

Dávid Katalin

Szakralitás a művészetben

■ A téma megkívánja a szakralitás fogalmának és annak a lehetséges szerepnek a meghatározását, amit ez a fogalom a művészetben betölt. Ugyanis az, amire a szakralitás utal – a „sanctus-szent” – nem par excellence esztétikai fogalom, hanem a keresztény-zsidó kultúrában – amiben élünk, aminek keretében a fogalmat használjuk – teológiai értelmezést kap, és mint ilyen, kizárólag a teremtetlen, az öröktől fogva létező tulajdonsága. Olyan minőség, amely maga Isten: „Én az Úr vagyok a ti Istenetek. Ti megszentelődtetek, szentté lettetek, mivel én szent vagyok” (Lev 11,44). Ebből következően, amit *szakralisnak* nevezünk, az *kötődik Istenhez, részesedik az isteniből*. Csak ha ezt figyelembe vesszük, tudjuk értelmezni és használni a fogalmat az esztétika területén, mert csak akkor vagyunk képesek és jogosultak adaptálni, hozzáilleszteni az esztétika törvényeihez.

Ezt megfontolva *szűkebb és tágabb értelemben kell tekintenünk a művészet szakralitását*. A szűkebb értelemben vett szakralis művészet – amire a szakirodalom az „ars sacra”, a „szent művészet” kifejezést használja – olyan alkotások összefoglaló megnevezése, amelyek egy valláson keresztül kötődnek Istenhez. Szolgálgják az istentiszteletet, tehát a liturgiát, a templom művészetét, a hit oktatását és a magánájtatosságot, és mint ilyenek a képzőművészetnek és az iparművészetnek szinte minden ágát érintik: az ötvösséget, a textil- és kerámiaművészetet, bútorművességet, könyvművészetet, festészetet, szobrászatot stb. Ezzel a vallást szolgáló szerepükkel érdemelték ki a „szent” jelzőt, aminek *semmi köze művészi valóságukhoz*. A fogalom *ebben az esetben nem lép be az esztétika sajátos világába*, csupán a valláshoz kapcsolja a művészi alkotást. Hogy mennyire így van, azt a liturgikus edények, tehát a vallás szempontjából a legszentebb tárgyak, az oltár, az úrasztala és felszerelési tárgyaik bizonyítják legjobban. Kehely, tányér, pikszis, gyertyatartó, kézmosó kancsó, tálca, bor- és víztartó, csengő, asztalterítő stb: a mindennapi használatban éppen olyan formában, éppen úgy használták és

használták őket, mint a templomban. Hogy mégis megkülönböztessék a templomban használtat az otthonitól, különböző vallásos témák, bibliai jelenetek ábrázolásával vagy egy felajánlási, Istennek, a templomnak adományozó szöveggel látják el. Illő tudnunk, hogy ilyen, sokszor imaszzerűen költői feliratokat őriz a magyar református művészet – elsősorban a késő reneszánsz – úrihímezéses úrasztali terítőkön, de az ötvöstárgyakon is. Hogy erősebb legyen a profán és a templomi használat szétválasztása, a közepkor különböző jelképi értelmezést kapcsolt a templomi tárgyakhoz. Ezt bizonyítandó, a XIII. századi liturgikus szerzőnek, Durandusnak *Rationale divinatorum officiorum* című, sok kiadást megért munkáját említem csupán, mert ez összefoglalja a kora középkortól a XIII. századig megfogalmazott, a liturgikus tárgyakhoz kapcsolt misztikus jelentéseket. Például a kehelyben Krisztus sírját látták, a kelyhet letakaró tányér pedig a sírboltot lezáró kötömbre utalt. Vagy említhetjük az oltáron égő gyertyákat, amelyeket a zsidóság és pogányság örömeiként értelmeztek, mert Krisztus megtestesülésével az igaz fény boldogsága érkezett hozzánk. Az arany kehely az isteni bölcsességnek Krisztusban elrejtett kincsét jelzi, az ezüst Krisztus minden büntől mentes tisztaságára emlékeztet, az ón pedig arra figyelmeztet, hogy Krisztus, aki váltságul adta magát az emberiségért, bár ezzel nem lett velünk, bűnösökkel azonos, mégis hasonló lett hozzánk. És hozzáteszi a meditáció, hogy az ember méltósága ezen a hasonlóságon alapul. Folytathatjuk, mert számtalan ilyen jelképet jegyez fel Durandus. Közös lényegük, hogy minden liturgikus tárgyhoz kapcsolt jelkép csak utószimbólum volt, ami azt jelenti, hogy akkor kapcsolták az edényhez, amikor annak liturgikus felhasználása már gyakorlattá lett. Egyetlen őszimbólum sincs ezek között, ami oka lett volna az adott tárgy oltáredények közé való felvételének. Ugyanakkor forrásaivá váltak azoknak az ábrázolásoknak, meghatározóivá annak az ikonográfiának, amely bár sem tipológiai, sem funkciójában nem határolta el e tárgyakat a profán

használatától, eszmeileg mégis megjelölte az oltár edényeit, értelmezte liturgikus szerepüket. Csak példaként említem, hogy ezek között gyakori a Krisztust szimbolizáló három *pelikán* ábrázolása a kelyheken: a madár, amint halott gyermekeit saját vérével kelti életre. Idézi a Megváltót, aki feláldozta magát üdvösségünkért, és az eucharishtiában önmagát adta eledelül. A naphoz felszálló *sas* az égbe felmenő Istenembert, a fészket felgyújtó és hamujából megfiatalodva felemelkedő *főnix* meg a sírjából új életre kelő Megváltót jelképezi. Természetesen bibliai jelenetekkel is díszítették az oltáredényeket, Krisztus életéből vett újszövetségi ábrázolásokkal, illetve olyan ószövetségi jelenetekkel találkozunk rajtuk, amelyeket a megváltás előképeként tekintett a középkor: Ábel áldozata, Noé bárkája, Ábrahám áldozata, Melkizedek áldozata stb. Ezek mellett uralkodó motívum az egyalakos Krisztus-ábrázolás, amelynek három jelentős ikonográfiai megoldását ismerjük.

