

Zelnik József

Az Istennek ismerős arc

„Mintha a mindenség a szeretet egyetlen hatalmas óceánja volna, melybe elmerülve nem látja határát sem végét, és ő maga mindennek közepe volna.”

Keresztes Szent János

■ Ha a Megváltó szót kimondja az ember, valahol belül egy ődöbbsen hatalmasodik el benne. Valahol mélyen megérzi, hogy vannak olyan szavak, amelyeket mielőtt kimondunk, alá kell mérítenünk őket a hallgatásba. Mennyi csend kell ahhoz, hogy a Megváltóról beszéljünk? Meddig kell szemlélnünk Leonardo *Salvator mundi* című képét, mielőtt megszólalnánk? Meddig várt csendben Leonardo (és / vagy a vélt tanítvány), hogy meghúzza az első ecsetvonást? Miért is kell Megváltó? Az ősbűn miatt, vagy a mindennapiak, vagy mindkettő miatt. Hogyan közeledik a megváltó-jelenséghez az, aki idegennek érzi magát a Földön, és miképpen, aki otthon? Amikor ilyesmiről gondolkodik bármelyik fél valójában öröklét-gyakorlatokat folytat, tudatosan és öntudatlanul kontemplatív imát végez, nyelvi-lelki gyakorlatot, pontosabban lelki-nyelvi gyakorlatot, amelyben uralkodó szabály a *kontemplativus*. Mint a római *augur* figyelte a *templum*ról, a magaslatról, a szent helyről a madarak röptét, úgy próbálja az emberi lélek utánozni a szent-lélek-madár szárnycsapásait. Itt, az elején, szinte még mindegy, hogy a kiindulási pont az idegenség vagy az otthonosság, mert egy a vágy: kitárni a létezés kontemplatív dimenzióját. Nézzük meg, segít-e ebben nekünk ez a kép!

Tételezzük fel, hogy valóban Leonardo festette ezt a képet, mert róla vélhetjük azt leginkább, hogy birtokában volt azoknak a földi és talán égi információknak, amelyek kellett hozzá. A megváltó-jelenség olyan sarokpontja az emberi gondolkodásnak, ami megkerülhetetlen döntésre kényszeríti azt a létezés lényegéről.

Leonardónak nem vallási probléma volt a megváltás. Ő ebben az értelemben eretnek volt, egyszerre a zsidóság és a kereszténységé. Ismerte a zsidó Meg-



Leonardo da Vinci: Salvator Mundi
olajfestmény
1500 k.

váltót, a Messiást. Nem azért, mert többen próbálták bizonyítani, hogy anyai ágon ő is ehhez a néphez tartozott, hanem mert kortársainál mélyebben értette az *Ószövetséget*. Érdemes itt megkérdezni, vajon miért nem foglalkozott ószövetségi képekkel, miért nem vázsolta el őt is Mózes rendkívüli személyisége, mint Michelangelót. Miért lett Michelangelo az *Ószövetség*, Leonardo az *Újszövetség* festője?

A Megváltó választása idegenség-típus és természetesen otthonosság-típus választás is. Az európai kultúra egyik legnagyobb kérdése és talánya, hogy a római kereszténység miért helyezte oda Jézus személyisége mögé a zsidó Messi-

ás képét. Valójában ezzel örök kimondott és kimondatlan traumát vállalt fel. A zsidó vallás soha nem vallhatja teljes önfeladás nélkül a jézusi világ- és istenképet, a héber kánon beolvasztását a zsidó-kereszténnyé váló kultúrába pedig megbocsáthatatlan rablásnak tekinti. Ennek a két mélyesen különböző világnak a lényegi kérdéseiről ír, vall nagyon izgalmasan – mások mellett – Franz Rosenzweig, Joseph B. Soloveitchik és a magyar Tatár György is. Nincs béke addig, amíg mindkét vallás el nem ismeri a másik máslényegűségét. Az elmúlt száz év legnagyobb zsidó gondolkodói előbbre járnak, mint a keresztények. Igaz, őket nem bénítja a félelem az antiszemitizmus vádjától.

Történelmileg azonban mindkét oldal érdekeinek és pillanatnyi kiszolgáltatottságának, vagy erőhelyzetének megfelelően szőnyeg alá söpörte, vagy manipulálta a kérdést. Mivel az elmúlt kétezzer évben a judeo-kereszténység aránytalanul többet volt hatalmon, mint „Juda”, ezért természetes az, hogy inkább Róma judaizált. Ebből a szempontból a reformáció sem volt kivétel. Ebből a szempontból nincs különbség Róma és Luther forradalma között. Róma természetesen – vagy természetellenesen – hatalma csúcán minden eszközzel, így a reneszánszban a festéssel mint a leghatásosabb propagandaeszközzel sulykolta a zsidó Megváltónak és az ő Jézusban beteljesedett azonosságának vallási freskóit.

