PANNONHALMI SZEMLE

Főszerkesztő: Sulyok Elemér 2015 XXIII/2. Felelős kiadó: Várszegi Asztrik

Szerkesztők:
Gelencsér Gábor, Hardy Júlia, Hirka Antal,
Komálovics Zoltán, Schmal Dániel, Szűcs Teri, Tillmann József

T A R T A L O M

Sulyok Elemér

Sulyok Ákos Elemér OSB (1941–2015) 3
Istenhozzád Elemér atyának! 5

TANULMÁNYOK

Tillmann J. A.: Körvonalaink kirajzolódása 7

Kocsi György: Láthatja-e az ember Isten arcát?
(Isten arcvonásai a Bibliában) 9
Balázs Gábor: Az „arc elrejtése”
(Eliezer Berkovits soá értelmezéséről). 21
Gánóczy Sándor: A másik beszédes arca
(Lévinas és a Biblia szerint). 35
Nacsinák Gergely András: A lélek távolléte
(Személy és szentség a San Vitale mozaikjain) 48

VERSEK

G. István László: Kútdal. 57
Egy rebbenés. 58
Uri Asaf: Testvércsillag 59
Herakleitosz Epheszoszban 60
József a kútban 61
Guillaume Métayer: Dúdoló 62
Ida 63

MŰVEKRŐL

Csordás Zoltán: Arc és kép kapcsolata *(A szimbolikus és a konkrét)*. . 64
Schmal Róza: Az elérhetetlen arc *(Vermeer, Manet, Borremans)*. . . . 79
Kovács Imre: Egy jól ismert „arc" a 19. századból *(Liszt portréja mint művészallegória Ary Scheffer* Háromkirályok-*képén)* 87
Margitházi Beja: Hibrid karakterek *(Új képfajták és kísérteties arcok a digitális kor filmjeiben)* 96

FIGYELŐ

Szakács Béla Zsolt: Szent Benedek és a bencés spiritualitás *(Megnyitó beszéd a pannonhalmi kiállításon)* 106
Bárány István: Hogyan sajátítsuk el önmagunkat? *(Epiktétosz összes művei)* 109
Dánél Mónika: Testtapasztalat és nyelvtanulás *(Szaglás és érintés* A kilencedik *és a* Mamó *című művekben)* 114
Csengery Kristóf: Van új a Nap alatt *(Mieczyslaw Weinberg: Hegedűverseny, 4. szimfónia)*. 119

A REGULA ÖSVÉNYÉN

Vásárhelyi Anzelm: „Arcodat keresem, Uram". 122

NAPLÓ

Kövesse nyomon a Facebookon is a Pannonhalmi Szemle egyes számainak alakulását:
https://www.facebook.com/pages/Pannonhalmi-Szemle/465592133525213?ref=hl

Folyóiratunk támogatói:

Nemzeti Kulturális Alap

CIB BANK

A borítón: Kis Pál budapesti fényképész (1890–1945) felesége, Klein Ilona gipszportréját készíti. (Fotó: Kis Pál)

Megjelenik negyedévenként · Kiadó: Pannonhalmi Főapátság · Felelős kiadó: Dr. Várszegi Asztrik főapát · Honlap: www.phszemle.hu · Levélcím: 9090 Pannonhalma, Vár 1. · E-mail: szemle@osb.hu · Előfizethető a szerkesztőség címén. Előfizetési díj egy évre 2400 Ft (40 USD) · Borító és tipográfiai terv: Schmal Károly · Szöveggondozás: Haraszti Judit · Műszaki szerkesztő: Hartai Krisztina · Szerkesztőségi titkár: Majoros Nóra · Nyomdai munkálatok: mondAt Kft. · Vezető: Nagy László · Tel.: 06 30 9449 332 · ISSN 1216–9188

Sulyok Ákos Elemér OSB

(1941–2015)

Mennyei Atyánk! Életünk Ura!

Elemér testvérünktől búcsúzunk megrendült lélekkel, mégis hálatelt szívvel. Tudtuk, hiszen mondta is, hogy gyönge és beteg, mégis váratlanul, gyorsan távozott közülünk. Amikor Elemér testvérünk pünkösd vigíliáján már holtan feküdt szobájában, szobája és a bazilika nyitott ajtaja révén fizikai összeköttetésben voltunk vele: ő már örök álmát aludta békében, mi pedig Pünkösd Vigíliáját imádkoztuk, az éltető és elevenítő Lélekért könyörögtünk. Hittel imádkoztunk érte is, hogy a Lélek által Istenben kapja meg örök lakását, otthonát.

Istenünk, Igédből tudjuk, hogy a tanítók, akik sokakat tanítottak igazságodra, ragyogni fognak, mint a csillagok az égbolton. Urunk, Istenünk, hálásak vagyunk, hogy Elmér testvérünkben bencés közösségünk számára Mestert, Tanítót adtál.

Elemér atya Mátészalkán született, de Győrött nőtt fel. Özvegy édesanyja áldozatos szeretettel nevelte két fiát, Ákost és Attilát. Az evangélikus hívő Édesanya mindkét fiát a győri bencés gimnáziumban taníttatta. Elemér testvérünk ilyen családi háttérrel lépett közösségünkbe, vállalta közösségünket, lett szerzetespap, szakjaiban magyar-angol szakos tanár, majd a szentírástudomány professzora és lelkületében mindig Jézus Krisztusra tekintő ökumenikus keresztény.

Rendtörténetünk tanúsítja, hogy Isten testvérek révén gazdagítja a közösséget, az Igazság tanítói által formálja lelkiségünket, szellemiségünket, hogy az Ő örök gazdagságára és szépségére nyitottak maradjunk és befogadók legyünk.

Elhangzott Sulyok Elemér búcsúztatóján, 2015. június 1-én a pannonhalmi bazilikában.

Így vannak történeti párhuzamaink, akikhez testvéreinket hasonlítani tudjuk.

Tiszteletreméltó Béda angol szerzetesről, akit Newman bíboros ,,a bencés rend virágának'' nevezett, legjobban saját művei vagy tanítványainak följegyzései vallanak. Így vagyunk mi Elemér testvérünkkel is. Tanítása, igehirdetései, előadásai, tanulmányai tanúskodnak róla, és az a szeretet, amely a mi szívünkben iránta él: a bencés diákok és növendékek, a Sophiás és Sapientiás hallgatók, a lelkigyakorlatait hallgató papok és hívek szívében élő szeretet. Magam is tanítványának, tisztelő öccsének vallom magamat immár 51 esztendeje.

Testvérünk tanulmányai befejeztével mindig Pannonhalmán élt és tanított. Életében nem a külső események voltak előtérben, sokkal inkább mindenre kiterjedő szellemének gondolatai. Beda Venerabilis maga írja: „Egész (további) életemet ebben a kolostorban töltöttem el. Teljesen a Szentírás tanulmányozásának adtam magam, miközben a regula szabályai szerint éltem, és nap mint nap részt vettem a karban az officiumon. Különös örömöm mindig a tanulás, a tanítás és az írás volt."

Elemér atya főiskolánk igazgatója, teológiaprofesszor, bibliatudós, a *Pannonhalmi Szemle* főszerkesztője, nemzedékek csendes, alázatos és nagy tudású Mestere volt. A pannonhalmi Szent Gellért Hittudományi Főiskola szinte néha ő maga volt „egy személyben", aki mindezt nagy odaadással és szorgalommal szolgálta. Színvonalat, elmélyedést és szellemi nyitottságot tőle lehetett tanulni.

Tudós, szerény, derűs szívű testvérünk voltál mindvégig, amit neked is köszönünk, Elemér atya.

Mennyei Atyánk, vedd magadhoz, fogadd be házadba gyermekedet, akit gazdag lelki és szellemi ajándékaiddal gazdagítottál, és aki azt kamatoztatta is. Őt sem kímélted meg, hogy megtapasztalja életében a kereszt magányát, az emberi gyengeség és esendőség kiszolgáltatottságát, amit ő alázattal és csendesen viselt. Istenünk, Te egyedül elég vagy az embernek. Köszönjük, hogy Elemér testvérünk szolgálatában, ajándékaiban és emberi gyöngeségeiben felragyogtattad fényedet.

Ő most előttünk ment el. A „vándorló nép" tagjaként – hiszszük – célhoz ért. Reményünk szerint, Te, Urunk, befogadtad!

Elemér atya, búcsúzunk. Hiányozni fogsz nekünk mindaddig, amíg majd mi is asztalhoz ülhetünk veled az Úr országában. Ámen.

Várszegi Asztrik főapát

Istenhozzád Elemér atyának!

Az igazi *jelenségre* és *jelentőségre* mindig utólag derül fény. Az utólagosság időbelisége azért áll elő, mert ami *jelenség*, ami *jelentős*, az nem tűnik el. Az idő nem burkolja homályba, hanem egyre világosabb fényben fordítja felé figyelmünket. Kikényszeríti az észrevételt. Az idővel válnak láthatóvá. Az idő mintegy ápolja őket.

Amikor Elemér atya néhány évvel ezelőtt soha nem szűnő ihletettségével Pál apostol nyelvi géniuszáról beszélt, felhívta a figyelmünket Pál hapax legomenonjaira. Kiemelte, hogy az evangéliumokban az istenkövetés szokásos nyelvi formáját, az *akolutheint* (igazodás, a másik nyomában való járás) Pál felváltja a *mimétész* (követő, utánzó) kifejezéssel. Ez a nyelvi beavatkozás nem öncélú. A Filippiekhez írt levélben válik világossá a változtatás teológiai-szellemi következménye. „Legyetek az én követőim *(szümmimétész)*, atyámfiai, és figyeljetek azokra, akik úgy járnak, amiképpen mi nektek példáitok vagyunk." (Fil 3,17) A *szümmimétész* Pál nyelvi leleménye. Pontosan és tömören ragadja meg azt az *irányultságot*, *irányváltást*, amelyet az apostol a keresztény közösségben élők számára kijelölt. A *szümmimétész* teljes jelentése ugyanis két irányban bontakozik ki. Egyrészt felhívja a figyelmet a *példa* fontosságára: *legyetek olyan példák*, akikkel *együtt* lehet követni Krisztust. Másrészt arra is int, hogy a közösség az *egy ügyet* követők közössége. A követés a Krisztust követő példa *mimészisze*.

Amikor ezt a szép magyarázatot hallgattuk, akkor nem tudhattuk, hogy Elemér atya valójában *emberi* ars poeticáját fogalmazta meg a *szümmimétész* fogalmán keresztül. Számára az élet, a közösség, a szerkesztőség a *szümmimétész* gyakorlatának és

gyakorlásának közege volt. Ettől és ebben nyert értelmet számára az Istentől ajándékként kapott élet minden mozzanata. Olyan módon szerkesztette életét, ahogy a Szemlét is: példákat követve és példát adva az együttkövetés örömében.

Elemér atya szerzetesi élete egész csendjében nagy szorgalommal munkálkodott a példává növekvő együttkövetés mai formáinak keresésén. A *Pannonhalmi Szemlé*t olyan szellemi térként gondolta el, amely nem a célt és a normát, hanem az *irányultságot* mutatja fel.

A *szümmimétész* szerint szerveződő oikuméné az *egy ügyben* érdekeltek közössége Elemér atya számára csak nyitott közösségként volt elképzelhető; olyanként, mely formálja a világot, ám maga is formálódik általa. Hogyan működhet ez a kölcsönös kettősség? Utolsó prédikációjában, Balatonendréden a *találkozás* eseményének fontosságáról beszélt. „Életünk, sorsunk legszebb ajándéka, hogy találkozhatunk, hogy részt adhatunk önmagunkból egy másik embernek, és viszonzásul elfogadhatjuk egy másik embernek önmagából adott részét. És e találkozásokra nem mennydörgésben és villámlásban kerül sor, hanem egyszerű, hétköznapi eseményekben." Ezek a szavak nem pusztán a létértelmező szellem tapasztalatai, hanem az elmélyült hit és bizalom megnyilatkozásai is. Az együttkövetés nem bezárulás egy ügybe, hanem a találkozások kerete. Elemér atya számára az egyén élete emberi-szellemi találkozások nélkül, *önátadások, megnyílások és megnyilatkozások* nélkül az irányvesztés örvényeibe kerül. Ezzel szemben a találkozás az életben, a hitbeli-szellemi fejlődésben, a szerkesztőségi munkában *személyességünk* megtapasztalásának a lehetőségét jelentette. Talán ez a belátás tartotta meg tekintetét mindig fiatalnak, kíváncsinak és derűsnek.

A találkozások adják életünk jelentését. A találkozásról szóló elmélkedésében azt olvashatjuk: „A találkozásban az ember jelenti magát – ez annyit tesz, mint jeleníti magát, azaz jelt ad magáról, jelenvalóvá teszi magát, mégpedig személyesen."

Ezt a találkozásban megnyíló, elragadó *személyességet* és *személyiséget* vesztettük el távoztával. A találkozások során, a közös munkában azonban a mintát itt hagyta nekünk az együttkövetéshez.

Köszönet Istennek Elemér atyáért!

A Pannonhalmi Szemle jelenlegi és korábbi szerkesztői

Tillmann J. A.

Körvonalaink kirajzolódása

Egyre több arcot látunk. Leképezett arcokat, feltűnő és eltűnő arcmásokat.

A képmédiumok, majd a háló révén a képmás-mennyiség néhány évtized alatt a sokszorosára nőtt. Ahogy a technológiai fejlemények következményei sem pusztán számszerűek, úgy a közelkép megjelenése, a képfelbontás növekménye, valamint hozzáférhetősége folytán a képi intenzitás erősödése is hatással van arra, ahogy egy arcot érzékelünk. Nemcsak mint arcképet, hanem a kép eredőjét, a személyt a maga közvetlenségében.

A fotó, az első technikai kép alanya tekintetében ezt Roland Barthes a Világoskamrában pontosan feltárta: „olyan alany, amely érzi, hogy tárggyá válik…"

Barthes a médium működése során végbemenő eltárgyiasítás folyamatának belső, személyes nézetét írja le, amikor pedig a külső perspektívából, a kép nézőjeként tekint a fényképekre, akkor is úgy véli, hogy „csak egy fényképről lehet beszélni". Nem foglalkozik a leképezés folyamatában eltárgyiasított személy helyzetével és szemlélőire gyakorolt hatásával. Ami azért is meglepő, mert tisztában van a képi hatóerővel:„A Fotográfia erőszakos, nem azért, mert sokszor erőszak a témája, hanem azért, mert minden egyes alkalommal erőszakkal tolakszik a szemünkbe..."

Arcképek készülése és számuk exponenciális növekedése hatással van az arcok érzékelésére és értékelésére nézve. Ha valamiből egyre több van és egyre könnyebben elérhető, az veszít az értékéből. Az arcképek tömegessé válása esetében is ez megy végbe. Erre Walter Benjamin, a technikai reprodukálhatóság teoretikusa reflektált először: a korai fotográfiák kapcsán arról ír, hogy „Az emberi arcot valamilyen hallgatás övezte, s ebben pihent meg a tekintet."

Az első fényképek készítésének hosszú és nehézkes folyamata, ritkasága és költséges volta kitüntetett pillanattá emelte a fotografikus portrét. A képek alanyai ennek éppúgy tudatában voltak, mint korabeli nézői. A korai fényképek előállításának akkortájt mágikusnak tetsző technológiája – az előhívást a szellemidézés mintájára *előidézés*nek nevezték – együtt járt a felvétel valamiféle szakrális emelkedettségével. A hosszú expozíciós idő megkívánta mozdulatlanság az apparátus előtt megmerevedő embereknek saját halandó voltuk és képként létesülő örökkévalóságuk fölötti meditációra adott alkalmat. Ebben a helyzetben tényleges hallgatás övezte őket, hiszen bármely hang vagy megszólalás érzelmi reakciója az arcon a kép romlásával járt volna. Az akkortájt készült fotográfiák „auráját" pedig az adta, hogy egynél több fénykép ritkán készült egy emberről.

A technológiai fejlődés folytán egyre könnyebben előállított és közvetített képek az észlelésre is hatnak. Barthes megfigyelése szerint „mintha az általánossá váló kép különbségek nélküli (indifferens) világot hozna létre (…)" Ez az arcok sajátos jellegének, az egyediségük, a szépségük érzékelésében is megmutatkozik: „Mivel egyre több arcot látunk, a szépségeszmény egyre általánosabbá válik" – jegyzi meg Detlef B. Linke neurofilozófus.

A képtermelés növekménye a képi emlékezetet is érinti. Amíg a médiumok (arc)képtároló kapacitása (majdhogynem) végtelen, addig az emberi emlékezet véges. Ahogy egyre több arcképet látunk, telítődnek neuronális tárlóink, és növekszik a felismerőképesség hiánya, az emlékezésképtelenség, a feledés.

Ezek a fejlemények még inkább arra késztetnek, hogy Emmanuel Lévinas elgondolását figyelembe vegyük: „az arc előtt nem maradhatok pusztán szemlélő"; „az arcot épp az teszi arccá, ami nem szűkíthető az észlelésre". Ez nyíltságából, védtelenségéből és kiszolgáltatottságából adódik: „a szegénység az arc lényegéhez tartozik. (…) Megfoghatatlan, tehát túlvezet önmagán."

A képsokaság közepette fokozott érvénnyel áll előttünk az, amit Lévinas az archoz fűződő alapvető kapcsolatunkról mond: „Viszonyunk az archoz eredendően etikai viszony."

Ebből nem következik feltétlenül az arckép – egyébként sem megvalósítható – tilalma.

A fotografikus leképezési lehetőségek között egy olyan képfajta jelent kiutat, amely tekintetbe veszi a személy teljességét, arcának egyedi voltát: a *hátkép.* A hátképen elkerülhető az arc frontális vagy profilból történő megjelenítése. De a hátképen nemcsak a sziluett rajzolódik ki; a hátkép nem árnykép. Fények, színek, árnyékok mutatkoznak rajta. Mélysége van. Szinte mindent megmutat: a fej formáját, a tartását, a test helyzetét, a tér kontextusát. Olyan portré, amely megfelel az *arc eredendően etikai természetű megközelítése*nek, miközben láthatóvá teszi a személyiség határozott jegyeit. Csak az arcot hagyja rejtve.

Kocsi György

Láthatja-e az ember Isten arcát?

Isten arcvonásai a Bibliában

Eleutherio, amico dilecto
piae memoriae dedicat auctor grato ex animo.

Előzetes megfontolások Isten arcáról

Ha „Isten arca" jelentésének keresésére vállalkozunk, akkor a *pánim (= arc)* kifejezésből is kiindulhatunk. Így járnak el teljesen érthetően a különféle bibliai lexikonok és szótárak. Meglepő módon bőséges anyagot találunk e kézikönyvekben Isten arcáról. Megjegyezzük viszont, hogy e könyvek most már lassan harminc-negyven éve íródtak. S azóta – éppen a föllobbant monoteizmus-vita során – a bibliai istenkép, istenarc sok új vonással gazdagodott.

A bibliatudósok az arc szó etimológiájából indulnak ki vizsgálódásaik során. Héberül az arcot *pánim*nak mondjuk. E többes számú formát plurale tantumnak nevezik (a térbeli kiterjedés többes számaként is szokták emlegetni), vagyis olyan kifejezésnek, amelynek *csak többes* számú alakja van, de mégis csak egy dolgot jelöl. Ellentétben a magyarral a héber vizeket mond, egyes számban ugyanis nem használja a víz szót. És hasonlóan az arcot is csak így, többes számban ismeri. A fejünket, az arcunkat szoktuk – valószínűleg az összes testrészünk közül a legtöbbször – ide- vagy odafordítani, avagy elfordítani. Ezért következetes a héber nyelv, amikor a *páním* szóból származtatja a fordul (*panah*) igét. A héberben először ez az ige az arc odafordítását jelentette, s ebből alakult ki egészen következetes módon a fordul, fordít igei jelentés más testrészekkel és eszközökkel kapcsolatosan is. Ha az arc odafordítását (Jer 2,27; 32,33) tagadják a Bibliában, akkor – miként a magyarban is – a hátat fordít kifejezést használják. A *panah* igét szó szerint magyarul „arcol"-nak kellene fordítani. A nyelvünkben is gyakran előfordulnak testrészekből képzett igék. (fej – fejel, kéz – kezel, kar – karol, térd – térdel, szem – szemez, fül – fülel stb.). A szemita akkád nyelvben a *pánu* valaminek az

elejét, a velünk szemközti felét jelenti, s ez a héber arc jelentésére is érvényes.

Isten arcának látása: antropomorfizmus vagy szociomorfizmus?

Nem túlzó antropomorfizmussal találjuk magunkat szembe? Úgy gondoljuk: nem lehet Istenről beszélni antropomorfizmusok nélkül. Isten inkarnációja Krisztusban bátorít is bennünket erre.

Újabban viszont kerülik az antropomorfizmus kifejezést, s helyette *szociomorfizmust*[1] használnak. E jelentésbeli finomítás arra akarja felhívni a figyelmet, hogy egy-egy testrész (a testi kód, ahogyan mostanában nevezik) különböző kultúrákban, eltérő szociológiai közegben más-más jelentéssel rendelkezhet. E jelenséget talán legjobban „Isten vizsgálja a szíveket és a veséket" kifejezésen szemléltethetnénk. A szív és vese más jelentéssel rendelkezik a héberben, mint a modern nyelvekben. Magyar nyelven helyesen úgy fejezhetnénk ki: „Isten vizsgálja az agyakat és a szíveket". A héber szociológiai környezet tehát más jelentést ad a szívnek, mert a szemita gondolkodás szerint a szív az emberi gondolkodás központja, míg az érzelmek székhelye a vesékben található. Eme irányzat egyébként helyesen feltételezi, hogy egyes testrészeknek más-más jelentése lehet bizonyos szociológiai környezetben. Azaz, a szociológiai környezet befolyásolja egy-egy testrész jelentését, így az arcét is. Azonban e javaslat időtállósága, hogy antropomorfizmus helyett szociomorfizmust használjunk, még alighanem nagyon kétséges.

De nem feltétlenül csak az arc szó vizsgálatából indulhatunk ki, ha Isten arcáról szólunk, bár ez tűnik a legkézenfekvőbbnek, hiszen nem is gondolnánk, hogy több mint 2100-szor fordul elő a *pánim*[2] szó az Ószövetségben. Most tehát nem az arc (*pánim*) szóra akarunk szorítkozni, mivel Isten más megnyilvánulásaiból is fölsejlik az ő arca. Jelen tanulmányunkban inkább e másik utat kívánjuk járni. A következőkben olyan helyeket említünk, amelyek óhatatlanul feltételezik Isten arcát.

1 A probléma részletes tárgyalását ld. Hartenstein, Fr.: *Das Angeschit JHWHs*, Forschungen zum Alten Testaments 55, Mohr Siebeck, Tübingen, 2008, 10–26.

2 Vö. Reindl, J.: *Das Angesicht Gottes im Sprachgebrauch des Alten Testaments*, Erfurter Theologische Studien 25, St. Benno, Leipzig, 1970, 7, aki 2109 előfordulást számol. S. van der Woude 2127 előfordulást említ. Vö. van der Woude, S. A.: *páním Angesicht* címszó, in Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament, (szerk. E. Jenni, Cl. Westermann) Chr. Kaiser Verlag & Theologischer Verlag, München, Zürich, 1976, 2. k. 432–460.

Isten arcát színről színre látja az első emberpár

Az őstörténetben Ádám és Éva elbújik, elrejtőzik Jahve elöl. A paradicsomi állapot a színről színre látást tételezi fel. Istent nem olyan szellemi lénynek képzelik el e történetben, mint akit csak víziószerűen látnánk, hanem úgy, ahogyan az ember látja az embert. A paradicsomi történet az ember és az Isten kezdeti, romlatlan állapotát tükrözi, s Isten arcának közvetlen látásával dolgozik, de annak milyenségét mégsem írja le, pedig a mai embert nyilván nagyon érdekelné. Az emberek bemutatásakor sem tudjuk meg, hogy milyen az arcuk. Sem Ádám alakját nem írja le a Biblia, sem Éváét nem mutatja be. A pátriárkák arcvonásaival sem találkozunk a későbbiekben. E gondolatot azért említjük meg, mert gyakran úgy érvelnek, hogy a Biblia kerüli Isten képszerű bemutatását, ami részben igaz is. Viszont ez ugyanúgy vonatkozik Isten képmására, az emberre is. Egyedül talán csak Dáviddal kapcsolatban említi meg, hogy „vörös volt, nyílt tekintetű és szép termetű" (1Sám 16,12). S hasonlót még Dánielről és társairól hallunk (Dán 1,15; vö. még Jud 8,7).

Mára azonban elég sok archeológiai adat került elő, amelyek bizonyítják Isten képi ábrázolását.[3] A képtilalom ugyanis eleve feltételezi, hogy mégiscsak ábrázolták Jahvét, így az arcát is. A jelenlegi kutatás feltételezi, hogy kezdetben ábrázolták Jahvét, majd a későbbi (általában deuteronomista reformnak nevezett) intézkedések e képeket megsemmisítették, s utána már szisztematikusan kerülték és a bibliai szövegekből is száműzték az ilyen jellegű szövegeket. A kettő közötti összefüggés, azaz Isten és az ember ábrázolásának és egymástól való függésének vizsgálata sem lenne érdektelen. A későbbiekben csak nagyon töredékes és általánosságban mozgó képet kapunk a Bibliában szereplő emberek arcának bemutatásáról. S ez nemcsak az Ószövetségben van így, hanem az Újszövetségben is. Legfeljebb annyit tudunk meg, hogy Isten felénk fordítja az arcát, vagy ránk ragyogtatja, vagy Jézus arca is ragyog, mint a nap (vö. Mt 17,2). Érdekes módon viszont se Márk, se Lukács már nem említik az arc ragyogását, helyette Jézus egész lényének el/átváltozását konstatálják (Mk 9,2; Lk 9,29). Valójában tehát Jézus arcáról is csak annyit árul el a Szentírás, mint Jahvéről az Ószövetség. Az apostolok testi formájáról, arcuk kinézetéről semmit sem árul el az Újszövetség. Amennyiben tehát Jahve ott jár-kel az Éden kertben, akkor nyilván nemcsak a lába van jelen, hanem az arca is. A hang, Ádám megszólítása is arcot ad Istennek. Az őstörténetben még nem a rejtőzködő Istennel, hanem az Isten elől rejtőzködő emberrel (homo absconditus) találkozunk. Kain ugyanis így fogalmaz: „Íme, ma elűztél a föld színéről, és el kell rejtőznöm (*esztar*) színed elől." (Ter 4,14).

3 Vö. Hartenstein, i. m. 293–368. képmellékleteit és magyarázatait, ahol persze nemcsak kánaáni ábrázolásokat hoz, hanem a környező kultúrákból származókat is, amelyek jó részét viszont Kánaán területén találták.

Ábrahám látta Isten arcát

Ábrahám színről színre látja az Urat, miként az első emberpár. Az Ábrahám ciklusban újra a paradicsomban érezzük magunkat. A pátriárkák történetét túlnyomó többségében a béke atmoszférája lengi körül. Ábrahám szemtől szembe beszél az Úrral, aki megjelenik neki. Ábrahám meg is vendégeli az Urat. Gondoljunk csak a mamrei jelenésre, s az utána következő lakomára. Arctalanul lakomázni igen különös lenne – nemcsak a keleti ember számára. Gunkel neves kommentárjában[4] a mamrei jelenés három férfijában még politeista vonásokat fedez fel, s valószínűnek tartja, hogy a Jahvistát megelőző időből származik. E vonások közé számítja, hogy az istenség megjelenik egy személyben, kenyeret és borjúhúst eszik, s asztalhoz telepszik. Eredetileg nem Jahve követei lehettek, hanem három pogány istenről lehetett szó, mivel hasonló jelenséggel a görög mitológiában is többször találkozunk. Ott ugyanis Zeusz, Poszeidón és Hermész, avagy a másik változat szerint Zeusz, Apolló és Poszeidón megjelennek Hyreusznak, a bojotiai aggnak, aki barátságosan fogadja őket, s a lakoma után felszólítják az istenek, hogy kívánjon valamit. S mivel nincsen gyermeke, gyermeket kíván. És végül a három isten magvából, amelyet bikabőrbe rejt el, és földbe ás, tíz hónap múlva megszületik Orion. A nevét az urein igéből kapja, ami magot kibocsátani jelentéssel rendelkezik. E mítosz tehát etiológiai karakterrel bír, azaz Orion nevét és születését kívánja megokolni. Az utóbbi jelenetet leszámítva, a fő pontokban megegyezik a hebroni mondával (Ter 18) – véli Gunkel.[5] A három férfi a szöveg továbbolvasása során azonosítva lesz Istennel (18,16–17). Ábrahám is csak fokozatosan ismeri fel e jelenet narratív folytatásában, hogy Isten jelent meg neki (21,1–3). E motívummal egyébként Lukács is dolgozik az Újszövetségben, mivel az emmauszi tanítványok fokozatosan, csak az elbeszélés végén ismerik fel, hogy a föltámadt Jézussal találkoztak (Lk 24, 31–32). Általános emberi, hogy csak a végén ismerjük fel, amit már előbb is felismerhettünk volna: „mégiscsak egy nagy, ismeretlen Úrnak vendége voltam" – mondja Kosztolányi a *Hajnali részegség* című versében. Az újabb kutatás hajlik arra, hogy Gunkel véleményét támogassa. Azaz az istenség emberi megjelenése még feltételezi, hogy nem féltek Istent ember formájában bemutatni. Arra, hogy a politeizmus jelen volt Izrael vallásában, egyre többen gyanakszanak. Ahogy fentebb láttuk, Gunkel már korábban is valószínűnek tartotta, hogy a három férfi eredetileg három pogány isten lehetett.

A Ter 18. fejezete, tehát a mamrei jelenés, Cl. Westermann[6] szerint összetett és bonyolult fejlődésen ment keresztül, amivel egyet is érthetünk. A mamrei találkozás a három férfival feltéte-

4 Gunkel, H.: *Genesis*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, [8]1969, 199–200.
5 Uo. 200.
6 Westermann, Cl.: *Genesis, 2. Teilband Genesis 12–36* Neukirchen-Vluyn, [2]1989, 335–336.

lezi, hogy Isten arcát emberi arcnak képzelik el, hiszen a három férfiú étkezik Ábrahámmal. Ábrahám a három férfival színről színre, szemtől szemben beszélget. Az egyházatyák a Szentháromság előképét látják a három férfiban.

Aki Isten arcát látja, annak meg kell halnia?

A pátriárkai történetekben az Istennel való találkozás még nem jelent halálos fenyegetést – a görög mitológiában sem. Sőt a 17. fejezetben, amikor már előzőleg is megjelenik Isten Ábrahámnak, s elhangzik az ígéret, hogy Sárának fia születik, Ábrahám leborul Isten előtt, de egyáltalán nem illetődik meg, sőt nevet. S így gondolkodott magában: „százéves embernek legyen még fia?" (Ter 17,17). A jelenés végén Isten újra fölemelkedik a mennybe.

De vannak olyan szövegek az Ószövetségben, ahol az embert félelemmel tölti el, ha Istent vagy angyalát látja. Maga Isten is így nyilatkozik Mózesnek, amikor látni szeretné Isten dicsőségét, arcát: „De arcomat nem láthatod, mert nem láthat engem ember úgy, hogy életben maradjon." (Kiv 33,20). És annak is, aki Istennel vagy angyalával találkozik, első gondolata az, hogy meg kell halnia. Ennek egyik legszebb példájával a Bírák könyvében szereplő Gedeon történetében találkozunk (Bír 6). Itt is hol Isten angyala, hol pedig maga Isten a szereplő. A kettő egybemosódik, s ez a bizonytalanság megmarad az egész meghívási történeten keresztül. Az elején az Úr angyala szerepel (6,11). Később már csak az Úr (6,14.15.16. 18). Majd ismét az Úr angyala (6,20.21.22), s végül az Úr, aki így válaszol neki: „Béke veled! Ne félj, nem halsz meg." Isten arcához a fascinosum mellett a tremendum is hozzátartozik. Ábrahám történetében nem találkozunk a tremendummal, a félelmet keltő vonással. Talán egy félmondat erejéig megjelenik a félelem motívuma a szövetségkötés előtt, de nem biztos, hogy Istentől való félelmet akar jelenteni (Ter 15,12). Az Ábrahám ciklusban azonban azt a jelenséget is megfigyelhetjük, hogy Isten mintegy elrejtezik (Deus absconditus), és már csak az égből szól angyalán keresztül (Ter 22,1.11.15), ahogyan Izsák áldozatánál láthatjuk. Egyébként a természet is rejtekezni szeret, ahogyan már Hérakleitosz is modja: *füzisz krüptesztai* filei [B123].

Jákob álmában látja Isten arcát, majd színről színre

A Jákob ciklusban Isten az égben van, s az angyalok létrán le- s feljárnak. Isten a létra felső foka fölött áll, s megszólítja Jákobot. E jelenet álomban játszódik. Egyúttal a bételi szentély alapító szövege is, s ugyanakkor az Isten házának fizetendő tizedet is megindokolja. Isten látása Jákobot még álomban is borzalommal, tremendummal tölti el: „Jákob fölébredt álmából, és így szólt:

Valóban az Úr van ezen a helyen, és én nem tudtam. Megborzadt, és azt mondta: „Milyen félelmetes ez a hely, valóban itt van az Isten háza, s kapuja a mennynek." (Ter 28,16) A jelenet a Jákob ciklus nyitánya. Mielőtt Mezopotámiába megy, Isten álomban köt vele szövetséget, megújítja az Ábrahámnak tett ígéreteit. Jákob álmában látja Istent. E látomás nyilván képszerű arcot tételez fel. A szövetségkötés, miként Ábrahámnál (Ter 15,12.17–21), úgy Jákobnál is alvás közben történik (Ter 28,12–15). E motívum finoman jelzi, hogy a szövetség garantálója nem az ember lesz, hanem egyedül Isten. S ezért is történik álomban, alvás közben a szövetségkötés, ahogyan az első ember, Ádám a szövetségesét, Évát szintén álomban, alvás közben kapja, ami Isten kegyelmi, ingyenes, megelőző cselekvésére utal, s így Isten feltétlen gondoskodásának jele. Isten arca tehát a jóságos gondoskodásban, a megóvásban, az ígéret célba juttatásában nyilvánul meg.

Amikor Jákob visszajön Mezopotámiából, ismét találkozik Istennel. Először csak valakinek mondja a szakasz e titokzatos lényt (Ter 32,23–33). Majd az éjszakai küzdelem végén Jákob Istennel azonosítja e valakit. Istenre utal a név kérdezése és a vonakodás, hogy megmondja a nevét. Valamint az áldás is, amelyet eme ismeretlen ad Jákobnak, szintén Istenre mutathat. Végül Jákob Penuelnek nevezte el a helyet, ahol küzdött Istennel, „mert – úgymond – *színről színre láttam Istent*, és életben maradtam". A Penuel Isten arcát jelenti (a LXX – eidosz theu-nak = Isten alakjának, külsejének, formájának mondja); éppen ezért vizsgáljuk e jelenetet.

Az első problémánk nyilván az lehet, ha sötét van, akkor hogyan láthatja Jákob Isten arcát. A látás azonban ebben a jelenetben több, mint puszta fizikai látás, amely testi birkózásnak indul és áldáskéréssel fejeződik be. S ugyancsak magán viseli a tremendum lenyomatát, miként a bételi álom. Magában a jelentben a birkózó csak közvetve árulja el, hogy Isten, mert miután Jákob megmondja saját nevét az ismeretlennek, a küzdő ellenfél új nevet ad neki. „Ezentúl ne Jákobnak hívjanak, hanem Izraelnek, mivel *Istennel szemben* erősnek bizonyultál, és emberek fölött fogsz győzni" (Ter 32,29). A jelenet előrevetíti az Istennel birkózó Izrael népét, aki áldásban részesült, de újra meg újra hadakozik Vele. Most sem tudjuk meg, hogyan néznek ki Isten arcvonásai. A jelenet mögött viszont ott van ez az arc, még ha rejtve is marad az éjszaka homályában.

Mózes színről színre látja Istent

Mózes alakja témánk tekintetében a legérdekesebb, hiszen a Biblia ambivalens módon mindkettőt állítja róla. Vagyis egyrészt, hogy színről színre látta Istent, másrészt pedig mint halandó ember nem láthatta (Kiv 33,11.20). Az előbbi jelenetek vizsgálatakor is érezhettük, hogy e bemutatások mögött kétféle hagyományréteggel találkozhatunk. Egy olyannal, amelyik természetesnek ve-

szi, hogy az ember láthatja Istent, aki ember módjára érintkezik teremtményével, míg a másik réteg szerint ez lehetetlen. Azonban egyik esetben sem találkozunk az arcvonások képszerű bemutatásával.

Mózes látja Istent az égő csipkebokorban. A szöveg így szól:

Mózes apósának, Jetrónak, Midián papjának a juhait őrizte. Egyszer messzire behajtotta a juhokat a pusztába, és eljutott Isten hegyéhez, a Hórebhez. Itt megjelent neki az Úr angyala *a tűz lángjában, egy égő csipkebokorban. Mikor odanézett, látta, hogy a bokor ég, de nem ég el. Így szólt magában: „Odamegyek, és megnézem ezt a különös jelenséget, hadd lássam, miért nem ég el a csipkebokor." Amikor az* Úr *látta, hogy vizsgálódva közeledik, az* Isten *megszólította a csipkebokorból: „Mózes, Mózes!" „Itt vagyok" – felelte. Erre így szólt: „Ne közelíts! Vedd le a sarudat a lábadról, mert a hely, ahol állasz, szent föld." Azután így folytatta: „Én vagyok az Isten, atyáid Istene: Ábrahám Istene, Izsák Istene, Jákob Istene." Erre Mózes eltakarta*[7] *arcát, mert félt Istenre tekinteni.* (Kiv 3,1–6)

Ahogyan Ábrahám történetében találkozunk azzal a jelenséggel, hogy hol az Úr angyala, hol az Úr, hol pedig három férfi áll Ábrahám előtt, úgy itt is az *Úr angyala* (malak Jahve), és az *Úr* (Elohim), valamint *Isten* szerepel a jelenet cselekvő formálójaként. Az Ószövetségben a tűz vagy az olvasztókemence Isten szimbóluma. S ahogyan a tűz formája változik és sohasem ugyanaz, úgy Isten is. Istent változónak mutatja be a Biblia. Elég, ha csak Isten óvó és törődést mutató arcára gondolunk, de eszünkbe juthat Isten félelmetes, mennydörgéstől kísért megnyilatkozása is, ami óhatatlanul felveti a parányi teremtmény félelmét. Isten jelenléte félelmetes, s ezért Mózes elfordítja az arcát. Az arc elfordítása/eltakarása általában a kontaktus megszakítását jelenti. E jelenetben azonban bizonyára nem, hisz Mózes ott marad, s folytatódik a beszélgetés Istennel. A saru levétele is jelzi, hogy a tisztelet megnyilvánulásával van dolgunk. Mezítláb kell járni a szolgáknak. Mózes kapcsolata egyrészt baráti, hiszen szemtől szemben beszélget Istennel, másrészt viszont szolgai is, ami persze kitüntető értelmű is lehet. Csak a szabadok viselhetnek sarut, a rabszolgák nem. Érdekes kérdést vethet föl e motívum Jézussal kapcsolatban is, aki nem engedi meg tanítványainak, hogy lábbelit viseljenek, amikor kiküldi őket a misszióba (Mt 10,10), de ugyanezen jelenet másik szinoptikus verziója szerint viselhetnek sarut (Mk 6,9; Lk 9,3). János evangéliuma pedig a szolgai állapottól már a barátság felé mutat (Jn 15,13–15). Viszont feltételezi, hogy a szolgai aspektus sem idegen Jézus és a tanítványok kap-

7 A szátár ige hifil jelentése inkább: elfordítani az arcot. Vö. van der Woude, *páním Angesicht* címszó, i. m. 437. E hellyel kapcsolatban mondja van der Woude, hogy a szatar ige nem az arc eltakarását jelenti, hanem a tekintet elfordítását (vö. Kiv 3,6; Iz 50,6; 53,3). B. Jacob a szem lesütését említi e hellyel kapcsolatban, vagy elfátyolozását. Vö. Jacob, B.: *Das Buch Exodus,* Calwer, Stuttgart, 1997, 49.

csolatától. Láthatjuk, hogy e motívumok mennyire közösek az Ó- és Újszövetségben.

„Az Úr szemtől szemben beszélt Mózessel, ahogy az ember a barátjával beszél." (Kiv 33,11) Hasonlóan nyilatkoznak a következő helyek is: MTörv 34,10; Szám 12,8. Az utóbbi hely kiemeli, hogy Áronnal és Mirjammal szemben „vele (Mózessel) szemtől szembe beszélek, nem pedig rejtélyesen. Igen, ő láthatja az Urat a maga valóságában". E vers második fele már nem egyes szám első személyben, hanem harmadikban hangzik el, s így összefoglaló jellege van. Végül a Deuteronomium Mózes életének végén így vonja meg a mérleget: „Izraelben azonban nem támadt többé olyan próféta, mint Mózes, akivel az Úr szemtől szemben találkozott." E kijelentések Mózest a Szentírás nagyjai közé sorolják. Ábrahám, Jákob, de az ősszülők istenlátását is így fogja fel a Biblia: szemtől szemben. Megfigyelhető továbbá az a tendencia e fejezeten belül (Kiv 33), hogy az Isten közelében élő emberek közvetlenül látják Istent, míg a többiek nem, bár előzőleg a hetven vén is együtt étkezik Jahvéval a hegyen (Kiv 24, 9–11). További érdekes szempont Mózes arca bőrének ragyogása (Kiv 34, 29–30.34–35), amely fordítási félreértést okozott Jeromosnál, ahogyan a Vulgata tanúsítja. Ő ugyanis úgy fordította, hogy Mózesnek szarva nőtt. Michelangelo híres Mózes szobra is magán viseli e fordítás nyomait. Így tán érthető, hogy Izrael fiai miért féltek Mózes közelébe menni.[8] A kiválasztott emberek tehát színről színre láthatják Istent. Sőt, az ő arcuk is ragyog, miként Istené, ahogy a zsoltárok számtalan helyen már tanúsítják Isten arcának ragyogását, vagy hogy Isten ráragyogtatja valakire az ő orcáját (Szám 6,25; Zsolt 31,17; 67,2; 80,4.8.20; 119,135). S a szentek arcán is felragyog Isten fényessége, és maguk is ragyogni fognak (äth Hén 38,4; 39,7; 104,2; Dán 12,3). A halál órájában pedig – így mondják a rabbik – minden ember meglátja Isten arcát.[9]

A másik hagyományréteg szerint viszont csak Isten hátát láthatja Mózes. E gondolat érdekes módon szintén a Kiv 33-ban fordul elő. Egy fejezeten belül tehát állítja a Biblia, hogy Mózes színről színre látja Istent, szemtől szemben beszél vele, de azt is, hogy legjobb esetben is csak a hátát láthatja. E fejezet 11. versében még azt láttuk, hogy Isten úgy beszél Mózessel, „mint az ember a barátjával". Majd Mózes kéréssel áll elő: „Hadd lássam meg dicsőségedet!" (Kiv 33,18) A dicsőség világos szinonimája az arcnak, ahogyan a jelenet záró része jelzi: „arcomat azonban

8 A Vulgata szövege: „Cumque descenderet Moyses de monte Sinai, tenebat duas tabulas testimonii, et ignorabat quod cornuta esset facies sua ex consortio sermonis Domini. […] Videntes autem Aaron et filii Israel cornutam Moysi faciem timuerunt prope accedere." Ex 34, 29.30). A revideált Neovulgata már így fordítja a szóban forgó helyet: „… ignorabat quod resplenderet cutis faciei suae ex consortio sermonis Domini. […] Resplendere cutem faciei Moysi, timuerunt prope accedere."

9 Lohse, E.: *proszópon*, Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament, szerk. R. Kittel és G. Friedrich, Stuttgart, 1959, 6. k. 775.

nem láthatod" (Kiv 33,23). A kérés nem érthető, ha Mózes előbb már úgy beszélt volna Istennel, mint ember a barátjával. A fejezetben nyilván két egymástól független hagyomány találkozik, s a végső szerkesztőnek nem sikerült e két szemléletből fakadó feszültséget feloldania. Jahve válaszul Mózes kérésére megígéri: „Megteszem, hogy elvonul előtted egész fényességem, és kimondom előtted a Jahve nevet. Kegyes vagyok ahhoz, akihez akarok, és megkönyörülök azon, aki nekem tetszik." (Kiv 33,19) Mózes e kegyeltek közé tartozott, hiszen az égő csipkebokor jeleneténél már hallotta Isten nevét (Kiv 3,6). Jahve nevét e helyen egy kicsit másként nyilatkoztatja ki az Úr, mint az égő csipkebokornál. Elvonult előtte Isten, és ezt mondta: „Jahve, Jahve, irgalmas és könyörülő Isten, hosszantűrő, gazdag kegyelemben és hűségben." E jelenetnél már túl vagyunk az aranyborjú imádásán, a szövetség megszegésén (Kiv 32). De Jahve Mózes közbenjárására kinyilvánítja kegyelmét, könyörületét és hűségét a nép hűtlensége ellenére. E könyörületben Mózes is részesült Izrael népével egyetemben. De arcának látását, amiről már korában beszámolt a Biblia, Isten visszavonja: „De arcomat nem láthatod, mert nem láthat engem ember úgy, hogy életben maradjon." S Mózesnek csak a hátát engedi meglátni.

Az Úr így szólt: „Nézd, itt mellettem van hely, állj ide a sziklára. Ha majd elvonul előtted dicsőségem, a szikla mélyedésébe teszlek, és kezemmel befödlek, amíg elvonulok előtted. Ha visszavonom kezemet, hátulról látni fogsz, arcomat azonban nem láthatod." (Kiv 33, 21–23)

Jahve szinte túlzóan antropomorf módon cselekszik. Mózest behelyezi a szikla hasadékába. Sőt, a kezével is befedi, hogy ne lássa Istent, hogy óvja a jelenet félelmetes jellege miatt. Emberibb módon aligha lehetne az Úr cselekvését leírni. A dicsőség az arc szinonimája, ahogyan már előbb megjegyeztük. Mózes legfeljebb Isten kezét láthatja. De a térbeli képzettől nem nagyon tudunk szabadulni, hiszen e kijelentés: „itt mellettem van hely", Jahvét magát is kiterjedéssel ruházza fel. Még erőseben aláhúzza ezt Mózesnek kézzel történő elmozdítása, majd pedig befödése. S közben Isten vonul is Mózes előtt, amikor a sziklahasadékba helyezi, s arcát is befödi ugyanazzal a mozdulattal. Képszerűbben nem is írhatná le. Viszont arcának látását megtagadja még a nép prófétai vezetőjétől is. Nem kételkedhetünk abban, hogy itt másfajta istenképpel találkozunk, mint ugyanezen fejezet másik rétegében. Erősen emlékeztet Mózes sziklahasadékba helyezése arra a gesztusra, ahogyan Isten az első emberpárt az Éden kertbe helyezte (Ter 2,8), avagy a földre (Jób 20,4), vagy egyáltalán az életbe (Zsolt 66,9). Mindegyik esetben a tesz, helyez (*szim*) igét használja. Az elvonulás (*abar*) dinamizmust kölcsönöz a jelentnek,[10] s nem tudjuk biztosan, hogy előtte már a sziklahasadékba

10 Vö. Dohmen, Chr.: *Exodus 19–40*, Hereders Theologischer Kommentar zum Alten Testament, Herder, Freiburg, Basel, Wien, 2004, 351–352.

helyezte Mózest az Úr, avagy csak közben, amikor vonul, vagy pedig végig az egész cselekvés folyamán ott tartja. A kifejezés mindegyik értelmezést megengedi. Dohmen még arra is felhívja a figyelmet, hogy mind az időbeli, mind a térbeli síkokkal művészien játszik a szerző, mivel az előbb, elöl, arc jelentésének gyöke ugyanaz a szó (*pani*), valamint a később, mögött, (*ahar*) kifejezések szintén egy tőről fakadnak.[11] A háttal való fordítás helytelen. Inkább úgy kell érteni, hogy a későbbiekből, ami majd ez után történik, fogsz felismerni engem.[12] B. Jacob szellemesen így fogalmaz e helyet magyarázva: „ahelyett, hogy látnál, majd hallani fogsz valamit".[13] Azaz a kinyilatkoztatás nem képszerű. A fides ex auditu gondolattal találkozunk. Vagyis a hit hallásból fakad (Róm 10,17). Az igének, a szónak döntő jelentősége van a kinyilatkoztatásban. Éppen ezért nem Isten arca, hanem szava a meghatározó.

„Isten arca látásá"-nak hatástörténete

A Kiv 33,21–23-t behatóan vizsgálták az exegézis, azaz a hely magyarázata során. Néhány fontosabb véleményt felsorolunk – B. S. Childs máig kitűnő Exodus kommentárjára támaszkodva.[14] Mind a klasszikus zsidó, mind a klasszikus keresztény magyarázók megegyeznek abban, hogy Isten lényegét halandó ember nem láthatja meg úgy, hogy életben maradjon (Maimónidész, Szent Ágoston). Az Onkelosz targum megkülönbözteti Isten sekináját (= jelenlétét) magától Istentől. Saadia azt javasolja, hogy Mózes csak egy fényjelenséget látott, amelyet Isten hozott létre, amikor elvonult előtte. Judah Hallévi két véleményt említ: egyrészt Isten dicsősége finom szubsztanciát (lényeget) jelent, amely finom formát jelöl, amelyben Isten megnyilatkozik. Másrészt az egész spirituális világot is jelentheti (Kuzari IV. 3.). A keresztény szerzők egyszerűen ismétlik a héber terminológiát és dicsőségről, felségről és hatalomról beszélnek (Lyra, Drusius, Tremellius stb.).

Isten lényege és tulajdonságai közötti megkülönböztetés mind a zsidó, mind a keresztény teológia jellemzője. Álljon itt Maimónidész véleménye: „Isten műveinek ismerete az ő tulajdonságainak ismerete, amelyből felismerhető" (Guide I. 54). Aquinói Szent Tamás ugyanezen a véleményen van (Summa 1a, 12,1kk.). Rashi már azt is említi, hogy ekkor tanította meg Isten Mózesnek az imádság formáját és használatát, valamint kinyilatkoztatta tizenhárom tulajdonságát. A keresztény teológia fi-

11 Uo. 352.
12 Uo. 352.
13 Jacob, i. m. 960, „anstatt zu sehen, wirst du etwas hören."
14 Childs, B. S.: *Exodus*, Old Testament Library, SCM Press, London, 1974, [7]1991, 597–600.

lozofikus beállítottságáról árulkodik a Vulgata fordítása: Isten Mózesnek nem az arcát mutatja meg, hanem „ego ostendam omne bonum tibi" („minden jót megmutatok neked"). A liberális protestáns teológiai magyarázat (Dillmann és Bäntsch) viszont e teofánia magyarázata során Isten természetének etikai jellegét kívánja hangsúlyozni. Mc Neil Isten megjelenéséről mondja, hogy az nem más, mint külső szépségének látványa, morális tökéletességének látható jele.