Első a *kereszt*, rajta a Felfeszített alakjával. Második a *Maiestas Domini*, amely nemcsak a kehelyábrázolások kedvelt motívuma, hanem gyakori téma a középkori templomok bejáratának timpanonján is. Egy nagyobb félkörön ülve ábrázolja Krisztust, aki egy kisebb félkörön támasztja meg a lábát. Az ábrázolás ikonográfiai gyökere Izajás prófétához vezet, aki így idézi a Mindenhátót: „Az ég az én trónusom, és a föld a lábam zsámolya” (Iz 66, 1). Krisztus dicsőségét és az egész teremtett világ fölötti uralmát fejezi ki. Harmadik az *imago pietatis* ismert kompozíciója, amely a megkínzott Üdvözítőt ábrázolja, de a téma mégis elvont olyan értelemben, hogy nem állítható a bibliai keresztút kronológiájába. A kompozíció Krisztus fél alakja egy szarkofágból emelkedik ki, fején töviskorona, testén ágyékkötő, kezein és jobb oldalán a sebhelyek. Megkínzottsága a halálra utal, felemelkedése az örökkön élő Isten jelképe.

Sorolhatnám a példákat, amelyeknek feladata volt megjelölni és ezzel elkülöníteni az edényt a profán használatától. De e feladat nem változtatott azon a tényen, hogy az edények szakralitásukat nem magukban hordták; szentségüket vallási felhasználásuk kölcsönözte. Ugyanez igaz a festményekre és a szobrokra, az ún. ábrázoló művészetekre is, ha a valláshoz kötöttséget „pusztán” a téma, a mű tárgya adja meg. Tudomásul kell vennünk, hogy egy téma soha nem minősíti az alkotást, vagyis a mi esetünkben: *még oly szent és nagyszerű mondanivaló sem tesz szakrálissá valamely művet*. Mert a téma, a tárgy művészetén kívüli analógiák. Az alkotás művészi-esztétikai értékét és minősítését ezek alapján nem lehet megítélni, legyen az bármilyen nemes erkölcsi, vallási, világnézeti szempont. Fülep Lajost idézem,

amikor azt mondom, hogy dilettánsok elvitathatatlan privilégiuma így szemlélni és eszerint osztályozni egy alkotást. Az „ars sacra”, a *szűkebb értelemben vett szakralitás tehát nem jelenti egyben azt is, hogy a szakralitás fogalma esztétikai kategória lett*. Annyi bizonyos „csupán”, hogy a vallás kritériuma szerint lett szakrális az alkotás.

Legyen szabad a kérdést példával megvilágítani. Egy plébános felkereste Chagallt, és megkérte, fessen valamit a temploma számára. Maga Chagall meséli el a jelenetet, és elmondja, hogy a kérés igencsak meglepte, el se akarta vállalni, mondván, hogy miért éppen ő a kiválasztott, hogy jön ő ehhez zsidó létére, amikor annyi kiváló katolikus művész él az országban. És így folytatta tovább, sorolva a kifogásokat. A plébános türelmesen hallgatta egy ideig, majd félbeszakította: „Nézze, mester, maga azt festhet, amit akar, ne higgye, hogy én megkötöm a kezét. Fessen, amit szokott, virágcsokrot, szerelmespárt, színes vityebszki házakat kis tehennel meg ami még eszébe jut. Az én templomomba aki bejön imádkozni, tudja, én magam is tudom, hogy a templom Isten háza. És akkor miért ne lehetne ott Öntől egy szép, színes virágcsokor, egy szerelmes pár meg minden, amit jó szívvel csinál. Ugyanis a templom csak annyiban különbözik a többi háztól, hogy nincs olyan alkotás, ami ne illene hozzá. Legyen az vidám, kedves, szomorú, megrendítő. Isten háza olyan ház, amibe minden belefér. Mert lakója nem azt mondta annak idején, amikor közénk jött, hogy ez az enyém, ez pedig nem az enyém. Hanem azt mondta, hogy jöjjetek hozzám mindnyájan.”

Ezt a történetet azért szeretem, mert segít átvezetni bennünket a tágabb értelemben vett szakrális művészet vizsgálatához, ami dolgozatunk tulajdonképpeni témája. Azt kell megkeresnünk, és arra a kérdésre kell feleletet adni, mikor lehet egy alkotást, nem vallási szempontból, hanem az esztétika, a művészetfilozófia kritériumai szerint szakrálisnak nevezni. Milyen „feltételeket” kell a művésznek teljesítenie, hogy alkotása kötődjék Istenhez, részesedjék az isteniből? Mert erre, az isteniből való részesedésre utal a fenti *bibliai* idézet is: „szentté lettetek, mivel én szent vagyok”. A chagalli történetből annyit már tudunk, hogy ennek nem a téma megválasztása a feltétele.

Hogy továbbléphessünk, magának a szakralitásnak fogalmát kell – ha még oly röviden, ha csak néhány mondat erejéig is – érintenünk, hogy tudjuk, miről beszélünk, mert egyáltalán nem evidencia a szó helyes értelmezése. A szakrális ugyanis, amint említettem, nem esztétikai kategória, hanem teológiai. Jelenti az isteniből való részesedést, ami elsőrendűen az embert határozza meg.

Mégpedig mindenkit, azonos módon. Hordozója annak, amit „emberinek” nevezünk. Ez az a belső mag, a pszichológia szerint a „mély Én”, amelynek megértésére, megközelítésére módjára a XX. századi nagy pszichológiai iskolák mindegyike elsőrendű feladatként törekedett. Egyéniségünknek ezt a lényegét nevezi a teológia szakralitásnak, és a Biblia szavaival fogalmazza meg: *Isten saját képmására teremtette az embert. És hozzáteszi a szent író, mintegy nyomatékokat adva a lényegnek: magához hasonlónak teremtette. Mivel a szentséget csak Isten és az birtokolja, akit Isten részesít az isteniből, a szakralitás csak az embernek válik lényegévé, szubsztanciáját meghatározóvá a teremtett világban. Létét minden élő és élettelen egyaránt Istentől kapta, de az isteni „kép-más” csak az embert illeti. Tudnunk kell tehát, hogy ez a Hozzá hasonlóságunk, ez a maga képére teremttségünk azonos a szakralitással, ami minden embert összekapcsol, mégpedig a legmagasabb teológiai rendben, az „Isten gyermeke” fogalmában. Ebben nem érvényesül az idő, a múlt, a jelen és a jövő. Nem kap szerepet benne az egyes ember kulturális hovatartozása, nincs szerepe a tudásnak, nincs szerepe a személyiségi jegyeknek, amelyek az embereket megkülönböztetik egymástól, nincs szerepe a biológiai eltéréseknek. Nem kap szerepet benne az sem, hogy van-e istenhite vagy éppenséggel tagadja a Mindenható létét, van-e vallása vagy nincs, és milyen a világnézete. Életünk folyamán ez nem gazdagodik, nem szegényedik, nem fejlődik, nem korcsosul. Ez az az isteni döntés, amely kimondta: „Teremtsünk embert képmásunkra, magunkhoz hasonlóvá” (Ter 1,26). Nem kapcsolódnak hozzá feltételek. Elmúlhatatlan. Itt még azt sem mondhatjuk, hogy nem vagyunk erre méltók, mert az isteni gesztus nem igényel tőlünk semmit, ami méltóvá tehetne rá. Nem lehet kiérdemelni, és nem lehet elveszíteni. Lehet róla meditálni, de felfogni nem lehet, és nem áll szabadságunkban kiszakítani magunkból, mert nem áll szabadságunkban nem-emberré lenni.*

