lehessen.”

A reneszánszban hirtelen megszorodnak az önarcképek az öntudatra ébredés látványos bizonyítékaként. A büszke, független, szerepük fontosságának tudatában lévő festők beleállítják magukat az újonnan felfedezett térbe. Az új világszínpadon jelentős szereplők. Hiszik, hogy az embernek kiváltságos és központi helye van a világban, s ezen belül is a természet értelmezésében. A dolgok rendjének megmutatásában a festők kiemelt szerepet tulajdonítanak maguknak.

A cinquecento nagy felfedezése a lángész eszméje: „A műalkotás a lángeszű személyiség eszköze a kifejezésre.” Az individualizmus tetőződik, de elkezdődik művész és közönség gyanakvása egymásra, művész és közönség elválása. Michelangelo már bálvány, „isteninek” nevezik, őt és Raffaellót körüludvarolják a pápák, Leonardót és Tizianót a királyok. S Michelangelo azt is megengedheti magának, hogy nem fogad el pénzt munkáiért.

Az udvari művész státusa mellett létrejön a művészek máig érvényes tagozódása. Volt független s jómódú, mint Michelangelo, műbarátok, megrendelők által támogatott, mint Parmigianino, s volt társadalmon kívüli, balsikeres, de eszméihez ragaszkodó, mint Pontormo. A céh s az egyház már nem nyújtott biztos védelmet. Az individualizmus diadala a művész teljes szabadságát is meghozta. Ettől kezdve lehetősége volt kívül maradni, szemben állni, éhen halni, megőrülni, bármilyen formában kivonulni a

társadalomból. Megnövekszik a különcök, a magányosok, a bolondnak bélyegzettek száma. Az emberkerülő, zárkózott Pontormo súlyos depresszióban szenved, Parmigianino az alkímiába menekül, búskomorságba esik, Greco világos nappal is elfüggönyözi ablakait, és elborult elmével hal meg, Fiorentino öngyilkos lett.

A képzőművészet teljes elvilágiasodásának bizonyítéka a németalföldi önarcképtár, amely egyenrangú s elfogadott válfaja a portré-műfajoknak. A naturalisztikus portré iránt hatalmas a kereslet, az „aranykor” tisztos hollandjai előszeretettel vásárolnak arcképeket. Állítólag a van Miereveld-műteremben ötezer portré készült! A vagyonokat felhalmozó, gyakorlatias észjárású polgárok önmagukat akarják viszontlátni mindennapi környezetükben, méghozzá gondos, díszes öltözékeikben. A festmény luxustárgy, bútordarab, a hétköznapi élet tartozéka, nem liturgikus tárgy. S tőkebefektetésnek sem rossz. A céhekben dolgozó, szorgalmas festők anyagilag is megbecsült tagjai a társadalomnak. Ami persze nem jelent semmi biztosítékot, hiszen nemcsak Rembrandt jutott csődbe, Frans Hals nyomorban halt meg, s a város költségén temették el, és a tájképfestő Jacob van Ruysdael is szegényházban végzi. Mindez a művészi szabadság kísérőjelensége, a társadalmi gyökértelenség kezdete.

A 18. században a portré valóságos művészeti tömegcikké válik, különösen Angliában, de másutt is páratlan népszerűsége tesz szert. Szinte mindegyik társadalmi rétegből kerülnek ki festők, s mindegyik réteg igényli is megörökíttetését.

A művészek kénytelenek tudomásul venni, hogy „én látom a világban mindazokat a dolgokat, amelyeket megfestek, de a többiek nem így látnak” (William Blake), „az

egész világ sem tud megakadályozni abban, hogy a magam módján lássam a dolgokat” válaszol dühödten Delacroix az őt rendreutasító Beaux-Arts igazgatóságának.

Előtérbe kerül a 19. század eleji esztétikákban, hogy az ember a művészet alkotásaiban önmagával szembesül, az ember önmagával találkozik, „szellem találkozik szellemmel” (Gadamer). „Itt az ideje, hogy komolyan hozzáálljunk és teremtsünk magunknak – írja Friedrich Schlegel, a romantika esztétikájának egyik megalapozója – olyan középpontot, amilyen a mitológia volt a régiek számára”, „művész csak az lehet, akinek saját vallása, a végtelenről alkotott önálló nézete van.”

Az ellenséges világgal azonosulni képtelen, sok magányos, excentrikus különc vágya, hogy a társadalmi és morális pilléreket szétzúzza, a más világról képzelgés, elvagyódás a művészet – s a művész – hontalanná válásának következménye. „A szubjektivitás az igazság, a szubjektivitás a valóság” – mondja ki az életérzésüket, szorongásaikat s elidegenedés-élményüket Kierkegaard.

A 20. században az arcképfestés megszabadul a valóságábrázoló eszközök konvencióitól, s akárcsak egykor az egyiptomiak, akik többnyire nem azt festették, amit tudtak, hanem amit lényegesnek láttak, vagy mint a 13. századi khmerek, vagy a kínaiak, akik a belső elmélyüléshez alkalmazkodtak, vagy a középkori ikonok, amelyeken a vallásos eszmék tükröztetése a lényeg, a századelő művészei is megszabadultak az „azt fesse, amit lát” béklyóitól. Egyszerű formákból építették fel az arcot, akárcsak a művészet kezdetekor vagy szakrális időszakokban. Még az olyan hagyományos műfaj is tovább él, mint az önarckép. A fogyasztói társadalom jellegzetes termékeit képi nyelvével integráló, a reklám optikai effektusait is felhasználó pop art

nagymestere, Andy Warhol 1967-ben plakát-színekkel festett önarcképe az új látásmód s az új esztétika szerinti nemzedék-jelkép, a hagyományokkal szakító, a környezetét provokáló ember arca. Akárcsak Chuck Close-é, akinek 1977-78-ban készített önarcképe a számítógép-korszak szimbóluma. A programozott jelstruktúrán, a raszteres, gépi eljárás módon ugyanúgy átsüt az alkotó, kreatív ember személyisége, mint a reneszánszban a táblaképekre olajjal festett önarcképeken. A technika csak eszköz, alárendeltje a kifejezésnek. A happening, a performance közben, amelyekben rendszerint a néző is aktív, létrejön az anti-önportré műfaja – Arnulf Rainer –, s ezekben a művész eljuthat az én totális megsemmisítéséig.

A jelenkor kiemelkedő festője Francis Bacon (1909–1992) 1969 és 1978 között önarckép-sorozatot festett és számos tanulmányt készített önarcképeihez. Bacon a talajjalanná vált, hagyományaitól, értékeitől fosztott hatvanas és hetvenes évekbeli nyugtalan embert festi. Önarcképein sem sztereotípiák szerint deformál, megőrzi az arc, a személy egyedi jellegzetességét. Az egyéniség fogalma nem tűnik el a modern művészetből sem, bármennyire is nagy a bizonytalanság, a zűrzavar.

Léteznek ún. „primitív kultúrák” (még Róheim Géza is így nevezi, pedig ha valaki, hát épp ő bizonyította, mennyire rossz ez a megjelölés), amelyekben csupán arckifejezésekkel beszélgetnek.

Az önarckép leginkább jelenlét, az éppen aktuális megragadása, de benne rejlik a folyamat lehetősége. A folyamatosság megteremthető az ismétléssel, összerakható a múlt s kikövetkeztethető a jövő (lásd Rembrandt 45-50 önarckép-festményét, néhány Dürer önportrét, majd a



festőlétért megküzdő Van Gogh önarcképeit és Cézanne fájdalmas, okos színeváltozásait).

Rembrandt önportréin élesen figyelő, erőteljes realista, elmélyült gondolkodó, kicsit mindig szomorú ember látható. Különbféle szerepeiben is, ha Szent Pálnak, tudósnek, lovagnak, uraságnak vagy Démokritosznak öltözik. A kellékek s az átélt szerepek is hangsúlyozzák magányosságát. A közelség látszólagos. A megnyugtatónak tűnő melegbarnák, misztikus fényű óaranyak és a megszelídített, tompított vörösek, összemosódó fehérek és feketék ellenére nyugtalanítóak ezek a képek. Látszólag földközeli. Maga az arc az idő múlásával cseppet sem lesz vonzóbb. Majdnem hétköznapi paraszt-polgár, hiú, ravasz, némileg gyanakvó, tartásos, keményfejű, alkudozni és kitartani képes, nehézkes, nem túl gyors észjárású, az érzéki örömeket meg nem vető, korpulens, szóval nem az, akiről azt tartják, hogy művészalkat, entellektüel. Semmi különös. Nem vonzóan férfias. S ettől annyira zavarba ejtő, ettől a vállalt hétköznapiságtól, becsületes önfeltárukozástól. Így járjuk be az utat, mutatja, a serdülőkor lobogásától, kivagyiságától, szerepjátásokon keresztül a leépülésig. S a legvégén a már-már halotti maszk-fejen a sokat sejtető vigyor. Mit tud? S egyáltalán, mit tudhatott az emberről, test és lélek, anyag és szellem viszonyáról? Önarcképeinek évszám szerinti sorba rendezése óriási csapda: a felszín megkopásának, az öregedésnek precíz leltára, ugyanakkor a megértés, a megismerés kálváriája. Szenvedéstörténet.

Az önarckép, még a legindividuálisabb és a legintimebb is, szükségszerűen idealizál. Hiába önmaga a modell, mások számára is láthatóvá kell tenni a mintaképet, a hőst, az uralkodót, az apát, Istent – láthatóvá, ami nem látható.

Az emberek Simmel szerint leginkább kétfélét szeretnének egyszerre: különbözni másoktól és hasonlítani másokhoz. Az önarckép lehetőséget ad a festőnek, szobrásznak, hogy egyszerre mutassa meg, amiben különbözik másoktól, és amiben hasonlít másokhoz, individuális és közösségi jegyeit. S persze – és talán ez a lényeg –, amilyennek láttatni szeretné magát.

Az önarckép: énkép s énídeál, a valóságos s a vágyott, a ténylegesen létező s a képzeletbeli, a fizikai-biológiai és a pszichikus, morális lény felmutatása.

Ugyanakkor „minden mű kihívás a halál ellen” (André Malraux). „Amikor az ember örömteli türelmetlenséggel várja az új napot, az új tavaszt, az új évet, nem nagyon tudja, hogy ezzel lényegében saját halálát várja” (Leonardo da Vinci). A legelső afrikai és szibériai sziklarajzok, az altamirai és lascaux-i barlang festményei, az időben legtávolabbi falképek ugyanerről szólnak. Az őskori hitvilág szerint bármely lény képi megörökítése élővé teszi az alakot. A mágikus életre keltésbe vetett hit minden képzőművészeti tevékenység ősforrása.

R. ÚR ÖNARCKÉPEI

„Ez hát az arcom, ez az arc?
A fény, a csönd, az ítélet csörömpöl
ahogy az arcom, ez a kő
röpül felém a hófehér tükörből!”

Pilinszky János: Utószó

Változások

A huszonéves kor eleji gömbölyded, nedvdús, feszes arcok után meghökkentően korán – már a huszonéves kor végi arcokon vésett nyomatokat hagy az idő. Nincs ugrásszerű változás, lassú átmenetekben pusztulnak az éltető nedvek, hogy az utolsó képeken az arc olyan legyen, mint a korhadt, kivénhedt, lombja hullatott tölgy. A robusztus test is megroppan. A fejtartás lassú átváltozásaiban is nyomon követhető a kiteljesedés, majd a lepusztulás. S az arcbőr, különösen a homloktáji s a szem alatti bőr elvesztve külső s belső tápláló energiaforrásait, kiszárad. Ez a száraz, töredezett arc mégsem lárvaarc. Szinte kitapinthatóak az összezsugorodott, hamuszínű pórusok.

Mindez nem lehet igaz – szorítja össze elkeskenyedett ajkait a még egyenes tartású utolsó képek egyikén. Nincs túl nagy jelentősége mindennek – így szükségszerű –, érzékelteti a legeslegutolsó egyikén már meghajlottan ernyed, halálközeli testtartásban.

Lehet-e mélyebb magányosság, mint napról napra, évről évre szembesülni a kérgesedéssel, a megkopással, az elévüléssel? Mi más a magány, mint az önmagunkról tudás vállalása, tárgyilagos szembenézés a végességgel, tehetetlen tudomásulvétele a lényegében szabott ívnek, a mért időnek.

Persze nem mindegy, hogy 23, 43, vagy 63 év a még *nem* és a már *nem* létezés közötti idő.

Miért, hogy Rembrandt, Van Gogh – vagy Einstein, Chagall, Pilinszky – arcába hasít vajatokat az elmúlás felé haladás, hogy bőrük rokona a tengermélyi alakzatoknak, széltépázta sivatagoknak, holdbéli krátereknek, sivár hegyóriások gyűrődéseinek? S miért, hogy mások, Bach vagy Ország Lili, eltávoznak szinte ránctalanul, mintha ittak volna az örök ifjúság italából?

Pompeiben a forró hamu, Kínában is a láva őrizte meg egy adott pillanat, a létezésből a halálba hirtelen változó állapot képtelenségét, az arcok szinte élnek a megdermedés ellenére. A megőrzés vágya viszont az arcot nem tudta megmenteni. Egyiptomban a rejtélyes balzsam illúziót kelt ugyan, de arc nincs. Arc nélkül pedig mi az ember? Zsák, amelybe belevarrták belsőrészeit, nedvhordozóit, páncél, amelyen se kintről befelé, se belülről kifelé nem könnyű áthatolni, védőhuzatokba bugyolált kapillária, amelyben folyadékok áramlanak a huzalokban, gázok fortyognak, s amelynek látványa (pontosabban közvetítő eszközökkel láthatóvá tétele) ugyanazt igazolja, amit a Rembrandtok, Klee-k, Giacomettik, Braque-ok arca: elválaszthatatlanságukat a természettől.

Az arc az én, persze a test is abban egyedi, ahogy benne visszatükröződik a saját arc, a saját én. Tükör a mozdulat, a gesztus; a test kommunikatív jelzései ugyanazt tükrözik, amit az arc hordoz a mimikában, a szemhéj, az orr, az ajak, az áll rebbenéseiben. A tükörben látható nem pontosan ugyanaz, mint a tükrözött: hol elnagyoltabb, hol aprólékosabb, hol árnyaltabb, hol színtelenebb.

R. is fest önarcképeket másik ember társaságában, szerelmesen, sőt, még humanizált kutyájával is. Meg önarcképeket

látványos ruhákban (színpad, szerep), látványos kellékekkel (medalion, kard, jogar, paletta, könyv stb.), de ezek csak közvetítő képek, az alkotó reprodukál. Amikor a tükörben – és sokszor tükör nélkül is – úgy találkozik önmagával, mint a halandók a ritka ünnepi pillanatokban a tömegből felfénylő másik arccal. Ebből születnek a legnagyobb önportréi.

Vallomás

Vagyok, aki vagyok – mondja mindazokon a képeken, ahol önmagát is firtatva szemléli. Nem az vagyok, akinek látszom – mondja az alakot váltó, szerepet játszókon. Vagyok, aki vagyok: üres fiatal, pénzhajhász, sikerhajhász Narkisszosz az istenek szépsége nélkül, kegyetlen, edzett, magányos Minótauros, aki egyszerre áldozat és áldozatszedő, öreg kéjenc, léleklátó, agyonmarcangolt, széttaposott, de mindig talpra álló Dionüszosz. Nem az vagyok, akinek látszom: adófizető, vámszedő, görcsös-gögös holland polgár, tollas kalapos. Alakváltoztatásaimban állandó, a sorsommal szembenéző, kegyetlenül lemeztelenítő, tévedéseiben örök, átható tekintetű, pontos kezű mester, akinek tükör sem kell, hogy pontosan láttassa a gyülekező ráncokat, a távolodó hiteket, a megkeseredő tapasztalást, az ember vakságának, tétovaságának ismeretét, s a biztos tudást, hogy az ember elsősorban önmagát feszíti saját keresztjére. Élek – vágja oda kihívóan mindegyik kép –, élek, és ez az egyetlen tény a lényeg, a leglényeg. Hogy vagyok. Hogy érzek, lélegzem, tapogatózom, látok, van arcom, s még van tekintetem, még van fejem, s a fejem búbjára jut még egy sapka, kalap, kapucni is, fejfedő, ami még nem eltakar, hanem kiemel a létezés általánosságából, és jellegzetességével egyedivé avat. Vagyok, s vagyok, amilyen vagyok. Egy arc, egy tekintet, egy



rezdülés. Hibás mechanizmusok eredője, ütlegek kereszt-tüze, csóva, amely néhol, néhányszor felvillan, megvilágít taláalomra egy-két sápadt, fekélyes igazságfélét. Szembe-nézek, félrefordulok, elétek állok, magam ellen vallok. Tehetetlen vagyok. Tehetős vagyok. Örök árva vagyok, pergamen sárga bőrömbe leválaszthatatlanul beleragadt, beletapadt a magány. Nincsenek más démonok, csak azok, amelyek az embert belülről rágják és kívülről megrohasztják. Már huszonévesen tudtam, hogy meg fogok dögleni, s így mindhiába a szerepváltás: pókhálósodó bőrömtől, kihulló, egykor aranyló csigahajam megkopásától, vágytalan-ná dermedő, egykor duzzadó ajkam lelohadásától, energiám megcsappanásától, a látványosan rám zúduló s testem minden porcikáját rabul ejtő és kajánul-kíméletlenül groteszkké facsaró időtől nem ment meg semmi. Hittem a mesterséget: festettem, amíg ki nem hullott kezemből az ecset. S mindaddig regisztráltam lassú rohadásom, míg el nem érkeztem a nullponthoz, ahonnan nincs tovább, ahol megszűnik mesterség, tükör, arc, e hányszorosra növelt tükröződés. Talán szarvasbogarakat kellett volna festenem, nincsenek átváltozásaik. Világra jönnek, véletlenszerűen megmaradnak, és a véletlen hozta pillanatokban eltűnnek. Fájdalommentesebb lett volna, mint kísérni szétcincálódásom, tanúságot tenni a lét reménytelen és érthetetlen, értelmetlen közbülső stádiumairól.

Mert mit jelent portrét festeni, s legkivált önportrét? Perbe szállni, bírói ítélet reménye nélkül folytonosan pereskedni az eltüntető, elnyelő semmivel; kilépni a halálra ítélt állapotból ravasz fortélyokkal, ügyeskedő praktikákkal, köteltáncos idegekkel, istenkísértéssel. Az arcképfestés a végtelennek szóló kihívás.

Megpróbáltam hinni a tehetségben, a pénzben, sikerben, a hatalomban, a nőben, a testben, a lélekben, a nyomorúságban – minden hitem végesnek bizonyult. Csak a halállommal nyert idő végtelen. Idegenek zarándokolnak megmaradt, leképezett tehetetlenségem, árulásaim nyomataihoz. Ott lógnak egy falon, ott vannak egy íróasztalon, kicsinyebb végességekben keltem a hiábavaló reményt: talán ha én is meg merek birkózni a lehetetlennel, talán ha én is lemeztelenítem a saját képemet.

Profán vágyak. Pedig nincs éteribb, mint az ember szánandó vágyakozása a nem létező örökkévalóságra.

A fájdalomról

Átélni a test tönkremenését, érzékszerveink megkopását, ahogy tompul a hallás, a látás, belefeledkezni az üres, tétova pillanatba, amikor szándékunkban volt valami, de már nem is sejtjük, mi, és csak ülni ölbe tett kézzel a feledékenység félhomályában, kizárva magunkat a tényleges jelenlétből.

A fájdalmak sűrű ismétlődése, hosszúra nyúlása, végtelenbe húzódása. Tompa ütések a koponyában, szív tájéki nyomások, szabálytalan lélegzetvétel. Miért e szomorúsághalmaz? Miért a halálig tartó békétlenség, miért csak szórványos kitüremkedés a boldogság életünk szabályozatlan időgörbéjén?

És a fák

Csak a fák hasonlíthatók ehhez a néhány férfikori és néhány öregkori archoz. Talán a szokatlanul pasztózus festékfelrakástól, hiszen maguk a festékrétegek is megkérgesedtek és megtöredeztek, miként különös élőlény-társaik (lásd

mamutfenyők, platánok stb.) bőre. A férfikori képeken a nyárutói fák meleg, testes tapintását érezni. Az öregkorian a téli fák hűvös, kellemetlen, testetlen érintését. A halálközeli megidéz a természet metamorfózisaiban a legszomorúbb állapotot: néha napokra is elhúzódik, máskor csak néhány óra, olykor észre sem venni a hirtelen átváltást. Van egy tűnékeny, s épp ezért könnyen feledékenységre csábító állapot: amikor már vége a télnek, de még nincs tavasz. Déméter már elhagyni készül az alvilágot, de még nem indult örömhözó, életet lehelő útjára. Dermedt, megmerevült, süket állapot. A természet elhalása és a természet felébredése közötti résnyi szünet.

Csakhogy míg Déméter visszatérése, megérkezése biztos, miként a nappal s az éjszaka találkozása, vagy a vastag jégpáncél megolvadása tavainkon, R. halálközeli portréin kimerevíti, a végtelenbe emeli ezt a halál és születés, pusztulás és újjáéledés közötti sűrű csendet, mozdulatlanságot. Néha átélhető ilyen pillanat: a szürkület sötétségbe zuhanása, a köd- s dérhatar élessége, vagy ilyen lehet a visszatérés a klinikai halálból. S a fának is van ilyen állapotuk: már nem élnek, nem növesztik évgyűrűiket, lehullajtották elszáradt leveleik nagyobbik részét, már nem mozdul bennük semmi. R. valószínűleg ezért tudta megfesteni a már nem élő, de még nem halott lényt. Faszerűvé vált, azonosult a fákkal.

A teremtés magányossága

Ülsz a kép előtt, látod, hogu sugárzik, fénykörében felfénylenek a megmerevedett, halott dolgok. Pedig semmi más, csak anyag: néhány adag sárga porhoz pár csipetnyi aranyzemcse, kicsinyke még az égetett szienből,

valamicske umbra. Földszín, amely mégis testetlenné válik, holott a porózus felrakás, a nehéz, vastag ecsetjáratás súlyosbítja a rétegeket. Magad sem tudod, mi történt közben, hiszen a technika ellentmond a végeredménynek. Oly áttetsző a fény, mintha angyal szállt volna keresztül a megnehezült csenden, mintha kora reggeli, kora őszi sűrű, avaros erdei útra vetülne hirtelen a már alacsonyabbról tűző ferde napsugár.

Valami, ami szent, megnevezhetetlen, s ebben a torokszorongató áhítatban ott ülsz egyedül a kép előtt végérvényesen magadra hagyva és kiszolgáltatva annak, amit teremtettél. „Micsoda az ember, hogy őt ily nagyra becsülöd, és hogy figyelmedet fordítod reá?” (Jób könyve)

Milyen szerencsétlen lény az ember, milyen megnevezhetetlenül esendő, milyen kimondhatatlanul magára hagyott. A magány tetten érhető kísérletei. Epeízű állapotok. Mi késztet munkálkodásra? Az idő múlása? A visszhangtalanság? Kísérlet győzelemre? A kihívás, mely a gyönyörűséggel oly pazarlóan bánó természettől érkezik? A külső fények, színek, áttűnések, felsejlések visszhangjai a lélekben? Az emlékképek ereje? A képzelet, mely megszüntethetetlen és elnyomhatatlan, pedig az ember rafinált eszközök arzenáljával védekezik ellene?

Miért e kínzó, fojtott állapot? Fel kell állnom, elfordulok, megnyitom az ablakot, öreg vagyok, fáj a lábam, húz a derekam, milyen messze vagy, Istenem, és milyen távoli az a kép ott. Nem is tudom, ki festette és mikor?



