

A gondolkod(tat)ó kép

Raffaello Santi *Athéni iskola* című freskójának képfilozófiai megközelítése¹

Raffello Santi 1508-ban érkezett Rómába II. Gyula pápa meghívására, aki az alig huszonöt éves festőt bízta meg a pápai lakosztály négy szobájának fali és mennyezeti freskóinak festésével, amikor – a nála nyolc évvel idősebb – Michelangelo a szomszédos Sixtus-kápolnát festette.² Raffaello az első két terem falfestményeit, benne az *Athéni*

iskolával (hosszúsága 7,7 méter, magassága 5 méter) szinte egyedül készítette, valószínűleg 1509–1510-ben. A Stanza della Segnatura termében kapott helyet a *Disputa* (más címen: *A szentháromság disputája*) és két, kisebb falfestménye, a *Parnasszus* és az *Igazságosság allegóriája* mellett. Raffaellót hamarosan a „festők fejedelmének” nevezték,

Raffaello Santi:
Athéni iskola,
1509–1510,
freskó, Vatikán
© Wikimedia
Commons



¹ A tanulmány egy részlete előadás formájában elhangzott Raffaello *Athéni iskola* c. freskójának filozófikus narrációja és a filozófiáról szóló kollektív emlékezet címmel a Média, közösség, történetiség című online tudományos konferencián, 2021. március 19-én, az MTA Szegedi

Akadémiai Bizottság Állampolgári Kompetenciák Munkabizottsága és az SZTE JGYPK szervezésében.

² GOMBRICH, Ernst: *A művészet története*. Ford. G. BEKE Margit, FALVAY Mihály, Bp., Gondolat, 1974, 244.

fel- és elismerve freskói és képei gazdagságát, a részletek kidolgozottságát, alakjainak elevenességét és kompozícióinak tökéletességét. A művészettörténet az *Athéni iskola* újszerűségét a kiegyensúlyozott kompozíció tökéletes kialakításában látja, Daniel Arasse szavaival: „tökéletes perspektívával megalkotott” mű, „a klasszikus reneszánsz csúcának remekműve”;³ a harmónia, a rend és a mozgalmasság, a szimmetria és a centrális elrendezés együttese, a megvilágított és az árnyékos felületek ritmusában, miként ezt Lyka Károly is összegzi.⁴ Daniel Arasse szerint Raffaello 1508 és 1520 közötti utolsó korszakában a „II. Gyula és X. Leó pápa udvarában diadalmaskodó újplatonikus humanizmus” hatása érvényesült, majd később a „Stanza della Segnatura-ban az egyértelműen újplatonikus művész festészete határozottan a vallási áhítat direkt, nagyon érzékelhető kifejezése felé vesz irányt.”⁵

Raffaello *Athéni iskolája* nemcsak az antik és kora középkori filozófiáról szóló kollektív és egyúttal kulturális emlékeztünk legjelentősebb képzőművészeti alkotása, hanem – véleményem szerint – a reneszánsz filozófiai gondolkodása is. Ennek oka abban rejlik, hogy az impozáns méretű freskó összetettsége révén a kollektív emlékeztet valamennyi dimenzióját képes működtetni, mivel vizuális jelrendszere a filozofikus gondolkodás képi és narratív formái közötti igen szoros kapcsolatot hoz létre. Éppen ezért képfilozófiai megközelítésem átfogó irányultsága okán együttesen fedem fel a freskó filozofikus jelentésrétege, valamint a filozófiáról szóló kollektív emlékeztünk közötti kapcsolatot, amely új szempont a freskóról szóló szakirodalomban. Az alakok ábrázolásának hogyanja és a képtérben való elhelyezése, a kép figuratív hálózata⁶ a látvány mellett felfejthetővé teszi a bölcséleti jelentést, ebben az értelemben (is) „gondolkodtató” a műalkotás. Azonban nemcsak az a – már többé-kevésbé megválaszolt – kérdés, hogy a kép mire utal az egyes bölcselők filozófiája vonatkozásában, hanem egyúttal az is a kérdésfeltevésem, hogy miképpen „gondolkodik” a kép maga a filozófiáról az érett reneszánsz korában. Új szempontú

megközelítésemben Jan Assmann ezredfordulón kanonizálódott, kollektív emlékezetéről szóló teoretikus felfogását és terminológiáját a falikép vizuális jelrendszerére vetítve alkalmazom, és ennek nyomán fedem fel a freskó filozofikumát, remélhetően tovább gyarapítva e „gondolkodtató” és egyben „gondolkodó” klasszikus műalkotás értelmezését.

Jan Assmann a kollektív emlékeztet első dimenziójaként különíti el a „mimetikus emlékeztet”, amelyet a mindennapi cselekvések, szokások és erkölcsök áthagyományozódásaként határoz meg. Ha valamelyike ritualizálódott, akkor átkerül a kulturális emlékeztet dimenziójába, mivel célszerűségéhez értelmi jelentőség társul.⁷ Ilyen szokás – a sétálva filozofálás – jelenítődik meg a freskó fókuszpontjába helyezetten, Platón és Arisztotelész közös tevékenysége révén. A kisebb hallgatósággal körülvett, sétálás közben történő dialógus és diszkusszió folytatását nemcsak Platón írja le a *Prótagorasz* című dialógusában.⁸ Névadó funkciót is betöltve, Diogenész Laertiosz *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben* című, Kr. u. II. század végén és a III. század elején keletkezett, első antik filozófiatörténeti könyvében azt részletezi, hogy Arisztotelész mesterének, Platónnak halála után önálló iskolát alapítva: a „lykeoni sétányt” választotta iskolája színhelyéül, és itt „föl-alá járkálva filozofált tanítványaival... Ezért nevezték el peripatetikosznak.”⁹ A filozófia történetében Arisztotelész peripatetikus (szó szerint: körbesétál) iskolája ma is használatos elnevezése az arisztotelianus filozófiának.

Az assmanni kollektív emlékeztet másik területe a „tárgyi emlékeztet”, amely az emberek mindennapi életét övező dologi világ legkülönbözőbb, a használati tárgyaktól az adott kultúrára, civilizációra jellemző tárgyakig ível. E tárgyak az ember „saját képét tükrözik, önmagára, múltjára, őseire (stb.) emlékeztetik”. Hasonlóan a mimetikus emlékeztet, ha e tárgyak nem csupán célszerűségi funkcióval bírnak, hanem egyfajta értelemre is utalnak, akkor már egy szimbolikus, ikonikus vagy valamely jelentéssel és egyben jelentőséggel feltöltött formában és tartamban

³ ARASSE, Daniel: *Festménytörténetek*. Ford. VÁRI Erzsébet, VÁRI István, Bp., Typotex, 2007, 107., 160.

⁴ LYKA Károly: *Raffaello*. Bp., Corvinus, 1967, 18.