A fenti mondatokban a teológia nyelvezetét kellett használnom, mert a szakralitás teológiai fogalom. De a mondottak lényegét illetően – elhagyva a szakrális jelzőt – a filozófiai megfontolások is ugyanerre az eredményre jutnak, amikor így fogalmaznak: *az emberek emberi voltukban azonos méltóságot (dignitas) hordoznak.* Itt a „méltóság” helyettesíti a szakralitást, és ugyanúgy, az élővilágon belül, az embert meghatározó általánosról van szó. Ez az azonos, ez az általános az, amit szakralitásnak mondunk. Én nem állítom, hogy ez a legfontosabb az emberben. Annyi azonban biztos, hogy valóságunk legmeghatározóbb része.

A szakralitásnak nincs még egy definíciója, csak ez. Nincs külön meghatározás a művészet számára: a művészetnek el kell jutnia ehhez a belső maghoz, ehhez a mindenben meglévő istenihez, ahhoz a jelentéshez, ami általánosan meghatározza az embert. Innen méríti a szakralitást, ezt kell megérintenie, ehhez és erről kell szólnia. És ami a legfontosabb, hogy ez nem „boszorkányság”, éppen a művész számára nem az, hiszen a művészet lényegében hordozza a megérintés lehetőségét. Mert eljutni ehhez a mélységhez csak iránytűk segítségével lehetséges, és ezek az iránytűk a *művészi alkotás munkaeszközei*. Arról senki sem tehet, ha ezeket a munkaeszközöket a művész nem használja – márpedig a tapasztalat azt mutatja, hogy mind kevesebben használják –, sokan nem értik, nem is gondolkoznak a kérdésről, pedig a tudatosság nagyon lényeges, hiszen az alkotásba bele kell építeni. *A szimbólumról van szó, aminek lényege, hogy jelentéshordozó. A szimbólum az a „csodaeszköz”, aminek segítségével a szakrális megközelíthető és megfogalmazható, vizuálissá változtatható.*

Ez nem csak a művészre vonatkozik, minden emberre igaz. Mind önmagunk, mind mások belső világát megközelíteni: ezt a szimbólumok gazdag világa teszi lehetővé. És általános tragédia, hogy elvesztettük, nem értjük őket; fokozatosan homályosulnak el a szimbólumok. Ennek következménye belső világunk tapasztalt elhanyagoltsága, az a tény, hogy nem igényünk, és talán már nem is tudunk önmagunkkal és embertársunkkal szembesülni, a lelkiismeretnek már nincs szava hozzánk, tetteink mérlegelése és vizsgálata ismeretlen fogalom, nem keressük, fel sem ismerjük önmagunk képességeit, és ezért nem is tudjuk tökéletesíteni magunkat. S mindezzel a társadalmi neurózist stabilizáljuk. Itt a művész felelőssége. Irodalom, költészet, zene, a képzőművészetek, és sorolhatom a művészet bármelyik ágát, mindegyik várja azt a megváltást, amit csak a művész adhat meg neki, hogy kiteljesítse lehetőségeit, láthatóvá, érzékelhetővé tegye a szakralitást. Én magam, bevallom, mindig ebből a szempontból ítélem meg az alkotást: *elvárom, hogy megtaláljam benne azt a gondolatot, azt a jelentést, ami az embert lényegében érinti.* Ennek érdekében a művész torzítja a valóságot, lerombolja a látványhoz, a konvencionálshoz szokott szemléletünk illúzióit, mindazt, ami a műben a valóság mimézisét keresi, és ellentétbe kerül társadalmi előítéletekkel. Van Gogh ír erről egyik levelében: *„Legnagyobb vágyam az, hogy megtanuljak olyan átalakításokat csinálni, a valóság olyan megváltoztatását, amely ha úgy akarják, akár hazugság lehet. Nos, igen, de igazabb, mint a szó szerinti valóság.”* S ugyanerre utal

József Attila is, amikor követeli a művésztől: „az igazat mondd, ne csak a valót”. Mint már említettem, ennek semmi köze nincs a témához, amit a művész beemel az alkotásba, sőt, a stílusához sincs semmi köze. Megbotránkoztatja a nyelvezete, ahogy megbotránkozás kísérete Michelangelo *Utolsó Ítéletét*, vagy említsük botrányt keltő modern hazai példaként Kondor Béla csodálatos tabernákulumát, amit el is pusztított a hozzá nem értés.

Mindezt példákkal lehet legjobban megvilágítani, hiszen a példa a gyakorlatot segíti, megmutatja, hogy milyen megoldásokkal találkozunk a művészettörténeti anyagban. Az alkotáson belül esetleg csak egy kis részlet kapja a szimbólum erejét, vagy egy önálló motívum vagy maga a kompozíció valósítja meg, de minden esetben érzékelhető formában van jelen az a valami, ami már nem önmaga, hanem megfogalmazása egy jelentésnek: *a szimbólum. A mű szakralitásának hordozója*. Erre nekünk, kívülállóknak, az alkotás szemlélőinek, befogadóinak rá kell találnunk, mert csak akkor fedezhető fel a műben