A legjellemzőbb mű az európai festészet legmegalománabb vállalkozása, Michelangelo *Sixtus kápolnájának* „mozija” lett. Ez a világ legnagyobb, 540 m²-es freskója.

Róma, a pápaság Rómája, hatalma teljében ki akarta nyilvánítani, hogy milyen az ő Megváltó-képe. A pápaság történetében talán a reneszánsz pápák voltak a legtávolabb Jézus kinyilatkoztatott hitétől. Erre büszkék is voltak, Rodrigo de Borja (Borgia) 1492. augusztus 26-i megkoronázásakor kinyilvánította: „A Győzhetetlen (azaz Nagy) Sándor után neveznek”, így lett VI. Sándor. Ez a Nagy Sándor-i hübrisszel eltelt pápa keresett egy hozzá hasonló művészt, és (nagy nehezen) rábeszélte Michelangelót, hogy vállalja a kápolna kifestését, pedig ő húzódkodott a feladattól, arra hivatkozva, hogy nem is festő. VI. Sándor viszont okkal bízott benne, tudta, hogy az ő megalomán pápai ambícióihoz méltó mű fog születni ószövetségi hangsúllyal, és még a jóval halála után született képen, az *Utolsó ítélet*en is az ő világmentő Nagy Sándorára hajazó Jézus Krisztusa jelenik meg, világ-tobzódó hatalmában. Talán nem furcsa, hogy éppen a Megváltó alakjának elképzelésében válik antagonisztikusan ketté Michelangelo és Leonardo létszemlélete. A világidegen, pusztítóan büntető Krisztus-Messiás, és a *Salvator Mundi*-kép világotthonos, szelíd, a mindenséget szó szerint is a tenyerén hordozó

Jézus, aki nem a Messiás, hanem az Üdvözítő. Michelangelo Messiása azonban valójában sem az *Ószövetségé*, sem az *Újszövetségé*, valami más, valami idegen Messiás. Egyszerű lenne azt állítani, hogy ezek a képek csak egy mindenben túlfeszített hübrisz, Michelangelo kevélységének a látomásai, emellett azonban a mindenkori, magát pusztító felfuvalkodottság látomásai is. A művész nagyságát különben éppen ez mutatja, hogy ha már nem tud megküzdeni saját kegyetlen hübriszével, akkor legalább bemutatja annak tomboló, önpusztító kiteljesedését, s ha máshogy nem lehet, magában a világ pusztulásában.

Érdemes lenne egyszer mélyebben feltárni, hogy valójában honnan ered ez a kegyetlen szellemi látomás a világ elkerülhetetlen sorsáról. Milyen démonikus érdekek sugallják, hogy ennek a világnak el kell pusztulnia, méghozzá ilyen tragikusan, ráadásul néhány kiválasztott üdvözült is egy nagyon idegen mennyország vélhetőleg otthontalan lakója lesz.

Lényeges lenne megvizsgálni, hogy mennyire lehetett tisztában maga Michelangelo, vagy akár a pápa a zsidó messiásfogalommal, s így az abból levezetett római katolikus messiásképpel. Mintha ezt a problémát igazán nem próbálta volna tisztázni az egyház. Ez a római egyház legnagyobb miértje.

Az idegen megváltása-képletünk kedvéért érdemes többször, akár vázlatosan is körbejárunk a megváltásfogalmat, a messiásjelenséget.

Először most azt, hogy mit jelent a zsidó messiásfogalom. A kép szerint Michelangelo hiába helyezte az égbe, illetve az égből eljövő Megváltó alakját, mégis az *Ószövetség*nek megfelelően nagyon is földi megváltásképletet idézett meg. Jézus alakját radikálisan elszakította a szelidség, a szeretet, a béke toposzától, egy világbirodalom urának ítélethirdetését mutatva fel. Jézus Nagy Sándor-i alakja vélhetőleg nem csak hálás visszaemlékezés az ekkor már halott nagy mecénásra, VI. Sándorra, és az ő Nagy Sándor-kultuszára.

Nagy Sándor személye körül egész legendák szövődtek a zsidóság körében. Nem véletlenül említi a *Talmud* és Josephus Flavius is messiásszerepben a zsidóságot támogató nagy uralkodót. A zsidó messiáshit szerint a Megváltó földi jelenség, és földi uralmat hoz el. A zsidóság földi, a népek közötti idegenségét szünteti meg, és már az első leírása szerint, Jesájánál, az igazságosság és a béke királya lesz. Helyreállítja a nemzet egységét, ahogy az Dávid király idejében volt. A messiás valójában nem is egy személy, hanem az idegenségben, a megaláztatásban kikristályosodott tapasztalataiból, az egész emberiségért vállalt szenvedéseiből felemelkedő Izrael, ő hozza