⁵ ARASSE, Daniel: *Raffaello látomásai*. Ford. PATAKI Pál, Bp., Typotex, 2013, 15–16.

⁶ Jelen tanulmányomban kiemelt filozófusok és tudósok a következők a közel félszáz alakból: középpontban Platón és Arisztotelész; mellettük a freskó bal oldali terében a csoporttal körülvett Szókratész (zöld köpenyben, félprofilból); lejjebb Epikurosz (borostyánkoszorrúval a fején, kék köntösben); alul (a szakállas, félig fehér köpenyes) Püthagorasz könyvbe mélyedve; mellette (turbánnal a fején) Averroës. Magányosan ábrázolt: Arisztotelésztől jobbra (bíbor köpenyben, elkülönülten álló) Plótinosz; középpütt a (lépcsőn heverő) Diogenész és az alsó lépcső előtt (a sziklatömbön ülő) Hérakleitosz. A jobb oldali térben csoportokat alkotóan: alul Zoroaszter (éggömbbel a kezében)

és (barna köpenyben, lehajolva, körzövel a kezében) Euklidész vagy Arkhimédész. Rajtuk kívül több olyan filozófus és híres ember szerepel, akik valamely jelenet mellékszereplői. A freskó alakjainak azonosítása megtekinthető Klevajev előadásának szöveges változata első képén: KLEVAJEV V.: *Előadások a művészettörténetről. Magas reneszánsz. Raphael Santi*

<https://santorpack.ru/hu/cvet-v-interere/analiz-kartiny-afinskaya-shkola-kto-est-kto-na-freske-afinskaya.html>

⁷ ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékeztet*. Ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 1999, 19–20.

⁸ PLATÓN: *Prótagorasz*. Ford. FARAGÓ László = PLATÓN összes művei I–III. Ford. DEVECSERI Gábor et al., Bp., Európa, 1984, I., 185–186. 315 a., b.

⁹ LAERTIOSZ, Diogenész: *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben*. I–V. könyv. Ford. ROKAY Zoltán, Bp., Jel, 2005, 207.



kerülnek át a kulturális emlékezet dimenziójába.¹⁰ Raffaello freskóján ilyen, a tárgyi emlékezet horizontján túl lépő, már a kulturális dimenzióba átkerült Szinópei Diogenész csészéje, illetve tányérja, amely egyben filozófiai alapelvének szimbóluma is. Az antik filozófiatörténet-író, Laertiosz által megörökített történet szerint, amikor Diogenész megpillantott egyszer egy kislányt, aki a tenyéréből ivott, kidobta csészéjét, illetve tányérját, és ezt mondta: „Ez a kislány legyőzött engem egyszerűségben.”¹¹ Egyetlen tulajdonáról való lemondása releváns ma is ismert filozófiai alapelvével, miszerint az embernek mindenről le kell mondania, ami nem természetes. Hasonló, már az antikvitás kulturális emlékezetébe átkerült tárgy Epikurosz borostyánkőszőnyegje is, amely tárgyi emlékezetként a névadás funkciójával bővülve egyrészt utal a „kert filozófusára”, az örömelvűség, a barátság és az ataraxia bölcsére, másrészt már ekkor szimbolikus jelentéssel bírt. A görög mitológiában Dionüszoszhoz kapcsolódott a „mulatozás, a baráti kötelék” jelképeként, később a „férfiasság és a fia-

talság szimbólumaként a bakkhoszi életörömről” utalt, és a „költői dicsőség” jelentésben pedig a költőket kitüntető koszorú volt, amely a reneszánsz korban éledt fel ismét.¹²

A csarnok két oldalán, az alakok fejmagassága fölött helyet kapó két, hatalmas, monokróm görög istenszobor szintén a tárgyi emlékezet horizontján túlmenően a kulturális emlékezet szimbolikus darabja, egyúttal a falikép kompozícióalkotó eleme is. Platón oldalán, tőle balra Apollón magasodik, a költészet, a művészetek, a jóslás és a gyógyítás istene, szimbolizálva a rendet, a harmóniát, a jót és a szépséget. Alatta, a freskó bal terében azok a filozófusok alkotnak csoportokat, akik ezeket az értékeket képviselik a földi szférában. Így az etika és a retorika első nagy filozófusa, Szókratész, aki Laertiosz szerint „etikai kérdésekről vitatkozott a műhelyekben és az agorán, azt kutatta, úgymond: mi jó és mi rossz történik a házakban.”¹³ Valamint az öröm, az élet élvezetének filozófusa, Epikurosz. Egyik, Laertiosz könyvében megőrzött levelében a filozofálás lényegét a lelki egészségről való gondosko-

Raffaello Santi:
Athéni iskola,
részlet,
1509–1510,
freskó, Vatikán
© Wikimedia
Commons

¹⁰ ASSMANN: i. m. (1999), 20–21.

¹¹ LAERTIOSZ, Diogenész: *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben*. VI–X. könyv. Ford. ROKAY Zoltán, Bp., Jel, 2007, 99.

¹² *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Szerk. PÁL József, ÚVÁRI Edit, Bp., Balassi, 1997, 80.

¹³ LAERTIOSZ: i. m. (2005), 89.

dásban jelölte meg: „az embernek már fiatalon legyen rá gondja, hogy foglalkozzon a filozófiával, és öregségére se fáradjon bele a filozofálásba. Ugyanis senki számára sem korai, hogy lelke egészségéről gondoskodjon, és senki számára sem túl késői.”¹⁴ Továbbá a freskó bal oldali alsó részén Püthagorasz, az égi, kozmikus harmónia földi leképeződésének filozófusa alkot csoportot. A jobb oldalon pedig Pallasz Athéné, a bölcsesség, az igazságosság, a tudományok és a kézművesség istennője magasodik, alatta két csoport: a tudományos szemléletet képviselő matematikus Euklidész (vagy egyes művészettörténészek szerint Arkhimédész¹⁵), továbbá az éggömböt tartó Zarathustra (görögül Zoroaszter) és a földgömböt tartó királyi alak.

A freskó filozofikus jelentésrétegének alapeleme: a transzcendens eredetű (apollóni és a Pallasz Athéné-i) duális tudás immanensé válása a földi világban, ahogy ennek dominanciáját láthatjuk a képtér bal, illetve a jobb oldalán. Ugyanakkor egy másik lényeges alapeleme – a bal és jobb oldali dominanciával ellentézőzve – e duális tudásáram, az égi, kozmikus, szellemi síkra irányuló (apollóni), valamint a földi, a gyakorlati, az érzékelhető valóságra irányuló (Pallasz Athéné-i) tudásáram együttlevőségének hatványozott hangsúlyozása: középpűt Platón és Arisztotelész, a jobb oldalon Zoroaszter és a bal oldalon Püthagorasz körül, háromszöget képezve a képtérben.