Kérelem

Adj még egy évet, még pár hónapot, csak néhány napot, vagy legalább azt a két-három órát, míg befejezem e befejezhetetlen portrét. Már 3, 5, 8 és 20, 40 éve festem újra és újra ezt az arcot, állok a tükör előtt csukott szemmel, és kísér mindenütt e csukott szemű látvány. A hajam, az orrom, a szemem, a homlokom s az elkeskenyedő száj tövében az egyre mélyülő árkok. Nézem, de nem látom, amit hasztalan kerestem az első években még dühödt elszánással, majd egyre fogyó türelmetlenséggel, s végül önfeladással. Hol vagyok én, mi vagyok én? Ez a kevély tekintet? Ez a meg nem roppanó válltartás? Ez a szürkébe dermedő halánték? A megereszkedő izmok, a fénytelen néző hajszálok, az eresedő kézfej és a soha meg nem találás fáradtsága, a hiába végzett munka? De mit kerestem? S mit kellett volna megtalálnom? Nem volt-e kezdettől reménytelen minden pillanatom? Az alászállás, az utazás, vándorlásaim az élet külső bugyraiban, megmerítkezéseim, elhullott fogaim, a három nő, anyám, feleségem és szolgálóm, a könyvek, a képek, a kirakatok. Minden, amivel feltölteztem, és minden, amit odahagytam?

Miért ez az arc? Miért ez kísért, miért nem találom a rejtélyes kulcsot, amit mindig olyankor nem lelek, ha újabb s újabb kényszerrel ehhez az archoz fordulok, saját magamhoz. A mások arca, a mások teste, a többiek s a képzeletbeliek, az ösatyák, a próféták, a példázatok miért nyílnak meg előttem, s miért marad csukva ez a szem?

Mit kellett volna tudnom még, mit nem vettem észre, mi mellett haladtam el figyelmetlenül?

Itt állok 3, 5, 8, 20, 40 éve újra és újra. És kérem a következő néhány hónapot, heteket, néha csak napokat vagy legalább azt a két-három órát, míg befejezem reménytelen vállalkozásaim egy újabb darabját. Kísérletezem. Vedd kihívásnak, Uram! Meddig bírod még, mennyi időt adsz még? Megjelöltél, mert kényszeressé tettél.

Állok a tükör előtt csukott szemmel. Valaha dühödten, később szenvedve, most már üresen. Hallod, üresen, szárnyszegetten. Hittem lüktető energiáimban, vágyaimban, könnyeimben és szerelmeimben. Hittem a fáknban, a városban, templomodban, az örökkévaló folytonos létezésben, az értelem erejében, a csodatevő érzelem kiapadhatatlanságában. S íme, itt vagyok. Uram, lecsupaszítva, csukott szemmel. Ne még! Hiszen nem tudom a választ se, nem leltem meg, hol vagy, Uram, és hol vagyok én, meddig tartasz Te, és hol kezdődöm én? Csak szél támadta erdőavar kavargása a lét? S a rendező elv és a cél? De hisz még fáj, hogy ez az üresség taszít, nyomaszt és nyom, valamire még ez is felhasználható!

A tékozló fiú megtérése, ennyi a választási lehetőség? Nem válaszolsz, mindig üres az ég, csak a felhők és a madarak visszhangozzák telhetetlen miértjeinket és tehetetlen jajongásainkat.

R. úr a fény természetéről

Vannak, akik szerint minden a technikán múlik. Trükkökről beszélnek, titkokat keresnek, titkokon a festék összetételét, az anyagok keverési arányát, a sárgákba, barnákba cseppentett óarany mennyiségét értik. Vagy a festék felviteli módját, az ecsetkezelést, az ecsetmozgatást.

Állok az állvány előtt, és nem látok semmit. Üres a vászon, üres a műterem, üres a kezem és még üresebb az ég. Csend van. S ebben a konok, vigasztalan vakságban egyszer csak feldereng a fény. Egyszer csak mozogni kezd a kéz, és a műterem megtelik színekkel, hangokkal, egyre zengzetesebb sóhajtásokkal, nyöszörgésekkel. Utóbb rájövök, ez vagyok én. S hogy csak akkor jutok el a kezdés pillanatához, ha belül a fejemben, a szívemben, az ereimben ott lüktet csaknem készen a kép. S ha kész, csak a kivetítés és megjelenítés türelmes órái, napjai, nemritkán hetei következnek. Kezdem hinni, hogy élek, hogy megnyílhatnak az ég elzárt, számunkra láthatatlan kapui, hogy mégis lehet és kell viaskodni.

R. úr, a fényekről van szó.

Hiszen ezt magyarázom. Milliméterről milliméterre közeledem ahhoz, ami belül van, a szavakkal meg nem közelíthető rétegekben. Már nem ereszt a látomás. Spinoza és Leuwenhook urak tudása kellene az üveglencséről. Talán tanulnom kellett volna az üvegcsiszolás mesterségét, s türelmes, beláthatatlan órákat tölteni a kristályüvegek fénytöréseinek feltérképezésével. Akkor többet tudnék.

És kevesebbet, R. úr. Miért nem a lényegről beszél?

Mert nincs lényeg. Mert a lényeg: a semmi. Ami megfoghatatlan. Minek beszélni arról, amiről nincsenek szavak. Megszámlálhatatlan naplemente, vihar, befelhősödő és kitisztuló ég látványa él mindenkiben. S mégis. Újra meg újra ott állsz áhítatosan és megrészegülten, fájdalmasan és megszégyenülten, kíváncsian és gyermekded örömmel a kép előtt. Az ég változékony és kiismerhetetlen látványa előtt. Pedig csak fények, sugárzások, szellők, fuvallatok, látszatok, égzengések, hópelyhek, tengerízű záporosó.

R. úr, a kép Isten képmása az emberben.

A Biblia tanúsága szerint néhányan láthatták Istent, no nem szemtől szemben, de megmutatkozott álomban, égő csipkebokorban, kinyilatkoztatásokban. A kép látomás a bent és a kint határmezsgyéjén, vágykép, álmkép, kivetítés. A kép a valaha bárhol létező töredék lenyomata, emlékvillanás az anyaméhből, a megszületésről s az első látott pillanattól a milliárdnyi rögzülésig, a tudatosan ránézettől a soha észre nem vettig, kótyagos téblábolásaink számtalan hamisan tárolt...

De R. úr, a kép a keretek közé kényszerített örökkévalóság.

Hogy egy pillanatra megállíthassuk az idő múlását. A kép legszentebb csalásunk. A kép legkegyetlenebb hazugságunk. A kép kiemel az ittből és mostból, a kép túlélheti halálunkat.

R. úr, a fény átemel egy megfoghatatlanabb szférába.

A fény fájdalmasabban szolgálja szomorúságunkat. Szorongásainkat a szépség álarcába finomítja. Át- meg átszövi szívünk remegésével a bizonytalan. Egyetlen bizonyosságunk ez a bizonytalan.

Sötétedik. R. úr, hozzam a méceszt?

Minek. Ha van ez a fény, a festményen izzani kezd, vagy a sötétség mindent felemészt? Öregséget is mondhatnék. Megöregedett a mai nap, elvetélt, lassan véglegessé öregszem magam is. Nehezemre esik nyitva tartani a szemem, erőlködni. Mintha dörögne is, vagy csak belül zakatolnak a fáradság fészkes nyavalyái, és omlani készül a test is. Fázom. Nem látni semmit.

Magyarázat

A festőtársak portréi nagyszerű híradások a kor külső eseményeiről: a polgárság diadalmenete, a reformáció

győzelme, a puritán jómód megteremtődése, a mindennapi élet kiegyensúlyozottá válása, a ráció és matéria emberi léptékű meghódítása, a javak birtokbavétele, a földi lét humanizálása. Aranykor – a vallásháborúk, a külső bizonytalanságok, az ellenséges külvilág ellenére. Spinoza, Descartes, Hobbes, Leuwenhook, természettudós filozófusok, orvosok, lencsecsiszolók, empirikus kutatók időszaka.

R. 28 éves, amikor sejt már valami többet, és 35 éves, amikor tud már valami többet, mint ami az empíria, a ráció, a köznapi, az individuális. Már a fiatalkori gögös, birtokolni vágyó, akaratos önarcképeken is ott a szenvedés, a rágódás, az önmarcangoló tépettség számos jele (depresszív szárvonal, árnyékok a szemfenéken, árkok a szemhéjon, redők az orrnyereg felett). Az árvaság, a magárahagyottság korai állapota.

De már a számára kimért idő kétharmadán is túljutott, mikorra összeáll benne mindaz, amihez két évtizeden át csak közelített. Az ember test és lélek egyszerre, de a lélekre kerül a hangsúly, hogy valahogy életre segítse, amiről kortársainak festészete lemondott. Hiszen a kor legfőbb értéke az anyagi, a hétköznapi. Először kap kellő hangsúlyt a mindennapi lét, az egyedi élet, az itt és most. Tudatosul a köznapi környezet jelentősége.

Épp a kezdete egy állapotnak, aminek mi most a végpontjához érkeztünk. A fogyasztás, a felhalmozás, a tárgybirtoklás, az élvezeti cikkek, az otthonteremtés, a felfedezés, a kutatás – egyszóval a polgári lét kellékeinek, formáinak, tartalmainak kikristályosodási időszaka. A technikai civilizáció és a társadalmi nyilvánosság alapozásának időszaka. A szabadság, az önmegvalósítás, a személyiség tiszteletének kezdete. Az Isten-kapcsolat is személyes lesz, ám ebben a puritán, fegyelmezett, még

távolabbra távolított istenségben már benne rejlenek a kételyek, a lehet-hogy-még-sincs, csak-magunk-vagyunk dilemmája.

R.-t azonban, mint a hozzá hasonló formátumú teremtőket, nem tudja kordában tartani a kor, még ha szükségszerűen korlátozza is. Férfikorától a pusztulás nyomait felmutató utolsó arcképig a lehetetlent kísérti: a szakrális múltból megidézi a mitikus szenvedéseket, és a jövőből kéri az ember magára maradottságát, elhagyottságát. Hiszen a világi festészet kirobbanó áradatáig is az emberi fájdalmak, szorongások, hiedelmek, rettegések, feloldódások jelentek meg a keresztény szentek, ószövetségi próféták, a krisztusi élettörténet ürügyén. A művészet ugyan alárendelődött az egyházi ideológiáknak, a művészek névtelenül szolgálták a hit terjesztőit és életben tartóit, sőt talán még pontosabb volna úgy fogalmazni, hogy a művészet nem is vált külön a lét értelmét, lényegét magyarázó, a hétköznapokat az ünnepekkel és szertartásokkal szabályozó erkölcstől, értékrendtől, értelmezési kerettől, hanem szerves tartozéka volt annak. Ebből őriz meg valamit R. egy olyan korszak kezdetén, amikor a művészet profanizálódik.

R. életének utolsó harmadában az önportrékban rátalál egy más minőségű szakrálisra. Szinte szent, lelki aurája van az öregedő, szarkalásos, földszántásos arcoknak. Valami olyasféle kisugárzás, ami csak a szentek képein, a krisztusi példázatokon, az isteni parabolákon volt látható. Az ember az, ami, mondják tárgyilagosan, hallatlanul emberközeli, megszegyenítő lemeztelenítettséggel a németalföldi portrék (magának R.-nek is sok, másokról készített festménye). Pontos látleletek e képek, geológiai vagy régészeti ásatásokhoz vagy kortárs botanikusok, anatómusok,



lencsecsiszolók preparátumaihoz hasonlók. És ez heuréka-élmény az emberiség történetében, talán épp ez a pillanat a modern Európa kezdete. Ahogy a hajósok a föld távoli pontjait összekötik a kereskedelmi centrumokkal, úgy kötik össze az emberi test és a személyiség, az individuum, a gondolkodás felfedezői, festők, orvosok, filozófusok a szálakat. A mindentudás reális reményében, a mindent megismerés lázában, a földi lét jobbításának kitáruló lehetőségei közepette megragadnak ennél az állapotnál. S épp ezért jelenkori tragédiáink kezdete is épp ide nyúlik vissza.

REMBRANDT RAJZAI

Salamon imája: „Nézd, az egek és az egek ege sem képesek téged befogadni, nem is szólva erről a templomról, amelyet építettem”.

Rembrandtig minden megváltozik. A képzőművészet történetét így is tagolhatnánk: Rembrandt előtt és Rembrandt után. Minden nagy művészet idea-tan, Rembrandtot kivéve. A görögök. Az ikonok. A gótika. A reneszánsz. A barokk. A kubizmus. A Parthenon-fríztől a jeruzsálemi üveglakokig. Pheidiasztól a neoplatonista Mondrianig. Rembrandt érzéki, racionalista, miszticizmus nélküli, s mégsem földhöz tapadt.

Ott vannak például a szegény emberek, az esendők, a magukra hagyottak, a tévelygők, a lét elemi szükségleteivel reménytelen küzdelmet folytatók, a peremre szorítottak, a kívülrekedtek, a pusztta testükön viselt rongyokon túl látszólag semmivel sem rendelkezők. 17. század közepe, Németalföld! Az idő s a helyszín igen fontos. A gazdag, látványos, tárgyhalmozó polgári kultúra megalapozódása. Amikor egy tulipánhagyma szenvedély tárgya a tőzsdén, és magas házakat, aranyakat lehet nyerni és veszíteni. Létezik az a Rembrandt is: a gyűjtő, a tulajdonos, a gőgös, a vagyonszínaló, a birtokló, a hatalom részese. A parasztból, vidéki molnárfiból lett ízlés-diktátor Amszterdamban. De nem ez a Rembrandt az, akitől minden megváltozik.

Hanem aki megteremti a képeken a szakrális hétköznapi-ságot, a mindennapokban, akár egy koldus öltözékében vagy egy ágrólszakadt öreg zsidó megtépázott arcában, egy csonkolt fában, házrepedésben a bensőséget, az áhítatot, az egyszerűségben a fontosságot, a közhelyszerűségben is benne rejtőző és az ő segítségével észrevehető mirákulumot.



Köznapi emberek, mint mi valamennyien. Jellegtelenek, csúnyák, köpcösek, görbe lábúak, bibircsókások, puhányok, esett vállúak, suták, sem nem atléták, sem nem angyalok, cseppet sem idealizáltak, itt is, ott is hiányzik, hibádzik valami, a tökéletesség, az idea oly távoli ennyi tökéletlenség, botorkálás, sérülés, kétbalkezesség láttán. És a testi megjelenés a lelkit is takarja. Nemcsak testi hibáink, hanem lelki bicegéseink is feltáratnak s bemutatgatnak a Rembrandt-rajzokon. Önzők, torzak, békétlenek, irigyek, hazudósak, alkudozók, tisztességünket áruba bocsájtók vagyunk. Nem szeretjük felebarátainkat, nem bocsájtunk meg az ellenünk vétkezőknek... És mégis.

Isten jelenléte, lelkünk tágassága, az idő kínálta reménység, véges életünk rejtélye, elődeinkben s utódainkban, mégis itt van ezekben a szegény emberekben, a csoszogásban, a csodálkozásban, a fényben, a vonalkázásban, abban a technikában, amivel és ahogyan a teremtő Rembrandt átalakítja a papíron láthatót.

A bibliai tárgyú és az úgymond világi tárgyú rajzok között sincs különbség! Ugyanazok a szereplők, János és Jézus prédikációját ugyanazok hallgatják, mint akik a középkori zsinagógákban ácsorognak, kíváncsi szolgák a tékozló fiú hazatérésekor, báméskodók a stáció egyes állomásain, vagy épp most léptek ki a fürdőből, egyre megy. Mi vagyunk ott *mindenütt*, s általunk, jelenvalóságunkból változik meg, értelmeződik át Rembrandtnál az Ó- és az Újszövetség, szövődik össze mindennapi környezet és mitológia. *Vagyunk*. S ilyenek vagyunk. Gyávák, bátrak, kiállhatatlanok, állhata-
tosak, hűek s hűtlenek, bambák és okosak. Sokfélék. Egyszerre ilyenek is és olyanok is.

S ezáltal: individuumok. A Rembrandt-titok egyik nyitja éppen ez: mindent átlényegít. A közhelyszerűt, az unalomig

ismertet, az ezerszeresen tudottat, amire már oda se figyelnénk, amiről hajlamosak vagyunk azt képzelni, hogy úgyis ismerjük. Nála a megszokott is aurát kap. Képes átlényegülni, egyéníteni egy arcrészletet, egy faldarabkát, egy ruharedőt, egyetlen gesztust, egy árnyékot, s ezáltal nyugtalanítóvá, figyelemfelkeltővé, kihívóvá tenni a még oly megszokottat, meguntat is. Ezáltal individuálisabb lesz Rembrandtnak akár egy rajztöredéke is, mint kortársainak pompás, befejezett, nagy portréja. A kötelező egyen-individualizáció korszakában ő a valóban individuálisat, a megismételhetetlenül egyedül leli meg egy emberi alakban, szituációban vagy akár bibliai történetben.

Nincs kívül és nincs belül. Nincs szerep és nincs látomás. Egyöntetűség van. Nincs dichotómia. Szépséges és ördögi, e világi és túlvilági, emberi és természeti, jó és rossz helyett, ellentétek feszülése, ellentmondások kiélezése helyett folytonosság. Jó és rossz, szép és csúnya, bűn és tisztaság nem külön létezők, hanem összetartozók, egymásba átalakulók. Rembrandtnál a jó is lehet rossz, a csúnya is szép, a tisztaság is bűn. A kitalált igazságok megkérdőjeleződnek, mégis minden valóságos, az ember a kutyával és a báránnyal a sziklás tájban, a törölközés előtt megpihenő asszony, a vizelő bátyus, a görnyedt koldus, a spanyol zsidók, Jeromos a sötét szobában, Szent István megkövezése, a jó szamaritánus, az imádkozó Dávid és Krisztus a kereszten.

Az eszköz, amivel Rembrandt másként képes láttatni: a fény. Ahogy kezeli: egyszerre természetes és transzcendens elemként. Ez a fény nem kívülről jön, nem mechanikus, de nem is világít ki a rajzból, hanem valahogy belül marad, befelé mélyül, a belül-lét erősségét, intenzitását fokozza ameddig a befogadó, a néző lelki képességeiből telik.

OROSZ MADONNA PIERO DELLA FRANCESCA ÉS A NOSZTALGIA

Lyukat beszéltél a hasamba – mondja a lány a férfinak –, ezért a festményért kellett végigutazni fél Olaszországot.

Nyilvánvaló, hogy a *Nosztalgiát* anyjának ajánló Tarkovszkij anyját keresi és leli meg abban az 1460 körül készült szokatlan Madonnában, amelyet Piero della Francesca ugyancsak anyja emlékezetére festett az Arezzo melletti jelentéktelen kis faluban, Monterchiben, ahonnan anyja származott.

Piero della Francesca az 1450-es években már nagytekintélyű festő. Mire a kis falusi kápolnában nekiáll a keresztény ikonográfiától eltérő módon a terhes Mária megalkotásának, már túl van a reneszánsz freskófestészet csodájának létrehozásán, ami csak Giotto a padovai Arénakápolnában teremtett látomásaihoz fogható. Az arezzói kápolna freskóinak témája a Szent Kereszt legendája, olyan mű, amely átfogja az Ó- és Újszövetséget, az egyházi és a világi történelmet.

Piero sikeres festő, számos megbízást teljesít Ferrarában, Riminiben, Urbinóban, Rómában – de mindig visszatér szülővárosába, a Firenze közeli Sansepolcróba, ahogyan Tarkovszkij is a hazatérésre készülődik egész filmjében.

Maradhatna a világ központjában, Rómában, letelepedhetne Firenzében, a reneszánsz centrumban, az intellektuális Arezzo is befogadná. Mindig visszatér a jelentéktelen kisvárosba. Kínálnak neki címeket, méltóságokat, elhárítja, de saját kis tanácsukban szerepet vállal, amelynek tisztességgel meg is felel. Halála után derül ki, pénze is volt elég. Hívták, marasztalták, ellátták – de mindennél erősebb volt számára saját környezetének vonzása. Tarkovszkijt is

kísérti a provincia, a hazai táj, a kulturális bőséggel rázúduló keresztény európai közegben.

Az intellektuális, csaknem hűséges festő mindvégig őriz valami rendíthetetlenül parasztit, vidékiest szemléletében, robusztus nyugalmú figuráiban. Tarkovszkij esztétikailag kifinomult képi világa más művészetekkel is megerősített: a versek, a zene és a festmények állandó jelenléte még szellemibbé finomítja, amelyben mégis ott a paraszti őserő, a falu állandósága, a provincia átütő vonzása. A vidék támasztékként, fogódzóként.

Piero már megfestette az Ágoston-rendiek temploma számára több részes oltárképét, túl van a Szent János rendháznak, a Misericordia-testületnek festett oltárképeken és a vatikáni pápai lakosztályban folytatott munkáin, amikor a *Várandós Madonnát* festi. Tarkovszkij nemzetközi hírű filmes, mikor nekiáll a *Nosztalgiának*. Saját halálát éli át abban a filmben, amelyet anyja emlékének állít. Szükségszerű, hogy rátaláljon Piero della Francesca képére. Szükségszerű, hogy a festmény hordozza a film egyik fő mondandóját.

A gótikában és a reneszánszban is a terhes Mária a vizitációban, Erzsébettel találkozásakor látható. Azokon a képeken nem a terhességen van a hangsúly, hanem a találkozáson, nem a leendő szülésen-születésen, hanem a titokzatos eseményeken, a nem e világi körülményeken, a különösségen. Átszellemült, törékeny Máriák és Erzsébetek után ez itt földasszony, Déméter és Héra utóda, Fellini hústömeg asszonyainak előképe. Piero della Francesca szakított a hagyománnyal: Mária egyedül van, várandós magamagát mutatja meg. Milyen más hangsúlyt kap így a terhesség, a hasában hordott teher, mint abban a jelenetben, ahol a két nő alárendelődik a megszületendő két gyermek



csodájának előkészítésében. Ott a közvetítő szerep jelentős, itt maga az anyaság. Pedig beállított jelenet ez is, hiszen két, egymásnak tükörkép mozdulattal az arany-mustrás fejedelmi sátrat széthúzó angyal között áll a hatalmas Mária.

Irracionális a jelenet: maga az a tény, hogy Mária sátorból lép elő. Színpadias beállítás és mégis, mintha titokzatos burokból, puha, meleg védőrétegből magasodna elő, mintha távolból, zárt formák közül tárulkozna ki az e világi megpróbáltatásra. Irracionálisak a méretek: Ősanya, világszülő e szelíd, elszánt paraszt-Madonna. Irracionális a megnyitott ruha, a fehér hasadék, a már-már szemérmetlen mozdulat. Irracionális a két angyal szétvetett lábakkal, határozott, lendületes kéztartással, zöld és rózsaszín kitárt szárnyakkal. És mégis, mindez túlságosan is e világi. Az erőteljes angyalok jól megtermett földi lények testi külsőségeiben jelennek meg, küldött-jellegükre csak a szárnyak utalnak, és mindössze Mária melléig érnek. A méltóságteljes, szigorú, szomorú, szép arc eltökélten befelé figyel, miközben jobb kezével a has felé mutat, és csaknem érinti a mellétől a nemi szervéig nyitott hasítékú kék, bársonyos ruhát. Ha nem lenne mindkét követ arca és mozdulata oly felelősségteljesen komoly, ha Mária homloka és arcbőre nem sugározna tisztaságot, ha fedetlen nyaka és erőteljes válla nem lenne oly előkelő tartású, ez a megbontott, kifűzött ruha, a hasíték egészen más asszociációkat keltene. Hiszen a mozdulat erotikus, sőt: szexuális, mint Tiziano alvó, meztelen Vénusza, illetve saját szeméremdombját érintő kézfejének nyugodt tartása. Ráadásul bal kezét lazán a csípőjén tartja, mint a pihenő parasztasszonyok. A gesztus tartalma így a nemzés szentsége, a testiség tisztelete, a földi szerelem

átlényegülése, a büszke arccal és rendíthetetlen testtartással viselt édes teher biztonsága.

