

## SZENT ANNA HARMADMAGÁVAL

DOI 10.35402/kek.2024.5.16

Ül egyenes testtartásban, kicsit távol tartva magát a többiektől, holott azok belőle sarjadztak, ül csípőre tett kézzel az édes, nehéz terhet egyensúlyozva térdén, szemhéja leereszkedik, szinte összeszárul, mintha aludna, pedig őket figyeli kitarótan, akik között az események megtörténnek.

Mintha magányosan volna jelen, akárcsak a fa a bal szélén, mintha ahhoz volna valódi köze, és nem a férfi nélküli családhoz. Holott tartóoszlopa annak, a két női test szinte egybeolvad épp ott, ahol a születés csodájában is (a születéskor: miért épp akkor, itt: miért épp ők és így). Azokat, akik hozzátapadnak, belőle származnak, összeköti a tekintet, az egymáshoz forduló gesztus, pillantások, karok, lábfejek ellipszise. Együvé tartozásuk kétségtelen (a két nőnek három lábfeje, három karja és két kézfeje látszik).

Anna magánya azonban kikezdzhetetlen. Mintha előre tudná a megtörtéteket. Mintha keserű, boldog, fájdalmas mosolyában benne lenne a megakadályozhatatlan. Mintha távol akarná tartani magát az iszonyattól, amely az éteri idilltől még oly messzinek s elkerülhetőnek látszik. A gyermek rakoncátlanul marcangolja az őt imádó játszótárs fülét. Báránycák, ünnepi áldozatok.

Anna és a sötét, erőteljes fa mintha választófalat akarna húzni a bizonyos, a kézzel fogható jelen, az előtér realitása és a bizonytalan, sejtelmes, rejtélyes időn kívüliség, a háttér között. Törzsükkel a valóságosban, de vállukkal, fejük búbjával a nem bizonyosban. Anna a másik hármat óvja, takarja, miközben befelé, a legmélyebbre figyel, s egész valójával érzi, érzékeli mindazt, ami mögötte van, s amit ő zár el a szomorú, boldog, kegyes Mária, a még szabad és felhőtlen Gyermekek és az égiek minden örömeivel átítatott Bárány elől. Legboldogabb a bárány, kétségtelen, de a Gyermekek is önfeledt, élénk és még földi gyermek, s még az Anyában is erősebb az ártatlanság, a belőle születettnek szóló áhítat, a köznapi óvó karolás, az e világi burjánzó testi öröm, az érzékiség, mint az a fátyolos, kicsit túl aggódó, szomorkás féltés, ami még a fiatal, egészséges anyákban is ott bujkál, ha gyermekük minden iránti feltétlen bizalmát megsejtik.

Anna azonban egyedül van. Egyedül akkor is, ha megfoghatatlan, nem e világi szépségből sugárzik a fény a másik háromra, s ha az ő arcukról a derű, a remény világossága az ő árnyékába kerülő, lehajtott fejére is tükröződik. Egyedül a társtalan fával. Ölében ül Mária, s mégsem érintkeznek. Mária a meztelen gyermekhez hajol, őt karolja, a gyermek mindkét kezével a bárány fülét cibálja, markolja, egyik lábát magabiztosan átveti a bárány testén, szinte meglovagolja, lefogja pucér, érzéki talpacskájával. A bárány teljes testével a gyermekhez tapad, jobb mellő lábát azonban átveti Mária jobb lábfején. Mint a szerelmes, aki meghitt viszonyban van kedvesével. (Ez a mozdulat a római művészet óta számos bizalmas viszony megjelenítésére szolgált szobrokon és festményeken egyaránt.)

