

Jankovics Marcell

## A Trecentótól máig

A Méry Ratio Könyvkiadó 12 év óta jelenteti meg felvidéki gótikus templomokról készült albumait. Képeit Méry Gábor fényképezi, a kísérőszövegeket én írom. Ezzel párhuzamosan mutatta be a televízió a *Magyar szentek és boldogokról* készített ismeretterjesztő filmjeimet. Ezekből eddig 9 darab, 26-26 perces epizódot gyártottunk. Terveink szerint még 3 készülhet el a következő években. A két téma rokon, a könyvek illusztrációi kizárólag vallásos tárgyúak, a történelmi Felső-Magyarország gótikus oltárait mutatják be. A filmsorozat hőseit és hősnőit is az egyházművészet állította példaként elénk. Ám nemcsak a gótikus művészet tekintett rájuk modellként, mindmáig kedvelt alakjai a magyar és közép-európai templomi festészetnek, templomi és köztéri szobrászatnak. A gótikát megelőző korból alig maradt hazai ábrázolásuk. Ha lenne rá mód, e tanulmányt részben a filmforgatások állóképei és a könyvekhez készült fotók illusztrálnák.

E két munkám alkalmas forrása előadandó véleményemnek, mely a keresztény ábrázoló művészet virágkoráról és máig tartó hanyatlásáról szól. Ez utóbbira úgy tekintek, mint amiben vannak megállások, ritka, leginkább csak egy-egy zseniális művésznek köszönhető fölívelések, mindazonáltal hanyatlást látok.

Talán mondanom sem kellene, hogy a magyarországi egyházművészet kissé megkésett a stílusok vonatkozásában. Ha tehát olasz és magyar alkotásokat hozok föl példának egymás mellett, nem időbeli, hanem kifejezésbeli párhuzamként tekintek rájuk.

A mondottakat csak az ábrázoló művészetekre értem. Az egyházi zenére például szinte a mondottak ellenkezőjét vélem igaznak. Már a harangzúgás és a gregorián zene is maga a csoda, akkor mit mondjunk Tallisról, Bachról és Lisztről? A vallásos irodalom viszont mintha máig sem közelítené meg az Újszövetséget. Szent Ferenc és némelyik szent társa a kivétel. Jacopo da Voragine az ő írásainál sokkalta népszerűbb *Arany legendája* viszont nem haladja meg a ponyvafüzetek színvonalát. Erotikus asszociációkra építő szenteskedések gyűjteménye. Haszna abban áll, hogy belepillanthatunk a keresztény jelképteremtés gyakorlatába.

Mármost ami a képzőművészetet illeti, ezzel a folyamattal nemcsak a kereszténységben találkozunk. Ha az ember meg akar érteni valamit, amiben benne él, vagyis túl közel van hozzá, érdemes eltávolodnia tőle. Mint a festő, amikor hátralepve szemrevételezi, mit művel, amikor a képtől egy-két arasznyira nem látja át az egész vásznat. Nekem ehhez 27 évesen Indiáig kellett mennem. Első reggel kiléptem az akkor még Bombaynek nevezett Mumbai Taj Mahal nevű szállodájából – Széchenyi Zsigmond lakott itt –, körülöttem teherautók, taxik, robogók száguldoztak hindu istenségek olcsó giccses szentképeivel teleragasztott szélvédővel és vezetőfülkével. Aztán beszálltunk egy hasonlóképp kidekorált bárkába, mely átvitt minket a közeli Elephanta szigetére. Alig fél órával később ott álltam a sziget barlangtemplomában a hinduizmus 1500 éves „szentháromsága” előtt. A kezdet és a vég közel egyidejű látványa ébresztett rá e hanyatlás törvényszerűségére.

Írásom a téma nagyságára való tekintettel csak a nyugati katolikus művészetre korlátozódik, azon belül is főleg a festészetre. A protestáns festészet vagy a katolikus irányt követi szűkített tartalommal, mint a lutheránusoké, mely a szentek tiszteletét kiiktatta, vagy képrombolóként szinte teljesen lemondott a vallásos tárgyú ábrázoló művészetről, mint a kálvinizmus, mely viszont helyette egy sajátos, reneszánsz gyökerű, a népművészettel határos műfajban teremtett nálunk újat, a kazettás templommennyezet-díszítést. Ez utóbbiról nem ejtek szót, noha a hanyatlás e műfajban is kimutatható, de külön írást érdemel. Hogy ne hasson üres szentenciának, egy mondatot azért illik rászánnom. A hanyatlásról egyetemesen, így a templomkazetta-festés esetében is, a mű készülésének ideje árulkodik. Ha ugyanis egy régi műfajban új tárgy születik, a gyakorlott szem számára azonnal fölismerhető. Az új nemcsak arról, hogy a faanyaga ép, a színei élénkebbek, a festék csillog és nem repedezett, hanem a gyengébb kivitel okán is. Vagy csak azért érezzük gyengének, mert készítője nincs, nem lehet tisztában egy régen felhagyott tevékenység minden csínjával-bínjával.

