

VIGILIA

2021 / 9



Kép és képek

GÖRFÖL TIBOR: **Mindenben azonos képmás**

SZEGVÁRI ZOLTÁN: **Képrombolás és képtisztelet küzdelme Bizáncban**

ACZÉL PETRA: **Kép és retorika**

PATSCH FERENC: **Alkotóművészet és spiritualitás történelmi viszonya**

GÁJER LÁSZLÓ: **A „minimum” esztétikája és a keresztény hit**

OBERFRANK LUCA: **A kortárs képzőművészet a szakrális térben**

Falcsik Mari, Kalász Márton és Miklya Zsolt versei
JAN-HEINER TÜCK: **Az anti-ikon. Dosztojevszkij és Holbein**

Beszélgetés Puskás Bernadett művészettörténésszel

ADRIENNE VON SPEYR:	A világ képei	641
---------------------	---------------	-----

KÉP ÉS KÉPEK

GÖRFÖL TIBOR:	Mindenben azonos képmás. A krisztusi ikon és az emberi átalakulás az egyházatyáknál	642
SZEGVÁRI ZOLTÁN:	Képrombolás és képtisztelet küzdelme Bizáncban	652
ACZÉL PETRA:	Kép és retorika	658

SZÉP/ÍRÁS

KALÁSZ MÁRTON:	Vigas; Fondor világ; Esti hajó; Hívás <i>(versek)</i>	667
JAN-HEINER TÜCK:	Az anti-ikon. Dosztojevszkij Holbein <i>A halott Krisztus a sírban</i> című képe előtt <i>(tanulmány)</i> (Görföl Tibor fordítása)	669
FALCSIK MARI:	Mindennapi kegyelmünket; Nyári vihar; Első tanítóm; A rózsalugas <i>(versek)</i>	677
MIKLYA ZSOLT:	Melankólia és a szél; Macskaszem; Minthazsoltár <i>(versek)</i>	680
HALASI ZOLTÁN:	A jezsuiták <i>(próza)</i>	683

A VIGILIA BESZÉLGETÉSE

TERDIK SZILVESZTER:	Puskás Bernadett művészettörténésszel	689
---------------------	---------------------------------------	-----

MAI MEDITÁCIÓK

PATSCH FERENC:	A képek védelmében. Alkotóművészet és spiritualitás történelmi viszonya	698
----------------	---	-----

NAPJAINK

GÁJER LÁSZLÓ:	A „minimum” esztétikája és a keresztény hit	704
OBERFRANK LUCA:	A kortárs képzőművészet jelenléte a szakrális térben	708

KRITIKA

VÁRKONYI BORBÁLA:	A test (meg nem) érintése. Jean-Luc Nancy: <i>Noli me tangere</i>	711
CSABA LÁSZLÓ:	Amartya Sen: <i>Az igazságosság eszméje</i>	713

SZEMLE

(részletes tartalom a hátsó borítón)	715
--------------------------------------	-----

A világ képei

A világ dolgait Isten teremtette, s igazi alakjukban és igazságuk szerint állnak előtte. Isten ismeri őket; mindent tud, ami összefügg velük. És tudása nem csupán jelenlegi állapotukhoz kötődik, hanem azt is tudja, milyenek voltak és milyenek lesznek. Valamennyit úgy teremtette, hogy a Fiúra irányuljon. A megteremtésükkel vállalt „fáradtsága” a Fiúban nyeri el „jutalmát”. Azt látja bennük, amivé lenniük kell; magában a Fiúban látja, aki saját magában beteljesít majd minden dolgot az égben és a földön.

Képi formában tapasztaljuk meg a dolgokat. Kicsiny szeletét alkotják számunkra a valóságnak; a múltat csak rendkívül fogyatékosan ismerjük meg, a jövőt többnyire egyáltalán nem; a jelen pillanat időben és térben egyaránt korlátozott. Egy-egy dolog gyakran olyan arcát mutatja nekünk, amely mások előtt rejtve marad. A képek mindig töredékesek. Ha olyannyira szeretni tudnánk a Fiút, hogy eleve nem magunkban hordozzuk, neki köszönhetően számos mélyebb összefüggése szerint láthatnánk a képek világát. Meglátnánk a képeknek azokat a kiegészítéseit, amelyek a Fiúban rejlenek, s a Fiútól eljutnak hozzájuk. Ha így látnánk őket, sokkal nagyobb jelentőségre tennének szert a szemünkben. Azon a viszonyon belül látnánk őket, amelyben kinyilvánítják végérvényes igazságukat: az Atyának a Fiúval fennálló viszonyán belül, s abban a viszonyban, amely a Fiú jóvoltából felemeli és átalakítja őket.

A képekből oly sok van, hogy lehetetlenség áttekinteni őket. Tudjuk azonban, hogy sokféleségükben az Atya már a teremtéskor a Fiúra irányítva alkotta meg őket. Mi magunk is a Fiúra irányítva megteremtett dolgok közé tartozunk, de mivel szellemi, megértésre képes lények vagyunk, az Atya Igéjének köszönhetően meghatározott viszonyban állunk mindezekkel a dolgokkal. A múltbeliekkel is, azokkal is, amelyekhez érzékszerveinkkel nem férünk hozzá, mert az égben, a tenger mélyén vagy a föld ölén rejtőznek: titkaikkal együtt kivétel nélkül a Fiúra irányulnak, akárcsak mi magunk. Más emberek és más korszakok más képeket tapasztalnak meg; közel van hozzájuk, ami tőlünk távol. Nem idegenek és közömbösök azonban számunkra ezek a távoli perspektívák; azok képeit, a világról nyert képeit alkotják, akik testvéreink az Úrban. Kinyilvánítanak nekünk valamit az egyháznak és a benne élő szentek közösségének az értelméből; mert az imádkozó személyek nem szakadnak ki egyéni helyzetükből és nem veszítik el egyéni nézőpontjukat: megmarad a titok, amelyet Isten megoszt a konkrét emberrel, megmaradnak azok a vonások, amelyekkel felruházta. (...) Ez a minden embert megillető méltóság abban tükröződik, hogy mindenkinek egyedi világa van, s világában egyedi képek, és a szemlélődve imádkozó embernek is tudatában kell lennie annak, hogy képei értékesek és jelentősek Isten szemében.

Mindenben azonos képmás

GÖRFÖL TIBOR

A krisztusi ikon és az emberi átalakulás az egyházatyáknál

1976-ban született Pécsen. A Pécsi Tudományegyetem, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem és a Szent Atanáz Görögkatolikus Hittudományi Főiskola oktatója, a Vigilia főszerkesztője. Legutóbbi írását 2021. 8. számunkban közzöltük. — A tanulmány az NKFI 128321 számú OTKA-pályázat támogatásával készült.

¹John A. McGuckin:

Saint Gregory of Nazianzus. An intellectual biography. SVS Press, Crestwood, 2001, 311–370.

²Or. 38, 13. In:

Vanyó László (szerk.):
Nazianzoszi Szent Gergely beszédei.
Szent István Társulat,
Budapest, 2001, 242.

³Christopher A. Beeley:

Gregory of Nazianzus on the Trinity and the knowledge of God.
Oxford University Press,
Oxford – New York,
2008, 314–315.

Minden bizonnyal nem véletlen, hogy Nazianzoszi Szent Gergely nemcsak a leggyakrabban nevezte az Atyával mindenben azonos képmásnak Krisztust a 4. századi patrisztikus szerzők közül, de egyúttal a később hatalmas hatástörténetet kibontakoztató — magyarrá többnyire átistenülésnek fordított — *theószisz* kifejezést is megalkotta. Gergely, akinek életútja bonyolult mintát rajzol ki a klasszikus műveltség és a keresztény ékesszólás, a nyilvánosság és a visszahúzódás, a próza és a költészet, a legteljesebb elismerés és a végletes megszágyenyülés között,¹ pontosan élénk tárja, hogy a patrisztikus gondolkodásban Krisztus alakjának megközelítésére rendelkezésre álló lehetőségek között kiemelkedő helyet foglalt el a képmásiség eszméje, s a Krisztusról kifejtett „ikonikus” értelmezésnek óhatatlanul lényeges következményei voltak a keresztény életéről és az ember rendeltetéséről alkotott felfogásra nézve. E ponton titokzatos és mélyreható kapcsolat sejlik fel a képmásnak tekintett Krisztus és az Isten képmására teremtett ember között, olyan összefüggés, amely nem rekedt meg a késő ókor viszonyai között, hanem az elmúlt évek leginnovatívabb teológiai elgondolásaiiban is meghatározó szerepet játszott. Már csak ezért is érdemes figyelmet szentelni neki.

Azokban a szakaszokban, amelyekben — a hagyománytól a megtisztelő Teológus címet elnyerő — Gergely számos jelzőt és metaforát sorakoztat fel Krisztussal kapcsolatban, rendre felbukkannak olyan határozmányok, amelyek az Atya és a Fiú belső viszonyát világítják meg. Ilyen a „szép ősminta lenyomata”, az „eltörölhetetlen pecsét”, a nem változó vagy mindenben azonos képmás (*aparrallaktosz eikón*), aki egyúttal az Atya magyarázatát is nyújtja.² Az újszövetségi fogalmakra (lenyomat: Zsidó levél; képmás: Kolosszei levél) hivatkozó felsorolásban különösen fontos a „változatlan”, „mindenben azonos” jelző, amelyben egy egész hagyományvonulat összegződik. Már a valószínűleg Nikomédiai Euszebiosz elnökletével tartott 341-es Antiochiai zsinaton is találkozunk vele, s ahhoz az órigenészi hagyományhoz kötődik, amely a szentháromsági személyek különbözőségét, de természetbeli azonosságát hangsúlyozza.³ A 4. század teológiai világán belül egyik megállapítás sem számított magától értetődőnek, sem a szentháromsági személyek közötti valós és örök különbség, sem a személyek közötti természetbeli egység, ezért Ger-

gely állásfoglalása már csak az *aparrallaktosz eikón* említésénél fogva is mindkét szempontból egyértelmű volt.

A fogalom tartalmát a Teológus másutt részletesen is kifejti. Negyedik teológiai beszédében szintén a Fiúról állítható kifejezések felsorolásával és elemzésével szolgál, s a Fiút, az Egyszülött, az Ige, a bölcsesség és a hatalom után részletesebben is szót ejt az „igazságról”, amelynek azért lehet mondani a Fiút, mert „az Atya tiszta pecsétje” és „maradéktalanul hűséges lenyomata”. Beszédes, hogy az „igazság” után nyomban a „képmás” következik, mintegy az igazság értelmének kifejtéseként: „képmásnak is nevezzük, mivel egylényegű, hiszen az Atyától ered, de az Atya nem ered tőle. A képmásnak az a természete, hogy az eredeti képet jeleníti meg utánzással (...), ám ebben az esetben többről van szó; a képmás ugyanis mozdulatlan, s valami mozgót utánoz; csakhogy ebben az esetben élő valósággal van dolgunk, aki élő valóságot képez le, s nagyobb mértékben hasonlít hozzá, mint (...) a szülőktől származó gyermekek. Ilyen ugyanis a természetük azoknak, akik egyszerűek: esetükben sem hasonlóság, sem hasonlósághiány nincs, hanem egyszerű lenyomatai az egésznek, s inkább ugyanazok, mintsem hasonlók.”⁴ Az igazság magyarázataként olvasható fejtegetésben az egylényegűség az életből és az egyszerűségéből követik. Gergely azt állítja, hogy ha van képmása az Atyának (saját létén belül), akkor nem lehet tőle különböző természetű, mivel az isteni egyszerűség nem enged meg másféle lehetőséget.

A Fiút képmásként, mégpedig az eredeti képpel mindenben azonos képmásként felfogó értelmezés ezért az isteni egyszerűség ókori eszméjének mélyreható átalakítását kívánta. Nazianzoszi Gergelynél is ez a problematika húzódik a háttérben, kimondatlanul is vitát folytat azzal a kortársával, akit a másik két kappadókiai egyházatya (Baszileiosz és Nüsszai Gergely) elsődleges ellenfelének tartott: Eunomiosszal, aki egy ideig küzikoszi püspök volt, és a kappadókiaiak után még Aranyházájú Szent Jánosból is roppant felháborodást váltott ki.⁵ Eunomiosz az emberi megismerés elemzésének alapján igyekezett megközelíteni Isten és a Szentháromság valóságát, s azt a meggyőződést képviselte, mely szerint mindig az adott dolog lényegét fejezi ki, amit állítunk róla — és nincs másként Isten esetében sem. Arra a kérdésre tehát, hogy mi állítható Istenről, ha maradéktalanul egyszerű, Eunomiosz azt a választ adta, hogy a lényege, és csakis a lényege. Az egész kérdéskör akkor válik érdekessé, ha tudatosítjuk, hogy egyes keresztény álláspontok azt hangoztatták, egyáltalán nincs (tudományos értelemben vett) ismeretünk Istenről, mert radikális egyszerűségénél fogva nem határozható meg a lényege. Így gondolta Alexandriai Kelemen,⁶ s e radikális állásponthoz képest tagadhatatlanul volt valami vonzó Eunomiosz hatalmas ismeretelméleti derűlátásában, mert nem terhelte meg azzal a tudattal a keresztényeket, hogy teológiai tudományuk Istennél alacsonyabb szinten helyezkedik el.

Eunomiosz mindenesetre nem habozott képmásnak (*eikón*nak) nevezni az Atyától különböző Fiút, de híres *Apológiájában* ezt a kép-

⁴Or. 30, 20 (Paul Gallay: *Grégoire de Nazianze. Discours 27–31*. Cerf, Paris, 1978, 268.).

⁵Aranyházájú Szent János: *A Felfoghatatlannról és az Egyszülött dicsőségéről*. (Ford. Perczel István.) Osiris – Odigitria, Budapest, 2002.

⁶Ulrich Schneider: *Theologie als christliche Philosophie. Zur Bedeutung der biblischen Botschaft im Denken des Clemens von Alexandria*. De Gruyter, Berlin – New York, 1999, 161–167.

⁷Apologia 24. In: Richard Paul Vaggione (szerk., ford.): *Eunomios. The extant works.* Clarendon, Oxford, 1987, 64. (ou prosz tén ouszian pheroi an hé eikón tén homoiotéta).

⁸Perczel István: *Az istenismeret útjai Keleten és Nyugaton: az eunomiánus vita.* In: Bugár M. István – Pesthy Mónika (szerk.): *Ókeresztény szerzők, kortárs kérdések: kulturális diverzitás és antropológia.* Szent István Társulat, Budapest, 2010, 155–175.

⁹Lásd Andrew Radde-Gallwitz rendkívül megvilágító erejű fejtegetéseit: *Basil of Caesarea, Gregory of Nyssa, and the transformation of divine sympathy.* Oxford University Press, Oxford – New York, 2009, 87–112.

¹⁰A Szentlélekről 18, 47. In: Vanyó László (szerk.): *A kappadókiai atyák.* Szent István Társulat, Budapest, 1983, 124.

¹¹Contra Eunomium II, 16. In: Bernard Sesboué et al. (szerk.): *Basile de Césarée. Contra Eunome.* II. kötet. Cerf, Paris, 1983, 60–64.

másísiságot csakis a cselekvés, nem pedig a lényeg és a természet szintjén volt hajlandó elfogadni, mert a Fiú képmásísiságát az Atya akaratához és cselekvéséhez, főként teremtő tevékenységéhez rendelte.⁷ Isten egyszerűségével nem fér össze, hangsúlyozta a szélsőséges ariánusnak elkönyvelt Eunomiosz, hogy egyszerre legyen születetlen és született, s ha a születetlenség az Atya lényegét fejezi ki, akkor a születettnak számító Fiú nem lehet ugyanolyan természetű, mint ő. A képmásísiság Nazianzoszi Gergelynél jelentkező értelmezése azonban egészen másféle következtetést von le Isten egyszerűségéből, pontosan az eredeti kép és a képmás egylényegűségét igazolja. Eunomiosz egyáltalán nem volt „gyenge” gondolkodó,⁸ és érthető, hogy a kappadókiai egyházatyák legnagyobb igényű művei az *Eunomiosz ellen* címet viselték. Az istenismeret szempontjából programjuk azt kívánta kimutatni, hogy igenis lehet megbízható állításokat tenni valamiről és valakiről akkor is, ha a lényegéről nem tudunk kimérítő ismeretet szerezni.⁹

Szintén a szentháromságtan és az istenismeret közös metszetében helyezkedett el Nagy Baszileiosz azon okfejtése, mely szerint csak a „láthatatlan Isten képének szépsége” révén lehet eljutni „az ősképminden szépséget felülmúló látványához”, s ehhez a képnek és az ősképmennek természetében azonosnak kell lennie,¹⁰ vagyis az Atya ismerete csak a vele egylényegű képmás által lehetséges: ami a fény a szemnek, az a képmásként felfogott Ige a léleknek.¹¹ Baszileiosz védelmében és Eunomiosz ellen megírt nagyszabású értekezésében (főként a III. könyv 6. fejezetében) Nüsszai Gergely még a hagyomány bizonyos elemeinek átalakításától sem riad vissza annak érdekében, hogy kimutassa a Fiú tökéletes képmásísiságát. Bár az alexandriai hagyomány például kizárólag az Atyáról merete állítani, hogy „minden jóságot felülmúl”, azaz maradéktalanul és minden tekintetben transzcendens, Baszileiosz öccse a Fiú képmási létéről nyújtott áttekintésében ezt a kijelentést az Atya örökkévalóságában és végtelenségében létező „tökéletes másolatra” is kiterjeszti.¹² Mivel pedig ugyanebben az összefüggésben állításainak alátámasztása érdekében arra a Jánosnál olvasható jézusi kijelentésre is hivatkozik, miszerint „aki látott engem, látta az Atyát” (Jn 14,9), nem férhet kétség hozzá, hogy a tökéletes képmásísiság szempontjából nem tett különbséget a teremtés előtti Logosz és a megtestesült Ige között.

Annak a meggyőződésnek, hogy a világtól függetlenül létező Fiú és a történelemben fellépő Krisztus egyaránt az Atya tökéletes képmásának tekintendő, igen jelentős következményei voltak az „ikonikus” krisztológia szempontjából. Nazianzoszi Gergely olyan szoros egységben látta egymással a második szentháromsági személy két létmódját, hogy a Fiú képmási mivoltát ugyanolyan természetességgel hangsúlyozta a Megtestesülttel, mint a Logosszal kapcsolatban, sőt az előbit könnyebben is nevezte képmásnak, elsősorban minden bizonnyal láthatósága miatt (ez azért is érdekes, mert mint majd látni fogjuk, a Gergely számára hallatlan tekintéllyel ren-

¹²Claudio Moreschini:
*Further considerations
of the philosophical
background of Contra
Eunomium III.* In:

Johann Leemans –
Matthieu Cassin (szerk.):
*Gregory of Nyssa, Contra
Eunomium III. An English
translation with
commentary and
supporting studies.*
Brill, Leiden – Boston,
2010, 595–612., 605.

¹³Az Apollinarisz ellen és
további költemények
beható elemzésével
szolgál Gabrielle
Thomas: *The image of
God in the theology
of Gregory of Nazianzus.*
Cambridge University
Press, Cambridge, 2019
(a test szempontjából
főként a 46–51.
oldalakon).

¹⁴Christopher A. Beeley:
*The unity of Christ.
Continuity and conflict in
patristic tradition.* Yale
University Press, New
Haven – London, 2012.

¹⁵Rowan Williams: *Arius.
Heresy and tradition.*
Darton, Longman
and Todd, London, 1987
(a könyv 2001-es
második kiadása jelentős
kiegészítéseket
tartalmaz).

delkező Órigenésznél éppen a láthatatlan Isten képmásának láthatatlansága volt a döntő). Krisztus minden további nélkül a „láthatatlan Atya képmásának” nevezhető Gergelynél (*Carm.* I, 2, 38), de ugyanígy akár teremtőnek is. Ennek következtében viszont Krisztus teste is részévé válik képmási mivoltának, Krisztus teste is Isten képmásának (*eikón theou*) nevezhető, mivel az isteni természet összefonódott vele.¹³

Ezek az Eunomiosz és más tévtanítók ellen intézett fejtegetések korántsem voltak magától értetődők a 4. században. A jelentőségük és tartalmuk megítéléséhez fontos emlékeztünkbe idéznünk, hogy az egész századra vonatkozó ismereteink folyamatosan átalakulóban vannak, ha nem is követhetetlen egymásutánban, mégis rendszeresen színre lépnek olyan újabb és újabb helyzetfelmérések, amelyek eltérő módon rajzolják meg a korszak fő- és mellékszereplőinek konstellációit, jelölik ki legfontosabb teológiai szempontjait és határozzák meg az egyháztörténeti események vagy az egyházpolitikai feszültségek teológiai hatásait. A legkevésbé sem öncélú „tudományos” érdeklődés tükröződik ezekben az erőfeszítésekben (nem mintha ez a fajta érdeklődés bármiféle mentségre szorulna), ami egyebek mellett abból is jól kitűnik, hogy a század szentháromságtanának és krisztológiájának kölcsönhatását vizsgáló szerzők rá tudnak mutatni olyan folyamatokra, amelyek napjainkig pontosan leképeződnek a teológiai törekvésekben. A főként Nazianzoszi Gergely szakértőjeként ismertté váló Christopher Beeley például lenyűgöző látéképet nyújt arról, miként függ össze a patrisztikus gondolkodóknál a szentháromsági személyek különbözőségének hangsúlyozása és a Krisztus két természete közötti egység mértékének megállapítása: ennek értelmében minél szorosabb egységet feltételez valaki Krisztus természetei között (minél kevésbé akarja távol tartani istenségét az emberi jellegzetességektől), annál inkább hajlamos a szentháromsági személyek különállóságát hangsúlyozni, és fordítva.¹⁴ A mai teológiában kiválóan megfigyelhetők ugyanezek az összefüggések, és sokat jelent, ha érvényességük megítélésében szerepet játszik kialakulástörténetük ismerete. Közben pedig rendszeresen megmutatkozik, hogy a krisztusi képmás értelmezésének minden fontos szerzőnél döntő jelentősége van.

Tanulságos példa e tekintetben Athanasziosz, a szent alexandriai püspök, akinek a 4. században elfoglalt helye és a nagy ellenfelének beállított Ariusról kialakult teológiatörténeti kép létrehozásában játszott szerepe legkésőbb azóta vita tárgyát képezi, hogy felvetődött annak eshetősége, az arianizmusnak nevezett eretnekség jelentős részben Athanasziosz terméke, abban az értelemben, hogy általánosan ismertté vált formájában az ariánus rendszert túlzásokkal, sarkításokkal és egyoldalú beállításokkal ő maga szerkesztette meg, s a korban voltaképpen egyáltalán nem létezett egységes ariánus csoport, amelyet Athanasziosz joggal vett volna célba.¹⁵ Nem Arius felmentése vagy egyháztanítóvá emelése a céljuk ezeknek a teológiatörténeti revideálá-

soknak, pusztán az alexandriai püspök tanításának fejlődését kívánják jobban megérteni egyházpolitikai céljaival összefüggésben. A fennmaradt töredékek fényében nem férhet kétség hozzá, hogy Arius úgy gondolta, az Atya idegen és ismeretlen a Fiú számára, aki nem hasonló hozzá, tehát a képmásának sem tekinthető, függetlenül attól, hogy (Athanasziosz beállítással ellentétben) a Fiú éppúgy örökkévaló, mint az Atya, s a legkevésbé sem helyezhető egy síkra a többi teremtménnyel. Athanasziosz egyéni színezetű teológiájában viszont eleinte ritkán jutott szerephez a Fiú megnevezés, szinte csak az Ige és a Bölcsesség határozománya volt fontos számára, s alighanem ezzel magyarázható, hogy a Fiú képmásiságát eleinte nem világította meg részletesebben. Fia-talkori fő művében az Ige teljes istenségének kifejezésére használja ugyan a változatlan, mindenben azonos képmás fogalmát,¹⁶ de mindenekelőtt az Ige teremtésben betöltött szerepét és az Atya elsőségét hangsúlyozza, s a képmásiságot nagyobb mértékben domborítja ki az emberrel, mint az Igével kapcsolatban.

Ezzel függ össze, hogy az Ige önálló létéről is csak visszafogottan nyilatkozik, nem emeli ki különösebben az Atyához viszonyítva megállapítható önálló személyes valóságát, annál inkább elkülöníti viszont a megtestesült Krisztusban az emberi és az isteni természetet. Különös következménye ennek, hogy nemcsak a Megtestesült szenvedését és keresztjét kell védelmébe vennie azzal a gyanúval szemben, miszerint az emberi gyengeség és határoltság meg tudja érinteni az isteni valóságot, de az emberi test is súlyos problémaként jelentkezik számára a megtestesüléssel kapcsolatban, és egyértelműnek tartja, hogy Krisztus testére nem terjedhet ki képmási mivolta.¹⁷ Később, az ariánusok ellen mondott beszédek idején valamelyest már módosul szemléletmódja, és jobban előtérbe helyezi, hogy a Fiú a megtestesülés előtt is képmás, „az Atya visszénye, alakja és igazsága”, akinek éppúgy léteznie kell, ahogyan a fény kisugárzásának: ha az Atya személyes valóság, akkor „tüstént képének és alakjának is léteznie kell”. A szemléletbeli változás mértékét jól jelzi, hogy Athanasziosz a kortársak között páratlan módon olyasvalakinek tekinti a képmást, akiben az Atya saját magát is szemlélni tudja — hogy képmása ily módon is fontos az Atyának, azt talán senki más nem állította a korban. Ezért az Atya nem „fosztható meg” képmásától, akiben mindaz megvan, ami az Atyában.¹⁸ Mindamellett Athanasziosz ekkor sem hazudtolja meg magát, és az Ige képmásiságát elsődlegesen istenségének bizonyítására emeli ki, nem pedig azért, hogy a megtestesülés előtt is betöltött kinyilatkoztatói és közvetítői szerepének megbízhatóságára irányítsa a figyelmet. Istennek ugyanis, hangzik az ariánusok ellen mondott második beszéd szokatlan megállapítása, nincs szüksége közvetítőre, s az Ige közvetítői tevékenysége csak a Megtestesült esetében érvényesül.

Teológiatörténeti perspektíva kérdése, hogy a képmás értelmezésének ezek a hangsúlyai milyen megítélés alá esnek. Igen valószínű, hogy Athanasziosz érett teológiájának említett módosulásaiban

¹⁶Beszéd a hellének ellen
46. In: Vanyó László
(szerk.): *Szent
Athanasziosz művei*.
Szent István Társulat,
Budapest, 1991, 94.

¹⁷Christopher A. Beeley:
The unity of Christ,
i. m. 105–170.

¹⁸Első beszéd az
ariánusok ellen 20–22.
In: Vanyó László (szerk.):
*Szent Athanasziosz
művei*, i. m. 186–190.

a korban meghatározó jelentőségű szerzőkre adott reakciót kell látnunk, két olyan szerzőre, akinél a Fiú képmásísága igencsak előtérben állt, bár homlokegyenest ellenkező módon. Az egyik Caesareai Euszebiosz, akit a még mindig uralkodó elképzelésekkel ellentétben kár merőben egyháztörténészként vagy Konstantin császárral foglalkozó írásai miatt a bizánci „birodalmi” teológia előfutáraként elkönyvelni, hiszen joggal állítható, hogy a 4. század első felében Euszebiosz gondolkodásmódja rendelkezett a legnagyobb tekintéllyel, amelynek érvényesülése a század második felében is nyomon követhető. A másik Ankürai Markellosz, aki 340-ben Athanasziosszal együtt tartózkodott Rómában, s annak ellenére is fontos forrása volt, hogy gyökeresen ellentétes nézeteket vallottak.

Euszebiosznál jól kivehető a krisztusi képmásíság értelmezésének történelmi körülményekhez kötődő meghatározottsága: azért is tulajdonít kitüntetett jelentőséget a Fiú Isten és a világ között közvetítő tevékenységének, már a megtestesülés előtti állapotában is, mert nagy ellenfele, Ankürai Markellosz tulajdonképpen olyan egyszemélyű Istennel számol, akinek Igéje nem rendelkezik önálló személyes valósággal, hanem csak a teremtés után „lép elő” az Atyából. Euszebiosz javarészt erre reagálva emeli ki, főként az élete utolsó éveiben írt értekezéseiben (mindenekelőtt a *Theologia ecclesiastica*-ban és a *Contra Marcellum*-ban), hogy a Fiú csak azért lehet valódi közvetítő, mert Isten örökkévalóságában eleve olyan képmás, aki ugyanazt az istenséget birtokolja, mint az Atya.¹⁹ Míg Markellosz csak olyan képmást tud elgondolni, amely lényegileg más, mint az, amit leképez, a képmás fogalma Euszebiosznál pontosan a természetbeli azonosság állítását szolgálja, nem pedig a Fiú alárendeltségének jele, ahogyan a teológiatörténeti köztudatban elterjedt Euszebiosszal kapcsolatban. Markellosszal szemben továbbá nemcsak a Fiú Atyához fűződő viszonyának ortodox meghatározását szolgálja a képmás fogalma, hanem a Megtestesültre nézve is hozzájárul egységének kidomborításához: Markellosz nézeteivel ellentétben a megtestesült képmásban nem lehet ellentét a lélek és a test között, s végképp nem alakulhat ki feszültség az Atya akaratával. Ennek ismeretében Euszebiosz kiemelkedő egyházpolitikai jelentősége nem hanyagolható el akkor, ha megpróbáljuk megérteni, miért kerülte az önmagát Euszebiosszal ellentétes táborban elhelyező Athanasziosz a közvetítés fogalmát, de miért tartotta ugyanakkor egyre fontosabbnak a caesareai püspök halála (339) után, hogy behatóbban foglalkozzon a Fiú immanens isteni képmásíságával. Ebből a szempontból valóban joggal állítható, hogy Ankürai Markellosz nélkül nem rekonstruálhatók a 4. század első felének krisztológiai folyamatai — a krisztusi képmásról alkotott felfogásra nézve sem.²⁰

Semmi meglepő nincs abban, hogy mindezeknek a gondolati lehetőségeknek a háttérében annak az Órigenésznek az öröksége rejtett, akit a maga módján Athanasziosz és Euszebiosz egyaránt követni kívánt (ellentétben Markellosszal). Órigenésznél a Fiú képmásíságának

¹⁹Jon M. Robertson:

Christ as mediator.

A study of the theologies of Eusebius of Caesarea, Marcellus of Ancyra and Athanasius of Alexandria.
Oxford University Press,
Oxford – New York,
2007, 37–96.

²⁰Sara Parvis:

Marcellus of Ancyra and the lost years of the Arian controversy 325–345.
Oxford University Press,
Oxford – New York, 2006
(Markellosz „legsajátosabbban azzal a nézetével járul hozzá a 4. századi teológiához, hogy csak a megtestesült Ige tekinthető a láthatatlan Isten képmásának, a megtestesülés előtti nem”: 32.).

²¹A következőkben alkalmazott rövidítések:
A principiumokról
 (De princ.). (Ford. Pesthy Mónika et al.) Paulus Hungarus – Kairosz, Budapest, 2003;
Kelszosz ellen (Contra C.). (Ford. Somos Róbert.) Kairosz, Budapest, 2008;
Kommentár János evangéliumához (In Joh.). (Ford. Somos Róbert.) Kairosz, Budapest, 2017.

nagyszabású, összetett és mérhetetlen hatású teológiája bontakozik ki, s valamennyi jelentősebb művében szerepet játszik.²¹

Hogy az alexandriai teológus krisztológiájában mennyire alapvető a Fiú Atyához fűződő viszonya, azt mi sem mutatja jobban, mint hogy dogmatikai fő művének előszavában a keresztény tanítás legfontosabb pontjait felsorolva Krisztussal kapcsolatban legelőször az Atyától való születését említi (De princ. praef. 4). A láthatatlan Isten, vagyis az Atya képmásaként születő Fiú maga is láthatatlan, de nem ugyanolyan a létmódja, mint az Atyáé. Ezen a ponton számos félreértés és vita alakult ki Órigenész körül. Bár számos helyen egyértelművé teszi, hogy az isteni képmás semmiben sem marad el az Atya nagyságától (C. Cels. VI, 69), egyenlő vele, s mindent ismer, amit ismer az Atya, hiszen csak így lehet igazság (In Joh. I, 187), mégis már egészen korán felmerült a gyanú, hogy Órigenész más létsíkra helyezi a „szép képmást” (C. Cels. VI, 69), mint az eredeti képet, például azért, mert azt állítja, hogy a fiúi képmás nem látja az Atyát (De princ. I, 1, 8). Csakhogy látásról Órigenész szerint kizárólag fizikai létezők esetében lehet szó, s pusztán ezért tagadható, hogy a Fiú látná az Atyát — amivel nagyon is összeegyeztethető, hogy tökéletesen ismeri. Szintén félreértésekre adtak okot azok a megállapítások, melyek szerint az Atya a Fiú igazsága, sőt nagyobb is nála — ám mindezt Órigenész minden bizonnyal kizárólag a két személy eredetviszonyára vonatkoztatja, különösen fontosnak tartja ugyanis annak kiemelését, hogy a Fiúnak (és a Léleknek) az Atya a forrása.

Ennek az egész ikonikus krisztológiának az egyik legnagyobb hatású mozzanata az az elgondolás, mely szerint az Istenben létező képmás, aki Isten minden egyéb tagadhatatlanul létező képmásához viszonyítva más szinten helyezkedik el, s ezért archetipikusnak nevezhető, „változatlanul megmarad az atyai mélység szakadatlan szemlélésében” (In Joh. II, 18). Ezért is nevezhető Igének, hiszen ismeri, magában foglalja és feltárja az Isten bölcsességében rejlő valamennyi titkot (De princ. I, 2, 3). Ennek értelmében az Atya abszolút egyszerűségétől eltérően képmását összetett egyszerűség jellemzi, s ennek jóvoltából közvetíteni tudja Isten gondolatait a teremtmények felé, és közvetítőszerepet tölthet be a teremtés művében. A képmásnak tehát kifelé irányuló vetülete is van, sőt a teremtmények, a „sokaság” miatt „sok lett, sőt talán mindaz, amit tőle vár az összes, megszabadulni képes teremtmény” (In Joh. I, 119).

A patrisztikus képmásteológia nagyrészt ezeknek az elgondolásoknak a feldolgozásával volt egyenértékű, s a későbbiekben még sok nehézség és vita forrását fogja jelenteni mindaz, ami hozzájuk kapcsolódik. Bizonyos kényes kérdésekben ma már világosan látunk (Órigenész azért eredezteti az Atya akaratából, nem pedig lényegéből láthatatlan képmását, mert attól tart, a lényeg megfogyatkozásának látszatát vonná maga után, ha bármi születne belőle, „mint amit a terhesek kapcsán figyelhetünk meg”: In Joh. XX, 157), más kérdésekben nagyrészt konszenzus alakult ki (milyen értelemben „rendeli

²²Henri Crouzel:
*Théologie de l'image
de Dieu chez Origène.*
Aubier, Paris, 1956,
82–83.

²³Augustine Cassiday:
*Remember the days
of old. Orthodox thinking
on the patristic heritage.*
SVS Press, New York,
2014.

²⁴Michael Fiedrowicz:
*Theologie der
Kirchenväter.* Herder,
Freiburg im Breisgau,
2007.

²⁵Adolf Martin Ritter:
*Zwanzig Jahre Alte
Kirche in Forschung
und Darstellung.*
Theologische Rundschau
(2004 és 2010 között
összesen öt részben).

²⁶Lewis Ayres: *Seven
theses on dogmatics
and patristics in catholic
theology.* Modern
theology, 37 (2021).

²⁷Wolfhart Pannenberg:
Rendszerezés teológia. 2.
kötet. (Ford. Göröfö Tibor.)
Osiris, Budapest,
2006, 163.

alá” Órigenész a Fiút az Atyának), de vannak problémák, amelyek még megoldatlanok, így például az is, hogy a sokféleséget magában foglaló isteni képmás közvetítő tevékenysége vajon csak a történelmi időben szükséges-e, a történelem végén pedig majd megszűnik (a legendás Órigenész-kutató Henri Crouzel szerint sosem válik szükségtelemmé,²² mások szerint igen).

E ponton természetesen felmerülhet a kérdés, hogy mégis mi értelme van egyáltalán az egyházatyák krisztológiája közelebbi vizsgálatának és történeti viszonyrendszerük feltérképezésének, ha egyszer a legtöbb kérdés mára dogmatikai szempontból tisztázódott. A patrisztikus gondolkodás vizsgálata a legkevesbé sem nélkülözi az apológiákat: nincs hiány olyan okfejtésekben, amelyek az egyházatyák nem szűnő fontosságát kívánják bizonyítani, sem ortodox,²³ sem katolikus,²⁴ sem protestáns²⁵ részről. A legutóbbi ilyen katolikus apológia egyebek mellett arra hívja fel a figyelmet, hogy a kereszténység lényegi és elválaszthatatlan kapcsolatban áll a történelemmel, ezért nélkülözhetetlenek a történeti vizsgálódások, különösen a hagyomány feltárása, fontos, hogy ne „rosszul” emlékezzünk a történelemre, s eleve evangelizáló hatása van annak, ha bemutatjuk a hagyomány szépségét, megvilágító erejét és lassú kibontakozását.²⁶ Az Isten képmásáról kifejtett patrisztikus hagyomány azonban legalább egy ponton egészen nyilvánvaló jelentőségre tehet szert azok szemében, akiknek inkább „gyakorlati”, mintsem szentháromságtani vagy krisztológiai igényeik vannak a teológia területén. Mint már szó volt róla, az isteni *eikónról* kifejtett tartalmak gyakran, sőt talán mindig összekapcsolódnak azzal a folyamattal, amelyet az egyházatyák — Nazianzoszi Gergelytől fogva — *theószisznak*, átistenülésnek neveznek. Ez az összefüggés könnyen feledésbe merülhet, pedig mind az emberről alkotott felfogásra, mind a keresztény élet folyamatára nézve nélkülözhetetlenül fontos.

Hogy miről van szó? Egészen magától értetődő dologról: az Ószövetségben „az ember istenképiségével kapcsolatban szereplő állítást a keresztény teológia csak azoknak a Pál által kifejtett és Pál után felbukkanó elgondolásoknak a fényében olvashatja, amelyek szerint Jézus Krisztus Isten képmása (2Kor 4,4; Kol 1,15; vö. Zsid 1,3), és a hívők átalakulnak erre a képmásra (Róm 8,29; 1Kor 15,49; 2Kor 3,18)”.²⁷ Magyarán arra a kérdésre, hogy mit jelent az ember istenképisége, mit jelent az, hogy az ember Isten képére és hasonlatosságára van teremtve, a következetes keresztény gondolkodás csak azt a választ adhatja, hogy arra a képre van teremtve, aki maga Jézus Krisztus. Minden megváltozik, legalábbis minden más megvilágításba kerül, ha az ember istenképisége nem létének valamely pontosan azonosítható vetületére vagy dimenziójára vonatkozik, hanem arra, hogy teremtésénél fogva arra irányul, aki maga Isten képmása.

Jól ismert tény, hogy az emberi istenképiség értelmezésének hagyományában idővel (sokszor már egészen korán) azok az elgondolások kerültek előtérbe, amelyek szerint az ember általában ké-

pezi le Isten vagy az isteni természetet, s ezért lokalizálható, hogy miben áll képmásisága. Így volt megjelölhető az ember értelmessége (Philóntól napjainkig), az uralkodásra való képességéhez rendelhető egyenes járása (Jusztinosztól Eberhard Jüngelig) vagy a férfi és a nő viszonyában jelentkező relacionalitása (Karl Barth) olyan tényezőként, amely Isten képmásává teszi. De már Órigenész világosan kifejtette, hogy Istennek van képmása, s az ember erre a képmásra, vagyis az Igére van teremtve (C. Cels. VI, 63), más szóval a képmás képmása. Ezt támasztotta alá a patrisztikus szerzők szemében, hogy a Teremtés könyve szerint az ember nem eleve Isten képmása, hanem arra van teremtve: létrejötté tehát elválaszthatatlan az irányultságától. Ennek értelmében az embernek nemcsak lennie kell valaminek, de válnia is kell valamivé, nemcsak természete van, de rendeltetése is, és az utóbbi mindig elválaszthatatlan az előbitől (ehhez képest másodlagos, hogy milyen elképzelések születtek a képmás és a hasonlóság viszonyával kapcsolatban).