Anna lábfeje a sziklafal peremén kapaszkodik. Előre a mélység felé. Mária látható lábfeje biztonságosan a földön, és teljes megnyugvással a bárány irányába. Egész testével a jelenben van; jobbról balfelé, itt és most, és egyensúlyozva a báránnyal, aki balról jobb felé, itt és most, a pillanatot erősíti. S kettejük közé feszül a kettejüktől közbezárt gyermek, akinek teste anyjával párhuzamos irányú elmozdulásban van, de feje a bárány fejének irányát ismételve Mária arca felé fordul. Anna teste teljesen ellentétes mozgásban: arctengelye egyenes, de feje kicsit jobbra billen Mária és a gyermek felé, vállalai ellentétes irányban, és öle, a súlyt tartó combja, térde elfelé, a gyermek és a bárány játékos, kihívó, édes idilljétől elforduló mozdulatban. Kicsit nyitott, de Máriaéhoz viszonyítva összezárt lába, sötét szoknyája, erőteljes, izmos térde a kép legsötétebb része, a sziklamély, a szakadék felé mutató, míg Mária szokatlanul is tágra nyitott combjai a gyermek, a bárány, a föld, a jelen, a most felé fordulók, világos lepellel könnyedén eltakartak, mégis feltárulkozó. Ehhez az ölhöz még nagyon közel a gyermek, még visszafogadásra kész, még menekülést biztosító, segítséget kínáló. Anna öléből már rég eltávozott az ő gyermeke, s ha tartja is Máriaát rendíthetetlenül, s ha összetartozásuk szétbonthatatlan, megmásíthatatlan is, az idő, a magánya, a tudás, a sejtés, a riadalom visszafordíthatatlanná tette a leválasztódást, a kilöködést.

Anna talpa alatt a sziklaperem, a halálközel. Háta mögött a sziklás hegyek, holdbéli táj, kietlen vidék, a zöldeskékek, áttört fehérek, szürkék holt birodalma. Ember nélküli táj. Lélek nélküli vidék. Anna nehéz testén törékeny fej, gótikus madonnák átszellemült vonásai, és szinte együvé tartozik a dermedt hegyorommal. Ez utóbbi mintha hegyikristály volna, s az éles, tiszta, fagyos levegőben mozdulatlan fenyegetéssel jelezné az irtózatot, a majdan bekövetkező események szükségszerűségét. Előbb kanyargós út a lélegző, barna, meleg föld peremétől, váratlan hidegség, súlyos látomás, a nincs, a semmi metaforája, a megközelíthetetlen tragédiája. A senki sem tudhatja, honnan hová bizonyossága, a valóságos-e egyáltalán mindez bizonytalansága. Hogy Isten jelen van a képben, azt talán kimondani is felesleges. Ott a bárányban, a gyermekben, Mária sugárzó barna tekintetében s Anna leeresztett szemhéjában, a tökéletes háromszög-kompozícióban. S felesleges tovább sorolni, hol és miben. De miért akkor ez a nyugtalanítóan üres háttér, ez a rejtélyes fehér, a semmi zöldeskékje? A gyermek homlokán és bal vállán, a bárány koponyáján, Mária állán és Anna arccsontjain is ott a fehér, hidegen, egy-egy alig észrevehető foltban, éles kontrasztként a meleg barnákkal, vörösekkel, a test, a hús élő sárgájával.

A kép alján a barlang, tetején a különösen irizáló fény, lég, háttérben a rejtjeles táj. Hány dimenzió egyszerre együtt, hány dimenziós itt a tér, és a jelen időskáláját a mitikus tér hányféle idősíká bontja szét?

A néző nem látja a barlangot, de tudja, hogy ott van. Közvetlenül Anna lába alatt. A három látható lábfej közül (ezek fordított háromszög-kompozíciója tükörképe az Anna feje és válla által bezárt kompozíciónak) a középső – Anna előrenyúló bal lába – szinte a perem szélét érinti. Számos népmese szól arról a barlangról, mely hegyen található, mégis onnan, a hegyi barlangból van a bejárat az alsó világba, a mitológiai alsó birodalomba. Amin együtt ül szeretetben, gyengéd együvé tartozásban a tisztaság megháromszorozott jelképe – Mária, a gyermek és a bárány – Anna ölének biztonságában, rendíthetetlen erőben, az valójában a föld alatti birodalomba vezető hegyi barlang teteje, hegytető a többi, a háttérben sejtelmesen világító hegytetőhöz hasonlóan, s attól mégis különbözően. Hiszen ez itt agyag és terrakotta színű föld, megtartó, életet lehelő föld, a belőle nőtt fával, a belőle táplálkozó báránnyal s a hozzátartozó három emberi lényvel.

