Újvári Edit

„JELET HAGYNI”

JEL-KÉP-TÉR sorozat 1.

ÚJVÁRI EDIT

„JELET HAGYNI”

Vizuális alkotások és rítusok szemiotikai elemzése

EGYETEMI TANKÖNYV

Szegedi Egyetemi Kiadó
Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó

Szeged
2015

Támogatta:

Nemzeti Kulturális Alap

a Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Kar
Tudományos és Művészeti Bizottsága

Sorozatszerkesztők:
Szirmai Éva, Tóth Szergej, Újvári Edit

Lektorálta:
Voigt Vilmos

A szöveget gondozta:
Széll Katalin

© Újvári Edit, 2015

ISSN 2416-1047
ISBN 978-615-5455-19-3

Kiadó:
Szegedi Egyetemi Kiadó
Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó
Felelős kiadó: Annus Gábor
A borítót tervezte: Gerencsér Gábor

Készült:
Innovariant Nyomdaipari Kft., Algyő
Felelős vezető: Drágán György
www.innovariant.hu
https://www.facebook.com/Innovariant

Tartalomjegyzék

Előhang a JEL-KÉP-TÉR sorozat köteteihez 7

VOIGT VILMOS: Milyen jelet hagyunk (nem kérdőjellel) 9

Bevezető 17

Keresztény ikonográfiai témák – szemantikai megközelítésben

Az Isten báránya szimbólum a korai középkor keresztény jelrendszereiben 41
Növényi jelstruktúra – keresztény jelentés az *Harbaville-i triptychon*on 69
Testoppozíció az *Isenheimi oltár* táblaképein 93
A forma szemantikája – a kegyelem trónusa egy korai képtípusának ikonikai elemzése 111
A Mária megkoronázása téma kultikus háttere és szemantikája 123
A pokol torka képtéma jelentésrétegei 141

Vallási képtémák jelkapcsolatainak szintaktikai elemzése

Ókeresztény jelképek jelentésintegrációja a *Theodorus-szarkofág*on 167
Három vallási jelkép struktúrája 181
Egy vallási eszme képi reprezentációja: a *Verduni oltár* tipológiai kompozíciója 197
Abduktív következtetés és jelkapcsolati struktúra a tipológiai szimbolizmusban, a *Biblia pauperum* néhány képciklusa alapján 221
Szimbolikus képelemek és tipológiai narráció a késő középkori *Schön-epitáfium* ikonográfiai típusán 237

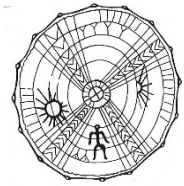
Rítusszimbólumok és szakrális jelképek a pragmatikai dimenzió szemszögéből

A fényteológia és a gótikus üvegművészet 255
„Éberen kell figyelnie minden jelre, amit adtál nekünk” – A sziú rítusszimbólumok eredete 277

Zarándokút és spirituális utazás – A jávai Borobudur építészeti jelrendszere 295
A római valláspolitika és az egyházi jeltér változásai a 4. században 313
A nyári napforduló – Ünnepváltozatok szemantikai és pragmatikai megközelítésben 337

Tradíció és modernitás – interikonicitás és intermedialitás jelenségei a modern európai kultúrában

Ut pictura philosophia – Goya *Los Caprichos* rézkarcai és Voltaire antiklerikális eszméi 355
A képi fordulat és az absztrakt festészet teóriái – Kandinszkij, Malevics és Mondrian képkoncepciói 377
Képi valóságok Tarkovszkij *Andrej Rubljov* című filmjében 395
Ikonográfiai tradíció és ikonográfiai stílus Kondor Béla *A forradalom angyala* című festményén 413



Előhang a JEL-KÉP-TÉR sorozat köteteihez

JEL – jelviszonyban többletértelemre szert tevő természeti jelenség vagy ember alkotta dolog, tárgy

KÉP – jelviszonyban értelmezhető vizuális alkotás

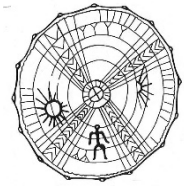
TÉR – jelfolyamatok színhelye, ahol természeti, társadalmi jelviszonyok működnek

JEL-KÉP-TÉR köteteinkben arra vállalkozunk, hogy a szemiotika elméleti kereteiben vizsgáljuk a jelhasználat megnyilvánulásait, a térhasználat, a vizuális jelek sokrétű világát.

Törekvéseink közös nevezője a társadalmi, természeti és kulturális-művészeti jelenségek szemiotikai elvű megközelítése, elemzése, melyhez mindenekelőtt Charles S. Peirce, Charles W. Morris, Jurij Lotman, Jurij Sztyepanov, Thomas Sebeok, Umberto Eco valamint a hazai kutatók közül Voigt Vilmos, Petőfi S. János, Horányi Özséb, Szívós Mihály elméleti munkássága szolgál alapul.

A Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Karán megalakult munkacsoport azt a célt tűzte ki, hogy köteteikben helyet ad a kortárs szemiotika elméleti irodalmának, átfogó elemzéseknek, interdiszciplináris megközelítéseknek. Reményeink szerint a JEL-KÉP-TÉR sorozat hozzájárul a hazai szemiotikai kutatások sokszínűségéhez.

A sorozatszerkesztők



VOIGT VILMOS

Milyen jelet hagyunk (nem kérdőjellel)

Újvári Edit tanulmánykötetéhez nem előszó, inkább „előkép" vagy míves „képkeret" illene, mivel a könyv képekről szól. A szerző az utóbbi évtizedben számos előadásban (majd publikációban) foglalkozott a képzőművészetek igazán különböző korú és jellegű alkotásaival, amelyek azonban a szerző felfogása szerint mind egyformák: a szó szoros értelmében „jelként" működnek. Húsz ilyen tanulmányát négy témakörbe osztotta, és ezek közül három a klasszikus amerikai szemiotika három, megszokott fő fogalmai köré csoportosítható: szemantika – szintaktika – pragmatika.

Amikor itt a keresztény ikonográfiai témák, a vallási témák jelkapcsolatai és a rítusszimbólumok/szakrális jelképek kerülnek elő mint eligazító segédfogalmak, ez inkább utólagos címkézés, mivel a szerző már kerekre formált dolgozatai nem valamilyen klasszifikációs–denominációs indulatból származnak, és nem is a minden lehetséges helyzet bemutatására való igyekezet hozadéka, hanem sokféle és érdekes képvilág szemiotikailag is értelmezhetőségének egymással lazán összefüggő „példányai". A negyedik témakör pedig az „intertextualitás" sajátos megnyilvánulásai: amikor a műalkotás ideológiai tartalma a nyilvánvaló, illetve a megszokott kép egy másik kifejezési módba kerül, avagy akár a festmény nem is ábrázol semmit, mint az absztrakt festészet néhány klasszikusánál (Kandinszkij, Malevics és Mondrian).

A szerző a modern művészettörténeti ikonográfia (főként Belting és Mitchell nézeteinek) alapos ismerője. A régebbi ikonográfiából legtöbbször Gombrich műveit említi – ám nem is foglalkozik azzal, mi volt a különbség a Panofsky előtt és után divatos ikonológiában. Nem ez volt a célja. Feltűnő a szerző kifejezett etnológiai érdeklődése is. Különösen a rituális antropológia klasszikusait (Geertz, Turner) idézi. Minden dolgozatában megvalósul a „szegedi ikonográfiai iskola" módszere, ami természetes is, hiszen ennek évtizedek óta ő maga a

legtevékenyebb képzőművészet-kutatója. Ez az iskola mindig különös figyelmet fordított a műalkotások ideológiatörténeti és művelődéstörténeti hátterére (külön is figyelve az ezoterika megjelenésére – ami megint óriási és érdekfeszítő kutatási terület). Nem véletlen, hogy ebben a kötetben is a legtöbb téma vallási, és ezért vallástörténeti magyarázatot kap. A szerző előszeretettel a reneszánsz előtti európai festészetet mutatja be. Általánosító törekvése kétféle módon érvényesül: fogalmi és elméleti szinten (erre utal az alcím tág kategóriája: „vizuális alkotások") – meg a tárgyalt témák sokféleségében. Ez nem eklekticizmus, nem is valamilyen nagy keresztrejtvény mindenre kiterjedő szósorozata – hanem a bemutatott érdekes képek sokféleségének dokumentálása. Jól ismert ikonográfiai toposzok (az Isten báránya, Szűz Mária megkoronázása stb.) és képek sorozatának megnyilvánulásai (a sok képet bemutató oltárok, a *Biblia pauperum* illusztrációs megoldásai stb.) mellett a pragmatikai részben a sziú-indián rítusok, a hinduista zarándoktemplom-hegy (Borobudur) vagy a kereszténnyé váló római valláspolitika – mind esettanulmányként lettek bemutatva.

Nem véletlen, hogy Újvári jelvizsgálata milyen nagymértékben kifejezetten a vallásos művészettel foglalkozik. Nyilván bármilyen festmény vagy szobor és épület értelmezhető a jeltudomány módszerével. Ám a festményeken a juhok között sétáló legény vagy a barikával játszó kisfiú még inkább „jelként" fogható fel, ha tudjuk, maga Jézus a jó pásztor és a gyermek (meg a hasonló korú kisfiú Keresztelő Szent János) mellett a bárány az „Isten bárányára" vonatkozó utalás. Újvári nem felszínesen válogatott ikonográfiai képeskönyvet ad, hanem sajátos, igazán szembeszökő képekkel foglalkozik (mint a növényi attribútumokkal kiegészített keresztfa, a bűnösöket elnyelő „pokol torka"), alapos művészettörténeti és vallástörténeti ismeretekkel felvértezve és a legújabb nemzetközi szakirodalom ismeretében. Ez a könyv mindmáig a leginkább sokoldalú vallási-ikonográfiai példatár Magyarországon, amelyben az elemzés ugyananynyira érdekes, mint az egzotikusnak tűnő témák. Az egyes fejezetek teljesen önállóak, a szerző érvelése ezekben egyenként is kerek egészet alkot. Noha könnyű megoldás lett volna mindegyik fejezetet teljesen egyformán (valamilyen kérdőív vagy adattár szerinti rendszerben) felépíteni – ez azonban rengeteg felesleges ismétlést „eredményezett" volna. Hasonlóan szerencsés módon sem az ikonográfia, sem a szemiotika különböző rendszereinek, vezető képviselőinek lexikonszerű bemutatását sem adja a könyv. Ez is szétfeszítette volna a kötet egységét. Az egyes fejezetek végén nincs szájbarágó összefoglalás. Viszont a kötet összeállítása után írott, majd egy ívnyi, komoly tanulmánynak is beillő „Bevezető" nemcsak az egyes dolgozatok és gyűjteményük létrejöttéről

tájékoztat, hanem bemutatja a szerző álláspontját mind az ikonográfia, mind a szemiotika tekintetében.

Két magyar szerző felfogását említi elismerőleg. Horányi Özséb „kép"-elméletét azonban később nem használja. Ez érthető is, mivel minden körültekintő pontossága mellett is az említett műveiben Horányi nem a műalkotásokban felismerhető „kép" fogalmával foglalkozott. Szívós Mihály „jel-aktus" elméletét viszont Újvári több helyütt is elismerőleg idézi. Szívós két könyve (*A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* – 2013 – *A jelaktusok elmélete* – 2014) ugyan később jelent meg, mint Újvári tanulmányai, ám a mostani kötetbeszerkesztés során a szerző már tudott ezekre hivatkozni. Szívós áttekintő és filozófiai könyveiben voltaképpen a jelezés és jelhasználat (a *szemiózis*) tágabb körben való újrafogalmazását adta, igazán precíz módon többtucat tényezőt és változatot különítve el. Újvári helyesen ismerte fel, hogy az ő általa kialakított („émikus"-ként körülhatárolt) szemiotikai kép-értelmezés számára milyen fontos is a „jel-*aktus* fogalma: hiszen így lehet megmagyarázni, miért „többek" az ilyen művek, mint puszta képek, festmények. A valóság ugyan önmagában a világ kezdete óta is vizuális képek világa, sőt mi magunk is sok módon „technikai képet" adhatunk (a tükörtől a fényképig, de akár a szabásmintáig és a tárgymakettig) – azonban a képzőművészeti kép ettől különbözik: egy sajátos „jelaktus" eredményeként jelenik meg – mondjuk egy könyv illusztrációja, egy sírkőfaragás, a fényzuhatagot bebocsájtó templomi üvegablak, egy szakrális építmény – stb. stb. stb. A legjobb példák itt is éppen a valláshoz kapcsolhatók, ahogyan Újvári Edit is teszi. Ám mind nála, mind Szívósnál csak egyféle „jelaktus" szerepel: amikor valamit valaminek a jeleként deklarálunk. A könyv példáira hivatkozva a hakasz sámándobon ott láthatók a felső, középső és alsó világ jelei; a bika, az oroszlán és a sas pedig a középkori európai ábrázolásban a három evangélista képe. Az említett példák esetében a jelaktust képviselő művet mi hozzuk létre. Van azonban egy másik fajta jelaktus is: amikor egy tőlünk független képet vagy jelet mi értelmezünk képként: a felkelő Napot, a kinyíló rózsát, akár a hullámzó vizet vagy az egyes színeket, geometriai formákat. A képzőművészet nemcsak jelaktussal hozza létre a képeket, hanem a valóság egyes részeit jelaktussal is képpé nyilvánítja/nyilváníthatja. Ez nemcsak egy határtalan „látvány"-ra vonatkozhat, hanem való „kép"-ként is megjelenhet (mint a szivárvány, a villám, akár a különböző módon magyarázott foltok a Holdtányéron, stb.). Megint csak azt mondhatom: legkivált a vallási képalkotásban figyelhető meg ez a „másik" jelaktus. A kétféle „kép-jelaktus" össze is kapcsolódhat. Ennek közismert példája a pravoszláv ikon. Itt meghatározott módon készül a kép, sajátos „jelaktusként", ám használata vagy befogadása már ezt adottnak tekinti, és ehhez fűzhetünk további kommentárokat. Újvári

ugyan érintőlegesen foglalkozik ilyen alkotásokkal és a velük kapcsolatos ideológiai vitákkal is – ám e gazdag (a szó vallástörténeti értelmében vett „ikont") képhagyományt és gazdag kép-értelmezést önálló fejezetben nem mutatja be. Egyébként, ha akár csak az utóbbi időben magyarul megjelent, ilyen témájú műveket tárgyalta volna, már ez is igen terjedelmes írást eredményezett volna.

A könyvben bemutatott képek legnagyobb része festmény, az említett térbeli alkotások zömén látható formákat is a mintegy síkdíszítményként elemzi a szerző. Voltaképpeni szobor nem kapott önálló fejezetet. A templomi építményeket, építmény együtteseket már külön is vizsgálja, de itt sem tér el a szerző vizuális tárgyalásmódja a képek bemutatására már kialakítottól. Szemiotikailag érdemes lett volna akár a bevezetésben külön bekezdésben utalni e körülményre. Annál inkább, mivel az épületek és a szobrok esetében a „jel-aktus" más, mint a festményeknél. Az épületekbe ugyanis be lehet menni, „lakni" lehet bennük; máskor a reprezentatív szemiotika megnyilvánulásai, a szobrokat körül lehet járni, sőt gyakran egy épület, település kitüntetett helyén találhatók, külön társadalmi funkciójuk van. A nagy templomok esetében jól ismert tény, milyen óriási munkával és pénzből, milyen hosszú ideig készültek, közben folyamatosan átalakítva az eredeti terveket. Természetesen a festmények, mozaikok, könyvillusztrációk sem készülnek el egyetlen pillanatban. Mégis más és más azonban egy bazilika, egy oltárkép vagy egy Goya-rézkarc „jelaktusként" kinyilvánítása.

Nincs értelme annak, hogy az egyes fejezeteket részletezően kommentáljuk. Mindegyikben gondos jegyzetapparátust, jól válogatott képeket találunk. Több mint száz ilyen illusztráció van a könyvben. Legtöbbször olyan, vagy olyan szempontból említendő képek, amelyeket nem találunk meg az általános képzőművészeti kézikönyvekben. A fejezetek szövegéhez tartoznak az adatoló lábjegyzetek, fontosságukat jelzi, hogy több mint 1200 ilyen hivatkozás van, gyakorlatilag bekezdésenként. Igen szerencsés megoldás, hogy az egymástól eltérő témájú fejezetek végén külön-külön bibliográfia van, ezen belül gazdag „elektronikus szakirodalmi" hivatkozásokkal is. Csak a valóban említendő műveket sorolják fel, nem valamilyen parttalan bibliográfiai lista készült. Viszont az olvasó ily módon pontosan és irányítva tájékozódhat arról, amit az egyes fejezetek bemutatnak. Minthogy azt egyes témákhoz régészeti, teológiai, művelődéstörténeti, ám akár etológiai és biológiai magyarázatokat fűz a szerző, azt ilyen irodalmi hivatkozások is célszerűek.

A szerző maga mondja el, hogy dolgozataiban az eredeti értelemben vett *étikus/émikus* bemutatási lehetőségek közül a másodikat követi: vagyis nem csupán bensőségesen leír, hanem elméleti szinten értelmez is. Ez az *émikus* eljárás itt a nagy módszertani keretet illetően elsősorban szemiotikai jellegű,

ám van benne hagyományos ikonográfia, gyakran ikonológia és leginkább művelődéstörténetinek nevezhető művészettörténet is. Az egész kötet nemcsak anyagában – hanem következtetéseiben is kiváló, fontos munka. Dísze a szegedi ikonológiának, dísze szemiotikánknak. Annál inkább, mivel sok fejezet először a mi jeltudományi rendezvényeinken hangzott el. Sokrétűsége ellenére is igen gondosan megkonstruált egyetlen mű: valóságos esettanulmánysorozata a „kép-aktusoknak". Ami az idézőjelbe tett és igen találó kötetcímet – „jelet hagyni" – illeti, azért érezzük találónak, mivel az ilyen „képpé" nyilvánítást, pontosabban a „jellé nyilvánítást" csakugyan jelaktusnak nevezhetjük.

Végül feltehetjük a kérdést: miben új és eredményes Újvári Edit képszemiotikája? Persze – terjedelmi okokból – most csak mintegy pontokba sorolva említhetek néhány ilyen tényt. A magyar művészettörténetben (még a Marosi Ernő képviselte ikonográfiai fordulat után is) ilyen tudatos és elméleti művészeti ikonográfiára eddig nem volt példánk. Ráadásul a szerző nem is magyar műalkotásokkal foglalkozik, hanem (zömmel) a régi európai művészet alkotásait vizsgálta. Ezek zömével eddig magyar kutatók egyáltalán nem foglalkoztak. Ha lehetséges lenne, érdemes lenne e könyv vagy legalább egyes részeinek világnyelven való közzétételére gondolni. Újvári példáinak zöme a vallásos művészethez tartozik, amelynek keretében az egyes képek ideológiai hátterét mutatja be. Ehhez hasonló ikonográfiai interpretáció ugyan volt már magyar földön, de nem ilyen módon és elméleti szinten. E téren is úttörő jelentőségű ez a könyv. Külön fontossága van annak is, hogy szemiotikai keretben készültek és hangzottak el ezek a tanulmányok. A magyar szemiotika új területet „hódított meg" ezáltal a maga számára. Ráadásul elméleti szintű ez a szemiotika, és az eddig főként teoretikusan posztulált „jelaktus" konkrét megnyilvánulási lehetőségeire utal. Ebben is úttörő jelentőségű e tanulmánygyűjtemény, mivel igen sokféle anyagon és módon bizonyított.

Minthogy magam is foglalkoztam hasonló művészeti jelenségekkel, jól érzékelem Újvári Edit eredményeinek újszerűségét és fontosságát. Mintegy 45 éve (!) kezdtem el foglalkozni a „szerelem kertje" témával, ikonográfiai szempontból is. (Lásd a talán most végre megjelent e-könyvemet: *Negyvenöt év a szerelem kertjében* címmel.) Az „Agnus Dei" témát is igen tág kulturális keretben és komparatív módon tárgyalhattam egy hasonlóan régi dolgozatomban (lásd: *Zwischen Ungarn und Indonesien. Analyse zweier traditionellen Kunstmotive* in: *Acta Ethnographica* 33:1-4 (1984–1985. 385–427). Az utóbbi évtizedekben pedig több tanulmányt publikáltam a kis orosz fémikonok képvilágáról. Ezek közül több is ugyanazokon a szemiotikai rendezvényeken hangzott el, amelyeken Újvári Edit mostani kötetében olvasható írásai is. Magam azonban inkább leíró *(étikus)* bemutatást adtam, és egyes szemiotikai törvényszerű-

ségek illusztrálására törekedtem, nem pedig a különböző „képek" szemiotikai definiálására. Ezekhez képest Újvári Edit dolgozatai egy önálló rendszert képviselnek, amelynek rendszerezése is igen következetes. Ez a módszertani különbség a legfontosabb azokhoz a szórványos kísérletekhez képest, amelyek a magyar ikonográfia és vizuális szemiotika területein eddig megjelentek.

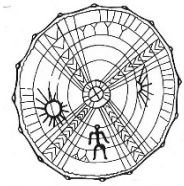
Hogyan folytatja tovább Újvári Edit szemiotikai-ikonográfiai kutatásait? Ezt neki kell eldönteni. Az nyilvánvaló, hogy további hasonló alkotásokat lehet elemezni e módszer alapján. Egy-egy szemiotikai törvényszerűség képelemző bemutatását is várhatjuk. De nem csupán a szerző számára van javaslatunk! Még inkább azt reméljük, hogy a magyar szemiotikusok élvezettel forgatják e szép és okos könyvet, sőt a nem-szemiotikusok is – már ha kézbe veszik.

Noha nem ezen töpreng a szerző, művében ő is azt a kérdést tartja a legfontosabbnak: mi is a kép mint jel? Itt bizonyos esetekben a „nem látható" ábrázolására létrehozott kép már mintegy automatikusan jel: a Paradicsom vagy a Pokol ábrázolása ilyen, hiszen erről senkinek sincs valódi, vizuális „képe". Ezeknél a „jelaktus" a jelként deklarálásban nyilvánul meg. Máskor, akár egy portré esetében (mint Leonardo vagy Rembrandt festményeinél) utólag következik be a jelként azonosítás – mégpedig igen sokféle módon. A műkritika, a művészettörténet, de akár az arckifejezések pszichológiája, a színészi alakítás hitelességének megállapítása utólagos jelaktus, amely, hogy stílszerű legyek, olyan, mint amikor egy festmény keretbe, kiállításra, múzeumba kerül – és ezek a körülmények garantálják jelszerűségét. Például „a spanyol művészet aranykora" vagy a „szürrealizmus" ilyen módon utólag jelaktusként szereplő megnevezések. A kötetben a vallási kontextus (akár az intertextualitás) ilyen módon lett bemutatva. Az *Isenheimi oltár* vagy Bosch festményei (ide értve madridi márványasztalát is) ugyan „eleve" is vallási jelaktust képviselnek, ám a megszülető mű utólagos magyarázata mutatja be igazán, milyen gazdag és sokféle lehet akár egyetlen festmény utólagos „jelaktussal" minősítése. Újvári nem foglalkozik azzal, hogy szemiotikailag újradefiniálja az olyan régi művészetleíró fogalmakat, mint a motívum, toposz, „téma" stb. Még az ikonográfia/ikonológia szakfogalmait sem elemzi – mint olyanokat. Ennél fontosabbnak tartotta a művek bemutatását. Ám azt érdemes külön is megemlíteni, hogy az említett kategóriák miért jók a vallásos (mitológiai) képek leírására. (Ezért is alakultak ki, és nem csak vizuális jelenségek leírására alkalmasak.) A vallás és mitológia amúgy is „képet" ad arról, amiről nincsen képünk. Valami jeléül mutatja be azt, amit mi nem ismerünk, csak a jelét látjuk, sőt hozzuk létre. Ezt a bonyolult viszonyt jól és sokrétűen érzékelteti Újvári Edit könyve.

Egyébként elméleti szempontból igen aktuális is ez a könyv. Nem tartom véletlennek, hogy Szívós Mihály most, azaz évtizedekkel a „beszédaktus" foga-

lom megjelenése után vetette fel a „jelaktus” elméletét. Újvári pedig már e fogalom megfogalmazása előtt alkalmazta e módszert. Sőt, a közelmúltban (pár hete) hangzott el Horányi Özséb előadása, amely a beszédaktusból a „kommunikációs aktus” elméletébe való átvezetést adta, a korábbiaknál sokkal pontosabb és szélesebb értelemben. Úgy látszik, megérett az idő arra, hogy a magyar szemiotika önálló témaként foglalkozzon a jelaktussal, és Újvári Edit fogalmazza meg, ő pontosan mit is ért ezen, és hogyan kapcsolja ezt a képek elméletéhez.

2015. február 20.



Bevezető

„A por, a szél és a víz munkája belepi utolsó épületeinket, utainkat, alkotmányainkat. Tudom, lesznek művészek (és ebben áll életem reménye), akik »fogyó életük növekvő lázában« igyekeznek majd akár évmilliókra szóló nyomot hagyni, anyagban, jelrendszerben. Tartósan, cáfolhatatlanul, az utánuk, vagy máshonnan jövő értelmes lények számára. Jelet hagyni, hogy voltunk és elbuktunk, de lényünkben és e jelekben a magyarázat." [1]

A tanulmánykötetem címének forrásául és a bevezető mottójául választott szemiotikai vonatkozású ars poeticát Kondor Béla fogalmazta meg az *Angyal, ördög, költő* című prózaversében. Eszerint az emberi élet törekvéseit, eszméit „jelrendszerben" megalkotó művészek munkájának értelme: „jelet hagyni" – amely jelek üzenethordozók, nemcsak a jelhasználó közösség, hanem azok számára is, akik értelmezni szeretnék a jeleket, jelformációkat.

A kitágított idődimenzió, az „évmilliókra szóló nyom" a legáltalánosabb kereteket feltételezi, tértől, időtől függetlenül valamennyi emberi kultúra alkotóinak törekvésére vonatkoztatható, hiszen a képi reprezentációk létrehozása elemi antropológiai képesség.[2] S valóban, a prehistorikus emberi kultúra ma ismert legrégebbi, 30–40 000 évvel ezelőtti kezdeteit is „anyagban, jelrendszerben" fennmaradt csont- és kőplasztikák, barlangfestmények őrizték meg, hiszen az egykori prehistorikus szóbeliség, mitikus világkép nyom, jel nélkül veszett el, csupán a szobrászat és festészet bizonyos anyagainak időtállósága szolgál bizonyságul az őskor szellemi kultúrájának jellegéről. Merlin Donald, a képi reprezentációk kialakulását elemezve úgy véli, hogy az orális-mitikus hagyományok és a vizuális szimbolikus reprezentációk szoros összefüggése már az első ismert képi kultúra, a paleolitikus barlangfestmények esetében is felté-

[1] Kondor 1987. 98.

[2] Wulf 2007. 260.

telezhető.[3] A későbbi korokéhoz hasonlóan, a paleolitikum korszakából fennmaradó jelek magyarázatának problematikája is jellegzetesen szemiotikai jellegű, még ha a szemiózis, a jelhasználat egykori folyamata teljes bizonyossággal nem is, csak hipotetikusan rekonstruálható. A számunkra érzékelhető jelhordozók (pl. a csont-, kőplasztikák) jeltárgyainak (az állatfiguráknak, női idoloknak) pontos jelentései, azaz a szemantikai dimenzió maradéktalan beazonosítása a jelhasználó közösség tudásának, tradícióinak ismerete híján nem oldható meg. Richard Leakey antropológus a Tuc d'Audoubert-barlang mintegy 15 000 évvel ezelőtt készített bölényszoborcsoportja kapcsán fogalmazta meg a mai jelértelmező helyzetét, a jelviszony torzó voltát:

„Annyit mindenesetre tudunk, hogy e művészet a modern ember tevékeny szellemének lenyomata, amely úgy gombolyította a jelképek és absztrakciók szálait, ahogyan csupán a Homo sapiens képes. […] A Tuc d'Audoubert bölényfigurái előtt állva éreztem, mint kapcsolódik egybe az évezredek szakadékán át az emberi gondolat: e figurák szobrászainak tudata az én tudatommal – a megfigyelő tudatával. Elkeserítőnek éreztem, hogy ilyen távol vagyok a művészek világától, nemcsak a minket elválasztó idő, hanem az ugyancsak elválasztó kultúra miatt. Ez a Homo sapiens egyik paradoxona: egyszerre érezzük az évmilliós vadászó-gyűjtögető életmód formálta tudat és a mi tudatunk egységét és különbözőségét. Egységes a tudatunk, mert ugyanaz az öntudat hatja át, ugyanaz az áhítat az élet csodái láttán. És érzékeljük a különbözőséget is, az általunk teremtett és minket teremtő kultúra – nyelv, szokások, vallás – másságát."[4]

A múltbeli jelrendszerek értelmezői számára az egyik legkiemelkedőbb kulturális vívmány, az írásbeliség – az írásnak az emberi kultúrákban betöltött sokrétű funkciója mellett – azért is meghatározó jelentőségű, mert megteremti a jelviszony rekonstruálásának lehetőségét az évezredekkel korábbi alkotások vagy írással nem rendelkező, törzsi kultúrák jelalakzatainak vizsgálata során. Ez utóbbi esetben a kulturális antropológiai terepmunka biztosítja a szemiózis folyamatának megbízható dokumentálását. A képzőművészeti alkotások mint vizuális jelalakzatok, jelstruktúrák tehát jelviszonyba helyezhetők, ha a források, dokumentumok révén többé-kevésbé megragadhatóvá, rekonstruálhatóvá válik az a valós kulturális környezet, az a szemioszféra-régió, amelyben megalkották őket, amelynek jelhasználó közössége még természetszerűleg kapcsolta össze a jelet/jelhordozót a jeltárggyal. De figyelembe kell vennünk Ernst

[3] Donald 2001. 249–252.

[4] Leakey 1995. 121., 156.

Gombrich figyelmeztetését, aki a befogadásesztétika szemszögéből a homogén denotáció helyett a jelentés aspektusait, többrétegűségét hangsúlyozza.[5]

Tanulmánykötetemben arra vállalkozom, hogy a ránk hagyott jeleket – Kondor Béla és más neves, valamint névtelen (jel)alkotók nagyszerű munkáiból néhányat – elsősorban az ikonográfia, az ikonológia és a szemiotika elméleti eredményeinek alkalmazásával, az azokból következő történeti megközelítéssel elemezzem. Mindemellett az ikonológiakritika – a művészettörténeti hermeneutika és ikonika – megállapításait és a formai elemzéstan hangsúlyait is igyekeztem szem előtt tartani. A képeket, vizuális alkotásokat, intencionalitásuk hangsúlyozásával – Thomas Mitchell és Szőnyi György Endre nyomán[6] – kulturális reprezentációnak tekintem, amelyek elsődleges közegük, az alkotó szinkron közössége számára közvetítettek jelentést, de diakrón folyamatban, a mindenkori befogadó is jelértelmezővé válhat, akár az eredeti jelviszony megértésére, megközelítésére is kísérletet tehet. Ehhez viszont elengedhetetlen a történetiség és a konvencionalitás figyelembevétele, amelyet – ahogy erre a következőkben kitérek – mind az ikonológia, mind pedig a szemiotikai pragmatika egyaránt hangsúlyoz.

A kötet módszertana és felépítése

Minden módszer és elmélet annyit ér, amennyit a gyakorlat igazol, amennyit általa egy adott témáról el tudunk mondani – ebben a tekintetben arra törekedtem, hogy a tanulmányokban szereplő alkotások, jelképek, rítusok megértéséhez minél sokrétűbben és minél meggyőzőbben járuljanak hozzá az alkalmazott elméleti szempontok, értelmezési keretek és módszertanok.

A tanulmányokban az ikonográfiai leírások, a minél pontosabb szemantikai meghatározások kiindulópontul szolgálnak, amelyre az átfogóbb elemzések épülnek. A szemiotika mint általános jeltudomány a jelalkalmazási formákat vizsgálja, beleértve ennek kreatív folyamatát, a jelalkotást is, amelyet valamennyi, általam bemutatott alkotás és rítus tökéletesen példáz. Szemiotikai tekintetben a műalkotások a legösszetettebb és legbonyolultabb jelalakzatok, az emberi jelalkotás legkiemelkedőbb eredményei, amelyek ugyanakkor beilleszthetők a Charles Sanders Peirce (1839–1914) nevével fémjelzett általános szemiotika keretébe is. Sandra Moriarty hangsúlyozza, hogy a peirce-i ikon-index-szimbólum triadikus jelcsoportok alapvetően a vizuális kommunikációra

[5] Gombrich *Symbolic Images* (1978) c. kötetének bevezető tanulmányát ismerteti és interpretálja: Szőnyi 2004. 98–99.

[6] Szőnyi 2004. 11., 185.; vö. a képzőművészeti alkotás mint reprezentáció: Gombrich 2003. 23–27.

vonatkoznak, a szimbólum jeltípus alapja pedig minden esetben egy bizonyos kulturális kontextusba helyeződő, az adott kultúrában megfogalmazódó megegyezés.[7] Szívós Mihály az ikonikus jelek peirce-i felosztása kapcsán jegyzi meg, hogy maguk az elnevezések is jelzik, hogy a látás szemszöge dominált a meghatározásukban (pl. „leképezett ikon"), ezért a más érzékszervekkel felfogható jelek jelhordozóinak megnevezése (pl. „másolatszerű akusztikus vagy hangzó ikon"[8]) az elméleti szemiotika feladata.

Hans Belting a művészeti irodalomban megjelenő szemiotikai nézőpontot, elsősorban az ikonikus jel fogalmát illeti kritikával, szerinte a jelhordozó és a jeltárgy viszonyában meghatározott ikonikus jelleg, a hasonlóságon alapuló viszony ellentmondásos, mivel az, mint írja, valójában kulturális konvención alapszik. Véleménye szerint a „szóközpontú dogmatizmus", valamint, Gombrichra utalva, az „elsősorban nyelvészeti érvekre" épülő szemiotika általános tipológiája nem megfelelő.[9] W. J. T. Mitchell hasonlóan érvel, mikor kifejti: „a szemiotika »pusztán újrafogalmazta« a nyelvelmélet terminusaival az elme és az esztétikai tárgy hagyományos elméleteit".[10] E sommás (az úgynevezett „nyelvi imperializmust" kritizáló) vélemények kapcsán fontos elhatárolni a Peirce és Saussure nyomán kibontakozó szemiotikai irányzatok eltérő jelkoncepcióját, amely Saussure esetében kétségtelenül igazolja a nyelvészeti szemléletmód dominanciáját.[11] Ferdinand de Saussure (1857–1913) a *Bevezetés az általános nyelvészetbe* című művének Bevezetésében (3.3. A nyelv helye az emberi jelenségek között) a szemiológiát olyan általános tudományként definiálja, amely a jelek mibenlétét, törvényszerűségeit tanulmányozza a társadalmi életen belül, „amelyet mi (a görög *szémeion,* 'jel' szó alapján) szemiológiának nevezünk".[12] Leszögezi, hogy a nyelv társadalmi intézmény, amelynek jelrendszerként való vizsgálatához hasonlóan a rítusok, szokások jelként való szemlélete is indokolt. A saussure-i nyelvészeti jelfogalom diadikus, azaz kételemű: a jelölő (*signifiant*/jelentő/jelhordozó) és a jelölt (*signifié*/jelentett/jeltárgy) viszonyán alapul, amely az „egy fogalmat és egy hangképet"[13] egyesítő nyelvijel-meghatározás általánosítása. Saussure posztumusz műve, a nyelvészeti tematikából eredően, csak érintőlegesen említ a nyelvi jelektől eltérő jelalkalmazásokat, de például a

[7] Moriarty 2010. 89.

[8] Szívós 2012. 212.

[9] Belting 2009. 194–195.

[10] Mitchell 2008. 84.; vö. Szőnyi 2004. 182–191.

[11] Szőnyi 2004. 34–38.; Voigt 2008. 85–94., 101–102.; Szívós 2012. 67–95., 103.

[12] Saussure 1997. 45. Az első kiadást 1916-ban, Saussure halála után jelentették meg tanítványai kéziratok és genfi előadásjegyzetek alapján.

[13] Saussure 1997. 91.

lineáris (időbeli egymásutániság – írásban térbeli egymásutániság) jellegű akusztikai hangjelölőkkel szembeállítja a vizuális jelölőket, amelyek „egyidejűleg több dimenzióban tudnak kapcsolatokat teremteni".[14] Az 1960–70-es években domináns strukturalizmus jegyében Roland Barthes szemiológiája, Saussure nyomán, a nyelvészeti szempontok érvényesítésére törekedett.[15] De megfogalmazódott a szemiológia vizuális elemzésekben történő alkalmazásának lehetősége is, például van Leeuwen a „barthesiánus vizuális szemiotika és az ikonográfia" hasonló problémafelvetését hangsúlyozza.[16] Nevezetesen a reprezentáció és a képek jelentésének ikonográfiai kutatását a denotáció fogalmával, a szimbolikus jelentések ikonológiai elemzését pedig a konnotáció fogalmával hozza összefüggésbe.

Saussure diadikus, nyelvközpontú jelfogalmával szemben Peirce-nek a 19–20. század határán felvázolt rendszere átfogóbb jellegű, ő és követői a szemiózis fogalmába minden jelviszonyt bevontak (ezt jelzi pl. a zooszemiotika, szemioszféra fogalma is[17]). Peirce triadikus, azaz háromelemű jelviszonyt határozott meg, amely általános érvénnyel minden szemiózisra vonatkoztatható: a jelhordozó és a jeltárgy kapcsolatán kívül a harmadik elem, a jelértelmező/jelhasználó (interpretáns) is meghatározó tényező. Hiszen a jelentés csak a jelviszony mindhárom elemének kapcsolatrendszerében létezhet, és ez a jelviszony kognitív aspektusára, „egy jelnek, a jel tárgyának és értelmezőjének" együttműködésére is rávilágít.[18]

Szívós Mihály a peirce-i eredményekből kiinduló szemiotikát rendszerező, továbbgondoló *A jeltől a kódig* című kötetében hangsúlyozza: „Az ember mint jelalkotó lény különféle egyedi jeleket, jelalakzatokat, jelsorokat és jelrendszereket, legmagasabb szinten pedig műalkotásokat hoz létre, amelyek mind rá

[14] Saussure 1997. 94.

[15] Barthes *A szemiológia elemei* c. tanulmányában minden jelrendszer vizsgálatát a szemiológia alá rendeli. Ebben a felfogásban a nyelv valamennyi jelrendszer „modellje". Ebből következően Barthes célja, hogy a strukturalista nyelvészetből származó bináris kategóriák alapján „a nyelvészetből olyan analitikus fogalmakat hámozzon ki, melyeket eleve elég általánosnak tartunk ahhoz, hogy lehetővé tegyék a szemiológiai kutatás elindítását". Barthes 1976. 11.

[16] Van Leeuwen 2013. 298.

[17] Szemioszféra: a szemiózis, az összes jelfolyamat létszintjei – az élővilág és az emberi társadalom. Szívós 2012. 172. Vö. Lotman 1989. 86–100.
Zooszemiotika: az állatok jelhasználata, amelyet az etológia dokumentál. Sebeok 1981. 48.; Sebeok 1983. 79–89.; Voigt 2008. 36.; Szívós 2012. 72–74. Vö. Sebeok Tomas A., 1965. Zoosemiotics: Juncture of Semiotics and the Biological Study of Behavior. In *Science* 1965/January 29., 492 –493.; Sebeok Thomas A.. 1969. Semiotics and ethology. In *The Linguistic reporter*. 1969/11. 9–15.