A klasszikus krisztológiai értelmezést Ágostonnál találjuk, aki az elvonulok előtted (transibo ante te) kijelentést Jn 13 értelmében Jézus feltámadásának eljövendő próféciájaként fogta föl. Abot de Rabbi Nathan az arcot itt erre a világra érti, míg a hátat, a mögöttit pedig az eljövendő világnak képzeli. A zsidó felfogás szerint ugyanis a jövendő nem az ember előtt van, hanem mivel titokzatos és nem látható, mögötte helyezkedik el.

Jézusban emberi arcot ölt Isten elrejtett arca

Jézus arcára természetesen ugyanúgy kíváncsiak vagyunk, amint Mózes is látni kívánta Isten arcát. Ahogyan láttuk, ez részben tökéletesen sikerült, másrészt viszont Isten egyáltalán nem engedte meg arca látását Mózesnek. Jézus tekintetének jóságát, megtisztító jellegét leírja a szenvedéstörténet. Dicsőséges arcvonását már említettük a Tábor-hegyi színeváltozással kapcsolatban, ahol nemcsak arca, hanem egész teste és ruhája is ragyogott.

Jézusban látható lesz Isten arca (Jn 1,14.18; 14,9; Zsid 1,3; Kol 1,15), de a milyenségét az Újszövetségben sem tudjuk meg. Sokkal inkább e tekintet megtisztító, átformáló jellegével találkozunk. De az Ebed Jahve énekek segítségével azt is tapasztalhatjuk, hogy eme szenvedő arc felénk fordulása a mi elfordulásunkat és megborzadásunkat váltja ki (Iz 52,14; 53,3). E borzadás viszont nem az a tremendum, amellyel Jákobnál találkoztunk, hanem inkább az eltorzított arctól érzett szánalmas viszolygás. Jézus arca tud haragos is lenni, amikor az ember szívének keménységét látja (Mk 3,5). Jézus szenvedő arca megtisztító erővel rendelkezik. Gondoljunk a passió azon jelenetére, amikor rátekint az őt megtagadó Péterre, s Jézus arca keserves megtisztító sírást vált ki Péterből (Vö. Lk 22,60–62). Hogyan is mondja József Attila? „Hiába fürösztöd önmagadban, / Csak másban moshatod meg arcodat." (*Nem én kiáltok*) Jézus arca töviskoronás, szenvedő, de dicsőséges arc is. Bizonyára szuggesztív erővel rendelkezik, hisz elég rátekintenie a jövendő apostolokra, azok mindent otthagynak, s követik. Jézus egész lénye tükröződik arcán, amelyen felragyog Isten arca azok számára, akik rátekintenek. Ezért mondja Pál apostol: „Isten dicsőségének ismerete felragyog nekünk Krisztus arcán" (2Kor 4,6).

Összegzés

Isten arcát az Ószövetség kiválasztottjai láthatták, a rabbik szerint viszont csak a sekinát szemlélhették, tehát jelenlétének dicsfényét. Isten arcát maradandóvá az ő szavai teszik:

Az úr elvonult előtte (Mózes előtt), és ezt mondta: „Jahve, Jahve, irgalmas és könyörülő Isten, hosszantűrő, gazdag kegyelemben és hűségben. Kegyelmét megtartja ezrek számára, megbocsátja a vétket, a hibát és a bűnt." (Kiv 34, 6–7)

Mózes válaszában a következőt kéri: „de bocsásd meg bűneinket, és fogadj el minket örökségedül." (34,9b)

Jézus arca nem ikonként jelenik meg előttünk, bár tanítványainak, közvetlen hallgatóságának az is volt. Amint Jahve arca fölsejlik az Ő tanításából, úgy Jézus arca is tanítása és tettei által vésődik szívünkbe, főleg nekünk, akik szemtől szemben nem láthattuk őt (vö. Jn 20,29). Megszülni eme arcot másokban, a szülés fájdalmait hordozza magában: „Fiaim újra a szülés fájdalmait szenvedem értetek, amíg Krisztus ki nem alakul bennetek" (Gal 4,19). Reményik Sándor *Istenarc* című versében hasonlóan vall:

Egy istenarc van eltemetve bennem:
Antik szobor, tiszta, nyugodt erő.
Nem nyugszom, amíg nem hívom elő.
S bár világ-szennye rakódott reája,
Nem nyugszom, amíg nem lesz reneszánsza.

Balázs Gábor

Az „arc elrejtése”

Eliezer Berkovits soá értelmezéséről

A rossz problémája a klasszikus zsidó irodalomban

Minden olyan vallásnak magyarázatot kell keresnie a világban tapasztalható rossz létére, amely egy mindenható és igazságos Isten létét hirdeti. A hétköznapi emberi tapasztalat azt mutatja, hogy a világon nem csak a gonoszok szenvednek, azonban ha valóban létezhet a világon meg nem érdemelt szenvedés, akkor vagy Isten mindenhatósága, vagy erkölcsi tökéletessége sérül. A monoteista vallások hívei által kidolgozott filozófiai rendszerekben – érthető módon – általában nagy fontossággal bír a teodicea, azaz az istenigazolás területe. Amikor egy adott vallási közösség saját sorsán keresztül különösen intenzíven tapasztalja meg a természeti világban és a történelemben létező rosszat, hívei körében általában felerősödik az igény, hogy választ kapjanak a kérdésre: „Miért engedi Isten, hogy mindez megtörténjen?” A zsidó történelem ismeretében épp ezért nem meglepő, hogy a soá után számos filozófiai válasz született e kérdés megválaszolására. Írásomban egy erdélyi származású, Amerikába emigrált, majd onnan Izraelbe vándorolt teológus, filozófus és rabbi, Eliezer Berkovits[1] a soára adott magyarázatát fogom elemezni, amelyben megpróbálta ötvözni a hagyományos és a modern vallásos és filozófiai elemeket.

A teodicea természetesen nem új jelenség a zsidó bölcselet történetében; a rossz létére adott teológiai, bölcseleti és filozófiai magyarázatokban a zsidó hagyomány klasszikus forrásai is bő-

1 Berkovits 1908-ban született Nagyváradon, a tekintélyes Glasner rabbicsalád egyik tagja avatta rabbivá. Később a berlini rabbiszemináriumban tanult a kor egyik legnagyobb rabbinikus tudósánál, Yechiel Weinbergnél. Berlinben szerzett filozófiából doktori címet, 1940-től Angliában, Ausztráliában majd az Egyesült Államokban élt és tanított, míg 67 éves korában családjával együtt Izraelbe vándorolt. 1992-ben Jeruzsálemben hunyt el.

velkednek.[2] Noha a Héber Szentírás (a továbbiakban: a Tánách) irodalmának kutatói között meglehetősen elterjedt nézet, hogy hiábavaló próbálkozás szisztematikus és egységes filozófiát vagy teológiát keresni a Tánách 24 könyvében, ugyanakkor arról is nehéz lenne vitatkozni, hogy a rossz létére való magyarázatokat már a Tánách lapjain is találunk, sőt Jób könyvének egyetlen kérdés áll a középpontjában: miért mér Isten szenvedést az emberre? A zsidó vallásos irodalom számára alapfeltételezés, hogy a teremtett világ jó,[3] de a teremtett világban létező rossz problémája is nagyon hamar megjelenik a Tórában.[4] A rossz létével kapcsolatban a Tánách kora zsidóságának álláspontja legalább egy kérdésben egyértelműnek tűnik: a Rossz semmiképpen sem lehet egy önállóan keletkezett, Isten akaratától függetlenül létező entitás. A Rossz az isteni teremtés részeként jött létre, ahogy ezt Ézsaiás próféta rendkívül világosan megfogalmazta: „Én vagyok az Örökkévaló, és nincs semmi más rajtam kívül, én alkotom a fényt és én teremtettem a sötétséget, én csinálok békét és teremtettem a rosszat." (Ézs 45,6–7)[5]

A világban létező Jó és Rossz a Tánách korának gondolkodásában nem az egyéni és népi élettől elszigetelhető, elvont filozófiai problémaként jelenik meg, hanem nagyobb összefüggések rendszerében, ahol a gondviselő Isten a Jót jutalomként, a Rosszat pedig az igazságos büntetés eszközeként használja. A Tánáchból számos idézettel lehet alátámasztani ezt a tézist, de talán a leginkább ide kívánkozó szövegek a zsidó hagyományban „*tocháchá*"-nak (vagy gyakran többes számban: *tocháchot*) nevezett szövegek (3Móz 26,14–43 és 5Móz 28,15–68). Ezekben egyértelmű kifejezést kap e gondolat, amelyet a posztbiblikus, rabbinikus zsidó kultúrában annyira alapvetőnek ítéltek, hogy úgy rendelkeztek, a Tórából e szakaszokat kell felolvasni a zsinagógában két különösen fontosnak ítélt időpontban, a Tóraadás ünnepének tekintett hetek *(sávuot)* ünnepe, illetve az „ítélet napjának" is nevezett, zsidó újév *(ros hásáná)* előtt. Hasonló egyértelműséggel fejezi ki e gondolatot a „*smá Jiszráél*"-ként ismert „hitvallás" második része

2 A teodiceával foglalkozó zsidó irodalom felsorolhatatlan egyetlen lábjegyzetben. A témával foglalkozó, magyarázatokkal ellátott, a fontosabb műveket felsoroló bibliográfia: Blau, Yitzhak: Annotated Bibliography to the Problem of Evil, in Carmy, Shalom (szerk.): *Jewish Perspectives on the Experience of Suffering*, Aronson, Northwale and Jerusalem, 1999, 331–344. Az ezzel a tárggyal foglalkozó összefoglaló művek közül ki kell még emelni: Rosenberg, Shalom: *Good and Evil in Jewish Thought*, MOD Books, Tel-Aviv, 1989. Schweid, Eliezer: *Lehágid ki jásár hásém*, [héber], Tag Books, Israel, 1994.

3 1Móz 1,31

4 1Móz 3. fejezet

5 A rabbinikus kultúrában ezt az idézetet érdekesen módosított formában emelték át a reggeli ima szövegébe: „Áldassál Örökkévaló Istenünk, a világ ura, aki fény alkotója és sötétség teremtője, aki békét csinál és mindent megteremt." A változtatás okáról lásd: Babilóniai Talmud, Brákhot 11b. Illetve részletes magyarázatért lásd: Munk, Elijáhu: *Olám hátfilot*, [héber], Mossad Harav Kook, Jeruzsálem, 1991, I. kötet, 95–96.

(5Móz 11,13–17), amelyet a rabbinikus irodalomban olyan fontosnak ítéltek, hogy elolvasását minden zsidó számára kötelezővé tették a reggeli, illetve az esti ima keretében.

Mivel a bibliai narratíva nemzeti kiválasztásról, történeti ígéretről is szólt, ezért a rabbinikus kultúra bölcsei számára nemcsak az egyének sorsában megmutatkozó látszólagos igazságtalanság megmagyarázása jelentett teológiai kihívást, hanem a zsidó nép történelmi sorsa is súlyos kérdéseket vetett fel. Hogyan lehet megmagyarázni, hogy a kiválasztott nép elvesztette az isteni ajándékként az ősatyákkal kötött szövetség során neki ígért földet? A bölcsek mindig is igyekeztek megvédeni az isteni igazságosság eszményét, mind az egyéni,[6] mind a közösségi sorsban megnyilvánuló Rossz megmagyarázásakor. A leggyakrabban használt rabbinikus magyarázati séma a bibliai mintát követte, és a két jeruzsálemi Szentély pusztulását a nép cselekedeteiért kijáró jogos büntetésként értelmezte:

Miért pusztult el az Első Szentély? Három dolog, a bálványimádás, a törvénytelen nemi kapcsolatok és a vérontás miatt. De a Második Szentély, ahol tóratanulással, a parancsolatok megtartásával és a jótékonysággal foglalkoztak, miért pusztult el? Azért, mert hiábavaló gyűlölködés volt abban a korban, és ez arra tanít bennünket, hogy a hiábavaló gyűlölködés felér három vétekkel: a bálványimádással, a törvénytelen nemi kapcsolatokkal és a vérontással.[7]

A Rosszat isteni büntetésként értelmező magyarázati modell Izrael népének korai történetétől kezdve jelen van tehát, és a középkoron átívelve elevenen él a jelen kor zsidó vallásos bölcseletében is. Egy emberközeli, perszonális, büntető és jutalmazó, a világot az emberi ésszel is felfogható igazságosság szabályai szerint irányító Isten létének feltételezése mellett – legalábbis pedagógiai szempontból – nagyon komoly érvek szólnak. Ennek az istenképnek azonban megvannak a maga korlátai, és nemcsak a modern korban[8] tűnt ez az értelmezés sokak számára – finoman szólva – naivnak.

A soát követő korszak érthető módon a zsidó filozófia azon szakaszai közé tartozik, amikor a teodicea kérdése jelentős fi-

6 Az alábbi rabbinikus szöveg rendkívüli tömörséggel foglalja össze ezt az elvet: „R. Ámi mondta: nincs halál bűn nélkül és nincs szenvedés vétek nélkül." Babilóniai Talmud, Sábát 55a

7 Babilóniai Talmud, Jomá 9b

8 Menachem Kellner szerint Maimonidész a jutalom és büntetés elvét kizárólag a tömegeknek szóló oktatási célú, a köz érdekében szükségszerű hazugságnak tartotta: Kellner, Menachem: *Must a Jew Believe Anything?*, Littman Library, Oxford, 2006, 149–163.

gyelmet kapott.[9] Megkülönböztethetünk két alapvető tendenciát, az úgynevezett „kontinuitás iskolát" és a „törés teológiát". Az előző szerint a soá minden borzalma ellenére sem jelent új kihívást a zsidó teológia számára, hiszen Izrael népének szenvedése a 20. században egy újabb, rendkívül tragikus, de nem alapvetően különböző fejezete a zsidóság szenvedéstörténetének. A másik iskola szerint viszont a soá a Rossz megnyilvánulásának olyan szélsőséges manifesztációja volt a történelemben, amely Isten – vagy legalábbis beavatkozásának – hiányát annyira nyilvánvalóvá tette, hogy azt csak új, radikális teológiai válaszokkal lehet megmagyarázni.

A kontinuitás iskola jellegzetes képviselője a Berkovitshoz hasonlóan szintén Erdélyből származó Joel Teitelbaum rabbi, a szatmári haszid közösség vezetője, aki nemcsak abban volt biztos, hogy a soá Isten büntetése, hanem abban is, hogy azonosítani tudja a bűnösöket, akik miatt mindez bekövetkezett:

Úgy tűnik, senki nem veszi észre, hogy a hatmillió zsidó lemészárlásának azon szekták az okai, amelyek a nemzetekhez fordultak és megszegték az esküt, hogy nem fogják a véget sürgetni. Politikai hatalmat és szabadságot igényeltek a kijelölt idő előtt. […] *Aki elmerül a cionista eszme, a cionisták tettei és ármánykodásai tanulmányozásában, annak nem lesz kétsége, hogy a minket érő csapások csakis miattuk voltak.*[10]

Az ultrakonzervatív Teitelbaum, aki teljes meggyőződéssel hitte, hogy a zsidó nép számára minden aktív történelmi és politikai szerep vállalása szigorúan tilos, a cionistákban látta a modern korban az Isten ellen lázadók eklatáns példáját. Szerinte tehát a soá semmit nem változtatott a világ működését magyarázó képletben: amikor Izrael fiai – vagy egy részük – fellázadnak az Örökkévaló ellen, olyankor a féltékeny Isten haragja lesújt, és a büntetés az egész népet éri, nem csak a bűnösöket. Az Izrael fiainak egymás iránti kölcsönös felelősségéből fakadó kollektív

9 A soával foglalkozó zsidó filozófiai irodalom hatalmas, de mindenképpen érdemes kiemelni két részletes bibliográfiát is tartalmazó, átfogó igénynyel megírt tanulmányt: Katz, Steven T.: The Shoah, in Frank, Daniel D. és Leaman, Oliver (szerk.): *History of Jewish Philosophy*, Routledge, London and New York, 2007, 854–874; Lang, Berel: Evil, Suffering, and The Holocaust, in Morgan, Michael és Gordon, Peter Eli (szerk.): *The Cambridge Companion to Modern Jewish Philosophy*, Cambridge University Press, New York, 2007, 277–299. A legújabb héber nyelvű szakirodalom átfogó műve: Shner, Moshe: *Berésit hájtá hásoá*, Magnes, Jeruzsálem, 2013. Ez utóbbi könyv Berkovitssal foglalkozó része: 94–112.

10 Teitelbaum, Joél: *Vájoél Mose*, 100. rész, Brooklyn, 1990. Teitelbaum anticionista teológiájáról és a szövegben említett „három esküről" magyarul is lehet olvasni Aviezer Ravitzky a témában klasszikussá vált könyvében: Ravitzky, Aviezer: *A kinyilatkoztatott vég és a zsidó állam*, Kalligram, Pozsony, 2011.

büntethetőség elve természetesen nem Teitelbaum újítása, ő csak alkalmazta a bibliai és a talmudi elvet.[11]

Richard Rubenstein, aki reform-rabbiként a zsidó kultúrát, történelmet és vallást érintő szinte minden kérdésben Teitelbaumétól alapvetően eltérő álláspontot vallott, a soából is más teológiai következtetéseket vont le. Őt tekinthetjük a törésteológia egyik legjellegzetesebb képviselőjének.

Senki sem jelentheti ki egyértelműen, hogy Isten halott. Honnan is tudhatnánk? Mégis azt kell mondjam: „Isten halálának korszakában" élünk. Ez alatt azt értem, hogy az embert és Istent, eget és földet összekötő kapocs eltörött. Egy hideg, néma és érzéketlen kozmoszban vagyunk, ahol saját erőinken túl nem számíthatunk semmilyen céltudatos hatalomra. Auschwitz után mi mást mondhat egy zsidó Istenről? […] *Hogyan hihet egy zsidó egy jóságos és mindenható Istenben Auschwitz után? A hagyományos zsidó teológia feltételezi, hogy Isten minden történelmi esemény végső és mindenható mozgatója. Történelmünk minden katasztrófáját úgy magyarázták, mint Isten büntetését Izrael bűneiért. Nem látom be, hogyan lehetne ezt az álláspontot fenntartani anélkül, hogy ne tennénk Hitlert és az SS-t Isten akaratának eszközeivé.*[12]

Rubenstein következtetését a következőképpen lehet a legegyszerűbben összefoglalni:

1. Az a mindenható, gondviselő és szerető Isten, amelynek létét a zsidó hagyomány feltételezi, nem engedhette volna, hogy a Rossz olyan radikális formában nyilvánuljon meg a történelemben, mint ahogy ez a soában történt.

2. A soá azonban megtörtént.

3. Tehát a zsidó hagyomány szerint elképzelt Isten nem létezhet.[13]

Rubenstein következtetése a „hideg, néma és érzéketlen kozmosz"-ról tehát tudatos és radikális szakítást jelentett a zsidó teológiai hagyománnyal. A klasszikus zsidó történelemszemlélet felfogásához képest nem kevésbé volt forradalmi Rubensteinnek az a döntése sem, hogy nem volt hajlandó a soát az isteni jutalom-büntetés paradigmája szerint értelmezni.

11 Mózes V. könyvének 27. fejezete és Józsua könyvének 8. fejezete egyaránt arról számol be, hogy a honfoglalás idején Izrael népe Gerizim és Ébál hegyeinél kollektív felelősséget vállalt az Istennel kötött szövetség keretén belül, és a rabbinikus értelmezés szerint ez kiterjedt arra is, hogy egymás bűneiért is felelősséggel tartoznak. Bár a kollektív felelősség gondolata széles körben elfogadott, de a hatályát már a rabbinikus korban vitatták, és nincs róla konszenzus, hogy visel-e valaki felelősséget más bűnéért, ha az elkövetés ellen nem volt lehetősége tiltakozni. A rabbinikus vita érveit lásd pl. Babilóniai Talmud, Szanhedrin 27b és 43b.

12 Rubenstein, Richard: The State of Jewish Belief. *Commentary* 42 (1966) 134.

13 Rubenstein álláspontjának elemzését lásd: Katz, i. m. 856.

Eliezer Berkovits 1973-ban írta *A hit a holokauszt után*[14] című könyvét, amely – minden, a továbbiakban elemzésre kerülő hiányossága ellenére – máig a soá egyik legfontosabb teológiai magyarázatának számít, főleg a modern-ortodox közösség számára. A két korábban említett teológiai iskola közül Berkovits egyértelműen a kontinuitás iskolához tartozik:

Az abszolút igazságos és könyörületes Istenbe vetett hitünk szempontjából egyetlen ártatlan gyermek szenvedése nem kevésbé problematikus, mint milliók meg nem érdemelt szenvedése.[15]

Berkovits nem azt vitatta, hogy a zsidó történelemnek rendkívüli eseménye a soá, hanem azt, hogy egy végkimenetelét tekintve rettenetes katasztrófa felvet-e új teológiai kérdéseket, és ebben a kérdésben az álláspontja egyértelműen tagadó. A soá Berkovits szerint is egyedülálló a bekövetkezett borzalom mértékében, de ugyanakkor nem rendkívüli a vallásos tapasztalatban. A teodicea hagyományos problémája az emberi ész szempontjából igazságtalannak tűnő szenvedés léte, és ebből a szempontból a szenvedés mennyiségi faktora irreleváns. A mindenható és erkölcsileg tökéletes Isten által teremtett világban az vár magyarázatra, hogy miért van egyáltalán Rossz, és nem az, hogy mennyi rossz létezik.

Berkovits tehát határozottan elutasította Rubenstein és a radikális teológia alapfeltételezését, miszerint a soá által felvetett kérdések nem válaszolhatóak meg a hagyományos teológiai eszközökkel. Noha Berkovits nem tartotta szükségesnek a zsidó teológia radikális megújítását a soá után, ez nem jelentette azt, hogy elfogadta volna a hagyományos teológia legkézenfekvőbb válaszát, a büntetéselméletet. Teitelbaumnak nemcsak azt az állítását vetette el, hogy a cionizmust kell hibáztatni a bekövetkezett történelmi katasztrófáért, hanem a konkrét bűnbak megnevezésénél azt a sokkal alapvetőbb fontosságú feltételezését is, hogy csak büntetésként lehet értelmezni a történteket.

Van bűnök miatti szenvedés, de az állítás, hogy minden szenvedés a bűnök miatt van – egyszerűen nem igaz. Obszcén gondolatnak tartom, hogy a történelem minden korszakában meglévő zsidó mártíromságot isteni büntetésként értelmezzük: egy percre sem szabad eljátszanunk a gondolattal, hogy az, ami megtörtént az európai zsidósággal, valamilyen általuk elkövetett bűnért kiszabott isteni büntetés lett volna. Ami

14 Berkovits, Eliezer: *Faith After the Holocaust*, Ktav, New York, 1973. Berkovits a témához kapcsolódó, de valójában sok új gondolatot nem tartalmazó művei: Berkovits, Eliezer: *Crisis and Faith*, Sanhedrin, New York, 1976: Berkovits, Eliezer: *With God in Hell*, Sanhedrin, New York, 1979.

15 Uo. 128. Ez a megközelítés nem újszerű, mint Berkovits maga is jelezte, e ponton ő csak követte – többek között – a klasszikus középkori zsidó filozófust, Nachmanidészt. (Lásd Berkovits idézetét és magyarázatát, uo. 128–129.)

történt, az az abszolút igazságtalanság volt, egy olyan igazságtalanság, amelyet Isten eltűrt.[16]

Berkovits nem azt a teológiai tételt vitatta, hogy a Rossz jelenléte a világban értelmezhető büntetésként is. Szerinte a zsidó történelemfilozófia alapját a dualizmus lehetőségének elutasítása képezi, és mint a fentebb már idézett Ézsaiás versből (45,6–7) láthattuk, Isten felelősséget vállal a Rossz megteremtéséért, és bizonyos esetekben a Rosszat büntetésként használja. Mivel a Rossz létének kérdése egyidős a zsidó vallás létével,[17] a soá esetében, éppúgy, mint a zsidó történelem korábbi katasztrófái kapcsán, nem elkerülhető a kérdés, hogy Isten miért nem akadályozza meg az adott katasztrófák bekövetkezését.

Berkovits válaszában a zsidó teológia hagyományos fogalmainak újraértelmezését és aktualizálását kínálta. Az első és a soára adott teológiai válasza szempontjából legalapvetőbb fogalom a *heszter pánim*, azaz az „arc elrejtése".

Berkovits megkülönböztette az „isteni arc elrejtése" metaforájának két lehetséges jelentését. E metafora már a Tórában előfordul, ahol a szöveg a bálványimádás miatt megbüntetett nép sorsát írja le ezzel a kifejezéssel: „És felgerjed haragom ellene azon a napon, és elhagyom őket és elrejtem előlük arcomat, pusztulássá lesz és sok szerencsétlenség éri őket, és szól majd azon a napon: Nemde mivel Istenem nincs közöttem, azért értek engem ezek a bajok. És bizony elrejtem arcomat azon a napon mindazon bűnök miatt, amelyeket elkövetett, amikor más istenekhez fordult." (5Móz 31,17–18)

Ebben a szövegben az arc elrejtése büntetés, és egy másik modern ortodox gondolkodó, Normann Lamm valóban ebben az értelemben használta a kifejezést a soára adott magyarázatában.[18]

Berkovits azonban nemcsak azt vitatta, hogy a soát Isten aktív büntetéseként kell értelmezni, hanem azt sem volt hajlandó elfogadni, hogy a soá esetében Isten aktív részvételének hiánya a történelemből magyarázható „passzív büntetésként". Éppen ezért az „arc elrejtésének" a soá magyarázatához felhasznált értelmezésekor Berkovits nem a tórai versekből, hanem a kifejezés 44. zsoltárban található előfordulásából indult ki. Ebben a zsoltárban a szerző leszögezi, hogy Izrael népét akkor is érik csapások, amikor nem tagadják meg a szövetséget (18. vers), amikor nem

16 Uo. 94. (Hacsak nem szerkesztési hibáról van szó, akkor úgy tűnik, annak a feltételezésnek az elutasítása, hogy a *soá* megérthető isteni büntetésként, olyan fontos volt Berkovits számára, hogy ugyanezt a gondolatot már korábban szó szerint ugyanígy leírta, lásd: 89.)

17 Uo. 90.

18 Lamm, Norman: The Face of God: Thoughts on the Holocaust, in Rosenberg, B. and Heumen, F. (szerk.): *Theological and Halakhic Reflections on the Holocaust,* Ktav, New York, 1992, 68–75. Az „arc elrejtése" fogalmának modern értelmezéséről és különösen Lamm álláspontjának érvényéről lásd az alábbi kritikus elemzést: Wolpe, David: Hester panim in Modern Jewish Thought, *Modern Judaism* 17. (1997).

fordulnak idegen istenekhez (21. vers), és az ilyen helyzetekben bekövetkező „arc elrejtés" (25. vers) nem lehet büntetés.[19]

Az „arc elrejtése" metaforájának rendelkeznie kell a büntetés mellett jelentéssel is, és ezt Berkovits Ézsaiás próféta szavaiban találta meg:

Ézsaiás próféta azt mondja: „rejtőzködő Isten vagy, Izrael Istene, segítő". (Ézs 45,15) Ebben a versben az, hogy Isten elrejti önmagát, nem reakció az emberi viselkedésre, mint amikor az „arc elrejtése" büntetésként történik. Ézsaiás számára Isten elrejtőzése az isteni természet egyik attribútuma: Isten ilyen, olyan Isten, aki elrejti magát. Az ember keresheti, de hiába, az ember szólíthatja, de nem fog választ kapni.[20]

Amennyiben az isteni attribútumokhoz tartozik Isten ideiglenes hiánya a történelemből, akár arra a következtetésre is juthatnánk, hogy a radikális teológiának legalább részben igaza van, és a kozmosz legalábbis időnként „hideg, néma és érzéketlen". Ezt a feltevést elutasítandó, Berkovits így folytatta a leírást:

Ez nem Isten közönyét mutatja az ember sorsa iránt. Az az Isten, aki elrejti magát, Izrael Istene, aki a segítő Isten. Misztikusak ugyan az útjai, de az önmagát elrejtő Isten ugyanaz, aki megsegít. Így Ézsaiás azt is mondhatta, hogy: „Várom az Örökkévalót, aki elrejtette arcát Jákob háza elől, és Benne reménykedem." (Ézs 8,17)[21]

Berkovits számára az „arc elrejtése" metaforájának lényegesebb jelentése nem az, amely szerint Isten bizonyos esetekben a megérdemelt – az emberi logika szerint is igazságosnak tekinthető – büntetést ebben a formában szabja ki, hanem az a „rejtőzködés", amely Isten misztikus lényegéhez tartozik, és teljességgel érthetetlen az ember számára. Berkovits értelmezésében a prófétai tanítás lényege arra vonatkozik, hogy az embernek tudomásul kell vennie: a maga egészében sosem fogja megérteni az isteni természetet, a Rejtély sosem fog eltűnni a világból. Filozófiai szempontból sem újszerű, és szofisztikáltnak sem tekinthető, ha Berkovits konklúziója pusztán annyi lett volna, hogy beáll azon episztemológiai szempontból szkeptikus gondolkodók közé, akik az emberi megismerés lehetőségeit vizsgálják, majd eszmefuttatásuk végén megállapítják, hogy a világ (vagy/és Isten) nem megismerhető az ember számára. O azonban ezen a ponton nem fejezte be érvelését, hanem tovább lépett, és egy konstruktív elemet is beiktatott. Isten rejtőzködésének van pozitív oldala is: az isteni be nem avatkozásnak köszönhetően az ember szabadon cselekedhet.

19 A Zsoltárok könyvében többször is előfordul az „arc elrejtésének" képe, és más helyeken sem büntetésként jelenik meg (lásd pl. Zsolt 27,9 és 30,8), Berkovits tehát nem a kifejezés egyszeri, ritka előfordulására alapozta állítását.

20 Berkovits, i. m. 101.

21 Uo. 101.

*Isten nem határozza meg előre, hogy kiből lesz igaz ember (*cádik*) és kiből gonosz (*rásá*). Ha nem létezne annak a lehetősége, hogy valaki gonosz legyen, ha az akar lenni, akkor nemcsak gonosz, hanem igaz ember sem lehetne. Csak annak eredményeként válhat valaki igaz emberré, hogy felelősen és szabadon választott az előtte álló lehetőségek közül. Ahol nincs választás, és az embernek nincs rá lehetősége, hogy gonosz legyen, ott kizártuk annak lehetőségét is, hogy igaz ember lehessen.* […] *Ami jó, az azért jó, mert ott van mellette a rossz lehetősége is, és* vice versa.[22]

Ebben a szövegrészletben is jól megfigyelhető Berkovits módszere, ahogy filozófiájába beépítette a hagyományos teológiai fogalmakat. A *cádik* és a *rásá* a klasszikus zsidó jogi és etikai irodalom kategóriái, amelyek elsődleges értelmükben azt jelzik, hogy valaki megtartja-e a Tóra – rituális és morális – parancsolatait vagy nem, de Berkovits a fogalmakat pusztán etikai értelemben használta. Berkovitsnál a fenti fogalmak csak a jó és rossz cselekedeteit szabadon választó erkölcsi ágenseket jelentik. Ha filológiailag nem is kimondottan pontos ez a reinterpretáció, akkor is nehéz lenne azt állítani, hogy a fogalmak eredeti jelentésétől idegen Berkovits felfogása.

Berkovits ezek után visszatért Ézsaiás tanításához a rosszról és a jóról, annak érdekében, hogy elmagyarázza Isten szerepét mindebben:

Ézsaiás természetesen nem azt akarta mondani, hogy Isten a szó szoros értelmében rosszat tesz. […] *Isten teremtette a rosszat azáltal, hogy a rossz lehetőségét megteremtette. Meg kellett teremtenie a rossz lehetőségét ahhoz, hogy megteremthesse ellentétének, a békének, a jóságnak és a szeretetnek a lehetőségét.*[23]

Nem világos, hogy Berkovits érzékelte-e annak teológiai veszélyét, hogy olyan kifejezéseket használt, mint például: Istennek „meg kellett teremtenie" valamit. Nem biztos, hogy ezzel az antropomorfizmus teológiai vétségét akarta elkerülni, de mindenesetre fontosnak tűnt számára, hogy ne tüntessen el minden különbséget Isten és ember között az etikai szférában:

Bizonyos értelemben Isten nem lehet sem jó, sem rossz. Saját természetének szempontjából Isten képtelen a rosszra. Ő az egyetlen olyan entitás, amely maga a jó. De minthogy az esszenciájához tartozik, hogy nem tehet rosszat, ezért jót sem tehet. Isten, minthogy nem tud erkölcstelenséget tenni, ezért valójában egy erkölcsi kategóriákkal le nem írható entitás.[24]

22 Uo. 104.
23 Uo. 104.
24 Uo. 104–105.

Berkovits talán maga sem volt teljesen a tudatában, hogy milyen merészen távolodott el a hagyományos zsidó filozófia istenképétől, amikor Istent erkölcsi kategóriákkal leírhatatlan entitásként határozta meg. Azt, hogy ezt a következtetését maga sem gondolta végig teljes mélységében, talán abból is láthatjuk, hogy sehol nem tért ki rá, hogy ez az állítás miként összeegyeztethető azzal a perszonális, jutalmazó és büntető Istennel, akiről korábban ő maga állította, hogy időnként az „arc elrejtését" is büntetésként használja.[25] Úgy tűnik, hogy Berkovits a mindenhatóság fogalmának sérülését sem érezte, amikor arról írt, hogy Istent további „kényszerek" is terhelik:

Ha az ember maga teremti egyedül az értékeket, akkor […] *Istennek is tiszteletben kell tartania a szabadságát. Isten nem avatkozhat közbe valahányszor nem tetszik neki, hogy mire használja az ember a szabadságát. Igaz, ha megtenné, akkor megszűnne a rossz lehetősége, csakhogy ez a jó lehetőségének megszüntetésével is járna.* […] *Ha Isten nem tartaná tiszteletben az ember szabadságát* […], *akkor nemcsak a morális jó és rossz tűnne el, hanem az ember maga is, hiszen a szabadság és a felelősség az ember lényege.* […] *Ha az embernek létezni kell, akkor kell, hogy szabad választással rendelkezzen. Az ember a szabadságot gyakran helytelenül használja* […], *és ennek következménye az ártatlanok szenvedése.*[26]

Berkovits *a priori* – tehát részletesen sehol nem igazolt – feltevése szerint az ember ember mivoltának kritériuma a szabad választás lehetősége.[27] Ennek leszögezésével Berkovits a világban lévő rosszért viselt felelősséget tulajdonképpen áthelyezte Istenről az emberre. Ám ennek leszögezésével még ha meg is oldotta azt a problémát, hogy miért van Rossz a világban, saját maga is érezte, hogy egy még mélyebb, még megválaszolhatatlanabb kérdést vetett fel:

A kérdés tehát nem az, hogy miért létezik meg nem érdemelt szenvedés, hanem az, hogy miért létezik az ember. Aki a történelmi igazságtalanságok miértjét keresi, az azt kérdezi: miért volt a teremtés? Miért van a világ? Ennek megértése azonban természetesen távol van attól, hogy megoldja a problémánkat. […] *Az pedig nem tűnik hasznosnak, hogy arról vitázzunk Istennel, miért ezt a világot teremtette meg.*[28]

Berkovits magyarázata több szempontból sem tűnik kielégítőnek. Az „arc elrejtését" előbb az isteni esszencia felfoghatatlannak vélt részévé tette, majd Isten hiányát mégis megpróbálta

25 Uo. 95.
26 Uo. 105.
27 Az emberi szabadság és felelősség szerepéről Berkovits gondolkodásában lásd: Hazony, David: *Human Responsibility in the Thought of Eliezer Berkovits,* (kiadó nincs feltüntetve), Jeruzsálem, Phd disszertáció. 2011. Lásd ugyanott a Berkovitsra vonatkozó bibliográfiát: 230–241.
28 Uo. 105.

racionalizálni, azzal, hogy az isteni be nem avatkozást tette az ember szabad választásának előfeltételévé. Ha az ember szabadságának biztosítása valóban olyan fontos Istennek, akkor nem az az érdekes kérdés, hogy Isten miért nem akadályozza meg a világban a rossz megtörténését, hanem inkább azt a kérdést kell feltenni, hogy Isten időnként miért avatkozik be mégis a történelembe.

Úgy tűnik továbbá, Berkovits azt is érezte, hogy arra nem talál magyarázatot, vajon egy tökéletesen jó és mindenható Isten miért nem tud egy olyan világot teremteni, amelyben az ember egyszerre szabad és jó, vagy Isten miért nem korlátozza legalább a Rossz szélsőséges megnyilvánulásait a világban, ezért végül Berkovits lényegében az egész problémára azt felelte: „nincs rá magyarázatom". Azt kérdezni ugyanis, hogy Isten miért ilyennek teremtette a világot, nem különbözik lényegében attól a kérdéstől, hogy miért létezik a Rossz a világban.

Berkovits talán maga sem volt teljesen tudatában annak, hogy adós maradt a válasszal, és továbblépett az erkölcsi világrend megmagyarázásának következő fázisába, ezúttal egy Ezékiel-idézettel és egy újabb klasszikus zsidó bölcseleti fogalom bevezetésével:

Ezékiel azt tanította: „Így szólt az Örökkévaló Isten, nem a gonoszok halálában lelem örömömet, hanem abban, hogy visszaforduljanak a rossz útról és éljenek." (Ez 33,11) A mélyen gyökeredző bibliai hagyománnyal összhangban a bölcsek úgy értelmezték […] *a „hosszan tűrő Isten" kifejezést* […] *hogy egyaránt hosszan tűrő a gonoszokkal és az igazakkal. Értjük, hogy Isten kegyelmes és hosszan tűrő. Nem ítéli meg azonnal és szigorúan a bűnöst, hanem türelemmel van iránta. Isten vár, hogy a bűnös megtalálja a hozzá vezető utat.* […] *Ne feledjük azonban, hogy míg Isten türelmes, addig a gonoszak tovább járhatják a sötét útjukat, és az ártatlanok szenvednek.* […] *Ez az isteni gondviselés végső paradoxonja: amíg Isten eltűri a gonoszakat, addig magára kell hagynia az ártatlanokat, amíg türelmet tanúsít a gonoszok iránt, addig süket fülekkel kell tűrnie az áldozatok kétségbeesett sírását. Ez a létezés végső tragédiája: Isten könyörülete, türelme és szeretete az ember iránt lehetővé teszi, hogy egyeseket olyan sors érjen, amelyet úgy fognak értelmezni, mint Isten közömbösségét az igazság és az emberi szenvedés iránt.*[29]

A fenti szövegrészlet olvastán joggal vethető fel az a kérdés, hogy vajon Berkovits válasza a soára és a teodicea problémájára komolyan vehető-e: szerinte ugyanis vagy az isteni abszolút igazságosság elvéről kell lemondani, és akkor a szenvedést kell akceptálni, vagy az igazság marad, de az csak ember nélkül működik (feltéve, hogy Berkovits feltételezését elfogadjuk, és a korlátlan cselekvési szabadságot tekintjük az ember emberként

29 Uo. 106.

való létezése kritériumának). Érződik benne ugyan a kétségbeesett erőfeszítés, hogy megőrizze annak a hagyományosan felfogott Istennek az erkölcsi jó mivoltát, akit korábban maga fosztott meg az etikai jellemzőktől, de ugyanakkor nehéz elhinni, hogy ő maga egy szerethető és szolgálatra érdemes Istennek tarthatja azt az Istent, aki eltűrte hatmillió ember szenvedését annak – mint kiderült: hiú – reményében, hogy hátha a nácik megtérnek.

Nem világos továbbá, hogy ha Berkovits a hagyományos fogalmakat használó retorikájától eltekintünk, akkor a lényeget tekintve mennyiben különbözik ez az istenkép attól az istenhalál koncepciótól, amelyet Rubenstein javasolt, és Berkovits pedig elutasított. Azt is érdemes megjegyezni, hogy nehéz lenne megmondani, vajon melyik Istenkép az ellenszenvesebb: a Teitelbaum által javasolt könyörtelenül büntető Isten, aki Hitlert használja eszközül, hogy megbosszulja azt a szörnyű bűnt, hogy a zsidó nép önrendelkezési jogot és saját államot követelt magának, vagy Berkovits Istene, aki a gonoszoknak az emberi szabadság nevében zöld utat enged, és a szadisták végül be nem következő megtérésének reményében tétlenül nézi az áldozatok lemészárlását.

Noha komoly kétségeim vannak a tekintetben, hogy Berkovits mennyire volt tudatában az általa javasolt megoldás súlyos filozófiai és teológiai hiányosságainak, talán valamit érzett belőle, és nem hagyta ennyiben a soá problémájának teológiai „megoldását".

Isten helye a történelemben, hitetlenség és hit

Berkovits már könyve előszavában leszögezte, hogy nem érzi magát arra jogosultnak, hogy kritizálja azokat, akik túlélték a soát, de szenvedéseik következtében elvesztették a hitüket.[30] Ugyanakkor ízléstelennek és képmutatónak találta azokat, akik a soától függetlenül vesztették el hitüket a zsidó hagyomány Istenében (vagy sose hittek benne), és Isten hallgatását a soában csak saját korábbi érvük igazolására használják fel.[31] Berkovits szerint, ha intellektuális szempontból tisztességesen akarunk a történelemből érveket meríteni Istennel kapcsolatban, akkor nem tehetjük meg, hogy tetszés szerint kiemeljük a történelem egyik eseményét, és úgy tekintjük például a soát, mintha az a zsidó történelem végpontja lenne, hiszen az annak csak egyik fejezete. A soát, mely történetének a pusztulás és a túlélés egyaránt részét képezte, az újjáépítés követte, így pszichológiai szempontból egyformán igazolt lehet a hit elvesztése és megerősödése.

30 Uo. 3–6.
31 Uo. 67.

Berkovits ragaszkodott hozzá, hogy a történelem kapcsán is megőrizze a hagyományos zsidó felfogást, ezért amellett érvelt, hogy Izrael Istene egyszerre a történelemben rejtőzködő és jelenlévő Isten. A tényt, hogy a zsidó nép túlélte a soát is, úgy tekintette, mint Isten létének a történelemből történő bizonyítását, hiszen – szerinte – a történelem „belső logikája" szerint a zsidó nép létezésének rég meg kellett volna szűnnie.[32] A zsidó nép azonban nemcsak túlélte a soá borzalmait, hanem aktív szereplőként tért vissza a történelembe, létrehozta Izrael Államát, amely Berkovits szerint a „mosoly Isten arcán".[33] Berkovits ezeken a pontokon meglehetősen következetlenül saját maga is elkezdett a történelem menetéből egyértelmű következtetéseket levonni, és teljesen visszatért a „történelmi csodák, mint Istenbizonyítékok" hagyományos teológiai módszertanához. Tette ezt annak ellenére, hogy korábban a soá kapcsán éppen azt szögezte le, hogy logikailag igazolhatatlan következtetéseket levonni egyes történelmi eseményekből, a történelem egésze pedig az ember számára a maga totalitásában megismerhetetlen. Amikor egy a soá előtt is a hagyományos zsidó istenképet magáénak valló gondolkodó Izrael Állam létrejöttében Isten aktív történelmi szerepének bizonyítékát véli látni, akkor nehéz megmagyarázni, hogy miben különbözik azoktól a Berkovits által elítélt ateistáktól, akik a soában Isten nemlétének bizonyítékát találták meg.[34]

Összefoglalás

A zsidóság modern ortodox irányzatához tartozó Eliezer Berkovits célja az volt, hogy általános világnézetével összhangban, a soára olyan bölcseleti és teológiai magyarázatot adjon, amely egyszerre felel meg a klasszikus zsidó teológia iránt elkötelezett és a modernitás értékeit is magáénak valló ember számára. Úgy tűnik azonban, hogy elkötelezettsége a hagyományos zsidó teológiai nyelv és fogalomrendszer iránt erősebb volt, mint abbéli igénye, hogy a modern filozófia szigorával vizsgálja meg saját érvei érvényét.

Berkovits, aki a modernitás számos értékét interiorizálta, szembefordult bizonyos klasszikus magyarázati sémákkal, például a büntetéselmélettel. Elavultnak és vállalhatatlannak tartotta a zsidó ultrakonzervatív csoportok által vallott istenképet, mely szerint elfogadható, hogy Isten ártatlanok legyilkolását írja elő a kollektív büntetés keretében. A büntető Istennel szembeállította a szabadon és felelősen cselekvő embert. Bár a szabad akarat eszméje a klasszikus zsidó bölcselet számára is jelentős volt, de az emberi szabadság mint legfelsőbb eszmény még sokkal

32 Uo. 109–111.
33 Uo. 156.
34 Berkovits álláspontjának hasonló kritikáját lásd: Shner, i. m. 106–109.

fontosabbá vált a felvilágosodás kora után. Berkovits úgy érezte, hogy ha a korlátlan emberi szabadság ideáljáról nem mond le, akkor ezzel nemcsak Istent menti fel a felelősség alól, hanem egyben megőrzi a modernitás egyik legfontosabb eszményét is. Ennek a megoldásnak azonban az lett az eredménye, hogy Berkovits egyfelől kritikátlanul elfogadta a korlátlan emberi szabadságot legfőbb értékként, és ez mind etikai, mind társadalmi, mind pedig pszichológiai szempontból legalábbis nehezen bizonyítható hipotézisnek tűnik. Másfelől ezért a lépésért teológiai szempontból is hatalmas árat fizetett, hiszen Istent úgy ábrázolta, mint egy türelmes szülőt, aki tétlenül végignézi, amint egyik gyermeke lemészárolja a testvéreit, és közben abban reménykedik, hátha a gyermek rádöbben, hogy cselekedetei helytelenek, hiszen ő a nevelési folyamat során már közölte vele, hogy helytelen gyilkolni.

Berkovits történelemfilozófiája hasonló ambivalenciát mutat. Egyfelől nyíltan kimondja, hogy mivel az ember a történelemnek mindig csak egyes fejezeteit látja, ezért Istenre vonatkozóan csak korlátozott érvényű vallási érveket lehet hozni a történelmi eseményekből. Könyve egyik részében az ellen érvel, hogy a soát meggyőző bizonyítéknak tekintsük arra vonatkozóan, hogy Isten nem létezik, de könyve másik részében bizonyos történelmi eseményeket mégis Isten létének bizonyítékaként próbál bemutatni, és nem vonja le azt a radikálisan modern következtetést, hogy a történelemből egyáltalán nem lehet vallási következtetéseket levonni.

Berkovits ismeretelmélete hasonlóképpen egyszerre modern és klasszikus: elfogadja, hogy Isten megismerhetetlen az ember számára, ugyanakkor mégis megpróbál Isten lényegére és a világban megnyilvánuló akaratára vonatkozó, határozott következtetéseket levonni. Nem kellő alapossággal vizsgálja meg, hogy azok a megállapítások, amelyeket Istenre tett, valóban választ adnak-e a saját maga által felvetett kérdésekre, és azt sem látja be, hogy Istennel kapcsolatban végül is egyetlen érvényes megállapítást sikerült csak tennie: az ember nem értheti meg sem Isten esszenciáját, sem pedig a világban való megnyilvánulását.

Berkovits eltökéltsége, amellyel a modern szemléletű vallásos ember számára keresett választ a soára, mindenképpen tiszteletre méltó, ám az általa adott válaszok nem tűnnek meggyőzőnek, és joggal vélhetjük úgy, hogy bár elindult a modern filozófia útján, de megtorpant, mielőtt végigjárta volna azt.

Gánóczy Sándor

A másik beszédes arca

Lévinas és a Biblia szerint

A litván származású francia bölcselő Emmanuel Lévinas (1906–1995) filozófiájának központját az „autrui", azaz a más ember, az embertárs, illetve a felebarát kérdéseinek metafizikai és etikai átgondolása képezi. Főtémája tehát nem az önmagát kereső én, hanem inkább a te és az ő, más szóval a második és a harmadik személy, akihez az első viszonyulni és érte felelősséget vállalni hivatott. Lehet ezt gyökeres altruizmusnak nevezni, avagy olyan perszonalizmusnak, amely az emberi „másságnak" *(altérité)* nagyrabecsülését keresi, és arra gondol, még mielőtt önkiteljesedésről, közösségről és társadalomról beszélne.

A lévinasi bölcselet ezek szerint szöges ellentétben áll az utolsó másfél évszázad Európájában uralomra jutott három világnézettel: a marxizmussal, amennyiben az az ember sorsát lényegileg anyagi feltételektől teszi függővé; a liberalizmussal, amely a jól felfogott önérdekre épít; és a nacionálszocialista rasszizmussal, amely a másik embert állítólagos faji magas- vagy alacsonyrendűsége szerint osztályozza. Nem csoda tehát, hogy Lévinas mindhárom világnézet képviselői részéről elutasításra talált. Ezzel szemben követői között keresztény és zsidó gondolkodókkal találkozunk, akik az emberi egzisztenciát a Biblia szellemében értelmezik.

Dolgozatomban először azt szeretném kimutatni, hogy ebben az erősen etikai jellegű filozófiában az emberi arc metaforája központi szerepet játszik, azután azt, hogy ugyanez a képletes fogalom az Ó- és Újszövetség könyveiben az elválaszthatatlanul egy ember- és istenszeretet kifejezésére is szolgál, következőleg teológiai jelentőséggel is bír.

A francia filozófus írásait saját fordításomban, főleg értelem szerint fogom idézni, mert a szó szerinti fordítás nyelve komplexitása miatt csak nagy nehézségek árán volna lehetséges.