A barlang egyszerre az élet, a termékenység és a halál, a fogantatás, a születés és az eltemetés, a szerelem, az anyaméh és a sírkamra. Szent menedékhely, rejtkehely, amely a külső világ, a földi veszélyek ellen biztosít védelmet. De a sötétség, a káosz, a világosságnélküliség birodalma is, amelyben az ember vaksin tapogatózik, nem lát, s ezért a tudat, az értelem kikapcsolódik, csak az ösztön, az intuíció, az érzelmek segíthetnek. Nem a szem, a ráció, hanem a szív, a fül (a belső hallás) irányít a tájékozódásban. A hegyi barlang az alvilágba vezető kapu, örök állják el a bejáratot, és nem juthat tovább, aki nem ismeri a tabukat, elvét a mozdulatot, nem tartja be a játékszabályokat.

A gyermek s a bárány minderről még semmit se tud, de talán a boldog Mária sem. Anna azonban a titkok tudója. Válla nekifeszül a titkos hegyi tájnak, bal lábfeje a barlang peremének, bal karja a csípőjére nehezedik, egész testtartásában a védelem, elfedés, távoltartás vállalása. Könyökben kifeszített bal karja is szinte testméretét igyekszik növelni, hogy minél nagyobb felületen biztosítsa a hátsó és az alsó, a fenti és a lenti birodalmaktól – amíg lehet – a családi, megszentelt idillt, a pillanat jelenvalóságának értékét, a gyermek és anyja, a gyermek és bárány rövid örömét, a most és épp akkor ott szelíd, törékeny boldogságát. Az esemény megismételhetlenségének és hosszúra nyújtásának lehetetlensége ott lapul a lábuk alatt fenyegető veszélyben és a felettük, mögöttük burjánzó hegyek figyelmeztetésében.

Tamás apokrif evangéliumában a barlang a Gyermek születési helye (Leonardo másik festményén is, a festő tehát a barlangot hiszi a megszületés színhelyének).

A barlang lényege, hogy szemben áll a rajta kívül lévő világgal, elválasztja a láthatót a láthatatlantól, a racionálist az imagináriustól, a festmény viszont átjárhatóvá igyekszik tenni, összekapcsolja a kintet és a bentet, az értelemmel felfogható és az érzelmekkel követhetőt, a láthatót és a láthatatlant. Hogy mikor, mennyire sikerül, ettől függ a festmény minősége, hatóköre, jelentősége. Ezen a festményen megtörtént, ami szinte megtörténhetetlen. Az átjárás a fent és a lent és a köztes, az alvilág és a jelenvaló és a túlvilág, a különböző idődimenziók és a sokféle térviszony között. Anna kapcsolata a legerősebb a fenti és a lenti világgal. Övé a felelősség, az ő öléből született Mária itt most az ő öléből emelkedik, fordul a gyermek felé. Valójában azonban mindnyájan tudjuk, ez átmeneti állapot. Ők ketten, a szeplőtlen

fogantatású Gyermekek és a Szűz Anya csak rövid, átmeneti ideig tartózkodnak itt e földön, e meleg, aranyos ragyogásban, (a földi színekkel megfestett biztonságban), és hamarosan visszatérnek saját világukba. A földi metamorfózis kezdete Anna, aki itt van, idevaló, itt marad, még ha pillanatnyilag neki a legerősebb a kapcsolata a fenttel és a lenttel, a jövővel és a múlttal. Ő nem lépheti át a földi világot, míg azok ketten, akiknek pillanatnyilag ő a tartóoszlopa, pokoljárások és szörnyű megkísértések után elhagyják e világot. (Az a hatyú, amelyet Freud belelát Mária hosszú lábszárába, lehet, hogy ott van, s akkor még inkább az eltávozást erősíti, hiszen a madarak, legyőzve a föld nehézségi erejét, könnyebben szabadulhatnak a földtől. Ha pedig valóban hatyú, akkor a halált jelzi, a fenséges halált, mint Rilke versében is. A hatyú az égből száll, miként a lélek, ám akár a nap felé, akár a szentföldi sziklákhöz, akár vízbe, mindenképpen halála következik.)