A jobb oldali jelenetben az éggömb és a földgömb szimbolikus együttlevősége az égi, kozmikus (metafizikus, valamint az asztrológiai, a csillagászati) és a földi (földrajzi) valóságra vonatkozó tudás együttességét érvényesíti. A fekete baretű fejfedős Raffaello félprofilból látható, saját magát is ebbe az együttlevőségbe helyezve, a képből tekint ki a szemlélőre, mintha egyszerre tartozna a körülötte állókhoz, és ugyanakkor el is különülne tőlük; mellette festőtársa, a fehér fejfedős Giovanni Antonio de' Bazzi, művésznevén „Sodoma”, akit azért „tisztelt meg Raffaello, mert részt vett a szoba festői díszítésében”,¹⁶ Raffaello mellett Zoroaszter papi méltóságot sugalló, szakállas alakja, éggömbbel a kezében. Platón köréhez tartozó filozófusok igen nagy bölcsnek vélték, Arisztotelész például a filozófia eredetét az egyiptomiaknál ősbib mágusokhoz, kiemelten Zoroaszterhez kötötte, miként később Laertiosz művében is az első filozófus-mágusként szerepel, akinek neve „csillag-vént jelent”.¹⁷ Az éggömbbel szemben és lejjebb állva egy földgömböt tart a kezében a szemlélőnek háttal álló királyi alak, koronával a fején, díszes palástban. Megjegyzem, több alakot más és más

tudóssal, filozófussal, neves emberrel azonosítottak a terjedelmes művészettörténeti szakirodalomban, Lyka Károly művészettörténész például követte a földgömböt tartó királyi alak azonosításában a közmegegyezést, és Ptolemaioszt „Egyiptom koronás tudósának” vélte.¹⁸ Magában a reneszánsz korában elterjedt az a később tévesnek bizonyuló vélemény, miszerint I. Ptolemaiosznak, Nagy Sándor hadvezérének, az Egyiptomban 265 évig uralkodó Ptolemaida-dinasztia első fáraójának tulajdonították a föld gömbalakúságának felfogását. Azonban ez téves volt, mivel az I. században, a szintén Egyiptomban élő, görögül író csillagász és matematikus, Klaudiosz Ptolemaiosz bizonyította be először, hogy a föld gömb alakú. (A királyi alak történeti azonosításának kérdésessége nem befolyásolja a bölcséleti jelentésréteget.)

A képtér bal oldalán Püthagorasz, tanítása szintén egyeztet a kozmikus a földi valósággal, mivel meghatározott számviszonyokkal magyarázta a (zenei) harmóniát, és ezt a kozmosz harmonikus rendjére vezette vissza. A lélek maga is kozmikus és isteni eredetű számarányon alapuló harmónia, összhang, miáltal a zene a lelket „eme örök harmóniához hangolhatja”. Megjegyzem, az antik filozófiatörténet-író, Laertiosz szerint „Pythagorasz az első, aki a filozófia elnevezést használta és önmagát filozófusnak (bölcsesség-szeretőnek) nevezte a beszélgetésben”.¹⁹ A freskó középpontjába helyezetten hangsúlyozódik leginkább a duális tudásáram együttlevősége: a fehér-kékes, fényes égboltozatú, perspektivikus háttérben álló Platón és Arisztotelész dualisztikussága kiegyenlített. Mivel a platóni, az ideákra, az égi szférára irányuló metafizika, amely a dolgok lényegét azokon kívül találta meg, valamint az arisztotelészi filozófia realista alapelve, amely a földi valóságra irányulva a dolgok lényegét a megfigyelés és a filozófiai absztrakció útján vélte megtalálni: e kettősség együttesen érvényesül.²⁰ A főalakok gesztusaiban, alakjukban gondolatok koncentrálnak: Platón felfelé, az égi szférára mutató kézmozdulata és az, hogy egyik lába szinte alig érinti a talajt, valamint a másik kezében tartott könyve, a *Timaios* tartalma révén egyértelműen utal az ideális (transzcendens) irányultságra; míg Arisztotelész alakja – keze a földi világra irányulóan, stabilan állva – és a kezében tartott *Etikája* révén az érzékelhető és gyakorlati valóságra utal. E két, ellentétes irányultsága a tudásnak, a platóni fent vagy az arisztotelészi lent elsődlegessége nem dől el, a „vagy” kizárólagossága helyett a két főalak (az egy szintbe helyezett fejmagasságukkal is jelzett)

¹⁴ LAERTIOSZ: i. m. (2007), 333.

¹⁵ LYKA: i. m. (1967), 18.

¹⁶ Uo.

¹⁷ LAERTIOSZ: i. m. (2005), 29., 31.

¹⁸ LYKA: i. m. (1967), 18.

¹⁹ LAERTIOSZ: i. m. (2005), 33.

²⁰ Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A harmónia filozófiai hermeneutikájáról = A harmónia dicsérete*. Szerk. MAROSI Kata, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2020, 74–78.

együttlevősége nyomán egy újabb gondolat jeleníthető meg az értelmező számára: „miként fent, úgy lent” és a fordítva analogikussága. Az égi és földi szféra analogikus együttlevősége a reneszánsz neoplatonikusok számára axiomatikus kiindulópont volt, mégpedig Hermész Triszmegisztoz második traktátusa – „Ami lent van, az megfelel annak, ami fent van, és ami fent van, az megfelel annak, ami lent van...” – értelmezése révén (is). A Hermész Triszmegisztoznak tulajdonított hermetikus szöveggyűjtemény, a *Corpus Hermeticum* legtöbb, fennmaradt darabját a XV. században a firenzei neoplatonista Ficino fordította és értelmezte, miáltal a hermetikus filozófiának az égi és a földi analogikusságáról szóló gondolatok „jelentős inspirációt jelentettek a reneszánsz egy fontos ideológiája, az ember nagyságáról és nemességéről vallott felfogás kialakulása során”.²¹ A hermetikus hagyomány ismeretrendszerét arra a bizonyíthatanul maradt hitelre építette, miként ezt a Hermész Triszmegisztoznak tulajdonított *Aszklépiosz* című dialógus is tartalmazza, amely szerint megfelelés van az emberi mikrokozmosz mint Isten egyik képmása, a nagy világegyetem kicsinyített képe és a világ makrokozmosza mint Isten másik, élő képmása között.²² Ficino Platón *Phaidón* dialógusát értelmező és a *Timaioszt* is megemlítő írásában a „lelket gondolkodásként gondolja el”, az ideákat pedig „magától értetődően gondolatoknak”. Ficino szerint a gondolkodás a „lélek természete”, és a megismerés az, ami „elvezet a lélek Istenhez való lényegi közelítéséhez”, ily módon a lélek halhatatlansága nem más, mint „a transzcendencia irányába ható öntevékeny aktivitás”.²³ Ficino mellett a neoplatonikus Nicolaus Cusanus is e filozófiától inspiráltnak vallotta, hogy „az ember második Isten”, így értelmében, teremtményében is hasonlatos hozzá.²⁴