1. Lévinas

1.1. A más ember elsőbbsége

Lévinas annyiban nem követi Descartes „Cogito ergo sum" jelszavát, amennyiben nem az egyén önismeretében látja a bölcselet kiindulópontját. Nem abban, hogy önmagamat teszem gondolkodásom első tárgyává és énem átgondolása révén jutok el a világ megismeréséhez, sőt az Isten létének bizonyításához. Másrészt filozófusunk nem veszi át teljes mértékben Martin Buber tételét sem, amely a sikeres én–te viszonyban látja az önkiteljesedés és a boldogság egyedüli forrását.[1] Lévinast zavarja az ebben a tételben véleménye szerint ott rejlő szimmetria-viszony,[2] amely azt mondatja velem: az vagyok neki, ami ő nekem, azt adom a másiknak, amit a másik ad nekem, sőt: azért ajándékozom az enyémet neki, hogy ő is ugyanúgy ajándékozzon nekem. Ilyenfajta kölcsönösséget, amely a „do ut des"-re emlékeztet, Lévinas nem tart helyesnek. Ő a teljes „gratuité", azaz ingyenesség mellett tör lándzsát: akkor is adok, ha ezért semmit sem kapok. Nekem elsősorban a te elvárása, kérése, érdeke, java parancsol. Annak kell engedelmeskednem.

A viszony aszimmetrikus jellege még szembeszökőbb ott, ahol a másik ember mellett egy harmadik személy jelentkezik. Annak igényes másságával is kell számolnom. Ő is felebarátom *(mon prochain)*. Az ő arca is kérdezve és kérő módon fordul felém. Ilyen többirányú viszonyulásból lesz végeredményben emberi társadalom.

1.2. Mit mond a másik arca?

A te és az ő tehát várakozva fordulnak felém. Már arckifejezésük is arra utal, hogy mihez van nekik velem szemben joguk, hogy mivel tartozom nekik[3]. Ugyanakkor követelésük nagymértékben szerény marad. Semmiképpen sem harcias, agresszív. Hiszen az emberi arc, már csak azért is, mert legmeztelenebb testrészünk, egyszerre mutatkozik „uraságnak" *(seigneurie)*, hatalomnak és védtelen testrésznek.[4] Ha bosszant a másik és erősebb vagyok,

1 Lásd Buber, M.: *Ich und Du*, in Schriften zur Philosophie, Werke I. München, Kösel 1962,75–170. (Magyarul: *Én és Te*, Budapest, Európa, 1991)
2 *Altérité et transcendence* (AT), Paris , Le Livre de poche 1995,111–112.
3 Uo. 112.
4 Uo. 114.

arcul is üthetem, és nem valószínű, hogy minden esetben visszaüt. Sokszor egyszerűen szembenéz velem úgy, hogy el is szégyellhetem magamat előtte.

Természetesen az ilyen, egyszerre erős és gyenge embertársak közötti aszimmetrikus viszony nem marad meg az egymás felé forduló arcok szintjén. Nem merül ki mimikában, hanem beszédes szavakkal is párosul. Az arc, amelyben a száj osztozik a szem hatalmában, szóban is értesít, nyilatkozik, üzen, hív, követel, kér, bátorít vagy tilt. A nézve beszélő és a hallgatva figyelő a szó szoros értelmében találkoznak. Így beleszólnak egymás életébe, még ha ez csak futólag történik is.[5] Mindenesetre vannak találkozások, amelyek a másik életében – és ki nem másik az egyikkel szemben? – maradandó változásokat hoznak létre. Megtörténtük után a találkozók egyéni életében is új lehetőségek valósulnak meg vagy lesznek meggátolva.

A beszédes arcok üzenete tehát történeti következményeket is vonhat maga után.[6] Főleg akkor, amikor a találkozás nem merül ki puszta dialógusban, hanem a harmadik személy, illetve személyek arca és szava is közrejátszik. Lévinas nem individualista módon perszonalista. Ugyanakkor ott, ahol személyek közötti találkozásról és egymáshoz fordulásról elmélkedik, nem vonatkoztat el attól a Harmadiktól sem, amelyet a vallások Istennek neveznek. Ez jut kifejezésre egy újabb metaforában.

1.3. Az arc mint „Isten szava" és átvonulásának „nyoma"

Lévinas szerint a felebarát hozzám forduló arcában lehet és szabad „Isten szavát" *(la parole de Dieu)* felfedezni.[7] Ez persze egy egészen más szó, mint azok a szavak, amelyeket bárki, bármikor, bárhogyan kimond. Hiszen az isteniben a zsidó-keresztény hagyomány az „Egészen Mást" ismeri fel és tapasztalja meg. Erről kisvártatva többet is mondok.

De maradjunk még a másik ember beszédes arcának metaforájánál. Ugyanis annak lényegéhez tartozik, hogy egyben teljesen emberi és ugyanakkor túlmegy az emberi ismeret és tapasztalat határain. Más szóval megnyílik a transzcendens valóság felé. Bár a szóban forgó arc önmagában teljes mértékben közeli, hiszen a „prochain", az embertárs, a „Nebenmensch" arca, de üzenete végtelen távlatokat tár fel előttem. Egy olyan transzcendencia dimenzióját, amelyet lehetetlen bezárni anyagi, világi, idő- és térbeli immanenciába.[8]

5 Vö. *Totalité et infini* (TI), Paris Kluwer Académique, Le Livre de poche, Paris, 2009, 213–221: „A szemtől szembe viszony teremti a beszédet és az arc hozzáteszi az értelmezést." (Magyarul: *Teljesség és végtelen*, Pécs, Jelenkor, 1999)

6 Lásd Leroy, G.: Autrui et son visage. L'approche d'Emmanuel Levinas, http. www.questionsenpartage.com (Utolsó letöltés: 2015. 06. 02.)

7 AT 171.

8 Uo.

Ezen a ponton eredeti, de végeredményben bibliai, főleg ószövetségi módon a filozófus a másik ember arcát „Isten lábnyomának" *(la trace de Dieu)* is meri nevezni. Ezt írja: „Amikor a másik ember arcát felidézem, a Végtelenség nyomát, az Isten szavát, akkor fontos nekem a gondolat, hogy ez nem olyasmit jelent, ami […] tudás tárgyát, vagy akár létező dolgot képezhetne."[9] Máshol pedig hozzáteszi: Isten kiszakítja magát a jelenlevő dolgok tárgyiasíthatóságából […]. Isten nem egyszerűen az első más, hanem az, aki […] másként más, mint a másik ember, tőle is különbözik."[10]

Ezeket a nem könnyen érthető szavakat talán így lehet értelmezni: Isten emberileg megfoghatatlan, főleg meghatározhatatlan. Sem a tér, sem az idő mértékei nem illetékesek a róla szóló beszédben. Képtelenség a szó szoros értelmében megállapítani, hogy itt vagy ott, hogy most vagy máskor van. Feltehetőleg ezért utasítja el Lévinas a keresztények hitét egy megtestesült, emberré lett, Jézus történelmi személyében jelentkező Istenfiában. Ezért írja: „Isten nem vesz fel testet. Nem lesz sohasem a szó általános értelmében létező lénnyé. Ebben áll láthatatlanságának oka is."[11]

Gérard Leroy joggal feltételezi, hogy filozófusunk itt Jahve Mózes előtt való megjelenésére gondol, amelyet a Kivonulás könyvének szerzője így ír le: „Megteszem – mondja a Megjelenő –, hogy elvonul előtted egész fényességem, és kimondom előtted a Jahve nevet. Kegyes vagyok ahhoz, akihez akarok, és megkönyörülök azon, aki tetszik nekem […]. De arcomat nem láthatod, mert nem láthat ember engem úgy, hogy életben maradjon […]. A szikla mélyébe teszlek és kezemmel befödlek, amíg elvonulok előtted. Ha visszavonom a kezemet, hátulról látni fogsz, arcomat azonban nem láthatod." (Kiv 33,19–23)[12]

Furcsa isteni színjáték! Egyrészt a bibliai szerzőt zsidó istenhite nem zavarja, hogy a Láthatatlant mint mégis láthatóvá válót mutassa be; sőt, hogy kezéről, hátáról, arcáról beszéljen. Tehát, hogy antropomorf módon jelenítse meg. Másságát és transzcendenciáját csupán azzal fejezi ki, hogy nem pontosan leírható jelenlétéről, hanem csak átvonulásáról számol be. Na meg azzal, hogy Mózes esetleges kísérletét, hogy Istennel szembenézzen, életveszélyesnek minősíti. Marad az utánanézés lehetősége; az, hogy az elvonuló Jahvét hátulról figyelje meg.

Nos, Lévinas az elbeszélésből csak a jövő és menő, de semmiképpen sem az itt vagy ott maradó Jahve szimbólumát veszi át, mikor is annak nyomát azonosítja a várakozva felém tekintő felebarátom arcával. Így utal az embertárs, akivel többnyire átmenetileg, esetleges, kontingens módon[13] találkozom, Istenre és annak

9 AT 171.
10 *Dieu, la mort et le temps* (=DMT), Paris, Gallimard, Le Livre de Poche, 1993, 258.
11 AT 171.
12 Lásd Leroy, i. m. 2.
13 Vö. DMT 157. 'Prochain' a viszony kontingens mivoltalt fejezi ki.

erkölcsi magatartásra felhívó szavára. Más szóval az önmagában megfoghatatlan Isten teljes mértékben a másik emberben, annak arcán lesz láthatóvá, megtapasztalhatóvá. Ő az Isten „nyoma". De csak „átmenetileg", még akkor is, ha ez a lehető leggyakrabban történik.

Joggal kérdezhetjük, vajon minden ember, akivel találkozunk, megfelel-e ennek az ideálnak? Nevezetesen annak, hogy benne és általa Isten nyomára bukkanunk? S hogy benne így a jóság és az igazságosság képviselőjét ismerjük fel? Nem emel-e ez ellen óvást a mindennapi tapasztalat, hogy sok ember arca saját szenvedélyeit, haragját, türelmetlenségét, rosszindulatát, gyűlöletét tükrözi? Hogy szavai így nem felelnek meg Isten szavának? De ha ez a tényállás, akkor nem érdemel-e Lévinas idealizalt emberképe – már a puszta fenomenológia területén is – kritikát? A kérdéssel egy további tanulmányomban szeretnék foglalkozni. Jelenleg csak a következőket kívánom hozzáfűzni.

Filozófusunk kétség nélkül átveszi az Ószövetség képtilalmát. Tilos Jahvéról arcképet vagy más képet festeni, faragni. Ez csak bálványimádáshoz vezethet, azaz Isten tárgyiasításához a holt anyagban. De úgy látszik, Lévinas még a Teremtő szavát is – „Alkossunk embert képmásunkra, magunkhoz hasonlóvá" (Ter 1,26) – csak fenntartással fogadja el. Szerinte az ember inkább nyoma, mint képe a Teremtőnek.

1.4. Szeretet és szerelem

Tévedés lenne Lévinasban kizárólag a felebaráti szeretet kikiáltóját látni. Hiszen fenomenológiája kiterjed mindarra, amit erotikának nevezünk. Tehát az érzéki, a vágyódó és a vágy tárgyát birtokolni kívánó szeretetre is. Megkapó módon azonban a másik ember effajta birtoklásában Lévinasnak sikerül a gyengédségre helyezni a hangsúlyt. A jelszó tehát itt ez: „Légy enyém, de úgy, ahogy az neked tetszik." Gyengéd birtoklásról van szó: „Szeretni annyit jelent, mint a másikat félteni és gyengeségének segítséget nyújtani."[14] Nem meghódítani, nem megragadni, nem alávetni, hanem – mindenekelőtt – arcát simogatni.[15] A filozófus itt minden látszat szerint főleg a női arcra céloz. Az látszik számára a legsimogathatóbb arcnak.[16]

Levinas, aki ebben az összefüggésben egy valóságos *ars amatoriá*t nyújt az olvasónak, tisztában van azzal, hogy a gyöngédségre képes erotika ki van téve a profanáció, a megszentségtelenítés veszélyének is. „Az asszony verve jó" szelleme soha nincs messze a birtokolni vágyó szerelemtől. Talán ez okból figyelmeztet Lévinas arra, hogy a szerelemnek ajánlatos valóságo-

14 TI 286.
15 Vö. TI 288–291.
16 Vö. TI 296.

san baráti érzelmekkel párosulnia: „A barátság valóban a Másik felé irányul." Így keresi a vele való egyenlőséget és egyenjogúságot. „Ha szeretni annyit jelent, mint annak a szeretetnek örvendeni, amelyet a szeretett lény ad nekem, akkor azt is jelenti, hogy a szerető egyben önmagát is szereti. Ilyen értelemben még »páros önzésről« (*égoïsme à deux*) is lehet szó."[17] Természetesen ez már nem igazi önközpontú önzés, mert hiszen az én gyönyöröm örül az ő gyönyörének is.

Lám, ide is eljut az a gondolatmenet, amelynek fő tárgya az emberi arc jelentősége. Szimbolikája tehát egyszerre több irányba mutat.

2. A Biblia

Lévinas ismerte litván gyermekkora óta a zsidó Bibliát, amelyet a keresztények Ószövetségnek neveznek, azonban filozófiai istenfogalma csak részben egyezik az ószövetségi istenképekkel. Istennek csak szelektív és analóg módon tulajdonít emberi vonásokat. Nevezetesen nem beszél arcáról úgy, ahogy azt a próféták és a zsoltárosok tették. Azon a kijelentésen, hogy az embertárs beszédes arca Isten „szava" és átvonulásának „nyoma", nem megy túl. Másrészt azonban nem habozik egy beszélő Istenről elmélkedni.

2.1. Isten odaforduló és elforduló arca

Ha az ószövetségi teológiáról a valóságnak megfelelő módon kívánok beszélni, nem vonatkoztathatok el a jól ismert tilalomtól: „Ne csinálj magadnak faragott képet, vagy hasonmást arról, ami fent van az égben vagy lent van a földön, vagy a vizekben […]. Ne borulj le ilyen képek előtt és ne tiszteld őket, mert én Jahve a te Istened féltékeny Isten vagyok." (Kiv 20,4–5) A tilalom oka kettős: egyrészt esztelenség azt, aki az egész világegyetemben mindenhol jelen van, egy darab kőbe vagy fába beleképzelni. És a legmagasabb fokú felségsértés egy ilyen módon tárgyiasított istenséget az élő Isten helyett imádni.

De az éremnek a másik oldala is fontos. A Teremtés könyvében így szól a Teremtő: „Alkossunk embert képmásunkra, magunkhoz hasonlóvá", és a szerző hozzáteszi: „férfinek és nőnek teremtette őket" (Ter 1,26–27). Mit jelent ez a két mondat? Azt, hogy a faragott képpel ellentétben a hím- és nőnemű ember közös életében és a világhoz forduló tevékenységében az élő Istenre emlékeztető élőlény. Főleg akkor, ha viselkedésében is az isteni előképet követi. Így nem fenyeget bálványimádás, hanem érvényre jut egy olyan istentisztelet, amely az egyik embertársat a másik javára is engedi érvényesülni.

17 TI 298.

Nos, a Biblia további szövegeiben ennek az Istenhez hasonló embernek az arcáról is bőven van szó, éspedig mint arról a szervről, amely által az egyik személy a másik, illetve a többi másik személyhez viszonyul. Itt megegyezik a Biblia Lévinasszal, de ugyanakkor többet is mond: az emberi arcot analóg módon Istennek is tulajdonítja, amit a filozófus nem tesz meg. Így imádkozik például az ózsidó hívő felebarátjáért: „Fordítsa feléd arcát az Úr, és szerezzen neked üdvösséget." (Szám 6,26) Ugyanakkor attól fél, hogy bűnei miatt az Úr „elrejti előle arcát" (MTörv 32,20). Mikor pedig a bűntelen ember szenved és ugyanakkor egyedül érzi magát, akkor az így kérdezi ki Istent: „Meddig feledkezel meg rólam? Meddig rejted el arcodat előlem?" (Zsolt 12,2) Itt tör ki a megkínzottból a kérdés: „Miért hagytál el engem?", amint az a megfeszített Jézussal is történt (Vö Mk 16,34). Jogosnak látszik a panasz, hiszen az ígéret úgy szólt, hogy az Úr „nem veti el a szegény nyomorát és nem rejti el előle arcát" (Zsolt 21,25). Kell tehát, hogy Isten ne csak lássa, mi történik a szenvedő emberrel, de hallja is szavát: „Fordítsd felém füled, ha kiáltok." (Zsolt 101,3)

Ebben az ószövetségi hagyományban a modern olvasó talán inkább egy félelmetes Istent lát kifejezésre jutni. Olyant, akit végtelen szeszélye indít arra, hogy kihez fordítja arcát és kihez nem, hogy kinek szavát hallja meg és kiét nem.

Egy másik hagyomány talán még nyugtalanítóbb, mert az igazságosság elvére látszik támaszkodni: „Az Úr szeme az igazra tekint, füle meghallgatja kiáltásunkat. De a gonosztól elfordítja arcát és eltörli emlékezetüket a földön." (Zsolt 33,16–17) Itt az istenarc határozottan a jutalom és büntetés közötti határon jelenik meg. Az Újszövetség szellemében gondolkodó hívő joggal veti fel a kérdést: hol marad a kegyelem Istene? Az, aki mindenkor kész nemcsak megbocsátani, de a megtérésre kész bűnösnek, a tékozló fiú atyjának módján, eléje is sietni (vö. Lk 15,20).

Szerintem nem értelmeznénk helyesen az ószövetségi Bibliát, ha egyöntetű, minden ellentmondástól mentes kijelentéseket próbálnánk kiolvasni belőle. A valóságban több különböző jellegű istenkép kerül ezekben a különböző korokban és helyzetekben keletkezett írásokban kifejezésre. Ami a Jahvénak tulajdonított emberi vonások között az arcot illeti, két különböző elbeszéléssel találkozunk. Az egyik szerint az, aki az istenarcot látni akarja, életveszélynek teszi ki magát, másrészt a hívő és Jahve arca boldogító módon találkoznak egymással. Az első esetet Jahve Mózeshez intézett hívó szava illusztrálja: „Nem láthat ember engem úgy, hogy életben maradjon." (Kiv 33,20) A második Jákob Jahvéval folytatott párbeszédében kerül kifejezésre, amely szerint ez a pátriárka a helyet, amelyen Istennel találkozott, Panuelnek nevezi. Teszi ezt úgy, hogy a héber PANIM szót, ami arcot jelent, az EL szóval, ami istenséget jelent, összekapcsolja. És indoklásul hozzáteszi: azért teszem ezt, mert ezen a helyen „színről színre láttam Istent és életben maradtam" (Ter 32,31).

Teológiailag fontos, hogy az ószövetségi könyvekben az istenkép terén valóságos evolúciót észlelhetünk. A félelmetes és távol álló Jahvéból egy szeretetreméltó, az emberhez közel jövő Isten lesz, akinek „arca" áldást és boldogulást ígér, akit a zsoltáros is teljes szívből vágyakozva keres: „Lelkem szomjazik az Isten után, az élő Isten után. Mikor mehetek már, hogy lássam Isten arcát?" (Zsolt 41,3) Az így fohászkodó felebarátai felé is fordul: „Dicsőítő énekkel lépjetek színe elé." (Zsolt 94,2)

2.2. Szeresd Istenedet, szeresd felebarátodat

Az istenségkép evolúciója egyre emberibb irányban gyorsul meg az újszövetségi írásokban. Bár még a régi szigorúan, sőt könyörtelenül ítélő Úristen itt is megjelenik, például Péter első levelében, amely egy, a megkegyelmezés gondolatától távol álló zsoltárt idéz: „Az Úrnak rajta van a szeme az igazon, hallja imádságát, s tekintete a gonosztevő ellen fordul." (1Pt 3,12; Zsolt 33,12) Aki ezt írta, az valószínűleg egy olyan istenarcra gondolt, amelynek vonásai haragját fejezik ki. Ez nagyon különbözik attól a higgadt tárgyilagosságtól, amelyet a modern ember egy igazságos ítélőbírótól joggal elvár.

De van Máté evangéliumában is némi maradék a keménynek és félelmetesnek minősíthető isteni ítélőbíró metaforájából. Az úgynevezett „utolsó ítéletre" gondolok, ahol az „Emberfia", azaz Krisztus, embertársait minden kérdezés nélkül, masszív egyértelműséggel az egészen jók és az egészen rosszak csoportjára választja szét, az elsőket áldással jutalmazva, az utóbbiakat minden fellebbezés lehetősége nélkül elátkozva: „Távozzatok színem elől […] az örök tűzre." (Mt 25,41)

Színe elől… Ez a kifejezés szintúgy, mint a héber PANIM, az arc metaforáját idézi fel, s ezt a görög PROSZÓPON főnév felhasználásával teszi. Így alakul ki az a gondolat, hogy mi emberek Isten színe, illetve felénk forduló arca előtt jelenünk meg. Mindenekelőtt halálunk pillanatában, az idő és az örökkévalóság mezsgyéjén. De ezt a megjelenést már időbeli életünk során is megélhetjük. Az Apostolok cselekedetei szerint Péter apostol így imádkozott: „Az élet útját mutatod nekem és örömmel töltesz el színed előtt." (ApCsel 2,22; vö. Zsolt 15,11) A zsidókhoz írt levél szerzője pedig arra utal, hogy „Isten színe előtt" azzal a Krisztussal vagyunk hivatottak találkozni, aki nem mint könyörtelen ítélőbíró lép fel, hanem mint megértő ügyvédünk „jár közben" értünk (Zsid 9,24).

Ebben az istenarcban, amely egyezik a Krisztus-arccal, joggal remélhet még a bűnös is. A Jelenések Könyve így táplálja ezt a reménységet: Eljön az idő, amikor „átok többé nem lesz"; azok, akik több-kevesebb sikerrel, de becsülettel megpróbáltak Isten szolgáiként viselkedni, azaz a felebaráti istenszeretet szellemében élni, „látni fogják arcát", és ez az arc éltetni fogja őket (Jel 22,4).

A Láthatatlan tehát majd valami kimondhatatlan módon láthatóvá válik: „Ma még csak tükörben homályosan látunk", de akkor majd „színről színre" fogjuk Őt szemlélni (vö. 1Kor 13,12).

Talán még ezen a ponton tud a Krisztusban hívő egyetérteni Lévinasszal, a láthatatlan Isten filozófus bajnokával. Éspedig egy ilyen gondolatmenet árán: amennyiben a másik emberben, legyen bár az úgynevezett jó vagy úgynevezett rossz, mint tükörben Isten nyomára bukkanunk, a szó szoros értelmében szembesítjük magunkat Vele, feltéve, ha önátadó szeretettel viselkedünk és viseltetünk ez iránt a felebarát iránt. Erre késztet bennünket, kereszténeket, a zsidó Jézus zseniális kezdeményezése, amelylyel az ószövetségi „szeresd Uradat Istenedet" egybefogta a máshol kimondott „szeresd felebarátodat, mint önmagadat" erkölcsi követelményével.[18] Számára a két parancs egy és elválaszthatatlan. Annyira, hogy az első János-levél szerzője írhatja: „Ha valaki azt állítja, hogy »szeretem az Istent«, de testvérét gyűlöli, hazudik. Mert, aki nem szereti testvérét, akit lát, nem szeretheti Istent sem, akit nem lát." (1Jn 4,20) Ezen a ponton nem mutatkozik különbség a krisztusi erkölcs és a lévinasi etika között. Mindkettő vallja a felebaráti szeretet egyértékűségét az Isten iránti szeretettel.

A nagy különbség ott mutatkozik, ahol Lévinas Istent csak mint láthatatlanságában megmaradó, az embernek arcát nem mutató, előtte csak átvonuló istenséget kész elfogadni, míg az Evangélium követői az emberekhez már hétköznapjaikban is közel jövő, és főleg Jézus személyében az emberi sorsot mindhalálig és azon túl is osztó, még a bűnösnek is megváltást ígérő „mennyei Atyát" hiszik, vallják és szeretik. Ezt az Istent joggal tekintjük emberarcúnak, mert hiszen a megtestesülés révén a szó szoros értelmében embertársunkká, felebarátunkká lett. Így érthető, hogy Máté még az ítélő „Emberfia" ajkára is ezt a kijelentést teszi az üdvösségre jutottak számára: „Bizony mondom nektek, amit a legkisebb testvéreim közül eggyel is tettetek, velem tettétek." (Mt 25,40) Mintha ez az Isten nemcsak közel jönne, hanem azonosítaná is magát az embertárssal, főleg a legsebezhetőbbel.

Pál apostol ebben a teológiai összefüggésben költötte a szeretet himnuszát, amelyben az arc metaforája is szerepet játszik. Előfordul ebben a mondatban, amely azt kísérli meg kifejezésre juttatni, ami a „megboldogult" hívőre az örök életben vár: Isten színről színre látása. A görög szövegben „proszópon prosz proszópon" áll, ami két arc egymásra tekintésére vonatkozik. Ilyen közvetlen módon kíván egyszer megjelenni az „egészen Más" azoknak, akik a hit és a szeretet jegyében fejezték be időbeli vándorlásukat. Míg ez a vándorlás tart, Isten arca nem látható közvetítés nélkül, csakis az embertárs arcának tükrében, tehát annak közvetítésével: „Ma még csak tükörben homályosan látunk, akkor majd színről színre." (1Kor 13,12)

18 Vö. Mt 22,37–40 és Mk 12,28–34.

Én ezt azonban így merem értelmezni. Amennyiben engem nem zavar, hogy felebarátom csak homályosan vetíti felém a közeledő istenképet, hogy az ő tükröző tevékenysége tökéletlen, és úgy szeretem, ahogy van, méltó leszek arra, hogy az örökkévalóságban Istent színről színre lássam. Amennyiben az én magatartásomra is vonatkozik, hogy a „szeretet türelmes, jóságos […], nem féltékeny […] nem kevély […], nem tapintatlan, nem keresi a maga javát, nem gerjed haragra, a rosszat nem rója fel, nem örül a gonoszságnak" (4–6. vers), megérdemlem, hogy a szeretet Istenét egyszer majd színről színre, arcról arcra lássam.

A bibliai etika ilyen mértékben továbbmegy, mint Lévinas filozófiai etikája. Van azonban egy pont, ahol a két út újra keresztezi egymást: a szerelem etikája.

2.3. A szerelmesek arca

A Szentírás nemcsak felebaráti és Isten iránt érzett szeretetről beszél, hanem szerelemről is. Arról, amit egymást szerető nők és férfiak élnek meg, és amely a nemi aktusban találja egyik lényeges kifejezését. Természetesen elsősorban az Énekek énekére gondolok, amelyet mind a zsidó, mind a keresztény hagyomány, annak ellenére, hogy Istenről nincs szó benne, s nyelvezete teljes mértékben profán és érzéki, a Szentíráshoz tartozó könyvnek tekint. Érthető módon mindkét vallás teológusainak többsége a századok folyamán kitartott a mű vallási jellege mellett, miszerint a benne szereplő nőben Izraelt és szeretőjében Jahvét lássa allegorikus módon megjelenni. Sok modern exegéta viszont ebben a költészeti remekműben a szó szoros értelmében vett szerelmi viszony megéneklését látja, és éppen ezért fedezi fel benne egy olyan bibliai vallásosság dokumentumát, amely nem tartja illetlennek a nemek közötti erotikus jellegű szeretetet egy lapon említeni a felebaráti istenszeretettel.

Nos, az Énekek énekében az arc metaforája központi szerepet játszik. Elsősorban Lévinashoz hasonlóan a nő arcának szépségét említi, amelyet ékszerek tesznek még kívánatosabbá: „Szép az arcod a függőid között s korállal ékesített nyakad", ezt mondja neki szeretője (Én 1,10). A bókot azonban nyomban viszonozza a lány is: „Szép vagy szerelmem, elbájolóan szép! Nyoszolyánk üde zöld." (1,16) Már itt megjelenik az a hely, ahol mindketten eggyé kívánnak lenni. Ahol mondhatja a boldog nő: „Kedvesem a keblemen pihen" (1,13), és: „a balját a fejem alá teszi, a jobbjával meg átkarol" (2,6). Arc az arc mellett, arc az arcon, a csókra csók felel. És a két arc beszédes arc is, hiszen a szerelem nyelve csakis párbeszéd lehet. A férfi így beszél: „Mutasd meg arcodat, hadd halljam hangodat, mert szépen cseng a hangod és bájos az arcod." (2,14) És ez a bók még többet is mond az elragadtatás nyelvén: „Csacsogó szád szeretni való" (4,3), „a két melled mint a gidák, a gazella ikrei" (4,5; vö. 7,4; 8,9).

Finomabban, szemérmesebben nemigen lehetne a nemi egyesülést kifejezni. Éspedig olyan módon, hogy a szerelem a legemberibb gesztusában mutatkozik, amelyet a szép magyar felkiáltás is illusztrál: „Szembe babám, ha szeretsz!" Hiszen az állati közösüléssel, azaz az ún. „meghágással" ellentétben az igazán emberi szeretők egymáshoz forduló arccal egyesülnek. Így kap a csók is lényeges szerepet. A csók minden fajtája. Kezdve az eszkimókétól, amely a két orrot hozza érintkezésbe, egészen az európai szájcsókok különböző változatáig. De nem természetes dolog-e, hogy a párzás aktusát az a szerv uralja, amely az emberben a legszellemibb és a legszemélyesebb: az arc közepén levő beszélő száj? A látó, csodálkozni tudó szempár mellett talán ez adja az emberi szerelemnek legméltóbb méltóságát.

A keresztény teológus csak megelégedéssel könyvelheti el, hogy Lévinas hasonló módon tudott a férfi és a nő közötti, gyöngédséggel és baráti érzelmekkel megnemesített, de teljes mértékben érzéki szerelemről beszélni. De még nagyszerűbbnek ítélheti, hogy a Szentírás maga is befogadta a szerelmi költészet üzenetét.

3. Néhány következtetés

3.1. A láthatalan Végtelen

Lévinas ugyan egész filozófiáját az embertárs témájának és az azt szolgáló etikának szenteli, emberfogalma érthetetlen lenne egy sokoldalú istenfogalom nélkül. Azonban számára csakis egy negatív módon hangsúlyozott istenfogalom elfogadható. Egy olyan Istené, aki egészen más, mint minden, ami létezik; sőt még a létezést magát sem szabad rá a szó szoros értelmében alkalmazni. Tehát inkább a „létezés feletti" és a „léten túli" jelző alkalmas erre. Ennek a meglátásnak a logikájában a teológia éppúgy, mint a filozófia arról hivatott „tárgyalni", aki alig képezheti pozitív kijelentések tárgyát. Tehát a Végtelenről, a Láthatatlanról, a Kimondhatatlanról, a Megfoghatatlanról, a Leírhatatlanról, főleg a Tárgyiasíthatatlanról, a minden evilágin Túlmenőről, a csupán átvonulva Jövendőről. Mindez erősen emlékeztet a keresztény hagyományban szintén jelenlevő misztikus teológiára, szintúgy a protestáns Paul Tillich kijelentésére, amely szerint Isten nem személy, de végtelenül több, mint egy emberi személy, éspedig oly módon, hogy annak minden értékét magában foglalja.[19]

19 Vö. Tillich, P.: *Systematische Theologie*, Band I, Evangelisches Verlagswerk, Stuttgart, [3]1956, 283: „Persönlicher Gott bedeutet nicht, dass Gott eine Person ist. Es bedeutet, dass Gott der Grund alles Personhaften ist und in sich die ontologische Macht des Personhaften trägt. Er ist nicht eine Person, aber er ist auch nicht weniger als eine Person." („Személyes Isten nem jelenti azt, hogy Isten személy. Azt jelenti, hogy Isten minden személységnek alapja és a személység létbeli hatalmát magában foglaja. Nem személy, de nem is kevesebb, mint egy személy.") (Magyarul: *Rendszeres teológia*, Budapest, Osiris, 2000)

Lévinas istenfogalma is ilyennek látszik. Egyrészt negatív, másrészt annyiban mégis pozitív, amennyiben a tagadott emberszabásúságot mint minden emberiesség fogalmi anyaméhét mutatja be. Más szóval nála a transzcendencia túlmegy minden immanencián, de ugyanakkor annak egyedüli végcélját és értelmét képezi.

Ott, ahol Lévinas mégis eltér a keresztény istenfogalomtól, az a megtestesülés hittétele. Szerinte ez ellenkezik Isten lényegével. A Végtelen, bár megteremti a végest, gondot is visel rá, de nem engedi magát lekötni általa. Jövetele csak átmeneti lehet. Mássága megkülönbözteti minden emberitől, még akkor is, ha átvonulása nyomát az embertársban hagyja maga után.

Úgy vélem, Levinas talán csak egy újszövetségi szöveg idézetében jut el addig, hogy Krisztusban az isteni embert lássa meg, aki a segítségre szoruló embertárssal azonosítja magát. Mt 25,40-re gondolok, amelyben az ítélő „Emberfia" így szól azokhoz, akik a felebaráti szeretetet gyakorolták: „amit a legkisebb testvéreim közül eggyel is tettetek, velem tettétek". Ugyanebben az összefüggésben filozófusunk így nyilatkozik: „Lehetséges egy olyan viszony Istenhez, amelyben a felebarát elengedhetetlen mozzanat. A Biblia megérteti velünk, hogy Istent megismerni nem más, mint az embertárssal igazságos módon eljárni."[20] Ebben a távlatban a Láthatatlan és Ismeretlen valahogy mégis láthatóvá és ismerőssé válik, szinte beletestesül a felebarátba. Aki azt tevékeny módon szereti, az Istent szereti.

3. 2. A közeljövő, az emberré lett Isten

Ezen a ponton mutatkozik a keresztény istenhit döntő tétele: „És az Ige testté lett, és köztünk élt" (Jn 1,14); „A világba jött, a világban élt, általa lett a világ" (Jn 1,10). Ez megfelel nemcsak annak, amit Jézus a közeljövő istenországáról mondott, hanem annak is, amit ugyanez a Jézus embertársai körében, őket közelről ismerve, az ő javukra és üdvösségükre tett.

Jézusban egy olyan Isten lett felebarátunk, aki nemcsak átvonult mellettünk, hanem velünk is maradt mindörökké. Aki – mint a Kalcedoniai Egyetemes Zsinat mondja – „hasonló lett hozzánk mindenben, kivéve a bűnben". Nos ebben a Jézusban Isten valóban emberi arccal tekint ránk. Már az evangéliumok is utalnak arra, hogy a jézusi arc hol gyengédségtől sugárzott, hol szigorú vonásokat mutatott, hol örült, hol sírt, de így is, úgy is vonzó volt. Nem csoda, hogy az első keresztények például a jó pásztor alakját tulajdonították neki, s olyan szavakat, amelyek még a megtérő bitó-társnak is istenközelséget ígérnek (vö. Lk 23,43).

20 DMT 232–233.

Az sem csoda, hogy minden kereszténnyé lett kultúra képzőművészei a legkülönbözőbb arcképeket festették, faragták Jézusról. Számukra is kinyilatkoztató erővel bírt ennek az Isten-Embernek a kinézése. Ma találkozunk fehér, fekete, sárga és vörös bőrű Krisztus-képekkel, ami azt mutatja, hogy ez a valóságos ember egy olyan valóságos Isten arculatát mutatja, aki egyetemes, univerzális, globális jelentőséggel bír. Erről még a zsidó Spinoza is tudomást vett, mikor is Krisztusnak „katolikus" arcot tulajdonított.[21]

3.3. A Más mint elsőrangú érték

Mindaz, amit Lévinas és a Biblia az emberi arcról mond, a másság magas értékelését fejezi ki. Mind a két forrás ellentmond az ego sokféle egyeduralmának. Éppúgy a marxizmus sok idejétmúlt teoretikusának, akik a proletár állítólagos egóját szembe helyezik a kapitalistáéval, mint a vad liberálisoknak, akik mindent az önérdekre alapítanak, vagy mint a nemzetiszocialistáknak, akik a germán faj önközpontúsága oltárán millió és millió alacsonyrendűnek minősített „mást" a gázkamrába tereltek. De napjainkban is dúl sokfajta faji, nemzeti, ideológiai önközpontúság, amely az idegent diszkriminálja, sőt gyilkolni akarja. Gondoljunk csak azokra, akik Allah nevében istentisztelet gyanánt ölik a nem muszlimot; arra a terrorista kisebbségre, amely a lehető legrosszabb hírbe hozza a mohamedánok békés többségét. Ebben a világban a más származású, a más fajú, a más vallású, a más kultúrájú felértékelése felette szükséges dolog. Amennyiben a zsidó Lévinas, aki látta családja jó részét a náci barbárság áldozatává lenni, éppúgy, mint a krisztusi „Szeresd felebarátodat, mint önmagadat" (sőt talán még jobban), időszerű üzenetet intéz hozzánk. Még ha az egészen Más megtestesülése kérdésében nem is értünk egyet.

21 Vö. Spinoza, B.: *Teológiai-politikai tanulmány*, ford. Szemere Samu, Budapest, Akadémiai, 1978, 26–27.

Nacsinák Gergely András

A lélek távolléte

Személy és szentség a San Vitale mozaikjain

*

Azt mondják, egykor olyasféle víziváros volt, mint Velence, csak aztán idővel hűtlenek lettek egymáshoz, ő és a tenger. Lehet, hogy szépségből ennyi még a tengernek is sok, kettővel nem flörtölhet egyszerre, két ilyen hercegnővel, mint Ravenna és Velence; és a tenger valamiért Velence mellett döntött. Talán az Adriának nem ízlése az ennyire bizantin báj; odafent a lagúnák közt a keleties levegő jobban eloszlik, míg itt tömény és átható, mint a levantei édességek illata. Nem tudhatom, mert sosem jártam Ravennában; valahogy úgy vagyok vele, mint Mihály az *Utas és holdvilág*ban, aki azzal csitította magát, hogy Ravennához föl kell nőni, szépen kivárni, amíg a téboly kockázata nélkül juthat el oda az ember – de persze ez nála is csak afféle szépséges Szerb Antal-i köntörfalazás. Mert hát úgy látszik, Ravennát bizonyos mértékű téboly nélkül nem lehet megúszni. Amikor Jung már idősen, neves pszichiáterként a városba látogatott, egy barátnőjével nézték megbabonázva a mozaikokat; s csak később, mikor a könyvárusoknál a falak egy bizonyos részletéről kerestek fényképet, derült ki, hogy épp ott nincs semmiféle mozaik, csak a kopár téglafal – noha mindketten ugyanazt és ugyanúgy látták. Hallucináció – jegyzi meg akkurátusan Jung, noha a ritkább, kollektív fajtából. Bizonyos értelemben egész Ravenna ilyen kollektív hallucináció: talán azért is nem volt annyira szembeszökő a látottak illuzórikus természete, mivel valamennyi mozaik olyan vibráló, csillámló, sugárzóan valószínűtlen, mintha alkalmasint épp képzelődne az ember.

Egyszer azért már illenék partra vetődnöm Ravennában.

* *

Nem is annyira a szentek és az angyalok.

Amit a leginkább várnék egy ravennai hajótöréstől, az a San Vitale apszisában, a szentély félgömbje alatti páros portré: egyik oldalon Justinianus császár és kísérete, átellenben pedig Theodóra császárné, udvarhölgyei karéjában. Persze fölöttük ott lebeg a mindenség azúr gömbjén trónoló siheder Krisztus, és körben a falakon, bizonyára alkalomhoz illő időtlen eleganciával az Ó- és Újtestamentum hősei, továbbá a mindenüvé ízlésesen elosztott szüzek és angyalok – én valahogy mégis a kontrasztra volnék kíváncsi e nagy építészeti üdvözültség közepette, a szimmetrikus Éden közepén megbúvó aszimmetriára, ami a császár és udvaroncai. Bizánci eredetű képeken a szentek többnyire egyformák: nemcsak úgy, hogy minden Péter apostol-képmás hasonlít az összes többire Szíriától Rómáig és Szibériától Egyiptomig, hanem úgy, hogy kortól és nemtől függetlenül egymásra is mindig hasonlítanak azért, hogy általuk érvényre jusson az evangéliumi üzenet az újjászületésről és a Lélekben való egységről, s azt bonyodalmas teológiai diszkussziók nélkül is fel lehessen fogni, egyetlen szempillantással. Az egyik lehet élemedett korú, őszbe csavarodó szakállal, mellette a másik épp csak serdülő ifjú, egyetlen ránc nélkül, mégis jobban hasonlítanak egymásra, no meg a kortalan-nemtelen angyalokra, mint miránk, akik tétován álldogálunk alattuk, és akár a kisgyermekek, nyakunkat tekergetve bámulunk fölfelé. Valami rendíthetetlen nyugalom van bennük, cseppet sem harsány derű, s ez egyébként nem is csak a mozaikok sajátja, hanem minden ikoné és freskóé is, és amely érettséget innen, alulról fölfelé sandítva csak eléggé körülményesen lehet megérteni. Ők ott vannak, aranytűzben tartósítva, mint a prehistorikus rovarok a borostyánban: körülfolyta és magába olvasztotta őket az örökkévalóság; úgy sugárzanak, olyan egyenletesen, mint a mozaikkövek, amelyből rakva vannak; mi pedig úgy volnánk csak itt, akár a tenger, amely kitartóan mossa ennek az aranyszigetnek a partjait, mindig más és más bámészokat hordva ide, akik jönnek, sóhajtanak vagy ásítanak egyet, és ahogy viszi őket a következő hullám, eltűnnek megint. Ők pedig maradnak, akár az őrség a vártán, a szentek és az angyalok.

***

Ravennát elhagyta a tenger, és ebben – a környezeti tényezőkön túl, hogy tudniillik a folyó hordaléka feltöltötte a partvidéket – azért van valami szimbolikus. A tenger maga a változás, talán még sokkal inkább, mint a folyó, mert a Pó itt már lomhán és mélyzöld beletörődéssel mozdul előre épp csak annyit, hogy folyó-titulusát azért mégse tagadja meg végképp; de a tenger az nem nyughat egyetlen pillanatra sem. Színe, fénye, illata hajnal-

ban egészen más, mint délelőtt, délután vagy este pedig ismét egészen más; hol elsápad, hol meg tűzbe jön; több hangon énekel, több nyelven locsog, indulataival úgy játszik, mint egy szeszélyes antik isten; az ember egy percre félrenéz, és már egész más vizet lát, mit előbb. Nem is beszélve arról, hogy errefelé mindig a tenger hozta a városba a változást, a váratlan szerencsét vagy véletlen katasztrófát: aranyat, bort, tömjént, hadsereget, filozófusokat, dögvészt, szenteket. Ha nincs tenger, mindez szintúgy nincsen. Szóval a tenger a változás, a tenger az idő. Ezek szerint Ravenna olyan város, amely megfeneklett, zátonyra futott az időn; maga is zárvány, akárcsak a szentjei. A városnak három fénykora volt, jegyzi meg Szerb Antal, és amióta a nyolcadik században az utolsó is véget ért, Ravenna mindegyre hanyatlik. Az lehet, mondanám erre én, ha valami álombeli könyvtárban véletlen összefutnánk, de hogy ezerkétszáz éven át volt hova hanyatlani, azért mégis mutatja, milyen magasságból is indult egykor a lejtmenet. A másik oldalról nézve viszont jól történt, ami történt: hisz miután megépültek ezek a csodák, ez a befelé izzó Ravenna, többé semmi szükség nem volt a tengerre, amely kiszámíthatatlanságával csak a veszélyt hozta, sem császárokra és helytartóikra, akiknek jelenléte idevonzza a barbárokat akár a legyeket, sem pénzre, hogy mindezek fenntartását finanszírozni kelljen: a város visszavonult, stratégiai viszonylatban érdektelen lett, egy a számtalan itáliai városállam közül, semmi több. Vararososkodott ő már addig eleget: Honorius alatt volt birodalmi székhely, majd az osztrogót királyság központja, melyet Nagy Theodorik, minden gót királyok elseje választott nyughelyül (míg csontjait a bizánciak szét nem szórták); aztán lett püspöki katedrája, és még később külön bejáratú zsarnoka, aki ide temettette Dantét. A szépség annyi hordaléka gyűlt ide, hogy amikor Nagy Károly szekérszám hordatta el innen a szobrokat, frízeket, ötvösremekeket, sivár aacheni rezidenciáját ékesítendő, még mindig maradt épp elég.

Mit akarhat még, akinek megvan mindene?

Ravenna elhagyta a tengert.

****

A tenger hozta egy napon, és vitte el hátán egy másikon, néhány évvel utóbb Belisariust, akit sokan úgy emlegettek: „az utolsó római". Justinianus hadvezére volt, és egész háborúkat nyert meg két kegyvesztettség között; egyebek közt ő szerezte vissza urának Itáliát, és ő állította meg a keleti sivatagban, Dara helyőrségének parancsnokaként a perzsákat. Justinianust bizonyára ingerelte Belisarius népszerűsége, és önmagára nézve alighanem veszélyesnek is ítélte azt: mert ha Belisarius az utolsó római, akkor ő micsoda? Innen eredhet a középkori legenda,

mely szerint a császár megvakíttatta generálisát, és Róma egyik kapujához rendelte, hogy ott a csőcseléktől egy-egy obulust kolduljon. Ha mindez nem is volt szó szerint igaz, Justinianusra attól még jellemző: talán egyetlen más császár viselt dolgairól sem tudunk ennyi förtelmes részletet, mint éppen róla, köszönhetően Belisarius egykori tanácsosának, Procopiusnak, aki, miután megírta Justinianus uralmának udvaronctól elvárhatóan behízelgő krónikáját, magánhasználatra, mintegy kielégülésül megírta a *Historia Arcanát* is, a Titkos Történetet. Nem véletlenül ez lett a népszerűbb: a hivatalos talpnyalás sosem vonzott senkit úgy, mint egy jó kis pocskondiázás, és Justinianus kétségkívül mindkettőre rászolgált. Procopius könyvecskéje a nagyság viszszájáról tudósít, és az egész bizánci udvarról alaposan leszedi a keresztvizet, nem kímélve pártfogóját, Belisariust és annak nejét sem: mivel pedig az *Arcana* minden oldala fröcsög a gyűlölettől és bőséges vérben ázik, gyanítható, hogy a dolgok színe és fonákja valahogy összetartozik, és az igazság valahol a kettő közt félúton lehet. Nyugodtan állítható, hogy a Titkos Történet legalább annyira szól Procopiusról és az ő jelleméről, mint azokról, akiket oly tapintható örömmel ránt a sárba sokesztendőnyi hajbókolás után. Azt senki sem vitatja, hogy a császár nagy jogalkotó, körültekintő teológus, elkötelezett államférfi és tűrhető stratéga volt; mindehhez még ízlés meg kíváncsiság is társult, és megalománia meg kegyetlenség; de Procopius minden irányba felnagyítja a vonásait, hol túlszépítve, hol eltorzítva azokat: előbb szentéletrajzot ír, utóbb karikatúrát rajzol. Egyszer emberfelettinek ábrázolja Justinianust, másszor cirkuszba való vadállatnak; ami az egyik könyvben erényként jelenik meg, a fonákról nézve nem csupán gyöngeség, hanem gyomorforgató aljasság. Mindegy is, mert egyik sem portré: portré az, ami a San Vitale apszisának oldalfalán látható; portré az, ami középen van, amiben megfogható és megérthető az ember.

*****

Sokan leírták már Justinianus képmását a San Vitale apszisában, ezzel hallgatólagosan elfogadva, hogy az ember, vagyis a személy a portré által érthető meg. Procopius érdekes, de megbízhatatlan: a mozaik semleges, de megbízható. Épp eléggé személyes, és kellőképp személytelen. Ezen a képmáson valahogy ott van minden, amit tudható Justinianusról: a balkáni falu, ahol született, a konstantinápolyi intrikák gondjai, az eltökéltség, amivel az athéni Akadémiát bezáratta, a császárné iránti olthatatlan szenvedélye, a lakomák és a kor diszkrét zsírpárnái, a kegyetlenség, amivel a Nika-lázadást fojtotta vérbe. És ott van az is, amit nem tudunk, és amitől a portré az, ami, nem pedig szentkép: az a történetből és adatokból leszűrhetetlen és kiszámíthatatlan va-

lami, ami az ember. A mozaikrakó mester vagy látta életében legalább egyszer Justinianust, vagy, ami valószínűbb, hogy nem; de akkor úgy járt, mint Dürer a pápa rinocéroszával, hibátlanul leképezve azt, amit sohasem látott. Dürer tudta, hogy a rinocérosz, amennyiben létezik, bizonyos fizikai törvényszerűségeknek van alávetve, melyekből testfelépítése, arányai, alkata többé-kevésbé levezethető; a többi pedig történetből, meséből, csodálkozásból áll, amelyeket hallomásból is remekül meg lehet érteni, sőt, csakis abból lehet megérteni igazán. Talán efféle, személyiségre alkalmazható szabályokkal, az emberi egyéniség erővonalaival, amelyek kozmikus törvényeket követnek, a mozaikkészítő is tisztában volt, Procopiussal vagy anélkül. Justinianus és kísérete, testőrök, kegyencek, egyházi méltóságok az egyik oldalon, az akkor már halálos beteg Theodóra és udvarhölgyei a másikon.

(A Mozaikkészítő feljegyzéseiből)

Azzal kell számolnunk, hogy a karakter alapegysége a bűn. A bűn az embert érdekessé teszi; megfoghatóvá, érthetővé. A vétek nyomot hagy a lelken, mint a szobrász vésője a márványtömbön, mint az írnok stílusa a viasztáblán, és ez a nyom, ez a bevésődés lesz végül a karakter. A szenteknek ezért nincs karakterük, sem portréjuk, hanem csak ikonjaik: mert nincsen személyiségük, azaz personájuk, *arcukat nem torzítja el a jellem és egyéniség drámai vagy komikus maszkja. Az Úrnak sincs személyisége: lévén ő a végső és meghaladhatatlan Személy, az örök és megbízható* Vagyok.

A mozaikkockákat pontosan kell a még képlékeny felületre illeszteni: gondosan mérlegelve a dőlésszöget, hogy mindre más és más szögben érkezzen a fény, s így a nap járása, az idő lassú múlása, és a lent elhaladók mozgása által mindig más és más részletek ugorjanak elő vagy maradjanak homályban, akár az eleven embereknél. A fal még üres: most viszik fel az alapot, míg a padlón előkészítve, színek, anyag és méret szerint válogatott, csillámló halmokban hever a nyersanyag; száznál több árnyalatban a darabokra tört üvegpaszta, nemesfém, féldrágakő: akár a keleti bazárok pultjain az ismeretlen, bódító fűszerek. Még néhány perc, amíg a malter megszikkad, és kezdődhet a vázlat fölkarcolása. A többiek is már itt őgyelegnek, a hátteret, drapériákat, kézfejeket, dicsfényeket, csecsebecséket rakó segédek, gyakornokok, kismesterek. Mindenki tudja a dolgát, naplopók, kontárok, bámészok és málészájúak kíméljenek, tétovázásra nincs idő, mert az előkészített felület hamar szikkad, s ha újra kell nedvesíteni, a már felrakott kockák is elmozdulhatnak. Az arc azonban engem illet. Az arc a lélek – vagy éppen a lélek távolléte.