Elvileg mindegy lenne, hogy azt az isteni képmást, amelyre az embernek át kell alakulnia, a már a világ előtt is létező isteni Igében vagy a Megtestesültben jelöljük meg, hiszen mindkét esetben ugyanarról a személyről van szó. De már a legkorábbi egyházatyák is rámutattak a képmás megjelenésének fontosságára, annak az intuíciónak az alapján, hogy a képmásnak valamiképpen láthatónak kell lennie, s ezért „az eikón, az imago fogalmában jelen van a külsőségesség, a láthatóság mozzanata”.²⁸ Főként az eredendően láthatatlan isteni képmással számoló Órigenésszel szemben a külső megjelenést hangsúlyozó Irenaeus tanulságos ebből a szempontból, akinek az emberiség üdvtörténetéről alkotott nagyszabású áttekintése abból a meggyőződésből indul ki, hogy Ádám annak a Fiúnak a képére van teremtve, aki eleve megtestesülni készült, és csak megtestesült, látható valóságában teszi tökéletessé saját emberi képmását. E perspektívában a bűnbeesés ugyan súlyos, de nem tragikus katasztrófa, hiszen az isteni képmás megjelenése előtt az ember amúgy sem volt képes maradéktalanul hasonlítani rá: a teremtés értelme csak a megtestesült Fiúban mutatkozik meg, amit Irenaeus annyira komolyan vesz, hogy „az üdvösség történetének középponti eseményeiről, Krisztus megtestesüléséről, passiójáról és feltámadásáról lényegében soha nem beszél az isteni teremtés első mozzanataira való utalás nélkül”.²⁹ Fő műve (az *Adversus haereses*) pedig annak részletes kifejtésével szolgál, hogyan történik meg az első Ádám átalakulása a másodikra.³⁰

Irenaeusnál, aki egyébként meglepő módon csupán egyetlen alkalommal nevezi kifejezetten Isten képmásának a megtestesült Fiút, már az is jól megfigyelhető, hogy az ember rendeltetésével összefüggő átalakulás leírásában mennyire fontos szerepet játszanak cserefolyamatokat bemutató formulák. Az *Adversus haereses* ötödik könyvének híres előszava azzal a megállapítással zárul, Jézus Krisztus azzá lett, ami mi vagyunk, hogy általa az lehessünk, ami ő önmagában.

²⁸Ysabel de Andia:

*Homo vivens.
Incorruptibilité et
divinisation de l'homme
selon Irénée de Lyon.*
Études Augustiniennes,
Paris, 1986, 68.

²⁹Matthew C. Steenberg:

*Irenaeus on Creation.
The Cosmic Christ and
the Saga of Redemption.*
Brill, Leiden – Boston,
2008, 21.

³⁰Jean Fantino:

*Le passage du premier
Adam au second Adam
comme expression
du salut chez Irénée de
Lyon.* *Vigiliae christianae*,
52 (1998), 418–429.

³¹John Behr: *Asceticism and anthropology in Irenaeus and Clement*. Oxford University Press, Oxford, 2000, 57.

³²Kathryn Tanner: *Christ the key*. Cambridge University Press, Cambridge, 2010, 25. és 40.

³³Paul L. Gavrilyuk: *The retrieval of deification. How a once-despised archaism became an ecumenical desideratum*. Modern theology, 25 (2009), 647–659.

³⁴Norman Russell: *The doctrine of deification in the Greek patristic tradition*. Oxford University Press, Oxford – New York, 2004, 105–110.

³⁵Ben C. Blackwell: *Christosis. Pauline soteriology in light of deification in Irenaeus and Cyril of Alexandria*. Mohr Siebeck, Tübingen, 2011, 33–114.

³⁶Panayiotis Nellas: *Deification in Christ. The nature of the human person*. (Ford. Norman Russell.) SVS Press, Crestwood, 1987, 39.

A formulának hatalmas hatástörténete lett, s főként Athanasziosz révén vált ismertté és elterjedté. A *theószisz*ként, átistenülésként ismert folyamat összefoglalására szolgáló csereformula rávilágít, hogy a megtestesülés és a megváltás nem csupán valami olyasmi helyreállítását végzi el, ami a bűn következtében megromlott vagy eltorzult, hanem olyasmit valósít meg, ami kezdettől célja és értelme volt a teremtesnek. Ha minden azért kap létet (amint Irenaeus feltételezi), hogy részesedni tudjon Isten dicsőségében, amely nem más, mint a szentháromsági személyek belső élete, akkor az egész üdvtörténet az isteni személyek kapcsolatiságban megvalósuló életének külső kivetülésével egyenértékű,³¹ történelmi teljessége pedig Jézus Krisztus megjelenésében és sorsában valósul meg. Krisztus embersége a legkevésbé sem mellékes, járulékos eleme ennek az eseménynek, nemcsak az isteni képmás láthatóságát biztosítja, hanem a Fiúval való teljes egységénél fogva az emberi átalakulás kulcsának bizonyul. „Életünket ugyanaz az erő igazítja hozzá Krisztus képmásához, amely Krisztus emberségét hozzáigazítja az Igéhez: a Lélek, akit nekünk, akik nem vagyunk isteni természetűek, Krisztus ad meg”, azért, hogy mindannyian „az isteni képmás emberi változatai” lehessünk.³²

E ponton azonban az is világossá válik, hogy az ember rendeltetésével és a megváltással kapcsolatban nem elég pusztán *theószisz*-ről beszélnünk. Igaz ugyan, hogy a 20. század elején megfogalmazott elutasítás és idegenkedés után már protestáns részről is elfogadható lett a fogalom használata (részben az ortodoxiával folytatott ökumenikus párbeszéd következtében),³³ mégis lehet, hogy nem teszi lehetővé az egyházatyák Krisztus-központú teremtes- és megváltástanának pontos megértését. Jó példa erre Norman Russellnek az átistenülés patrisztikus teológiájáról szóló monumentális munkája, amelyen nem kevesebb, mint húsz évig dolgozott, ám hatalmas patrisztikus szöveganyag feldolgozása mellett is olykor megragad a Zsolt 82,6 („én azt mondtam: »ti istenek vagytok«) értelmezéstörténetének bemutatásánál, s az említett Irenaeus kapcsán teremtestani összefüggéseket egyáltalán nem érint.³⁴ Már csak ezért is figyelemreméltóak azok az újabb erőfeszítések, amelyek abból indulnak ki, hogy a Krisztusban élt élet és a Krisztusban való részesedés újszövetségi eszméjének tartalma egyáltalán nem magától értetődő (még a legnagyobb egzegéták között is vannak, akik beismerik, hogy nem teljesen világos számukra a páli gondolat), s nem riadnak vissza attól, hogy a patrisztikus *theószisz*-tant a páli teológia hiteles értelmezésének tekintve az egyházatyák felől visszafelé olvassák az Újszövetséget. Akik ily módon eljutnak oda, hogy átistenülés helyett voltaképpen *khrisztószisz*ről kellene beszélnünk,³⁵ lényegében az újabb ortodox teológiának azt az alaptételét adják vissza, mely szerint „az átistenülés valódi antropológiai értelme nem más, mint átkrisztusodás”, *christificatio*.³⁶

Képrombolás és képtisztelet küzdeldme Bizáncban

SZEGVÁRI ZOLTÁN

1989-ben született Budapesten. Történész, klasszika-filológus, a Szent Atanáz Görögkatolikus Hittudományi Főiskola oktatója.

Akik napjainkban valamelyest ismerik az ortodoxiát, aligha tartják elválaszthatónak az ikonoktól és azok kiemelt tiszteletétől. Tájékozottabbak nemritkán találkoztak már a képrombolás fogalmával is, s képesek társítani azt a középkori Bizánchoz, de kevesek ismeretei terjednek túl ezen. Az alábbiakban a két bizánci képrombolásnak és a képtisztelet két helyreállításának történetét mutatom be, alapvetően a történelmi folyamatok szemléltetésére szorítkozva, csak a szükséges mértékben érintve azok teológiai vonatkozásait.

Az első képrombolás előzményei

Mindenekelőtt fontos hangsúlyozni, hogy korai századaiban a kereszténység meglehetősen tartózkodó volt hite legfontosabb alakjainak képi megjelenítése terén, és inkább szimbolikus ábrázolásokhoz folyamodott (például a Krisztus jelképeként használt bárányhoz). E tartózkodás magyarázata a bálványimádás ószövetségi tilalmára volt visszavezethető. A kereszténység fontos személyeinek ábrázolásai csak a 2–3. században kezdtek el megjelenni, s csupán a kereszténység I. (Nagy) Konstantin (306–337) alatti győzelmét követően kezdtek el szélesebb körben teret nyerni.

Mindazonáltal szép számmal akadtak kritikusaik az egyházon belül is, például úgy tűnik, hogy többek között maga Kaiszareiai Euszebiosz püspök, a császár bizalmi embere is felszólalt ellenük. Ennek egyik példája Euszebiosz ránk maradt, Nagy Konstantin nővéréhez, Konstantinához szóló levele, amelyet arra válaszolva írt, hogy a hercegnő egy Krisztust ábrázoló képet kért tőle. Mint azt a püspök kifejtette, Krisztus mint Fiúisten nem ragadható meg képi formában, emellett a második parancsolat (Kiv 20,4, MTörv 5,8) tiltja a faragott képek készítését és imádatát.¹ A későbbi századok során is számos keresztény ellenérzéssel szemlélte az ilyen jellegű ábrázolásokat, amelyek messze leggyakoribb formáját a fára festett ikonok jelentették.

A nem szűnő viták dacára az ikonok és más vallásos ábrázolások népszerűsége egyre nőtt a későbbi századok folyamán. Ezt mind a népi vallásosságban játszott szerepük, mind a neoplatonista intellektuális hagyomány támogatta. Ennek keresztény változata szerint az eredeti (ebben az esetben például egy szent) és annak képi ábrázolása között szoros kapcsolat állt fenn. Így a kép iránt tanúsított

¹PG 20, 1545skk.

tisztelet ténylegesen az eredetinek szólt, s a kép akár csodát is tudott tenni az eredetijéhez fűződő köteléke révén.

Fontos bizonyítékai széles körű elfogadottságuknak a Földközi-tenger keleti medencéjéből fennmaradt képi ábrázolások. Ezek közül az egyiptomi és a szír egyházi művészet emlékei jól cáfolják azt a nézetet, amely a képrombolásokban egy állítólagos „sémi hagyomány” kifejeződését akarta látni s láttatni. Erre utal a Trulloszi, avagy Quinisextum zsinat (691–692) rendelkezése is, amely szerint Krisztust nem szimbolikusan, hanem emberi alakjában kell ábrázolni, ahogy az is, hogy II. Justinianus császár (685–695; 705–711) elsőként verette Krisztus képmását aranypénzeire.

A Bizánci (saját felfogása szerint Római) Birodalom azonban változatos időket élt a 7. században és a 8. század elején. Levante és Észak-Afrika arab kézre kerültek, a Balkánt lerohanták a déli szlávok, míg Itáliában a longobárdok fenyegették a bizánci birtokokat. Konstantinápolyt kétszer is megostromolták az arabok (674–678, 717–718). 695 és 717 között nem kevesebb mint hat császár váltotta egymást a trónon, s mindegyikük uralkodásának erőszakos hatalomátvitel vetett véget, ami komoly belső instabilitással járt együtt. Ezeket a traumatikus eseményeket a képtisztelet ellenfelei mint a birodalmat az ószövetségi egyértelmű tilalommal szembemenő „bálványimádásért” érő isteni büntetéseként értelmezhatték, különösen a fentebb említett, II. Justinianus alatti, korábban példátlan intézkedések tükrében.

A képrombolást végül megindító III. Leó (717–741) a 725-ös pusztító, egészen Thesszalonikéig hamut szóró thérai vulkánkitörést követően valószínűleg ezt a nézetet osztva döntött úgy 726-ban, hogy fellép a képtisztelet ellen.² A feltételes mód azért indokolt, mert mindkét képrombolásról kizárólag képtisztelő források maradtak ránk, amelyeknek szemlélete nyíltan elfogult. Az arabok ellen többször is sikerrel háborúzó III. Leó képek elleni fellépésének magyarázataként így például az iszlám iránti állítólagos szimpátiája és II. Jazid (720–724) Omajjád kalifa egyik vezírének befolyása jelennek meg bennük.³ Azt sem szabad elfelejteni, hogy a Korán teljes tilalmat mond ki az ember-, illetve állatábrázolásra, míg a képrombolók csak a kereszténység fontos alakjainak ábrázolásai ellen léptek fel. A világi ábrázolóművészetet ellenben nem helytelenítette a mozgalom.

Az első képrombolás (726–787)

III. Leó először 726-ban szólalt fel nyíltan az ikonok ellen, s megparancsolta Krisztus nagy ikonjának elmozdítását a császári palota úgynevezett Khalké-, vagyis Bronz-kapuja fölül. A történetírás ezt a lépést tekinti az első képrombolás (*eikonoklaszmosz*) kezdetének. Az eset jelentős felzúdulást keltett a fővárosban, s a döntést végrehajtó katonák közül sokakat meglincselt a vallásos hitében megsértett tömeg. A császár ennek ellenére mereven kitartott elképzelései mellett, ami további közfelháborodást váltott ki, főként birodalma nyugati provinciáiban.

²Marie-France Auzépy:
*L'histoire des
iconoclastes*. Association
des Amis du Centre
d'Histoire et Civilisation
de Byzance, Paris,
2007, 270.

³Az állítás mögött III. Leó
lejárataának szándéka
mellett az húzódhat meg,
hogy II. Jazid kalifa 721-
ben ediktumot adott ki a
keresztény (és ekkor még
létező muszlim!)
szentképek ellen; lásd
Oleg Grabar: *Islam and
Iconoclasm*. In: Anthony
Bryer – Judith Herrin
(szerk.): *Iconoclasm*.
*Papers Given at the Ninth
Spring Symposium
of Byzantine Studies*.
University of Birmingham,
March 1975. Centre
of Byzantine Studies,
University of Birmingham,
1975, 45–52.

⁴A képrombolás első éveinek értő összefoglalását nyújtja Dirk Jäckel: *Leo III und die Anfänge des byzantinischen Bilderstreits. Regeneration im Osten und neue Konflikte*. In: Mischa Meier (szerk.): *Sie schufen Europa*. Beck, München, 2007, 259–272.

Az uralkodó 730-ban összehívta a császári tanácsot, s törvényellenessé nyilvánította az ikonok tiszteletét, elrendelve azok elkobzását. I. Germanosz (715–730) pátriárka tiltakozott a rendelkezés ellen, mire leváltották s száműzték, a Hellász tartományban az új törvény miatt kitört lázadást pedig hamar levertek, s az arabok ellen is sikerrel háborúztak. Bár a császár került a képtisztelőkkel szembeni erőszakot, a konfliktus néhány év alatt végletesen elmérgesedett a képromboló (*eikonoklasztész*) és a képtisztelő (*eikonodoulosz*) táborok között, előrevetítve a több nemzedéken átívelő elkeseredett küzdelmet, ami következett.⁴

A bizánci társadalomban a képtisztelet kérdése mentén kialakult erős megosztottságot jelzik a III. Leó halála utáni évek eseményei. Fia, V. Konstantin (741–775) ellen saját anyai nagybátyja, Artavaszdosz robbantott ki a képek tisztelete mellett kiálló felkelést rögtön a koronaherceg trónra lépése után. A lázadó tábornok egy időre a fővárost is hatalmába kerítette, császárrá kiáltva ki magát. Konstantin ugyanakkor ennek dacára sikerrel szervezte meg az ellenállást, saját sereget gyűjtött, s 743-ra leverte a felkelést. A trónharcok éveit követően a győztes császár látványosan szakított apja „mérsékelt” képromboló politikájával, s módszeresen üldözni kezdte a képtisztelőket, akiket potenciális felségárulóknak tekintett.

Legitimációjában és a képrombolás propagálásában viszont apja módszeréhez igen hasonlóan katonai sikereire és a nép életkörülményeinek javítására támaszkodott. Ezt megkönnyítette a közel-keleti politikai helyzet alakulása is. Az Arab Kalifátust meggyengítették a belharcok, amelyek 750-ben végül az Omajjád-dinasztia bukásához és az Abbászidák hatalomra kerüléséhez vezettek. V. Konstantin sikerrel aknáztta ki az arab állam belső problémáit, s viselt hadat annak határ menti területein az Eufrátesz felső folyásvidékéig nyomulva előre.⁵

A császár 754-ben zsinatot is összehívott a Boszporusz-szoros ázsiai partján fekvő Hiera császári palotájába, amelynek rendelkezései későbbi explicit elítélésük miatt maradtak az utókorra. A képrombolás mellett elkötelezett főpapok, nem meglepő módon, saját nézeteiket nyilvánították igaz kereszténynek, dacára olyan elismert teológusok tiltakozásának, mint a leváltott Germanosz pátriárka és Damaszkuszi Szent János. Ekkorra a képrombolás érvrendszerének már része volt a képtisztelet összemosása az 5. századi eretnekségekkel. Eszerint Krisztus ábrázolásai szükségszerűen eretnekségbe esnek, ami kétféleképpen történhet meg. Vagy csupán Jézus emberi természetét igyekeznek megragadni, tehát nesztóriánus módon elválasztják Krisztus isteni és emberi természetét, vagy mindkét természetét megkísérlik ábrázolni, egynek híve és ezért egynek ábrázolva a kettőt, tehát monofizitizmusba esnek.⁶

Eiréné császárné és a képtisztelet első helyreállítása (787–813)

V. Konstantin fia, IV. Leó (775–780) rövid uralkodás után elhunyt, utóda pedig kiskorú fia, VI. Konstantin (780–797) lett, aki mellett anyja,

⁵Warren Treadgold: *A History of the Byzantine State and Society*. Stanford University Press, Stanford, 1997, 356–360.

⁶Cyril Mango: *The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents*. University of Toronto Press, Toronto – London, 1986, 166.

a titokban képtisztelő Eiréné császárné látta el a régensi teendőket. A császárné helyzete eleinte igen kényesnek bizonyult, hiszen a vezető pozíciókat főként a képtisztelet meggyőződéses ellenfelei töltötték be, saját és fia legitimitása pedig a néhai képromboló császárhoz fűződő kötelékükön nyugodott. Emiatt előbb a kormányzat kulcsszereplőit saját bizalmi embereire cserélte, majd elhíresztelte azt (a képtisztelő források szerint egyébként valótlan) állítást, miszerint IV. Leó halála előtt maga is képtisztelővé lett. Mivel a régens első éveit sikereket hoztak a déli szlávok és az arabok ellen, pozíciója tovább erősödött. Eiréné mindezekre támaszkodva 784-ben döntő eredményt ért el azzal, hogy a konstantinápolyi pátriárkai trónra egykori személyi titkárát, Taraszioszt (784–806) segítette.

Kettejük szervezésében 786-ban zsinat gyűlt össze a fővárosi Szent Apostolok templomban, ahol Nagy Konstantin is nyugodott, hogy hivatalosan is helyreállítsák a képek tiszteletét. Azonban a zsinatot be kellett rekeszteni a konstantinápolyi helyőrség lázongása miatt, amelynek legénységi állománya nagyjából ellenezte a képtisztelet visszaállítását. Ez a körülmény jól jelzi, hogy a képrombolás ekkor még korántsem volt tömegbázis nélküli, kiüresedett ideológia. A lázadók megfékezését követően a zsinatot 787-ben újra összehívták, ezúttal Nikaiába (latinosan Nicaea), ahol az első egyetemes zsinat is összegyűlt 325-ben.⁷ A második Nikaiai zsinat hivatalosan is elítélte a képrombolást, s leszögezte, hogy a szentképeket csak tisztelettel (görögül *proszkүнészisz*) illetik a hívek, s nem imádatot (görögül *latreia*), így a képtisztelet nem bálványimádás. E szempontból a zsinat Damaszkuszi Szent János tanítására támaszkodott.⁸

A képtisztelet győzelme látszólag teljes volt. Ám kedvezőtlen fordulatok sora aláasta az új helyzetet. VI. Konstantin 790-ben, tizenkilenc évesen hivatalosan is trónra lépett, de kudarcos évek után visszahívta anyját az államügyek intézésére. A császár anyjához fűződő viszonya is elmérgesedett, méghozzá olyan mértékben, hogy annak hívei 797-ben megvakították őt, s nemsokára meg is halt. Ezzel fiúágon kihalt a képrombolást elindító Iszauriai-dinasztia. Az özvegy császárné maga lépett a császári trónra, női mivoltát túlkompenzálva a császári cím hímnemű alakját (*baszileusz*) használva. Ám korábbi sikereit nem tudta megismételni. Nem lépett fel határozottan az ellen, hogy a pápa 800-ban „római” császárrá koronázta Nagy Károlyt. Ez alapvetően sértette Bizánc állami ideológiáját, amelynek értelmében csak egy római császár létezhetett, aki Konstantinápolyból uralkodott. Károly 802-ben ráadásul úgy próbálta megoldani a válságot, hogy házassági ajánlatot tett Eirénének. A császárnő nyíltan fontolóra is vette az ajánlatot, amit már saját belső köre sem volt hajlandó elfogadni: megbuktatták és kolostorba zárták.⁹

Három közvetlen utóda sem zárta sikerrel uralkodását. I. Niképhorosz (802–811) seregével együtt odaveszett a bolgárok ellen indított háborúban, amit sokan Isten haragjának jeleként értelmeztek. Fia, Sztavrakiosz (811) az apja oldalán szerzett sebébe halt bele, veje,

⁷Lynda Garland: *Byzantine Empresses 527–1204. Women and Power in Byzantium*. Routledge, New York – London, 1999, 78–80.

⁸Philippe Labbe – Gabriel Cossart: *Concilia*. Tom. VII., 552.

⁹Lynda Garland: *Byzantine Empresses 527–1204*, i. m. 87–90.

I. Mikhaél (811–813) uralkodása pedig katonai hatalomátvétellel ért véget, egy tábornokot segítve hatalomra V. Leó (813–820) személyében, aki a képrombolás elkötelezett híve volt.

A második képrombolás (813–843)

V. Leó azon az állásponton volt, hogy a birodalmat ért sorozatos kudarcok Isten büntetései a képtisztelet visszaállítása miatt, s a képromboláshoz való visszatérés ismét nagyra teszi majd országát. 814-ben a császár életre hívott egy bizottságot a képtisztelet kérdésének kivizsgálására, amelynek élére Ióánnész Grammatikoszt, egy rendkívül képzett képromboló teológust, a későbbi VII. Ióánnész (837–843) konstantinápolyi pátriárkát állította. Nem meglepő módon a bizottság határozottan a képrombolás újramezdése mellett foglalt állást, ahogy a következő évben tartott képromboló zsinat is, az uralkodó pedig újramezdte a képrombolást.¹⁰

V. Leót egyik volt bizalmasa, II. Mikhaél (820–829) ölette meg a saját kivégzését elkerülendő, aki maga is elkötelezett képromboló volt, de belpolitikai válságok, mindenekelőtt az úgynevezett Szláv Tamás-féle lázadás (821–823) kötötték le figyelmét. A felkelés vezére azzal a meglepő állítással formált igényt a trónra, hogy ő a 797-ben megvakításába belehalt VI. Konstantin császár. Ezért az elkeseredett képtisztelők s a más okokból elégedetlenek közül sokan csatlakoztak hozzá. A bagdadi kalifa, al-Mamún (813–833) is igyekezett kihasználni a mozgalmat, ezért elérte, hogy az uralma alatt élő antiochiai pátriárka, I. Dionüsziosz (818–845) császárrá koronázza Tamást. Bár a felkelők hada egészen Konstantinápolyig jutott, II. Mikhaél és Omurtag egyesült bizánci-bolgár serege szétverte azt, vezérüket pedig elfogták s kivégezték.

A császár gondolai azonban ezzel nem értek véget. Az Ibériai-félszigetről a córdovai emír elleni lázadásukért elűzött arabok 827-ben partra szálltak Szicília és Kréta szigetén is. Mindkét fontos bizánci birtokon megvetették a lábukat, s Krétát a következő évben teljesen el is foglalták. A képrombolás külpolitikai sikereken alapuló legitimációja kezdett meginogni. A bizánci udvar nehézségei közepette kereste a kiegyezés lehetőségét a képtisztelőkkel, akiknek vezetői azonban, élükön Theodórosz Sztouditésszel, mereven elutasítottak mindenfajta kompromisszumot. A képtisztelők a pápa segítségét is keresték, aki azonban akkori helyzetében leginkább erkölcsi támogatást adhatott.¹¹

Mikhaél utóda, Theophilosz (829–842), aki maga is képzett volt a teológiában, részben a képrombolás megkopott legitimációja, részben pedig apja és saját maga kiegyezési politikájának kudarca miatt kezdte el ismét a képtisztelők üldözését. Theophilosz 842-ben bekövetkezett hirtelen halálakor a történelem ismételni látszott önmagát: ismét egy gyermekcsászár ült a trónon, az alig hároméves III. Mikhaél (842–867) személyében, akinek régebben a titokban a képtisztelet mellett álló anyja, Theodóra császárné lett. Theodóra 843-ban elmozdította VII. Ióánnészt, a képromboló pátriárkát, a képtisztelő I. Metódiosz-

¹⁰Warren Treadgold:

The Byzantine Revival

780–842. Stanford

University Press,

Stanford, 1988, 207–214.

¹¹Warren Treadgold:

A History of the Byzantine

State and Society, i. m.

431–436.

¹²Kallistos (Timothy) Ware: *The Orthodox Church*. Penguin Books, London, 1993, 39.

ra (843–847) cserélve őt, s az év nagyböjtjének első vasárnapján sor került a képtisztelet végérvényes helyreállítására. Emiatt ünnepli az ortodox kereszténység nagyböjt első vasárnapját az „ortodoxia vasárnapjaként”.¹²

A képrombolás végleges lezárásának jelentősége

A képtisztelet győzelmének igen komoly, máig érezhető hatásai lettek az ortodoxia számára. Mindenekelőtt kézzelfogható következménye lett, hiszen ismét szabadon virágozhatott, sőt, bőkezű mecenatúrát élvezhetett a keresztény ábrázolóművészet. A világi művészet vagy az egyházi művészet titokban alkotó képviselői által megőrzött technikák újrafelfedezése, illetve új technikák megjelenése életteli alkotóközeget teremtett Bizáncban, amelynek öröksége generációk során átívelve az egész ortodox világban tovaterjedt, csodálatos műalkotások tömegét hozva létre a századok során, s ez az alkotófolyamat napjainkban is folytatódik.

A későbbi ortodox világ pedig rohamos léptekkel kezdett kialakulni a képrombolást követő évtizedekben, ahogy a hitében megerősödött bizánci egyház térítő missziók sorát küldte korábban nem keresztény vagy a kereszténység számára a népvándorlás viharainak közepette elveszett területekre. III. Mikhaél uralkodása alatt, 863-ban indultak el Cirill és Metód nagy-moráviai missziójukra, amelyek keretei között létrehozták a glagolita írást, a későbbi cirill betűs írás elődjét. 864-ben vette fel a keresztiséget I. Borisz (852–889) bolgár uralkodó, akinek keresztapja maga a bizánci császár lett.

A képrombolás veresége egyben a képtisztelet fő bástyájának számító monasztikus közeg győzelmét is jelentette, egyúttal igazolni látszott hősként magasztosult vezetőik semmilyen körülmények között nem engedő magatartását. Mindez magabiztosságot adott a bizánci szerzetességnek későbbi vallási konfliktusaival való szembenézéshez, s egyúttal példákkal is szolgált azok kezelésére. Ennek hatását megsokszorozta, hogy a második képrombolás lezárultát követően szinte mindegyik püspök szerzetes is volt egyben. A hajlíthatatlanság azonban ambivalens ideálnak bizonyult, amely nem szolgálta mindig az ortodoxia javát, így például erősen akadályozta a többi jelentős keresztény felekezettel való sikeres, előremutató párbeszédben.¹³

Összességében tehát a képtisztelet győzelme éppúgy jelentett töretlen folytonosságot, mint mélységes változást a bizánci kereszténység történetében. E fejlemények következményei pedig közel ezerkétszáz évvel később, napjainkban is tetten érhetőek a Vlagyivosztoktól Ciprusig ívelő ortodox világban.

¹³Timothy E. Gregory: *A History of Byzantium*. Blackwell, Oxford, 2005, 211–213.

Kép és retorika

A szerző kommunikáció-kutató, egyetemi tanár, a Budapesti Corvinus Egyetem Kommunikáció és Szociológia Intézet igazgatója.

Prológus

„Egy kép többet ér ezer szónál” — tartja a sokszor hangoztatott szólam, amelynek története nem is olyan régi. A 20. század elején amerikai reklámszakemberek tömörítették ekképpen „bölcsséggé” hirdetési tapasztalataikat, homályos eredetű, ősi kínai (néha japán) szállóigeként hivatkozva rá, hogy a tekintély se hiányozzon a frázisból. Észrevétlenül vált hétköznapi tudásunk részévé, hogy a kép többet és hatékonyabban közöl, mint a szavak — ami persze nem is mond feltétlenül ellent a kognitív kutatások eredményeinek. A Bread nevű brit pop-együttes 1971-ben egészen filozofikusan tekintett a mondás mögé, azt a paradoxont eldalolva, mely szerint: „If a picture paints a thousand words / Then why can't I paint you? / The words will never show / The you I've come to know”,¹ 2019-ben pedig egy hazai doktori védésen kezdte így a disszerens tudományos munkája bemutatását.

A szólás, bármily magától értetődően hangzik, fontos kulturális változást jelez. Azt a szembeállítást kezdi el felváltani, amely szerint a tett többet ér ezer szónál. Mintha a tett helyére a kép kerülne, amikor a szavak cselekedni kezdenek. Gondoljunk csak a marketinges felfedezéssel szinte egybeeső valódi tudományos nyelvészeti fordulatra, a beszédaktusok elméletének megszületésére, a J. L. Austin² által azonosított cselekvésértékű nyelvhasználatra. De gondolhatunk arra is, ahogyan a 20. század elején, a tömeget elérő médiakommunikáció révén a látvány és a látszat egyre hatásosabbá, egyre komolyabb erővé, hatalmi tényezővé válik. Mindkét mozzanat a retorika új korszakát is körvonalazza. Mindazonáltal a mondás nem igaz. Elsősorban azért nem, mert hamis dilemmát rejt, a kép és a szó közti szükségyszerű választást sugallja. Márpedig a szó nem jelenti a képiség hiányát, hiszen a trópusok és az alakzatok láthatóvá tesznek. A kép pedig nem zárja ki, hogy üzenetét szavakban őrizzük, közöljük, hogy történetekben emlékezzünk rá. Másodszorban azért nem igaz a mondás, mert a kommunikáció kódjai és csatornái nem „érnek” többet a másiknál, ha a teljes kapcsolat lehetősége adott. Nem versengenek, hanem együttműködnek. Marketingesnek kell lenni ahhoz, hogy ezt a megnyugtató egységet zavarba ejtő harccá tegyük.

Ugyanakkor be kell látnunk, hogy a szólás mégiscsak figyelmeztet valami komoly hiányosságra — amely leginkább abban fejezhető ki, hogy az érettségiig eltelt tizenkét évnyi intézményi tanulásban szinte kizárólag a szóra, a nyelvi nevelésre koncentrálunk. A vizuális kultúra átadása, a látáshoz kapcsolódó elemi készségek, a téri és vizuális intelligencia — merthogy a Gardner-féle intelligencia-elmélet³ óta nemcsak a nyelvi és logikai készségeket tekintetjük az intelligencia mérhető egységeinek — pallérozása kimarad a meghatározó oktatási élményekből, néhány művészettörténeti

¹„Ha egy kép ezer szóval felér, én miért nem festhetlek le téged? A szavak nem adhatják vissza soha azt, akit benned megismertem.”

²John L. Austin: *Tetten ért szavak.* (Ford. Pléh Csaba.) Akadémiai, Budapest, 1990.

³Howard Gardner: *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences.* Basic Books, New York, 1983.

⁴Lásd például:
Chappell Lawson –
Gabriel S. Lenz – Andy
Baker – Micheal Myers:
*Looking Like a Winner:
Candidate Appearance
and Electoral Success in
New Democracies*. World
Politics, 62 (2010),
561–593., illetve Michael
Herrmann – Susumu
Shikano: *Do Campaign
Posters Trigger Voting
Based on Looks?
Probing an Explanation
for Why Good-looking
Candidates Win More
Votes*. Acta Politica, 56
(2021), 416–435.

⁵A képernyőn előnyösen
mutat valaki vagy valami.

⁶Mint például a magyar
Arató András kesernyés
mosolyát globális cirku-
lárásra felhasználó „Hide
the Pain Harold”-mém.

⁷Korai példa erre a 2007-es
Charlie bit my finger
című, egy nagypapának
az unokákról üzenő
kisvideó, amelyet a világ
legnagyobb internetes
videó-megosztójára
feltöltve a család számot-
tevő anyagi bevételre tett
szert a többtízmilliós
megtekintésszám miatt.

⁸Jim Ridolfo – Danielle
Nicole DeVoss: *Composing
for Recomposition:
Rhetorical Velocity and
Delivery*. Kairos:
A Journal of Rhetoric,

eszmefuttatástól és almarajzolósi kísérlettől eltekintve. Ahogyan jel-
lemzően kimaradt az elmúlt néhány évszázad bölcséletéből is, a fel-
világosodás által meghatározott tudományos gondolkodás tárgyai-
ból és logikájából. A kép amolyan közös tudás: mindenki tudja,
hogy fontos, csak éppen nem foglalkozunk vele. Ez pedig értelem-
szerűen még inkább megnyitja a teret azok előtt, akik a képpel töb-
bet akarnak elérni ezer szónál. Akik hatni, befolyásolni, tizenhárom
milliszekundum alatt meggyőzni szeretnének. Akik számára a kép
és a szó egyfajta vagy-vagy választási helyzetet karikíroz, mert
nincs értelme abba fektetni, ami nem hatékony. Ennek egyik kü-
lönleges és kevésbé reflektált eredménye, ahogyan az okostelefo-
nokon a billentyűjogú betűkből érinthető kép lett, és ahogyan egyre
több funkció, kapacitás és egyre kifinomultabb technológia szol-
gálja a képi üzeneteket, miközben a verbális igényességet támogató
újabb fejlesztésekről nemigen hallunk. A harmadik évezred egyik
nagy kérdése — és így jelen írásé is —, hogy mit kezdünk a képpel,
amely a digitális érában már szimulált, virtuális, automatizált, mé-
lyen hazug (*deep fake*) is lehet. A jelen esszé fókuszában álló reto-
rika mint értelmezés és mint eszköz erre kétféle utat kínál.

Képi fordulat és retorika

A vizuális retorika egy olyan kor „vívmánya”, amely újra felfedezi
a képet. A képet, amely hat, amely meggyőz, amely tetteket és gon-
dolatokat, sőt, egzisztenciákat irányíthat. A személyes megjelenés
választási eredményeket befolyásol,⁴ a telegenikus adottságok⁵ el-
sődleges szempontként szolgálnak, a képek történeteket idéznek és
alkotnak, a műalkotások pixellé bonthatók, változtathatók, újra-
alkothatók, a személyes portréfotók⁶ vagy a családi emlékezetnek
forgatott videók⁷ pénzkereseti eszközzé válhatnak. Ezek a képek
ritkán egyediek és állandók. Hatásuk az internetkorban leginkább
abban mérhető, hogy mennyire gyorsan megoszthatók, milyen
könnyen remixelhetők, nem pedig abban, milyen különös, unikális,
állandó hatást gyakorolnak — legalábbis a retorikai velocitás fo-
galmát megalkotó Ridolfo — De Voss szerzőpáros szerint.⁸ A Szent-
hez, a transzcendenshez, a vallási tanításhoz kapcsolódó képeknek
ezzel a sebességhévísszel szemben kell(ene) állandó, szubsztan-
ciális érvényüket és megjelenésüket megtartani. Mindezzel együtt
a képkészítés egyre könnyebb, a hozzá kapcsolódó anyagok és el-
járások egyre konvencionálisabbak és globálisabbak lettek, aminek
egyfajta kimenete, hogy kevés típusból milliányi példány kering a
digitális levesben, esztétikai és tartalmi tekintetben egyaránt.

A vizuális retorika fogalmának térnyerése azonban az ikonikus for-
dulat ellenére sem volt olyan könnyű, mint fentiekből következne.
Egyfelől azért, mert a retorika évszázadok, ha nem évezredek óta fo-
lyamatosan egyfajta legitimációs harcot vív. Egyrészt tudományos stá-
tuszáért, másrészt alkalmazásának-oktatásának szükségességéért.
Mivel az emberi viszonyok alakítása a célja, és mert alkalmazása

Technology, and
Pedagogy, 13/2 (web).

⁹S. Michael Halloran:
*On the End of Rhetoric,
Classical and Modern.* In:
Theresa Enos – Stuart C.
Brown (szerk.): *Profes-
sing the New Rhetorics.
A Sourcebook.* Prentice
Hall, Upper Sadle River,
1994, 331–343.

¹⁰Többek között Kenneth
Burke: *The Rhetoric
of Motives.* University of
California Press,
Berkeley, 1969, illetve
John Bender – David E.
Wellbery: *Rhetorically. On
the Modernist Return of
Rhetoric.* In: John Bender
– David E. Wellbery
(szerk.): *The Ends of
Rhetoric. History, Theory,
Practice.* Stanford Uni-
versity Press, Stanford,
1990, valamint Michel
Meyer: *What is Rhetoric?*
Oxford University
Press, Oxford, 2017;
James Crosswhite: *Deep
Rhetoric. Philosophy,
Reason, Violence,
Justice, Wisdom.*
University of Chicago
Press, Chicago, 2013.

¹¹Peter L. Oesterreich:
Homo Rhetoricus: In:
Ivo Strecker – Stephen
Tyler (szerk.):
Culture & Rhetoric.
Berghahn Books,
New York, 2009, 49–58.

¹²Henry W. Johnstone:
The Philosophical Basis of

révén szimbolikus és egyéb előnyök elérhetőek, története kezdetétől fogva küzdött a vissza-visszatérő negatív filozófiai-tudományos, politikai és társadalmi megítélésekkel. Konfliktusosnak született, és soha nem szűnt meg konfliktusokat generálni (és, persze, enyhíteni is azokat). Néha úgy tűnhet, hogy a retorika csak azért élte túl saját viharos történetét, hogy kéznél legyen, amikor valamit pejoratívan meg kell bélyegezni, amikor néven kell nevezni a manipulatív kommunikációt. Akadémikusok és laikusok könyörtelenül támadják az „irracionális”, „érzelmi” és „felelőtlen” retorikai megnyilvánulásokat. Megfosztva a szónok mint polihisztor ókori kulturális ideáljától,⁹ a retorika sokak szerint a meggyőzés trükk-tárává, a közéleti manőverek gyanús szándékú nyelvét zsugorodott.

Vagy mégsem? A retorikát újraértelmező, a retorika újjászületését elméleti mélységgel indokló szerzők¹⁰ abból indulnak ki, hogy a retorika a közösségi élet kultúrába ágyazott magatartásformája, az emberi állapot sajátja. Felfogásukban az emberek „retorikai lények, akik a meggyőző beszédet nemcsak mások befolyásolására, hanem önmaguk alakítására is használják”,¹¹ vallva, hogy „csak ott nem lesz szükség retorikára, ahol az emberre sem”.¹² Ez a tudományos érvényű, grandiózus, „nagyretorikai”¹³ látásmód egészül ki egy harmadik felfogással, amely a retorikát mint mesterséget, üzenetszervező eszköztárat tekinti — amolyan „kisretorikai” nézőponttal. Utóbbi funkcionalitása miatt maradhatott meg a 18. század óta az oktatási kurrikulumokban, persze sokszor nem eredeti nevén, hanem stilisztikaként, irodalmi műelemzésként vagy fogalmazástanításként. Erősen a nyelvhasználathoz, a verbális kommunikációhoz tapadva.

E két utóbbi megközelítés két különböző vizuális retorikát eredményez. Az elsőben a retorikai magatartás elválaszthatatlan részeként, a retorika tágabb definíciójának alapelemeként tekintenek (újra) a képre, a képesre. A másodikban viszont a műveleti eszköztárat, a kategóriákat és eljárásokat alkalmazzák a képeken. E kettőről lesz szó röviden a következőkben.

Az eredendően vizuális retorika

Az Arisztotelész *Rétorikájából* származtatott definíció, amely szerint a retorika a verbális meggyőzés tudománya és gyakorlata, a legelterjedtebb és legismertebb. Egyes retorikusok ugyanakkor törekszenek a főáramtól eltérően, a gyökerekhez (eredeti szövegekhez és fogalmakhoz) visszanyúlva újraazonosítani és kiemelni az ókori fakultás rejtett karaktereit. Közéjük tartozik többek között George Kennedy és Debra Hawhee. Előbbi Arisztotelész *Rétorikája* fordításának első kiadásához írt bevezetőjében gondolatébresztő módon fogalmazza meg a retorika új definícióját. Kennedy feltételezi, hogy a retorika voltaképpen „az érzelmekben és gondolatokban rejlő energia, amelyet jelrendszereken, köztük a nyelven keresztül közvetítünk mások felé, hogy befolyásoljuk döntéseiket vagy cselekedeteiket”.¹⁴ A retorika tehát nem ennek az energiának az átadása, hanem maga

Rhetoric. In: Gerard A. Hauser (szerk.): *Philosophy and Rhetoric in Dialogue. Redrawing Their Philosophical Landscape.* The Pennsylvania State University Press, University Park, 2007, 15–26., 25.

¹³A nagy- és kisretorika közti vitáról lásd Edward Schiappa: *Second Thoughts on the Critiques of Big Rhetoric.* *Philosophy & Rhetoric*, 34/3 (2001), 260–274.

¹⁴George Kennedy (ford. és szerk.): *Aristotle On Rhetoric. A Theory of Civic Discourse.* Oxford University Press, Oxford, 1991, 7.

¹⁵George Kennedy: *A Hoot in the Dark: The Evolution of General Rhetoric.* *Philosophy & Rhetoric*, 25/1 (1992), 1–21.

¹⁶Ruth Webb: *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice.* Ashgate Publishing, Surrey, 2009, 25.

¹⁷Walter J. Ong: *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word.* Methuen, New York, 1982.