A filmbéli feleség neve: Mária. S ahogy megjelenik a filmvászonon – a férfi emlékezetében, az emlékkép kivetüléseként – hosszú, súlyos hajával, rusztikusan földközelin, hol a szomorú, várakozó orosz tájban, fák, állatok és gyerekek között, hol a szél átjárta, sokablakos szobában, hol a szülés előtti magányban, a színekből mindig avított fényképek barna-fehérjébe átváltva, lassan megértjük: a biztonság, a menedék, a kapaszkodó, az anya-feleség, a feleség-anya. A két női szerepkör egymásra montírozódik, egybemosódik. Kevés olyan kegyetlen jelenet van a filmben, mint épp az, amikor kiderül, hogy a Piero della Francesca világánya Madonnája előtt a szabad és személyisége értékeivel túlzottan is tisztában lévő olasz lány, a két kultúra közvetítésével kísérletező fordító nem bír, nem képes térdet hajtani az átható tekintetű festmény-Madonna előtt, és el kell viselnie a borostás egyházi férfiú ítéletét: a nők arra valók, hogy szüljenek. (Hasonlóan kegyetlen jelenet, ahogy a világtól kényszerrel elzárt kisfiú a látvány csodájától elbódulva kérdi aggódó apját: ez a világ vége.)

A *Várandós Madonna*-képen Mária, mint az Ég Kapuja, közvetítő az emberi és az isteni között, a megváltás lehetőségének biztosítéka (mert megszüli a Megváltót, ahogy azt hangsúlyos terhe látványosan és a sátort díszítő gránátalmák szimbolikusan ígérik). A gyermek a bizonyíték s a remény, hogy lesz jövő, mutatja Tarkovszkij ebben a filmben is, az *Áldozathozatalban* is, de még a *Stalkerben* is.

Tarkovszkij és a reneszánsz festő közötti szellemi rokonság az is, hogy mindkettőjüknél egész életművükben vissza-visszatér ugyanaz az anya-feleség. Piero della Francesca mintha ugyanazt a modellt, arcot, testalkatot,

kezet festette volna meg a monterchi temetőkapolnán kívül a sansepolcrói *Könyörületesség*-oltár középső tábláján és az arezzói *Angyali üdvözet* freskón is (anyját? feleségét? nem tudjuk).

A film férfi főszereplőjének (akinek természetesen ugyanaz a keresztnéve, mint Tarkovszkijnak) két lánya és egy fia van. Művész ugyan, de léte értelme a folytonosan jelenvaló család: apja megidézése, felesége intenzív jelenléte, a szoros kötelék. Mintha egyetlen menedék a család lehetne, és „lesz” záloga kizárólagosan a gyermek.

A kísérő, csábító mediterrán lány a filmben Piero másutt megfestett vörös hajú Mária Magdolnáját idézi. Külön megdöbbenő ez az azonosság: a hosszú hajú, filmbéli lány szája valahogy nem illik arcához, szokatlan és egyáltalán nem olaszos a formája. Ugyanolyan a szájtartása, mint az Arezzóban festett Mária Magdolnáé, keze is hasonlóan erőteljes és testtartásában is van valami furcsa távolságtartás, az igazi jelenlét hiánya. Piero della Francesca szürkével áttört fehér boltíves kapuban, kék háttér előtt fehér-piros köpenyben jeleníti meg vállán szétterülő hajával a kihívóan érzéki nőt. A sok világos árnyalat a festményen távolítja a tárgyakat (míg a tömör, a telített színek a látvány törvényszerűségei szerint látszólag közelítik). Természetesen Tarkovszkij is használja e színhatásokat lelki hatáskeltésre. Míg felesége és az őt idéző nők közelednek a telített színek alkalmazásával, a testi kapcsolatot, szerelmet követelő lányt többnyire távolítja a férfitől a világosabb árnyalatok segítségével. „Nem tudok kiigazodni rajtad” – mondja a férfinak az olasz lány. Nem akarja átélni az anyaság élményét, pedig a filmbéli templomban, ahol fölé magasodik Francesca robusztusságában is szelíd Madonnája, kihívásként és megerősítésként meg is elevenítik a *Várandós*

Madonnát: imádkozó asszonyok hozzák vállukon a szoborra testesített Máriát, és feszült, várakozó imák közben a ruha hasítékából énekes madarak – születendő lelkek – százait engedik az ég felé. Születni kell, a nőnek szülni kell, az életnek lenni kell, a lét lényege e megkérdőjelezhetetlen folytonosság, folyamatosság, örökös körforgás. Testté kell válni, és testi kínjaink, örömeink közepette sóvárogni az igazolást, a megerősítést egyedi létezésünk értelmére.

A festményen már a királyi attribútum, a baldachin függönyének szétnyitása is allegorikus: Mária, az Ég Kapuja átjárás a földi létből az égi felé. Hogy a Megváltót hordozza magában, arra kettős utalás történik a képi szimbólumokkal: a széthúzott sátorlap hermelinbélése szüzességére, a fogantatás körülményeire utal (legalábbis a középkori nézők számára, akik még pontosan értették a képi szimbólumok nyelvét), a gránátalma díszítések pedig a megváltáson keresztül megvalósuló örök életre.

Mindenütt felpuffedt, omladozó, rohasztó nedvesség. A városokat, házakat, emberarcokat bomlasztó szétmállás. Csak Piero della Francesca *Várándós Madonnája* áll kikezdehetetlenül (és Marcus Aurelius szobra eléghetetlenül).

A filmben mintha az üres terek mind a földi-égi tünemény festmény felé nyílnának. Látszólag a különböző tér-rétegek mögött csak üresség: valójában szakrális tér, amely megszentelődött és megtelítődött e földi-égi kép jelenlététől.

Marcus Aurelius lovasszobra, miként Tarkovszkij apjának versei, a férfi princípium. S ahogy lassan izzó parázs emészti szét a verseskötet lapjait, a filmbéli orosz művész férfi alteregója – s talán a valódi főszereplő – megkísérli lángra lobbantani önmagával együtt a szobrot. Az áldó, intő kezű filozófus császár, a felettes én, a klasszikus nyugalom, a

biztonságot adó apa alakját. Az intellektualizmus elpusztítása, ugyanakkor az anyaság, az ösztönös, erős én stabilitása, örökös fennmaradása Piero freskóján és mai megjelenési formájában, a nők által a templomba cipelt óriás Mária-szobron.

A titokzatos, irracionális feladat teljesítése a fürdőben, a vízen átgázolva. S a halál a kitáguló térben, tér-anyaölbén. Visszatérés az anyához, miközben a férfi teremtette téren zajlanak az események. A tervezett terek legtökéletesebbjén áll a megtestesült emberi jóság, megértés szobra. Tér és tömeg dinamikus, tökéletesen harmonikus viszonya. Az emberi mérték, a harmónia-eszmény, a humán lépték, a racionális idea megtestesítője e kétszeresen is római tér és római szobor. A római kultúra és Róma városa. Az antik rómaiság és a reneszánsz. A sztoikus filozófus és egy gigászi lángelme, a Minótauros-Michelangelo találkozása. Kézfogások, érintkezések.

Milyen szívszorogató, ahogy tárgyyszerűen, csaknem képeslapszerű kimerevítésben előbb a város látképe szimbolikus épületeivel, majd alulról a lépcső és aztán a tér – Piazza di Campidoglio – megjelenik keretező épületeivel és a szobron roppantul gyötrelmes arcú férfival. Mit tudnak ők, és mit kezdünk mi kultúránk értékeivel? S megint mindent fel kell gyűjtani és a legjobboknak meghalni, hogy lehetséges legyen a kisfiúk élete s a megszületés?

A női princípiumnak kell győzedelmeskedni újfent. A férfiak – mondja Tarkovszkij – rengeteg mindent tudnak: lovagolnak, hadvezérek, verset írnak, bezárják családjukat szorongásaik elől, autót vezetnek, beszédet tartanak, lángokat lobbantanak. Önmaguk ideája – Marcus Aurelius – ellen fordulnak. A nők kísérek, követnek, közvetítenek, szeretnek, szerelmet kínálnak, s mindenekelőtt és -fölött

várandós anyaként állnak a sátor kapujában rendíthetetlen nagy hasukkal, és viszik, hordozzák az életet.

Hogy ez leegyszerűsítésnek tűnik? Nem hiszem. Amikor a civilizáció önpusztítása, az emberi lét megmaradása a tét, le kell mezteleníteni a dolgokat, s a jelenségek értelmezéséhez az érvényes, nagyon is egyszerű igazságokhoz érdemes fordulni. Tarkovszkij az időtlen ikonokon kívül a reneszánsz festőket hívja útitársul (például Leonardo da Vincit). S most Marcus Aureliuson keresztül az antikvitás eszméjével megtámogatott reneszánsz teret, épülethomlokzatokat is. A teret, ami szintén anyaöl, s amin elpusztíthatja magát az ember, de a teret nem. Talán ez azt jelenti, hogy a világot sem.

BÁBUK ÉS BOHÓCOK ANNA MARGIT FESTÉSZETÉBEN

A középkori székesegyházhoz nemcsak az áhítatos, szakrális szobrok, domborművek, hanem a groteszkek, szörnyek, ijesztő s fintorgó, nevetésre ingerlő s félelmet keltő figurák is szervesen hozzátartoznak. A karneváli kultúra részei voltak a bohócok és a bolondok, óriások és törpék, a torz emberi figurák, a világ kettősségének hordozói, akik a komolyra maszkírozott, a felelősségteljesnek mutatott, a hatalom által szabályozott szertartásokat kinevethették, megcsúfolhatták, és saját ceremóniáikkal, felszabadult nevetésükkel és nyilvánosság elé tárt szorongásaikkal bizonyíthatták, hogy az általuk kezdeményezett ünnepek – még ha a mindennapiság szintjén is –, de ugyanúgy szakrálisak, mint a hivatalos, a felülről szentesített szertartásformák. A karnevál nem színpad, ahol eljátsszák, mások nézik a bohócot, a bolondot, az újjászületést, a megvalósulást. Épp a részvétel, a jelenlét, az átélés, a közös élmény a lényeg.

Anna Margit festményein a figurák nem szereplők, hanem résztvevők, nem figyelik, nem megjelenítik, nem ábrázolják és nem is szimbolizálják a történéseket, hanem megélik. Az események velük történnek meg, elszenvetői és provokálói, csodálkozó részesei és alakítói a lehetségesnek, amely a lehetetlenből bontakozik ki. Mintha véletlenül és átmenetileg volnának a festmények kereteibe zárva, a lét valóságos szférájába tartoznak, látványosak, mozgékonyak, kézbe valók, a karneváli forgatagba illeszkedők, érzékletes, konkrét lényeg: statikus, képbe zárt mivoltuk ellenére is. Groteszk világ, amely az élet rettenetéről szól, a rettegésből is fakadó nevetéssel, s amelynek a nevetés, a kinevetés, a

harsány röhej, a gúnyos mosoly, a felszabadult, az örömteli és a kínos nevetés szerves tartozéka. Természetes közege, lételeme. Akárcsak a játék: a babázás, a szerepváltás, a kergetőzés, az alakoskodás, a szabadság, a játék különféle alakzatai és jelentés-értelmezései. A játék és a nevetés mint eszköz az ismeretlennel, a félelmet keltővel, a bizonytalannal szemben. Jelenkori karnevál, szoros kötődéssel a középkori világképhez, emberképhez, az élet teljességének megélési igényével, vagyis egyszerre jelenítve meg a fenségest és a nevetségest, a szépet és a rútat, a halálosan komolyat és a halálosan komolytalant. Igazi rokonaik a múltat őrző paraszti kultúrában, a paraszti művészetben lelhetők fel (pl. Miska-kancsók) és a jelenkori, amerikanizált civilizáció kitermelte modern művészeti irányzat, a pop art némely áramlatában, és persze Bruegel és Bosch karneváli multságának figurái (meg a szentivánéji álombeliek, Sancho Panza és Gargantua).

Mulattató és riasztó formák, meghökkentőek, ijesztőek, vonzók és taszítók. Ellentmondásosak, mint környezetünkben, körülöttünk szinte minden. Groteszkek ezek a figurák, de magukban hordozzák a metamorfózis lehetőségét, befejezetlenségük révén akár a széppé, szerethetővé változás esélyeit. Anna Margit átkozódik, káromkodik, tréfál, beugrat, s közben szívbe markolóan érzelmes, mármár szégyent kelt az ellágyulás.

Bohócok és bolondok a középkori karneválok szereplői is. Anna Margit bohócai és bolondjai: bábuk. Emberarcú figuráinak zöme ugyanis bábutestű, karjuk, lábuk, mint a marionett-figuráknak, a mozgó rugók szögei hangsúlyosak. Ahogy a középkori szertartások résztvevői torz mivoltukkal megszabadultak a vallás misztikus, áhítatos nyomása alól, Anna Margit eltorzult lényei is felszabadultak,

rájuk nézve semmilyen dogma, előírás, szabályozás nem kötelező. Részben ehhez kell a bábu-forma. Bábu létünk, manipulált, túlszabályozott, felülről irányított, elidegenedett emberlétünk demonstrálása.

A bábu az ember paródiája. Tárgyasult képviselője. Már nem ember. A bohóc és a bolond emberi lények, az emberi lényeg, legbenső természetünk lecsupaszított hordozói. Ünnepeleyesek, tartásuk van a nevetetés és nevetés közben is. Nem így a bábuk. Azok drasztikusan szembesítenek kultúránk tragédiáival: a szaturnáliák tradíciója megszakadt, a középkori misztériumjátékok megismételhetetlenek, a karneválnak vége.

Anna Margit először a háború, Ámos Imre halála után kezdett bábukat festeni az addigi érzéki, szürreális lebegő létezésben, boldog álomi színekben tobzódó vaskos nők s törékeny férfiak helyett. Nyers, ijesztő vörös, durva kék és bántóan fekete színekkel fiatal özvegyeket, aztán torzókat, pókhasú, vízfejű, vicsorgó bábukat.

Az ötvenes évek közepén rátalált a lovagkor bolondjaira, szelíd, szomorú, tragikomikus bohócaira. Nosztalgikusan, gyönyörűen festette ezeket, mint aki tudja, időlegesen kilép a valóságos életből, helyettesítőket keres és talál, akikkel kézen fogva visszatérhet az elvesztettbe. Legalábbis a képeken. Megkísérelte elhítenni bohócai és bolondjai életterével, mozgásával, díszleteikkel, hogy vannak még eszközök, amelyekkel megidézhetők és időlegesen fenntarthatók erkölcsi értékek, kikerülhetők a krízisek, az eltompult s elhülyítő jelennel szemben felvértezhet a bohócok és bolondok ünnepi megléte. Ünnepe és játék, elmúlás és megújulás, az örök körforgás, változás, átalakulás biztonsága. Kinevetteti azokat, akik az örökkévalóságot, a változatlant, a tökéletest, az egyedül üdvözítő tant hirdetik.

Anna Morgan
1989



A rang- és címkórságban szenvedőket, a hierarchikus rendet fenntartókat. De ez még a hatvanas évek.

Aztán újra s véglegesen a bábuk. Kiszorítják a bohócokat s a bolondokat. Előbb a paraszti kultúra bábui: kukoricacsuhéból font, fából összeeszkábált babák mintájára. Valószínűsíthető a gyerekkorhoz fordulás: Anna Margit Borotán született 1913-ban, Doboz környékén volt apja gazdatiszt, s élte a falusi gyerekek életformáját, készített háncsbabákat a leendő saját gyerek vágyában. Festményein a parasztruhába öltöztetett bábuk – még inkább babák – démonikus halálkergetők, madárijesztők, a népi mondókák szürreális fantáziavilágának megjelenítettjei. Még a karneváli kettősséghez kötődők. A bonyolult vidámság, a világ kinevetése, a mindent ellenkezőjébe fordítás képessége, az ünnepi profanizálása és a profán ünnepélyessé emelése látható a hetvenes évek elejei festményeken. E babaszerű bábuk még közel vannak a bohócokhoz és bolondokhoz, még csaknem emberi lények, még emberarcúak, még testességük is az ember-utánzás színe és fonákja. S még a formák is dinamikusak, s mondjuk ki, még bennük van a megújulás reménye, gunyorosságuk mögött a hit pátosza. Harsány, felszabadult és torokszorító színek, a nyers öröm és a vad keserűség kettőssége, vörös és fekete, sárga és sötétkék (berlini kék) kontrasztja. Olyan színeket használ a festő, ami a valóságos környezetben nincs is, legfeljebb a valószerűtlenül forró nyár tikkasztó napjaiban az izzó virágoké (telített napraforgó, érett búzamező búzavirágokkal). De vannak a farsangi maskarákban, aratási és szüreti ünnepek bachanáliáiban.

Ám a hetvenes évek közepére minden összeomlik. Anna Margit bábui sárga csillagosok, horogkeresztesek és

Krisztusok és művészek, a festő maga, hóhérok áldozatai, s végül már csak a csupasz bábutestek tehetetlenül. „Nincsen remény. Nincsen remény”, írhatnánk mindegyik kép alá.

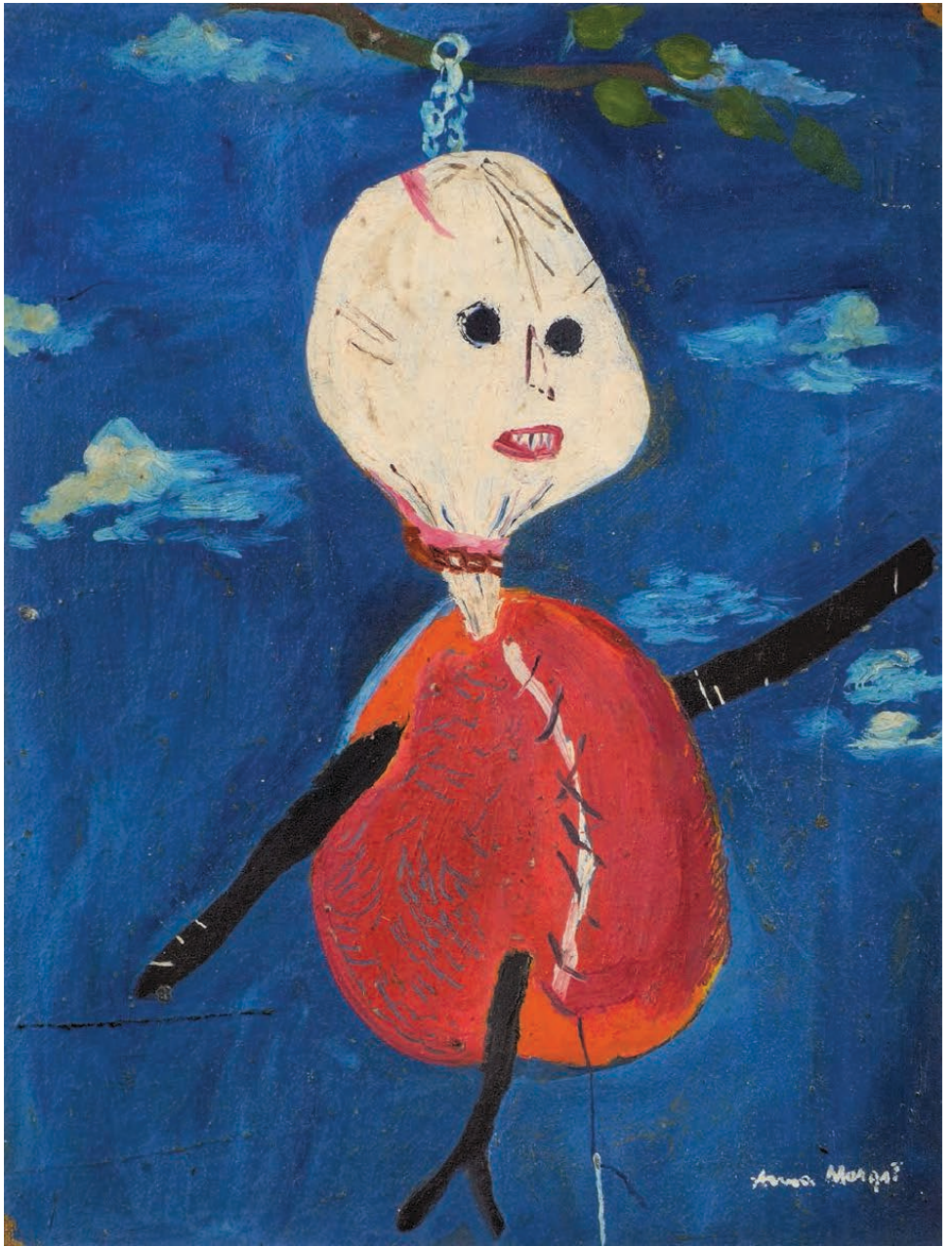
Anna Margit, akinek festészete ezer szálon kötődött a középkori képmutogatókhoz, a vásári kikiáltókhoz, a népi rikkancsokhoz, a reneszánsz világnézetéhez, a donquijotizmushoz, az utópiákhoz, az életet jelentő ambivalenciákhoz, a karneválhoz, bábuival kilépett e sokoldalú, összetett, groteskségében, halálfélelmeiben, nevetéseiben is az újjászületést hirdető közegből.

Kitérőt tesz a nyolcvanas évek elején: szomorú özvegyeiben, parodizált öregjeiben még egyszer próbál megkapaszkodni, a mulandóság álarcain keresztül visszatalálni a folytathatóba. De a bábuk az erősebbek, ők győzik le a festőt. Az utolsó bábuképeken már hiányzik a kultuszok és szertartásformák bölcs és frivol atmoszférája, az a világnézeti mélység, amely Anna Margit festészetét a háború után minden periódusában áthatotta.

A negyvenes évek végi démonikus erejű bábuk, az ötvenes-hatvanas évek groteszk, morbid, érzelemtelített bohócai és bolondjai, a hetvenes évek robusztus, földközeli bábui olyannyira valóságosak, realiztikusak, testiek, hogy szinte szétfeszítik a kereteket, s lelépni kívánnak a képtérből az emberközeli térbe. Résztvevők, nem színpadi szereplők, hétköznapiak, s még a legátszellemültebb, leglíraibb bohócok is erőteljesen testesek. Nemcsak biológiai, hanem kozmikus értelemben is az anyagi-testi élet hordozói. Nagyok, termékenyek, erotikusak, harsányak, mindennek bőviben vannak, sodróak, mint maga az élet, amiről azt sugallják, hogy szörnyűségeivel, kínlódásaival, nevetségességével, hányattatásaival együtt is megélni érdemes. A testesség, a testiség nagyon fontos

tulajdonságuk: érzékiek, érzelmekkel, szenvedélyekkel telítettek. Tragikomikus külsejük ebből is következik: a testi lét normális megnyilvánulásai ebben a világban éppoly korlátozottak, mint az intellektus, a szellem lehetőségei. A tér szűk, a közeg ellenáll, lefojt, eltorzít, kisszerűségében egyszerre tragikus és komikus, nem is lehetnek másilyenek a bábuk, mint megnyomorítottak és kifosztottak. De élnek, mert van testük. Feltűnőek a test egyes részei: has, orr, mell, száj (legalább inni-enni, szeretkezni, szülni, meghalni lehet).