A legtöbb ember a personát ismeri, ezt az elhasznált, molyette maszkot, amelyet szüleinktől és nagyszüleinktől örököltünk és cipelünk egyre Ádám óta: az elcsépelt szólamokat, kihűlt szívet, részvétlen tekintetet. Ezt adjuk tovább gyermekeinknek, ők az utánuk jövőknek, és így tovább, a világ végezetéig. Lám, a mozaikangyalokban nincsen kétszí-

nűség. Arcuk van, és az arcukon nincs árnyék. A Paradicsom olyan kert volt, amelyben nem volt árnyék: ilyen lesz ez a kert is, amelyen dolgozunk, kőből, aranyból, üvegcsillámból; nem lesz benne félhomály, kobaltkék ege nem borul be, és egyetlen virága sem indul hervadásnak.

Az álarc elöregszik, és aki vele azonosítja magát, úgyszintén. Elöregszik, még ver a szíve, de már oszlásnak indult, még néz és beszél, de már halott. Mindnyájan: segédek, gyakornokok, és mesterek, naplopók, kontárok, bámészok és málészájúak, munkafelügyelők, megrendelők, hadurak, főpapok, császárok – mindnyájan apró mozaikkövekből vagyunk kirakva, tulajdonságaink fakóbb vagy rikítóbb, tetszetősebb vagy hitványabb, porlékony hordalékából; lényünk legmélye darabokra hullt, még fénylő töredék. Te is, Belisarius, Ravenna megvívója, és te is, Justinianus, a világ ura úgymond, kinek vonásait mindjárt a dicső apszis szürke falára karcolom. Ami belőlünk ábrázolható, bárhova rakjalak is titeket, akár mindjárt az apszisba, a világ igazi urának lábai alá, ami belőlünk ábrázolható, az a karakter, az az érdekesség, a hamisság, vagyis a bűn. Ami bennünk megfoghatatlan, és valóságos, és titok, annak számára nincs kéznél mozaikkövem, mert mindet felitták a szentek és az angyalok.

*****

Justinianus mellett, gondterhelt, de mégis nemesebb vonásokkal, mindjárt a császár jobbján Belisarius áll, mögötte pedig bárgyú tekintetű ifjú udvaronc. Az egész társaságból, a balfelől reprezentatíve ácsorgó püspököt és tömjénezővel felszerelt diakónusokat is beleértve, még a hadvezér rendelkezik a legtisztább arccal. Ez sem véletlen: a két párhuzamos jelenetet, amely a császári párt és kíséretét ábrázolja, amint ajándékokkal vonulnak (és amelyekről sokáig úgy gondolták: liturgikus értelmük van), minden valószínűség szerint maga Belisarius rendelhette, abban a rövid időben, 544–545 telén, amikor a keleti végekről megtérve egy darabig ismét Ravennában időzött. Négy évvel korábbi hódításai ekkorra csaknem mind veszendőbe mentek, az osztrogótok újfent előrenyomultak, és újból megmutatkozott, milyen törékeny is Bizánc fennhatósága Itáliában. Jószerivel az elszigetelődött Ravenna maradt Justinianus álmának utolsó mentsvára, aki természetesen nem érte be ennyivel, elvégre célja a tetszhalott Római Birodalom feltámasztása volt Hispániától Szíriáig, sem több, sem kevesebb. Elrángatta hát Belisariust a perzsa határvidékről, és nyugatra helyezte, éppoly hirtelenséggel, amint négy évvel azelőtt, Ravenna megszerzése után keletre rendelte. A San Vitale építése ekkorra már befejeződött: és olyan volt, mintha maga az Édenkert szállt volna ismét a földre, mintegy a lángpallosos kerubot megkerülve, annak tudta nélkül. Ha a két felvonulási panel csakugyan Belisarius ötlete volt, hát nem azért döntött így, mert különösebben kedvelte volna Justinianust, és amúgy

sem hihette, hogy a császár valaha is látni fogja majd a mozaikokat; hanem sokkal inkább azért, mert ő volt „az utolsó római", ami akár azt is jelenthette, hogy ő még hitte: a földi szépség és rend őrzője és választott edénye Róma, s ezért minden eszközzel hajlandó volt harcolni a mindörökre barbár végeken.

****

A ravennai templomépítészet, mint a bizánci templomok általában, kívülről nézve nem sokat mond. Még századokkal később is, amikor Nyugaton már minden csupa árkád volt, béllet meg csúcsív, a keleti templom megmaradt aránylag szerénynek, a külső falakat tekintve legalábbis. Ravennában is minden belül van, ami csodálatos: a templom kívülről, akár a teknőspáncél, rücskös, monokróm, és valahogy zárt, mint a kagyló héja – égetett téglái miatt rozsdásnak hat, mint egy hosszú nyár forróságában barnára perzselt őszi falevél. A külső mintha semmilyen viszonyban nem állna a belsővel; mintha nem is egy és ugyanazon épületnek volna a színe és fonákja. Ám ha belép az ember, úgy képzelem, a világ valamennyi lehetséges színe egyszerre szikrázik fel, s ezt mi, a felületekhez, áttetsző csomagoláshoz szokott kor ivadékai, csak nehezen értjük. Mi ez a kettősség, és ami szép, miért kell rejtegetni? A bizánci templom rendszerint alaposan rászedi az embert, még a híres Hagia Szophia is, talán az a leginkább. Mert ami kívülről esetlen, lomha, csaknem ormótlan hegynek tűnik, az belépve olyan, mintha nem is kő lenne, hanem áttetsző virágszirom. De nem hajszálra ezt tartják a keresztények is az igaz emberről? Hogy ilyennek kell lennie, míg mi rendszerint éppen fordítottan élünk? Már Izajás is úgy tudta az eljövendő Messiásról, hogy alakja, formája cseppet sem ékes, hanem olyan lesz Ő, mint zsenge hajtás, mint a gyökér a szomjas földben: csupa göcs és por és kitartás, de megment minket a külsőség varázslatától, amelynek minduntalan foglyul esünk. A templom sem becsapni akar, csupáncsak megmutatja, hová kell irányítani a tekintetet, és hol kell hogy fészkeljen a szépség.

A bizánci korszak e mozaikos templomaiból Levante-szerte nem sok maradt meg épen, a Hagia Szophia is csak megkopva, lerongyolódva, mint egy fáradt, száműzetésre ítélt *baszilissza* áll még városának közepén. Ravennában viszont van még belőlük, nem is egy: és ezért örökké hálásak lehetünk Belisariusnak, akit egy nap a hátára vett és elvitt a tenger.

***

Ez az állandó dialektika a vizekkel – valahogy ide térek vissza mindig, a hanyatlás és virágzás árapályához, az aranykorokhoz, amelyeket csak utólag, a romlás és elsivatagosodás évei-

ben ismerni föl, és amiket oly gyorsan mos el, többnyire minden nyom nélkül a szeszélyes tenger. A San Vitale mozaikjairól nem lehet mondani, hogy a konjunktúra idején készültek volna, még sincs rajtuk semmi kétségbeesett, mint amikor későbbi korokban, mondjuk a török uralom idején Görögországban, Bizánc utolsó zsombékjain sorra festik ki a templomokat hátborzongató mártír-jelenetekkel és véresre hangolt utolsó ítéletekkel. Talán a mozaik nem alkalmas ilyesmire: az északabbra, a lagúnák közt egykedvűen süllyedő torcellói katedrális Második Eljövetele hatszáz évvel későbbről ugyan szerepeltet szétesőfélben lévő kárhozottakat, de ezek is olyan higgadtak, mintha egyszerű udvari kihallgatáson várnának épp a sorukra. Úgy képzelem – persze az ilyesmit innen, messziről nehéz megítélni, mégis azt hiszem –, hogy a ravennai képeket tényleg az idő figyelembevétele nélkül csinálták: nem is tudom, embernek hogy volt mersze az ilyesmire. Az elmúlást egyszerűen kihagyták a számításból; úgy döntöttek, nincs többé, vagy ha van is, jelentősége semmi, és ezt lelkifurdalás, görcs vagy tagadás nélkül tették, mintha egyszerűen megfeledkeztek volna róla, osztrogótostul, vandálostul, mindenestül. Mert az időt – ha félretesszük mániámat, a tengert – a Római Birodalomban, bármekkora volt is, éppenséggel a barbárok képviselték, különösen a bizánci érában, amikor a (mind ritkább) győzelmi felvonulások csúcspontjaként a fogságba esett barbár vezér torzonborz és bizonnyal acsarkodó fejét ügyesen az uralkodó bíborcsizmás lába alá illesztették. Lám csak, a pusztulást megint feltartóztatták, hát mégis fennmarad a rend, megáll a Nap az égen, s az átkos változás ott zihál a fenséges császári talp alatt. Az áradatot, mely már elnyelni készült volna őket, megállították, és Róma, pontosabban annak pompás maradéka, békésen hajózhat tovább a majdhogynem-örökkévalóságban.

**

Van még valami, egy utolsó dolog, amit megnéznék Szent Vitalis pazar otthonában. A labirintus, melyre a rituális fölfele-bámulás közepette talán csak kevesek fordítanak figyelmet. Ez ugyanis a padlón foglal helyet, mindjárt a bejáratnál, ahogy a középkori templomokban szokás. Azt olvastam róla, hogy a többi látnivalóhoz képest ez új – *parvenü*, mondaná Szerb Antal –, de valószínűleg volt a helyén egy régebbi is, talán még egyenest az épület hőskorából. Először is ezt nézném meg, addig forgatnám a fejem, míg valamiképp egy látvánnyá össze nem állna a többivel, mert azt hiszem, általa lesz teljessé a sejtés, amit Ravennáról, a mozaikokról, és talán még Justinianusról meg az egész díszes kompániáról magamban hordozok; hogy ez voltaképp egy modell, bonyolult utalás, és az embernek ilyennek kell lennie: kívül jeltelen, belül ragyogó, innen nézve gazdag, amonnan nézve szegény, szóval bonyolult – helyet talál magának benne a számítás, a tet-

tetés és némi bátorság, a büszkeség, gyöngeség és a gyöngédség, és azért hangtalanul rajzanak benne itt is-ott is némi angyalok.

Egyszerre aranykupola és labirintus.

*

Íme – gondolja magában a Mozaikkészítő. – *Látszólag minden a helyén. Még pár száz év, és kész lesz: amikor végre-valahára elhagy minket, és a nevünkről is megfeledkezik a tenger.*

G. István László

Kútdal

„Jöjj fel óh kút”, énekelném
neki, a szomjat oltó foncsoros
felület, ki tudja melyik szivattyútelep
vagy felszedett aszfalt alól lobog
fel ígérete, melyik nézés mögül
tárul fel óceánokat megszégyenítő
édessége, kávája mellett lepihenni
hosszan vadászoknak sem lehet, „a kút,
amelyet fejedelmek ástak”, szomjoltó
szavad a legszárazabb évszakban, amely
negyven évig kitartott makacs bóra
zizegő hangja közt, kortyokban
inni, aztán áll alá lucsokban önteni,
hogy folyjon végig, ölelje gyolcsalakban
porzó testemet, a szó, amit mondasz, „a kút,
amelyet nép előkelői vájtak kormánypálcával,
vezérbotjaikkal”, érintéseddel öltöztet,
vízárba von, hogy előtted és a csillagok
előtt ne meztelen álljak, a vízlepel.

Egy rebbenés

Egy rebbenés, a szemhéjon
domború érfonat, színe vesztett, halvány
ígéret, hogy látni nem fogom,
lepecsételt az élvezet, előkehely
csak, félretolt monstrancia, előttem
titkolt, nekem szánt kizárás,
egy szertartás előkelyhe, mely
felém tart, de nem rám tartozik,
merítkezni benne ajaknak, léleknek
így lehet, mert minden kéj
magánkút, elzárt keresztség, akárhogy
verítékezem. A rebbenés a
szemhéjadon, tegezlek, dombbá lett
érfonat, látni nem fogom, lankáit
nem járja fény, belülről mássza meg,
óvja, dajkálja, hogy szétrebbenjen,
akár szilánk, a kéj, mondhatom-e, hogy
mondjam neki, Te? amikor mindenütt
körülvesz a legnagyobb sötét
ígérete?

Uri Asaf

Testvércsillag

Eszembe jut a galileai hegytető, ahol véget ér az út.
Ahol a szivárványos levegő alakot ölt, s a magasban csillog.
Velem egyforma felhő, testvércsillag, ahol szendereg az idő.

A föld ura útonálló, egy közülünk,
izsóp, a többi fűszer és az úszó árnyak, egy halom tüske.
Hogyan szólítsam, ha találkozom vele?

Hová kapaszkodjak? Riaszt a kerülőút, a többlet.

Herakleitosz Epheszoszban

Valaki tengervízről beszél.
Így megy az idő, szavak és színek között.
Elmozdítok egy téglát, tengervizet veszek a falból.
Herakleitosz Epheszoszban mindenhonnan tengert látott.

Ettől volt víziszonya, a hajszálerek labirintusa,
a gyémántrideg szerelem. Csak a vízihalott
lehet ennyire fénytelen, akit a szavak
az égbe visznek a visszahulló fényben.

József a kútban

Megszűnés közben is lángol a lét
fogékony tüze senkit nem kerül el.
József apja elé áll és nekivág a hegynek.
Előtte és mögötte vadvirág.

Testvérei a kút szájához vezetik.
Hímzett köntösén ragyognak a csillagok.
A fák koronáin csengetés hallatszik, kérdőre vont árnyék.
Miközben a kútba eresztik, keresztbe fonja két kezét.

Guillaume Métayer

Dúdoló

A Montparnasse temető holtjai
is ringatóznának, ha hallanák,
és minden sírkő riszálná magát,
e dallamra, mely bennem szól, ami-

kor vihar készül és szél oltja ki
a fényeket. Mert sorsot és halált
jelent a zápor, most is rám talált,
hát essen így: nem giccs elmondani.

Hányszor omlottam össze dallamára,
mintha belülről vacogtatna, rázna,
mindent egy hangba szűrve össze szépen.

Nap és mosoly, sírkő, emlék, és rózsa,
öröm bánattal végleg összemosva,
hogy a világot még kevésbé értsem.

Guillaume Métayer 1972-ben született, a Sorbonne-on tanít 17–18. századi francia irodalmat. *Fugues* című verseskötete 2002-ben jelent meg az Aumade kiadónál. Újabb kötete, amelyben kizárólag szonettek vannak, és amelyből ezeket a verseket választottuk, jövő évre várható. A szerző magyar költőket is fordít, többek között József Attila és Ady Endre verseit. Kemény István francia nyelvű kötetéért megkapta a Nicole Bagarry-Karátson-díjat. Jelenleg Nietzsche verseit ülteti át franciára. A Flammarion kiadónál megjelent *Nietzsche és Voltaire* című munkáját Émile Perreau-Saussine kutatói díjjal jutalmazták. Párizsban él, a francia és a magyar irodalom mellett a szlovén költészetet is kitűnően ismeri és tolmácsolja. *(A ford.)*

Ida

Pawel Pawlikowski filmjére

Míg a zárdakapu rá nem csukódik döngve,
tenni még egy utat a külvilág felé.
Míg bent le nem borul a feszület elé,
megnézni, a szülők hol nyugszanak örökre.

Kiásni csontjukat, térdelni puszta földre.
Látni nagynéni vad, féktelen örömét.
Se cigi, se zene, se pia nem elég.
Jöjjön egy test, hogy a lélek űrét betöltse.

Hiába. Ott kísért. Ott az ásós paraszt.
Mint ki baltával öl: ás, csak ás, ugyanott.
Megöli, akiket az apja bújtatott.

Ötven, vagy kétezer éve egyre csak öl.
Anna agyában ás: kivájja az ököl.
Hogy ez a világ, el akkor mit szalaszt?

(Tóth Krisztina fordításai)

Csordás Zoltán

Arc és kép kapcsolata

A szimbolikus és a konkrét

Tizenhárom éves voltam, amikor a csornai kórház sebészeti műtőasztalán feküdtem. A sebész üvegszilánkokat távolított el, majd öltéseket helyezett el ugyanott. A művelet már órák óta zajlott. Néha szünetet tartott, tiszta szerszámokat kért. A plafont néztem és a kezeit. Az elején rám szólt, hogy hallgassak, de mivel újra és újra megkérdezte, fáj-e vagy mit érzek, úgy éreztem, máskor is beszélhetek. Hát folyamatosan beszélgettünk. Az érzéstelenítő amúgy sem hatott. A szemem sarkából észrevettem, hogy a műtő falai tükörcsempével vannak kirakva. Tevékenységének egyik szünetében oldalra fordítottam a fejem, és szembenéztem önmagammal. A műtőasztalon én feküdtem, megismertem a kezem, a ruhám, viszont az arc helyén csak véres hús, sebek árkai nyíltak, és fehér csontok villantak elő. A szemeimet kerestem, mert nem ismertem önmagamra. Utolsó pillanatban kaptam el saját tekintetemet, és kapaszkodtam belé. Rám szóltak, és jobban körülálltak.

A következő három hónap alatt naponta szemben álltam a tükörrel fogmosáskor. Szemem az összevarrt szemhéjak alól csak önmagát látta. Én voltam, s ez megnyugtatott. A szemeken és a szájon kívül minden mást elfedett a fehér gézturbán. Kétely élt bennem. Milyen lehetek? Az orvos háromnaponta cserélte a kötést. „Szépen gyógyul, szépen alakul" – ezekkel a kijelentésekkel nyugtázta a látottakat. Én pedig három hónapon keresztül a tükörcsempén látott felismerhetetlent, a véres hús látványát próbáltam elfogadtatni önmagammal. S azt, hogy a gyógyulás talán újra engem jelent.[1]

1 Egy jó évvel később, a sebek végleges gyógyulását követően az orvosok plasztikai korrekciót javasoltak, de ekkorra már megkedveltem új vonásaimat. A kérdésekre azt válaszoltam, sárkánnyal küzdöttem, és ezt már nem cseréltem volna el egy új bizonytalanért.

Arcokon keresztül jutunk csak előre. A szembenézés átlépés egy kapun.

*

A festészet elméleti írásai az érett alkotó módszerén gondolkodnak. E módszerek különbségei az elkészült művek látható különbségein keresztül ragadhatók meg. Minden alkotó tevékenységének tulajdonságait is rögzíti műveiben. Minden ilyen egyéni út hosszú folyamat eredménye, amelynek során a festők a folyamat elején még együtt mennek, majd sikereik és kudarcaik eredményeképpen térülnek el saját egyéni irányukba. Ezen az úton legtöbbször már csak egyedül haladnak, legfeljebb néhány követő vagy tanítvány tart velük. De egy darabon mindenki egyedül megy.

A következőkben e struktúra szerint haladunk. Bemutatok néhány közös tapasztalatot, amelyek csak ahhoz kellenek, hogy valaki bekapcsolódjon a festészethez vezető útba.[2] Majd egyéni megoldások következnek, végül néhány saját tapasztalatot osztok meg a portréval kapcsolatban.[3]

Ha valaki rajzolásba kezd, mert elragadta a festészet, előbbutóbb elérkezik a pillanat, amikor arcokkal kerül szembe. Újabb lépcsőfok. Lerajzolni, megfesteni, megörökíteni. A szavak itt messze többre utalnak, mint ami akkor, ott a tett körül a kezdő rajzoló szájából elhangozhatna. Szavak erre a processzusra csak később lesznek. A visszatekintés rajzra és a rajzon keresztül a folyamatra hozza meg őket. Ott akkor csak a figyelem van, és a sürgető tevékenység. A modell mozdulatlan nyugalma egy olyan tulajdonságát teszi láthatóvá, amely tevékenységében elenyészik. Mozdulatlanul úgy simul bele a világba, hogy léte kap hangsúlyt. A modell mozdulatlansága létének intenzitását hangsúlyozza. A rajzoló intenzitása a rajzban nyer formát.

*

Az első találkozás a modellel mindig visszaveti a rajzolót, aki már ügyesen ábrázolta a tárgyakat, csendéleteket, saját világát. A dolgokról már ügyesen olvasta le a formát. Az első alkalommal, amikor egy ember ül vele szemben, eddigi tudása elégte-

2 Jelen írás két évtizednyi rajztanítás, pontosabban a tanítványokra figyelés tapasztalatainak eredménye. Amikor valaki elakadt, próbáltam kikérdezni, látja-e, érti-e, hol és miért akadt el. E beszélgetésekből és abból, hogy a puszta rámutatás és megrajzolás sem mindig segített, megértettem néhány összefüggést, amiket sokszor visszaforgattam e folyamatba magyarázatképpen. Itt most olyan tapasztalataimról írok, amelyek segítettek tanítványaimnak továbblendülni a felmerülő problémákon.

3 2013 nyarán egy portrésorozatot festettem, amelyhez barátaim és tanítványaim ültek modellt. A cél egy fríz létrehozása volt, amelyben mindenki a majdani nézőre szegezi tekintetét, a képek a nézőt nézik. Akkor 28 portré készült el életnagyságban. A jelen írásig nem született több kép.

lennek bizonyul, és hirtelen leépül, a formák szétesnek, s újra az ábrázolás káosza mutatkozik meg. A vonalak vonalakká válnak, a foltok foltokká, és elveszítik imaginatív jellegüket. Nem tudja lerajzolni. Pontosabban nem tudja megfigyelni az arcot, pedig már előrehaladt a megfigyeléssel a tárgyakon, és egyfajta rutinra is szert tett. Most mégis csődöt mond. Ez a kudarc teljesen megszokott és általános ebben a folyamatban. Ami itt csődöt mond, az az emberhez való újfajta viszony kialakítása. Az emberi arcra egész életében mindenki, aki nem esett át a rajz vagy festés vagy a szobormintázás élményén és lassú folyamatán, úgy tekint, mint közvetítőre, csak nem feltétlenül van ennek tudatában. Amit nézünk rajta, az rajta keresztül mutatkozik meg. Az arc egyfajta közvetítő felület. Tehát nem magát az arcot nézzük. Az arc jeleit nézzük. Olvassuk az arcot. Ez a mindennapokban használatos viszonyunk az arcon keresztül a másik emberhez. A rajzolónak abba kell hagynia ezt az olvasást. Ezt az olvasó nézést. Mert ha erre koncentrálna, folyamatosan a jelek jelentését próbálná csak rajzolni. Azt, ami valójában láthatatlan. Valójában azt, aminek megértjük a látott mimikát. Mert mindez láthatatlan. A rajzolónak pedig a látottal van először dolga. Pontosabban csak a látottal tud valamit is kezdeni. Még pontosabban a rajzoló a láthatóval dolgozik minden értelemben és mindenkor.[4] A vonal, a folt épp azért eszközünk, mert látható. Valójában először visszsza kell terelni figyelmünket a láthatóba. És folyamatosan ott kell tartanunk. El kell időznünk a láthatóban. Azt hihetnénk, hogy ez könnyű, hiszen mindannyian ezt tesszük nap mint nap. Ez tévedés! Érzékeink a láthatóra szegeződnek ugyan, de az előbb említett módon olvassák azt. A hétköznapokban is neheztelünk érte, furcsálljuk, ha valaki belenéz az arcunkba, és megnéz rajta valamit. Megnéz egy ráncot, egy pattanást. Megnéz, mint egy dolgot. Kellemetlen és riasztó. Sokunk ezt nehezen viseli.

Mert mit is nézünk egy arcban, amikor rajzoljuk? A formát. De mi is ez a forma? Olyasvalami, ami ott van az arcon? Nem, amit formának nevezünk, azt az arc nézése során alakítjuk ki. Miközben nézünk, meg kell tanulnunk gondolkodni a formán. Az eszünkben a nézett felületet kell járatnunk. Valahogy úgy,

4 Természetesen ez nem mond ellent Paul Klee 1910-ben megfogalmazott alkotói vallomása első mondatának, amely így szól: „A művészet nem a láthatót adja vissza, hanem láthatóvá tesz." Ezt teljes mértékben mi is valljuk. Viszont ez arra is figyelmeztet, hogy a képzőművész valamit megformál, átformál. Ezt nagyon tágan kell érteni, olyannyira, hogy a legkülönbözőbb képzőművészeti műfajok és művek is beleférjenek azon tulajdonságuk által, hogy létezik egy materiális valóság, amely a kifejezőeszközük. Természetesen ennek puszta működtetése kevés! Erre is utal Hans Belting *Kép-antropológia* című könyvében: „Az új médiumok kompetenciája túltesz a testi szervek kompetenciáján, ami például biológiai vizsgálatokban szintén képek által kerül közvetítésre. Paul Kleet parafrazeálva azt mondhatjuk, hogy a képek révén ábrázoljuk azt, amit nem lehet leképezni, hanem újfajta képekben kell láthatóvá tenni." Ezt azzal egészíteném ki, hogy e hiátus minden új kép hajtóereje, bármilyen médiumban is születik.

mintha egy történetet mesélnénk önmagunknak. Azt kell észrevennünk, hogy nemcsak figyelmünk tárgya az arc, hanem a gondolatunk maga. A szavak itt csak egy darabig lehetnek a segítségünkre, a formákon való gondolkodás egy idő után szavak nélküli; valójában elménk a formákkal magukkal játszik. Itt már nincs szó az őket megnevező szavakról. Nincs a figyelmünk tárgyán kívül más az elménkben. Nem jár máson az eszünk. Nem átengedjük magunkon a látványt úgy, hogy nézzük, majd lerajzoljuk, hanem a látottat gondolattá alakítjuk, és ezt a rajzban kifejezzük. Ekkor rajzolunk. Minden más csak a rajzhoz hasonló és a laikusok által rajznak nevezett motoros tevékenység. A begyakorlás során olyan rutinra is szert tehetünk, hogy automatikussá válik a rajzolásunk: valódi megfigyelés nincs is mögötte. Pusztán a korábban említett olvasás működik. Felismerjük a szemet, az orrot, majd rajzolunk egy sémát, amit már régen kidolgoztunk önmagunkban. Ekkor a rajzolás nem a látott kifejezése, hanem a látott leolvasása után az olvasáshoz kötött jelentések felsorolása. Ez abból is látható, hogy ilyenkor a rajzoló alig néz fel a rajzból, mert tudja, mit is kell rajzolnia. Jár a keze. A rajzolás ekkor motoros tevékenység. Mozdulataink tárolják tudásunkat. Minden nagy rajzoló egyszer eljut ugyanebbe az állapotba. Fejből alkotja meg a látványt.[5] Ekkor viszont már olyan részletek is szimbolikus formaként élnek az elméjében, mint a fény-árnyék, a realizmus jelei, az egyéniesítés stb. Mintha látvány után dolgozna, pedig csak a sok tapasztalat szimbolikus formákká alakult, és ezeket használja. De ezek a szimbolikus formák már rég nem azok, amiket az ifjú segítségül hívott. Összetettek és egyéniek lettek. Az ábrázolás szándékával tekintve az arcba egyértelműen és szükségszerűen találunk rá a szimbólumra. Valami ősire találunk rá ekkor, valami begyökerezettre, ami ellen a természethűség nevében lépünk harcba, segítségül híva ábrázolási elveinket. Realizmusunk elv. Megfigyelésünk közvetlensége elvként működő hiedelem.

Megtévesztő lehet ez a leírás. Méghozzá azért, mert az érett alkotó is valami hasonlót csinál, mint a kezdő. De mégsem azt, egész mások még a hasonlónak tűnő tevékenységek is a rajzolás tanulóidőszakának kezdetén és később.[6] A kezdeti időszak pedig mindenkinél máskor ér véget. Akkor, amikor felveszi a kapcsolatot a rajzoló a formával, a festő a színnel.

5 Ezért van az, hogy becsukott szemmel vagy oda sem nézve is hozzávetőlegesen képesek vagyunk felvázolni egy mozdulatot. Az elsajátított mozdulatok sietnek segítségünkre ekkor a rajzolás során. Sőt, ha ezt ismételjük, egyre elevenebb eredményre jutunk.

6 E szöveg több helyén szinte párhuzamosan fut Belting *Kép-antropológia* című könyvével, azzal a különbséggel, hogy amíg ő a kép és a test, ezáltal az arc médium jellegét befogadói oldalról desztillálja, s mint emberlétünk egyik összetevőjét tárja elénk, addig jelen írásban csak a nyugati kultúra alkotójának e tudással való konfrontációját vázolom. Méghozzá a készítés folyamatán belül.

Az arc tehát egy kommunikációs felület, amelyet folyamatosan olvasunk. Olvasásnak azt a tevékenységet hívom, amikor egy jelnek magának nem tulajdonítok jelentőséget, csak a jelentésére figyelek. Természetesen az alkotó tevékenység későbbi fázisaiban az alkotás célja lehet a jelentésekkel való munka, amely során az arcról tudottak, azaz az arc részeinek szimbólumai válnak fontossá. Tehát nem a szem realista formája, hanem a szem szimbolikus formája az ábrázolás tárgya. Csakhogy az ábrázolástanulás korai fázisában adódik egy probléma. Az arc bizonyos részeinek nincsen szimbolikus formája. A szemnek, a szájnak, az orrnak, a fülnek és az állnak, a szemöldöknek van. De nincs a köztes felületeknek, mint például a halánték, az orca, a homlok. Pontosabban az orcának van egy kör, piros kör. De ezt mindenki hamar elveti mint megoldást a megfigyelés folyamán, mert annyira nyilvánvaló a formai eltérésből adódó azonosíthatatlanság. Ezzel szemben a szem szilva alakját nehéz első látásra elvetni.

A rajztanulás e szakaszában a szimbolikus formákkal dolgozó rajzoló nemcsak a formát stilizálja, hanem ezeket a köztes területeket is üresen hagyja. Mintha ott semmi sem lenne. Tehát míg a szemnek és a szájnak létezik elkülöníthető szimbolikus formája (lásd az előbb a szilva alak), aminek segítségével kifejeződik a szem és a száj, addig a járomív tájékának vagy a homloknak nincs ilyen rávonatkozó szimbolikus formája. Viszont az öregségnek vagy a gondterheltségnek vagy a mérges, haragos lelkiállapotnak van: a ránc a szimbolikus formája. Ezáltal megjelenik a ránc e kifejezések ábrázolásakor a homlokon.[7]

A forma személytelen univerzalizmusát képtelenek vagyunk első látásra megragadni egy arcban. Az arc az a hely, ahol hétköznapi tekintetünkkel mindig a személyeset keressük és soha nem az általánosat.

Az általános arcok eszmék. A szimbolikusból építkeznek. Mindig e szimbolikus formák a kiindulópontjaink, mert ezeket ismerjük. Ezek élnek emlékezetünkben. Minden ember, amikor fejből arcot rajzol, a benne kiépült szimbolikus formával teremt kapcsolatot. Arcot fejezek ki, tehát alkotórészeinek szimbólumait egyesítem. Mindnek van külön neve. Jelentésteli részek. A kifejezés csomópontjai. Ezzel szemben a tárgyaknak vagy részeiknek nincs szimbolikus formája. Ebből következik, hogy ha létezne egy egyértelmű kultúrafüggetlen vizuális nyelv a képeken, amit pusztán leolvasni kellene, akkor nem lenne szükség a megfigyelésre és a látvány utáni rajzolásra. Mert nem lenne értelme a nézésirány okozta különbségeknek. Valójában minden szimbolikus

7 Amikor András Sándor a *Balkon* 2014/9. és 10. számaiban megjelent *Gondolatok a portréról a psziché korszakában* című írásában kétféle arcról ír, a *természetesről* és a *heraldikusról*, akkor Belting nyomán historikus okokból valójában ugyanazt a megkülönböztetést veszi észre, amely a rajztanulás korai fázisában a szemléletek különbségéből adódik. Ezt a különbséget a jelen írás a *megfigyelt forma*, azaz *konkrét* és a *szimbolikus forma* különbségeként rögzíti.

formát frontálisan ábrázolunk, és a jelentése is frontális. Ez még a perspektívára is igaz. Csak rövidülésnek fejtjük meg. Gondoljunk a fehér lapon elhelyezett Alberti-féle *egyenesseregre*![8] Miért lenne az egyenesek metszéspontja a legmesszebb? Ezt semmi sem indokolja, csakis a megállapodás és a megszokás! A szimbolikus használatából következik az egynézetűség. Mivel ha szimbolikus, akkor valójában nem nézem, hanem olvasom, és azt bármilyen irányból tehetem, az eredmény, az olvasat ugyanaz lesz. Ez a szimbolikus forma minden szintjére igaz. Ezért áll elő az a paradoxon – még a teret reálisan használó ábrázolási módoknál is –, hogy a *ránk néző portré*, bárhonnan is nézzük a képet, mindig ránk néz. Ez nem érzékcsalódás. Arról, van szó, hogy ekkor a kép leglényegesebb tulajdonságai közül, az egyiket érzékeljük határozottan. Méghozzá a kép egynézetűségét. Ha elvonatkoztatunk a kép tárgyi jellegétől, amellyel kapcsolatban beszélhetnénk többnézetűségről, és a képet mint jelentésteli felületet gondoljuk el, akkor a kép mindig egynézetű. E felület olvasása maga a jelentéshez való jutás. Itt most nem a narratív struktúra allegorikus, metaforikus vagy az egyes ábrázoltak szimbolikus jelentésére gondoljunk, tehát nem az értelmező munka kultúraszerű eredményére, hanem a látott konstatálására. Azaz arra, amit az a pillanat ad meg számunkra, amikor felfogjuk, mit is nézünk. Az érzékcsalódáskor vagy elbizonytalanodunk, vagy először mást látunk, mint amit később látunk. A mindig ránk néző arc esetében egyikről sincsen szó. Az ilyen és ehhez hasonló képi eseményeknél a kifejezéssel mint jelentéssel olvasásszerűen találkozunk. Ez hozza létre az irányfüggetlen képi szituációt. Ugyanezért elégedett a kezdő tanulmányrajzoló saját rajzával, mert számára az általa megfogalmazottak érthetők. Lehetnek akár szimbolikus formák is, vissza tudja olvasni őket.[9]

A modellrajzolás megfigyelni tanulás, és a megfigyelt megértésének tanulása. A figyelem az elénk táruló totális látványból

8 *Egyenesseregnek* nevezi a geometria az egy ponton áthaladó egyenesek csoportját. Ha a perspektívában ez a pont a horizonton helyezkedik el, az egyenesek horizont alatti részei a pont felé távolodnak. Ezt nevezzük enyészpontnak. A reneszánsz perspektívában használt definíció szerint az egyenesek horizont fölötti részei viszont hozzánk közelednek. A perspektíva sémájában a horizonton elhelyezkedő metszéspont definíció szerint a végtelenben helyezkedik el. Ez a pont van a legmesszebb tőlünk, nézőktől, pedig úgy is olvashatnánk az ábrát, hogy a horizonton lévő metszésponton áthaladva tovább távolodik tőlünk minden egyenes.

9 Amikor a rajzoló élete első portréját rajzolja, törvényszerűen szimbolikus formák jönnek elő. Ez arra figyelmeztet minket, amit Belting *Kép-antropológia* című könyvében így fogalmaz: „A kollektív kép éppen ezért azt jelenti, hogy a világot nemcsak individuumként érzékeljük, hanem kollektív módon is, ami észlelésünket az aktuális korszaknak veti alá." Ezt azzal egészíteném ki, hogy a rajztanulás valójában e kollektív tudás használatáról való lemondás. A kollektív tudás a közös szimbolikus formák forrása. Ez nem a stílus. A stílus az elsajátított mozdulatok kiválogatódásának és kézre állóságának eredménye, amely hasonló közös tapasztalatként működik, méghozzá egy olyan körön belül, amely előnyben részesíti és sajátjának fogadja el, s ezáltal hitelesként azonosítja.

lehatárolja azt, amire ráirányul. Mintegy bekeretezi. Ezáltal kiragadja a világ-egészből, kontextualizálja környezetével, és új egységet hoz létre. Az arckép kiváló feladat erre. A fejet a hétköznapokban is külön kezeljük a test többi részétől. A fej önálló egység, a lélek és a szellem, az érzelem és a személyiség, a psziché kifejeződésének helye. Érthető tehát, hogy a fej ítéletként való elválasztása a testtől mindezt választotta el. A csak arcot vagy fejet ábrázoló kép kifejezése viszont koncentráltan jeleníti meg az előbb felsoroltakat. S mivel mindezek fogalmiságuk és közvetettségük miatt láthatatlanok, alkalmasak az időtlen és végtelen érzékeltetésére. Azaz egy mindezeket magába foglaló és belőlük következő moralitás, az igazság kifejezésére, és annak megformálására, ahol mindezek működésükben együtt állnak. Ezt hívjuk Életnek.

Az arc a test legélőbb része. A képeken az arcon mutatkozik meg legelőször az a hiátus, ami minket az élettől a halál felé vezet. Ennek fokozatai a képeken a félelem, az őrület, az álom, az extázis, a haldoklás. Tehát minden állapot, amelyben mint kifejeződésben az élet visszavonul az arcról. Ezzel válik érthetővé, hogy miért elég téma egy képnek maga az arc. Az életteli arc. Miként képes a teljesség megjelenni csak egy arc által, ha az az arc Isten arca, Krisztus arca vagy valamelyik Szent arca. Majd ezek következményeképpen hogyan lesz elegendő téma a képen egy ember arca is.

Ha megértjük az érzékelés és ábrázolás szimbolikus formákban sűrűsödő kapcsolatát, amely a test, jelen esetben az arc bizonyos részein koncentrálja a jelentést, a jelentés kifejezését, akkor megértjük, hogy a fotó vagy a film, amely valóságlenyomatokat hoz létre, bizonyos látószögből miért van szűkén a láthatatlan kifejezésének. S azt is miért az egyetlen lehetséges út e médiumok számára, hogy valami módon redukálják a látvány mechanikus leképeződéséből származó totalitást, amelyet az elme soha nem lesz képes teljes mértékben megragadni. Ezáltal a rajz vagy a festés vagy a szobor vagy bármelyik *kézzel festett kép* realitáshiányával együtt is, kifejeződéstöbblethez jut a felületen létrejövő szimbolikus formakoncentrátumok által. A *megfestett szem* kevesebb a realitás szempontjából, de éppen ezáltal mindig közelít a szimbolikushoz, ami többletlehetőséget ad a láthatatlanból eredő tartalmak kifejeződésére. Egy képen a realitásfok fordítottan arányos a láthatatlan tartalmak kifejeződésre jutásának fokával. Minden *kézzel festett kép*, még a hiperrealista portré is lemaradásban van a realitásfokot illetően a leképezés útján létrejövő képekkel szemben. Ezt kár lenne tagadni, ez a természettörvényekből következő tény. Ezzel szemben a *kézzel festett képek* előnyt élveznek láthatatlan tartalmak kifejezését tekintve annak okán, hogy már önmagában a *techné látszódása* vagy épp a *technéről való tu-*

domás[10] is létrehozza mindig azokat a jelentéstani szempontból üres felületeket (jelentés nélkülieket), amelyekhez képest az ábrázolás vagy az ábrázolás matériájának sűrűsödése létrejön, ahova a szimbolikus koncentrálódik.

Így válik érthetővé, hogy miért ragaszkodnak a legnagyobb fotósok is olyan fogásokhoz, amelyek a kép klasszikus történetében alakultak ki. Ugyanis ezek azok a módok, amelyekkel képeiken belül létrehozhatják azokat a realitásszűkítő effektusokat, amelyek nem narratív szinten is lehetőséget adnak a szimbolikus betörésére. E fogások lehetnek kompozícionálisak geometriai értelemben vagy a látószög-megválasztás értelmében. Fakturálisak: szemcsézettség, keménység, lágyság, színesség, a színesség mértéke, akár az olyan végletekig, mint az egyszínűség vagy a fekete-fehér. Lehetnek tematikaiak is, mint az egyértelmű utalás egy már létező képre, képi szituációra vagy ezeknek idézetszerű használata, parafrázisa. Ezen módszerek mindegyike a szimbolikus felé mozdítja el a technikailag leképzett képet. Ezek után könnyen megérthetjük, hogy az előzőekben felsoroltakat és a hozzájuk hasonló képszervező móduszokat nélkülöző kép még képként is nehezen azonosítható. Elég, ha csak a múltban rögzült négyszögformátumra célzunk, amely végső esetben a segítségünkre tud sietni a képként való azonosításban. Az előzőekben felsoroltak nélkül a kép beleolvadna az amúgy is állandóan a szemünk elé táruló látványok sokaságába.

Mindezek csak azért fontosak, mert szemléletesé teszik azt a hatást, ahogy az ábrázolásban létrejövő csomópontok jelentése kiterjed a környezetükre. Ezért tudta Hans Holbein vagy Kondor Béla pár vonallal érzékeltetni egy teljes fej plasztikus viszonyait. De erről szól Henri Michaux teljes életműve is.

*

De mi a helyzet, ha festjük az arcot? A kérdés kétértelmű, mindkettőre válaszolok a későbbiekben. Nézzük az elsőt! Ha valaki már elsajátította a fej vonalas és tónusos ábrázolását, és festeni kezd, először megint visszalépés történik. Megint valami olyasmi áll elő, amire nincs recept. A szín eufóriája ugyanis elviszi az egészet. Ekkor a fej *színes* lesz, vagy *valamilyen színű*. Ez most nem a modellből következik, mint a rajznál megjelenő szimbolikus formaprobléma. Itt a szín ereje dramatizálódik. Az, amit Cézanne oly nagyon tisztelt. Hogy míg a forma elsősorban intellektuális kérdés az érzéki kapcsolatfelvétel után, addig a szín mindig is érzéki marad. Nem intellektualizálható a festő és a szín

10 A *techné látszódása* esetén a kéznyom elkülönülésére gondolok az alaptól, a materiális hordozótól. Míg a *technéről szerzett tudomás* alatt azt az érzékelés által létrejött tapasztalatot értem, amikor a befogadó ráébred arra, hogy mit is néz. Pl. amit néz, az festett.

viszonya. Csak szabályozható és korlátozható.[11] Nézzünk két példát! Az első Cézanne, aki – nem is annyira meglepő – életének egy pontján festőpalettájának színeit 18 színre korlátozta,[12] mert belátta, hogy nem bír egymásra vonatkoztatott viszonyrendszerben kezelni ennél több színt, és nem is kell, mert a szín a folyamatosan változó jellege miatt nem egy olyan típusú tény, mint a forma. A másik példa engem is meglepett: Van Gogh, akinek volt egy cérnakészlete egy kis piros japán lakkdobozban,[13] mielőtt elkezdett festeni, a készletből kiválogatta a lefestendő látvány előtt azokat a színmintákat, amelyek szerinte a látványban szerepeltek. Komplementer színpárokat gombolyított össze a cérnákból, és ezen vizsgálta a hatásukat és az örvényjelleget, amit kialakított a gombolyag. Majd palettájára kikeverte a színeket, és csak ezután kezdte a festést. Az expresszív festő, aki először kiválogatja a cérnaminta-gyűjteményből a mintául szolgáló színeket! És ott van a színnel kapcsolatos festői magatartás abszolútumaként Rembrandt *Aranysisakos férfi*ja. A sisak arany jelentése a képen belüli komplementer kontraszt eredménye, amely a férfi acél mellvértjének kék csillanása és a sisak ehhez képest melegebb fémes színe egy látótérbe kerülésének eredménye. A sisak önmagában nézve ugyanis nem aranyszerű a képen. Csak egy melegebb fém szín. Az aranyjelleget a mellvért egyértelműen hideg színű fényéhez képest nyeri, az tolja el a sisak fényét olyan meleg irányba, amely már arany jelleget ölt. Ez az igazi színfestészet, amikor a színek viszonyai hozzák létre a színeket. Minden nagy festő erre törekedett. Néhányan, mint például Caravaggio, meglepően kevés színnel.[14]

De miből is adódik a szín eufórikus jellege? Hipnotikus erejéből. Abból, hogy a színt figyelő tekintet képes e tevékenységben elmélyedni, és magában a színben mélységeket megpillantani.

11 Ilyen korlátozások és szabályozások a színtanok, amelyekben olyan tulajdonságait tapasztalhatjuk meg a színnek, amelyekkel az a festő, aki a természettel áll szemben – és itt most mindegy, hogy befelé figyel vagy kifelé, és nem elméleteket fest –, sohasem találkozik ezekkel mint festői problémákkal. A színtan a professzionális és bennfentes néző intellektualizált kérdése.

12 Émile Bernard közlése alapján írja Max Raphael *A műalkotás és a természeti minta* című tanulmányában.

13 A készlet fényképe megtalálható a Bruce Bernard *Van Gogh – Életének és művészetének képes története* című kötetében (Park Kiadó, Szemtanú könyvek). Lajta Gábor festőművész szóbeli közlése alapján pedig még ezt fűzöm mindehhez hozzá: „Pár éve halt meg az a francia hölgy 110 éves korában, aki látta apja textil üzletében Van Goghot cérnákat és anyagmintákat válogatni. Nagyon érdekelte a festő, aki szótlan és mogorva embernek mutatkozott."

14 Caravaggio Vatikánban látható híres képén, a *Sírbatétel*en alig van szín. Ami van, és egyértelmű színként különíthető el a háttér sötétjének árnyalataitól, az a drapériákon jelenik meg, méghozzá ruhadarabonként elkülönülve, valamint a növényen a sír szélén. Miközben nézzük e képet, senkinek sem jut eszébe, milyen kevés színt is lát, és azok mennyire egyértelműen vannak elválasztva egymástól. Fehér, sárga, vörös, zöld, narancs, kék színezi be az egész képet. A két komplementer pár és a hatalmas kontraszt Krisztus halott testének fénye és a tér sötétje között mozgatja meg színérzetünket.

Gondoljunk arra, ha keverünk egy színt, önmagában ez az esemény milyen erősen képes lekötni figyelmünket. Ekkor érthetjük meg Cézanne kijelentéseit, amelyek e megfontolás után már egyáltalán nem tűnnek túlzó kijelentéseknek. Sőt inkább tömörségükben is lényeglátóak.[15]

A színnek ebből a tulajdonságából következik az a festői gesztus, amikor valaki lemond a paletta használatáról, és közvetlenül a vásznon keveri a színeket. Ekkor a szín maga válik mindenfajta képen kívüli, minta nélküli inspirációs forrássá. A csorgatás, öntés, kézzel festés és így tovább mind olyan anyagalakítási módok, amelyekben a festék nem csupán az anyagtalan szín értelmében vesz részt, hanem egy taktilis tulajdonságaival domináló matériaként is. A közvetlen kézzel alakítás ennek egyértelmű jele, amikor az anyag taktilis tapasztalata közvetlen kéznyomként dokumentálódik a végső képfelszínben.

Azért említem a festék ezen tulajdonságait, mert szerepet játszanak a portréfestés során. Ugyanis a portré festése közben nemcsak a modellről megfigyelt színek a forrásai a kép színeinek, hanem a kép előrehaladtával a vászonra felkerülő színek is befolyásolják az arcon megfigyelt színeket. A festés folyamán a két arc, a valódi és a festett folyamatosan hat egymásra. A festő tekintete nem csak a modellről vesz le színtapasztalatokat, a festés közben a vásznon alakuló színviszonyok is mély benyomást gyakorolnak rá. Olyannyira erős lehet ez a hatás, hogy egy újabb szín megfigyelésekor ezekhez keres színt a modell arcán. Ezek viszonylatában figyel. Így is kell tennie, mert a célja az arckép egységességének megteremtése, egy folyamatosan változó felszín alapján. Ez a folyamatosan változó felszín a modell arca, amely a hangulat, a belső történés és a fény folyamatos változása miatt egy dinamikusan változó látványt ad a festés folyamata alatt. Csak a felszínként megjelenőből elvonatkoztatott forma, az arc rajzilag megragadható szimbolikusa állandó. A festés során a színekből ez a forma egyértelműsödik. A szín használata tehát mindig formai eredményekhez vezet. A szín tartalmazza a formát.

A portréfestés alatt megfigyelt újabb és újabb színek tehát nemcsak az arc színeinek leképezései a vászonra, hanem egymásból következő megfigyelésláncolat eredményei, amelyben már magán a képen látható színek is transzformálják az arc színeit. Ennek fiziológiai oka is vannak, a szem érzékelésének tehe-

15 Max Raphael idézi *A műalkotás és a természeti minta* című írásában: „Ahhoz, hogy a világ lényegét fessük meg, olyan festő szemünk kell legyen, amely egyedül a színben látja meg tárgyát, úrrá kell lennünk rajta, és más tárgyakkal kell összekapcsolnunk. A színben minden benne van, a szín minden." Majd még heroikusabb megfogalmazásban: „A szín az a hely, ahol elménk találkozik a világmindenséggel."

tetlensége, az eidetikus kép,[16] és tudati oka is, mint például az emlékezet. Az, hogy emlékezünk az előzőekben az arcon lokálisan megfigyelt színre – ezért sokszor nem látjuk az új variációt, mert a képen már rögzített szín emléke –, a jóváhagyás miatt erősebb, mint az új inger. Például éppen az emlékezet teszi nehézkessé egy színmegfigyelés helytelenségéről való meggyőzést, mert aki festette, az emlékezik magára a színre, amit számára egyértelműen idéz fel a festett nyom, míg az ellenérv számára csak szó.[17]

Valami hasonló módon képez akadályt az emlékezet az arccal szemben is, ha erős érzelmi kötődés van a festőben a modell irányába. Ekkor nehéz őt a külső szemlélő számára objektíven ábrázolnunk. Éppen azért, mert már rendkívül konkrét képet alakítottunk ki róla önmagunkban az idő folyamán. És ekkor hangsúlyosabban tör felszínre az ábrázolásban a szimbolikus.

A festmény színének létrejöttéhez az előzőkben ismertetett forrásokon túl szerepet kap maga a paletta is, amelyen a színek a maguk tisztaságában és a festményen felhasznált színként egyaránt jelen vannak. A paletta a kezdeti viszonyrendszer, amely a kép színeinek egyik forrása. A másik forrást a modell színei adják. Ezekből születnek a képen felhasznált színek. A festőt tehát három irányból érik szín impulzusok, a modellről, a palettáról és magáról a vászonról. A festmény alakulásának folyamatában a három színfelület egyaránt inspirációs forrás, és folyamatosan egymást alakítják.

A kép előrehaladtával elérkezhet a pillanat, amikor a képfelszín a festő tudatában egybeolvad a modell felületével. Ek-

16 Az eidetikus kép nem csak az erős fénybe vagy a Napba nézés után marad vissza a retinánkon. Csak ekkor oly mértékben kisülnek a receptorok, hogy már érzékelhető vizuális jelenségként a retina azon területének működésképtelensége. Ez mindannyiunk közös tapasztalata. Valójában minden szín érzékelésének van utóhatása, csak ez nem mindig tudatosul.