*lok Cselekedeteiből a Vagyonelosztás (4,32–37) jelenetét ábrázolja. A példa a lehetséges megoldások közül azt a metódust reprezentálja, amikor csupán egyetlen kis részletben fogalmazza meg a művész a gondolatot, tehát a szakralitás úgy jelenik meg, hogy a szimbolikus erőt ez a parányi részlet hordozza. A művészet egyik legmegragadóbb mondanivalója, az anya és gyermeke összetartozásának megjelenítése adja az alkotás jelentését. Olyan személyiséget érintő, mélységesen emberi és mindenkit magába foglaló a gondolat, amit az anya és gyermeke reprezentál, hogy Masaccio tudatosan vagy sem, méltón emelte szimbólummá, és adott általa szakrális méltóságot a műnek. Hogyan oldotta meg? Mert azt biztosan tudom, hogy nagyon kevesen vannak, még szakemberek is, akik „észrevették” ezt a „hogyan”-t. Az anya földig érő sötét ruhában áll, és jobb karján tartja gyermekét. Bal karját rövid ruhaujj fedi, *ami jobb karján hiányzik*. A művész bizony nem festette meg, meztelenül maradt a gyermekét tartó kar. A gyermek háttal van nekünk, és félig meztelen kis teste úgy egybeolvad az asszony ruhátlan karjával, hogy pontosan tudjuk, éppen ez a ruhátlan kar kellett ahhoz, hogy *organikus kapcsolat teremtdőjék közöttük*, hogy láthatóvá váljék a gyermek függősége, az anyának védő szeretete és *az anyaság* életet adó szent fogalma. És ehhez még hozzájárul az is, hogy Masaccio, akinek festményeihez kortársai és napjainkig a művészek ezrei zárandokoltak tanulni, aki oly precízen tudta megformálni az emberi testet, itt bizony *merészen eltorzítja a látványt*. A gyermekét tartó kar felső része, az anatómiát semmibe véve, torzan meghosszabbodik, hogy ezáltal erőteljesebbé váljék a gyermekét ölelő és tartó mozdulat. Állunk előtte, és be kell vallanunk, hogy mindezeket nem vesszük észre, mert csak a kisugárzását látjuk: a gyermek örök biztonsága, a kis életet a jövő felé vezető szeretet lesz láthatóvá. A kompozíció egészének témája bibliai, de művészi szakralitásához ennek semmi köze, szakralitását a szimbólummá emelt anya-gyermek eszméje hordozza. Azt nem tudhatjuk, mi váltotta ki a művészből ezt a gondolatot, benne élt, vagy a téma inspirálta, de megszentelte vele az alkotást, szakralitást kölcsönzött a műnek.*

rejülő szakralitás. A példák erre a rátalálásra, a szimbólum felismerésének lehetséges módjára utalnak, és a műnek e szempontból való elemzéséhez is segítséget nyújthatnak.

Egy nagyon szép és sajátos megoldással találkozunk a firenzei S. Maria del Carmine Brancacci-kápolnijában, ahol Masaccio egyik sokalakos kompozíciója az *Aposto-*

A következő példám mintegy fél évezreddel távolodik el a Masaccio-freskótól, a XX. századba vezet, és ennek a századnak talán legmegrendítőbb alkotása, számomra bizonyosan a modern szakrális művészet egyik legteljesebb képviselője. Mert keresve a művészetben a szakralitást, nincs jobb példa ehhez, mint magunk elé állítani Picasso *Guernicáját*. Mindent „tud” ez a kép, amit el kell

mondanunk a szakralitás és a művészet kapcsolódásáról. És nincs olyan istenháza, nincs olyan templom, amelyben ne kaphatna méltó helyet, pedig nem tartozik a szűkebb értelemben vett szakrális művészethez, az „ars sacrá”-hoz. Erről a képről tudnunk kell, hogy sokkal több mint művészi teljesítmény, több mint történelmi megemlékezés, több mint valamiféle politikai állásfoglalás. A *Guernicára* azt kell mondanunk, amit a középkor csodálatos szent iratairól mondunk: ez a mű legenda, ami azt jelenti, hogy átörökíti a jövő számára, megítéli és ugyanakkor megváltja a teljes XX. századot.

1937. április 26. Még emlékszem a Nemzeti Újság cikkére, amely a londoni Times híradását összefoglalva, jelentést adott a történekről: Guernicát, a baszkok ősi városát, az Ibériai-félsziget egyik kulturális örökségét a Franco-lázadókat támogató német Condor légió bombázta olasz harci gépek támogatásával. Három és negyed órán át, szünet nélkül zúdította a városra a Junker gyártmányú bombázók flottája a halált, mialatt a vadászgépek

A kép fekete-fehér, minden szín nélkül. Ennek értelme kettős. Egyrészt ezzel utal a történekről hírt adó újságokra, feleleveníti a napilapokat a maguk fekete-fehér valóságában, amikor magát az újságot bele is applikálja a kompozícióba. A hír így válik vizuálissá. A másik megfontolása az a félelem volt, hogy a színek, azáltal, hogy a kép terébe beépül a valóság koloritja, enyhítenék a rettenetet. Ki kell zárni ebből a történekből a mediterrán világ szépséget hordozó fényeit. Messze elkerülte ugyanakkor, hogy valamilyen formában rögzítse a híradások leírásait. Az eseményt közlő újságok nemcsak részletesen ismertették a történeket, hanem megrázó fotóanyag is kísérte a publikációkat. Az összedőlt otthonok, a félig kiszakadt házfalak, a halottak, a rémülten menekülők, a gazdátlaná vált állatok, a mindent eltakaró por, a kavargó füst, a pusztulásnak mindaddig még nem ismert reprezentációja: ez lett a csodálatos városból.

És ezt értelmetlen dolog megfesteni, hiszen a fotók és a filmek valóságukban örökítették meg az eseménye-

a földekre menekülő embereket géppuskázták. Ennyi a történet. Hónapokkal előbb Picasso megbízást kapott, hogy a párizsi világiállítás spanyol pavilonjába készítsen egy festményt. Ennek akart végre nekikezdeni, amikor megjelent a rettenetes hír, ami eldöntötte a tematikát, és júniusban már fel is állították a pannót. A képet Guernica városának ajándékozta a művész azzal a feltétellel, hogy csak Franco bukása után kerülhet oda. Addig nem lépheti át a spanyol határt.

Így azután, a világiállítás lebontásakor a New York-i Modern Múzeumba került megőrzésre, és számomra ez a száműzöttsége önmagában kulturális szimbólum lett. De ez már a múlt. A festmény hat évvel Franco halála után, 1981-ben visszakérült Spanyolországba; 1992 óta a Reina Sofía Múzeumban látható.

ket. Ugyanakkor nem tudták értelmezni a lényegét, azt, hogy az emberi szellem, az emberi értelem vált önmagát elpusztító erővé. *Ami az emberben a legnagyobb, a legszentebb, az esett bűnbe, és teremtette meg a földön a poklot.* A művészre ennek megfogalmazása várt, és Picasso tudta, hogy ehhez jelképekre van szüksége. Azonban tudta azt is, hogy az ősi jeleknek sajátos, korszerű interpretációját kell megteremtenie. Ezért nincs a képen semmilyen valószínű elem. Nem Guernicát festette meg, hanem amit az jelentett. Ez a megrendítő benne: nyolc évvel Hiroshima előtt, megfestette Hirosimát. Művének összetevői eljövendő realitásukban megjelenítik az 1945-ös atomtámadást. Annak a valóságát látjuk, nem az egykori spanyol eseményeket. A művész a Guernicában történekből pontosan kikövetkeztette a logikusan várható jövőt.