[18] Szívós 2012. 104.

sajátosan jellemzőek."[19] Éppen ezért a szemiotika alkalmazási területei közé a művészettörténet, különösen az ikonográfia és az ikonológia is besorolható.[20]

Ez az interdiszciplináris kapcsolat a művészettörténeti kutatások irányából is megerősíthető. Louis Réau – a keresztény ikonográfia egyik legátfogóbb kötetsorozatának előszavában – a képtémák jelentésközvetítő funkciója kapcsán az „ikonikus szemantiká"-t említi. Mint írja: „Egy-egy téma ikonográfiai fejlődése felvilágosít minket a hiedelmek változásairól, a vallásos érzület feszültebbé válásáról vagy ellanyhulásáról. Létezik egy ikonikus szemantika, amely a történettudományok hierarchiájában hasonló helyet érdemelne, mint a verbális szemantika a filológiai tudományokban."[21] Amikor az általános szemiotika a jelviszonyban megvalósuló jelhordozó és jeltárgy szemantikai viszonyrendszerét vizsgálja, maradéktalanul eleget tesz az ikonográfiai kutatás és leírás törekvésének is, amely a képtémák, attribútumok – a műalkotások „képtárgyainak" – beazonosítását tartja feladatának. A középkori keresztény kultúrában mint jelviszonyban például a bárány és az egyszarvú szimbólumok képtémái mint jelhordozók egyértelműen összekapcsolódnak a jeltárggyal, azaz Krisztussal, a kálváriaábrázolás narratív ikonográfiai témája pedig az evangéliumok meghatározott részében leírt történettel. Az ikonográfiai leírás feladata tehát az ehhez hasonló szemantikai viszonyok pontos, szövegreferenciával alátámasztott megnevezése. A szemiotikai szemantika – Peirce nyomán – a jelhordozó és a jeltárgy viszonyában megkülönbözteti a közvetlen fizikai kapcsolaton alapuló index jel, a hasonlóságon alapuló ikon jel, valamint a kizárólag közmegegyezésen alapuló szimbólumjel típusait.[22] Ennek a triadikus rendszerű[23] terminológiának a következetes alkalmazásával, úgy vélem, eredményesen tárgyalhatók a térben és időben eltérő kulturális reprezentációk, vizuális alkotások jeltípusai.

Az egy kompozícióban, jelalakzatban szereplő jelek kapcsolatait pedig a szintaktikai jelentésdimenzió vizsgálja – ahogyan az ikonográfus az attribútumok és kiegészítő képi elemek, valamint a fő képtéma kapcsolatrendszereit is megnevezi, az ikonográfiai program leírása esetében pedig a vizuális alkotások sorozatának (pl. dombormű-, freskósorozat) összefüggéseit, valamint a képolvasat folyamatát határozza meg. A szintaktikai elemzés az összetett, jelalakzatba szerveződő jelek, jelsorok jelentésének összehangolását, az egy közös

[19] Szívós 2012. 40.

[20] Szívós 2012. 417.

[21] Réau 1986. 281. Réau, Louis, 1955. *Iconographie de l'art chretien*. I–III. Paris.

[22] Peirce 2005. 29.; Szívós 2012. 183.

[23] Szőnyi 2004. 11., 29–34.; Szívós 2012. 18., 183.

fölöttes jelentést kialakító jelentésintegrációt is megvilágíthatja.[24] A szintaktikai dimenzió a képi specifikumok, a vizuális narrativitás elemzésével is összekapcsolható, ahogy erre lentebb utalok.

Az alkotások tartalmi összetevőire koncentráló szemantikai elemzés egyoldalúságát és leszűkítettségét a pragmatikai nézőpont is tágíthatja, amelyben szintén előtérbe kerülhetnek a képiség, a forma – korról korra változó – sajátos jegyei. Peirce nyomán Charles W. Morris határozta meg a szemiotikának a szemantika és szintaktika mellett harmadik részdiszciplínáját, a pragmatikai dimenziót, hangsúlyozva, hogy a jelviszony megalkotói és a jelhasználó közösség társadalomban léteznek.[25] A szemiotikai pragmatikának köszönhetően – a szemantikai és szintaktikai jelentésforrások mellett – a jelértelmező/használó és a jel viszonyának középpontba állításával a jelentésképződés meghatározó folyamatára is kellő figyelem összpontosult. Ez a szempont a művészettörténeti kutatásokban is érvényesül. Ahogy Fülep Lajos 1923-ban írt, *Művészet és világnézet* című tanulmányában – elsősorban Alois Riegl *Kunstwollen*-fogalma[26] nyomán – hangsúlyozza: „A művészet mint megvalósultság, magában megálló – önálló – világ, de történeti létesülése nem önkényes vagy minden rajta kívülállótól független."[27] Az ikonológiai módszertan kidolgozója, Erwin Panofsky, a műalkotások interpretációjának harmadik fokozataként,[28] az ikonológiai értelmezés céljaként azt határozta meg, hogy a műalkotások tartalmi vonatkozását, belső jelentését kell feltárnia, amelyhez elengedhetetlen az alkotás létrejöttének korszakát, a korabeli, művészre ható szemléletmódot is rekonstruálni.[29] Ernst Gombrich szintén kiemeli, hogy „a jelentés fogalma nem szubjektív pszichológiai fogalom, hanem olyan, amit kapcsolatba kell hozni a kulturális és társadalmi intézményekkel".[30] Az ikonológiai kutatás törekvése lényegében a pragmatikai dimenzió feltárásával kapcsolódhat egybe, amelyet egy, az ikonológus feladatára vonatkozó meghatározás is megvilágít: „[a műalkotások] jelentését ne csak a mű bensőségére korlátozva, hanem annak környezetéhez fűződő kapcsolata alapján is indokolja".[31] Például a középkor műalkotásait leíró és kategorizáló keresztény ikonográfia – Réau szavaival, „monumentális teoló-

[24] Szívós 2012. 306.

[25] Morris 2005. 60.; Szőnyi 2004. 43.; Szívós 2012. 120.

[26] Riegl 1998. 316–317.

[27] Fülep 1976. 262.

[28] Panofsky háromszakaszos interpretációs sémája: 1. preikonográfikus leírás; 2. ikonográfiai elemzés; 3. ikonológiai értelmezés. Panofsky 1984. 289., 293.

[29] Panofsky 1984. 284–307.

[30] Gombrich–Eribon 1999. 149.

[31] Eberlein 2008.

gia" – csakis a Biblián és az egyházi hagyományokon alapuló kultúra és a középkori társadalom ismeretében válik maradéktalanul értelmezhetővé, hiszen minden egyes oltárkép, dombormű, szobor stb. csakis a jelalkotó és jelhasználó közösség kulturális közegében, valós jelviszonyokban, konkrét jelképződési szituációban jött létre. Ez szintén megragadható a pragmatikai jelentésdimenzióval, amely magyarázatot adhat arra, hogy mit, hogyan és miért választ ki a jelalkotó, majd pedig a jelhasználó közösség a számára meghatározó – valós vagy képzelt – jelenségek jeleivé.

Mivel a pragmatika a szokások és a szabálykövetés, valamint szabálykeresés/alkotás jelenségeit is vizsgálja, a kód mint jelértelmezési és jelhasználati tudás, szabályrendszer is előtérbe kerül. A kód szemantikai tudásrétege a jelhordozót a jeltárggyal összekapcsoló hozzárendelések és kombinációk szabályait foglalja magában,[32] ezért megfelelő alkalmazása – a jelviszony működtetése – alapvető jelentőségű a vizuális alkotások, a komplex ikonográfiai programok elemzése során.

Emellett pragmatikai vonatkozása is van a jelek koronként eltérő jelentésárnyalatának, a sajátos konnotációk kialakulásának vagy éppen elhalványodásának.[33] A történetiség szemléletmódjához alkalmazkodó pragmatika „a kultúra tárgyainak használati módja egy adott értelmező közösségen belül"[34] – amely az értékek és jelentések abszolutizálásával szemben az értelmezések bizonyos fokú relativitását is hangsúlyozza. Clifford Geertz *A művészet mint kulturális rendszer* című tanulmányában szintén amellett érvel, hogy a művészetelmélet egyszersmind kultúraelmélet, az alkotás sohasem függetleníthető a konkrét társadalmi környezettől. Állásfoglalásában lényegében a pragmatikai szemléletmód körvonalazódik: „A szemiotikának, hogy használható legyen a művészet tanulmányozásában, túl kell lépnie a jeleknek mint a kommunikáció eszközeinek, megfejtendő kódnak a felfogásán, s gondolkodásformáknak, értelmezendő kifejezésmódoknak kell felfognia őket."[35] A művészek által alkalmazott jelek olyan szemiotikai rendszerekbe illeszkednek, amelyek túlmutatnak magukon az alkotásokon, ebből következően, ha „a művészetelmélet szemiotikainak vallja magát, úgy az élet jeleit kell keresnie a társadalomban, nem pedig a duális ellentétek, transzformációk, párhuzamosságok és ekvivalenciák megszerkesztett világát".[36] A vizuális formák jelként való értelmezésé-

[32] Szőnyi 2004. 167.; Szívós 2012. 322., 374.

[33] Szívós 2012. 379.

[34] Szőnyi 2004. x., 41.

[35] Geertz 2001. 303.

[36] Geertz 2001. 289.

nek elméleti megalapozásánál Jacques Maquet, a vizuális antropológiai kutatások kiemelkedő képviselője a peirce-i jeltipológiát is értékeli, viszont a szimbólum esetében a jelhordozó és jeltárgy kapcsolatában nem a közmegegyezés kritériumát, hanem jungi értelemben[37] a „megjelenítés belső értelmét" hangsúlyozza. Viszont utal Milton Singer és Melford Spiro vallásantropológiai munkáira, amelyekben a peirce-i terminusok érvényesülnek.[38]

A művészettörténeti hermeneutika módszertana ugyanakkor arra figyelmeztet, hogy a képzőművészet szemiotikai indíttatású felfogása és az ikonológiai iskola téma- és tartalomközpontúsága egyoldalúsághoz is vezethet, mivel az alkotások lényegi elemeinek, a stílusnak és a formai megjelenítésnek (kompozíció, színek, formák, technikai megoldások stb.) vizsgálatát hanyagolja el. Oskar Bätschmann ezért a művészi intenció, azaz a festő szándékának és munkájának középpontba helyezését, valamint a képi produktivitás elemzését tekinti meghatározónak „az értelem és a jelentések utáni hajtóvadászat" helyett.[39] Ez a kritika, úgy vélem, döntően a szemantikai dimenzió dominanciájára, különösen a nyelvközpontú szemiológia törekvéseire[40] vonatkoztatható, amelyet ellensúlyozhat a kompozíció formai elemzéstanával összekapcsolható szintaktika, valamint a jelhasználó közösség elvárásaihoz, tradícióihoz szorosan kapcsolódó művészi intenció megvilágítása a pragmatikai vizsgálat keretében. Max Imdahl ikonika módszertanára, az ikonográfiai leírás és az ikonológiai elemzést megalapozó, kizárólag a kép közegéhez, az ábrázolás módjához tartozó képi relációk vizsgálatának nézőpontjára a képi jelentésközvetítés sajátságai kapcsán térek ki. Viszont itt kell megemlítenünk Thomas Sebeok Barthes-kritikáját, amely éppen a beszéd és a vizualitás jelhasználatának eredendő különbségei, éppen ezért eltérő megközelítései mellett érvel. Mint írja: „Ellentétben Barthes állításával, hogy a szemiotikus egyformán kezelheti az írást és a képeket, hiszen mindkettőből csak annyit őriz meg, hogy »mindegyikük *jel*«, az alkalmazott jelek tulajdonságai az általam ismert összes élő rendszerben elválaszthatatlanul összekapcsolódnak az általuk szállított információ típusával."[41]

[37] Carl Gustav Jung szimbólumelméletén alapuló nézet.

[38] Maquet 2003. 110–111.

[39] Bätschmann 1998. 80., 105.

[40] A saussure-i szemiotika (szemiológia) nyelvközpontúságát szemlélteti a következő meghatározás is: „A szemiológiai kutatás által kiválasztott relevancia, meghatározásánál fogva, az elemzett tárgyak jelentését érinti: a tárgyakat egyedül az általuk hordozott értelem szempontjából vizsgáljuk, és nem vesszük figyelembe – legalábbis nem elsietve, vagyis nem előbb, mintsem a lehető legteljesebben rekonstruáltuk volna – a tárgyak többi (pszichológiai, szociológiai, fizikai) meghatározását." Barthes 1976. 90.

[41] Sebeok 1983. 12.

A vizuális alkotások elemzése során a formai, kompozicionális sajátságok figyelembevétele több ponton is összekapcsolódhat a szemiotikai megközelítés irányaival. Például az ikonicitás – a jelhordozó és a jeltárgy viszonyában a hasonlóságon alapuló jeltípus dominanciájának – elméleti kifejtése során Szívós Mihály kiemeli, hogy az intertextualitás jelenségéhez hasonlóan az interikonicitás a művészettörténetben a figurák, alakzatok, kompozíciók egymásra épülő folyamata.[42] Tehát az ikonográfia és ikonológia által vizsgált ikonográfiai típusok, jelképek vagy ikonikus narratív képtémák (vándormotívumok) korról korra történő másolása, módosítása vagy akár nagyobb mérvű átalakítása, mint interikonikus jelsor, szintén beleértendő ebbe a fogalomba. Az interikonizáció[43] fogalma a művész (mint jelalkotó) tudatosságát hangsúlyozza, amennyiben egy ismert motívumot úgy emel át új vizuális környezetbe, és jelöl vele új jeltárgyat, hogy közben a jelhordozó – és hagyományosan rögzült jelentése – felismerhető, beazonosítható marad. Számos esetben pedig egy-egy konvencionális ikonográfiai típus formai módosításában ragadható meg az alkotás tartalmi vonatkozásainak gazdagodása, az invenció, a művészi kifejezőerő.

A jelalakzatok, jelsorok, a jelentésintegráció képzőművészeti alkotásokban megfigyelhető, leírható és elemezhető szemiotikai jelensége – a szintaktikai, a szemantikai és a pragmatikai dimenzióival együtt –, ahogy Szívós fogalmaz, „nélkülözhetetlen az emberi észlelés és gondolkodás megértéséhez”.[44] Mindez jól példázza a szemiotika kognitív aspektusát is, hiszen számos vallási jelkép, műalkotás vizuális jelekkel modellezi az adott kultúrára jellemző kozmológiai tudást, vallási világképet. Majd pedig a társadalmi-kulturális működés, például rítusok, vallásgyakorlat során ezek a jelképek és alkotások amellett, hogy kommunikációs szerepet is betöltenek, a jelviszonyban, azaz az észlelés, befogadás, értelmezés folyamatában kognitív folyamatokat is generálnak.

Mindezeket figyelembe véve, tanulmánykötetem szerkezetében is a szemiotika fő területeinek tagolódását követtem. Az első rész tanulmányai egy-egy konkrét keresztény ikonográfiai témára koncentrálnak, amelyek szemantikai dimenziói, koronként eltérő jelentésváltozatai adják a fő elemzési szempontokat. A második részben olyan vallási jelképek és összetett képtémák, jelalakzatok elemzése következik, amelyeknek értelmezéséhez hasznosnak bizonyult a szintaktikai dimenzió szemiotikai fogalomkészlete is. A harmadik, a szemiotika pragmatikai részterületének szempontjait érvényesítő rész tanulmányai különböző rítusok, szertartások jelformációit vizsgálják, több kultúra hagyományait

[42] Szívós 2012. 276., 279.

[43] Szívós 2012. 279.

[44] Szívós 2012. 311.

érintve. Végül a negyedik rész olyan 18. és 20. századi vizuális alkotásokra koncentrál, amelyekben a tradíció és modernitás, valamint az interikonicitás és intermedialitás jelenségei is megragadhatóak.

A képi jelentésközvetítés sajátságai

A tanulmányokban kiemelt alkotások elemzése során arra is törekedtem, hogy megfigyeljem a vizualitásnak mint jelhordozó közegnek a specifikumait, amelyek révén az emberi gondolat/eszme oly módon jelenítődhet meg, hogy nem pusztán a szóbeli/írásbeli hagyomány illusztrációjaként, képi változataként értékelhetjük, hanem sajátos, önálló rendszer szerint működő képi jelentésközvetítésként. Ahogy Gyenge Zoltán is az Ábrahám–Izsák történet képi feldolgozásai között egyedülálló Caravaggio-festmény, az *Izsák feláldozása* (1603) elemzésekor hangsúlyozza: „A *kép*zőművészet a *kép*-ben jelenít meg olyasvalamit, amire az elbeszélés nem képes."[45] Thomas Sebeok arra hívja fel a figyelmet, hogy az emberi beszéd kifejlődését követően az ősibb eredetű, nonverbális jelrendszerek némelyike, például a vizuális jelhasználat is összetettebbé válhatott. Miközben a verbális jelek sokrétű hatást gyakorolhattak rájuk, a képi jelhordozó sajátos specifikumaiból eredően meg is őrizte önálló jegyeit, sőt, nincs is „ismert alapja annak, hogy *minden* művészi jel értelmezésének kell hogy legyen verbális összetevője".[46]

A horatiusi *ut pictura poesis* elvnek,[47] azaz a festészet és költészet – antikvitás kora óta újra és újra megfogalmazódó – viszonyának meghatározásai is nagyban hozzájárultak a vizuális alkotások sajátságainak definiálásaihoz. Azt viszont fontos tudatosítani, hogy ez a viszony is csak történeti dimenzióban gondolható át, a képi és a szövegbeli kapcsolódások korról korra változó viszonyrendszert alkotnak, amely a szoros, illusztratív jellegű kép-szöveg kapcsolatoktól egészen az irodalomtól, szövegtől „megtisztító" gesztusig sokféle variációt mutat.[48]

[45] Gyenge 2011. 116.

[46] Sebeok 1983. 13.

[47] Horatius: „Úgy van a verssel, akár csak a képpel." *Ars poetica*. Az *ut pictura poesis* elv összefoglalása: Szőnyi 2004. 5–22.; vö. Kiss–Szőnyi 2002.

[48] Mitchell szintén a történeti nézőpont mellett érvel: „Mit gondoljunk a verbális és képi reprezentáció közötti küzdelemről? Szerintem helyezzük történeti keretbe, s kezeljük úgy, mint olyan harcot, amely kultúránk alapvető ellenmondásait állítja magának az elméleti diskurzusnak a közepébe." Mitchell 2008. 49.

A klasszikus esztétikai tradíció – Arisztotelész tragédiaértelmezése[49] nyomán – a művészetek közti különbségek megragadása érdekében az eltérés lényegéül azt határozta meg, hogy más eszközökkel, mást és máshogyan utánoznak. A reneszánsz korszakban – a kétkezi mesterség státuszból a szabad művészet rangjára emelkedve, sőt, azon belül is prioritást követelve – a vizuális alkotások különleges volta elsősorban a látás szempontjából fogalmazódott meg. Leonardo da Vinci érve szerint: „A festészet előkelőbb érzéket szolgál, mint a költészet, s hívebben ábrázolja a természet műveit, mint a poéta; […] A képzelőerő nem lát olyan csodálatosságot, amilyet a szem; mert a szem felfogja a képmásokat. […] A festészet felöleli a természet valamennyi formáját, de nektek egyebetek sincs, csak a nevek, ezek pedig nem egyetemesek, mint a formák."[50]

Lessing nagy hatású művészetelméleti írásában a Keoszi Szimónidésznek tulajdonított, „a festészet néma költészet, a költészet pedig beszélő festészet"[51] hagyományos tételéből kiindulva, a két művészeti ág „hamis ízléssel és alaptalan ítéletekkel" történő összemosását veszi célba.[52] Tanulmányában a térbeli és az időbeli művészetet a következőképpen határolja el: „az időbeli egymásután a költő területe, a tér pedig a festőé", ebből következően a több időfázist egy kompozícióban egyesítő vizuális megoldás „a festő behatolása a költő területére; a jó ízlés ezt soha nem fogja helybenhagyni".[53] A művészeti ágak összevetésében – szemiotikai fogalommal élve – a jelhordozókra koncentrál, amelyek a maguk konkrét adottságaikban behatárolják az általuk kifejezhető jeltárgyakat, jelentéseket. Mint írja: „Ha igaz, hogy a festészet a maga utánzásaihoz egészen más eszközöket vagy jeleket használ, mint a költészet – amaz tudniillik térbeli alakokat és színeket, ez pedig időben tagolt hangokat –, ha kétségtelen, hogy a jeleknek alkalmas viszonyban kell állniuk azzal, amit megjelölnek, akkor egymás mellé rendelt jelek csak olyan tárgyakat fejezhetnek ki, amelyek egymás mellett léteznek, egymás után következő jelek viszont csak olyan tárgyakat, melyek egymásra vagy amelyeknek részei egymásra következnek."[54] Lessing gondolatmenetében, tehát szemben áll egymással a kép „fizikai egyidejűsége és a beszéd egymásutánisága",[55] ebből következően a festészet specifikuma szerin-

[49] Arisztotelész, 1992. 13. Vö. Benedetto Varchi (16. sz.): „… mindketten a természetet utánozzák. De megjegyzendő, hogy a költő szavakkal utánozza, a festő pedig színekkel." Marosi 1976. 152.

[50] Leonardo 2005. 11., 14.

[51] Plutarkhosz 2012. 236.

[52] Lessing 1982. 194–195.

[53] Lessing 1982. 264.

[54] Lessing 1982. 252.

[55] Lessing 1982. 262.

te az, hogy a szemlélés jellegéből adódóan „a részek állandóan jelen vannak a szem számára, újra meg újra végigfuthat rajtuk".[56] Ahogy ezt már Leonardo da Vinci is megfogalmazta *A festészetről* című művében, a harmonikus időegység a festészet erénye, szemben a költészet és a zene időbeli tagolódásával. A képantropológia-elméletek szerint – az említett nézetekhez hasonlóan – a kép a szimultaneitást képviseli, míg az írás és a zene a szekvencialitás, a sorba rendeződő, folyamatos érzékelés dimenziójában érvényesül.[57]

Ugyanakkor a kép és szó jelhordozóként való megkülönböztetésénél bevett szinkrón-diakrón, szekvencialitás-szimultaneitás oppozíció sok tekintetben nem állja meg a helyét, nem vet számot a vizuális jelalakzatok számos, meghatározó jelentésközvetítő tulajdonságával. A vizuális narrativitás jelensége, hívja fel a figyelmet Wendy Steiner, képelemek egymáshoz adódó struktúráján keresztül bomlik ki.[58] Szemben az egyetlen pillanatba sűrített epizodikus megjelenítéssel – amelyre a lessingi paradigma a reneszánsz kompozíciók alapján utal – az ókori és a középkori művészet számos alkotása (pl. jón stílusú frízdomborművek, freskóciklusok, stációk) narratív szekvenciaként értelmezhető. Olyan komplex vizuális alkotások, mint a szakrális építmények tér- és tömegalakításban, alaprajzban, tájolásban kifejeződő térjelei, architektonikus felülettagolásai, szoros összefüggésben a szobrászati és festészeti díszítések ikonográfiai programjával, vagy a késő középkor szárnyas oltárainak különböző, fokozatosan felnyitható pozíciói, diakrón, szekvenciálisan feltáruló jelsort is alkotnak. Ezekben az esetekben a látvány és a jelentés az egyszerre áttekinthető, szinkron érzékelés mellett időbeli folyamatban is közvetítheti a sokrétű jelentéseket. A szemiotikának az összetett jelalakzat, jelsor és jeltér fogalmai pontosan megragadhatóvá teszik a vizuális jelhordozók működésének e sajátságait.

Max Imdahl ikonika módszertana a „kép identitását", a vizuális kifejezőerőt hangsúlyozó forma- és képfogalom mellett érvel, a képen együtt ható szemantikai és szintaktikai (formai) elemek vizsgálatát tekinti kiindulópontnak, amelyre ráépülhet a szövegreferenciákkal rendelkező ikonográfiai és ikonológiai „értelmi dimenzió" vizsgálata.[59] Ez egyébként összecseng a humanista Leon Battista Albertinek a festészeti alkotásra vonatkozó, a 15. században radikálisan új, a formai-kompozíciós elem esztétikai értékét kiemelő megállapításával: „A festés első részei tehát a felületek, mivel ezekből származnak a tagok, a tagokból a testek, és a testekből a történet, míg végül a festő műve teljes befejezést

[56] Lessing 1982. 259.
[57] Wulf 2007. 267.
[58] Steiner 2011. 92–94.
[59] Imdahl 2003. 89.

nyer."[60] Konrad Friedler (1841–1895) „autonóm látvány" művészetfilozófiai tétele[61] nyomán Imdahl az ikonológia módszertanra jellemző „pusztán emlékező, újrafelismerő tárgylátás" kizárólagosságát, a szövegreferencia és a szellemtörténeti dimenzió kellő ismeretét a képi, vizuális specifikumokra koncentráló, úgynevezett „látó látás" módszertanával egészíti ki.[62] Gottfried Boehm szintén a kép „vizuális másság"-át tudatosítja, a képleírás és tartalomelemzés Panofsky-féle ikonológiai modelljének – eredményei elismerése mellett – azt róva fel, hogy a vizualitásra koncentráló preikonografikus észlelési szint „provizórikus és túlhaladásra ítélt első stádium csupán a leírásban".[63]

Már a fentebb idézett Leonardo-traktátus is kellő súllyal tudatosította, hogy a vizualitás – amely eleve a legfőbb emberi érzékelési forma – sajátos jelentésközvetítő jellege függ a percepciótól, a vizuális érzékelés sajátosságaitól is: az alkotások szemlélésekor az egységes kompozícióban szereplő motívumokat együttesen látjuk, az elemek együtthatása kölcsönösen befolyásolja a jelentést. Ez egyfajta tömör jelentésközvetítést is lehetővé tesz, ha például narratív/ikonikus és szimbolikus képelemekből vagy ezek kombinációjából áll a kompozíció, azaz a jelalakzat. Az alkotások formai eszköztára (a vonal, a színek, a fény-árnyék hatás, a térkezelés módja stb.) a képelemek kompozíción belüli pozíciója, centrális vagy perifériális elhelyezése, viszonyrendszerei – szintaktikai dimenziói –, illetve a kép-elemekhez, különösen a szimbólumokhoz kapcsolódó jelentésrétegek, asszociációk együtthatása képes felfokozni, megsokszorozni a mű jelentését. Ezáltal olyan komplexitást képvisel, amellyel a lineáris üzenetközvetítés nyelvi vagy zenei formái nem rendelkezhetnek – amely kifejezési formák természetesen más jellegű specifikumok birtokosai. A képi tartalom bokorszerűen, más megfogalmazások szerint hálózatszerűen bontakozik ki, az összes társult jelentéstartalommal együtt, a maga szövevényességében.

A vizuális érzékelést mint fizikai-biológiai folyamatot ugyanakkor meg kell különböztetni a társadalmi, kulturális konvenciók befolyásolta látás fogalmától, amely természetesen az elsőre épül, de a jelentésközvetítést meghatározóan befolyásolhatja.[64] A szövegek, elméleti ismeretek, értelmezések befolyásolják a látványt, Michel Butor egyenesen a látásunk körüli „holdudvar"-t említ.[65] Bár a nyelv bizonyos mértékig vezeti a látást, bevezet a képbe, összekapcsolódik az

[60] Alberti 1997. 109.
[61] Fiedler 2005.182–184.
[62] Imdahl 2003. 81–82.
[63] Boehm 1998. 27.
[64] Szőnyi 2004. 174.; Belting 2003. 24.
[65] Butor 1986. 5.

ábrázolt látvánnyal, a képeket mégsem szabad kijelentésekre redukálni, figyelmeztet Bätschmann.[66]

A vizuális alkotások – a maguk rendkívül összetett eszközeivel – az emberi kultúra kezdeteitől a gondolatok, eszmék, a rituális élet és a mitikus-vallási világképek kifejezőivé válhattak, szorosan kapcsolódva ugyan a szóbeliséghez, de a jelhordozók, a vizualitás és az alkotások anyaga adta keretek között, illetve azok speciális lehetőségeivel élve. Kepes György például a „statikusan verbális fogalmat" szembesíti a „dinamikus képnyelv érzéki elevenségével".[67] Az archaikus és törzsi kultúrákban – az akusztikai érzékelésen alapuló, az áthagyományozódás során változó szóbeliség és zene mellett – a vizualitásra épülő jelképhasználat volt a gondolatiság rögzítését, változatlan fennmaradását biztosító jelvilág, amelyhez mindössze néhány civilizációban társult 4–5 ezer éve az írás, eredetileg csupán a társadalom szűk rétege számára. A több, eltérő nyelvű népcsoportra is kiterjedő (világ)vallások kanonizált írásokban rögzített tanai és történetei, a képi megjelenítések alkalmazásával különösen jól bizonyítják a vizualitás kifejező- és hatóerejét, amely akár a nyelvi korlátokat is áthidalhatja. Megragadóan szemlélteti ezt egy orosz történeti krónika, amely a keleti szlávok első állama, a Kijevi Rusz nagyfejedelmének, Vlagyimirnak (ur. 980–1015) legendás, vallások közötti választását beszéli el. Követeire, a „görög hit megvizsgálását" célzó 987-es konstantinápolyi látogatásakor – bár nem ismerték a kereszténység tanait – a 6. század közepén épített, aranyhátterű mozaikokkal díszített, monumentális Hagia Szophia templom és a bizánci liturgia mint esztétikai élmény, komplex vizuális és dramatikus jelvilág, lenyűgözően hatott. Mint írják: „És elmentünk görög földre, bevezettek oda, ahol istenüknek szolgálnak, és nem tudtuk, hogy a mennyekben avagy a földön vagyunk; mert a földön nincs ilyen látvány és ilyen szépség, és nem is tudjuk, hogyan mondjuk el. Csak azt tudjuk, hogy Isten ott együtt van az emberekkel, és istentiszteletük szebb, mint az összes többi országban."[68] Ennek a „szépségnek", a neoplatonista ihletésű keresztény fényteológiának nagyszerű példája, lényegében nyugati változata a gótikus katedrálisok üvegablak-művészete, amelynek bemutatásával egyben a művészi formában és anyagban rejlő szemantikai összevetőkre, valamint a jelhasználat pragmatikai vonatkozásaira, motivációira is rá lehet világí-

[66] Bätschmann 1998. 52.

[67] Kepes 1979. 6.; vö. a vizuális és a verbális „nyelv" különbségeiről: Sándor 2003. 11–15.

[68] Schulz–Taft 2005. 45.; Bicskov 1988. 199.

Vö. Jacques Maquet a Hagia Szophiáról: „Az anyagi jelölők – mozaikok és a kupola – hétköznapi környezetünktől eltérő, magasabb szintű formákat jelenítenek meg. […] A transzcendenciát az esztétikai által megtapasztalva részesülünk az isteni transzcendencia eszméjében." Maquet 2003. 234.

tani. De példaként említhető az is, ahogyan az egyes vallási kultúrák, sőt az eltérő felekezetek is a rájuk jellemző jelterekkel demonstrálják hatókörüket, amelyre jól ismert példa a barokk kori katolikus és protestáns templomdíszítés közötti látványos különbség.

A különböző vallási kultúrákban az írásban rögzített gondolatok és vallási tanok képi ábrázolásainak illusztratív funkcióját is tudatosan kiaknázták,[69] de a képek eközben is következetesen érvényesíthetik a kizárólag vizualitásban kibontakozó jelentésközvetítést. Ezt szeretném megvilágítani, többek között a 12. századi *Verduni oltár* elemzésével, de az európai példánál évszázadokkal korábbi Borobudur sztúpa rendkívül komplex, ugyanakkor a jelentésintegráció által egységes jelalakzatként is értelmezhető, szintén egyetlen fő vallási eszmére felfűzött építészeti és szobrászati kompozíciója kapcsán is. Az eltérő kultúrák egymástól függetlenül kialakított vallási jelképeinek szemiotikai elemzése arra is alkalmas, hogy rávilágíthassunk a képi alakzatokban rejlő jelalkalmazás univerzális sajátságaira, az azonosságokra, ugyanakkor a kultúrák közötti különbségekre is. A szemiotikai kutatás kognitív aspektusát a vallási jelképekben kifejeződő világkép-modellek jól példázzák. Christa Sütterlein az ábrázoló művészet evolúciós esztétikáját elemezve megállapítja, hogy mind a valóságról alkotott elképzeléseinket, az észlelési szinteket, mind pedig a külső reprezentációkat, beleértve a vizuális alkotásokat, meghatározzák a filogenetikus, azaz a törzsfejlődési adaptációk. Az emberi észlelés a szabályszerűségekre, ismétlődésekre koncentrál, amely elősegíti a vizuális mezőn betóduló információhalmaz elrendezését. A szabályszerűségek felismerése és felerősítése, a releváns információk azonosítása egyaránt a vizuális reprezentációkban érvényesülő koherenciát és szabályszerűséget erősíti.[70] Mindez hangsúlyosan jelen van azokban a mértani struktúrákba rendezett kompozíciókban, komplex jelalakzatokban, amelyek koncentráltan fejezik ki a vallási tanok legfőbb elemeit. Egy-egy konkrét ikonográfiai motívum vagy az európai napfordulóünnep történeti alakulásának folyamata pedig az azonos jelhordozó, viszont a korról korra módosuló jeltárgy szemantikai viszonyait érzékeltetheti. Bár tanulmányaimban dön-

[69] Ennek egyik legismertebb megfogalmazása Nagy Szent Gergely 6. sz. végén Serenushoz, Massilia püspökéhez írott levelében szerepel: „Ami az olvasni tudóknak az írás, a tanulatlan szemlélőnek ugyanaz a festészet, hogy azok, akik a betűket nem ismerik, legalább a falakon nézelődve olvassák azt, amit a kódexekben nem tudnak elolvasni." Marosi 1997. 29.
Az ortodox ikonteológia kimagasló teoretikusa, Damaszkuszi Szent János hasonlóképpen fogalmazott *Apológiá*jában a 8. sz. közepén: „Ami pedig az írástudók számára a könyv, az az írástudatlanok számára a képmás"; „A képmások könyvek az írástudatlanok számára." Bugár 2004. II. 61., 74.

[70] Sütterlin 2014. 228–229.

tően a keresztény művészet jellegzetes alkotásait, jelalakzatait emelem középpontba, rendkívül tanulságosnak bizonyult az európaitól eltérő kultúrák egy-egy alkotásának, tipikus szimbólumának, valamint a kulturális antropológiai forrásoknak köszönhetően a sziú rítusokban megragadható szemiotikai folyamatoknak, a jelalkotásnak és szimbólumalkalmazásnak az elemzése is.

A vallási eszmék képi reprezentációinak szemantikai, szintaktikai és pragmatikai vizsgálata révén, a konkrét alkotásokon keresztül, úgy vélem, közelebb kerülhetünk a vizualitás mint gondolat- és jelentésközvetítő közeg specifikumának értelmezéséhez.

Az étikus attitűd mint kutatói törekvés

Az emberi jelhasználat jellegzetessége, hogy a transzcendens szférához – az ismeretlen, vagy ismertnek, létezőnek feltételezett, képzeletbeli dolgokhoz – ugyanúgy jeleket rendelnek, mint a valós jelenségekhez.[71] Ennek folyamatát, a jelviszony létrehozását jól példázza a sziú rítusszimbólumokról és vallási jelképekről szóló forrás, amelynek elemzésére a kötet egyik tanulmányában vállalkoztam. A vallási jelképek alkalmazása a misztikának és a legkülönbözőbb vallásrendszereknek egyaránt a sajátsága. Különösen tanulságos az azonos gyökerű, de a történelmi viszonyok következtében eltérő liturgiát és jelrendszert kialakító keresztény felekezetek vallásgyakorlatában szereplő jelek, jelalakzatok különbözőségének vizsgálata. Például az ortodox és a katolikus egyházi művészet eltérő törekvései, esztétikai értékrendjének különbözősége jól megragadhatóvá vált az Isten báránya motívum vagy az *Isenheimi oltár* elemzése során.

A szakirodalom tanulmányozása ugyanakkor azt is tudatosította bennem, hogy a kultúrakutatásokban megkülönböztetett, a kutatónak kutatási tárgyához való viszonyára vonatkozó úgynevezett *étikus* (objektivitásra törekvő, semleges) és *émikus* (szubjektív, kultúraspecifikus) attitűd[72] közül az utóbbi az alkotások érdemi elemzésének gátjává is válhat. Miközben az émikus megközelítéssel a kutató kétségtelenül elmélyül saját kultúrája jel- és fogalmi rendszerében, az azonosulás következtében hitelesen, belülről át is éli a vallás tanait, amelynek dogmákban rögzített tradícióit akár a történeti tények ellenében is

[71] Szívós 2012. 119.

[72] Kenneth L. Pike a fonemika és fonetika megkülönböztetésére szolgáló nyelvészeti fogalmak analógiájára vezette be az émikus és étikus attitűd kifejezéseket, melyek révén a kultúrakutatás két egymástól élesen eltérő módjának megkülönböztetése vált lehetővé. Topcu, 2005; Boglár 2002.; Maquet 2003. 259.

képviselheti. Kiemelném Uszpenszkij ikonteológiáról írt művét, amelyben azt az ortodox álláspontot képviseli, mely szerint a „kép magának a kereszténységnek lényegi sajátossága". Ezzel abszolutizálja a 6–7. században kialakuló, majd a 9. század közepétől győzedelmeskedő ortodox ikonteológiát, az 1. század első felében készült állítólagos ikonok legendáit is hiteles forrásnak ismerve el.[73] E szemléletmód következtében nemcsak a keresztény képi kultúra és jelcsoport – a fennmaradt emlékek tükrében – rendkívül összetett, a források tanúsága szerint sok tekintetben ellentmondásos kibontakozási folyamatának,[74] hanem a sajátos ortodox vallási jelhasználat fejlődésének reális bemutatása is lehetetlenné válik. Ráadásul az ikonteológia émikus képviselőinek a nyugati egyházi művészettel szembeni megbélyegző, elutasító véleménye azt is bizonyítja, hogy kutatóként egyetlen (a saját) kulturális jelrendszer abszolutizálása olyan szubjektív, elfogult értékítéletekhez vezet, amely a valós történeti, vallásgyakorlati folyamatok, a pragmatikai dimenzió figyelmen kívül hagyásán túl az eltérő kultúrába tartozó alkotások történetisége és esztétikai értékei iránt is érzéketlenné tehet. Az *Isenheimi oltár* Krisztus-figurájának – az ortodox tradíció aspektusából „elvilágiasodott" – nyugati ikonográfiai hagyománya kapcsán térek ki erre.

Tehát, miközben a pragmatikai elemzés során megkerülhetetlen a jelalkotó és jelhasználó közösség törekvéseinek, (voltaképpen émikus) szemléletmódjának ismerete és megértése, úgy vélem, az étikus attitűd érvényesítése vezethet elfogulatlan, megbízhatóbb eredményekre, a vallási jelhasználat vizsgálata során is. A kánon nem abszolutizálható, hiszen társadalmi szintekben gyökerezik, ahogy Horányi Özséb is hangsúlyozza: „a kép konstitúciója egy (társadalmi) intézményen belül folyik. Különböző kánonok léteznek, illetőleg létezhetnek: a különbségek lokalizálhatók térben és időben, földrajzilag, történetileg, társadalmilag."[75] Mindemellett Gombrich – manapság gyanúsan aufklérista – módszertani maximájával is azonosulni tudok: „Nekem csak a józan ész kell. Ez az egyedüli módszerem."[76] Hozzá kell tennem, a „józan észt" mint törekvést értem, korlátai, episztemológiai, szociológiai és szubjektív behatároltságai tudatában.

*

[73] „Ez a hagyomány arról tanúskodik, hogy az egyháznak kezdetektől fogva világos elképzelése volt a kép értelméről és jelentőségéről, továbbá, hogy az egyház viszonya a képhez nem változik, s hogy ez a viszony egyszersmind az egyháznak Isten megtestesüléséről szóló tanításából következik." Uszpenszkij 2003. 12.

[74] Vö. Bugár M. 2004.; Belting 2000.; Grabar 1961.

[75] Horányi 2003. 13.

[76] Gombrich–Eribon 1999. 132.