A reformáció megrendítő hatásához hozzájárult, hogy születése, ami a római egyház züllésének következménye volt, egybeesett az „igazi” reneszánszszal, a reneszánsz pápák cinquecentójával, ami a technikai fejlődés mellett a vallás materializálódását hozta. Az „igazi reneszánsz” saját korszakjelölésem, és azt kívánom vele érzékeltetni, hogy az itáliai quattrocento, miközben valóban különbözik az Európa északabbra eső területein még virágzó gótikától, még nem mutat diszharmóniát a vallásosság és a művészet között. Legyen elég Fra Angelico és Botticelli festészetre utalnom.

Ennek tükrében megengedek magamnak egy szentenciát. A keresztény művészet csúcsának északon a gótikát, délen a trecentót, kisebb részben a quattrocentót tekintem. Magyarázat helyett elég egy pillantást vetni a lőcsei Szent Jakab-templom oltáira, illetve a firenzei Santa Maria Novella-templom Spanyol Kápolnájában látható falképre, mely a *Dominikánusok dicsősége* címet viseli. (A kép szentjei között a mi Szent Margitunk is látható!) Festője, Andrea di Bonaiuto da Firenze (1346–1379) olyan nagyságok kortársa volt, mint Cimabue, Giotto, Simone Martini, Taddeo Gaddi, Dante, és rá is festette őket a falképére. Fordítva egyet a gondolatmeneten, azt mondom, a gótika nem volt folytatható (nem tudtak kőből még magasabb csúcsíves templomokat építeni), a megújulás pedig „csupán” az antik ideál föltámasztása volt, azzal viszont a pogány szellem is életre kelt.

Talán szokatlan megközelítés ebben a témakörben, hogy a keresztény szellemiség egyik pillérét abban az Újszövetségbe foglalt képzetben látom, mely szerint Jézus a Halak korszakának uraként jött el. Erre rengeteg utalás esik az Újszövetségben, az ókeresztény szimbolikában is meghatározó (hal, halász, hajó, horgony). A hal görögül ἰχθύς (*ikthüsz*), melyből mint betűszóból a keresztények a *Ieszousz Khrisztosz Theou Ūiosz Szótér*, azaz „Jézus Krisztus, Isten Fia, Megváltó” értelmet olvasták ki. A keresztény templomok építési elveiben is komoly szerepet játszott a hal(ászat): templomhajó, keresztelő medence, de már a későbbi keresztény művészetben jóval kisebbet (annál inkább a Jézus életéről szóló filmekben). Ez arról árulkodik, hogy az egyház nem örül annak, ha ezt az „asztrológiai” vonalat hangsúlyozzák a művészek. Az egyházi óvatosság jele, hogy a Halak korszakát a Vízöntő váltja (váltotta, fogja váltani?), s az csak véletlen egybeesés – netán a bölcs előrelátás jele? –, hogy a keresztelés

mint vízöntés társítható a New Age-hez. Az elvilágiasodás mellett a naptári tartalom aktualizálásának elmaradása, más szóval, a szimbólumrendszer avulása egyik részoka lehet a keresztény ábrázoló művészet hanyatlásának. De hát kit érdekel ma már az élő naptár, a csillagos ég?

Megfigyelésem szerint a szemlélet körbejár. Nem korszakot váltunk, csak megújulást keresünk, nem újat. Ennek megtapasztalt formája a reneszánsz, mely, miután a gótika kifogyott az eszközeiből, az ókorhoz nyúlt vissza kapaszkodóként. Sajnos, megállt a késő antikvitásnál, nem ment tovább vissza az időben. A XX. századi művész tanult belőle, ő legalább visszatért a gyökerekhez, az archaikus, barbár, primitív művészetekben keresett ihlető forrást.

A reneszánsz csak technikai természetű fejlődést hozott. A középkort lezáró technikai újítás, találmány a festészetben az olaj és a vászon volt, majd párhuzamosan a nyomtatással a sokszorosított grafika. E találmányok előbb a polgárság, utóbb „széles tömegek” számára tették megfizethetővé a műalkotást. Majd jött az olcsó olajnyomat, a szentkép. A tömegtermelést üzleti érdek hozta létre, és tömegigényt teremtett, az viszont olcsóságot, csiricsáréságot eredményez a művészi színvonal tekintetében. A művészetben (és a tudományban) ne legyen helye a demokráciának. Egy olyan szépséges Madonna, amilyen a czesztochowai, önmagában kisebb áhitatot vált ki a hívekből annál, mint ha felcicomázva gyönyörködhetnek benne. Ez az egyébként latin népeknél is kedvelt szokás, a Jasna Góra-i példánk esetében a szomszédos ortodox mintát követi. Időben felénk közeledve egyre jobban érvényesül a hívek kívánsága, a tömeghatás. Ez sem keresztény kiváltság.