Ezek után különös az életmű végkicsengése, hogy a környezet, a körülmények, a nyolcvanas évek legyűrték a festőt. Babáit lefokozták, meddő tagadásba kényszerítették, nem tudták megőrizni groteszségüket, karneváli mivoltukat s ebből fakadó kivételes jelentőségüket a 20. századi képzőművészetben belül. Némelyik festményen nincs más, mint a pucér bábu-test, korlátozott mozgáslehetőségű, ruhátlan marionettfigura. A különleges műlábak tehetetlenül lógnak, táncra képtelenül, bénultan, karjaik megdermedtek. Nyoma sincs bennük, rajtuk az egykori virtuóz s kecses, életteli mozgásnak, a taglejtések szabad s vidám játékának, a szívet s szemet megörvendeztető régi varázsnak. A varázslat és a báj eltűnt, csak a rettenet, az üresség maradt, a tehetetlenség és szerencsétlenség. A három évtizeden keresztül festett mozgékony bábuk, könnyed bohócok, szenvedő bolondok is tudták és tudatták a nézővel: az Éden kapujában ott áll az angyal, féltékenyen és zordonan őrzi a visszatérés elől, mégis érdemes körbekerülni a fél világot, valahol fellelhető a bebocsáttatáshoz szükséges kiskapu. De az utolsó bábuk már nem hiszik, hogy valaha is beléphetünk, visszatérhetünk az Édenkertbe. Ezeknek a végső bábuknak már semmi közük a



rusztikusan groteszk, neveltetésre és nevetésre és ördögűzésre egyaránt ingerlő Anna Margit-bábukhoz, a paródiához, a karneválhoz. Elidegenedettek, kívülről irányítottak, összevissza ráncigált marionettek, statikussá dermedtek, sötétségbe taszítottak. A hatvanas-hetvenes évekbeli festményeken még a halál is nevetségesen jelenik meg, és az ördög sem idegen az akkori bábuk közegében; a nyolcvanas évekbeli ördög ijesztővé, visszataszítóvá, halálosan komollyá változott, és a halál is olyan pózt öltött a képeken, hogy nem lehet kinevetni; mumussá csupaszkodott.

Az életmű épp a karneváli gazdagság kettőssége, s az ellentmondások egységbe rendezése miatt is jelentékeny. Az utolsó művek, az emberi karakterüket veszített, lógó, üres, kiszolgáltatott, megtört, reményt és utat veszített bábuk is lenyűgöző alkotások. Számos jeles életmű születik korunkban, amelyek tátonganak az ürességtől. De hogy Anna Margit, a vérbő, a mindig újat szülő, a föld- és emberközeli Anna Margit is megérkezhetett a végponthoz, a reménytelenséghez, az mai napjainkról iszonytató tanúságtevés. Hiszen e festmények a húszas évek kötél-táncosnőitől, artistáitól csaknem hatvan évig biztattak: van múlt és van jövő. Volt középkori és paraszti kultúra, volt 20. század és lesz az eljövendő.

Nem ütötték ki a külső történések, hogy húsz évig nem állíthatott ki, gombkészítésből, sálfestészetből élt, nagyon szegényen. Súlyos műtétek, családi tragédiák után is festett, unos-untalan ismételve a maga groteszk módján: az élet kimeríthetetlen, megsemmisíthetetlen, elpusztíthatatlan.

A festő életének két szakaszán, fiatalon, pályakezdőként, és túl a hatvanon fest embereket. Fiatalon főként lányokat, művész-jelölteket, artistákat, fiatalokat, szépeket, vidáma-

kat, de bujkáló szomorúsággal, csodálkozó várakozással. Öregeken pedig néhány évig öreg férfiakat, nőket, magányosokat, elhagyatottakat, megcsúnyultakat. Ám nem ezek az igazi Anna Margit képek, hanem a bábuk, a nem emberi lények. Miért nem emberek? Miért fordul el a festő az emberektől? Miért a bábuk a karneváli résztvevők?

Ez az elemi erejű, bő humorú, kiapadhatatlan fricskázó, nagy hangon mesélő realista egyszerre csak abbahagyta. Előbb a hite szűnt meg. Aztán már festeni sem akart. Nem érdemes, mondja, és legyint. 1989 februárban írja képei elé a „Vallomást... amire nincs is szükség.” Aminek utolsó mondata: „Hát vagyok, és azzal vigasztalom magamat, hogy semmi sem tart örökké.”

ORSZÁG LILI LABIRINTUSAI

*„Az emberi lélek valamennyi szükséglete közül
nincs olyan eleven, mint a múlt szükséglete.”*

Simone Weil

Ország Lili siratófalai, archaikus betűtöredékei, labirintusai átjárhatóvá teszik a múltat. Képépítő elemei – kő, betűtöredék, ár – a nagy ókori kultúrák és a jelenkori civilizáció kelléktárából önmagukban is számos asszociációt indítanak meg az emberben, szimbolikus jelentésrétegeik nyilvánvalóak, s szinte figuratív és nonfiguratív formák határán lebegnek.

A labirintus az isteni szüzet fogságában tartó bivaly szarvú Humbabával szembezálló Gilgames győzelme és a fehér bikával nászt ülő Pasziphé félig bika fiának, Minótaurosznak Thészeusz általi legyőzete óta, azaz az emberi kultúra kezdetétől a határhelyzetek jelképe: bizonyítja a kivezető út lehetőségét a látszólag megfejthetetlen bonyodalmak közül.

Toynebe szerint a „késő minószi korszak harmadik szakaszából származó minószi kultúra minden anyagi terméke a dekadencia jeleit viseli magán.”

Három hanyatló korszakban sűrűsödik a labirintusok száma s jelentősége: Krétán, Rómában és Versailles-ban. Kréta maga a labirintus bonyolult isteneivel, továbbá a városokkal, a palotákkal Knósszoszban, Gortynában és így tovább. Rómában mindenütt van labirintus: a paloták s lakóházak mozaikpadlóján, falfreskóin, használati tárgyakon, játékokban, a táncban s az isteneknek szentelt szertartásokban. Versailles és a barokk: tele kertekkel, virágágyásokkal, fák, bokrok labirintusaival, ez maga a földre szállt paradicsom.

A krétai, a római és a versailles-i dekadens kultúrák, kultuszok a régi istenek végét, s talán új misztériumok, új hitek megszületésének lehetőségét, ígéretét hordozzák.

Picasso újra a Minótaurosztörténethez fordul, életre kelti a szépséget Guernica ellen védekezésül. Vajda Lajos nem sokkal halála előtt csomagolópapírra szénnel rajzolja kételyei, szenvedései, megtörettetésünk labirintusait, s bennük az alvilági szörnyek elszabadulását. Kemény Zoltán – Ország Lili tán legközelebbi festőrokona – a technikai civilizáció labirintusaiban levegő és elégséges tér nélküli bolyongásainkat jeleníti meg kíméletlenül. Schaár Erzsébet folyosói, kapui is labirintusok.

Ország Lili labirintusai végigkövetik az elmúltakat, a helyszínek újratereztetésével eljutnak a mosthoz, a hitkereső és jövőtlennek bizonyuló jelenhez. A *Labirintus*-sorozatban a festő válasza pesszimista. Nincs jövő. A terek, a látószögek a múltra nyílnak, a kapuk zárva, élettelen árnyak bolyonganak a vonalak rácsai között. A fehér-kékek megszürekülnek, a szürke-fehérek megfeketednek. A jövő a halál birodalma.

Ország Lili kapcsolatokat keres az élet, a továbblépés érdekében ősi civilizációkkal, ókori kultúrákkal, egyiptomi, krétai, római, zsidó és keresztény istenekkel. Hátha, mégis, talán lehet még.

A festés mágia, a képteremtés szertartás, olyan szertartás, melynek belső formája a festő és a néző tudatalattijában rejtőzik. A labirintus-festés totemizmus, szakrális cselekvés. „A maga misztikus formájában a totemizmus az ember vándorútját ábrázolja a bölcsőtől a sírig, a nappali álmok szövevényében”. (Róheim Géza)

A modern mélylélektan álomelemzése, álomértelmezése – mindenekelőtt Adler, Jung – a labirintusban részben az

anyaöl, az életbe nyíló kijárat jelképét és a belek tekervényeit látja.

Ország Lili, miközben festi a labirintusokat (csaknem százat), megnöveszti magában, beleiben a halált: csomók, kötések, kelevények, daganatok a képeken és persze szalagok, „örökkévalóság-szövevények” is, mint amilyenek pl. a quedlinburgi katedrális oszlopfőin s a kapufélfákon kanyarognak. Utólag könnyű azt mondani, túl könnyen és túl korán adta meg magát. A *Labirintus*-sorozat irtózatossá küzdelemről tanúskodik.

A labirintus az emberiség legsötétebb bűneit rejti. A labirintus szörnyeink, szörnyűségünk rejtekhelye. A labirintus a boldogság, a szabadság ígérete (Minósz megtestesítője a Nap, Ut-Naphisti a tenger mélyén megleli a halhatatlanság fűvét). Néhol a festményeken is lebegő levegő-kékbe váltanak a koszlott szürkék, beteg fehérek, szemlehungyásra készített, ijesztő feketék.

A sorozat egyes darabjain megjelenik az Ariadné-fonal, a köldökzsinór, az élvonal, a fájdalmakból a megváltódáshoz vezető segítség mitologizált képe. A festmények többségén azonban úttalan utak, elindulunk és falnak ütközünk, visszafordulunk, hogy megtegyük a már bejárt utat, megtorpanunk, tévelygünk, hogy kijussunk egy zsákutcából, visszafelé haladunk a bejáratig, eltévedünk. Továbbra is bolyongunk, vég nélkül keringhetünk az útvonalak szövevényében.

Némelyik labirintus mintha az egyiptomi masztabákba, a királyi család tagjainak és a főhivatalnokoknak bonyolult szerkezetű sírépítményeibe vezetne. Sztélék, áljatok vannak a festményen, mint amazok keleti főhomlokzatán: a nem nyitható ajtókon közlekedett az egyiptomiak hite szerint Ká, a lélek. Több festményen hihetővé válik a lélekjárás,

némelyiken gyalcslepelbe, tógába burkolt árnyfigurák készülnek belépni az átjárás nélküli kapun. A képek szerkezete, tere, a belső labirintusok érzékeltetik a mélységben, távolságban létező egyre több helyiséget, folyosót, kamrát. A sírkamrát – amelyben hol bebalzsamozva ül, hol fekszik a halott, akna- és folyosórendszerek, galériák, különböző rendeltetésű helyiségek szövevénye veszi körül. A külső és belső erődfalak között titkos átjárásokkal megközelíthető kamrák, csarnokok, különös alakzatú terek. Közöttük szövevényes utak, vonalhálók, csatornarendszerek.

Némelyik labirintus mintha a thébai Királyok Völgyében lévő új birodalmi királysírokat idézné, némelyik a XVIII. dinasztia idejéből megmaradt sziklasírrendszert, a szent Ápisz-bikák temetőjét. Térrendszerek a síkba forgatva, labirintusok a térben és a teret teremtő, térbe belevágó sík lapokon, ajtószárnyakon, kapunyílásokban.

Ókori történetírók – Hérodotosz, Sztrabón, Plinius – nevezték labirintusnak az egyiptomiak piramisait és egyéb sírépítményeit. Hérodotosz szerint III. Amenemhat, a középbirodalom utolsó nagy királyának piramisában alul is ezerötszáz, felül is ezerötszáz volt a helyiségek száma. (Nincs meg, az időszámításunk kezdete körül széthordták.)

Miért fordul a hatvanas-hetvenes években egy festő a múlt mélyrétegei felé, miért szerkeszt tartózkodóan, mármár hűvösen, visszafogott, csaknem monokróm színekkel piramisokat, masztabákat, királysírokat, sziklasírrendszereket megidéző festményeket?

Az ókori civilizációkban a labirintus a világ kiszámítható és kiszámíthatatlan, megismerhető és megismerhetetlen, követhető és követhetetlen, racionális és irracionális elemeinek „egyesítő jelképe”.

Némelyik labirintus (pl. a *Kék kapu*) mintha Jeruzsálemben a zsidók Szent Hegyére, az egykori, kétszer újjáépített és háromszor lerombolt Szentélybe vezetne, a Salamon-templomba.

A keresztények és mohamedánok Szent Városában ma is látható a Szent Helyet körülölelő falon két befalazott kapu. Földi értelemben nem vezetnek sehova. Tudjuk azonban az írásból, hogy a mennyei kapu földi bejáratai ezek, a világ végekor valamennyi lélek e kapukon juthat Illés próféta elé a megmérettetésre. A hívő zsidók mindenütt e kapuk felé fordulva temetkeznek, s a legenda szerint föld alatti lyukakon, üregeken keresztül fognak megérkezni am a napon a megítéltetésre. Végső labirintus a föld vájataiban, hogy a föld méhéből az örök életre, visszatérésre, újjászületésre várakozó, vágyakozó lelkek kiszabadulhassanak a halott test, a nehéz föld béklyóiból.

Némelyik labirintuson a föld üregei, barlangok, mélyedések, úttalan utak, de még üresen, a siető lelkek nélkül, a feltámadás távoli reményében, a halál megmásíthatatlanságának reménytelenségében. A festményen a jeruzsálemi kapu is zárva van, annak ellenére, hogy a súlyos veretű külső kapuszárnyak már megnyíltak, figyelmeztetésül a végső kataklizmák közeledésére. Súlyos térrácsok, újabb kapuk torlaszolják el a bejáratot. A reménység kék színe szerint: talán jobb volna már túl lenni az egészen, talán lezárulhatnának a földi kínok, megkísértések, megkezdődhetne az elszakadás a földi léttől. Ugyanakkor a tömör, áthatolhatatlan belső kapuk fenyegetően zárják el a túlvilágot: ne még, kíséreljünk meg saját nehézkedéseink, földi törvényeink szerint a végesben megkapaszkodni. A nyitott ajtószárnyak csalogatnak, a komor zárt belsők visszatartanak, elriasztanak. Középen az áthatolhatatlan,



titkos rejtjel: az ovális, benne középpont nélküli, elmosódó labirintus.

Némelyik labirintuson látszólag nincsenek középpontok. Vagyis nem egyközpontúak a képek, hanem többközpontúak, egyrészt a kor tér- és időszemléletének, másrészt központi idea, értékrend, morál, etika nélküliségének megfelelően. Az út többfelé vezet, az igazság többarcú, bolyongunk a labirintusok között, ki-ki a magáéban, kapcsolatra és hitre képtelenül. Széttöredezett világban tengődünk.

Némelyik labirintus központ nélküli. Illetve vannak, amelyeken látszat-központok, kiüresedett központok feszülnek. Néma jajkiáltás, irtóztató félelem, megbonthatatlan szomorúság, s mindehhez depresszív színek, szürkék, piszkos fehérek, tisztátalan feketék. Viszonylag sok festményen semmi középpont. Auschwitz, Hiroshima kataklizmái után az a csoda, hogy a képek többségén mégis van középpont. Minden mítoszban, eposzban, vallásban kulcskérdés a „közepont” megléte, a középpont felé haladás. A középpont ott lelhető meg, ahol a Föld és az Alvilág találkozik, valahol Ég és Föld és Pokol, fény és sötétség, élet és halál között. Gilgamest a babiloniak s az egyiptomiak egy síkság végpontjára képzelik, a hinduk és görögök kozmikus hegységek csúcsaira, a népmesékben gyakorta mélységekben, barlangokban található. A „mysterium magnum”, a tudás, a beavatás, a megvilágosodás elnyerése meghatározott fokozatokon keresztül történik (lásd Dante felfelé haladása, a Mithra misztériumokban a szertartási lépcső foka hét, a buddhizmusban a szenvedés megszüntetéséhez vezető út a nyolcrétű ösvény

nyolc lépcsőfokával, Avilai Szent Teréz hététermes palotája, és így tovább).

Némelyik labirintuson a középpont formája az anyaméhre emlékeztet, a lehetséges megszületés szimbólumaként, némelyiken hatszög formájú, ez az ókori és a keresztény jelképrendszerben a halál, a végső távozás jele. Némelyiken a középponti kört vastag falú ovális veszi körül a behatolás, s így a születés megakadályozására, akadályt képezve a visszatérés és megismétlés „ösztöne” elé.

Némelyik labirintuson barlangszem a középpont. Az archaikus motívumok egybeolvadnak: barlang, odú, üreg, anyaöl, anyaméh, a kultúratörténet s a személyes tudattalan, tudatalatti is összekapcsolja ezeket az alapformákat. A barlangba, az anyaölbe vezető utak a labirintusban a megelőző próbák színhelyei – így írt erről már Ovidius és Plutarkhosz is, és ezt őrzik a mítoszok, legendák, hőstörténetek is. Aeneas vándorlásai során a Hádész küszöbén álló barlanghoz igyekszik, hogy Itália földjére lépve, elsőnek a cumaei Sibyllát felkeresse. Mielőtt belép a barlangba a jósnőhöz, a bejárat felett a krétai labirintus rajzát látja. A rejtett és ismeretlen, a barlang, az anyaöl és a labirintus összetartozik. Gilgames és Thészeusz és Krisztus legendáriuma zarándokutakkal, alászállással föld alatti barlangokba és vizekbe, a halál birodalma felé utazással, szörnyetegekkel vívott küzdelmekkel, megszabadulással és megszabadításokkal, démonokkal és vadállatokkal folytatott harccal, a felavatást megelőző próbákkal van tele. Az anyaöl, a barlang a biztos hely, ahonnan elindultak – mindnyájan elindultunk –, ahova tudattalan vágyaink életünk tévelygései közepette visszaűznek, ahová végül megérkezünk.

Valószínűleg sosem gondolta végig Ország Lili mindezeket, ám bárkinek megengedte, hogy közelebbről megismerje, s az ember megdöbbsent kultúratörténeti műveltségén. Okos is volt, nemcsak érzékeny, racionálisan tudó is, nemcsak látnok, nemcsak a Püthiák, Sibyllák, titkos barlangok, a poklok női őrzőinek kései leszármazottja.

Némelyik labirintuson a geometrikus, szerkezetes, majdnem absztrakt formák, térmetaszések, s hozzá a vonalak kegyetlen tekervényei figurális kapaszkodók, elfogadott, megszokott jelképek nélkül is láttatják, megmutatják az anyaméh, a belső szentély, az Élet kezdete, a Palota kapuja, a küszöb átlépése közötti összefüggéseket.

A labirintus nemcsak mikrokozmoszunk, hanem a makrokozmosznak is leképezése. A legtitkosabb barlangrajzoktól Ország Lili Labirintus-sorozatáig a kézjegyekben ott az ember vágyódása a kozmosz, az ismeretlen, a végtelen tér felé. A kozmográfusok jó része hajlamos volt a kozmoszt, a mindenséget labirintusformában ábrázolni. Voltak korok, amikor természettudósok vélekedtek úgy, hogy bolygónk belsejében megoldhatatlanul bonyolult labirintus rejtőzik.

Némelyik labirintusban a néma, végtelen, üres tér utal a kozmikus megszabadulás gondolatára, némelyik labirintusban pedig a nyomtatott áramkörökből, kapcsolótáblák, elektromos jelzések felhasználásából mintha üzenetközvetítés folyna a kapcsolatfelvétel heves, szorongó igényével, az űrben, más bolygókon létezőkkel. „Csillaghálóban hanyódunk” (Pilinszky), nem tudjuk, kinek, nem tudjuk, mit, nem tudjuk, hogyan, mégis megkíséreljük az üzenetváltást. Mint egykor a zarándokok Isten Városához, a közvetlen üdvözülés felé, úgy indulunk az útvesztőkön kozmikus zarándoklásra a csillagközi térbe.

Jóslatok támaszkodtak arra a mitologikus hitre – a Földközi-tengertől az Andokig, az antik görögöktől az inkákig, térben és időben nagy sávban az emberiség történetében –, hogy a belek tekervényei és a májra kirajzolódó vonalak a csillagok pályájának mikrokozmosz tükörképei.

A *Labirintus*-sorozatban a mikroszkopikusan megjelenített részletek szorosan összekapcsolódnak a makroszkopikus látvánnyal, a mikrokozmosz a makrokozmosz függvényében létező és fordítva.

A labirintusok többségében benne van az utazás. A legfőbb utazás, amellyel a lélek a belépés után halad a kilépés felé, majd a halálból az újjászületés vagy újjáéledés felé. A legfőbb utazás énünk középpontja felé. És leágazások, mellékutak, kényszereltérítések, kanyarulatok, úttalan utak, ösvények, botladozásaink, tévelygéseink térképei. Aki átmegy a labirintuson – az Életén, a saját vagy a világ Történetén –, hirdetik az egymás mellé sorakozó festmények, annak meg kell tennie a Nagy Utazást, keresztül kell haladnia a sötétség, az Alvilág tudattalan, megtévesztő útjain, fel a nappal, a tudat, a realitás, „a helyes cselekvés, a helyes időtöltés és megélhetési forma” (ahogy Buddha nevezi) fénytörésekkel, délibábokkal, hamisítványokkal terhelt útjain, s még tovább a fénybe, a felettes énbe.

A labirintus többek szerint az ógörög *labra* szóból származik, jelentése: vájat, bánya, számos mélyedéssel és folyosóval. (Ezt a nézetet vallja Kerényi Károly is a labirintusokról szóló művében). Ha az Ország Lili *Labirintus*-sorozatán ábrázoltakat, a látvány kínálta variációkat összegyűjtjük, ezek nagyrészt lefedik mindazt a jelentést, amit a kultúrtörténet során a labirintus forma jelentett. A festményekből elindulva: barlang, titokzatos barlang,



barlangjáték, üreg, bánya, folyosó, föld alatti folyosó, sziklasír, föld alatti út (laura), úthálózat, tilos út, utazás, vándorlás, szikla, kő, köves út, kőeszköz, kétélű fejsze (labrys), nép (laós), rejtjel, titkos írások, börtön, anyaméh, anyaöl, női nemi szerv, végbél, bélrendszer, belső szervek, kapu, bejárat, újjászületés, középpont keresés, elveszés, leláncoltság, halál, halottak helye, halál birodalma, lélek, lélekvándorlás, túlélők rossz lelkiismerete, a megelőző próbák színhelye, a felavatás színhelye, a szentély. Az egyiptomi Halottak Könyvében és az Alvilág Könyvében, a tibeti Halottak Könyvében, a *Gilgames*-eposzban, Buddha tanaiban, a *Mahábhárata* csatajeleneteiben, a Quayani Szent Tekercsekben a labirintus értelmezésének lényege hasonlóképp jelenik meg, mint Ország Lili labirintusaiban is: a labirintus a földi élet megtett útja és a feltételezett másik út, a halál utáni újjászületésig, továbbá a belső tökéletesedés útja az istenséggel egybeolvadásig. Három dimenziós útrendszert a jelképek szerint, s három dimenziós útrendszert a festményeken is. A háromdimenziós térhez negyedikként kapcsolódik az idő, a régmúlt, a kultúrák kezdetén és az egyéni lét indulásától számított, a jelen, és természetesen láthatatlanságában is láthatóvá szelídítve a jövő.

Ország Lili festészetében a *Labirintus*-sorozat a kiteljesedés. „Az Evangélium és Buddha tanítása egyaránt azt állítja, hogy létezik egy ösvény, amely a tökéletességhez, a dolgok örök értelméhez vezet”. (Ervin Rouselle).

A szaharai sziklarajzokon, a Val Camonica-i karcolt rajzokon, a római mozaikpadlókon és más helyütt is előfordul, hogy a labirintus közepén egy állat vagy egy emberi lény képe van.

Némelyik labirintus-festményen tógás, bepólyált figurák ülnek, állnak, lépnek át egy átjárhatatlan ajtón, lebegnek, vannak a létezés ereje nélkül. Inkább árnyak, lelkek, akik átjárnak az átléphetetlenből, a múltból, a halottak birodalmából, az álmokból, a látomásokból, és az átjárhatóság illúzióját keltik a megdermedő, szégyenkező nézőben, aki nem is tudja, kinek higgyen: józan eszének, nappali álmodozásainak, elhárított irracionális élményeinek, tapasztalatainak az anyagi világról, a misztériumoknak, Ország Lilinek? Másutt még elmosódottabbak, már-már nem is figurák az árnyak, csak a festékkötegekből bontakozik ki valami, amit a szem s a lélek emberire emlékeztető formának akar látni. Mintha a platóni barlang falán tükröződnének kísérteteink, megkísértőink.