A kompozíció a fájdalom, a kiszolgáltatottság, a halál hordozója. A képtér sötétjét egyetlen villanylámpa fénye bontja meg, amely ugyan nem oldja fel a sötétséget, de látni engedi a történést. Elveszett, megsemmisült a kultúra: ezt fejezi ki a kép alján darabokra tört, eldőlt szobor. Halálos veszélyben az élet: ez a megsebzett, gyötrődő ló jelentése. A ló az élet jelképe, mert ősi mítosz szerint ő hozza közénk az égbolton át kocsiját húzva a fényt és meleget adó, az életet biztosító Hélios napistent. Gyötrődése, kínjai mindannak elpusztulását jelzi tehát, amit emberinek, amit életnek nevezünk. Az élet száll el belőle, ki a térből a messzi sötétbe, amit a művész az ősi lélek-jelképpel, a galambbal ábrázol. A ló szájából kirepülő galambbal a lélek hagyja el a halál birodalmát. Az égő ház lángjaiban egy női alak áll, egy másik pedig rémülten menekül onnan. A kétségbeesetten sikoltó anya halott gyermekét tartja a karjaiban. Lényeges motívum az az asszony, aki a nyitott ablakon át egy lámpást vág bele a külső térbe, ami jelzi, hogy sötétség uralja a világot. Mindezek a motívumok a bika felé irányulnak, ő áll a kompozíció eszmei központjában. Ősi spanyol misztérium, hogy ő az erő jelképe, a segélykiáltásokat felfogó és továbbító biztonság. Minden arc rátekin, minden mozdulat felé kapaszkodik. A bika az egyetlen, aki kitekint a térből felénk, a külső világ felé. Ahonnan segítséget remél a végső pusztulás ellen. És éppen általa válik valóságossá az iszonyat. Mert kifelé forduló mozdulata hirtelen megtorpan. Ezzel a megtorpanó mozdulattal jelzi a művész, hogy senkit és semmit nem lát a bika saját világán kívül sem. Nem csak az övé; minden világ végérvényesen elveszett. Picasso megértette Guernica igazi botrányát: ettől kezdve már nem áll szemben egymással két tábor, nem áll szemben ember az emberrel, nincs külvilág, nincs szemlélő, nincs remény a segítségre. Már az is kizárt, hogy az erősebb győzzön a gyengébb felett, eljutottunk oda, hogy többé már nem lehet győztes senki. Mert az öngyilkosság mellett döntöttünk akkor, 1937. április 26-án. A Guernicára ledobott bombák az ősi város elpusztításával magát a léteztették illuzórikussá. Múltunk és egész földünk megsemmisítésének lehetősége azon a napon realitássá vált. Ezt közli velünk a művész, aki megérte, hogy Hirosima fényképpé változtassa a festményt. Láttuk az atomtámadásról készült filmfelvételeket: a darabokra szakadt gyermektestet zokogva magához ölelő anyát, az égett testű emberek kétségbeesett menekülését, a szürkévé vált levegőt és azt, hogy hiába kísérelték megvilágítani a teret, nem fogta a fény. Mindez rajta van a képen.

Tudjuk, hogy a pannó elkészülése után Picasso maga is megrémült saját iszonyú jóslatától: „elpusztítottam

a földet”. És akkor egyetlen motívummal új értelmet, új jelentést adott a műnek. A szimbólumokkal telített kompozíció rettenetes mondanivalóját ezzel a magányos motívummal felülírta. Fogta az ecsetet, és az elkészült képre, a kompozíció alján, a széttört szobor kezénél egy kis virágot festett: a pusztult föld romjain bújik elő ez a kis növény. A gonoszt űző kultikus szertartások gesztusára emlékeztet: ha ez a virág ott van, azt jelenti, hogy megmaradt az élet. Az avantgárd nagyszerű mestere vállalta az egyik legnemesebb emberi lehetőséget: *a logikával szembeálló reményt*. Megszakíthatatlan marad a lét, valami túlélte a katasztrófát. A *Guernica* legtöbb elemzése eljut a mű jelentéséig, a kétségbeesés szimbólumain keresztül a föld pusztulásának megfogalmazásához. Csak nagyon kevesen veszik észre, hogy a művész ezt a jelentést egyetlen jelképpel új, ellenkező értelmű jelentéssé változtatta. Anélkül, hogy módosította volna az eredeti kompozíciót, a kis virágnak „logikátlan” beiktatásával a pusztulás reménytelensége helyett az élet reményét adta át. Ha van a világnak lelkiismerete, benne rejlik ebben a képben.

Érdekes még egy példát bemutatni, amelyben a mű kompozíciója hordozza a szimbolikus erőt, teszi vizuálissá a szakralitást. Legyen ez Henry Moore egyik szobra azért is, mert a plasztika sajátosan nehéz feladat elé állítja a szemlélőt, tehát érdemes egy szobor elemzésével is megpróbálkozni. Moore maga mondja, hogy a szobrászata a legnehezebben megközelíthető művészeti ág, és ennek okát a szobor háromdimenziós létében találja meg. Rámutat, hogy a gyermek, amikor kezdi megtapasztalni a teret, nem tudja megítélni a távolságokat és a mélységeket. Ezt a képességét praktikus szükségéből kell kifejleszteni. Éppen mert ennyire mindennapi szükséglet, az ember, ha megszerezte, nem kutat tovább a formák térbeli valósága után, a szemlélet megáll a gyakorlatnál. A szobrot ezért csupán tárgyi valóságként tekintik, sajátos törvényei ismeretének szükségessége fel sem merül a nézőben. Moore szerint több a formavak, mint a színvak. Kevesen vannak, akik eljutnak oda, hogy többet éljenek át egy plasztika szemlélésekor, mint az emlékezet örömét, amely a valóságot ismeri fel a műben. Ennek oka az, hogy a szobor megtámadja a teret, annak közegéből szakít ki területet a maga valóságának, átveszi a tér három dimenzióját, úgy viselkedik, mint minden tárgy vagy személy a valós térben, és így akarja mégis, környezetétől elkülönítve sajátos esztétikai valóságát élni. Úgy foglalja el az általunk birtokolt teret, hogy nem nyújt érte semmi praktikusát. Vendéggé válunk saját világunkban. A probléma megoldása Moore szerint a három dimenzió maradék nélküli megvalósítása, ami azt jelenti, hogy a szobrot csak