Tanulmánykötetem a „Szegedi Iskolához”[77] kötődik, hiszen a művészettörténet és a képelemzés iránti érdeklődésem már egyetemi tanulmányaim során elmélyülhetett a JATE-n az 1980-as években működő ikonológia speciális kollégium, valamint az *Ikonológia és Műértelmezés* sorozatot kiadó kutatócsoport ösztönző munkájának köszönhetően, majd az 1990-es években a JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékén készülő *Szimbólumtár* szócikkírói és szerkesztői munkálatai során. Számos szállal kötődik ehhez a kutatási programhoz a Weöres Sándor mítoszmotívumait elemző PhD-értekezésem is.[78] Az 1990-es évek végétől, doktori tanulmányaim kezdete óta a Szegedi Tudományegyetem BTK Vallástudományi Tanszékén vallási jelképeket, szimbólumokat bemutató kurzusokat tarthatok, ami lehetőséget biztosít a kutatási területem elmélyítéséhez. Az SZTE vallásetnológiai és ikonográfiai témájú konferenciái mellett elsősorban a Magyar Szemiotikai Társaság – Semiotica Agriensis és Vallásszemiotika – konferenciái teremtettek fórumot a döntően vallás és művészet kapcsolatrendszerének egy-egy frekventált alkotását, jelenségét középpontba állító előadások tartására, majd azok írott változatának publikálására. A kötetben szereplő tanulmányaim többsége e konferenciaközlemények átdolgozott változatai, az eredeti megjelenési helyre mindegyiknél hivatkozom. Munkahelyem, az SZTE JGYPK Felnőttképzési Intézete támogató és motiváló környezete, valamint a Kar támogatása nagyban hozzájárult kötetem elkészültéhez. Köszönetemet fejezem ki Voigt Vilmosnak lektori munkájáért, valamint Szívós Mihálynak a bevezető tanulmányhoz fűzött értékes tanácsaiért.

SZAKIRODALOM

Alberti, Leon Battista, 1997. *A festészetről.* Bp. Balassi.

Arisztotelész, 1992. *Poétika*. Bp. Kossuth.

Barthes, Roland, 1976. A szemiológia elemei. In: Barthes, Roland *Válogatott írások.* Bp. Európa. 9–92.

Belting, Hans, 2000. *Kép és kultusz*. Bp. Balassi.

Belting, Hans, 2003. *Képantropológia. Képtudományi vázlatok*. Bp. Kijárat.

Belting, Hans, 2009. *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. Bp. Atlantisz.

Bätschmann, Oskar, 1998. *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába.* Bp. Corvina.

Bicskov, Viktor, 1988. *A bizánci esztétika*. Bp. Gondolat.

Boehm, Gottfried, 1998. A képleírás. In: Thomka Beáta, *Narratívák 1. Képelemzés*. Bp. Kijárat. 19–36.

Bugár M. István (szerk.), 2004. *Szakrális képzőművészet a keresztény ókorban. Forrásgyűjtemény*. I–II. Bp. Paulus Hungarus – Kairosz.

[77] Szőnyi 2004. xi.

[78] *„A mindenség hullámzó nászruhád” Istennői mítoszmotívumok Weöres Sándor költészetében.* Szeged, 2004. JGYF.

Butor, Michel, 1986. *A szavak a festészetben*. Bp. Corvina.

Donald, Merlin, 2001. *Az emberi gondolkodás eredete*. Bp. Osiris.

Fiedler, Konrad, 2005. *Művészeti írások.* Bp. Kijárat.

Fülep Lajos, 1976. *Művészet és világnézet*. Bp. Magvető.

Geertz, Clifford, 2001. A művészet mint kulturális rendszer. In: Geertz, Clifford *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások.* Bp. Osiris. 271–303.

Gombrich, Ernst – Eribon, Didier, 1999. *Miről szólnak a képek?* Bp. Balassi.

Gombrich, Ernst, 2003. Elmélkedések egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei. In: Horányi Özséb (szerk.), *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról.* Bp. Typotex. 23–37.

Grabar, André, 1961. *Christian Iconography. A Study of Its Origins.* New York, Princeton University Press.

Gyenge Zoltán, 2011. A szenvedély akarata – Caravaggio Izsákja. In: Bacsó Béla – Gábor György – Gyenge Zoltán – Heller Ágnes, *A szépség akarata. Kép és filozófia.* Bp. Typotex. 69–122.

Horányi Özséb (szerk.), 2003. *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról.* Bp. Typotex.

Imdahl, Max, 2003. *Giotto: Arénafreskók; Ikonográfia, ikonológia, ikonika.* Bp. Kijárat.

Kepes György, 1979. *A látás nyelve.* Bp. Gondolat.

Kiss Attila – Szőnyi György Endre (szerk.), 2002. *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája. (Ikonológia és Műértelmezés 9.)* Szeged. JATEPress.

Kondor Béla, 1987. *Angyal a város felett*. Bp. Szépirodalmi Könyvkiadó.

Leakey, Richard, 1995. *Az emberiség eredete*. Bp. Kulturtrade.

Lessing, Gotthold Ephraim, 1982. Laokoón, vagy a festészet és a költészet határairól. (1766) In: Lessing, *Válogatott esztétikai írásai*. Bp. Gondolat. 191–319.

Leonardo da Vinci, 2005. *A festészetről*. Szeged. Lectum.

Lotman, Jurij M., A szemioszféráról. In: *Kultúra és közösség*. Bp. 1989. I. 86–100.

Maquet, Jacques, 2003. *Az esztétikai tapasztalat. A vizuális művészetek – antropológus szemmel*. Debrecen. Csokonai.

Mitchell, W. J. T., 2008. *A képek politikája. (Ikonológia és Műértelmezés 13.)* Szeged. JATEPress.

Moriarty, Sandra, 2010. Vizuális szemiotika – elmélet. In: Blaskó Ágnes – Margitházi Beja (szerk.), *Vizuális kommunikáció*. Bp. Typotex. 85–107.

Marosi Ernő (szerk.), 1976. *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*. Bp. Corvina.

Marosi Ernő (szerk.), 1997. *A középkori művészet történetének olvasókönyve*. Bp. Balassi.

Morris, Charles W., 2005. A jelelmélet megalapozása. In: Horányi Özséb – Szépe György (szerk.), *A jel tudománya. Szemiotika*. Bp. General Press. 39–71.

Panofsky, Erwin, 1984. Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába. In: Panofsky, Erwin, *A jelentés a vizuális művészetekben.* Bp. Gondolat. 284–307.

Peirce, Charles S., 2005. A jelek felosztása. In: Horányi Özséb – Szépe György (szerk.), *A jel tudománya. Szemiotika*. Bp. General Press. 23–37.

Plutarkhosz, 2012. *Moralia*. Szeged, Bába.

Réau, Louis, 1986. Az ikonográfia meghatározása és alkalmazásai. In: *Az ikonológia elmélete. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról. (Ikonológia és Műértelmezés 1.)* Szeged. JATEPress.

Riegl, Alois, 1998. *Művészettörténeti tanulmányok*. Bp. Balassi.

Saussure, Ferdinand de, 1997. *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Bp. Corvina.

Sándor Zsuzsa, 2003. *A vizuális nyelv képi világa*. Miskolc. Miskolci Egyetemi Kiadó.

Sebeok, Thomas A. 1981. *A jelek sokrétű azonossága – a jeltudomány nevének kialakulása.* Bp. (*Kultúra és szemiotika.* Klny.)

Sebeok, Thomas A. 1983. *A művészet előzményei.* Bp. Akadémiai Kiadó.

Steiner, Wendy, 2011. Narrativitás a festészetben. In: Füzi Izabella (szerk.), *Verbális és vizuális narráció. Szöveggyűjtemény.* Szeged, Pompeji Alapítvány. 91–128.

Sütterlin, Christa, 2014. Jel, séma, ikonikus reprezentáció. Az ábrázoló művészet evolúciós esztétikája. In: Horváth Mária (szerk.), *A művészet eredete. Kultúra, evolúció, kogníció.* Bp. Typotex. 186–229.

Szívós Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* Bp. Loisir.

Szőnyi György Endre, 2004. *PICTURA & SCRIPTURA. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei. (Ikonológia és Műértelmezés 10.)* Szeged. JATEPress.

Schulz, Hans-Joachim – Taft, Robert F., 2005. *A bizánci liturgia.* Bp. Bizantinológiai Intézeti Alapítvány.

Thomka Beáta (szerk.), 1998. *Képleírás, képi elbeszélés. (Narratívák 1.)* Bp. Kijárat.

Uszpenszkij, Leonyid, 2003. *Az ikon teológiája az ortodox egyházban*. Bp. Paulus Hungarus – Kairosz.

Van Leeuwen, Theo, 2013. Szemiotika és ikonográfia. In: Bodor Péter, *Szavak, képek, jelentés.* Bp. L'Harmattan. 297–328.

Voigt Vilmos, 2008. *Bevezetés a szemiotikába.* Bp. Loisir.

Wulf, Christoph, 2007. *Az antropológia rövid összefoglalása*. Bp. Enciklopédia.

ELEKTRONIKUS SZAKIRODALOM

Boglár Lajos, 2002. *Relatív viszonyaim… (Öninterjú)*
http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre45/boglar.htm [2014. 07. 15.]

Eberlein, Johann Konrad, 2008. Tartalom és belső tartalom: az ikonográfiai-ikonológiai módszer.
http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=202&Itemid=197 [2013. 07. 23.]

Topcu Katalin, 2005. *A kulturstandard-kutatás elmélete és gyakorlata magyar–osztrák menedzser-interakciókban: Egy magyar szempontú jellemzés.*
http://phd.lib.uni-corvinus.hu/216/1/topcu_katalin.pdf [2014. 08. 25.]

KERESZTÉNY IKONOGRÁFIAI TÉMÁK – SZEMANTIKAI MEGKÖZELÍTÉSBEN

Az Isten báránya szimbólum a korai középkor keresztény jelrendszereiben*

„… a jel egyéni és társadalmi értelemben diagnosztikus értékűvé, s egyúttal a szemiózis egy magasabb szintjén új jellé válik.”

Charles Morris[1]

A genti Keresztelő Szent János tiszteletére szentelt templom (ma Szent Bavo-katedrális) Szent János evangélista kápolnájában 1432-ben felszentelt *A Bárány imádása* oltár a nyugati keresztény ikonográfia és művészettörténet egyik legkiemelkedőbb alkotása. A van Eyck fivérek poliptychonja nem csupán az olajfestészetben és a korai flamand reneszánsz stílustörténetében számít mérföldkőnek, hanem egyedülállóan ötvözi a nyugati ikonográfia tradicionális és újító elemeit. A monumentális oltárkompozíció a keresztény üdvtörténet vizuális megjelenítésének reprezentatív példája, amelynek összetett, gondosan kialakított ikonográfiai programjában, a mű címéhez méltóan, fontos szerepet tölt be a bárány motívum.

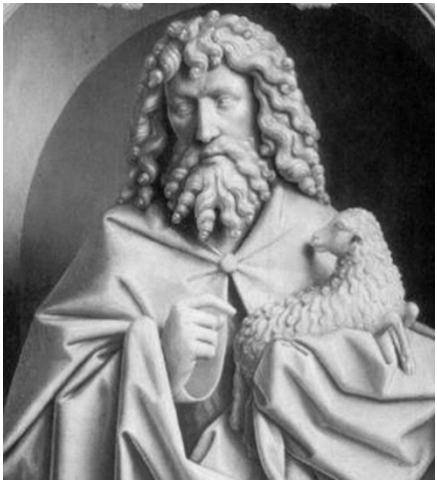
A szárnyas oltár csukott pozíciójának három sávja a megváltás előjátékát, a földi szférát jeleníti meg, nyitott pozícióban, két sávban, mennyei látomásként pedig magát a megváltást ábrázolja.[2] Mind a zárt, mind a nyitott szárnyakkal kialakított kompozíciónak fontos eleme a bárány, sőt, úgy vélem, a kompozíció kialakítása érdekes kapcsolatrendszereket is létrehoz a bárányszimbólum vonatkozásában, amelyre a vizuális szemiotikai elemzés szintaktikai dimenziója világíthat rá. A zárt pozíció középső sávja az angyali üdvözletet ábrázolja, fö-

* Első megjelenés: Az Isten Báránya-szimbólum a kora középkor jelrendszereiben. *Vallástudományi Szemle*. 2014/3–4. 72–98.

[1] Morris 2005. 67.

[2] Tolnay 1987. 6.

lötte – tipológiai vonatkozásként[3] – Zakariás és Mikeás ószövetségi próféták, valamint az Eritreai és a Cumaei Sibylla láthatóak, mindannyian mondatszalagot tartva, amelyet a keresztény tipológia Jézus születésére vonatkozó messiási próféciaként értelmez. Az alsó sáv két külső táblaképe a donátor, Jodocus Vyd és felesége imádkozva térdelő egész alakos portréja, közöttük grisailles-technikával[4] festett, kápolnafülkébe helyezett szobrok állnak, jobbra Szent János, a kápolna védőszentje, aki a hagyomány szerint a belső szárnyakon megjelenített misztikus mise látnoka. Balra a templom védőszentje, Keresztelő Szent János, jellegzetes attribútumával, a báránnyal, melyre a János evangéliuma közismert sorait felidézve mutat: „Íme az Isten báránya, aki elveszi a világ bűneit" (Jn 1,29). Tehát Keresztelő Szent János kezében látható elsőként a bárány. *(Ld. 1. kép)*



1. kép
Hubert és Jan van Eyck: *A Bárány imádása* oltár.
Keresztelő Szent János (részlet).
Gent, St. Bavo, 1432.

A kinyitott, tündöklő színvilágú szárnyas oltár felső sávjának központi *deészisz*[5]-kompozíciójában ismét ott látjuk az Isten balján Keresztelő Jánost, amint megismételi jobbjával a rámutató mozdulatot, de a „színről színre" látás (1Kor 13,12) jegyében immár a mennyei trónon ülő Istenre mutat, eltérően a deészisz-ikonográfia jellegzetes imádkozó/könyörgő kézmozdulatától. Tehát a zárt pozíció földi és a nyitott oltárkép mennyei szférája közötti különbséget az Isten báránya szimbólumot tartó szoborfigura, valamint az Isten balján ülő szent életteli alakja közötti különbség is kifejezésre juttatja. A mennyben már nem az áttételes, szimbolikus báránymotívumra, hanem magára a Szentháromság két alakját, az Atya- és a Fiúistent együttesen megjelenítő, pápai tiarás emberalakra mutat rá Keresztelő Szent Já-

[3] Tipológiai szimbolizmus: az Ó- és Újszövetség közötti összefüggéseket hangsúlyozó keresztény hermeneutika. Ld. Egy vallási eszme képi reprezentációja: a *Verduni oltár* tipológiai kompozíciója c. tanulmány.

[4] Barnás tónusú, monokróm festészeti módszer, amely szobornak hat.

[5] A *deészisz* (gör. 'kérő imádság') kompozíció a bizánci ikonográfiából került át a nyugati keresztény művészetbe, az ítélő Krisztus jobbján Szűz Máriát, balján Keresztelő Szent János ábrázolják, amint közbenjárnak a lelkekért az utolsó ítéletkor. Seibert 1986. 68–69.

nos.[6] Krisztus bárányként való szimbolikus, valamint emberi figuraként való megjelenítése kapcsolat a prófétai előkép és a beteljesedésként értelmezett Megváltó között, amelyet a poliptychon zárt és nyitott pozíciójának szintaktikai kapcsolatrendszere közvetít a vizualitás formarendszerén – Keresztelő János szimmetrikusan komponált, a földi szférából a mennyei magasságba emelkedő figuráinak rámutató mozdulatain – keresztül.[7] A jelentéshez hozzájárul a zárt és nyitott pozíció szintaktikai kapcsolata is, hiszen a szárnyas oltár külön-külön feltáruló ikonográfiai program-részei egymást követően hatnak, ennélfogva diakrón jelsort[8] alkotnak.

2. kép
Hubert és Jan van Eyck: *A Bárány imádása* oltár.
A Misztikus Bárány (részlet). Gent, St. Bavo, 1432.

A van Eyck fivérek ragyogó színekben pompázó belső táblaképein, amely a megváltott világ szépségét és gazdagságát ábrázolja[9], három bárány látható. A legjelentősebb maga a teljes mű címadó táblaképének központi alakja, a deészisz figurái alatt, oltáron álló misztikus bárány, a Jelenések könyve alapján, amint melléből kehelybe folyik a vére. *(Ld. 2. kép)* Mögötte angyalok tartják a passióeszközöket, előtte az élet kútja áll, négy irányból szentek és vértanúk vonulnak a Bárány imádására (Jel 5,6). A vörös oltárterítő latin felirata a János evangéliuma 1,29 sorainak idézete. Tolnay Károly úgy véli, hogy *A Bárány imádása* oltár mennyábrázolását a mindenszentek ünnepének liturgikus szövege ihlette, amelybe a Jelenések könyvének részleteit is belefoglalták.[10] Tehát, a meghatározó kompozíciós elemként látható bárányfigurák a zárt és a nyitott oltárképen egyaránt a Krisztusra vonatkozó, a bárányszimbólum alapjául szolgáló,

[6] Schmidt 1996. 48.

[7] Az *Isenheimi oltár* zárt pozíciójának keresztrefeszítés-allegóriája, amely egyszerre ábrázolja Keresztelő Szent Jánost a báránnyal és a megfeszített Krisztust. Vö. Test-oppozíció az *Isenheimi oltár* táblaképein c. tanulmány.

[8] Szívós 2012. 281.

[9] Tolnay 1987. 14.

[10] Tolnay 1987. 10.; Schmidt 1996. 51.

leghangsúlyosabb újszövetségi szakaszokat idézik fel. Emellett az Ádám figurája fölötti (bal felső) féllunetta grisailles-kompozíciójában, Káin és Ábel áldozásának jelenetében Ábel kezében látható egy bárány, valamint a deésziszjelenet két oldalán megjelenített angyali koncert padlóburkolatán is feltűnik a zászlóval ábrázolt, már az ókeresztény korszak óta ismert báránymotívum. Tehát a nyugati művészet e 15. századi alkotásának teljes ikonográfiai programjában meghatározó szerepet kap az Agnus Dei (lat. 'Isten Báránya'), Tolnay Károly szerint a báránymotívum egyenesen „az oltár valamennyi főalakjának jele".[11] Ezzel a monumentális poliptychon a már az ókeresztény korban kialakuló Isten báránya szimbolika hagyományait követi, amely töretlenül volt jelen a kora középkori evangeliáriumok miniatúráin, falfreskókon és domborművek sokaságán.

3. kép
Meliszmosz (részlet).
Makedónia, András apostol monostor falképe, *14. sz.*

Viszont, ha a 15. század keleti egyházi művészetének alkotásait szemléljük, a jól látható stílusbeli különbségek mellett az is kiderül, hogy a báránymotívum egyáltalán nem szerepel a hasonló tematikájú műveken. Ugyanis az Agnus Dei (gör. Αμνός του Θεού) ábrázolását 692-től a bizánci egyházi művészetben kánoni tiltás iktatta ki, majd a 12. század végén, a bárányszimbólum helyett vezették be – hasonló kontextusban – a *meliszmosz* (gör. μελισμος, 'felszabdalt') ikonográfiai típust. Az oltáron, diszkoszba (eucharisztikus kenyértartó talpas tálba) helyezett, számos esetben „bárány" (amnósz, gör. αμνός) felirattal jelzett csecsemő/gyermek Jézus motívumnak nincs párhuzama a nyugati ikonográfiában, de a bizánci művészetben sincs előzménye. *(Ld. 3. kép)* Az oltár két oldalán angyalok, vagy Aranyszájú Szent János (Jóannész Khrüszosztomosz 350 k. – 407) és Nagy Szent Vazul (Hagiosz Baszileiosz o Megasz 330 k. – 379) jelenik meg hódoló testtartással, akikhez a bizánci eucharisztikus liturgia kialakítása kötődik. A ma ismert legkorábbi meliszmosz ikonográfiai példa 1190 körül, a macedóniai

[11] Tolnay 1987. 10.

Kubinovo Szent György-templomában található.[12] Ez a Jézus-gyermeket ábrázoló ikonográfiai típus az oltáriszentséget, a liturgia során a feláldozott Krisztus testét és vérét jeleníti meg.[13] A 16. századtól Oroszországban kialakított Keresztelő Szent János-ikonok egy csoportján a szent – a meliszmosz ikonográfiával összefüggésben – szintén egy diszkoszba helyezett csecsemő Jézusra mutat rá a bárány helyett. *(Ld. 4. kép)* A diszkosz, benne a gyermek Jézussal, az oltáriszentség bizánci jelképe.[14] A báránymotívum tehát eltűnt a kora középkori bizánci ikonográfia jelkészletéből.[15]

4. kép
Keresztelő Szent János-ikon (részlet).
Oroszország, 17. sz.

Az ikonográfiatörténet alapján tehát megállapítható, hogy míg a nyugati ikonográfia megőrizte a bárányszimbólumot, amely a genti *A Bárány imádása* oltár készültekor már több mint ezeréves tradícióval rendelkezett, a bizánci művészet, bár a 8. század előtt szintén alkalmazta, zsinati döntés következtében iktatta ki az ortodox egyházi művészetből. Az állatszimbólumot emberi figurával helyettesítették, a Krisztus-ikonok, illetve a meliszmoszikonográfia esetében a fekvő csecsemő Jézus ábrázolása vált elfogadottá. Pedig a Krisztust szimbolizáló báránymotívum rendkívül gazdag ó- és újszövetségi hátérrel rendelkezik, képi alkalmazása nem igényel magyarázatot, annál inkább a kiiktatása. Hogyan történhetett meg az, hogy egy sokszoros biblikus legitimációval rendelkező vallási szimbólum, amely az ókeresztény szimbólumrendszer és képi hagyomány, valamint a nyugati felekezetek egyházművészeti jelrendszereinek integráns része volt és maradt, a keleti egyházi művészetből a korai középkorban eltűnt?

[12] Vasileva 270., 274.

[13] Eörsi 1997. 37.

[14] Seibert 1986. 137.

[15] Viszont a Bizánci Birodalom elestét (1453) követően, a 15–17. sz.-ban a nyugati ikonográfia hatása is kimutatható az ortodox egyházi művészetben (Runciman 2007. 163.), ennek egyik eredménye a Jelenések könyve Misztikus Bárányának ábrázolása az evangélista szimbólumoktól övezve. Melniciuc Puică ortodox kolostorok falfestményeiből hoz példákat, az egyik legismertebb ortodox Isten báránya kompozíció az 1532-ben épített bukovinai Mănăstirea Moldovița külső falképsorozatának szentélyablak fölötti kompozíciója. Puică 2011. 87–88.

A vallási jelrendszerek történeti alakulásának jól dokumentált példája a keresztény művészet kibontakozása, majd a keleti és a nyugati egyházi művészet eltérő fejlődése a korai középkortól kezdődően. Ha a bárányszimbólumnak mint kiemelkedően jelentős vallási jelnek a történetét szeretnénk megérteni, akkor elsősorban a képi ábrázolás funkciójának értelmezése körüli egyházi állásfoglalásokat, a jelhasználat típusai közötti választások motivációit kell áttekintenünk és elemeznünk. Úgy vélem, hogy a jelek kutatásának szemantikai és pragmatikai dimenziója együttesen adhat választ a keresztény állatszimbolika meghatározó elemének nyugati kontinuitására és egyben a báránymotívum ortodoxiában bekövetkező diszkontinuitására.

Az elemzéshez biztos elméleti alapot nyújtanak a szemiotika és a vizuális szemiotika kutatási eredményei. A Charles Sanders Peirce nevéhez kötődő index-ikon-szimbólum triadikus jeltípusokról alkotott meghatározások alapvetően a vizuális kommunikációra vonatkoznak, hangsúlyozza Sandra Moriarty.[16] Peirce a jelek második trichotómiája szerint különböztette meg az ikon, index, szimbólum jelcsoportokat.[17] Ebben az elméleti keretben a Krisztus-szimbólumként használatos báránymotívum szimbólum jeltípusként határozható meg, amelynek alapja a biblikus-keresztény kulturális kontextus, és az ebben a kultúrában megfogalmazódó közmegegyezés, azaz a jelhasználó közösség tradíciója. Viszont a bizánci művészetben a 7. század végétől kizárólagosan elfogadott antropomorf Krisztus-ábrázolás – az eredetét igazoló hagyomány szerint – index, kultikus képként pedig ikon jeltípusként határozható meg. Hiszen az index típusú, arclenyomatként, csodás módon keletkezett prototípus kép mint jel és Krisztus mint jeltárgy összefüggésére vonatkozóan az ortodox hagyomány konkrét fizikai kapcsolatot feltételez, míg a kanonizált Krisztus képeket az ikon jeltípusnak megfelelően „hiteles" portrénak tekintik. Hans Belting a „nem emberkéz alkotta képek" kapcsán a következőképpen fogalmaz: „A lenyomatot jellemző indexikusság összekapcsolódott a képre jellemző hasonlatossággal."[18]

A bárányszimbólum bizánci kiiktatásának szemiotikai elemzése során hasznosnak bizonyul a háromelemű kognitív jeldefiníció alkalmazása is, amely a jeltárgy és a jelhordozó mellett a jelhasználó szerepét is meghatározza, hangsúlyozva, hogy a jelviszonyban a jeltárgy és a jelhordozó szemantikai kapcsolata csakis a jel és a jelértelmező (a jelhasználó, valamint jelalkotó) pragmatikai vi-

[16] Moriarty 2010. 89.

[17] Peirce 2005. 29.

[18] Belting 2009. 77.

szonyrendszerében értelmezhető maradéktalanul.[19] Morris felhívja a figyelmet arra, hogy bár a „pragmatika közvetlenül csak az interpretált jelekkel foglalkozik, de az »interpretáló« és az »interpretáns« nem definiálhatók a »jelhordozó« és a »deszignátum« használata nélkül".[20]

A tanulmányban elsőként a Krisztust szimbolizáló bárányábrázolás biblikus legitimációjára, az ókeresztény művészetben való széleskörű elterjedésére térek ki. Ezt követően a bárányszimbólum bizánci tiltását megfogalmazó, 692-ben lezajló trulloszi zsinat 82. határozatát elemzem, majd Krisztus ábrázolásának a bizánci egyházi művészetben jól megragadható szimbólum jeltípusról a kizárólagos index/ikon jeltípusra váltását, ennek pragmatikai okait, a jelértelmező és jelhasználó szintjén megragadható összefüggéseit igyekszem feltárni.

A bárány bibliai, patrológiai legitimációja és az ókeresztény, kora középkori Isten báránya-ikonográfia

A bárány ószövetségi és az ehhez szorosan kapcsolódó újszövetségi jelképisége beleágyazódik abba a mintegy tízezer éves juhtenyésztő hagyományba, amely a Közel-Keleten vette kezdetét, és amelyben a nyáj mint meghatározó érték szerepelt, a szaporulatot pedig a természetfeletti hatalmaknak bemutatott áldozattal is biztosítani kívánták. Az ókori Elő-Ázsia nomád népeinek legfőbb haszonállata a juh volt,[21] szakrális jelképiségét is ez alapozta meg. Az első írásos közel-keleti kultúra, a sumer, ránk hagyományozta a juhtisztelet epikus megörökítését is. *A juh és a gabona* című eposz szerint az „az élet leheleté"-t, a Gabonát és a Juhot az istenek teremtették meg és ők adták át az embereknek, amelyek „… irányítják az istenek »erő«-it, […] Az Ország raktárait színültig töltik."[22]

Roy Pinney *The animals in the Bible* (1964) című műve szerint a juhokra, kosokra és bárányokra 742 alkalommal utalnak a Bibliában, amely ennek az állatnak az izraeliták gazdasági és vallási életében betöltött jelentőségét bizonyítja.[23] Vallási jelentését áldozati szerepe alapozta meg,[24] amelyet történeti adatok is bizonyítanak. Josephus Flavius, az 1. század utolsó harmadában keletkezett, *A zsidó háború* című művében a Cestius-kori népszámlálás kapcsán említi,

[19] Szőnyi 2004. 167.; Szívós 2012. 40., 324–325.
[20] Morris 2005. 70.
[21] Komoróczy 1983a. 96.
[22] Komoróczy 1983b. 71–73., 400.
[23] Puică 2011. 77.
[24] Kirschbaum 1971. III. 7–14.

hogy Jeruzsálemben a pászka ünnepén „255 600 áldozati állatot" számoltak meg, amelyet darabonként általában tízfős csoportok ajánlottak föl.[25] Ezúttal csak az Agnus Dei, a Krisztust szimbolizáló báránymotívum biblikus hátterét tekintem át, a tanítványokra, hívekre, megváltottakra vonatkozó bárány/juh szimbolika szöveghagyományára nem térek ki.

A Teremtés könyvében az Úrnak bemutatott, elfogadott bárányáldozat a juhpásztor Ábel történetének meghatározó eleme (Ter 4,4), valamint az Izsákot feláldozni kész Ábrahám számára megjelenő kos már egyértelműen helyettesítő áldozat (Ter 22,13). A keresztény bárányszimbolika szempontjából az egyik legfontosabb ószövetségi vonatkozás a pászkaünnep bárányáldozata, amely az Egyiptomból való menekülés emlékezete, amelynek során a bárányok vérével megjelölt házak zsidó családjai mentesültek az egyiptomi elsőszülötteket sújtó haláltól (Kiv 12,1–14). Az Izajás próféta könyvében szereplő *Az Úr szolgájáról szóló negyedik ének* példázata szintén hozzájárult a keresztény bárányszimbolika szemantikai dimenziójához: „Megkínozták, s ő alázattal elviselte… mint a juh, amelyet leölni visznek, vagy mint a bárány, elnémul… bűneink miatt halállal sújtották" (Iz 53,8). Az Újszövetség egyik kiemelkedő bárányvonatkozása János evangéliumában szerepel: a Keresztelő Jánosnak tulajdonított – a van Eyck-oltár kapcsán már idézett – szavakban az ószövetségi helyettesítő áldozat-jelentés fogalmazódik meg Jézusra, az Isten Bárányára (Jn 1,29) utalva, amelyet az első tanítványok számára meg is erősít (Jn 1,36).

A Jelenések könyve az 5. részben beszéli el a halálával megváltást hozó misztikus bárány imádatát: „Méltó a Bárány, akit megöltek, hogy övé legyen a hatalom, a gazdagság, a bölcsesség, az erő, a tisztelet, a dicsőség és az áldás" (Jel 5,12). A 2–3. századtól evangélistaszimbólumként értelmezett „négy élőlény"[26] és a bárány közös ikonográfiai témája is a Jelenések könyvére vezethető vissza: „Most azt láttam, hogy a trón és a négy élőlény és a huszonnégy vén között ott áll a Bárány, mintha leölték volna" (Jel 5,6). Az a kompozíció, amely a hétpecsétes könyvön fekvő bárányt ábrázolja, ugyancsak az apokaliptikus látomás szövegét követi (Jel 5,7; 6,1). A hatodik pecsét feltörését követően megjelenő „győztesek serege", az „igazak" üdvözülése is a bárányhoz kapcsolódik: „mert a Bárány, aki a trón közepén áll, legelteti és élő vizek forrásához tereli őket, az Isten pedig letöröl a szemükről minden könnyet" (Jel 7,17). Ehhez kapcsolódóan a „Sion hegyén" álló bárány kíséretét a megváltottak, „az Isten és a Bárány első termése" alkotják (Jel 14,4). Az apostolok leveleiben az ó- és újszövetségi bárányszimbolika egybekapcsolódik, egyértelműen Krisztusra mint

[25] Flavius 1999. 491.

[26] Vö. Három vallási jelkép struktúrája c. tanulmány.

Megváltóra vonatkoztatva. Pál apostolnál: „húsvéti bárányunkat, Krisztust feláldozták!" (1Kor 5,7); Péter levelében pedig: „Krisztusnak a hibátlan és egészen tiszta báránynak a drága vére" (1Pt 1,18–19). Összefüggésben a fentebb bemutatott bibliai referenciákkal, a bárány az ókeresztény művészet kezdeteitől Krisztus-szimbólumként szerepelhetett, Vanyó László szerint a legkorábbi Krisztus-szimbólumnak tekinthető, és tipológiai vonatkozása is egyértelmű.[27] Római Szent Kelemen korinthoszi egyháznak írt 1. levelében is „a leölésre szánt bárány" tipológiai értelmezése fogalmazódik meg: „az Úr őt adta át bűneink miatt".[28]

Szemiotikai tekintetben a bárány vizuális jelként való alkalmazása a keresztény szakrális művészet kezdeteitől, intermediális jelenségként[29] is értelmezhető. Ugyanis a szemiotikai intermedialitáshoz kapcsolódó interszimbolicitás esetében a szimbólum változatlan jelentése más természetű jelhordozóval kapcsolódik egybe.[30] A zsidó áldozási vallásgyakorlat, majd az ennek megfelelő biblikus (ó-, majd ennek nyomán az újszövetségi) szöveghagyomány bárányszimbolikája a keresztény képi ábrázolásban, tehát egy másik médiumban tett szert meghatározó jelentőségre.

A bárányszimbólum sokrétegű jelentése – apostolokra, hívekre vonatkoztatása – az ókeresztény művészet kezdeteitől kialakult, jellemzően a jó pásztor ikonográfiai téma elemeként. Viszont dicskoszorúba foglalva, vagy más, egyértelműen krisztusi motívummal, dicsfénnyel, kereszttel, kehellyel kiegészítve, „Isten báránya"-ként egyértelműen Krisztus megváltó áldozatát, ezáltal a kereszténység meghatározó tanát jelenítette meg.[31] A 4. század közepétől – a császári támogatásokkal összefüggésben kibontakozó monumentális egyházi művészet kezdetétől – a narratív ikonográfia mellett az allegorizáló, szimbolizáló ábrázolásmód is meghatározó, amelyben a bárányszimbólum mint liturgikus jelkép az eucharisztia megjelenítésében kiemelkedő szerepet élvez. De az áldozati jelentés mellett eszkhatologikus vonatkozásai is érvényre jutnak.[32]

Peirce jeltipológiája nyomán a Krisztust jelentő Isten báránya motívumot szimbólum jelnek tekinthetjük, hiszen a jelhordozó és a jeltárgy között nincs fizikai hasonlóság. Az ókori zsidó juhtenyésztő társadalom vallásgyakorlata és

[27] Vanyó 1988a. 204.; Dávid 1996. 42.

[28] Vanyó 1988b. 115.

[29] Az intermedialitás a különböző műfajok, médiumok között átívelő jelhasználatra utal, amelyre példa egy szöveg vizuális megjelenítése. Szívós 2012. 276.

[30] Szívós 2012. 301.

[31] Seibert 1986. 46.

[32] Vanyó 1995. 108–110.

az ószövetségi hagyomány együttesen alakította ki azt a kulturális-szakrális kontextust, amelyben a zsidó vallási környezetben kibontakozó őskeresztény hagyomány természetszerűleg használta és töltötte fel új szemantikai elemmel az áldozati bárány-motívumot. A fentebb idézett apostoli levelekben egyértelműen keresztény jelentéssel telítődött az áldozati bárány, Isten bárányaként szemantikája immár kizárólag a keresztény megváltástan összefüggésében értelmezendő.

A képi ábrázolás kezdeteivel párhuzamban, már a patrisztika korától reflektáltak ezekre az összefüggésekre. Szent Jusztinosz (100 k. – 165 k.) *Párbeszéd a zsidó Triphónnal* című művében így fogalmaz: „A bárány misztériuma, melynek feláldozását húsvétként parancsolta meg az Isten, Krisztus előképe volt."[33] Meliton, szardeszi püspök, szintén a 2. század második felében, húsvéti homíliájában az ajtófélfára kent húsvéti bárány vérét szintén a megváltó esemény előképének nevezi: „az Úr misztériumának látása, mely megvalósult a bárányban, az Úr élete a bárány leölésében, az Úr előképe a juh feláldozásában".[34] Az órigenészi[35] hagyományhoz tartozó *1. húsvéti homília,* amely a húsvéti bárányt ugyancsak „Krisztus áldozata előképeként"[36] tekinti, határozott különbséget is hangsúlyoz: „Amikor már eljött az Igazság, a jelkép létjogosultsága elveszik."[37] A bárányszimbólum későbbi lefokozódását megelőlegező homíliabeli állásfoglalás pedig ekképpen hangzik: „a jelkép alsóbbrendű az Igazságnál".[38] A bizánci teológia nagy hatású alakja, Nazianzoszi Szent Gergely (Grégoriosz Nazianzenosz 330 k. – 390 k.) *A szent húsvétra* című beszédében szintén a húsvéti bárány „előképi szerepét" hangsúlyozza, úgy véli, „a törvény húsvétja a képnél is homályosabb kép volt".[39] Ugyanakkor a húsvét, „a nagy és leölhetetlen bárány" évenkénti ünnepe kapcsán részletezett koszorúmotívum a dicskoszorúba foglalt ókeresztény bárányikonográfiát idézi fel: „Évenként ismétlődik tehát, hogy az igazságosság Napja, vagy onnan kelve, vagy láthatóan körülírva, ugyanoda érkezik; a jóságosság áldott koszorúja, aki önmagában mindennel egyenlő és önmagához hasonló; ezenkívül nemzi még az erények koszorúját."[40]

A szemiotikai intermedialitáshoz kapcsolódó interszimbolicitás esetében a szimbólum változatlan jelentése más természetű jelhordozóval kapcsolódik

[33] Jusztinosz 1984. 181.

[34] Szardeszi Melitón: *A húsvétról.* In: Vanyó 1984. 532.

[35] Órigenész (184–254) a 3. sz. első felének meghatározó, Alexandriában működő egzegétája volt.

[36] Kránitz 2008. 240.

[37] Kránitz 2008. 235.

[38] Kránitz 2008. 235.

[39] Nazianzoszi 1983. 438.

[40] Nazianzoszi 1983. 431.

egybe.[41] A zsidó áldozási vallásgyakorlat, majd az ennek megfelelő biblikus (ó-, majd ennek nyomán az újszövetségi) szöveghagyomány bárányszimbolikája a keresztény képi ábrázolásban, tehát egy másik médiumban tett szert meghatározó jelentőségre. A bibliai és a patrisztikai hagyománynak megfelelően a 3. századtól kezdődően ismertek azok a báránymotívumot ábrázoló ikonográfiai témák, amelyek a katakombákban, majd a 4. századtól az ókeresztény monumentális egyházi művészetben maradtak fenn (pl. Róma, Commodilla-katakomba, San Pietro e Marcelino-katakomba kubikulumfreskója[42] a 3–4. századból; Szíria, Tayybat al Imam ókeresztény mozaikképe a 4. század közepéről). 350 után a narratív ikonográfia mellett a szimbolikus ábrázolás is meghatározó marad, a bárányt mint kiemelt liturgikus jelképet az eucharisztia mellett eszkhatologikus vonatkozásai révén is gyakran ábrázolják.[43] Az itáliai ókeresztény és az 5–6. századi kora középkori római és ravennai alkotások sokasága megőrizte az Isten báránya ábrázolás különböző variánsait.

Ravenna, amely 540–751 között bizánci fennhatóság alá tartozott, az 5–6. században az egész birodalom legjelentősebb művészeti központja volt.[44] A város művészettörténeti jelentőségét emeli az a tény, hogy mind a késő ókori, mind a kora középkori keresztény emlékei, a 6. században kibontakozó jellegzetes bizánci stílus[45] emlékei nagy számban maradtak fenn, szemben a keletrómai, majd bizánci területekkel, amelyeknek ebben a korban keletkezett alkotásai javarészt elpusztultak a 8–9. századi képrombolás időszakában, valamint a moszlim hódítás következtében. Például a Ravennában eltemetett III. Constantius nyugatrómai császár (ur. 421) szarkofágjának oldalfaragványán a keresztes dicsfénnyel ábrázolt Krisztus-bárány látható a paradicsomi négy folyó eredőjét jelképező dombon, „Sion hegyén" (Jel 14,4), két báránytól övezve (Ravenna, Galla Placidia Mausoleum). *(Ld. 5. kép)* Az ábrázolás elterjedtségét bizonyítja, hogy számos kora középkori római templom mozaikdíszítése ugyanennek az ikonográfiai motívumnak a variánsa (Sta Prassede, Róma, St. Zeno-kápolna, 9. század, Sta Cecilia, Trastevere, Róma, 9. század eleje).

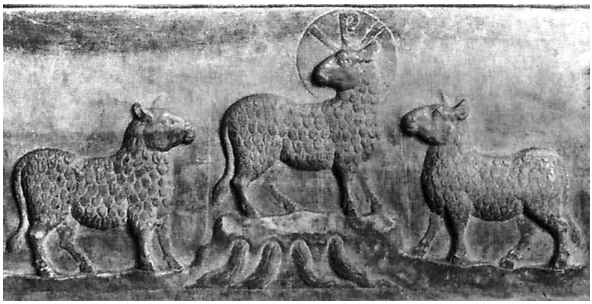
[41] Szívós 2012. 301.

[42] Dávid 2011. 115–116.