A labirintus játékot, játékosságot is jelent, főként a görög mítoszban, később a barokk kertekben. „Az emberiség játszik a labirintusban is, eljátssza a természet rendjét vagy misztériumát”. (L. Frobenius).

Nem találtam egyet sem a *Labirintus*-sorozatban, amelyben felfedezhettem volna a játékosságot. Lehet, hogy a festményekből hiányzik, lehet, hogy az én szemem képtelen meglátni, megtalálni. Egyébként van néhány régebbi festmény, főleg a korai ikonokra gondolok, ahol még van öröm, szín, színek játéka, játékosság is, de Ország Lili labirintusaiban legfeljebb a megváltás tragikus fénye jelenik meg, a felszabadító öröm soha. Hogy is lehetne? Mindvégig a halállal birkózik a festmények forma-szín-vonal-szerkezet hordozta nyelven.

ZSIDÓ MOTÍVUMOK ORSZÁG LILI FESTÉSZETÉBEN

A hatvanas évek elején jelennek meg képépítő elemként festményein, grafikáin a betűk: asszír ékírásjelek, egyiptomi hieroglifák, perzsa, kopt és örmény, később hindu és ógörög betűtöredékek. Mindenekelőtt s leggyakrabban héber betűk, betűtöredékek. Az 1966–79 közötti periódusban a festmények többsége mintha papirusztekercsre, pergamenre írt vagy kőfalra vésett írásos üzenet volna. Az írásos képek nagy részén mintha szakrális szövegek, szövegtöredékek jelennének meg, mementóként.

Az írás célja mindig valamilyen közlemény továbbítása, s aki látja, ha nem tudja olvasni, ha nem érti, akkor is tudja, hogy a betű jel, az írás valamit jelent, az üzenet megfogalmazója – ez esetben a festő – közölni kíván valamit, vagy legalább megmenteni eltűnt idők mondandóit. Ország Lili héber írásos képei leginkább emlékeztetők s figyelmeztetők, ahogy a Zóhárban is megfogalmazódik: „a szavak nem hullanak az úrbe”. Az írás, a betű hatalmába vetett bizalom köti össze a kabbalistákkal.

Ungváron, gyerekkorában erősen hatott rá orvos nagybátyja, aki behatóan foglalkozott a zsidó misztikával, kabbalisztikus tanokkal. Dokumentumok (füzetei, naplói stb.) bizonyítják, hogy Ország Lili az ötvenes évek második felétől folyamatosan fordított a német nyelvű kabbala-irodalomból (pl. a kabbala „legtitkosabb könyvét”, a *Széfer Jecirát* s annak értelmezéseit), s behatóan foglalkozott számmisztikával. Kijegyzetelte *A teremtés könyve* című zsidó misztikus traktátust, mely részletesen foglalkozik a kérdéssel, hogy a világ betűkből és számokból áll, az *Akibe ben Josef rabbi betűi* című traktátust, mely szerint a betűk

neve rövidítés, ezek feloldva olyan állításokat tartalmaznak, melyekkel megismerhető a világegyetem és megközelíthető Isten.

A hit a betűk szentségében késő júdeai hagyományban gyökerezik, eszerint az ábécé minden betűjének rejtett értelme van. A szent írásjelek beható tanulmányozása nélkülözhetetlen Isten megismeréséhez. Az Ószövetségben gyakran van szó az írás jelentőségéről. *Zsoltárok könyve*: az írás fejezi ki Isten szavának tévedhetetlen és érinthetetlen jellegét, azt a szót, mely mindörökre megmarad. Ezdrás (i. e. 5. század): „E szavakat ki kell mondanod, ezeket pedig el kell rejtened”. Gyakori formula: „meg van írva”, „írva van”, s ez Istenre utalás. A próféták írásba foglalják a hallott üzeneteket. Tanúságtétel az írás, tanúbizonyság, tanúság Isten hűségéről.

Izraelben a régészeti leletek bizonyága szerint nagyon korán ismerték az írást, a zsidó vallás szinte leglényegesebb eszközét. Tórai parancs: „írd azokat házad ajtófélfáira és kapuidra”, vagyis minden zsidó otthonban a jobb oldali ajtófélfán ott kell lennie a mezuzának, a kézzel írt szövegű pergamentekercsen a hitvallásnak: „Halljad Izráel, az Örökkévaló a mi Istenünk, az Örökkévaló Egy”, s látszik a Mindenható neve kezdőbetűje, az „S”, sin betű (Saddaj, Isten egyik neve).

Ország Lili írásos képein a leggyakrabban előforduló és leginkább azonosítható héber betűk sorrendben: éppen az „S” (sin), továbbá a kétféle „H”: a hé, vagyis az a betű, amelynek első jelentése: kapu, második jelentése: Isten jelenléte, valamint a het, melynek első jelentése: háló, második jelentése: élet. Nagyon gyakori azonosítható betű még a jod, melynek jelentése: kéz, második jelentése: Isten, világmindenség, felső világ. Szerepel még – ritkábban – a



nun (kígyó, varázserő), a dalet (ajtó, ajtószárny) és a bét (ház). Hogy e betűk választása nem véletlen, azt a festő olvasmányain, kézírásos jegyzetein kívül bizonyítja, hogy több, nagy léptékű rajzot készített a héber betűkről, továbbá a héber, az egyiptomi és az ógörög betűk, illetve jelek összehasonlításáról, s ezeken a rajzokon, jegyzeteken épp azokat a héber betűket jelölte meg s elemezte külön is, melyek felismerhetően megjelennek festményein is képépítő, architektonikus elemként.

Írásos képeinek egy része olyan, mintha kiégetetlen agyagtáblára vésővel ék alakú vonalakat karcoltak volna, nagyobbik része pedig mint jelek a kiégetett cserépen. Sok közülük az ablai ásatásokon talált agyagtáblákat idézi, amelyeket egykor a várost elpusztító heves tűz keményre égetett, és így tartósított. Több festmény címe is ez: *Agyagtábla*, másoké pedig: *Papiruszok*, *Papirusztekercs*. Az emlékezet fogyatékosságának kiküszöbölésére születtek, a betűk halhatatlanságának, a történelmi idő folytonosságának, az írástudó felelősségének bizonyoságtételeként.

Ország Lili írásos képeinek csak egy részén mementő, üzenetközvetítés, szakrális, ünnepélyes, végleges kifejezés az írás, sok esetben már olvashatatlan töredékek, elvesztés, segélykiáltás, jajkiáltás a „minden Egész eltörött” kísértetei, az összezavarodott, értékeitől megfosztott, a szakrálist megtagadó világ lenyomatai, a pusztulás hírnökei.

Az írásmágia végigkíséri az emberiség kultúrtörténetét. A hatvanas években a modern festészetben – kalligráfia, lettrizmus, concept-art – a betű főszereplővé válik (már a kubizmusban is azonos rangú tárgy), épp akkor, amikor elmélyül az írásos kommunikáció válsága, amikor az újságok, hirdetések, fényreklámok, rendeletek, intézményi

levelek iszonyatos tömegű betűvel árasztják el a jórészt szövegeken alapuló társadalmi életben amúgy is eltompult, elfásult embereket. Ország Lili ókori kultúrák emberközeli hitvilágához fordul segítségért: föníciai írnokok cserépdarabkáihoz, a hieroglifikus hettita íráshoz, a kora keresztény katakombák sziklavéseteihez, de leginkább s legfőként a rabbinikus héber íráshoz.

Van Ország Lilinek néhány festménye, grafikája, amelyen kétféle szám jelenik meg: a hetes és a hármas. A hetes szám többször előfordul az Ószövetségben, mint valamilyen határozatlan nagyobb szám kifejezése. Hét napig tart a gyászolási idő: a „síva”, hétkarú a menóra. A hetes szám a zájin betű, egyben fegyvert is jelent. A hármas szám szent, mint a legtöbb mitológiában: „végy egy hároméves üszőt, egy hároméves kecskét és egy hároméves kost” – mondja Isten Ábrahámnak (*Genézis*, 15,9.). Ország Lili egyébként babonásan hitt és félt a számoktól (születési évszámát tilos volt kimondani és leírni). Saját fordításában, kézírással jegyezte fel, hogy a germán mitológiában a hármas szám az akarat és a tett, az életakarás és az újjászületés szimbóluma, a hetes pedig az öntudat, az elmélyedés, bensőségesség jelképe, feladata: önmagában hordozni Istent. Közvetlenül a halála előtt festett fekete képeken megjelenik a hetesnek megfelelő germán rúna-jegy és a héber zájin (hetes) betű.

Az írásos képek periódusát megelőző korszakban, a városalaprajzok-periódusban jelennek meg előbb grafikákon, majd festményein a gyertyatartók, mécsesek, lámpák. A *Zsoltárok könyve* szerint a lámpa jelképes értelme: Isten igéje, Sámuel szerint: Isten vezetése, Ézsaiás prófétánál: Isten üdvössége. A lámpa az isteni és az emberi jelenlét jelképe, világosságával jelzi, hogy jelen van valaki, aki él: Isten vagy

ember. „Te vagy, Jahve, az én lámpásom” (*Sámuel II. könyve* 22,29.).

A gyertyatartó Palesztinában az olajlámpák elhelyezésére szolgáló állvány volt. A kétágú gyertyatartó az Ószövetség jelképe. A menóra, a hétágú lámpás elkészítését Mózes rendelte el a pusztai Szentély megépítésekor (Becáel, az első művészek egyike készítette el, Áron gyújtotta meg). Graves szerint a szent gyertyatartó hét ága hét planetáris istenséget jelképez, akik egyiptomi és babilóniai eredetűek, és Jeruzsálemben kombinálták őket egyetlen istenné. Jelképezi a hét napot, a világ hat irányát, azaz három dimenzióját, hetedik ága pedig a negyedik dimenzió, az idő fölött uralkodó Isten felé irányul. Zakariás próféta látomásában és Josephus Flavius *A zsidó háború* című könyvében is megtalálható a menóra és a hét bolygó azonosítása. Zakariás látomásában, álmában megkérdi Istent, mit jelent látomása a menórával, a hang válasza: „nem erővel, nem hadsereggel, hanem Isten szellemével”.

A nyolcágú hanukkai gyertyatartó a makkabeusok által felújított Szentély emlékét őrzi. A zsidó vallás leglényegéhez tartozik a minden péntek esti gyertyagyújtás, ez az asszony kötelessége a zsidó családban. Ezt azért is hangsúlyozom, mert a gyerekkori családi fészket szétdúló sárga csillagos időszakot traumákkal átélő és felnőttként saját családdal nem rendelkező Ország Lili azonosul e női feladattal. A gyertya is mementó a festményeken, a múlt, a szakrális, a kultúra megőrzésére irányuló kétségbeesett kísérlet. A különféle zsidó szimbólumok közül a Dávid-csillag nincs jelen a saját stílusát megtaláló Ország Lili festményein, nyilvánvalóan a megszégyenítő, elkülönítő megbélyegzettség átélése miatt. Szürrealistának nevezhető periódusa után, még az ikonos korszak kibontakozása előtt van két

festménye és egy rajza, ahol ott van ugyan a Dávid-csillag – a későbbiekben egyszer sem fordul elő. E két festményen jelenik meg viszont először a felemelt kéz, nyitott tenyér, amely absztrahálva, stilizálva gyakori elem lesz a városképeken, majd az írásos festmények után újra feltűnik a *Pompei*-sorozaton, hogy állandó figuráció legyen a *Labirintus*-sorozatban. A tenyér, a kéz transzfigurációi: jelenlét, fohász, kérelem és áldás.

A *Labirintus*-sorozat állandó szereplője: a szárnyas angyal. Az Ószövetségben is szólnak a fergetegben elvonuló Istenről: „a szél szárnyain jár” (*Zsoltárok könyve*), „követeivé teszi a szeleket” (ugyancsak *Zsoltárok könyve*). A kerubok a Tórában Isten jelenlétének jelképei. A héber szó eredetileg küldöttet jelent, és Isten minden küldöttére és megbízottjára alkalmazhatók. Alakjuk a babiloni mitológiából származik, szobor formájában templomok és paloták kapuját őrizték (Ország Lilinél is), az Ószövetségben Isten trónállói és palotájában őrei lettek. Az *Énók II. könyve* „Vigyázóknak” nevezi az angyalokat (az őrangyal pontosan kifejezi funkciójukat és nevük jelentését).

Egy zsidó legenda szerint, amikor a vállukon kövekkel telt zsákokat cipelő angyalok azzal a szándékkal, hogy a köveket egyenletesen elosszák a világon, átrepültek a zsidók országa felett, a zsákok kilyukadtak, és a kövek legnagyobb része arra a földre hullott. A kövek kultusza az ún. primitív vallásokban is igen fejlett, a zsidóknál szimbolikus jelentésűek a szent kövek. Az Ószövetség elbeszéli, hogy építkezésre, városfalakhoz, határkönek, emlékoszlopokhoz, oltárokhoz használták a követ. A Tórában, másutt is szerepel (pl. szent kő, emlékkő valamely szerződés emlékére a *Teremtés könyvében*, Sámuelnél: a halott ember emlékét őrzi, *Józsué könyvében* Isten és a népe közötti szövetség jelképe).



A szövetség Törvénye kőtáblákra vésett (*Királyok könyve*), s kőtáblákra véste ujjával Isten a tíz parancsolatot is. Csak néhány előfordulás a *Genezisz*ből: „ez a kő pedig, melyet oszlopkőnek állítottam fel, Isten háza lesz”; „És fölkelte Jákob kora reggel, vette a követ, amelyet feje alá tett, fölállította oszlopkőnek, és olajat öntött fejére” (a héber *oszlop* szó később *sírkő* terminus lett). S végül még egy: „És szólt Lábán Jákobhoz: íme a kőrakás, és íme az oszlop, amelyet kettőnk közé állítottam. Legyen tanú ez a kőrakás, és legyen tanú ez az oszlop”. Ország Lili barna, fekete, szürke, fehér kövei hordozói mindannak a szakrális tartalomnak, amelyről az Ószövetségben szólnak: tanúságtétel, emlékállítás, őrhely és a szövetség idézése. 1962–65-ben a kövek: sírkövek a *Prágai zsidó temető* című monotípiá-sorozatán, egy krumplynyomat-sorozaton (fekete-fehér, fekete-szürke-fehér, illetve sötétbarna-világosbarna változatok). Ezek a megrázó közvetlen élmény hatására készültek. Később az olajfestményeken eltávolodott a látványtól, a sírkő- és mózesi tábla-formák elvontabban, átírva jelennek meg. Nem speciálisan zsidó motívum a fal, mégis kell itt beszélni Ország Lili egyik legfontosabb – talán a legfőbb – motívumáról, a falról, mert a gettó falától eljut a Siratófalig, a fiatalkori, a főiskola befejezése utáni keresgélés időszakában nagyon hamar megtalált individuális falaktól a városfalakon át a Panaszfalig, s onnan a labirintusok faláig, a közösségi kultúrák maradványainak jelentés-feltárásiáig, a kollektív emlékezetben hordozott szimbolikus értelmezésekig. A magányos téglafal elé állított kislány szorongásaitól (1953–54-ben festett képek!) odáig, hogy ő, a teremtő művész zárja be, vegye körül falakkal, amit az egész világból be akar zárni, hogy szembeállítsa a végtelen térrel a

végest, a körülzártat, az alaktalannal szemben formát hozzon létre, a határtalannal szemben a bekerített-tel, az általa határolttal védekezzék.

Ország Lili festészetének változása, kitárulkozása, jelentésrétegeinek bővülése, formarendjének gazdagodása, az egész életmű egyedisége és egyre súlyosabbá, jelentékenyebbé válása kibontható a fal, a falak jelentésváltozásaiból (az egyén szorongása, a szubjektív magány, a bezártság-élmény 1951–55 közötti, a szocreál képzőművészet diadalittas időszakában!). Itt inkább csak annyit, hogy a „fal” és a „város” évezredekig szorosan összetartozott (Ország Lili városalaprajzaiban és a korai *Labirintus*-képeken is, a *Pompei*-sorozatban is). Ézsaiás prófétánál a fal: védelem, szabadulás és üdvösség, Jeremiásnál igazság és erő.

Ország Lili előbb festette meg látnoki módon Jeruzsálemet, mint ahogy valójában látta. És többször is a Panaszfalat (kérdéses, hogy azt látta-e egyáltalán, amikor 1966-ban Izraelben járt. Tel-Avivban rendezték első külföldi kiállítását, sőt, egyáltalában első kiállítását, hiszen a székesfehérvári bemutatkozás is csak egy évvel később, 1967-ben történt). Jeruzsálem minden zsidó számára Isten Városa (*Zsoltárok könyve* 46,5.), Szent Város (*Nehémiás könyve* 11,1), Dávid és Sión Városa (*Királyok könyve I. 8,1. és II. 14,20*), Júda fővárosa (*Krónikák könyve* 25,8.).

Ennek az i. e. 14. századi akkád dokumentumokból (Teli el Amarnai levelek) ismert városnak, Urusalimnak („Sálem isten alapítása”), Jeruzsálemnek („a béke megalapozása”) vallásos rendeltetése akkor dőlt el, amikor Salamon megépítette a templomot, a Szentélyt. S hiába rombolták le többször, majd véglegesen is, az elpusztított falak erősebbnek bizonyultak a valóságosnál és összetartóbbnak,

Jeruzsálem végképp a zsidóság lelki központja lett: mert „Jahve ott van” (Ezékiel), mert a „Tóra erőssége” (Nehémiás), mert Jahve a Sión hegyét választotta lakhelyül (*Zsoltárok könyve*).

Ország Lili, a fiatal festő az ötvenes években nálunk szokatlanul fest: a szürrealizmus felé indul. Érdekes képek, az életműbe ágyazottan fontosak is. 1958–62 között festett ikonképei szépek, érzékenyek, de nemigen lépnek túl azon, amit Vajda–Korniss–Bálint létrehoztak. A városalaprajz, városfal-sorozat már jelentékeny festményeket eredményez (*Rekviem hét táblára*, 1963, *20. századi freskó*, 1966 stb.), de Ország Lili akkor és azáltal lett az, aki, amikor az írásos falak első darabjait megfestette. Az írás és a fal megtalálása volt a fordulat. Itt és ekkor teljesedik ki festészete: *Írás a falon*, 1967, *A megkövült panasz*, 1968, *A jelenlevő múlt*, 1968, *Ima a halottakért*, 1968, *Kiáltás*, 1969, *A történelem lapjai*, 1969 és így tovább. Ezek mögött ott van az izraeli utazás emléke, élménye.

Fal, kő, oszlop, városfal, alaprajz, út, folyosó, labirintus, kapu, ajtószárny, angyal, szfinx, csont, sírkő, gyertyatartó, betű, írás – mindezek alapelemei Ország Lili festészetének. Zsidó és nem zsidó motívumok. Ókori kultúrák, ősi mitológiák maradványai, látványtöredékei. Ország Lili azonban nem figuratív festő, nem realista, nem naturalista, még csak nem is szürrealista. Festő. A modern magyar festészet kiemelkedő alkotója. A jelek, szimbólumok, motívumok, képépítő elemek kiválasztása asszociációkat indít el, irányítja a látomást, az érzelmeket, gondolatokat. Nem attól nagy festő valaki, ha egy több ezer éves kultúra vagy vallás eszköztárához nyúl. De a nagy festő ennek az eszköztárnak a birtokában egyszerre gazdagíthatja az

egyetemes kultúrát, a magyar képzőművészetet, esetleg a zsidó vallást is (a magyar zsidó kultúrát feltétlenül).

ORSZÁG LILI MADONNÁI

A falakon, a kváderköveken – melyekből a festmény felépül – a héber, kopt, ógörög, perzsa, hindu betűtöredékek között megjelenik a Madonna a gyermek Jézussal. A Falakon, melyeket az Ószövetség tanúsága szerint Nehémiás újraépített az ellenséges, gúnyos piszkálódások közepette is, a rombolás, a pusztulás és a mindig újjászületés küzdelmében (a megmaradás fenyegető bizonyágtételeként) fellelhető minden, ami nyomorúságos hétköznapijaink fölé emel.

Természetes hát, hogy Ország Lili *Falak* képein megjelenik a keresztútját járó, akit nem messze a faltól fogad ölébe még egyszer – utoljára – a keresztlevételkor az Anya. Egykor Bethlehemtől Egyiptomig s vissza úttalan utakon, a sors által kijelölt labirintusjáratok elején ugyanúgy szorította karjába, óvta teste melegével a Gyermeket, mint a kapuk bezárulásakor a 33 évest, hitébe kapaszkodva az utolsó földi találkozás kegyetlen perceiben.

Ez is Jeruzsálemben történt. A falakra tehát, melyre kezdetben Ország Lili a kabalisztikus, gnosztikus és misztikus tudást hordozó betűket véste, a gyermektelen asszonynak oda kellett látnia előbb-utóbb a Gyermeket az Anyával. S akitől sorsa megtagadja, hogy ugyanúgy hallhassa a kettős szívdobogást, annak megadja a teremtés kegyelmét: a falakba a Madonna- és Krisztus-sors beelátásának képességét.

Mindnyájunkban ott él – előhívhatóan – az anya, és a belékapaszkodás emléknél erősebb képe. S a keresztény hitben, az európai kultúrában is ott létezik Mária a gyermek Jézussal: templomok falán, ikonokon, múzeumokban, nyomatokon, imakönyvekben, így öntudatlanul elraktározva képzeletünkben. S a hatvanas évek végén, a

hetvenesek elején ott él a kortárs képzőművészet kiüresedését, minimál programját tudomásul nem vevő, a művészet szakrális lényegében hívő Ország Lili falain.

Némelyik falrészletből úgy bontakozik ki, mintha a faltöredékből akarna egyszerre több megjelenésben is életre kelni. Némelyik falrészleten csak árnykép, lenyomat, a valamikori ottlét tanúbizonysága. A mindenütt jelenvaló, a mindenkor jelen lévő transzfigurációi. A metamorfózis különös pillanatai. A festő még látta, még éppen megragadhatta s láthatóvá transzponálta. S most a néző is látja, mert tudja, mert emlékezteti a kép, mert hiszi és hinni akarja. A művészetben éppen ez a csodálatos, a mirákulum. Ott sincs, mégis valóságos, körvonalalaiból is ráismerhetünk. Az alakzat, a forma magában való, s csak az lehet, ami, semmi más. A gyermek, aki felnő a megváltó halálhoz, a halál utáni megváltáshoz, s a mozdulat, mely mindennapjainkban ezerszer ismétlődve is felemel, méltóvá segít, hogy részesüljünk a megváltásban.

A barna, zöld, kék, fehér, szürke s óarany falakon barna, zöld, kék, fehér, szürke s óarany Madonnák. Van még remény. A festőnek saját lelki és morális energiából kell annyi készlettel rendelkeznie, hogy meggyőzően hasson mindaz, ami ebből a felületre kerül. A kor, amelyben alkot, megkérdőjelezte a teológiai és a tudományos bizonyosságokat egyaránt, és a morális kontrollt nyújtó intézmények már *nem*, az idő méhében (az avantgárdban, az új ideológiákban stb.) vajúdo értékek *még nem* elég erősek ahhoz, hogy tartást, biztonságot adjanak az egyének.

Visszatérés a régi hitekhez? Visszatérés is, ám főként a régi alkalmassá tétele a jelenre.

Mindezt redukált festői eszközökkel, a kor nyelvének megfelelően adja elő, miként a költő Pilinszky vagy a zenész



Steve Reich: kevés szóval, hanggal, illetve színnel, formával, de a monotónia, a monokróm színvilág, a csökönyös, már-már kényszeres repetíció gyomorszorító hangsúlyosságával, puritán szenvedélyességgel.