körbejárva érthetjük meg. Ezt használja ki a művész arra, hogy a szobor teljességét, tehát magát a kompozíciót alakítsa szimbólummá, és így a kompozícióval tegye láthatóvá a szakralitást. Drámát sugárzó alkotásainak egyike a példánk, a *Pajzsot tartó harcos*. Azért választom ezt, mert szinte tanulmányszerűen mutatja meg a három dimenzió kialakításának lehetséges tökéletességét és az ebben rejlő jelentést hordozó energiát. A megformált alak, címének megfelelően, az ellenség felé pajzsát felemelő erő, a hatalmas, klasszikus szépségű atléta, a sérthetetlen ember. A művész ülőhelyzetben ábrázolja, széles válla, izmos, karcsú felsőteste, erőteljes lábizmai mozdulatra készen, mégis önmagába vetett biztonságának tudatában nyugodt méltósággal várakozik. A mozdulat nem támadó, hiszen sugárzik belőle a legyőzhetetlen monumentalitás, az az energia, amely nem ismer hatalmat maga ellenében. Majd tovább mozdulunk a szobor körül, és döbbenet eljűk meg, hogy ugyanannak az alaknak másik oldala egy szerencsétlen, gyenge, csonkolt embert ábrázol, aki nem tud már támadni. Hiányzik fél karja, fél lába, nyomorult, beteg, összetört, tekintete rémült, arcvonásai torzultak. A kompozíció így lett szimbólum, és mint ilyen, eszköz a művész kezében, hogy kiszakíthassa művét a valóság illúziójából, és lehetőséget ad a gondolat megfogalmazásához, amely egyetlen pillanatban, egyetlen teret elfoglaló mozdulatban minden emberre érvényes jelentést rögzít: a mindnyájunkban meglévő kettősséget, a bennünk rejlő ellentéteket. Az erő és a pusztulás drámaisága, az akarat és a tehetetlen gyengeség tragédiája, a bátor szépség és a megcsonkíttóság diszharmóniája. Idő és tér nem tudják ezt láthatóvá tenni. A szemlélőre az elmélyült meditáció vár, hogy a szoborban megfogalmazott jelentés megértésével eljusson a mindenki felé forduló humanitás mélységéhez, a másik embert megértő szeretethez.

A szimbólumok tehát azok az eszközök a művész kezében, amelyek segítségével megfogalmazható, vizuálissá alakítható, az alkotásba beemelhető a szakralitás. Legyen a mű az „ars sacra” képviselője, mint Masaccio *Vagyonelosztása*, legyen profán alkotás, mint a *Guernica* vagy Moore *Pajzsot tartó harcosa*, művészi szakralitását a benne megtalált és vizuálissá tett jelentés adja meg. S mint látuk, ennek egyetlen eszköze, hogy megtalálja a művész azt a szimbólumot, amely az adott műben rejlő gondolatot megjeleníti, ezért érdemes nagyon röviden rávilágítani a szimbólumot meghatározó sajátságokra, vázlatosan érintve lényegüket és természetüket. Vázlatosan, hiszen a szimbólumokat könyvtárnyi anyag foglalhatja csak össze.

E sajátságok közül az egyik legfontosabb, hogy a szimbólumokat örökségként kell kezelnünk. Kapjuk és to-

vábbítjuk, de tesszük ezt úgy, hogy minden korszak új interpretációkkal aktualizálja. Ez nem mindig jelenti gazdagításukat, de sokkal fontosabb, hogy ezzel tudjuk honosítani őket, saját korunk és az utódok érdekében. Ezt megtenni, elsősorban a *művészek és írástudók felelőssége*. A szimbólumok, ahogy erre utaltam már, az ember személyiségének legbelsőbb lényegével szembesítenek. Ez azonban csak egyike a bennünk rejlő lehetőségeknek. Valójában életünk minden fontos mozzanatában iránytűként vannak jelen. A születés és a halál, a földi létezés kezdete és vége minden kultúrában velük van átítatva, őket jelenítik meg, őket közvetítik a különböző vallások szertartásai. De szerepük van a hétköznapi érintkezé-

seiben, a megszokottá vált gesztusokban, vágyainkban, reményeinkben, örömeinkben vagy a nehézségek idején, mindig segítően vannak velünk. Végigkísérik az életet úgy, ahogy végigkísérik az emberiség történetét. A szimbólumok, mint már említettem, az ember kizárólagos tulajdonai, és mivel az emberré levés pillanatától velünk vannak, mindegyiknek a múltba messze nyúló története van. Erre utal, amit kérdésemre a vértesszőlősi ásatás vezetője, Vértés László mondott. Megkérdeztem tőle, hogy a telep egykori lakóját miért nevezik előembernek, hiszen ott vannak mellette a munkaeszközei, a tűzrakás nyomai, az állatok elfogására készített csapdák. Mindezek azt mutatják, hogy okos volt, gondolkodott, megfontolta a tetteit. Ezt a választ kaptam: valóban a telep egykori lakója

nem lehet kitalálni. Új megjelenítést kaphat, új, aktuális interpretációt kaphat, de évezredek processzusok eredményeként születik.

Ebből adódik, hogy a szimbólumoknak messze visszanyúló történetük van. Amikor összeállítottam a *Bibliá*-ban található szimbólumokat, nem egy esetben, interpretációjukhoz rokonságot keresve azt vizsgáltam, hogyan és honnan érkeztek a *Bibliához*. Sokféle tudomány segíti a kutatót ebben a munkájában: néprajz, népművészet, vallástörténet, archeológia, művelődéstörténet stb. Az ember visszamegy a múltba. Eljut addig a pontig, amíg a leletek, analógiák elvezetik, de tudja, hogy a legősibb emlék sem az első, csupán a legrégebbi. Izgalmas volt az eredmény, amikor ezen az úton rátaláltam egy csodálatos családfára, a szimbólumoknak időtől, földrajzi fekvéstől, a különböző kultúráktól független összetartozására. Erre utal Jung, amikor az *Emlékek, álmok, gondolatokban* azt mondja: „Az archetípus fogalma abból a sokszorosan ismétlődő megfigyelésből vezethető le, hogy például a világirodalom mítoszai és meséi bizonyos meghatározott, mindig újra visszatérő motívumokat tartalmaznak.” Én magam nem tudok erre más magyarázatot találni, mint azt, hogy hiszek egy ős-kinyilatkoztatásban, ami együtt járt a teremtés aktusával. Aki a jelképek eredetét kutatja, megtapasztalja ezt, mert ebben talál elfogadható magyarázatot a szimbólumoknak időtől, kultúrától, világrésektől független azonosságára. Sok példa jut eszembe, de talán a probléma megvilágítására a legkézenfekvőbb az *életfát* hozni fel a szimbólumrokonság bizonyítékaként. Már csak azért is jó ez a példa, mert a művészeteknek és az irodalomnak évezredek óta használt jelképe.