el, az emberiség üdvözülését hirdetve, az igaz istenhitet. A Krisztus előtti és a Krisztus utáni zsidó messiás-elképzelés rendkívüli változatosságot mutat. A történelmileg megtapasztalt levertség, számkivetettség, idegenségtudat folyamatosan termelte a megváltásképzeteket – melyeket a keresztény „eretnekség” csak felerősített –, és mint valami szinte soha szét nem bogozható szellemi-vallási ket-tős spirál-jelenség, ott vibrál az európai szellemtörténet szelíd és vad képzeteiben. Hogy Michelangelo mit tudott és mit értett ezekből a bonyolult vallási elképzelésekből, az nem igazán ismerhető. A római egyház hatalma teljében volt akkor, és szó szerint életveszélyes lett volna, ha esetleg valaki kifejti eretnek elképzeléseit. A nagyobb művészek, mint Leonardo, Botticelli vagy Michelangelo túlléptek a napi vitákon, és egészen távoli, ezoterikus ismeretek mélyére menekültek úgy, hogy a műveik első jelentésrétege valójában egyházilag támadhatatlan volt. Jellemző példája ennek az *Utolsó ítélet* című kép is.

Pedánsan ábrázolja az akkori dogmatika ikonológiáját. Az arkangyal a kép tetején, a bal oldalon hozza a keresztet, ami az emberiség megváltásának isteni ajándékát szimbolizálja. A jobb oldalon az oszlop mint a szenvedélyek, a hatalom jelképe, eldől. Középen Krisztus, mint

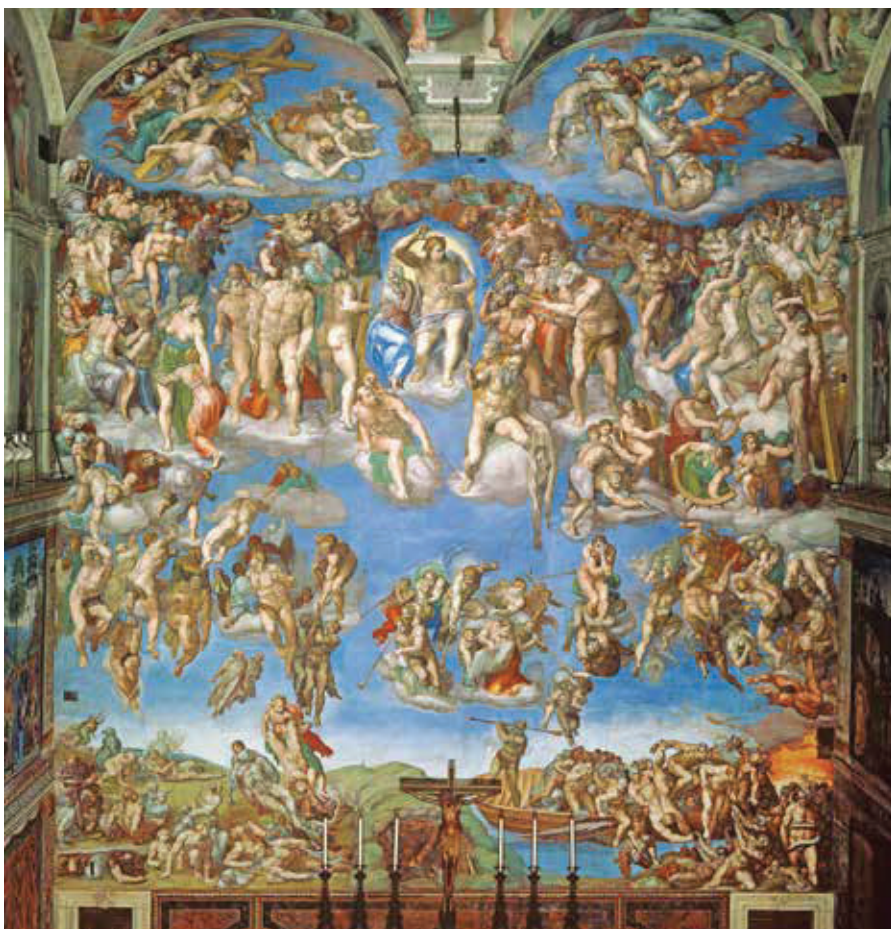
bíró ítélkezik, bárha nem egy jézusi jelenség, de az akkori Róma által elvárt szigorral, akár kegyetlenséggel.

Bal oldalon alulról – bár gyéren, de – a kiválasztottak emelkednek az ég felé. Jobb oldalon a rosszak belévettenek a Pokol börtönébe, az örök kárhozatba.