Az assmanni kollektív emlékezet harmadik dimenziója a „kommunikatív emlékezet”, mint az „individuumok közti interakciók”,²⁵ amelyek a célszerűségi funkciók túlmutató értelmi jelentéssel bírnak a freskón. Mégpedig a tudás (a gondolat) dinamikus, személyközi és élethű áramoltatási folyamatának a formáit jelezve: a tanítást és a párbeszédet, illetve ennek kombinációját, amely egyben a figuratív hálózat struktúrájának legfőbb alakítója és a képtér kompozíciójának formálója. A tudás áramoltatása balról jobbra halad a freskó képterében. Egyrészt a középontban háromszorosan is megismételve a mester-tanít-

vány kapcsolatot, összekötve a múltat és a jelent a jövővel: Szókratész tanítványa Platón volt mesterének haláláig (Kr. e. 399-ig); a tőle jobbra álló Platón tanítványa Arisztotelész volt, tizenhét éves korától szintén mesterének haláláig (Kr. e. 347-ig), miként azt az antik filozófiatörténet-író összegzi.²⁶ (Laertiosz minden filozófusának bemutatásakor részletesen taglalja a tudás áthagyományozódásának folyamatát, hogy melyik bölcselő ki[k]től tanult, milyen bölcséleti tradíciót folytatott és egyúttal kik voltak a tanítványai.) A középpontba helyezett – a mester-tanítvány kapcsolatok révén hangsúlyozott – tudás-áramoltatási ív a képteret teljesen kitöltően ismétlődik meg: a bal oldalon belépő, majd a jobb oldalon sietősen (félig láthatóan) távozó hírvivő alakja révén, térben és időben is kiszélesítve a tudásáramlási folyamatot. A hírvivő hordozza „a múltbeli tudást a jelenbe”, és „új ismereteket visz a jövőbe”.²⁷ Platón és Arisztotelész esetében a mester-tanítványi reláció összekapcsolódik a dialogizálással, diszkussziójukban láthatóan a tanítványnak kell meggyőznie mesterét. Platóntól balra mestere, Szókratész profilból, enyhén összehúzott szemöldökkel éppen beszélget. Alakja párhuzamos a Laertiosz könyvében leírtakkal, ruházatában és viselkedésében szerénységet mutató, míg a „retorikában rettegett volt”, ezért gyakran „bántalmazták ökölbe szorított kézzel, mert kíméletlen volt a kérdészetésben, vagy a haját tépték, de leginkább kinevették és lenézték... Ő volt az első, aki az életről beszélt, és az első filozófus, akit halálra ítélték”. A párbeszédet folytató Szókratész az ujjain számolja az érveket, talán éppen arról akarja meggyőzni az igencsak vegyes reakciókat mutató hallgatóságát, „hogy az egyetlen jó dolog a tudás, és az egyetlen rossz a tudatlanság”.²⁸

A központi mester-tanítvány kapcsolat háromszoros hatványozottsága a tudás áramoltatásának a formáját, a tanítás fontosságát emeli ki, amely a freskó alsó terében további három jelenetben ismétlődik meg, mivel Epikurosz, Euklidész és Püthagorasz körül e foglatatosság a hangsúlyozott. Püthagorasz két ember veszik körül, egy fiatal fiú, aki fekete, zenei harmóniákat ábrázoló táblát tart előtte, míg a bölcs egy nagy könyvbe ír; feltételezhetően egy éppen megszületett gondolatát, felismerését jegyzi le. Ennek valószínűségét támasztja alá az, hogy a mellette álló két férfi rendkívül feszülten figyel, az egyik jegyzetel, a másik, egy turbános férfi pedig fölé hajol. Alakját Aver-

²¹ Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés. Szöveggyűjtemény. Szerk. PÁL József, Szeged, JATE Press, 1995, 561.

²² TRISZMEGISTOSZ, Hermész: *Aszklépiosz* = Uo., 71–96.

²³ BLUM, Paul Richard: *Episztemológia Ficino óta: test-lélek probléma-e a megismerés?* = *Reneszánsz filozófia*. Szerk. BOROS Gábor, Bp., Német–Magyar Filozófiai Társaság, Tudástársadalom Alapítvány, 2009, 33–45.

²⁴ Vö. PÁL József: *A hermetikus hagyomány a reneszánsz korában* = *Hermetika, mágia*. i. m. (1995), 25–31.

²⁵ ASSMANN: i. m. (1999), 20.

²⁶ Vö. LAERTIOSZ: i. m. (2005), 98., 140., 156., 207., 209.

²⁷ SPADARO, Giorgio J.: *The Esoteric Meaning in Raphael's Paintings. The philosophy of composition in the Disputa, The School of Athens*. New York, Lindisfarne Press, 2006, 7–8.

²⁸ Uo., 89., 93.



Raffaello Santi:
Athéni iskola,
részlet,
1509–1510,
freskó, Vatikán
© Wikimedia
Commons

roësszel, a cordobai születésű, XII. századi andalúziai muzulmán polihisztorral azonosítják, aki nemcsak az orvostudománnyal, csillagászzal, fizikával, pszichológiával, matematikával és az iszlám joggal, vallással foglalkozott, hanem jelentős arab filozófusként is számon tartják, mégpedig elsősorban az arisztotelészi eredeti szövegekhez írott kommentárjai révén, egyben a „racionalizmus atyjaként” méltatva.²⁹ Az Euklidész körüli csoportban állók reakciói – a figyelem, a magyarázatnak a mutatóujjakkal való követése, a megértés öröme vagy éppen a csodálkozó tekintet – igen érzékletessé teszik a tanítás magyarázó jellegének hatását, a gondolat átadását, mivel a gesztusok és arckifejezések révén szinte követhetővé válik, hogy a gondolat megértésének mely szakaszában vannak az egyes „mellékszereplők”. Epikurosz csoportjában, a háttérben egy, a képből kitekintő, szőke fiú mellett egy fiatal felnőtt éppen a filozófus vállaira helyezi kezét, nem véletlenül, hiszen az egyik legfontosabb értéknek a barátságot tekin-

tette. Laertiosz szerint „Epikurosz barátait legfeljebb városokban lehet számolni”.³⁰ Könyvét egy anyagi arcú kicsi gyermek is segít tartani, mellette kontrasztként egy idős, aszketikus arcú férfi, akit Kitioni Zénónnal is azonosítanak. Zénón szélsőséges aszketizmusa ugyan szemben áll az epikuroszói filozófia tanításával, mégis figyelmet szentel neki, mivel Epikurosz szerint (Laertiosz által közölt leveléből idézve): „mind a fiataloknak, mind az öregeknek filozofálniuk kell”, mert senki számára sem túl késői vagy túl korai. Ha azt mondaná valaki, hogy „még nem érkezett el az ideje, hogy filozofáljon, vagy ha ennek már elmúlt az ideje, az hasonlít arra, aki azt mondaná: még nincs itt a boldogság ideje, vagy már nincs itt”. A fiataloknak azért kell filozofálniuk, „hogy öregségükre maradjanak a jóban, amelyet e kegy által nyertek, emezeknek pedig, hogy egyesítsék a fiatalságot és az öregséget”.³¹

A tudás áramoltatásának dialogizáló, illetve tanító, interaktív folyamatában a csoportábrázolás a figuratív há-

²⁹ GILL, John: *Andalucía: a cultural history*. Oxford, Oxford University Press, 2009, 108–110.