17 Az emlékezet vizuális konzerváló erejére van egy idevágó tapasztalatom. Az első tengerképeim festésekor a képeket megnézve rendkívül elégedett voltam finom festésmódjukkal és színátmeneteik folyamatosságával. Ekkor már jó fél éve elromlott a szemem, amit nem vettem észre vagy nem vettem róla tudomást. Ezután kaptam szemüveget, és újra megnéztem a képeket most már teljesen éles tekintettel, és újfent elégedett voltam az eredménnyel. Majd festettem szemüvegben egy új képet az előző technikával. A kép jól sikerült. Finom átmenetek, szellős könnyedség, mindaz, ami egy napsütötte távlathoz kell. Ezután rátekintve a korábbi képekre, elhűltem. A képek darabos és kifejezetten ecsetnyomokra bomló felszíne újdonságként hatott. Nyoma sem volt finom átmeneteknek. De én ezt korábban nem érzékeltem. Először érthető volt, mert életlenül láttam, de a szemüveg felvétele után már élesen láttam, a képekről bennem élő emlékeim viszont erősebbek voltak még mindig, mint a közvetlen érzéki tapasztalat. Csak az új kép megfestése és a festésmód finomsága, ahogy a festés folyamán végignéztem, volt elég tapasztalat ahhoz, hogy relativizálódjanak a régi képek és az összes hozzájuk fűződő emlék. Tehát az emlék nem módosítható, csak egy új tapasztalat tehető mellé, és ehhez képest mérlegelhető, ha nem túl erős tőle az emocionális függés.

kor nem pusztán annyi történik, hogy a kép elérkezett abba a bonyolultsági fázisba, amelyben már a szín felületei plasztikus értelmet kapnak a kezdeti sík-foltrendszer értelemhez képest,[18] hanem a szín egyfajta eufórikus erővel szinte automatikusan engedi tovább alakítani magát. Ezt a pillanatot *színhallucinációnak* nevezem. A festés folyamata ekkor felgyorsul. A szín látszólag minden megfontolás nélkül kerül a palettáról a vászonra. Sokszor egészen meglepő tiszta színek is, amelyeknek egy-egy ecsetvonása is véglegesen képes átértelmezni az addig festetteket, és végfázisba juttatni a formálás szempontjából a képet. A festő ekkor szinte cikázva fest. Azonos vagy éppen merőben különböző színek hirtelen egymásutánban kerülnek a képre. Szemlátomást születik meg a végső forma. Ezek mintegy lezárják a forma alakulását.[19]

Ez a *színhallucináció* a festészet igaz pillanata. Minőségi ugrást jelent a kép alakulásában, miközben egyedileg vizsgálva e színötleteket, sokszor semmi hasonlóságot nem mutatnak a modell lokális színeivel. A kép mégis ezek által montírozódik egészé, és ezek a színek ragadják meg a modell színeinek lényegét. Úgy értelmezik át az addig elhelyezett színeket, hogy azok a végső

18 Többször tapasztaltam, hogy a portré kezdeti fázisa egy-két órás festés után siralmas képet mutat. A szinte indokolhatatlan színek robosztus foltokat (már-már téglalapokat) alkotva, szabálytalan maszatszélekkel töltik ki a kép nagyobb részét, amely majd a végső arckép helye lesz a vásznon. Ez bizony siralmas látvány. A külső szemlélő joggal állítaná erről a fázisról, hogy a készítője nem tud festeni. Ezt minden festmény korai fázisában megélhető. A szándék egyértelmű, de a látvány még elégtelen ennek érzékeléséhez. Viszont minderre szükség van a kép további alakításához. E korai színek sokszor egész idegenek az arc színeihez viszonyítva. Viszont épp ezekre könnyen építhető tovább az arc. Nem mindig látszanak a végső felszínen, sokszor az árnyék mélységeinek alkotóelemei közé integrálódnak. A valódi funkciójuk a képépítés e korai fázisban az, hogy a szem ezekről képes elrugaszkodni az alapozás színétől az arc színeinek irányába.

19 Ezen a helyen külön felhívnám a figyelmet arra, hogy itt nem a szín alakulásáról van szó, hanem a forma alakulásáról a szín által. Ugyanis a színek nem pusztán színt alakítanak ki a képen, hanem mindenképp létrehozzák a formát mint következményt. A színfelületet nézve a forma egyértelműsége győz meg minket a szín helyes használatáról.

értelmükbe kerülnek.[20] Ezen a ponton nemcsak a látvány utáni festésről van szó. Ez az állapot minden imaginatív képnél bekövetkezik.

És mi a helyzet, ha festjük az arcot? Szóval, ha kifestett arcot kell festeni. Mondhatnánk, semmi probléma, csak meg kell figyelni, és a többi kialakul a festés folyamán. Ez nincs így! Mert mire is szolgál az arcfestés? Mélyebb pszichologizálás nélkül megállapíthatjuk, hogy a festés egy maszk, amelytől átformálódik az arc. Formai értelemben másnak látszik. A festés az arcon egy kép. Kép, azaz reprezentáció. A smink a finom változtatásaival egy másik arc, ezzel egy másik személyiség irányába hangolja át viselőjének karakterét. Egy másvalakit állít elénk. Kezdő rajzolónak a kisminkelt modell érzékelési problémát okoz, mert nem látja, csak tudat alatt érzékeli a valódi felszín és a festett különbségét. Természetesen a ráfestett az erősebb, mert közelebb áll a szimbolikushoz. Aki kifesti magát, valamilyennek szeretne látszani. A festő a formákra figyelve a *maszk* mögöttivel dolgozik, sokszor tudat alatt. Ha eléggé empatikus a festő, és képes a test formáira figyelni, akkor a készülő kép is képes egy másik identitást megrajzolni, mint amit láttatni akar a modell. Ebből is látszik, hogy a festői munka alapanyaga nem pusztán a test felszíne, hanem az is, amit ez a felszín kommunikál.

A modell identitása amúgy is központi kérdés. Nagy tévedés azt gondolni, hogy mindegy, ki a modell. A modell személyisége döntő, és az is, hogy kapcsolatot tudjunk teremteni vele. Az el-

20 Ez az a festői pillanat, amit nem lehet megélni fényképről való festés közben. Méghozzá azért nem, mert a másolt kép egyfajta állandó normaként működik, míg a látvány után festve a modell színeiből, formáiból és a hangulatának állandó változásából kell a festőnek összeszőnie az egységet, ami maga a kép. E dinamikus viszonyhoz képest a másolandó kép színei egyfajta állandósággal rendelkeznek, így nem alakul ki a színhallucinációnak nevezett folyamat. Itt a festészet valóban empirikus tevékenységgé alakul, amely alkotói elvként a beazonosítás biztonságával operál.
Korábban azt írtam, hogy a szín tartalmazza a formát. E mondat végletes példája és egyben a középkori munkamódszer egyértelmű dokumentuma a Jan Van Eyck által festett Nicola Albergati bíboros képmása. A Bécsben őrzött képnek Drezdában található az ezüstvesszővel készített vázlata. A vázlat feljegyzéseket tartalmaz a későbbi képhez: *a homlok frízlandi, az orr szangvinikus vagy vérbő*. Az arc színei a festményen elméleti színek. A festmény színei pusztán a rajz másolatának kiszínezéseként állnak elő, arra figyelve, hogy a kiszínezéssel ne vesszen el a rajzolat plasztikája. A fények is oly módon egyenértékűek és az arcszín is oly módon egynemű, hogy egyértelműen mutatják az eltérést az itt ismertetett megfigyelés utáni festéstől, valamint a hasonlóságot a másolat tulajdonságaival. Tulajdonképp ezért egyszínű az arc. Itt a szín pusztán a plasztika kifejezésére szolgál.

lenérzés nem inspirációs forrás, csak béklyó.[21] A modellnek megfelelőnek kell lennie. Méghozzá festői céljainkhoz kell alkalmasnak lennie. Ez valami olyasmit jelent, hogy vannak alkatok és személyiségek, akik az *alkotói mátrix* részét tudják képezni, mint egy jó ecset, s vannak, akik alkalmatlanok arra, hogy az éppen aktuális festői felfogásnak elemeivé váljanak. Itt valamifajta alkalmasságról, kézre állóságról van szó. Tehát amikor a festő eszközei között válogat, nemcsak ecsetet és festéket, vásznat és papírt, hanem témát és alkalmas formát is keres. Így érthető, hogy minden nagy alkotó korlátozott számú motívummal dolgozik. Mert ezek azok, amelyek számára kézre állnak, és alkalmasak céljai elérésére.

De nemcsak a ráfestés képes elrejteni a lényeget. Egy alkalommal a lányomról festettem képet. Az arcán olyan kifejezés ült, amely idegenné tette számomra. Rá kellett szólnom, hogy ne akarjon nekem külön valamilyen lenni, ne akarjon egy képet sugározni önmagáról számomra, mert az nem ő. Ez egyáltalán nem könnyíti meg a helyzetemet, valójában nem látom őt. Amint abbahagyta, azonnal ott ült szemben a jól ismert arc és a jól ismert gyermek. Tehát egy belső kép képes eltakarni valódi lényegünket. Belülről is magunkra ölthetjük a maszkot.

De ha ez a helyzet előállhat, akkor mit is figyelünk a másik arcában? Valóban a felszín a lényeg? Valójában a felszín megragadása a festő célja? A válasz: nem. A francia fenomenológiát visszhangként híva is megbizonyosodhatunk arról, hogy a festőknek a láthatóval való ügyleteiken keresztül egyértelműen a láthatatlannal van dolguk. Amelyik festő nem ezt teszi, üres formalizmusokat gyárt.

Végezetül vessünk még egy pillantást arra, hogy mit nézünk, amikor rajzolunk! Felületeket nézünk, és ezeket formákká alakítjuk. A forma személyes döntésünk. A legkülönbözőbb személyes formákból képes felépülni ugyanaz az arc. Létezik a geometriai forma is, de ez a forma személytelen. A festőnek ezt saját kifejezőeszközévé kell transzformálnia, ami ekkor a kézjegyévé válik. Felismerjük benne a gömböt, háromszöget, egyenest, de ez az ő gömbje, háromszöge, egyenese már. Az ő formája.

21 Jó példa erre az az eset, amikor egy portré festésekor nem tudtam beszélgetni a modellel. E képsorozatban festés közben mindenkivel beszélgettem. Csak akkor nem szóltam, ha rövid időre szükséges volt a mozdulatlanság. Szóval az előbbi esetben nem alakult ki a beszélgetés. Ha kérdeztem, mindig röviden válaszolt, de nem folytatta. Nem is tudtam megragadni a karakterét két napig. A harmadik napon feloldódott, és kialakult a beszélgetés, a kép pedig elkészült. Egy másik esetben egy önként jelentkezőt festettem. Nem ment a karakter kialakítása. Azon kezdtem gondolkodni, miért is fogadtam el a jelentkezését. Egészen addig, amíg két nap után érdekes fordulatot vett a beszélgetés, és hírtelen találtam egy okot arra, hogy miért is festem. Aznap be is fejeztem a képet. Ezekből jól látszik, hogy a festészet lényeges része az az interakció, amely a festő és témája között zajlik, bármi is legyen a téma. Ez ráirányítja figyelmünket a festészet jelentős nem vizuális elemeire.

A festéskor is a felületre tekintünk. De nem a formát figyeljük, hanem a színt. A szín viszont nem olyan egyértelmű tulajdonsága a felületnek, mint a leolvasható forma. A szín viszonyként létezik csak.[22] Ezért a szín nem valahol van, mint a forma, hanem valamikor van. A szín előáll. Következményként adódik. Úgy is mondhatnánk, hogy a szín csak egy idő után van. Míg a forma figyelésekor a rajzban a felületet a forma visszahatóan konkretizálja, addig a szín anyagtalanítja, lebegővé teszi a megfigyelt felszínt. A festés folyamán a megfigyelt a színek viszonyává desztillálódik. Ezeknek valójában nincs mélységük, hanem szomszédjaik vannak, és bármelyikük bármilyen mély lehet a tekintet számára. Ekkor fordul elő az a furcsa eset, hogy a színt figyelő festő átnéz egy arcon. Valahova mögé néz. Ekkor nem bambul, hanem már levált a felszín formai tartalmairól a tekintete, és csak a színt figyeli.

Ebből érthetjük meg, miért jelent konfliktust az ábrázolás pillanatában az olyan helyek megragadása, amelynek nem érzékeljük a felszínét és a tényleges helyét a térben. Nem érzékeljük, mert nem látható. A valóság felületeinek ilyen szakadása a festő számára a Nap, az ég, a csillag és a szem. Mindegyik lényege a megfigyelhetetlenségén keresztül kommunikálódik. Ez a Nap esetében triviális. A többi ábrázolásakor pedig szimbolikus formájuk akaratlanul is előbukkan.[23] A szem az arc kommunikációs fókuszpontja. Micsoda ellentmondás, hogy centruma a kifürkészhetetlen sötét mélység. Az anyagtalan lélek kommunikációs helye, az anyagtalan űr az arcon. És ez még meg is csillan. Ez a csillanás a legkülönösebb *felszíni jel* valamennyi között, apró változása is belső történéseinkről árulkodik. Lásd, amikor villanássá válik.[24]

A kép ősét nem az arcban kellene-e keresnünk? A kép ábrázolhat-e mást, mint egy arcot? A ház arca, a táj arca… Nem egy *hiper arc*-e a kép? Mert a kép nem pusztán a tudás dokumentációja, hanem olyan felület, hasonlóan az archoz, amelynek lényege az egyébként rejtett, nem látható tartalmak nyilvánosságra hozatala. Ez világít rá igazából arra, hogy amikor Európa figyelme a kereszténység hajnalán újra a transzcendensre összpontosult, annak teljes érzékeltetéséhez elég volt Krisztus arca. Mert ezáltal mindaz képes volt megnyilvánulni, ahonnan ez az arc visszanézett ránk.

22 Lásd a korábban részletesen kifejtett színkeletkezési folyamatokat.

23 A sárga korong, a kék vagy fekete szín, a fehér pont és a sugarak, s a szilvamagforma, benne egy körrel.

24 A tekintet mélységének kifejezéseként érthető Cézanne, Modigliani és Picasso teljesen fekete szemüreggel festett arcképeinek sora. Ahol már hangsúlyozottan csak az űr, a mélység van az arc mögött, ott bontakozik ki az élő valódi tartalma teljes erejében. Létezése kap hangsúlyt, s ezáltal e szokatlan tulajdonsága időtlenné traszformálja a személyt.

Schmal Róza

Az elérhetetlen arc

Vermeer, Manet, Borremans

Adott egy viszonylag szűk tér a néző és a festmény világát lezáró hátsó fal között. Hasonló egy kisebb színpadhoz – gyakran függönyök vagy paravánok szabályozzák a bepillantás tágasságát. A színpadon az ember ösztönösen az arcokat keresi, megpróbálja felmérni, hogy kikkel áll szemben, kifejezésükből igyekszik megérteni a helyzetet, amelybe akarva-akaratlan bevonódott. Az arcok jelenthetnék az ösvényt, amelyen elindulva a zárt térből ki lehetne jutni valahova – egy gondolathoz, amely elemezhető, egy érzéshez, amely átélhető, egy történethez, amely a múlt és a jövő felé is kitágítaná a pillanatot. Valamihez, ami utat mutatna a képzeletnek, és ezáltal megnyitná a zavarbaejtően ránk záruló helyiség falait.

Az arcok azonban nem lépnek velünk kapcsolatba. Hol elmerülnek valamiben, tudomást sem véve jelenlétünkről, hol felénk fordulnak, de nem ránk, és nem is egy meghatározható tárgyra néznek, pillantásuk elvész a semmiben – így vagy úgy, de megközelíthetetlenek maradnak. Holott, mint Simmel írja, „sajátos alakíthatósága révén" az arc „a belső személyiség mértani helye" – ha az arcot nem formálják át a mélyben zajló folyamatok, pontosabban, ha az arc megtagadja, hogy segítségünkre legyen ezeknek a folyamatoknak a megértésében, akkor hiába van közel, mégsem számíthatunk rá a mű feldolgozásában.[1]

Ez a képtípus gyakran felbukkan az európai festészet történetében: mintha a probléma megoldandó rejtélyként és kihívásként merülne fel újra és újra különböző századok festőiben. Sokan sokféleképpen fogalmazták át a feladványt önmaguk és a nézők

1 Simmel, Georg: *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*, ford. Berényi Gábor, Atlantisz, Budapest, 1990, 78.

számára – a következő oldalakon Vermeer, Manet és Borremans néhány képét szeretném nagy vonalakban összevetni abból a szempontból, melyiken miként, mitől lesznek elérhetetlenek az ábrázolt arcok, és az arcnál falakba ütköző figyelmünket merre vezetik el, azaz milyen irányban kínálnak továbbhaladást a csapdává lett képtérből – ha egyáltalán kínálnak. Végezetül pedig szeretném feltenni a kérdést, hogy a képek befogadása során az arc szerepe valóban nem volt-e több, mint az általa okozott csalódás, amely új irányba terelt.

*

A *Levelet olvasó lány az ablaknál* Vermeer emblematikus, magukba merülő nőalakjainak egyike. Félrehúzott függöny választja el tőlünk, a kép bal oldalán nyíló ablakon ő kiláthatna, ha akarna, de mi nem (sejtésünk sem lehet arról, mi van az ablakon túl). Elmélyed a levélben, amelyet olvas, és amelynek rá gyakorolt hatásáról semmit sem árulnak el a vonásai. Ami nyilvánvaló: a nő közel van hozzánk – alig egy-két lépés és egy közénk állított asztal választja el tőlünk –, mégis, ahogy elmerül a sorokban, távolabb nem is lehetne. Itt nincsenek allegorikus képek a falon, nincsenek egyértelmű utalások, amelyek közelebb hozhatnák hozzánk az eseményt, amelyet ugyanakkor mégis nyilvánvalóan feltártak előttünk, hiszen elhúzták a függönyt. A karnis közvetlenül a vászon felső szegélye mentén fut és párhuzamos azzal – mintha az elénk táruló látvány maga is egy olyan értékes és gondosan őrzött kép lenne, mint azok a festmények, amelyeket a 17. századi Hollandiában gyakran védtek a keretre erősített elhúzható függönyökkel, hogy csak különleges alkalmakkor, ideiglenesen tegyék szabaddá őket.[2] Fogarassy Miklós Vermeer *A festőművészet* című képe kapcsán az elhúzott függönyből azt a következtetést vonja le, hogy „nem kukucskálunk, hanem rálátunk valamire, amit láthatóvá tettek", és a pillantás számára feltáruló dolgok viszonyában véli megtalálni a mű egyik lehetséges kulcsát: „ezen a képen *minden egymásra néz*" – mondja.[3] Példaként említi a festő fekete, buggyos nadrágjának és a modell kék ruhájának kölcsönösen egymás felé hajló ívét. A *Levelet olvasó lány az ablaknál*t elemezve Alain Rérat hasonlóképpen a test és a tárgyak vonalainak játékából indul ki, és jut el a feltételezésig, hogy a műben az angyali üdvözlet témája van elrejtve.[4] Akár elfogadjuk értelmezésüket, akár nem, látnunk kell, hogy mindketten az arcok titokzatos zártságától indulva érkeznek el a beszédesebbnek bizonyuló vizuális ritmusokig. Rérat arról ír, hogy tekintetünk, miután bejárta az előteret és a minket kizáró intim jelenetet, a hátsó fal hatalmas, üres síkjába ütközik, Fogarassy pedig megállapítja, hogy

2 Ld. Fogarassy Miklós: *Vermeer: A festőművészet*, Corvina, Budapest, 1987, 64.
3 Uo. 124–125. (Kiemelés az eredetiben – S. R.)
4 Rérat, Alain: *Vermeer*, ford. Havas Lujza, Corvina, Budapest, 1994, 60.

*A festőművészet*en „egyetlen emberi nézést sem tudunk pontosan megragadni”,[5] hiszen a festő nekünk háttal ül, modellje pedig lesüti a szemeit – a két szerző csak ezután tér rá az egymásnak felelő színek és formák elemzésére. Mintha a kommunikáció felvételét mindig az arcra vetett pillantással akarnánk kezdeni, és csak azután próbálkoznánk más, a festmény festmény mivoltát közelebbről érintő elemek megszólaltatásával. Lehet, hogy nem vennénk észre *A gyöngysor* című képen azt a két világos foltot, amelyeket Vermeer a vászon alsó felének egyébként egybefüggően sötét felületén elhelyezett, ha nem lenne olyan nyilvánvaló, hogy a nyakláncának örülő lány nem akarja velünk megosztani az örömét, és lehet, hogy nem szembesülnénk a cérna lecsurgó vörös foltjával, amely Georges Didi-Huberman esszéjében szinte önálló életre kel, ha nem tűnne hiábavalónak a munkájába merülő *Csipkeverőnő* vonásait faggatni.[6] Még a felénk forduló arcok sem árulnak el érzelmeket, nem beszélnek el történeteket – nem a megszokott módon vezetnek közelebb a képek szinte tapintható titokzatosságának megértéséhez. A hasonlóság a *Piros sapkás lány* szájának és sapkájának színe és formája között előbb sejtet meg velünk valamit, mint közömbös vonásai; a *Levelet író sárga-ruhás lány* vagy a *Fiatal lány gyönggyel* felénk forduló tekintetei pedig a ránk irányuló figyelmmel szembesítenek, de nem fedik fel, hogy milyen hatást vált ki a látvány a ránk (avagy a festőre) pillantó nőalakokból. Amint Arthur K. Wheelock írja, „Vermeer sohasem ad magyarázatot figuráinak viselkedésére. Vannak, akik elmarasztalják a lélektani elmélyültség hiánya miatt, de valójában ez a hiány lényeges eleme annak a költői hatásnak, amelyet képei kiváltanak.”[7]

A *Levelet olvasó lány az ablaknál* a levelébe merül: *máshol* van, de a hajában megcsillanó fény, a nyakára vetülő árnyék, az ablakon elmosódó tükörképe, a kiboruló barackoknak a szőnyegbe olvadó foltjai mind *itt* vannak – nézhetjük őket, s nézésük lassan olyan sejtésekhez és belátásokhoz vezet el, amelyeknek egy része talán visszafordítható szavakra, de nagyobb része megmarad a látás elbeszélhetetlen örömében.

*

Vermeer alakjai úgy vannak *máshol*, hogy „távollétüknek” van oka, sőt, arról is lehet némi sejtésünk, hogy gondolataik merre járnak. A levél, a csipkekészítés, a zenélés, vagy a tejöntés ad némi magyarázatot – ha tetszik: felmentést – a jelen-nem-létre, ahogy a térképéből felnéző geográfus tekintetéről is feltételez-

5 Fogarassy, i. m. 125.

6 Didi-Huberman, Georges: *L’art de ne pas écrire. Une aporie du détail chez Vermeer*, in uő: *Devant l’image. Questions posées aux fins d’une histoire de l’art*, Minuit, Paris, 1990.

7 Wheelock, Arthur K.: *Jan Vermeer*, H. N. Abrams, New York, 1981, idézi: A. Rérat, i. m. 110.

hetjük, hogy nem az ablak mögött feltáruló látvány tölti meg elevenséggel (holott velünk ellentétben ő láthatná, hiszen arrafelé néz), hanem egy felismerés, távoli terek gondolata; valami, ami nem itt van, de mibenléte mégis körülírható.

Manet pultosnője a *Folies-Bergère bárja* vásznán azonban úgy nincs jelen, hogy nem tudnánk megmondani, merre kereshetnénk azt a *máshol*t, ahova figyelme elkalandozott – de még abban sem lehetnénk biztosak, hogy létezik-e egyáltalán ez a *máshol*. A tekintet mintha a szó legszorosabb értelmében a *semmibe* révedne: a lány kiesett az élet folyásából, a szerepéből, amelyet pedig a háta mögött húzódó tükör tanúsága szerint kötelességtudóan betölt. Tükörképe előrehajolva figyel a pulthoz lépő vendég rendelésére, őmaga még sincs itt. Werner Hofmann a *Reggeli a műteremben* fiatalemberének, Léonnak hasonlóan kifejezéstelen nézése kapcsán „egyszerre jelen- és távollevő" emberről ír, egy olyan „peremfiguráról", aki nem pusztán a kép terében foglal el sajátos helyet (szinte kiszorul a képstruktúra elé), hanem valószínűleg társadalmilag is besorolhatatlan, bizonytalan helyzetet tölt be.[8] Hofmann Watteau *Gilles* című festményében fedezi fel Léon és a pultoslány ősét: a bohóc valóban egy peremszerű, keskeny színen áll a mögötte, de jóval lejjebb meghúzódó alakok és köztünk mint nézői között. Kitettsége fokozza felénk forduló, mégis elérhetetlen arcának magányosságát – ugyanazt az áthatolhatatlan magányt, amely Manet alakjaiban csak még ridegebb és feltörhetetlenebb lesz. Hofmann értelmezésében Léon „profán ikon", a 19. század elidegenedett emberének kirakatba helyezhető mintapéldánya, késői rokona annak a Memling-szentnek, akiről Hippolyte Taine így írt: „álmába merülve él, és tágra nyitott szeme úgy tekint a világba, hogy semmit sem lát".[9] De míg a szent lelkiszemei vélhetően egy másik világra irányultak, addig a jólöltözött fiatalember nem utal semmire, ami túl lenne saját tárgyszerű figuráján.

A *Folies-Bergère bárja* egy pazar csendéletet mutat: pezsgősüvegek és narancsokkal megrakott tál a pult erezett márványlapján; a pohárban illatozó rózsákat semmi sem különbözteti meg a pultoslány ruhájába tűzött virágoktól, ahogy magát a nőt is tekinthetnénk egy mutatós kelléknek az éjszakai Párizs könnyed világában. A letagadhatatlan tény, hogy lélekben nincs jelen, megakadályozza, hogy az arcáról leolvassuk, ki ő és mit gondol, ugyanakkor a kép felépítése, a tükörben látható jelenet mégis elég pontos magyarázattal szolgál. A hasadás a szolgálatkész alkalmazott és a kiüresedetten maga elé bámuló emberi lény között megsokszorozza a tükör hatását: az egyidejű kettősségek olyan játéka nyílik meg, amely bőven kárpótol az arc falként elénk tornyosuló közönyéért. Michel Foucault Manet-ról szóló

8 Hofmann, Werner: *Manet: Reggeli a műteremben*, ford. Havas Lujza, Corvina, Budapest, 1987, 40.

9 Taine, Hippolyte: *A művészet filozófiája*, 1878, idézi: Hofmann, i. m. 70.

előadásaiban kitüntetett helyen elemezte ezt a képet, mint olyan művet, amely a nézőnek a képpel szemben felvett pozícióját lehetetleníti el.[10] A festőnek – és vele a nézőnek – ugyanis két, egymással össze nem egyeztethető helyet kellene elfoglalnia ahoz, hogy mind a szemben álló lányt, mind a tükörben kissé oldalról látható tükörképét érzékelhesse. A lány és a vendég tükörképe azt követelné, hogy a tükör ferdén haladjon a háttérben, ugyanakkor a pult tükörképéből nyilvánvaló, hogy erről szó sincs: a tükör párhuzamosan fut a pulttal, az pedig a vászon peremével. És továbbmenve: ha mi vagyunk a pulthoz lépő vendég, miért tűnik úgy, mintha kissé lefelé nézne a lány, miközben a tükörben felfelé pillant az odalépő férfira? Hova kell állnunk ahhoz, hogy minden elem stimmeljen, hogy létrejöjjön a valóság kielégítő illúziója, amit egy klasszikus festménytől elvárnánk? Foucault értelmezésében Manet a kép anyagi tulajdonságait hozza játékba azáltal, *amit* ábrázol: szembesít vele, hogy a vászon a tér egy darabkája, falra függesztett tárgy, amely előtt sétálhatunk, de – esetünkben legalábbis – nem találhatunk ideális „bejáratot" a rajta ábrázolt világhoz. Ebben a megközelítésben a *Folies-Bergère bárja* is azok közé a művek közé tartozik, amelyekben „a képi reprezentáció önmagát tárja fel vizsgálatra ahelyett, hogy valami másnak az áttetsző reprezentációjaként háttérbe vonuljon".[11] A metaképek – ahogy W. J. T. Mitchell nevezi őket – „megmutatják önmagukat, hogy *megismerjék* önmagukat: a képek 'ön-ismeretét' állítják színpadra".[12]

A színpad itt is szűk: ahogy Vermeer levelet olvasó nőjét, úgy Manet pultoslányát is nagyon közelről, ugyanakkor egy asztal túloldalán láthatjuk, beszorítva a kép terét drasztikusan lezáró fal elé. Hogy a háttér itt a mulató tágas és fényes termét mutatja, az éppúgy nem változtat azon a tényen, hogy egyébként nem több egy tükör kemény és hideg felületénél, mint ahogy az emberekkel zsúfolásig tömött helyszín sem enyhíti a figura magányát. Az ábrázolt nők egy levélbe vagy a semmibe merülő arca úgy zárja el kíváncsi tekintetünk útját, mint a falak a perspektivikus mélységet – történetet kereső figyelmünk útjába maguk helyett így vagy úgy, de a kép képiségét tolják: összehangzó íveket, vizuális megfeleléseket, a formák csendjét vagy éppen egy-egy festékfolt kiáltó valószínűtlenségét; az ellentmondást a vászon síkja és az illúzió három dimenziója között; a festmény festettségét és azon hatalmát, hogy a maga valóságát – mondjuk egy régvolt mulató belsejét – felénk, a képen kívüli térre is kiterjessze, zavart találgatásba hajszolva ezzel minket, hogy vajon kik vagyunk, akik ott állunk, hátunk mögött(!) párizsiak százaival, előttünk pedig egy nővel, aki karnyújtásnyira van tőlünk, még sincs jelen.

10 Foucault, Michel: *La peinture de Manet*, Éditions du Seuil, Paris, 2004.

11 Mitchell, W. J. T.: *Metaképek*, ford. Oroszlán Anikó és Zámbóné Kocic Larisa, in. uő: *A képek politikája*, JATEPress, Szeged, 2008, 165. (Kiemelés az eredetiben – S. R.)

12 Uo.

Ahogy az „üres" arc, úgy a kiforduló képtér is visszatérő motívum Manet festészetében. Miközben az illúzió tere, a mélység elsötétedik, mert falak, függönyök, tükrök vagy éppen festett kulisszának ható, síkszerű tájak lezárják, addig egyre inkább előrenyomul a játékba vont színpad. *Az erkély* alakjai azt a teret nézik, ahonnan mi nézzük őket: az utca, amelyet valószínűleg figyelnek, ott kell hogy legyen, ahol mi állunk. A szoba mögöttük homályba borul, ők hárman nem beszélnek, nem integetnek, nem tesznek semmit, amiért őket néznünk kéne, ellenben ők maguk nyilvánvalóan azért vannak ott, ezen a szűk, a lakás és a szabad tér (azaz a néző tere) közé szorított erkélyen, hogy unottan nézelődjenek. Nem egyszerűen a szerepek bizonytalanodnak el (kinek a dolga a nézés? mit lehet itt nézni?), hanem a korábban tisztán elhatárolható terek is: a reprezentáció tere, valamint létrehozásának és befogadásának tere anélkül csúszik össze, hogy a trükkre olyan nyilvánvaló utalások történnének, mint Velázquez *Las Meninas*-án. Együtt, egy egészként válik elgondolhatóvá a megjelenített tér, és az, ahonnan nézve létrehozták, valamint az, ahonnan nézve megérteni próbálják.

Georges Bataille az absztrakt festészet felől tekint vissza, amikor 1955-ben publikált könyvében azt írja, hogy a drámai témákat (pl. Miksa császár kivégzését) mérhetetlenül közömbösen megfestő Manet a téma által igényelt érzelmi bevonódás teljes tagadásával a festményre mint festett tárgyra irányítja a figyelmet.[13] A francia festő is „mesél", ahogy klasszikus elődei, de teljes közönnyel aziránt, amiről mesél, hogy a néző a benne megszülető hiányérzet révén eljusson a kép ürügyétől (a témától) a kép lényegéhez (a tisztán festői, nem verbalizálható kifejezéshez, a dolgok létezésének csendjéhez és sötétségéhez – a művészet olyan mélységéhez, amelynek megtestesülését Bataille számára a lascaux-i barlang festményei jelentették).

*

Némileg leegyszerűsítve, Bataille és Foucault egyaránt abban látta Manet jelentőségét, hogy a képet mint a vizualitás birodalmához tartozó anyagi valóságot kiszabadította a szavak hatalmából. Michaël Borremans, aki nem mint elméletíró, hanem mint festő gondolja tovább Manet munkásságát, egy nyilatkozatával utalt rá, hogy amikor a francia mesterben az első modern művészt – ahogy Foucault mondta: a jelenünket is magába foglaló korszak első képviselőjét – látjuk, akkor nem szabad megfeledkeznünk arról sem, hogy egy másik nézőpontból szemlélve az utolsó klasszikus festőt is tisztelnünk kell benne.[14] Ennek a kiegészítésnek a jelentőségét akkor érthetjük meg igazán, ha megfigyeljük,

13 Bataille, Georges: *Manet*, Éditions d'Art Albert Skira S.A., Genève, 1983, 48.
14 Coggins, David: Interview with Michaël Borremans, *Art in America*, 2009/Mar.

Borremans miként „viszi vissza" a festészetet a szavak közelébe, egy olyan határterületre, ahol nincsenek történetek, nem működik a narráció, de a festék mégis felkelti a megértés vágyát, a kísértést, hogy találjunk egy elbeszélést, amely megszabadít a látvány zavarbaejtő titokzatosságától.

Borremans alakjaival is általában szűk, sötét terekben találkozunk, a festett háttér körbeveszi és elénk tolja őket. Arcukat hol teljesen elfordítják (még akkor is, ha ruhájuk nyilvánvalóan szemből mutatja őket), hol kozmetikai maszkot viselnek, hol pedig olyan merev és közömbös a tekintetük, hogy hozzájuk képest már Manet semmibe révedő modelljei is elevennek és mélyen emberinek tűnnek. A belga festő figurái akkor is élettelennek hatnak, amikor nincs egyértelmű utalás a képeken arra, hogy csak „gépekkel", konnektorba dugható emberi torzókkal van dolgunk. Testük nyilvánvalóan festék: a smink és a festmény egymásba játszik, a szép bőrért viselt maszkból pillanatok alatt halloti maszk vagy a restaurátor kezétől nyerhető helyreállító fedőréteg lesz, de az *Alvó* című képen nyugodtan szendergő kislány érintetlen arca is egy nyers vászonból formálódó mellkasra bukik rá.

A már idézett interjúból az is kiderül, hogy Borremans tudatosan használja fel a néző történetkereső késztetéseit: „A festményekre nézve először egy elbeszélést vársz, mert a figurák ismerősek. De aztán észreveszed, hogy a kép bizonyos részei nem illenek össze, vagy nincs értelmük. A képek befejezetlenek: nyitva maradnak. Ez tartóssá teszi őket."[15] A lezáratlanság és a nyitottság időben kiterjeszti a festmények hatását: a néző figyelme ide-oda mozog a narratív vagy filozófikus értelmezési kísérletek, valamint a festőiség irányából induló megközelítések között. Az arcok itt sem segítenek abban, hogy megértsük a helyzetet, amelybe a kép bezár, de nem terelik más, megnyugtató irányba sem a figyelmünket. Nem kínálnak lehetséges kijáratokat, ellenkezőleg: minél tovább nézzük a műveket, annál jobban fokozódik a zavarunk. Mert ez a feltáruló világ a maga módján nem pusztán koherens, de reflektál is azokra a folyamatokra, amelyek az elmúlt száz-kétszáz évben a képiség történetét alapvetően befolyásolták (pl. a mozgókép megjelenésére), mindezt azonban úgy teszi, hogy közben alig-alig érintkezik bármivel, ami számunkra otthonos. A történettől a vizualitáshoz vezet, aztán visszafordul, és a szavak közelébe tereli az ecsetvonásokat: jól sikerült képein Borremans olyan teret hoz létre, amelyben ez az ingamozgás a végtelenségig haladhat ide és oda, de már nincsenek sem szép fények a falakon vagy a hajtincseken, sem kalandos képelméleti feladványok, amelyek időközben gyönyörködtetnének vagy elszórakoztatnának.

A festményt nem a megjelenített személyek vonásai teszik emberivé, hanem az ecsetnyomok és a festék kalandja, a vászont

15 Uo.

nem kijelentésként, hanem véget nem érő kérdésként megformáló festő kezének és gondolkodásának nyomai – a megjelenítés maga. Hogy Borremans képein éppen az emberek azok, akik a legkevésbé tűnnek élni és érezni, az egyrészt logikus következménye egy folyamatnak – gondoljunk Vermeer magukra záruló figuráira és szinte megelevenedő tárgyaira, vagy Manet alakjaira, akik kiüresedve, éppen az érzelmek teljes hiányával keltenek érzéseket a nézőben – másrészt azonban a folyamat különös kifordulása is, hiszen a gépekként és halott testekként ábrázolt nők és férfiak láttán már nehéz emberábrázolásról beszélni. Végetérni – de legalábbis radikális fordulat előtt állni – látszik az a történet, amelynek kezdeteit Tzvetan Todorov a 15. század flamand portréiban vélte felfedezni: az individum, amely ott fellép a festészet színpadára, előbb elfordul, majd – hol gyengéden, hol határozottabban – a mi tekintetünket is másfelé fordítja.[16] A rivaldafénybe állított individum itt nem egy, a maga méltóságában megjelenő polgár, mint Robert Campin képein, nem egy önmaga *egyetlenségét* éppen titokzatos zártságával kifejező alak Vermeertől, nem az individum súlyát a személyiség elvesztésének pillanatában érzékeltető bábszerű lény Manet vásznairól, hanem egy nehezen megismerhető és a képen kívül (a kép előtt) keresendő létező, aki a maga egyszeri módján kell hogy szembesüljön a festmény keltette zavarral.

*

Ezen a ponton fel kell tennünk a kérdést: az említett képeken az arc szerepe valóban annyi volt-e csupán, hogy az automatikusan ráirányuló figyelmet elutasította, és ezáltal más irányba terelte. Állhatott-e volna más a helyén? Van-e jelentősége annak a ténynek, hogy ami magához hívott, az mégiscsak egy emberi arc volt, amely – ha utóbb elérhetetlennek bizonyult is – megmutatta nekünk magát?

A hiányérzet, amelyet egy számunkra felkínált, majd mégis visszavont emberi arc ébreszt, felkelti a találkozás vágyát. És mi mást tarthatnánk a találkozás értelmének, ha nem egy ismeretlen érzéseinek, gondolatainak, történetének megismerését? A szándék tehát, amellyel a befogadás ösvényén elindulunk, azért lehet természetes, mert egy emberi arc felé indulunk el. Hogy a találkozás mást is jelenthet: a tárgyak csendjét, a festék harsogását, a másik feltörhetetlen *másik*ságának tiszteletét, önmagunk eddig ismeretlen tájainak felfedezését, azt nem ismerhetnénk fel, ha nem a közelség ígérete és a hiány intenzív jelenléte csábított volna utunkra.

16 Todorov, Tzvetan: *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Éditions Adam Biro, Paris, 2000.

Kovács Imre

Egy jól ismert „arc" a 19. századból

Liszt portréja mint művészallegória Ary Scheffer Háromkirályok-*képén*

1.

Talán nem túlzás Lisztben (1811–1886) napjaink sztárkultuszának egyik előfutárát látni. Ez a megállapítás a zongoravirtuóz Lisztre érvényes; arra a muzsikusra, aki 1839 és 1847 között gyakorlatilag az egész kontinenst végigkoncertezte, miközben alakja körül valóságos tömeghisztériával párosuló kultusz alakult ki.[1] Ennek a jelenségnek, amelyet Heine találóan nevezett *Lisztomániá*nak, természetes velejárója volt a muzsikus portréinak elterjedése. A különböző képhordozókon: festményeken, szobrokon, érméken, litográfiákon, majd a negyvenes évek közepétől dagerrotípiákon megörökített portréi ekkor tették Lisztet a 19. századi Európa egyik jól ismert „arcává".[2]

Pályájának ebben a szakaszában, 1844-ben, készült Ary Scheffer *Háromkirályok*-képe, amely nem elsősorban festői kvalitásaival, hanem ikonográfiai kuriozitásával tűnik ki. A festmény betlehemi csillag felé forduló fiatal királya ugyanis Liszt szenti-

1 Walker, Alan: *Liszt Ferenc 1. A virtuóz évek (1811–1847)*, Budapest, Zeneműkiadó, 1986, 381–384.

2 Nagy kereslet mutatkozott a sokszorosított grafika által terjesztett képmásai iránt. Maga Liszt számolt be arról, hogy amikor 1838-as bécsi koncertjeit követően Kriehuber első litográfiái megjelentek, egy nap alatt ötvenet adtak el belőlük. Liszt Marie d'Agoult-nak, Bécs, 1838 ápr. 28. *Correspondance. Franz Liszt Marie d'Agoult*, Ed. Serge Gut, Jacqueline Bellas. Fayard, Librairie Arthème, 2001, 321. A nagy számban készített portrék a muzsikus egész életét végigkísérték; az 1936-ban lajstromot készítő Csatkai Endre hozzávetőlegesen 350 darab, különböző műfajú változatot ismer. Vö. Csatkai, André: 'Versuch einer Franz Liszt Ikonographie'. *Burgenländischen Heimatblättern* 1936. Heft 2. 54–67.

Ary Scheffer: Háromkirályok, 1844. (Ismeretlen helyen)

mentális felfogású portréját rejti.[3] Mivel a festmény a Liszt-ikonográfiában jól ismert, nehezen érthető, hogy sohasem merült fel komolyan a kérdés: mi lehetett az oka és jelentése ennek a sajátos szerepstilizációnak. Erre keresem most a választ.

Mindenekelőtt érdemes alaposan szemügyre venni a képet! Ami először feltűnik: a félalakos képkivágatban, kortalan prófétai öltözetben ábrázolt *Háromkirályok* a gyermek Jézus és Mária nélkül jelennek meg. Három különböző életkort és karaktert képviselnek; a kép jobb felső sarkában fényjelenésként feltűnő betlehemi csillagra is más-más módon reagálnak. A festmény formai és tartalmi középpontjában a baljával felfelé mutató, jobbjában mondatszalagot tartó fiatal király (Liszt) látható, akinek felfelé tekintő arcát rajongó hit világítja meg. Gesztusaiban is kitárulkozó alakjának ellenpontja a rezignáltan maga elé meredő, zarándokbottal és írástekercccsel ábrázolt öreg király, aki egyáltalán nem vesz tudomást a csillagról. A bal kezében koronát tartó középső király pedig köztes állapotot képvisel, feszülten fürkészi a fiatalember átszellemült, fénytől sugárzó profilját.

A képet a romantika korának népszerű festője, a Párizsban élő holland származású Ary Scheffer festette, aki sikereit vallásos festményeivel, történeti ábrázolásaival, valamint irodalmi tematikájú képeivel (Goethe, Dante) aratta.[4] E mellett a párizsi szellemi és művészelit kedvelt portréfestője volt: többek között Lamartine-ről, Chopinről vagy Lamennais-ről festett portréi tanúskodnak erről. Liszttel közeli barátságban állt, amit sok tekintetben hasonló világnézetük is magyaráz.[5] A harmincas évek párizsi miliőjében mindketten lelkes támogatói voltak koruk szabadságmozgalmainak, liberális és keresztény-szocialista szellemi áramlatainak. Mindketten a liberális katolikus mozgalom vezéralakjának, Lamennais abbének a hívei, akinek hatása festőnél és muzsikusnál többé-kevésbé hasonló módon jelentkezett: személyes elhivatottságuknak érezték, hogy kísérletet tegyenek

3 98 x 59 cm. Őrzési helye ismeretlen. Ramann, Lina: *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch*, II. Lepzig, Breitkopf & Härtel, 1894, 38; Mirus, Adolf: *Das Liszt-Museum zu Weimar*, Leipzig, 1902, 52; *Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg. Bilder und Briefe aus dem Leben der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*, Hrsg. La Mara. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906, 157; Kolb, Marthe: *Ary Scheffer et son temps*, Paris, 1937, 370–371; Csatkai, i. m. kat. 18.; Bory, Robert: *La vie de François Liszt par l'image*, Genève, A. Jullien, 1936, 146. kép; Ewals, Leo: *Ary Scheffer. Sa vie et son oeuvre*, Nimegue, 1987, 297; Walker, Alan: *Liszt Ferenc 2. A weimari évek (1848–1861)*, Budapest, Editio Musica, 1994, 90; Ewals, Leo: *Ary Scheffer (1795–1858). Gevierd Romanticus*, Kiállítási katalógus. Dordrechts Museum. Zwolle, Waanders Uitgevers, 1995, 220; Pocknell, Pauline: 'Clandestine Portraits. Liszt in the Art of His Age', in *New Light on Liszt and his Music*. Ed. Michael Saffle, James Deaville. Stuyvesant, New York, Pendragon Press, 1997, 128–129.

4 Festészetének összefoglalása: Ewals, i. m. 1995.

5 A barátságot Scheffer 1858-ban bekövetkezett haláláig fenntartották. Liszt és Scheffer kapcsolatához lásd Leo Ewals: 'Beroemde tijdgenote van Scheffer. Franz Liszt (1811–1886)', *Bulletin Dordrechts Museum* 11(1986), 22–24; Ewals, i. m. 1995, 218–220.

a maguk területén koruk vallásos művészetének megújítására. Ezeknek a közös párizsi éveknek a képi dokumentuma az a Liszt-portré, amelyet Scheffer még 1837-ben festett a zongoristáról.[6]

A *Háromkirályok* festése idején Liszt már nem élt a francia fővárosban. Európa legünnepeltebb zongoristája, aki 1844 áprilisában néhány hónapra visszatért kezdeti sikereinek színhelyére.[7] A kép ekkor készült, de nem direkt portrészándékkal. Liszt visszaemlékezéséből tudjuk ugyanis, hogy nem ült hozzá modellt, s létezéséről sem tudott.[8] Az időközben II. Vilmos holland király gyűjteményébe került festményre a muzsikus második élettársa, Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegnő figyelt fel először. Sophie nagyhercegnőtől, II. Vilmos lányától értesült arról, hogy a királyi gyűjteményben őrzik a „legjobb Liszt-portrét", s ekkor határozta el, hogy mindenáron megszerzi. Ez a király halála és gyűjteményének elárverezése után, 1850-ben sikerült is neki. A kép ezután a weimari Altenburgba került, ahol Liszt 1848-tól 1861-ig, Carl Alexander nagyherceg udvari karnagyaként, fényes művészeti és társasági élet középpontjában állott. A különböző Liszt-relikviákat és más műalkotásokat is előszeretettel gyűjtő Wittgenstein hercegnő számára a festmény mint Liszt *Glanzzeit*-jének emléke kiemelkedő személyes és művészi értékkel bírt; 1861-ben írt végrendeletében Marie lányára hagyta, ugyanúgy, mint a festő másik Liszt-portréját.[9]

Az Altenburg több látogatója is említést tett a *Háromkirályok*ról. Ezek között van egy érdeklődésünkre számot tartó levélrészlet, amely George Eliottól, azon művelt angolok egyikétől származik, akikre Scheffer képei igen nagy hatást gyakoroltak. Az írónő 1854-ben járt az Altenburgban, ahol maga is részese volt Liszt sokak által megcsodált zongorajátékának, s mint írta, életében ekkor tapasztalt először igazi inspirációt. Miután az előadó gesztusait, átszellemült arcát részletekbe menően leírta, hirtelen az általa ekkor megismert képre asszociált. Először furcsállta, hogy a festő Lisztet miért a betlehemi csillagot kémlelő fiatal király képében, s miért nem zongorajáték közben ábrázolta, aztán így folytatta:

De most jut eszembe, hogy Scheffer fenséges gondolatot közöl. Itt van két idős ember, aki azzal töltötte életét, hogy megfejtse a világ sor-

6 Weimar, Goethe Nationalmuseum. Ewals, i. m. 1987, 406, 117. kép. Uő. i. m. 1995, Kat. 51.

7 Liszt áprilistól júniusig tartózkodott Párizsban, koncertjeit a korabeli sajtó hatalmas ovációval fogadta. Ehhez lásd a *La Presse* április 22-i és a *Le Corsaire* április 28-i cikkét. Mindkettőt részletesen idézi Burger, Ernst: *Franz Liszt. Einen Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, München, List Verlag, 1986, 152.

8 Lásd Ramann, Lina: *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87*, Ed. Arthur Seidl. Mainz, Schott, 1983, 236.

9 Az Altenburg művészeti emlékeinek leírásához lásd Ramann II., i. m. 1894, 34–40.

sának rejtélyét, s a Megváltót keresi – a magasból jövő fényt. Ifjú társuk a fiatalság friss ihletével elsőként fedezi fel a csillagot, s útitársai az ő extázisán keresztül látják meg azt.[10]

George Eliot hallva és látva is Liszt zongorajátékát, revelációként élte meg a művészi ihletettség pillanatának megszületését. Ezzel a személyes tapasztalattal a birtokában ismerte fel, hogy Scheffer hasonló tartalmat fejezett ki, mint amit maga is átélt: a művészi inspirációt befogadni képes művész testesült meg Liszt valós alakjában és festett képmásában. Még mielőtt felismerte volna azonban Scheffer művészi szándékát, némi tartózkodással fordult a képhez. Az ábrázolás első pillanatban meglepőnek ható, historizáló-bibliai kontextusa számára szokatlannak tetszhetett. Ez persze ugyanúgy nem magától értetődő ma sem: a szerepstilizáció történeti hátterének feltárása vihet közelebb a kép befogadásához.

2.

Scheffer azzal, hogy Liszt portréját a *Háromkirályok* egyikével azonosította, olyan rangra emelte a *Művész*t, mely korábban csakis a szentnek tartott bibliai királyoknak vagy a bennük azonosulási modellt kereső földi uralkodóknak járt.[11] Éppen ezért, ha a vizsgálat tárgyául választott kép jelentését szélesebb összefüggésbe kívánjuk helyezni, nem tekinthetünk el a művészsze-

10 „But is just occurs to me that Scheffer's idea was a sublime one. There are two aged men who have spent their lives in trying to unravel the destinise of the world, and who are looking for the Deliverer – for the light from on high. Their young fellow-seeker, having the fresh inspiration of early life, is the first to discern the herald star, and his ecstasy reveals it to his companions." (*The George Eliot Letters*, Ed. Gordon S. Haight. New Haven, 1954, II., 170. Idézi Williams, i. m. 307; Pocknell, i. m. 128–129; Walker 2., i. m. 243–244. Az itt közölt magyar fordítást használtam.) George Eliot leírása nem teljesen pontos, nem veszi ugyanis figyelembe, hogy a két idősebb király eltérően viszonyul a betlehemi csillaghoz, illetve a fiatal királyhoz. Kolb, aki számára a kép megértésének kulcsa szintén a művészi inspiráció, pontosabban fogalmaz: „A három királyokat vezérlő csillag megállt útjuk célja, Betlehem fölött. Egyikük, a középső, meglepődve szemléli ezt a csodálatos, titokzatos vezetőt. Mintha kérdést intézne hozzá. A vonásai Lisztre emlékeztetnek. Egy ifjú művész szép arca tűnik fel, ragyogó világításban, a szent ihlet tüzében égve (…) Egyedül őt bűvöli el a csoda látványa. Az egyik bölcs feléje fordul, figyeli őt, mintha gondolataiból szeretne olvasni. A másik, a kortól meggörnyedt öreg, a földre mered és elmélkedik." (Kolb, i. m. 370–371, idézi Walker 2., i. m. 90.)