Nem véletlenül ódzkodott – sőt, vélhetőleg rettegett is – Michelangelo ettől a feladattól. Belülről remegett attól, hogy legbensőbb tudása lepleződik le, ha egy ilyen hatalmas freskóba rögzíti mélyen titkolt világképét. Az igazi zseni rettegése ez attól, hogy mit mondhat el, mit tárhat fel abból, amit tud, vagy sejt a létezés misztériumáról. Minden korban életveszélyes helyzet ez, és nem csak akkor, amikor nyíltan hirdetett inkvizíció, szellemi és testi kivégzőszék kutat az eretnekek, a mindenkor eretnekek után. Ráadásul pontosan érzi azt a belső veszélyt, hogy leplezni tud, de hazudni nem. Így Michelangelo a titáni hübrisz zsenialitásával ábrázolja egyszerre a kinyilatkoztatott kánont és annak mélyen eretnek kritikáját. Egyszerre sugározza fel az Ég magasába a római katolikus vallás és a zsidó vallás idegenségét és a saját idegenségét Égen és Földön. Örök körforgásában jelenik meg a pusztulás atlantiszzi képe, Atlantisz pusztulásának szimbolikus formájában. A kép kompozíciója tudva tudatlanul Atlantisz Platón által

leírt formája szerint szerveződik. A Messiás-Apolló az ég-óceán közepén, a belső sziget-közponban Nagy Sándorként, engesztelhetetlen haraggal ítélkezik. A körülötte félkörív-szigetbe szerveződött hívek csodálkozva, félve, retteggve szemlélik ezt az ismeretlen istent. A külső félkörív baloldalán a kárhozottak zuhannak, vettetnek alá a Pokolba, ám ez a pokol a Földön van. Így valójában, mint egy gnosztikus teremtéstörténetben a Demiurgosz éppen most teremti az embert, a Föld újszülött börtönlakóit. De mintha alulról lyukas lenne ez a pokol, és a valahogy onnan megszökő üdvözültek (kiválasztottak?) emelkedni kezdenek az Ég felé. Viszont hiába emelkednek fel, szemükben ott a döbbenet, mert rájönnek, hogy ez a Messiás egy örök, célnélküli körforgás kreátora. Észreveszik most már azt is, hogy ebben a világképben a Kereszt és az Oszlop szó szerinti – és

< **Michelangelo:**
Utolsó ítélet
oltárkép
Sixtus kápolna
1535–1541



a freskón is szájbarágoan ábrázolt – összedőléséből született ez a Messiás, ez a Demiurgosz-Messiás, aki működteti, működtetni akarja az emberi szellemben, a testben és a lélekben az idegenség, a világba való otthontalan belévettség gnoszticista eretnek gnózisú képleteit. A kép nagy, húsdaráló drámájában csak egyetlen idegen elem van, az idegenség idegenje, aki az új otthonnal terhes: Mária. Ő testesíti meg a krisztusi alázatosságot, kegyelemmel és hittel teljességet és, mindenkifölött, a reményt. Ő ennek az idegen világnak a tisztájaként elfordul ettől az ítélkező szörnyetegtől, benne már él a remény, az angyal megjelentette, hogy jön a Salvator Mundi, az üdvözítő hírhozó.

Leonardo *Salvator Mundi*ja a semmiből jött, többszö-
rösen. Nincs előzménye a képzőművészetben, és nincsen a teológiában sem. Olyasmint próbál elmondani, ami nem tudatosult addig a hagyomány- és Krisztus-felejtésben szellemileg elhomályosult Európában. Európa szelleme ekkor már évszázadok óta egyházi és világi szinten is egyoldalúan Arisztotelész racionális eszméinek a hatása alatt állt. Különlegesnek kell tekintenünk Nikolaus Cusanus, a késő-középkor legnagyobb tudósának a tevékenységét. Szelíd eleganciával lépett túl az arisztotelianus és platonista vitákon. Úgy volt Eckhart Mester és a német misztikus lelkiség-hagyomány mélyen értő követője, hogy közben a természettudomány – és az annak alapjául szolgáló matematika – terében is konzseniálisan gondolkodott. Bár az utókor neoplatonistának sorolta be Ficínóval és Pico Della Mirandolával együtt, ő nagyon kilóg ebből a sorból is, és ugyanúgy kilépett ebből a világból, mint ahogy meglátta a későskolasztika arisztotelianus elméleti vérszegénységét is. Cusanus gondolkodásának középpontja a *coincidentia oppositorum* volt. A *coincidentia oppositorum* arra a belátásra épül, hogy az ember az igazság megismerésében mindig bizonytalanságban marad, ha valamit megragad, annak általában az ellenkezője is igazolható, ezért az igazi filozófus alapelve a tudós tudatlanság. Így Isten még kevésbé megismerhető. Közeledni hozzá a misztika nyelvén lehet. Cusanus úgy ragadta meg a *coincidentia oppositorum* eszméjét, hogy nem csúszott sem a dialektikus tagadás elképzelésébe, sem a panteizmusba. Szerinte az ember célja a végtelen, felfoghatatlan és elrejtett Isten. Az ember végtelen és a tökéletes iránti vágyódása Krisztusban, az Istenben teljesezhet be, benne lesz igazán ember, és majd igazán...

Cusanus lelki és szellemi világának középpontjában Krisztus áll: „Nézd, mekkora hatalmat kap értelmes szellemed Krisztus erejében.” Ez az emberiségnek adott erő az, ami miatt: „Áldott legyen az Isten, aki olyan értelmet adott nekünk, mely az időben nem nyerhet kielégülést. Vágya vé-

get nem ér és emiatt az időben kielégítetlen vágy miatt önmagát az időn túlemelkedően és halhatatlannak fogja fel.”