A hiátus, a majdnem teljes csend látható a láthatóan üres kváderkövek, a fal madonnák nélküli részein. A fal gyűrődései, repedései, a kopások, hézagok: szünetek a folytonosságban. A majdnem semmi, az unalomig megszokott látvány a városi szemnek: házfal, tűzfal, kerítésfal egyhangú szürkéi, barnái, járatai; pergő vakolat, hámlás, horpadások, a füst, a csorgó esőlé, a kipufogógáz, az elnyomott csikkek, a ragasztás, az ütések áruló nyomai. Nagyvárosi mikrokozmosz. A málló, omló felület ezeken a festményeken szakrális tartalommal telítődik: ez is metamorfózis. A koszlott, végtelen utcai falak *Fallá* sűrűsödnek.

Jeruzsálemben és a Klauzál téren, a Via Dolorosán és a VII. kerület sikátoraiban egyszerre. Tágul és szűkül a tér s az idő, attól függően, amennyi befogható egy ember tudatába, képzeletébe. Az aktuális és a mitikus összefonódása látható. Kihalt esti utcák, tompa hajnali sikátorok csendje. A megváltásra, a megszületőre hol lenne nagyobb szükség, mint éppen ebben a közegben?

Szó nincs pszichologizálásról, moralizálásról, sem az esztétikum álarcába bújó dekoratív hatásvadászatról. Nem a képek érzelmesek, hanem a nézőben türemkednek fel akaratlanul is bánatai, szorongásai, sérelmei, az anyja és a gyermeke, saját gyermekora és a mennyei Gyermeke, hitetlensége és hinni akarása, hűtlenségei és hívő lényege. A csend, a hallgatás figyelmeztető erejével megszólító képek:

üres kváderkő, még egy, meg még egy, még két sor, több sor egymás fölött. Megkopott felület, töredezett, idő-marásos.

Az ismétlés: megerősítés, a jelen lét bizonyossága. A falakon nem a valóságos Madonna látható a Gyermekekkel, ahogy azt szerencsésebb korszakok festményein átélhetően, hihetően, kézzel-szemmel tapinthatóan látjuk, hanem a lehetséges, a *valaha volt* s a *valaha lesz* borzongató reménysége. A megsokszorozottság mégis fogódzókat nyújt. Ha volt – a lenyomatok, a kontúrok ottlétét bizonyítják, – *ha lesz* – a kibontakozó, életre kelő, felismerhető formát öltő alakzatok minden kétséget eloszlatnak –, akkor van is, lennie kell, ha létezését csak a megsejtések, az emlékek és a reménykedések bizonytalan közege hordozza is.

Az is lehet, hogy a megfestett falakra az emlékezet tárházából segítségül hívott ikon-Madonnák, reneszánsz-Máriák, olajnyomat-Szűz Anyák kerültek, de nem mint valóságos objektumok, hanem mint emléknymok: a feledés, az eltávolodás s a mégis megőrzés rejtjeles változataiban. A számos egyedi, megnevezhető képből (Cimabue, Feofán Grek, Leonardo Madonnája) és a számtalan, megnevezhetetlen másolatból, metszetből, nyomatból, lakások falairól, imakönyvek lapjairól sorakoznak ott a festett barna, homokszínű, arany, szürke kváderköveken a hajdan volt s a még meg sem született, de majd ezek nyomában megteremtődő ábrázolások.

S ami mégis egészen más – természetesen magán az alapformán kívül is –: a két figura teljes egybeolvadása, összeforrottsága a falból kibontakozó, az alakot öltő megjelenítéskor. Az Anya és a Gyermekek duálegysége (amit Freud és Simmel, a pszichológia és a szociológia csak a 19–20. század fordulóján fedez fel, s a ráismerés valóban reveláció értékű, az ott van már megfestve a kora

keresztény katakombafestészetben és az első ezredfordulót követő egy-két száz évben az égő színű, katalán fatáblákon minden emberi kapcsolat alapmintája: az anya-gyermek kapcsolat). Ez az elválasztásra ítélt szoros egység fájdalmas eggyé lényegülve kísérti Ország Lili Madonna-képein a lehetetlent.

Mindenképp e kettősségben, kettős kötésben: a *volt* és a *lesz* türelmes megpróbáltatásai közepette.

A *van* hiányát pótlandó festi meg a *voltat* és a *lehetőséget*, az árnyat, a lenyomatot s a megformálhatót. („Csak ami nincs, annak van bokra, csak ami lesz, az a virág” – olvassuk József Attilánál.) A „van” e festményeken a „nincs”, mint a hatvanas években s még a hetvenes évek elején is annyiszor a pszeudo-festészetben, pszeudo-szobrászatban. Csakhogy amíg azokban az üresség tragikomédiája, Ország Lilinél a bizonyosan *volt*, elveszetten is megőrzött szomorúsága s a lehetséges ígéletességének fájdalma közötti egyensúly keresése mutatkozik meg. A „csak ami nincs” irtóztató, förtelmes igazságával szemben a drámai felmutatás: ha *volt* a *volt*, ha lehet a *lesz*, akkor a jelenlegi pszeudo – a *van*, a kibírni nehéz, múltó átmenet. Következésképpen a jelen az, ami nincs, a *volt* és a *lesz* az, ami *van*. A múlt bizonyos, a *lesz* lehetséges, a *van* átvészelandó. S átvészelvehető, amíg nem tűnnek el örökre a falon megtörtént faltjai, kontúrvonalai, s amíg a jelen kikapcsolása ellenében is zajlanak a metamorfózisok.

Miért szükséges évszázadokon át, hogy festményekről vésődjön belénk az isten-Anyá, karján az isten-Gyermekkel? S Ország Lili miért nem kettősüket festette szemtől szemben, miért többnyire kontúrjukat?

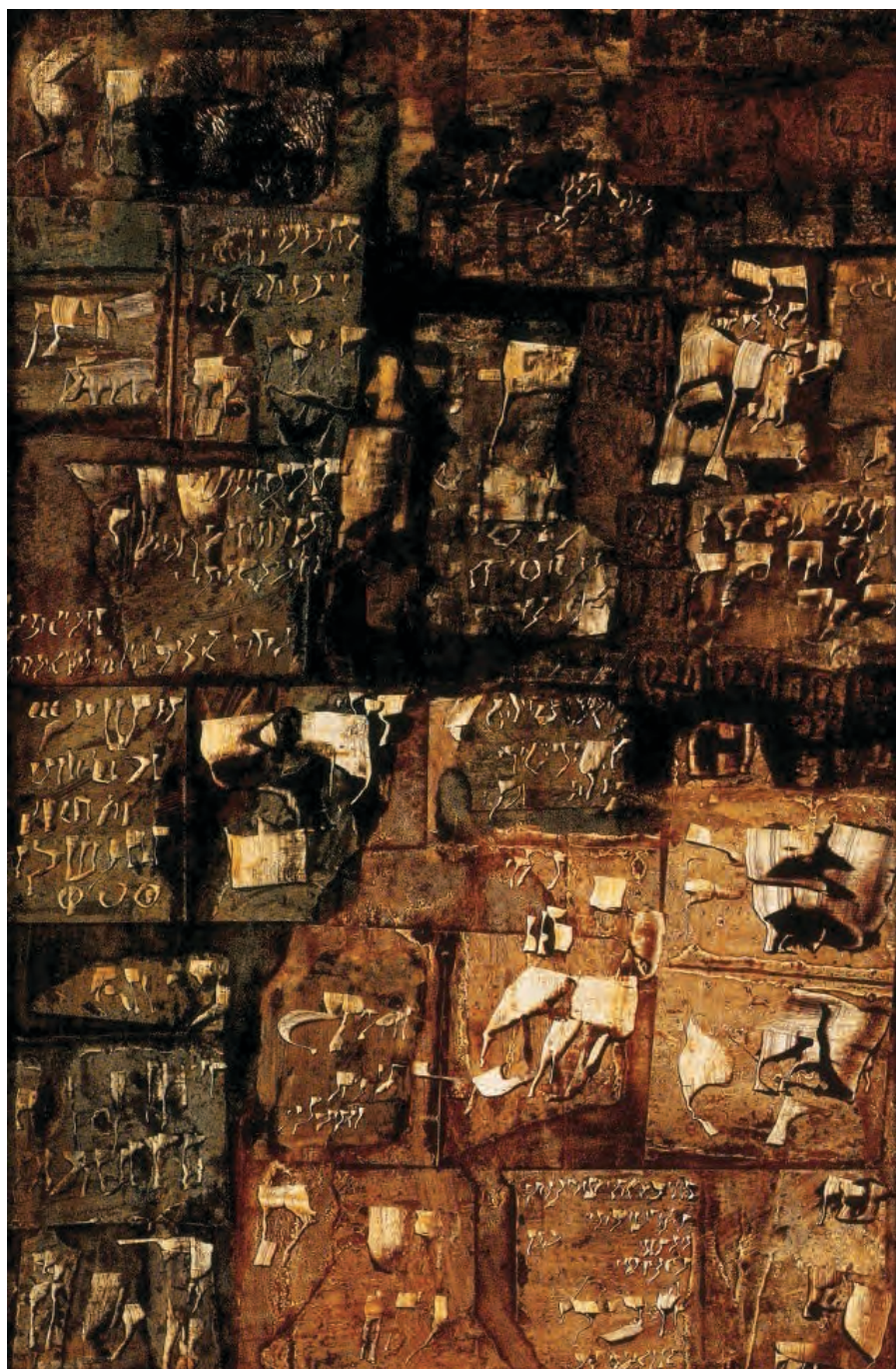
Amíg az Anya és a Gyermek benne *volt* hitünkben, az ikonokban, freskóiban, metszetekben, a látvány közelsége

erősítette, fegyelmezte hétköznapjaink nehézkedéseiben is szeretetünket, melengette szívünket komor óráinkban is, a fohász elmaradása idején is.

A zsidó-keresztény Ország Lili, aki az ősi és ókori kultúrákban is otthonosan mozog (egyiptomi masztabák, krétai labirintusok, héber papirusztekercsek, perzsa és kopt feliratok, jelek), s azokból is átmenti a ma útvesztőiben kalauz nélkül tévelygők számára az alap és örök mítoszok segítő értelmezéseit (Gilgames, Thészeusz, Krisztus és Ariadné, Flóra, Mária és a kapu, a betű, a kereszt s maga a fal, ez utóbbi mindig minden festményen), az *Ikon*, *Ikonok*, *Ikonosztáz*, *Ikonfal* főcímekeket viselő (s némelykor: *Fehér kép Madonnákkal*, *Szürke köves kép Madonnákkal*, *Arany-barna Madonnák*, *Kék-zöld Madonnák*, *Áramkörös ikonfal Madonnákkal* alcímekkel is pontosított) képsorozatán nyilvánvaló vallomást tesz.

Leggyakrabban reprodukált, idézett festménye az 1967-ben festett *A románkori Krisztus*; a kép arany metszés pontjában az egyik kváderkövön a chartres-i felmutató kezű, trónjáról áldást osztó és megnyugvást adó, ember feletti szépségű feltámadottal. A kép jobb sarkában egy másik faltöredéken a Madonna s a gyermek árnyképe. Már az 1958–1963 közötti ikonsorozatában is megfestette a történet egyes állomásait: az *Olajfák hegyént*, a *Veronika kendőjét*, a *Piétát*, a *Corpust*, a *Harmadnapot* (Húsvét vasárnap) – az események megjelölései képcím gyanánt szerepelnek.

A *Madonna a gyermekkel*-ből 24 festmény, olaj-farost, olaj-papír kép készült. Két tucatból álló sorozat, melynek egyes darabjai különálló, egyedi entitások, ám mégis részei az egésznek, egymással is szoros kapcsolatot tartanak. Szinte hangzásbeli a kontaktus: ugyanaz a szólam más-más variációban.



Két-három, legfeljebb négy szín az egyes festményeken. Barna két-három árnyalatban, szürke ugyanígy vagy kék-zöld, barna-fehér, barna-fekete, barna-óarany. De milyen barnák, milyen szürkék vagy milyen feketék, kékek! Mintha távolról, de merőlegesen vakító mediterrán napfény ragyogtatná fel az ódon köveket, a ki tudja hány rétegű falat, az áthatolhatatlan kemény háttéren a lebegő, a vagy *már nem létező*, s vagy *még nem létező*, de mindig pontos kontúrú összeolvadt, eggyé vált vagy még nem elkülönült kettőst, Máriát a hozzá tapadt Gyermekkel.

Ország Lili Madonnái a hitetlenség kiúttalansága, az értékvesztés kor zsákutcái, a mindenütt erőteljesen jelen lévő börtön- és gettófalak, az elsivárosodás falai ellenében kínálják a lehetséges átalakulást. A lélek metamorfózisát.

FARKAS ISTVÁN

Ezernyolcszáznyolcvanhét október 20-án született Budapesten. Apja Wolfner József, a Singer–Wolfner Könyvkiadó és a keresztény középosztály ízlésvilágának megfelelő újságok tulajdonosa, Mednyánszky, Nagy István támogatója. Korán kezd festeni, szinte gyermekként tanul Mednyánszkytól, majd Nagybányán Ferenczytól. 1909-ben Münchenben, 1911 végétől Párizsban a La Palette szabadiskolában a kubizmus vezéralakjaival (pl. La Fauconnier, Metzinger) dolgozik, 1914-re tervezett kiállítása megghiúsul a háború kitörése miatt. Hazajön, önkéntesként végigharcolja a szerb, bosnyák frontot, rajzos naplókban örökítve meg élményeit, a közlegények kiszolgáltatottságát, tisztársai bornírtságát. Kíméletlen karikatúrái későbbi elidegenedett, elembertelenedett alakjait előlegezik. 1919-ben olasz hadifogságba esik. Meghal bátyja, számos szépirodalmi és történelmi könyv szerzője, aki a szocializmus elkötelezett hívéből válik jobboldalivá, kormánypárti képviselővé. A húszas évek elején karakterisztikus, expresszív képeket fest és rajzol a polgárság életformáját karikírozva (*Páholyban-*, *Vendéglőben-*, *Kávéházban-*sorozat). 1924-ben feleségül veszi Kohner Idát – finom pasztellek, érzékeny állatképek festőjét –, báró Kohner Adolf műgyűjtő bankár lányát, és Párizsba költöznek, három gyermekük születik.

1925–29 között igazi párizsi festővé válik. A Montparnasse folyóirat rendszeresen közli dekoratív, síkban kombinált, az absztrakt felé közelítő műveinek reprodukcióját. Számos kiállításon szerepel, francia és belga művészeti folyóiratok, napilapok, jeles kritikusok méltatják munkásságát. Évről



évre bemutatkozik Matisse galériájában, a La Portique-ban. Az École de Paris befutott, elismert művésze.

1929-ben váltás következik festészetében a *Magyarországi emlék* című képével. 1930–1934 között festi meg nagy képeit, mintegy hatvanat. 1930-ban, amikor megjelenik a *Mario és a varázsló*, vagy Ortega műve, *A tömegek lázadása*, ő megfesti a *Szirakuzai bolondot*, mely szemléletileg, szellemileg szorosan kapcsolódik a két korszakalkotó műhöz. A Farkas-képek jellegzetességei már a témaválasztásban is szembetűnők: öreg nők, kapcsolatképtelen, eltorzult emberi lények, önmaguktól elidegenedett figurák, kitaláltak. Arcnélküliek, alig-élők, a halál lenyomatait hordozók. Farkas visszatérő motívumai: a fegyver-ernyő, a lebegő, irreális kerítés, a gyilkos-kesztyű, egy fenyegető gomb, a nem működő világítótorony, bestia-szék, élőlény-asztal és vakablakú, keskeny, titokzatos, élettelen ház. Kísértetjárás, fantomvilág, a határok elmosódása élő és holt, tárgy és organizmus között. Ahogy az emlékezet logikája diktálja. Mindez saját maga keverte, igen vékonyan, takarékosan felvitt temperával a felületre, melybe alakítóan beleszól a fa erezete is. Valószínűtlen, furcsa, kihívó lilája, zavarba ejtő, tompa, kiszikkadt földszínei, testetlen, harsány, s mégis halovány zöldje, durván odakent, fantazmagóriákat idéző fehérje a lényeg hordozója: megborzongat és eltaszít, megijeszt és meglep, muszáj reflektálni. A Farkas-dráma részvételre kényszerít, az irracionális horizontvonal, a felfoghatatlanul távoli görbület, a nagy, üres felület a képtérbe lépésre kényszerít. Déjà vu képek. Farkas az emlékezet festője. Egzisztencialista világérzéssé tágítja a közép-európai lét-élményt. A *Sétányon (Vihar után)* – összegző kép – középtérben magasodó sötét fa és a két torz figura

függőlegese, a fekete bundás nő éles könyökvonalát ismétlő útkanyarulat, a fától balra odalökött, sehova se tartozó két zöld levél-pötty, az öreg arcra elválaszthatatlanul ráforrt halotti maszk két üres szemgödre, a fenyegető előrelépés és az esernyő, a tükröződések a koszos, ázott földön, a súlyos barna égből fehéren kiváló testetlen felhők, a megemelt lila horizont, a távoli házak, a zaklatott ecsetvonalak, az ellentmondásos színek, a bezár-kinyit-lezár, ez a Farkasra oly jellemző borzongató csiki-csuki térdarabolás részleteiben is és egészében is a káosz, az összerendezhetetlenség, a szétesettség, a közöny, a magány mementója. Süket csend, kilátástalanság.

Aztán hazakényszerül. Apja 1932-ben meghal, egy nappal a budapesti Ernst Múzeum-beli gyűjteményes bemutatkozása előtt. Vezérigazgató, modernizálja a céget. Kétségbeesve kapaszkodik barátaiba, Jean Follain költőbe és Pierre Flouquet laptulajdonos költőbe, konstruktivista festőbe. 1935-ben Párizsban megjelenik André Salmon könyve Farkasról, itthon az *Ars Hungarica* 8. köteteként Nyilas-Kolb Jenő monográfiája. Inkább művészetpártolónak tekintik, s csak kevesen nagy festőnek. Túl sokan vannak az általa eltartottak, ez árt neki a harmincas évek végén – és az ötvenes-hatvanas években is, amikor patronáltjai válnak a képzőművészeti s irodalmi hatalom letéteményeseivé.

Pedig 1937–39 között érzékeny, szomorú, lebegő képeket fest (*Vidéki városban ősszel*, *Balatoni emlék*), világvége előtti kapaszkodást az elmúló időbe. Aztán 1940–41-ben még egyszer halálos magaslatokba emelkedik. Önmagához, 1930–34-es képeihez fordul vissza. S mintha a szereplők is ugyanazok volnának a Farkas-színpad állandó kellékeivel (harapófogó-kesztyű, a megközelíthetetlenséget szimbolizáló gomb, a támadó s védelmet biztosító ernyő) felszerel-

kezve. Azzal a különbséggel, hogy figurái gonoszak s valóságosak, benne vannak a szörnyű világban, nem úgy, mint az 1930–34 közöttiek legtöbbször: azok a nem-lét s a lét határán tévelyegnek, lecsukott szemmel előidézhető, emezek ismerősek, itt vannak körülöttünk. A megismérlés új úthoz vezet, 1941-ben Farkas két olyan nagyszerű képet fest (*Történt valami? Kompozíció*), amelyben az új, nagy periódus lehetősége rejlik, új, szerkezetes térfogalmazás, a közeli enteriőr és a távoli táj egybekapcsolása.

A háború kitörésekor Szigligeten műterem házat épít. Reménykedik, nem menekül el. Vázlatfüzeteiben a táj rezdüléseit, növények mozdulásait, a fények vibrálását rögzíti. Utolsó akvarelljeiben szinte tasiszta felületalakítás-hoz jut el.

1944 márciusában még szerepel a Kállai Ernő rendezte új romantika kiállításon. Rosszindulat, irigység juttatja gyűjtőtáborba s onnan Auschwitzba. Utolsó üzenete Kecskemétről: „ha ennyire megalázzák az emberi méltóságot, már nem érdemes tovább élni.”

1947-es Nemzeti Szalon-beli kiállítása után 22 évig hallgatnak róla. Ám 1969-es székesfehérvári és 1978-as Nemzeti Galéria-beli s az 1979-ben s 1980-ban megjelenő két könyv sem hoz áttörést. Pedig a szakma tudja, hogy a legeredetibbek, a skatulyába nem dughatóak között van. A nagy magányosok (Mednyánszky, Csontváry, Nagy István) egyike. Még a művelt nagyközönség, a szépírók, kiállításra járók is alig ismerik. A rejtély, a titok, az idegenség, mely ott lappang képein, benne rejlik életében, mintha felfejthetetlenül körülszőné még most is munkásságát. Vagy csak szembenézni oly nehéz a semmivel, mely ott tátong a halott szemüregekben, az ürességgel, mely halott városba vezető halott útjait szegélyezi, s nem lehet elfogadni a



látott-tól, a megszokott-tól oly idegen roppant horizont jegecességét, a gondosan megművelt felületre meghökken-tően odahányt alakzatokat, antiesztétikus színeket? S még ha nonfiguratív lenne mindez! De Farkas megmarad a figurális, a felismerhető, az „olyan, mintha...” világában. Látszólag. S ettől még zavarba ejtőbb. Mert a fa mégsem fa, a kerítés mégsem kerítés, a széken ülni nem lehet, s minden jajong, vicsorog, elfed, magába szív, kifejez. Kifejez, de nem látvány, hanem látomás, nem létező, hanem elképzelt, valami más tartományban, más dimenzióban, mint ami a látvány-töredékek, tárgy-jelzések alapján illene.

Farkas – legjobb képeiben – a lét és nem-lét határmezsgyéjének festője. Nem a túlvilágé (semmi miszticizmus és semmi metafizika) és nem az e világé (még ha csendélet akverelljei, vaskos grafikái, némely közepesen jó festményei nagyon is földközeliak). Nemcsak arról van szó, hogy a tárgyak egzisztálnak élőlényként, és az élőlények nem-élőként, hogy megfordulnak, ellentétükbe csapnak vagy megszűnnek a dolgok, hogy kísértő emlékképek, fantazmagóriák, az álom s ébrenlét köztes állapotában felbukkanó sejtések mutatkoznak a látszat-látvány mögött. A tudatállapot maga az, amely bizonytalan. A dolgok szorongást keltően több jelentésűvé válnak, minden látszólagos, és nincs mihez viszonyítani. Farkas festményeiben talán épp az a titok, hogy nem fordíthatók át szavakba – nemcsak úgy, mint a festészet színe-java, mely verbálisan nem közölhető, hanem mert abban a tartományban léteznek, ahol még nincsenek szavak.

JÁKOB HARCA AZ ANGYALLAL

1659 nehéz éve Rembrandtnak. Az előző két évben házát és gyűjteményét elárverezték, s még így sem tudta rendezni adósságait. Csaknem húsz évet töltött az elegáns Breestraaton az emeletes nagypolgári házban, melyet elhagyni kényszerült. A jóval szerényebb Rozengrachtra költözött, ahol visszavonultan élt – még tíz évet – puritán mennonita és zsidó barátai, mesteremberek, kézművesek között. A következő évben némileg javult helyzete, fia, Titus és a gondoskodó, kitartó Hendrickje műkereskedésében foglalkoztatták, sőt megrendelést is kapott az amszterdami posztócéh előjáróinak közös arcképére. 1659 azonban a mélypont. 53 éves. Ekkor festette a viszonylag nagyméretű olajfestményt, a *Jákob harca az angyallal*, majd a *Mózes a törvénytáblákkal* képet – a két mű között erős a szellemi rokonság. Ebben az évben festi a *Tóbiást* és *Annát*, a *Jézus és a szamáriai asszonyt*, és azt a barettsapkás *Önarcképet*, amelyen kezét maga előtt összekulcsolva testével bal felé fordul, meggyötört arccal, szúrós tekintettel szemez a nézővel.