¹⁸Átfogó történeti áttekintéséhez lásd Frances A. Yates: *The Art of Memory.* The University of Chicago Press, Chicago, 1974.

az energia. Kennedy szerint ez az erőforrás nemcsak az emberekben, hanem a növényekben és az állatokban is működik, ezért, értelem-szerűen, nem kizárólagosan verbális. Későbbi cikkében¹⁵ azonosítja a retorikai kód néhány egyetemes szabályát. Az általa felállított elvek szinte mindegyike az elsőbbségről szól: a retorika megelőzi a beszédet, megelőzi az írást, megelőzi a szándékosságot, a jelentésképzést, a hatásgyakorlást. A hagyományos, úgynevezett retorikai kidolgozási fokok közül pedig az előadás előzi meg a többit, a feltalálást, az elrendezést, a stílust és az emlékezést. A retorika egyértelműen az első helyen áll — feltehetően azért, mert természeti jelenség, és mint ilyen, megelőzi és meghaladja a nyelvit. Része az érzékelés valamennyi csatornája és élménye, közöttük a képi-téri is. Ez a felismerés pedig a retorika érzéki, vizuális megközelítésének nyit utat.

Mások az antik görög kultúra vizuális jellegéből eredeztetik a retorika természetszerű képiességét. „Egyértelmű, hogy az ókori oktatásban (...) értékelték és bátorították a vizualitást. A szavak képzeletre ható képessége azzal az elképzeléssel állt összefüggésben, hogy azok be tudnak hatolni a lélekbe. Az ókori oktatás egyértelműen hangsúlyt helyezett a képiségre, és létrehozta a vizuális élmények azonosítását és kifejezését lehetővé tevő szókincset. Talán nem meglepő, hogy egy olyan kultúrában, mint a miénk, ahol a vizualizációhoz való hozzáállás szkeptikus, és a képzeletet teljesen egyéninek tekintik, a vizuális tapasztalatokról szóló beszámolók teljesen eltérőek. Az ókorban ezzel szemben a képzelet és annak kifejezése nagyon is nyilvános és közös ügy lehetett” — érvel Ruth Webb.¹⁶

A vizualizáció volt az a folyamat, amelyen keresztül a kommunikatív aktusok létrejöhetnek és megérthetők voltak. A szónoknak a közönség szeme elé kellett rajzolnia tárgyát. Ehhez a képi észlelést, megismerést és emlékezést egyaránt fejleszteni kellett. Elsőként a látásból fakadó megismerést, azután a fantáziát, majd az emlékezetbe vésést, végül pedig a képies, eleven leírást kellett a beszélőnek gyakorolnia.

A retorika az elsődleges oralitás korának tudománya, amikor a kimondott szó egyszersmind átélt és megélt szó is, a jelenre szabott gyakorlat.¹⁷ A beszédekből a közönség nem elsősorban jelentéseket fejtett meg, hanem általuk vett részt kultúrájának rekonstrukciójában. Ahogyan a kimondott szót sem lehetett elszakítani attól, aki kimondta, úgy a kommunikatív aktus sem volt függetleníthető azoktól az kontextusoktól, amelyekbe beágyazódott. Ezért a retorika eredetileg az aktuális és totális kommunikációs aktusok művészete volt, amelyben kép és hang, látvány és hangzás szorosan egymásba fonódott. Ebben a hagyományban a kimondott szó a visszaidézhető — és emlékezetes — gondolkodáson alapult. A retorikához szorosan kapcsolódó mnemotechnika, a rendszerré teljesedő *ars memorativa*¹⁸ is a vizualitáson alapult. A klasszikus retorikai elméletben az emlékezés művészetét igen nagyra becsülték, a szónoki arzenál központi elemének, a retorikai diszciplína sarokkövének tekintették. A szavakat helyekhez és élénk képekhez (színek, jelenetek) társították, ezzel a lineáris beszédhangzásnak elkészítve az alternatív (egyszersmind szelektív) téri-vizuális

építményét. A szónok által elképzelhető beszéd megjegyezhető volt és — éppen ezért — a közönség által újra elképzelhető. Ebben a technikában is megnyilvánult a képzelet konvencionális, közösségi jellege.

Debra Hawhee az ókori retorika „belső szemének” — Arisztotelészre támaszkodva — a fantáziát (*phantasia*) tekinti.¹⁹ Meghatározása szerint a fantázia nem pusztán egyéni képzelgés és nem is csupán emlékezet, inkább az érzékelés, az asszociáció, a vágy és az értékelés különleges összetétele. Kapcsolatot képez a percepció és a gondolkodás között; vizuális megismerő és értelmező tevékenységek folyamatát hozza létre. Egyfajta belső érzékszervként funkcionálva „az agyban lakik, és testi szervek nélkül működik”, de nagymértékben függ a testi érzetektől, képekben megragadható és kifejezhető. A fantázia az elképzelés és az elképzeltetés fontos retorikai eleme, amellyel közösen láthatunk. Merthogy a szónok számára az a kíváncsiság, hogy a „szemünk elé tárja”, jelenlévővé tegye²⁰ mondanivalóját, a legkevésbé sem (volt) elméleti jellegű. Ha nem látjuk, akkor ugyanis nem hat úgy a beszéd, ahogyan azt szánták. Fahnestock kiemeli, hogy „annak, hogy egy tényleges vagy fiktív eseményről úgy halljunk, mintha a szemünk előtt történné, fontos célja van; a retorikusok ugyanis úgy vélik, hogy az ilyen mentális képek alkalmasak érzelmeket ébreszteni a közönségben”. Ezek az érzelmek, folytatja, „az érzékszerveken keresztül érhetők el, így a legjobb módja az érzelmekeltetésnek az, ha az elbeszélte helyzeteket olyan közvetlenséggel, az érzékeket stimuláló módon teremtik újra, amely képes kiváltani az érzéseket”.²¹ Ehhez élénk információkat és kifejezéseket kell használnunk: metaforát, leírást, történetet, szemléletes jelzőket, pontos megnevezéseket, kevés absztrakciót, érzékeléses ritmust.

Ezúttal ugyan csak vázaltszerű betekintést nyújthattunk a retorika eredendő vizualitásába, de annyit talán sikerült láttatni, hogy e felfogás szerint a képi és a verbális szerves egységben, egymást nem nélkülözve hozta létre a kommunikációt a közösségben. A látás a beszédet, a beszéd a látványt, a látvány a képzeletet, a képzelet a gondolkodást, a gondolkodás a látást ösztönözte. Ebben a körforgásban a kép nem pusztán eszköz és felület, hanem a közlés egészének egyik dimenziójaként értelmezendő. A vizuális retorikának ez a paradigmája tehát azt állítja, hogy soha nem volt és nem is lehetséges mássokkal beszélni, másokra hatni a képi, a képies nélkül, hogy minden meggyőző közlésben jelen van a vizualitás.

A műveleti vizuális retorika

Amikor a képet a retorikai alakzati eljárásaival állítjuk elő, illetve retorikai terminológiával elemezzük, akkor voltaképpen a műveleti vizuális retorika megközelítését alkalmazzuk. E szerint a retorika olyan szervezési elveket és szempontokat szolgáltat, amelyekkel a kép meggyőző üzenetként megalkotható és értelmezhető. Ha nem volna túlzás, azt is mondhatnánk, hogy míg az előbbi felfogás a retorika vizuális alaptudománya, addig ez alkalmazott vetülete.

¹⁹Debra Hawhee:

Looking Into Aristotle's Eyes: Toward a Theory of Rhetorical Vision.

Advances in the History of Rhetoric, 14 (2011/2), 139–165.

²⁰A jelenlévővé tétel,

a 'presence' fogalma

Chaim Perelman és Lucie

Olbrechts-Tyteca

Új retorikájában

(*La nouvelle rhétorique.*

Traité de l'argumentation.

Collection "Logos".

Presses Universitaires

de France, Paris, 1958)

jelenik meg hangsúlyosan.

²¹Jeanne Fahnestock:

Rhetorical Style:

The Uses of Language

in Persuasion. Oxford

University Press,

New York, 2011, 336–337.

Ebből a nézőpontból a vizuális retorika maga az üzenet, amelynek célja lehet összefüggések vagy szembenállások felismertetése, a rábeszélés, a megindítás. A retorikai eszköztárát (és fogalomrendszert) tehát mind a tisztán képi, mozgóképi, mind a képi-verbális összetevő művek létrehozására vonatkoztathatjuk. A retorika ilyenkor gyakorlati konfigurációkat szolgáltat arra, hogy a képeket jelentéssel és hatással lássuk el. A képi reklámok, kampányspotok, óriásplakátok tehát retorikailag felépített vizuális vagy vizuális-verbális (statikus vagy mozgó) üzenetekként is felfoghatók, amelyek tervezése a kiváltandó hatást tartja szem előtt. A klasszikus diszciplínának ezt a funkcionális újragondolását és a vizuális területhez igazítását a retorika alakzati és érvelési fogalomrendszere teszi lehetővé. A négy alakzati művelet, a hozzáadás (adjekció: egy új képi elem változtatás nélküli hozzáadásával), elvétel (detrakció: a képi elem egy részének elhagyásával), felcserélés (transzmutáció: a képen szereplő elemek/elhelyezések egymással felcserélésével) és kicserélés/átváltoztatás (immutáció: a képi elem egy részének egy másik képi elemmel való kicserélésével, új vizuális egység vagy hibrid előállításával²²) a képek szervezésében is érvényesíthető. Barbara J. Phillips és Edward F. McQuarrie²³ alapvetése is az, hogy a vizuális üzenet strukturálása kapcsán éppen úgy beszélhetünk retorikai alakzati kategóriákról, mint a verbális megnyilatkozások esetében. A vizuális alakzatok képi elemeket, jellemzőket rendelnek egymáshoz olyan módon, hogy azok új retorikai egységet alkossanak. Egy szokatlan képi részlet vagy kiegészítő verbális üzenet hívja fel a nézőt a kompozíció retorikai logikájának értelmezésére, a megértés mintáját is kínálva a befogadó számára. Phillips és McQuarrie ugyan csupán három szervezési elvet azonosítanak, az egymás mellé helyezést (*juxtaposition*), az összekeverést (*fusion*) és a helyettesítést (*replacement*), de könnyen belátható, hogy — a klasszikus rendszerhez visszatérve — utóbbi tovább bontható a kicserélésre (*immutációra*) és a hiányra (*detrakcióra*). Szerintük ezekkel a tervezési kategóriákkal kétféle jelentésképző műveletet, az asszociációt és az összevetést (ezen belül a hasonlítást és szembeállítást) lehet megvalósítani és ösztönözni. Az alábbiakban következzenek néhány marketing-célú, illetve művészi példa ezekre a retorikai és jelentésképző képi szervezési elvekre.

²²Ez a metaforát létrehozó retorikai eljárás.

²³Edward F. McQuarrie –
Barbara J. Phillips:
*Beyond visual metaphor:
A new typology of visual
rhetoric in advertising.*
Marketing Theory, 4
(2004), 113–136.



1. kép.

„Az igazi tejshake” — Képi hozzáadás (adjekció) és asszociációs jelentésképzés egy gyorsétterem reklámplakátján, 2009. (www.epica-awards.com)



2. kép.

„Minél tovább élsz az utcán, annál nehezebb elszakadnod tőle” — Képi elvétel (detrakció) és asszociációs jelentésképzés egy társadalmi célú kampányplakáton, 2010. (www.epica-awards.com)



3. kép.

„A felnőtteknek ingyenes [az utazás], ha gyermekekkel utaznak” — Képi felcserélés (transzmutáció) és szembeállítás egy közlekedési kampányplakáton, 2006. (www.epica-awards.com)



4. kép.

„Légy a saját nemzeti parkod” — Képi kicserélés (immutáció) és hasonlítás egy környezetvédelmi kampányplakáton, 2020. (www.epica-awards.com)



5. kép.

Katerina Belkina: Személyes identitás (fotófestmény) — Képi kicserélés (immutáció), a reneszánsz és a posztmodern ábrázolás stílusjegyeinek-toposzainak fúziója és ellentétképzés a művészeti alkotásban, 2016. (www.belkina.art)

A képek — legyenek állók vagy mozgók — meggyőző erejének egyik fő szolgálója az érvelés. Már amennyiben létezik képi érvelés a nyelvi fordítástól függetlenül, vagy éppen azzal együtt. Bár tudjuk, hogy nem minden meggyőzés alapul érvelésen,²⁴ azt is feltételezhetjük, hogy túl leegyszerűsítő az az általános nézet, mely szerint a képek képtelenek racionális érvelésre. A képi érvelést övező vita részletes bemutatására ezúttal nincs lehetőségünk, de annyit érdemes hangsúlyoznunk, hogy a kép is képes állítani. Többek között azt, hogy amit ábrá-

zol, az létezik — éppen ez adja megtévesztő kapacitását is. Márpedig ami állít, az az elrendezés logikája szerint akár következtetni is képes. A retorikai érvelés alapegysége, az enthüméma, amely egy állítás odaértésével-belerejtésével von le következtetést, több képen tetten érhető, csakúgy, ahogy a képi történetmondásban működő kauzális logika. Bizonyítsa ezt alább egy dohányzás-ellenes kampányplakát.

Nemcsak a képek szervezhetők retorikusan, de a számítógépes technológiák által létrehozott vizuális-virtuális terek is. Az online és offline videojátékoktól a honlapokon át a közösségimédia-interfészekig a digitális felületek határozottan képesek meggyőzni: figyelmet ösztönözni, bevonni, saját valóságukban elmeríteni. Fogg²⁵ azt a tudományos vizsgálódást, amely azzal foglalkozik, miként változtatható meg számítógépes tervezés útján az emberi gondolkodás és cselekvés, *captologynak*²⁶ nevezte el. Már közel két évtizeddel ezelőtt úgy látta, hogy a számítástechnikai termékek és szoftveralkalmazások meggyőzőbbek és motiválóbbak lesznek azáltal, hogy az emberi gondolkodást, érzékelést, látást leképező, empatiszabb módon tervezik őket. Egy médium — magyarázza Fogg²⁷ — „meggyőzővé válhat azzal, hogy lehetővé teszi a felhasználók számára az ok-okozati összefüggések feltárását, élmények közvetlen megtapasztalását, viselkedések elpróbálását”. Lényeges szerepet tölt be ebben a dizájnban a vizualitás és a téri elrendezés.

²⁴Vö Anthony J. Blair: *The Rhetoric of Visual Arguments*. In: Charles A. Hill – Marguerite Helmers (szerk.): *Defining Visual Rhetorics*. Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, 2004, 41–63.

²⁵Brian J. Fogg: *Persuasive Technology. Using Computers to Change What We Think and Do*. Morgan Kaufman-Elsevier, New York, 2002.

²⁶A *computers as persuasive technologies* kifejezésből alkotott betűszót, és vonta össze a görög utótaggal.

²⁷I. m. 62.



6. kép. A temető használaton kívüli, üres helyén a felirat így szól: „Nem-dohányzó terület” — Odaértésen alapuló képi érvelés (enthüméma), amely így rekonstruálható: Ha nem dohányzol, nem halsz meg/tovább élsz, 2007. (www.epicawards.com)

Epilógus

Mindezek alapján a műveleti vizuális retorikán a kép retorikai szervezését érthetjük. Amolyan előállító és elemző kapacitást, amely „nevén nevezi” és a vizuális üzenet céljának szempontjából osztályozza a képi szerkesztést-tervezést. Ha a vizuális retorikának ezt az ágát voltaképpen a nyelvre kidolgozott fogalmak „újra-hasznosításaként” fogjuk fel, nem tévedünk nagyon. Éppen ez adja a megközelítés viszonylagos elméleti ürességét, ugyanakkor könnyű alkalmazhatóságát. Egyúttal ez vezet vissza az alapkérdésünkhöz: mit kell kezdenünk a képekkel egyre látványosabb kommunikációs kultúránkban? A jelen esszében körvonalazott, kétféle vizuális retorikai válasz más-más minőségű. Az első, az eredendően vizuális retorikából kiinduló a szubsztancia és az egység jelentőségére figyelmeztet, a második a felület és a részletek hatalmára. Előbbi azt sugallja, hogy a kép nem ér többet ezer szónál, hanem csak akkor ér valamit, ha ezer szó is belefér, és fordítva. Utóbbi viszont utat nyithat az összevetésnek, a szó és kép gyorsulási versenyének a hatékonyabb meggyőzés érdekében. Mindez a képek megalkotóit és befogadóit egyaránt a tisztánlátás szükségességére figyelmezteti. Mert, ha a kép nem is, a tisztánlátás tényleg többet érhet ezer szónál.

KALÁSZ MÁRTON

Vigaszt

Mi e keltés, Uram? Hajnalra — már tört szerepet befogadva, gondjaink a napra úgy osztva, ha csak védheted, ami vár, fékeink ránk mutatnak, utal, nem vált a gondolat, s amíg csak áztatott igény, jelzünk, jó szellem nemcsak kifakad — no, milyen hiúság vélheti árát, a keltés, ha kelés, önigazolás, mondhatnám derűvel, de nem csak, a tudat szánva told, mi más, ami teendő, sejtve már, tudatból öntudat a fok — van kényesebb, mindből a járt tudat mégis csak, alkotás, ha jelen — hitet a jellem eszközén fölismerve, máig a remény, s megkívánva szeretetet, van a szokott nyelven, alkotás, üdv, ha társas lét, ma „ne feledd”, s bárki bizalma szemfény, a jó vigaszt tudat, enyém, s nem csupán henyén, mindünk vigasza kell — jelen, ért formája a szónak, enyém, ebből, ha bölcselő mosoly később fakad is, fáradsa se kételyünk, amit keserűségünkben, szív távolában itt azért csak félthetünk.

Fondor világ

S a fondorságból nem a vélt ígéret, s tüstént rend fölülmúlása lett, ott kell a tájat, vemhet szellem érje, ahol kísértetni értünk lehet, bármilyen bomlás sejtetné magát, juttat nehéz hámokkal, mi nem kevés, mintha űrt kezdve személyen áztatni, s fölül a kény, no, nem az ágyon, ahol én élek, már hiába vágyom, szabaddá oly esték tennének, nincs az az áhítat, hol éléd, Uram, évek, ahány követhető hajdan élt álom, a józanság míven át, meggyűrhetett, kengyel tovább, ily lemenő Nap, önzését kifekve, hisz szép tő egy rím, a tárulást ki hinné, nem én — csitul már, csak halogatás, ha teremtés, e helyszín ajtaját belül kékre, nekem hemzseg, ha tisztult, s eget, megállnék, most ígéruink szavakat e világról, kikre biztathatott, várnak vigaszt régen: szülőföld varázsa, ma, ily aggok, félelem, míg megtársítható, s vehetnénk fordulót, kedvezőbb gyógyulás kezdeményére, itthon álmod, szeretet hol intesse magát, még szükség, hatás, remény, Urunk, ideát.

Esti hajó

Én — élénk s kis tátogató,
tudva, ma alkonyt él, szel az esti hajó,
sétáltat jó rokon, helyre épp ültetett,
a parti csárdába be kézzől vihetett.
Oly szívek voltak s gyakran, város hétvégéink,
ők a város, a falu mi, nem olyan messze kint.
Anyánk nem bízott, de örült, ily kedvelt a fiú,
s jó nevű öccsére, névre ő, épp okkal, s hát hiú.
Mindazonáltal ott áll a szombati kerék már,
bent alvás csomagja, néha nézhet, ki kit vár —
s majd a hajó, bontva fényét, félve szép, toldhatom,
topakodva kis ünnep tény közt; s hol a rokon, a rokon.
Mondanánk, ma — már ezzel így, s a történet kerek?
Bent vagy kint, halk önszólalás: búcsú, szép s kedvelt, még ahány gyerek.

Hívás

Olykor szép volna otthon, alagút fénye épp
gördülő hír, vonat — s álmom, nem azért,
mert: itt most egy érző kényszer, más imám,
tudat, ne terc, s mondhatnám, az a
gyönyörén fajuló, gyöngéd tér-varázs,
ami majd, kérkedem, ma is mint álom csak e háton
hitt, ne aggo-men — s hol immár kitért
szava hitelen, képen ülve, sem vallania,
vannak, abban a messze kertbe kért, vonó hangban, ki még,
aki így fülel, szorongva hinnéd, én se én,
hatok — de mint léphetek, s a láttató, itt
tűzhető fájók sorra, oldalt, se ma nyugtathatok,
mondom, honunk-honunk határán élő könnyes szem, hiszem
ma tornyot ébren láték — vártál rég ekképp; hívj, volt nyelviünk — olyan igék.

Az anti-ikon

Dosztojevszkij Holbein A halott Krisztus a sírban című képe előtt

I.

1967-ben született. Teológus, a dogmatika és a dogmatörténet professzora a bécsi egyetemen. Legutóbbi írását 2021. 2. számunkban közzeltük.

¹Egy festészeti tankönyvhöz készített jegyzeteiben

Albrecht Dürer (1471–1528) megemlíti, hogy a festészet egyrészt meg tudja jeleníteni Krisztus szenvedését, s ekkor az egész szolgálatában áll, másrészt viszont „a festmény meg is tudja őrizni az emberek alakját haláluk után” (*Schriftlicher Nachlaß*. Szerk. Hans Rupprich. 2. kötet. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1966, 109.).

²Vö. Heinz Klotz: *Holbeins „Leichnam Christi im Grabe”*. In: *Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte* 1964–1966. Basel, 1967, 111–132.

³Uo. 112.

A haldoklás folyamatában az élet átadja a helyét a halálnak. Ezen átmenet során az arc maszkká merevedik, a nemrég még lélegző test mozdulatlan lesz, s a holttestből elillan a melegség. Ily módon az ember önmaga képévé alakul. Már nincsen jelen — ugyanakkor képmásán, a holttesten keresztül mégiscsak jelenvaló. Ám a jelenlét és a távollét e különös egyidejűsége sem tart sokáig, mivel a holttest felbomlik, és kémiai összetevőire esik szét. Így pedig nincs meg benne többé az a hasonlóság, amelynél fogva ikonikus jelleggel meg tudja jeleníteni a távollévő halottat. Balzsamozás segítségével már korán megpróbálták feltartóztatni az enyészeti térnyerését, arra törekedve, hogy megmentse a holttest emléktároló funkcióját, sőt a holttesteket mintegy ereklyeként is őrizték, amely plasztikusan elevenen tartja az elhunyt személy emlékezetét. A nemrég még élő, most azonban már halott ember képeként szemlélhető holttest azonban maga is ábrázolható képen, olyan alkotáson, amelyet aztán közszemlére lehet tenni.¹

Különösen megragadó formában érvényesül a festészetnek ez a lehetősége Hans Holbein (1497–1543) *A halott Krisztus a sírban* című festményénél (1521/1522). Kihűlt és sápadt test táruul élénk a képen. „A fejét csimbókos, zilált haj borítja, s kissé előredől; az élettelen szem felfelé mered; a száj nyitva. A holttestnek csak a jobb karja látszik, a test mellett nyugszik, a kézfejen ott éktelenkedik a szög ütötte hatalmas seb, kissé túlnyúlik a beszögellés peremén, az ujjak görcsösen a lepelbe kapaszkodnak. A szintén sebes lábfejek szinte a sír hátsó falával párhuzamosan merednek felfelé. A test színe barnás, a fej, a kéz és a lábak sötétebb árnyalatúak. A sebek körül kiütöznek a kékes véraláfutások. A jobb karon jól kivehető a felduzzadt vénák kékes árnyalata. A jobb combon anatómiai szempontból feltűnően pontosan van ábrázolva az izomzat. A művész a lehető legérzékletesebben ábrázolja, hogy holttestről van szó.”²

Holbein képe már csak a méretei miatt is rendkívüli: 200 centiméter hosszú és 30,5 centiméter magas. Egy sírfülkében fekvő holttestet ábrázol. Egyes művészettörténészek szerint Holbein egy vízbefúlt ember holttestét vette alapul a képhez, majd ráfestette a sebeket, s így alakította át Krisztus holttestévé.³ A művész mindenestre tudatosan eltér a passió hagyományos ikonográfiájától. Nem a keresztről való levételt ábrázolja, nem is a holttest siratását vagy sírba helyezését. Eleve szembetűnő a bibliai alakok hiánya, akik más korabeli festményeken lehetővé teszik a szemlélő számára, hogy

⁴2021. május 30-án hoz-
zám intézett levelében
Eckhard Nordhofen a kö-
vetkezőket írta: „Holbeint
kétségkívül megragadta
és érzelmileg mélyen
érintette annak a holttest-
nek a látványa, amelyet a
halott Jézus képének el-
készítéséhez alapul vett.
Valóságghű ábrázolás-
módjával átruházza
a szemlélőre egyéni
együttérzését és megren-
dülését, s arra hívja, hogy
szenvedjen együtt vele.”

⁵Bodo Brinkmann:
*Das Grab bei Holbein.
Versuch über den toten
Christus.* In: uő. et al.:
*Archäologie des Heils.
Das Christusbild im 15.
und 16. Jahrhundert.*
Fink, München – Pader-
born, 2017, 110–129.,
110. (Brinkmann szerint

Holbein római és őke-
resztény katakombákban
látható sírfülkéket
vett alapul a képhez).

⁶Kristin Marek:
*Der Leichnam als Bild –
der Leichnam im Bild.*
In: Thomas Macho – uő.
(szerk.): *Die neue Sicht-
barkeit des Todes.* Fink,
München – Paderborn,
2007, 275–314., 300.

azonosuljon velük, s így együttérzés ébredjen benne a Megfeszített
íránt. A képről éppúgy hiányzik Mária, Jézus anyja, mint János, a
szeretett tanítvány vagy Mária Magdolna; nyoma sincs a két jöte-
vőnek, Arimateai Józsefnek, aki engedélyt kap a holttest levételére,
és eltemetéséhez rendelkezésre bocsátja sziklasírhátát, illetve Nikodé-
musnak, aki mirrhát és áloét hoz magával (vö. Jn 19,39).⁴ Maga a
szemlélő kerül a bibliai alakok helyére, s együttérzése és megren-
dültsége bevonja a bibliai jelenetbe. Személyek ábrázolása nélkül
nem lehetséges cselekmény. Holbein, amint Bodo Brinkmann bázeli
művészettörténész találóan rámutat, „nem a sírbatétel eseményét,
hanem annak eredményét” jeleníti meg.⁵ A kép azonban még egy
szempontból eltér az újszövetségi szenvedéstörténetektől. Az evan-
géliumok egyöntetűen arról számolnak be, hogy Jézus holttestét le-
pelbe csavarták, mielőtt sírba helyezték volna (vö. Mt 27,59sk; Mk
15,46; Lk 23,52; Jn 19,40sk.). Holbeinnál a fehér lepel viszont csak a
holttest alá terített lepedőként szolgál, amelytől élesen elüt a halott
sápadt bőrszíne. A festő szinte anatómiai precizitással ábrázolja a
halott Krisztust. „Egyetlen másik korabeli kép sem ábrázolta ennyire
egyértelműen, ennyire valóságghűen és minden mást kizárva a ha-
lottat, sem Grünewald sírbatételi festményei nem ilyenek, sem a
témát megjelenítő egyéb felső-rajnai és más területről származó
képek”, jegyzi meg Kristin Marek művészettörténész.⁶ Ugyanakkor
Holbein képen Krisztus holttestét nem borítják sebek. Ebben is kü-
lönbözik az isenheimi oltáron látható Grünewald-féle Krisztustól,
akinek testét számtalan korbácsütés nyoma borítja.

II.

Holbein halott Krisztusa kétszeresen is hatást váltott ki Fjodor
Dosztojevszkijből, az orosz íróból. Svájci tartózkodása során, 1867
augusztusában kifejezetten azért ment el a bázeli múzeumba, hogy
megnézze a képet. Visszaemlékezéseiben felesége élénk színekkel
számolt be arról, mennyire megrázta a halott Megváltó látványa.
Másképp *A félkegyelmű* című regényében (1868) is fontos szerepet ját-
szik a festmény. E kettős (egyrészt Dosztojevszkij élettörténetében,
másrészt irodalmi munkásságában kifejeződő) hatás pontosabb meg-
értésének érdekében hasznos, ha először közelebbről megvizsgáljuk
az orosz ortodoxia krisztusközpontú vallásosságát, amelyet a sajáto-
san keleti megváltástan határoz meg. E szótériológia értelmében Isten
igéjének emberré válása a feltétele annak, hogy az ember átistenüljön.
Az ortodox vallásosságnak a megváltó és üdvözítő Krisztus áll a kö-
zéppontjában, azaz elsősorban nem az ember Jézus, aki magára veszi
a földi életet, szenved és meghal. A megtestesült Fiú utánzása az át-
istenülés folyamata során a halandóság területéről az örök élet tel-
jességébe viszi át az embert. Ebben a vallásosságban az élet és a halál
fölött győzelmet arató Krisztus a legfontosabb, aki jelen van az Evan-
gélium igéjében, de nemkülönben az egyházi liturgia misztériumai-
ban is. Krisztus uralja a — tiszteletben, de nem imádásban részesített

⁷Julia Kristeva:
*Schwarze Sonne.
Depression und
Melancholie.* Suhrkamp,
Frankfurt am Main,
2007, 126.

⁸Anna Dosztojevszkaja:
Emlékeim. (Ford. Harsá-
nyi Éva.) Európa, Buda-
pest, 1989, 175. (a képen
mindamellettt nem látha-
tók azok az arcot borító
sebhelyek, amelyeket
Dosztojevszkaja említ).

⁹Lásd erről Mihail Bah-
tyin: *Dosztojevszkij poéti-
kájának problémái.* (Ford.
Könczöl Csaba et al.)
Osiris, Budapest, 2001.

— ikonok világát. A halál felett aratott húsvéti győzelemnek nagyobb jelentősége van Keleten, mint a passió emlékezetének. Ehhez képest tehát különösen is mást nyújt Holbein festménye, amely nemcsak Krisztus emberségét ábrázolja drasztikusan, de azt is, hogy meghalt. „Ebben jut tetőpontjára az emberré válás: arra a pontra, ahol kihuny a dicsőség a képen.”⁷ A színtelen holttest, oldalán a vérző sebbel, merev jobb kezén a stigmával, fehér lepedőn nyugszik: kihűlt, néma, halott. Visszaemlékezéseiben Anna Dosztojevszkaja (1846–1918) beszámol róla, milyen rendkívüli hatást gyakorolt férjére a kép.

Az idevágó szakasz így hangzik. „Genf felé utazva egy napot Bázelban töltöttünk, hogy az ottani múzeumban megnézzük azt a képet, amelyről valaki beszélt a férjemnek. Hans Holbeinnak ez a képe Krisztust ábrázolja, aki miután emberfölköt kőkat állott ki, s már levették a keresztfáról, most lassan elenyészik. Feldagadt arca tele van véres sebekkel, s az arckifejezése iszonyatos. Fjodor Mihajlovicsot lenyűgözte ez a kép, és sokáig állt előtte. Én nem bírtam sokáig nézni, olyan szörnyű hatással volt rám, s mivel egyébként se éreztem jól magam, átmentem egy másik terembe. Tizenöt-húsz perc múltán tértem vissza, és Fjodor Mihajlovics még mindig mozdulatlanul állott a kép előtt, s arcán ott volt az a rémült kifejezés, amelyet többször megfigyeltem epilepsziás rohamai első perceiben. Szép csendesesen megfogtam a kezét, a szomszéd szobába vezettem, leültem egy padra, s felkészültem, hogy erőt vesz rajta a roham, de szerencsére nem következett be. Fjodor Mihajlovics kissé megnyugodott, ám mielőtt elhagytuk volna a múzeumot, ragaszkodott hozzá, hogy még egyszer megnézze a képet, amely annyira lenyűgözte.”⁸

III.

Dosztojevszkijt lenyűgözte és megrendítette a kép, amelyről már korábban is hallott (valószínűleg Nyikolaj Karamzsín révén, aki *Egy orosz utazó levelei* című művében megemléltette a festményt, kiemelve, hogy „nincs rajta semmi szent, csak egy igen naturalista módon ábrázolt halott ember”). A festmény közvetlen megtekintése és az általa kiváltott megrendülés *A félkegyelműben* nyert irodalmi formát. A regény cselekményének két fontos pontján Dosztojevszkij szóba hozza a képet, mégpedig az ekfrázis irodalmi stílusesszközével élve. A regény más fejezeteiben is alkalmaz ekfrázist, vagyis jól megtervezett módon beékeli a cselekménybe egy-egy kép leírását, ám inkább arra helyezi a hangsúlyt, hogy milyen érzelmi hatást vált ki az adott kép a szemlélőjéből. E helyütt nincs szükség sem *A félkegyelmű* cselekményének felvázolására, sem Dosztojevszkij elbeszélői stratégiáinak megvilágítására,⁹ de azért érdemes röviden bemutatni azt a kontextust, amelyben először jut szerephez a festmény (pontosabban a kép másolata). Csak a kontextusból tűnik ki ugyanis, hogy Dosztojevszkij alapvető metafizikai, pontosabban vallási kérdések színre vitele érdekében szentel figyelmet a képnek.

Miskin herceg, a regény főhőse felkeresi házában a kereskedő Rogozsint, akivel már Svájcban Szentpétervárra utazva megismerkedett. A találkozó kényes, hiszen Rogozsin ugyanabba a nőbe szerelmes, mint Miskin, és feleségül is akarja venni. A vetélytársak szerelmét egy világ választja el egymástól: Rogozsin vad szenvedéllyel kívánta Nasztaszja Filoppovná, a külön szépséget, Miskin viszont együttérzésből szereti, mert sejti, hogy bizonyos kapcsolata miatt végletes boldogtalanság lehet az osztályrésze. A büszke Nasztaszja azonban nem tud dönteni a két férfi között. A herceg azt akarja javasolni Rogozsinnak, hogy ne legyenek ellenségei egymásnak, s hagyják, hogy Nasztaszja szabadon döntsön. Drámai szóváltás kekedik közöttük, s közben egy kerti kés is előkerül, amellyel Rogozsin le akarja döfni Miskint; majd mindketten sietve távoznak a házból. Átvágnak egy termen, amelyben arc- és tájképek vannak a falon. Az ajtó fölött elhelyezett festmény a keresztről levett Megváltót ábrázolja. „A herceg futó pillantást vetett rá, mintha emlékezetébe próbálna idézni valamit, de nem állt meg, át akart haladni az ajtón. Nagyon nehéz volt a szíve, és szeretett volna mielőbb kívül lenni a házon. De Rogozsin hirtelen megállt a kép előtt.”¹⁰

¹⁰Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: *A félkegyelmű.* (Ford. Makai Imre.) Jelenkor, Pécs, 2001, 242–243.

Rogozsin megemlíti, hogy különleges képről van szó, amelyhez apja kedvező áron jutott hozzá, és már sokszor felkeltette a gyűjtők érdeklődését. A herceg szintén megáll, és megjegyzi, hogy Hans Holbein halott Krisztusának másolata függ az ajtó fölött. „Én láttam külföldön ezt a képet, és nem tudom elfelejteni.”¹¹ Rogozsin továbbmegy, mintha nem akarna többet foglalkozni a képpel, de aztán önkéntelenül megkérdi Miskintől, hisz-e Istenben. A kép szemlátomást olyan hatást gyakorol, hogy alapvető vallási kérdések kerülnek felszínre. Létezik-e vajon Isten? Szolgálhat-e erkölcsi irányítúként az emberi cselekvés számára? Rogozsin meg sem várja a herceg választát, és még hozzáfűzi, hogy szereti a képet, s ezért nem áll szándékában eladni — ami a következő kiáltásra ragadtatja Miskint: „»Ezt a képet! De hát ennek a képnek a láttára némelyik ember még a hitét is elveszítheti!« »El is vész az« — erősítette meg váratlanul Rogozsin.”¹² Nyíltan elhangzik tehát a hit elvesztése, mégpedig egy potenciális gyilkos részéről, aki (a regény folytatásából kiderül) nem tud uralkodni tomboló féltékenységén, s végül megöli Nasztaszja Filippovná. Rogozsin mogorván azt is megjegyzi, hogy az ateistáknak sok szempontból könnyebb, mint a hívőknek. Mintha *A Karamazov testvérek*nek az a kijelentése visszhangozna e szavakban, miszerint ha Isten halott, minden megengedhető, mindent szabad. Dosztojevszkij azonban nem hagyja helyben Rogozsin megállapítását. A herceg kijelenti, hogy nemes lelkű ateisták és galád hívők egyaránt vannak; egy hívő paraszt is nemrég orvul leszúrta barátját egy ezüstóra miatt, s a halálos dőfés előtt Isten bocsánatáért fohászkodott. Rogozsin csak nevet a paraszton, aki még akkor is imádkozik, amikor megöl valakit. A két férfi még vált néhány szót, majd elköszön egymástól, s barátságuk igazolására keresztet cserélnek

¹¹Uo. 243.

¹²Uo.

¹³Vö. Wolfgang Kasack: *Dostojewskis Prüfstein des Glaubens. Hans Holbeins Gemälde „Der Leichnam Christi im Grabe“ im Roman „Der Idiot“*. *Stimmen der Zeit*, 219 (2001), 744–756.

¹⁴A kijelentés háttéréhez lásd Heinrich Schmidinger: *Christus, nicht Jesus. Über Dostojewskis Plan, einen Christus-Roman zu schreiben*. *Stimmen der Zeit*, 235 (2017), 231–239. (Schmidinger Dosztojevszkij naplójegyzeteit is elemzi írásában).

egymással. A szentpétervári utcákat róva a herceg azonban úgy érzi, hogy szúrós szempár követi. A zuhogó eső előtt egy vendéglő bejáratánál keres menedéket, s ekkor egy sötét alak megpróbálja leszűrni. Rogozsin az. Miskin csak azért menekül meg, mert epilepsziás roham tör rá. Később megbocsátja álnok barátjának a gyilkossági kísértetet. Holbein halott Krisztusában „a hit próbakövét” látja,¹³ Rogozsin viszont anti-ikonnak tartja a képet, amely azt tanúsítja, hogy a Megváltó halott.

IV.

A regény későbbi részében Dosztojevszkij ismét szóba hozza a képet, ezúttal is a valósághoz fűződő alapvető viszony, a hit és a hitetlenség összefüggésében. Nem sokkal korábban Miskin kijelentette, hogy a szépség fogja megmenteni a világot.¹⁴ Elég csak ránézni egy gyerekre, a hajnalra vagy egy cseperedő fűszálra, s az embernek máris magasztalnia kell a Teremtőt. Ellenpólusa most nem Rogozsin, hanem a forradalmi eszmékkel rokonszenvező, súlyos beteg Ippolit Tyerentyev, aki korábban azzal a bárdolatlan követeléssel állt elő, hogy a herceg mondjon le öröksége egy részéről, s adja át egyik elszegényedett barátjának, elvégre semmit nem tett a vagyonáért, az orosz társadalom feudális berendezkedése pedig amúgy is igazságtalan, és ideje megdönteni. Miskin nem tett eleget a követelésnek, de felajánlotta, hogy anyagi támogatást nyújt az illetőnek. Előzékenysége azonban nem volt több leereszkedő atyáskodásnál Ippolit és barátai szemében, nyílt őszintesége mégis nagy hatással volt rájuk. A fiatal értelmiségi ezután mindig keresi az alkalmat, hogy vitába kezdhesen Miskinnel, aki hitelesen képviseli az alázat és az együttérzés keresztény magatartását, bár rendszeresen félkegyelműnek nevezik és nevetségesnek tartják.

Miskinnel folytatott vitáját Ippolit tömören összefoglalja abban a provokatív értekezésben, amelyet egyetlen éjszaka leforgása alatt vetett papírra (a tizennyolc éves ifjú tudja, hogy betegsége miatt már csak hetei vannak hátra). Írásában nihilista álláspontot szegez szembe a valóság keresztény értelmezésével. A herceg alázata helyett lázadást ajánl, a világ szépsége fölötti hálás csodálkozás helyett a természet kegyetlensége miatti tiltakozást követel, a teremtő Isten hívő dicsőítése helyett minden magasabb hatalom elutasítását. A szöveg egyik jellemző szakasza így hangzik:

„Én lehetségesnek tartom, hogy egy felsőbb erő akarata lobbanott fel a tudatot, amely a világra tekintett, és azt mondta: vagyok! Lehet, hogy ez a felsőbb erő hirtelen pusztulásra is ítélte, mert ez valami okból — nem is kell rá magyarázat, miért — így kell; ám legyen, én mindezt lehetségesnek tartom, de megint csak felvetődik az örök kérdés: mire kell mindehhez az én alázatam? Hát nem falhatnak fel engem csak úgy, dicséretet sem követelve tőlem azért, mert felfaltak? Hát csakugyan sérthet valakit az, hogy én nem akarom kivárni azt a két hetet? Én nem hiszem; akkor már sokkal he-

lyesebb az a feltételezés, hogy az én jelentéktelen életemre, egy atom életére csupán valamiféle ellentét satöbbi, satöbbi végett volt szükség, pontosan ugyanúgy, ahogy naponta szükség van tömerek élőlény életének feláldozására, amelyeknek halála nélkül nem állhatna fenn a világ többi része.”¹⁵

¹⁵A félkegyelmű, i. m. 460.

Az értekezésben, amelyet Ippolit felajzott állapotban késő éjszaka olvas fel a herceg szalonjában, „végakarátát” is tudtul adja: önkezével akar véget vetni életének, holttestét pedig a tudományos kutatás céljaira kívánja felajánlani. „Ha hatalmamban lett volna, hogy ne szülessék meg, bizonyára nem vállaltam volna az életet ilyen nevetséges feltételekkel.”¹⁶ Azt sem fogadja el, hogy létezne bíró, aki halála után megvizsgálja majd az életét.