Ez az elképzelés valójában egy többszö-
rösen misztikus *coincidentia oppositorum*. Ez a létezés szent egybeeséseinek és azok misztikus szembenállásainak kerete, melyekben Isten az emberben megteremtette azt a kielégítetlen vágyat, aminek megfelelő felismerésével modellezhető a halhatatlansága. Ebben az elképzelésben maga az idő is csak azért teremtett, hogy az örökkévalóság megismerését ellenpólusként szolgálja egy olyan tér-idő, idő-térként, ahol az értelmes szellem az örökkévalóság horizontján táncolhat. Ez az egyik mankó, amit Isten a földön botladozó, a mindenségért repülni tanuló léleknek nyújtott. A másik az „örökké áldott Jézus minden teremtmény elsősülöttje, ő az, akire az időben minden teremtmény, mint eljövendőre várt.” Ő az az avatár, aki a transzcendencia és a történelem origóján áll. Cusanus ezen az alapon hirdeti meg kozmogóniáját. Ő – akinek, jóval Kopernikusz és Galilei előtt, eléggé pontos ismeretei voltak a csillagok állásáról a fizikai világmindenségben – kinyilvánítja, hogy a világmindenség úgy viselkedik, mintha mindenütt középpontja lenne, kerülete pedig sehol, hiszen középpontja és kerülete Isten.

Barkácsoljuk ide azt az elképzelést, hogy a kvantummechanika érthetlenségében megrekedt tudományosságunknak érdemes lenne ebből a tételből kiindulnia, hogy a világmindenség úgy viselkedik, mintha mindenütt középpontja lenne, kerülete pedig sehol.

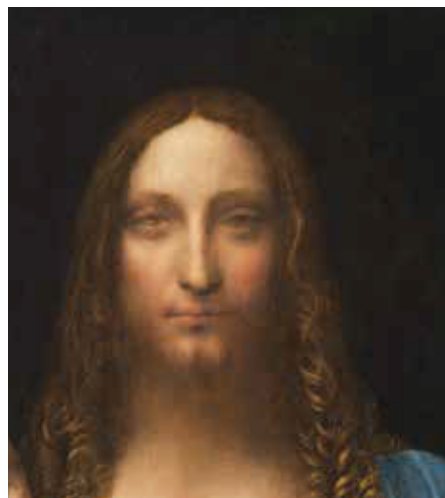
Úgy sejtem, hogy aki szellemileg és lelkileg nagyon értette Cusanust, az Leonardo volt. Leonardo *Salvator Mundi*-képe Cusanus létszemléletének az ikonja is.

A reneszánszban – vagy abban a *Zeitgeist*ben, amit későbbi értelmezések terebélyesítettek korszemlémmé – mégiscsak volt valami rendkívüli szellemi izgalom a mélyben. Kielezeten jelent meg két létszemlélet. Az egyik a világot idegensége miatt is uralni akaró és a világot otthonossága miatt szeretni akaró elképzelés. Ha egymás mellé helyezzzük Michelangelo *Utolsó ítélet* című freskójának Krisztusát és Leonardo *Salvator Mundi*ját, a maga teljességében jelenik meg ez a két világ.

Az engesztelhetetlen hatalmi működés és az engesztelő szeretet. Fokozza a helyzetet, hogy mindkét művész egyedülálló szellemi és művészi képességekkel rendelkezett. Mintha azért születtek volna, hogy ezt a két, a történelemben egymással harcoló – sokszor ebből a könyörtelen harcból táplálkozó – elképzelést teljes valójában felmutassák. Szinte egymással versengve abban, hogy „ez a kérdés, választatok” tételét „mindenki” számára érthetővé tegyék. Mindketten egyformán, szinte lenéző-