[43] Vanyó 1995. 108–110.

[44] Ravenna politikai és művészeti jelentőségét már a megelőző korszak megalapozta: 404–476 között a Nyugatrómai Birodalom, 493–540 között a keleti gótok fővárosa, majd 540-ben I. Jusztinianosz keletrómai/bizánci császár hódította meg. Lazarev 1979. 72.; Bréhier 2010. 445–446.

[45] Runciman 2007. 114.



5. kép
III. Constantius szarkofágja (részlet). Ravenna, Galla Placidia Mausoleum, 5. sz. 1. fele.

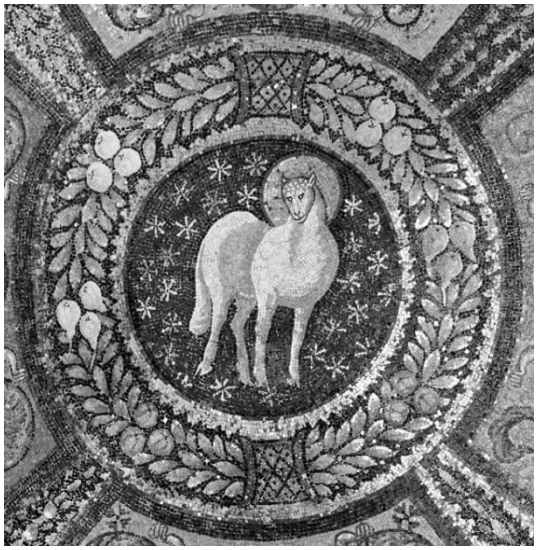
A *Milánói diptychon* az 5–6. század fordulóján Észak-Itáliában, feltehetően Ravennában készült, ma a milánói dóm kincstárában őrzött elefántcsont dombormű, amelynek egyik lapján a diadalkoszorú övezte bárány a kompozíció középpontja. A koszorú négy különböző növény fonata: kalász, szőlőfürtök, virágok és olajágak, amelyek együttesen a négy évszakot jelentik, ezáltal az évkör kozmikus jelentése is hozzáadódik a misztikus bárány szimbolikájához. *(Ld. 6. kép)* A Nazianzoszi Szent Gergely beszédéből már fentebb idézett koszorúmotívum a Zsoltárok könyvének egy részletével is összefüggésben áll: „Jóságod koszorújával koronáztad az évet" (Zsolt 64,12).[46] A római San Giovanni in Laterano-templom Keresztelő Szt. Jánosnak szentelt keresztelőkápolnájában az 5. század elején készült mennyezeti mozaik központi eleme a dicskoszorúba foglalt Isten báránya, melyet a boltozatos kápolna architektúráját követő növénygirlandok, valamint vázák mellett álló madarak öveznek.

Ravenna konstantinápolyi helytartósága, az exarchátus korszakának egyik legkiemelkedőbb bizánci stílusú emléke az 526 és 547 között épített San Vitale templom a konstantinápolyi Hagiosz Szergiosz és Bakkhosz templom centrális alaprajzát követi, ennek megfelelően nyolcszögletű kupola fedi. Mozaikborítása, a feltételezések szerint, a konstantinápolyi császári műhelyben készült, amelyből csak a szentély és az előtte lévő térszakaszok díszítése maradt fenn. Az apszis oldalfalainak mozaikfrízein I. Justinianus, Theodora és kíséretük egész alakos

6. kép
Milánói diptychon (részlet). Milánó, a katedrális kincstára, 5. sz. vége.

[46] Vanyó 1988a. 206.

képmásai láthatóak, megőrizve a bizánci művészet első aranykorának reprezentatív császári művészetét. A templom apszisa előtti négyszög alaprajzú presbitérium ikonográfiai programja a bárányszimbólum apoteózisának is tekinthető, ugyanis a központi kupolateret és az apszist összekapcsoló, oltárt magában foglaló keresztboltívekkel fedett térszakasz oldal-falainak és boltozatának míves mozaikdíszítése eucharisztikus ciklus, ezáltal a keresztény bárányszimbólum gazdag kifejtése. A jobb oldali fal lunettájában Ábel bárányfelajánlása, a lunetta mellett a hegyről lejövő Mózes három báránnyal, vele szemben, a bal oldali lunettában pedig az Ábrahám és Izsák jelenet látható, mellettük a helyettesítő bárányfigurával. Az ószövetségi áldozati bárány ikonográfiai témáit, az Isten báránya előképeit betetőzve, a föléjük boruló keresztboltsüvegek közepén, mintegy boltozati zárókőként, növényi koszorúval és csillagokkal övezett, megdicsőült misztikus bárány koronázza meg.[47] *(Ld. 7. kép)* André Grabar szerint az ókeresztény művészet évszázadait dominánó egzegetikai és egyben ikonográfia törekvést, az Ó- és Újszövetség képtémáinak következetes összekapcsolását a San Vitale ikonográfiai programja nagyszerűen megvalósítja,[48] amelyben a kapcsolatot eleve magában hordozó báránymotívum méltán meghatározó elem. A San Vitale mozaikképein a misztikus bárány és közvetlenül mögötte, az apszis (szakálltalan) Krisztus-figurája olyan sajátos jelpárt alkot, amelyben a szimbólum jel és az ikon jel ugyanarra a jeltárgyra vonatkozik. Ez a jelpártípus több ókeresztény alkotáson, pl. a már említett 5. századi San Pietro e Marcellino-katakomba kubikulum-freskóján is látható.



7. kép
Misztikus bárány. Ravenna, San Vitale templom presbitériumának boltozati mozaikképe, 6. sz. vége

[47] Huyghe 1981. 35.; Dávid 2011. 159.; Lazarev 1979. 65.

[48] Grabar 1961. 144.

8. kép
Maximianus-trónus részlete. Ravenna, Museo Arcivescovile. 6. sz. közepe.

Ravennában maradt fenn az Isten báránya motívumot medalionformában kezében tartó Keresztelő Szent János 6. század közepén készült ábrázolása is. A Maximianus, ravennai érsek monogramját, növényi, állati és emberi figurákat ábrázoló, szíriai elefántcsont faragványokkal ékesített trónus központi eleme a két-két evangélistával övezett próféta alakja, amely ikonográfiájában a Jn 1,29 szövegének felel meg.[49] *(Ld. 8. kép)* A római Szent Cosma és Damian templom 7. századi mozaikképén látható rügyes kereszttel, trónuson fekvő bárány a Jelenések könyvének leírását követi[50] *(Ld. 9. kép)*, a 6. századi apszismozaikján pedig, a kora-középkori egyházábrázolás jellegzetes ikonográfiai témájaként, a Krisztus figurája alatt, a paradicsom hegyén álló, glóriás Isten báránya áll, akihez két oldalról sorakoznak a híveket jelképező bárányok.[51]

Témánk szempontjából kiemelendő a szintén 6. századi ún. *Vatikáni kereszt,* a II. Jusztinosz bizánci uralkodó (ur. 565–578) nevéhez kötődő ereklye-tartó *crux gemmata* (lat. 'drágaköves kereszt'), amelyet a hagyomány szerint a császár III. János pápának (pontif. 561–574) adományozott. A vatikáni kincstárban őrzött bizánci ötvösmunka gazdag díszítésű hátoldalán, a kereszt szárainak találkozásánál a bárányszimbólum látható, amely tehát az értékes ereklyetartó készítésekor még Konstantinápolyban is elfogadott volt. *(Ld. 10. kép)* A velencei San Marco-bazilika kincstárában található ún. *Sedia di San Marco* (ol. 'Szt. Márk trónszéke') 6. századi, kelet-bizánci területen (Alexandriában vagy Szíriában) készített alabástrom trón-ereklyetartó belső háttámlája ikonográfiai programjának központi eleme szintén Isten báránya a paradicsomi folyók forrásánál, az életfa előtt, míg – a Jelenések könyvét követve – a négy evangélista szimbóluma a trón háttámláját és oldalait díszíti.[52] Az említett példák is bizonyítják az Isten báránya képi ábrázolásának elterjedt voltát mind a nyugati, mind a keleti kereszténység területein. A 7. század végén, Bizáncban

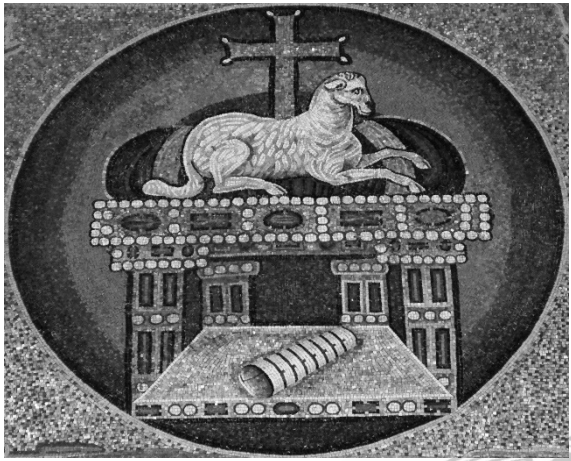
[49] Kádár 1987. 75–78.
[50] Dávid 2011. 160.
[51] Dávid 2011. 317.
[52] Buckton 1984. 98–105.

ezzel az ikonográfiai hagyománnyal szakítottak, immár „régi szimbólum”-nak nevezve azt.

A trulloszi zsinat 82. kánonja, váltás a szimbólum jelről az index és ikon jeltípusokra

Az ortodox egyházi liturgiában a 7. századtól egyre nagyobb jelentőséget betöltő ikonok ma ismert legrégebbi (a Sínai-félszigeti monostorokban fennmaradt) példányai a 6. században keletkeztek, bár a korai ikontípusok tanulmányozását nehezíti a képtisztelet 9. század közepén történő visszaállítását megelőző ikonromboló korszak pusztítása.[53] A portréikonok növekvő népszerűsége, és ezzel együtt a korábbi, szimbolikus ábrázolásmód háttérbe szorítása alapozta meg az ortodox egyház képekkel kapcsolatos zsinati döntését.

A 692-ben a konstantinápolyi császári palota kupolatermében *(in trullo)* tartott trulloszi zsinatot II. Jusztinianosz császár (ur. 685–695) hívatta össze. A zsinatot az 553-ban tartott V. és a 680–681-es VI. konstantinápolyi egyetemes zsinatok kiegészítéseként tartották, azok dogmatikai döntéseit 102 kánonnal egészítették ki, amelyekkel az egyház szervezeti és rituális kérdéseit kívánták szabályozni. A kánoni határozatok kapcsán kifejezésre jutott Róma és Konstantinápoly egyházi szokásainak eltérő fejlődése. I. Sergius pápa (pontif. 687–701) nem szentesítette a kánonokat, köztük a Krisztus bárányként való ábrázolására vonatkozó tiltást sem.[54] A zsinat 82. kánonja a következőképpen foglal állást:



9. kép
Misztikus bárány, mozaikkép. Róma, St. Cosma e Damiano templom, 7. sz.

„A szent ikonok némely példányain bárány van ábrázolva, amelyen az Előhírnök (Szent János) ujjával mutat, és amely a kegyelem jelképének van véve, jel-

[53] Bréhier 2010. 241–243.; Lazarev 1979.; Kádár 1987.

[54] Ostrogorsky 2003. 126–127.

10. kép
II. Jusztinosz- (Vatikáni) kereszt (részlet).
Konstantinápoly, 6. sz. 2. fele
(jelenleg Róma, vatikáni kincstár)

képezve a törvény szerinti igaz Bárányunkat: Krisztus Istenünket. De bármennyire (is) tiszteljük az Egyházban bevett régi jelképeket és árnyakat mint az igazság szimbólumait és előképeit, mégis többre tartjuk a kegyelmet és az igazságot, elfogadván azt mint a törvény beteljesedését. Hogy pedig a tökéletes képírás révén is minden szemnek ábrázolva legyen, elhatározzuk, hogy a régi bárány helyett ezentúl annak a Báránynak, aki elvette a világ bűneit – Krisztus istenünknek – az emberi jellegét kell az ikonokon is kidomborítani; megértve ezáltal az Isten Ige megalázkodásának fennköltségét és késztettetve az Ő testi életére, szenvedésére, üdvözítő halálára és a világnak ebből fakadó megváltásra való emlékezésre."[55]

A kánon szövege tehát egyértelműen bizonyítja, hogy a 7. század végéig ismertek voltak a János evangéliuma 1,29 részén alapuló Keresztelő Szent János-ábrázolások, amelyeken az előhírnök a bárányra mutat, de a tiltás eredményességét bizonyítja, hogy az ortodox területeken egyetlen ilyen ábrázolás sem maradt fenn, csak nyugati példákat ismerünk ebből a korszakból, mint például a már említett ravennai Maximianus-trónus faragványát. Sőt, amint arra a tanulmány problémafelvetésében már utaltam, a középkori ortodox egyházban mind az oltáriszentség-ábrázolásokon, mind pedig a Keresztelő Szent János-ikonok egy csoportján megjelent a bárányt helyettesítő gyermek Jézus-ikonográfia, a kánon „emberi jelleg"-kitételének megfelelően.

A 82. kánon azt is egyértelművé teszi, hogy a zsinat a bárányszimbólumot „régi jelkép"-nek, ószövetségi „árnyéknak" tekinti, amelyet az Újszövetség és a megtestesüléstan alapján az emberábrázolás meghalad.[56] Ebből következik, hogy az állatfigura alkalmatlan, sőt méltatlan az isteni és emberi lényeg egységeként meghatározott Krisztus ábrázolására, amelyre csak az ortodox egyház által kanonizált emberi figura méltó. Ezt a nézetet követi Leonyid Uszpenszkij érvelése is, aki szerint a 82. kánon a szimbólumok megszüntetésével a szimbolizmus elvét, a „pogány éretlenséget" vetette el, amellyel az evangéliumok történetiségét hangsúlyozó megtestesüléstan állítható szembe.[57] A katakom-

[55] *Kánonok könyve* 1946. 147.

[56] Runciman 2007. 41.

[57] Uszpenszkij 2003. 99.; Bugár I. 2004. 42.

bák művészetében szereplő apostolokat, híveket szimbolizáló bárányok között, mint írja, Krisztus-szimbólum is található, amely – a trulloszi zsinat érvelését követve – a Megváltó „közvetlen képmását helyettesítő" ószövetségi előkép.[58] Ezzel együtt lezajlott a Krisztus-ikonográfia kanonizációja is, amit szemléletesen példáz az, hogy míg a 6. század közepének reprezentatív bizánci alkotásán, a San Vitale apszisának mozaikján a paradicsomi négy folyó fölött, az éggömbön trónoló Krisztust szakáll nélküli ifjúként ábrázolták – az ókeresztény ikonográfia egyik jellemző Krisztus-típusaként –, addig a Szíriában kialakuló, Krisztust szakállas férfiként megjelenítő ábrázolásmód a 7. századtól már kizárólagossá vált.

A bárány mint szimbólum jel és a Krisztus-portré mint index eredetű ikon jel közötti választás megértéséhez fontos meghatároznunk a köztük lévő szemiotikai különbséget. A peirce-i jeltriádból (index, ikon, szimbólum) kiindulva egyértelműen megállapítható, hogy jeltípusok közötti döntés zajlott le, ezért e jeltípusok sajátosságait és különbségeit össze kell vetnünk a trulloszi zsinat elvetett és preferált ábrázolási hagyományával. A báránymotívumra, amint már láttuk, alkalmazható a szimbólum jel meghatározás, hiszen „A szimbólum olyan jel, amely az általa jelölt tárgyra olyan törvény segítségével utal, amely rendszerint általános eszméket társít egymással. És működésével azt a következményt vonja maga után, hogy a szimbólumot úgy értelmezzük, mint ami a tárgyra utal."[59] Tehát, ennél a jeltípusnál a jelértelmező és a jelalkotó határozza meg a jelhordozó és a jeltárgy összekapcsolódását. Szívós Mihály a szimbólum, mint jeltípus erős konnotativitását is kiemeli, tehát jellemző jegye az, hogy az elsődleges jelentésre épül rá egy azon túlnyúló másodlagos jelentés.[60] Az Ószövetségben és a zsidó vallásgyakorlatban jelenlévő bárányszimbólum a keresztségben új, másodlagos jelentéssel telítődött, a bűnöket örökre eltörlő, krisztusi megváltó áldozat szimbólumává fokozódott. Mindezt különösen jól mutatja a Korinthosziaknak írt első levél fentebb már említett része: „húsvéti Bárányunkat, Krisztust feláldozták" (1Kor 5, 7). A bizánci szimbólum- és képelmélet gnoszeológiai alapjául szolgáló, 6. századi Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész nevével jelzett, neoplatonikus szemléletű iratokban a szimbólum általános filozófiai és vallási kategória. Amint Viktor Bicskov hangsúlyozza, ebben a szemléletmódban a szimbólum nemcsak a kép, a jel, az ábrázolás és a szép fogalmait foglalja magában, hanem a kultikus gyakorlat jelenségeit, és egyben tárgyát is. Isten és tulajdonságai mind antropomorf, mind zoomorf képekben, vagy akár

[58] Uszpenszkij 2003. 35.

[59] Peirce 2005. 29.

[60] Szívós 2012. 291.

növények, kövek ábrázolásával is kifejezhetőek. A szimbólum mint egyezményes jel egyrészt képes a felfoghatatlant és végtelent a véges, érzékileg észlelhető formában közvetíteni, ezáltal feltárni, ugyanakkor leplezi is a kimondhatatlan igazságot azok elől, akik nem méltók a felismerésére.[61]

A 7. század végi ortodox-bizánci keresztény jelrendszerben a bárányszimbólum kiiktatása, és ezzel párhuzamban a Krisztus-portréikon preferálása az ikonicitás iránti igénnyel és egy antropomorf kánon kialakításával függött össze.[62] Szemiotikai fogalommal ezt a folyamatot antropomorfizáló ikonizálódásként határozhatjuk meg. A 82. kánon szerint „Krisztus istenünknek – az emberi jellegét" akarták hangsúlyozni, az „Ő testi életére" kívántak a portréikonokkal rámutatni. Ez ugyanakkor ellentétben állt a Biblia többszörös emberábrázolási tiltásával (Kiv 20,4; Bölcs 14,8; ApCsel 17,29), ahogy a 8. század közepén kezdődő ikonvita *ikonoklaszta* (gör. 'ikonromboló') érvei is hangsúlyozták. Éppen az idolátria vádjának tagadásaként volt fontos a portréikonok index jeltípus jellegének megalapozása, amelyre ennek a korszaknak a bizánci legendái szolgáltattak alapot.

De mi is az index jeltípus sajátsága? Peirce meghatározása szerint „olyan jel, mely oly módon utal az általa jelölt tárgyra, hogy az a tárgy rá valóban hatást gyakorol".[63] Mivel az index fizikailag kapcsolódik össze a tárgyával, ezért a jeltárgy és a jelhordozó közötti kapcsolat ennek a jeltípusnak az esetében a legerősebb és legközvetlenebb.[64] A Krisztus-ikonokat, különösen a 6. században felbukkanó ún. *akheiropoiéton* (gör. 'nem-emberkéz-festette') portrékat éppen az jellemzi, hogy az eredetükről szóló legendák szerint csodás módon, Krisztus arcának lenyomataiból származnak. Maga az akheiropoiétosz szó régebbi eredetű, mint a forrásokban csak a 6. század második felétől kimutatható Krisztus-arc-ikonok, amelyekre később szinte kizárólagosan alkalmazták. A kifejezés az újszövetségi szóhasználatban jelent meg először, az Istentől származó, állandó értékű dolgokra vonatkozott, szembeállítva a földi világ halandó alkotásaival, átvitt értelemben pedig a halhatatlan testre, amelyben „Jézus megőrizte testiségét, ám isteni állapottá transzformálta azt".[65] Ez a szóhasználat az idolátria, az ember alkotta is-

[61] Bicskov 1988. 145–147.

[62] Bicskov 1988. 180.

[63] Peirce 2005. 29.

[64] Szívós 2012. 187.

[65] Belting 2009. 96.
„Lebontom ezt az emberi kéz építette templomot és három nap alatt másikat építek, amely már nem emberi kéznek lesz alkotása" (Mk 14,58). Emellett Belting – Pál apostolra utalva – az *akheiropoiéton* fogalmat Krisztus feltámadt, megdicsőült testére vonatkoztatja. Belting 2009. 93–96.

tenszobrok kultuszának vádja ellen is hivatkozási alapot jelentett, amely különösen a 8. században induló képvitában az ikonvédők érveiben szerepelt gyakran.[66]

A 6. században, I. Jusztinianosz (ur. 527–565) korában tűntek föl Konstantinápolyban a Kappadókiából származó akheiropoiéton Krisztus-ikonok:[67] pl. Nüsszai Gergely említ egy Kamulianából érkező, csodás módon keletkező és megtalált ikont. Még nevezetesebb az ún. *mandülion* (arab 'kendő'), az állítólag a 6. század közepén felbukkanó, elsőként Euagriosz történeti művében szereplő edesszai Krisztus-portré. Ez a legenda az 1. század első felében az Edessza városában (ma Törökország délkeleti részén) uralkodó V. Abgár királyról szól, akit Addáj (Thaddiosz/Tádé apostol), az ún. 72 tanítvány egyike térített meg, és aki apokrif iratok szerint levelezést folytatott Jézussal. Abgár egy portrét kért, amely helyett megkapta azt a kendőt, amely hűen visszaadta a Megváltó vonásait, miután Jézus belenyomta az arcát.[68] Az Abgár–Jézus-levelezést[69] Euszebiosz a 4. század első felében írt *Egyháztörténet*ében, Egeria zarándoknő pedig az *Útinaplój*ában[70] említi, viszont a képre vonatkozó legendára nem utalnak, azt elsőként Euagriosz 590 körül keletkezett egyháztörténeti műve beszéli el, majd a 6–7. század körül keletkezett ún. *Thaddiosz akta*ból vált közismertté. A mandüliont tehát nem puszta festménynek, hanem olyan isteni eredetű képnek tekintették, amelynek jelentőségét csodás keletkezéséből, Krisztus arcával való fizikai érintkezésből eredeztették.[71]

Azaz index típusú jelről van szó, hiszen a jelhordozó és a jeltárgy fizikai kapcsolatából származtatják. Ennek az akheiropoiéton ikonnak a „hiteles" másolataiként tisztelték azokat az ikonképeket és hímzett zászlókat is, amelyektől – a prototípushoz hasonlóan – isteni védelmet reméltek. A mandüliont mint archetípust (gör. 'őskép') követő Krisztus-ikonok hitelességét a jelhordozó és jeltárgy közötti hasonlóság biztosította, tehát az ikonportrék mögött ott állt az

[66] Kovács 2000. 117.

[67] „Ilyen képekről először a VI. században hallunk. A képek új fajtájáról van szó, melyeknek létére mindaddig semmi sem utal. Amikor ősrégi képekként mutatták be őket, feje tetejére állították a képtörténetet. Ha »hiteles« képekhez szerettek volna jutni, akkor előbb fel kellett találni azokat." Belting 2009. 77.

[68] Belting 2000. 216., 219.; Bugár I. 2004. 29.; Bréhier 2010. 242.; Runciman 2007. 123.; Kovács 2000. 114–115.

[69] A hét-hét levelet I. Gelasius pápa 491-ben hamisnak ítélte.

[70] A gall, arisztokrata származású Egeria apácaként kereste fel a kereszténység keleti szent helyeit, köztük Edessza városát is, ahol az Abgar–Jézus-levelek másolatával ajándékozták meg, amelynek rövidebb változatai saját kolostorában is megvoltak. Egeria 2009. 93–94.

[71] A nyugati kereszténységben a középkorban elterjedő Veronika-legendák és a Veronika-kendő képtípus az Abgár-legenda egyik változatának tekinthető. Belting 2000. 216–234.; Belting 2009. 68–69., 177–181.; Chadwick 1999. 57., 262.; Kovács 2000. 120–123.

index jel, amely maga a „prototípus".[72] Lazarev szerint a bizánci esztétika prototípus-tana a platonikus és különösen a Plótinoszhoz köthető újplatonikus művészetfelfogással hozható kapcsolatba, amelyek hatása a 6–7. században teljességgel hellenizálódó Bizánci Birodalomban meghatározóvá vált, különösen a Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész nevével jelzett iratok és a hozzá kötődő széles körű kommentárirodalom nyomán.[73] Az index jeltípus sajátossága az, hogy az emberi jelalkotás passzivitásának látszatát kelti, mivel a prototípusként tisztelt Krisztus-portrék eredőjének magát Krisztust nyilvánítja. A rámutató jelleggel bíró index jel – az ortodox tradíció szerint – transzcendens eredetű, de ikonná alakul át, amikor a kanonizált formában megalkotott (ezáltal „hitelesnek" tekintett) portréikonok sorozata követi, amelyeknél a minél pontosabb hasonlóságot követelik meg.[74] Az ikonfestészetben alkalmazott másolás, a „hitelesnek" elismert ikonok modellként való használata következtében ikonikus jelsorokról[75] beszélhetünk – amelyek esetében a szigorú formai kánon ellenére is a művészettörténet számon tart invenciózus, a középszerű másolatok sorozatából esztétikai értelemben magasan kiemelkedő ikonképeket (pl. az ún. Eleusza ['meghatódott'] Istenanyja ikonok sorozatának egyike, a 12. század elején, Bizáncban készített *Vlagyimiri Istenanyja* ikon, Moszkva, Tretyakov Képtár).

A vallásgyakorlatban szereplő képek jelviszonyán belül fontos részviszony a jeltárgy és a jelhordozó közti szemantikai kapcsolat, és a transzcendens, támogató erőt kifejező jeltípus milyensége. A Krisztust jelölő, ószövetségi eredetű Isten báránya szimbólum helyett a 8. századtól preferált, index típusú, jézusi eredetűnek elismert, majd másolataiban ikonikusnak tekintett ún. „hiteles" Krisztus-arcmás éppen a konkrétan megragadható fizikai (pontosabban a legendákon alapuló, fizikainak elfogadott) kapcsolat révén hordozhatott többletjelentést. Hiszen az index jelekben erőteljes a jelenvalóság, az egyediség és a konkrétság.[76] A korabeli jelviszonyban a jelalkalmazó ortodox közösség számára mind a megtestesüléstant erősítő képtípusként, mind pedig a Bizánci Birodalmat palladiumként, segítő, a transzcendens támogató erő közvetlen, tárgyi valóságaként tisztelt ikonként szorította ki a bárányábrázolást. Sőt, Niképhorosz pátriárka, a 9. század eleji képrombolási időszak képteológusa szerint a

[72] Bicskov 1988. 176.; Runciman 2007. 127.

[73] Lazarev 1979. 149.; Vö. A fényteológia és a gótikus üvegművészet c. tanulmány.

[74] Belting 2000. 539.; Szívós 2012. 192.

[75] Szívós 2012. 262.

[76] Szívós 2012. 188., 191., 203.

kép *(eikón)* még a kereszt tüposzánál is méltóbb a tiszteletre, hiszen Krisztus tetteit ábrázolja, a lényegi hasonlóságot *(homoióma)* képes felidézni.[77]

A 692. évi zsinat döntése a bárányszimbólum elvetéséről néhány évtizeddel később, a bizánci képrombolási időszakban az ikontisztelők érveiben ismét megfogalmazódott, amikor a Krisztus testi valóságát ábrázoló ikonnal szemben az állatfigura mint Krisztus-szimbólum már végleg elavultnak számított az ortodox egyházművészetben.[78]

A szimbólum jeltípusról index jelre váltás pragmatikai okai

A szimbolikus ábrázolásmód, konkrétan a Krisztus-bárányszimbólum 692-es kánoni határozattal történő kiiktatása egyértelműen összefüggött és össze is kapcsolódott az index és ikon jeltípusok növekvő, majd kizárólagossá váló szerepével. Ennek a folyamatnak a feltárására a szemiotika pragmatikai dimenziója nyújthat alapot, amely a jelalkotó és jelhasználó közösség viszonyaira, helyzetére, a jelalkotás és -használat módjaira kérdez rá. Vajon mi játszhatott közre abban, hogy az évszázadok óta használatos, bibliai alapokon nyugvó bárányszimbólum elfogadhatatlanná vált a 7. századi bizánciak meghatározó egyházi körei számára, és a kizárólag az antropomorf Krisztus-ábrázolást tartották elfogadhatónak, oly mértékben, hogy egyházi kánonnal szereztek érvényt ennek a törekvésnek?

A társadalmi dimenziót, a jelhasználó közösség vizsgálatát is magába foglaló pragmatikai vizsgálódás a jelek, jelalakzatok társadalmilag kontextualizált alkalmazását is feltárhatja, amely erőteljesen befolyásolja a jeltípusok kiválasztását, a jelek, kialakítását és alkalmazását.[79] A történelmi, egyház- és művészettörténeti adatok egyértelműen sorsfordító századként mutatják be Bizánc történetében a 7. századot, amelybe érthetően és logikusan ágyazódik bele a jelhagyomány tudatos megváltoztatása. A történeti adatok szerint a Római Birodalom újbóli egységének megteremtésére törekvő I. Jusztinianosz korát követő időszak Bizánc „sötét korszaka", az avarok és szlávok 6. század végén induló támadásaival párhuzamban az Újperzsa Birodalom Bizánc keleti tartományait is elszakította, tehát magának a bizánci államnak a fennmaradásáért folyt a küzdelem, melynek során Konstantinápolyt is több alkalommal érte súlyos támadás, az évszázados háborúk végére pedig területei javát el is vesz-

[77] Belting 2000. 153.

[78] Belting 2000. 160.

[79] Morris 2005. 79.; Szívós 2012. 326.

tette.[80] Bár a bizánci–perzsa háborút 630-ban Hérakleiosz császár (ur. 610–641) győzelemmel zárta le, még az ő uralkodása alatt megkezdődött az arab invázió, amelynek már a kezdetén, 636-ban döntő vereséget szenvedtek el a bizánciak, és végleg elveszítették a perzsáktól rövid időre visszaszerzett keleti (palesztin, szíriai, örmény és egyiptomi) tartományokat. Az Újperzsa Birodalmat térdre kényszerítő, de a bizánci haderőt is elgyengítő hosszas háború, a történészek szerint, elősegítette az iszlám által egyesített arab hadak gyors előretörését.[81]

Ezek a történelmi körülmények, a súlyos háborús fenyegetettség és a veszteségek önmagukban is megalapozták a *palladion*[82]-típusú, védelmezőerővel felruházott szakrális tárgyak iránti igényt, a Krisztushoz csodás módon, közvetlenül kapcsolódó, ezért a pusztán jelképes ábrázolásoknál nagyobb hatóerővel rendelkező *apotropaikus* képek ortodox hagyományának kialakítását és kultuszát. Nem véletlen, hogy éppen a 6–7. században tűntek fel ezek a kegytárgyak, illetve a keletkezésükre vonatkozó legendák is akkor terjedtek el – annak ellenére, hogy a hagyomány az 1. századra, Jézus korára teszi eredetüket, holott a hiteles források évszázadokon át nem tudnak a Krisztus-(kép)ereklyékről. Euagriosz püspök már említett, 6. század végén írt munkájában, az Abgar-kép palladiumként, tehát apotropaikus erővel felruházott oltalmazó képként jelenik meg. Edessza 544-ben zajló perzsa ostromáról írva a püspök arról számolt be, hogy a végveszélyben lévő várost a városfalban megtalált kendőkép csodatévő ereje mentette meg.[83] A mandülion és a hiteles másolat bizánci vallásgyakorlatban betöltött kiemelkedő jelentőségét, védelmező funkcióját bizonyítja, hogy a források szerint a Bizánci Birodalmat veszélyeztető perzsák támadásait visszaverő Hérakleiosz császár is az akheiropoiéton Krisztus-ikon, azaz a mandülion portré másolatával hímzett zászlóval vonult hadba.[84]

De a 7. század nemcsak az avarok, szlávok, perzsák elleni küzdelem, majd pedig az iszlám hódítás kora a bizánci történelemben, hanem – a katonapolitikai helyzettel összefüggésben – a centralizáló császári politika időszaka is, amelynek kiemelt célja volt a vallási egység megteremtése. Ezért a keleti tartományokban (Szíriában és Egyiptomban) erős monofizita (gör. monoszphü-

[80] Ostrogorsky 2003. 97–100.

[81] Ostrogorsky 2003. 109–119.

[82] A palladion (lat. palladium) az ókori görög hagyományban eredetileg az Athénét kivont karddal és pajzzsal ábrázoló kultuszszobor-típus, amelyet a vár belsejében őriztek, hogy megvédje az ostrom során a várost. Az antik kultúrában a trójai palladiont égi eredetűnek tartották. Bizáncban azokat az ikonképeket nevezték palladiumnak, amelyeknek városvédő erőt tulajdonítottak ostrom idején vagy hadjáratok során. Irmscher 1993. 425.; Belting 2009. 81.

[83] Kovács 2000. 115.

[84] Bréhier 2010. 243.

szisz, 'egy természet') tanok befolyása, valamint az ortodoxiának ellenükben folytatott küzdelme is meghatározta ezt az időszakot.[85] A történelmi háttérhez hasonlóan a bizánci teológiában, az egyháztörténetben és a vallásgyakorlatban is markáns tendenciák alapozták meg az index és ikon jeltípus erősödését, dominanciáját, majd kizárólagossá tételét. Ennek középpontjában krisztológiai viták, az újra felerősödő, az ortodoxia által eretnekké nyilvánított monofizita tanok elleni küzdelem és az ikonteológia kibontakozása állt. Az ikonok tisztelete és a beléjük vetett bizalom a népi vallásgyakorlatban eleve mély gyökerekkel rendelkezett, amit a 8–9. századi ikonvitára adott reakció is bizonyított.

A már a 4. század teológiai vitáit is uraló, különböző krisztológiai tanok közül az arianizmus eretnekké nyilvánítása a 325-ös I. nikaiai zsinaton megtörtént, de Krisztus ember- és istenvoltának kérdéskörében a keleti tartományokban erős maradt annak a nézetnek a pozíciója, amely a Megváltó isteni jellegét hangsúlyozta az emberivel szemben. Ezért az ortodoxiát (nikaiai–konstantinápolyi hitvallást) védelmező egyház a 451-ben tartott khalkédóni zsinaton elítélte a monofizita tant, Krisztus két természetének, az ember- és Fiúistentermészet egyesülésének tételét juttatva érvényre.[86]

A 7. század kiemelkedő bizánci teológusa, Hitvalló Maximosz (Maximosz Homologétész) (580–662), akit a kései patrisztika nagy alakjaként tisztelnek, krisztológiai szintézisében támpontot adott az ikonportrék vallásgyakorlatban történő felértékelődéséhez.[87] Maximosz szembeszállt a monofizitákkal folytatott vitában szintézisre törekvő *monoenergetizmus* és *monotheletizmus* tanaival is, amelyet a 681-es III. konstantinápolyi (VI. egyetemes) zsinat eretnekké nyilvánított.[88] Krisztus isteni és emberi természetének kérdéskörében Maximosz az emberré vált Ige „összetett hüposztázisát" vallja, azt, hogy személyében szétválaszthatatlanul egyesült a két természet. Ebből következően az ikonteológia úgy ítéli meg, hogy a Szentháromság megtestesült tagjának, Krisztusnak

[85] Runciman 2007. 33.

[86] A 451-es khalkédóni (IV. egyetemes) zsinat a monofizita irányzat (Eutükhész, konstantinápolyi archimandrita tanainak) elítélésével kimondta, hogy Krisztus egyidejűleg Isten és egyidejűleg ember, a két természet szétválaszthatatlanul egyesül benne, amelyet dogmaként fogadott el az egyház. Chadwick 1999. 191.

[87] Schönborn 1997. 45.

[88] A Hérakleiosz császár korában, a 7. sz. első felében a perzsáktól visszahódított tartományokban domináns monofizita tanokkal folytatott vitában Szergiosz és utóda, Pürrhosz konstantinápolyi pártriarkák által megfogalmazott kompromisszumos krisztológiai tanok. Monoenergetizmus: Krisztus két (emberi és isteni) természettel, de egy aktív működéssel *(energeia)* rendelkezett, azaz ez az ortodoxia szempontjából Krisztus emberi tevékenységének és akaratának tagadását jelentette; monotheletizmus: Krisztus két természete mellé egyetlen isteni akarat *(theléma)* meghatározása. Runciman 2007. 37.; Schönborn 1997. 99.

sajátos emberléte alapján az isteni személy emberi ismertetőjegyeit éppen a képek képesek kifejezni.[89] Ezt a Pál apostol leveleiből kiemelt idézetekkel is alátámasztották, amely Krisztusról a következőket állítja: „A láthatatlan Isten képmása" (Kol 1,15), illetve „Isten dicsősége, amely Krisztus arcán felragyog" (2Kor 4,6).

Maximosz a megtestesüléstan kapcsán a képi ábrázolás jelentőségét is megfogalmazta krisztológiai tanában: „…az Isten és a többi ember iránt megnyilvánuló szeretet és jóakarat élő ikonját nekünk ajándékozza; ikon, amelynek hatalma van arra, hogy bennünket a helyénvaló válaszra indítson."[90] Maximosz szerint a Fiúisten földi jelenléte során a Tábor-hegyi színeváltozásban a megtestesülés célja ragadható meg, melynek során Krisztus emberi mivoltában nyilvánult meg, de anélkül, hogy istenléte megváltozott volna, „Így vált önmaga képmásává (tüposz) és jelképévé."[91] Ezzel együtt nála is élesen elkülönül a Ó- és Újszövetség, amely mind a báránymotívum kiiktatásában, mind pedig az ószövetségi, ábrázolásra vonatkozó tiltás ikonvédők általi átértékelésében meghatározó érv: „mert mindaz, ami az Ószövetségben van, árnyék, ami pedig az Újszövetségben áll előttünk, kép (eikón)".[92]

Az index típusú akheiropoiéton ikonok kultusza az evangéliumi szereplők, mindenekelőtt Krisztus valós, történeti létezését hivatott igazolni, szoros összefüggésben a monofizita nézetek ellen küzdő megtestesüléstan tanításával. Ennek eredményeként a bizánci művészet 7. században erősödő antropomorfizmusa az emberi figurára koncentrál, a 8–9. századi ikonromboló mozgalom bukása után pedig máig hatóan megszilárdították a megtestesüléstanra alapozott ikonteológia érvényét.[93] Tehát pragmatikai ikonizálódásról[94] beszélhetünk, ugyanis a jelhasználó közösség értékrendjében olyan változás zajlott le, amely kedvezett az ikonicitásnak. Az ószövetségi bárányszimbólum Krisztus-szimbólummá válása olyan konnotációs folyamat volt,[95] amely a kereszténység kibontakozásának fázisában már megfogalmazódott. A kialakuló zsidó-keresztény közösség – a pragmatikai jelentésdimenzió szintjén – jelentésváltozást alkalmazva, Krisztusra mint új jeltárgyra vonatkoztatta az áldozati bárány rituális és helyettesítő áldozatként értelmezett szimbólumát. Az ortodox teológia 6–7.

[89] Vö. Növényi jelalakzat – keresztény jelentés az *Harbaville-i triptychon*on című tanulmány.

[90] Idézi: Schönborn 1997. 108.

[91] Schönborn 1997. 110.

[92] Maximosz 2002. 187.

[93] Lazarev 1979. 46; Runciman 2007. 126.

[94] Szívós 2012. 263.

[95] Szívós 2012. 454.

századi törekvéseinek megfelelően, az indexeredetű, úgynevezett „nem kézzel alkotott" arcmás viszont denotációs,[96] jelöléserősödési folyamatot bizonyít, hiszen a kizárólagos és egyértelmű jelhordozó-jeltárgy viszony nem enged meg konnotációt, másodlagos jelentéseket, amely az ószövetségi eredet miatt a bárányszimbólum esetén eleve adott volt.