11 A *Háromkirályok* ikonográfiai típusához kötődő ún. kriptoportrék vagy rejtett porték az esetek túlnyomó részében földi uralkodók portréi voltak. Vö. Polleross, Friedrich B.: *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert* I., Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1988, 177–205. Majd csak a szimbolizmus korában lesz általános, hogy a művészeket papi, prófétai vagy krisztusi szerepben ábrázolják. Vö. *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the 19th Century*. Kiállítási katalógus. London, National Gallery Company, 2006, 139–163 (Priest, Seer, Martyr, Christ).

rep változását érintő eszmetörténeti vonatkozásoktól sem. Ez, reményeink szerint, megvilágíthatja Liszt portréazonosításának problémáját is. Egy ilyen típusú vizsgálat szükségességét indokolja, hogy Scheffer más vallásos tárgyú festményein is – az ikonográfiai típus megszokott jelentését módosítva – reflektált saját kora vallásos-szociális-politikai eszméire.[12]

Az 1830-as júliusi forradalmat követő progresszív szellemi áramlatok markáns jellemzője volt egy olyan igazságos, keresztény alapokon nyugvó, új társadalom megteremtésének az igénye, amelyben a *Művés*znek kitüntetett szerep jutna.[13] Az ifjú Lisztre, aki zenén kívüli hatásokra is rendkívül fogékonynak bizonyult, először a saint-simonisták tanai hatottak. A mozgalom művészeti teoretikusa, Émile Barrault tanításain keresztül ismerkedett meg esztétikai-művészeti elveikkel. Barrault a *Művés*zt isteni missziót betöltő kiválasztottnak, az új keresztény vallás papjának tekintette, aki az emberiség morális felemelésének és tökéletesítésének érdekében képes közvetíteni Isten és a társadalom között.[14] Abban a korban, amikor a művészek emancipációja égetően aktuális volt, Barrault szavai nem maradtak hatástalanok. Főleg neki volt köszönhető, hogy a romantikus nemzedék képviselői közül Liszt mellett Heine, George Sand, Berlioz és Saint-Beuve is egy időre a mozgalom hatása alá kerültek.

Barrault Lisztet 1830-ban vitte el a saint-simonisták gyűlésére.[15] Megbízható információk e tekintetben Liszt biográfusától, Lina Ramanntól származnak. Ramann két okra vezette vissza a muzsikusnak a saint-simonisták irányában táplált vonzalmát: az egyik az Isten és az emberek között közvetítő, papi funkcióban elképzelt művész eszméje, a másik pedig a monasztikus jellegű közösség utópisztikus ideája volt.[16] A saint-simonistáktól tanult lecke Ramann szerint Lisztet pályája során mindvégig elkísérte, hiszen – mint írta – „egész hosszú életében a művészet papja maradt".

12 A *Háromkirályok* korábbi párdarabján, az *Angyali üdvözlet a pásztoroknak* című képen is tetten érhető ez az attitűd: a szegényeknek mint az istenhívők közösségének idealizált bemutatásával a festő szociális elkötelezettsége, szegények iránti szolidaritása tükröződik. (Ewals, i. m. 1995, 243–244.)

13 Bénichou, Paul: *Les Temps des prophètes: Doctrines de l'âge romantique*, Paris, 1977.

14 Barrault két hosszabb, 1830-ból, illetve 1831-ből származó esszéjében – *Aux artistes, L'Art: Paganisme, Christianisme* – fejtette ki nézeteit a művész papi szerepéről, de a gondolat csírájában már az alapdoktrinát lefektető Saint-Simonnál is megtalálható. Vö. Locke, Ralph P.: *Music, Musicians, and the Saint-Simonians*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1986, 45–52.

15 Locke, Ralph P.: 'Liszt's Saint-Simonian Adventure'. *Nineteenth-Century Music* 4 (1980–81), 209–227. Rövidebb változata: Locke, i. m. 1986, 101–106.

16 Ramann, Lina: *Franz Liszt als Künstler und Mensch*. I. Breitkopf & Härtel, 1880, 151–156. Ramann korábbi Liszt-életrajzokat (Joseph d'Ortige, Gustav Schilling) is felhasznált a fejezet megírásához. Vö. Locke, i. m. 1981, 215–216.

E kapcsolat elhalása után Liszt 1834-ben Felicité de Lamennais abbében lelt új szellemi vezetőre.[17] A Lamennais eszméivel való megismerkedés továbblépést jelentett saját művészi önmeghatározásának egyre tudatosabbá váló útján. Új mentorától kapott megerősítést abban a tekintetben, hogy a világot teremtő Isten a legmagasabbrendű művész, aki teremtményeiben mindenhol jelen van. Éppen ezért a művészet csakis isteni eredetű lehet, a műalkotásoknak a teremtményeiben tükröződő Istent kell kifejezni. Lamennais-nek a művészet szociális és vallásos hivatásáról vallott nézetei összeegyeztethetőek voltak a saint-simonisták által vallottakéval. Ő is hitt a *Művész* közvetítő szerepében, aki mint a szellem apostola, a jövő vallásának prófétája, előkészítheti Isten országának eljövetelét. Jóllehet Lamennais a művészetről és a *Művész* szerepéről való gondolatait csak 1840-ben publikálta *Esquisse d'une philosophie* című művében, nézeteit Liszttel már 1834 őszén megosztotta, amikor a muzsikus több hétig vendégeskedett az abbé La Chênaie-ben lévő birtokán.[18]

Lamennais eszméinek hatásával magyarázható ugyanis, hogy Liszt 1835-ben tollat ragadott és *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société* címmel cikksorozatot publikált Párizs vezető zenei lapjában, a *Gazette musicale*-ban abból a célból, hogy maga is definiálja a *Művész* társadalomban betöltendő szerepét, s elképzelését a jövő zenéjével kapcsolatban. Nem nehéz kibogozni gondolatai forrását, amikor így fogalmaz: „Régebben és még inkább manapság a zenének a NÉPET és az ISTENT kell középpontjába állítania, közöttük megteremteni a kapcsolatot, megnemesíteni, vigasztalni az emberiséget, valamint áldani és dicsérni az Istent." Elérendő célként pedig egy újfajta humanisztikus zene ideáját fogalmazta meg, amely „lényegét tekintve vallásos, erőteljes és felkavaró… hatalmas méreteiben a SZÍNHÁZAT és a TEMPLOMOT fogja egyesíteni".[19]

Jóllehet Liszt *ars poetica*ja Lamennais szellemében fogant, az inspiráció természetére, a *Művész* prométheuszi küldetésére vo-

17 Lamennais-hez: Ludassy Mária: *„Isten és szabadság." Lamennais a liberális katolicizmustól a szabadelvű szocializmusig*, Budapest, Gondolat, 1989. Lamennais és Liszt kapcsolatához: Ramann I., i. m. 1880, 234–251; Merrick, Paul: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge University Press, 1987, 9–25; Walker 1., i. m. 173–178. A saint-simonisták, Lamennais és Ballanche Lisztre gyakorolt hatásának tömör összegzése: Liszt, Franz: *An Artist's Journey. Lettres d'un bachelier ès musique, 1835–1841*. Translated and annotated by Charles Suttoni. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989, xiv-xxiii.

18 Merrick, i. m. 16–17.

19 „Comme autrefois et plus même, la musique doit s'enquérir de PEUPLE et de DIEU; aller de l'un à l'autre; améliorer, moraliser, consoler l'homme, bénir et glorifier Dieu." „…essentiellement religieuse, forte et agissante… résumera dans de colossales proportions le THÉATRE et L'ÉGLISE." *Gazette musicale*, 1835 augusztus 30. (Nr. 35). Liszt, Franz: *Sämtliche Schriften. Frühe Schriften*. Bd 1. Hrsg. von Rainer Kleinertz, kommentiert unter Mitarbeit von Serge Gut. Wiesbaden, Leipzig, Paris, Breitkopf & Härtel, 2000, 58.

natkozó kijelentésein átsejlik Barrault eksztatikus képeinek hatása is.[20] Egy megvilágító erejű liszti részlet jól tükrözi mindezt:

A művészek nem mindennapi emberek, akiket Isten maga választott ki, hogy kifejezzék az ember legnagyszerűbb érzelmeit… Ezek a kiválasztott, villámsújtotta, megigézett emberek, akik lehozták a szent lángot a mennyből, akik életet adtak az anyagnak, formát az eszméknek, és elérvén a tökéleteset, felemelnek minket az elragadtatás állapotába és a mennyei víziókhoz. A művészek papjai, apostolai a kimondhatatlan, misztikus és örök vallásnak, mely gyökeret vert és szüntelenül növekszik szívünkben.[21]

Nem nehéz belátni, hogy Liszt *ars poeticájá*nak idézett részletei szoros szálakkal kapcsolódnak Scheffer *Háromkirályok*-képéhez. Ha ehhez hozzátesszük, hogy Liszt első élettársának, Marie d'Agoult-nak, 1835–36-os visszaemlékezései biztos alapot szolgáltatnak a tekintetben, hogy a Liszt írásában megjelenő *Művész* valójában a muzsikus alteregója volt, nem tűnik alaptalannak a következő konklúzió.[22]

Scheffer, aki minden bizonnyal jól ismerte nemcsak Lamennais, hanem Liszt írásait is, a muzsikus által elképzelt ideális *Művés*znek szándékozott sajátos képi formát adni, megteremtve ezzel az önmagát mint művészt teoretikusan is meghatározni kívánó muzsikus szellemi portréját. A festő ennek érdekében

20 Locke, i.m. 1981, 213.

21 „… ce que sont ces hommes d'élite qui semblent choisis par Dieu même pour rendre témoignage aux plus grands sentiments de l'humanité et en rester les nobles dépositaires…Ces hommes prédestinés, foudroyés et enchaînés qui ont ravi au ciel la flamme sacrée, qui donnent une vie à la matière, une forme à la pensée et réalisant l'idéal nous élèvent par d'invincibles sympathies à l'enthousiasme et aux visions célestes…ces hommes initiateurs, ces apôtres, ces prêtres d'une réligion ineffable, mystérieuse, éternelle, qui germe et grandit incessament dans tous le cœurs." *Gazette musicale*, 1835 május 3. (Nr. 18). Liszt, i. m. 4.

22 Lisztet magát is ugyanazok a gondolatok foglalkoztatták, mint a művészi *manifesto* képzeletbeli *Művés*zét. „L'art religieux le préoccupait au-dessus de tout. Les sujets bibliques, les légendes chrétiennes et même à certains moments, quand son génie parlait plus haut que ses doutes, la Passion du Sauveur des hommes sollicitaient sa pensée. Remettre dans le temple la musique sacrée que les goûts profanes du siècle en avaient bannie; rendre à Dieu dans le plus idéal des arts un culte épuré, émouvoir, entraîner les foules, les pénétrer d'adoration et d'amour divin." [„Gondolatait leginkább az egyházi művészet foglalkoztatta. Képzeletét a bibliai múlt, a keresztény legendák izgatták, sőt olyan pillanatokban, mikor géniusza hangosabban szólt kételyeinél, az emberiség Megváltójának passiója. Visszavinni a templomba a szent muzsikát, amit a század profán ízlése száműzött onnan, Isten megtisztított kultuszát a valamennyi közt legeszményibb művészetben állítani helyre, megrendíteni és magával ragadni a sokaságot, imádsággal és isteni szeretettel tölteni el a lelkeket."] *Mémoires, souvenirs et journaux de la Comtesse d'Agoult (Daniel Stern)*. I. Présentation et notes de Charles F. Dupêches. Paris, Mercure de France, 1990, 319. Magyarul: *Boldog és boldogtalan éveim Liszt Ferenccel. Marie d'Agoult grófné emlékiratai*. Válogatta, fordította az előszót írta és a jegyzeteket összeállította Molnár Miklós, Budapest, Palatinus, 1999, 51.

historizálta az inspirált művész (Liszt) ábrázolási típusát, és a *Háromkirályok* kerettémájához társította. Scheffer célja eléréséhez egy, az antikvitás koráig visszanyúló, majd virágkorát a 18. században elérő portrétípust, a mitizáló portrét vagy más néven *portrait historié*-t használta fel Liszt alakjának felmagasztosításához.[23]

Scheffer *Háromkirályok*-képének befogadását, csakúgy, mint az e típushoz tartozó ábrázolásokét általában, két előfeltétel határozza meg: az ábrázolt személy, valamint az összehasonlítás alapjául szolgáló bibliai, történeti, mitológiai alak attribútumának vagy kerettémájának felismerése. Ha ezek a feltételek teljesülnek, a két komponens egyetlen identitássá válik. Ez esetünkben a fiatal királynak Liszt alakjában felismert inspirált művészként való azonosítását jelenti. Így válik a muzsikus alakja egy olyan idealizált *Művészpap* (vagy *Próféta*) allegóriájává, amelyen a művészportré és a szentkép az *ars sacra* jegyében alkot egységet.

23 Kutatástörténetéhez lásd: Wishnevsky, Rose: *Studien zum „portrait historié" in den Niederlanden*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades des Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München, München, 1967.

Margithházi Beja

Hibrid karakterek

Új képfajták és kísérteties arcok a digitális kor filmjeiben

A film digitalizálódási folyamata az ezredforduló utánra nemcsak az analóg-celluloid korszakban megszokottá vált gyártási, forgalmazási és vetítési gyakorlatokat változtatta meg radikálisan, de a filmek történetmesélési módját és látványvilágát is folyamatosan formálja. A CGI, DFX, VFX és MoCap[1] korában a gyorsan fejlődő, egyre megfizethetőbb technika révén a digitális vizuális effektek nemcsak a hollywoodi, hanem a független vagy európai művészfilmes produkciók számára is hozzáférhetőek lettek. A 2010-es évek közepére animációs és élő szereplős[2] filmekben egyaránt hétköznapi, bevett gyakorlattá vált a szoftverek segítségével tervezett és animált karakterek megjelenése, legyen szó realisztikus emberszereplőkről (Benjamin Button) vagy fantáziateremtményekről, mint a *Gyűrűk Ura* Gollamja. Bár a technika jelenlegi állása szerint digitálisan létrehozható, illetve a valódi emberszereplők még elég jól megkülönböztethetőek egymástól, a VFX szakmában konszenzusosan „Szent Grál"-ként emlegetik a számítógépes animációval megteremtett, tökéletesen valószerű emberfigurát, amely kifejezés jól jelzi a törekvés heroikus, tendenciózus, ugyanakkor kockázatos jellegét. A leggyakoribb buktató az ún. *Uncanny Valley*, avagy 'rejtélyes, hátborzongató völgy, szakadék' csapdája, mely több

---

A tanulmány megírása idején a szerző Bolyai János kutatói ösztöndíjban részesült.

1 CGI, vagyis számítógéppel létrehozott kép; DFX, vagyis digitális effekt; VFX, vagyis vizuális effekt, amely jelenthet számítógéppel létrehozott vagy ún. mechanikus, fizikai, forgatás közben a kamera előtt alkalmazott speciális effektek, vagy e kettő kombinációját; MoCap (a *motion capture* rövidítéséből), vagyis digitális mozgásrögzítés.

2 Angolul *live action*, más fordításban 'valós felvételű'.

olyan ambiciózus, de a közönség visszautasítását kiváltó filmmel kapcsolatban is (*Final Fantasy, Polar Expressz, Beowulf, Tintin kalandjai*) felmerül, amelyek azt mutatják, hogy a digitálisan tervezett, fotórealisztikus emberszereplők nem mindig váltanak ki pozitív befogadói visszacsatolást.

Uncanny Valley, a kísérteties völgy

Az *Uncanny Valley* fogalma a kilencvenes évek második felében vált közismertté a nagyközönség előtt, amikor a szaksajtó egyre gyakrabban hivatkozott rá a filmekben és videojátékokban megjelenő CGI emberszereplőkkel kapcsolatban. A fogalmat eredetileg a robotikával foglalkozó japán Masahiro Mori professzor vezette be a hetvenes évek elején azon hipotézise szemléltetésére, hogy az antropomorf robotok emberi megítélése egy adott pillanatban drámaian megváltozik, és a kezdeti elfogadást hirtelen elutasítás váltja fel. Mori úgy találta, hogy az affinitás és empátia éppen akkor fordul át elutasításba, amikor a robotok egyre emberszerűbbek lesznek – ezt a hirtelen változást szemlélteti a grafikon görbéjének zuhanása, vagyis az Uncanny Valley. (Mori 2012) A jelenséget Mori a túlélési ösztön aktivizálódásával magyarázza, amely mindig működésbe lép, amikor közeledő potenciális veszélyforrásokat (ismeretlen eredetű testek, más fajok képviselői) érzékel, mint ahogy a későbbi, érzékszervi vagy kognitív feldolgozást hangsúlyozó magyarázat is visszatérő módon az élettelen, mechanikus lényekkel való azonosulás keltette rettegést és viszolygást hangsúlyozza. (MacDormand és mások 2009)

Az utóbbi két évtized erre irányuló számtalan kutatása ellenére még mindig úgy tűnik, hogy az Uncanny Valley egy hihető, de igazolatlan feltevés, mely a mai napig nélkülözi a kellő számú empirikus bizonyítékot (Kätsyri és mások 2015: 1–2). A finn pszichológusok által nemrégiben publikált jelentés szerint ez a tudományos szempontból „naiv hipotézis", mely a robotikától a digitális animáción keresztül a fejlődéslélektanon, állatkutatásokon, filozófián át különböző szakterületeken inspirált további kísérleteket, még mindig elsősorban egy expresszív metaforának tekinthető, amellyel adott érzelmi reakciót írhatunk le. Nem véletlenül kapcsolja össze az elemzők többsége a Freud és Ernst Jentsch által körülírt „kísérteties" (*unheimlich*) pszichoanalitikus gyökerű fogalmával (ld. Tinwell 2014, 2–6), amely csak megerősíti azt a kényelmetlen, bizarr benyomást, bizonytalanság-érzetet, amit egyes CGI karakterek képesek kiváltani.

Bár ma egyre több projekt célozza meg mozgó, fotórealisztikus CGI arcok létrehozását (ld. Kätsyri és mások 2015: 2), a kortárs számítógépes animáció technikái még mindig nem tudtak áthidalni néhány fényhatásokkal, textúrákkal, a mozgásdinamikával kapcsolatos hiányosságot. Márpedig úgy tűnik, hogy ha nem tökéletes az illúzió, a mégoly nagy mértékben

fotórealisztikus karakter is kísérteties benyomást kelt, vagyis a hátborzongató szakadék áldozata lesz, visszatartva a nézőt az érzelmi azonosulástól és a történet fiktív világába való emocionális bevonódástól, amit néhány film közvéleményt leképező box office adatai is egyértelműen jeleznek (ld. a Kätsyri és társai által idézett műveket 2015: 2).

Motion capture alapú digitális karakterek a moziban

A digitális filmkészítés vizuális effektjeivel foglalkozó könyvében Stephen Prince a korszak tipikus jelenségének tartja azon filmhősök megjelenését, amelyek mozgását élő szereplők *motion capture*-felvételei segítségével, küllemüket viszont digitális utómunkával formálják meg. (Prince 2012, 117) Az ezredforduló óta jól látható ez a tendencia az olyan nagyrészt hollywoodi filmekben, amelyekben vagy az élő szereplők mellett jelennek meg ezek a részben digitális karakterek, mint pl. *A Gyűrűk Ura: A két torony* (2002), *Hulk* (2003), *King Kong* (2005), *Benjamin Button különös élete* (2008), *Avatar* (2009), *A majmok bolygója: Lázadás* (2011), *A hobbit: Váratlan utazás* (2012), legutóbb pedig *A majmok bolygója: Forradalom* (2014); vagy pedig teljes szereplőgárdájukat ilyen karakterek alkotják, mint a *Final Fantasy: A harc szelleme* (2001), *Polar Expressz* (2004), *Beowulf* (2007), *Karácsonyi ének* (2009) vagy a *Tintin kalandjai* (2011) esetében.

Ezen szereplők küllemének digitális design-jában Prince két stílustendenciát, a karikatúra és a fotórealizmus eseteit különbözteti meg. Karikaturisztikus jegyek jellemzik az olyan túlzó, groteszk vizuális vonásokkal felruházott, nem emberi, fantasztikus lényeket, mint Gollam (*A Gyűrűk Ura*), Grendel (*Beowulf*) vagy a na'vi nép (*Avatar*), amelyek kinézete szándékosan és erőteljesen eltér az emberszereplőktől. Fotórealisztikusak viszont az olyan emberszereplők, mint Benjamin Button vagy a *Polar Express* Tom Hanks alakította szereplői, illetve az Anthony Hopkins, Angelina Jolie és társai által megjelenített figurák a *Beowulf* című filmben. Ez utóbbi törekvések kimenetele általában kétséges, leggyakrabban ezekkel a szereplőkkel kapcsolatban szokták az Uncanny Valley-t emlegetni. Maga Mori is arra figyelmezteti a robottervezőket, hogy a pozitív felhasználói attitűd érdekében tanácsosabb eleve nem emberszerű designra törekedni (Mori 2012, 100), de a Disney animátor Frank Thomas és Ollie Johnston is ugyanezt erősíti meg azzal, hogy szerintük a kicsit karikírozott arcú és testű karaktert nemcsak könnyebb animálni, de sokkal életszerűbb és meggyőzőbb lesz (idézi Prince 2012, 117). Az elv gyakorlati működését jól szemlélteti a klasszikus Disney animációban az élő színésznő külseje és mozgása alapján rotoszkóp eljárással animált, de sterilebb benyomást keltő Hófehérke, és az elrajzoltabb, karikaturisztikus törpék életszerűbb és kifejezőbb párosa, de ugyanez magyarázza a *Hihetetlen család* (2004) Pixar-

film sikerét is, melynek emberszereplői nem fotórealisztikus, hanem karikaturisztikus figurák, vizuálisan hangsúlyozott személyiségjegyekkel, és ilyen értelemben nem is csatlakoznak a digitális animáció Szent Grálját hajszoló vállalkozásaihoz (Prince 2012, 118).

Egyértelműen a fotórealizmus ambiciózus szándékával készült viszont Hironobu Sakaguchi *Final Fantasy: A harc szelleme* (2001) című sci-fi animációja, amelyben a karakterek előzetesen digitálisan megtervezett arcához később illesztették hozzá más színészek motion capture-rel rögzített testmozgását. Az arcok és kezek további animálását számítógéppel végezték, és mint sok más hasonló esetben, az animátorok gyakran saját mimikájukat, kézmozdulataikat használták alapként.[3] A nagy részletességre törekvő, különösen a főszereplő Aki Ross arcának mikromozgásait (pupillák, orrlyukak, pislogás) is kidolgozó animátori munka ellenére a szereplők éppen azért kerültek az Uncanny Valley zónájába, mert nagyon megközelítik, de mégsem képesek megvalósítani a tökéletes fotórealizmus ideáját. A vegyes kritikai fogadtatású film alkotói utólag maguk is úgy látták, hogy kellő hardver és szoftver-kapacitás híján, és a valószínűleg tévesen megválasztott bőrreprezentációs eljárás miatt kudarcot vallottak a meggyőzően realisztikus arc megteremtésében.[4] A VFX animátor Peter Plantec szerint Aki Ross végig egy olyan rajzfilmfigura benyomását kelti, „aki eljátssza, hogy ember", a filmben gyakori arcközeliken pedig folyamatosan szembesülünk a valóságillúziót egyszerre bámulatosan megközelítő, de ezt ugyanakkor meg is semmisítő mesterségességgel (Plantec 2007).

Robert Zemeckis az óangol őseposz nyomán készült, teljes egészében digitális kivitelezésű *Beowulf*ja (2007) esetében a szereplők haja, bőre, ruházata mikroszkopikus részletességgel kidolgozott, ami erős kontrasztban áll az őket alakító színészekre (Ray Winstone, John Malkovich, Anthony Hopkins, Angelina Jolie, Robin Wright Penn) küllemükben is hasonlító, mégis bábszerű karakterek mozgásával, furcsán életszerűtlen mimikájával, ami azért is különös, mert a 200 kamerával körbevett kis színpadon zajló motion capture felvételek során a színpadi játékhoz hasonló szituáció teremtődött meg, amelyben teljes jeleneteket megszakítás nélkül lehetett felvenni, így a színészek is – még ha nem is jelmezben, hanem a jellegzetes, ilyenkor használt, érzékelőkkel ellátott speciális dresszekben – leállások nélkül formálhatták meg a szereplőket. Mindezzel együtt mintha az alakításoknak éppen az arcra koncentrálódó része, a mimikai információ nem került volna át a digitális karakterekbe, amelyeket sok néző robotszerűeknek, gumiarcúaknak talált.[5] Élő szereplős

3 A készítés körülményeiről lásd: http://en.wikipedia.org/wiki/Final_Fantasy:_The_Spirits_Within (utolsó letöltés: 2015.05.15.)

4 L. Prince összefoglalóját az animátorok nyilatkozatairól (2012, 120–121).

5 A forgatás technikai leírását és a kritikai, néző reakciókról lásd: http://en.wikipedia.org/wiki/Beowulf_%282007_film%29 (utolsó letöltés: 2015.05. 13.)

film és festményszerű digitális animáció furcsa keverékét látjuk tehát, melynek zavarba ejtő és kudarcot vallott fotórealizmusa filmnézés közben végig disszonáns, ellentmondásos benyomást kelt Prince szerint, Zemeckis más MoCap-technikával készült filmjeihez hasonlóan (*Polar Expressz*, *Anyát a Marsra!*) – amit a *Beowulf*ban a szörnyeteg Grendel karaktere azzal ellentételez, hogy karikaturisztikus, eltúlzott, torz külalakú alakja egyben a film leginkább részvétet keltő lénye. (Prince 2012, 125)

A *Final Fantasy* és a *Beowulf* szereplőinek kísértetiessége ugyanakkor rávilágít a mozgó arc digitális, fotórealisztikus reprodukciójának nehézségeire. Más testrészeinktől eltérően, az arcot sokkal több izom alkotja, amelyek egyfelől számtalan különböző mimikai kifejezést tesznek lehetővé, másfelől csak részben támaszkodnak az arccsontra; az arcizmok vagy mimikai izmok több ponton is az arcbőrből erednek, illetve arra tapadnak. Ahogy Prince rámutat, az arc MoCap szempontjából olyan fontos vertex (csúcs, tető) típusú adatot kevésbé tud produkálni a felvétel során, mint a lábak, kezek vagy a gerinc, amelyek mozgása különböző vektorokba rendezhető (Prince 2012, 123). Így lehet akár száznál is több érzékelő a színész arcán (l. Tom Hanks a *Polar Expressz* forgatásán), az összetett mimikai mozgás reprodukálásához nem szolgáltat elég adatot, amit tovább nehezít az is, hogy a szem mozgását nem lehet motion capture-rel rögzíteni, annak reprodukálása (tekintet iránya, pislogás, pupilla fókuszálása stb.) teljesen egészében az animátorokra marad – márpedig a szem megjelenítésében a legkisebb hiba is ún. „dead eye"-effektust produkálva zombiszerűvé tehet egy fotórealisztikus digitális karaktert (Tinwell 2014, 18).

Sok elemző szerint az első hihető és teljességgel életszerű, az Uncanny Valley csapdáján túllépő, élő szereplős alakítást és digitális utómunkát ötvöző eljárással létrehozott, fotórealisztikus emberszereplő a *Benjamin Button különös élete* címszereplője.[6] Az alapvetően élő szereplőkkel forgatott filmben a hibiriditás egy másik alakváltozatát láthatjuk megvalósulni a végig részben vagy egészen Brad Pitt által alakított, visszafelé élő, öregen születő és csecsemőként meghaló címszereplő esetében. Az első harminc évben (nyolcvanas és hatvanas évei között) három különböző színész alakítja Buttont, akiknek a testére utómunkával helyezték rá Pitt különböző mértékben digitális technikákkal öregített fejét. Később Pitt teljes testben maga alakította a középkorú Buttont, megfelelő, sminkkel és digitális utómunkával finomított arcmaszkban, egészen addig, míg a színész és a karakter kora közel azonos nem lett: ekkor néhány jelenetben digitális effektek nélkül láthatjuk Pittet; a tovább fiatalodó Button esetében Pitt arcát digitálisan ránctalanították. A különböző anyagú rétegek ellenére Pitt mimikája, arckifejezései minden esetben sokkal életszerűbben érvényesülnek a filmképen, mint azt a korábbi

6 A figura létrehozásáról részletesen és elismerően ír Flueckiger 2011, 7–15.

két filmpéldában láthattuk. David Fincher stábja itt egy új, ún. *Mova* technikát alkalmazott az arcmozgások digitális rögzítésére, amely egy krémes állagú, foszforeszkáló smink felvitelén alapult. Mivel nem pontszerű érzékelő markerekből, hanem az arcbőrre tökéletesen rásimuló rétegből nyerhettek adatokat a digitális utómunkához, Pitt arcának mikromimikáját is meg tudták jeleníteni a digitálisan öregített vagy fiatalított karakteren.

A kifejező, expresszív szereplők között tartjuk számon azokat a szintén MoCap-alapú digitális karaktereket, amelyek olyan fantázialényeket jelenítenek meg, mint Gollam vagy a Pandora bolygón élő na'vik. Mivel nem létező, fiktív lényeket jelenítenek meg, ebben az esetben nem referenciális fotórealizmusról, hanem arról a fajta „perceptuális realizmusról" beszélhetünk, melyről Stephen Prince a *Jurassic Park* dinoszauruszai vonatkozásában ír, és amely a néző hétköznapi, háromdimenziós, audiovizuális tapasztalatához strukturálisan hasonló valóság CGI eszközökkel való megjelenítését fedi. (Prince 1996, 32) Gollam digitálisan megalkotott figurájának alapjául az Andrew Serkisről felvett MoCap-anyag szolgált, arcmozgását viszont csak kiindulópontként használták az animátorok a végső karakter mimikájának megformálásában. Gollam legexpresszívebb testésze óriási szeme, amely mintegy felnagyítja a végletek között vergődő, a Gyűrű birtoklásáért remegő lény belső vívódásait.[7] Az eltúlzott vonásokból felépített, mégis érzelmi azonosulást, empátiát kiváltani képes figura külalakja ugyanúgy a karikaturisztikus vonulathoz tartozik, ahogy James Cameron *Avatar*jának na'vi szereplői, amelyek más technikával, de hasonlóan élő szereplős felvételek alapján készültek.[8] A *Simulcam* rendszer abban segített Cameronnak, hogy már felvétel közben képet kapjon a digitális karakterekről, térbeli mozgásukról; a színészek fejére erősített minikamerák forgatás közben rögzítették a szereplők arcjátékát (*performance capture*), amit később az animátorok tovább finomíthattak Paul Ekman arckutató Facial Action Coding System (FACS) nevű rendszere alapján, amelyet a professzor még a hetvenes években dolgozott ki a fontosabb arckifejezések és a bennük közreműködő arcizmok feltérképezésére.[9] A főszereplők sajátos na'vi fiziognómiája az őket alakító színészek arcvonásai alapján készült, külön gondot fektetve a szemmozgásra is. A digitális animáció az élő színész jelenlétét, mozgását, arcvonásait és hangját is integrálja a végső CGI szereplőben (Prince 2012, 135).

Mindezekben a filmekben a motion capture alapú digitális karakterek olyan hibridek tehát, amelyek különféle képtípusok és technikák (élő szereplős felvételek, digitális animáció) másmás mértékű ötvözésével készülnek. Látható, hogy fotórealiz-

7 Az alkalmazott technikák összefoglalásáért lásd Prince 2012, 133–136.
8 Részletes összefoglalásért lásd Flueckiger 2011, 15–26.
9 A FACS rendszerről korábban lásd Margitházi 2008, 74.

mus és karikatúra Prince által vázolt stílusirányai meghatározott módokon viszonyíthatóak a különböző fajú és eredetű szereplőkhöz: a fotórealizmus ideája jegyében megalkotott MoCap-alapú emberszereplők gyakran az Uncanny Valley közelében kötnek ki (*Final Fantasy*, *Beowulf*), melyen akkor képesek átlépni, ha a megfelelő technika egy kellően furcsa karakterrel találkozik (Benjamin Button). A fantázialények (Gollam, na'vik) esetében a hibrid technikához társuló karikaturisztikus design „perceptuálisan realisztikus" végeredményhez vezet, ami azt jelzi, hogy a digitális technika 2010-es évek eleji állása leginkább az ilyen típusú karakterek megalkotásában volt sikeres. Az Uncanny Valley eredetileg emberi utánzatokra vonatkozó fogalom, a hal- és békaszerű Gollam, valamint a kék bőrű, farokkal rendelkező na'vik pedig nem emberszereplők, de diegetikus ontológiájuk alapján történetesen hibridek, bizonyos értelemben „humanoidok": a skizofrén Gollam egykor hobbit volt, Jake és Dr. Grace emberből lettek avatárok, Jake pedig véglegesen is na'vivá válik.

A majmok bolygója: Forradalom (2014)

Pierre Boulle szatirikus regényének 1968-as adaptációja óta *A majmok bolygója* intelligens majmok és emberek hatalmi harcait tematizáló, filmekből, könyvekből, tévésorozatokból álló média franchise-zá nőtte ki magát. Filmes és tévés, élőszereplős adaptációi mindig effekt-függőek, de míg az eredeti 1968-as verzióban a színészeket speciális effektként latex maszkok, a 2011-ben *A majmok bolygója: Lázadás*sal újrainduló szériában[10] digitális vizuális effektek segítették a majommá válásban. A 2014-es folytatás, *A majmok bolygója: Forradalom* az előző rész eseményei után tíz évvel játszódik, és a majmokat hiperintelligenssé változtató, de az emberekre nézve veszélyes vírus hatása nyomán megmaradt kisebb emberkolónia és egy csoport értelmes majom San Francisco környéki találkozását és összecsapását meséli el. Akárcsak a régebbi darabokban, most is emberek „alakítják" a majmokat, de ezúttal olyan meggyőző digitális utómunka eredményeképpen, mely a CGI karakterek filmtörténetének fontos mérföldkövévé avatja mindkét, a hollywoodi átlagból drámaiságuk és effektjeik miatt kiemelkedő, de alapvetően ismert narratív paneleket és klisséket variáló új folytatást. A *Gyűrűk Ura* és *A hobbit*-trilógia, valamint a *King Kong* digitális effektjeiért felelős Weta Digital szakemberei először a főbb majomszereplők egyéni jegyekkel ellátott külsejét tervezték meg digitálisan, amihez a forgatás során az egyes karaktereket eljátszó színészek motion capture-rel felvett alakítását, mozdulatait, gesztusait később kellett hozzáilleszteni. A VFX szakembereknek így tulajdonképpen az emberszabá-

10 A *reboot sequel* lényege, hogy egy közismert, meglévő franchise-t teljesen új alapokra helyezve indítanak újra.

sú csimpánzok és az emberek külső jegyeit és habitusait kellett olyan organikus egésszé integrálniuk, hogy az hihető és érzelmi elköteleződést is kiváltó szereplőket eredményezzen. Mindez egyfelől a majmok anatómiájának, fiziognómiájának, valamint mozgásának alapos tanulmányozása mellett a szőrzet szimulációjának tökéletesítését, a környezeti hatások (bundába ragadó szemét, lecsorgó eső) beépítésére alkalmas szoftverek fejlesztését jelentette, amit az is szükségszerűvé tett, hogy ezúttal a szokásos stúdióban, green screen háttér előtt zajló motion capture felvételek szabadtéri helyszíneken való alkalmazására is lehetőség nyílt.[11] Mindez a figurák egyedi karikírozásában nagy szerepet játszó színészek munkáját annyiban is megkönnyítette, hogy forgatás közben is láthatták és kontrollálhatták saját majom kinézetű alakításukat. Másfelől az utómunka esetében az animátorok munkáját avatta rendkívüli fontosságúvá abban, hogy a motion capture-rel rögzített emberi mimikát, gesztusokat, érzelmi reakciókat majom-fiziológiai kontextusba átültetve hihető csimpánzviselkedéssé alakítsák.[12]

A nagy kritikai és közönségsikert arató *Forradalom* című folytatást VFX szakmai körökben is a fotórealisztikus kinézetű, mozgású és viselkedésű digitális kompozitkarakterek csúcsteljesítményeként ismerik el. A fentiekben tárgyalt hibrid karakterekhez képest a hiperintelligens majmok csak részben fantázialények, amennyiben egy létező, reális faj irreális tulajdonságokkal felruházott egyedei. Ezek a majmok nemcsak emberszabásúak, hanem emberszerűek: úgy viselkednek, mozognak, éreznek, gondolkodnak, sőt beszélnek, ahogy az emberek. A drámai karakterek (a higgadt, bölcs vezér Caesar, fia, Blue Eye, az intelligens, de indulatos Koba), a cselekmény shakespeare-i konfliktusai (árulás, bosszú, háború, megbocsátás), a néha embereket megszégyenítő állati moralitás és etikai értékrend a fotórealisztikus reprezentációval társulva különösen erős összhatást ér el, amit néhány további diegetikus motívum és vizuális komponálási megoldás nyomatékosít.

(Interakciók) Emberek és majmok gyakran jelennek meg együtt, sokszor szabadtéri, természeti helyszínen, ahol a CGI majmok és emberszereplők az adott térbe egyformán meggyőző módon, integráltan szerepelnek. Néhány kulcsjelenetben (a felderítők első találkozása a majmokkal az erdőben; a városiak első szembesülése a kapuk elé lovon bevonuló majomcsapattal; Koba és a két pihenő katona találkozása) az emberszereplők meglepetése és sokkreakciója a szuperintelligens és beszélő majmok lát-

11 A forgatási és utómunka részleteiről lásd a VFX szakemberekkel készült hosszabb interjút: http://www.artofvfx.com/?p=8794 (utolsó letöltés: 2015.03.17.), illetve Correy Powell összefoglalóját (Powell 2014).

12 A munkafolyamatnak ezt a részét Joe Letteri, a film vezető VFX szakembere tudomány és művészet összeillesztésének nevezte, amennyiben az effektekért felelős animátoroknak ebben az utolsó fázisban egyszerre kell törekedniük fizikai pontosságra és művészi szabadságra. (Idézi Powell 2014)

tán bizonyos értelemben a lélegzetelállítóan élethű és meggyőző CGI karakterekre adott hasonló mozinézői reakciót modellezik, tükrözik.

(Nyelvhasználat) A majmok emberi, beszélt nyelvhez való viszonya a film cselekményében egyfajta felgyorsult humánevolúciós folyamatot modellez, amelynek során az emberszabásúak maguk között eleinte gesztikuláló jelnyelvet használnak, de az emberek megjelenése után, egyfajta adaptálódási folyamat eredményeként elkezdenek szavakat artikulálni, és az emberi nyelvet drámai helyzetekben, a maguk majomközösségében is az önkifejezés eszközeként használni.

(Arcok és szemek) A *Forradalom* sok arcközelit tartalmaz, mely részleteiben is életszerű majomarcokat mutat meg. Gyakran közelképek, szuperközelik hangsúlyozzák a csimpánzok élénk, intelligens tekintetét, a szemekben nemcsak pillanatokra felcsillanó, hanem tartósan beköltözött, őket átlényegítő értelmet, ami erős kontrasztban áll az egyes korábbi kísérteties fotórealisztikus karaktereknél tapasztalt „dead eye"-effektussal. A majmok szeme nemcsak vizuálisan, de diegetikusan is emblematikus motívumként a genetikai szérum hatásának első látható jele, a történet szerint a csimpánzok szemszínének kékről zöldre változása. Az érzelmeket, gondolatokat kifejező majomszemek az emberszereplők szeméhez hasonlóan azonosító és kifejezőeszközök lesznek: Caesar szemének szuperközelije a két filmet mintegy keretbe foglalva a *Lázadás* nyitó és a *Forradalom* záró képe.

(Metaforikus hibriditás) Gollam és a na'vik emberi vonatkozású karaktereihez képest az intelligens majmok a szó minden értelmében humanoidok, emberszerű emberszabásúak. A színészi alakítások, az emberi jelenlét beépítése a karakterekbe gyakorlati, technikai értelemben is leképezi, ismétli a szérum következményét, a genetikai módosulásként a majmokban megjelenő intelligenciát, emberi faktort. A filmben látható majmok nem valódi állatok, de nem is tisztán CGI teremtmények, technikai értelemben digitális–analóg hibridek. A na'vik és Gollam küllemét jellemző karikaturisztikus stílustól eltérően a hibrid majomlényekben a külső megjelenés nagyfokú, meggyőző fotórealizmusa ötvöződik a viselkedés perceptuális realizmusával – nem csoda, hogy hiperintelligens lényekként és drámai karakterekként időnként hátborzongatóan, már-már *kísértetiesen* valóságosak.

*

A bizonyos értelemben az 1910-es években a Fleischer testvérek által használt, utánrajzolós, animációs rotoszkóp-technika utódjának tekinthető, és a kilencvenes évektől a játékfilmgyártásban is elterjedő motion capture eljárást az ezredforduló után kezdték kiterjeszteni az arc mozgásának reprodukálására is. Így lett egyfajta teljes testmozgásban kifejeződő alapja olyan karikaturisztikus vagy fotórealisztikus stílusban megjelenített

CGI szereplőknek, amelyek ugyanakkor mindig a kísérteties benyomás határán egyensúlyoztak. A motion capture lényege szerint tehát nem csupán egy felvétel-technikai, digitális utómunkát meghatározó komponens, de egy a néző bevonódás és érzelmi azonosulás tekintetében is minőségváltást generáló eljárás: a valószerű és CGI ötvözetét nyújtó új képfajtákon olyan hibrid karakterek jelennek meg, melyeken egyszerre érzékelni valami ismerős, természetes emberit (mozgás), és a digitális valóságreprodukció tökéletlensége miatt valami elidegenítően mesterségest (külalak, design). A technológia révén a színész eredeti hús-vér teste láthatatlanná válik, egy digitális változattal helyettesítődik, amely egyfajta héjként burkolja és őrzi az eredeti test szellemét (Ng 2012, 283) – a kérdés már csak az, hogy ezt a különleges köztességet mennyiben tudja az adott film saját karaktereinek tulajdonságaival összhangba hozni és fiktív világában felhasználni.

Felhasznált irodalom

Flueckiger, Barbara (2011) *Computer-Generated Characters in* Avatar *and* Benjamin Button. In: Harro Segeberg (ed.): Digitalität und Kino. Munich: Fink. Angolul: http://www.zauberklang.ch/AvatarButtonFlueckiger.pdf

Kätsyri J., Förger K., Mäkäräinen M. and Takala T. (2015) A review of empirical evidence on different uncanny valley hypotheses: support for perceptual mismatch as one road to the valley of eeriness. *Front. Psychol.* 6:390. www.frontiersin.org

MacDorman, K. F., Green, R. D., Ho, C. C. & Koch, C. T. (2009). Too Real For Comfort? Uncanny Responses to Computer Generated Faces. *Computers in human behavior*, *25*(3), 695–710.

Margitházi Beja (2008) *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár. Koinónia.

Mori, M., MacDorman, K. F. & Kageki, N. (2012). The Uncanny Valley [from the field]. *Robotics & Automation Magazine, IEEE*, *19*(2), 98–100.

Ng, Jenna (2012) Seeing Movement. On Motion Capture Animation and James Cameron's Avatar. *Animation* 7:3. 273–286.

Plantec, Peter (2007) *Crossing the Great Uncanny Valley*. Animation Word Network. http://www.awn.com/vfxworld/crossing-great-uncanny-valley

Prince, Stephen (1996) True Lies: Perceptual Realism, Digital Images and Film Theory. *Film Quarterly* 49.3. 27–37.

Prince, Stephen (2012) *Digital Visual Effects in Cinema: The Seduction of Reality*. Rutgers University Press.

Powell, Correy S. (2014) Digital Science behind the Dawn of the Planet of the Apes. http://blogs.discovermagazine.com/outthere/2014/07/12/mind-blowing-digital-science-behind-new-planet-apes/#.VQ1IkI6vMyw

Tinwell, Angela (2014) *The Uncanny Valley in Games and Animation*. CRC Press.

Szent Benedek és a bencés spiritualitás

Megnyitó beszéd a pannonhalmi kiállításon

Ha majd belépünk a kiállítás bejáratán, egy labirintusban találjuk magunkat. Ez a labirintus, bár útjai kanyargósak és végigjárásuk fáradságos, valójában nem félelmetes: nem lehet benne eltévedni, mert aki az utat bejárja, előbb-utóbb eljut a közepére, ahol magával Szent Benedekkel találkozhat. Lehet töprengeni azon, mennyire időszerű ez a találkozás éppen most, 2015-ben; hiszen sem születésének, sem halálozásának nincs kerek évfordulója (és ezeket a dátumokat amúgy sem tudjuk biztosan). Ugyanakkor tudvalevő, hogy ez az év a szerzetesek éve, vagy hivatalosabban a megszentelt élet éve, amelyet Ferenc pápa hirdetett meg az egyetemes egyházban, de ezzel párhuzamosan a Magyarországi Rendfőnöknők Konferenciája és a Férfi Szerzeteselöljárók Konferencája is kezdeményezte a női és férfi rendek együttműködését. Hogy Szent Benedek személye és a bencés rend mennyire napirenden van másutt is, elegendő utalni arra a nagyszabású kiállításra, amelyet március közepéig tekinthetett meg a prágai és az oda látogató közönség. Ennek címe – *Nyisd meg a Paradicsom kertjét* – Suger, Saint-Denis világhírű 12. századi bencés apátjának imáját idézi, célul pedig a bencés rend történetének bemutatását tűzte ki Európa szívében 800 és 1300 között. A szemkáprázató műtárgyak és ősi dokumentumok között a látogató örömmel fedezhette fel a magyar bencések hagyatékát is, amit nem utolsósorban a Pannonhalmi Főapátság nagyvonalú kölcsönzései tettek lehetővé. Mára e tárgyak hazatértek, és többükkel éppen ezen a kiállításon találkozhatunk ismét. Ezúttal Pannonhalma a vendéglátó: a kiállított tágyak jelentős része ugyanis az ausztriai Sankt Paul im Lavanttalból érkezett. A jelen vállalkozás hátterében is a karintiai bencés kolostor két újabb, hasonló tematikájú kiállítása áll. De mindezeken túl: Szt. Benedek aktualitása örök. S hogy miért, megtudhatjuk ebből a kiállításból.

Az első termekben Szent Benedek életével ismerkedhetünk. Vezetőnk Nagy Szent Gergely, akinek az első Benedek-legendát köszönhetjük, s amelyen minden későbbi feldolgozás alapul. Az életrajz epizódjai Sankt Paul-i és pannonhalmi barokk tárgyak képsorozatain vonulnak fel előttünk, miközben nemcsak a szerző, Nagy Szent Gergely, hanem maga Szent Benedek is megjelenik, mégpedig egy pompás gótikus ostensoriumba foglalt ereklyéje által. A szekciót szerencsésen egészíti ki két Solimenához kapcsolódó *bozzetto* a szent életéről, az egyik Sankt Paulból, a másik Budapestről.

A kiállítás második szakasza a bencés élethez Szent Benedek regulája segítségével visz közelebb. Ez a kézikönyv másfél évezrede

útmutatója a szerzetesi életnek, s a belőle sugárzó spiritualitás ma is legtisztábban sugározza a rendalapító szellemiségét. A Regula a filológusoknak szöveg, a szerzeteseknek maga a követendő bencés élet; nekünk, látogatóknak a kiállítás tárgyaiban ölthet testet. Megannyi ablak ez a megszentelt életre: megható a 18. századi laikus testvér, a monostor kapusa és szakácsa magyar nyelven írt fogadalomlevelét böngészni; vagy azt összehasonlítani, milyen öltözet jellemezte a bencés szerzeteseket az egyes korokban és régiókban. Szent Benedek regulájában nagy hangsúlyt fektetett a könyvekre, és valóban, a bencések szerepe felmérhetetlen a korábbi korok tudásának áthagyományozásában és annak gyarapításában: jól jellemzi ezt pár egészen becses, ősi kódex, köztük az egyik egyenesen a nagyhírű reichenaui kolostorból. E rész talán legizgalmasabb alkotása egy 1760 körüli színezett rézmetszet, mely *A mi Urunk Jézus Krisztus kínszenvedésének óraműve* címet viseli: ebből a félelmetes logikával kialakított, a teológiát az idő mérésével kombináló műből mégis az derül ki, e sok tudós erőfeszítés középpontjában végül is a krisztusi megváltás megismerése áll.

Ez az óramű arra is emlékeztet, hogy a Regula milyen gondosan osztja be a szerzetesek idejét. A szerzetesi élet is napokból, órákból, percekből áll, s ezek helyes kihasználása biztos vezérfonalat ad az eltévelyedések ellen. A bencés életet a Regula szerint alapvetően a liturgikus idő határozza meg. Érthető tehát, ha a kiállítás következő nagyobb egysége e köré szerveződik. A liturgia szövegeit kódexek hagyományozták ránk, s ezek közül némelyik a középkori könyvfestészet remekműve: e sor kiugróan látványos darabja a Ramseyzsoltároskönyv, a 14. századi angol illuminátorok egyik főműve, s különösen hálásnak kell lennünk azért, hogy ezt itt megtekinthetjük. De a liturgia lényegesen több a szövegek felolvasásánál: valóságos összművészet, *ars sacra*, amelyben tér, idő, zene, mozgás, színek és formák, képi ábrázolások és szimbólumok közvetítik a megszentelt tartalmat. Az *Opus Dei* mind a mai napig folyik Pannonhalma ősi falai között, az igazi bencés élet megtapasztalásához ebbe kellene belemerülnünk. A hegy lábánál berendezett kiállítás mindössze ennek megdermedt, ünnepi pillanatait villanthatja fel egy-egy ragyogó liturgikus tárgy bemutatásával.