¹⁶A félkegyelmű, i. m. 461.

Jellemző módon értekezésében Ippolit arra is kitér, mennyire összezavarta Holbein festménye, amelyet Rogozsin házában látott. A kép által kiváltott hatás bemutatásán kívül ezúttal pontos leírást is kapunk, sőt Ippolit művészettörténeti kontextusba is helyezi a festményt. „Azt hiszem, a festők rendszerint az arc szokatlan szépségének még megőrzött árnyalatával szokták ábrázolni Krisztust a kereszten is, a keresztről levéve is; ezt a szépséget még a legszörnyűbb kínok ábrázolásában is igyekeznek megőrizni; Rogozsin képén azonban nyoma sem volt a szépségnek; ez teljes egészében egy olyan ember hullája volt, aki határtalan gyötrelmeket és kínzásokat viselt el már a keresztre feszítés előtt.”¹⁷

¹⁷A félkegyelmű, i. m. 453.

Egyértelműen szembekerül egymással a szép norma és a rút kivitelezés, a megdicsőült arc és az eltorzult test. Ippolit kétségkívül azért említi meg Holbein képét, hogy szembeszegüljön Miskin herceg azon állításával, mely szerint a szépség meg tudja váltani a világot.¹⁸ Úgy tűnik, a megdicsőülés jegyében álló keresztény esztétikát a halál jegyében álló materialista esztétika kezdi ki. A Krisztust könyörületesként (*eleémón*), mindenhatóként (*pantokratór*) vagy jótevőként (*euergetész*) ábrázoló ikonokkal szemben Holbein képe „negatív szentképként”¹⁹ jelenik meg, amely jellemző módon nem is szakrális térben, hanem múzeumban van elhelyezve. A „hulla” mintha igazolná, hogy a természet gépezete mindent elpusztít. Ippolit részletesen leírja a kínzás fizikai nyomait és a holttest kifacsarodott állapotát. Felidézi, hogy az egyházatyák szembeszegültek azokkal a gnosztikus áramlatokkal, amelyek pusztán látszattestet tulajdonítottak Krisztusnak: „Tudom, a keresztény egyház már az első századokban megállapította, hogy Krisztus nem jelképesen, hanem valóságosan szenvedett a kereszten, és hogy a teste ennek folytán teljes mértékben alá volt vetve a természet törvényeinek.”²⁰

Ippolit némi túlzástól sem riad vissza, hiszen értekezésében a következőket is elmondja a képről: „A képen ez az arc összevissza volt verve, feldagadt, szörnyű véres kék foltok dudorodtak rajta, a szeme nyitva volt, a pupillája elferdült; nagy, nyitott szeme fehérje valami halálos, üveges fénnel ragyogott.”²¹ A kép tápot ad annak a kételynek, amely megkérdőjelezi azt a húsvéti reményt, hogy a természeti

¹⁸Konrad Onasch:

Die Schönheit wird die

Welt erlösen. Zu F. M.

Dostojewskis 100.

Todestag am 9. Februar

1981. Theologische

Literaturzeitung, 105

(1980), 802–816.

¹⁹Victor I. Stoicha: *Ein Idiot*

in der Schweiz. Bildbe-

schreibung bei Dostojewski.

In: Gottfried Böhm – Hel-

mut Pfotenhauer (szerk.):

Bildbeschreibung – Kunst-

beschreibung. Ekphrasis

von der Antike bis zur Ge-

genwart. Beck, München,

1997, 425–444., 436.

²⁰A félkegyelmű, i. m. 453.

²¹Uo.

törvényeket meg lehet haladni. Mintha Krisztust is leigázná a természet hatalma, hiszen holttestét éppúgy kikezdi az enyészet, mint bármely más emberét. Ippolit élénk szavakkal idézi fel a képpel kapcsolatos emlékeit: „E kép láttán óriási, kérelhetetlen és néma vadállatnak vagy helyesebben, sokkal helyesebben mondva — bármily furcsán hangzik is — egy újabb szerkezetű óriási gépnek rémlik a természet, amely esztelenül megragadott, darabokra zúzott és érzéketlenül, süketen magába nyelt egy felbecsülhetetlenül értékes, nagyszerű lényt — olyan lényt, amely egymaga felért az egész természettel, annak minden törvényével, az egész világgal, amely talán csakis azért teremtdött, hogy ez a lény megjelenhessen rajta! (...) Azok az emberek, akik körülvették a halottat, és akik közül egyetlenegy sincs itt ezen a képen, feltétlenül valami szörnyű szomorúságot és zavart éreztek azon az estén, amely egyszerre szétzúzta minden reményüket és csaknem minden hitüket is. (...) És ha maga a tanítójuk láthatta volna saját arcát a kivégzése előtt, akkor vajon hajlandó lett volna-e keresztre feszíttetni magát, és meghalt volna-e úgy, mint most?”²²

²²A *félkegyelmű*, i. m. 454.

²³2021. június 9-én hoz-
zám intézett levelében
Eckhard Nordhofen a kö-
vetkezőket írta erről: „Úgy
vélem, Ippolit végső kö-
vetkeztetését Doszto-
jevskij remek művészi
érzékkel alkotta meg:
ha Krisztus látta volna
a képet, nem vállalja a
passiót, ami végső soron
a kép létrehozását is
lehetetlenné tette volna.
Az érv tehát önellent-
mondásba torkoll.”

²⁴A *félkegyelmű*, i. m. 466.

Egyik oldalon tehát a hatalmas gépezetnek tekintett természet, amely mindent felőröl — a másikon Krisztus, aki az egész termés-
zethez képest ellensúlyt képez. Csakhogy ez a Krisztus kereszten
végezte, meghalt és eltemették! Az a nyomasztó kérdés ötlük fel,
vajon kitért volna a passió elől, ha megfeszítése előtt látja saját kép-
mását, a Megfeszített holttestét. Megelégedte volna-e az Atyától ka-
pott feladatot, s fellázadt volna-e a Getszemáni kertben az isteni
akarat ellen, ahogyan a kép szemlélése közben a hívó ember is el-
veszítheti a hitét?²³

Az értekezés felolvasása után Ippolit megpróbál golyóval véget
vetni az életének. A pisztoly azonban nem működik rendesen.
Előbb azonban még megöleli a herceget, hosszasan a szemébe néz,
s azt mondja: „Az Embertől búcsúzom el.”²⁴ A regény e pontján al-
ternatíva jelenik meg a színen: a halálos beteg Ippolit éles szemmel
felismeri a teremtés hiányosságait, semmi értelmét nem látja annak
a természeti törvénynek, hogy az élőlények felfalják egymást — a
jónak vélt Teremtőt elutasítva arra is igényt támaszt, hogy szabadon
visszaadja életét a természetnek. Miskin herceg viszont nem olyan,
mint azok, akik kinevetik Ippolit ifjonti lelkesültségét, látványosan
ásítgatnak, miközben beszél, vagy felháborodva eretneknek bélyegzik
értekezését. A herceg nem ítéli el, hanem megérteni akarja. Azt az
együttérző szeretetet testesíti meg, amely nyomban felismeri a másik
fájdalmát, s önzetlenül kész osztozni a kétségbeesésében, mert nem
akarja, hogy egyedül legyen fájdalmában. Bár végső soron nem tud
vigaszt nyújtani a mélységes elveszettség és elszigeteltség állapotába
süllyedő Ippolitnak, törekvése Krisztus önküüresítő szeretetének iro-
dalmi példázataként fogható fel. Nem véletlen, hogy őszintesége és
embersége miatt Romano Guardini Krisztus szimbólumának tartotta
Miskint.²⁵

²⁵Romano Guardini:
*Religiöse Gestalten
in Dostojewskijs Werk.*
Grünewald – Schöningh,
Mainz – Paderborn,
1989, 298–310., 300.

Holbein képe többféle reakciót váltott ki. Egyesek szemében megütköztető profanizálással egyenértékű, hogy a megváltó Krisztust aprólékos és realista igényű ábrázolással halottként tárja elénk, s hangsúlyosan a „holttest élettelenységét”²⁶ mutatja be. Akik így vélekednek, anti-ikonnak tartják a képet, amely érzékenyen megelőlegezi az újkori ateizmust. Mások Krisztus önküresítésének és aláereszkedésének legmélyebb pontját fedezik fel a festményben, s más jelentéssel ruházzák fel az anti-ikon kifejezést. A görög *anti* ugyanis nemcsak azt jelenti, hogy valami „ellen”, hanem azt is, hogy valami „helyett”. Az ortodox vallásosságnak a feltámadt és felmagasztalt Pantokratőr áll a középpontjában, s kevesebb figyelmet szentel a passiónak, bár igaz, hogy sírbatételi ikonok is vannak. Az ortodoxiában a kereszts is többnyire *crux gemmata* formájában, nem pedig kivégzőeszközként jelenik meg. Eckhard Nordhofen találó megjegyzése szerint „a holttestet ábrázoló holbeini kép annak ellenpólusa, aminek a látványához Dosztojevszkij hozzá volt szokva. A klasszikus ikon szentsége abból fakad, hogy részesedik abban, amit ábrázol, a Filippi levél himnuszának szellemisége szerint a holttest a leereszkedés és alászállás legmélyebb pontját jeleníti meg.”²⁷ Ezért az anti-ikont nem kell feltétlenül a hit elvesztésének képi ábrázolásként felfognunk, s az ortodox keresztények krisztológiájuk kiegészítését is felfedezhetik benne; a húsvéti felmagasztalást valójában ugyanis csak akkor tudjuk ünnepelni, ha előbb megemlékezünk a kereszten megvalósult lealacsonyodásról (vö. Fil 2,6–11). Ebben az olvasatban Holbein képe a halott Krisztus halottakkal vállalt szolidaritását ábrázolja, Krisztusét, aki behatolt az elveszettség mélységébe; a kép a nagyszombat titkát jeleníti meg, a húsvéti átfordulás küszöbén.

Ferenc pápa *Lumen fidei* kezdetű — a *Deus caritas est*hez (2005) és a *Spe salvi*hoz (2007) kapcsolódó és a három teológiai erényre irányuló pápai reflexiót lekerekítő — enciklikájában pontosan ezzel az olvasattal találkozunk: „Dosztojevszkij a *Félkegyelmű* című művében ezt mondhatja a főszereplővel, Miskin herceggel, amikor az látja az ifjabb Hans Holbein *A halott Krisztus a sírban* című festményét: »E kép miatt egyesek el is veszíthetik a hitüket.« A kép ugyanis kegyetlen realitással ábrázolja a halál romboló hatásait Krisztus testén. És mégis, éppen Jézus halálának szemlélése közben erősödik meg és nyer ragyogó fényességet a hit, amikor az ő irántunk való rendíthetetlen szeretetét vetett hitté válik, amely szeretet képes volt arra, hogy meghaljon a mi üdvösségünkért. Lehet hinni ebben a szeretetben, amely nem vonakodott a haláltól, hogy megmutassa, mennyire szeret engem; e szeretet teljessége legyőz minden gyanakvást, és lehetővé teszi, hogy teljesen rábizzuk magunkat Krisztusra” (16).

Görföl Tibor fordítása

²⁶Kristin Marek:
Zwischen Verehrung und Ekel. Die Ambiguität des toten Christus als bildliche Rhetorik bei Holbein d.J. In: Valeska von Rosen (szerk.): *Erosionen der Rhetorik. Ambiguitäts- und Umsemantisierungsstrategien in den Künsten der frühen Neuzeit.* Harrassowitz, Wiesbaden, 2012, 61–80., 62.

²⁷Eckhard Nordhofen
2021. május 30-án
hozzám intézett leveléből.

FALCSIK MARI

Versrészletek a Kisbolygó
címmel készülő műből.

Mindennapi kegyelmünket

*Hajnalban
kiáll a gádorba, maga van.*

*Magas ég,
a fele fekete, fele kék.*

*Szélzene.
Megint egy mindenség kezdete.*

*Érzi még
belül a test mályvás belsejét.*

*Végtelen
az idő. Életes kegyelem.*

*Cikkanó
kis gyönyör, porcokba villanó.*

*Figyelni,
ahogy a csontot-húst betölti.*

*Fényszegély:
ma is a romlatlan létesély.*

*S itt a Nap.
Magával azonos pillanat.*

Nyári vihar

*Az anya és apa csatája egészen bonyolult játék.
Az apa az igazi rab: ő a hangos, a félelmes, míg
az anya csak sziszeg vagy ég vagy zokog, de
nyilván ő a — nem döntéseiben, pusztán csak
eleve — szabadabb, ő az erősebb, még ha sohase
győz is. Mindkettejüknek megvan az igazuk.
És mindig van ok is, de tényleg. És békülés is,
hát persze. Csak egy nincs sohase: béke.*

Úgy élik át, ahogy lecsap, ha mit sem értenek
is az esztét vesztett viharból, ami hirtelen a
testük körül csapdos. Mélyen, belülről, teljes
gyomrukkal követik, elrendelt rendben a
sorjázó pöttyöket ázó lepkeszárnyon, ezüst
csillámot botlató parti sziklán, sós vér kanyargó
útját a combon, barna bársony hars repedését,
szemgolyó hálója sírástól pirosát, víz üveggel
telő mérges zöldjét, homokot a bőr sugaras
pórusában, akadó szívverést, az anya krepp
harangszoknyáján bucskázó pálcikamintát,
piros-sárga-kék-kék-piros-sárga, ahogy
a kergetve váltakozó hangsor, szoprán-szoprán
dörmögő bariton-szoprán-halkuló bariton
— és megint újra, a gyönyörű felsikító, a meg-
veszekedetten vergődő, gyilkos dühtől éles szoprán.

Első tanítóm

Valami familiáris evidenciával,
anyát megillető hűséggel őrizlek
én téged, Koppány Nándorné,
első tanítóm, Edit nénim,
ahogy magas-horgas gótboltíves
betűiddel, a szereteted szelíd
türkiz-zöld tintájával odaróva
komoly neved az elsőosztályos
bizonyítvány alá.

Szavaid helyreállítják a kizökkent
igazságot: ha az erőszakos jobbkezés
miatt nem volna írásból kettesem,
kitűnő lennék.

Nem bánom egyáltalán,
hogy nem lettem az.
De áldom, hogy áldó kezed, betűidhöz
hasonló szép hosszú ujjaiddal az
iskolán túlra, egész hazulra elérnek.

Második kisiskolás évem elején
szeptemberben, a várva várt
névnapomon keserves csalódásomra
nem kapok mást anyámtól, mint

*egy felnőttesen elegáns díszdobozban
féltnacat illatos, rózsaszín és világoskék csíkos
batisztzsebkendőt.*

*Zsebkendőt?! Amibe novemberi
náthataknyos orromat fújhatom?
Se játék, sem varázslat? Itt a vége,
tényleg, ennyi volt? Egy világ készül
összedőlni bennem és kívülem.
A legkevesebb, hogy egy életre
elfordulok a praktikus ajándékozástól.*

*Te sietsz vigasztalásomra egy szép
nagy füzetrel: csupa csíktalan-kockátalan
sima üres fehér lap, azt rajzolok rá,
amit csak akarok, ha úgy tetszik,
babát, virágot, saját világot, vagy
nyarat, iskola nélkül.*

A rózsalugas

Dórinak

*Valahol messze, messze innen,
régén, mikor még csak készült minden,
azaz te még nem is, szóval,
mikor még meg se voltál...
— de, de igen, Apa volt már
és Anya volt már,
csak még nem együtt...
Nos, valahol messze innen
volt egy kisbaba,
aki a rózsakertben...
— de igen, őneki is volt anyukája,
nagyanyád volt az,
csak te nem voltál még az unokája...
— eh, dehogy, más se, akkor ő még
nem volt nagymama,
két kislánya volt, a nagyobbik Anya...
— persze, hogy most is az,
de hagynád már, hogy befejezzem?*

*No, mondom, ebben az elvarázsolt kertben...
— nem, nem itt nálunk, hanem ahol a Dédiék...*

— igen, a csepeti Dédi, a tiéd,
nagyapád anyja.
Szóval, nyár volt, fényes vasárnap,
pompáztak a rózsái dédapádnak...
— ó, igen, annak.

Nem, kicsim, nem tudjuk, hol él a lélek.
Lehet, hogy egy nagyon szép helyen, tényleg.
Ő talán a kertben.
Maglehet, hogy ott az is megvan.
Ő meg kinn ül, tán épp a rózsalugasban,
ahol a ringatózó rózsák
az ébredő baba lépteit óvják,
míg álma ott száll még a fényben...
Nézd, itt a kép. Látod, itt középen
áll a rózsák közt a baba.
Hát ez az a kert. És ez itt középen, ez Anya.
Na, na, kicsikém, jól van, semmi baj,
ne sírj már annyira.

Melankólia és a szél

MIKLYA ZSOLT

Verának és Ákosnak

Melankólia és a szél.
Széllélebélt alak jut róla eszembe,
köpenye úgy lengi körül, mintha szárnyak,
pedig csak az áramló levegő kap arcot
a könnyű lepelt mozgatra.
Szélfútt a lobonc jut róla eszembe,
ránca szedhetetlen a tengerparti szélben,
miért is szedné ráncba bárki,
rasztásodik az magától,
tincsekké ráncolódik.
Széljárta fakorona jut róla eszembe,
mikor melyik ágára üljön, melyikről pásztázza
a horizonton, feltűnik-e egy vitorla,
melyiken vegye kézbe a botkormányt
egy kondenzcsík nyomában.
Széllapozta könyv jut róla eszembe,

kerti asztalon felejtett,
fel-felkapott lapok a vakító fényben,
fuvallat átlapozta tündérmese,
Ilona és Miklós szerelme,
a szép és a szél nem csituló,
örök egymás körüli forgása, tánca.
Szélhajtotta ménes jut róla eszembe,
hullámtarajok vágója tengerporviharban,
ahogy a vízsörény kacagva szétcsap,
lobogva viháncol.
Széllátta könyvtár jut róla eszembe,
a hol itt fúj, hol ott fúj huzatban
átlényegülő nyomdatermék
porból teremtet, porrá omló népe,
ahogy végtelenített sorban jönnek,
ki lehajtott, ki felemelt fejjel,
kócolt vagy fésült hajjal,
türkiz Modigliani-szemekkel.
Szélhozta Veronika-kendő jut róla eszembe,
milliárd emberarc eredőjén áttetsző kendő,
amit csak le kéne kapni,
de az érintése is lehetetlen,
mert ahogy közelítesz, úgy lebben arrébb,
mindig csak annyit, amennyit a szemhéj, a lepke rebben,
amennyi a ma és holnap között valósul.

Macskaszem

Rékának

Fák karjaiban pihenni, Isten helyén.
Ágak közt áttört kéken bámulni
kondenzcsíkot, madárvonulást.
Vadlúdvijjogással rajzolni éket.
Metszeni íjhoz ágat, tollazni nádat,
hallgatni íjhúrzenét.
Gurulni parton, vetődni tengeritövek közé,
gyöngyikék nyomán.
Burokmagadból föld burkává válni.
Bejárni gödör mélyét, keleti-nyugati partját.
Ismerni a hadiösvény minden fűszálát,
Manitu leheletét.
Életet lehelni tört lepkeszárnyba.
Káposztalepkeraj után szaladni,

*zöld macskaszemre meredni,
míg kihúny a fénye.
Órizni a megbocsáthatatlant.
Isten helyét.*

Minthazsoltár

Bogának

*A kényszer elköszön
ha lenne bár szabad
de Isten énekel
és nem bocsátkozik
rímhelyzetbe sosem
a rím a rímtelen
emberből van csupán
ahogy a számok is
az öt a hat a hét
húgom az ötvenért
halt önkéntes halált
engem a hatvanért
köszöntők sora ér
ez igazságtalan
mondja a csipketalp
áttört minták között
nincs különbség sosem
áttört mintázaton
sejlik át mind a van
az öt a hat a hét
a század is csupán
vezényel és jelent
jó volt jó lenne még
a mintha minthanyom*

A jezsuiták

1954-ben született Budapestén. Költő, író, műfordító. — Részlet az 1688 munkacímű, nagyobb lélegzetű szövegből.

Irány északnyugat, megint ötven *lit* tettünk meg, ennyit mutat a mérőkötél, az nem szakad el, csak a mi idegeink, azok mállanak. Hihetetlen forróság, pára, nyomás, félig már meg is főttünk, annyira biztos, mint a birkahús esténként, ami ehetetlen. Mi sem vagyunk valami étvágygerjesztő látvány. Csodálnám, ha ránk fanyalodnának a farkasok. Itt is vannak, ahol semmi sincs, a sivatagban, láttunk párat elinalni, az itteni félénk fajta, elég fehér, rövidszőrű, agárszerű. Homok pereg a ruhánkon, homok táncol a szemünkön, homok ül a porusunkban, viszketünk tetőtől talpig, homok sziszeg az agyunkban, időnként látomásunk van, a vesénkben is homok van, akárcsak a hólyagunkban. Most már félhomály van, sátrak felve, éhünk elverve, egyik szolga félrevonul szükségét végezni, visszajön, ráncigál, azt mondja, menjek oda, a barkán mögött van egy fa. Három láb magas, a virágai mégis akkorák, mint egy kocsikerék. Nyitva a szirmuk, ezt látnom kell. Ne menjek, fog le a másik szolga, aki ilyet lát, meghal.

Hegyek csontjai, dombok csontjai, ormok, lankák elágazásai; ezekhez igazodik az erő, ezeken halad a *csi*, a kínai energiakocsi, az önjáró, a gőzhajtású, amit fel sem kell találni, mert a természet szabaddalmazta már. Ráadásul láthatatlan, akárcsak a béke jelenleg. Elvileg mi volnánk a béke hírnökei, de mi elvesztünk a homoktengerben. Nekünk már bottal üthetik a nyomunkat. Mi csak úgy kóválygunk ide-oda, ki lovon, ki tevén, hajt minket a gőzünk, összevissza előzünk, csak nem tudjuk, hogy mit. Hogy kinél leszünk előrébb. Mi vagyunk a kísérleti kocsi, a császár őfelsége játéka. Átvergődünk a határon, átlépünk a hagyományon. A kínaiak mindent előbb tudtak, mint mi, európaiak. De például kottát írni nem. Jákobpálcát szerkeszteni, földrajzi szélességet méricskélgni, azt sem. Világot felfedezni, kereskedelmi flottát építeni, azt se nagyon. Minek, ha övék az egész égalatti, és ott minden nép a pásztoruk?

Az bizony, a számadó juhászuk, a tenyésztő lovászuk, a rézbányászuk, a gyöngyhalászuk. Hozzák adóban, ami a Közép Birodalmának jár, hozzák a jószágukat, a vadak irháját, hozzák a vásznukat, minden évben vagy minden szökőévben, meghatározott mennyiségben. Szolgáltatuk fejeződik ki a követségben. A kínai főváros az a kacsaláb, ami körül forog a világ. Olyan még nem volt, hogy a Közép Birodalma követséget, pláne békekövetséget menesztett volna bárhová. Haha, majd ha a sztyeppe selyembe öltözik, ezüsttel átszövögetett selyembe, mondja Kína, feltételeket akkor szabhat, akkor kerül megmondó szerepbe. Békét azt tőlük illet kérni, térdre hullva, arcra borulva. Aki ezt nem tudta, vagy ami még rosszabb, nem tette, azt Peking páros lábbal kipenderítette. Erről tudna mesélni a muszka! Akihez most, hogy hogy nem, mint egyenlőhöz fordul a Közép Ország, az Isteni Állam, a Civilizáció Virága.

Senki sem érti a császárt. Mi sem, pedig mi mérjük meg az útját, mi mérjük fel a hegyeit, mi rajzoljuk a térképeit, mi jezsuiták, olaszok, németek, portugálok és franciák. És most temettük el Pekingben a legjobb, legokosabb, legmesszebbre látó atyát, a flamandot, aki annyi ágyút öntött a császárnak és annyi keresztény templomnak harangot, hogy a háború és a béke is jóllakott. És nem futamodott meg, ha asztronómiai tudását kellett bizonyítani, hiába feketítette őt és a nyugati tudományt az a fekete lelkű kínai. Ő, a mi atyánk győzött a csillagászok párviadalában, ő jósolta meg pontosan a következő holdfogyatkozást, elosztatva végleg a császár gyanakvását és a minket ért rágalmozást. És nemcsak az éghez volt szeme a flamand atyának, fürkészte ő a földet is. Nincs-e veszélytelenebb út a messzi keletre, mint Afrikát, Indiát kerülve hajózni, el, egészen Makaóig, elvesztve tizből hat hitherjesztőt az acsargó habokon? Nem volna célszerűbb Tatárországon keresztül Kínába menni, a szárazföldi úton?

Az nincs rajta a térképen, ezzel szerelte le a rend, de ő nem adta fel. Írt Párizsba, Rómába levelet, milliót: van annyi matematikus rendtárs, szereljenek fel belőlük egy expedíciót, küldjék el Perzsiába, Buháriába, Kalmükiába, Dzsungáriába, hajrá! Ha nincs rajta a térképen, vigyük fel rá! Ez a proaktív geográfia, ez az ő testamentuma. Igen ám, de a térkép nyitott ablak. Annak is, aki bent lakik a házban, meg annak is, aki át akar járni rajta. Földabroszt adni valakinek olyan, mint egy meghívás. Gyere, nézz körül nálam, nincsenek titkaim, így lakom. Van-e vajon ilyen ország ezen a kerek glóbuszon? Nézd meg, mi van a határainon, milyen folyók, milyen erdők, milyen hegyek. Nézd meg, hol vadászok, mit halászok, mi terem a földben, milyen drágakövek. Kitárom előtted gazdagságom! Mintha azt mondanám, fogd és vidd. A tiéd is, ami a sajátom. Ha így volna, az ember nem is harcolna, nem volna miért. Vígán utazgatna, kalmárkodna, apostolkodna. Még talán Krisztus is elámulna ezen a nyitott világon, a *terra cognitákon*.

A határtalanság álom. A császár is azért küld minket, hogy megbízottai a muszkával huzakodhassanak egyet az ideáton, az odaáton, egyszóval a határon, kicsit északra Mongóliától. Mi sodorjuk a nyelvi kötelet, hogy legyen mit rángatniuk. A kínai nem jó, az orosz nem jó, a görög nem jó, a mandzsu nem jó. Mert akármelyik lenne, a másik fél hátrányba kerülne. A mongol sem jó, mert azzal a tárgyalóasztalhoz ülne, márpedig a mongolnak itt nem osztottak lapot. Marad a latin, mert annak sem osztottak, akik beszélnek, csak beosztottak, közvetítők, rajtuk kívül nem érti senki, a muszka utálja, a mandzsu sem imádja, de neki semleges. Úgyhogy a latin tökéletes. Így hát, nem képviselvén külön érdeket, jobb híján mi, katolikusok fonjuk a kötelet, a nyelvi köteléket, az imbolgó kötélhidat a szakadék fölött, mi tolmácsok: ott egy lengyel, itt egy portugál, egy francia. Mi, Jézus harcosai ezúttal békét teremtünk, ezért is képzett minket a rendünk, de nem ez a fő rendeltetésünk. Hanem hogy Isten szavát elvigyük a vadaknak, a belső-ázsiai pogányoknak, hátha most feltárul

előttünk, ahogy megálmodta a flamand atya, a térítés szárazföldi útvonala, és mire eljön a felhőkön az Emberfia, addigra katolikussá lesz fél Tatárország, fél Szibéria!

Most halljuk, a békének befellegzett, a halháknek végük. Úgy törték rájuk a dzsungárok, olyan hirtelen, hogy mindenüket ott kellett hagyniuk, épp csak lóra sikerült kapniuk, épp csak a ládát felszíjazni a tévére, épp csak a sátrat szétszedni, de már a jószágot összeterelni, a nyájakat a hegyi legelőről lehajtani, a lovakat, a teheneket menekíteni nem lehetett. Szétugrottak, mint a kecskék, szétfutottak, mint a gazellák, nem az állatok, nem, az emberek, a törzsbeliek, mintha mennykő csapott volna közéjük, mintha a sárkány buzogánya vágódott volna eléjük, úgy rebbentek, úgy inaltak, úgy iramodtak szét, fejüket veszítve, éjnek évadján. Jól tesszük mi is, ha futunk, nyakunkon a roham, nem mondják, merről, nem tudják, honnan, lehet, hogy már elénk is vág-tak, mögénk is kanyarodtak, elvágták az utunk, el a szándékunk gyökerét, ahogy a fém elvágja a fát, és egyszerre rohannak majd ránk hátból és szemből, mert már ott vannak mindenütt, bekerítettek mindent, ami él és mozog, mint egy körvadászaton, a halha terepasztalon.

Csak nem azt akarják mondani, hogy a támadók keresztülszáguldanak a sivatagon, csak hogy mögénk kerüljenek? Nem, nem akarják, nem tudják, nem mondják, ne is várjuk tőlük, hogy az eszüket használják, mikor épp kihúzzák alóluk a hazájukat, a mezőiket, a vizeiket, a hegyeiket, a vagyonukat! Rossz nézni az asszonyaikat, fejükön férfisüveg, körbetekert copf takarja füleiket, koszosak, lármások, erőszakosak, szagosak, csupa hárpia. Teát, sőt, dohányt akarnának, kiabálnak, egymás szavába vágznak. A férfiak, mint a sátraik, nyomorúságosak, vadak, és nagyon rátartiak. Jól tennék, ha velünk maradnának, de ők ebben sem bíznak, nem bíznak semmiben, nyakunkon a veszély, a vész a fülükbe liheg, amíg hazai földön járnak. Hogy képzelik: azt képzelik, hogy az üldözők a határhoz érve majd illemtudóan megállnak? Hogy az az öldöklő-gyűjtogató sokaság majd a határon kivár? Meg sincs húzva a határ!

Tegnap a dombon megáll egy kulán. Épp megy le a nap, mi tá bort verünk, nem sejtünk semmit, csak látjuk, a sötét domb ívén, a hanyatló korongban, a horpadtban, a bíborban, mintha csak odarajzoltan, ott áll mozdulatlanul, ott feketéll mint önmaga szobra, szoborsiluettje: egy vadszamar. Már olyan régóta ott áll, hogy azt hisszük, Dzsingiszre vár, egy lovasra, aki végre betöri, de élelmezi, mert nagy a szabadság, túl nagy, nagy a sivárság, túl nagy, egyikkel se tud mit kezdeni. Aztán egyszer csak mintha sose lett volna ott, a nap lemegy, lóhalálában jönnek a lovasok és hozzák a hírt a Szobrászról, a sok-sok megsemmisült buddháról, a Szobrász futásáról, a bálványok pusztulásáról, a kolostorokéről, az égő csóvákrol, a tetemes csataterekről, a halhák vereségéről, a kánjuk meneküléséről, erről a sztyeppai földindulásról, a dzsungár robogásról, a paták robajáról, a dzsingiszidák veszedelméről, sose látott bajáról, az elveszett hazáról, és amit végképp nem értenek, a bajok okáról.

Aki azon értetlenkedik, hogy a népek miért nem élhetnek egymással békében, olyan, mint aki azon álmélkodik, hogy a sivatagban nem esik az eső. De néha a sivatagban is esik, például tegnap is esett pár csepp, vagyis a békének van még esélye a világban, pár csepp legalábbis. Ami a legmeghökkenőbb: a száraz sivatag határozottan tengerszerű. És ahogy a tenger morajlik, úgy zúg, morog a hullámzó homok is helyenként. Van, aki szerint a dűnék Dzsin-gisz katonáit takarják, ők azok, akik a föld alól morogva a mongolok sorsát panaszozzák. Mások ugyanezt gonosz démonok énekének hallják. Mi európaiak, volt párizsi diákok, bragaiak, tudományhívó modern jezsuiták a száraz szemcsék horzsolódásának, a rezgő levegő hangjának. Igaz, ők vannak itthon, a halhák, ők hajtják tevéiket át a holt vidékeken, ahogy mi hajóinkat kormányozzuk a déltengereken. Száraz óceán a Góbi. Csoda, hogy képesek mezítláb az izzó homokon csatangolni! Az asszonyok, a gyerekek. Vörös az arcuk, a talpuk, a karjuk. És most nincs hová elhúzni, behúzódni!

Itt jár a sztyeppén az *Ádáz*, vaskeble színültig harc, rút harag, álnokság és vészeli vétek. A bosszú az első, ezt süvöltözi tízezer éve: Buddha csak epizód, mint sivatagban a zápor, és Krisztus se több igazából, mint sarjadó perje a pusztán, harci tevék legelik le azonnal. De ne bántsuk az állatokat, még metaforikusan sem, ők a mi tükreink, magunkat látjuk bennük, a szörnyeket. *Nekünk* nem elég sose az, ami van; mindig van valaki, aki elégtételt tartozik adni nekünk, aki többletet könyvelhet el, míg a mi oldalunkon ott tátong, a mi rubrikánkban ott ordít a hiány. Azt nem lehet betömni eléggé, azt nem töltheti be semmi. Ez így megy egészen addig, amíg a világon még van valaki, aki nem mi. Mint a himlő, úgy jelöl minket a hiány, a hiányok sokasága, billogot nyom ránk, billogot éget belénk. Az, hogy: *ez meg ez meg ez sem* a miénk. Bennünk a szégyen, rajtunk a szégyen, onnan vetül elénk. Csupa himlőhely a szívünk arca, csupa ragya, csupa ripácsa. Elékteleníti az *Ádáz*.

Ő a nagy mételyező, a klánokat mérgezi főleg. Nincs fejedelmi család, mely össze ne veszne miatta. Rágja a mongolt, vájja fogát a tatárba, észvesztő dühe sarkantyúzza a dzsungárt. Látjuk az arcát tízezer arcban, harcosokéban, látjuk a ferde szemekben, látjuk a *némbert*, a vérre, a férfivérre (vérre?) szomjazó *bestiát*. Ha ugyan nem téved a vátesz, és csakugyan *nő* az. Nem furor: *fúria*, neve is van: *Alektó*, a szűnni nem akaró harag, a sívó sérelem istene *női* alakban. Szólhatok hozzád, testvér, társam a Jézus Társaságában? Hisz kedvenc szerzőm, Vergilius szava szinte egy keresztény szenté. Ő írja le így, hogy a háborús métely, a vak düh terjesztője *Alektó*. Kérdelek, testvér, most, hogy így ránk tör a háború homokvihara, mondd, felismerjük-e fürgetegében a *nőt* mint értelmi szerzőt, mint hadi bajkeverőt? Egy *nő* dobna kék haja fürtjeiből kígyókat a férfiszívekre, ráadásul egy *Szűz*? Itt Mongóliában? Egy *Szűz* volna a háborúk nemtője?

Már akár egy nő, akár tízezer férfi, vagy egy csak az ok, a háború minket is meglepő fordulat, merény a missziónk ellen. Kérdés, hogy

a halha terepasztralról most le vagyunk-e söpörve? Én nem így látom. A béke — talán. De az sem egészen. Ahogy mi, franciák mondjuk: *ha akarod, tudod is*. A muszkák akarják, náluk kapós a kínai portéka: szőrméért selymet, irháért teát, vasáruért porcelánt vennének. Szabadon jönnének-mennének. No, ennyit azért Kínának nem érnek. A kereskedők mind kémek. Árucseré majd a határon. De előbb rendezni kell a határvitát. Előretolt erődjüket bontsák le és vonuljanak vissza a kozák banditák. Az Amur kínai folyó, földje jó, az ottani őslakosság a mandzsuk rokona. A császári flotta többször megmutatta, mennyire szent és sérthetetlen Mandzsúria. Bármikor eltakarítja az útból a kozák csürhét. Igen ám, csak hogy az udvar nem viselheti most még egy háború terhét.

Dzsungária nem kicsi. De Kína háromszor akkora. És harmincszor annyi a lakosa. Bármikor ki tud állítani akkora haderőt, ami móresre tanítja a dzsungárokat. Csakhogy ezt a sereget a most éppen sivataggá rabolt sztyeppén kell majd keresztülvinnie és fegyverben tartania. Ahol mi pár százan is alig találunk kutat! Márpedig a császár semmit sem bíz a talánra, ő az idő barátja, órában is a pontosakat szereti. Ha már elkerülhetetlen, mondogatja, egy hadjárat legyen olyan, mint egy zenélő automata. Győzelmet csilingeljen a megfelelő pillanatban. Ezért minden kis részletét megtervezi: az utakat, a kutakat, a magtárakat, a salétromfőző műhelyeket. A császár mindig biztosra megy. Ellenfelét előbb kiismeri, aztán leválasztja, elszigeteli. Tábornokai nem ilyen módszerek, előbb ütnék, aztán figyelnék ellenfeleiket. A katonai kaszt külön életet él, a mandzsuk a dinasztia alapjai, vérüket tilos keverni-higítani, bölcsőhelyük a garnizon, iskoláznak a vadászatokon.

Most, hogy ilyen zavarosra fordult a helyzet, nem ártana rendet teremteni a fejünkben. A küldöttség jövőjéről nem mi döntünk persze, hanem a vezetők. Pár napja elszakadtunk tőlük, így kevesebb a súrlódás, halkabban éljük fel a szűkös vízkészletet. Hol lehetnek a tekintélyesek? A főrangú mandzsú herceg, illetve, most lefokozva, vagyona elkobozva, csak testőrkapitány. Vagy a Határon Túli Ügyek Hivatalának miniszteri rangú irányítója. Vagy a császárné nagybátyja, akiről úgy hírlik, titkos keresztény. Vagy a korrupció-ellenes harc zászlóvivője, akit épp az idén nevezték ki főcenzorrá. Vagy a szecsuan mandarin, aki nemrég még sóellenőr volt, és most követségi titkár. Három mandzsú héja, két kínai galamb. Nyilván tanácskoznak. Vajon díszruhában? Induláskor minden küldött díszruhát kapott, sárkánymintás brokátot, vezetőink hímzettet, mi tolmácsok hímzetlent.

Küldönc fut be hozzánk, értünk szalajtották. Ha levelet írnak, mondja, szükségük lehet ránk. Összekapjuk magunkat, a sátrak közt zűrzavar, ezrek állnak-ülnek. Ameddig a szem ellát, újabb és újabb menekültek. Tüzet raknak ganéból, az ég alatt sütnék, dombon tábort ütnék. Átkelünk a sokaságon, lóra szállunk, halha lovakra. Cseréltünk velük, nekünk friss hátasra volt szükségünk,

nekik ruhaanyagra. Szúrós füstszag, izzadtságszag. A mongolok öklük rázzák, Galdánt szidják. A dzsungár hörcsög azt hiszi, hogy egész Mongólia belefér a pofájába! De abból nem eszik! Nagy reményt ad nekik, hogy a Szobrász is kicsúszott üldözői kezéből, a halhák Élő Buddhája. Most vele együtt fut két felségjelvénye, az Arany Pecsét és a Sárga Selyem Napernyő.

Mi lesz a halhakkal? Nem nehéz kitalálni. Az, ami a zsidókkal Egyiptomban. Bebocsátást kérnek és védelmet. És élelmet. És a császár ezt nem tagadja meg tőlük. Kína a világ éléskamrája. És aki arra szorul, hogy Kína ellássa, az eltartotti státuszba kerül. Névleg marad a halha kánság, ami ténylegesen kínai gyámság. A dzsungár pedig vissza lesz szorítva. De mi lesz velünk, a követséggel? Negyven napja bolyongunk itt a sivatagban. Fogságba nem eshetünk, az megborítana mindent. Aggasztó a jövő. Egyik szolgálk fucsieni, folyton hazavágyik, most se állja meg, hogy ne énekeljen egy szomorút, ezúttal a polgárháborúról. *Visszatértem a napsütötte Délre. / Romvárosok, elpusztítva, kiégve. / Főnix, daru csak álmomban repülnek. / Életem áll a nyugvó nap jegyébe.* Másik szolgálk henani, de most ő is csatlakozik, szól a duett: *Hegy, folyó elsüllyedt országot idéz. / Láng, harc jelzi, hogy minden odavész. / Vagy visszatér egyszer? Vajon mikor? / Nádat a vízen, az ár tovább sodor.*

Sose hittük volna, hogy a kínaiakban ennyi érzés van. Ha az ember a hajósokra hallgatna, akkor Kína felé félúton már vissza is fordulna. A városok vezetése korrupt, az emberek tolvajok, mondják a portugálok. A kínaiakban nincs meg a pontosság, képtelenek arra, hogy a látványt hűen visszaadják, mondják a hollandok. Csálnak, a csirkét kavicssal tömik, hogy nehezebb legyen, a disznónak sót adnak, hogy szomjasabb legyen, mondják a franciák. Aztán amikor kihajózol a rakománnyal és a fedélzetről sorban hajigálsz a tengerbe azt a sok dögöt, akkor a kis kínai csónokok mindet összeszedik, nekik ez még abszolút ehető. Csak azért jobb a porcelánjuk, mert jobb az alapanyag, mondják a németek, és még sorolhatnám.

Végleg alábukik a nap, nógatjuk a lovakat, még két dombhajlat, mondja a küldönc, és ott vagyunk. És csakugyan, már látni a lampionokat, mindjárt odaérünk a vezetők sátraihoz, azon belül is a legnagyobbhoz. A birkalakomán, hálsten, túl vannak. Mindjárt minket is itatnak. Teljes létszámban itt vannak. Három mandzsu, két kínai. Díszköntös sehol, ruhájuk köznap. Okos emberek, erős emberek. Az irodalomhoz, a taóhoz is értenek. Látták az Amurt, a Jangcét, a négy szent hegyet. Sokra vitték, még többre viszik majd. De most megrekedtünk, most holtponthoz van. Ilyenkor az igazság vajon hol van?