*

A kora középkorban az ókeresztény jelrendszer örökségeként használatos Isten báránya ikonográfia megítélése tehát eltérően alakult a nyugati és a keleti egyházi művészetben. Lényegében a jeltípusok – a peirce-i értelemben vett index, ikon és a szimbólum jel – közötti választásként értékelhető az, hogy az ortodox hagyomány kiiktatta a bárányszimbólumot a portréikonok javára, míg a katolikus kereszténység mindkét ábrázolási formát elfogadhatónak tartotta. Ahogy a nyugati ikonográfiát követő *A Bárány imádása* szárnyas oltár összetett ikonográfiai programjában láthattuk, akár egy kompozíción belül is megjeleníthették Krisztust bárányként és emberi figuraként, amely az ókeresztény ábrázolási hagyomány örökségeként a 8. századi kora középkori alkotásoktól kezdődően folyamatosan jelen van a katolikus egyházi művészetben, sőt, a bárány az emberábrázolást kiiktató református egyházművészetben is kitüntetett szereppel rendelkezik. A nyugati báránymotívum folytonosságában közrejátszott a 692-es zsinat kánoni határozatainak figyelmen kívül hagyása I. Sergius pápa részéről, akihez az *Agnus Dei*-ének (*confractorium*) liturgiai bevezetése is kötődik.[97]

A jelválasztás vizsgálata arra mutat rá, hogy a történelmi, vallási-teológiai, egyházi tényezők összefüggésrendszerét vizsgálva válik értelmezhetővé a jelhasználó közösségnek az egyes jeltípusok melletti vagy ellenében hozott döntése. Ahogy Charles Morris hangsúlyozza, a szemiózis folyamatainak elemzése magának a társadalomnak a diagnosztizálásához járul hozzá.

SZAKIRODALOM

Belting, Hans, 2000. *Kép és kultusz.* Bp. Balassi.
Belting, Hans, 2009. *A hiteles kép. Képviták mint hitviták.* Bp. Atlantisz.
Biblia, 1982. Bp. Szent István Társulat.
Bicskov, Viktor, 1988. *A bizánci esztétika.* Bp. Gondolat.
Bréhier, Louis, 2010. *A bizánci civilizáció.* Bp. Bizantinológiai Intézeti Alapítvány.

[96] Szívós 2012. 430.
[97] Medvigy 1990. 25–26.

Buckton, David (ed.), 1984. *The Treasury of San Marco, Venice.* Milano, Olivetti.

Bugár M. István (szerk.), 2004. *Szakrális képzőművészet a keresztény ókorban. Forrásgyűjtemény.* I–II. Bp. Paulus Hungarus – Kairosz.

Chadwick, Henry, 1999. *A korai egyház.* Bp. Osiris.

Dávid Katalin, 1996. *A megváltás tipológiája.* Bp. Jel.

Dávid Katalin, 2011. *A kereszt. Teológiai és ikonográfiai értelmezése az első évezredben.* Bp. Szent István Társulat.

Egeria útinaplója. Szentföldi zarándoklat a IV. századból. 2009. Bp. Jel.

Eörsi Anna, 1997. Deus in figura pueri. A gyermek Jézus a középkori és a reneszánsz művészetben. *Pannonhalmi Szemle,* V/1997. 35–45.

Flavius, Josephus, 1999. *A zsidó háború.* Bp. Talentum.

Grabar, André, 1961. *Christian Iconography. A Study of Its Origins.* New York. Princeton University Press.

Huyghe, René (ed.), 1981. *Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval Art*. London. Hamlyn.

Irmscher, Johannes, 1993. *Antik lexikon.* Bp. Corvina.

Jusztinosz vértanú, 1984. Párbeszéd a zsidó Trifónnal. In: Vanyó László (szerk.), *A II. századi görög apologéták*. Bp. Szent István Társulat. 133–311.

Kádár Zoltán, 1987. *A bizánci művészet*. Bp. Corvina.

Kánonok könyve I. (ford.: Berki Feriz), 1946. Bp. Budapesti Görög Keleti Tudományos Intézet.

Kirschbaum, Engelbert (főszerk.), 1968–1972. *Lexikon der Cristlichen Ikonographie*. I –IV. Freiburg. Herder.

Komoróczy Géza, 1983a. Város a nomádok szemével, nomád a városiak szemével az ókori Mezopotámiában. In: Tőkei Ferenc (szerk.), *Nomád társadalmak és államalakulatok.* Bp. Akadémiai Kiadó. 89–108.

Komoróczy Géza, 1983b. *„Fénylő ölednek édes örömében" A sumer irodalom kistükre*. Bp. Európa.

Kovács Imre, 2000. Facie ad faciem. Krisztus Szent Arcának jelentésváltozatai Keleten és Nyugaton. *Pannonhalmi Szemle*, 2000./VIII. 113–123.

Kránitz Mihály, 2008. *Órigenész, a hit nagy mestere*. Bp. Kairosz.

Lazarev, Viktor, 1979. *Bizánci festészet.* Bp. Magyar Helikon.

Maximosz Confessor, 2002. *Isten a szeretet.* Bp. Jel.

Morris, Charles W., 2005. A jelelmélet megalapozása. In: Horányi Özséb – Szépe György (szerk.), *A jel tudománya. Szemiotika.* Bp. General Press. 39–71.

Nazianzoszi Szent Gergely, 1983. A szent húsvétra. In: Vanyó László (szerk.), *A kappadókiai atyák. (Ókeresztény írók VI.*) Bp. Szent István Társulat. 421–444.

Ostrogorsky, Georg, 2003. *A bizánci állam története*. Bp. Osiris.

Peirce, Charles S. 2005. A jelek felosztása. In: Horányi Özséb – Szépe György (szerk.) *A jel tudománya. Szemiotika.* Bp. General Press. 23–37.

Runciman, Steven, 2007. *A bizánci teokrácia. Bizánci stílus és civilizáció.* Bp. Gondolat.

Schmidt, Peter, 1996. *The Adoration of the Lamb.* Leuwen. Davidsfonds.

Schönborn, Christoph, 1997. *Krisztus ikonja.* Bp. Holnap.

Seibert, Jutta, 1986. *A keresztény művészet lexikona.* Bp. Corvina.

Szívós Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* Bp. Loisir.

Tolnay Károly, 1987. A van Eyck fivérek Isten báránya szárnyasoltára. In: Tolnay Károly *Teremtő géniuszok*. Bp. Gondolat. 5–17.

Uszpenszkij, Leonyid, 2003. *Az ikon teológiája az ortodox egyházban.* Bp. Paulus Hungarus – Kairosz.

Vanyó László (szerk.), 1984. *A II. századi görög apologéták. (Ókeresztény írók VIII.)* Bp. Szent István Társulat.

Vanyó László, 1988a. *Az ókeresztény művészet szimbólumai.* Bp. Szent István Társulat

Vanyó László (szerk.), 1988b. *Apostoli atyák. (Ókeresztény írók III.)* Bp. Szent István Társulat.

Vanyó László, 1995. *Katekézis, költészet és ikonográfia a 4. században.* Bp. Jel.

ELEKTRONIKUS SZAKIRODALOM

http://www.metmuseum.org/research/metpublications/The_Treasury_of_San_Marco_Venice [2014. 05. 25.]

Medvigy Mihály, *Az ókeresztény liturgia kialakulása*. 1990. Pázmány Péter Elektronikus Könyvtár. http://www.ppek.hu/konyvek/Medvigy_Mihaly_Az_okereszteny_liturgia_kialakulasa_1.pdf [2014. 04. 22.]

Puică, Ilie Melniciuc, 2011. The Lamb sacrifice expressed in religious art. In, *European Journal of Science and Theology*. June 2011., Vol. 7. No. 2. 77–99. http://www.ejst.tuiasi.ro/Files/27/77-99Melniciuc.pdf [2014. 03. 28.]

Vasileva, Teodora, The scene „Melismos" in the church „St. Virgin" in Dolna Kamenitsa (XIV. c.) http://www.ni.rs/byzantium/doc/zbornik/Pdf-II/Teodora.pdf [2014. 05. 15.]

KÉPEK FORRÁSA

1. kép: http://www.wga.hu/support/viewer/z.html
2. kép: http://www.wga.hu/support/viewer/z.html
3. kép: http://exeget.panikarolinka.ru/misc/pict/melismos_02.jpg
4. kép: http://www.pinterest.com/pin/416723771741179457/
5. kép: http://gohistoric.com/photos/2654
6. kép: http://gohistoric.com/photos/31247
7. kép: http://www.romansociety.org
8. kép: http://personal.stthomas.edu/plgavrilyuk/PLGAVRILYUK/Art/Lamb/Lamb%20Rome.htm
9. kép: http://art-history-images.com/photo/4923
10. kép: http://www.cruxvaticana.com

Növényi jelstruktúra – keresztény jelentés az *Harbaville-i triptychon*on*

Tanulmányom témája a figuralitásról ismert bizánci ikonográfia egyik különleges kompozíciója, a 10. század közepére datálható, ma a Louvre-ban őrzött *Harbaville-i triptychon* hátoldalának központi táblája. *(Ld. 1. kép)* Ezen az elefántcsont kisplasztikán ugyanis a felirattól eltekintve növényi motívumok dominálnak: a kompozíció jelalakzatának fő strukturáló eleme a rügyező keresztfa, valamint rozetták, gabona, szőlő, fák, bokrok.

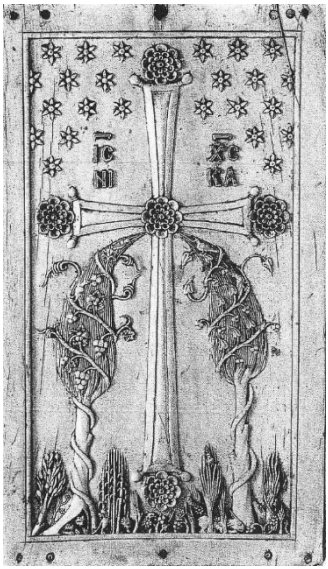
A 6. századra kibontakozó bizánci stílus, majd a liturgikus művészet elméleti alapjait megteremtő, 692-ben tartott V–VI. konstantinápolyi (ún. trulloszi) zsinat 82. kánonja a figurális ábrázolást helyezte az egyházi művészet középpontjába, és az ókeresztény korszak motívumait, pl. a Krisztus-szimbólumként ismert bárányábrázolást elutasította, kiiktatta az ikonográfiai rendszerből.[1] A bizánci kánon szerint a kép akkor válik ikonná, ha az isteni kinyilatkoztatás történeti valóságban való megjelenítésének hitelességét képviseli. Uszpenszkij megfogalmazása szerint az egyház „az ortodox tanítás egyedüli közvetítőjeként a meghatározott módon megalkotott, a szellemi valóságot megmutató, realisztikus képmást ismeri el."[2] Ebből a kanonizált ikonográfiai tradícióból következően az *Harbaville-i triptychon* készítésének korszakában, a képrombolás után[3] kibontakozó ortodox művészetben az emberi alakokra, a keresztény Biblia szereplőire és a hitvalló szentekre összpontosítottak, a képteológia legjelentősebb alakja, Damaszkuszi Szent János (Joannész Damaszkenosz) által képviselt

* Első megjelenés: Keresztény tartalom – növényi jelrendszer az Harbaville-i triptychonon. *Vallástudományi Szemle,* 2013/3. 9–25.

[1] Vö. Az Isten báránya szimbólum a korai középkor keresztény jelrendszereiben c. tanulmány.

[2] Uszpenszkij 2003. 59.

[3] 843-ban Eiréné császárnő visszaállíttatta az ikonok tiszteletét, lezárva a 726 óta tartó, az addig készített figurális alkotások java részét elpusztító ikonoklazmust.



1. kép
Az Harbaville-i triptychon.
Részlet, a hátoldal középső táblája. Párizs, Louvre.

ikonodul ('ikontisztelő') nézetnek megfelelően.[4] Az *Harbaville-i triptychon* előoldalán is emberi figurák jelennek meg, az általam kiemelt hátoldali kompozíció viszont kizárólag növényi jelalakzattal közvetíti a vallási tartalmat.

A növényi motívumok szemantikája, valamint a kompozícióban való elhelyezésük és viszonyaik szintaktikai megközelítése sajátos jelstruktúraként[5] állítja elénk a triptychon hátlapjának faragványát. Vajon milyen ikonográfiai hagyományok ötvöződtek ebben a növényi szimbolikára épülő kompozícióban, hogyan határozható meg a motívumok egymást erősítő szemantikája, szintaktikai viszonyrendszere? Ennek, a művészettörténeti korszakolás szerint a második bizánci aranykorban keletkezett elefántcsontplasztikának a műfaját, valamint motívumrendszerét tekintem át röviden, mielőtt rátérnék a hátoldal kompozíciójának elemzésére, a lehetséges ikonográfiai összefüggéseket is felvetve.

A bizánci iparművészet meghatározó ága az elefántcsont szobrászat,[6] az elegáns domborművek míves faragása, amelyekkel elsősorban ládikákat, kódexcím-

[4] Damaszkuszi Szent János 726–730 k. keletkezett apológiájában az ikonoklaszták fő vádpontjával, a bálványimádás ószövetségi tiltásával szemben a következőképpen érvelt a megtestesült Isten történetének képi ábrázolása mellett: „…testi ábrázatot ölt magára, akkor ábrázold táblákon, és tedd ki szemlére… Fesd le mindet szavakkal éppúgy, mint színekkel." *Apológia. Damaszkuszi Szent Jánosnak védőbeszéde azok ellen, akik elvetik a szent képmásokat*. Bugár 2004. II. 51.; Lazarev 1979. 46.

[5] A szemiotikai jelstruktúra-fogalom: Szívós 2012. 161 –164.

[6] Az elefántcsont faragványok készítése, részint tartósságuknak köszönhetően, a szobrászat felső paleolitikumban kibontakozó ősi korszakaitól datálható. Az ókori mediterrán kultúrákban, elsősorban Egyiptomban, de a Közel-Keleten is jellemző volt az értékes elefántagyarból díszítőművészeti tárgyak készítése. Az antik kultúrában a görög klasszikus szobrászatban az aranyelefántcsont technikával (burkolattal) készített monumentális istenszobrok egyik alkotóeleme volt, a római császárkorban pedig plasztikák faragására használták, pl. a diptychonformában készített elefántcsont reliefeket adományoztak a késő-római kor hivatalba lépő consuljainak, patríciusoknak házasságkötés alkalmából. Irmscher 1993. A bizánci művészetben elsősorban keresztény témákkal díszített szakrális tárgyakat készítettek, de antik mitológiai jelenetekkel kifaragott művek is fennmaradtak (pl. *Veroli-ládika,* Bizánc, 10. sz. London, Victoria and Albert Museum). Az elefántcsont-faragás a 10. sz. bizánci művészetének vezető iparművészeti ága volt, egy korabeli forrás 23 elefántcsont-faragó céhet említ Konstantinápolyban. Kádár 1987. 143.

lapokat díszítettek, de önálló szobrok és triptychonok is fennmaradtak a 10–11. századból, a második aranykor időszakából. A kisplasztikák közül kiemelkedik művészi színvonalával a Louvre-ban őrzött *Harbaville-i*[7]*-triptychon,* amelyet 950 körül, II. Rómanosz császár (ur. 959–963) uralkodásának korában készítettek, feltehetően Konstantinápolyban. A művészettörténeti kutatások szerint, a Krisztus által megkoronázott Rómanoszt és hitvesét, Eudokiát ábrázoló elefántcsont-plasztika (Párizs, Bibliothéque Nationale, Cabinet des Médailles) is ugyanabban a konstantinápolyi császári műhelyben készült, stílusa, a figurák formálása megegyezik az Harbaville-i faragványéval.[8]

2. kép
Az *Harbaville-i triptychon* előoldala.
28,20 cm × 24,20 cm.
Konstantinápoly, 950 k.
(Párizs, Louvre)

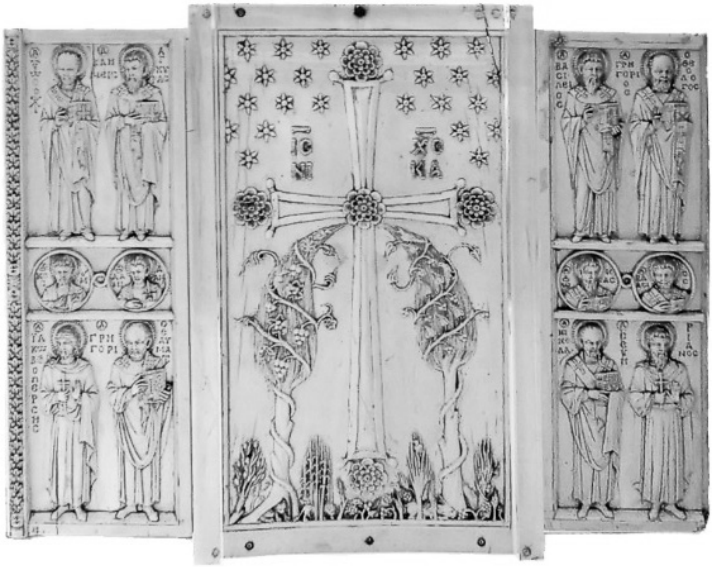
A triptychon három, mindkét oldalán faragással díszített lapból áll. *(Ld. 2–3. kép)* A központi tábla kétsávos szerkezetű, felső sávja *deészisz*jelenet, a bizánci művészet kiemelt jelentőségű ikonográfiai témája, amely az ikonosztázis ikonográfiai programjának is részévé vált.[9] A triptychon deészisz (gör. 'kérő

[7] Az elefántcsont triptychon „Harbaville-i" elnevezése Louis-François Harbaville (1791–1866), arrasi arisztokrata műgyűjtőre, a triptychon Louvre-ba kerülése előtti utolsó tulajdonosára utal.

[8] Durand 1999. 140–141.; Huyghe 1981. 152.; Kádár 1987. 149.

[9] Seibert 1986. 68.

imádság') kompozíciója Máriát és Keresztelő Jánost a legfőbb közbenjárókként ábrázolja, amint imádkozó kéztartással fordulnak az uralkodói trónuson ülő Krisztus felé, az elhunytakért könyörögve. Ez a tematika az utolsóítélet- és feltámadáseszméhez kötődik, amelyhez szorosan kapcsolódik a triptychon hátlapjának központi, növényszimbolikai koncepciója is. A központi tábla alsó sávjában öt apostolfigura látható, balról: Jakab, János, Péter, Pál, András, irattekercset, illetve könyvet tartva. A két szárny becsukható, nyitott és csukott állapotában három sávra osztott felületét egyaránt figurális díszítés tölti ki, a görög feliratok az ábrázolt személyek beazonosítását szolgálják.[10]

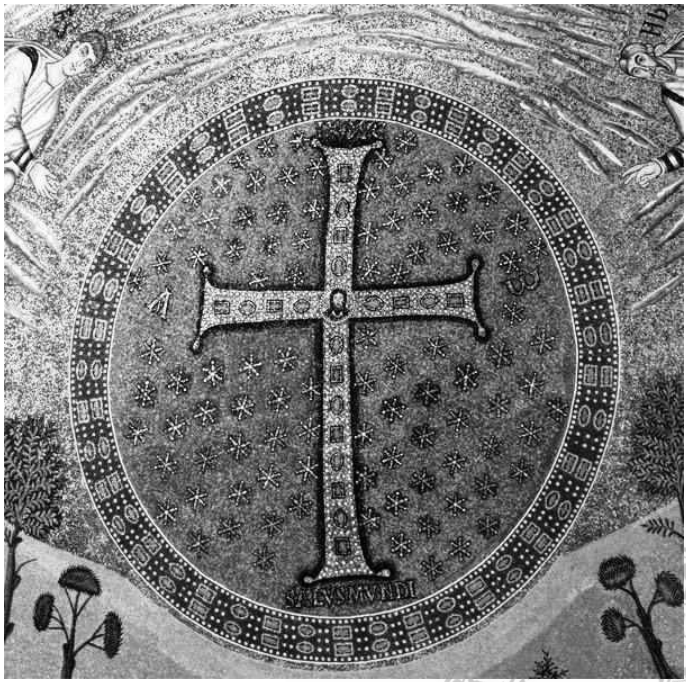


3. kép
Az *Harbaville-i triptychon* hátoldala.
28,20 cm × 24,20 cm.
Konstantinápoly, 950 k.
(Párizs, Louvre)

A triptychon hátoldalának középső tábláján a szimmetrikus, kétdimenziós hatású kompozíciót döntően növényi motívumok, valamint görög nyelvű feliratok alkotják. *(Ld. 1. kép)* De ez sem pusztán díszítőmotívumokkal telített farag

[10] A bal és a jobb oldali szárny felső sávján katonai tunikába öltözött, lándzsát és kardot tartó szentek, jobb oldalon Szent Theodor, katona és Szent Theodor tábornok; bal oldalon Szent György, Szent Eusztakhiusz. Az alsó sáv bal oldali figurái: Eusztratiusz és Arethasz, jobb oldalon Szent Demetriusz, Szent Prokopiusz, mind a négyen keresztet tartanak jobb kezükben. A két szárny sávjai közti medalionokban: balról Szent Merkuriusz, valamint Tamás apostol, a jobb oldali szárnyon Fülöp apostol és Szent Pantaleimon mellképe látható. A triptychon hátoldala is díszített, a külső szárnyakon folytatódik a belső lapokkal azonos struktúrájú figurális díszítés. http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/harbaville-triptych

vány, hanem elemeinek szemantikai vizsgálatával jól beazonosítható vallási, szimbolikus jelentés tárható fel, amelyek beilleszkednek a keresztény ikonográfia rendszerébe. A fő motívum, a latin kereszt, összekapcsolható a 4. századtól kibontakozó triumfális keresztény ikonográfia életfaként felfogott gemmakereszt (lat. *crux gemmata*, 'drágaköves kereszt') ábrázolási hagyományával, amely a Karoling-kori észak-itáliai domborműveken sajátos változatokban bukkant fel, és rokonítható a 9–10. századi bizánci ereklyekultusz frekventált tárgyaival, az úgynevezett Igazi Kereszt darabjait tartalmazó *sztaurotékák* (gör. 'keresztttartó') rügyes keresztmotívumaival. Az Harbaville-i kompozíció domináns, strukturáló eleme az erőteljes kontúrral határolt latin kereszt, amelynek mind a négy szárán kettős, stilizált rügy látható. A kereszt négy végéhez és a kereszteződési pontjához egy-egy, összesen öt rozettát faragtak, amelyek Krisztus sebeinek szimbolikus ábrázolásai.[11] A rozetta, a stilizált rózsa – az antik római kultúra jellegzetes sírkőmotívuma, kapcsolódva a sírok rózsakoszorúzá-



4. kép
Ravenna, *Sant' Apollinare in Classe* apszismozaik (részlet). 6. század közepe

[11] Bintley 2011.

sának kora nyári római ünnepéhez[12] – a keresztény sírművészetben is jellegzetes motívum maradt. A kereszt vízszintes ága fölött stilizált virágmotívumokra emlékeztető, a mennyei szférát szimbolizáló csillagok láthatóak. A plasztika felső sávjának csillagmotívuma – a Sant' Apollinare in Classe apszismozaikjának csillagok között megjelenő keresztjéhez hasonlóan *(ld. 4. kép)* – Antiochiai Ignác metaforáját idézi, aki szerint a kereszt a legtündöklőbb csillag.[13] A kereszt felső, függőleges szárától kettéosztott mezőben, vízszintesen olvasandó görög nyelvű felirat – a hagyományos, betűk fölötti vízszintes vonallal, a betűösszevonást jelző rövidítéssel – IC XC, azaz 'Jézus Krisztus'; alatta a keresztszártól szintén elválasztva: NI KA, azaz 'győz'. Ez a felirat, amely Krisztus halálon aratott győzelmére utal, az ortodox liturgiában is szerepet játszik, az eucharisztikus kenyérbe *(proszfora)* egyenlő szárú kereszttel négy mezőre osztott pecsétmintát nyomnak IC–XC NI–KA felirattal.[14]

A kereszt két oldalán a kereszteződési ponthoz ívelő két stilizált ciprus látható. A ciprusfa az antik szimbolikából[15] eredően a keresztény hagyományban is lehet a gyász és a halál szimbóluma. Viszont mivel örökzöld, az örök élet és a paradicsom jelképe, tipologikus értelmezésben Mária-szimbólumként is ismert egy ószövetségi, kiválasztottakra vonatkozó utalás (Sir 24,13; 50,10) alapján.[16] Emellett lehet a megváltás és a feltámadás jelképe, megjelenhet az angyali üdvözlet és a feltámadt Krisztus képtípusokon is. Jellegzetes a két ciprusfa között ábrázolt kereszt vagy Krisztus-figura.[17] Például a magyar korona bizánci abroncs-részén, amely I. Géza (ur. 1074–1077) korában került Magyarországra, az elölnézet központi zománcképén a trónoló Krisztus figuráját a paradicsomra utaló két stilizált ciprusfa övezi.[18] A ciprusfák az Harbaville-i faragvány motívumával megegyező módon, szimmetrikusan íveltek.

A fára felfutó szőlő sokrétű jelentéssel rendelkezik az antik kultúrában, házassági jelentése is közismert (pl. Catullus egyik *Carminá*jában a szilfára futó szőlő képe jelenik meg).[19] A 10. századi bizánci művészetben viszont kétségtelenül a szőlő bibliai szöveghagyománnyal alátámasztott jelentése dominál (pl. Izrael mint szőlőtő: Zsolt 80,9–12; Kánaán, az ígéret földjének gazdagságát

[12] Nagy 2007. 33., 173.

[13] Vanyó 1995. 107.

[14] Seibert 1986. 168.; http://hungary.orthodoxia.org/?page_id=1892

[15] Pl. az Apollón szerelme elől menekülő, ciprussá változó Küparisszosz mítosza, a ciprusligetmint szakrális hely antik hagyománya. Irmscher 1993. 107.

[16] Seibert 1986. 61.

[17] Kirschbaum 1972. IV. 591.

[18] Kovács–Lovag 1980. 23.

[19] Schlüter–Vinken 2009. 34.

jelző szőlőfürt: Szám 13,23). Az életfa szőlőtőként való ábrázolása is előfordul,[20] de a szőlő és a szőlőfürt az eucharisztia szimbolikával összefüggésben elsősorban Krisztushoz, a Megváltó véréhez, azaz a keresztre feszítéshez kapcsolódik (Jn 15,1–7). A kereszt központi rozettájához ívelő, ciprusfára felfutó szőlő tehát a megváltó halál és az újjászületető élet növényi motívumaként erősíti a rügyező kereszt feltámadás-jelképiségét. Az alsó sáv ikonikus jelcsoportját aprólékos, míves kertábrázolását gabonakötegek és kisebb bokrok alkotják, amelyekben állatfigurák, oroszlán, nyúl, madarak bújnak meg, amelyek együttesen a paradicsom-mennyei tájat idézik.

A triptychonelem fő motívuma, a rügyes kereszt is a keresztény ikonográfia történetébe ágyazódik. A többi növényi szimbólum jelhez hasonlóan a rügyező kereszt jelentései szintén a bibliai szöveghagyományban, valamint a 2. századi ókeresztény forrásokban, egyes apokrif iratokban és a korai liturgikus hagyományban fogalmazódtak meg. A 4. századtól kibontakozó monumentális egyházi művészet fejlődésében jól nyomon követhető a keresztjel fejlődése, amely a megelőző ókeresztény időszak forrásain, mindenekelőtt az allegorikus Bibliaértelmezéseken és a Krisztus keresztjéről kialakuló legendákon alapult. Elsőként az írásos forrásokat tekintem át, majd a keresztény ikonográfia azon elemeit veszem sorra, amelyek összefüggésbe hozhatóak az *Harbaville-i triptychon* hátlapjának központi elemével.

A plasztika fő, strukturáló jelalakzata tehát a rügyező kereszt, amely egy sajátos paradox jelentés vizuális megjelenítője: egyszerre jelöli az élet/tudás fáját, valamint a keresztfát mint kivégzési eszközt, amely Krisztus megváltó áldozatával egyben a feltámadás, a halálon aratott győzelem jelévé vált a keresztények számára. A Teremtés könyve írja le a paradicsomkert közepén álló élet fáját, a jó és a rossz tudás fáját (Ter 2,9), valamint a bűnbeesés történetét. Az örök életet biztosító élet fája gyümölcséből viszont nem ehet az első emberpár, Isten a kiűzetéssel fosztja meg ettől Ádámot és Évát (Ter 3,22). A Jelenések könyve viszont a keresztény megváltás-kontextusba helyezi az élet fáját. Krisztus szavait ekképpen tolmácsolja János: „A győztesnek az élet fájáról adok enni, amely az Isten paradicsomában van" (Jel 2,7). A Jeruzsálem-látomásában többször szerepelnek az élet fái (Jel 22,2) illetve az „élet fája" (Jel 22,14–19).

Bár a keresztjel a korai keresztények számára még nem volt központi motívum, jelentősége már Pál apostol leveleiben megfogalmazódik, aki szerint a kereszt a „kereszténynek Isten ereje és bölcsessége" (1Kor 1,18–25); a hívőknek „az élet illata, hitetleneknek a halál bűze" (2Kor 2,15). A 2. századtól fennmaradtak olyan szövegek, amelyek allegorikus értelemben fejtik ki a kereszt

[20] Seibert 1986. 297.

jelentéseit, többek között megfogalmazva a paradicsomi tudás vagy élet fája és a keresztfa egymásra vonatkoztatását is.[21] Például Jusztinosz vértanú 160 körül keletkezett *Apológia* című irata szerint Krisztus kereszthalálából, azaz a keresztfából, élet fakad.[22] A 2. században, Alexandriában keletkezett *Physiologus* a *peridexion* (gör. 'minden irányban segítő') fáról írja, hogy a fa „Mindenek Atyjára értendő", ugyanakkor ez az élet fája, amelyet a szöveg a gonoszt elpusztító kereszt fájával is összefüggésbe hoz.[23] A keresztikonográfia-történetben is meghatározó változást eredményezett a 4. század első harmadában Constantinus császár (ur. 306–337) valláspolitikai fordulata, az egyház bőkezű támogatása, amely a templomépítkezések révén a monumentális egyházi művészet kibontakozásában is megmutatkozott. Constantinus a keresztények szabad vallásgyakorlatát biztosító 313-as ediktumának kiadásán, és a 325-ös, Nikaiában összehívott első egyetemes keresztény zsinat kezdeményezésén túl betiltatta a keresztre feszítés gyakorlatát is, amely részben gátolta a latinkereszt és a keresztre feszítés ábrázolási hagyományának kialakulását a kereszténység első évszázadaiban. Euszebiosz *Vita Constantini* című műve szerint Constantinus „úgy látta, hogy birodalmának védője a kereszt".[24]

A rügyező kereszt mint a feltámadást jelző, a bűnbeesés miatti halált eltörlő életfa-motívum kibontakozásához meghatározóan hozzájárult a 4. századi Szent Kereszt-legendája és kultusza is. A legenda a keresztény egyházat pártoló császár 325-ös nikaiai zsinatot követő nagyszabású, fényűző jeruzsálemi építkezéseivel[25] kapcsolatban anyja, Helena augusta[26] 326-ban kezdődő palesztinai utazásához köti az ún. Igazi Kereszt megtalálását. A legenda egyik változata – a már Pál apostolnál megfogalmazódó Ádám–Krisztus tipológiával (Róm 5,14) összhangban – a halált hozó tudás fájával, annak gyümölcsével, más vál-

[21] A Pál apostol által emlegetett kereszt a homlokra rajzolt jelként értelmezhető, nem pedig kereszt alakú tárgyként. Vanyó 1995.

[22] Vanyó 1988. 125–126.

[23] *Physiologus.* 1986. 62.

[24] Vanyó 1995. 187.

[25] A nikaiai zsinat után Constantinus kezdeményezésére épített, 335-ben felszentelt (majd a 12. sz.-ban elpusztított) jeruzsálemi Szent Sír-templom a Golgotát és Krisztus sírhelyét jelölte (a keresztény építkezést a Hadrianus császár által 135-ben arra a helyre épített Venus-templom lerombolása előzte meg). Vanyó 1995. 194.

[26] Helena 272-ben, Constantius Chlorus ágyasaként szülte Constantinust, a későbbi császárt. Az alacsony sorból származó Helenának 289-ben el kellett hagynia fiát, amikor Constantius feleségül vette tárcsászára, Maximianus húgát, Theodorát. Majd 306-ban Constantinus a trieri palotában ismét maga mellé emelte anyját, akinek 324-ben az augusta címet adományozta. Thiede 2001. 36–41.

tozata viszont az életfával hozza összefüggésbe a keresztfa eredetét.[27] A kereszthereklye csodás megtalálását követően Helena Konstantinápolyba és Rómába is küldött keresztdarabokat, megteremtve ezzel a passióereklyék kultuszát.[28]

Az apokrif iratokban is megfogalmazódik a keresztfa paradicsomi fákkal való összefüggése, a keresztfának az Ádám bűnbeesése miatti halált eltörlő jelentősége. Az 1. század elejére datált *Mózes apokalipszise* című zsidó apokrif iratban, amely az első emberpár paradicsomon kívüli életét és halálát beszéli el, már szerepel a szenvedésre gyógyírt jelentő paradicsomi fa.[29] Részben ezt az Ádámhoz kötődő hagyományt követi az 5. század körül keletkezett apokrif *Nikodémus evangélium*,[30] amelynek második része Krisztus alvilágba való leszállását beszéli el. Ebben a keresztény iratban hangsúlyosan megfogalmazódik a tudás fája és a keresztfa kapcsolata. Az előbbiekben említett zsidó apokrif irat történetét követve a haldokló Ádám, fiát, Széthet küldi a paradicsom kapujához, hogy az „irgalom fája" olajából kérjen, de ebben az apokrif iratban „a végső idők" konkretizálódik. A keresztény szerző szerint Ádám számára az

[27] A keresztlegenda kapcsán a kutatók felhívják a figyelmet arra az ellentmondásra, hogy a kortárs Euszebiosz, miközben dicsőítő hangnemben ír mind Helena augusta palesztin körútjáról, mind pedig a Szent Sír-templom építéséről, nem említi a kereszt megtalálását. Vanyó 1995. 29.; Thiede 2001. 153.
Ambrosziosz, milánói püspök 395-ben, I. Theodosius császár felett mondott gyászbeszédében említi az augusta által fellelt Szent Kereszt hagyományát. Jeruzsálemi Kürillosz a 4. sz. közepén keletkezett *Katekézis*ei és 351-ben II. Constantinusnak címzett levele pedig a kereszthereklyét említi, amelynek darabjai más területekre is elkerültek. Jeruzsálemi Kürillosz is említi a Szent Kereszt legendáját. Bugár 2004. II. 113.
A nyugati művészetben képtéma-sorozat alakult ki, amely a legendaváltozatok egyes jeleneteit ábrázolja, legjelentősebb Piero della Francesca arezzói freskósorozata (1452–66); a magyarországi gótikus szárnyas oltárok közül a bártfai *Szent Kereszt-oltár*on jelenik meg ez a téma (1490 k., Bártfa, Szent Egyed-bazilika). Kirschbaum 1969. II. 642–648.; Vanyó 1995. 29.; Thiede 2001. 65., 153.
A középkorban elsősorban a *Legenda aurea*-ból közismertté váló, Helenához kötődő keresztlegendának több korábbi változata is ismert, Claudius császár feleségéhez, Protonikéhez, valamint Abgarhoz, Edessza királyához is kötődtek hasonló, csodás legendák. Belting 2000. 218.
A nyugati életfa-kereszt ikonográfia meghatározó forrása a ferences misztika, Szent Bonaventura *Élet fája* című műve.

[28] Dávid 2003.; Dávid 2011. 324.; Sághy 2006.

[29] Ebben a történetben, amely nem tartalmaz későbbi keresztény átdolgozásra utaló jelet, az idős, beteg Ádám Évát és fiukat, Széthet a paradicsomba küldi „kérve Istent, hogy könyörüljön rajtam és küldje el angyalát a paradicsomba és adjon nekem arról a fáról, amelyben a tőle való olaj csordogál, és hozd el nekem…" A válasz: „Most nem kapod meg azt, hanem a végső időkben." Vanyó 1980. 145–158.

[30] Vanyó 1980. 274–282.

5. kép
Róma, Sta Pudenziana, apszismozaik (részlet), 5. század eleje

eljövendő Krisztus olaja és a víz (a keresztelés) lesz a gyógyír. Az alvilágba leszálló Krisztus parancsára a megszemélyesített Alvilág, (a görög mitológiából ismert nevén) Hádész őrzi a megkötözött sátánt, az apokrif evangélium szerzője vele mondatja ki: „mindent, amit a tudás fájával nyertél, elvesztetted a kereszt fájával". Ádám feltámasztásakor pedig Krisztus a következőket mondja: „Jöjjetek velem mind, kik azért haltatok meg, mert érintettétek a gyümölcsöt. Én Mindannyiotokat most a kereszt fája által feltámasztalak."[31] Az apokrif történetek és a 4. századi jeruzsálemi keresztény építkezések nyomán kibontakozó középkori Szent Kereszt-legenda variációk viszont a paradicsomi életfával is egybekapcsolják a keresztfa eredetét, rögzítve az életfa és a kereszt kapcsolatát, összefonódó szimbolikáját.[32]

Jeruzsálemi Kürillosz püspök 350 körül keletkezett *Katekéziseiben* is többször megfogalmazódik a kereszt és az életfa egymásra vonatkoztatása.[33] Tehát a kivágott, holt fa (gör. *xülon*, lat. *lignum*) és az élő fa (gör. *dendron*, lat. *arbor*) ellentétpárját, majd az életfa-keresztfa összekapcsolását a bibliai szövegek allegorikus értelmezése és az eredendő bűnt eltörlő kereszthalál tanát taglaló ókeresztény szöveghagyomány teremtette meg. Bálint Sándor a következőképpen foglalja össze (nyugaton különösen a ferences rend 13. századi működésének eredményeként) a népi vallásosságban is elterjedő életfa-keresztfa *(lignum vitae)* azonosítás jelentőségét: „Ennek az archaikus világérzésnek áttétele, illetőleg szublimációja az *arbor vitae* – vagyis Krisztusnak megváltást gyümölcsöző keresztfája, a már idézett legenda szerint a tudás paradicsomi fájának is eszmei sarjadéka. Ez a találó, olykor teológusoktól is szentesített azonosítás az egyszerű hívek előtt világosabbá tette a bűnbeesés és megváltás kozmikus összefüggését."[34] Az ikonográfia ezt a hagyo-

[31] Vanyó 1980. 280.

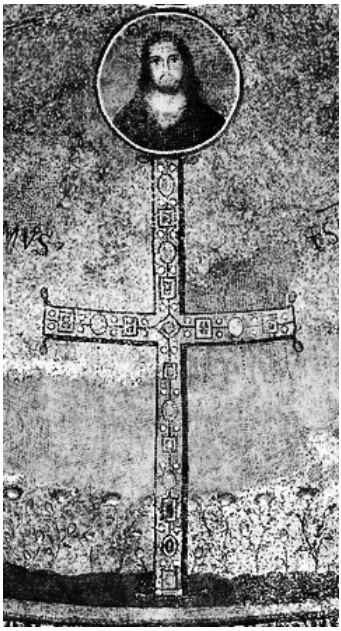
[32] A Jacobus da Voragine 13. sz.-i gyűjteményében, a *Legenda aurea*ban szereplő „Szent Kereszt megtalálása" legenda szerint a paradicsomot őrző angyal a haldokló Ádámnak ágat küld a paradicsomi fáról, ezt az ágat ültetik el Ádám sírjára, ebből hajt ki a fa, amelyet a Salamon királyt meglátogató Sába királynője felismer és tisztel, amelyből később a keresztet ácsolják. Lovas 2005.

[33] Vanyó 1995. 225.

[34] Bálint 1976. 21–22.

mányt követte, amikor vizuális formában fejezte ki a keresztfa életadó-megváltó jelentőségét, megalkotva a kivágott, azaz holt fából ácsolt, mégis rügyező, élő keresztfa paradox szemantikáját. Ez a motívum tehát egyetlen, koncentrált vizuális jelben fejezte ki a kereszténység bűnbeesés-megváltás-feltámadás tanának bonyolult érvrendszerét, a kereszthez kapcsolódó történeti, kozmikus, feltámadási–győzelmi, eszkhatologikus jelentést együttesen láttatva.