A hármasság szembetűnően, sokféleképp ismételve, sokszorosan aláhúzva van jelen a képen (háromszög-kompozíció, hármasságok stb.). A hármasság maga az egység (ez az azonosság a legkülönbözőbb vallásos rendszerekben megvan az egyiptomitől, indiaitól kezdve a keresztényig).

Leonardo a teljességet kívánta megfesteni, s a világ teljessége mi más lehet, mint e hármasság. A *Szent Anna harmadmagával* című képből a mindenség egésze felfejthető. Hármasság tagolódású az idő, a keresztények szerint a lélek képessége (emlékezet, gondolkodás, szeretet), a pszichoanalízis szerint a személyiség (Freud Ego, Is, Id-jében benne van az is, ami a hívő katolikusnak a Szentháromságban, az Én és a Te kiteljesedése az Ő-ben). Mögöttük pedig meredek sziklás hegyek, párafátyol, ködfoltok, víz (talán folyam, talán tenger), megdermedt atmoszféra. Nem is táj, a táj valami emberi, valami, ami humanizált. A táj az a föld s az a fa, amellyel egy térben, egy időben léteznek, benne a kép megközelíthetően kétharmadában. „A többi néma csend.” A háttérben: csend. Mint ha geológiai alakzatok közé zártan az ember előtti – vagy utáni? – némaság, az ember nélküli csend ülne meg visszhangtalanul, a lények, lélegzők számára kísértetiesen. Az ember nem erre a csendre teremtett, s a kép előterében, szavak nélkül is a szeretet, az összetartozás lüktetése. Az érintések, a tekintetek testmelege, a tapintás, a látás hője, mosolyok nesze, az egymáshoz fordulás koccanása, az áramlások hangjai. Anna és a fa őrtállása, lélegzetvételek, szélzúgás. A háttérben: semmi.

Távolban is hegyek, de a hegykoszorúból is kiemelkedik az, amelyik Anna arcával van egy magasságban. Anna-anya és a világ-hegy találkozása a kozmikus térben. A hegycsúcs az istenek lakóhelye (Zeusz és Brahma; Sínai, Olümposz, Tajsan, a görög és az indiai panteon, az óriás hegycsúcsa Buddhának is párnája). Ősidőktől hegycsúcsra építették a szentélyeket, oltárokat, kolostorokat. Ez a világ-hegy azonban üres, élettelen, mondhatni: isten nélküli. Hová lettek az istenek? Még nem, vagy már nem?! Nyugtalanító bizonytalanságban hagy bennünket a festő. A *Sziklás Madonna* háttérében barnák és kékek a hegyek, a táj létező, a zöld folyam élő kékbe vált át, a kékek Mária köpenyének kékjét ismétlik. Itt sehol sincs az a kék. A *Mona Lisa* páratelt tája is földi táj, kanyargós, vöröses, barnás, sárgás földszínekkel festett utak vezetnek a rejtélyes, de emberszem által befogható tájhoz. Az ott: természet, ez itt: kövület. Hogy saját, Hiroshima, Auschwitz, Gulag utáni szorongásainkat vetitem-e a háttértájba, nem tudom. Lehet, hogy közel hozzánk az önpusztítás veszedelme, az élőlény nélküli föld reális látomása. De azok is kataklizmás idők voltak: Bosch, Grünewald, Dürer az Apokalipszis eljövételét közelinek érezték. A fegyelmezett és szépségihívő Leonardo, aki pusztító fegyvereket, támadó és városvédő eszközöket is tervezett, ne tudta volna, hogy az ember képes előidézni az egykori, csak csupasz sziklahegyek és üres tenger állapotot?

A háttérben a lehetséges borzalmak, lábuk alatt a mélység, az alvilági barlang, és mégis valóságos az idill pillanata. A gyermek tán egyéves, a bárány se sokkal több, a két felnőtt és a fa is fiatalok. A két nő között nincs lényeges különbség, Anna arcán nemcsak a mosoly, de bőre, homloka, szemhéja, arccsontja is időtlen, kortalan. Az ő idejüknek nincs jelentősége a kép szerint.