³⁰ LAERTIOSZ: *i. m.* (2007), 330–333.

³¹ Uo., 333.

lázat alakítója, az ily módon kiemelt jelentős filozófusok a csoportfűzésben félkört alkotnak: balról jobbra haladva Püthagorasz, Epikurosz, Szókratész, Arisztotelész és Plátón, valamint Euklidész és Zoroaszter. A figuratív hálózat ugyanilyen lényeges kompozíciós eleme – kontrasztként – négy filozófus feltűnően magányos alakja. Szinópei Diogenész hanyag, fekvő testhelyzete erős ellenpontot képez a mögötte és a lépcsőn felül álló, méltóságteljes főalakokkal. Elkülönültsége a kiemelt filozófusok köré csoportosuló emberektől – Laertiosznál először olvasható történetekből is leszűrhetően – bölcseletének hiteles ábrázolása, mivel megvetette az emberi hívságokat, a hírnevet, a tulajdont és a konvenciókat, elkülönült a tömegre jellemző szokásoktól.³² Az elmélyülten olvasó Diogenész és a kötömbön ülő, papír fölé hajoló, elmélkedő Hérakleitosz testhelyzete a tudás áramoltatásának már a kulturális emlékezet által preferált formáját, az írásbeliséget jelzik. A dinamikus mozgásban ábrázolt csoportokkal szemben, szintén egyfajta kontrasztként, magányosan áll a jobb oldalon Plótinosz (bíbor köpenyben). A III. századi jelentős neoplatonista filozófus, aki nagy hatással volt a keresztény vallás formálódó teológiájára és a reneszánsz neoplatonista filozófiára, olyan, mintha szemlét tartana e sokaság felett, filozófiájában (az általa javasolt) követendő magatartással összhangban, kontemplációba merülve. Alexandriai Hüpatia (355–415) fehér ruhás alakja, a képből kitekintő, szinte angyali szépségű, mégis szomorú arca talán (a reneszánszban is ismert) tragikus sorsára utal, arra, hogy a zseniális matematikusnő és neoplatonista filozófust a fanatikus keresztények brutális kegyetlenséggel ölték meg Alexandriában, munkáit pedig elégették.³³

Az assmanni kollektív emlékezet legtgább dimenziója a „kulturális emlékezet”, amely az előző három vetület folyományaként valamely áthagyományozódást táplál, az értelem externalizációjaként már a kommunikáció „külső területére”, „külső tárolójába” helyezve. Az elmúlt két és fél ezer év alatt ennek leghatékonyabbnak bizonyuló „külső tárolója” az írásbeliség lett, amely túlterjedve az adott korszakban hagyományozott és kommunikált értelem horizontján, tradíciót és kommunikációt táplálva, időben terjesztette ki a hordozott értelmet, egyúttal a „külsővé-idegenné válás dialektikáját” is eredményezve, miáltal főszerephez juttatta az értelmezést, a hermeneutikát.³⁴ Miként a filozófiai tudás kulturális emlékezetének alapvető áthagyományozódási formája is az írásbeliség maradt, napjainkig. Természetesen a kollektív emlékezet bármelyik dimenzióját érintheti az emlékezet negatív for-

mája, mint a felejtés, a manipuláció, a cenzúra, az átírás, a helyettesítés, az elfojtás és a megsemmisítés; ez utóbbinak releváns példája Alexandriai Hüpatia írásainak (egy levelét kivéve) teljes megsemmisítése. A bölcselet történetében a tudás áramlásának a szóbeliségről az írásbeliségre történő fordulata éppen Plátón korában történt meg. Ismert, hogy mestere, Szókratész egyetlen sort sem írt le, míg Plátón annyit, hogy egy XX. századi angol filozófus, Alfred N. Whitehead szerint az európai filozófia története nem más, mint lábjegyzetek Plátónhoz, mivel az ókori filozófus az összes, később is állandóan felmerülő nagy filozófiai problémával már foglalkozott, így az elmúlt kétezer-ötszáz évben a filozófusok csak lábjegyzeteket, értelmezéseket fűztek a platóni tudásáramlat áthagyományozási folyamatához. Ennek az írásbeliségre jellemző áthagyományozásnak a konkrét formáit, a tevékenységeket és a hordozókat jó néhány variációban megörököltette a freskó: Diogenész és Epikurosz olvasásba merülését; Püthagorasz könyvbe való írását és az előtte lévő táblát; Hérakleitosz elmélyült gondolkodását a papír felett; három, szorgalmasan jegyzetelő alakot a csoportok körül, valamint a hírvivő papirusztekercseit. Kiemeltnek tekinthető Plátón *Timaiosz* és Arisztotelész *Etika* könyve, hiszen még a címük is jól olvasható. Plátónnak a középkorban legismertebb, *Timaiosz* című dialógusát tartották a teológusok – az akkoriban ismert művei közül – a „keresztény teremtetéstörténettel a leginkább összeegyeztethetőnek”.³⁵ Plátón dialógusában a híres püthagoreus csillagász, Timaios a világ keletkezésének lényegét foglalja össze, amely szerint a Világalkotó isten, a „legfőbb jó”, az ideákra, mint örökkévaló ősmintákra tekintve, a rendezetlen, kaotikus őszanyagból hozta létre a világot, és azt az Ész és a harmónia, a rendezettség, az arányok szerint alakította, egy célszerűen tevékeny isteni értelem műveként. Az isten először a világlelket hozta létre, amely az egész világegyetemet áthatja, s önmozgásával a világ szabályos rendjét biztosítja, majd „észt oltva a lélekbe s lelket a testbe, építette fel a mindenséget”, miáltal a teremtetett világ „az örökkévalóság mozgó képmása” lett. Az isten, miután megformálta az élőlények halhatatlan, isteni („Azonos” – változhatatlan) részét, a többi istenre bízta halandó („Más” – változó) részük megalkotását. Az embernek így két lelke van, az isten által alkotott, halhatatlan lélek a fejben elhelyezkedően és ésszel, értelemmel bírón, amely „a legistenibb bennünk, és összes testrészeink ura”, és emellett egy halandó lélek a mellkasban helyet kapóan, amelyet a többi istenek alkottak. A halandó lelket a halhatatlan lélek az ész törvényei segítségével tudja irányítani, amelynek

³² Uo., 92–116.