E remekművek többsége az egyetemes művészet terméke, ahogy Szent Benedek is egész Európa védőszentje, de hatása persze kisurágzik az egész világegyházra. Egy pannonhalmi kiállítás azonban nem hallgathat a rend hazai jelenlétéről sem. Nyilvánvaló, hogy ezúttal nem merülhetett fel sem az 1996-os *Mons Sacer*, sem a 2001-es *Paradisum plantavit* kiállítások megismétlése, bármilyen lekicsinyített formában sem. E szekció szigorúan válogatott tárgyai Szent Benedek magyarországi lenyomatát körvonalazzák, néhány becses korai oklevél és számos különleges hazai barokk műtárgy segítségével. A magyarországi bencések történetük során végig kapcsolatban álltak a rend egyetemes központjaival, és tagjainak, szobrászainak, festőinek és jámbor apácáinak erősen foglalkoztatta képzeletét a rendalapító egyénisége.

De a kiállítás egyetemes részében is akadhatunk olyan tárgyakra, amelyeknek van magyar vonatkozása. Ilyen a budapesti Iparművészeti Múzeumból kölcsönzött antependium, amely a zárai Szent Krizogonusz bencés kolostorból származik. Mint ismeretes, Zára a középkorban hosszabb

időkre a magyar király fennhatósága alá tartozott, így 1357-ben Nagy Lajos vette be, ami nagyjából megfelel a hímzett oltárelőlap készítési idejének. Zára bencés hagyományából más magyar vonatkozású momentumokat is felidézhetünk. Tudvalevő, hogy a bencés apácakolostor tornyát Könyves Kálmán építtette, s ez az európai építészet legelső felirattal keltezett bordás boltozatú tere. A zárai apácák jámborságának emlékét olyan kéziratok tartották fent, amelyek a hóráskönyvek legkorábbi képviselői közé számítanak, s ezek egyikét a Magyar Tudományos Akadémia őrzi. S akkor nem is említettük Nagy Lajos pompás adományait, köztük a zárai koronát, amely ma a bencés apácák múzeumának féltett kincse.

Még ennél is nagyobb jelentőségű a kiállítás fődarabja, az Adelheid-kereszt. Ez a ragyogó 11–12. századi ötvösmű egykor a magyar királyné, Szent László feleségének nagylelkűségéből jöhetett létre a svábföldi Sankt Blasien kolostorában. Adelheid királyné nemcsak a készítéshez szükséges aranyat, hanem a tárgy legfőbb értékét, az Árpád-ház kincstárából származó Szent Kereszt-ereklyét is Magyarországról küldte, hogy a sváb kolostorban nyugvó édesanyja sírját (illetve a hozzá tartozó oltárt) feldíszítsék vele – nagyon hasonlóan ahhoz, ahogy az fél évszázaddal korábban Gizella királyné keresztjével történt.

Ez a kiállítás tehát tele van kiváteles szépségű és rangú műalkotásokkal. Azok, amelyek Sankt Paul im Lavanttalból érkeztek, valójában egy még távolabbi vidék, a középkori sváb hercegség emlékét idézik. A Sankt Paul-i kolostort ugyanis ugyanúgy feloszlatta II. József 1782-ben, mint a pannonhalmit, s kiváteles szerencse, hogy falai közt 1809-ben otthonra lelhettek a Sankt Blasienből menekülő szerzetesek. Sankt Blasien pedig a 11. század egyik legfontosabb bencés reformkolostora volt, jelentősége Hirsauéval vetekedett, s nem véletlen, hogy Sváb Rudolf, a pápai párt jelöltje a német trónra, ide temettette feleségét. E kolostor kiváteles középkori kincsei pótolták tehát a feloszlatott Sankt Paul-i rendház veszteségeit. Sajnos Pannonhalmán sem maradt fent a leltárokból ismert középkori gazdagság; de az újjáéledő kolostor mégis hatalmas értékű műkincsállományt tudott felhalmozni, amelynek reprezentatív darabjaival ezen a kiállításon is találkozhatunk.

Ez a műkincsállomány fontos részét képezi a magyar bencés örökségnek. E hagyaték megőrzése nemcsak megtisztelő kiváltság, hanem roppant felelősség is. Gondozása elkötelezettséget, áldozatkészséget és szakértelmet kíván. Pannonhalmán mindez nem hiányzik, de nem lehet eléggé hangsúlyozni, mennyire fontos, hogy a műemlékek és a múzeumi tárgyak sorsáról azok szakértői döntsenek. A szakértelmet a művészettörténészeknek kell biztosítaniuk, ugyanakkor minden értelmiségi közös felelőssége, hogy értékeink ne menjenek veszendőbe, semmilyen divatosnak látszó felbuzdulás hatására sem. A bencés rend az értékek őrzésében mindig jeleskedett, ezért nem alaptalan abban reménykedni, hogy a rend iskoláiban cseperedő ifjúság is elsajátítja ezen értékek tiszteletét, s talán olyan is akad köztük, aki hivatásának választja a művészettörténészi pályát. Ilyen szakemberekre a hatalmas műkincsállománnyal rendelkező Magyar Katolikus Egyháznak égető szüksége volna.

A rendre jellemző értékőrző megújulásnak e kiállításon is számos jelével találkozhatunk. Aki rápillant a Pan-

nonhalmi Evangelistarium és Benedictionale dúsan díszített lapjaira, az annak a Tolnai Mátének a tevékenységével szembesül, aki az oszmán hódítás előestéjén szervezte újjá hősiesen a magyar bencés rendet. Lancsics Bonifác vaskos kéziratai arról az időről adnak számot, amikor a törököt visszafoglalt területeken újraindult a bencés élet, és Karner Egyed főapát egy új virágkor beköszöntét hirdette a monostor fizikai és spirituális megújításával. De e sor folytatható az 1802-es újrakezdéssel, mely tudós bencések egész sorát adta az országnak, és a rendszerváltás utáni megújulással, amikor ismét nehéz évtizedek után kellett a bencés rend szerepét újragondolni. Hogy napjaink pannonhalmi bencései folyamatosan készen állnak e megújulásra, arra ez a majorsági épület is jó példa, amely alig egy éve kapott új funkciót, s máris a második rangos kiállításnak ad otthont falai között. Jogosan bízhatunk abban, hogy e munkának még sok szép kiállítás lesz a folytatója.

Multum loqui non amare – ne szeresd a sok beszédet, mondja a Regula IV. fejezete. A bencés spiritualitásnak szentelt kiállítás megnyitóján illő megtartani az előírásokat. Beszéljenek hát maguk a kiállítás tárgyai! *(Elhangzott Pannonhalmán, 2015. május 14-én)*

Szakács Béla Zsolt

Hogyan sajátítsuk el önmagunkat?

Epiktétosz összes művei[1]

Epiktétosz, a felszabadított rabszolga a Római Birodalom zűrzavaros császárkorának jelentős filozófusa.[2] A Platón és Arisztotelész utáni görög, alapvetően szókratikus alapokon nyugvó filozófiák, a sztoa, az epikureizmus, a különböző, búvópatakszerűen felbukkanó, majd eltűnő kisebb szókratikus iskolák, a szkepticizmusba hajló Akadémia ugyan jelentős filozófiai teljesítményeket hoztak létre, és talán soha nem látott módon hatották át a kor eszmevilágát és az elitek önreprezentációját, azonban paradox módon ennek alapjairól csak másodkézből értesülünk: a sztoa és az epikureizmus, a két legnagyobb hatású és filozófiailag legjelentősebb iskola alapító atyáitól eredeti szövegek nem vagy alig maradtak fenn. A hellenisztikus filozófusok tanait késői – általában ellenséges és kritikus – iratokban vendégszövegként idézett töredékek alapján tudjuk rekonstruálni,[3] az eredeti formájukban hagyományozott, önálló sztoikus szövegek mind a római korból származnak: Seneca levelei, *Vigasztalásai* és egyéb filozófiai ihletésű esszészerű írásai, Marcus Aurelius *Elmélkedései* és Epiktétosz művei. Filozófiai értelemben mind közül éppen ez utóbbi a legfontosabb; a sztoa mint filozófia működéséről és működtetéséről éppen a *Beszélgetések* alapján alkothatunk legtisztábban fogalmat magunknak.

Epiktétosz, a Kr. u. 1–2. századi sztoikus filozófus összes művei két szöveget tartalmaznak: a *Beszélgetések* (*Diatribai*) négy könyvét, valamint a *Beszélgetések* alapján összeállított, egyes korokban rendkívüli népszerűségnek örvendő és magyarul már korábban is olvasható – a kötetben jelentősen átdolgozott fordításban kiadott – *Kézikönyvecskét.* A művekben való tájékozódást a gördülékeny, jól olvasható, pontos fordítás, a bőséges kultúr- és filozófiatörténeti jegyzetapparátus, a szövegek természeténél fogva (lásd alább) igencsak hasznos

kereszthivatkozás-jegyzetek, az élvezetes, elgondolkodtató és az epiktétoszi filozófia belső összefüggéseit feltáró utószó, valamint a sztoa filozófiájához, különösan annak Epiktétosz képviselte kései korszakához összeállított fogalommutató, vagyis részletes filozófiai terminusszótár segíti.

A szakirodalom általában úgy tartja, hogy Epiktétosz a klasszikus sztoa filozófiai-etikai rendszerét és fogalmi apparátusát hiánytalanul átveszi és változtatás nélkül alkalmazza. Steiger Kornél utószavában a filozófiatörténet-írásnak ezt az ítéletét az Epiktétosz-szövegek elemzésére támaszkodva árnyalja és meggyőzően érvel amellett, hogy a morális cselekvés epiktétoszi modellje gazdagabb. A modell ugyanis az embert érő első fizikai, külső benyomástól a morális cselekvés megtörténtéig és a célként magam elé tűzött lelkiállapot és emóció eléréséig számos, csak az elemzés során szétszálazható, de működésük során eredendően egymásba fonódó lépésből áll, amely az emberi etikai-morális cselekvést teljes bonyolultságában és összetettségében képes reprezentálni. A morális cselekvés hátterében természetesen a sztoikus filozófia fizikai és logikai megfontolásai továbbra is érvényesek maradnak, de az etikai-morális élet súlyos és mindent elfedő terhe alatt jelentőségük elvékonyodik és láthatatlanná zsugorodik: a modern olvasó talán itt lepődik meg először, különösen ha az újkor filozófiai szövegein nevelkedve a modern filozófia elvárásaival érkezik, hiszen Epiktétosz a személyiség mindennapi életformájának korrigálását szolgáló filozófia legklasszikusabb képviselője. Egyetlen célja és egyetlen feladata az emberi élet megváltoztatása és helyes mederbe terelése, és ebben legfőbb minta- és példaképe Szókratész.

Szókratész a *Beszélgetések* legfontosabb – láthatólag még a sztoikus elődöknél is fontosabb – hivatkozási pontja, méghozzá számos egymást erősítő értelemben. Először is a szöveg utalásaiban: a *filozófus-Szókratész* és a filozófiai legendáriumból, valamint a platóni és egyéb szókratikus szövegekből ismert Szókratész-történetek a bölcsesség példázataiként visszatérő elemei a beszélgetéseknek. A sztoikus bölcs felé vezető úton mindannyian – Epiktétoszt is ide értve – Szókratész nyomában járunk. Másodsorban a bölcs – vagy „majdnem" bölcs – ember szókratészi paradigmájával szoros összefüggésben Szókratész a tanító és a mester paradigmája. Az a felfogás ugyanis, mely a filozófiát az emberi élet terápiájának tekinti, mélyen szókratikus hagyomány. És nem csak az kérdés, hogy a bölcsesség az ember számára teljesen elérhető-e vagy csak közelítőleg (a sztoicizmus egyik fontos vitája), hanem az is, hogy a tanító által alkalmazott terápiának mi a módszere, hogyan épül fel és hogyan vezet el a kívánt eredményre. A Platón-dialógusok különböző Szókratészei erre különböző válaszokat kínálnak. A *Beszélgetések*ben a terápia elméleti háttere a három *toposz*: a képzetek, a késztetések és a jóváhagyás kezelésének az elmélete (vö. utószó, 337. skk.), a tanító és terapeuta Epiktétosz azokat a lélekterápiás gyakorlatokat alkalmazza újra és újra „betegeinek" a gyógyítása során, amelyek a morális fejlődésnek a *toposzok*ban rögzített szintjein vezetik végig a tanítványt.

Harmadsorban a szöveg nagyrészt a szókratikus szövegmintákat követi. Ennek az a – szókratikus dialógus műfaját is létrehozó – küldetés áll a hátte-

rében, hogy az epiktétoszi tanítás folyamata teljes mélységében és elevenségében kerüljön bemutatásra, a filozófia elméleti rétegein túl a tanítást is közvetítse, vagyis a szöveg és az olvasó között a mester–tanítvány viszonyt megteremtse. (Vö. „világos, hogy [Epiktétosz] a beszélgetés során semmi egyébre nem törekedett, mint hogy hallgatóinak gondolatait a legjobb dolgok felé indítsa. […] ha ezek a beszélgetések [ti. a leírt szöveg – B. I.] ezt a hatást gyakorolják olvasójukra, akkor olyanok, amilyeneknek a filozófiai tanításoknak lenniük kell", 9.) Az epiktétoszi beszélgetés műfaja ezért nem az értekező próza. A mestert tanítás közben, a tanítványi szem külső nézőpontjából látjuk, aki leendő és lehetséges, meglévő vagy elképzelt tanítványait (pl. „Meglátogatta őt egy rétornövendék, aki igen mesterkélt frizurát viselt, és öltözéke is fölöttébb díszes volt." III. 1. 1) Szókratész módjára kikérdezi, megszégyeníti, életüket megvizsgálja és ezáltal igyekszik őket a helyes útra terelni. A beszélgetések gyakorta vesznek szókratészi fordulatot, és sokszor olyan különös, belső párbeszédben találjuk magunkat, amelynek a résztvevőit igencsak nehéz elkülöníteni. Steiger Kornél utószavában a beszélgetések műfajáról azt olvashatjuk, hogy „A *diatribé* – ennek többes száma a *diatribai*, az epiktétoszi *Beszélgetések* görög címe – sodró, lendületes, rétorikai elemekben bővelkedő tanító beszéd, amely általános érvényű, jobbára erkölcsfilozófiai mondanivalóját történetekkel, példákkal illusztrálva, a hallgatóságot olykor buzdítva, illetve korholva fejti ki." (350.)

Azonban a *diatribé* mint ókori filozófia műfaj modern konstrukció, amelyet – ki más? – Wilamowitz „fedezett fel" a cinikus Telész kapcsán,[4] és a forrásszövegek alaposabb szemrevételezése után nehezen megragadható vagy túlzottan is általános kategóriának tűnik, mely szinte bármely nagyobb vagy kisebb közönség előtt monológként vagy dialógusformában, de mindig előszóban előadott filozófiai diskurzusra alkalmazható, és amely nehezen vagy alig különböztethető meg a szókratikus beszélgetés, az erisztikus vitatkozás és filozófikus életre buzdító (*protreptikosz*) szónoklat műfajától. Vagyis éppen azoktól a műfajoktól, amelyek a szókratikus beszélgetések – a *szókratikoi logoi* – műfaji finomelemzése során elkülöníthetők. A *diatribé* mint filozófiai tanító műfaj szorosan összekapcsolódik a mű szerzőségének a kérdésével. Természetesen mi, olvasók, nem Epiktétoszt olvassuk, hanem Arrianosz – a tanítvány és későbbi történetíró – feljegyzéseit, amelyeket Arrianosz a következőképpen „ajánl" a figyelmünkbe (néhány fontosabb terminusértékű kifejezést dőlt betűvel jelzek):

„[1] Nem én *fogalmaztam meg* Epiktétosz beszélgetéseit – a szónak abban az értelmében, ahogy az ember *megformál* egy szöveget – és nem is én *adtam közre* azt, aminek – mint mondom – nem én vagyok a *szerzője*. [2] Amit hallottam tőle, amennyire képes voltam rá, igyekeztem *szóról szóra lejegyezni emlékeztető jegyzetek formájában* a saját későbbi használatomra, hogy megőrizzem gondolkodásmódját és beszédének fesztelenségét. [3] Szavai, mint látni fogod, olyanok, amilyeneket az emberek egymással váltanak éppen, nem pedig olyan jellegűek, mintha az utókor számára *fogalmazta* volna meg valaki. [4] Ilyenek lévén nem is tudom, hogyan *kerülhettek napvilágra* szándékom ellenére és anélkül, hogy tudtam volna erről. [5] Rám nézve csekély jelentőségű, ha úgy látszik, nem kielégí-

tően *fogalmazok*… [8] Másfelől ha ezek a beszélgetések hatástalanok maradnak, abban esetleg én lehetek a hibás…" (9.)

Arrianosz szavai mögött több van, mint kötelező szabadkozás és fontoskodás. A tényleges szerző minden erőfeszítése arra irányul, hogy a szerzőséget – pontosabban annak egyes aspektusait – elhárítsa magától. Az antik szövegek előállítása ugyanis három jól elkülöníthető mozzanatra tagolódik. Első a jegyzetelés, jegyzetkészítés, a piszkozati szöveg előállítása – ezt a termékfázist általában a *hüpomnémata* terminus jelöli (a fenti szövegben a dőlt betűs *emlékeztető jegyzet* felel meg ennek: a *hüpomnémata* jelentése a lehető legtágabb skálán mozog a még összefüggés nélküli cédulahalmaztól a majdnem végleges, de „hivatalosan" még nem kiadott és utolsó tisztázásra váró kéziratig). A második a véglegesen megszerkesztett, összerendezett és letisztázott szöveg (erre a *szüntagma*, *szüngraphé*, *szüngramma* kifejezéseket szokás használni, a fordításban a dőlt betűvel szedett *fogalmazni*, *formálni*, *szerző* szavak a *szüngramma* igei vagy főnévi használatára utalnak). A harmadik végezetül a mű kiadása (*ekdoszisz*, szövegünkben ennek gyakori szinonímája, az *ekpheró* található).[5] A három fázisból kettőt – a végleges szöveg szerzői megszerkesztését és a szöveg kiadását – Arrianosz igyekszik mintegy leválasztani magáról, hogy ezáltal a szöveg feljegyzésregiszterét felerősítse. Ennek célja azonban minden bizonnyal a szöveg visszaemlékezés jellegének, és ezáltal a beszámoló hitelességének a növelése. Súlyos tévedés volna ebből arra következtetni, hogy a szöveg „szerzője" nem Arrianosz: a műnek a „szerző akarata ellenére való napvilágra kerülése" vagyis „publikációja" – mint arra Steiger Kornél is utal jegyzetében (9.) – valószínűleg fikciós gesztus, és a szerző óvatlanul még önmagával is ellentmondásba keveredik és így elárulja magát, amikor arra a megállapításra jut, hogy „Rám nézve csekély jelentőségű, ha úgy látszik, nem kielégítően *fogalmazok*", vagyis – ismételten a *szüngraphó* felerősítésével, némileg parafrazeált fordításban – „ha valaki úgy találja, hogy nem elég művészien szerkesztettem meg a mű végleges, kiadásra szánt változatát". Az olvasónak aztán később sokszor valóban az az érzése, hogy egyfajta „jegyzőkönyvet olvas" – azonban ez is és az összes említett mozzanat jóval inkább a rendkívül tudatos ókori írásművészettel jól összeegyeztethetően a fikcionalizálás eszköze. Arrianosz Epiktétosz-szövege ugyanis filozófiai fikció – ahogy Xenophón *Emlékeim Szókratészről* címe műve is az.[6]

A Szókratész-párhuzamokat ezen túl – egyetlen kivétellel, amelyre visszatérek – nem érdemes erőltetni: Epiktétosz nem Szókratész, és Arrianosz nem Platón. Az általunk olvasható beszélgetések, bár tagadhatatlanul az epiktétoszi iskola és tanítás újrateremtése a céljuk („ha ezek a beszélgetések ezt a hatást gyakorolják olvasójukra, akkor olyanok, amilyeneknek a filozófiai tanításoknak lenniük kell", 9.), egyetlen fikciós témára épülnek és a fikcionalizálásnak mindig ugyanazon a szintjén mozognak. Filmes metaforával: olyan kamerával készült állóképek sorozatára hasonlítanak, amelynek sem a blendenyílását, sem az expozíciós idejét, sem a tárgytól készült távolságát nem tudjuk változtatni. A platóni dialógus, éppen ellenkezőleg, még a fikcionalizálásnak azokat az eszközeit is beveti, amelyek szinte már nem is léteznek – mintha a térben és időben önmagát

egyszerre látó és nem látó kamerát találta volna fel Platón. Mindez talán nem független attól, hogy míg Epiktétosz az iskola védett és külvilágtól lehatárolt közegében él és tanít – bármennyire is a Római Birodalom képezi e reprezentáció hátterét – és tanítóként szól tanítványaihoz, addig a szókratészi reprezentáció háttere Athén, mely ugyan a Római Birodalomhoz képest jelentéktelen, ám az emberi közösség egészét megjelenítő mikrokozmosz, Szókratész beszélgetőtársai pedig az emberi közösség egészét képviselik, és Szókratész viszonya hozzájuk: polifón és veszélyes.

Van azonban még egy olyan mozzanat, amely mélyen filozófiai-tartalmi értelemben kapcsolja össze Szókratészt és Epiktétoszt. A *Gorgiás*zban Kalliklész azt veti Szókratész szemére, hogy „Mindig ugyanazt hajtogatod, Szókratész", amit ő habozás nélkül elfogad: „Ugyanazt és ráadásul ugyanarról, kedves Kalliklész" (490 e). A *Beszélgetések* olvasása közben is hasonló érzésünk támadhat: Epiktétosz is mindig ugyanazt mondja ugyanarról és ugyanúgy mindenkinek: „te nem test vagy…, hanem a szabad választásoddal vagy azonos" (III. 1. 40). A morális látásnak ez az – árnyaltságában és összetettségében is – intenzív, szinte monomán izzása az, amely Epiktétoszt a nagy morális tanítók sorába emeli. Az epiktétoszi filozófia – összhangban a Szókratésztől származó antik morálpszichológia hagyományával – olyan, mint egy radikálisan morális alapokon nyugvó meditatív analízis: „A filozófus iskolája, férfiak, orvosi rendelő: nem élvezetekkel, hanem fájdalmakkal eltelve kell innen távoznotok. Hiszen nem egészségesen érkeztetek ide…" (3.23.30).[7] Ez a morális izzás és a jól látható meditatív terápia hatja át – még ha némileg egyoldalú válogatásban – a *Kézikönyvecské*t is, ez az izzás magyarázza a mű népszerűségét a korai kereszténységben, magyarázza az ismert görög nyelvű keresztény parafrázisokat.[8] És ugyanez a hév fegyverezhette le – talán meglepő módon – Nietzschét is, aki Epiktétoszt számos helyen említi hősei sorában. Ő persze a szókratészi morál antitézisét, a bűntudattól megtisztított és ezért nem-morális morál, az autonóm és szuverén embertípus képviselőjét értékelte benne, azt az embert, aki nemcsak kereste, hanem meg is találta, „elsajátította" és „birtokba vette önmagát",[9] a *Kézikönyvecske* egy megjegyzését így parafrazeálva: „Az ember még a csőcselékhez tartozik, amíg felelősségét másra hárítja; a bölcsesség útjára lépett, ha már csak önmagát teszi felelőssé; a bölcs ellenben senkit sem tart bűnösnek, sem magát, sem mást."[10] *(Gondolat, Budapest, 2014)*

Bárány István

Jegyzetek

1 Fordította, a jegyzeteket és az utószót írta Steiger Kornél; a fordításokat lektorálta Gábor Sámuel és Guba Ágoston. Sajnos a kötetben nem található részletes tartalomjegyzék (amely az egyes fejezetek címét is közli), valamint tárgy- és névmutató. **2** Kr. u. 50 k. – 130 k. Phrügiában született rabszolgaként, majd Rómába került, ura Nero magasrangú hivatalnoka, őt szolgálva Epiktétosz a császári udvar életébe is bepillantást nyert (a szövegeken is átüt a császári udvar alapos ismerete). Filozófiát Musonius Rufusnál hallgatott, majd felszabadítása után először Rómában, miután pedig Domitianus kiutasította a filozófusokat Rómából, az épeiroszi Nikopoliszban tanított, nagynevű iskoláját számos jelentős közszereplő is látogatta, többek között Arrianosz, a *Beszélgetések* és a *Kézikönyvecske* „szerzője". (Ld. 323.) **3** Alapvető szöveggyűjtemény: Long, A. A. – Sedley,

D. N.: *The Hellenistic Philosophers I–II*. Cambridge, 1987, amely immár magyarul is olvasható: *A hellenisztikus filozófusok*, szerk. Bene László, Akadémiai, Budapest, 2014. **4** von Wilamowitz-Möllendorff, U.: *Antigonos von Karystos*, 1880, Berlin (Exkurs 3: Der kynische Prediger Teles), vö. González, P. B. F.: Épictète In *Dictionnaire des Philosophes Antiques III* d'Eccélos à Juvenal. Ed. Richard Goulet, CNRS Édition, Paris, 2000, 2005. 123–125. és az *Oxford Classical Dictionary* (revised 3rd edition, 2003) *diatribe* címszavát (John L. Moles). **5** Az ókori könyv előállításának a folyamatát kimerítően tárgyalja Dorandi, T.: *Le stylet et la tablette. Dans le secret des auteurs antiques.* Les Belles Lettres, Paris, 2000. A vázolt folyamatleírásban az ott olvasható megállapításokra támaszkodom. **6** A *Beszélgetések* műfaji kérdését és a szakirodalomban létező álláspontokat körültekintően foglalja össze González, P. B. F.: Épictète, in *Dictionnaire des Philosophes Antiques III* d'Eccélos à Juvenal. Ed. Richard Goulet, CNRS Édition, Paris, 2000, 2005. 121–123. **7** „Az epiktétoszi nevelés és terápia centrumában az a processzus áll, hogy a mester megtanítja hallgatóját a hangoltság kezelésére." (Steiger, 334.) Az antik filozófia mint meditatív gyakorlat kérdését Pierre Hadot (*Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1993, magyarul: *A lélek iskolája. Lelkigyakorlatok és ókori filozó*fia, ford. Cseke Ákos, Hit és Tudomány 3, Kairosz, Budapest, 2010) elemzi szépen és részletesen, ld. hozzá még Veres Máté igen alapos recenzióját (Ókor, 2011/1. 103–108.) **8** Ld. Boter, G.: *The Encheiridion of Epictetus and its three Christian adaptations*, Leiden, Brill, 1999. **9** Az *oikeiószisz* sztoikus fogalmára utalok, ehhez ld. utószó 323. **10** *Emberi, túlságosan is emberi*, II. 386: *Kézikönyvecske* 5: „A képzetlen embernek a szokása másokat vádolni, amikor ő maga cselekszik helytelenül. Aki képzése kezdetén áll (vagy inkább: aki már megkezdte képzését), az saját magát hibáztatja, a képzett ember pedig sem mást, sem önmagát." (Vö. *Virradat. Gondolatok az erkölcsi előítéletekről.* V. 546) „Epiktétosz embere nem volna azok ínyére, akik manapság az eszményre törekednek. Lényének állandó feszültsége, a fáradhatatlanul önmagát fürkésző tekintet, szemének óvatos, zárkózott, kifejezéstelen volta, ha egyszer mégis kitekint a külvilágra, de főképpen hallgatása és szűkszavúsága: mindez a legszigorúbb bátorság ismertetőjegye. Mit is kezdenének ezzel a mi idealistáink, akiknek legfőbb vágya az expanzió? És mindehhez nem fanatikus, gyűlöli idealistáink külsőségeit és hetvenkedését: bármekkora is büszkesége, mégsem akar másokat zavarni. ... és tud nevetni! Rengeteg antik humanitás van ebben az ideálban. ... Epiktétosz nem remél, a legjobbat nem mástól várja, hanem birtokolja, és bátran a kezében tartja."

Testtapasztalat és nyelvtanulás

Szaglás és érintés A kilencedik *és a* Mamó *című művekben*

Nem kikerülve a kérdés szociális és etikai rétegeit, az alábbiakban főként azt vizsgálom, hogyan válik poétikai tényezővé a szegénység Barnás Ferenc és Máté Angi gyereknézőpontú regényeiben. Milyen szerepe van a világ, elsősorban testi érzékelése révén a nyelvbe, kultúrába való belenevelődés folyamatában? *A kilencedik*ben a nagycsalád (11 gyerek) kilencedik gyerekének test- és világérzékelés-módját meghatározó éhségérzete, a sok testvér szoros fizikai közelségéből adódó tér- és önérzékelésének nyelvben létrejött dilemmái foglalkoztatnak. A nagycsalád mint közösség erősen patriarchális hierarchiája révén, illetve a pénzlopás tettének

---

A szöveg előadásként hangzott el a *2000* folyóirat *Határon* címmel rendezett szegénységkonferenciáján (Budapest, 2013. május 10–11.).

jelzéseivel a regény társadalmi és etikai rétegei is megmutatkozhatnak. Máté Angi *Mamó* című könyvében ugyancsak egy kisgyerek szociális és társadalmi körülményeiből fakadó nyelv- és világteremtés-módozatai, a nagymama viszonyában kialakuló interperszonális önszemlélet sajátosságai érdekelnek. Reményeim szerint a gyerekszereplők nyelv- és világszerekezet-tanulásának irodalmi jellegzetességeit vizsgálva nem eltávolodunk a szegénység problémájától, hanem az érzékelő gyerekek test- és világtapasztalatán keresztül mi is „tanuljuk" a szegénységet mint társadalmi érzékenységet.

Hogy mennyire tanulás, kulturális szokás kialakításaként *is* kell megértenünk a különféle érzékenység(ek) létrejöttét, azt maga Barnás Ferenc regénye reflektálja meggyőző módon: „Lefekvéskor annyira izgatott lettem, hogy egészen hajnalig ébren maradtam. Túl sok minden foglalt le. Azt hiszem, nem voltam felkészülve erre a gyors költözésre. Több mint két és fél éven át tízen aludtunk egymás mellett, ezek után az embernek nem könnyű csak úgy egyedül feküdnie egyetlen ágyban, amely körül minden tágasabb, mint eddig. Nem hiányzott Tentés lába, Risi bokája, vagy akár a keresztbe fekvés, csak éppen új volt az egész, amit nekem mindig nehéz megszoknom. Délután is állandóan kapcsolgattam a villanyt, egy ideig fel sem fogtam, hogy a mi házunkban gyulladnak ki az égők. Ennél csak az volt újabb, hogy a konyhában és a fürdőszobában a csapokból folyt a víz. Ha a hármaságyat nem toltuk volna szét, és most legalább ketten aludnánk rajta, talán inkább elfogadom, hogy egy ekkora szobában vagyunk. Annyit vártam erre az estére, hogy végül képtelen vagyok átélni, az éjszaka folyamán a pokróc alatt erre jutottam. Ésanya vásárolta mind a hat pokrócot az orgonálási pénzből, a hiányzó paplanokat majd később fogjuk megvenni. Az átélés alatt én azt értem, hogy szerintem örülnünk kellene akkor, ha a vágyunkat elértük. Én meg benne feküdtem, ennek ellenére más dolgok kötöttek le; persze, a háromrészes ablakok vagy a magas falak ugyanúgy ehhez a vágyhoz tartoztak, akár a hajópadló vagy bármi, ami a Nagyházban volt, mégis, a saját ágyról azt képzeltem, úgy fogok majd benne örülni, ahogy azt az elmúlt hónapokban elterveztem. Úgy látszik, ha nem születünk bele a körülményekbe, az ilyet külön meg kell tanulni." (150–151)

A kilencéves kisfiú reflektált elbeszélésébe, amely ily módon tapasztaló és elbeszélő én jelöletlen kettősségét is megteremti, tehát a hiteles gyereknézőpont mellett (egy feltehetőleg későbbi) értelmező-elbeszélői szólam is megjelenik. Ha valamibe nem születünk bele, azt külön meg kell tanulni, az érzékelés szintjén is. Feltehetőleg a szociális érzékenység kialakulásával, kultúrájával sincs ez másképp. Azért is használom mindegyre az érzékelés, érzékenység fogalmait, mert ezekhez talán kulturálisan hajlamosabbak vagyunk valami természetből jövő eredendőséget rendelni, és nem föltétlenül a kulturális praxis függvényében gondolni rájuk. Mindkét általam választott regény arról győz meg, hogyan határozza meg a szocializáció magukat az érzékeket. És itt nem csupán a könnyen belátható szag- és ízleléskultúra különbségeire gondolok, hanem ahogyan az idézett szöveg jelzi, bármilyen újnak, ismeretlennek, nem megszokottnak a fiziológiai felfoghatatlanságára, képtelenségére. Az idegenség tapasztalatát egyrészt tehát a szag és ízlelés érzékelé-

sén keresztül fiziológiai tapasztalásként teszi megragadhatóvá Barnás könyve. A köményleves, paprikáskrumpli, lekváros kenyér megszokott ízvilágaihoz képest az osztálytárs mindennapi szalámis zsömléjének, a húsbolt kolbász- és szalámi-termékeinek a szagláson keresztüli megtapasztalása, illetve a kirakatban látható, a zsíros kenyerek melletti barnásvöröses minyon vizuális különlegessége csábítja megkóstolásra a főszereplő fiút – vagyis a kívánás állandó vágya magyarázza a nevelődésben fordulatot létrehozó pénzlopás eseményét. (Hasonló tudást közvetít egy másik idézet, arról, hogy az idegen az ismétlődésben ismerőssé változva tud hatni: „Legjobban a húsbolt szagát szerettem. Amikor először jöttem, még nem tudtam, a második alkalommal jöttem rá, különben nem a boltban, hanem már kint az utcán, ahol hirtelen elkezdtem érezni a kolbászokat meg a felvágottakat.")

Visszatérve az első idézet reflexiójához, az a váltás tehát, amelyet a szöveg szellemében nevezhetünk tanulásnak, hangsúlyosan nem ugrásszerű, lecserélődés-jellegű, hanem valami ismerthez való hozzákapcsolódás viszonyában tud végbemenni: „Ha a hármaságyat nem toltuk volna szét, és most legalább ketten aludnánk rajta, talán inkább elfogadom, hogy egy ekkora szobában vagyunk." A tágasság szokatlan érzékelése a külső tér és a testi öntapasztalás között keletkezik. Míg a korábbi együttalvás miatt a testvérek lélegzése, testszaga, tehát a hang és szaglás médiumainak dominanciája képezte a saját test tapasztalását, amelyről ugyanakkor az érintkezés révén nem voltak leválaszthatók a testvérek testrészei, most a tér és berendezés megváltozásával a test a vizuális távolság, a látható tágasságában kellene hogy magára találjon. A patriarchális hierarchiát megtestesítő apával szemben, aki mindig is külön ágyban alszik, a kilencedik gyerek testvéreivel egy ágytérben aludt, amelynek érzéki tapasztalását a tapintás, szaglás és a lélegzés hallásából adóan a hang is, vagyis a közelség érzékei hordozzák. Ehhez képest kellene a látás *távolság-tartását* megtanulnia (ha valami nagyon közel van a szemünkhöz, azt épp hogy nem látjuk; érdekes ilyen szempontból a „kiüti a szemed" kijelentés, arra vonatkozóan, ha valamit egyértelműen látnunk kellene, és mégsem veszünk észre).

Idézem a korábbi közelség-tapasztalatokban keletkező testélményt leíró részt: „Az osztálytársaim közül senkit sem kérdeztem, ők lefekvés után rögtön elalszanak-e, én sohasem tudok. Nézem a sötétben a plafont vagy a Pap farmerét, közben hallgatom a többiek lélegzését; majdnem mindegyikét külön ismerem. Talán egyforma lélegzés ez, csak én gondolom különbözőnek. Ha nem érezném Tentés lábszagát, vagy ha Risi bokája nem lenne a fejemnél, valószínűleg én sem lennék képes más hangokat is kihallani. Nem akarom, de így lesz, hiába gondolok közben a húsboltra, a Bikára vagy Vera nénire." (51) Ez az érintkező testtapasztalás az önértést csak kapcsolódásokon keresztül tudja megvalósítani, folytonosan *viszonyban* létezik a sok testvér, a nagycsalád és a kis terek kereszteződéseiben. Más a térfogata a (saját) testnek, amikor más testekkel érintkezik permanensen; a kilencedik testének tapasztalása összekapcsolódik testvérei testrészeivel, ugyanakkor önmeghatározása sem leválasztható a testvéreiről. Az iskolában hiába nem beszélnek egymással a testvérek, érzékelik egymás jelenlétét. Egymás meghosszabbított testrészei.

És mindannyian az anya elfogyó, elrejtett teste köré szerveződnek. Erre utal a szintén nyelvileg jelöletlen, narratológiailag érdekes második elbeszélő jelenlétére utaló cím és a fejezetcímek jellege. (A kilencéves első személyű elbeszélő mellett egy külső nézőpont érzékelhető a sorszámnevek fejezettagoló funkciójában.) A kilencedik sorszámnév egyszerre sorolja be alanyát a többi gyerek közé mintegy számszerű adatként egy külső nézőpontból, másfelől, ha a fentieket vesszük figyelembe, mintegy a kéz- és lábujjak mintájára az anya „kinövéseiként" is érzékelhetővé válnak a gyerekek. Amikor fény derül az ismétlődő pénzlopásokra a jó illatú Vera (tanító)néni táskájából, és ennek következtében az anyai verés révén az anyáról való leszakadás is megtörténik, ez egyben az önállóság konok magányává is változik, ahogyan a következő idézet érzékelteti, és amelynek első mondata a látást mint a többiek (testi) hiánya által szabaddá vált tértapasztalást tudatosítja: „Nem volt bent senki, így láttam. Már nem szédültem annyira, a pokrócokat néztem, egészen eltakarták az ablakokat. Aztán Ésanya elkezdte az ütéseket, közben azt kiabálta, hogy ha még egyszer ezt merem tenni, nem tudja mit csinál velem. Én megpróbáltam elhajolni, de újra és újra eltalált, nem éreztem semmit. Utána valahogy ki akartam futni a szobából, de nem sikerült, állandóan előttem volt, nem nyithattam ki az ajtót. Nem tudom mennyi ideig tartott ez, nagyon messze voltak a falak, az ágyak, azt hittem, nem is a szobában vagyunk. Aztán Ésanya valamikor abbahagyta. Ekkor ránéztem. Ugyanazt éreztem, mint délelőtt Benjaminnal. Tudtam, hogy Ésanyát nézem, mégis egy idegen nőt láttam, akinek a kezében fakanál van." (213–214)

A látás érzékét a tapintás nagyon is húsba maró érzete váltja fel az ütések által, amelyek elől nem lehetett elhajolni. És ez a bántalmazó közelség teljes kívül-létet eredményez (nagyon messze voltak a falak, az ágyak), hogy a végén a vizualitás – e szövegrészlet szerint – eltárgyiasító médiumában képként jelenjen meg az anya, és a beszédhibára is utaló megszólításban keletkező, azaz összekapcsoltságban létező Ésanya helyén pedig egy idegen nő álljon.

*

Máté Angi kislány elbeszélője szintén az érzékszerveken keresztül, illetve a nagymamához való viszonyban próbál helyet találni magának. „Magamról azt, hogy nekem csak nagyanyám van, vele élek a kék házban, tőle nő a hajam és ő csinálja a tejet." (5) A kijelentés tömör információi így lesznek később kibontva: „Mamó nézett rám, ahogyan később is, mindig, valami gyalázatot fújt körém a dühe, valami rossznak a jelét pökte rám, hogy mai napig ne tudjam, jó lehetek-e valakinek még. A kék háznak nem volt oldala, azaz nagyobb volt a lyuk, mint az oldal, odahúzta az ágyat, az betömte. Csak néha mutatta a lámpásban lebbenő láng, hogy közénk jött a kint." (7)

A térviszonyok érzékelése (az ágy egyszerre kint és a bent léte) mellett ebből a részletből a düh térszerűsége is megtapasztalható (*gyalázatot fújt körém a dühe*). A szegénység itt érzéki ingerek szegénységeként is megjelenik: „Kicsi volt a kék ház, az udvar, kicsi volt körülöttem a megfogható, kevés volt a világ, amiben kicsi testem mozoghatott. Ezért kerestem mindig s leginkább magamon vagy a fejemben a dolgokat." (45) „Nem tudom, miért mindig a falak környékén jártam, álltam. Mi-

ért vágytam arra, hogy változzon rajta valami, hogy legyen ezekhez a falakhoz valami közöm. Tudod, mindenhez hozzá akartam érni, mindenhez akartam a közömet." (16) Ez az odatartozás a dolgokhoz szintén az érintés médiumának a közelségében jöhet létre.

A nagymama arca viszont hangsúlyosan kép, akárcsak Barnás regényében az idegen nővé vált anya képe. „Ott is utolért mindig mamónak a korcbaszedett arca: Nemzetközi Nőnapkor ott álltak a legszebb anyákok, a legszebb fejükkel, ruháikkal, nagy húsvétszag volt, habár nem volt húsvét. Mi álltunk, köszöntöttünk. Ők ültek, könnyeztek, a szép fejüket rezegtették. Nekem meg nagyanyám volt csak: a leghátsó sorban töpörgött, szigorú kendőjén húzott még egyet, nehogy mosolyra engedné a kendő a képét, mintha szégyellt volna minden kedvességet, amikor az egyetlen nagymamás verset hibátlanul elmondom. Ilyen lehet a mézesbödönben, ez a nehézség a fejen, lábakon, s ha mozdítanék magamon bármit, minden nagyon, de nagyon lassan mozdulna abban a sűrűségben." (25–26)

Az ünnep tehát a szag és hang médiumaiban keletkezik, valamint a nagymama érzéstelen arcának látványából. Összhatásuk a mézesbödönben való mozgás érzetébe ragad össze, amely az előző „mindenhez akartam a közömet" színrevitele. Az elképzelt mézben mozgás nemcsak ragadóssá tesz, hanem meghatározza a mozgást magát; olyan összetartozás, közösség, amely nem összeadódás, hanem egyedi létrejövés, ahol nem választható szét térszerűen a hordozó (a kint) és a hordozott (a bent). A ragacsos méz „befolyással van" a mozdulatokra, nem engedelmeskedik áttetsző módon az irányításnak.

A fenti idézetben élve élettelen Mamó-arc később valóban halottá változik: „A halál, az: Ilike, a temető, a sírás, a fekete kocsi.[1] Ezeket tudtam, mégis azon a napon, amikor a tyúkok közt guggoltam, piszkálva a földet, a nagy udvarban, és Sanyi bácsi a csutakról felállva, hozzám szólt: kicsi leánykám, nagyanyád meghalt, csodálkoztam, hogy hát ezt is lehet mondani? Akkor nem nyitja ki már többet a szemét, pedig neki dolga, hogy velem legyen.

Sírtam aztán a csutakon, Sanyi bácsi rátette kezét a fejemre, a könnyek miatt a tyúkokat nagyon érdekesnek láttam, majd előttem röpült mamó, ment fölfele – mint az eső, csak vissza –, ment a hasas szatyorral, kontya átszúrta a felhőket.

Aztán megláttam, igaziból: hogy mégsem így, felhőbe, föl, hanem le, laposan, mint az ágy, szatyor nincs, nem is néz, csak fekszik egy fadobozban, arcát kendő köti körbe, csücskei fent kandikálnak, a feje tetején, öreg-nyuszi. Kacagtam volna, de ebbe a vicces nézésbe betolatott Ilus néni, a feketébe öltöztetett, sokáig tartó testével felmarkolt, odaemelt a fényes, fátylas fadobozhoz, hogy: búcsúzz el nagyanyádtól, csókold meg, no, azt tudtam, csak, hogy nem akarom, hogy büdös ecetszag van. Beleolvadtam volna az engem tartó, nagy testbe, feszítettem, hiába, mind közelebb és közelebb nyomódott a fejem a mamóéhoz, már benne voltam én is a dobozban, már a mamó feje volt az enyém, már énrám kenődött át az arcáról a sárga, én voltam a nem mozduló.

Az arcomhoz nyúltam, de nem volt ráncos. (…) Egy kicsit az is eszembe jutott, vajon én én leszek-e ezentúl, vagy már egy másik valaki, így, mamó nélkül." (108–112)

A halott nagymama képzeletbeli képként, aztán öreg-nyuszi látványává szelídülve távolodna, de az ecetszag, az érintés közelsége révén arcadóvá változik. És a látszólag negatív, érzéki viszolygás az interperszonális önmeghatározás kérdésébe fordul át.

Miközben tehát e bemutatott két regény az érzékek természetének reflektáló tanulásán keresztül két kisgyerek identifikációs, nevelődési mintázatát mutatja, aközben talán azt is kifejezésre juttatja, hogy a szegénység hordozó médiuma főként a szaglás és az érintés, amely közelségre utal és közelségre utalt. És ha a képek elkeretezett korában hangsúlyozzuk a szaglás és érintés érzékelésmódjait, amelyeken keresztül a legérzékenyebbek, a leginkább érintettek vagyunk, akkor talán az irodalmi nyelv értelmező letapogatásával megérintettekké, a szegénység iránt érzékeny befogadókká is képesek leszünk válni. *(Barnás Ferenc: A kilencedik, Budapest, Magvető, 2006; Máté Angi: Mamó, Kolozsvár, Koinónia, 2009)*

Dánél Mónika

Jegyzet

1 Barnásnál a nyelvtanulás eseményét szintén egy halottaskocsi kapcsán érzékelhetjük, és ezzel a halálról való fokozatos tanulást is. Vö. „Aztán megláttam a kocsit, amely fekete volt és nagyon szépen faragott. Egyáltalán nem értem, miért gondoltam azt, hogy ez egy halottas kocsi, korábban ilyennel még soha nem találkoztam.” (112)

Van új a Nap alatt

Mieczyslaw Weinberg: Hegedűverseny, 4. szimfónia *(Ilya Gringolts, hegedű; Varsói Filharmonikus Zenekar, vezényel Jacek Kaspszyk)*

Méltányos-e az utókor? Mondják, az idő nemcsak az élet dolgaiban, de műalkotások megítélése terén is igazságot tesz – de vajon nem önámítás-e ebben feltétel nélkül hinni, nem lehetséges-e, hogy a közöny szürke párája lebeg az évszázadok felett, s a dolgok nem a helyükre kerülnek, hanem oda, ahová a véletlen sodorja őket? Vagy: néha a helyükre kerülnek, máskor meg nem. Az persze nyilvánvalónak látszik, hogy ami divatos, de jelentéktelen, ha kellő propaganda eredményeként egy ideig lelkesednek is érte, pár évtized múltán kihull a rostán – a végtelenségig nem lehet a közönséget megtéveszteni. De mit gondoljunk e képlet fordítottjáról; arról, amikor figyelem híján értékek vesztegelnek vakvágányon évtizedeken vagy évszázadokon át? Sajnos erre is akad példa: a művészet világa gazdag – annyira mindenképpen, hogy pazaroljon, olykor igazgyöngyöket szórva a sárba.

Mindezt pár hónapja egy hangverseny juttatta eszembe. *Concerto Open* címmel bérletet hirdetett meg Keller András zenekara, a Concerto Budapest. A sorozat vendégeiként újító szelle-

mű, nyitott gondolkodású művészeket hívtak meg, azzal a céllal, hogy a közönség látókörét szélesítsék, elfeledett értékekkel vagy éppen a nemzetközi zenei élet legfrissebb fejleményeivel ismertetve meg a közönséget. Ennek a bérletnek volt szólistája a tél végén Gidon Kremer (1947), akit Budapest negyvenöt éve ismer. David Ojsztrah egykori növendéke, a német–svéd–lett hegedűművész a felfedező hajlamú muzsikus prototípusa, aki sokféle értéket propagált már Schnittkétől Giya Kancheliig, Pēteris Vaskstól Sofia Gubajdulináig. Februárban is valami különlegeset hozott magával: Keller András vezényletével és a Concerto Budapest kíséretével eljátszotta Mieczyslaw Weinberg Hegedűversenyét.

A közönség és a szakma nagy része nemcsak a művet nem ismerte (e sorok írója sem), de korábban még a zeneszerző nevét sem hallotta, pedig Weinberg nem feltörekvő új híresség, hanem olyan komponista, aki egy híján két évtizede halott, és már csak négy esztendő választ el bennünket születésének centenáriumától. Lengyelesen Mojsze Wajnberg vagy oroszosan Mojszej Szamuilovics Vajnberg 1919 decemberében született Varsóban, zsidó családban. Felmenői közül néhányan pogromok elől menekültek Moldovából, mások ugyanott a hírhedt kisinyovi mészárlás áldozatául estek. Édesapja orosz zsidó, aki a varsói jiddis színház hegedűseként és karmestereként működött, édesanyja különféle társulatoknál színésznő Varsóban és Łodzban. Igazi művészcsemete tehát az ifjú Mojsze/Mieczyslaw – és jellegzetes századfordulós-századelejei zsidó sors az övé: üldöztetés, menekülés. Tizenkét évesen már a varsói konzervatóriumban tanul zongorát, 1939-ben végez. A második világháború kitörésekor ahelyett, hogy Amerika felé venné az irányt, Varsóból a Szovjetunióba menekül. Csöbörből vödörbe – de ő legalább életben marad, és 1996-ban, 78 évesen ágyban, párnák közt hal meg (igaz, sok hányattatás után), míg szülei és húga odavesznek Trawniki koncentrációs táborában.

Lexikonadatok: Minszkben telepszik le, ahol zeneszerzést tanul a konzervatóriumban. A háború miatt Taskentbe evakuálják. Megismeri Sosztakovicsot. A nála tizenhárom évvel idősebb pályatárs lelkesedik Weinberg tehetségéért, közeli barátok lesznek. Weinbergre rendkívüli hatással van kettejük kapcsolata, amelynek jelentőségéről később azt mondja, olyan volt számára Sosztakovics megismerése, mint egy újjászületés. Sosztakovics javaslatára történik az is, hogy 1943-ban Moszkvába költözik. Hogy a hivatalos szovjet kultúrpolitika mennyire nem vesz tudomást Weinberg zenéjéről, jól mutatja, hogy műveit a zsdanovi diktátumok idején még csak be sem tiltják – M. W. nem számít tényezőnek. Színházi és cirkuszi zenék komponálásából tartja el magát. Sztálin utasítására apósát megölik (a hírhedt orvos-perek egyik előzményeként), őt magát nem sokkal később figyelni kezdi a titkosrendőrség. 1953-ban „zsidó burzsoá nacionalizmus" vádjával letartóztatják. Sosztakovics, aki vállalja, hogy abban az esetben, ha feleségét is letartóztatják, gondját viseli Weinberg lányának, Berijánál interveniál barátja érdekében.