< Michelangelo:
Utolsó ítélet
részlet



Leonardo:
Salvator
Mundi
részlet

en tekintettek koruk hivatalos vallásosságára. Mindketten az ateizmus és az istenvágy tragikus feszültségében égtek, rendkívül magas hőfokon. Műveiken átsugárzik ez a feszültség, sokszor könnyörtelenül, máskor szelíden. Michelangelo nem véletlenül ódzkodott, sőt menekült a feladat elől. Pontosan tudta, hogy neki nincs abban hite, amit Róma elvár. Így volt ez már a Sixtus-kápolna kifestésének első felkérésénél, és még inkább így az *Utolsó ítélet*nél, 1536-ban. Michelangelo élete drámáját talán egy olyan könyvben lehetne megfelelően felvázolni, amelynek fő vonala, címe az lenne: az első Pietától az utolsóig. Talán nincs még egy ilyen drámai vonulat, ami ennyire láthatóan bemutatja egy emberi lélek átalakuló vándorlását a földi életben. Az olyan életét, amely nem képes felismerni Jézus üdvözítő, egyedülálló, kozmikus jelentőségű új hírét, evangéliumát, de látja és átérzi ennek az újhírhezóznak a drámáját az ellenséges emberi környezetben. Amikor 1536 és 1541 között Michelangelo festette *Az utolsó ítéletet*, már közeledett a *Rondanini Pietà* megalkotásának lelki állapotához. Ez a Pietà egy nagy „bűnös” lélek végső és drámai párbeszéde Istennel. Ez a Pietà szánalom, végtelen szánalom a földi élet drámája miatt, a hit nélküli földi élet drámája miatt. A mű töredékjellege külön jelentőséggel bír, bár nem teljesen úgy, ahogyan Giulio Carlo Argon művészettörténész felvázolta, nem csak esztétikai értelemben. A töredékjelleg itt vélhetőleg a dantei „fátyol által homályosan” elképzeléssel rokon, és azzal az enigmatikus „felhős” fátyolossággal, ami Leonardónál főleg éppen a *Salvator Mundit* jelképezi. Michelangelo tehát többszörös lelki kételyekkel fogott hozzá *Az utolsó ítélet*hez, és innen nézve nem igazán lehet kétséges, hogy ez a mű az „ezt hiszitek ti”, „így hisztek ti” elítélő gesztusával született.

Mindent Isten szemével nézni

„Mindent Isten szemével nézni – se férfiasan, se nőiesen”: Weöres Sándor *Az új évezred szelleme* című versét kezdi így, majd később így folytatja: „Eszmény nélkül nézni mindent szeretettel.” Ez a két gondolat mozgathatta akár Leonardót is a *Salvator Mundi* festése közben. Többen kétségbe vonták azt is, hogy ez a kép Leonardo műve. Viszont mi egyetérthetünk a téma vezető szakértőjének, Martin Kempnek véleményével, amely szerint Leonardo furcsa idegenségének teljes jelenléte nyilvánul meg itt, magas filozófiai látással és mély ezoterikus spekulációval együtt. Ki az a művész, aki még ezt így tudta, és hol vannak a többi képei? Kemp furcsa idegenség-képletén érdemes lenne vitázni egy kicsit, de mivel egész könyve az idegenség-képlet és az idegenség megváltása iránti vágy körül kering, talán itt, most nem érdemes.

Leonardo a képletet, hogy „mindent Isten szemével látni – se férfiasan, se nőiesen” visszatükrözi a képen. Jézus itt ugyanúgy néz vissza a festőre, mint ahogy ő néz a képre. Ebben a tükörhelyzetben idéződik meg az ős-androgün elképzelés, az ezotéria centrális szimbóluma. Az a lény, aki az idegenséget még nem ismeri. Ő a világ kezdete előtti „világ” differenciálatlan, tökéletes, ősi egységben létező lénye. Teremtés előtti, szexus és nem nélküli, ezért még véletlenül sem tévesztendő össze a kétnemű hermafroditával, aki már a teremtett világ hibrid lénye. A köré épített szimbólum egyszerre az identitászavar és egy erőltetett egységvágy jelképe, az androgün jelenség félreértése. Az alkímiából tévesen értelmezett szellemi születési rendellenesség így lett a modern művészet egyik kedvelt témája, a másság szimbóluma.

Az androgün az ős-egység „polgára” a hermafrodita a belévetettség tragikus idegenje. Az androgün az összes je-

lentős mitológia központi alakja, és még a kínai yin-yang szimbólum jelentés-lényegének az origójában is ott van.

Miért találta ki az ember az androgün szimbólumot? Erre a kérdésre Leonardo szellemi atyja, Cusanus így válaszolna: hogy megpróbáljuk felfogni a minden ellentétet, minden idegenséget megelőző végtelen egységet... és próbáljunk mindent Isten szemével látni, akárcsak egy vakító pillanatra is. Ez a látás természetes földi értelemben megvakít, de festeni is csak azért érdemes, hogy belevakuljunk ebbe a látásba.

Jézus arca a képen az androgün sejtelmes megjelenítése, csodálatosan, de földi eszközökkel. Az arc fele férfi, fele nő. A rajta lévő sfumato-homály azt a játékot szolgálja, hogy ne tudjuk pontosan, hogy az arc melyik fele férfi, és melyik nő, csak azt, hogy bármelyik bármi, de az biztos, hogy a kettő így, együtt, rendkívül tiszta jelenség.

Az európai szellemnek még négyszáz évre volt szüksége, hogy szavakba foglalja és leírja ennek az arc-jelenségnek

a fenomenológiáját. Max Picard *Die Grenzen der Physiognomik (A fiziognómia határai)* című műve tette ezt meg. Sajnos magyarul nem jelent meg. Itthon Kocziszky Éva tett a legtöbbet a Picard-felejtés ellen. Picard, Rilke szerint, a legtisztább és mesterkéletlenül legegyszerűbb ember. Bensőséges meggyőződésből katolizált, de élete végén visszatért a zsidó hitvalláshoz. Rosenzweig és Picard drámai viszonya saját eredeti hitéhez és a római katolikus valláshoz mutatja azt a feltáratlan különbséget,

ami a két vallás között feszül, főleg a két messiás-kép egymáshoz viszonyított zavarában.