³³ Vö. DZIELSKA, Maria: *Hypatia of Alexandria*. Transl. by F. LYRA. Cambridge, Harvard University Press, 1995

³⁴ ASSMANN: i. m. (1999), 21–23.

³⁵ KECSKÉS Pál: *A bölcselet története*. Bp., Szent István Társulat, 1981, 91.

„része van az értelemben és a harmóniában” és ezáltal tud az ember helyesen élni.³⁶ Az arisztotelészi etika tárgya az emberi gyakorlat mint a döntésen nyugvó cselekvés területe, a platóni nézetekkel szemben teljes mértékben immanens irányultságú. Az emberi jó maga a boldogság, és a „számunkra legfőbb jó” elérése a lélek tevékenysége. A lélek két részre oszlik, racionálisra és irracionálisra, amelyet további két részre bont, táplálóra, illetve vágyakozóra, ez utóbbi az értelemmel irányított racionális lélek motiválója is lehet. Arisztotelész etikai felfogása erényetika. Az erényeket a lélek két részének megfelelően két részre bontja, intellektuális, értelmi, valamint erkölcsi, morális erényekre. Az intellektuális erények a tanulásból származnak, a morálisak a megszokásból. A törvényhozó feladata az, hogy helyes szokások kialakításával jókká tegye az embereket; attól leszünk igazságosak, ha igazságos cselekedeteket hajtunk végre, s ugyanígy van a többi erénnyel is. Mindkét erényfajtát a társadalomban és az államban (poliszban) meglévő rend közvetíti, és érvényességüket a tradíció és az általános egyetértés tartja fenn, mivel a polisz célja a boldogság. Ez akkor érhető el, ha a közösség tagjai boldogok. Ennek feltétele, hogy az emberek erényesek legyenek, helyesen cselekedjenek, ami a lélek értelemmel irányított tevékenységén alapul.³⁷ Mindkét filozófus egybehangzóan állítja, hogy az emberi lelket az értelem, az ész törvényei irányítják.³⁸

Kulturális emlékezetünk legfőbb formája ugyan az írásbeliség (bármennyire is vége a „Gutenberg-galaxisnak”), azonban a vizuális kultúra tárgyiasított „külső tárolói”, így a művészeti alkotások az áthagyományozódás hangsúlyozottan jelentős objektumai, amelyek, hasonlóan az írásbeliséghez, időben és térben terjesztik ki a hordozott értelmet. A több mint félezer éve keletkezett *Athéni iskola* egyrészről az antik és a reneszánsz idősíkját kapcsolja össze, másrészről a tér-idő síkot a lehető legtágabbra szélesíti ki a tudás áramlási folyamatát tekintve. Az antikvitás és a reneszánsz összekapcsolásának legfőbb eszköze, hogy néhány kiemelt filozófus, illetve tudós a reneszánsz kor legjelentősebbnek tartott művészeinek arcvonásaival bír, amelynek lényeges funkciója, hogy ily módon a művészet – az építészet, a szobrászat és a festészet – is bekerül ebbe a tudásáramlási folyamatba, a vallás, a filozófia és a tudományok mellé. Platónnak a már idős Leonardo arcképét kölcsönözte Raffaello; egyes művé-

szettörténészek szerint Michelangelo arcvonásait pedig Arisztotelésznek, míg mások szerint az akkoriban legjobb építésznek tartott Giuliano da Sangallo arcvonásaival bír Arisztotelész, aki, nem mellékesen, Michelangelónak is segített a Sixtus-kápolna rendbehozatalában.³⁹ Többnyire a kép előterében elkülönülten ülő Hérakleitoszban vélük felfedezni a Raffaellónál mindössze nyolc évvel idősebb „szobrászóriást”. Hérakleitosz középkori ruhában, egy kőtömb mellett, a kép előterében elmélyülten, egyedül gondolkodik, kezében ugyan írószerszám, azonban alakja mozdulatlan, nem veszi körbe csoportosulás, mintegy szemléltetve – Laertiosz szavaival –, hogy „embergyűlölő” volt, sokáig magányosan a hegyekben élt. A gondolataiba elmélyült Hérakleitosz mozdulatlansága ellentétben áll egyik legfőbb tézisével, a „minden változik és mozgásban van” elvével. Azonban ez az ellentét mégis releváns filozófiája legfőbb tanával: „Minden az ellentétek által keletkezik” tézisével. Így mozdulatlan elmélyültsége talán éppen egy nagyszerű gondolatának a megszületését, keletkezését eredményezi. „A kozmosz körülhatárolt és egy; tűzből jön létre és ismét elég, felváltva, bizonyos periódusok szerint örökké”.⁴⁰ Michelangelo állítólag felismerte magát Hérakleitoszban, és így szólt: „Jó, hogy az urbinói férfi elég okos volt ahhoz, hogy ne tegyen engem e beszélgetők tömegébe.”⁴¹ Nem véletlen, hiszen ő is magányos, különc és öntörvényű volt, miként azt kortársa, Giorgio Vasari (Michelangelo által is elolvasott, sőt egy általa írt szonettel megköszönt) könyvében leírja.⁴² A negyedik reneszánsz művész Bramante, Raffaello urbinói születésű barátja, aki már híres római építészként, 1508-ban ajánlotta földijét II. Gyula pápának, hogy a pápai lakosztály négy szobájának (a stanzáknak) fali és mennyezeti freskóit megfesse. A festő Bramante alakját vetítette a kompozíció révén kiemelt antik tudósra, a matematikus Euklidészre.⁴³ A méltósággteljesen álló Plótinoszhoz pedig Donatello, a XV. század legjelentősebb szobrászának arcvonásait kölcsönözte. A legkiválóbb reneszánsz művészek mellett Raffaello önarcképével megegyezően ábrázolja magát.

A reneszánsz művészet kortárs remekművének lenyomatát is beemelte Raffaello a freskóba. Vasari szerint Bramante, aki a Sixtus-kápolna kulcsait őrizte – miután Michelangelo elmenekült Firenzébe, mivel „botrányt csinált”, és még a pápát sem engedte be, hogy az éveken át készülő freskóit megnézze –, az építész megmutatta

³⁶ PLATÓN: *Timaios*. Ford. KÖVENDI Dénes = PLATÓN: *i. m.* (1984), 327–379.