Szerencsére Weinberg mindössze tizenegy hetet tölt börtönben. Meghal Sztálin, a zeneszerzőt kiengedik, rehabilitálják, és ahogy egy róla szóló honlap fogalmaz, élete hátralévő részét a jogos elismerés és a méltatlan mellőzés két pólusa között hányódva tölti, komponálva és zongoristaként koncertezve. A mellőzöttség elle-

nére a legjelentősebb muzsikusok közül néhányan (Emil Gilelsz, Leonyid Kogan, Kirill Kondrasin, Msztyiszlav Rosztropovics, Kurt és Thomas Sanderling) felfigyelnek műveire és előadják azokat. Igen bőséges életművet hoz létre, gyakorlatilag minden műfajban komponálva a daltól és a zongoraszonátától a kamaradarabokon és a szimfonikus kompozíciókon át a zenés színpadig. Termékenységének mértékét jelzi, hogy 153 opusszámmal jelölt műve között hét operát, huszonkét szimfóniát és tizenhét vonósnégyest találunk. Dosztojevszkij regénye nyomán keletkezett operáját, *A félkegyelmű*t 2013 májusában mutatta be Thomas Sanderling a Mannheimi Nemzeti Színházban.

A kezünkben lévő lemez értelemszerűen csupán egyetlen apró eredménye Weinberg nemrég elkezdődött és még feltehetőleg sok időt igénylő felfedezésének. A CD-t a Warner Classics adta ki, a nagyszerű orosz hegedűművész, Ilya Gringolts (1982) játssza rajta azt a *Hegedűverseny*t (g-moll, op. 67 – 1959), amelyet idén februárban Gidon Kremer ismertetett meg a budapesti közönséggel, és a *4. szimfóniá*t (a-moll, op. 61 – 1957/61) – két érett művet tehát a negyvenéves zeneszerző műhelyéből. Tudván, hogy csupán mintavételről van szó, egy terjedelmes és egyelőre ismeretlen életmű két részletéről, mégis megkísérelhetjük jellemezni és értékelni a lemezen hallható zenét. Nagyon határozott formálás, éles kontrasztok, a klasszikus és romantikus hagyományokat a modernizmus vívmányaival ötvöző – tonális, de kemény disszonanciákkal teli – nyelv jellemzi a két alkotást. A hangvétel erőteljesen idézi emlékezetünkbe a barát és példakép, Sosztakovics stílusát, néha kisebb mértékben Prokofjevét is.

Mire gondolunk, ha erről a hatásról beszélünk? Az indulókarakter fontos szerepéről, a jellegzetesen ádáz, űzött hangulatú gyors tételekről, amelyekben meghatározó szerepet játszik a fanyar, a keserű, a kifacsart, a groteszk. A másik oldalon pedig ott vannak a mély depressziót sugárzó, meditatív vagy lamento jellegű lassú tételek, a lélek pokoljárását megjelenítő, önvizsgálatra késztető tartalmaikkal. Olykor szándékoltan rikító színek a hangszerelésben, hasonlóképpen éles vágásokkal dolgozó dramaturgia (e két tulajdonság nemcsak Sosztakovicsot és Prokofjevet jellemzi Weinberg elődei közül, de a későbbi nagyok közül Schnittkét is). És mindenekfelett: teljes szakmai vértezet, áradó invenció, a zene fölényes közlékenysége. Itt nem olyan ember beszél, aki rágja a ceruzáját, hogy mit is írjon, hogy a darab hatásos legyen, hanem olyan, aki arról vall, ami számára múlhatatlanul fontos, élet-halál kérdése.

A Sosztakovics-hatás (vagy hasonlóság) kétségkívül nagyon erős, már-már zavarba ejtő. De a jelek arra mutatnak, mégsem epigonról van szó, ebben a két műben legalábbis semmiképp sem, hanem olyan zeneszerzőről, aki erős, hiteles, igaz zenét ír. A Varsói Filharmonikus Zenekar Jacek Kaspszyk vezényletével kiválóan játszik, Ilya Gringolts fölényes hangszertudással, virtuózan és elhivatottan közvetíti a *Hegedűverseny* értékeit. Figyelemre méltó felvétel a Warner Classics Weinberg-lemeze, amely a zeneszerzővel való további ismerkedésre ösztönöz. *(Warner Classics, 2015)*

Csengery Kristóf

„Arcodat keresem, Uram”

Elemér atya emlékének

A Nagy Szent Gergely pápának tulajdonított vita erőteljesen szimbolikus, nem életrajzi igényű szöveg. Szent Benedekről nem maradt fenn kortárs életrajzi szöveg vagy portréábrázolás. Azonban Benedek atyánkról a Regula és annak forrásai révén képet alkothatunk. A Regula elsődlegesen szabálykönyv. Az instrukciók közvetve láthatóvá teszik Benedek Krisztus-képét: leginkább azon olvasók számára válik ez láthatóvá, akik azokat gyakorolják és életre is váltják.

A Biblia egybehangzó tanúsága szerint mindnyájunkban a teremtő, az újjáteremtő Isten tükröződik. „Isten ugyanis, aki ezt mondta: »Sötétségből világosság ragyogjon fel«, ő gyújtott világosságot szívünkbe, hogy felragyogjon előttünk Isten dicsőségének ismerete Krisztus arcán.” (2Kor 4,6) A sötétség nem kint, hanem bent, a mi szívünkben van. Az újjáteremtés gesztusa ott a szívben választja szét a sötétséget és a világosságot, hogy ne a szemünkkel, hanem a szív tisztaságában lássuk meg minden emberben Isten képmását. A közöttünk élő szentekben ez a misztérium nyilvánvalóbban szemlélhető. Ezt a bibliai igazságot nehéz befogadnunk és elhinnünk a magunk és mások bűnei miatt.

Az újszövetségi idézeteket Simon Tamás László fordításában (Pannonhalmi Főapátság, 2014), Szent Benedek Regulájának részleteit Söveges Dávid fordításában közöljük (Bencés Kiadó, 2005).

Az együttérzés és a bűnvallomás megtapasztalása révén születik meg bennünk a mélyebb ön- és emberismeret.

A Regula ösvényén nem minden látható, csak bizonyos részletek. Ha rajta maradunk az ösvényen, akkor érzékenyebben észlelhetjük magát az ösvényt. Az ösvény a szemlélődésbe vezet. Oda, ahol nagyobb összefüggések, szélesebb horizont válik majd láthatóvá. A monostori élet célja, hogy a tanítványok valóban istenlátó emberré és egymás testvéreivé váljanak.

Ebben a meditációban Krisztus arcvonásaira figyelünk, különösképpen *az igazságra* és a *tiszteletre* úgy, ahogy ezt az Evangéliumok és a Regula láttatja.

A beavatás fókusza

A zsidó-keresztény kultúrában nem rejtjük el arcunkat: télen és nyáron, kint és bent, éjszaka és nappal egyaránt fedetlenül viseljük – se a klíma, se a szemérem, se vallási előírás nem kívánja, nem követeli, hogy elfedjük. Épp ezért az arc kiemelten üzen az egész testről és a benne rejlő emberről. Mégis kultúrától függetlenül minden embert megkísért, hogy álarcok mögé rejtőzzön. Arcunk Krisztus arcát szemlélve szabadulhat meg az álarcoktól, a haragtól, a szorongástól, az ítélkezéstől. A Krisztussal való közösségben tudjuk elvállalni emberségünket: sebeinket, ráncainkat és mások fürkésző vagy vígasztalást nyújtó vagy épp bátorítást váró tekintetét. A Regula ösvényén nagy utat kell megtennünk, amíg alázatra jutunk, amíg bensőnkben átadjuk a vezetést a Szentléleknek. A tanítványság elsődleges célja, hogy érzékennyé váljunk a Szentlélek vezetésére. Ebben van segítségünkre a Regula, az apát és a testvéri közösség. Amikor az Isten arcát kereső ember átadja az irányítást egy nálánál tapasztaltabb embernek, akkor kezdődik a beavatás. Ez az a pillanat, amikor belsővé válik az engedelmesség. Ez a kegyelmi idő a bizalom, a ráhagyatkozás tiszta pillanata. Eleinte a tanítvány tekintete az apát arcát, szavait és cselekedeteit figyeli. A novícius számára a szimpátia, a rajongás, az emberi tényező, hogy szeretve vagyok, mind-mind segítik a

közösségbe való betagozódást, a szerzetesi formációval való azonosulást. Az apát és – az újoncok képzésével megbízott embere – a magiszter mint avatott lelkivezetők a tanítványok fókuszát fokozatosan Krisztus arcára irányítják. Idővel az apát és a tanítványok együtt szemlélik, együtt észlelik a Lélek mozgásait. „Mi pedig mindnyájan, miközben födetlen arccal, mintegy tükörben szemléljük az Úr dicsőségét, az Úr Lelke által egyre inkább hasonlóvá válunk a szemlélt dicsőséghez." (2Kor 3,18)

Az igazságérzet az, ami elfedi Krisztus arcát

„Akkor néhányan elkezdték leköpdösni, arcát betakarni és ütlegelni." (Mk 14,65)

Minden embernek más és más az igazságérzete. Nemritkán igazságérzetünk szembefordít bennünket egymással. A hatalom akarásának engedve vagy a szenvedés idején ez az igazságérzet gyakran az Úristennel is szembefordít: a fájdalom elnémít, máskor pedig tiszteletlenné tesz bennünket. Gyakran Isten bűntetéseként értelmezzük a szenvedést, máskor szeretnénk megérteni, vajon miért engedi, hogy kísértést szenvedjünk. Hogy miért épp a barátommal, közösségünkben történik mindaz, ami van?

Sokan a maguk igazában bíznak, mert annyit csalódtak másokban, és magabiztosak saját életük értelmességében, értékességében. Sokan, sokszor mi magunk is. Vannak beszédhelyzetek, mikor kisajátítjuk az igazságot, megmondjuk az igazat, vagy épp – akár fél életen át – látszatigazságot kozmetikázunk. Nemritkán vélt igazunk tudatában megalázunk, kiközösítünk másokat. Vagy épp indulatoktól vezetve közönségesen, tiszteletlenül viselkedünk felebarátainkkal, a természettel és testünkkel szemben. Egyszóval, reflektálatlan igazságérzetünknek engedve visszaélünk mindazzal, amit és akit ránk bíztak.

Szent Benedek az apát hatáskörébe utalja a beteg, a kiközösített emberről való gondoskodást. Minden egyéni kezdeményezés, tapasztalata szerint, a közösség megosztásához vezet, emiatt

külön rendelkezik azokról, akik engedély nélkül érintkeznek a kiközösítettekkel. (RB 26)

A cönobita szerzetesek életlakításának két karekterisztikus eleme: a cölibátus és az életközösség. Az igazságérzet – annak tisztulásra váró formája – a monostorban ugyanúgy formálja, torzítja a kapcsolatokat, mint a munkahelyeken vagy a családokban. A régi időkben ugyanúgy, mint napjainkban a monostorokon belül is újra meg újra téma az egyenlőség, illetve a kivételezettség. Benedek ezzel a témával is külön fejezetben foglalkozik: egyenlően kapják-e mindnyájan a szükségeseket? (RB 34) A Regulát író Benedek óvja tanítványait a zúgolódástól: a testvérek akkor tudnak békességben élni, ha nagyvonalúak és alázatosak.

Hogy a téma egyszerre ősi és korszerű, azt Simone Weil máig érvényes bölcsessége világítja meg: „Az egyenlőség egocentrikus: állítom, hogy egyenlő vagyok veled. A testvériség heterocentrikus: testvérként üdvözöllek, és ha testvérem vagy, nemcsak tőlem különbözőnek ismerlek el, hanem még annak is örülök, hogy különb, felsőbbrendű vagy, legalábbis a mi viszonylatunkban. Egyedül a testvériség irányul az emberi lényegre, az egyenlőség-azonosság csak a jogokra vonatkozik."

„Én vagyok az út, az igazság és az élet"

Jézus a kivégzése napján Pilátus faggatásának engedve hivatását így fogalmazta meg: „Én azért születtem, és azért jöttem a világba, hogy tanúságot tegyek az igazságról. Mindenki, aki az igazságból való, hallgat a szavamra. Mi az igazság? – kérdezte Pilátus." (Jn 18,37–38) Jézus még aznap „hangosan felkiáltott: Atyám, kezedbe ajánlom lelkem! Ezekkel a szavakkal meghalt. Amikor a százados látta, mi történt, dicsőítette Istent, így szólt: »Ez az ember valóban igaz volt«." (Lk 23,46–47)

Pilátus, a hatalom embere számára az igazság elvont fogalom, a Jézus kivégzését levézényelő római százados szerint: „Ez az ember valóban igaz volt." Jézus Krisztus tanításának, szenvedésének és feltámadásának igazsága a mi szenvedéseinket is értelmezi. Jézus búcsúbeszédében mondja: „ő az igazság Lelke,

elvezet titeket a teljes igazságra" (Jn 16,13). Az igazság nem valami, hanem személy, s ez a személy: Jézus Krisztus. Ő az, aki küzülünk egyedül mondhatja magáról: „Én vagyok az út, az igazság és az élet." A Szentlélek, aki az Atyától és a Fiútól származik, Jézus Krisztushoz vezet bennünket. Az igazság nem birtokolható, nem kisajátítható, hanem csak részesedhetünk benne, szemlélhetjük és megünnepelhetjük. Nem egy ember, hanem csak az egyház, s azon belül a testvéri közösség, a monostor egésze – mindazok, akik hiszik, hogy Jézus Krisztus az Úr – nevezhető igaznak. Az igazság a kapcsolataink igazságában van, tehát nem egy ember birtokolja az igazságot, hanem a megigazult embernek az igazsága a kapcsolatai elevenségében és szépségében rejlik. A testvérek kapcsolatrendszerének nemcsak horizontális, hanem vertikális, transzcendens dimenziója is van. Krisztus által vagyunk, lehetünk egymással közösségben.

Mi hitelesíti kapcsolatinkat? Leginkább az önvizsgálatra, az alázatra és a megbocsátásra való készség.

Közelítés az Archoz

„Istent soha senki nem látta: az egyszülött Isten, aki az Atya kebelén van, az jelentette ki őt." (Jn 1,18)

Fülöp mondta az utolsó vacsorán: „Uram, mutasd meg nekünk az Atyát, és az elég nekünk. Jézus erre ezt mondta: Annyi ideje veletek vagyok, és nem ismertél meg engem, Fülöp. Aki engem lát, látja az Atyát." (Jn 14,9) Mint a fent idézett mondatokból láthatjuk, János evangélista tanúsága szerint a tanítványokat mindvégig Isten látásának a vágya mozgatta.

Jézus önmagára és a szükséget szenvedőkre irányítja a tanítványok figyelmét: embertársamban Isten képmására ismerhetek, a hit szerinti megismerés képesít erre bennünket. Benedek a monostor apátjára vonatkoztatva mondja: „Hiszszük ugyanis, hogy Krisztus helyettese a monostorban." (RB 2,2; 63,13) Az elöljáró hatalmának és méltóságának alapja ez az isteni kiválasztottság. Tekintélye nem pusztán a szavazatok számától, vezetői alkalmasságától vagy műveltségétől függ, hanem – el-

sődlegesen – a testvérek attitűdjétől, azaz a hit szerinti megismerés mértékétől.

„Minden érkező vendéget úgy fogadjanak, mint magát Krisztust, mert ő maga mondja majd egykor: idegen voltam, és befogadtatok engem. (Mt 25,35) Mindenkinek adják meg a megfelelő tiszteletet, de elsősorban a hitben testvéreinknek és a zarándokoknak." (RB 53,1–2)

„Kiváló nagy gondot fordítsanak a szegények és a zarándokok fogadására, mert bennük még inkább fogadjuk Krisztust; míg a gazdagokkal szemben érzett félelem maga is tiszteletet vált ki." (RB 53,15)

A Krisztusba, Krisztus misztikus testébe vetett hitnek van arcot, kapcsolatot formáló ereje. Benedek ezt a hitet és alázatot élteti a tanítványokban a különféle aszketikus gyakorlatokkal, szerzetesi szokásokkal, akár önmaguk erőtlenségével, akár a nehéz testvér erőtlenségével szembesülnek. A testvéri közösség egésze tanúskodik Isten gondviseléséről, ez a közösségi hittapasztalat. Az egészségesen működő testvéri közösségnek rendkívüli szerepe van az önmagával küszködő testvér belső gyógyulásában; abban a folyamatban, amely fokozatosan istenlátó, realitásérzékkel rendelkező emberré tesz bennünket.

Okuribito japán filmrendező 2008-ban megjelent *Elindulások* című filmjének kulcsjelenete a megbocsátás és az újjászületés kapcsolatát világítja meg.

A főszereplő foglalkozását tekintve *hivatásos búcsúztató*, azaz halottmosdató és öltöztető. Ez a fiatalember évtizedek óta haragszik az őt gyermekkorában magára hagyó apjára, akivel azóta nem tudott és egy ideje nem is akart találkozni. Apja halálának híre azonban mindent mozgásba hoz: egész testét, arcát és szívét. A főszereplő édesapja holtteste és várandós felesége között áll. A fiatalasszony bátorítólag mondja: „Ő az édesapád." A fiatalember megrendülten mondja: „Szégyellem bevallani, de nem ismerem fel az arcát. Tehát így nézett ki… Milyen lehetett ennek az embernek az élete?" Aztán a halottbúcsúztató rítus egymást követő mozdulatai közben fokozatosan ráismer a gyermekkorában elvesztett apjára, aki valaha rámosolygott, akivel kavicsot cserélt,

és akitől az életet kapta. Az apját megtagadó fiúban a változást a halottak és élők iránti tiszteletre tanító főnöke és várandós felesége mellett egy nem várt esemény hívja elő: a szertartás során apja megdermedt markában megtalálja a gyermekként neki ajándékozott, apjával elcserélt kavicsot. Ez segíti őt, hogy újra emlékezni tudjon arcára és most meg tudja bocsátani hűtlenségét. Ez a tapasztalat, ez a közelség teszi a fiatalembert képessé arra, hogy ne csak test szerint, hanem spirituális értelemben is apává váljon. A film művészi kifejezőerővel világítja meg ezt az igazságot: előbb fiúvá kell válnunk, hogy aztán spirituális értelemben atyává válhassunk. A fiúvá, tanítvánnyá válás az elvállalt felelősség és a megbocsátás révén történik. A tanítványi lelkület ott születik, amikor már nem idealizálom apámat, tanítóimat és barátaimat, mivel a csalódások a másik és önmagam realitásával, valamint a hit szerinti megismerés lehetőségével szembesítettek. Kegyelmi pillanat, amikor az elfojtás után a harag dinamikája veszi át bensőnkben az irányítást. Az elfojtás és a harag nehéz érzése évekig, évtizedekig képes megdermeszteni a szívünket. A kegyelem folyamában a kapcsolat utáni vágynak engedve a Szentlélek segítségével megtörténhet a csoda, a megbocsátás csodája. Ez a változás nem a kölcsönösségen alapul, hanem a Szentlélek ajándéka. A megbocsátás belső történet: bennem a másik, a konfliktusban érintett személytől függetlenül gyógyulhat a seb. A kiengesztelődés viszonzott szeretet: ebben az esetben mindkét sérült fél kész megbocsátani a másiknak. Csak aki kész közeledni a másik ember arcához, az képes felebarátja szenvedésében osztozni és szépségét szemlélni.

A tisztelet gesztusai

A bensőséges, eleven istentisztelet megalapozza az embernek ember iránti tiszteletét. A Regula 52. fejezete például a monostor imatermének rendjéről így értekezik: „Az imaterem az legyen, aminek a neve mondja. Ott mást ne csináljanak és ne tartsanak. Az istenszolgálat után midnyájan a legnagyobb csendben és Isten iránti tiszteletadással távozzanak.” (RB 52,1–2) A soron kö-

vetkező fejezet, a Regula 53. fejezete a vendégek befogadásának protokollját tartalmazza: „Minden érkező vagy távozó vendéget teljes alázatossággal köszöntsenek: meghajtott fővel vagy egészen arcra borulva imádják benne Krisztust, akit csakugyan be is fogadtak." (RB 53,6–7) Ennek a két fejezetenek az egymásutánisága nyilvánvalóvá teszi ezt az összefüggést: az Isten és az ember iránti tisztelet egymástól szétválaszthatatlan. Ahhoz, hogy az embertársamhoz: a nehéz testvéremhez, az elöljárómhoz, az idegenhez tisztelettel tudjak viszonyulni, mindenekelőtt Isten iránti tiszteletemben kell megújulnom. A jócselekedetek egyik eszköze: „Tisztelj minden embert!" (RB 4,8) Ennek a megtérési folyamatnak lényegi eleme, hogy „szívünk megegyezzék szavunkkal" (RB 19,7). A test imája, a test gesztusai a szív belső állapotát kell hogy tükrözzék.

a) A meghajlás és az arcraborulás

A zsoltárimádságban a szó és a gesztus, a doxológia és a felállás együtt fejezik ki az embernek, az együtt imádkozóknak Isten iránti tiszteletét. „Dicsőséget csak a negyedik responzórium után mondjon az, aki énekel, s ahogy ezt elkezdi, azonnal valamenynyien tisztelettel kelljenek föl." (RB 11,3) Benedek a belső imára vonatkozóan rövid instrukciót ad: „Gyakran borulj le az imádság alatt." (RB 4,56) Az alázat, az istentisztelet ezen ősi gesztusának egyik újszövetségi előképe az egyik húsvéti elbeszélésben olvasható: „Amikor meglátták, leborultak előtte, de néhányan kételkedtek." (Mt 28, 17) A leborulás a test imája, a megtapasztalt kegyelemre adott válasz. Mindaz, ami a Színeváltozás Hegyén történt, megrendítette a tanítványokat: Isten szentségével és szépségével való találkozás hatására a szemlélődők arcukkal a földre borultak. Máté evangelista így beszéli el az ott történteket: „Még beszélt, amikor íme, fényes felhő borította be őket, s íme a felhőből hang szólt: Ez az én szeretett Fiam, akiben kedvem telik, őt hallgassátok! – Ennek hallatára a tanítványok arcra borultak, és nagyon megijedtek." (Mt 17,5–6)

A monostorban a vendégfogadás szituációjában, az idősebbeknek és a fiatalabbaknak a találkozásakor a felállás, a meghajlás és a leborulás mind-mind az egymás iránti tisztelet kifejeződésének a formái. Az imádságban és az emberi kapcsolatokban gyakorolt leborulás belső vágyból fakad, a tisztelet érzésének kifejeződése, a konfliktusok kezelésének, a kiengesztelődésnek az eszköze: „Ha pedig valamelyik testvért apátja vagy elöljárója bármi csekély ok miatt megfeddi, vagy csak ha érzi, hogy valamelyik elöljárója, bár csak kis mértékben is, haragszik vagy neheztel rá, akkor azonnal minden késlekedés nélkül boruljon le előtte a földre, és elégtételképpen feküdjék lába előtt mindaddig, míg áldásadással annak haragja le nem csillapodik." (RB 71,6–8) A tiszteletadás lehetővé teszi a kiengesztelődést, a kölcsönöséget: van, aki bocsánatot kér, s van, aki kész megbocsátani.

Az arcraborulás az útra küldött testvéreknek a monostorba való visszatérését segítő gesztus: „Azon a napon, amikor a testvérek útjukról visszatérnek, minden imaóra végén boruljanak le az imaterem padlóján, és kérjék mindnyájuk imádságát azokért a hibákért, amelyekbe esetleg útközben rossz dolgok látása és hiábavaló beszédek hallása által beleeshettek." (RB 67,3)

Az új testvérek befogadásának, a szerzetesszentelési liturgiának is meghatározó gesztusa a leborulás: „az új tetsvér boruljon le minden egyesnek a lábához, hogy imádkozzanak érette". (RB 58,23)

b) A lábmosás

A vendégfogadás ókori rítusa, a lábmosás tovább él a kora középkori monostorokban. Erre utal az alábbi instrukció: „Az apát adjon vizet a vendégek kezére, s minden vendég lábát az apát is, az egész közösség is mossa meg." (RB 53,13) – Ezt a szolgálatot a korabeli társadalmakban a rabszolgák látták el. A monostor szerzetesei – ezzel a szokással szemben – Jézus gyakorlatát követték, aki az utolsó vacsorán megmosta tanítványai lábát. Itt hangzott el: „Példát adtam nektek, hogy annak erejében, amit én tettem

veletek, ti is úgy tegyetek. […] Tudnotok kell: boldogok lesztek, ha így cselekedtek." (Jn 13,15–17)

c) A tárgyak érintése

Az istentiszteletből fakad a teremtett világ, s azon belül az emberek iránti cselekvő felelősség és tisztelet. A monostorokban ez a tisztelet a tárgyhasználatban is kifejeződik, Benedek a házgondnoknak adott instrukciójában így fogalmaz: „A monostor minden felszerelését és minden vagyonát úgy tekintse, mint az oltár szent edényét. Semmit ne tartson elhanyagolható csekélységnek." (RB 31,10–11)

A látástól a szemlélődésig

Istentisztelet szavunk arra a cselekményre utal, hogy mi tiszteljük Őt. Az Evangéliumokat és a Regulát tanulmányozva nyilvánvaló, hogy az embereknek Isten iránti tiszteletét megelőzi Istennek a teremtményei, irántunk, emberek iránt tanúsított, szeretetteljes tisztelete. Isten arca szemlélődő arc. Bennünket, teremtményeit szemlél. Közvetlenül, együttérzéssel. Jézus Krisztus arca veséket vizsgáló és velünk együtt szenvedő arc. Mi az egyre közvetlenebbül észlelt szeretetre válaszolva tiszteljük Őt, Krisztus arcát.

A közvetett, tükör szerinti látás a végső időkben közvetlen látássá változik. Így ír erről a látnok János: „Látni fogják arcát…" (Jel 22,4)

Az arc egyszerre képes az ember külső és belső szépségét tükrözni, hisz évek múltával, a ráncok szaporodásával és mélyülésével épp a belső szépség kezd intenzívebben tükröződni.

Minden arc megszépül, ha elég hosszan szemlélődik, minden arc szépségét fel lehet fedezni, ha elég hosszan szemléljük.

Vásárhelyi Anzelm

NAPLÓ

A Szent Negyven Nap kezdetén szerzetesközösségünk a gimnázium diákjaival és tanáraival ünnepelte a szentmisét, és vett részt a hamvazás szertartásán a Bazilikában.

Március 6-án **Nényei Pál** (iskolánk volt diákja és tanára, drámaíró) tartott előadást *Elavulhat-e egy műalkotás? (Ne bántsd a' Zrinyit!)* címmel. A mű elemző bemutatása kapcsán az előadó arra a kérdésre is választ próbált adni, mi közünk lehet egy barokk kompozícióhoz (egy kötelező olvasmányhoz).

Szilágyi Áron olimpiai bajnok (kard egyéni, London, 2012) 13-án tartott előadást *Egy kardvívó pályája* címmel. Bemutatta, miként lett a kardvívás minden idők legeredményesebb magyar sportága. Saját élményei, erőfeszítései, küzdelmei nyomán érzékeltette azt a folyamatot, hogy miként lesz az ember olimpiai bajnok.

Március 15-én nemzeti ünnepünkről iskolánk diákjai az egyik osztály előadása segítségével emlékeztek meg, este pedig a gimnázium dísztermében a **Heveder-Üsztürü** zenekar erdélyi népzenét játszott.

A Bazilikában **Varga Tamás** (a Bécsi Filharmonikusok szólócsellistája) 18-án adott koncertet J. S. Bach, Ligeti György és J. Ibert műveiből.

Szent Benedek atyánk tavaszi ünnepén, 21-én a Bazilikában közösségünkkel együtt ünnepelt és homíliát mondott **Snell György** esztergom-budapesti segédpüspök, a Szent István-bazilika plébánosa. Az ünnepi szentmise végén került sor a *Pro Pannonhalma* díj átadására, amellyel a bencés közösség a Főapátság célkitűzéseinek megvalósításában jelentős mértékben, huzamos ideig közreműködő személyeket ismer el. Az idei díjazott, **dr. Szalay György** építészmérnök, egyetemi ta-

nár, aki a Rév-Komáromban lévő rendházunk gondnokaként is segített a Szlovákia területén felmerült problémás ügyek megoldásában. Ugyanezen a napon nyitotta meg **Major Balázs** régész a Pannonhalmi Főapátság monostori kiállítóterében *A sivatag – tájkép és szakrális tapasztalat* című időszaki kiállítást. Az évente megrendezett tárlatok különlegessége, hogy az apátsági gyűjtemények egyes darabjait olyan új kontextusba helyezik, amely nem egyszerűen történeti és művészi értékükre hívja fel a figyelmet, hanem összefüggésbe hozza őket a mai ember kérdéseivel. Az idei kiállítás – e hagyomány jegyében – egy kedvelt festészeti műfaj, a tájkép tradíciójához nyúl, s e szerteágazó képtípus tematikáját szűkíti a sivatag bibliai, földrajzi és spirituális tapasztalatára. A sivatag témája azért is érdekes e falak között, mert azon túl, hogy fontos bibliai helyszín, egyszerre jelöli a keresztény szerzetesség szülőföldjét, és azt az elemi tapasztalatot, amelyet – így vagy úgy, hosszabb vagy rövidebb ideig – mindannyian átélünk.

A pannonhalmi szerzetesközösségben a ***Miserere zsoltár*** nagyböjti éneklése 1639-re megy vissza: a török kor utáni újraindításakor vették át a bűnbánattartásnak ezt a formáját, amelyet eredetileg nagyböjt hétfőin, szerdáin és péntekjein tartottak nagyhétfőig bezárólag. Egy időtől fogva aztán már csak a nagyböjti péntekeken tartották meg az imádságot: hol többszólamban, hol a szerzetesközösség recitálásában szólalt és szólal meg az 50. zsoltár. Legújabb hagyományunk, hogy egy-egy alkalommal a **Szent Márton Kamarakórus**, illetve a gimnázium énekkara is bekapcsolódik az éneklésbe a Palestrina zsoltár-feldolgozásával.

A gimnázium Dísztermében *Bartók Béla* születésének 125. évfordulója alkalmából iskolánk diákjai és zenetanárai adtak koncertet.

Március 27-én **Horn Ildikó** történész (ELTE BTK) tartott előadást *Ádáz ellenfélből a legjobb barát* **(***Báthory István és Bekes Gáspár kapcsolata)* címmel. János Zsigmond uralkodása vége felé – a 16. századi Erdély legtehetségesebb politikusaiként – mindketten arra törekedtek, hogy a gyermektelen uralkodó örökébe léphessenek. Szinte mindenben egymás ellentétei voltak: származásban, vallásban, politikai nézeteikben, karrierépítésükben, habitusukban és értékrendszerükben is. Az előadás kettejük harcát mutatta be a politikai intrikáktól a fegyveres konfliktusokon át a váratlan végkifejletig, amikor új politikai környezetben és szituációban kibékültek, és megtanultak eredményesen együttműködni. Ugyanezen a napon került sor **Siska Ádám** zongoraestjére is a díszteremben.

Nagyhétfőn a gimnáziumi tanárok lelki napját idén **Binzberger Ákos** atya vezette. A húsvéti ***Szent Háromnap***ot – a hagyományoknak megfelelően – vendégeinkkel ünnepeltük. **Asztrik főapát úr** *A sivatag – a keresztény szerzetesség bölcsője* címmel tartott előadást, **Binzberger Ákos** atya *Gyümölcsöt érlelő*

szenvedés – Getszemáni kertjétől húsvétig címmel kalauzolt el húsvét titkának mélyebb átéléséhez, **Borián Elréd** atya pedig *Bevezetés*t adott a bencés lelkiségbe. A liturgikus részvételt segítő, a keresztény húsvét kozmikus vonatkozásait bemutató előadást **Hirka Antal** atya tartotta *Tavasz – Húsvét – Éjszaka* címmel. A közös liturgia után **Áment Lukács** atya és **Kiss Zsolt** orgona-meditációit hallgathattuk. Húsvéthétfőn a bazilikában **Ella István** orgonahangversenyére került sor, amelyen születésének 350. évfordulója alkalmából J. S. Bach előtt tisztelgett.

Április 12-én, húsvét második vasárnapján bérmálta meg Asztrik főapát úr 33 végzős diákunkat. 19-én vasárnap pedig a vesperás imaóra elején **Szili László** jelöltünk felvételét kérte pannonhalmi közösségünkbe. A beöltözés során az új testvért Asztrik főapát úr monostoralapító királyunkról **István**nak nevezte, és átadta neki a szerzetesruhát.

Hoffmann Béla 17-én tartott előadást *Irodalomkritikai csatározások Ulixes (Odüsszeusz) figurájának értelmezhetőségéért (Dante, „Színjáték", Pokol XXVI. ének)* címmel.

A Pannonhalmi Területi Apátság idei ***családnap***ját 18-án tartottuk a Pannonhalmi Főapátságban. A családnap előadója **Uzsalyné Dr. Pécsi Rita** neveléskutató volt. A záró-szentmise főcelebránsa és igehirdetője **Pintér Ambrus** atya volt.

A kommunista diktatúrák áldozataira 22-én emlékeztünk. Diákjainknak **Kapitány Gábor** és **Kapitány Ágnes** (szociológusok) tartottak előadást *Különös képek szüleitek, nagyszüleitek gyermekkorából* címmel. Az előadás néhány korabeli leleten: híradó-filmen, játékfilm-részleten keresztül próbálta feltárni ennek a ma már múltba tűnt világnak néhány sajátosságát. Az úgynevezett *„szocializmus"* ugyanis a most élő idősebb nemzedékek életének több mint negyven évét uralta.

Áramlási citometria a kutatás és a gyógyítás szolgálatában címmel tartott előadást 24-én iskolánk volt diák ja, **Toldi Gergely**, a SOTE Szülészeti Klinika orvosa. Az áramlási citométer napjainkra az orvosi kutató és gyógyító munka egyik elengedhetetlen eszközévé vált, ami jól példázza, hogyan fonódik összse a kutatás és a gyógyítás gyakorlata az orvosi tevékenység során.

Az április végi tanári konferenciák vendég-előadói **Mailáth Nóra** pszichológus, illetve **dr. Csiky Miklós** gyermekpszichiáter voltak, akik iskolánk diákjai között tapasztalható nevelési problémák megoldási lehetőségeiben adtak segítséget.

Május 1–3. között *hivatástisztázó lelkigyakorlat*ot tartottunk fiatal férfiaknak **Gaál András** (háromgyermekes apa) és **Binzberger Ákos** atya vezetésével.

A gimnázium 12. évfolyamának ballagási ünnepélyére május 1-jén került sor. A végzősök nevében búcsúzó **Kovács Fülöp** többek között ezt mondta: *Most teljesítenem kell egy kötelességemet. Ilyenkor mindig olyan sután és erőtlenül hullanak ki belőlem a*

szavak. Érthető is, hiszen annyira nehéz kimondani. Tudom, hogy Pannonhalma nem tökéletes. Az útban vannak hibák. És néhány helyen a tégla is hiányzik, de ezen az úton mentünk hat-négy éven keresztül. Ezen az úton kísértek minket azok, akiknek most el szeretnénk mondani. Elmondani az osztályfőnöknek, prefektusoknak. Nem az apáinkká váltak. Hanem mellénk léptek. Az évek során szőttünk pár ősz szálat hajukba. Az utolsót épp most, mikor búcsúzunk. Ugyanígy el kell mondani a tanároknak. A padban ültünk, ők pedig a tábla mellett álltak, amikor megérkeztünk. Most már nem így van. Lassan feltörekszik egy rövid szó a torkomon. Nem fejez ki mindent, de nem is tudok mindent egyszerre kifejezni. Inkább sután és erőtlenül kimondom: köszönjük.

A ballagást követő napokban mentek *tanulmányi kirándulás*ra a fiatalabb osztályok az ország közelebbi és távolabbi vidékeire, alkalmanként az országhatárt is átlépve Bécsbe, Máriazellbe, Kismartonba.

Május 14-én nyílt meg a ***Szent Benedek és a bencés spiritualitás*** című időszaki kiállítás a Pannonhalmi Apátsági Múzeumban. A szeptember 30-ig nyitva tartó tárlat a keresztény szerzetességet középpontba állító megszentelt élet évéhez kapcsolódik. A kiállítást **Szakács Béla Zsolt** művészettörténész nyitotta meg (a megnyitó szövege Figyelő rovatunkban olvasható); a megnyitó után a kurátor, **Kusler Ágnes** művészettörténész tartott vezetést.

Másnap, 15-én **Rovni István** fizikus (2004-ben végzett diákunk) tartott előadást *Fúziós fejlesztések tudományos szemmel és fissziós energiatermelés Pakson* címmel. Az előadás a fúziós és fissziós energiatermelés egy-egy kutatási, illetve technológiai irányvonalába adott bepillantást, bemutatva saját kutatási eredményeit is. Beszélt a paksi atomerőmű kapacitás-fenntartásának aktuális állásáról és technológiai kihívásairól.

A bencés atyák és testvérek 23-án ellátogattak ***Celldömölk***re, ahol a kegytemplom, majd a volt bencés rendház megtekintése és a közös imádság után a Somló hegy lábánál levő modern Kreinbacher Pincészet meglátogatása, ebéd és közben borkóstoló zárta a tavaszi „konvent”-kirándulást.

Pünkösd vigíliáján (23-án) elhunyt **dr. Sulyok Elemér** atya, aki főiskolánk igazgatója, teológiaprofesszor, bibliatudós, a *Pannonhalmi Szemle* főszerkesztője, sokak lelkiatyja és mestere volt. Június 1-jén kísértük utolsó útjára a Bazilikából a Boldogasszony Kápolnába.

Pünkösd ünnepén bérmálta meg Főapát úr Pannonhalma megfelelő korú és érettségű fiataljait. Másnap volt **Sztahura Ágnes** orgonahangversenye a Boldogasszony Kápolnában.

A holokauszt áldozatairól 29-én emlékeztek meg diákjaink **Berkovits Yehuda** személyes beszámolója segítségével, aki 14 éves korában élte át a koncentrációs táborok szenvedéseit, és aki Birkenautól Buchenwaldig részt vett a „halálmenet”-ben,

majd a láger felszabadulása után (hátán hozva édesapját) tért vissza korábbi lakóhelyére, Kassára.

Május utolsó szombatján került sor a hagyományos ***Bencés Öregdiákok Napjá***ra. A Bazilikában közös szentmisével kezdődött a találkozó, majd az időszaki kiállítás megtekintése és egyszerű ebéd következett. Ezután emlékeztünk meg a Pannonhalmi Bencés Gimnázium indulásának 75. évfordulójáról. A bevezető előadást **Asztrik főapát úr** tartotta *Kelemen Krizosztom főapát „iskolapolitikája" – a pannonhalmi gimnázium alapítása* címmel. Ezt követően párhuzamos beszélgetések kezdődtek kis csoportokban a kezdeti időkről (frontátvonulás, államosítás, ötvenes évek, hetvenes évek, családtörténet) és a közelmúltról (az első tanárnő, nem bencés prefektus, a farsangi „királyok"), majd **Hortobágyi Cirill** perjel atya előadása zárta az összejövetelt az apátság jelenéről és a közeljövőről. Ezen a napon tartotta a Bencés Diákszövetség a tisztújító küldöttgyűlését is, ahol megválasztották elnöknek **Kukorelli István** alkotmányjogászt, az ELTE alkotmányjogi tanszékének vezetőjét, egykori alkotmánybírót, főtitkárának pedig **Deli Gergely** jogtörténészt.

Hirka Antal

Néhány szerzőnkről

Balázs Gábor – az izraeli Bar Ilan Egyetemen doktorált filozófiából. Középkori és kortárs zsidó és keresztény filozófiát tanít. Egyik fő kutatási területe az izraeli filozófia.

Csordás Zoltán – festő és grafikusművész, rendszeres kiállító. 1994 óta a Pannonhalmi Bencés Gimnázium tanára, továbbá 2006 óta óraadó tanár a Magyar Képzőművészeti Egyetem Művészeti Anatómia, Rajzi és Geometria Tanszékén.

Kocsi György – teológiai tanár és prefektus, Veszprém; plébános, Zamárdi és Balatonendréd. Teológiai tanulmányait Győrben, Budapesten és Tübingenben végezte, ahol orientalisztikát és egyiptológiát is tanult. Oktat a szegedi Gál Ferenc Főiskolán, valamint a Kaposvári Egyetem Pedagógiai Főiskolai Karán.

Kovács Imre – művészettörténész; a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténeti Tanszékének docense. Kutatási területe: középkori keresztény ikonográfia, Liszt és a képzőművészet.

Margitházi Beja – az ELTE BTK MMI Filmtudomány Tanszékének adjunktusa, korábban a PPKE, az esztergomi VJTK, illetve a Sapientia EMTE tanára. Publikációi és kurzusai a film stílustörténetével, a korai- és némafimmel, a vizuális kommunkáció kutathatóságával, illetve a digitális kor új képfajtáival foglalkoznak. A *Filmtett* mozgóképes havilap (jelenleg: www.filmtett.ro) alapító szerkesztője. *Az arc mozija (Közelkép és filmstílus)* című kötete 2008-ban jelent meg a Koinónia Kiadó gondozásában, az általa társszerkesztett *Vizuális kommunikáció* című szöveggyűjtemény 2009-ben a Typotex kiadónál.

Nacsinák Gergely András – ortodox pap. Vallástörténetet tanít a Debreceni Egyetemen, publikációi rendszeresen jelennek meg folyóiratokban, kötetekben.

Schmal Róza – képzőművész, kritikus, Budapesten él. 2014-ben végzett a Képzőművészeti Egyetem doktori iskolájában, ahol a városi térhez kötődő képi és nyelvi metaforák kortárs művészeti megjelenéseivel, valamint a képen kívüli tér filmművészeti és képzőművészeti szerepével foglalkozott.

RÉSUMÉ

Face/Image

Ákos Elemér Sulyok OSB (1941–2015)

Farewell to Father Elemér!

J. A. Tillmann: Our Contours Emerge

György Kocsi: Can We Human Being See the Face of God? (Features of God in the Bible)

The present study does not predominantly examine the occurrences of the Hebrew word *panim*, because others (Nötscher, Reindl, Hartenstein) have already done it through their researches. It focuses such scenes or stories in which one meets God – as Adam and Eve, Abraham and Moses could see God's face. In such cases, man can see or cannot see God as well. According to certain traditions, the chosen ones can see God, whereas in other traditions they cannot see him (Moses). The face of God is an anthropomorphic or sociomorphic expression. Seeing God does not fill Abraham with fear of death, moreover he laughs at the promise of God (Gen 17,17). The face of God - on like the face of Jesus – is no more iconic for the living of this present time, because it is perceptible through the words of God, as in the Old Testament and in the New Testament too (Ex 34,6–7).

Gábor Balázs: The "Hiding of the Face" (Eliezer Berkovits's Understanding of the Shoah)

The paper after a short introduction to the post-Holocaust Jewish theology explores the philosophical answer of Eliezer Berkovits to Auschwitz. He is best known due to his application of the classical theory of *Hester panim* to the Holocaust. The ethical aspect of his thought removes the responsibility from God, and he claims that the Shoah was an inevitable consequence of the unlimited human freedom of choice. This paper offers a critic of the shortcomings of Berkovits' theory.

Sándor Gánóczy: The Meaningful Face of the Other (According to Levinas and the Bible)

This paper has dual aim. It seeks to explore the significance attributed to the human face by Emmanuel Levinas as the expression of uniqueness in friendship and love, and as the revelation of God as the Other. The paper also wishes to compare this understanding of the face to the theological metaphor of face present in the Old and New Testament. It expresses criticism towards Levinas's idealist humanistic stance, that does not encompass the evil that is also expressed by the human face.

András Gergely Nacsinák: The Absence of the Spirit (Ipseity and Sanctity on the Mosaics of San Vitale)

The mosaics of Ravenna provide a source for different interpretations through the ages and this is especially true for the so-called 'imperial panels' of San Vitale. The present essay approaches these lively portraits of Emperor Justinian and Empress Theodora with the intention of contrasting them with the seemingly uniform, 'iconic' representations of the saints and angels. Personality and character in this sense are but a result of the fallen state of humankind, which shall be replaced by the true Person, by the divine presence of the 'new creation', presented in the mosaic programme of the church building in it's totality.

Zoltán Csordás: Face and Picture (Symbolic and Concrete)

The essay seeks to explore the relation between face and picture through the experiences of the artist's first attempt to create a portrait. These experiences reveal the conflict within the dual nature of the face. This essay is therefore an attempt to outline the phenomenology of artistic creation.

Róza Schmal: The Unreachable Face (Vermeer, Manet, Borremans)

The essay aims at interpreting a special kind of picture that often reappears in the history of European painting. These pictures represent faces without feelings in a tight room, faces that do not reveal anything about themselves. The paper attempts to grasp why the faces in some paintings of Vermeer, Manet and Borremans reject the viewer's attention, how they do that, and where the viewer's attention is deflected after meeting with resistance. Finally, it poses the question, if the faces played, by giving some reorientation, a more important role in the process of interpretation than that of disappointing the viewer.

Imre Kovács: A well-known "face" from the Nineteenth Century (The Portrait of Liszt as an Allegory of the Artist in Ary Scheffer's Three Magi)

This study examines an allegorical painting by Ary Scheffer, the *Three Magi*, which represents Liszt posing in the guise of the youngest king, depicted in a sentimental manner. It explores the intellectual background of the picture, the meaning and the reasons behind this peculiar role-play. By identifying the portrait of Liszt with one of the three kings, Scheffer promoted the *Artist* to a rank that was only attainable by the biblical kings and the monarchs of this world looking for a model of identification in them through their portraits. The painter wished to provide a pictorial form to the ideal *Artist* as imagined by Liszt, thus creating the spiritual portrait of the musician desiring to theoretically define himself as an artist. For this reason the painter historicized the representational type of the character of the inspired artist and ingeniously associated it with the iconographic type of the *Three Magi.* The *Three Magi* thus becoming a framework-topic, emerged as a metaphor of the concept of the *Artist* of the age.

Beja Margitházi: Hybrid Characters (New Visuality and Uncanny Faces in the Cinema of the Digital Age)

In the age of CGI, VFX and motion capture, the creation and animation of digital characters is an everyday practice, not only in animation, but in live action movies, would they be realistic human-like characters (e.g. *The Curious Case of Benjamin Button*) or fantasy creatures (e.g. *Lord of the Rings*). Although computer-generated humans in movies and video games are not yet indistinguishable from live actors, the frequently cited saying that lifelike digital humans are the "Holy Grail" of computer animation, holds a strong suggestion of this intention. This search for the Holy Grail often ends with being trapped in the so-called "Uncanny Valley" (Masahiro Mori, 1970) as we see in the case of some ambitious, but unsuccessful movies (e.g. *Final Fantasy, The Polar Express, Beowulf, Adventures of Tintin*), meaning that increased realism in the case of artificially designed humanoids does not necessarily lead to increases in acceptance. This paper investigates the problem of the digital design and animation of some – partially or totally – computer generated characters in contemporary cinema, leading to the question of hybrid images, spatial and temporal animation, and remixed performances.

Anzelm Vásárhelyi: "I Seek Thy Face Lord"

Poems by László G. István, Uri Asaf, and Guillaume Métayer

Időszakos kiállítások a Pannonhalmi Főapátságban

A sivatag – Tájkép és szakrális tapasztalat
(2015. március 21. – november 11.)

Szent Benedek és a bencés spiritualitás
(2015. május 14. – szeptember 30.)

A Pannonhalmi Főapátság idén két időszakos kiállítással várja vendégeit. A monostori kiállítótérben egy kedvelt festészeti műfaj, a tájkép tradíciójához nyúl, s e szerteágazó képtípus tematikáját szűkíti a sivatag bibliai, földrajzi és spirituális tapasztalatára. A sivatag témája azért is érdekes e falak között, mert azon túl, hogy fontos bibliai helyszín, egyszerre jelöli a keresztény szerzetesség szülőföldjét, és azt az elemi tapasztalatot, amelyet – így vagy úgy, hosszabb vagy rövidebb ideig – mindannyian átélünk.

A *Szent Benedek és a bencés spiritualitás* című kiállítás az ausztriai lavanttali bencés apátság, a Pannonhalmi Főapátság, valamint további múzeumok gyűjteményeiből válogatott műtárgyakon keresztül nyújt betekintést a bencés lelkiség mintegy 1500 éves történetébe. A tárlat középkori és barokk műalkotások párbeszédére építve mutatja be Szent Benedek alakját, a szerzetesi életprogram meghatározó aspektusait, a szent kultuszát, valamint a bencés lelkiség magyarországi elterjedését. A kiállítás kiemelt műtárgya a Szent László felesége által készíttetett, s a Keresztfa egy szilánkját magába foglaló, ékkövekkel díszített *Adelheid-kereszt*, amely augusztus 5-ig tekinthető meg.

Lajkó Károly

Önsegítő pszichológia – nem csak keresztényeknek

(2015, második kiadás, 328 oldal, ISBN 978-963-314-079-6, ára: 2990 Ft)

Ez a könyv több mint három évtizedes pszichoterápiás munka összegzése, és annak bemutatása, miként lehet az evangélium tanításából erőt meríteni megrendítő események közepette is. Nem arról van szó csupán, hogy mintegy gyógyászati segédeszközként kínáljuk az evangélium tanításait. A tanítás akkor kezd eleven hatóerővé válni, amikor felfedezzük azt a kísérteties párhuzamot, amely Jézus korának történései és az azóta eltelt kétezer év eseményei között húzódik. E felfedezés fényében egészen más perspektívát nyerünk saját személyes sorsunkkal, szenvedésünkkel, törekvéseinkkel, értékrendünkkel, esetleges tragédiáinkkal kapcsolatban. Ez a perspektíva fontos részévé válhat keresztény szellemiségünknek.

Az alcímben szereplő megfogalmazás – *nem csak keresztényeknek* – egyesek számára hátrányos megkülönböztetésnek tűnhet. Igen, megkülönböztetés, de ez a határvonal a látszatot a lényegtől választja el. Nem kirekesztésről, hanem kibővítésről van szó, hiszen sokkal többen élnek keresztény felfogásban, mint gondolnánk, csak történetesen nem tudják, hogy a határ melyik oldalán állnak. Olyanok is vannak persze, akik keresztségnek vallják magukat, de az életükben erről kevés dolog tanúskodik. Ők rendre a kényelmesebb utat járják.

Nekik is szól ez a könyv.

Lajkó Károly – Egykori pannonhalmi bencés diák, neurológus, pszichiáter, pszichoterapeuta, a Szegedi Tudományegyetem óraadó tanára. Magyarországon elsőként alkalmazta a kontextualista behaviorizmus alapelveit (eddig négy könyve jelent meg ebben a témakörben).