Picard ezzel a benne élő feszültséggel szemben – vagy éppen miatta – prófétai erővel képes feltárni az arc jelentőségét, amiben mélyen segített neki az ősatyák enigmatikus nyelve. Azért mert ilyen kihívóan szakrálisan fogalmazni: „Az arc az elrejtettből lép elő és az elrejtettségbe tart... Csak reszketve merünk ránézni egy arcra, mert az arc mindenekelőtt azért van jelen, hogy Isten rátekinthessen.” Talán arra az ontológiai pillanatra és döntésre is

utal ez a gondolat, hogy Isten ezért az arcért jókedvűből és bűn, eredeti bűn nélkül teremtette ezt a világot és benne az embert. A bűn nem más, mint az autonómmá tett emberi jelenség szabad maszk-használata. Picard szerint az emberi arc a bizonyítéka Isten létezésének. A szimbólumkoncentráció (szem, száj, orr, fül), ami az arcon tekintetté áll össze, valójában nem képes hazudni. A nyelv képes, az emberi arc nem. A hazudni képtelen arc őrzi Isten teremtő gesztusát. Ez az emberi arc hol homályosabb, hol fényesebb az istenképmás tükrözésétől függően és attól, hogy milyen fényes, vagy homályos tekintet nézi.

A világban erőlködő hazugságfelhalmozás ezt a szakrális tekintet-tükröződést, ezt a metafizikai minőséget próbálja mindenféle maszkokkal eltakarni, vagy először nevetségessé tenni, mint az arcképfestészetet, majd megtámadni az arc sugárzó teljességét úgy, hogy nemcsak vásálarcszerű maszkot von rá, hanem, pusztító agresszivitással, szét is hasogatja azt.

Egyedül az arc miatt veti tekintetét Isten erre a világra. Milyen erő az, amely el akarja fordítani ezt a tekintetet, és miért?

Ez az erő saját arcát a XX. században mutatta fel legszelsőségesebben és saját maga számára is legdrámaiban. Francis Bacon a múlt század mára talán legünnepeltebb és legdrágább festője a nagy Francis Bacon lord rokonságából származott, és lett a londoni homoszexuális alvilág és felvilág „lordja”. Kortársai közül ő volt az a fekete tehetség, aki ösztönösen rájött, hogy az arc, az emberi arc a legveszélyesebb ellenfele annak az erőnek, amit ő képvisel. Csak az arc torzításának több mint ötven változatban „áldozott”. Legfőképpen pedig az ikonikus Velázquez-tanulmányán. Velázquez, a „festők festője” (Manet) megfestette X. Ince pápa arcképét, amit a művészettörténet a legmagasabb szintű portré-mesterműnek tart. Nem véletlen, hogy Francis Bacon ezt a művet dekonstruálta. Több dolgot sugallt vele. Először is azt, hogy még egy olyan tehetségnek, mint Velázquez, sem szabad arcot festeni, mert Bacon gnosztikus lendülete szerint az arc a Demiurgosz által bűnben teremtett földi börtön emberének hazugságmaszkja. Ezt le kell leplezni, meg kell semmisíteni. Bacon ehhez tanulmányozta és segítségül hívta a nagy előd, Picasso biomorfait, a görög fúriák mitikus torz idegenségét és a filmművészet emblematikusan fájdalmas képét Szergej Ejzenstejn kilőtt szemű nőjének sikolyáról a *Patyomkin páncélosból*. Ezekből torzította össze és szét Velázquez képét, amin a nietzscheánus, ateista Bacon az „Isten meghalt” tételt azzal teljesíti be, hogy széthasogatja Isten földi képviselőjének arcát. Egy drámai tehetség, a neognosztikus inferno-látomás egyik

Francis Bacon:
Tanulmány
Velázquez
X. Ince pápa
portréjához
1953



legnagyobb idegenje, felmutatja az idegenség infernóját. Akár talán szándékaival ellentétes okulásul is.

A modern művészet nihilista kánonjának „oltárképe” azt sugallja, hogy ezután már nem lehet arcot festeni, vagy csak úgy, mint költészetet művelni a holokauszt után. Így ennek a művészetnek a múltja és jövője is megsemmisült a végképp idegenné vált szellem tüzeiben.

Leonardo teljesen figyelmen kívül hagyja az alkímiai irodalom burjánzó androgün-hermafrodita fenomenológiáját, és valójában az egyházi művészetben Jézusról kiformalódott ikonológiát és kánont is. Ez mégis egy szentkép. Malcolm Cowley *Eltörölt idő* című esszékötetében írja: „Tudom, hogy szent is írhat remekművet, hiszen olvastam Keresztes Szent Jánost.” Ennek mintájára mondhatjuk, hogy „hitetlen” is festhet szentképet, hiszen láttam a *Salvator Mundi* képet. Viszont a pápa által megrendelt, Michelangelo által festett Krisztus nem szentkép, hanem blaszfémia, Jézus-káromlás.