Puskás Bernadett művészettörténésszel

TERDIK SZILVESZTER

Puskás Bernadett az ELTE BTK művészettörténet, valamint francia nyelv és irodalom szakán végzett, orosz nyelv és irodalom szakon alapvizsgát tett. PhD-fokozatot az ELTE BTK Művészettörténeti Doktori Iskolájában szerzett. 1988–2002 között a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményének muzeológusa, majd főmuzeológusa. 1994-től a Bessenyei György Tanárképző Főiskola és a Szent Atanáz Görögkatolikus Hittudományi Főiskola osztatlan hittanár képzésén, majd teológus képzésein megbízott előadó. 2002-től a Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK Művészettörténeti Tanszéke megbízott előadója, 2002-től a Nyíregyházi Főiskola BTMK Rajz Tanszék, majd Vizuális Kultúra Intézet docense, 2003-tól főiskolai tanára, 2013-tól egyetemi tanára.

Közhelynek számít, hogy ma az ikonok reneszánszát éljük. Különösen a 20. század közepétől figyelhető meg — pozitív értelmű — vulgarizálódás: a művészet iránt érdeklődők többsége az ikon szó hallatán szakrális művekre, a szent ikonokra gondol. Mára a technikai szaknyelv szinte teljesen kisajátította ezt a szót, így a jelentés egyértelműsége is megszűnt. A tanítás során mit tapasztal: a hallgatók számára mit jelent az ikon, egyáltalán milyen fogalmaik vannak a szakrális művészetről?

Művészettörténeti körökben is lehet találkozni azzal a vélekedéssel, hogy a szakrális művészet mint olyan nem létezik, hogy ez a művészetnek csupán egy szűkebb szegmense, amelyet az jellemez, hogy megrendelője, használója az egyház, pontosabban különféle vallásos közösségek. Ez a profán, funkcionális megközelítés leszűkítő, hiszen tulajdonképpen elvitatja, hogy létezhet a művészetnek, az ábrázolásnak egy egészen sajátos tulajdonsága, amely szerint — ahogy egykor a bizánci képrombolási vitában a képtisztelők megállapították — képes immanens módon jelenvalóvá tenni a transzcendenst. Vagyis, ahogy Pavel Florenszkij orosz teológus ablak-hasonlata megfogalmazta: az ikon rálátást, sőt, közvetlen tapintható kapcsolatot nyithat a megdicsőült mennyei világ szférájába. Templom is működhet így, legendás példája ennek az óorosz Nesztor-féle őskronika elbeszélésében olvasható, amely szerint a valláspróbáról érkező kijevi követek lelkesen jelentették a fejedelemnek, hogy belépve a monumentális kupolájú, mozaikokkal díszített konstantinápolyi Hagia Szófia székesegyházba, nem tudták, az égben vannak-e már vagy a földön.

A legtöbb középiskolából az említett profán megközelítéssel érkeznek a hallgatók, érdeklődésüknek, a képzés tartalmának megfelelően közelítenek a szakrális művészethez: a leendő művészettörténészek leginkább kordokumentumnak látják, a teológusok és hittanárok az ikonokban a mondanivalót keresik, a templombelsőt pedig a rítusgyakorlat helyszínéként figyelik meg. A grafikát, festészetet, különféle képi ábrázolást tanulók a kortárs művészetre fókuszálnak, amelyben, mint tapasztaljuk, a szakralitás a perifériára került, sőt, a korábban egyértelmű fogalmak — kultusz, szentség, bűn — jelentése is megváltozott. Ami a szakrális képmás lényegé-

nek megértetését illeti, messzebből kell indulni. A képmás erejének megsejtetéséhez Ernst Gombrich egyik merész, azonban találó gondolata nyújthat segítséget, amit a művészet őskori születése kapcsán írt le: vegyük egyik szerettünk fényképét vagy képmását és próbáljuk meg túlélfűzni a szemét, senkinek sem menne belső ellenérzés nélkül, érezzük, számunkra a kép összeér az ábrázolttal. Az a tapasztalatom, hogy a képhez való viszony sokféle lehet. Mivel a korábbi századok műveivel többeknek itt, vidéken ritkán van élményszerű személyes kapcsolatuk, nagyon fontosnak tartom, hogy a művészet történetét működésében, folyamatában mutassam be, és rávegyem őket, milyen inspirációforrás lehet egy régi kép, festmény vagy az épített tér, hogyan kapcsolódik a jelenhez. Foglalkozunk a szakrális művészet által használt képi jelekkel, hogy érthetőek legyen olyan utalások, mint Andy Warhol Arany Marilyn Monroe nyomtának aranyszínű háttere, amely szándékosan ad ikonikus jelentést az ábrázolásnak. Természetesen ikonképet kegyképként, szentképként — valakinek vagy valamely eseménynek a szentségi időben való megjelenítéseként — megközelíteni csakis a hívó tud.

Úgy tapasztalom, hogy az ikon már nem számít kizárólag az ortodox és görögkatolikus egyház kultuszképének. Ma már valóban beszélhetünk az ikonok ökumenizmusáról is: számos katolikus közösség, sőt még a protestánsok közül is jó néhányan a magukénak érzik. Mi állhat az ikonok jelenlegi népszerűségének hátterében?

Ha visszagondolunk a múlt több száz éves távlatába, akkor az a definíció, hogy az ikon kizárólag a bizánci rítus sajátja volna, érvényét veszti. A fára festett szentképek bizonyítottan jelen voltak a keresztény egyház életében legalább a 2. század végétől nemcsak Keleten, hanem Rómában is. Az *imago*, az *eikon* használatában való eltérés a bizánci képrombolás idején jelent meg, és Nagy Károly idején készítette önálló mérsékelt állásfoglalásra a Nyugatot a *Libri Carolini* megfogalmazásában. Neves, Krisztus-arcot és Máriát a gyermek Jézussal ábrázoló ikonokat és szentképeket őrzött meg az egyház napjainkra Rómában, a Sínai-hegyi Szent Katalin kolostorban és más zarándokhelyeken. Egyes ikonok már a középkorban Nyugatra kerülve váltak népszerűvé a zarándokok körében, ilyen az Abgár-legendából ismert ősi, úgynevezett Nem kézzel festett Krisztus arcot ábrázoló, 1200 körül festett, ószláv feliratú Sainte Face a laoni székesegyházban. Más ikonok másolataik és reprodukcióik révén erős aktuális jelentéssel a közelmúltban lettek közismertek, mint például a Taizéi közösség révén Barátság-ikonnak nevezett, Krisztust és Menászt ábrázoló 6. századi kopt enkauszтика ikon.

Napjainkban az ikon közös ősi hagyományt, akár kapcsolódási pontot is jelenthet a keresztények között. Vonzereje egyszerre közhírhely, megszólító mondanivalójában, másrészt állandó, ősi, mégis mindig korszerűnek ható vizuális formájában rejlik. Az ikonográfiai kánon, az ikon képi sémája ugyanis nemcsak jól leolvasható, de mindenkor újra aktualizálható, hiszen Krisztus, Mária, a szentek és a szentírási események ábrázolásainak típusai korántsem olyan merevek, mint ahogyan ezt a műkereskedésekben lépten-nyomon előforduló 19. századi ikonok tükrözik. Minden történeti korszak — Bizánc első századai, virágkora vagy a bukása utáni időszak — és a különféle földrajzi régiók — a Kaukázus, Észak-Afrika, a Balkán vagy

a keleti szláv területek — részben eltérő, saját megfogalmazásba öltöztették a témákat. Így történik ez ma is a kortárs ikonfestészet révén, amelynek sokféle irányzata él egymás mellett. Ezekből kiválasztva azt, amelyik akár stílustól függetlenül is legjobban szólít meg, tudnak kapcsolódni az ikonhoz a Krisztus-hívők, saját érzésekkel, imáikkal. A nyugati festészet sokkal inkább saját korára reflektál, annak tapasztalataiból fogalmazza meg a szakrálist, a festők egyéni kifejezésformáinak ereje így nem feltétlenül képes századokon keresztül átívelni, hatni. Mégis ennek köréből is említhetünk — ha lehet így fogalmazni — ikonikus példákat, a Szent Ferenc féle San Damiano-i *croce dipinta* számomra ilyen.

Művészcsaládból származik: édesapja festőművész, édesanyja textilművész, húga és sógora is képzőművészek lettek. Miért döntött a gyakorlat helyett inkább az elmélet, a művészettörténet művelése mellett?

Szüleim, Puskás László és Puskás-Krivorucska Nadia az ukrainai leMBERGI Művészeti Főiskola hatéves képzését fejezték be 1965-ben, majd rövidesen oktatóként is ott kezdtek dolgozni. Még harmadévesen házasodtak össze, a következő évben születtem meg, majd később húgom, Teréz. Így kisgyerekként gyakran vittek magukkal műtermekbe, műhelyekbe, láthattam, hogyan készül egy képi kompozíció, grafika. Csak utólag, amikor kutatásaim kapcsán jártam vissza Lembergbe, tudatosult bennem, milyen hatással volt ez az 1939-es szovjet megszállás ellenére európainak megmaradt szellemiségű, a késő reneszánsztól az art déco-ig minden építészeti stílust gazdagon reprezentáló város kultúrája családukra. Gyerekként jártunk múzeumokban, édesapám kiküldetésein másként nem látogatható vidéki kastélygyűjteményekben, például az oroszokói várban, ahol a termekben és folyosókon hatévesen már megfogott az a hihetetlen atmoszféra, amelyben poros bútorok, képek, szobrok, vérték, ikonok és kitömött állatok sajátos egyvelege fogadott. Ott álltam először ásatási árok mellett, így akkor még régész szerettem volna lenni. Otthon mindig volt papír, ceruza, rajzszén, festékek, színes origami lapok, kézügyességet én is örököltem. Jól rajzoltam később is, már a budapesti középiskolában, a Kölcseyben, majd festettem pár ikont is. Azonban nyilvánvaló volt édesapám műveit látva, hogy a művészet nem a látvány vagy valamilyen prototípus szolgai másolása. Nem éreztem magamban azt a lendületet, ami a művész kezét ösztönösen vezeti, amellyel a húgom napok alatt egész rajztömböket rajzolt tele hihetetlenül dekoratív viseletű királylányokkal és palotákkal. Szerettem tanulni, racionálisabb személyiségeből adódóan még az építészeti pálya is felmerült egy tanévnyi készsület erejéig, készítettem is pár futurisztikus épületrajzot. Az otthoni könyvtárunk képzőművészeti tárgyú albumai mégis más irányba tereltek. Emlékszem, kedveltem, másoltam Van Gogh képeit, ezért elővettem egy monográfiát, ahol a festő bátyjával való levelezését is közzölték, aminek olvasása közben éreztem meg, hogyan lehet a művek mögé látni. Akkor indult művészettörténetből az OKTV, részt vettem, bejutottam az országos döntőbe, ekkor dőlt el a pályaválasztásom.

A családjában élő művészek nem egyszerű-

A képzőművészet, az irodalom, a zene sajátos, élményt adó gazdag lététér. Sokan a természetben elmerülve tudnak feltöltekezni, szá-

en képzőművészettel, hanem szakrális művészettel, azon belül is ikonfestészettel foglalkoznak nagyon tudatosan, szinte kizárólagosan. Honnan eredhet ez az elköteleződés egy „műfaj” mellett? Az Ön számára mit adott ez a közeg? Sarkítva: áldás vagy teher művészcsaládban felnőni?

munkra az emberi kultúra emlékei jelentették ezt. Édesapám világi művészként indult, és húgomnak is vannak nem szakrális tárgyú grafikái, kispasztikái és festményei. Mégis hitünket gyakorló családként élünk, s bár édesapám Derkovits-ösztöndíjas volt, 1978-tól egyházi megbízásokat is vállalt, majd, egyre jobban elmélyülve a teológiában, egyháztörténetben, tudatos döntéssel 1983 körül felhagyott a világi táblakép-festészettel és a Pázmány Péter Római Katolikus Hittudományi Akadémia levelező tagozatának elvégzésével minden talentumát óriási lendülettel az egyház szolgálatába állította. 1989-től szabadúszóként dolgozott, felmondva a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata Művészeti Szerkesztőségének főszerkesztői, vezetői állásából. Évente készültek diplomákban munkái, ikonosztázokat tervezett és festett, tizenegy diplomot festett ki, később számos mozaikot készített. Az ukrajnai politikai változásokkal a katakomba létből kilépett és paphiánnyal küzdő munkácsi görögkatolikus püspökség számára 1993-ban Ungváron pappá szentelték. A papi szolgálat mellett Budapest, Kárpátalja és Lemberg között ingázva kutatómunkát kezdett a sztálini rezsim által elítélt, meggyilkolt hitvalló papok, mindenekelőtt Romzsa Tódor munkácsi görögkatolikus püspök boldoggá avatásához. Egyik alapítója lett a Lembergi Művészeti Akadémia, egykori alma matere, Ukrajna első szakrális művészeti tanszékének, melynek hosszú évekig oktatója is volt.

Számomra, bekerülve az ELTE Művészettörténeti Tanszékére, elég korán világossá vált, hogy mégsem a modern és kortárs művészet, ahogy gimnáziumban, hanem a középkori művészet és ikonográfia témái érdekelnek igazán. Prokopp Mária, Eörsi Anna előadásainak köszönhetően először a gótikus festészet kutatására gondoltam. 1986 körül, harmadévesen választottunk szakdolgozati témát. Érzékelhető volt, hogy a bizánci, különösen a posztbizánci művészetet az európai művészethez viszonyított gyengébb kvalitása, az ikonográfiai típusok replika jellege miatt kevésbé ajánlotta a szakma egyik legtekintélyesebb középkoros professzora. Azonban ekkor szembesített a budapesti Rózsák terei görögkatolikus templomban szolgáló Király Ernő atya a kérdéssel: görögkatolikusként, olyan elkötelezett felmenőkkel, mint a mieink — ungvári pap nagyapámat 1949-ben a görögkatolikus egyház betiltásakor a hitéhez való hűségéért a Gulagra száműzték — miért nem a görögkatolikusok templomaival és ikonosztázaival foglalkozom? Ezzel szinte egybevágott, amit tanárom, Ruzsa György javasolt, amikor felkerestem ikonfestészeti témajavaslatot kérve. Egy addig idehaza alig kutatott, a néprajzkutatás háttérmezsgyéjének tartott téma vizsgálatába kezdtem, Kárpátalja és a kapcsolódó galíciai ikonfestészet kutatásába.

Akkor és később is, amikor 1989-ben kezdő muzeológusként a Magyar Nemzeti Galériába kerültem, egyértelműen támogató közeg volt a művészi és egyházi szempontból elhívatott családi környezet, melynek köszönhetően belülről ismerhettem kutatásom tárgyát. Itthon láttam, hogyan történik egy kortárs szakrális falképsorozat vagy ikonosztáz képi programjának tervezése, rajzolás közben hogyan ala-

kulnak át az ikonográfiai előképek. Édesapám ukrainai útjai során, amíg ő saját feladatait intézte, könyvtárban, múzeumokban töltöttem az időt. Szerencsés, sőt euforikus évek voltak Kelet-Európában, meghatározó ukrán, szlovák és lengyel idősebb kutatókkal volt módom még megismerkedni, a korombeli kezdőkkel mindmáig élő szakmai kapcsolatokkal segítjük egymás munkáját. Majd a Szovjetunió szétesése után a görögkatolikus egyház is kiléphetett az illegitimitásból, egyre több régi templomát visszaigényelve. Ezt a kegyelmi időt jól illusztrálja, hogy 1991-ben egymagam lehettem kurátora az első nagy nemzetközi ikonkiállításnak, amely lengyel, ukrainai, szlovákiai és hazai múzeumokból, itthoni egyházközségekből kölcsönzött ikonokat és egyéb liturgikus tárgyakat, hogy a Magyar Nemzeti Galéria egész emeletet átfogó, U-alakú teremsorában mutassa be az úgynevezett kárpáti régió 15–18. századi ikonfestését a mai kiállító-sokhoz képest szinte minimális költségvetéssel, baráti szavakon alapuló kölcsönbérleti szerződésekkel.

Úgy tartjuk, hogy az ikonfestéshez a komoly szakmai felkészülésen túl megfelelő lelki beállítódás is szükséges. Az aszketikus ikonfestő alakja és a bohém festő attitűdje kizárja egymást. Az ikonfestés során az alkotó számára mi lehet a legfontosabb vezérfonal?

A különféle emberi, művészi attitűdök éles szétválasztása sztereotípiák felállításához vezet. A személyiség sokrétű, van ideje a komoly elmélyültségnek és az önfeledt, kifelé tekintő derűnek is, úgy a szerzetesek, ahogy a művészek esetében is. A bohém művészek, festők közül is sokakat ismerünk, akik életük vargabetűi ellenére időnként végletesen komolyan reflektáltak a lét alapvető kérdéseire, a teremtmény erő megtapasztalására, és tollal vagy ecsettel hitelesen fogalmaztak meg vallásos témákat. A régi előírások az ikonfestő számára a szentkép „írása” előtt a Szentlélek segítő erejének kieséséhez komoly lelki és testi előkészületet követeltek meg, böjtölést, imádságot. Bár sokan úgy vélik, ez manapság nélkülözhető, és az ikonfestés ugyanúgy megtanulható mesterség, mint más műfajok esetében, az istenhit megélésének gyengülése, hiánya, az egyházi lét krízise megmutatkozik az így elkészült ikonon. A bizánci festészet történetének tárgyalásakor Viktor Lazarev felidézi, az Angelosz-korszakban a festészeti stílus szárazzá, szinte élettelené vált, hiányzott belőle a Makedón-dinasztia idején tapasztalható korábbi monumentalitás és lendület, aminek okát többek között a korszak gazdasági és politikai, egyházpolitikai változásában látja. Hasonlóképp a teológiai gondolkodás fejlődésének megtorpanása vezetett a középkori ikonfestészeti kánon sematizálódásához a 16. század utolsó harmadában.

Az ikonfestéshez azonban nem elegendő a lelki összeszedettség, az elmélyültség vezérfonala. Az ikonok egy történeti formai láncolatot képeznek, mely a prototípusra megy vissza, amelynek követése adja meg az azt követő ábrázolások hitelességét a hagyomány szerint. Ennek segítésére a 17–18. századtól hermeneiák kerültek kiadásra, melyek között talán az Athosz-hegyi festőkönyv a legismertebb.

Az ikonfestés ugyanakkor jóval többet jelent a kötött ikonográfiai típusok, formai kánonok ismereténél, a jó másolási készségnél. További formai vonatkozásban elengedhetetlen az ikonfestő általános művészeti előképzettsége, a színharmoniaiak, kontrasztok hatá-

sának ismerete, de a tanult képességek mellett szükséges az arány-érzék, az évszázados minták új helyre, jelen időre való konstruktív adaptálásának, újrafogalmazásának képessége, azaz a művészi tehetség. A Novgorodban, majd Moszkvában működő 14. századi konstantinápolyi Theophanész, oroszul Feofán Grek ikonfestőről jegyezték fel kortársai elismerően azt, hogy sosem tekintgetett rajzmintákba, munka közben szinte magától szaladt kezében az ecset. Falképeinek erőteljes, expresszív alakjai ma is korszerűek, magával ragadóak. És végül, de nem utolsósorban, a belső, a technikai felkészültség és tehetség mellett az ikonfestő kell, hogy ismerje az ikonográfia tartalmi vonatkozásait, a teológiai tanítás alapjait, a hagiográfiát, alkalmasnak kell lennie arra, hogy tematikus javaslatot tegyen, s összetett képi programot állítson össze szakrális terekben. Ikonfestés közben a festő a belső ráhangolódással egyfajta kölcsönhatásba kerül az előtte kibontakozó ikon szakrális világával. A leglényegesebb talán, hogy megérezze az egyensúlyt a tartalom és a forma között, az ecsetvonások hálója, a részletek ne kerüljenek tolaakodó túlsúlyba, ne alkossanak öncélú dekorációt, tekintsen ki közülük az ikon lényegi arca, szólítsa meg a rátekinőt. Mindennek csak a felszínét mutathatják meg a manapság oly népszerű, laikusoknak szervezett ikonfestő táborok, amelyek azt a látszatot keltik, hogy bárki képes ikont festeni.

A reneszánsz óta a nyugati művészfoglalom a személyes tehetség, a zsenialitás keresése irányába toltak el a hangsúlyt, s ennek eredményeként a mai művészettől állandóan valami újat várnak el. Az ikonfestés alapértékei (például az egyházhoz kapcsolódás, a hagyomány tisztelete, a szabályok betartása), ma mind olyan szempont, amelyet a művészi alkotás kerékkötőjének tekintenek. Ha ez így van, akkor az ikonfestést tekinthetjük-e egyáltalán művészetnek? És lehet-e az ikonfestés modern? Milyen kritériumok alapján húzhatjuk meg a határt egy modern

Ha közös nevezőt keresünk az ikonfestés és általában a mai festészet között, mindenekelőtt talán abban találjuk meg, hogy mindkettő hivatás. A kortárs festészet művelői legalábbis nem mesterembereknek tartják magukat, számukra az alkotás belső elhivatottság. Kiváló interjúvideókat, művészeti önvallomásokat lehet találni a világhálón, a karantén-oktatás idején az online előadásaimat követően ezeket néztük és beszéltük meg a tanítványokkal a kortárs festészeti óráimon. A kortárs világi művek, festmények, grafikák alapvetően belső egyéni, esetleg szűkebb csoportok problémáinak megjelenítésére törekednek, a jelenkor impulzusaira válaszolnak. Bízom benne, hogy azok, akik ma ikonfestésbe kezdenek, szintén nem iparos tevékenységként, főleg nem pénzkereseti forrásként tekintenek erre, a munkájukat az a belső lelki elmélyültség kíséri, amelyre az imént utaltam.

Mind a kortárs képzőművész, mind az ikonfestő esetében előfordul, hogy más teendői lehetnek az alkotónak. Ezek közül talán az oktatás az, amelyik a legszerveesebben kapcsolódhat az alkotáshoz, egyfajta társhivatás. Hiszen az oktatás voltaképp a középkori gyakorlat folytatása, amikor a festősegédek a vezető mestertől tudták elsajátítani a festés módszerét és szabályait. Tudjuk, hogy az előbb említett Theophanészhoz szegődött tanítványául egy következő kiváló ikonfestő, Andrej Rubljov. A művészeti képzés a legtöbb köz- és felsőoktatási intézményben technikák és feladatok szerint szakosodott, azonban a szakrális művészet Nyugaton, illetve a szocialista blokk országaiban különféle okokból nem kapott önálló figyelmet. Így egészen rendkívüli volt, amikor 1995-ben a lemergi Nemzeti Művészeti Akadémia rangjára emelt egykori Művészeti Főiskolán édesapám

mű és az alapvetően absztrakciót alkalmazó ikonok között?

egyik volt tanítványa, az ott oktató Roman Vaszilik ikonfestő vezetésével máig sikeresen működő Szakrális Művészeti Tanszéket alapítottak, amely osztott hatéves programot nyújt. A tanszéken, amelynek a kezdetekben éveken keresztül édesapám is előadója volt, olyan szakembereket képeznek, akik nemcsak kortárs ikonosztázokat terveznek, különféle technikákban ikonokat és templomi falképeket festenek, mozaikciklusokat tudnak megtervezni és kivitelezni, hanem a szakrális enteriőr egész berendezését egységben kezelve tervezik meg. Segítséget nyújt ehhez az Akadémia művészettörténeti és művészetelméleti képzése és doktori iskolája. Rendszeresen felkért bírálóként van rálátásom az ott folyó kiváló munkára, és bevallom, irigylem és hiányolom ezt a szegmenst a hazai képzési rendszerből.

Az ikonfestészetnek is mindig korszerűnek kell lennie, így formája lehet modern. Miben állhat ez? Semmiképp sem pusztán a technikában, a tábla előkészítésében, inkább magának az ábrázolásnak a mikéntjében. Mennyiben kapcsolódik az általános elvekhez — ikonikus-e a tér, a benne megjelenő, elvontan ábrázolt alakok megmutatják-e spirituális, magukkal ragadó szellemi mivoltukat? A kortárs ikon újrafogalmazhatja az ikonográfiát, változtathat a kompozíció arányain, a figurák csoportfűzésén, azonban nem távolodhat el tőle annyira, hogy ne legyen értelmezhető, az absztrakció mértéke nem lépheti át azt a határt, amely már ellehetetleníti az áhítatot. Azon a határon túl ugyanis minden már a művészről fog szólni, azaz szakrális utalásokat tartalmazó műalkotás lesz, de nem ikon. A kortárs ikonfestészetre több kiváló példát lehet említeni, a lengvai oktatók közül Ljuba Jackiv munkásságát tartom az egyik lehetséges és inspiráló útnak. Itthon személyes, ugyanakkor a hagyományos ikonográfiából kiinduló művészeti kifejezőformát követ a sógorom, Maklár Zsolt és felesége, Teréz. Ezzel szemben a 17. századi kréai görög ikonfestészetet másoló, ma közkedvelt neobizánci felfogás véleményem szerint historizálás, nem lesz nagyobb a történeti súlya, mint amit a 19. századi ikonosztáz-állító műhelyek sorozatban festett szentkép-ikonjai jelentenek a mai hívek és szemlélők számára.

Hans Belting művészettörténész megkülönbözteti az ikon és a művészet korszakát, arra utalva ezzel, hogy a reneszánsz előtt radikálisan másképp gondolkodtak a képről, mint később. A posztmodern természetesen a műalkotás modern eszméjét is felülírta, a kánon, és mindenféle hagyomány tagadásá-

Belting alapgondolatát annak idején magam is nagyon inspirálónak tartottam, érezve, hogy az európai stíluskategóriák nem igazán alkalmasak arra, hogy Kelet-Európa késő bizánci és posztbizánci ikonfestészetének folyamatában valamilyen rendszert találjak. Egyértelmű volt, hogy a szakrális kép középkori értelmezése, jelentősége ezen a vidéken jóval tovább fennállt, erre utal az ikonok stílusa még a 16. század közepén, jelentésük, mondanivalójuk élvezett elsőbbséget a mesteri kivitelezéssel szemben. Ugyanakkor az ikon és a kép kora közötti cezúra ezen a vidéken nem húzható meg ilyen élesen, a késő reneszánsz jegyeket mutató 17. századi ikonosztázok és ikonjaik egyszerre voltak az ikontisztelet tárgyai és megrendelőik reprezentációját szolgáló, újkori értelemben vett műalkotások. Az ikonok reneszánsz motívumokkal díszített építészeti keretet kaptak, holott korábban csak dísztelen tartószerkezetbe csúsztatva önmagukban határozták meg

val. Hol lehet a helye a művészet palettáján ebben a helyzetben az ikonnak?

a templomi látványt. Átalakult az ikon képi világa is a nyomtatott nyugati könyvgrafika hatására: a mennyekre utaló absztrakt térviszonyokat a valóságban is megtapasztalható perspektívában ábrázolt környezet váltotta fel. A figurák kötetlen beállítása, materiális megfogalmazása, fényárnyékokkal, néhol korabeli öltözet elemeivel jelezte, hogy az ikon üzenete megváltozott. Szokás úgy jellemezni a középkori ikon világát, hogy fordított perspektívában ábrázolt elemei révén homorú lencseként működik, azért, hogy a fókuszában álló szemlélőt magához vonzza. A késő reneszánsz ikon a nyugati szentképek nem ennyire direkt, mégis missziós üzenetét vette át: az Evangélium eseményei itt és most, a helyi kisvárosok terein, manierista és kora barokk házsorai között játszódnak le. Belting másik könyvében a hagyományos művészet és a művészettörténet végéről beszél. A művészet fogalma változik, de amíg ember él a földön — bármilyen különös formákban is — a művészet mindig jelen lesz. Hiszen ez az, aminek révén az ember reflektál a természeti világra, az általa alkotott környezetére, a körülötte élők közösségére, sőt önmagára, versben, zenében és képzőművészetben. Hasonlóképp az ikon, a szentkép, a szakrális művészet is élni fog a hívők közösségének szolgálatára. Annál is inkább, mert nem pusztán visszatükröz valamit a mennyei fényből, hanem évszázadokon keresztül képes volt megőrizni ősi szerepét: ahogyan az ereklyék visszautalnak a mártírok, szentek valóságosságára és jelenvalóságuk, élő patronátusuk jelei, úgy az ikon is, hiszen kézfelfogható képként veszi át ezt a szerepet.

Fő kutatási területe az úgynevezett kárpáti régió szakrális képzőművészete, azon belül is a görögkatolikus közösségek művészeti öröksége. A lengyel szakirodalomban meghonosodó fogalmat Ön tette ismertté a magyar közönség számára. Miért tartja találónak ezt a fogalmat? Mit tart a kárpáti régió művészeti gyakorlata legfontosabb jellemzőinek?

A kárpáti régió fogalmáról sokan elsősre a Kárpát-medencére asszociálnak, így pontosítani szeretném, hogy valójában az Északkelet-Kárpátok hegyvonulatához illeszkedő tágabb földrajzi régióról van szó, amelynek kisebb része Kárpátalja, Szatmár, nagyobb része a hegyvonulat túloldalán található. Az etnográfiai gyökerű elnevezés az egykori halicsi és volhíniai területek kultúrájának körülhatárolására született, amelybe északon Fehéroroszország ér bele, délen pedig Máramaros. A soknemzetiségű területen élők kultúrájának számos közös szegmense volt, közös gazdálkodási formáik voltak, településeiken azonos jogrend uralkodott, és főképp a bizánci rítusú egyházhoz való tartozásuk kötötte össze őket. A lengyel kutatók fontosnak tartották, hogy ezt nemzetek felett álló, összefoglaló kategóriával jelezzék, bár kétségtelen, hogy ezen a vidéken arányában rutén többségű népességről volt szó, a kifejezést így a mai ukrán kutatás élesen bírálja, és ukrán örökség körébe vonja az itt található emlékeket. A meghatározás vitáját először Ruzsa György vázolta fel *Ikonok könyve* című művében, más, kimondottan nemzeti ikonfestő körök bemutatása mellett. Mivel általánosságban a középkori kultúrában más államok sem feltétlenül egyetlen nemzeti közösség mentén szerveződtek, számomra is egyértelmű volt, hogy későbbi nemzeti megnevezést évszázadokra visszavetíteni nem volna hiteles. A földrajzi fogalom azért is találó, mivel e régió történelme az első fennmaradt művészeti emlékek idejétől kezdve számos politikai, egyházpoliti-

kai fordulatot hozott, mégis egyfajta találkozási pont, a szoros egyházművészeti kapcsolatok egy nagy közös egységgé fűzik össze.

Ahogy az első általam rendezett nemzetközi kiállítás címével is jelezni akartam — *Kelet és Nyugat között* (Magyar Nemzeti Galéria, 1991) —, itt találkozik össze a 14–15. századtól a bizánci ikonográfia és a közép-európai gótikus festészet, a helyi építészet is szintetizálja a nyugati és a bizánci templommodellt és teret. Hihetetlenül izgalmas és tanulságos megfigyelni, kutatni, hogyan fejlődik a helyi bizánci egyház és alakítja ki saját, helyi középkori hagyományát, majd hogyan nyit a polgári reneszánsz hatások felé, később a barokk irányában. Miközben ebben a határregióban a 17. század elejétől terjed az egyházi unió is, megszületik a helyi görögkatolikus egyház, nem szabad elfelejteni, hogy az európai kultúra felé való nyitottság itt már korábban megjelent, majd távolabbi ortodox központokban, így Kijevben is jellemző lett.

A szerves fejlődés illusztrálására — mivel beszélgetésünk az ikonok körül forog — három, számomra emlékezetes, illetve fontos példát emelnék ki. Az egyikkel a lemergi Nemzeti Múzeum Restaurátori Kutató Központjában találkoztam. A kollégák nem sokkal előtte szállítottak be egy a felismerhetetlenségig elszennyeződött vászondarabot, amely egy nagyméretű, asztallapnyi Hodigitria-ábrázolás körvonala mentén volt kivágva. Az arcába óvatosan beletisztítottak, a kutatóablakból egy átható tekintet, szinte túlméretezett szempár tekintett ki, olyan, amelyhez hasonlót korábban nem láttunk. Mint utóbb kiderült, egy 13. századi ikonról van szó, mely a dorohobuzsi Hodigitria néven a tatárjárás idejének néhány fennmaradt ikonja közé tartozik. Egy teljes mértékben bizáncias, de helyi festésű ikon. A következő Hodigitriát Kárpátalján, az uzsoki fatemplom szentélyében egy szekrény tetején láttam — akkor még a szakirodalomban ismeretlen volt, alakját a tábla oldalmezőibe festett ószövetségi alakok vették körül, festésmódja, fatáblája alapján látszott, hogy a Kárpátalján igen ritka, 400 éves ikonok egyike, amelynek festett ábrázolását az alapozóanyagból formázott gótikus kúszólevél minta keretezi. Harmadikként egy késő reneszánsz, kora barokk jegyeket mutató Hodigitriát szeretnék említeni, a második máriapócsi kegyképet, amelyhez gyerekkoromtól zarándokoltunk. Mivel 2005-ben Máriapócs Nemzeti kegyhelyé emelésével új, Oszvári Csaba által készített dicsfény-koronát kapott, ezt megelőzően korábbi munkahelyemen, a Magyar Nemzeti Galériában történt megtisztítása, így alkalmam volt egészen a közelébe kerülnöm. Visszatérve a kárpáti régió kérdésére, e három ikon is jól példázza, hogyan alakult e vidék szakrális művészete. A perifériahelyzetből fakadt e régió kultúrájának sajátossága: különféle hatások találkoztak itt, ezeket befogadta és adaptálta saját rítusához, sőt, szerves egységgé volt képes szintetizálni. Helyi, saját késő bizánci és posztbizánci művészeti hagyomány született, erre a tapasztalatra, úgy gondolom, érdemes építeni a jövőben is.

PATSCS FERENC

A képek védelmében

Alkotóművészet és spiritualitás történelmi viszonya

1969-ben született Miskolcon. Jezsuita szerzetes, teológus és filozófus, a római Pápai Gergely Egyetem oktatója. Legutóbbi írását 2021. 8. számunkban közöltük.

¹Vö. Amanda Zilberstein:

Image and Spirituality.

In: Philip Sheldrake:

The New SCM Dictionary of Christian Spirituality.

SCM Press, London,

2005, 358–360.; vö.

továbbá Giuseppe

Barbaglio: *Imagen.*

In: Luciano Pacomio

(szerk.): *Diccionario*

teológico interdisciplinar.

III. kötet. Ediciones

Sigueme, Salamanca,

1982, 131–145.; Robin M.

Jensen: *Icons and*

Iconography. In: Ian A.

McFarland et al.:

The Cambridge Dictionary of Christian Theology.

Cambridge University

Press, Cambridge, 2011,

232–234.

Hadd kezdjem ezt az írást egy személyes fiatalkori élmény felidézésével, amelyet azóta sem tudok elfelejteni. Sok évvel ezelőtt egy kis bárati társasággal utazgattunk Franciaországban. Az út amolyan zarándoklat-féle volt, s egy alkalommal betértünk imádkozni egy gótikus katedrálisba. Ebben persze önmagában nincs semmi szokatlan, hiszen ez napjában többször is megesett velünk azon az úton. Az alkalmat mégis az tette nevezetessé, hogy a templom varázslatos terében vezetők, Kuklay Antal atya — aki pap és művészettörténész egy személyben — megállt szemben a főoltárral és halk hangon énekelni kezdett egy latin nyelvű középkori himnuszt. Bennem akkor, a gregorián dallam finom flexái, hajlításai hatására állt össze az egész zarándokutunk, annak minden külső és belső eseményével, sokféle kegyelmével, szavakkal pontosan ki sem fejezhető lelki ajándékaival együtt. Sőt, talán valami még alapvetőbbet is megértettem akkor. A templom építőművészeti fensége, a rózsablakok fényjátéka, aterek éteri lebegése, a főoltár szemérmes érzékkel elhelyezett képei valamiképpen élményszerűvé, személyesen átélhetővé tették számomra a katolicizmus egészének nagyszerűségét. Elvárásolt, egyszerűen búvkörébe fogott, hogy egy olyan valláshoz tartozom, amely ilyen hatásfokon képes bevonni összes érzékszervünket Isten imádásába. Azóta közel harminc év telt el. Időközben magam is behatóbban foglalkoztam a teológiai gondolkodás némely kulcsszereplőjével, s talán a művészi kifejezésformák némelyike is érthetőbbé vált általuk számomra. Egyre erősebb bennem a meggyőződés, hogy teológia és lelkiség (a gondolati-képi tartalom és a hétköznapi élet) vallásgyakorlatunk során teljességgel elválaszthatatlan egymástól. Alább utalásszerűen a spiritualitás és a képek összetett kapcsolatából igyekszem felvillantani néhány mozzanatot,¹ azzal a céllal, hogy bátorításul szolgáljon a keresztények számára a képek (és általában a művészetek) létjogosultságának elismerésére, sőt talán azok létrehozására (művelésére) is.

**Kísérlet
a fogalomtisztázásra**

Antropológiai tény, hogy képekben gondolkozunk, képekkel fejezzük ki magunkat, és a képek által tesszük érthetővé mások számára is saját belső világunkat. Nem meglepő tehát, hogy hitünk titkait is leghatékonyabban képek képesek közvetíteni. A művészet és a keresztény egyház a történelem legkorábbi időszakától kezdve elválaszthatatlanul összefonódnak — s ez ma is így van. A vallási életben a képek sokféle formában jelennek meg és számtalan funkciót töltenek be. Ám nem árt tisztáznunk, mi is számít pontosan képnek. Az alábbiakban képnek te-

²Nem véletlen, hogy a
lelkiségi hagyomány
(nem utolsósorban a
jezsuita lelkigyakorlatok
módszere) határozottan
biztat a képeket
megalkotó képzelőerő
használatára a
szemlélődő imádság
során, vö. Loyolai Szent
Ignác: *Lelkigyakorlatok*.
(Ford. Hitter József et al.)
Jezsuita Kiadó,
Budapest, 2019.

**Egy bibliai parancs
ókeresztény régészeti
emlékek fényében**

kintem nemcsak a kétdimenziós tárgyakat (például egy festményt vagy egy ikont), hanem szélesebb értelemben ide sorolom a háromdimenziós reprezentációkat is (például a szobrokat vagy a reliefeket). Ilyen értelemben képek számítanak az építőművészeti objektumok (adott esetben egy templom vagy egy bazilika), sőt akár a vallási körmenetek vagy középkori misztériumjátékok is (amelyek ma keresztút vagy betlehemes játék formájában léteznek). Végül képek (azaz nyelvi-képi reprezentációnak) tekintek olyan szellemi valóságokat is, mint például egy prédikáció szavai, az imádságok szövegei, vagy éppen a liturgikus zene hangjai is. Ha pedig felidézünk a Biblia lapjain szereplő álmokképekről szóló történeteket (például Jákob éjjeli látomását az eget és a földet összekötő létráról és a rajta közlekedő angyalokról; vagy az újszövetségben Szent József álmait, amelyek Mária magához vételére és a szent család Egyiptomba való menekülésére indították), akkor könnyen belátható, hogy a képek megkerülhetetlenek a vallási életben, sőt voltaképpen rájuk hárul a legjelentősebb szerep maga az egyházi spiritualitás közvetítésében is.² E fogalomtisztázó megjegyzések után nem lesz haszontalan történelmi-teológiai fejtegetésekbe fognom.

A vallási devóció művészi-képi megjelenítése sokféle formában van jelen az egyházban, jóformán annak történelmi kezdetei óta. A dolog azonban korántsem olyan magától értetődő. Hiszen az ószövetségi Szentírás lapjain világos parancs olvasható: „Ne csinálj magadnak faragott képet vagy hasonmást arról, ami fent van az égben, vagy lent a földön, vagy a vizekben a föld alatt. Ne borulj le ilyen képek előtt és ne tiszteld őket, mert én, az Úr, a te Istened féltékeny Isten vagyok” (Kiv 20,4–5a). Ennek ismeretében meglepő, hogy a ma ismert legősibb keresztény imaház (*domus ecclesiae*) — amelyet a múlt század húszas éveidben Dura Europoszban, a mai Szíria területén, az Eufrátesz jobb partján tártak fel és a Krisztus utáni 240-re datálják — olyan kultusz hely, amelynek mind gyülekezeti termét, mind pedig keresztelőfülkéjét (baptisztériumát) bibliai jelenetekről szóló képek díszítették. Ráadásul az ugyanezen a helyen feltárt zsinagóga falán is az Ószövetségből vett epizódok képi ábrázolásai találhatók. Krisztus-ábrázolások és bibliai jelenetek képei kerültek napvilágra már a római katakombák feltárása során is, márpedig ezek keletkezését a 2. századra datálják. Amikor Konstantin császár 313-ban hivatalossá tette a kereszténységet, és a Római Birodalom egész területén templomok építésébe fogtak, jó néhány helyen részletesen kidolgozott ikonográfiai tervezetek megvalósítását figyelhetjük meg. Az Ószövetségből vett történetek és személyek ábrázolása mellett gyakran kerültek Krisztus életéből vett epizódok, amelyeket úgy ábrázoltak, hogy jól megfigyelhető a megjelenítés kapcsolata mind az Újszövetséggel, mind pedig a patrisztikus szövegértelmezéssel, valamint az egyház korabeli liturgikus életével is.