Egeria, gall arisztokrata zarándoknő a 382–84 közötti szentföldi útjának beszámolójában a szentföldi ünnepeket és a keresztény épületeket is leírja.[35] Az ortodox liturgiában szeptember 14-ét eredetileg a kereszt 326-ban történő legendás megtalálásához és a Szent Sír-bazilika 335-ben történő felszenteléséhez kapcsolódóan a „Szent Kereszt felmagasztalása" ünnepeként[36] ülték meg, amelyben a keresztet éltető győzelmi jelként magasztalták. A keresztnek a 4. század végére már letisztult, liturgiába emelt élethozó jelképiségére utal a szeptember 14-i mise alábbi szövegrészlete: „…amelyben van üdvösségünk, életünk és feltámadásunk, amely által üdvözültünk és megszabadultunk".[37] Az ortodox húsvéti liturgia szövegében is megfogalmazódik a kereszt és életfa azonosítása, amelynek tehát vizuálisan a rügyekkel ellátott latinkereszt-motívum felel meg: „Keresztednek fáját, Krisztus, ó, Isten, az élet fájává tetted nekünk, akik Benned hiszünk, és általa elpusztítottad, megsemmisítetted a halál uralmát."[38] A rügyező kereszt a mennyei Jeruzsálem, az új paradicsom életfája,



6. kép
Róma, San Stefano Rotondo, apszismozaik (részlet), 7. század.

[35] Egeria apácaként kereste fel a kereszténység keleti szent helyeit. Egeria 2009.; Thiede 2001. 67–72.; Vanyó 1995. 192–199.

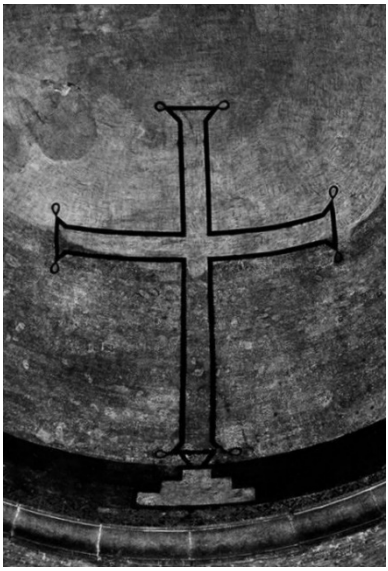
[36] A kereszt megtalálásának és a Szent Sír-bazilika (Martyrium) 335. szeptemberi, valamint az Anasztaszisz-templom felszentelésének közös ünnepéről Egeria zarándoknő is beszámol. Egeria 2009. 143. A későbbi ortodox hagyomány szerint szeptember 14-én arra az eseményre is emlékeznek, amikor Hérakleiosz, bizánci császár 630-ban visszaszerezte a Krisztus keresztjeként tisztelt ereklyét, amit a perzsák 16 évvel korábban, Jeruzsálem elfoglalásakor elhurcoltak. Ostrogorsky 2003. 100–105.; Hopko.
A kereszt Jeruzsálemben maradt darabját minden nagypénteken nyilvános imádatban részesítették. Bálint 1998. 354–359.

[37] Vanyó 1995. 198.

[38] Ziehr 1998. 39.

amelynek motívuma az 5. század elejétől terjedt el a keresztény ikonográfiában, esetenként levelekkel, gyümölcsökkel, indákkal, virágokkal kiegészítve, hangsúlyozva a rügyeket.[39] De nemcsak a reprezentatív művészetben, hanem pl. a szentföldi zarándoklatok emléktárgyaiként a korai középkorból fennmaradó ampullák fő díszmotívuma szintén a rügyező kereszt (legjelentősebb gyűjteményüket a monzai katedrálisban őrzik).[40]

A Golgota hegyen felállított, aranyozott, drágakövekkel díszített keresztet (amely az ábrázolások alapján feltehetően rügyes kereszt lehetett) a jeruzsálemi Szent Sír-bazilika monumentális, öthajós épületével együtt már a 4. századi leírások – köztük Egeria zarándok-útinaplója – is említik.[41] A húsvéti liturgia során a szabadtéren álló keresztnek a Helena által fellelt ún. Igazi Kereszt kultikus tiszteletében is kiemelt szerepe volt: „A püspöknek egy széket tesznek a Golgotán a Kereszt mögé… egy leterített asztalt tesznek eléje. …előhozzák azt az aranyozott ezüst ládikát, amiben a Kereszt szent fája van, felnyitják és felmutatják… az egész nép egyesével odajőve, úgy a hívők, mint a katekumenek, ráhajolva az asztalra megcsókolják a szent fát.”[42] A keresztény épületkomplexum a bazilikából, a Golgotát/Kálvária-sziklát magában foglaló udvarból állt, amely fölé az Anasztaszisz-rotundát emelték.[43] Euszebiosz, kaiszareiai püspök 336-ban, Constantinus harmincéves uralkodói jubileumát ünneplő beszédében a jeruzsálemi Szent Sír-bazilikát a „megváltó jel templomá”-nak nevezi, amelyben az Igazi Keresztre ekképpen utal: „a Megváltó halálon vett diadalának győzelmi



7. kép
Konstantinápoly, Hagia Eirene-templom, apszismozaik, 8. század.

[39] Seibert 1986. 91–92., 168.

[40] Arad 2007.

[41] Egeria a jeruzsálemi liturgia leírásakor tudósít arról, hogy a hétköznapi alkonyi istentisztelet során a hívek „a püspököt az Anasztasziszból a Kereszthez kísérik himnuszokat énekelve… sok hatalmas üveglámpás függ, és sok gyertyamécses van úgy az Anasztaszisz előtt, mint a Kereszt előtt és a Kereszt mögött; mindez tehát a sötétség eloszlatásával fejeződik be.” Egeria 2009. 105–106. A nagyhét vasárnapi körmenete a Keresztnél tartott imával ér véget. Egeria 2009. 123.

[42] Egeria 2009. 128.

[43] Thiede 2001. 57.

trófeái".[44] A gemmakereszt másik prototípusának az Euszebiosz *Vita Constantini* című művében olvasható leírás tekinthető, e szerint a konstantinápolyi palota „legmagasabb helységében a mennyezet aranyozott burkolatán, annak kellős közepén, a legnagyobb kiterjedésű kazetta közepén felerősíttette az üdvösséges szenvedés jelét, amely tömör aranyba foglalt színes drágakövekből készült".[45]

8. kép
A *Limbourgi sztaurotéka* hátoldala.
(Limbourg, Székesegyházi Kincstár)

Kürillosz, jeruzsálemi püspök 351-ben Jeruzsálem fölött megjelenő fénylő keresztjelenésről számolt be II. Constantiusnak (ur. 337–361), amellyel együtt megemlíti az Igazi Kereszt darabjainak ereklyeként való tiszteletét is.[46] A kereszt-jelenés leírása evangéliumi hatásra utal: „feltűnik az égen az Emberfia jele" (Mt 24,30). Feltehetően a jeruzsálemi keresztet ábrázolták a római Santa Pudenziana-templom 5. század elején készült apszismozaikján, amelyen a trónoló Krisztus mögött a Constantinus-kori, keresztény bazilikákkal ékesített Jeruzsálem középpontjában, a Golgota hegyén magasodik a rügyekkel ábrázolt monumentális gemmakereszt a mennyekbe.[47] *(Ld. 4. kép)* Vanyó László szerint a kereszthódolat liturgiájával, a feltámadás-élet jelentéssel is kapcsolatba hozható a Santa Pudenziana apszismozaikjának keresztikonográfiája.[48]

A források szerint II. Theodosziosz császár (ur. 408–450) 423-ban a perzsák felett aratott győzelme után fényes, drágaköves keresztet állíttatott fel a Golgota hegyén, feltehetően a Constantinus-féle ékköves keresztet pótolva.[49] A keresztény imperiális művészet kezdetétől, a 4. század első harmadától, az aranynyal, ezüsttel, ékkövekkel díszített kereszt és más liturgikus eszközök, első-

[44] Thiede 2001. 61–62.
[45] Vanyó 1995. 187
[46] Vanyó 1995. 228.; Thiede 2001. 65.
[47] Vanyó 1995. 56–69.
[48] Vanyó, 1995. 63–64., 104.
[49] Vanyó 1995.; Ziehr 1998. 60.

9. kép
Az Igazi Kereszt ereklyetartó hátoldala.
(Velence, Szent Márk-bazilika kincstára)

sorban a hatalom kifejezői.[50] Ugyanakkor a gemmakereszt a római imperiális tartalom mellett a mennyei hatalom és örökkévalóság keresztény eszmeiségét is megjeleníti.[51] Ennek bibliai szöveghagyománya is ismert: a Jelenések könyve szerint a mennyei Jeruzsálem fala aranyból épült, gyöngy a kapuja, „ragyogott, mint a drágakő" (Jel 21,11; 18–21). A 6. század elején alkotó Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész érvelése, amely szerint a nemesfémek és a drágakövek a mennyei, angyali lényeg kifejezői, a gemmakereszt szimbolikáját is megvilágítja: „…az ő romolhatatlan, kimeríthetetlen, megfogyatkozhatatlan és érinthetetlenül tiszta ragyogásukra utal, mely olyan, mint az arany; valamint világos, fénylő és mennyei sugárzásukra, mely olyan, mint az ezüst" *(A mennyei hierarchiáról)*.[52]

A gemmakereszt-motívum elterjedt voltát bizonyítja a 6. század első felében épített ravennai Sant'Apollinare in Classe bazilika apszismozaikján az ékköves keretű mandorlában (ovális dicsfényben), csillagoktól övezve megjelenített gemmás kereszt is, amely szintén rügyekkel jelképezi a kereszt alatti felirat (SALVUS MUNDI, 'világ megváltója') lényegét. Ezen a mozaikképen, a kereszteződési ponton egy Krisztus-medalion is látható. *(Ld. 5. kép)* Rómában, a San Stefano Rotondo 7. századi mozaikja szintén a Golgota gemmakeresztjét ábrázolja, rügyekkel, Krisztus-ikonnal a tetején. *(Ld. 6. kép)* A rügyekkel ellátott kereszt ábrázolási hagyománya a Bizánci Birodalomban a képrombolási időszakban is töretlen maradt, sőt, az ikonoklaszták ('képrombolók') a Krisztus-ikont a keresztjellel helyettesítették, amelyet a megváltás ábrázolható eszközeként és egyben győzelmet hozó hadijelvényként is tiszteltek. Az „ikonoklaszták manifesztuma" Hans Belting szerint[53] a jelnek a kép

[50] Vanyó 1995. 71.

[51] Seibert 1986. 168.

[52] Háy 1994. II. 56.

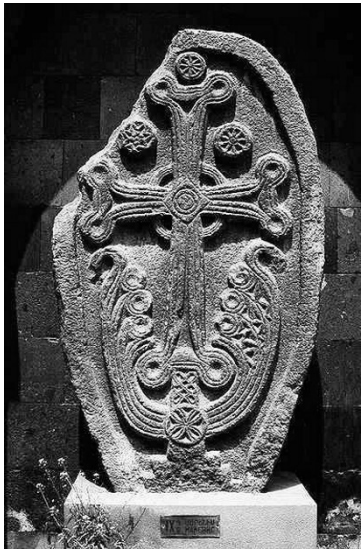
[53] Belting 2009. 199–203. Belting, reflektálva peirce-i jeltipológiára, hangsúlyozza, hogy „vannak ikonikus jelek, tévedés lenne azonban a *képeket* és az *ikonikus jeleket* egyszerűen azonosítani." Belting 2009. 193.

– a peirce-i terminológiával a szimbólum jelnek az ikon jel – feletti diadalát fejezte ki. Például Konstantinápolyban, a Hagia Eirene-templom 8. századi apszismozaikján egyszerű, drágakő-díszítést is mellőző, kontúrvonalas rügyes kereszt látható a stilizált Golgotán *(Ld. 7. kép)*, valamint a Hagia Szophia délnyugati feljárójában is fennmaradt egy dicsfénybe foglalt dísztelen rügyes keresztet ábrázoló mozaikkép.[54] Ezek az ikonoklazmus kori dísztelen rügyes keresztmotívumok formai egyezést mutatnak az Harbaville-i hátlap fő motívumával. A források szerint az ikonoklaszta V. Konsztantinosz (ur. 741–775) idején a templomokból a figurális alkotásokat száműző rendelkezések (hiereiai zsinat, 754-ben) nyomán a templomokat kereszt, valamint gazdag növényi ornamentika díszítette,[55] növények, virágok, madarak ékesítették a falakat. Azaz az Harbaville-i kompozíció pontosan megfelel ennek a 8. század közepi egyházművészeti hagyománynak, de a 10. századi viszonyoknak megfelelően, az előoldal figurális díszítésű triptychonlapjainak csak a hátoldala követi a növényi ornamensekből álló kompozíció ikonoklazmus kori szabályát.

10. kép
A Szent Sír egyik darabjának relikviatartó doboza. (Párizs, Louvre)

A gemmakereszttípust követik a passióereklyéket tartalmazó, sztaurotékák hátoldalán ábrázolt keresztek, amelyekkel az *Harbaville-triptychon* kompozíciója, növényi motívumrendszere közvetlen összefüggésbe hozható. *(Ld. 8–10. kép)* A sztaurotékák egyik csoportját alkotják ezek a doboz formában kiképzett, fém- és zománc-, valamint ékkőberakással készített ereklyetartók, amelyek a bizánci ötvösművészet kiemelkedő darabjai.[56] A nyitható sztaurotékákba az Igazi Kereszt darabjait helyezték, fedelükön a figurális ábrázolások a keresztre feszítést vagy a Szent Kereszt megtalálását jelenítették meg. A sztaurotékákat a konstantinápolyi palota körzetében a 8. században épített, a közeli

[54] Belting 2000. 108., 167.; Belting 2009. 202.
[55] Kádár 1987. 91–94. Schönborn 1997. 132.
[56] Dávid 2011. 329.



11. kép
Örmény hacskarfaragvány

világítótoronyról elnevezett Pharoszi Szűz Mária-templomban[57] őrizték. A 864-ben, III. Mikhael császár uralkodásának idején felszentelt épület jelentőségét jelzi, hogy a bizánci császárok személyes templomaként funkcionált, a források szerint az ikonoklazmust követően gazdagon díszítették, és itt őrizték a passióereklyéket.[58] A passió történéseit fizikai kapcsolat révén index jelként[59] kifejező relikviák kultuszának erősödése is az ortodoxia diadalát jelezte. Mivel Jeruzsálem 637-től a Bizánci Birodalom rovására terjeszkedő iszlám övezetéhez tartozott, ezért is volt jelentősége a szentföldi relikviák Konstantinápolyba hozatalának. E relikviák révén Konstantinápoly nemcsak új Rómaként, hanem új Jeruzsálemként is aposztrofálhatta magát. A pharoszi kápolna gyűjteményéből több is fennmaradt az 1204-es, negyedik keresztes hadjárat idején nyugatra hurcolt ereklyék közül.

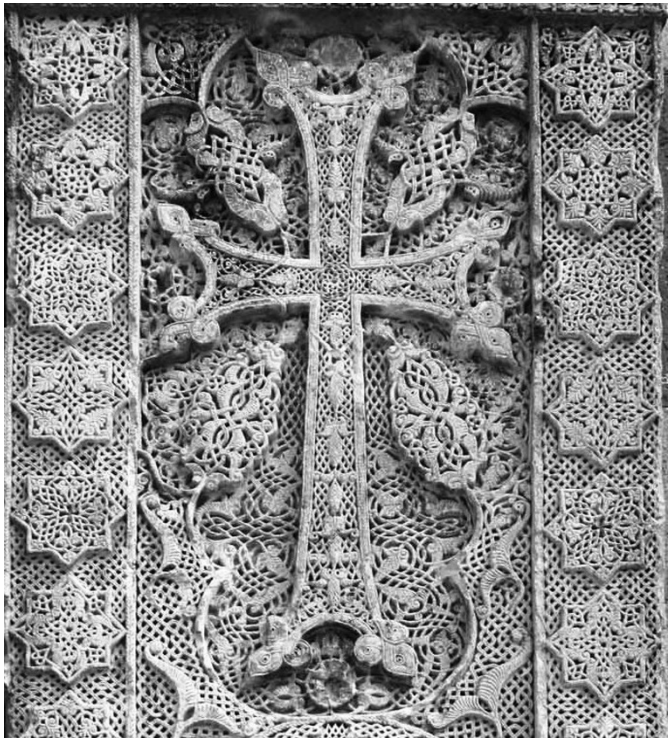
Témánk szempontjából e bizánci ötvösművészeti alkotások közül az úgynevezett Igazi Kereszt-ereklye darabjait őrző sztaurotékák (gör. 'kereszttartó') ikonográfiája is érdekes. A 10. század közepén készített *Limbourgi sztaurotéka*[60] *(ld. 8. kép)* hátoldala, egy Velencében őrzött bizánci sztaurotéka *(ld. 9. kép)*, valamint a Szent Sír kődarabját őrző, 1150 körül készített aranyozott fémikonlapokkal díszített ereklyetartó doboz *(ld. 10. kép)* motívumrendszere érdemel említést. Mindhárom ereklyetartó-elem az *Harbaville-i triptychon* hátlapjának kompozíciójával, ikonográfiai programjával közvetlen hasonlóságot mutat. A passióereklyéket tartalmazó nyitható táblák többrétegűek, a kereszthez és a passióhoz kapcsolódó ábrázolásokkal díszítették őket, ezek egyike a gemmakeresztet fémdomború-

[57] A Pharoszi Szűz Mária-templom kápolnája 864–1204 között a keresztény világ fő relikviáinak őrzőhelye volt. Az 1204-es keresztes hadjárat során a nyugati hódítók kifosztották, az ereklyék nagy részét nyugatra szállították, az elpusztított templomot a későbbiekben sem építették újjá. Lidov 2012. 63–103. A Konstantinápolyból elrabolt ereklyék méltó elhelyezésére, a pharoszi kápolna mintájára építtette 1248-ban Párizsban IX. Lajos király a gótikus Sainte Chapelle-t. Az itt őrzött relikviagyűjtemény többségét 1793-ban a forradalmárok pusztították el. Lidov 2012. 82.

[58] Lidov 2012. 65–66.

[59] Szívós 2012. 59.

[60] Kádár 1987. 153.; Hostetler 2012.



12. kép
Örmény hacskarfaragvány

tással ábrázoló aranyozott fémikonlap.[61] A három kiemelt ereklyetartó tárgy fémreliefjeinek központi eleme szintén az életfamotívummal egyesített rügyező (a *Limbourgi sztaurotéka* hátlapján kettős) gemmakereszt,[62] amelynek kereszteződési pontjához szimmetrikus, stilizált akantuszmotívumok ívelnek. A *Limbourgi sztaurotéká*hoz ikonográfiájában hasonló, bár stílusában kissé eltérő a Velencében őrzött, a 10–11. század fordulójára datált, bizánci doboz alakú aranyozott ezüst sztaurotéka. A hátoldal reliefjén stilizált indás-leveles bordűrmotívum fogja közre a rügyes gemmakeresztet, amelynek alsó szárai mellett a kereszt aljából sarjadó akantuszlevelek[63] láthatók. Az *Harbaville-i triptichon* hátoldalának feliratához hasonlóan a kereszt függőleges szára mellé elhelye-

[61] Dávid 2003.

[62] Kirschbaum 1968. I. 266.

[63] Az akantuszlevél az antik művészet egyik alapvető növényi ornamense, amelyet a keresztény művészet is átvett. Seibert 1986. 15.

13. kép
Reginensis graecus kódex (2. fol.).
Róma, Vatikán.

zett IC – XC valamint a NI – KA felirat olvasható; viszont ebben az esetben a felirat két elemét a vízszintes keresztszár is elválasztja.[64]

Az akantuszlevél a sírművészetben is gyakori motívum volt, olyan keresztrefeszítés-ábrázolást is ismerünk, amelyen akantuszlevelek közül emelkedik ki a keresztfa (Róma, St. Clemente-templom apszismozaikja, 1130). A gemmakereszt Constantinus-kori prototípusa és az ereklyetartókon is megjelenő változatai szorosan összefüggtek a Helena-legendával, az Igazi Kereszt kultuszával. A források szerint az „Igaz Életadó Kereszt"-nek a császárok védelmező erőt tulajdonítottak, hadjárataikra is magukkal vitték,[65] kultuszuk a Bizánci Birodalomtól nyugatra is elterjedt.[66] A Louvre-ban őrzött ereklyetartó fémreliefen csak a IC – XC felirat jelenik meg csillagmotívumba illesztve.

Egy Konstantinápolyból 983-ban Örményországba küldött Igazi Kereszt-relikviáról is szólnak a források,[67] amelynek a bizánci sztaurotékák jellegzetes kompozíciós sémáját követő rügyeskereszt-, rozetta- és akantuszmotívumai feltehetőleg a 9. századtól kibontakozó hacskar ('kőkereszt') domborművek ikonográfiájának lehetett a kiindulópontja. Az örmény keresztény művészet sajátos szobrászati emlékei, a mintegy 1–1,5 méteres hacskarfaragványok, emlékkövek[68] többségében önállóan, olykor kolostorok falába illesztve változatos formában ismétlik a rügyeskereszt-formán és növényi (szőlő, virág, gabona, gránátalma) ornamenseken alapuló kompozíciót.[69] *(Ld. 11–12. kép)* A hacskarkeresztek ikonográfiai sémája – a sztaurotékák fémdomborműikonjahoz és az *Harbaville-triptychon*hoz hasonlóan – a rozettákon, növényi ornamenseken kívül a négy keresztvégen hangsúlyosan ábrázolt rügyekből, az „Életadó Kereszt" tanának, az élet forrá-

[64] Buckton 1984. 148–151.

[65] Lidov 2012. 81.

[66] Az Esztergomi Főszékesegyházi Kincstárban őrzött 12. sz.-i sztaurotéka a kereszttereklye két oldalán Constantinust és Helenát jeleníti meg. Kádár 1987. 156.; Dávid 1981. 20.

[67] Lidov 2012. 69.

[68] A mintegy 50 000 fennmaradt hacskarkereszt 2010 óta világörökség részét képezi. http://www.armenianow.com/arts_and_culture/25925/unesco_armenian_khachkars_crossstones

[69] Oommen 2013.

sának, az életfa-keresztfa egymásra vonatkoztatásának ókeresztény korban már megfogalmazódó, paradox szimbolikájának vizuális jeleiből áll. E motívumok egyben a közel-keleti ősi növényi szimbolika, az életfa elemeinek keresztény kontextusban történő újrafogalmazásai.

14. kép
A *Theodorus-szarkofág* fedőlapjának oldalfaragványa. 5. sz. Ravenna, Sant'Apollinare in Classe.

A kora középkori nyugati szakrális művészetben is nyomon követhető a bizánci–ravennai hagyomány nyomán a növényi motívumokkal kifejezett megváltás- és feltámadásjelentés. A sztaurotékák hátoldalának ikonográfiája megjelenik a miniatúrafestészetben is, pl. a IC XC – NI KA felirat látható a stilizált levelek között álló gemmás rügyes kereszt vízszintes szárai alatt és fölött a Vatikánban őrzött, 10. századi *Reginensis graecus 1.* kódexben.[70] *(Ld. 13. kép)* Viszont a bizánci sztaurotékák akantuszmotívumaitól eltérően, az Harbaville-i kompozícióhoz hasonlóan a kereszt melletti famotívumokat alkalmazó ábrázolások is fennmaradtak. Pl. az 5. százai ravennai szarkofágok (pl. a Sant'Apollinare in Classe templomban elhelyezett *Theodorus-szarkofág*) fedelének oldalfaragványai stilizált szőlőmotívumok között szerepeltetik a latinkereszt-formát, a vízszintes szárak fölött egy-egy rozettával. *(Ld. 14. kép)* A szőlő mint az élet és a túlvilági boldogság jelképe az antik kultúrában is ismert volt, majd keresztény jelentéseiben az Ószövetség szőlőszimbolikáját és az eucharisztiát idézte, amint erre fentebb utaltam. A bizánci képrombolási időszakban készült 8. századi, szintén ravennai *Gratioso-szarkofág*ot viszont a feliratokon kívül csak egyszerű, stilizált rügyekkel ellátott keresztek díszítik. Az *Harbaville-i triptychon* hátlapjának motívumaival megegyezően, a kereszt mellett szimmetrikusan elhelyezett, stilizált famotívumok jelennek meg a Karoling-

15. kép
A *Sigwald keresztelőmedence* reliefjének részlete. 770 k. Cividale del Friuli (jelenleg Torcello, S. Maria Assunta Museum)

[70] Rhoby 2013.

korszak időszakából több, Itáliában fennmaradt domborművön. A rügyező keresztet szalagfonatos díszítéssel ötvöző faragványokon, pl. a 770 körül készített Sigwald keresztelőmedence reliefjén *(ld. 15. kép)*, valamint a 860 körül készült, a római Sta Sabina-templom Schola Cantorum domborművein,[71] és egy 800 körül készült márvány domborművön a központi keresztmotívum körül fák, rozetták láthatóak. *(Ld. 16–17. kép)* A keresztformát kitöltő, a korabeli nyugati miniatúraművészetből is ismert fonatmotívumok, amelyek a gemmakereszt drágaköveit is helyettesíthetik, a kelta és germán törzsi művészetből is eredeztethetőek, összhangban a domborművek antik művészeti örökséget teljesen nélkülöző stílusával.[72]

A rokon ikonográfiai motívumok rövid áttekintésével megállapítható, hogy az *Harbaville-i triptychon* hátlapja tehát nem pusztán a gemmakereszt ikonográfiai témáinak variációja, hanem a rügyező kereszt ikonográfiai tradícióját a paradicsomkert életteli megjelenítésével ötvözte oly módon, hogy a növényi szimbolika jelstruktúrájába beillesztette a ciprusfa-, a szőlő- és rozettamotívum gazdag szimbolikáját is.

16. kép
Domborműrészlet, 800 k. Lucca, S. Concordio-templom (jelenleg Lucca, Museo Nazionale)

A triptychon előlapjainak kiemelt ikonográfiai témájához, a deészisz három figurájához tehát úgy köthető a hátlap központi kompozíciója, hogy a rügyező kereszt és a mennyei-paradicsomi környezet, azaz Krisztus halálon aratott diadalának szimbolikus ábrázolása előrevetíti, megalapozza a hívek feltámadását, amelyhez (a triptychon központi kompozíciójában ábrázolt) Szűz Mária és Keresztelő János közbenjárását tekintették biztosítéknak. Pál apostol szerint a kereszténység legfőbb üzenete, központi tanítása a feltámadás: „Ha pedig Krisztus nem támadt fel, nincs értelme a mi tanításunknak, s nincs értelme a ti hiteteknek sem" (1Kor 15,14). A halálon aratott diadal, a feltámadás keresztény tanát az ókeresztény korban (és a nyugati művészetben) állatszimbólumok – a *Physiologus* nyomán fő-

[71] Kirschbaum 1968. I. 260–266.; Dávid 2011. 174.

[72] Marosi 1972. 35–36.; Toman 2005. 300., 420.

nix, oroszlánok –, a bizánci kánon alapján viszont elsősorban az evangéliumok történetét megjelenítő narratív ikonográfiai témák jeleníthették meg. Viszont a figurális kompozíciók mellett a 4. századtól kibontakozó, gazdag jelentéssel rendelkező növényi jelalakzat is kifejezhette a kereszténység fő üzenetét, amelynek esztétikai tekintetben kiemelkedő példája az *Harbaville-i triptychon* hátoldalának központi kompozíciója. Ez a több évszázados teológiai, liturgiai és ikonográfiai kontextusba illeszkedő, a keresztfa-életfa paradox szemantikáján alapuló növényi jelstruktúra tökéletes példája a jelentésintegrációnak is, amely az összetett jelalakzatba szerveződő jelek jelentésének összehangolását valósítja meg, egy közös jelentést alakítva ki.[73] Bár a bizánci képteológia a szimbólum jelekre épülő ábrázolás ellenében a „történeti hitelességű"-nek tekintett ikon jeleket, a figuralitást részesítette előnyben, a rügyes kereszt ókeresztény kortól széles körben elterjedő, az ikonoklazmus korában pedig meghatározó templomi motívumának tekintélye és kifejezőereje megkérdőjelezhetetlen maradt.

17. kép
A Schola Cantorum domborműveinek részlete, 860 k. Róma, Sta Sabina.

SZAKIRODALOM

Bálint Sándor, 1998. *Ünnepi kalendárium.* 2. Szeged. Mandala.

Bálint Sándor, 1976. *Karácsony, húsvét, pünkösd*. Bp. Szent István Társulat.

Belting, Hans, 2000. *Kép és kultusz*. Bp. Balassi.

Belting, Hans, 2009. *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. Bp. Atlantisz.

Biblia, 1982. Bp. Szent István Társulat.

Bicskov, Viktor, 1988. *A bizánci esztétika*. Bp. Gondolat.

Bonaventura, Szent, 1991. Élet fája. In: *Szent Bonaventura misztikus művei.* Bp. Szent István Társulat. 73–110.

Bugár M. István (szerk.), 2004. *Szakrális képzőművészet a keresztény ókorban. Forrásgyűjtemény*. I–II. Bp. Paulus Hungarus – Kairosz.

Dávid Katalin, 1981. *Magyar egyházi gyűjtemények kincsei.* Bp. Corvina.

Dávid Katalin, 2011. *A kereszt. Teológiai és ikonográfiai értelmezése az első évezredben*. Bp. Szent István Társulat.

Durand, Jannic, 1999. *L'Art byzantin.* Paris. Éditions Terrial.

Egeria útinaplója. Szentföldi zarándoklat a IV. századból. 2009. Bp. Jel Kiadó.

Háy János (szerk.), 1994. *Az isteni és az emberi természetről. Görög egyházatyák.* I–II. Bp. Atlantisz.

[73] Szívós 2012. 306.

Huyghe, René (ed.), 1981. *Larousse Encyclopedia of Byzantine and Mediaval Art*. London. Hamlyn Publishing Group.

Irmscher, Johannes (főszerk.), 1993. *Antik lexikon.* Bp. Corvina.

Kádár Zoltán, 1987. *Bizánci művészet.* Bp. Corvina.

Kirschbaum, Engelbert (főszerk.), 1968–1972. *Lexikon der Christlichen Ikonographie.* I–IV. Freiburg. Herder.

Kovács Éva – Lovag Zsuzsa, 1980. *A magyar koronázási jelvények.* Bp. Corvina.

Lazarev, Viktor 1979. *Bizánci festészet.* Bp. Magyar Helikon.

Lidov, Alexei, A Byzantine Jerusalem. The Imperial Pharos Chapel as the Holy Sepulchre. In: Hoffmann, Annette – Wolf, Gerhard (ed.), 2012. *Jerusalem as Narrative Space.* Leiden. Brill. 63–103.

Marosi Ernő, 1972. *A román kor művészete.* Bp. Corvina.

Nagy Mihály, 2007. *Lapidárium.* Bp. Magyar Nemzeti Múzeum.

Ostrogorsky, Georg, 2003. *A bizánci állam története.* Bp. Osiris.

Physiologus. 1986. Bp. Helikon Kiadó.

Schlüter, Lucy – Vinken, Pierre, 2009. Az Elsevierek Non Solus jelvénye. In: Simon Melinda (szerk.), *Kiadói és nyomdászjelvények.* (Szakirodalmi szöveggyűjtemény I.) Szeged. 27–49.

Schönborn, Christoph, 1997. *Krisztus ikonja.* Bp. Holnap.

Seibert, Jutta, 1986. *A keresztény művészet lexikona.* Bp. Corvina.

Szívós Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* Bp. Loisir.

Thiede, Carsten Peter, 2001. *A keresztfa megtalálása.* Bp. Corvina.

Toman, Rolf, 2005. *Román stílus.* Bp. Vince.

Uszpenszkij, Leonyid, 2003. *Az ikon teológiája az ortodox egyházban.* Bp. Paulus Hungarus – Kairosz.

Vanyó László (szerk.), 1980. *Apokrifek. (Ókeresztény írók II.)* Bp. Szent István Társulat.

Vanyó László, 1988. *Az ókeresztény művészet szimbólumai.* Bp. Szent István Társulat.

Vanyó László, 1995. *Katekézis, költészet és ikonográfia a 4. században.* Bp. Jel.

Ziehr, Wilhelm, 1998. *A kereszt: jelkép és valóság.* Bp. Helikon.

ELEKTRONIKUS SZAKIRODALOM

Arad, Lily, 2007. *The Holy Land Ampulla of Sant Pere de Casserres – a liturgical and Art-historical intrerpretation.* In: Miscellània litúrgica catalana vol. 15 p. 59–86. [2013. 04. 15.] http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000052/00000050.pdf

Bintley, M. D. J. 2011. The Byzantine Silver Bowls in the Sutton Hoo Ship Burial and Tree-Worship in Anglo-Saxon England. *Papers from the Institute of Archaeology* 21:34–45, DOI: http://dx.doi.org/10.5334/pia.378

http://www.pia-journal.co.uk/article/view/pia.378/438 [2013. 04. 08.]

Buckton, David (ed.), 1984. *The Treasury of San Marco, Venice.* Milano, Olivetti. http://www.metmuseum.org/research/metpublications/The_Treasury_of_San_Marco_Venice [2014. 05. 12.]

Dávid Katalin, 2003. *A kereszt mint jel és ereklye.* http://www.vigilia.hu/regihonlap/2003/8/david.htm [2013. 05. 08.]

Hostetler, Brad, 2012. *The Limburg Staurothek: A Reassessment.* http://www.academia.edu/879337/The_Limburg_Staurotheke_A_Reassessment [2013. 04. 10.]

Oommen, Ansel, 2013. Sacred Symbol of Armenian Church, National Identity Caught Up in Regional Politics. http://www.artesmagazine.com/2013/03/sacred-symbol-of-armenian-church-national-identity-caught-up-in-regional-politics/ [2013. 05. 12.]

Rhoby, Andreas, 2013. Secret Messages? Byzantine Greek Tetragrams and Their Display. http://art-hist.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=72#ftn10 [2013. 04. 18.]

Sághy Marianne, 2006. *A „szent hely" az első szentéletrajzokban.* http://www.vigilia.hu/regihonlap/2006/7/saghy.htm [2013. 10. 22.]

http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/harbaville-triptych [2012. 11. 18.]

Lovas Borbála, 2005. *Ádám a kereszt alatt*. http://magyar-irodalom.elte.hu/arianna/plaustrum/01LBoriD.html [2013. 03. 20.]

Hopko, Thomas, *Az ortodox istentisztelet – A Szent Kereszt felmagasztalása.* http://hungary.orthodoxia.org/?page_id=2031 [2013. 04. 19.]

http://www.academia.edu/879337/The_Limburg_Staurotheke_A_Reassessment [2013. 04. 10.]

http://www.armenianow.com/arts_and_culture/25925/unesco_armenian_khachkars_crossstones [2013. 05. 12.]

KÉPEK FORRÁSAI

1. kép: Durand, Jannic, 1999. *L'Art byzantin.* Paris. Éditions Terrial. 141.

2. kép: http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst_id=2557 Triptych Harbaville Louvre OA3247 n3.jpg [2013. 02. 14.]

3. kép: http://www.allposters.co.uk/-sp/Triptyque-d-Harbaville-Deesis-et-saints-Posters_i7328457_.htm [2013. 04. 24.]

4. kép: http://www.britannica.com/EBchecked/media/1021/Christ-as-Ruler-with-the-Apostles-and-Evangelists-The-female [2013. 05. 19.]

5. kép: http://www.flickr.com/photos/sjmcdonough/887846679/ [2013. 05. 19.]

6. kép: http://www.superstock.com/stock-photos-images/1899-47443 [2013. 05. 18.]

7. kép: http://en.wikipedia.org/wiki/Byzantine_Iconoclasm [2013. 07. 18.]

8. kép: http://www.flickriver.com/photos/28433765@N07/3764379357/ [2013. 07. 18.]

9. kép: http://www.metmuseum.org/research/metpublications/The_Treasury_of_San_Marco_Venice [2014.07.12.]

10. kép: Hoffmann, Annette – Wolf, Gerhard (ed.), 2012. *Jerusalem as Narrative Space*. Leiden. Brill. 87.

11–12. kép: http://en.wikipedia.org/wiki/Khachkar [2013. 07. 02.]

13. kép: http://art-hist.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=72#ftn10 [2014.07.20.]

14. kép: http://www.formonline.se/kyrkor/Ravenna/Apclasse/Sarkofagerna.html [2013. 07. 20.]

15. kép: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cividale_Bapterium_Callixtus_-_Sigwald-Platte_1.jpg [2013. 07. 20.]

16. kép: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestranza_lucchese_di_cultura_longobarda,_pluteo_con_framm_di_croce_e_animali,_600-620_ca.,_da_s._concordio,_lu.JPG [2013. 08. 11.]

17. kép: http://www.flickr.com/photos/18857561@N06/3481414114/ [2013. 08 .11.]

Testoppozíció az *Isenheimi oltár* táblaképein*

„Az ő vonásait – a megtestesült Isten Igéről beszélek –, mindenhol kitesszük közszemlére az érzékek számára, és érzékszerveink közt a legelsőt (ez pedig a látás) ezáltal megszenteljük…"[1]

„Kövesd Őt, ahová csak megy, mindig az Ő arcát nézve."[2]

Az emberi testhez kapcsolódó, szinte áttekinthetetlenül gazdag kulturális reprezentációk közül tanulmányomban a keleti és nyugati középkori keresztény kultúrában egyaránt központi jelentőségű tannal, a megtestesülés-teológiával összefüggésben álló, egyik késő középkori festészeti alkotást elemzem. A 16. század elején keletkezett *Isenheimi oltár Keresztrefeszítés-* és *Feltámadás*-táblája a nyugati Krisztus-ábrázolások sorozatába tartozik, amelyeken a szenvedő és a megdicsőülő emberi testet az addigi képtémák ikonográfiai hagyományainak szintéziseként is értelmezhetjük. A drámai kifejező erő révén ezek a táblaképek a végletekig fokozzák a test mint jelhordozó által kifejezhető vallási tartalmakat, a halál és az öröklét keresztény értelemben vett oppozícióját. A jelkapcsolatok és a jelentésalkotás vizsgálatában meghatározó elem az oppozíciók fogalma, az oppozíciós szerkezet olyan logikai rendszer, amely meghatározza a jelentést, amint Sandra Moriarty kifejti, „A jel tehát, különösen a vizuális jel, meghatározza egy dologról, hogy micsoda, de egyúttal azt is, hogy mi nem."[3] A jelentéshez az *Isenheimi oltár* esetében is hozzájárul az oppozíciók feszültsége, és a látványos különbségek.

---

* Első megjelenés: Test-oppozíció az *Isenheimi-oltár* táblaképein. In: Balázs Géza (szerk.), 2013. *A test szemiotikája. Testjelek a mindennapokban és a művészetben.* Bp. Magyar Szemiotikai Társaság. 187–199.

[1] *Damaszkuszi Szent Jánosnak védőbeszéde azok ellen, akik elvetik a szent képmásokat.* (726–730 k.) Bugár 2004. II. 61.

[2] *Meditationes Vitae Christi.* (13. sz.-i ferences irat.) Marosi 1997. 238.

[3] Moriarty 2010. 90.

A két oltártáblakép testábrázolásainak elemzésével szemantikai és pragmatikai vonatkozásokra keresem a választ: milyen jeltárgyak válnak érzékelhetővé a testek ábrázolásával? Mennyiben módosította az antropomorfizált keresztény ikonográfiát a nyugati szakrális művészet a 13. századtól kezdődően a már a 6–7. században kialakuló bizánci kánonhoz képest? Az *Isenheimi oltár* történeti keletkezése választ ad-e a nyugati ikonográfiai hagyományból levezethető, mégis, drámai hatásában abból kiemelkedő ábrázolásmód specifikumaira, illetve az oltártáblákat megrendelő isenheimi antonita kolostor apátja mint donátor mennyiben befolyásolhatta a vizuális jelelemek rendszerét?

Mary Douglas, szimbolikus antropológus az emberi testet meghatározó jelentőségű egyetemes szimbolikus jelenségnek tekinti. A test – mint a legáltalánosabb emberi tapasztalat – a társadalom működését, vallási eszméket, rituálékat, szokásokat is jelölhet. Mint írja, „A test modellként bármilyen körülhatárolt rendszert jelképezhet."[4] Ebben az összefüggésben a kulturális szimbólumok rendszere az emberi világ jelenségeihez kapcsolódó jelentéskonstruálásként is felfogható, amely képes kifejezésre juttatni az adott kultúrában megformált és hagyományozott világértelmezést. A keresztény kultúrában Krisztus testének ábrázolása rendelkezik ezzel a központi szereppel, melyet teológiai viták és megerősítések, és ennek megfelelően az ortodox és a katolikus keresztény művészet dokumentál.