Vallástörténetileg a művészet hanyatlása a hit, vallásosság, szektásodás-eretnecség, elvilágiasodás, hitetlenség, reform, új vallások, vallási irányzatok sorrendjében, korszakos ismétlődésükben fogható meg. Művészettörténetileg az a korszaktagolás illik rá magyarázatul, amely talán Kállai Ernőtől származik, miszerint minden műveltség művészete négy nagy korszakra bontható: az ókori görög művészet példájával élve primitív (geometrikus), archaikus, klasszikus és hellenisztikus korszakra. A keresztény művészet vonatkozásában ókeresztény, középkori, reneszánsz és barokk művészetre. Ami ezután jön, az a vallás felől nézve nem igazán jelentős, mivel csak egyedi kivételek vannak.

Megjegyzem, az ősművészet és törzsi művészet egymásközi viszonylatában mintha fordított irány érvényesülne: az európai barlangi festészet eljutott a valóság-hűségig – legalábbis az állatábrázolás terén –, és többjelentésű szimbolizmusa, ha van, föltáratlan. A barlangi realizmusról – az újabb kori realista művészettel kapcsolatos ismereteink alapján – nem tételezzük fel, hogy a törzsi és népművészet jelképgazdagságával rendelkezhetett, pedig ennek is van nyoma, csak ennek taglalása már nem fér e tanulmányba.

A törzsi művészetek, ahogy a szellemiséget tekintve belőlük levezethető népművészetek is, eredendően „vallásos”, azaz kultikus célokat szolgáltak, általában végsőig stilizáltak, és rendkívül gazdag a jelentésük. Ugyanakkor e körben is megfigyelhető, hogy a mégoly pontos vásári műtárgymásolatokon és – valljuk meg – a népművészetbe helytelenül besorolt népi iparművészet mégoly nívós tárgyain ugyanúgy érezni, hogy hamisak, mint a középkori oltárok neogótikus beavatkozásain. Pl. azon a kakaslomnici oltáron, melyen a plébános szerint csak az aranyozás mintázatához nem nyúltak a XIX. század végi restaurátorok. Engedékenyebben szólva, az oltár Madonnájának csak a festé-

sével van nagyobb baj, a Madonna-szobor faragása eredetinek hat. E példa azt is mutatja, hogy a legjobb szándékkal is nagyon nehéz kifejezési formákat egy az egyben (azonos minőségben) újjávarázsolni.

A gótikában a történetmesélés tendenciája erősödik, előbb a szimbolikus kifejezés eszközeivel, utóbb képregényszerű földolgozásban. A firenzei Pacino di Bonaguida képe, *Az Élet fája*, melyet Szent Bonaventura *Lignum Vitae* c. értekezése nyomán festett, illetve a kassai dóm főoltárának Passió-táblái érzékeltek a két mű közötti kereken 150 évnyi különbséget.

A reneszánsztól kezdve az egy képbe zsúfolt, részletező, sokszereplős cselekmény lesz a jellemző. Ez az irány a barokk korban éri el a csúcst, amikor a főtéma már csak rész az egészben. A mesélőkedv a fontost mellékessé teszi, a mellékést fontossá. Mint Veronese *Kánai menyegző* c. képén. Ezen az úton halad (jár helyben) majd az akadémikus művészet is. Ezzel fordított arányban fogy a jelentés rétegzettség, az egysíkúságban nincs helye a természetfelettinek, azt rosszabb esetben giccses rátét képviseli. Hasonlítsunk össze egy középkori Kálváriát, pl. a szepeshelyi főoltárról vagy az esztergomi Keresztény Múzeumból, és Munkácsy azonos tárgyú képét. A középkor a keresztet jelnek és jelképnek tekinti, ezért a kép tengelyében áll, és mindig elől nézetben ábrázolja. Munkácsy már félreállítja és rövidülésben festi meg a feszületet, a körülötte kavargó sokadalom érdeklí igazán.