Az életfa a mesék égisz faja, amelynek gyökere az alvilágba nyúlik, törzse átszeli a földi létezést, lombja pedig az egekben terebélyesedik ki. Ő a világfa, amely az élet megszámlálhatatlan sokféleségét egyé fogja össze, mert a föld szívéből nő ki, és felmagasodik a mennyekig. Hordozója az ember legszentebb vágyának, hogy létezik erő, amely összeköti a földet és az eget – az ember és a láthatatlan szellemi világ otthonát. Minden mítosz tudja, hogy megközelítése, erőt adó gyümölcsének birtoklása nem könnyű. Aki elérni akarja, annak szembe kell néznie és meg kell küzdenie az elé tornyosuló veszélyekkel, próbát kell kiállnia, ellenállni a gonosz kísértéseinek. Így részesülhet a belőle fakadó életből, mert ő a mesék, mítoszok világának gyógyító, erőt adó, bajelhárító fája, ereje van megállítani a pusztító járványokat, megsemmisíteni a test és lélek rokkantságát. A késő antik idők-ből származó bölcs *Physiologus* is tud erről a csodálatos fáról, amelyet „peridexion”-nak – „minden irányban se-

mindent tudott, de csak akkor nevezhetem embernek, ha *amulettet* találok mellette. Mert az amulettben megszületett szimbólum az emberi szellem működésének első bizonyítéka. Ugyanerre mutat rá Jung, amikor a szimbólumokat archetípusnak tekinti, tehát az ember olyan meghatározójaként, ami ember-voltának velejárója. Ős-képnek is nevezi, amivel elkülöníti a szimbólumot, mint archetípust a többi jelképtől, pl. az allegóriától, emblémától, analógiától, mert ezekkel szemben a szimbólumot

gító”-nek – nevez. Tőle tudjuk, hogy a sárkány nagyon fél ettől a fától, még az árnyékától is. De ha valaki eltávolodik tőle, azzal könnyűszerrel végez a gonosz.

A létezés, az élet szimbólumát az emberiség a fához köti, és így találkozunk vele a *Biblia* szent szövegében, ahol kiindulási pontunk a teremtéstörténet. „Az Úristen a földből mindenféle fát sarjasztott, ami tekintetre szép és táplálkozásra alkalmas. Azután kisarjasztotta az élet fáját a kert közepén, meg a jó és a rossz tudásának fáját... parancsot adott az embernek: »A kert minden fájáról ehetsz. De a jó és rossz tudás fájáról ne egyél, mert amely napon eszel róla, meghalsz.«” (Ter 2,8.16–17). Ez volt a próba, amelynek ha nem tud ellenállni az ember, elveszti az életfa gyümölcsét. És az Isten képmására teremtett ember nem állta ki a próbát. Így tehát innen, a két fa tövéből indul el az emberiség drámája, aminek középpontja az a végtelen irgalom, amely úgy dönt, hogy visszaadja az elvesztett örökséget, az életet. Ennek elfogadását azonban már nem teszi függővé tőlünk, hanem ő maga kínálja föl személyes földi jelenlétével, az emberi sors vállalásával. Ez volt a megváltás isteni gesztusa, és az életfa, mint a megváltói áldozat eszköze megjelent a történelemben, a Golgotán felállított keresztfa által. A kora középkor tudós teológusai és a legkorábbi művészet a paradicsomi életfát a krisztusi kereszt előképének, antitípusának tekintik. Meditációk, himnuszok költői szavakkal fogalmazzák ezt meg. Krétai Szent András – (660-740) himnusza szerint a kereszt az egész kozmosz helyett engesztel, körbehatárolja a világot, az ég magasságát és a föld mélyét. Ő a teremtést összetartó abroncs, az egyetemesség (oikumené) hordozója. A kereszt-életfa gondolata a legendák világában talál otthonra, amelyek a középkori irodalom gyöngyszemei. Az életfának és Krisztus keresztjének összekapcsolása olyan erős vágya volt a keresztényeknek, olyan mély, hitbeli meggyőződés volt, hogy az elzárt életfa a megváltás keresztjében visszatérni közénk, amit pusztán analógiával nem látott megoldottnak a meditáció. A költészet nem elégedett meg azzal, hogy a paradicsomi életfát a kereszt előképének tekinti, hanem a kettőt egyetlennek és azonosnak akarta tartani. Ennek a módja pedig nem lehet más, mint az életfának földi egzisztenciát biztosítani, tehát saját anyagával kell vállalnia a történelmi kereszt szerepét. Ezt úgy teheti meg, hogy odakölsönzi magát a földnek; a földből kell kisarjadjnia. Ez a hit és gondolat teljesíti ki a keresztlegendákat. Egyet emelek ki a sok variáció közül. Eszerint a halálos beteg Ádám elküldi fiát, Szetet a Paradicsomba, hogy az életfáról a halhatatlanság gyümölcsét hozza el. Azonban fia csak egy ágat küld Ádámnak a szent fáról,

hogy halálakor ezt az ágat tegyék az ősatya szájába, és ezzel temessék el. Így is történt. Ebből az ágból csodálatos módon kinőtt egy fa, amely végig az *Ószövetségen* kalandokkal teli eseményeket élt át, míg végül, mikor az idő beteljesedett, a poroszlók ebből a fából ácsolták a názáreti Jézus keresztfáját. A paradicsomi életfa így lett egylényegűvé a Krisztus keresztjével.

Az életfa nagyszerűen dokumentálja, hogy mennyire egyetlen, szent családfát alkotnak a szimbólumok az egész emberiség történetében. Az eget, földet összekötő fa bizonyítéka a létezés örökkévalóságába vetett hitnek, és lényegéhez tartozik, hogy egyetlen kultúra sem nélkülözhetette. Mégpedig ugyanazzal a reményt hordozó tartalommal, amely szerint természetes a végtelen jövő.

Csak az ültethette el, aki mindig Van, aki maga a kezdet nélküli lét. Minden kultúrában, az ősi pogány kultúrákban is az istenire utal, ahová az egész világ boldogsága az életfán keresztül kapcsolódik. Ágai beborítják a világot, hogy ezzel mindent odavonzzanak az ég felé, amerre a fa vezet. Úgy igyekeztem összeállítani a fenti mondatokat, hogy lehetőség szerint összefoglaljam velük azt a kultikus tradíciót, amelyet idő és térbeli határ nélkül hordoz az életfa-motívum. Legyen kínai, indián, afrikai mítosz, találkozunk vele az ősi Egyiptomban, Indiában, Peruban vagy Óceániában, tudjon róla Európa, Amerika, Észak és Dél mesevilága, értelme mindegyiknek azonos. *És mindegyikkel azonos a Biblia paradicsombeli életfája.*

Eszmeiségének ezt az azonosságát az embernek mint Isten gyermekének misztériumában kereshetjük.