Hans Belting *Kép-antropológiá*jában „A test képe mint emberkép" című fejezet tárgyalja a test európai képtörténetét. Rávilágít arra az ellentmondásra, amely az antik antropocentrikus kultúra, a testkultusz és a görög–római antropomorf panteon, valamint az ezzel összeegyeztethetetlen zsidó istenfelfogás között feszült. A kereszténység örökölte a test kérdésében ezt az ellenmondást, amely az ókeresztény művészet kibontakozásakor, az emberi figurák, Krisztus/Isten testi ábrázolhatóságának többször is fellángoló vitáiban nyilvánult meg.[5] A 4–5. század krisztológiai vitáiban győzedelmeskedő Szentháromság- és megtestesülés-tannal összefüggésben az Istenfiú testi ábrázolhatósága végül teológiai és dogmatikai megerősítést nyert.[6]

A keresztény képhagyomány szempontjából meghatározó 8–9. századi ortodox ikonvita pedig a képek vallásgyakorlatban játszott jelentőségének meg-

[4] Douglas 2003. 239.

[5] Belting 2003. 109.; Belting 2009. 61–62.

[6] A 451. évi khalkédóni zsinaton Theodorétosz, küroszi püspök teológiai nézeteit fogadták el, amely szerint Krisztus egyszerre ember és egyszerre Isten: személyében a végtelen isteni transzcendencia összekapcsolódik a véges, történeti emberi sorssal. Theodorétosz, 1994. 137–178.
Vö. Az Isten báránya szimbólum a korai középkor keresztény jelrendszereiben c. tanulmány.

erősítésével zárult, amely a 16. századig – a nyugaton fellángoló protestáns-katolikus képvitáig – a középkor évszázadain keresztül azt a konszenzust tette uralkodóvá, hogy a festményeknek (sőt, a latin kereszténységben a szobroknak is) létjogosultságuk, vallásgyakorlati funkciójuk van a keresztény templomokban.

Noha az ikonoklaszták is bibliai idézetekkel támasztották alá képellenességüket (pl. MTörv 5,8; Zsolt 96,7), az ikontisztelők és a képi ábrázolást pártolók számára a legfőbb érveket ugyancsak a bibliai, evangéliumi szöveghagyomány szolgáltatta. Damaszkuszi Szent János (Jóannész Damaszkénosz) a 8. század első felében írt *Apológiájá*ban így fogalmaz: „Ábrázold… szenvedéseit és isteni természetét jelző csodáit – melyeket a test tevékenységén keresztül isteni tevékenység vitt véghez –, üdvözítő keresztjét, eltemettetését, feltámadását, mennybemenetelét."[7] Tehát az antropomorf képi ábrázolás hívei a János evangéliuma „testté lett" ige (Jn 1,14) meghatározása nyomán, valamint a 4. századi Szentháromság-tanban megkülönbözetett isteni hiposztázis, a megtestesült Istenfiú előtti hódolatként határozták meg az ikonkultuszt: „Ezért hát bátran ábrázolom képileg a láthatatlan Istent: nem mint láthatatlant, hanem mint aki értünk láthatóvá vált azáltal, hogy testben és vérben részesült. Nem a láthatatlan istenséget képezem le, hanem az Isten láthatóvá vált testét."[8] Bár a nyugati vallásgyakorlat nem követte a képek Bizáncban kibontakozó kultikus tiszteletét, az illusztratív funkció jelentőségét a katolikus egyház is elismerte.[9]

A látható és megjeleníthető Krisztus-test, mint képtéma, tehát a kora középkori teológiai és vallásgyakorlatot érintő viták középpontjába került, majd mind az ortodox, mind a katolikus hagyományban – éppen az *Isenheimi oltár* megalkotásának koráig, a 16. század elejéig – a megtestesült Isten ábrázolása a keresztény képzőművészet fő ikonográfiai témájává vált. Ahogy a képtisztelet legnagyobb hatású teológusa, Damaszkuszi János fogalmazott: „Az ő vonásait

[7] Bugár 2004. II. 51.

[8] Bugár 2004. II. 48–49.

[9] „Ami az olvasni tudóknak az írás, a tanulatlan szemlélőnek ugyanaz a festészet, hogy azok, akik a betűket nem ismerik, legalább a falakon nézelődve olvassák azt, amit a kódexekben nem tudnak elolvasni." Nagy Szent Gergely pápa Serenushoz, Massilia püspökéhez írott 6. sz. végi levele. Marosi 1997. 29.
A nyugati keresztény művészet fontos dokumentuma, a 790-es években keletkezett *Libri Carolini* a korabeli bizánci képvitával kapcsolatban fejti ki a Karoling-udvar egyházi vezetőinek mértékadó állásfoglalást: „Ugyanis mi semmit sem kárhoztatunk a képekben az imádáson kívül, sőt egyetértünk azzal, hogy a szentek képei jelen legyenek a bazilikákban, nem imádásra, hanem a régi dolgok emlékezetére és a falak díszítésére, addig amazok hiszékenyen csaknem minden reményüket a képekbe helyezik." Redl 1988. 219.

[…] mindenhol kitesszük közszemlére az érzékek számára…"[10] A nyugati képhagyomány önálló fejlődése – amely az ortodox ikonográfiai hagyománytól való karakteres eltéréshez, az úgynevezett gótikus „realizmus", majd a reneszánsz stílus kibontakozásához vezetett, jól dokumentálható abban a változásban, ahogy Krisztus testi mivoltát ábrázolták. Ennek a hagyománynak jellemző és kiemelkedő példájaként, ikonográfiai szintézisként is tekinthetünk az *Isenheimi oltár* Krisztus-figuráira.

A nyugati gazdaságban, társadalomban és ezzel összefüggésben a kultúrában, a vallásgyakorlatban és a katolikus művészetben zajló, a 13. századtól kibontakozó változásban – amelyet az ortodox hagyomány képviselői mint „elvilágiasodást", az egyedül megfelelőnek ítélt, kanonizált ortodox ikonográfiai hagyománytól való eltávolodást utasítanak el[11] – újraértelmezték a kép funkcióját, valamint tartalmi-stílusbeli jellegzetességeit is. Krisztusnak mint a Szentháromság Fiúistenének testi valójára vonatkozó megtestesüléstan az antropomorfizáló ikonikus jelek[12] dominanciáját eredményezte a bizánci művészetben, már a 6–7. századtól kezdődően. Ennek önálló, új fejezetét nyitotta a 13. századi nyugati Krisztus-ikonográfia. A 13. század nyugati vallási megújulásában élen járó kolduló (ferences és domonkos) szerzetesrendek vallásgyakorlatában központi jelentőségre tett szert Krisztus evangéliumokban elbeszélt élettörténetének, testi szenvedésének átélése és a vallási élmény közvetítése minden keresztény hívő számára. Az aszkézis, az önostorozás, a böjt a 12. századtól kezdve egyre inkább arra szolgált, hogy a hívek a maguk fizikai valóságában éljék át Krisztus testi szenvedéseit, és ezeknek a vallásgyakorlatban megjelenő újdonságoknak a nyugati ikonográfiában is nyomon követhető a közvetlen hatása. Az 1264-ben bevezetett úrnapja *(Corpus Christi)* az ostya formában megjelenő Krisztus testének ünnepe, körmenetekkel, misztériumjátékokkal –

[10] Bugár 2004. II. 61.

[11] Az ortodox teológia által kanonizált bizánci művészeti formákat abszolutizáló felfogás még a 20. sz.-i szerzőknél is megfogalmazódik, megkérdőjelezve a középkori nyugati művészet keresztény értékeit: „…már a romanika végétől kezdve, a nyugati egyházművészet a fokozatos elvilágiasodás útjára lép, megváltoztatva ezzel saját értelmét és rendeltetését". Uszpenszkij 2003. 147–148.
A teológus Florenszkij még kritikusabban, és egyben elfogultabban fogalmaz: „A nyugati vallásos festészetből – a reneszánsztól kezdődően – egyszer s mindenkorra eltűnt a művészi igazság, s bár szavakban a festők az ábrázolt valósághoz való közelségüket és hűségüket hirdették, valójában semmi közük nem volt ahhoz a valósághoz, amelynek ábrázolására merészkedtek és jogot formáltak; még azt is szükségtelennek tartották, hogy az ikonfestészeti hagyomány szerény útmutatásaira odafigyeljenek… Holott az ikonfestészetben égi képek rögzültek." Florenszkij 1988. 30.

[12] Szívós 2012. 252.

az új, színpadias vallásosság jellegzetes megnyilvánulásai.[13] A ferencesek olykor előképekre támaszkodó prédikációkat tartottak, „statisztákkal" szemléltetve egy-egy evangéliumi történetet. Az *arma Christi* (a passióeszközök mint Krisztus testi szenvedésének tárgyai) 14. századtól felemelkedő kultusza, amely a domonkos Venturio da Bergamo kezdeményezéséhez kötődik, a szenvedés eszközeire átvitt devóció. Az Assisi Szent Ferenchez hasonlóan stigmatizált domonkos Sienai Szent Katalin (1348–1380) sorsa mutatta meg legszélsőségesebben „a test elpusztítására épülő középkori spiritualitás"-t.[14] A stigmatizáltság fontos aspektusa, amint Klaniczay hangsúlyozza, a stigma képjellege, ikonszerűsége. Úgy vélem, szemiotikai tekintetben a stigmát index jeltípusként határozhatjuk meg, hiszen az ortodox hagyomány csodás eredetű „nem emberkéz alkotta" képeihez hasonlóan a jel és a jeltárgy közötti konkrét fizikai kapcsolatot hangsúlyozza a legendairodalom.[15] Szent Bonaventura a következőképpen határozza meg Szent Ferencre stigmáinak eredetét: „magán hordozta Krisztus képét, mégpedig nem művészi kéz formázta kő- vagy fatáblákon, hanem az élő Isten ujjával testének tagjaiba írva" (*Legenda maior.* XIII. 5).[16] Mindezzel összefüggésben a *Vir Dolorum* (lat. 'fájdalmak férfija'), a sebektől borított testű Krisztus a késő középkor vallási gondolkodásának meghatározója.[17] Az *Isenheimi oltár* megfeszített Krisztusa ennek a nyugati ikonográfiai hagyománynak az örököse, végletekig fokozva a testi kín jegyeit. *(Ld. 1., 2. kép)*

A településektől távoli kolostorokban élő bencés, ciszterci szerzetesrendek vallásgyakorlatától és a pompázatos egyházi rituáléktól eltérően a kolduló rendek a falvak, városok szélére települve a lakosok tanítására, közvetlenebb igehirdetésre törekedtek. Szent Ferenc az Assisi környéki településeken folytatott prédikációinak motivációját így jellemezte életrajzírója, Celanói Tamás:[18] „annyira szomjúhozta embertársainak Istenhez vezetését", hogy prédikációnak hatékonysága érdekében „Egész testéből nyelvet csinált".[19] A ferences vallásgyakorlat jellegzetes, a 13. században újdonságnak számító elemeiről szóló források azt bizonyítják, hogy a pápai támogatást is elnyerő vallásesemény és -élmény olyan döntő fordulatot hozott, amellyel összefüggésben az egyházi megrendelésre készülő oltárképek, szobrok ikonográfiai tematikái, formai je-

[13] Klaniczay 2000. 164.

[14] Klaniczay 2000. 167–168.; Klaniczay 2014. 42–43.

[15] Vö. Az Isten báránya szimbólum a korai középkor keresztény jelrendszereiben c. tanulmány.

[16] Klaniczay 2014. 36.

[17] Klaniczay 2000. 157.

[18] A *Vita Prima* a Celanói Tamás által IX. Gergely pápa kérésére 1228-ban megírt és felolvasásra közzétett első Szent Ferenc-életrajz.

[19] Celanói 1993. 102.

1. kép
Isenheimi oltár. Colmar, Musée d'Unterlinden (egykori dominikánus kolostor)

gyei is megváltoztak. A hangsúly a hívek által megélhető vallási érzelemre, a jézusi történet által kiváltott, átélhető azonosulásra, szó szerint testközeli tapasztalásra helyeződött, amely akár szélsőséges, szenvedélyes formát is ölthetett. Szent Bonaventura ferences teológus, a *Legenda maior* szerzője szerint „Ferenc példája ugyanis a Krisztus hitében ellanyhult híveket az egész világon feltüzelte" (X. 7).

A 13–14. századi nyugati vallásgyakorlatot döntően befolyásoló ferences hagyomány, amint arra Klaniczay rámutat, a 12. századtól „a levegőben volt". Ennek lényege: „érzelemmel teli átéléssel és testi utánzással megérteni Krisztus kereszthalálát, megváltó szenvedéseit."[20] Például a Lukács evangéliuma nyomán a betlehemi születéstörténet adventi prédikáció keretében történő felelevenítése is a „túláradó érzelem" jegyében zajlott, amelyben a konkrét tapasztalás és az érzéki észlelés sajátosan kapcsolódott egybe a spiritualitással: „[Assisi Szent Ferenc] A betlehemi kisded és Jézus nevének kiejtésekor nyelvével mintegy végignyalta ajkát, és ínyével boldogan élvezte a szó édességét."[21] A *Vita Prima* XXX. fejezete számol be a Greccióban 1223. adventjén a Ferenc

[20] Klaniczay 2014. 37.
[21] Celanói 1993. 92.

által állított betlehemről, a következőképpen fogalmazva meg a szent motivációját: „Meg akarom ugyanis eleveníteni a betlehemi kisded emlékezetét, és tulajdon testi szemeimmel akarom szemlélni gyermeki korlátoltságának kényelmetlenségeit, látni akarom, hogyan helyeztetett a jászolba és hogyan feküdt a ló és a szamár előtt a szénán."[22]

A tévesen Szent Bonaventurának tulajdonított *Meditationes vitae Christi* (lat. 'Elmélkedések Krisztus életéről') egy ismeretlen, 13. századi ferences szerző műve, amely a 17. századig nagy hatást gyakorolt, a nyugati ikonográfiára és vallásos irodalomra, a latin szöveg illusztrált változatokban is elterjedt, de számos nyelvre is lefordították. A szinte „új apokrif evangéliumként" olvasott kézirat késő gótikus és kora reneszánsz ikonográfiára gyakorolt meghatározó hatását Emile Mâle és Eörsi Anna is kiemeli.[23] Ez a mű is a bibliai történeteknek a korabeli mindennapi életből vett, érzelemdús jelenetekkel történő megjelenítését képviseli, amelynek célját a következőképpen fogalmazza meg. „Ne tartsd méltatlanoknak az alantas dolgokat, s azt, ami gyermekesnek tetszik a Jézusról való szemlélődésben, mert mindez felkelti az áhítatot, növeli a szeretetet, felébreszti a hevülést, kiváltja az együttérzést, segíti a tisztaságot és egyszerűséget, táplálja az alázatosság és a szegénység erejét, megőrzi a közvetlenséget, szilárdítja és növeli a reményt."[24]

Ez az új vallásfelfogás és vallásgyakorlat, amely a spiritualitást a fizikai valóság konkrétumaival, érzelmi átélésével kapcsolta egybe, megelőlegezte azt a tárgyi környezet részleteire, életteli figurákra koncentráló ikonográfiát, amely a gótika és a reneszánsz szakrális műalkotásaiban köszön vissza. Az ortodoxia „elvilágiasodás"-vádjával szemben, tehát a korabeli források azt bizonyítják, hogy a nyugati keresztény művészet a 13. században kibontakozó vallásgyakorlatba ágyazódott. A Ferenc által berendeztetett betlehemi jászol tárgyi valósága a nyugati ikonográfia Jézus születése-képtémájának elmaradhatatlan, realista módon megjelenített kelléktárát előlegezte meg.[25] Szemiotikai fogalommal meghatározva, pragmatikai ikonizálódás zajlott le, ugyanis a jelhasználó közösség értékrendjében olyan változás történt, amely kedvezett az ikonicitásnak.[26]

[22] Celanói 1993. 91.

[23] Mâle 1982. 79., 122.; Eörsi 1997. 35–45.
A Pszeudo-Bonaventura irat 13–14. sz.-i ikonográfiára gyakorolt hatását bizonyítja Giotto padovai freskósorozatának elemzése is: Imdahl 2003.

[24] Marosi 1997. 237.

[25] Klaniczay 2000. 161.

[26] Szívós 2012. 263.

A krisztusi szenvedés átélése hasonlóképpen intenzív érzelmi attitűdöt bizonyít, ezt fejezi ki a stigmatizáció[27] legendája is: „mintha csak együtt függött volna Isten Fiával a kereszten, testének öt helyén a szenvedés és a kereszt jelével volt megjelölve" – számol be a korabeli forrás.[28] Klaniczay Gábor a testi valóságában látható, érzékelhető krisztusi szenvedés jelentőségét hangsúlyozza: „A stigmatizáció legendája látványos testi metaforában foglalta össze mindazt, amit rendtársai róla gondoltak. »Alter Christus«-nak nevezték, aki úgy átélte Krisztus szenvedéseit, hogy azok még a testén is elváltozásokat okoztak."[29]

A 14–15. századi nyugati művészetben tehát a kolduló rendek által Európaszerte képviselt vallási élménynek, vallásgyakorlatnak meghatározó szerepe volt. A megtestesülő Istenfiú (Jézus születése képtéma), a testi mivoltában szenvedő, keresztre feszített és a feltámadott Krisztus vizuális megjelenítésében az ortodox ikonművészetre jellemző konvencionális sémákat és spiritualizáló esztétikai kánont felváltó realista tendencia a vallási üzenet valóságos, drámai eseményként való megértését és érzelemteli átélését célozta. Az evangéliumi történetek megjelenítő erejű és egyben élményszerű végiggondolása, amelyhez a reneszánsz képtémák festői megjelenítésének sajátos funkciója is igazodott, jól megragadható az 1454-ben, fiatal lányok számára írt *Zardino de Oration* ('Az imádság kertje') című kötet alábbi gondolatmenetében is: „Hogy jobban megértsd a Passió történetét, s hogy könnyebben emlékezetedbe véshesd minden mozzanatát, hasznos és szükséges, hogy ismert dolgokhoz kössed a helyeket és a személyeket. … Azután pedig gondolj általad jól ismert személyekre: képviseljék számodra ők a Passió szereplőit – magát Jézust, a Szűzanyát… akiknek alakját meg akarod formálni elmédben."[30] A középkori képzőművészeti alkotásokon a historikus szemlélet oly szembetűnő mellőzése, a bibliai történetek kortárs eseményként való megjelenítése, tehát az átélés, az élmény hangsúlyozása – a források tanúsága szerint – kifejezetten vallási szempontokat is szolgált. Gábor Györgynek a múlt eseményeit ábrázoló képi reprezentációk élményszerűségére vonatkozó megállapítása különösen érvényes a nyugati késő középkori festészet törekvéseire: „A múlt képek által közvetített érzéki élménye természetesen nem történeti információ, ámde a vizuá-

[27] A krisztusi sebekben való csodás részesülés legendája, melynek következtében Ferenc „a keresztre feszített Úr keresztre feszített szolgája" lett, a *Vita Prima* Második könyvének III. fejezetében olvasható. Celanói 1993. 99–100.

[28] Celanói 1993. 96.

[29] Klaniczay 2000. 162.; Klaniczay 2014. 35.

[30] Baxandall 1986. 53.

lis reprezentáció a múlt imaginárius világának érzékelhetővé tett megidézése. Emóciók, hitek és képzetek: megannyi mentális manifesztáció."[31]

Max Dvořák a gótikus művészet formai újdonságainak jegyeit a következőképpen határozza meg: „Nemcsak a művészileg felfokozott valóság-benyomásokat és a természeti, élő organizmusokon uralkodó erőket kellett megtestesíteniük, hanem a valóságos formát olyan minőségekkel összekapcsolniuk, melyek a néző elé állítják az isteni szubsztanciáját, e szubsztancia működését, a transzcendens törvényszerűségét is."[32] Tehát a középkori művészet idealizmusa és realizmusa egyaránt összefüggésben áll a nyugati kereszténység spiritualizmusával, a gótikus és reneszánsz művészet „elvilágiasodás"-ként való értelmezése nem tekinthető helytállónak. A nyugati keresztény vallásgyakorlat forrásai azt bizonyítják, hogy „A természethez, az érzéki világhoz való visszatérés a 12. századtól kezdve nemcsak tematikai, hanem formai értelemben is a középkori spiritualizmus hatalmas alapján játszódott le."[33] A nyugati képhagyomány alakítását a teológiai vitákban is járatos egyházi megrendelők döntően befolyásolták, ezért közvetetten bár, de a nyugati egyetemeken zajló *universalia*viták nominalistáinak álláspontja is összefüggésbe hozható a sémákra redukált formai hagyománnyal szakító, a valós természeti jelenségeket ábrázoló törekvésekkel a kora gótika kibontakozásától kezdődően.[34]

A gótika és a reneszánsz formai megoldásai a természeti formák végtelen változatosságát a maguk valóságában ábrázolják, amelyhez, különösen Itáliában, a római művészet (elsősorban a szobrászati alkotások) realista formai jegyei is példát szolgáltattak, már a trecento időszakában is. A fizikai, testi világ részletező festészeti megörökítésében különösen a 15. századi flamand – az olajfestészeti eljárást tökéletesítő – iskola járt az élen a genti van Eyck fivérek meghatározó munkásságával. Az *Isenheimi oltár* (1515) ebben a törekvésben is a késő-középkori nyugati festészeti hagyományok örökösének tekinthető. Krisztus testének megformálásában mindaz, ami a jellegzetes nyugati Krisztus-ikonográfiában a korábbi századokban elfogadottá vált, szintézisbe olvadva és ugyanakkor drámai felfokozásban jelenik meg a Grünewaldnak tulajdonított

[31] Gábor 2011. 146.

[32] Dvořák 1980. 52.

[33] Dvořák 1980. 77.

[34] A középkori nyugati teológia universaliavitájában a nominalizmus elvét vallók (pl. William Ockham ferences teológus) szerint az elvont fogalmak jeleit az egyes teremtmények valódi képével kell helyettesíteni, szemben az ún. realizmuselvvel. le Goff 1979. 72–74., 184–185.; Duby 1984. 196–200.

festményeken.[35] Az eredetileg az isenheimi antonita kolostor szentélyébe készült monumentális szárnyas oltár ma a colmari, 13. századi dominikánus kolostor épületében működő múzeumban (Musée d'Unterlinden) látható, az egykori kápolnában. *(Ld. 1. kép)* A szárnyas oltár három pozíciója eredetileg az egyházi év ünnepeihez igazodott, hiszen a polyptichon a vallásgyakorlat része volt, ahogy Hans Belting fogalmaz, a „művészet előtti" kultikus funkció dominált.[36] Ma viszont, különválasztva, mindhárom pozíció megtekinthető, modern értelemben vett művészeti alkotásként.[37]

A korábban készült legbelső, harmadik pozícióban feltáruló, Niclaus Haguenau alkotta faszobrászati együtteshez (Remete Szent Antalt középen, apáti fenségben, Szent Jeromostól és Szent Ágostontól övezve) illeszkedve összesen hét Grünewald-kompozíció alkotja a szárnyas oltár táblaképegyüttesét. Az első pozíció, a csukott állapotba helyezett szárnyak táblaképeinek monumentális központi kompozíciója a *Keresztrefeszítés,* amelyet a jobb szárnyon Remete Szent Antalt, a bal szárnyon Szent Sebestyént ábrázoló táblakép övez. *(1. kép)* A predellakép Krisztus siratását ábrázolja. A második pozíció négy táblaképe az angyali üdvözlet, Jézus születése–Madonna, jobb oldalon pedig Krisztus feltámadásának képtémáit jeleníti meg. A harmadik pozíció faszobrászati központjához jobbról a *Szent Antal megkísértése* tábla, bal oldalon pedig a *Remete Szent Pál és Remete Szent Antal találkozása* tábla illeszkedik mozgatható szárnyként. A predella második pozíciója a Jézus és az apostolok-téma szobrászati megformálása. A szárnyas oltár komplex jelentéshez hozzájárul a különidejűség is, hiszen a külön-külön feltáruló pozíciók diakrón jelsort alkotnak.[38]

Az oltár ikonográfiai témáit és formai jegyeit, azaz szemantikai vonatkozásait meghatározza a pragmatikai dimenzió. Ugyanis a forrásadatok szerint a monumentális szárnyas oltár az isenheimi antonita kolostor kórháztemploma számára készült, amely bélpoklosok gyógyítására szakosodott, és ahol leprában és különböző bőrbetegségekben szenvedőket is fogadtak.[39] A késő gótikus német festészet jellegzetes műfaja volt a szárnyas oltár, amely a főoltárok-

[35] A Grünewald néven ismert festő valójában Mathis Gothardt-Neithardt (1470/80 Ascheffenburg v. Würzburg; †1528 Halle). A Grünewaldra vonatkozó téves 17. sz.-i adatokat a 20. sz. eleji művészettörténeti kutatások helyesbítették, források alapján beazonosítva az *Isenheimi oltár* és még számos festmény, valamint rajz valódi alkotóját, Mathis Gothardt-Neithardt mestert. Fraenger 1988. 114–115.

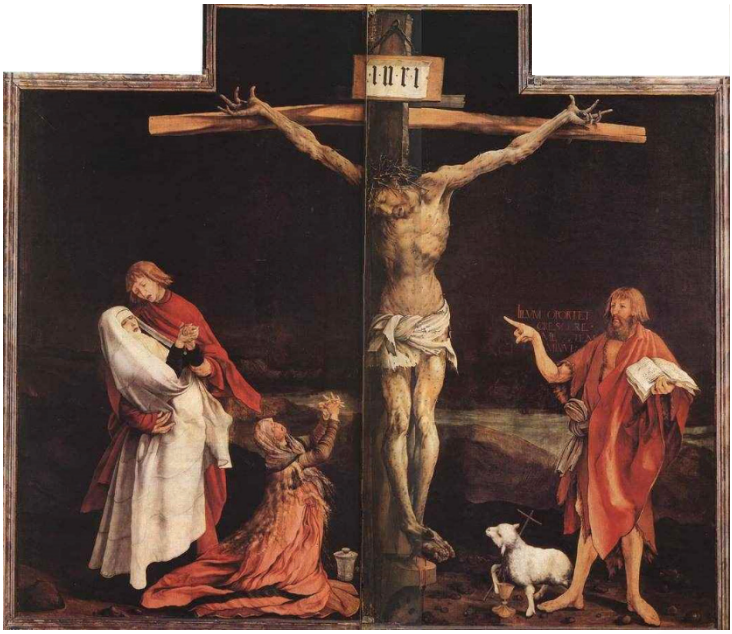
[36] Belting 2000. xxi.

[37] http://www.musee-unterlinden.com/isenheim-altarpiece.html

[38] Szívós 2012. 281.

[39] Fraenger 1988. 11.

ra helyezett monumentális retábulumok,[40] faszobrászati és táblaképalkotások összetett kompozícióiból állt. Jellemzően kollektív megrendelők (egyházi vagy világi közösségek, céhek) adták a megbízatást, akik számára reprezentációt, identitást, és a vagyoni ráfordítással egyenes arányban tekintélyt biztosított egy monumentális szárnyas oltár elkészíttetése és templomi elhelyezése. Ebből következően az ikonográfiai programban a helyi hagyományoknak is szerepe volt, amelyek beazonosíthatóak az egyes ikonográfiai elemekben.[41] Így tehát a korabeli isenheimi apát, Guido Guersi mint megrendelő, a kolostor védőszentje, Remete Szent Antal[42] figuráját mind a polyptichon szobrászati, mind festészeti témáiban az ikonográfiai program kiemelt szereplőjeként határozta meg. Az



2. kép
Keresztrefeszítés.
Az Isenheimi oltár
1. pozíciójának középső táblaképe

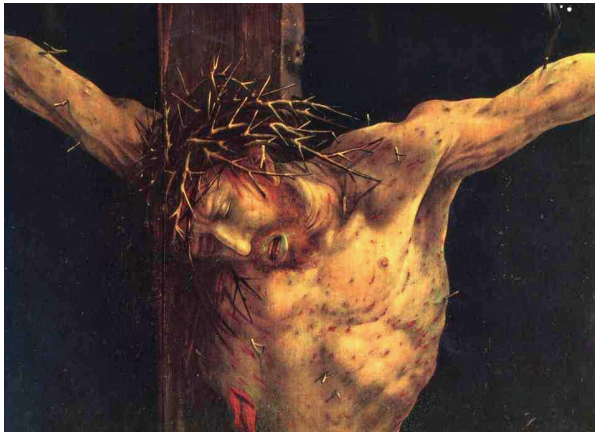
[40] A *retablo* oltárfal, mely az oltár (tabulum) mögött vagy azon áll.

[41] Belting 2000. 476–477.

[42] A 3–4. sz. határán élt Remete Szent Antalt az egyiptomi sivatagi remetemozgalom megalapítójaként tisztelik, akinek nyugati kultuszát a 11. sz.-i Franciaországban alapított, gyógyításra szakosodott antonita rend alapozta meg, majd legendáját és az erre épülő ikonográfiáját a *Legenda aurea* elbeszélése tette közismertté. Grynaeus 2002. 25.
A legendagyűjtemény domonkos rendi összeállítója, Jacobus de Voragine az Antal-legendához Szent Atanáz és Szent Jeromos műveit vette alapul. Szikszai 2009. 22.

antoniták betegápoló funkciójával, a járványos vagy annak vélt betegségek (pl. pestis, „szentantaltüze", lepra) testi tüneteit, a gyötrődőket, szenvedőket ápoló szerzetesi munkával kétségtelenül összefügg a testi szenvedés jeleit felfokozó isenheimi megfeszítettábrázolás.[43] *(Ld. 2–3. kép)*

A kor gyógyíthatatlan betegségeit, kínzó gyötrelmeit tehát oly módon jelöli a megkínzott Krisztus-test, hogy a megrendelési körülményeket ismerve ennek nem csupán szemantikai, hanem pragmatikai dimenzióit is megállapíthatjuk. Fraenger is kiemeli, hogy az oltárképsorozat a „járványkórház szenvedéstartalmával áll a legbensőségesebb kapcsolatban".[44] Remete Szent Antal többek között a róla elnevezett „szentantaltüze" (más elnevezéssel „pokol tüze", „égető szenvedés"), járványnak hitt betegségben szenvedők védőszentje is volt a középkorban, amely betegséget valójában a kenyérgabona anyarozs-szennyezéséből eredő tömeges mérgezés (ergotizmus) váltott ki.[45] A kolostorba betegségük enyhüléséért zarándokoló emberek, „az isenheimi nyomorultak a sebekkel borított krisztusi testben látták az ő Jézusukat, a hétszeresen megalázottak és megbántottak Istenét".[46] *(Ld. 3. kép)* Egy 1478-ban közreadott antonita statutum a betegek oltár elé vitelét írja elő, amely alapján feltehető az isenheimi polyptichon gyógyító célzata is.[47]



3. kép
Keresztrefeszítés, részlet az *Isenheimi oltár* 1. pozíciójának középső táblaképéről

Az *Isenheimi oltár* ünnepnapokon feltáruló második pozíciója viszont a keresztény megváltástan jegyében az életerő, a szépség diadalát hirdeti, a karácsonyi és a húsvéti egyházi ünnepkörhöz kapcsolódva. A második pozíció

[43] Az antonita rend alapításának, gyógyító tevékenységének legismertebb legendája a 11. sz.-i súlyos franciaországi járványokhoz kötődik, amely szerint Vallois grófja, Gaston alapította a rendet fia gyógyulását követően. Grynaeus 2002. 54–55.

[44] Fraenger 1988. 11.

[45] Grynaeus 2002. 11–12.

[46] Fraenger 1988. 12.

[47] Szikszai 2009. 84.

4. kép
Feltámadás. Az Isenheimi oltár
2. pozíciójának jobb oldali táblaképe

táblaképsorozata *(Angyali üdvözlet, Jézus születése, Madonna, Feltámadás)* Fraenger szerint liturgiailag megalapozott.[48] A megtestesülés-teológia szempontjából kiemelt események láthatók: balról jobbra a testet öltés kezdete *(Angyali üdvözlet)*, majd beteljesülése a születésben *(Madonna)*, és végül a testi feltámadás csodája. A *Feltámadás*-táblakép az éjszaka sötétségében a sírból vakítóan fényes, éteri fénygömbben kiemelkedő Krisztus immár sebektől mentes, ragyogó testének ábrázolásával a kereszténységnek a testi feltámadás ígéretét hirdető tanait jeleníti meg, amely „az anyagtól való elszakadás és isteni átszellemülés csodája".[49] Az égbe emelkedő, fénylő Krisztus-test – fizikai törvényszerűségeket meghaladó, lebegő formájában – a földöntúli valóság és szépség, illetve a dicsőség vizuális érzékeltetése, amely a páli teológiának[50] megfelelően a kereszténység legfőbb eszméjének képi megformálása. *(Ld. 4. kép)*

Azaz a megfeszített Krisztus-testben döbbenetes erővel kifejeződő testi fájdalom, és ezzel szemben a fizikai gyötrelmeket, szenvedést, halált legyőző, megdicsőült, feltámadó Krisztus-test oppozíciója, valamint a betegségek elleni védelmezőként tisztelt Remete Szent Antal négyszeres megjelenése[51] a polyptichon ikonográfiai programjában nem csupán az általános keresztény világ-

[48] Fraenger 1988. 281.

[49] Fraenger 1988. 278.

[50] „Ha pedig Krisztus nem támadt föl, semmit sem ér a hitetek." 1Kor 15,17

[51] Az *Isenheimi oltár* első nézetén a jobb oldali szárnyon látható Remete Szent Antal, a harmadik pozíción pedig a két Grünewald-festményen (bal oldal: Szent Antal megkísértése, jobb oldal: Szent Antal és Szent Pál találkozása), amelyek között a faszoboregyüttes központi figurája az antonita apáti díszruhában, emelvényen díszes karosszékben ülő, jellegzetes Antal-attribútumokkal (disznó, tau-kereszt) megjelenített szent.

képpel, de az isenheimi antonita vallásgyakorlattal is szoros összefüggésben állt. A testi gyötrelem, a részvét, a segítség megjelenítésén túl a kínokon és a halálon felülemelkedő feltámadás és a mennyei dicsőség keresztény reménye vizuális üzenetként manifesztálódik az isenheimi polyptichon táblaképsorozatának ikonográfiai programjában, különösen a két Krisztus-test végletes ellentétpárjában.

Grünewald tehát a megrendelő, Guido Guersi antonita apát instrukciónak megfelelően, a hagyományos nyugati ikonográfia rendszerében alkotott, a művészi invenció csakis ennek keretében bontakozhatott ki. Hans Belting Bellininek 1470 körül keletkezett *Pietá*ja kapcsán hangsúlyozza, hogy az ikonográfiai tradíció meghatározó volta az egyházi megrendelések esetén jellemző a 15. század végén is, mint írja: „a kitüntetett téma kizárta a megformálás mindenfajta tetszőlegességét".[52] Egy újonnan megrendelt keresztény tematikájú alkotás legfeljebb az adott téma ismert és megszokott ábrázolási hagyományainak újraértelmezésére vállalkozhatott. A tradíció és a minták ismeretében fedezhettek fel a kortársak invenciót az új alkotásban. Ezt figyelembe véve az *Isenheimi oltár* két Krisztus-táblaképe is beilleszkedik abba a késő középkori hagyományba, amely a jól ismert ikonográfiai témák követésén túl, elsősorban a formai megoldások terén, új elemeket is bevon a művészi kifejezéstárba.

Mindkét Krisztus-téma ikonográfiai szintézisnek tekinthető, amely több, az adott témához kapcsolódó képi hagyomány jellegzetességeit sűríti, ezzel is növelve a drámai hatást. A *Keresztrefeszítés*-tábla az evangéliumi narratív képtéma (a Krisztustól balra álló Szűz Mária, János apostol és Magdolna csoportja) és a keresztrefeszítés-allegória (a Krisztustól jobbra álló Keresztelő János és az Isten báránya[53]) együttes kompozíciója. A narratív és az allegorikus ikonográfiai téma kompilációja más késő középkori oltárképeken is előfordul, az ábrázolás valódi invencióját inkább az arányaiban megnövelt, sebektől borított, görcsösen vonagló kéz- és lábfejekkel ábrázolt Krisztus látványában határozhatjuk meg, amely a *Vir Dolorum* ikonográfiát is integrálva, az emberi megkínzottság, a fizikai gyötrelem, megalázottság és a haláltusa megrázó képe. *(Ld. 3. kép)* E vonások alapján a gótika expresszionizmusának egyik csúcsaként is értékelik a *Keresztrefeszítés* Krisztus-ábrázolását.[54]

Ezzel a szenvedő testtel végletes ellentétet képez a *Feltámadás*-tábla Krisztusa, amely szintén több ikonográfiai témát von egybe. A feltámadásjelenet hagyományos ábrázolása a sírból kilépő Krisztust jeleníti meg, viszont az isen-

[52] Belting, 1989. 15.

[53] Vö. Az Isten báránya szimbólum a korai középkor keresztény jelrendszereiben c. tanulmány

[54] Kristeva 1998. 43.

heimi tábla fénylő testtel felemelkedő, felemelt karokkal a sír fölött lebegő Krisztusa a mennybemenetel képtémáján túl a színeváltozás és a mennyei dicsőségben trónoló Krisztus képtémáinak jellegzetes ikonográfiai jegyeit is szintetizálja. *(Ld. 4. kép)* A két kiemelt kompozíció, szemiotikai tekintetben, interikonikus jelsornak[55] is tekinthető, mivel több ikonográfiai típust, ikonikus sort egyesítenek magukban.

Fraenger a *Feltámadás*-tábla kapcsán ellentmondásnak tekinti azt, hogy miközben az *Isenheimi oltár* figurái a reneszánsz festészeti vívmányainak megfelelően plasztikusak, a fény-árnyék technika, a drapériák megfestése valósághű, a pszichológiai tolmácsolás kimagasló (sőt, a sötét háttér és az élesen megvilágított figurák drámai hatása már a barokkot előlegezi), a kompozíció és az egyes motívumok a középkori gótikus ikonográfiai tradíciókat képviselik.[56] A *Feltámadás*-tábla felemelt karú, az egész felsőtestével dicsfény-fénygömbben lebegő Krisztusának ábrázolása valóban összefüggésbe hozható pl. a III. Ottó evangeliáriumának Máté evangélista miniatúráján látható figura ábrázolásával. Azonban a nyugati keresztény ikonográfiai tradíció sajátos egybekapcsolódásai, úgy vélem, nem ellentmondásosak az isenheimi antonita kolostor megrendelésére készített szárnyas oltár esetében, a paradigmatikai szempontokat is figyelembe véve.

A keresztény teológia emberi és isteni egybekapcsolódásaként értelmezett Krisztus-test képi ábrázolásai között az *Isenheimi oltár* azért is érdemel kitüntetett szerepet, mert közvetlenül a reformáció kibontakozása előtt, a középkori nyugati festészeti hagyománynak nem csupán a szintézisét nyújtja, hanem kivételes művészi invencióval, testoppozícióban láttatja a keresztény megváltásteológia lényegét. A fizikai gyötrelmeknek kitett halandó test és a megdicsőült, halhatatlanná vált, feltámadt test ellentétpárjával szembesülhettek a hívek, az isenheimi kolostor reménytelenül gyötrődő betegei, akiknek az oltár a vallás nyújtotta reményt közvetíthette.

SZAKIRODALOM

Baxandall, Michael, 1986. *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet.* Bp. Corvina.
Belting, Hans, 1989. *Giovanni Bellini: Pietà.* Bp. Corvina.
Belting, Hans, 2000. *Kép és kultusz.* Bp. Balassi.
Belting, Hans, 2003. *Kép-antropológia.* Bp. Kijárat.
Belting, Hans, 2009. *A hiteles kép. Képviták mint hitviták.* Bp. Atlantisz.
Biblia, 1982. Bp. Szent István Társulat.

[55] Szívós 2012. 282.

[56] Fraenger 1988. 74–75.

Bugár M. István (szerk.), 2004. *Szakrális képzőművészet a keresztény ókorban. Forrásgyűjtemény.* I–II. Bp. Paulus Hungarus – Kairosz.