A vallás- és művészettörténetet összeolvasva a katolikus művészet történetében e téren hullámozás a jellemző. Másként formai-esztétikai vonatkozásban, mely sokáig szinte töretlen fejlődést mutat, helyenként eltérően és időben is eltolódva, és ismét másként a hit-vallásosság erejét illetően. A gótikáig töretlennek látszik az emelkedés, a szakmai tudás és a hit együtt halad. A tulajdonképpeni reneszánszsal, mely, ahogy írtam, a XVI. században nem újat hoz, hanem visszafordul pogány ókori mintákhoz, a hit kisugárzása meggyengül, a művészet elvilágiasodik, materializálódik, a túlvilág helyett az e világ iránti érdeklődés nyer teret. Az ellenreformáció a vallásosság látványos visszatérését hozza, de a műveken nyomot hagy a reneszánsz realizmusba, sőt olykor naturalizmusba görcsölt, földhözragadt gondolkodásmódja. A legkiválóbbak, pl. Caravaggio esetében, a pompás kivitelezés okán a téma szinte elvész a részletekben, a kép címének ismerete nélkül csak a műveltek számára jön át az üzenet. Ha pedig nem vész el, a középkor jelképes gondolkodásmódja a naturalisztikus formákba öltöztetve a giccs felé sodorja a művészetet. Szentségtörés kimondanom, de számomra Michelangelo legsikeresebb, egyben legismertebb és tényleg legszebb mennyezetképe a Sixtus-kápolnában már majdnem háttérset. Leonardo egyik-másik képéről ez még inkább elmondható. Ha igaz, hogy Keresztelő Szent Jánosa eredetileg Bacchusnak indult, az a cinizmusáról is árulkodik. Követőik, utánzóik között sok a giccsőr. Annibale Carracci egyszerűen „megfestette” Michelangelo első *Pietà* szobrát. Micsoda különbség! A barokk egyházi művészetben – tisztelet a kivételeknek! – a naturalizmus és a vallásos giccs uralkodik. A kettő együtt, amire Murillo a legnépszerűbb példa, a spanyol festőt már a modern kori szentképfestők – na jó, náluk szakmailag fölkészültebb – előfutárává teszi. A reneszánsztól kezdve a festők többsége nem mérte föl, hogy a jelképek nem túrik a naturális ábrázolást, különösen nem az olyan dupla csavart, amely az újhhold mintájául nem az égitestet, hanem fémből kovácsolt templomi díszet választ, angyaloknak – de ez már közhely –

puttókat. Nem csoda, hogy ettől kezdve az igazi művészeket egyre inkább a földi világ foglalkoztatja. A legújabb korban már a ritkán föltűnő hívő tehetség az egyetlen, ami az egyházművészetbe életet lehel. (Róluk később.)

A fentiekből kitetszik, hogy véleményem szerint a hit és az esztétikum nem kézen fogva jár. Egy meteoritkő is lehet imádat tárgya, és nem a hit gyarapodik, ha a fekete kőből istennőt, később Madonnát faragnak, legföljebb a hívek táborára nő. A vallás első körben a beavatott keveseké, ahogy más síkon a költséges művészet is. Ez már a katakombák korára is áll. Az üldözött és harcos egyház a hitet helyezi minden más elé, ez látszik is. A diadalmas egyház viszont egyre inkább arra törekszik, hogy művészeite imponáljon. Fontos az arany, a ragyogás, hivalkodás a gazdagsággal. De mivel értékelvű, még sokáig nem szakad el hit és szépség egymástól. Az már a hanyatlás jele, amikor a népszerűség is fontossá válik, amit a már említett módon az ismertetett technikai találmányok szolgálnak ki. Ez kettősséget eredményez, amire a katolikus egyházon belül a hivatalos tanítás és a megtűrt népi vallásosság párhuzamossága a példa. Hogy ismét egy távoli megfelelést említsek: a buddhizmus hinajána (kisszekér) és mahajána (nagysekér) ágát egy értelmezés szerint az választja el egymástól, hogy míg a hinajána tant nem hígítják istenek, félistenek, angyalok, ördögök mítoszai, legendái, a mahajána a hívek megnyerése érdekében ez utóbbiak kincsestára lett. (Egy kínai taoista kolostorban a látogatókat körbevezető szerzetes a középső udvar oltárain álló istenségeket ismertette velünk. Kérdésemre: Atyám, nem egy Isten van? – azt válaszolta, de, majd nyugodtan folytatta az istenek bemutatását.) A vallásos hiedelmek, szokások, ünnepek a szó szoros értelmében szórakoztatóvá, élvezetessé tehetik a vallásos élményt, miközben nem vész el az áhítat sem, és a népi vallásosság szülte művészet lehet szerethető, és csak ritkán giccs, akkor is inkább iparosított formájában. Ilyen a wieliczikai sóbánya, melynek naivitása az, ami készítőinek hitéről tanúskodik.