Ez teszi megrendítővé minden szimbólum létezését.

Nekünk, magyaroknak van egy egyedülálló, csodálatos ötvöstargyunk, egy tarsolylemez, a Bezdéden feltárt honfoglalás kori temetőből. A honfoglaló magyarok művészetének alapmotívuma volt az életfa, amit gazdag palmetta-hálózattal formáltak meg. Indák, levelek, gyümölcsök stilizált sokasága díszíti e tárgyakat, változatos motívumokkal komponálva a felületet. Ezt látjuk a bezdédi tarsolylemezen is, amelyet beborítanak a palmetta ágai, levelei, indái. A lemez közepén azonban – váratlan motívum – ágakkal, virágokkal hangsúlyosan alakított keretben, egy bimbón állva, mintha az egész életfa-kompozíció termése lenne, *kiemelkedik egy kereszt*. Felülete úgy van megmunkálva, hogy ha kivesszük az egészből, önmagában is életet hordozó. Ezzel fejezi ki a lemez készítője, hogy valóban termés ez a kereszt, ami továbbviszi a növénylétezését. Nem tudom, hogy a pogány életfa-motívum és az örökéletet adó megváltói kereszt hogyan találkozott ezen a tarsolylemezen, de azt tudom, hogy ez az alkotás megfogalmazta, amint a pogány életfa átadja jövőjét a krisztusi keresztnek.

A szimbólumok meghatározó sajátága, hogy részei az ember természetének, ezért elvesztésük, hiányuk megcsonkítja az embert. Márpedig sok-sok évtizedes tapasztalat bizonyítja, hogy elvesznek a jelképek, nem értjük üzeneteiket, nem táplálkozunk éltető erejükből. Nem feladatomban most ennek okát vizsgálni, de tudnunk kell, hogy elvesztésüknek természetes következménye lett az az „analfabetizmus”, amely a képi beszédet, a hallható, a látható kultúrát elzárta az emberek elől. Ennek hiánya sokkal silányabbá teszi az embert, mintha „csak” írni-olvasni nem tud valaki, mert az érzékszerveinket támadja meg, azokat, amelyek felfogják a felénk áradó üzeneteket. Hiszen nemcsak a múlt nagy alkotásait, hanem az elszennyeződött patak jelentését sem értjük már. Nemcsak az országúti kereszt pléh Krisztusa veszíti jelentését, hanem az út melletti, életét vesztett fa is. A jelképvesztés tehát kihat a természetre, minden teremtményre, letragikusabban pedig magára az emberre. Elzár minden értéket előle. Az már valóság, hogy az *Őszövség* zsoltárosa ma hiába írna le egyetlen mondatot is, és ugyan kinek szólhatna Vergilius vagy Dante túlvilágról tudósító utazása? Az ő kortársaik még ismerték a szavakat; ma már csak a tudomány érti őket. Ezt a hármat emeltem ki a kultúra nagyszerű múltjából, de hány gyöngyszem van még az évezredekben, amelyek elvesztek számunkra. *Már nem tölthetik be azt az eredendő szerepüket, hogy segítsenek önmagunk és a világ definiálásában.* Látjuk, halljuk, olvassuk

a művet, de a szimbólumokkal való kommunikáció éltető processzusa megszűnt. Jelentésüket veszítették.

Vágyunk rá, és reménykedünk a létezés szakralitását megfogalmazó jelképek újjáéledésében, mert átformálják az embert, megtanítanak értelemmel megtölteni egy kézfogást, egy mosolyt, egy elesett felemelését, és sorolhatunk napi gesztusokat, amelyek mindegyike kultúramegosztó. Ha ezek már nem üres mozdulatok, az ember nem érzi magát elfelejtettnek. Ugyanis kikerülhetetlen a valamikor csak vízióként felmerült félelem, hogy az ember a globalizálódó világban személyi szám lesz. Ez azonban nem rémiszt, ha a társadalomban a személyiség felismerése hétköznapi gyakorlat. A sokat szenvedett ember jogait ma már törvények biztosítják. Ez azonban kevés, mert a jogok mellett kiengesztelődésre vágyunk. Ehhez azonban újra kell tanulnunk a lélek nyelvét, a szimbólumokat. Mert a kiengesztelődés annyit jelent, hogy figyelünk a másik emberre, figyelünk a természetre, és figyelünk önmagunkra.

Ezek a gondolatok nem visznek el a témánktól, mert tudom, hogy a szakralist láthatóvá tevő csodálatos eszközöknek, *a jelképeknek örökbefogadói minden korban elsősorban a művészek voltak.* Tudományos dokumentuma ugyanis nincs annak, hogy harmincezer év előtt hogyan gondolkodott az ember, de ha kezembe veszem a parányi willendorfi Vénuszt, ez a csöpp kis szobor, a benne megfogalmazott szakralitással, teljes hitvilágukat élénk tárja. Vagy Erdélyi Zsuzsanna imádkozó öregasszonyai a sok évezred előtt élt emberek boldogságkeresését őrizték meg napjainkig. És az a keresztjel, amit ott találunk a korai kőkorszak barlangjaiban vagy ékszernek használt amulettek központi motívumában, az emberiség legősibb üdvösséget hozó szimbóluma volt. Ismerünk kultúrákat, ahol bajelhárító erőként értelmezték, végtelenbe nyúló karjai, mindeneiket átölelve, védelmet biztosítottak.

A művészet ilyen, tágabb értelemben vett szakralitására utalnak Kondor Béla csodálatos szavai:

„A por, a víz és a szél munkája belepiti utolsó épületeinket, útjainkat, alkotmányainkat. De tudom, lesznek művészek, és ebben áll életem reménye, akik igyekeznek majd akár évmilliókra szóló nyomot hagyni anyagban, jelrendszerben, tartósan és cáfolhatatlanul az utánunk vagy a máshonnan érkező értelmes lények számára. Jelet hagyni, hogy voltunk és elbuktunk, de lényünkben és e jelekben a magyarázat. A tanulság. Művészet lehet csak. Por, víz, szél, tűz ne ártson neki. Az idő össze ne zavarja jelentését.”

(Boldogságtöröredék)