Az első keresztények nyilvánvalóan merítettek zsidó forrásokból — a katakombákban feltárt archeológiai emlékekben valóban számos utalást találtak az Ószövetségre —, egyúttal azonban számos világi forrás felhasználásáról is tanúskodnak. A Domitilla-katakombában pél-

dául Krisztust Orfeuszként festették meg, a vatikáni nekropoliszból előkerült képeken pedig Apollóként is ábrázolták, aki a nap szekerét hajtja. A katakombák képi világa tehát egyaránt tartalmaz keresztény és pogány ikonográfiai elemeket. Mivel a 3. században a társadalom nagy része még megkeresztetlenekből állt, okkal feltételezhető, hogy a képeket megalkotó művész maga is gyakran valamilyen pogány vallást követett. Az olyan elemek, mint a jó pásztor, a halász, az imádkozó (*orans*) maguk is pogány eredetűek, s csak fokozatosan olvasztotta őket magába a keresztény ikonográfia. Ma a jó pásztort ábrázoló képeket vitathatatlanul keresztény ábrázolásnak tekintjük, azonban nem árt emlékezni arra, hogy a bárányt vállán cipelő pásztor a kereszténységet megelőző klasszikus művészetben is kedvelt ábrázolásnak számított (például mint az alvilágba vezető Hermész). Ez a képi motívum a túlvilági lét reményével hozható összefüggésbe, ezért különösen is illett a temetési környezethez (például a szarkofágok domborműveihez). A katakombákból már jórészt egyértelműen keresztény motívumok kerültek napvilágra, melyek különböző bibliai jeleneteket ábrázoltak (például Ábrahám áldozatát vagy Jézus megkeresztelkedését). Az a tény azonban, hogy keresztények is használtak pogány elemeket, óvatosságra int: ha a leletek nem kifejezetten keresztény kultushelyről és ikonográfiai környezetből származnak, a szakértők szerint a képi ábrázolásokat aligha lehet teljes bizonyossággal keresztényként azonosítani.³

³Vö. Vanyó László:
*Az ókeresztény művészet
szimbólumai.* Jel Kiadó,
Budapest, 2010.

A konstantini fordulat után épült templomokban gyakran találni olyan képi ábrázolásmódot, amely kétségtelenül a birodalmi ikonográfiára utal. A jelenséget teológiai szakszóval inkulturációnak mondjuk, hiszen a művész saját kultúrájába illeszti, s ilyen formán aktualizálja a keresztény hit tartalmát. Erre példa a trónuson ülő Krisztus, aki (például a Santa Pudenziana templomban) uralkodói pózban trónol és olyan jellegzetes ruházatot visel, amely a Római Birodalomban kizárólag az uralkodót illette meg. Ugyanitt az apostolokat római szenátori ruhában ábrázolták. Gyakran (például Szent Kozma és Damián római templomában) az egész kompozíció a birodalom udvari protokollszokásait tükrözi, amint a templom építetője vagy szent patrónusa Krisztus elé járul. Mindezek alapján tehát igazoltnak látszik a feltételezés, miszerint az első keresztények — zsidó kortársaikhoz hasonlóan — a Dekalógus képi ábrázolásra vonatkozó tilalmát úgy értelmezték, hogy az csak Isten közvetlen ábrázolására vonatkozik.

A képrombólók vitái

Az egyház történelme során persze számos alkalommal hangot kapott egy ezzel ellentétes hozzáállás is. Ennek értelmében a keresztények tartózkodásukat fejezték ki az ábrázoló művészetekkel szemben, ami esetenként képromboló mozgalmak kirobbanásához vezetett. Erre legismertebb példa az ikonoklaszta mozgalom a 8. századi Bizáncban, valamint a 16. században a protestáns reformáció (a képek hatalma a történelem során számos más képromboló mozgalmat is életre hívott, a legutóbbi időkből ilyennek számít például a francia és az orosz forradalom is; a jelenségnek megvannak a vallástörténeti párhuzamai is, egyebek között a hinduizmusban, a buddhizmusban és az iszlámban).⁴

⁴Vö. *Culto delle immagini
e crisi iconoclasta:
atti del Convegno di studi,
Catania 16–17 maggio
1984.* Eli Ofes,
Palermo, 1986.

Ugyanez a kritikus hozzáállás figyelhető meg, bár némileg visszafogottabb formában, némely, az egyház által is jóváhagyott mozgalomban, így például a 12. századi ciszterci szerzeteseknél, akik általában véve kritikusan viszonyultak a képzőművészetekhez. Mint ismeretes, a konstantinápolyi képrombolók ellenfeleiket az általuk gyakorolt képtisztelet miatt bálványimádással vádolták. Mindez egy alapvető kérdést vet fel: vajon valóban megengedhetetlen Krisztusnak, Szűz Mária Isten Anyjának, illetve más szenteknek képi ábrázolása? Az ikonoklaszta vita fontos teológiai problémákat érintett, amelyek valójában messze túllépnek a képek tisztelésének kérdéskörén.

A 8. században az első ikonoklaszta összetűzések során az ortodoxia ügyét Damaszkuszi Szent János, valamint Theodórosz Sztuditész védelmezte. Szent János mindenekelőtt megkülönböztetést tett az „imádat” (*latreia*) és a „tisztelet” (*timé, phobosz, doxa*) között. Az előbbi kizárólag a teremtő Istent illeti meg, míg az utóbbi egyként vonatkozhat valamely személyre vagy más teremtett valóságra (így adott esetben egy képre) is. A leghevesebben taglalt vitatémák a megtestesülés, az anyag teremtése, valamint az emberi személy természete körül forogtak. Az anyagot Damaszkuszi Szent János szerint nem szabad lebecsülni, hiszen Isten teremtménye, és maga az üdvösség is az anyagban, illetve az anyag révén valósult meg Krisztus megtestesülése alkalmával. Így az emberi nem megváltása révén az egész anyagi teremtés is bizonyos átalakuláson esett át, s így része lesz a megváltásban. A képrombolók ellen állást foglaló ortodoxia képviselői szerint mindennek súlyos következményei vannak, nem utolsósorban az ember személyére vonatkozóan. Az ember a Szentírás szerint Isten képmására lett teremtvé. Theodórosz Sztuditész ebből az ember kitüntetett szerepére következtetett: egyedül ő részesedik Isten tevékenységéből, aki szigorú értelemben egyedül képes képek létrehozására. A képek előállításának isteni tevékenységéből istenképiségünk révén mi is részesedünk. A „képek írója” (az „ikonográf”) ⁵ Isten népének királyi papságához tartozik, így az ikonkészítés, valamint annak a szent kultusz során való használata egyúttal azt is jelenti, hogy Isten áldását kérjük az ember valamennyi munkatevékenységére.

⁵Filológiai érdekesség, hogy az orosz nyelvben megmaradt az eredeti görög kifejezés: a képet nem „festik”, hanem „írják” (*капмуhy нууым*).

A középkori művészet-felfogás változása

⁶Lásd Alessandro Barbero nagyívű történeti áttekintését: *Le parole del Papa: da Gregorio VII a Francesco*. Laterza, Roma – Bari, 2016.

A középkori egyház nem szenvedett identitásválságban — ennek igazolásához elegendő egyetlen pillantást vetni a korabeli pápák magabiztos kommunikációjára. ⁶ Az erőteljes egyházi retorika hátterét a *societas christiana* (keresztény társadalom) szolgáltatta, amely a katolicizmus égisze alatt alakul ki a középkori Európában. Ebben a teljes mértékig keresztény (bár korántsem homogén) kulturális környezetben születtek meg a középkori képek, ahol a keresztény ikonográfia motívumai immár teljes mértékig meggyökeresedtek. A képek vallási önazonosságával kapcsolatban semmiféle kétség nem merülhet fel: mind az alkotók, mind pedig a befogadók kifejezetten keresztények, ugyanúgy, ahogy a kiválasztott témák és megjelenített (bibliai) helyszínek is. A középkori templomok és katedrálisok építéséhez a társadalom keresztény kulturális formációja (ám nem szükségszerűen életgyakorlata) szolgált

⁷Vö. ehhez Bernard McGinn monumentális munkáját hat kötetben: *The Presence of God. A History of Western Christian Mysticism*. Crossroad, New York, 1991–2021. Magyarul érdekes kultúrtörténeti áttekintés olvasható Richard Tamas tollából, számos tudományközi (így művészettörténeti) utalással: *A Nyugati gondolat stációi*. (Ford. Lázár A. Péter.) Adu Print, Budapest, 1995.

⁸Anne Derbes: *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*. Cambridge University Press, New York, 1996.

A kortárs egyházművészet helyzete

⁹Amanda Zilberstein: *Image and Spirituality*, i. m. 359–360.

¹⁰„A festmény gyakran ékesszólóban beszél, mint a szavak,

egységesítő elemként, amely megalapozta azt, amit ma „krisztianitásnak” (*cristiandad, christendom, Christentum*), „keresztény világnak” mondunk. A művész egyetlen és legfőbb hivatása ebben a közegben Isten imádásának előmozdítása volt, s a művészet kifejezett célja, hogy a szemlélőt Isten országa — pontosabban annak egy jól meghatározott értelmezése — felé irányítsa. Ebben a környezetben a képek — legyen bár szó egyszerű zárandokjelvényről vagy egy katedrális pompázatos festett üvegablakáról — olyan jelként kerültek forgalomba, amelyek funkciója az istenire való utalás.⁷

Ma általánosan elterjedt a tudat, miszerint a történelemben semmi sem abszolút, az intézmények időnek alávetett képződmények: konstrukciók. Az egyház és annak spiritualitása is változik. A késő középkorban létrejött ferences mozgalom nemcsak a keresztény devóció, de az ikonográfia átalakítását is eredményezte. Anne Derbes részletesen elemzi a 12–13. század során keletkezett keresztrefeszítés-ábrázolásokat.⁸ Kutatásainak eredménye szerint a képek mintegy átmenetet képeznek: a minden szenvedéstől mentes, „győzedelmes Krisztus” (*Christus triumphus*) reprezentációit fokozatosan felváltotta egy érzelmileg jóval megterheltebb kép, amely a „szenvedő Krisztust” (*Christus patiens*) ábrázolja. A Megváltó itt már nagyon is emberi alakban jelenik meg, akit elborít a fájdalom. Ez az átalakulás párhuzamosan zajlott a kolduló mozgalmak elterjedésével Európa szerte: a ferences lelkiség tehát kétségkívül hatást gyakorolt az esztétikára is. Assisi Szent Ferenc (1182–1226) — aki Naphimnuszában a „testi halált” „testvérünknek” nevezte — értékelte az evilági életet, hiszen csakis általa valósulhat meg már itt a földön a Krisztus követése (utánzása — *imitatio*), a hozzá való lelki hasonulás (*sequela Christi*), amely előkészít a túlvilági életre. A vallássosság ezen szemléletbeli átalakulása mutatkozik meg a képzőművészetekben. A képek naturalisztikusabbakká váltak, és jobban érvényre jutott a megtestesülés teológiai gondolata. A kép immár nem annyira az „Isten országára utaló jel” szerepét tölti be, hanem az üdvtörténelem kulcsfontosságú eseményeire (a szenvedéstörténetre, a feltámadásra stb.) való, érzelmekkel teli „vissza-émlékezést” szolgálja.

Bár Assisi Szent Ferenc a teremtés szépségét dicsőítő költeménye évszázadokkal megelőzte korát és bizonyos értelemben előkészítette a mai posztmodern spiritualitás ökológiai paradigmaváltását — s így Ferenc pápa *Laudato si'* (2015) kezdetű enciklikáját is —, Amanda Zilberstein joggal állapítja meg, hogy a mai keresztény képek bizonyos értelemben több rokonságot mutatnak a katakombák kora keresztény művészetével, mint a középkorral vagy éppen a reneszánsz Európával.⁹ Ennek fő oka, hogy a mai keresztények — az ókori életvilághoz hasonlóan — általában nem homogén kulturális és társadalmi környezetben élnek, hanem bizonyos értelemben kulturális olvasztótégelyben. Persze a különbség is szembeötlő. A mai ember retinahártyáját nap mint nap elképesztő mennyiségű kép bombázza, amelyek befolyásával semmi más nem vetekekedhet.¹⁰ Az internet mindenütt jelenlévő „képi kultúrája” révén a keresztény művészek számára éppúgy

és mélyebb hatást kelt
az ember szívében” –
állította már Rotterdami
Erasmus a képek ereje
és a történelemben
kiváltott hatása kapcsán
(szavait idézi Amanda
Zilberstein).

közvetlen hozzáférés adódhat más (keresztény és nem keresztény) spirituális hagyományokhoz, mint ahogy a nem keresztény alkotók is könnyen megismerhetik a keresztény tradíciót. Egyesek a kelta spiritualitáshoz, vagy éppen a szufi misztikához vonzódnak — széles a választék. Mindez szinkretizmusra csábít, olykor azonban olyan mély és művészileg igényes mozgalmakat hív életre, mint az ökumenikus beállítottságú taizéi közösség, amely előszeretettel imádkozik ortodox ikonok előtt. A zavarba ejtő mai sokféleség és kreativitás egyik figyelemre méltó magyar példája a Kossuth-díjas kiváló művész Somogyi Győző, aki alkotásaiban sikeresen ötvözi a hagyományos ikonfestészet, a történelmi-népies stílus, a konstruktivizmus, valamint a karikatúra-rajz elemeit, témái pedig a hadvezérportréktól és történelmi csatajelenetekről a bibliai képekig terjednek.

Az ókori helyzethez hasonlóan tehát a különböző keresztény motívumok ma is keverednek: nemcsak keresztények használják azokat, hanem megtalálhatók a legkülönbözőbb kontextusokon belül is. Hivatásos alkotóművészek is elfogadnak egyházi felkéréseket és alkotnak vallásos tárgyú műveket, amelyekkel azután templomok és katedrálisok terében találkozunk, annak ellenére, hogy a művész esetleg nem gyakorló keresztény. Az utóbbi évtizedek egyik legmonumentálisabb keresztény „képe” Európában Anthony Gormley *Észak angyala* című alkotása (1998). A húsz méter magas, ötvennégy méter széles és kétszáz tonna súlyú kompozíciót — jelentős technikai nehézség megoldása után — Észak-Angliában, a Gateshead hegytetőn állították fel.

Az említett kulturális változások hatására ma elmozdulás figyelhető meg a protestáns teológiai szemléletben is. Bár mértékadó (pümkösdista) szerzők továbbra is prófétai erővel figyelmeztetnek a képimádat (idolátria) veszélyeire, egyúttal azonban hajlanak azt is elismerni, hogy „[a] világ sok részén a sokféle hagyományhoz tartozó hívő keresztény emberek olyan történetek, képek és gyakorlatok segítségével próbálják kifejezni a hitüket, amelyek saját kulturális értékeiket is kifejezik. Ha ezt a Biblia iránti érzékenységgel és azzal az igénnyel teszik, hogy tanuljanak a szélesebb keresztény hagyományból, akkor a művészet és a képek mind az egyén, mind pedig a közösségek életében a Szentlélek megújító működése eleven részét képezhetik.”¹¹

A 3. századi római keresztények helyzetéhez hasonlóan tehát a posztmodern keresztény képi ábrázolások sem szükségképpen kizárólag keresztény indítékból vagy ikonográfiai elemek felhasználásával készülnek, ám változatlanul kifejezik a mindenkori művész örök vágyát, hogy ne csak belülről, stukkókkal díszítgesse, hanem egyetlen hiteles és merész mozdulattal át is törje azt a kupolát, amely elválaszt bennünket az égtől. Ez a transzcendencia-igény pedig egybecseng a mindenkori keresztények eszkatologikus vágyával és tényleges vallási tapasztalatával.

A „MINIMUM” ESZTÉTIKÁJA ÉS A KERESZTÉNY HIT

A Pannonhalmi Bazilika felújítását vezető John Pawson (1949) brit építész, tervező az építészetben minden felesleges elemet nélkülözni kívánó minimalista esztétika egyik legismertebb élő képviselője.¹ Ő maga így írt erről az irányzatról: „A minimalizmus nem az igénytelenség, a nélkülözés vagy a hiány építészete. Nem az határozza meg, ami nincs benne, hanem az ottlévő helyénvalósága és meg tapasztalásának gazdagsága.”² A Pawson által 1996-ban összeállított *Minimum* című album ennek az esztétikai igénynek kívánt megalapozást adni azaz, hogy az egyszerűség kánonjának számtalan példáját mutatta be az epidauroszi színháztól Tadao Ando egy épületéig vagy éppen Da Vinci vázlatától egy Mondrian-festményig.³ A szerző a kötethez előtanulmányt is írt a „minimum” eszméjéről, a „kivonás és a redukció” esztétikai igényéről,⁴ melyben az eszme teherbírását kutatta, az egyszerűségnek az alkotásokban sokféleképpen megmutatkozó jellegét próbálta feltárni. Ezen az úton nem vallásos célok vezették, mégis az elvek megalapozásakor kapaszkodókat talált egyes vallási hagyományokban is. Ilyen kapcsolódások keresése vezette őt a keresztény szerzetesek, elsősorban a ciszterciék egyszerűségének eszményéhez (a provence-i Le Thoronet monostora, amely egykorú a pannonhalmi templommal, visszatérő hivatkozás a kötetben), a buddhistákhoz és a zen japán felfogásához, illetve az olyan keresztény puritán mozgalmakhoz, mint a kvékereké és a sékereké. A 2019-es *The Anatomy of Minimum* című albumban összegyűjtve találjuk Pawson újabb munkáit, köztük nem egy szakrális alkotást is. A keresztény terek közül a Pannonhalmi Bazilika és az augsburgi St Moritz templom felújítása, illetve az ugyancsak bajorországi Dillingen rönkökből épült kápolnája kerülnek részletes bemutatásra a kiadványban.⁵ Pawson tehát keresztény épületeken is érvényesítette az egyszerűség követelményét. A *Minimum* előtanulmányában célkitűzésének bemutatásához filozófiai kapcsolódásokat elsősorban Friedrich Nietzsche-nél (1844–1900) talált. E hivatkozásai egy sajátos gondolkodásmódra engednek következtetni, melyet alább megpróbálok bemutatni, mert úgy vélem, hogy ez a filozófiai megalapozás hozzájárul az általa létrehozott keresztény terek értékeléséhez is.

1. Pawson „filozófiája”

A *Minimum* előtanulmányában felhasznált alapgondolat a *hatalom akarásából* való, mely írásában Nietzsche arról beszélt, hogy hazugságok felépítésével próbáljuk legyőzni a valóságot, mert a va-

lóság hamis, kegyetlen, ellentmondásos és jelentéskéltető (vö. 853. pont — ezt a gondolatot idézi Pawson). Nietzsche szerint ennek érdekében alkotunk egy hamis világot, melyet olyannyira akarunk, hogy tételezzük számára az igazságot és a szubsztancialitást (485. pont). E világ része a metafizika, a morál, a vallás és a tudomány, melyek ebben az összefüggésben a hazugság különböző formái. Ezek megalkotásával szeretnénk elérni, hogy az élet bizalmat keltsen (853. pont), így végül az ember a hazugság által erőszakot tesz a valóságon annak érdekében, hogy otthonossá és élhetővé tegye azt. Kiutat keresve ebből az állapotból, Nietzsche a művészet felé fordult, mert a művészet életre csábító hatalom, ösztönző erő, az akarat kifejeződése (853. pont), mely által felülkerekedhetünk a világnak tulajdonított igazságon. Ahogy a tanulmány idézi: „Azért van művészetünk, nehogy elveszszünk az igazság által”, vagy más fordításban: „nehogy belepusztuljunk az igazságba”. Ha tetszik, a művészet által meg tudjuk haladni azt a konvencionális világot, amelyet alkotunk, miközben úgy tudunk felülkerekedni a valóság kegyetlen jelentéskéltetésén, hogy valami őseredeti szenvedélyt mozgósítunk az élet érdekében.

A művészetnek ezt az útját keresi Pawson, amikor a visszafogottság érvényesítése által az eredeti valósághoz akar visszatérni. Ez a redukáltság éppen a felesleges ornamentikában megnyilvánuló világot megelőző kezdeti tisztasághoz való visszafordulás igénye. A tanulmányban példaként szereplő Peter Behrens (1868–1940) szerint az embernek fel kell szabadítania saját akaratát és bátorságát, a részben teológiai elvárásoktól megváltó művészet számára pedig megnyílik az út a praktikus és a gyakorlati hasznú alkotások elkészítésére.⁶ Ily módon Behrens valamiféle kezdeti letisztultsághoz térne vissza úgy, ahogy Nietzsche az ősi világot, a primordiális, eredeti valóságot kereste. Pawson az eredethez való visszatérés igényét a modernista építész Mies van der Rohe (1886–1969) alkotásaiban is felfedezi: „Amit Mies a kezébe vett, azt leegyszerűsítette”. Eközben az ipari formatervező Dieter Rams vagy a kereskedelmi fotós Charles Scheeler munkáit dicsérve fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy az egyszerűség nem azonos a pragmatizmussal, sokkal inkább valami megelőző tisztasággal. A modern építészet fontos elméletalkotója, a tanulmányban idézett Adolf Loos (1870–1933) a díszítőelemek kapcsán így írt egy helyen: „Íme, az alkotja korunk nagyságát, hogy nem képes új díszítőelemet előállítani. Leküzdöttük a díszeket, kiharcoltuk a dísznélküliséget. Íme, elérkezett az idő. Beteljesülés vár ránk. Hamarosan fehér falaként csillognak a városok utcái! Mint Sion, a szent

város, a mennyek fővárosa! Akkor eljön a beteljesülés.”⁷ Ez a dísztelenség és lecsupaszítottság a forma felemelése. Az állítás tagadása egy állításokkal túlszúfolt, kényelmesnek megálmodott világban. Pawson megjegyzi a háztartásokhoz tartozó tárgyak kapcsán, hogy míg a 19. században egy tehető háztartásban néhány száz tárgyat találunk, melyek kitarítottak egy emberöltőn át, addig ma tárgyak ezreit halmozzuk fel, és boldogok vagyunk, ha kidobhatjuk azokat. A tárgyi javak elnyomó erejével szemben is a visszafogottsághoz, a letisztultsághoz fordul. Az egyszerűséget a mélységhez, az őseredeti, a világot megelőző elsődleges tisztasághoz köti. Nietzsche törekvésének megvalósulási lehetőségét a dísztelenségben fedezi fel.

2. E filozófia tágabb kontextusa

Mivel az egész eszmefuttatást a szakmai sikről maga Pawson tereli időről-időre filozófiai síkra, úgy, hogy meg is jelöli a viszonyítási pontot a Nietzsche-szövegben, alább bátorodom a filozófia eszközkészletével értékelni az általa ajánlott utat, némiképpen eltérve az ő hivatkozásaitól, hogy aztán árnyaltabban kezelhessem azokat. Abból az előfeltevésből indulnék ki, hogy létezik egy bizonyos uralkodóvá váló gondolat, amely mielőtt tudatosodott volna, már réges-régen meggyőzött bennünket, és amely a megismerés és az állítás mibenlétét — elsősorban talán Thomas Hobbes (1588–1679) alapján — a hatalom rendjéből vezeti le. Az ember — ahogy Hobbes fogalmazott — a természeténél fogva törekszik a mások feletti uralomra, a megismerés pedig ezen alapmagatartás első rétege, az ismerettárgy feletti uralom, annak birtokbavétele.⁸ Az uralom járja át aztán az ember életének minden más rétegét is, és végső soron egész világunkat az uralmi viszonyok érvényesítésének szándéka határozza meg. Az állítás hatalmi viszonyként való értelmezését igazán erősen talán Michel Foucault (1926–1984) írta le. Az ő megközelítésében a megismerés nem más, mint az a folyamat, amelyben „az emberi lény erőszakosan hatalmába keríti a dolgok egy részét, reagál bizonyos helyzetekre, rájuk kényszeríti saját erőviszonyait”.⁹ E gesztussal szoros összefüggésbe kerül maga az állítás: beszélék valamiről, szóvá teszem azt, elnevezem, és eközben leigázom. Az ismeret tárgya olyan lesz, amilyennek én megismertem, aminek én elneveztem. Tudok valamit, biztos vagyok valamiben, állítom, hogy így van, ezzel pedig tematizálom a valóságot, megragadva és végső soron meghódítva azt.¹⁰ Mintha a hatalmi törekvések egészen beivódtak volna a mindennapjainkba: a megismerésünkig, az állításainkig, a bizonyosságunkig szivárogtak. És itt újra eszünkbe juthat Nietzsche. Szerinte ugyanis olyan világba menekülnénk, amely számára tételezzük az igazságot, a valóságot és a szubsztancialitást.

Ebben a világban állítunk, rendet teremtünk és úrrá leszünk a valóságon. Megalkotunk, elrendezünk és elnevezünk egy világot, amelyben könnyebben otthon érezhetjük magunkat. Azonban éppen az így tematizált kényelmes világot kellene levetköznünk magunkról, visszatérve az őseredeti, világ előtti tisztasághoz. A dísztelenségben, vagyis az állítás, az uralom világának mintázataitól megtisztított valóságban kellene ismét fellelnünk azt, ami elsődleges és tiszta.

Valahol úgymond itt jön képbe egy modern kori képtilalom, az uralom felépített világának elvetésével kapcsolatban. A világ elnyomó állításainak elutasításával az ornamentika, sőt a képi megfogalmazás mint alapvető állítás is gyanúba keveredik ugyanis. A díszítőelem a felépített világhoz tartozik, így az egyszerű állításnélküliség lehet az, ami ebből az elnyomó világból valamiféle kivezető utat kínálhat. Ebben a pillanatban pedig mintha egészen közel kerülnénk a minimum eszménye által kívánt kritériumokhoz. Pawson ugyanis a bennünket körülvevő épített környezet — felépített világunk — elnyomó ereje ellen szólal fel, amely — ahogy Tillmann írja — „sokkal hathatósabb, mint a ‘hatalom’, az ‘uralkodó osztály’, vagy a ‘termelési viszonyok’ fogalmaival jelzett realitárendszer. ... Az egyszerűsége törekvés így a szabadság megvalósulásának lehetőségével is jár: a minimalizált élet mindig is egyfajta szabadságérzetet kínál.”¹¹ Ez a felépített világtól, az ornamentika nyomasztó hatalmától való szabadság igénye. Nem állítom, hogy közvetlen összefüggés mutatható ki a felépített világ elnyomó jellegével kapcsolatos gondolatmenet és a minimum eszménye között, de azt igen, hogy e világban az uralommal és az állítással kapcsolatban megszilárdult gondolat, ha közvetetten is, de hatott a redukció és a leegyszerűsítés igényének kidolgozásakor.

3. Az állítás keresztény lehetősége

A fenti következtetések tükrében — mert ha nem is fogadjuk el azokat, akkor is jelen vannak és hatnak ránk — könnyen kellemetlen helyzetbe kerülhet a szakrális és főleg a keresztény művészet. Méghozzá azért, mert a keresztény művészet állítani akar, állításai okán pedig könnyen érte és érheti az a vád, hogy a felépített világhoz tartozik. Mivel azonban Isten emberré lett, végérvényesen, visszavonhatatlanul és felülmúlhatatlanul mondta ki Önmagát, a keresztényeknek is beszélniük kell a megismert igazságról, annak tartalmáról. A teológia az Istenről szóló beszéd: kijelentés, állítás, bizonyosság. De mit tehetünk akkor, ha ma kimondatlanul is benne élünk egy olyan összefüggérendszerben, ahol az állítás uralomként, a megismerés hatalomgyakorlásként, a bizonyosság pedig elnyomó funkcióként tűnik fel egy hazugságokból felépített világban? Ha komolyan ven-

nénk ezt a felismerést, egyetlen állítás sem tűnne többé hitelesnek. Ez pedig megkövetelné a teljes redukción, az állítás lehetőség szerinti teljes hiányát a művészi alkotásokon is. Ez az egyszerűség kánonja, a puritanizmus diadala, radikális megvalósulásában pedig a teljes tagadás volna.

A keresztények mégis az állítás lehetőségét keresik. Szóhoz juttatva az igazságot úgy akarnak beszélni róla, hogy a szavaikkal ne roppantsák össze azt. Az általánosan elterjedt és az imént vázolt közvélekedéssel ellentétben az állításnak lehetséges ugyanis egy olyan formája, amely nem uralkodó természetű és nem a felépített világhoz tartozik. Az igazmondás, a *παρηγορία*, a hiteles beszéd felszabadító. (Érdekes módon erről beszélt Ferenc pápa a színódusokon várt hozzáállás kapcsán, de Foucault-nak a halála előtt a Collège de France-ban tartott utolsó előadásainak is éppen ez a témája.¹²) Amikor az igazmondást gyakorolja valaki, akkor kockázatot vállal, mert szavai haragot és elutasítást válthatnak ki.¹³ Szokatlan ez a beszédmód, mert nem az uralom logikája, hanem az igazság felszabadító ereje érvényesül általa. Annak az igazságnak az ereje ez, amelyet elnyomtunk a bizonyosságban megfogalmazódó állításaink hamis uralma által. Az igazmondás a szabad ember tulajdonsága, és őszinteséget kíván tőlünk. Aki ezt a beszédmódot gyakorolja, érdekmentes és meztelen. Nincs a kezében fegyver. A keresztény állítás — Isten megkérdőjelezhetetlen igazságának erejében — eminens módon mutatkozik igaz beszédnek.

4. A minimum és a keresztény művészet

Mindezek tükrében a kérdés újra csak ugyanaz: Vajon lehetséges-e a kereszténység és a minimum eszményének együttállása? Vajon működhet-e az ilyen jellegű egyszerűség a keresztény művészetben? Pawson a *Minimum* bevezető tanulmányában példaként említette Fra Angelico művészetét, aki nek angyalai hite ott ragyog az egyszerű képein. Van tehát talán olyan kapcsolódási pont, amely nem a teljes kiüresedés és tagadás felé vezet, így — még ha Pawson legfontosabb célkitűzése nem is e lehetőség feltárása volt — lehetségesnek tűnik és igazolható a minimum eszményének érvényesítése a keresztény terekben is. Az itt érvényesülő tiszta beszéd hitből fakad — ennek az egyszerűségét keressük. Ezt a jellegénél fogva nagyon csendes és nagyon visszafogott beszédmódot és kifejezőkészletet kell szóhoz juttatni a most keresett összefüggésben is. Kazimir Malevics fehér négyzete, az amerikai absztrakt expresszionizmus, így Mark Rothko képei (ne feledjük, a legtöbbnek nincs is címe), vagy Barnett Newman *Vir hercúsa*, James Turrell terei — Turrell keresztény kápolnát is alkotott! —, Barcsay Jenő formái, Andreas Gursky vagy Hiroshi Sugimoto fotói — hogy csak néhány példát említsünk — a redukció hallatlanul izgalmas és érdekes pró-

bálkozásai, de nem visznek előre bennünket a jelen keresésünkben. Rothko kápolnája például felekezeti elköteleződés nélküli csendes hely. Tér. Üresség. Állítás nélküliség. És Pawson is ír ilyesmiről saját célkitűzése kapcsán: „az ember vágyhat olyan helyre, ahol elcsendesedhet, anélkül, hogy ott feltétlenül imádkozni szeretne”.¹⁴ Ennél mi, keresztények talán többre vágyunk. Mi a hit valóságát szeretnénk megmutatni a most keresett összefüggésben is, mert ez a hatás elvezet a felépített világot megelőző eredeti tisztasághoz, amelyet kerestünk, sőt fel is múlja azt.

Oberfrank Luca grafikusművésszel az évek alatt együtt gondolkodva értettem meg, miként lehet jelen az ő *Belső várkastély* című textil szita-nyomatán Avilai Teréz hite és misztikája úgy, hogy mi csak formákat látunk, mert kézírással gótikus ablakformában vitte fel az egész szöveget a nagy méretű textilre, amely így jelen van a térben, mégsem penetráns, nem erőszakos. Mintha a hit finoman járná át az egyszerűség igényével megformált teret. Molnár Sándor teljes absztrakciójáról az *Üresség* című tárlaton bemutatott munkái kapcsán Buji Ferenc fontos tanulmányt írt a cím-ben szereplő fogalom értelmezéséről, elhelyezve azt a keresztény hagyomány összefüggéseiben is. „Az üresség voltaképpen eszméjétől éppen azok a képből mozgó mozgalmak esnek a legtávolabb, amelyek előbb a Bizánci Birodalomban, majd a huszitizmustól fogva a protestantizmus különböző formáiban jelentek meg. Az üresség nem a kép megtagadása, hanem a kép meghaladása. De csak azért lehet a meghaladása, mert minden forma, kép és artikuláció forrása a forma, kép és artikuláció nélküli Valóság” — fogalmazott.¹⁵ A kép ilyen értelemben vett meghaladása a hitből fakadó keresztény igazmondás pillanata lehet. Turányi Gábor a pannonhalmi felújítást elemző tanulmányában emlékeztetett arra, hogy Szent Benedek komolyan vette a tér és az idő kérdéskörét, amikor úgy fogalmazott, hogy a monostor az Úr háza, és minden, aki és ami benne van, szent.¹⁶ Pannonhalmán a felújítás során kifejezett cél volt a Bazilika imaterem-jellegének visszaállítás-a a templom székesegyház-jellegének rovására.¹⁷ Mintha az imádság szempontján keresztül a hit szempontja szólalt volna meg ebben az igényben.

A ciszterciek egyszerűsége — ne feledjük, hogy Pawson csehországi Novy Dvurban megvalósított temploma trappista kolostor —, a kvékerek puritanizmusa vagy Fra Angelico letisztultsága a minimum példái, melyek egyben megmutatják a hit valóságát is. Ez alapvetően vallási tapasztalat, de akár egybeeshet a valóság felülmúlásának nietzschei követelményével is. A londoni St John at Hackney anglikán templom tavaly befejezett átalakításáról szóló bejegyzésének Pawson ezt a címet adta: „Atyám házában sok hely van” (Jn 14,2).¹⁸ Ameny-

nyiben pedig maga az alkotó lehetőséget lát arra, hogy az alkotása lényegét egy bibliai szöveghely alapján ragadja meg, az részéről is megnyitja az utat, megadja a lehetőséget, hogy az általa kijelölt kánont a hit kritériuma szerint értelmezzük.

5. A hit követelménye és az ima

A keresztény művészet kritériuma a hit, amely a legmélyebb tisztaság útja. Az egyszerűség, a fehérség és a minimum helye lehet. És ezt időről időre ma is megérzi a hívó szemlélő az egyes alkotásokon. A művésznek lehetőleg Isten közelségéből kell elindulnia, de ez nem feltétlenül az életszentség vagy egy elmélyült, szerzetesi imaélet követelményét jelenti. Mert, hogy az alkotók, mondjuk középkori katedrálisépítők, Leonardo, Michelangelo vagy Rubens hite milyen mély volt, az jelen esetben kevésbé fontos, mint az a szempont, hogy vallásos tárgyú munkáikat az ő hitük és a munkákat szemlélők hite tölti meg Isten mélyebb megtapasztalásának lehetőségével. A hit egyfajta érzület, ez pedig alkalmas arra, hogy a művészet forrása legyen, hiszen a művész is egyfajta érintettségben és az ihletettség erejében alkot. Graham Howes írja: „A teológia — főként a keresztény teológia — és a művészet — főként a vizuális művészetek — nem két különböző entitás. Inkább ikermédiumokként kell tekintenünk őket, amelyek által a világ értelmezhetővé és megjeleníthetővé válik. Mindkettő egy-egy fajta észlelése és kifejezése az emlékeknek, a vágyaknak, a közösségeknek, az ünnepnek, a veszteségnek, a természeti rend emelkedett szemléletének. Mindkettő tágtítja az érzékelésünket, amellyel rendelkezünk, és újabb tapasztalatokat is létrehozhat bennünk. Ezért nem meglepő, hogy a nyugati kultúra történetét úgy is jellemezhetjük, mint az érzékelés és a kifejezés különböző teológiai és művészeti formáinak többszöröződő, egymást átfedő, egymás felé elmozduló kapcsolatait.”¹⁹ A hit megmutatkozásával ezek az egymást átfedő, elmozduló kapcsolatok a művészet és a teológia világa között mindig, újra és újra mozgásba hozhatják a két terület korrelációját. Pawson szakrális munkáit is ezzel a szemmel kell néznünk, hittel életre keltve a minimum eszményét, tudva, hogy nem a minimum az egyetlen út,²⁰ de az eredeti tisztaság és a hit megmutatkozásának útja lehet. Az augsburgi St Moritz templom a fehér szín apoteózisának helye, ahol az egyes ablakokat is ónixlapokkal pótolták, mely megoldás később Pannonhalmán is hangsúlyossá vált. Az épületről Jakob Schoof az ünnepélyes átadás előtt ezt írta 2013-ban: „A katolikus egyházban a fehér szín lehet a legfontosabb, mert az a lemondás és a szerénység szimbóluma. Az új pápa, Ferenc is kedveli az egyszerű fehéret, katolikus vezetőként valami új hozzáállást mutatva.”²¹ A tisztaságot, a hit áttetszőségét szemléljük tehát. Ez a minimum számára lehetőséget jelent a keresztény alkotá-

sokban. Meg kell tehát szelídítenünk a Pawson által felidézett nietzschei eszményt, amely a vallást a felépített világhoz tartozónak véli, úgy, hogy be kell imádkoznunk Pawson tereit, hogy azok Isten tereivé váljanak, Isten terei maradjanak. Erre Pawson egész gondolkodásmódja nyitott és alkalmas: a minimum esztétikája érvényesülni tud a hit tisztaságát közvetítő terekben is. Ettől válik a szakrális tér hiteles, igaz állítással, amely adott esetben még a vágyott primordiális, őseredeti valóság tiszta egyszerűségénél is mélyebbre visz.

GÁJER LÁSZLÓ

¹⁹Magát egy helyen egyenesen „térítőnek” nevezte. Vö. John Pawson: *Az egyszerűség manifestuma*. (Ford. Bretz Annamária.) Pannonhalmi Szemle, 2008/4. 4.

²⁰Uo.

²¹Vö. John Pawson: *Minimum*. Phaidon, London – New York, 1996. Pawson a munkáihoz rengeteg képet, tanulmányt készít, ezek a fotók alkotják a *Minimum* törzssanyagát.

²²Az előtanulmányt lásd az idézett kötet 7–21. oldalán, illetve magyarul Veres Bálint fordításában: https://www.academia.edu/29041366/John_Pawson_Minimum_Hungarian_translation_ (2021.06.15.)

²³Vö. Alison Morris: *John Pawson. Anatomy of Minimum*. Phaidon, London – New York, 2019, 172–208.

²⁴Vö. Liliana Soares – Fátima Pombo – Ermanno Aparo – Dante Donegani: *Design & Philosophy. Friedrich Nietzsche's Thought and the Twentieth-Century Building Design*, file:///C:/Users/Probook/Downloads/048.pdf (2021.06.22.)

²⁵Adolf Loos: *Ornament and Crime. Thoughts on Design and Materials*. Penguin Books, London, 2019, 181.

²⁶Thomas Hobbes: *Leviatán*, XVI. fejezet. (Ford. Vámosi Pál.) Magyar Helikon, Budapest, 1970, 145.

²⁷Michel Foucault: *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák*. (Ford. Sutyák Tibor.) Latin Betűk, Debrecen, 1998, 21.

²⁸Vö. Lisa Downing: *The Cambridge Introduction to Michel Foucault*. Cambridge University Press, Cambridge, 2008, 5. 9.

²⁹Tillmann József: *Egyetlen esélyünk: az egyszerűség*. John Pawson Minimumjának ajánlása, <http://www.kuk.hu/hu/content/egyetlen-es%C3%A9ly%C3%BCnk-az-egyszer%C5%B1s%C3%A9g> (2021.06.23.)

³⁰Michel Foucault: *Az igazság bátorsága*. (Ford. Cseke Ákos.) Atlantisz, Budapest, 2019.

³¹Vö. uo. 49.

³²John Pawson: *Az egyszerűség manifestuma*, i. m. 4.

³³Buji Ferenc: „A dolgokból elég”. In: Molnár Sándor: *Üresség. Festmények 2006–2016*. Magyar Művészeti Akadémia, Budapest, 2016, 23.

³⁴Vö. Turányi Gábor: *A messziről jött ember*. In: *A Pannonhalmi Bazilika felújítása*. Pannonhalmi, 2012, 14.

¹⁷Vö. Szent Benedek Regulája, 52. pont, illetve Fehérvári Jákó: *Szerzetesi templom. Teológiai és gyakorlati szempontok a felújításhoz*. In: *A Pannonhalmi Bazilika felújítása*, i. m. 23–24.

¹⁸Vö. John Pawson: *„In my Father’s house are many rooms” John 14:2*. September 2020, <http://www.johnpawson.com/journal/in-my-fathers-house-are-many-rooms-john-142> (2021.07.10.)

¹⁹ Graham Howes: *A szakralitás művészete*. (Ford. Máthé Andrea.) Bencés Kiadó, Pannonhalma, 2011, 143.

²⁰Vö. John Pawson: *Az egyszerűség manifestuma*, i. m. 3.