Jákob történetét szívesen ábrázolták az ókeresztény művészetben is, például Rómában a Santa Maria Maggiore mozaikjain (432–440) vagy a szicíliai Monrealéban (1190 körül) dekoratív, dinamikus és élénk színű mozaikokon. A zsidó és a keresztény miniatúra-festészetben is gyakori szereplő Jákob. Londonban a British Libraryban látható a Golden Haggada és abban a Genézis-jelenetek között Jákob, amint megszerzi az áldást Izsáktól, Jákob álma a létrán feljárkáló angyalokról és a *Jákob harca az angyallal*. Ezen egy folyó völgyében birkózik a fehér ruhás angyallal a nála magasabb, vörös ruhás ifjú; szinte átölelik egymást a kezdetleges, de egyensúlyra törekvő kompozíción.



A 13. század végén talán Cavallini (esetleg az ifjú Giotto) festette Assisi Szent Ferenc egyházának felső templomában az *Izsák megáldja Jákobot és elutasítja Ézsaut* című freskót, amelyen Izsák vakon is jelentős, szép arcú, elmélyült, sokat megélt öregember, szinte előképe lehetne a Rembrandténak. Akárcsak Ghibertié a firenzei Battistero középső kapuján (1430 körül). A 17. században a kortársak közül többen is festettek Jákob-jeleneteket (Amszterdamban például Gerbrand van den Eeckhout 1642-ben, a spanyol José Ribera 1639-ben a *Jákob álmát* és 1637-ben az *Izsák és Jákobot*).

Jákob az ősatya, Ábrahám unokája, a 60 éves Izsák és a Mezopotámiából származó arameus Rebeka fia, aki már az anyaméhben versenyez ikertestvérel („a fiúk tusakodtak a méhében”), Ézsauval. Valószínűleg Krisztus előtt 1700 körül élt (a különféle irodalmakban e dátum 2000 és 1400 között változik). Az időszámításunk előtti 2. évezred körülről Kis város archívumából származó ékírásos táblán és egyiptomi forrásokon is szerepel neve, mely az „örizni”-ből képzett régebbi istenhordozó név, az „Isten segítsen, őrizzen” rövidített formája. A népi etimológia szerint a héber *ageb* szóból ered, jelentése: sarok, talp – ez utal a születés különös körülményeire: ikertestvére sarkába kapaszkodva jött a világra. G. Jacob egy arab madárnévvel, a szirti fogollyal hozza kapcsolatba Jákob nevét. Van olyan értelmezés is, mely szerint Jákob azt jelenti, hogy csaló, fondorlatos, Ézsau pedig, hogy vad, nehézfejű. Jákob anyja kedvence, „egyszerű ember, aki sátránál maradt”, Ézsau az apáé, „bátor vadász”, „a puszta embere”. A Károli-féle Bibliában „Ézsau vadászathoz értő mezei ember vala; Jákob pedig szelíd ember, sátorban lakozó”. Ézsau mint Izrael első vadásza áll szemben Jákobbal, az első pásztorral. A pásztornak másféle

adottságokkal, lelki tulajdonságokkal kell rendelkeznie, mint a vadásznak.

Jákob élete mozgalmas. Neve egész sor helységgel kapcsolódik össze: Bétel, Hárán, Gileád, Machanajini, Szukkot, Szichem, Hebron, Beerseba, Gósen, Egyiptom, Machpela és a mi témánk, az éjszakai küzdelem helyszíne: Penuel. A Biblia szerint 147 évesen (ez valószínűleg 71 évnek felel meg) hal meg Egyiptomban, s mintha két ember, kétféle személyiség volna: az egyik az Angyallal – Istennel – találkozásig, a másik a tusakodás közben megsérült s megtisztult, aki felelősségteljesen, bölcsen vállalja a szerepet: ő Izrael 12 törzsének alapítója, Izrael Istenének megjelöltje. A *harmadik* – Ábrahám és Izsák után –, mint a népmesék legkisebb és győzedelmes fiúja, mint a keresztény szentháromságban a fiú, a megváltó. Az angyallal is háromszor találkozik. Először az arámi nagybácsinál, Lábánnál töltött kétszer hét évnyi szolgálat vége felé, amikor az angyal sugallja álmában, hogyan tegyen szert saját nyájra, mikor készül elhagyni Lábán házát s visszatérni a kijelölt földre, ahonnan Izsák és Ézsau haragja elől menekült, hiszen ikerként, mégis másodszülöttként kicsalta anyja segítségével apjától az elsőszülöttnak járó áldást. „Emeld fel a szemed és lásd, hogy minden kos, amely a te bárányaid űzi, csíkos, pettyes és foltos” – szól az üzenet. Jákob tehát megkapta a segítséget fondorlatos cselekedeteihez, de ehhez keményen meg is kellett dolgoznia. „Jákob nem volt harcias természetű” (Thomas Mann). Képes volt kitartóan dolgozni, használta az eszét, szívesen elkerülte az erőszaktevést, és nem szerette mások erőszakosságát sem. Az „Istennel küzdő” nevet szerzi meg magának és népének, bizonyítva, hogy tudja: a nyers erőt, a vérontásokat, a törzsi háborúkat saját indulatai

legyőzésével, és a megnevezhetetlen, ábrázolhatatlan Jahve, az elvont, intellektuális, monoteista Isten segítségével kerülheti el – rabló-harcias törzsét így mentheti meg a pusztulástól.

Rembrandt a fordulatot hozó eseményt festi: az angyal küzdelmét Jákobbal. Nem Jákob küzd az angyallal, hanem az angyal ővele (Ferguson szerint is az Angyal küzd Jákobbal).

Jákob hazafelé tartva fél a találkozástól Ézsauval. Üzenetet és ajándékot küld ikertestvérének. Jábók gázlóján átkelve, félúton a Holt-tenger és a Kineret között egy éjjelre még tábort ver, családjától külön, egyedül tölti az éjszakát, mint aki készül valamire, vár valakit. „Jákob pedig ott maradt egyedül” – áll a Bibliában, illetve: „Ekkor Valaki tusakodott vele egészen hajnalhasadtáig”. A Károli-féle Bibliában: „Jákob pedig egyedül maradt és tusakodott vele egy ember hajnalhasadtáig”. A három fordítás egyetlen eltérése a küzdőtársra vonatkozik: egy ember, egy férfiú, Valaki – olvashatjuk. Az általános értelmezés szerint: angyal, Isten küldötte, sőt: maga Isten angyal képében.

Jákob megkérdezi küzdőtársa nevét, ahogy az is az övét. Válasz helyett csupán kérdést hall: „miért kérdezed a nevemet?” S ez összezseng az egyetlen válasszal: „vagyok, aki vagyok”. Jákob tudja, hogy Istenével viaskodik: „mert láttam Istent színről színre, és megszabadult az én lelkem” (Károli-féle Biblia); „Bár láttam Istent színről színre, mégis életben maradtam” (Magyar Bibliatanács, 1975). A Targum szerint: „Láttam Isten angyalait színről színre.” Színről színre, szemtől szembe, ez a találkozás szembesülés: kivetítés, a képzelet, a képzelt megjelenítése.

Az éjszakai küzdelem eredményeként Jákob neve Izraelre változik (Izrael jelentése: Isten harcosa, illetve Istennel diadalmaskodó), mivel küzdött Istennel és az emberekkel –

és győzött. A Vulgata fordításában: „Győztél Istennel szemben és győzni fogsz emberekkel szemben.”

Rembrandt festményén a vörös ruhás Jákob a nézőnek háttal áll, egész teste hátra feszül és erősen balra dől. Bozontos szakállú, tömött bajszú, félprofiljával jobbra fordul. Keleties szemhéja csaknem teljesen csukva. Erőtéljes, egyenes orra szinte nekifeszül az Angyal mellkasának. Nincs teljesen magánál, nincs teljesen éber állapotban. Maimonidész szerint az egész esemény „prófétai látomás”. Hogy Rembrandt is hasonlóképp vélekedik, arra bizonyíték a befelé koncentrált arc, a félig nyitott, szinte alvás közben lélegző száj, a csaknem összezáródó pillák. Energikus, izmos férfitest a fölé magasodó angyal ölelésében. A fehér leples Angyal szemtől szemben látható, két nagy szárnyát széttárja. (Tollazata leginkább egy Rembrandt-képről ismerős: a *Ganümedész elrablásáról*, amelyen Zeusz sasmadara széttárt szárnyakkal épp az Olimposzra viszi az elrabolt trójai királyfit. Rembrandt 29 éves volt a *Ganümedész* festésekor.) Erős teste jobbra dől, váll- és nyakizmai megfeszülnek, felemelt jobb lábát Jákob csípőjéhez szorítja és csontos térdével szinte kalapácsként fogja. Ez a mozdulat – melynek következtében Jákob, mikor „felkelt reá a nap”, „sántított csípőjén” – és a hosszú, nyitott ujjú, széles kézfej férfias (hasonlít a kézfej az egy évvel korábban, 1658-ban festett, ma New Yorkban látható *Önarckép* cseppet sem légiés, a munka nyomait viselő kézre). A vöröses, göndör hajú angyal (Rembrandt fiának, Titusnak a haja is hasonló több festményén) fiatal arcáról még elmondható, hogy nemtelen, ahogy sokan vélik, hinni szeretnék az angyalokat, ám egész teste arról tanúskodik, hogy itt férfi áll férfival szemben. Álla ugyanolyan konok, elszánt, előreugró, mint Jákobé. Szemvágásuk is hasonlít, rokonságuk kétségtelen.

Gótikus homloka, ívelt, erőteljes szemöldöke, hosszú, egyenes orra, érzéki, csaknem nőies szája, Jákobra elmélyülten figyelő tekintete, szeretetteljes szájmozdulata, fénylő és különös, szép orcája Leonardo rejtélyes angyalaira emlékeztet. (A 20. században is születnek hasonlóan vonzó, izgató, szép angyalok: például Chagall angyalai a harmincasnegyvenes években.) Az Angyal jobb kezével és jobb térdével tartja, öleli, szorítja a kemény férfitestet, bal kezével markolja csípőjét. Nem harc ez, nem tusakodás – már nem.

Rembrandt értelmezésében Jákob önmagával vívott harca, régebbi énjével tusakodása zajlott azon az éjszakán. Szembenézés ifjúkori bűneivel (az ikertestvér Ézsaiás megcsalása, furfangos, nem egészen tisztességes ötletek Lábánnál), melyekkel szemben végül Isten is megbocsájtónak bizonyul. Élete egyik szakaszának lezárása, s felkészülés a következőre, melyben Izraelnek nevezetik. (Ez egyébként megfelel a keleti hagyományok éjszakai – például sámánokat – felszentelő sémájának). A névcsere egyben személyiségcsere. Vállalja és kimondja, hogy ő Jákob (azaz csaló, cselvető), hogy ismeri önmagát s az igazságot, így alkalmassá válik, hogy akinek nevéből semmiféle kijelentést nem kapott („Ugyan miért kérded az én nevemet?”), megáldja és Izraelnek (azaz Isten harcosának) mondja. Kijelöltetik a szerepre (Jákob fiai: Izrael népe), holott addig „csupa olyan jellemvonást árul el, amelyek cseppet sem teszik szeretetreméltóvá” (C. H. Mackintosh).

Jákob, akárcsak Jób, Isten segítségével találkozhat önmagával s önmagában Istennel. Ez a megrázó élmény éretté, bölccsé teszi, átformálja. Áldás és sebesülés ugyanazon az éjszakán. Tudja, megérzi hát: „Kisebb vagyok minden te jótéteményednél és minden te hűségednél,

amelyeket a te szolgáladdal cselekedtél” (Mózes 1.32.10. Károli-biblia). Miként Jób is, miután Isten Elihu által tusakodni kezd vele: „Az én fülemnek hallásával hallottam felőled, most pedig szememmel látlak téged. Ezért hibáztatom magam és bánkódom a porban és hamuban!”

Ki hát az Angyal? Rembrandtnál Jákob ifjúkori énje, s ezért fontos, amit a bibliai szöveg hangsúlyoz: nem Jákob harcol „valakivel”, egy férfiúval, hanem az – övele. Önmaga korábbi énje. Ezért fontos, hogy mind a három szövegváltozatban, a református, katolikus és zsidó magyarban nem a harc kifejezés szerepel, hanem a „tusakodás”. Nem verekedésről, birkózásról, fizikai erőszakról van szó, hanem lelki tusáról, belső vívódásról. Az Angyal látomás, önmaga régebbi énjének megjelenítése, az önmaga és a megnevezhetetlen, láthatatlan Isten közötti párbeszéd, viaskodás megszemélyesítője. Jákob úgy véli, isteni lényel, angyallal találkozik és megmenekül, megszabadul a lelke – mégis életben marad. „Ősatyáinknak ez a titokzatos küzdelme lett általános emberi allegóriája a harcnak és viaskodásnak egy-egy félelmetes válság előestéjén a kísértés magányában és homályában” – idézik Stanley értelmezését a Herzl-féle Bibliában. Ez az éjszaka – egyedül a lelkiismeretével, egyedül Istennel – átfurmálja. Ezután a magára hagyottság, belső küzdelem, önmaga feletti győzelem után Jákob, illetve most már Izrael fáradtan és sántán, de neki mer indulni, hogy az elorzott elsőszülöttségi jog óta eltelt hosszú idő után találkozzon az ikertestvérével – énje másik felével –, és a következő oltárt már nem atyái Istenének, hanem Élnek, Izrael Istenének szenteli.

Kétszáz évvel később Delacroix, akiről Baudelaire így ír: „olykor úgy tűnik nekem, mintha Delacroix művészete az emberiség eredendő nagyságára és szenvedélyeire

emlékeztetne”, óriási méretű falfreskója, Párizsban a Saint-Sulpice templomban, Jákob harcát az angyallal valóságos testi küzdelemnek ábrázolja. A két izmos test elszántan birkózik, a megvadult Jákob mellett a földön éles, hosszú tőr. Hevesen nekifeszül a másiknak, győzni akar. Dinamikus küzdelem a monumentális természeti környezetben. Bizonyítási kényszer az erőtől, akarattól duzzadó testben. Itt kívülre kerül, ami Rembrandtnál belül történik. Delacroix-nál minden csupa mozgás, és mégis: csüggedtség és hitevesztettség árad a képből. Rembrandtnál szinte befejezett minden mozdulat, kimerevedik a pillanat, és mégis: bizakodás és hit árad a képből.

Malakiás próféta (1.2–3.) szerint „azt mondja az Úr, Jákobot pedig szerettem; Ézsaut ellenben gyűlöltem”. Az Újszövetség is fontosnak tartja megerősíteni ezt: „Miképpen meg van írva, Jákobot szerettem, Ézsaut pedig gyűlöltem” (Rómaiak, 9.11–13.). S ebben persze visszatér Káin és Ábel viszonya; „Ézsau mindenesetre Káin volt”, fogalmazza meg pontosan Thomas Mann a *József és testvéreiben*. Jákob nemcsak anyjának, Rebekának volt kedvesebb, hanem Istennek is. (A kappadókiai atyák szerint azért, mert Ézsau nem elég okos, „hiányzik belőle az értelem adománya”); Nagy Szent Baszileiosz szerint nem olyan összetett lény, mint Jákob, s nem alkalmas, hogy felismerje: „Az Úr van ezen a helyen”. Jákob az önmagával folytatott párbeszéd után az idegenekkel is képes szót érteni). Az ikermitoszokban mindig két princípium megtestesítéséről, küzdelméről van szó, a szembenállás látszólagos, inkább kiegészítik egymást a testvérek (alvilág-ég, Nap-Hold, vadászat-pásztorkodás stb.). Az egyik azonban a jövő letéteményese és Isten vagy az istenek az ő oldalán avatkoznak be a konfliktusokba – a folytonosság érdekében.

Gyakori a megtisztulás kényszere. Mint a csaló, álnok, fondorlatos Jákobnál is: meg kell küzdeni önmagával, múltjával, cselekedeteivel, emlékeivel. A bölcsesség ára a tapasztalás, a megértés az átélt szenvedés, az elfogadásé a szembesülés a megtörténttel.

Rembrandt ellenpontoz: fehér-vörös, ifjúság-érett férfikor, sima és szőrös arc, jobbra és balra húzó test (egy dőlő kereszt vonalstruktúrája). Állókép kimerevítés, befejezetlenség. Az „éppen most”, a pillanat felértékelődése, koncentráció, egy lelki folyamat csúcspontjának megragadása, s miközben a néző *ezt* képes átélni, máris működni kezdenek benne a kiegészítések, mindaz, ami megelőzte s mindaz, ami követni fogja a soha többé meg nem ismételt állapotot. A képben van az *előtt* és az *után*, holott csak egyetlen mozzanat látható ténylegesen. Egy ölelő és egy megmarkolva eltaszító kézfej, két befelé figyelő, elmélyült és csaknem szomorú arc, az összetartozás, a barnás-sárgás-zöldes egymásba olvadó háttér tömött, mozgó egével és súlyos, geometrikus, tördelt földi közegével, amivel színében és anyagában is megegyezik az Angyal két hatalmas, széttárt szárnya. Föld, ég, sziklák, szárnyak; súlyos a közeg, a környezet, amelyben Jákob magára eszmél az önmagából kivetített másik segítségével. A fény természetesen itt sem látható, mint Rembrandt nagy képein oly gyakran, csak a színek ragyogása, a meleg vörös, a vonzó fehér, az erős sárga, a nedves zöld, az érzéki barna, s mindezek mintegy belülről megvilágítva, mintha önmagukban hordoznák a ragyogást, a fényt. „Ami Rembrandtot illeti – írja már Jacob Burckhardt is –, az események, a formák, a természeti tárgyak csak annyiban léteznek, amennyiben a levegő és a fény csodás játékot űznek velük.” Ahogyan Rembrandt a fényvel, a levegővel, a

képen belüli légtérrel bánik, az a megjelenített eseményt is magasabb rendű értelmezési keretbe emeli. „Ez a fény mintegy Rembrandt alakjainak vallásos létét fejezi ki... Ez a fény úgyszólván természeti valóságként vallásos, ahogy festményein az emberek mint lelki valóságok ilyenek” (Georg Simmel).

Ezért leginkább Rembrandt tudja, mit él át Jákob, mit ért meg azon az éjszakán. Hogy Istennel találkozni csak az egyedülletben lehet, csak belülről közelíthető meg. Ott van jelen, ahol énünk megtisztult, legbenső magja. A Rembrandt-képeken a belülről világító fény a szakralitás hordozója. Jákobnak belül kell megtalálnia a kapaszkodókat, hogy Izraellé változhasson. A szubjektumból, saját belső életéből, önnön törvényeiből kell építkeznie. Mindaz, ami az éjszaka után történik vele, már másik történet, ekkor válik alkalmassá arra is, hogy majdan, öreg korában Józsefért bánkódva, megelőlegezze a keresztre feszített Fiúért viselt gyászt. Mózes utal rá: „Csillag kél Jákobból és vezér Júdából.”). Rembrandt vallásossága belülről megszenvedett, hite személyes. Ez a szubjektivitás távol van kora színpadias, külsőségekkel, látványosságokkal teli, hivalkodó vallásosságától. (Kevés oly vallástalan kor van az európai művészetek történetében, mint épp a felfokozott, szélsőséges barokk. Díszlet, magamutogatás, felszín és kétségbeesett keresgélés. Ezért is lépnek „túl” Rembrandton kortársai; tud valamit, amit csak kevesen.)

Rembrandt sok zsidó portrét festett, sokat foglalkozott a Bibliával. Tagja volt a vallásszabadságért küzdő mennoniták gyülekezetének. Fogékony arra, hogy a zsidók számára mindenekfelett fontos az élet és az idő nagy pillanatainak megszentelése, s mert fontos az idő, fontos az emlékezés. Izrael történetének egyik nagy pillanata az a rejtélyes



éjszaka, amikor Jákob hajnalban felveheti az Izrael nevet („ő Istennel harcol”, „Isten harcol érte”, sőt „Isten ragyog érte”).

Az amszterdami zsidó közösségből kitzasztott Spinoza (máig tisztázatlan, hogy találtak-e Rembrandttal – minden tényszerű adat hiánya ellenére is meggyőződésem, hogy igen) egyik legbensőségesebb barátja a mennonita Jarig Jelles amszterdami nagykereskedő, mecénás. Szűkebb baráti köréhez több mennonita tartozott. Egyikük, Pieter Balling 1662-ben megjelent könyvében írottak rokonsága kétségtelen az ugyancsak mennonita Rembrandt festményeinek szellemével: „Önmagadon kívül nincs más eszköz Isten megismerésére. Önmagadban kell maradnod, és a benned levő fényhez kell fordulnod”. Akár Jákob és az Angyal tusakodásának tanulsága is lehetne. 1659-ben Spinoza még Amszterdamban dolgozik, a hagyomány szerint még eljár az aszketikus morált hirdető mennoniták összejöveteleire, ahol nem pap, hanem a gyülekezet egy-egy tagja olvas fel a Bibliából, és csak egy évvel később számúzik a rabbik sürgetésére. A magára maradt, visszavonult Rembrandtot és a magányos, minden világi szereptől elzárkózó Spinozát összefűzi, hogy a rang- és tekintélykórságban tetszelgő, gazdagságát fitogtató Amszterdamban ők *egyenlőnek* tekintik az embereket. Spinoza gondolati rendszerének középpontjában az önerejéből megváltható ember áll. Szerinte a szabad embert saját természetének törvényei határozzák meg. Szabadságfogalma hasonló ahhoz, ami Rembrandt festményeiből ragyog elő. „Aki világosan és határozottan megismeri önmagát – szól az *Etikában* a 15. tétel – és indulatait, az szereti Istent, mégpedig annál jobban, minél jobban ismeri meg önmagát és indulatait.”

KLEE ANGYALAI

Pártos Györgynek, Zürichbe

1939-ben, egy évvel halála előtt Paul Klee angyalokat rajzol fehér papírra, vékony fekete vonallal. Akvarell és tempera angyalokat fest papírra és kartonra.