Az alkotó lázadni kezd a kánon ellen. Egyénisége előtérbe „tolakodik”. A művészek nem a tartalmi előírások ellen lázadtak. Mai műszóval élve, a formát bontogatták, annak is azt a részét, amely nem közvetített mondanivalót. Ez sokféleséget szült. Magyar példa a Szent László-legenda sokféle freskóváltozata. Amikor a művészeknek nevük lett, vagyis többé nem kézművesnek tekintették őket, már egyéni stílusuk alapján megkülönböztethetők. Ez egyre fontosabb a számukra, mintha arra hajtának, hogy majd haláluk után megkapják a *divino*, isteni jelzőt. Giorgo Vasaritól. Az itáliai trecento festői, szobrászai már ilyenek. Magyar kortársuk a homoródkarácsonyfalvai és a gelencei falkép azonosítható stílusú készítője. Az övé arra is példa, hogy a sokoldalúságának jót tett, hogy több templomban dolgozhatott. Hasonló folyamat zajlott le az ókori Hellász aranykorában a vázafestészet területén.

A „gyorsuló” civilizációs időnek is megvan a maga szerepe. A vallások az örökkévalóságban gondolkodnak, az igazi művészet szintén. Ezzel szemben a művészetek korszakolódtak, és a civilizációs fejlődéssel a korszakok is rövidülnek. Közhelyes példa: miközben az óegyiptomi művészet 3 ezer éven át változatlanul tűnik (nem az), a görög művészet állandósága már csak századokban mérhető, a keresztény éra stílusorszakai egyre rövidebbek. A barokk a rokokóba oldódik, aztán, még mielőtt Watteau és Fragonard után rögtön az impresszionizmus következne, előbb ismét meg kell újulni. Ezért jön – törté-

nelmi segédlettel, lásd empire – egy rövid „kis reneszánszutánc”, a neoklaszszicizmus. Folytathatnám, de minek?

Mi van ma? Rövid életű divatirányzatok váltják egymást. A vallás örökkévalóságában ez kezelhetetlen. Vagy mondjunk stílusirányzatot: a nonfiguratív művészet nem tud megfelelni teológiai, hitéleti elvárásoknak. Nem ad, nem mutat semmi olyant, ami szellemi táplálékot, érzelmi segítséget nyújtana az istenkereső léleknek.

Igaz, volt és van példa a figuralitás vallási korlátaira. Lásd judaizmus, iszlám, bizánci ikonoklasztia (képrombolás), különböző reformata irányzatok. Ezeknek mind volt oka. Mégpedig teológiai. A képellenesség jellemzően a monoteista vallások velejárója. Leegyszerűsítve a kérdésre adandó választ: az Egyisten nem tűrhet sok isten- és szentképmást. A régi ember ui. a képet azonosította az ábrázolt személlyel. Úgy, mint azok a bennszülöttek, akik pánikba estek, ha szembesültek a fölfedező által róluk készített fényképekkel. A zsidó vallás nemhogy ábrázolni nem engedi Istent, de igazi nevét is kimondhatatlannak tartja. A tilalom ősrégi oka az a hiedelem, hogy ha Isten nevét, képét ellenség kaparintja meg, ily módon mágikus hatalomra tesz szert általa, amivel az egész hívő közösséget, Isten kiválasztott népét elpusztíthatja. Az iszlám, miközben egy „arctalan” meteoritot részesít bálványt megillető tiszteletben, ezzel összhangban „továbbment”: az ábrázolási tilalmat kiterjesztette a próféta orcájára is. A bizánci képrombolást a későbbi reformáció felől könnyű megérteni. A VIII–IX. századi Bizánc csak a (katedrán > hármashalmon) álló Szent Kereszt ábrázolását tűrte meg, a kálvinistákhoz hasonlóan.