²¹Jakob Schoof: *Meditation in White: John Pawson’s Conversion of St Moritz Church Augsburg*, <https://www.detail-online.com/article/meditation-in-white-john-pawsons-conversion-of-st-moritz-church-augsburg-16543/> (2021.07.10.)

A KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZET JELENLÉTE A SZAKRÁLIS TÉRBEN

Katolikus képzőművészként foglalkoztat, hogy lehetséges-e egyáltalán a kortárs művészet és a vallás szigorú kritériumrendszerének eleget tevő műalkotás létrehozása. Gyakran úgy tűnik ugyanis, hogy megoldhatatlan feladat egyszerre megfelelni ennek a két viszonyítási pontnak. Kutatásom során megpróbáltam néhány mai példa alapján különböző megoldási lehetőségeket bemutatni. Ezekből szeretnék néhányat ismertetni az alábbiakban.

A vallás és a művészet kapcsolata iránt érdeklődőkre kijózanítóan hathat James Elkins *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art* (2004) című tanulmányában megfogalmazott kritikája. Állítása szerint „általánosságban az ambiciózus, sikeres kortárs képzőművészet teljesen valáns nélküli. A legtöbb vallásos művészet (...) csak rossz művészet.”¹ Elkins a modernizmus autonóm művészettelfogásával indokolja álláspontját, meggyőződése szerint pedig egy komoly műalkotásnak el kell távolodnia a vallástól. Kritikáját kifejezetten a tiszta hit kifejeződése ellen fejti ki annak érdekében, hogy a művészet véletlenül se váljon az intézményesült vallás propagandájává. Meggyőződése, hogy egyfajta kétértelműségnek és ironiának integrálva mindig kell benne lennie a műalkotásban és át kell járnia azt, ennek ellenére felkínál egy lehetőséget, amelyen át mégis bevonható a tiszta szakrális tartalom az alkotás folyamatába. Elkins szerint egyfajta misztika lehet az a megközelítés, amelyet bizonyos esetekben fel lehet használni anélkül, hogy az káros hatással lenne a művészetről folytatott diskurzusra.²

Aaron Rosen *Art+Religion in the 21st Century* (2015) című könyvében a vallás és a művészet viszonyának újfajta, az előbbtől merőben eltérő szemléletmódját adja. Úgy véli, hogy manapság

a két területet tévesen egymás ellenségeiként azonosítják. Az egyes műalkotások értékéről gyakran eltereli a figyelmet a körülöttük felkavart botrány, miközben ideológiák céltábláivá válnak, elveszítve azt a megfoghatatlan értéket, amely a jó művészet ismérve lenne. Pedig ezekben a művekben pont az az érdekes, hogy kérdéseket tesznek fel. Ha pedig arra gondolunk, hogy manapság lépten-nyomon tapasztalhatóak a deszekularizáció különböző megnyilvánulásai, akkor tekinthetünk úgy a vallásra, mint belsőleg megélt tapasztalatra, amely ilyen módon elválaszthatatlanná válik más kulturális gyakorlattal. Valójában ez a hangsúly lehetővé teszi olyan területek bevonását a vallás vizsgálatának folyamatába, mint például a kulturális identitás kérdései, a kollektív emlékezet vagy a posztkolonialis elméletek felőli megközelítések. Rosen szerint ezek a tényezők óhatatlanul is befolyásolják a kortárs műalkotások létrejöttét és fogadtatását.

Tracey Emin a liverpooli katedrális felkérésére készítette el *For You* (2008) című munkáját, amely ambivalens viszonyulást foglal magában. A neon pink fényű csövekből kirajzolódó „*I felt you and I know you loved me*” felirat a katedrális belső nyugati kapuja felett az ószövetségi Énekek énekének rejtett nyelvezetét idézi. Az intim és közvetlen hangvételű neonfelirat a hívőknek az isteni szerelem metaforáját közvetíti.

A tudomány társterületeinek bevonásával jött létre az argentin művész, Tomás Saraceno *Aerocene* (2018) című alkotása a bécsi Karlskirche barokk templomterében. A folyamatos fejlesztés alatt álló interdiszciplináris projekt különböző kültéri és beltéri helyszíneken is megvalósult már. A fém színű gömbökből álló installáció képes lenne csupán a napfény és a szélmozgások által akár a Föld atmoszférájáig is felemelkedni. A templomtér kupolájában lebegő gömbszobrok a felettünk álló végtelen felé nyitják meg a teret, emberi léptékbe hozva az égi és a földi dimenziók közti határvonalat.³

Óvatosan kell ugyanakkor bánni a templomtérbe helyezett műalkotásokkal. Miközben ugyanis ezek által akár új templombajárókat is nyerhetünk, vannak esetek, amikor a változások kívül esnek egy közösség komfortérzetén. Az absztrakt alkotások gyakran kerülhetnek viták központjába, mint például a kölni dóm déli kereszthajójában található üvegablak esetében. Gerhard Richtert arra kérték fel, hogy a második világháborúban megsemmisült 19. századi műalkotás helyére a fasiszta hatalom által meggyilkolt mártíroknak, többek közt Edith Steinnek és Maximilian Kolbénak állítson emléket. Miután sokat küzdött a figurális elvárásokkal, végül egy véletlenszerűen elrendezett absztrakt mű megalkotása mellett döntött. A színes négyzeteken áthatoló fény a katedrális belső terében különleges fenomenont hoz létre. Az elkészült üvegablak fo-

gadtatása ugyanakkor rendkívül végletes volt a közösségen belül. Köln egykori érseke, Joachim Meisner kifogásolta a megvalósult műalkotást, jelezve, hogy az akár tartozhatna mecsethez vagy bármilyen más vallású imaházhoz is.⁴ A kritikák ellenére, véleményem szerint, Richter üvegablaka eszköz lehet arra, hogy új megvilágításba hozza a görögországi rózsablaok teológiai üzenetét.

A másik nehezen elfogadható kategóriába az új médiumok felhasználásával készült műalkotások esnek. Figyelemre méltó példa lehet Bill Viola *oeuvre*-jéből két videóoltárkép a londoni Saint Paul's Cathedral anglikán templomterében. A *Martyrs* (2014) és a *Mary* (2016) című videó munkák az első olyan mozgóképek Nagy-Britanniában, amelyeket hosszú távra helyeztek el templomterben. Olykor anglikán szertartásokat is vezetnek előttük, bevonva őket a liturgikus életbe. A *Martyrs* (2014) című videóinstalláció a katedrális déli kórusában található. A négy panel egy-egy magányosan szenvedő alakot ábrázol, akik az őselemek, a föld, a szél, a tűz és a víz áldozatául esnek. Mindegyikük csendben túri a megpróbáltatásokat, végül sértetlen testtel, a hitük ereje által elnyerik a szabadulás kegyelmét. A mozgóképek folyamatos jelenben játszódnak, az újramesélésben tárul fel előttünk a négy történet. Nem csupán a középkori ikonográfiából ismert képtémát kívánják megjeleníteni a mai kor eszközeivel, de a hit esztétikájának megváltó erejét is közvetítik felénk.⁵ A katedrálisban tett látogatásom során a műalkotást szemlélve az idő érzékelhető jelenlété bomlott ki előttem, megnyitva a kaput az időtlen dimenzió felé. A videóoltárkép Szent Pál sorait idézi fel bennünk: „Mindenfelől szorongatnak minket, de össze nem zúznak, bizonytalanságban élünk, de kétségbe nem esünk” (2Kor 4,7–9.17–18). A megkínzott szentek az emberi lélek méltóságát testesítik meg, így a videómű a vallási vagy politikai nézeteik miatt üldözött embereknek is emléket állít.

A szakrális tér elvárásai magasabbak, mint akármelyik múzeumé. Az, hogy a művészet és a vallás kritériumrendszere egységre juthat-e benne, még bizonytalanabb, mintha mindez egy kiállítóterben történné meg. Persze akadnak pozitív példák, amikor a személyes és a szakrális tartalom szépen kiegészíti egymást, de gyakran megesis, hogy ez a szintézis nem jön létre. Az egyik eset az, amikor a műalkotás nem illik bele a hely szentségébe, ilyenkor a művészet felé billen el az egyensúly. A kortárs művek hátulütője talán éppen az lehet, hogy azokat nehezebben értik meg a konzervatívabb ízlésű hívek. A másik eset pedig az, amikor a giccs elfogadottá válik a szakrális térben. Ebben az esetben ugyan a szentség nem károsul, de valójában nem aktualizálja, nem teszi jelenvalóvá azt, ilyen módon nehezebben érinti meg a híveket, a rossz ízlést közvetíti feléjük. Azonban az is igaz, hogy a szentség megnevesítheti a gyengébb szín-

vonulú alkotásokat, melyekre visszahathat a hely szakralitása. A lehető legjobb eset az lenne, ha a két- tő találkozna és egységre jutna a térben, ez azonban mindkét fél, mind az egyház és a közösség, mind pedig a művészek részéről kompromisszumokkal jár. Egyrészt szükség van arra az állandóságra, amit a liturgia kötött hagyományrendszere ad, mert ez az, ami biztosítani tudja a folytonosságot és változatlanyságot. Azonban mindeközben a folyamatosan változó jelenben a műalkotások formanyelvének lépést kell tartania a kor kihívásaival, új képi igényeivel. A kortárs szakrális művészet nagy kérdése az, hogy vajon létrejöhet-e ez a találkozás a posztmodern kételek korában.

Megoldást kínálhat, ha a személyességre, az egyéni hit elmélyítésének elősegítésére koncentrálnunk. A posztmodern kultúrában a vallás is szét-töredezettségnek, átmenetiségnek kitett valóság. Ez a jelenség a templomterek struktúrájában is új igényeket támaszt.⁶ A kölni Sankt Peter jezsuita templom terét ebből a szempontból újí-tották meg. Friedhelm Mennekes atya a tér érzelmi, spirituális dimenzióit hangsúlyozza: „Az egyének olyan terekre van szüksége, amelyek megnyitják a lehetőségeket. A szent hely lehetővé teszi számunkra, hogy kilépünk az akusztikus és optikai zajból, hogy belépünk egy olyan térbe, ahol a csend és a valódi hallás lehetséges-sé válik.”⁷ A templom terében meghatározóvá vált üresség a látogatóban rezonanciát vált ki. Mennekes atya szerint a modern lelkeknek egy olyan térre lenne szükségük, amely segítheti őket viszs-zatérni önmagukhoz, saját kételeiken és kérdéseiken keresztül. A Sankt Peter templomban megjelenő műalkotásokat is a tér ürességének rendezőelvéhez igazították. A baszk szobrászművész, Eduardo Chillida *Gurutz Aldare* (2000) című gránit oltárköve egyszerre műtárgy és a liturgiát szolgáló oltár.⁸ Ez a dinamikus atmoszférát hangsúlyozó szándék jelen van a templom közösségi életében is: kortárs képzőművészeti kiállításoknak, zenei koncerteknek is otthont ad a tér, hogy azok új esztétikai formákkal és tartalmakkal töltsék meg azt. Ugyan a kölni Sankt Peter templom esetében is fennállhat a kiüresedés veszélye, úgy vélem azonban, hogy amíg a rendezőelv továbbra is a liturgia szolgálatában áll, addig a szakrális tér szentsége nem sérülhet.

Mennekes jezsuita atya művészetpártoló tevékenységéről vált ismertté. A templom terében időszakosan egy-egy kortárs műalkotás is helyet kap, ezek közül szeretnék kettőt kiemelni. Olafur Eliasson *Inner Touch Sphere* (2015) című műve egy tükrökből és színes üvegekből készített világító objekt, a kiállítás idejére a templom egyik oldalkápolnájában kapott helyet. Az installáció a sötétbe burkolózott középkori falakra különleges ornamentikát vetít, a megtört és visszatükrözött fény a

jégkristályok szerkezetére emlékeztet, de egyben elvont kozmikus jelenség hatását is kelti.

Egy újabb példa Gerhard Richternak a tempomtérben 2020-ban kiállított *Grauer Spiegel* (2018) című munkája. A kép Rubens *Péter keresztrefeszítése* (1638) című olajfestményének a helyére került, amíg azt restaurálás miatt leemelték az eredeti helyéről. A *Grauer Spiegel* a művész látható és láthatatlan valósággal kapcsolatos gondolatát fejezi ki. Mivel a tükör csak látszólagos képeket mutat, ilyen módon képes megjeleníteni Richter kétségeit afelől, hogy vajon amit látunk, mennyire felel meg annak, amit érzékelünk a valóságból. Ennek a jelentésnek a fényében Richter munkája méltán foglalja el a kései Rubens-festmény helyét.⁹

Végül szeretnék bemutatni három magyar képzőművészeti példát is. A posztmodern korunkban megjelenő csendképeknek vagy csendterek a nagyvárosi lét rohanásában az egyéni ima helyszínei lehetnek. Funkciójuk ugyan nem liturgikus, de különleges helyszíneken jelölhetik a kollektív emlékezet egy-egy kiemelkedő példáját. Egy híres ilyen csendterem a berlini Brandenburgi kapuban álló *Raum der Stille* (1990), amelyben Hager Ritta *Sugárzó Csend* című alkotása található. A történelmi jelentésű helyet az univerzális békére való törekvés szakralizálja és tölti meg transzcendens tartalommal, ahol az üres térben Hager textil képe szinte lélegezni kezd.¹⁰

Lovas Ilona *Zehn* (2002) című installációja Stuttgart-Merlingen-beli Wendelinskapelle-ben, egy korábban templomként működő kiállítóterben valósult meg. A Wendelinskapelle 1812-ig templomként, majd juhakolként, napjainkban pedig galériaként üzemel. Sturcz János megállapítása szerint Lovas Ilona kiállításának idejére a tér újra szakrális tartalommal telhetett meg.¹¹ A művész a padlón acélapokra üveglapokat helyezett, templomi padsort idézve, az üveglapokba homokfúvott tűzparancsolatra pedig ostyákat tett. Ilyen módon az Ő- és az Újszövetség összekapcsolásával a padokból oltárt készít. A szentély videó-oltárképén a művész látható a marhabél kikezelésének folyamata közben. Lovas művészetében a marhabél már önmagában is sok jelentést hordoz, az ostya használatával pedig az Eucharisztia hiányát építi bele a műbe. Az installáció részeként megjelenő videóperformanszban személyes spirituális útra hív meg minket.¹²

Mátrai Erik *Gömb 02.2* (2013) című munkája a velencei Chiesa de San Lio templomban valósult meg. A *Gömb 02.2* egy helyspecifikus félgömb installáció, amely UV-reagens papír segítségével veri vissza a fényt, s az alatta lévő vizes medencében tükröződve egy teljes, 6 méter átmérőjű gömböt rajzol ki. Mátrai alkotása Tiziano és Tiepolo művei közé, a művészet felszentelt terébe került.¹³ Gulyás Gábor a *Gömb* kiállítási katalógusának előszavában felhívja a figyelmet az installáció lé-

nyegére: nekünk kell észrevennünk a velencei kapornában a fénygömböt, és azt, hogy amit látunk, az csak illúzió, hiszen valójában csak a tükröződést érzékeljük teljes gömbként. „Túl kell lépnünk a ráción — vagy le kell mondanunk a teljességről. Ez a különleges alkotás (...) a szakralitás megélését kínálja számunkra, de nem a vallási tapasztalat, hanem az esztétikai befogadás révén.”¹⁴

Az, hogy a jövőben miként lesz lehetséges a kortárs műalkotások által megragadni a vallás és a hit témáit, a szemünk előtt kibontakozó folyamat. Jó és rossz példákat egyaránt találunk, azt azonban semmiképpen sem állíthatjuk, hogy a mai művészet alkalmatlan volna a szakrális és a keresztény témák kifejezésére. Vajon képes lesz-e megújulni a szakrális művészet? Vagy a sok egymás között feszülő ellentét végül lehetetlenné teszi azok összehangolását? Létezik-e egyáltalán ma is releváns metszéspontja a két területnek?

OBERFRANK LUCA

Az alkotó jelenleg a Magyar Művészeti Akadémia Művészeti Ösztöndíjprogramjának ösztöndíjasa.

¹James Elkins: *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. Routledge, New York, 2004, 20.

²I. m. 106.

³<https://kunstaspekte.art/event/tomas-saraceno-aerocene> (2021.07.21.)

⁴Aeron Rosen: *Art+religion in the 21st century*. Thames & Hudson, London, 2015, 229–233.

⁵John G. Hanhardt: *Bill Viola*. Thames & Hudson, London, 2015, 250–261.

⁶Graham Howes: *A szakralitás művészete*. (Ford. Máthé Andrea.) Bencés Kiadó, Pannonthalma, 2011, 81–94.

⁷Friedhelm Mennekes: *On the Spirituality of Spatial Emptiness: The Example of St. Peter's in Cologne*. Sacred Space: A Conference. Yale University, 2007, <https://ism.yale.edu/sites/default/files/files/On%20the%20Spirituality%20of%20Spatial%20Emptiness.pdf> (2021.07.21.)

⁸Friedhelm Mennekes: *Gurutz Aldare – The Cross Altar by Eduardo Chillida in the Jesuit Church in Cologne*. Religion and the Arts, 2002/4. 459–472.

⁹<https://www.sankt-peter-koeln.de/wp/kunststation/kunst-archiv/gerhard-richter-grauer-spiegel/> (2021.07.21.)

¹⁰Hartmann Gergely: *Az imádság közös terei*. Pannonthalmi Szemle, 2017/1. 52.

¹¹Sturcz János: *Lovas Ilona*. Hungart Egyesület, Budapest, 2010.

¹²Uo.

¹³Rockenbauer Zoltán: *Négypiernégyzet, Mátrai Erik Gömb-installációjáról*. In: Mátrai Erik: *Gömb 02.2*. Venice, Chiesa di San Lio, 2013. szeptember 30. – november 20. Múcsarnok, Budapest, 2013, 13.

¹⁴Gulyás Gábor előszava. In: Mátrai Erik: *Gömb 02.2*, i. m. 1.

A TEST (MEG NEM) ÉRINTÉSE Jean-Luc Nancy: *Noli me tangere*

Az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének „Pars pro toto” elnevezésű sorozatában látott napvilágot 2020-ban Jean-Luc Nancy francia filozófus *Noli me tangere* című esszékötetének fordítása.

Mindazok, akik valamennyire jártasak a bibliai kultúrában és a művészettörténetben, a cím hallatán alighanem a híres evangéliumi jelenetnek, a Jézus és Mária Magdolna közötti, feltámadást követő találkozásnak különböző képzőművészeti interpretációit eleveníthetik fel. *Noli me tangere* — azaz Ne érints engem! — hallatszódnak a feltámadt Jézus szavai Mária Magdolna közeledésére adott válaszként. Ennek a közeledésnek, a megváltóra irányuló, és az érintés, elérés szándékával tett gesztusnak, valamint a feltámadottnak ettől az érintéstől való elhatárolódásának, elhúzóódásának számtalan képi megformálása egyszerre juthat eszünkbe Giotto Scrovegni-kápolnában megfestett híres alkotásától Fra Angelico firenzei falképén át egészen Rembrandt, Dürer vagy Lavinia Fontana megkapó vásznáig. S ha csak az előbb felsorolt alkotásokat vesszük egyenként szemügyre, máris feltűnik az elhalasztott, vagy elmaradt érintésben rejlő feszültségnek a különbözősége: az ábrázolt gesztusoknak, mint amilyen Mária Magdolna közeledése Jézus felé, vagy Jézus elfordulása, kezeiknek egymástól távolságot tartó, mégis egymás jelenlétében „izzó” mozdulataiknak megannyi árnyalatát fedezhetjük fel e képeken. Árnyalatok, amelyek mégis a bibliai történet ki nem mondott, felszín alatti, talán legbelső rétegének sajátos értelmezését nyújtják, s amelyek feltérképezésére vállalkozik a francia kortárs filozófia egyik legmeghatározóbb személyisége, a Jacques Derrida szellemi nyomdokain haladó Nancy.

A különböző művészeti ágakban jártas filozófus eddigi életműve során számos tanulmányt és kötetet szentelt többek között egy-egy képzőművészeti alkotás értelmezésének, például Caravagiónak a párizsi Louvre-ban látható, *A Szűz halála* (*Morte della Vergine*, 1602–1606) című festményének. A szerző magyarul elérhető munkái közül megemlíthető továbbá az *Enigma* című folyóiratban korábban megjelent levelezése Hantai Simonnal és Jacques Derridával, a Seregi Tamás által fordított *A portré tekintete* című kötete (2010), vagy a szintén az MMA gondozásában napvilágot látott *Válogatás* művészeti írásaiból (2019). A magyar olvasó tehát úgy veheti kézbe a *Noli me tangere*-jelenetként emlegetett evangéliumi szakaszról írt Nancy-interpretációt, hogy azt a filozófus korábbi műveinek kontextusába állítva teljesebb képet kaphat Nancy művészetéről

alkotott gondolkodásmódjáról. Jelen esszékötetben ugyanis nem kevesebbre vállalkozik a szerző, mint az Evangélium által elbeszélrt történet képzőművészeti alkotásokon átszűrte értelmezésére.

Farkas Attila sorozatszerkesztő az Orbán Jolán és Boros János jelenlétében 2021 májusában tartott könyvbemutató alkalmával a *Noli me tangere* című kötetet Nancy filozófiájának belépőjeként aposztrofálta. S valóban, ahogyan Orbán Jolán e beszélgetés során is kiemelte, Nancy gondolkodásának sajátossága, hogy a kereszténység értelmezésében a deridai dekonstrukciót kezdi el működtetni. A kezünkben tartott kötet tehát ezen működési elv konkrét képzőművészeti elemzésben megmutatkozó, gyakorlati megvalósulásának példája, s ily módon (a kötetet szerkezeti vázára „csupasztíva”) Nancy gondolkodásmódjának alapjaira enged rálátást.

Miképpen működteti tehát Nancy a jelenet értelmezése során a leginkább Derridától kölcsönzött fogalomkészletet? Miképpen bontja le és értelmezi újra a feltámadás eseményét, a János evangéliumában (vö. Jn 20,13–18) leírt találkozás-jelenet felől olvasva azt? A filozófiai fogalomhasználatban rejlő gondolkodásmód és a választott képzőművészeti alkotások miképpen válnak egy újfajta jelentésképződés ágenseivé?

Jean-Luc Nancy a jelenet szoros olvasása (*close reading*) és egyes képzőművészeti ábrázolásainak elemzése során a megnyílás, az indulófélben levés, az átkelés, a megjelenítés, a kinyilatkoztatás, a látás, a látható és a láthatatlan, az érintés, a jelenlét és a hiány fogalmait hozza játékba. Írásának meghatározó, központi törekvését ezen fogalmak megszgyén keresztül leginkább úgy lehetne röviden meghatározni, mint a fizikai és a szellemi értelemben vett valóság közötti szakadék letapogatására tett kísérletet, illetve az e kettőre tett rákérdezést: hogyan viszonyul egymáshoz a látható, fizikai és a láthatatlan, szellemi valóság? Mi történik Jézus és Mária Magdolna között a feltámadás reggelén, jobban mondva, mi *nem* történik kettőjük között? Mi az, ami nemcsak hogy nem történik meg, de nem is *történhet* meg? Mi lép a konkrét történés helyébe, és lehet-e egyáltalán helyettesítésről beszélni, ha nem maga ez a helyettesítés jelenti a konkrét történetet?

Nancy a jelenet értelmezésekor arra vállalkozik, hogy ami a Biblia szövegében elhallgatott, azt különböző képzőművészeti alkotások segítségével próbálja meg feltárni — már amennyiben az elhallgatás mögöttes tartalma feltárható egyáltalán. A Jézus és Mária Magdolna találkozását elbeszélő jelenetben csupán annyi hangzik el, hogy Jézus az érintésre vonatkozó tiltást fogalmaz meg Mária Magdolna felé, akinek Jézus irányában tett közeledéséről azonban nem árul el semmit az Evangélium. Ez

a hiány, ennek a gesztusnak a leírását nélkülöző szövegbeli űr az, ami elindítja a fantáziát, és művészeket ihlet arra, hogy valamiképpen láthatóvá tegyék ezt a közeledést. Nancy is ezért fordulhat a képzőművészet felé, hogy abból inspirációt merítve megpróbálja értelmezni mindazt, amit az Evangéliumban a feltámadásról olvashatunk, valamint hogy bemutassa azt a viszonyt, amely a feltámadott Jézus, a feltámadt test és Mária Magdolna között létrejön.

Nancy vizsgálódásának elején a feltámadásnak mint *anasztasis*nak az értelmezéséből indul ki, amelynek révén már itt leszögezi: a feltámadás nem az eredetinek az önmagába való visszatérése, hanem derékszögű elmozdulás, egy másik dimenzióba való átlépés. A feltámadás indulófélben levés (vö. 9.). Ily módon Nancy rámutat, hogy maga az „én” sem lehet más, min ez a „menés”, ebben a folyamatban való létezés, s éppen ezért, derül ki már a kötet legelején, nincs semmi és senki, akit meg lehetne érinteni (innen a jézusi tiltás értelme). A derridai gondolkodásmódot magáévá tevő Nancy szinte tételmondatyszerűen jelenti ki a *Noli me tangere* elején, hogy nincsen test, amelyet meg lehetne érinteni; nincsen visszatérés önmagához, ahhoz, aki vagy ami a saját struktúráját alkotja, hiszen a halállal minden megszűnik. A szerző nem tesz mást, mint negatív előjelű kijelentéseivel lebontja a feltámadásról alkotott elképzeléseinket, és felhívja a figyelmet arra, hogy a halálon túli élet nem egyszerűen egy önmagunkhoz és régi énünkhöz való visszatérés, hanem annál sokkal több (vagy kevesebb), de mindenesetre teljesen más. Ebből a nézőpontból szemlélve a Mária és Jézus közötti találkozás-jelenetet, Nancy rámutat, hogy abban valamiképpen az evangéliumok példabeszédeinek logikáját követve („Akinék füle van, hallja meg!” — Mt 13, 9) a látás és a hallás helyreállításáról van szó.

Azonban nem csak Mária Magdolna látásának és hallásának minőségbeli változásáról beszélhetünk akkor, amikor Mária felismeri az előtte megjelenő alakban, akit addig a kertésznek hisz, magát Jézust. Tulajdonképpen az evangéliumi szöveg (s ezzel együtt a kötet) olvasóinak látás- és hallástanapaszatalata kerül a vizsgálódó Nancy értelmezésének középpontjába, akikkel szemben egyfajta előfeltételként jelenik meg egy újfajta érzékelésmód. Nancy megfogalmazásával élve: „Arról van szó, hogy ténylegesen halljunk: halljuk, ahogy a fülünk meghallgatja, lássuk, ahogy a szemünk nézi azt, ami szemünket és fülünket megnyitja, miközben egyúttal el is tűnik ebben a megnyílásban” (19.).

Amiről Nancy beszél, az tulajdonképpen nem más, mint a „szellemi erőkekről” szóló elgondolás, amelynek filozófia- és teológiatörténeti jelentőségére a szerző egyáltalán nem hívja fel a figyelmet. Mariette Canévet megfogalmazásában: „az *aiszthészisz* nem más, mint a szellemi ember közvetlen tapasztalata a benne élő Szentháromságról”.¹ Ezt már

Cseke Ákos idézi *A középker és az esztétika* című monográfiájában, amelyben a hitben újjászülető érzékelés kapcsán olyan szerzőket említ, mint a ferences rendi Bonaventura vagy a domonkos Eckhart mester. E két szerző mellett azonban a patrisztika nagy alakjának, Szent Ágostonnak a vallomásai is felidéződhetnek az olvasókban, amikor kezükbe veszik Nancy evangélium-értelmezését. A francia filozófus, jóllehet a dekonstrukció felől közelíti meg a János-evangéliumban leírtakat, nem másról beszél, mint a hit által átalakuló látásról és hallásról; arról, hogy miképpen lehetséges Isten szemével látni és érzékelni.

Ez Mária Magdolna tapasztalata, aki nevének hallatára már nem a kertészt látja, hanem a Mestert (Rabboni). E tapasztalat Nancy számára jól példázza azt a dekonstrukcióban felfedezett lehetőséget, hogy a korábbi struktúrák lebontásával, elfelejtésével egy teljesen más és újszerű jöhet létre: jelen esetben egy új látás és új hallás, amely a feltámadás mozzanatához kapcsolódik. Amiként Jézus kilép a sírból, úgy Mária Magdolna is újjászületik: nevének hallatán elengedi azt a képet, amit kívül lát (a kertész), és elkezd meghallani és másképpen látni az előtte megjelenő, majd eltávozó alakot. Így fogalmazza ezt meg Nancy: „Amikor kiengedem a lelkemből a világot és önmagam, a világról, önmagamról, Istenről kialakított képeket és benyomásokat, akkor egyben beengedem Krisztust a lelkembe, és ezzel újjászületek, és velem együtt az érzékelésem, az érzésem és az értelmem is” (22.).

Miért nem lehetséges tehát a feltámadott megérintése? Nancy számára a létet mint távolodásban megjelenőt lehetetlen érinteni. Ezzel kapcsolatban írja, hogy Mária Magdolna „a lehetetlen pontján tartózkodik” (69.); egy olyan határhelyzetben, ahol a halál megnyitja a kapcsolatot a távozás és az érkezés vég nélküli dinamikája számára. Tulajdonképpen Nancy számára a feltámadás önön paradoxonjaként tárul fel: nincs mit megmutatni, csupán ezt a távozást, így valójában nincsen megjelenés sem (60.). A francia filozófus elgondolása szerint tehát egyfajta performativitásként képzelhető el a feltámadás aktsa, amely a létre mint ilyenre mutat rá: állandóan indulófélben vagyunk, távolodunk, s nincs egy rögzített jelentés, amely megragadható lenne. Amiként Mária Magdolna közeledésével szeretné behatárolni a behatárolhatatlant. Érintése tehát mintha éppen ezt a performativitást akadályozná, mintha megkötné a történet, a jelent, amely nem annyira rögzített, mint inkább mozgó, dinamikus. Nancy kötetében tehát mintha egészen a kereszténység és a lét értelmezésének alapjaihoz szeretne eljutni, amely egy (a feltámadás reggelen történt első) találkozásban mutatkozik meg, és amely értelmezéséhez veszi számba a korábban említett alkotók festményeit.

Kérdés marad azonban, hogy Nancy mi alapján mutat rá egyik vagy másik képre, milyen szempon-

tok alapján választja ki például Rembrandt művét. Ezen a ponton az olvasó úgy érezheti, mintha Nancy fogalomkészletéhez választaná ki a megfelelő alkotásokat, hogy azokkal alátámassza a jelenet értelmezését. Ráadásul mintha saját filozófiai elgondolásának „áldozatává” válna, ugyanis a jelentés eltörlésének derridai gesztusával nem számolva, mégis egyfajta értelmezést (egzegézist) kíván nyújtani az olvasóknak, noha figyelmeztet arra, hogy ez nem lehet célja. Mégis, ha kezünkbe vesszük a kötetet, egyfajta Evangélium-értelmezéssel találjuk szembe magunkat, még ha közvetett módon is, képzőművészeti alkotások elemzésén keresztül. Így válik Nancy kötetre érdekes határtapasztalattá, sőt, megkockáztatjuk, performatív aktussá, ahol az olvasó is kénytelen elengedni a jelentés megragadására tett erőfeszítéseit. (Ford. Kiss Gabriella; MMA Kiadó, Budapest, 2020)

VÁRKONYI BORBÁLA

¹Mariette Canévet: *La perception de la présence de Dieu. In: Epektasis. Mélanges patristiques offerts au cardinal Jean Daniélou.* (Szerk. Jacques Fontaine – Charles Kannengiesser.) Beauchesne, Paris, 1972, 452. Idézi Cseke Ákos: *A középkor és az esztétika.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2011, 112.

AMARTYA SEN: AZ IGAZSÁGOSSÁG ESZMÉJE

Amartya Sen indiai származású amerikai filozófus és gazdaságelemző, az 1998-as közgazdasági Nobel-díj kitüntetettje. A most magyarul is kiadott munkájának eredeti változata tizenkét esztendővel korábban jelent meg, és a szerző más munkáihoz hasonlóan jelentős kritikái visszhangot váltott ki.

Ha végigolvassuk a szerző életrajzeit — a Wikipédiától a Harvard Egyetem honlapján át a Nobel Bizottság hivatalos honlapján közreadott értékelésig —, nyomban világossá válik, hogy az egyetlen szerző személye mögött legalább három alkotót kell fel- és elismernünk. Az egyik: a közgazdaság-tudomány mára főáramúvá vált, kizárólagos és egyeduralgó matematikai irányzatának a művelője. Nobel-díját is elsősorban a társadalmi választások elméletével, illetve ehhez szorosan kötődően a jólét és az egyenlőtlenség mérésével, az említett folyamatokat kellő alapossággal leíró és megközelíthető mutatószám-rendszer kimunkálásával érdemelte ki.

Jóléti közgazdász ő, de egészen más értelemben, mint például a témakör első, hasonló elismerésben részesült művelője, a svéd Gunnar Myrdal, aki egyebek mellett arról is híres volt, hogy felesége, Alva is Nobel-díjat kapott (szociológusként 1982-ben a béke Nobel-díjat érdemelte ki a nukleáris leszerelésért vívott küzdelme elismeréseként). Gunnar Myrdal a svéd jóléti állam megálmodójaként, ideológusaként

és kormánytagként ismert — de kereskedelmi miniszter és az újjáépítést vezető tervhivatal elnöke, valamint az ENSZ Európai Gazdasági Bizottsága főtákará is volt. Ezzel szemben Sen — önéletrajzában maga emeli ki — sosem vállalt a tudományos és az egyetemi életen kívül álló szerepet.

Sen második éneje a gazdaságpolitikusé. Bengáliában született és ott járt egyetemre, átélte India véres szétbomlását és az éhínségeket. Szenvedélyesen foglalkoztatja mind az egyenlőtlenség, mind az elnyomás, mind pedig az éhínségek kérdése, amelyekről fontos, a fejlődés-gazdaságtan egészét befolyásoló, sőt átértékelő alapvető munkákat tett közzé. Ezek közül kiemelkedő két, nem triviális felismerése. Az egyik: szemben a tudományt és a politikát sokáig uraló „elégtelen élelemellátás” tézisével bebizonyította, hogy az éhínség sosem természet-adta, hanem emberi kéz műve. Az éhező országok gyakorta jelentős élelmiszer-kivittelt bonyolítanak le, vagy az elnyomó rendszerek egyszerűen figyelmen kívül hagyják a lakosság nagyobb részének elemi érdekeit. A másik, ehhez kötődő felismerés az, hogy a főáramú közgazdasági konvencióval szemben a szegénység többnyire nem jövedelem-hiány, hanem a képességek hiánya. Értve ezen a tanulás, az alkalmazkodás, az egészséges élet és a környezet megóvásához szükséges tudást, ösztönzőket és eszközöket. Ez utóbbi megállás a nemzetközi segélyezés és a fejlesztés kérdéskörét teljesen új dimenzióba helyezte az elmúlt évtizedekben (Sen már 1988-ban kapott Nobel-díjat).

Végül — harmadikként — kell említünk a bölcslőt, aki a társadalom és a gazdaság kérdéseiben messzire vezető és alapvető jelentőségű vitákat folytató a kor legnagyobb elméivel. A jelen kötetben a két fő vitapartner John Rawls, a méltányosságként felfogott igazságosság és Adam Smith, a pártatlan megfigyelő szempontjából felfogott igazságosság elméletének képviselője. Sen elfogadja azt a felfogást, hogy az igazságos társadalom bizonyára javít a legszegényebbek állapotán, ugyanakkor elhárítja az irodalom túlnyomó részét jellemző transzcendentális közelítést, aminek a lényege az ideális, az elképzelhető legjobb társadalom utópiájának keresése. Sen — életpályájából is adódóan — úgy véli, hogy a való világban kellően nagyszámú kétségtelen igazságtalanság található ahhoz, hogy az optimum konkrét ismerete nélkül is tehessünk hasznos javításokat. Például a nők alávetettségének csökkentésére vagy megszüntetésére nem szükséges, hogy teljes körű egyetértésre jussunk arról, hogyan is nézne ki minden világok legjobbjika.

Az igazságosság eszméje klasszikus vitáit, amelyben Nozick, Arrow és a felvilágosodás szerzői a gondolati partnerek. Eközben meglehetősen

hátterben maradnak — a szerző más munkáiban részben taglalt — gyakorlati alkalmazások, egy-egy társadalom vagy gazdaság tökéletlenségeinek kigyomlálása. Pontosan kell tehát látnunk azt, hogy itt nem a társadalmi reformer, a konkrét kiutakat kimunkáló politikai szereplő, hanem a távolságtartó bölcselet áll a középpontban.

Amartya Sen életpályája sok tekintetben modell értékű. Igaz ez abban az értelemben, ahogy — a közgazdászok önironikusan meg is szokták jegyezni — mindennek, ami fontos, az angliai Cambridge-ben kell történnie; legfőképpen még az amerikai Cambridge, a Massachusetts Institute of Technology székhelye játszhat szerepet. Sen valóban élt azzal a lehetőséggel, hogy már 1958-ban, vagyis huszonöt esztendőskorában a Trinity College-ben PhD fokozatot szerzett. Ezt követően számos egyetem és tudományos társaság élén látjuk, így az Ökonometria Társaság, a Nemzetközi Közgazdasági Társaság és az Amerikai Közgazdasági Társaság elnökeként (ezek közül talán a legutóbbi a legrangosabb).

Sen munkássága annyiban is modell értékű, hogy közgazdasági pályáját és elismertségét eredendően a közgazdasági módszertan területén kifejtett újító munkásságával alapozta meg. A Nobel Bizottság terjedelmes értékelésében például kizárólag ez a dimenzió szerepel, miközben világhíréhez a gazdaságpolitikai, a politikai és természetesen a bölcseleti munkák legalább ilyen nagymértékben hozzájárultak. Ez a megállapítás vonatkozik a Nobel-díj elnyerését követő közel negyedszázadra is, amikor Sen munkássága sem mennyiségi, sem minőségi értelemben nem mutatta a sokaknál elkerülhetetlennek tetsző hanyatlás jeleit.

Sen munkásságában kiemelkedő szerepet játszik a jólét, a fejletlenség és az egyenlőtlenség mérése és értelmezése. Utóbbi tekintetében igen nagyszámú és a hagyományokkal szakító munkája ismeretes, nem utolsósorban a fejlődést egy vagy néhány mennyiségi mutatóra szűkítő elterjedt közelítések bírálataival. A 2003-ban magyarul is megjelent *A fejlődés mint szabadság* (Európa, Budapest, 2003) sok tekintetben egy olyan kiáltványnak tekinthető, ami az egyoldalú mennyiségi közelítésekből visszavezet a filozófiai közelítésbe.

Az *igazságosság eszméje* megjelenítésével az Osiris Kiadó lehetővé tette, hogy a világszerte folyó bölcseleti, politikai és közgazdasági vita a magyar olvasóközönség számára is közvetlenül követhetővé váljon. A szerző — akiről közismert, hogy a hindu gondolkodás materialista, ateista áramlatának egyik meghatározó képviselője — megfogalmazza azokat a gondolatokat, amelyeket a katolikus gondolkodók Ferenc pápa *Fratelli tutti* kezdetű enciklikájából ismerhetnek. Nevezetesen: az igazságosság mindig globális és indi-

viduális, nem rendelhető alá képzets vagy valós csoportok — így a nemzetek, az államok vagy az osztályok, esetleg a cégek — szempontjainak, vélt vagy valós érdekeinek. Ennek — a kötetet át-megátható — szempontnak a mellőzése szinte szükségképp vezet a diktatórikus, a másik ember szabadságát és szempontjait porba tipró gazdasági és politikai gyakorlathoz. Mi több: minél kevesebb szó esik erről, annál valószínűbb, hogy ez a tendencia eluralkodik, sőt meghatározóvá válik.

Amartya Sen monográfiájában vissza-visszatér a demokrácia kérdése. Nem gondolja azt, hogy a tömegeket nem lehet féltrevezetni — szűkebb hazájában Narenda Mody kormányfő etno-nacionalista kormánya néhány rövid év alatt, 2018 óta már elérte, hogy az egykor a fejlődő világ egyetlen demokráciájaként ismert szubkontinens a 19. századot idéző összecsapások színterévé váljék. Abban azonban biztos — és ezt igazolja is —, hogy a legtöbb szakpolitikai kérdésben — az éhínség leküzdésétől az ésszerű családtervezésen át az oktatásig és a környezet védelméig — lehetetlen hatékony és fenntartható megoldásokat találni, ha nem a demokrácia, hanem az ön-kiválasztottak klikk-szellemé határozza meg a kibontakozás irányát.

Amartya Sen kötetét a szabadság melletti elkötelezettség, az emberi jogok tisztelete, a plurális és nyitott érvelés központi szerepének kidomborítása, a pártatlanság és a valóság iránti erős érzék teszi kiemelkedővé. A szerző — épp a valóság iránti vonzódása okán — elkerüli az idealizált, ámde az életben meg sem kísérelhető modellek kimunkálását, ami pedig a közgazdaság-tudomány mellett a politikatudomány és a nemzetközi kapcsolatok szakirodalmának nagy részét is jellemzi. Ebből következően — és a legtöbb elméleti munkától eltérően — nagy megértést mutat a részleges megoldások iránt. Igaz, ezekkel többnyire nem tudunk „egyszer s mindenkorra” leküzdeni egy igazságtalan, méltánytalan helyzetet. De nagy a valószínűsége, hogy irreális feltételek támasztása nélkül is a résztvevők mindegyike számára elfogadható, vagy a korábbinál bizonyíthatóan jobb helyzetet tudunk elérni.