³⁷ Vö. ARISZTOTELÉSZ: *Nikomakhoszi etika*. Ford. SZABÓ Miklós, Bp., Európa, 1997

³⁸ Korábbi tanulmányomban részletezem. MÁTÉ: *i. m.* (2020), 76–78.

³⁹ VASARI, Giorgio: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Ford. ZSÁMBOKI Zoltán, Debrecen, Tóth Könyvkereskedés és Kiadó, 2004, 167.

⁴⁰ LAERTIOSZ: *i. m.* (2007), 243–245.

⁴¹ KLEVAJEV: *i. m.*

⁴² Vö. VASARI: *i. m.* (2004), 161–179. Vö. Második, tizennyolc év múlva újraírt, és jelentősen bővült kiadásban. Vö. VASARI, Giorgio: *A renaissance nagy művészei*. Ford. BRELICH Mario, Szekszárd, Babits, 2003, 329.

⁴³ VASARI: *i. m.* (2004), 153–154.

Raffaellónak a kápolna addig elkészült festményeit, „hogyan eljátszhatná Michelangelo modorát”.⁴⁴ Ha összevetjük az *Athéni iskola* és Michelangelo alakjait, akkor a freskó előterében lévő három raffaellói alaknak feltűnő a hasonlatossága a Sixtus-kápolna hét ószövetségi prófétájának némely alakjával. A leginkább hasonlatos *Zakariás* próféta és a raffaellói falikép Püthagorasza, a testhelyzet, tevékenységük, ruhájuk redőzete párhuzamossága okán. Továbbá Hérakleitosz/Michelangelo utólag beillesztett, robusztus alakja Michelangelo *Jeremiás* prófétájának szinte a tükörképe; valamint – Hérakleitosz mögött és Püthagorasz felé hajló – Parmenidész és Michelangelo *Ezékiel* prófétája is hasonlatos, a mozdulat dinamikussága és a ruházat ábrázolása révén. Mindhárom raffaellói alak vagy kötömbre teszi a lábát, mint Püthagorasz és Parmenidész, vagy azt használja valamilyen módon támasztéknak, netán rajta ülve, mint Hérakleitosz; akárcsak Michelangelo prófétái.

Másrészről a tudás áramlási folyamatának idő- és térkoordinátáit a lehető legnagyobbra szélesíti ki a falikép. Egy helyen és egy pillanatban jelenítve meg a filozófusokat, a tudósokat és más neves embereket, függetlenül attól, hogy ki, mikor és hol élt, miáltal ez az egyetlen pillanat évezredekkel ölel át, egyetlen (fiktív) helyszínen láttatva a valaha több ezer kilométerre élő embereket. A freskó szélesre nyitott tér- és időkoordinátája teljes egészében nem pontosítható. Ha erre mégis kísérletet teszünk, akkor a legelső mágus-filozófus és vallásalapító Zoroaszter kapcsán az ókori Baktriától (mai Afganisztántól) a spanyol, andalúziai városig, Córdobáig – az arab polihisztor tudós és filozófus Averroës születési helyéig és tevékenységének egyik helyszínéig – ívelhet tekintetünk. Az időintervallumot tekintve szintén e két filozófus lehet a meghatározó, hiszen Zoroaszter, a perzsa vallásalapító alakja a távoli múltba tehető, a szakirodalom újabban Kr. e. XIII. századra datálja működését.⁴⁵ S mivel Averroës, az arab filozófus a Kr. u. XII. században élt, így a freskó legszűkebbként behatárolható konkrét időtartama hozzávetőleg kétezeröttszáz évet ölel át; közel háromezer évet pedig akkor, ha a reneszánszhoz, Raffaello korához, illetve az ábrázolt reneszánsz művészekhez is viszonyítunk. A helyszín egy dongaboltozattal fedett csarnok, perspektivikusságában, szélességében és magasságában mélyre nyitott. A reneszánsz monumentális architektúrája, bár mérnöki pontosságú, mégis fiktív épület, ezért is találja meg a művészettörténet a lehetséges inspirációkat más épületeknél, illetve épületertvnél. A freskó térkialakítása Lionello Venturi művészettörténész szerint Bramante építész

felfogását tükrözi, az ő 1503-ra datálható, a Szent Péter-bazilikáról készült tervével vonható párhuzamba.⁴⁶ Emellett a római Caracalla-terma építészeti elemeivel is rokonságba állítják; a III. század elején épült római fürdő épületének egyes részei még II. Gyula pápasága idején is viszonylag jó állapotban voltak.

A freskót szemlélve felvetődik a kérdés: az antik és kora középkori bölcseletről, illetve a filozófiáról szóló kulturális emlékezet milyen hagyományt kínált Raffaello számára 1509-1510 körül, amikor feltételezhetően az *Athéni iskola* készült? Ezzel összefüggésben mi az oka annak, hogy a megjelenített filozófusokról szóló mai kollektív és egyben kulturális emlékezetünk többnyire egybehangzó a képzőművészeti alkotáson láthatókkal, miáltal a freskót az antik és kora középkori filozófiáról szóló kollektív emlékezetünk legjelentősebb képzőművészeti alkotásának tartjuk?

Giorgio Vasari az *Athéni iskola* melletti falon látható másik freskó, a *Parnasszus* kapcsán jegyzi meg a freskók életszerűségét dicsérve, miszerint ez annak köszönhető, hogy Raffaello „a leghíresebb ókori és modern poéták arcképét részint szobrokról, részint érmékről vagy régi festményekről másolta le, sőt gyakran eleven személyekről, ha az még az ő idejében is élt”.⁴⁷ Azonban ez nem ad elégséges magyarázatot arra, hogy Raffaello a kiemelkedő filozófusokat és tudósokat a rájuk különösen jellemző módon és a kollektív, illetve kulturális emlékezetünkben napjainkig is megőrzött jellegzetességekkel összhangban jelenítette meg, függetlenül attól, hogy néhányuk arcvonásait éppen kora kiemelkedő művészeitől „kölcsonozte”. A filozófiatörténet diszciplínájáról az 1500-as években, a reneszánszban még nem beszélhetünk. A középkorban legjelentősebbnek tartott filozófusok, a freskó középpontjába helyezett Platón és Arisztotelész több vonatkozásban is ellentétes irányultsággal bíró filozófiája és könyveik egy része ekkoriban ismert volt.⁴⁸ A filozófusok ábrázolása esetében – bár a szakirodalomban utalást erre sehol sem találtam – igen valószínűsíthető forrásnak vélem a XV. század utolsó harmadában népszerűvé vált antik bölcselettörténeti könyvet, Diogenész Laertiosz a Kr. u. II. század végén vagy a III. század elején keletkezett, *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben* című munkáját. Mivel számos párhuzam fedezhető fel az antik filozófiatörténeti könyv és Raffaello freskójának filozofikus jelentésrétege között, miként ezt folyamatosan jeleztem tanulmányomban. Laertiosz könyvét napjainkig is az antik filozófiatörténet egyik leggyakrabban idézett és hiteles

⁴⁴ VASARI: i. m. (2003), 266.