A késő középkorban Anna gyógyító személyiséggé lépett elő, a betegségek, különösen a pestis orvoslójává. Ez a tudás benne van Leonardo Annája testtartásában, sugárzó arcában, tisztaságában, erejében, gótikus megjelenésében is.

Mária itt még inkább reneszánsz fiatalasszony, még nagyon is e világi puha arca, fedetlen válla, előrebukó, telt keble. Erotikus lény, szerelmes, óvó tekintete a gyermekre irányul, anyja ölében ül, egy másik nő térdén (a szentség, az istenség szerelme az *Énekek éneke* óta összefonódik a földi szerelemmel). Erős, testes, szép nő (azért e három jelzőt alkalmaztam, mert a Mária név etimológiáját kutatók szerint talán épp ez a név jelentése, s feltételezhető,

hogy a mindent tudó vagy megsejtő Leonardo erre is ráérezett, túl azon, hogy a 16. századtól egyáltalán nem ritka az épp ilyennek ábrázolt Madonna). A gyermek is igazi gyermek: izgága, rakoncátlan, játszópajtásának fülét csavargató, anyjától el-elforduló, kicsit pufók, göndör hajú és meztelen, akárcsak a puttók, ámorkák, pástorlegénykék, Ekhnaton lánykái vagy a görög istenek körül tébláboló gyermekek. Nemcsak a két nőhöz tartozik, legalább annyira a báránkjához, a fához és a földhöz, ahogy a kép bal oldalán szinte egyggyé válik velük. A bárány és a föld felé hajol, elfele anyjától, nagyanyjától. A jámbor, engedékeny, örök áldozat, a bárány itt is csupa szeretet, önfeláldozás, teljes, szerelmes odaadás. (Ugyanez a bárány ott áll majd a Kereszt tövében is).

Vannak mitológiák, amelyeken a bal oldal a lenti világ, a jobb oldal a fenti világ. A középkori európai misztériumjátékokban – s ezeket a festő nyilván ismerte – a bal oldal jelenti a poklot, a jobb oldal a mennyországot. Anna teste, lába jobbfelé fordul, de feje balfelé, s bal oldali csípőjén a keze. Tőle a többiek balra vannak, Mária egész testével balra hajol, a gyermek s a bárány viszont jobbra fordulnak, amint visszanéznek. Ővük a mennyország, a fenti világ, a gyermeké és a bárányé. Ami viszont itt, a lenti világban vár rájuk, az maga a pokol.

A tekintetek, a kezek, a lábfejek láthatatlan összeköttetései, pókháló fonadékai. Az érintések és nem érintések finom feszültségei. A megszólalás feleslegessége. A kép: látomás. Feleslegessé téve a szavakat, elemibb, érzékibb megjelenítéssel a lehetségesnek, az így is történhetett volnának. Anna visszafogott, Mona Lisa titokzatos mosolyával rokonítható mosolya ugyanolyan belső feszültségekre, a kitörni nem engedett indulatokra, hihetetlen fegyelemre utaló mosoly, mint az, amit a művészettörténet összefoglalóan így nevez: „archaikus mosoly”. Némelyik Ekhnaton-portrén, nagyon sok korai görög, etruszk szoborarcra is ki nem mondható tudás, a valami elől rejtőzés, a háritás, a bent és a kint közé szükségszerűen feszülő mosoly. Verrocchio és mások újra rátalálnak. S Leonardo tökélyre viszi. Már-már kibírhatatlanul nyugtalanítóvá festi. A néző meghökken, valamit kezdeni kell vele, akárcsak a majdnem érintésekkel, a beavatkozásokkal. Nem lehet elsiklani felette. Akárcsak a korabeli Buddha-szobrok érthetetlenül bensőséges, megengedő mosolyával.