Az *igazságosság eszméje* nem könnyű olvasmány. A gazdasági és a politikai vitákban gyakorta félresöpört kérdésekkel foglalkozik, részletekbe menő érveléssel és számtalan lábjegyzettel. Olyan normatív elemzési keretet nyújt, amelyben egymással eredendően nem azonos állásponton lévő felek is megtalálják azokat az eljárásokat és szempontokat, aminek révén méltányos megoldásokat találhatnak a való világ kihívásai-
ra. (Ford. Felcsuti Péter; *Osiris*, Budapest, 2021)

CSABA LÁSZLÓ

FERENC PÁPA: ÁLMODJUNK EGYÜTT Út egy jobb jövő felé

Ferenc pápa a megválasztása óta folyamatosan az egyik legkelendőbb „portéka” a könyvpiacra. Ha csak a magyar nyelvű kiadványokat tekintjük, évente 5–10 könyv jelenik meg a neve alatt, nagyobb részük nem is egyházi kiadónál. A „Ferenc-jelenséget” bemutató monográfiák mellett tucatnyi beszélgetés készült a pápával, ezek mellett pedig számos válogatás beszédeiből és egyéb megnyilatkozásaiból. Ezek egy része valódi szövegközlés (például reggeli prédikációk, szerdai katekézések, beszédek fiatalokhoz, az irgalmasság szentévében elmondott beszédek, körlevél a megszentelt férfiakhoz és nőkhez), másik részük viszont amolyan olvasócsalogató összeállítás (visszatérő címek például „Ferenc pápa gondolatai”, „Ferenc pápa ihlető szavai”, „Ferenc pápa bölcsességei”).

Rögtön megválasztásakor megmutatkozott, hogy a pápa szívesen áll szóba a média képviselőivel. Fennáll azonban a veszély, hogy nincs aféle „áruvédjegy” a pápa neve alatt megjelenő kiadványokon, ami biztosíthatná, hogy nem értik félre, nem torzítják el gondolatait sekélyes értelmezéssel vagy éppen a szenzációt hajhászva.

Az *Álmodjunk együtt* című könyv borítója azt sugallja, hogy szerzője maga Ferenc pápa. A könyv, amely azóta már öt különböző nyelven hozzáférhető, azonos borítóképpel jelent meg. Az impresszumból azonban megtudhatjuk, hogy a mű valójában egy hosszabb együttműködés során jött létre. Austin Ivereigh, aki két kitűnő monográfiát is írt a pápáról, a pandémiás karantén idején lehetőséget kapott arra, hogy beszélgetések során közös munkával foglalják össze a pápa gondolatait, amolyan „mester és tanítvány” kapcsolatban.

Ferenc pápa másutt is szívesen használja fel a Cardijn abbé és a francia katolikus munkásfiatalok által népszerűsített hármas lépést: „Láss! — Ítéld! — Cselekedj!” Ezt a módszert követi a könyv, amely így három nagy részből áll.

Az első rész — *Ideje a látásnak* — tágas körképet rajzol a pandémia által sújtott világról. „A válság arra ad lehetőséget, hogy jobb emberként kerüljünk ki belőle, a narcizmus, az önsajnálát és a pesszimizmus helyett a szolgálat kultúráját választva.” Ferenc pápa felidézi, hogyan alakult ki benne az amazóniai színódus ötlete, hogyan fejlődött ökológiai tudatossága, majd született meg a *Laudato si'* enciklika, amely átfogó ökológiát sürget a technokratikus paradigma helyett. „Az emberiség egyre betegbb, akárcsak közös otthonunk és a teremtés.” A „Covid-válság” alkalom

a megtérésre — ezt először bibliai történetekben mutatja be a pápa, majd váratlanul személyes hangot üt meg, elbeszélve saját életének „három Covid-válságát”.

A könyv második része — *Ideje a választásnak* címmel — az első részben felvázolt helyzetet teszi mérlegre. Már az első, leíró rész is kritikus, illetve kiutat keresve mutatta be „Covid-világunkat” — ez az értékelés most átfogóbbá táguul. Felsorolja az egyház társadalmi tanításának alapelveit: a szent és sérthetetlen értékek világa, a szegények melletti kiállás, a közjó, a javak egyetemes rendeltetése, a szolidaritás és a szubszidiaritás. Ezután konkrét területeket vizsgál meg, többek között az idősek kirekesztését, a társadalmi és ökológiai kihívásokat. Váratlanul hosszan beszél azután a nők vezető szerepének fontosságáról, majd visszatér egyik alapgondolatához: elítéli az individualizmust, a mohó fogyasztást, és meghív a testvériségre, a közös méltóságon osztozó emberek együttműködésére. A megosztott, egyre töredezettebb világ csatamezővé vált, írja Ferenc pápa. Kritikája azután az egyházat sem kíméli: Jézus nem a tisztaság fellegváraként alapította, hanem a megtérés iskolájává tette, hiszen gyenge és bűnös. Isten irgalmában bízó önvizsgálatra van szükség. A pápa megoldásként a szinodalitás gyakorlatát ajánlja, az együtt haladás termékeny feszültségét. Itt konkrét példaként említi a család-szinódust, amelyen a Szentlélek meghozta a várt „áttörést”, a szeretet „túlcsoordulását”. Hozzáteszi azonban, hogy az amazóniai színóduson (még) nem sikerült elérni ezt az áttörést — de nem adja fel a reményt, hiszen, gyakran ismételt mondása szerint, „az idő fölötté áll a térnek”.

A logikus gondolatmenetekhez szokott olvasó helyenként csapongónak érzi a pápa gondolatait — valóban nem épülnek valami következetes logikára. Mégis, itt mutatkozik meg Ivereigh íródeákai alázata: hagyja elkalandozni a pápát, nem törli ki az ismétléseket, nem „egyenésíti ki” a kanyarokat, kitérőket, nem tereli szabályozott mederbe gondolatainak áradását. Itt valóban Ferenc pápa az, aki „álmodik”. Mégis talán segítené az olvasó tájékozódását, ha helyenként — már ahol ez lehetséges — egy-egy alcím tagolná a pápa szavait.

A harmadik rész — *Ideje a cselekvésnek* — „a nép teológiájának” bemutatásával indul. Ahhoz azonban, hogy az olvasó megérthesse Ferenc pápa kedvenc gondolatmenetét, legalább nagyjából tájékozottnak kellene lennie azokban a folyamatokban, amelyek a II. Vatikáni zsinat nyomán elvezettek a szegények melletti opcióhoz, elsősorban Latin-Amerikában, ahol a felszabadítás teológiája kibontakozott. Emellett pedig valamennyire ismerne kellene azt a teológiai áramlatot, amely evvel

párhuzamosan, bár más árnyalatokkal „a nép teológiája” néven terjedt el, s amelyet Jorge Bergoglio sajátjának tekintett. A beszélgetőtárs, Ivereigh dolga lett volna, hogy mindezekről valamilyen módon legalább nagy vonalakban tájékoztassa az olvasót, akár úgy is, hogy a könyv szerzőjeként feltüntetett Ferenc pápa visszaemlékezik a hatvanas-hetvenes évek latin-amerikai valóságára, ahogyan később találunk is ilyen személyes visszaemlékezést. A „nép teológiája mitikus és történelmi valóság”, írja a pápa — a mintegy húsz oldalas részben közel százszor fordul elő a „nép” szó. A kereszténység eltévelyedése, ha ellelejt, hogy „egy néphez tartozunk”. „Csak a népben gyökerező politika, a nép saját szerveződésére való nyitottsága lesz képes megváltoztatni a jövőnket.”

A fejezet további része a profitszerzést elsődleges célként tartó neoliberalis gazdaságot bírálja, áttekintve a szegények, a kizsákmányoltak, az otthontalanok, az üldözöttek, a migránsok helyzetét. Elítéli a modernkori rabszolgaságot, az eutanáziát, az abortuszt és a halálbüntetést, de bírálja a „nemzeti populizmust” is, amely a „keresztény civilizáció” védelmére hivatkozva inkább gyűlöletet és félelmet szít. A pápa itt személyes emlékeit idézi fel: annak idején a szegények, a peremre szorultak ügyét védelmezve csatlakozott a népi mozgalmakhoz, minden ember számára követelve a földhöz, a lakhatáshoz és a munkához való jogot. A nép teológiájában bízva kijelenti, hogy „a társadalom margójáról érkezik a remény a nép méltóságának helyreállítására”.

A könyv címe: *Álmodjunk együtt*. Ferenc pápa álma egy jobb jövő felé keresi az utat. Csalódik tehát az, aki tudományosan rendszerezett, tételekbe foglalt, logikusan felépített, elvont teológiai, társadalomtudományos vagy politikai művet vár a könyvtől. Az olvassa jól, aki kész együtt álmodni a pápával egy jobb, igazságosabb, emberségesebb világról. Utópia? Igen, de amely lelkiismeretvizsgálatra hív és cselekvésre készítet. (A magyar fordítás stílusa szöveghű és gördülékeny, de hasznos lett volna, ha az egyházi szóhasználatban járatos szerkesztő is lektorálja a könyvet.) (Ford. Simonyi Ágnes; 21. Század Kiadó, Budapest, 2020)

LUKÁCS LÁSZLÓ

ROD DREHER: SZENT BENEDEK VÁLASZÚTJÁN

Rod Dreher könyve a jelenkori Nyugat válságának bemutatására vállalkozik, és megoldási javaslatokat is tesz — „ortodox” keresztény nézőpontból és a kereszténység számára. Korunk súlyosnak látott krízise szellemi természetű, a kiút pedig vallási. Bár a szerző a Nyugat, mindenek

előtt az Egyesült Államok mai helyzetét a Római Birodalom végidejéhez hasonlítja, írása nem apokalipszis, hanem leginkább a prófétai, a világ „jeleit olvasó” intelmek örököse, melyek sorsfordító helyzetben megtérésre, azaz visszatérő fordulatra szólítják a népet (125.). Dreher üzenetét leginkább XVI. Benedek pápa felszólításába tömöríthetjük: „Világiatlanodjatok!”

A vallási ébredési, újjáéledési mozgalmaknak az Egyesült Államokban ismeretesen nagy hagyománya van. Nemcsak vallási, hanem társadalmi megújulás céljával a magára Új Jeruzsálemként, az Ígért földjét belakó kivonulók népeként, azaz bibliai képekben tekintő Amerika sajátos viszonyt alakított ki vallás és politika között. E viszony éles szemű megfigyelője, a 19. század közepén oda-utazó francia Alexis de Tocqueville szerint elválasztották egymástól az egyházat és az államot, de továbbra is engedték összekapcsolódni a vallást és a politikát, a szabadságnak ugyanis a „szívben”, azaz erkölcsökben és hitben kell gyökereznie. Az amerikai politikai tekintet az alapításig hatol vissza, és oda, az egyszer létrehozott jó rendhez akar visszaemelkedni, egyfajta „civil vallás” alapjain.

A könyv megszólítottjai azonban nem az amerikai polgárok, hanem a keresztények, mégpedig egy „kereszténység utáni” világban. És bár a szerző a legszűkebb — talán túlságosan is szűk — aktuálpolitikai helyzetből indul ki, amelyet a pártpolitikai viszonyok összezavarodásaként jellemez, ez voltaképpen csak indíték arra, hogy felvázolja a jelent és a hozzá vezető történelmi utat. A jelen tudatosan filozófiai és teológiai szempontú eredettörténete egy ismert hanyatlástörténet, a „szekularizáció” története, melyet a szerző értékes kezdeményezések túlzásokba fokozódó kisiklásaiként mutat be. A vallásosság elsorvadásának főbb állomásai: a transzcendens rend elvesztése (14. század), a vallási egység széthullása (16. század), a felvilágosodás észkultusza (18. század), a kapitalizmus eluralkodása (19. század) és a szexuális forradalom (20. század második fele) (49.). A talán túlságosan egyenes vonalúnak tűnő pálya — Max Weber és Charles Taylor nyomán a „varázstanodás” története (50.) — dilemmatörténetként is olvasható, amely a mai világ gyökereinél rejlő alapkérdéseket veszi sorra. Az isteni hatalom megmentése és az emberi szabadság nagyrabecsülése Istennek a világból való kiszorításához vezetett, a vallási háborúk elkerülésére kizárták a vallást a közéletből.

A jelen mindenesetre ellenségesé vált a keresztény értékvilággal szemben. Hiába jelenik meg pótvallásként egy akár Istenre is hivatkozó szubjektívizmus, amelyben az ember célja a boldogság, Isten pedig legfeljebb megmentő a nehézségekben — a „haladó” elvek a vallás kiszorítását

segítik, középpontban a magát jól érző Én pszichológiai kultuszával. A társadalmi reformok nincsenek „magasabb rendbe” horgonyozva (75.).

A munka igazi ügye a diagnózist követően az eredeti címben szereplő „benedeki opció”, amely mindenekelőtt a rendalapító Szent Benedek *Regulájából* kiolvasható üzenet. Az intés a filozófus Alasdair MacIntyre: *Az erény nyomában* (Osiris, Budapest, 1999) című könyvéből való, aki szerint a mai orientációvesztésben — a társadalmi világ „elcseppfolyósodásában” — Benedek lehet példa, aki a római világ összeomlására, azaz a barbárságra válaszul közösségeket alapított az erkölcs őrzésére. A „túlélési terv” tehát nem végérvényes kivonulásra szólít, hanem keresztény életrend kialakítására önálló laikus közösségekben, amelyek a monasztikus szerzetesség mintáit követik. Kivonulás a hitelességért, befelé és egymás felé fordulás a megerősödésért.

A *Regula* mindenekelőtt olyan rendtartás, amely a gyakorlati életvitelt szabályozza, hogy a keretei közt lehetséges legyen spirituális-vallásos élet és valódi keresztény kultúra: művelés és önmagunk megmunkálása. Dreher olyan közösségek (például az egykori Nursia, amerikai gyülekezetek) megvalósított programját tárgyalja, amelyek mindennapi élete — a keresztény természetjog elvei szerint — a teremtett világba beleírt rendet keresi. A munka, az imádság, az aszkézis, a liturgia, a közösségiség bevált útjai vezetnek el a világhoz való új viszonyuláshoz. Ami ezt a viszonyt — a könyv sokat bírált aspektusát — illeti, a szerző szerint a politika rendje nem a kereszténység megvalósításának közvetlen közege, ahogy a remény sem evilági kategória. A politikai közéletben vívott kultúrharca posztkeresztény korban értelmét veszítette. Politikai mozgalom helyett a közös tapasztalatokon, emlékezeten és bizalmon alapuló gyakorlatok felélesztésének van itt az ideje. A könyvben így a politika arisztotelészi elve rajzolódik ki: a polisz közösségében a jó életéről közösen gondolkodni és cselekedni (138.). Ebben a „párhuzamos”, a fennálló politikai viszonyokon kívüli poliszban (142.), egyfajta „belső száműzetésben” (149.) a feladat az értékek értelmes rendjének megteremtése a konkrét életgyakorlatban, túl a mindent eluraló individualizmuson.

A könyv szinte kézikönyvszerűen kínál gyakorlatias szempontokat a működőképes gyülekezeti élethez („Legyen otthonunk házi monostor!”, „Az ideológia az örömteli közösségi élet ellensége”, „Építs ki keresztény szakmai hálózatokat!”, „Indíts klasszikus keresztény iskolákat!”), és következetesen a nevelést helyezi a középpontba. Az oktatás — átfogóan értett tradicionalista szellemben — a múlt bölcsességének továbbadása, a múlt nél-

küli barbársággal szemben a kultúra folytonosságának a biztosítása, összekapcsolva a tanulást és az erényességet. A szekuláris világhoz való viszonyban Dreher kiélezett küzdelemre számít, mindenekelőtt azokban a kérdésekben, amelyekben szerinte a legélesebben keresztényellenes felfogás jutott uralomra, a szekuláris liberalizmus erkölcsöket aláásó erői révén. A hiteles keresztényeknek erős nyomásra kell készülniük hitük következményeiért. Az abortusz, az eutanázia mellett legfőbb ügyként a nemiség, a gender-mozgalmak ideológiáihoz való alkalmazkodás kerül előtérbe. E küzdelem bibliai alapelve: „mivel Isten saját képére teremtett minden embert, az általuk birtokolt méltóság megköveteli, hogy a testtel ennek megfelelően bánjunk” (277.). Ezzel is kapcsolódik az ember a teremtéshez, a nemek természetbe beleírt komplementaritásához, a nemiség metafizikájához — szembefordulva az egyéni vágyakkal, a teljes szexuális autonómia egyre harcosabb programjával. A nemiség nem merülhet ki moralizálásban: az ember és Isten egész történetébe illeszkedik, ami nem a súlyos keresztet viselő emberre, hanem a világ alapvető megkülönböztetéseiének felfázolására mond nemet.

A könyv világ- és életmodellje Szent Benedeken túl még távolabbra, Ágoston „két városáig” vezet vissza (37, 130, 152; Ágoston: *De civitate Dei*. Kairosz, Budapest, 2009). Ahogy a szerző egyik beszélgetőtársát idézi: „Jóllehet száműzetésben élünk, mégis a város békéjéért munkálkodunk” (336.). Ez a város „Isten városa”, amely a „földi város” lokális kötöttségeivel szemben mindenkinben ott lakik. Az újabb időkben ez a pálya a „kontrasztársadalom” keresztény opciójára emlékezteti az olvasót (Gerhard Lohfink: *Milyennek akarta Jézus a közösséget?* Egyházfórum, Luzern, 1990).

A szerző személyes életútja megszenvedett terheiből és beválnak tapasztalt gyakorlatokból indul ki, a Bibliában és a kereszténység történetében keresve tájékozódást. A jelentető pesszimizmusa a vallásosság kapcsán vitathatónak tűnik; a felrajzolt életprogram sokak számára idegen, a természetes értékekre hivatkozó világbírálata türelmetlen lehet. A könyv — ahogy sok kritikusa felrója — valóban nem párbeszédet keres a más-ként gondolkodókkal, hanem szelídségre és őszinteségre törve, közben szenvedéstől és szenvedélyességtől hajtva, azaz a *compassio* jegyében, az istenképmási ember méltóságára tekintve saját, keresztény utat, a megszentelt élet útját fűrkészi egy keresztényellenesnek tapasztalt világban. Jézus tanításai pedig nem kecsegtetnek könnyű utakkal és evilági beteljesüléssel, olyan jel lévén, „amelynek ellene mondanak” (Lk 2,34). A könyv ezért lehet minden kritikusa számára is megfontolandó olvasmány, amelyet a gondos fordító, Bakos Ger-

gely magyarázó jegyzetei tesznek még jobban megközelíthetővé. (Osiris – MCC, Budapest, 2021)

HIDAS ZOLTÁN

JACQUES PHILIPPE: TANULJ MEG IMÁDKOZNI ÉS MEGTANULSZ SZERETNI

Jacques Philippe 1976 óta a Nyolc Boldogság Közösség tagja, 1983 óta a közösség papja. Renge-teget utazik, szerte a világon előadásokat és lelkigyakorlatokat tart. Eddig megírt nyolc lelkiségi könyvét 1991 óta több mint 700 000 példányban adták ki és 22 nyelvre fordították le, az egyik legolvasottabb francia lelki szerzőről van tehát szó. A magyar olvasó sem először veheti kézbe a szerzetes könyveit. A Nyolc Boldogság Közösség kiadásában korábban már megjelentek az *Idő Istennek*. A belső ima útja (1996, 2005), A Szentlélek iskolájában (1998, 2000) és A belső szabadság. A hit, a remény és a szeretet ereje (2004) című könyvcsek, amelyek nagy segítséget jelentettek eddig is a magyar olvasónak. Idén a Szent István Társulat tette közzé azt az eredetileg 2013-ban franciául megjelent kötetet (*Apprendre à prier pour apprendre à aimer*), amelyben részben érződnek Jacques atya személyes lelki tapasztalatai, másrészt pedig az általa adott lelkigyakorlatok során az egyéni imát kísérő alapvető örömök és nehézségek kapcsán megszűletett felismerései. A most megjelent szöveg tehát elsősorban azoknak nyújt majd segítséget, akik a személyes imaéletüket kívánják jobban megérteni és elmélyíteni.

A *Tanulj meg imádkozni* szorosan kapcsolódik az *Idő Istennek* című rövid könyv mondanivalójához. Az egyéni ima egyfajta kézikönyvét veheti kezébe az olvasó, amelyet annak szerzője a katolikus misztika és lelkiségi irodalom alapos ismeretében vetett papírra, megőrizve ugyanakkor a téma frissességét, naprakész jellegét. A Jacques atya által idézett szerzők között olyan, a Nyolc Boldogság Közösség lelkiségében fontos szerepet játszó nagy kármelita imádkozókat találunk, mint Avilai Szent Teréz, Keresztes Szent János, Lisieux-i Szent Teréz vagy Szent Edith Stein, ugyanakkor szervesen épít a II. Vatikáni zsinat tanítására, illetve Szent II. János Pál pápa írásaira, bátran idézve olyan szemlélődő lelkeket is, mint Marthe Robin, Matta el Maszkin, Kronstadti Szent János vagy Catherina de Bar. Miközben akadémiai mélységekben ismeri a lelkiségi irodalmat, közel marad a kezdő imádkozóhoz, a laikus olvasóhoz is. Ha valaki úgyszólván esetlennek érzi magát az ima útján, és egyszerű tanácsokat, világos útmutatást szeretne, vegye a kezébe a könyvet.

Az első fejezet *Az imádság tétjei* címet viseli. Egyeszerű mondatokban, de patikamérlegesen mérve az egyes szavak súlyát fedi fel az imádkozó ember alapélményét, hogy tudniillik az imában minden igyekezetünk ellenére Isten marad a kezdeményező, ő a cselekvő és ő az, aki rendezi az életünket, amelyet imában eléje tártunk. Ima közben feltárl az új ember, „valódi személyiségünket ugyanis nem annyira az fejezi ki, amit valóságosan felépítünk, hanem inkább az, amit adományként elfogadunk” (30.). Isten szeretete formálni kezdi az imádkozó valódi személyiségét. Eközben pedig maga az imádkozó is aktív: én szeretem Istent, illetve a testvéreimet az egyházban; úgy szeretem őket, ahogy csak én tudok szeretni, egészen egyéni módon. Minden kapcsolatunktól tökéletes biztonságot és teljes boldogságot várunk, de időről-időre csalódnunk kell, mert azt ember nem adhatja meg; az ima az a hely, ahol Isten tökéletes és teljes boldogságot nyújtó szeretete megnyilvánul.

Az imádság feltételeiről szóló második fejezet a hit, a remény és a szeretet gyakorlásának, illetve az értelem és az érzelmek használatának mi-benlétére vonatkozóan ad gyakorlati tanácsokat. Ide tartozik az imában a kitartás fontosságának hangsúlyozása, „Jézus ugyanis nem azt kéri tőlünk, hogy jól imádkozzunk, hanem azt, hogy szüntelenül!” (46.). És valóban! Milyen fontos felismer-nünk, hogy nem a módszereinken múlik az imánk mélysége. Az imádkozónak nem érdemes sokat ag-gódnia amiatt, hogy vajon szakszerűen imádko-zik-e. Imádkozzon szívből, úgy és annyit, ahogy és amennyit tud, és az ima utat fog törni benne ma-gának. Amikor imádkozunk, Isten előtt játszado-zunk, találkozunk vele, a kedvében járunk és ki-fejezzük a szeretetünket feléje (47.). Az ima hitbeli cselekedet: hisszük, hogy találkozunk Istennel, és ehhez képest másodlagosak a megtapasztalásaink, az érzelmeink vagy a megértéseink. Ilyenkor per-sze óhatatlanul szembesülünk a kudarcainkkal, a nyomorúságainkkal, a bűneinkkel és a tévedése-inkkel. A lelkünk olyan, mint egy mély kút, amely tele van szeméttel és eltömődött. Ki kell tisztítani, a tisztulás folyamata pedig óhatatlanul kellemet-len. Azonban Isten előtt a saját sötét oldalunkkal szembesülve és igazán szegénnyé válva éppen ez a nincstelenség lesz a tere Isten fényességének, amely az ima alatt egyre jobban megvilágosít min-ket (61.). Az alázatnak hatalma van! És ezt meg-éli az imádkozó. Az alázatosság ereje növekszik bennünk, és egyre inkább kincsként fogunk te-kinteni a nyomorúságunkra, a tökéletlenségeink-re és a kudarcainkra, mert azok tesznek kicsinnyé minket, hogy a munkálkodó Isten nagygyá váljék bennünk.

A harmadik nagy fejezet Isten jelenlétét kutatja, elsősorban a lelkünk mélyén, de a teremtett vi-

lágban és az Ő Igéjében is. Különös jelentőséget tulajdonít a szerző a Biblia olvasásának, „a Szentírás ugyanis olyan tükörhöz hasonló, amely lehetővé teszi az embernek, hogy valóságos enjét jó és rossz oldaláról is megismerje: rámutat a bűnnel való kompromisszumainkra, ellentmondásinkra, nem éppen evangéliumi viselkedésünkre, de azt is felfakasztja, ami a legjobb bennünk, hogy szabadon és bátran szárnyaljon” (94.). A negyedik fejezet gyakorlati tanácsokat ad az imádság elkezdéséhez a testtartással, az ima időtartamával, illetve időpontjával kapcsolatban. Ez talán leginkább az a fejezet, amelyet a napi imában kezdőknek el kell olvasniuk, míg a gyakorlottabbak gyorsan át is lapozhatják. Az ötödik, utolsó fejezet a közbenjáró ima fontosságát emeli ki, mely fejezetben különösen megkapó a Pál apostol tapasztalata alapján megfogalmazott következtetés. Amikor ugyanis Pál a testébe kapott tövistől való szabadulást kérte az Úrtól (2Kor 12,9), kérése nem hallgattatott meg. „Az ima által azonban párbeszédbe került Istennel, ami lehetővé tette számára, hogy mélyebben megismerje az isteni bölcsességet. A közbenjárásnak ugyanis nem mindig a konkrét tárgya a legfontosabb, hanem inkább az abban kialakuló és fejlődő kapcsolat Istennel, amely mindig meghozza gyümölcsét számunkra és azokért, akikért az imánk szól” (153.). Az imában, Istenhez közel kerülve megismerjük Őt, miközben megismerjük saját magunkat is.

Jacques Philippe „tankönyve” — mert ez a kötet kiváló pedagógiai érzékkel megírt útmutató az imádkozni vágyóknak — egyben tanúságtétel is: feltárja írójának felismeréseit, melyeket nem érthet meg az ember könyvekből vagy mások beszámolóiból, csupán saját legmélyebb tapasztalatából. Jó példája ugyanakkor annak is, hogy a katolikus lelkiesség egy-egy fiatal hajtása, így az 1973-ban alakult Nyolc Boldogság Közösség imádságos élete milyen mélyen gyökerezik a 2000 éves keresztény tapasztalatban, úgy, hogy közben elevenen szólítja meg a ma emberét is. (Ford. Száraz Katalin; *Szent István Társulat*, Budapest, 2020)

GÁJER LÁSZLÓ

PUSKÁS BERNADETT: PUSKÁS LÁSZLÓ A szent vonzásában

Az élő keresztény hit keleti hagyományú kifejezésének kortárs alakja Puskás László, akinek a 20. század utolsó harmadától, Ukrajnában és Magyarországon adatott meg, hogy tanúságot tegyen e hit eleven erejéről. A Szent Atanáz Görögkatolikus Hittudományi Főiskola kiadásában tavaly karácsonykor látott napvilágot a Puskás László alkotói munkásságát bemutató monografikus

kötet. A megjelenés apropóját a művész nyolcvanadik születésnapja adta. A kötet szerzője Puskás László lánya, Puskás Bernadett művészettörténész, aki egyszerre külső és belső szemlélője tud lenni a művészi, írói, kutatói és oktatói életműnek. A különböző műfajokban alkotó Puskás László művészeti tevékenységét a négyszáz oldalas, nagyalakú kötet külön fejezetei tárgyalják, amelyeket műveinek katalógusa, publikációi, rövid életrajza és angol nyelvű összefoglaló zár. A monográfia szövegét és a fejezetek végét kiválóan szerkesztett/válogatott fekete-fehér és színes képek kísérik és összegzik. A kötet tervezője a művész unokája, ifj. Janka György.

A szent vonzásában alcímet viselő monográfia-kötet messze túlmutat egy művészi életmű bemutatásán, hiszen az ungvári születésű Puskás László nemcsak festő, hanem pap, író és oktató egyszerre, és ez a sokszínűség ablakot nyit — képeinek gyakori motívuma ez — Kárpátalja és a görögkatolikus egyház 20. századi történetére is.

Puskás László papcsaládba született. Édesapját a görögkatolikus egyházat felszámolni kívánó szovjet kommunista diktatúra 1949-ben huszonöt év kényszermunkára ítélte. Az ifjú Puskás László számára a papi hivatás lehetősége átmenetileg lezárult, így a rajztehetségére felfigyelő édesanyja, valamint ungvári művészek biztatására választotta a művészi pályát. Származása miatt Ungvár helyett a távolabb lévő Lemberg Iparművészeti Főiskolájára jelentkezett. Az 1905-ben alapított Művészeti Akadémián Párizsban tanult mestereit a festészeti és szobrászati tanszék megszüntetésével állították félre, így Puskás László textil szakon kezdte meg tanulmányait 1959-ben. Itt ismerkedett meg feleségével, Krivorucska Nadiával, aki később alkotótársa lett. A főiskola befejezése után nem sokkal a Puskás házaspárt tanítani hívták az intézménybe, ahol egészen 1973-ig dolgoztak. Ebben az időszakban a lemergi értelmiségieket ért folyamatos zaklatások miatt úgy döntöttek, hogy 1974-ben Magyarországra költöznek.

Puskás László Budapesten a Képzőművészeti Alap Kiadónál helyezkedett el, ahol 1989-ig szerkesztőként, majd főszerkesztőként dolgozott. Mellette mindvégig alkotott, figyelme azonban az 1970-es évek végétől egyre inkább, majd kizárólagosan az egyházművészet felé fordult. Ez a váltás mégsem jelentett törést festői stílusában. Erről tanúskodik számos korábbi festménye, köztük a *Hegyvidéki menyasszony* című 1965-ös díjnyertes műve, amely a moszkvai Tretyakov Képtárban található. A főiskolai évek alatt végzett szakmai gyakorlatok során hol Kárpát-vidéki falvak népviseletét, hol múzeumokban található „népművészetet”, azaz ikonokat másolt. Puskás László korai korszakának népi témájú képei a szocreál fősodorral szembeni tudatos választás eredményei, míg sík-

szerű, konstruktivista megfogalmazásuk az 1960-as és 1970-es évek lemergi, úgynevezett szigorú stílusnak felelnek meg. Ezt a festői stílust viszi tovább szakrális műveiben.

Az 1980-as évek közepétől kapja első templomi megbízásait ikonosztázionok és falképek készítésére. Jellegzetes stílusáról, amely egyszerre ikonszerű és kortárs, könnyen felismerhetők Puskás templomi falképei: Garadnán, Nyírkátán, Vencsellőn, Torontóban, Hajdúdorogon, Sárospatakon, Felsőzsolcán, csak néhány példa a teljesség igénye nélkül. A falképek tervezésénél alapvető volt számára, hogy az adott térbe illeszkedjenek, összetett jelentéssel bíró ikonográfiai programjukat maga állította össze. Falképei tömör megfogalmazásúak, nem elbeszélő jellegűek, inkább kiindulópontként szolgálnak az egyéni és közösségi ima elmélyítésében. Az általa tervezett ikonosztázionok közös jellemezője, hogy a tartószerkezet funkcionális szerepével szemben az ikonok élveznek elsőbbséget (Legyesbénye, Hajdúsámson, Mogyoróska, Vizsoly).

Puskás László életművében a festészet mellett fontos szerepet töltött be a mozaiktechnika. Köztéri alkotásai az 1960-as évek végéről és az 1970-es évek elejéről mai napig megtalálhatók az egykori Szovjetunió területén. Magyarországon és külföldön templomok és kápolnák homlokzatára és belső tereibe az 1990-es évektől tervezett és készített mozaikot. Ebben a műfajban ökumenikus jelleggel alkotott, megrendelői között nemcsak a római és görögkatolikus egyházat találjuk, hanem az ortodoxokat is. Az e technikában született alkotásai közül talán a legismertebb a krakkói Isteni Irgalmaság Bazilika altemplomába készített mozaikfríz,

amely kronologikus sorrendben az európai szentek közösségéből 68 személyt jelenít meg, imájukkal Krisztus felé fordulva. Mozaikjainak nemcsak tervezője, hanem kivitelezője volt. Magam is ilyen munka közben láthattam Puskás Lászlót és feleségét, Nadiát Sárospatakon 2011-ben, ahogyan a friss vakolatba szemenként nyomták az üvegdarabokat Romzsa Tódor köztéri ereklyés mozaikjához.

Romzsa Tódornak, a Munkácsi Egyházmegye mártír püspökének emléke az 1990-es évek közepétől új út felé terelte az 1993-ban Ungváron pappá szentelt Puskás Lászlót. A művész édesapja, aki maga is pap volt, Romzsa Tódor püspök mellett szolgált, a család barátja volt. A görögkatolikus püspök vértanúsága, édesapja és számos pap kényszermunkatáborban töltött éveit sarkallták Puskás Lászlót a boldoggá avatási eljárás elindításában, a hivatalos életrajzot is ő állította össze. A boldoggá avatási eljárás betetőzéseként Lembergben II. Szent János Pál pápával együtt mutatható be Szent Liturgiát. Boldog Romzsa Tódor életrajza azóta több magyar és idegen nyelvű kiadásban jelent meg. Emellett Puskás László írói, kiadói és elméleti munkásságát többféle tárgykörben megjelent kiadvány és tanulmány sokasága jelzi, amelyet a monográfia külön fejezetben tárgyal.

Puskás Bernadett szüleinek ajánlott, szép kiállítású, olvasmányosan megírt és szakszerű elemzéseket közlő, remek fotókkal illusztrált kötete méltó összegzése Puskás László gazdag életútjának. (Szent Atanáz Görögkatolikus Hittudományi Főiskola, Nyíregyháza, 2020)

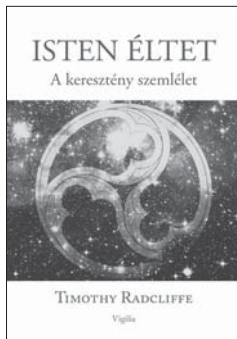
BODNÁR BOGLÁRKA

A VIGILIA KIADÓ ÚJDONSÁGA

TIMOTHY RADCLIFFE

Isten éltet

A keresztény szemlélet



Hogyan tud a kereszténység hatni kortársaink szemléletére napjainkban, amikor a nyugati világban egyre kevesebben vallják magukat vallásosnak? Timothy Radcliffe erre keresi a választ könyvében. Érdekfeszítően, sokszor szórakoztatóan mutatja be a „keresztény szemléletet”, amely tágasabb és teljesebb életre hív mindenkit, hívőket és nem-hívőket egyaránt. Isten szavára hivatkozik: „Eléd állítottam az életet és a halált: válaszd az életet”.

Ára: 3.600 Ft

Megvásárolható vagy megrendelhető:

1052 Budapest, Piarista köz 1. Honlap: www.vigilia.hu

Telefon: 36-1-486-4443 E-mail: vigilia@vigilia.hu

SOMMAIRE

Image et images

- TIBOR GÖRFÖL: L'icône du Christ et la transformation humaine chez les pères d'église
 ZOLTÁN SZEGVÁRI: Iconoclasme et iconophilie dans l'Empire byzantin
 PETRAACZÉL: Image et rhétorique
 FERENC PATSCH: Les rapports historiques entre création et spiritualité
 LÁSZLÓ GÁJER: „L'esthétique du minimum” et la foi chrétienne
 LUCA OBERFRANK: La présence de l'art contemporain dans l'espace sacré
 JAN-HEINER TÜCK: Dostoïevski devant Le Christ mort au tombeau de Holbein
 ■ Entretien avec l'historienne d'art Bernadett Puskás

INHALT

Das Bild und die Bilder

- TIBOR GÖRFÖL: Christus als Ikone und die Transformation des Menschen in der Patristik
 ZOLTÁN SZEGVÁRI: Ikonoklasmus und Bildkult in Byzanz
 PETRAACZÉL: Bild und Rhetorik
 FERENC PATSCH: Das historische Verhältnis zwischen Kunst und Spiritualität
 LÁSZLÓ GÁJER: Die „Minimalästhetik” und der christliche Glaube
 LUCA OBERFRANK: Die Gegenwart der heutigen Kunst im sakralen Raum
 JAN-HEINER TÜCK: Dostojewski vor Holbeins totem Christus im Grab
 ■ Gespräch mit der Kunsthistorikerin Bernadett Puskás

CONTENTS

Image and Images

- TIBOR GÖRFÖL: The Icon of Christ and Human Transformation in the Church Fathers
 ZOLTÁN SZEGVÁRI: Iconoclasm and Iconophilia in the Byzantine Empire
 PETRAACZÉL: Image and Rhetorics
 FERENC PATSCH: Historical Connections between Art and Spirituality
 LÁSZLÓ GÁJER: “Aesthetics of Minimalism” and Christian Faith
 LUCA OBERFRANK: The Presence of Contemporary Art in Sacred Spaces
 JAN-HEINER TÜCK: Dostoevsky in Front of Holbein's Dead Christ
 ■ Interview with the Art Historian Bernadett Puskás

Főszerkesztő: GÖRFÖL TIBOR

Felelős szerkesztő: PUSKÁS ATTILA Felelős kiadó: GÁJER LÁSZLÓ Főmunkatárs: LUKÁCS LÁSZLÓ

Szerkesztők: BENDE JÓZSEF, DEÁK VIKTÓRIA HEDVIG, LÁZÁR KOVÁCS ÁKOS, SÁGHY ÁDÁM, VÖRÖS ISTVÁN

Szerkesztőbizottság: HORKAY HÖRCHER FERENC, KALÁSZ MÁRTON, KENYERES ZOLTÁN,

KISS SZEMÁN RÓBERT, POMOGÁTS BÉLA, SZÖRÉNYI LÁSZLÓ

Kiadóhivatali titkár: FAZAKAS ANNAMÁRIA Honlap: SOMFAI BOGLÁRKA

Tördelés: NÉMETH ILONA Indexszám: 25 921 HU ISSN 0042-6024; Készült a Séd Nyomdában, Szekszárdon

Szerkesztőség és Kiadóhivatal: 1052 Budapest, Piarista köz. 1. Telefon: 317-7246; 486-4443. Postacím: 1364 Budapest, Pf. 48.

Internet cím: <http://www.vigilia.hu>; E-mail cím: vigilia@vigilia.hu. Előfizetés, egyházi és templomi árusítás: Vigilia Kiadóhivatala.

Terjeszti a Magyar Posta Zrt. Hírlap Üzletág, a Magyar Lapterjesztő Zrt. és alternatív terjesztők.

A Magyar Posta Zrt. postacíme: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármelyik postáján, a hírlapot kézbesítőknél, www.posta.hu WEBSHOP-ban (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), e-mailen a hirlapelofizetes@posta.hu címen, telefonon 06-1-767-8262 számon, levélben a MP Zrt. 1900 Budapest címen. Külföldre és külföldön előfizethető a Magyar Posta Zrt. fenti elérhetőségein.

A Vigilia csekkszámja száma: OTP V. ker. 11707024-20373432. Előfizetési díj: egy évre 7.200,- Ft, fél évre 3.600,- Ft, negyed évre 1.800,- Ft. Előfizethető külföldön a KKV-nál (H-1389 Budapest, POB 149.). Ára: EU országok: 7.200,- Ft/év + postaköltség, tengerentúli országok: 100,- USD, illetve ennek megfelelő más pénznem/év.

SZERKESZTŐSÉGI FOGADÓÓRA: KEDD, CSÜTÖRTÖK 10-14 ÓRA
 KÉZIRATOKAT NEM ŐRZÜNK MEG ÉS NEM KÜLDÜNK VISSZA

Alapítvány
 a Közjóért

nka
 Nemzeti Kulturális Alap

Ára: 700 Ft

VIGILIA

SZEMLE

FERENC PÁPA
ROD DREHER
JACQUES PHILIPPE
PUKÁS BERNADETT

Álmodjunk együtt. Út egy jobb jövő felé
Szent Benedek válaszáján
Tanulj meg imádkozni és megtanulsz szeretni
Puskás László. A szent vonzásában

A SZEMLÉKET ÍRTÁK

Bodnár Boglárka, Gájer László,
Hidas Zoltán és Lukács László

KÖVETKEZŐ SZÁMAINKBÓL

- A keresztények egysége
- Katolikus kultúra Lengyelországban
- Béres Tamás, Erdő Péter,
Fabiny Tamás, Fekete Károly,
Kurt Koch és Orova Csaba tanulmánya
- Fecske Csaba, Halmai Tamás,
Urszula Koziol, Méhes Károly,
Petőcz András és Vörös István írása



MINISZTERELNÖKSÉG



Nemzeti
Együttműködési
Alap



BETHLEN GÁBOR
Alapkezelő Zrt.