Jellemző, hogy az egyházi vezetők a tilalmak terén is szövegcentrikusan gondolkodtak. A szövegek hivatalostól eltérő értelmezésétől féltek. Ezért nem pártolták a Szentírás lefordítását az élő nyelvekre. A kép terén megengedőbbek voltak, a középkorban inkább, mint az ellenreformáció kezdete után – a trentói (tridenti) zsinat hozott néhány tiltó rendelkezést az ábrázolások körére is –, talán vizuális értetlenségük okán, ami a szövegközpontúság velejárója. Jó példa erre a Szent László-legenda, mely a falképeken pogány, szövegét tekintve viszont nem az. A középkori egyház még olyan istenképet is elfogadott, amelyet később, ha nem is vakartak vagy mázoltak le, mindenesetre eltakartak. A Gömör megyei Hízsnyó Szentháromsága méltó párja az elefantai barlang trimurtijának. Oltárt építettek eléje, hogy a hívők ne lássák. A művészek néha igazán sok mindent megengedtek maguknak. A Lőcsei Pál műhelyében készült szepesszombati főoltár predellája a lőcsei főoltár predellájának a párja. Mindkettő az Utolsó vacsorát ábrázolja. A szepesszombati azért érdekes, mert ahhoz, hogy meglegyen a tizenkettő, az apostolok közé kell számolnunk a donátort, akit a többi apostolétól elütő, XVI. század eleji öltözéke különböztet meg társaitól, és a vele beszélgető nőt. Ez az oltár egyidős Leonardo *Utolsó vacsorájával*. Ismeretes, hogy az ő művével kapcsolatban merült föl, hogy János nem is János, hanem magdalai Mária, egy apokrif írás szerint Jézus felesége. Nos, a szepesszombati apostolnő tényleg ő lehet, aki ráadásul feleség módjára viselkedik. Elmerülten cseveg a donátor apostollal, rá sem hederít arra, hogy Jézus épp leleplezi Júdást. (Igaz, a többiek sem értik, miről is van szó.)

A művészi tehetség, a szakmailag egyre tökéletesebb kivitelezés ellent is mondhat a célnak. A korai templommennyezetek, kupolák, szentélyek kívül-belül

mind Isten országát, a mennyországot, az égboltot képezik le, ezért kékek, csillagosak vagy aranymozaik pompájában ragyognak, a gótikus oltárok ege arany, a művész csak a földi környezetet festheti, faraghatja tehetsége szerint realiztikusan, a szentek öltözete is mennyei lakhelyükre utal. Ezért köpenyük kívül arany, ami a mennyországra utal, belül kék, ami az égboltra, ezért olykor csillagpöttyök is díszítik. A késő gótikában és a reneszánsz művészetben a környezet, a ruhák, a test ábrázolásának egyre jobban megnövekszik a szerepe, a lényegi jegyek, gazdag szimbolikájú attribútumok hétköznapi, jól ismert tárgyakká válnak, és a környezettől, a tájtól is elvárhatja a megrendelő, hogy otthon érezze magát „benn”. A bártfai *Jézus születése*-oltár festője eltérve a mintától, Schongauer metszetétől, felső-magyarországi tájba helyezi az egyiptomi menekülést. A pálmafa tölgyerdőben nő, teve helyett szarvas teszi még otthonosabbá a környezetet. A kassai dóm Szent Erzsébet csodáját késő gótikus divatbemutatóba ágyazta a művész. Az elterelő „hadműveletnek” köszönhetően a néző nem is veszi észre, hogy a festő – vagy egy érzéketlen későbbi restaurátor? – a dicsfényt nem a szende Erzsébet, hanem a gonosz anyós feje köré körítette. Jan Van Eyck Madonnájáról a lába elé terített pompás keleti szőnyeg, Szent Donát palástja és Szent György páncélja vonja el a figyelmünket. A szentek és a donátor sem a Madonnára vagy ránk néznek, ahogy ez elvárható lenne, hanem egymást méregetik, ahogy mi is őket, melyikük öltözetét festette meg Van Eyck mester aprólékosabban. Érdeklődés váltja föl az áhítatot. A barokk festő és megrendelő antropomorf istent, szenteket akar mutatni, mennyországa olümposzi. Jobban érdekli pl. Maulbertschet, hogy a békaperspektíva tökéletes legyen, felhőit megcsodáljuk, mennyire valóságosak. Csodáljuk a művét, de az igaz Istenhez nem visz közelebb.

Kivételek persze minden korban akadnak. Nagy művészek ők, de kevesen vannak, és stílusukat tekintve is ritkaságszámba mennek, mint Greco vagy Georges de La Tour. Vagy visszatérnek a gyökerekhez, ezúttal a középkor a fő inspiráció, mint Aba Novák, Udvardy Erzsébet, Kő Pál, Somogyi Győző és a krakkói Magyar Szentek kápolna mozaikkészítő mestere, vagy régi/új szempontok szerint tágítanak a körön, mint Gauguin és Chagall tette. Esetleg egyszerűen „csak” jók (a vatikáni magyar kápolna domborműveinek több mint a fele kiváló alkotás, de nem mindegyik a vallásos érzülete miatt).

Végezetül a vallásos képzőművészet jellegzetes motívumának, a dicsfénynek a „fejlődéstörténetén” szeretném bemutatni a hanyatlás mibenlétét. *Jelképtár* c. könyvünk általam írt szócikkéből idézem a rá vonatkozó alapvető tudnivalókat:

„Jelképes sugárkoszorú, fénykorong égitestek, ill. isteni és szent személyek feje, alakja körül. Keletkezésére idegen neveinek elsődleges jelentései derítenek fényt: gör. *halóa*, ‘nap-, holdudvar’; lat. *aura*, ‘fény, ég, napvilág’; *gloria*, ‘dicsőség’; *nimbus*, ‘felhő, köd’.”