Tökéletes háromszög-kompozíció az előtérben, kozmikus megközelíthetlenségben a háttér,

puha, pucér testrészek tapintható érzékisége, közelsége, távolságtartó, titkokkal terhelt mosoly, a mélybe vonó sziklaperem és az égbe felmutató fa: a kép telis-tele feloldhatatlan feszültségekkel, egymásnak ellentmondó jelentéstartománnyal.

A festmények zöme szelíden belesimul környezetünkbe. Megint mások pillanatokra irritálnak. Sokat szépnek, harmonikusnak érzünk, megnyugtatók, kioldanak keserveket, megaláztatásokat. De végül is, legtöbbször és legtöbbször azokkal megyünk, amelyek ellenállnak a sémákba szoríthatóságnak. Pedig valóban szép a kép. Az európai klasszikus szépségfogalom tökéletesen illik rá. S ráadásul a szépség külsője mögött ott a katolicizmussal megerősített, jóváhagyott lelki szépség is. Szép testiségében, érzékletességében, és szép szakrálisan is. A torzulás, torzítás legkisebb csírája nélkül. Expresszivitásmentes. Minden arányos. Szín, gesztus, elrendezésmód – már-már tökéletességében elviselhetetlenül. Már-már az egyensúly billenti ki a nézőt magabiztosságából.

A művészettörténészek – ez a dolguk – hibákat keresnek (hogy a kar nincs is befejezve, hogy a ruharedők nincsenek rendesen megfestve és hasonló). Ez azonban szintén a tökéletes elviselhetlenségének következménye (belekötni a teremtés, a rend belső logikájába, a bűnbeesés óta szükségszerű magatartása Ádámnak és Évának).

\*

A kép címéről: *Szent Anna harmadmagával* – holott négyen vannak, a bárány egyenrangúan negyedik. (A londoni National Galleryban látható, önálló műnek is felfogható nagy méretű, csodálatos vázlaton is négyen vannak: ott még nem a bárány, hanem egy másik gyermek: a leendő Keresztelő Szent János. Két nő, két gyermek.)

Talán ez is oka a kép keltette nyugtalanságnak. Miért harmadmagával, ha négyen vannak? S miért nem a sokkal gyakoribb szent család együttese: József, Mária és a gyermek? S miért nincs legalább jelen a Szentlélek, ha elfogadjuk a szeplőtelen fogantatás misztériumát? S a két nő miért csaknem egykorú, kihívóan azonos szerepkörben (Anna miért nem öreg, miért nem nagymama)?

A szelíd, híresen szép, békés Leonardo (aki mellesleg akasztást is nézett végig és rajzolt le, s aki elsőnek rajzolta le máig hiteles módon az anyaméhben a magzatot), akit minden életrajzírója kicsit rezignálnak, nagyon bölcsnek s többé-kevésbé nemtelennek állít be, a különös, bizarr, ellentmondásos Leonardo miért hagyta ki a férfit a képből? Mintha kislányok fantáziája elevenedne meg, akik nagyon

is szeretnének gyermeket, de még férfi nélkül, mert félnek, szoronganak az agressziótól, a behatolástól, a titoktól. Mintha a festményben ez a borzongató titok is ott lappangana (két nő bizalmas testi kapcsolatban, és ott a vágyva vágyott gyermek is.) Talán épp emiatt érezte kényszerét a londoni támadó, hogy szitává löje a festményt.

A személy tudattalan rétegeiből ugyanúgy hordalékokat hoz felszínre e delejes erejű festmény, mint a kultúra mitikus rétegeiből.

Elfedett, eltakart gyerekkori élmények és ősi rituálék emlékfoslányai.

Ezt a képet csak évek alatt lehetett megfesteni (csaknem tizenkét évig hordozta, érlelte Leonardo), és évekig kell együtt élni vele, hogy a titkaiból egyre több megismerhetővé, megérthetővé váljék.

Első megjelenés: *Liget*, 1989. tél

<https://ligetmuhely.com/liget/s-nagy-katalin-szent-anna-harmadmagaval/>



*Leonardo da Vinci: Szent Anna harmadmagával, 1510. karton, szénrajz, kréta, 169x130, Nationale Gallery, London*