Pedig Leonardo egyáltalán nem szentképet akart festeni, főleg nem abban az értelemben, ahogy a hivatalos vallás az *Újszövetség* kinyilatkoztatását vallási propagandaképekké vulgarizálta. Ezen a felelőtlen elváráson léptek túl a legnagyobb művészek, s így készült néhány igazi szentkép. Mindenekelőtt a legizgalmasabb Leonardóé, aki a *Salvator Mundi* képet a világ szépségének és a jóságának a kinyilatkoztatására festette meg.

A képnek valójában három „szereplője” van: az istenember-emberfia, a világmindenség, annak transzcendens része, és a kozmosz, amely a fizikai világrendbe rendezettség.

Az istenember, a salvator mundi ezt a világteljességet szó szerint a tenyerén hordozza. Leonardo ezen a képen leváltotta az összes addigi kozmogóniát, ugyanúgy, mint Jézus az összes addigi vallást. Leváltott minden idegenséget, ciklikus pusztulásból pusztulásba bukácsoló kozmosz-elképzelést. Az üdvözítő kijelentés az, hogy az anyagi világmindenség állandó teremtő átalakulása érintetlenül hagyja a Mindenség rendjét. Az itt kinyilvánított Isten (ember) tenyerén hordozott mindenségnek – kristálygömb és az áldón felemelt kéz – még az elődje sem lehetett káosz, és ebben az üdvözítő tettben, ami ezen a képen történik, a befejezés – ha egyáltalán van – nem lehet a káosz. Az ellenkezőjét sugallja annak, amit az egyiptomi *Halottak Könyve* mond: „Szétrombolom mindazt, amit teremtettem. A világ ismét káosszá válik.”

A világmindenség érzékeltetésére Leonardo a képre egy olyan kristálygömböt festett, amelyik nem torzítja a fényt. Erre a gömbre nem érvényesek a fizika törvényei, vagy csak akkor, amikor a képen a földiséget kifejező szimbólummal, a tartó kézzel találkozik. Ez a

kristálygömb fizikai és metafizikai valóságában kívánja érzékeltetni a mindenséget és annak egységét. Megidézi Ptolemaiosz kozmológiáját, ahol a csillagok egy égi kristályos gömbben az éterbe ágyazódnak. Ezt idézik a képen a gömbben lévő kis buborékok, mint születő bébi-kozmoszok. Ez a varázsgömb Cusanus tételeit is idézi a mindenség pán-központúságáról és a legnagyobb és végtelen vonal lehetőségéről: „ha lenne végtelen vonal, az épp úgy lenne egyenes, mint háromszög, kör és gömb... ha lenne végtelen gömb, az egyben kör, háromszög és vonal lenne”. Leonardo a képen a fizikai törvényeknek nem engedelmességet gömb megfestésével a végtelen gömböt kívánta ábrázolni – mesterien – Cusanus elvei alapján, aki arról beszélt, hogy valószínűleg még világosabban szeretnénk látni, hogy hogyan lehet a végtelen ténylegesen mindaz, ami a végtelen lehetőség...

A képen csak az áldó jobb kéz az igazán e világi „szereplő”. Ez van élesre állítva, mert ezt világosan láthatjuk. Ezt emeli ki a kéz antropológiailag tökéletesen pontos rajza. Ez a kéz tökéletesen élethű a maga földi teljességében. Így ezen a képen a Salvator (az Üdvözítő) az ember kezével áldja meg az univerzumot. Ez a kéz nem a barkácsoló isten, a Demiurgosz keze, nem barkácsol börtönt, nem épít idegenség-bolygót, ház helyett cellát.

Leonardo a képen megjelenő „szent háromsággal” úgy mutatja meg Krisztust, mint kozmikus embert, a világegyetem ősi egységének a lényét legnagyobb emberét, aki kiteljesedhet minden emberben. Ő a példakép, a létezés közepén élés felmutatása, annak megvilágítása, hogy létezik az emberben egy olyan erő, ami hatalmat ad számára a világ dolgai felett, a tudatlanság és a bűn felett is. Az így üdvözített emberben és kozmoszban, az azt átölelő mindenségben nincs idegenség. Leonardo műve a „szent kozmosz” meghirdetése. Az üdvözítő kinyilatkoztatás az, hogy a kozmosz szent, és az idegenségtudattal küzdő ember szentté válhat benne. Leonardo akkor hirdette meg a „szent kozmoszt”, amikor az ember a modern tudomány ébredése által elindult a diszkurzív ráció, a tudományos, primer racionalizmus börtöne felé, és kifosztotta, pusztán fizikai jelenségek tárházává degradálta az univerzumot.

Ez a festmény egy szertartás a mindenség templomában, távol minden börtöntől. Leonardo, kozmikus harmónia keretében, egy szent világgép közepébe helyezi az emberi szentség lehetőségét.