⁴⁵ HINNELLS, John R.: *Perzsa mitológia*. Ford. PÉRI Benedek, Bp., Corvina, 1992, 92.

⁴⁶ Vö. VENTURI, Lionello: *Raffaello*. Verona, Arnoldo Mondadori, 1952

⁴⁷ VASARI: i. m. (2004), 152., 154.

⁴⁸ KECSKÉS: i. m. (1981), 91., 117.

forrásának vélik. Ha elfogadjuk feltevésem, hogy Raffaello freskójának filozófiai jelentésrétegét tekintve ez lehetett az egyik legfőbb forrása, akkor természetes módon következik ebből az a tény, hogy a falikép számos párhuzamot mutat a mai, már fél évezreddel későbbi, az antik és kora középkori filozófiáról szóló kulturális emlékezetünkkel. Laertiosz könyvének első latin fordítása Ambrosius Civenius kamalduli szerzetes műve, amely először 1475-ben Velencében jelent meg, majd gyors egymásutánban még kétszer is kiadták népszerűsége miatt.⁴⁹ Valószínűsíthetőnek vélem, hogy Raffello, közvetlenül vagy közvetetten, birtokában lehetett e bölcsellettörténeti ismereteknek: vagy olvasta e könyvet, vagy a pápai udvar művelt tanácsadói közvetítették számára ezeket az ismereteket. A freskón azonosítható és a kompozíció révén kiemelt valamennyi antik bölcselet és tudós Laertiosz művének kiemelt szereplője egyben. A faliképen csupán három olyan filozófus – Plótinosz (203–269), Alexandriai Hüpatia (355–415) és Averroës (1126–1198) – látható, akik az antik bölcsellettörténeti könyv megszületése után tevékenykedtek, és ismertek voltak a reneszánsz korában is. Raffaello a kiemelkedő filozófusokat és tudósokat a rájuk jellemző attribútummal vagy jellegzetes tevékenységük pillanatában ábrázolta, ami egyben megkönnyíthette azonosításukat a korabeli művelt szemlélő számára, például a vatikáni pápai lakosztály Stanza della Segnatura termében, a pápa hivatali helyiségében, az „aláírás szobájában” várakozó követek és egyházvezetők számára, akik szintén ismerhették Laertiosz munkáját. Számunkra pedig felfejtethetővé teszi a bölcselati jelentésréteg egy részét, mivel az alakok ábrázolásának hogyanja, így testhelyzetük, tevékenységük, gesztusaik, szokásaik, valamint tárgyaiknak a megjelenítése olyan bölcsellettörténeti narratívamozai-kokat generál, amelyek nagyobb része párhuzamba állítható a Laertiosz könyvében leírtakkal. Így szinte segítve az értelmezőt a hogyan mellett a mit felfejtésében. A freskó kompozíciója révén kiemelt alakok a tudás, a gondolat megszületését, éltetését és átadását megjelenítve a tudás áramlásának a folyamatát közvetítik, a figuratív hálózatban egymáshoz viszonyítva más és más mozdulatokkal, változatos testhelyzetekkel, gesztusokkal, arckifejezésekkel, és egyben elmélkedésük rájuk jellemző, tipikusnak tekinthető formáját is jelezve. A részletekben megbúvó különböző ellentétek és ismétlődések egy dinamikus, mégis kiegyensúlyozott, szimmetrikus és harmonikus egészben összegződnek.

A freskó filozofikumának alapelemeit, hogy miképpen „gondolkodik” a kép maga a filozófiáról a reneszánsz ko-

rában, az assmanni kollektív emlékezet négy dimenziója vetületében vizsgáltam, amely egyúttal a kép „gondolkodó” minőségét is felfedte, a kompozíciós elvek és a figuratív hálózat strukturáltságán keresztül. Bizonyítva tézisem, miszerint Raffaello *Athéni iskola* freskója nemcsak az antik és kora középkori filozófiáról szóló kollektív és egyúttal kulturális emlékezetünk legjelentősebb képzőművészeti alkotása, hanem a reneszánsz filozófiai gondolkodása is. Ennek sommázata a következő: a tárgyi emlékezetnek a kulturális emlékezetbe tartozó görög istenszobrai a két, transzcendens eredetű tudásáramot, az égi, kozmikus, szellemi és a földi, gyakorlati, érzékelhető valóságra irányuló tudást szimbolizálják, alattuk, a képtér (apollóni – platóni) bal és (a Pallasz Athéné-i – arisztotelészi) jobb oldali részében pedig azok a filozófusok alkotnak csoportokat, akik ezt a szellemiséget képviselik a földi szférában. Kontrasztként azonban e két, duális (égi és földi) tudás együttlevősége háromszorosan is hangsúlyozódik, a képtérben háromszöget képezve – középpont Platón és Arisztotelész, a bal oldalon Püthagorasz és a jobb oldalon Zoroaszter csoportja révén –, mint a freskó filozofikumának másik alapeleme. A következő alapelem e duális tudásáramlásnak a földi életben történő bemutatása, mégpedig immanens folyamatként: a kommunikatív, interaktív emlékezet megnyilvánulási formáin, a dialogizáláson és a tanításon, valamint a kulturális emlékezetnek az írásbeliségre jellemző tevékenységein és hordozóin keresztül. Mialtalan a tudásáramlási folyamat a görög mitológiai istenektől kezdődően az első filozófus-máguson keresztül a különböző filozófusokig, tudósokig ívelően nemcsak a különböző generációkat kapcsolja össze, hanem az emberi értelem, a tudás, a gondolat különböző területeit is, idősíkjait és tereit. A transzcendens eredetű tudásnak immanensként való érzékelhető, életszerű áramoltatása, ám annak mégis időtől és tértől függetlenített jellege pedig a kép filozofikumának – miképpen „gondolkodik” a kép a filozófiáról – alaptézise: a filozófia nem más, mint időtől és tértől független, áthagyományozódott, egyetemes tudás az „egész” világról, összekapcsolva a vallást, a filozófiát, a tudományokat és a művészetet. A freskó az ember lényegét, a gondolkodó, az elmélkedő és egyúttal az alkotó ember nagyságát, ám annak mégis nagyon is emberi voltát, valamint a tudás, a gondolat megszületésének, éltetésének és átadásának dinamizmusát, összességében az emberi szellem, az értelem erejét állítja a – hermetikus filozófiától is inspirált – reneszánsz humanizmussal és neoplatonizmussal összhangban.

⁴⁹ ROKAY Zoltán: *Előszó* = LAERTIOSZ: *i. m.* (2005), 8.