E jelkép eredetének fényes igazolása maga a Nap és a Hold olyan nem ritka alkalommal, amikor a levegő párája valóban dicsfényt rajzol az égitest köré. A *Jelképtár* vonatkozó szócikkében írok arról is, hogy a dicsfény nem keresztény találmány, a törzsi műveltségek és az őskor művészetében éppúgy találkozunk vele, mint a különböző kultúrák régi isteneinek és istenként tisztelt uralkodóinak a feje körül. Rájuk itt nem térek ki.

Egyértelmű, hogy a keresztény művészetbe antik, pogány minták nyomán került, méghozzá egyházi jóváhagyással, és más, egykorú vallások rokon értel-

mű ábrázolásai tartják életben napjainkig. A IV–V. században tűnt fel, a Héliosz napistenként ábrázolt Krisztus feje körül, fejét övező sugárkoszorú formájában. Ismert példája a régi Szent Péter-bazilika alatt talált Krisztus-mozaik, mely a Fiút szőlő keretezte, égi fogatát hajtó napistennek mutatja. (Rajzát *A Nap könyvének* 286. oldalán közöltem.) Tudnunk kell, hogy Jézust a szent iratok és ábrázolások a középkor végéig napisteni attribútumokkal ruházták föl. A Messiást a prófétai jövendölés a Nappal azonosítja:

„Bizony, íme, eljön majd az a nap, lángolva, mint a kemence, és minden kevély és minden gonosztevő olyan lesz, mint a tarló, és az eljövendő nap lángra lobbantja őket – mondja a Seregek Ura –, és nem hagy rajtuk sem gyökeret, sem hajtást. Nektek azonban, akik nevemet féltitek, felkel az igazság napja, ami gyógyulást hoz szárnyain.” (*Mal 3,19–20.*)

Miután ennek a témának is egy könyvet szenteltem, nem kívánok róla többet mondani. Lássuk inkább magát a hanyatlástörténetet.

Bizánci példával kezdem, mivel a legelterjedtebb, kör alakú dicsfény Bizáncból terjedt el nyugaton is. A konstantinápolyi Khora monostor (ma Kariye Múzeum) Pantokrátorának nemcsak a fejét övezi a Szentháromságnak kijáró keresztes glória, de a mellképét is arany körbe foglalta a mozaik készítője, s ebből a körből, mint a napkorongból, a nap óráinak száma szerint 24 arany sugár ágazik szerte mintegy a kupola nem létező bordáit megjelenítendő. A szicíliai Cefalù katedrálisának apszismozaikjára azért hivatkozom, mert jelzi a görög *haló*a latin *glóriá*vá változásának (egyik) útvonalát. A következő kép Giottó *Utolso vacsora* freskóját mutatja (Padova, Scrovegni-kápolna, 1304–1306). Egyfelől arra példa, hogy az eredetileg csak Istennek, itt Krisztusnak kijáró dicsfény hogyan sokszorozódik előbb az angyalok, Szűz Mária, majd az apostolok, végül a „mindenszentek” feje köré. Másfelől azt a festői problémát is példázza, hogyan ábrázolja a dicsfény gömbszerűségét, vagyis hogy a glória nem egy lapos fényes korong, egy alapvetően síkban, még majdnem csak két dimenzióban fogalmazó művész, akit ugyanakkor már a perspektíva is foglalkoztat. Módszere némiképp groteszk hatást szül, és leleplez egy ellentmondást. A háttal ülő apostolok fejét is dicsfény köríti, ami kicsit úgy hat azoknak, akik a dicsfényt lapos körnek látják, ami itt ténylegesen kör is, mintha az ábrázolt személy az arcát támasztaná neki az arany körlapnak. Ezt az érzést erősíti, hogy az oldalnézetű alakok: Jézus, Péter, János és még két feljük forduló társuk feje körül a korong rövidülésben ellapul. A majd 200 évvel később készült héthársi *Szent Anna-oltár* festője tényként kezeli, hogy a dicsfény nem más, mint egy arany korong. Ezt alátámasztandó, szentjeinek, itt Szent Otíliaának a feje mögé (!) plasztikus sárga tányért pingál, amelynek még pereme is van. Piero della Francesca, aki nem vádolható sem tudatlansággal, sem tiszteletlenséggel, messzebb megy, noha korábban élt. Madonnája és a gyermek Jézus feje fölé lebegő, arany fémkorongot festett, amelynek játékosan önálló jelentést kölcsönzött. Amellett, hogy a korong csillog és vastagsága van, tükröként viselkedik, ahogy az egy csiszolt aranykorongról elvárható. Mind a gyermek, mint az anya feje búbja tükröződik benne. Leonardo da Vincit legtöbb kortársával egyetértésben már zavarja a glória. Vékony sárga karikát fest szentjei, angyalai feje fölé, hogy mennél kevésbé bontsa meg az alak és a környezet együttes hatását. Hogy még jobban belesimuljon a háttérbe, csakis perspektívikusan ábrázolja. Hasonlóképpen gondolkozott kortársa,