Ötödik éve tartó betegsége lassan elsorvasztja a testét, összeszárad, mint télen a növénymaradványok, egyre soványabb, áttetszőbb. Halála – melyet hosszú ideig hordozott magában – természetes visszatérés az örök körforgásba. Így ír erről:

*Egykor a Seholban fekszem
S egy angyal őriz engem.*

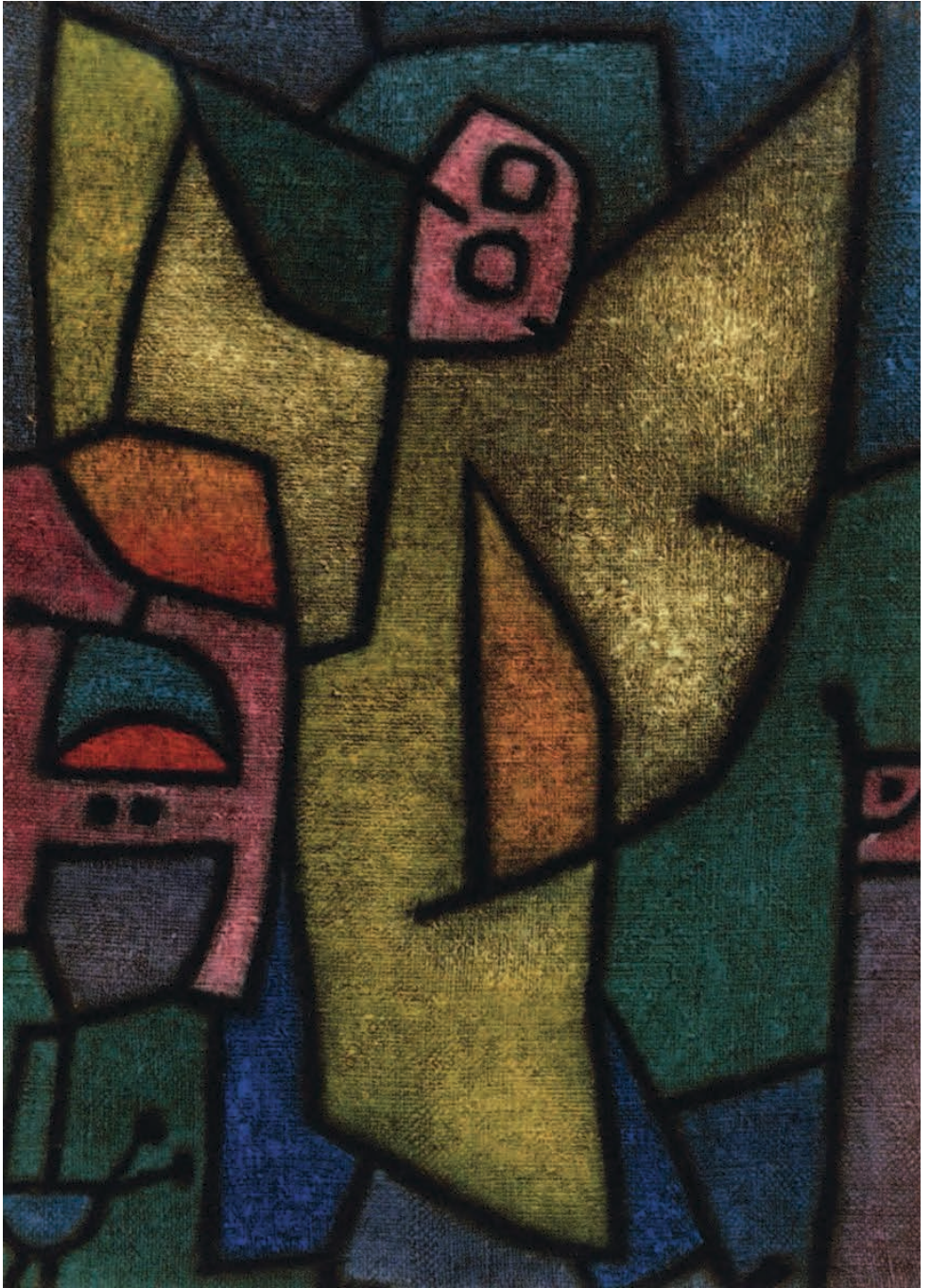
Az angyal-téma végigkíséri Klee munkásságát. Az első angyal 1913-ból való (*Angyal, nyújtja a megkívánt dolgot*), Klee ekkor 34 éves, a berlini Sturm Galéria-beli kiállítására készül. 1920-ban festi a híressé vált *Angelus Novust*, amelyet Walter Benjamin megvásárol és történetfilozófiai téziseiben a „történelem angyalának” nevez. („Arcát a múlt felé fordítja. Ahol mi események láncolatát látjuk, ott ő egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja. Időzne még, hogy feltámassza a holtakat, és összeillessze, ami széttörtött.”) Közben 1918-ban is születik angyalos kép, 1919-ben a *Tűzangyal*, majd 1921-ben *Angyal mint lámpás*. 1930-ban az *Ivó angyal*. 1931-ben a hat műből öt oltalmazó angyal, 1934-ben a *Születő angyal*, 1938-ban *Arkangyal* és *Egy angyal debütálása*. Így érkezünk el 1939-hez, amikor is Felix Klee szerint apja 29 angyalképet s - rajzot teremt. 1940 első felében pedig négyet – a címük is

beszédes: *Még rút angyal; Angyal lépte még tanulatlan; Kétkedő angyal* és *A halál angyala*. 1940. május 10-én szanatóriumba, majd kórházba szállítják, június 29-én reggel meghal szívbénulásban.

1939: Klee legtermékenyebb éve. Felix Klee adatai szerint 43 táblaképet, 248 színes lapot és 962 rajzot készít. Ez a mennyiség kb. négyszerese az átlagos évi termésnek 1913 óta. Termékenységgel védekezik a közeledő halál ellen. Miközben bőréről, húsából kifogynak a nedvek, rendíthetetlenül dolgozik: 1938-ból 489, 1939-ből 1253, 1940 elejéről pedig 366 mű maradt ránk. „A halál nem rossz, a halálba már rég beletörődtem. Mert tudjuk-e, mi az, ami fontosabb: az élet itt és most, vagy ami utána jön? Szívesen halok meg, ha előtte még néhány jó munkát készíthetek” – mondta fiának a húszas évek közepén.

Klee törékeny testében, sugárzó lényében, nagy koponyájából feltűnően világító olajos, sötét, délies (keleties?) szemében kétségtelenül van valami angyalszerű. Megbűvölte a környezetébe kerülő embereket, és szoros kapcsolat fűzte halakhoz, macskákhoz, virágokhoz, csillagokhoz, madarakhoz, s persze az angyalokhoz is. Naplórészlete, mely sírkövére került 1946-ban a berni Schossdalden-temetőben, segít értelmezni 27 éven át tartó vonzódását az angyalokhoz:

*Megfoghatatlan vagyok e világon
Mert éppúgy lakozom a holtak közt
Mint a meg nem születetteknél
Valamivel közelebb a teremtéshez mint szokás
De még így sem elég közel*



Az angyal első jelentése: *hírnök*. A kora keresztény katakomba-festészet óta nem nélküli ifjú vagy gyermekalak földig érő ruhában, olykor a Szentírásban meglévő jelvényekkel (kard, pálmaág, harsona, mérleg stb.). Angyalok a földön is megjelennek mint közvetítők az égiek és a földiek között, Isten akaratát tolmácsolják az embereknek és az elemeknek. A szentek életében különösen jelentős a szerepük, és Jézus útját is végigkísérik (az angyali üdvözletől a mennybemenetelig). A háromemeletes mennyországban laknak, melynek kapuját Ádám és Éva bűnbeesése óta lángpallossal vagy tüzes karddal az angyalok hierarchiájának legfelsőbb fokán álló kerubok őrzik.

Jeromos szerint jóval a világ teremtése előtt, a júdai Jubileumok könyve szerint a teremtés első, a talmudisták szerint a teremtés második napja óta vannak angyalok. Klee angyalai öröktől fogva és az örökkévalóságig léteznek. Testetlen lények, lábuk sincs, lebegnek a köztes létben, átalakulásra képesen. Jelenlétük valóságos, anyagszerű, annak ellenére, hogy tömegük nincs. Testük, a fehér papírra felvitt fekete vonal szinte egyszemélyiségnek hat, mintha nem volna kiterjedésük, mintha megmutatkozásuk a látható formában véletlenszerű volna: *most ilyenek, most így érzékelhetők*, de ez átmeneti állapot; Klee jelzi, hogy a vonalak struktúrája időleges, bármikor létrejöhet egy másik forma és más létállapot. Érezzük, ellebbenhetnek, eltűnhetnek, visszamerülhetnek a láthatatlanba, hisz a semmi határán léteznek.

Az angyal-sorozatban, főként a rajzokban, a megjelenítés fontos eszköze a mozgás. Némelyiket mintha egyetlen mozdulattal rajzolta volna, egyetlen pont elmozdításával, s ugyanoda visszaérkezve. Saját *Pedagógiai vázlatkönyve* (Corvina Kiadó, 1980) segít az értelmezésben: „Egy aktív

vonala, idők és korlátok közé szorítva, meghatározott pontok közt halad... Létrejöttük közben ezeknek a képződményeknek lineáris karakterük van; mihelyt azonban formálódásuk véget ér, linearitásukat nyomban felváltja a felületszerű képzet”. Csak pont, vonal, mozdulat, mozgás és a felület feszültsége. „A végtelen mozgás az a pont, amely mindent betölt, a mozgás a nyugalomban, mennyiség nélküli végtelenség, amely oszthatatlan és végtelen” (*Über die moderne Kunst*, Jena, 1945).

Az angyalok képzete amúgy is elválaszthatatlan a mozgástól. Miközben a zsidó, a keresztény és a mohamedán mitológiában testetlen lények, emberi szemmel érzékelhetetlenek, szélhez, tűzhöz, fényhez hasonlítanak – a szélben, villám tüzeiben, áldozati lángban, tüzes kerekben, viharban mégiscsak észlelhetők. A *Zsoltárok* könyvében olvasható (104.3–4): „A szeleket követeddé teszed, a haragos villámot szolgálóddá”. A szelek szellemet is jelentenek, a követ pedig angyalt, akár így is hangozhatna ez a sor: „a szellemeket angyalaiddá teszed” (a *ruah* szó a héberben egyaránt jelent szelet, szellemet és lelket). Szélfúttá lelkek, testetlen szellemek, a mozgással, az elmozdulással a határtalant feszegető lények a Klee-angyalok, kísértik az embert, együtt mozognak, együtt léteznek vele, de nem szólnak ténykedésébe. Ismerői a titkoknak, de hallgatásba burkolóznak, némaságra kényszerülnek, mert csak így kerülhetik el a bukott angyalok sorsát. Jeleznek ők, súgnak, üzeneteket hagynak, közvetítenek, közvetlen kapcsolat azonban nem teremthető velük az ember vaksága, gögje, süketsége miatt.

Klee az ikonfestők szelídségével közvetít. Vonalainak nincs vastagsága, se színe, a papír fehérségén minden tisztán jelenik meg. A mozdulat, a ritmus illeszkedik a

teremtő művész lelkének, magának a teremtésnek a ritmusához. Klee angyalai nemcsak a láthatatlanból ismerik az utat a láthatóba, hanem a felismerés lehetőségét is tudatják velünk: ahogyan életünk a valóságosból az imaginárius világba kerül(het).

Klee nyugalma és öntudata magától értetődő, hiszen már a nápolyi Leontius is meg volt győződve arról, hogy a festő, a kép-alkotó művész a teremtés kozmikus aktusának is részese. A téren és időn kívülinek ábrázolt Klee-angyalok, hasonlóan az ikonokon, a bizánciaknál fellelhető őseikhez, minden anyagi dolog bizonytalan és látszólagos voltáról tanúskodnak és egyben az ember – a teremtésre képes ember – szellemi rendeltetéséről. Klee angyalai sem a földön állnak, s ez, akárcsak lebegésük, azt az illúziót kelti, hogy nem a mi röghöz kötött, időbe zárt, térrel körülhatárolt világunkba tartoznak, hanem van valamiféle más létforma, mellyel ezek az anyagtalan alakok próbálnak összekötni minket. Semmi sem misztikus. Sőt, nagyon is tapintható Klee racionalizmusa. Vagy még pontosabban: a művész kibejár a racionális és irracionális között. Angyalai a köztes lét követeiként megszüntetni igyekeznek, de legalább átjárhatóvá próbálják szélesíteni a látható és láthatatlan, a tudható és a titok, a véges és végtelen, lét és nem-lét közötti határmezsgyét.

A fehér–fekete ellentétpár számos kultúrában az élet–halál ellentétet jelenti. A fehér papíron a fekete rajzangyalok szimbólumok: az érzékileg észlelhetetlent ábrázolják, az alaktalant érzékileg észlelhetőként mutatják, a végtelent a végesben teszik megragadhatóvá. A *Feledékeny angyal* szemhéja lecsukva, önmagába mélyed. Szárnyai hegyesen, élesen feszülnek a fehér síkba. Két kezét összekulcsolja elől, zavarodottságát rejti, s befelé

fordultságát jelzi. Talán medítál. Vajon mit felejtett el? Megsajnálta valakit, egy bűnös embert? Talán így szegült szembe Isten akaratával? Mélységesen magányos. Már-már emberszerű.

Klee nem akart embereket ábrázolni. „Ha az embert akartam volna 'visszaadni', még hozzá 'olyannak, amilyen', vonalak olyan kusza összevisszaságára lett volna szükségem, hogy egy tisztán elemi ábrázolásról szó sem lehetett volna: zavarosság keletkezett volna, egészen a felismerhetetlenségig. Ezen kívül is: nem szándékom olyannak mutatni az embert, amilyen, hanem csak amilyen lehetne” – mondja a jénai Művészegyletben rendezett kiállítását kísérő előadásán, 1924-ben (1945-ben jelent meg a szöveg a berni Benteli Verlagnál, magyarul: Felix Klee: *Paul Klee*, Corvina Kiadó, 1975). Talán e tisztán lineáris angyalok, akik a hagyomány szerint őrzői, kísérői az embernek, magát az embert is helyettesítik, transzcendens égi, légi változatai, másolatai a földi nehézkedéshez, az anyaghoz és a halálhoz kötött síró, feledékeny, reménnyel teli, koravén, éber, félig-kész, rút, hallgató, halandó embernek.

Az *Angyalosan* (Angyalul, eredetiben: Engelsam) arctalan feje felett glóriával – mely a teljesség, a világ-egész, a mennyei tökéletesség szimbóluma – repül, hasít a légen át kiterjesztett szárnyaival; csupa mozgás, igyekezet. Jobb felé – az európai hagyományoknak megfelelően –, a jövő felé halad sebes tempóban. Tógát visel, ahogy egy angyalhoz illik (Klee itt közvetlenül utal arra, hogy az ikonokon a ruha redőzete is kifejezett bizonyos szellemi tartalmakat). E méltóságteljes angyal méltán lehetne az „angyalság” absztrakciója. Talán az egyik főangyal, arkangyal ő, talán Mihály, aki az igaz hívők nevét bevezeti egy könyvbe, megmenti a zsidó nép közül „aki be van írva a könyvbe”

(Dániel, 12.1–2), őrzi a titkos írásjegyeket, a mágikus szavakat, melyekkel ég és föld teremtetett (Henoch, 60.12); a lelkek kísérője; Ő bocsátja be az égi Jeruzsálem kapuján az igaz hívőket, és ő a nagy tanító is (Ádámot a földművelésre, a világteremtés csodájára, Isten ismeretére tanítja, és ő adja át a kőtáblákat a Sínai-hegyen Mózesnek). Elvontságában, szigorú összefogottságában, egyszerűségében ő az örök s elérhetetlen ideák (szépség, harmónia, tisztaság, rend) képviselője. Mindössze kilenc lendületes vonal – a pontos és tudatos Klee-nél ez a kilences szám sem lehet véletlen.

Klee humora is megjelenik, amikor 1940-ben, mintegy válaszul az angyalság elvont ideájára, megrajzolja a *Még rút angyalt*. Valóban csúnya: deformálódott, szőrös, karcos és gyanús is. Embergyanús. Még van két lába (akárcsak az 1939-es *Csengettyűs angyalnak*) és két keze, inkább egy részeg, bódult, bárgyú, kövér emberre hasonlít, mint bármelyik másik angyalra. Szárnyai kezdetlegesek, szálkásak. E két lábasingyálnak (a *Még rút angyal* és a *Csengettyűs angyal*) inkább ember ábrázata van. S ha ehhez még hozzávesszük az 1939-ben festett és rajzolt *Angyal: még női* munkáit (előbb a festmény készült el, aztán a rajz, s mindkét változatnak azonos a címe), akkor megérthetjük a folyamatot: előbb még nő vagy férfi valaki, van felismerhető nemi szerve, a nőnek az archaikus művészetek formajelölése szerinti melle; előbb még rút valaki, lógó hassal, szétvetett lábakkal, vigyori, telt képpel, fennakadt szemmel; aztán angyallá változik: nemnélkülivé, testetlenné, széppé, megformálttá, rendezetté, absztrahálttá. S akkor akár síró vagy feledékeny, kétkedő vagy éber, törekvő vagy túlcserdülő lehet, azaz megőrizhet bizonyos földi tulajdonságot, de az átalakulás során elválasztódott a vaskos, materiális földi jellegtől. Az ember-lét az anyaghoz, a nemhez, a rúthoz



kötött. Az angyal-lét a szellemihez, a nemtelenséghez, a széphez.

Ismét Klee segít: „Az embernek az az eszmei képessége, hogy a földi s a földön túli világot tetszése szerint szelheti át, ellentétben áll fizikai tehetetlenségével: ebből fakad az emberi tragikum. Erő s erőtlenség viszállya ez, emberi létünk meghasonlottsága. Félig szárnyas lény az ember, félig meg rab. Föld és világ között a gondolat közvetít. Minél hosszabb az utazás, annál fájóbb, hogy mozgássá kell válnunk, mivel még nem vagyunk az!”

Az angyal: a gondolat. A gondolat, mely szárnyakon repül, legyőzi a földi, a visszahúzó erőket, és a hétköznapiából kirepít a kozmikusba. Lehetséges ez?

Klee-nek mindenesetre sikerült. Miközben testnedvei elapadtak, bőre lassan kiszáradt, előbb holdközethez, majd pergő homokhoz vált hasonlatossá, a halál közelében 1939-ben s 1940-ben teremtett angyalaival átlépte az átléphetetlennek tűnőt.

A judaizmus szerint minden angyal egy égitesthez kapcsolódik (például Gábiel a Holdhoz, Rafael a Merkúr-hoz). Klee angyal-fejei is nap-hold-égitest utalások. A teljesség, a kozmikus egész oly egyszerűen s magától értetődő természetességgel van benne ezekben az alapformákban, mint a négy-ötéves gyerekek rajzaiban, akiknek mindenható a fantáziájuk, s képesek „racionalizálni” a kozmosz, s benne a nap-hold és önmaguk összefüggését. Ezek az égitest-fejű angyalok is racionálisan, tényszerűen, egyszerűen vannak benne a nagy egészben, valóságosan létezőkké váltan.

A festett *Törekvő angyalon* balra fent a hold karimája. Az angyal arca közetszerű, fekete szemüregei holdkráterek,

szárnyai éles hegyikristályok. „Minden tele van istenekkel”, vallja Thalésszel Klee. S ő valóban mindent átszellemít: növényeket, csigákat, vizeket, házakat, s nála valóban minden mindennel összefügg. Szükségszerű tehát, hogy angyalainak köze van az égitestekhez és a kőzetekhez is (lásd még az *Angyalok sziklája* rajzot is).

Az *Angyal tele reménnyel* nap-telehold arcát kissé felfelé fordítja. Jobbra, felfelé, profilban: az irány is a jövő felé fordulást jelzi. Két pontszemecskéje ragyog (a többieknek vagy nincs szembogara vagy vessző-vonal), sőt még két orrlyuk-pontocskája is (a többieknek vagy nincs orra vagy csak hosszú, éles vonal) fénylik, bizakodik. S mintha a száj vonala is mosolyra húzódná. Ő ugyan bezárt szárnyai közé, de lát valamit, ami reménykedésre, csaknem derűre indítja. Szólalj meg – kérlelnénk –, de az égi szféra felé figyel. Hirdesd tiszted szerint a számodra láthatót, számunkra megfoghatatlant, mondanánk, de hátat fordít a földnek, s valami magasabb rendűre függeszti tekintetét. Talán magát Istent látja, aki még Ábrahám meglátogatásához is angyalainak alakját öltötte magára.

Az 1940-ben festett *Halál angyalán* maga az angyal a bal sarokban, fent: két óriás, ovális, fekete lyuk a szeme. Mintha el akarná rejteni, amit lát, amit tud: a szörnyűséget.

Európát 1939 szeptemberében lángra lobbantotta a háború. Klee életéből már csak hónapok vannak hátra. A *Halál angyala* merően néz és várakozik. Nyitott sírgödör fölött lebeg, s hipnotikus erővel vonzza a tekintetet hol saját fekete lyuk szeméhez, hol az ötszög alakú, szabálytalan fekete lyukhoz, melyet lilásszínű szélén még egy fekete kontúrvonal keretez. Zöld, sárgászöld ciprusfák kísérteties fényben. Irreális színek és formák; megül a rettenet a pasztellképen. Több mint az egyedi halálfélelem. Henoch

Apokalipsziséből kell idéznünk az arkangyalok beszélgetését: „Abban az időben Mihály azt mondta Rafaelnek, és így szólt: A szellem ereje elragad engem és szívem ég az ítélet súlyának és tüzének hallatán. Ki tudja ezt az ítéletet elviselni és kicsoda az, aki nem omlik le előtte? Mihály pedig ismét így szólt Rafaelhez: Kicsoda ez a lény, aki szívében nem érzi magát vétkesnek és akinek belseje nem reszket az ítélet szavának hallatán? Milyen borzasztó ez az ítélet, ami így kimondatott és amit végre kell hajtani!”

A *Komoly tekintet* – ugyancsak 1939-es akvarell és enyvesfesték – a Kháron ladikja. Fekete sík háttér előtt egyszerű, geometrikus formák. Alul szürkés-kékes, hold-karéj csónak lebeg, úszik a semmiben, a Styx folyón. Rajta sárgászöld félhold támaszkodik egy vékony testű, nagy fejű figurához, melynek arcában mindössze két fekete lyuk, mint az angyalfejek. Angyal-kép ez is, még ha önarcképnek is tekinthető. Átkelés az életen, átlebegés a visszatérhetetlenbe, nyugodt, méltóságteljes elfogadása a semminek. Amit halálnak hívunk.

KÉPJEGYZÉK

- B1 Noé (mozaik)
08 Jacopo Bassano: Az állatok Noé bárkájára mennek
15 Ábrahám feláldozza Izsákot (mozaik)
20 Paolo Veronese: Izsák feláldozása
26 Rembrandt: Izsák feláldozása
31 Leonardo da Vinci: Szent Anna harmadmagával
33 Leonardo da Vinci: Szent Anna harmadmagával (részlet)
44 Leonardo da Vinci: Londoni vázlat (Szent Anna, a Szűz, a kised és Keresztelő Szent János)
46 Albrecht Dürer: A háromkirályok imádása
54 A háromkirályok imádása (freskó)
59 Joos Van Cleve: A háromkirályok imádása
63 Paolo Veronese: A háromkirályok imádása
67 Giotto: Júdás csókja
72 Giotto: Júdás csókja (részlet)
77 Albrecht Dürer: Keresztvitel
80 Veronika mester: Szent Veronika
85 Hans Memling: Szent Veronika
90 Rogier van der Weyden: Szent Kereszt Triptichon
93 Oskar Kokoschka: Veronika's fátyla
101 Georges Rouault: Szent arc
107 Rembrandt: Lázár feltámasztása
110 Michelangelo: Pieta
117 Rogier van der Weyden: Keresztlevétel
121 Rembrandt: A meditáló filozófus
126 Marc Chagall: Rabbi
131 Marc Chagall: Születésnap
140 Marc Chagall: Séta
148 Leonardo da Vinci: Szent Jeromos
152 Albrecht Dürer: Szent Jeromos a cellájában
159 Veronese: Szent Jeromos a vadonban
166 Tiziano: Szent Jeromos
170 Flippino Lippi: Szent Jeromos
174 Antonello da Messina: Szent Jeromos dolgozószobájában

182	Caravaggio: Narcissus
186	Arnold Böcklin: Önarckép a hegedülő Halállal
194	Vincent van Gogh: Önarckép palettával
200	Rembrandt: Bársony sapkás önarckép
205	Rembrandt: Önarckép keleties öltözetben, kutyával
212	Rembrandt: Önarckép
215	Rembrandt rajza
220	Piero della Francesca: Terhes Madonna
230	Anna Margit: Kűmmernis mártír szent
234	Anna Margit: Akasztott bábu
242	Ország Lili: Arany város II.
247	Ország Lili: Vízió
252	Ország Lili: Panaszlevél
257	Ország Lili: De profundis
264	Ország Lili: Vidám város
269	Ország Lili: Agyagtábla
272	Farkas István: Vihar után
276	Farkas István: Végzet
279	Rembrandt: Jákob és az angyal tusakodása
289	Rembrandt: Öreg rabbi
293	Paul Klee: Angelus militans
299	Paul Klee: Angelus novus