a héthársi *Főoltár* Leonardónál sokkal ügyetlenebb festője. Kajla dicsfénykarikáin nem a humorérzéke miatt kell nevetnie az embernek. Gyerekkorom Vidám Parkjának egyik speciális „célövöldéje” jut róla eszembe. Nagy forgó korong volt ez, rajta különféle nyereményekkel. A vállalkozónak egy fakarikát kellett úgy rádobnia a kinézett tárgyra, hogy az körbekerítse, mint a táblán Jézus fejét a glóriája. A nyeremény akkor is járt a szerencsés dobónak, ha a karika csak félig akadt a tárgyra, csálén, mint itt az alvó szentek fején a karikájuk.

Az északi festők másképp próbálták kevésbé észrevehetővé tenni a tájjidegen dicsfényt, ők azok, akik bátran el is hagyják. Az érlelődő reformáció előjeleként? Az ellenreformáció hatásaként az olyan manierista mester, mint Tintoretto, a „barokk előfutára” ismét fényjelenséggként kezeli a dicsfényt. Szentjeit, Krisztust úgy festi meg, mintha erős ellenfény világítaná meg a hajukat, csak az a gond ezzel a megoldással, hogy a fény nem belőlük árad, és ellentmond naturalizmusának. Fejei kialudt világítótestek, amelyek körül „valami csoda folytán” a fényudvar még látható. A nála jóval fiatalabb Correggio talán legsikerültebb műve a *Jézus születése* c. képe. Neki sikerült megoldania ezt a nehéz feladványt a más-különben giccsesre sikerült, szentképszerű festményén. Glória nincs a főszereplők feje körül, viszont minden fény a kis Jézusból sugárzik a körülötte lévőkre.

A barokkal eljön az idő, amikor a glória végképp díszé válik, miközben számmisztikai üzenetet közvetít: Szűz Mária fejét 12 csillag keríti. Utalás ez a *Jelenések könyvének* Napba öltözött asszonyára. Nepomuki arany(ozott) karikáján 5 csillag osztozik. Ezzel párhuzamosan a csillagos glória eredeti értelmét is veszti. A XIX. századi neogótikus szenteken a csillagkörív már csak dekoráció. A csíksomlyói Babba Mária gótikus-barokk szobrának (gótikus a test, barokk a glóriája és a kettőst övező mandorla) ferences gazdái lépést akartak tartani a korrallal, és a 12 csillagos glóriát 12 villanygövel tették valóban világítóvá, ami egyszerre idézi föl Tintoretto világító fejű szentjeit és a Kariye Múzeum 24 sugarú napját. A végállomást ezen az úton az a Szűz Mária-szobor jelzi, mely sienai szállodánkkal szemben állt a járdán. Neonfény világított a szobor feje körül, és valami hiba folytán még csak nem is folyamatosan. Percegve föl-fölvillant, majd időnként néhány másodpercre kialudt. Nem volt velem fényképezőgép, de a lehangoló látvány olyan erősen élt bennem, hogy betettem *Az ember tragédiája* londoni színebe. De hogy ne ilyen szomorúan zárjam előadásomat, találtam fényképet egy olyan papról, akit az őt fotózó híve szentnek lát, és a kegyes pillanatot meg is örökíti. Amit Tintorettonak meg kellett festenie, ahhoz fotósunknak csak a gombot kellett jó időben megnyomnia. A véletlenek összejátszása révén a pap fehér fürtjeit a rájuk eső fény szerény glóriává változtatta, amit a mögötte lévő templomi zászló sötétvöröse még ki is emelt. Ilyen összhatást kőfaragásból és múzeumi világításból is meg lehet teremteni, mint pl. Magyar Szent Mózes vatikáni domborművén.

#### Hivatkozás

Hoppál Mihály–Jankovics Marcell–Nagy András–Szemadám György: *Jelképtár*, Helikon Kiadó, Budapest, 1990–2010.

Jankovics Marcell: *A Nap könyve*, Csokonai Könyvkiadó, Debrecen, 1996.