Celanói Tamás életrajzai Szent Ferencről. (Vita Prima; Vita Secunda; Tractatus de Muraculis) 1993. Szeged. Agapé.

Douglas, Mary, 2003. Külső határok. In: Biczó Gábor (szerk.), *Antropológiai irányzatok a második világháború után*. Debrecen. Csokonai. 239–251.

Duby, Georges, 1984. *A katedrálisok kora.* Bp. Gondolat.

Dvořák, Max, 1980. Idealizmus és naturalizmus a gótikus szobrászatban és festészetben. In: Dvořák, Max: *A művészet szemlélete.* Bp. Corvina. 37–117.

Eörsi Anna, 1997. Deus in figura pueri. A gyermek Jézus a középkori és a reneszánsz művészetben. In: *Pannonhalmi Szemle* V/1997. 35–45.

Florenszkij, Pavel, 1988. *Az ikonosztáz.* Bp. Corvina.

Fraenger, Wilhelm, 1988. *Matthias Grünewald.* Bp. Corvina.

Gábor György, 2011. Az akarat kiábrázolása, a történelem megképesítése. In: Bacsó Béla – Gábor György – Gyenge Zoltán – Heller Ágnes. *A szépség akarata. Kép és filozófia.* Bp. Typotex. 126–202.

Grynaeus Tamás, 2002. *Szent Antal tüze*. Bp. Akadémiai Kiadó.

Imdahl, Max, 2003. *Giotto: Arénafreskók; Ikonográfia, ikonológia, ikonika.* Bp., Kijárat.

Bugár M. István (szerk.) 2004., *Szakrális képzőművészet a keresztény ókorban. Forrásgyűjtemény.* I–II. Bp. Paulus Hungarus – Kairosz.

Klaniczay Gábor, 2000. Elgyötört test és megtépett ruha. Két kultúrtörténeti adalék a performance gyökereihez. In: Szőke Annamária (szerk.), *A performance-művészet*. Bp. Artpool – Balassi – Tartóshullám. 145–183.

Klaniczay Gábor, 2014. A stigmatizáltak. Az emberi test mint kép a szenvedő Krisztusról. *BUKSZ* XXVI. 1. 34–44.

Kristeva, Julia, 1998. Holbein halott Krisztusa. In: Thomka Beáta, *Narratívák. 1. Képelemzés*. Bp. Kijárat. 37–58.

le Goff, Jacques, 1979. *Értelmiség a középkorban.* Bp. Magvető.

Mâle, Émile, 1982. *Religious Art from the twelfth to the eighteenth century*. Princeton. University Press.

Marosi Ernő, 1997. *A középkori művészet történetének olvasókönyve. XI–XV. sz*. Bp. Balassi.

Moriarty, Sandra, 2010. Vizuális szemiotika – elmélet. In: Blaskó Ágnes – Margitházi Beja (szerk.), *Vizuális kommunikáció*. Bp. Typotex. 85–107.

Redl Károly (szerk.), 1988. *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez.* Bp. Gondolat.

Szikszai Mária, 2009. Matthias Grünewald isenheimi oltárképei. Antonita kórházkolostorok. In: Szikszai Mária, *A művészet antropológiája*. Kolozsvár. KJNT – BBTE Magyar Néprajzi és Antropológiai Tanszék. 83–92.

Szívós Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* Bp. Loisir.

Theodorétosz, 1994. Az Úr emberré válásáról. In: Háy János (szerk.), *Az isteni és az emberi természetről. Görög egyházatyák.* II. Bp. Atlantisz. 137–178.

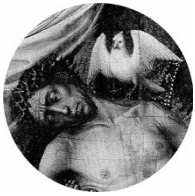
Uszpenszkij, Leonyid, 2003. *Az ikon teológiája*. Bp. Paulus Hungarus – Kairosz.

ELEKTRONIKUS SZAKIRODALOM

Szent Bonaventura: *Legenda Major* http://www.fvr.hu/forras/LegMaj.html [2012. 05. 25]

KÉPEK FORRÁSA

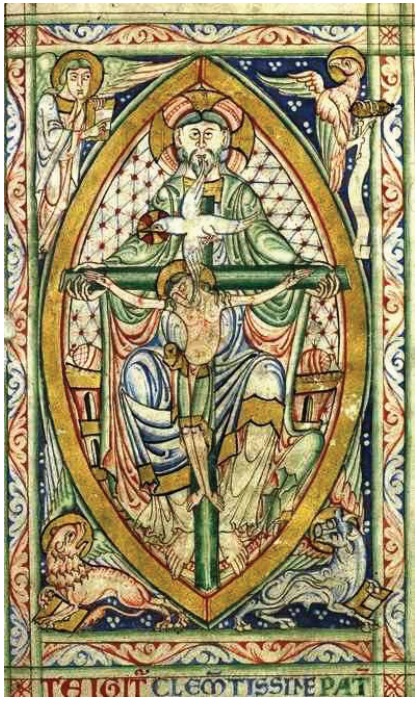
1. kép: http://www.wga.hu/support/viewer/z.html
2. kép: http://www.wga.hu/support/viewer/z.html
3. kép: http://www.ibpc.org.nz/the-isenheim-altarpeice/
4. kép: http://www.wga.hu/support/viewer/z.html



A forma szemantikája – a kegyelem trónusa egy korai képtípusának ikonikai elemzése*

A Szentháromság ikonográfiai típusai közül az úgynevezett kegyelem trónusa képtípus jellegzetesen a nyugati ikonográfiához kötődik, kódexillusztrációkon, majd táblaképeken, freskókon tűnt fel. Ennek egyik korai példáját, az 1120 körül készített *Cambrai Missale* egyik miniatúráját helyezem elemzésem központjába. *(Ld. 1. kép)* A képi jelentésközvetítés sajátságainak megragadására különösen alkalmas kompozícióról van szó, mivel részben beleillik ennek az ikonográfiai típusnak a sorozatába, viszont olyan egyedi formai megoldásokat is képvisel, amelyek sokrétű konnotációval rendelkező tartalmi vonatkozásként értelmezhetők. A miniatúra kompozíciója több egységből álló jelalakzat, amelynek egyes formai elemei szemantikai és szintaktikai vonatkozást egyaránt hordoznak. Szemantikai tekintetben a jelhordozók vizuális elemei és a jeltárgyak keresztény fogalmainak összefüggései tárhatók fel, szintaktikai szempontból pedig az egyes jelelemek, a kompozícióbeli formai egységek kapcsolatrendszerei elemezhetők. Úgy vélem, ez a szemiotikai megközelítés összeegyeztethető a Max Imdahl által képviselt ikonika módszertannal is, hiszen a formai-szerkezeti elemek, azaz a képiséghez, vizualitáshoz tartozó tényezők kellő súlyt kapnak, illetve ezek jelentésközvetítő funkciói is feltárhatóvá válnak. Az elemzésül választott *Cambrai Missale* kegyelem trónusa miniatúrájának alkotója a bibliai témák és teológiai tanok, szövegreferenciák vizuális sűrítését a kompozícióbeli kapcsolatokkal valósította meg, ezért is szemlélteti jól az ikonika törekvéseit.

* A tanulmány korábbi változata: A Szentlélek-galamb ábrázolásának tartalmi vonatkozásai. „Mily kurta a szó ily elképzelésre!" In: Kiss Attila – Szőnyi György Endre (szerk.), 2003. *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája. Ikonológia és Műértelmezés 9.* Szeged. JATEPress, Szeged. 131–142.



1. kép
Kegyelem trónusa. Cambrai Missale,
Ms. 234, fol. 2. 1120 k.
Bibliotheque Municipale

Imdahl megfogalmazásában az ikonográfiai és az ikonológiai módszertől eltérő forma- és képfogalmat kialakító ikonika az „értelemtartalom képzésével" foglalkozik, „azt vizsgálja, miként hat együtt a képen a szemantika és szintaktika".[1] Ebben a felfogásban a képet a vizuális kifejezőeszközök, kompozíciós-szerkezeti elemek figyelembevételével „értelmi egészként" ragadja meg, amelybe beilleszthető az ikonográfia és ikonológia tartalmi vonatkozásokat, szövegreferenciákat tárgyaló módszertana. Imdahl Giotto *Arénafreskó*inak elemzése során hangsúlyozza: „A képiség teljesítménye viszont abban jelenik meg, hogy a kép a szöveglogikát felülmúló értelmi egységet nyer az összpontosítás révén." A kompozíció figuráinak elrendezésében és mozdulataiban, „a főjelenet és az azt kísérő mellékjelenetek egyetlen és szimultán átlátható értelemegyüttessé állnak össze, amelyben minden mindenben szemléletesen együtt van jelen: ebben szintúgy a képiség minden elképzelhető nyelvi narrációs sűrűséget túlszárnyaló összpontosítási képessége nyilvánul meg".[2]

A *Cambrai Missale* miniatúrája a *Maiestas Domini*[3] (lat. 'az Úr fensége') ikonográfiai típus formai keretét követi, azaz a mandorlát (a teljes testet övező, mandula alakú dicsfényt) közrefogó evangélistaszimbólumok[4] – a keresztény üdvtörténet hitelesnek elismert forrásai, a 2–3. század során kanonizált evangéliumok 4. századtól ábrázoló szimbólumjelei – övezik a központi figurákat. Ennek a keretnek az alkalmazása fontos konnotációt hordoz, hiszen a Jelenések könyvére utaló *Maiestas Domini* képtípus, az Atyával egylényegű, mennyei dicsőségben

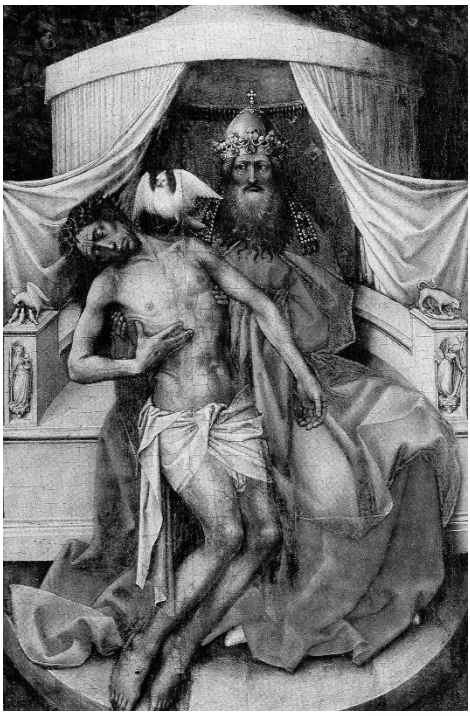
[1] Imdahl 2003. 89.

[2] Imdahl 2003. 50., 51.

[3] A *Maiestas Domini* a 13. sz.-ig központi eleme a nyugati ikonográfiának. A román kori templomok kapuinak timpanon domborművein, a kódexek borítóján, keresztelőmedencéken egyaránt gyakori ikonográfiai téma, jellemzően a négy evangélistaszimbólum övezi a mandorlában trónoló Krisztust.

[4] Vö. Három vallási jelkép struktúrája c. tanulmány.

trónoló Krisztus ábrázolása krisztológiai szemléletében szorosan kapcsolódik a szentháromságtanhoz és annak megjelenítéséhez. A kegyelem trónusa miniatúra központi jelalakzata a Szentháromság (gör. *Triasz*, lat. *Trinitas*) egyik gyakori, az ikonográfiai szakkönyvek szerint egyenesen a legjelentősebb nyugati típusa.[5] A 12. században alakult ki az Atyát idős férfiként, a Fiút az Atya ölében tartott Megfeszítettként, a Szentlelket pedig fölöttük vagy köztük lebegő galambként megjelenítő háromalakos ábrázolás, amely a kódexek miniatúráiból terjedt át monumentálisabb alkotásokra, tehát ez a miniatúra a legkorábbiak közül való, amelynek előzménye a keresztrefeszítés fölött ábrázolt galamb és az Isten keze kompozíció.[6] A kegyelem trónusa-képtípus két közismert, klasszikus példáján, Massaccio *Szentháromság*-freskóján (Firenze, Santa Maria Novella, 1427) a galamb az Atya és a Fiú között lebeg, Dürer *A Szentháromság imádása* című festményén (1511, Bécs) pedig a Szentlélek-galamb az Atya és a Fiú felett látható. Robert Campin (Flémalle-i mester) 1430 körül készített *Szentháromság*-táblaképe, a késő gótika egyik remekműve, egy szétnyíló sátor háromszögformájába helyezi a Szentháromság személyeit, a keresztről levett, halott Krisztust tartó, uralkodóként trónoló Atyát, fejük közé illesztve a Szentlélek-galambot. *(Ld. 2. kép)* A trónus karfáján, faragványdíszként szereplő *Physiologus*-motívumok – pelikán és oroszlán – Krisztus áldozatának, megváltó halálának és feltámadásának állatszimbólumai,[7] a kelyhet tartó Egyház allegorikus figurája a Szentháromság jobb, a bekötött szemű, tört lándzsával megjelenített Zsinagóga alakja



2. kép
Robert Campin (Flémalle-i mester): *Szentháromság*-táblakép. 1430 k. Szentpétervár, Ermitázs

[5] Kirschbaum 1968. I. 527.

[6] Gertsman 2011. 62–63.

[7] Vö. Narratív és szimbolikus képelemek a késő középkori *Schön-epitáfium* ikonográfiai típusán c. tanulmány.

pedig bal oldalán látható.[8] A sátor tetejének és a trónus alapzatának hangsúlyos körformája geometrikus szimbólumjelként fejezi ki a három isteni személy egységét, a festmény kék, fehér és vörös színvilága ugyancsak a hármasságot képviseli.

A kegyelem trónusa ikonográfiai típusnak ezekhez a klasszikus példáihoz viszonyítva az elemzésül választott, 1120 körüli miniatúraábrázolásnak a legeredetibb, és egyben a későbbiekben tipikustól eltérő eleme a Szentlelket megjelenítő galamb kompozícióba illesztése. A vertikális kompozícióba illesztett galamb szárnyai ugyanis az Atya és a Fiú ajkát egyaránt érintik, az ajkakat összekötő kapocsként rajzolta meg a miniátor. *(Ld. 1. kép)* Ez a formai megoldás – bár talán kissé nehézkessé teszi az ábrázolást esztétikai szempontból – szemantikai vonatkozásban sokrétű jelentés hordozója. Ugyanis mélyebb kontextusba ágyazza az ábrázolt három isteni személy kapcsolatát, szintaktikai tekintetben hangsúlyozza az egybetartozásukat, miközben világosan el is különül az Atya-, a Fiúisten és a Szentlélek személye. Az ábrázolás a Római Katolikus Egyházban elfogadott, ágostoni értelemben vett Szentháromság-formulát jeleníti meg, amelyre ki kell térnünk, hiszen a kompozíció megalkotásának feltehetően ez volt az ihletője. A Szentháromság képi megjelenítését kétségtelenül megelőzte a teória, hiszen először a teológiai tannak kellett megfogalmazódnia, és az egyház által elfogadott dogmává szilárdulnia.

A szentháromságtan az ókeresztény korban, a 4. század krisztológiai vitáiban, zsinati határozataiban, az ún. nikaiai-konstantinápolyi hitvallásban kristályosodott ki. A 325-ben Constantinus császár által összehívott I. nikaiai zsinat, az első ökumenikus zsinat – az ariánus irányzat ellenében – emelte dogmává a *homoousziosz* (gör. 'egylényegű') tant, amely Krisztus, a Fiúisten Atyával való egylényegűségét vallotta. Majd 381-ben, az I. konstantinápolyi zsinat fogadta el a szentháromságtant, a patrisztika korának egyik legnagyobb horderejű teológiai dogmáját, melynek értelmében az Atya, a Fiú és a Szentlélek egy szubsztancia, de három különböző személy.[9] A bibliai szöveghagyományt[10] követve a

[8] Vö. Abduktív következtetés és jelkapcsolati struktúra a tipológiai szimbolizmusban, a *Biblia pauperum* néhány képciklusa alapján c. tanulmány.

[9] Chadwick 1999. 119–140. Vö. A római valláspolitika és az egyházi jeltér változásai a 4. században c. tanulmány.

[10] A Szentlélek (gör. *Pneuma hagion*; lat. *Spiritus sanctus*) elsődleges, ószövetségi szöveghagyománya a Ter 1,2: „Isten lelke lebegett a vizek fölött". A héber *ruah* szó ('szél', 'lehelet') a judaizmusban az isteni lehelet hatóereje. Az „Úr lelkének" kiáradása a próféták ösztönzője, pl. Izajás így említi Mózes kapcsán: „Hol van, aki kihozta a tengerből nyájának pásztorát? Hol van, aki kiárasztotta rá szent lelkét?" Iz 63,11. Vö. Mikeás: „Engem azonban erő tölt el, az Úr lelke…" Mik 3,8. Ezékiel látomását „Isten lelke" teszi lehetővé: „A lélek fölemelt és látomásban elvitt…" Ez 11,24. Néhány jelentős, a Szentlelket említő, a szentháromságtant megalapozó új-

4. század derekán, a kappadókiai atyák[11] szentháromságtanában formálódott meg a 381-ben érvényre juttatott dogma.

Nagy Szent Vazul (Hagiosz Baszileiosz o Megasz) *Könyve a Szentlélekről* című műve mérföldkő a szentháromságtan kialakításában. A kappadókiai atya Máté evangéliumára – „az Atya és a Fiú és a Szentlélek nevében" (Mt 28,19) szakaszra – hivatkozva úgy érvel, hogy a mellérendelő formula „közösséget és egységet"[12] fejez ki, ebből következően „egy lényegben három hüposztaszisz van".[13] Az egyetlen, megfoghatatlan isteni valóság az Atya, a Fiú és a Szentlélek képzetében körvonalazódott. Az Isten egyetlen lényege *(ouszia)* kifürkészhetetlen, de három személye (azaz *hüposztaszisza*) által ismerheti meg az ember: megnyilvánul Atyaként, Fiúként és Szentlélekként.[14] A Szentháromság tehát misztikus, hitbéli fogalom, értelem fölött álló elv. Az ortodox egyház e tannal kapcsolatban a misztikus, látomásszerű élményre helyezte a hangsúlyt. A teológiai eszméit költeményekben is megfogalmazó Nazianzoszi Szent Gergely (Grégoriosz Nazianzenosz) így ír: „Mert a Három bármelyikére gondolok, / úgy gondolom, mint teljességet, szemeim megtelnek vele, gondolataim java része mégis kívülem marad."[15] Az e szellemben lezajló 381-es konstantinápolyi zsinat Szentlélekre vonatkozó cikkelye szerint a Fiú és a Szentlélek között az a különbség, hogy míg a Fiú „*született* az Atyától", a Szentlélek „*származik* az Atyától".[16]

A szentháromságtant a latin egyház számára Szent Ágoston fogalmazta meg, figyelembe véve,[17] de némileg átformálva a kappadókiai tant. *A Szentháromságról* szóló művében az egységet erőteljesebben hangsúlyozza: „A lényeg

szövetségi rész: „Menjetek, tehát, tegyétek tanítványommá mind a népeket. Kereszteljétek meg őket az Atya a Fiú és a Szentlélek nevében" Mt 28,19; „Urunk, Jézus Krisztus kegyelme, Isten szeretete és a Szentlélek közössége legyen mindnyájatokkal" 2Kor 13,13.
Néhány jelentős, a Szentlelket említő, a szentháromságtant megalapozó újszövetségi rész: „Menjetek, tehát, tegyétek tanítványommá mind a népeket. Kereszteljétek meg őket az Atya a Fiú és a Szentlélek nevében" Mt 28,19; „Urunk, Jézus Krisztus kegyelme, Isten szeretete és a Szentlélek közössége legyen mindnyájatokkal" 2Kor 13,13.

[11] Nagy Szent Vazul (Hagiosz Baszileiosz o Megasz), Nüsszai Szent Gergely (Grégoriosz Nüsszenosz), Nazianzoszi Szent Gergely (Gregoriosz Nazianzenosz)

[12] Vanyó 1983. 99.

[13] Hüposztaszisz: eredetileg ókori görög filozófiai fogalom, amelynek jelentése 'önálló létező', 'létszféra', 'szubsztancia'. A neoplatonikus filozófia három, egymásnak alá- és fölérendelt „hüposztasziszt" különböztetett meg. A kappadókiai atyák viszont az egymás mellé rendeltség viszonyát hangsúlyozzák az egyetlen Isten három hüposztasziszában. Chadwick 1999. 137–139.

[14] Armstrong 1996. 146–152.; Belting 2009. 110; Stead 2002. 176–188.

[15] Armstrong 1996. 151.

[16] Chadwick 1999.136.

[17] Ágoston 1985. 226.

ugyanis nem más, mint a Háromság, a három személyt pedig egylényegűnek, illetve a három személyt egy lényegnek mondjuk."[18] Az ágostoni szentháromságtan Szentlélekre vonatkozó meghatározása szintén kihatott a nyugati ikonográfiai variációkra. „...a Háromságban a személyek különbségét az egymáshoz való viszonyulást kifejező nevek jelzik: az Atya, a Fiú és a kettőnek az ajándéka, a Szentlélek" – írja a latin egyházatya.[19] Azaz a Szentlélek az Atyától és a Fiútól ered, amelyet a 6. században a nikaiai–konstantinápolyi hitvallás latin szövegébe betoldott *Filioque* (lat. 'Fiútól') kitétel érvényesített, ezt viszont az ortodox egyház nem fogadta el (a Filioque-vitát az 1054-ben bekövetkezett egyházszakadás egyik okaként tartja számon az egyháztörténet). A latin formula „az Atyának és a Fiúnak a lehelésben való egyenlő rangját juttatja kifejezésre".[20]

A keresztény ikonográfia számára kétségtelenül az egyik legproblémásabb, tartalmi vonatkozásainál fogva egyik legnehezebben megoldható feladat a Szentháromság vizuális megjelenítése. Az úgynevezett ószövetségi Szentháromság ikonográfiai típus a mamrei jelenést, az Ábrahámot meglátogató három férfit ábrázolja (Ter 18,2), amely a bizánci művészetben az 5–6. századtól ismert (a ravennai San Vitale-templom, a római Santa Maria Maggiore-bazilika mozaikképei, valamint Andrej Rubljov *Szentháromság*-ikonja[21] a legismertebb példák).

Ágoston művét követve a nyugati Szentháromság-ikonográfia története az egység hangsúlyozására tett vizuális kísérletek sorozata.[22] A bizánci ábrázolásmód mellett elterjedt számos ikonográfiai típus, például geometrikus szimbólumok (egyenlő oldalú háromszög, három egymásba fonódó kör, körbe foglalt háromszög, illetve egyenlő oldalú háromszögbe foglalt kör). Dante is a geometrikus szimbolikát követi a Szentháromság leírásakor: „a fénysürü mögé, a tiszta mélybe / három kör áradt, élesen kiválván, / háromszin és egy átmérőjü térbe".[23]

Az egyenlő oldalú háromszög mint Szentháromság-jel csak a középkorban terjedt el, bár korábban is létezett, de mivel a manicheisták is használták, Szent Ágoston ezért nem tartotta megfelelőnek.[24] Ismert a szimbólumjelekből kialakított ábrázolás is: kéz (Atya) – bárány (Fiú) – galamb (Szentlélek) hármassága.

[18] Ágoston 1985. 235.; Chadwick 1999. 220.; Armstrong 1996. 156.

[19] Ágoston 1985. 239.

[20] Frenyó 2002. 91.

[21] Vö. Képi valóságok Tarkovszkij *Andrej Rubljov* című filmjében c. tanulmány.

[22] Kirschbaum 1968. I. 525–537.; Seibert 1986. 286.

[23] Dante: *Isteni színjáték,* XXXIII.115–117.

[24] Thiede 2001. 150.

A képi megjelenítés kísérletei között deréktól lefelé egy, felfelé két figura ábrázolása is előfordult, közöttük galambbal. Jellemző, hogy például Antonius, 15. századi firenzei érsek eltévelyedésként ítélte el, „amikor a Szentháromságot háromfejű emberként, azaz szörnyszülöttként ábrázolják".[25] Az ellenreformáció korában pedig pápai tilalmak is szabályozták a Szentháromság-ábrázolás egyes megoldásait, például 1628-ban a három arcot egyetlen fejen egyesítő *tricephalus*-típust, 1745-ben pedig a három egyforma emberalakos ábrázolást tiltották be, mivel a triteizmus eretnekségének vádját vonta magára.

A leginkább elfogadott, a 12. századtól kezdődően a reneszánsz és a barokk korban is gyakran ábrázolt ún. újszövetségi Szentháromság ikonográfiai típus a három személy különállóságát és összekapcsolódását egyaránt kifejezi: az Atyát idős férfiként, a Fiút fiatal férfiként, a Szentlelket pedig galambként jeleníti meg. A két emberalak egymás mellett ülve, vagy a Fiú az Atya ölébe helyezve is látható, a Szentlélek-galamb közöttük, illetve felettük lebeg. Ennek egyik variánsa, a kegyelem trónusa ikonográfiai típus, amelyen, amint az illusztrációkon is látható, Krisztus megfeszítettként vagy a keresztről levéve látható. Ennek az ikonográfiai típusnak a jelentőségét bizonyítja egy 14. század elejéről származó francia kézirat címlap-illuminációja, amely a vallásos elmélyülés három fázisát ábrázolja.[26] A Hans Belting által elemzett kép feliratai szerint a híveknek elsőként a bűnbánat, másodikként a meditáció fokozatait kell végigjárni, majd harmadik szintként az Isten misztikus tapasztalása teljesíti be a folyamatot, amelyet a kegyelem trónusa jelenéssel ábrázolnak, amely tehát a legmagasabb rendű hitélmény, a misztikus tapasztalás fázisa.

A *Cambrai Missale* miniatúrájának mandorlájában a Szentháromság ágostoni értelmezésének olvasata vizualizálódik, amely szerint a Szentlélek az Atyától és a Fiútól is ered. A kompozícióba illesztett galamb az ő közös leheletük, egységük kifejezője, ahogy Szent Ágoston fogalmaz: „A Szentlélek az Atyának és a Fiúnak a közösségét fejezi ki."[27] A Szentháromság két személyét összekötő lehelet, amely maga a harmadik személy, Dante Szentháromság-víziójában is megfogalmazódik: „e kettő lehelése / a harmadik, belőlük egyre szállván". Majd ezt követően hozzáteszi: „Mily kurta a szó ily elképzelésre!" [28] – és valóban, az eszme, az el*kép*zelés vizualizációja, a képi kifejezőerő érthetőbbé teszi a latin Szentháromság formulát. A lehelet-lélek-madár motívumok összefüg-

[25] Baxandall 1986. 50.

[26] *Francia apáca-traktátus,* 1300 k. London, British Library. In: Belting 2000. 437.; a kép elemzése: i. m. 436–438.

[27] Ágoston 1985. 207.

[28] Dante: *Isteni színjáték,* XXXIII.119–120.

gésrendszere ráadásul olyan archetipikus szimbólumok körébe tartozik, amelyek számos jelképrendszerben hasonló értelemben szerepelnek.[29]

A galamb miniatúrabeli elhelyezése még további ikonikai vonatkozást, értelemsűrítést is magában hordoz. A Fiúisten keresztrefeszítettként való ábrázolása ugyanis arra az evangéliumi pillanatra is utal, amikor Krisztus kileheli lelkét, amely visszaszáll az Atyához. Ez a mozzanat a Lukács evangéliuma Atyát is említő szövegével hozható összefüggésbe: „»Atyám, kezedbe ajánlom lelkemet« e szavakkal kilehelte lelkét" (Lk 23,46).[30] Az ajkak között ívelő, összekötő madárszárny mint lélek (gör. *pneuma* 'lehelet'; 'szellő'; 'szellem') visszatér az Atyához, ahonnan származott. Ezáltal a szentháromságtan mellett a megváltástörténet beteljesedésére is utal, amelynek kezdőpontja – az ugyancsak Lukács evangéliumában leírtak szerint – a Szentlélek közvetítésével testet öltő Fiúisten megfoganása volt: „A Szentlélek száll rád s a magasságbeli ereje borít be árnyékával" (Lk 1,35). A megtestesülés kezdete tehát az Atyától küldött Szentlélek, a Fiúisten földi életútjának vége pedig a Szentlélek visszatérte az Atyához, amelyet egyaránt a galambszimbólum jelenít meg. A miniatúra kompozíciójának egyes elemei mögött kétségtelenül ott a sokrétű bibliai és teológiai szöveghagyomány, de a szerzetes miniátor, a jelentésintegrációnak köszönhetően és a vizuális jelentésközvetítés eszközei által mindezt koncentráltan és komplex módon reprezentálta.

A nyugati keresztény ikonográfia gazdagságának és sokrétűségének elsősorban az lehet az egyik magyarázata, hogy kevésbé rigorózus keretek között működhettek az alkotók, mint a zsinatokon szabályozott, szigorú kánoni formai utasítások között alkotó, vallási tisztelettel övezett prototípusokhoz mint kizárólagos formai mintákhoz kötődő ortodox ikonográfia. Természetesen az egyházi megrendelések esetében modern értelemben vett alkotói szabadságról a latin kereszténység területén sem beszélhetünk, még a reneszánsz korban sem. Bellini *Pietá*ja kapcsán hangsúlyozza Hans Belting, hogy az ikonográfiai tradíció meghatározó volta a 15. század végén készülő vallásos tárgyú alkotásokra is jellemző, mint írja: „a kitüntetett téma kizárta a megformálás mindenfajta tetszőlegességét".[31] Egy újonnan megrendelt keresztény tematikájú alkotás legfeljebb az adott képtéma ismert és megszokott ábrázolási hagyományainak újraértelmezésére vállalkozhatott. A tradíció és a minták ismeretében fedezhettek fel a kortársak invenciót az új alkotásban. A Szentlélek-galamb

[29] Vö. a *Szimbólumtár* lehelet/lélegzet, madár szócikkei. Pál–Újvári 1997. 313–315., 325–327.

[30] Vö. „Jézus hangosan felkiáltott és kilehelte lelkét" (Mk 15,37); „Lehajtotta fejét és kilehelte lelkét" (Mt 27,50).

[31] Belting 1989. 15.

Szentháromság képtípusba illesztésének módja az elemzett miniatúrán ilyen invenciónak tekinthető, amelyre a késő középkori francia művészetben is találunk példát.

3. kép
Ismeretlen provance-i festő: *Boulboni oltárkép.* Szentháromság (részlet). 15. sz. közepe. Párizs, Louvre

A *Cambrai Missale* Szentlélek-galamb ábrázolását idéző, két festményre szeretném felhívni a figyelmet, amelyek egyaránt a 15. század közepén, Dél-Franciaországban működő avignoni festőiskolához kötődnek. A *Boulboni oltárkép* egy ismeretlen provance-i festő műve, amely Krisztust koporsóban állva, a passió eszközeivel körülvéve a késő középkorban jellegzetes Fájdalmak férfiaként (lat. *Vir dolorum*)[32] ábrázolja, Szent Agricolus és a donátor jelenlétében. Krisztus jobbján, a hit ablakán (a felirat szerint „ez a mi hitünk") az Atya néz be, kettejük között, horizontálisan, a Szentlélek-galamb szárnya ível. A szájakból fénysugárként kiáramló lélek/lehelet kapcsolódik egybe a galambszárnyakkal, amely ilymódon szintén kompozícióbeli megoldással utal a Filioque-formulára.[33] *(Ld. 3. kép)* Enguerrand Charonton, aki a provance-i gótika egyik legjelentősebb alkotói közé tartozott, 1453–54 körül festette meg a *Mária megkoronázása* című oltárképét.[34] A festményen a mennyek királynőjévé avatja a Szüzet a Szentháromság három személye, akiknek fejét övező, keresztjelzésű egyforma dicsfény a megváltásra utal. Az Atyától és a Fiútól egyaránt származó, kiterjesztett szárnyú galambként, horizontálisan köztük lebegő Szentlélek galambszárnya ezen a festményen is a szájtól szájig ível. A 12. századi *Kegyelem trónusa* miniatúra galambábrázolásánál e festményen még erőteljesebb annak a hittételnek a vizuális ábrázolása, amely a Szentlelket az Atyától és a Fiútól – mint egyetlen elvtől – egyaránt származó leheletként eredezteti. Ezen az oltárképen az Atya ábrázolása kivételes, ugyanis azon túl, hogy a Krisztus-ikonográfiát követi, szimmetrikusan, egymás tükörképeiként jeleníti meg az Atya- és a Fiúistent. Ennek az elgondolásnak irodalmi példája is ismert,

[32] Seibert 1986. 90–91.

[33] Belting 2009. 135.

[34] Vö. A Mária megkoronázása téma kultikus háttere és szemantikája c. tanulmány (4. kép).

a 13. században alkotó John Peckham[35] *Himnusza a Szentháromságról* című versében a három isteni személy egységének, összekapcsolódásának motívuma hasonlóképpen fogalmazódik meg, mint az Atyának és Fiúnak egymás tükörképeiként való vizuális ábrázolása.

Míg örök szelleme szemét
magára szegzi az Atya,
fényének tükörére kép vetődik:
egy új önmaga.

S amint a kép megszületett,
Az Egy nincs többé egyedül:
A Születetlen és Szülött
egymásnak társasan örül.

S a Szentlélek ez az öröm,
Mely összeköt Atyát és Fiú;
S a Három együvé ömöl,
Egy fő-fő Jóba összefut.[36]

A középkori nyugati ikonográfia a kép és a szó történetének olyan fejezetét alkotja, amelyben szorosan a szöveghagyományhoz kapcsolódik a kép – az egyházi megrendelésektől, vallásgyakorlati igényektől függően. A középkor közismerten didaktikus szerepet szánt a vallásgyakorlathoz kötődő vizuális alkotásoknak, mint Eco hangsúlyozza, „éppen a hittételek kidolgozói, a teológusok, a tanítók fordítják le a képek nyelvére azokat az eszméket, amelyeket az átlagember szabatos teológiai megfogalmazásban nem értene".[37] Például a 13. század végén, Joannes Balbus *Catholicon*jában – a közismert, 6. századi, gergelyi illusztratív funkcióval[38] megegyezően – a vallásos képekkel szemben támasztott három követelményt fogalmazta meg: „Tudnivaló, hogy a templomi ábrázolások intézményének hármas célja van. Először, az egyszerű emberek okulása, mivel az ábrázolásokból éppúgy tanulhatnak, mint a könyvekből. Má-

[35] Oxfordi ferences szerzetes, Canterbury érsek († 1292).

[36] Babits 1988. 127.

[37] Eco 2002. 38–39.

[38] „Ami az olvasni tudóknak az írás, a tanulatlan szemlélőnek ugyanaz a festészet, hogy azok, akik a betűket nem ismerik, legalább a falakon nézelődve olvassák azt, amit a kódexekben nem tudnak elolvasni." In: Marosi 1997. 29.

sodszor, hogy a megtestesülés misztériuma és a szentek példái, naponta szemünk elé tárulván, jobban megmaradjanak emlékezetünkben. Harmadszor, hogy serkentsék áhítatunkat, mivel az áhítatot inkább keltik fel a látott, mint a hallott dolgok."[39] Ez a törekvés a középkor végéig érvényben volt, a korai reneszánsz idején a sienai festőcéh Brevéje 1355-ben a festészet funkcióját hasonlóképpen határozta meg: „Isten kegyelméből mi jelenítjük meg az írástudatlan sokaság számára azokat a csodás dolgokat, amelyek az erény által vagy a szent hit erejéből születtek."[40]

Ugyanakkor a vallási, teológiai eszméknek – köztük a Szentháromság személyei közötti reláció teológiai formulájának – vizualizációi a képi jelentésközvetítésben megnyilvánuló invenciókat bizonyítják, amelyek a képiség láttató erején túl a kompozíciós elemek szintaktikai kapcsolatrendszere által is sokrétű konnotációt, gazdag tartalmi vonatkozások kifejezését teszik lehetővé, ahogy ezt a Kegyelem trónusa kiemelt kompozícióin is megfigyelhettük.

SZAKIRODALOM

Ágoston, Szent, 1985. *A Szentháromságról.* Bp. Szent István Társulat.

Aradi Nóra (magyar változat szerk.), 1988. *A korai középkor.* 1992. *A gótika és a Távol-Kelet. (A művészet története 1–10).* Bp. Corvina.

Armstrong, Karen, 1996. *Isten története.* Bp. Európa.

Babits Mihály, 1988. *Amor Sanctus.* Bp. Helikon.

Baxandall, Michael. 1986. *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet.* Bp. Corvina.

Bätschmann, Oskar, 1998. *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába.* Bp. Corvina.

Belting, Hans, 1989. *Giovanni Bellini: Pietà.* Bp. Corvina.

Belting, Hans, 2000. *Kép és kultusz.* Bp., Balassi Kiadó.

Belting, Hans, 2009. *A hiteles kép. Képviták mint hitviták.* Bp. Atlantisz.

Biblia, 1982. Bp. Szent István Társulat.

Chadwick, Henry, 1999. *A korai egyház.* Bp. Osiris.

Dante Alighieri, 1982. *Isteni színjáték.* Bp. Európa.

Eco, Umberto, 2002. *Művészet és szépség a középkori esztétikában.* Bp. Európa.

Fabiny Tibor (szerk.), 1998. *A tipológiai szimbolizmus. (Ikonológia és Műértelmezés 4.)* Szeged, JATE-Press.

Fabiny Tibor, 1988. *A keresztény hermeneutika kérdései és története.* Bp. Hermeneutikai Kutatóközpont.

Frenyó Zoltán, 2002. *Krisztológiai és antropológiai kérdések az ókeresztény gondolkodásban.* Bp. Jel.

Geertz, Clifford, 2001. A művészet mint kulturális rendszer. In: *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások.* Bp. Osiris. 271–303.

Imdahl, Max, 2003. *Giotto: Arénafreskók; Ikonográfia, ikonológia, ikonika.* Bp. Kijárat.

[39] Baxandall 1986. 48.

[40] Péter 1983. 12.

Kirschbaum, Engelbert (szerk.), 1968–1972. *Lexikon der Christlichen Ikonographie.* I–IV. Freiburg. Herder.
Marosi Ernő (szerk.), 1997. *A középkori művészet történetének olvasókönyve*. Bp. Balassi.
Pál József – Újvári Edit (szerk.), 1997. *Szimbólumtár* Bp. Balassi.
Péter András, 1983. *A trecento festészete.* Bp. Corvina.
Seibert, Jutta (szerk.), 1986. *A keresztény művészet lexikona.* Bp. Corvina.
Stead, Cristopher, 2002. *Filozófia a keresztény ókorban.* Bp. Osiris.
Thiede, Carsten Peter, 2001. *A keresztfa megtalálása.* Bp. Corvina.
Vanyó László (szerk.), 1983. *A kappadókiai atyák. (Ókeresztény írók VI.)* Bp. Szent István Társulat.

ELEKTRONIKUS SZAKIRODALOM

Gertsman, Elina, 2011. *Image as word: visual openings, verbal imaginings.*
http://www.academia.edu/7528137/Studies_in_Iconography_Image_as_Word.

KÉPEK FORRÁSA

1. kép: http://itineraireiconographique.com/2014/03/21/le-jeudi-saint-7eme-envoi-la-cene-eucharistique-dans-lhistoire-seconde-partie/
2. kép: http://www.wga.hu/support/viewer/z.html
3. kép: http://oilpaintinghistory.com/The-Boulbon-Altarpiece-1460-oil-painting.html

A Mária megkoronázása téma kultikus háttere és szemantikája*

Georges Duby *A katedrális kora* című művében a Mária-tisztelet 12. századi nyugati térnyerése kapcsán a kultusz és a katedrálisajánlások összefüggését hangsúlyozza. Mint írja: „A történelemben nehezen követhető nyomon, milyen rejtélyes erők juttatták el a Miasszonyunkat odáig, hogy kiszorítsa a vértanúkat és hitvallókat, akiknek kezdetben az összes francia katedrálist ajánlották, és hogyan vált ő az összes közül egyedüli és közös védőszentté."[1] A Szűz nyugati kultusza és gótika korabeli képtémái a Mária-tisztelet önálló fejezetét alkotják – bár legfőbb teológiai tételei korábbi forrásokból, az ókeresztény és az ortodox teológusok műveiből, ikonográfiai tradíciói pedig a bizánci műalkotások ábrázolási típusaiból eredeztethetőek. A középkori latin traktátusokban és a gótika kori új ikonográfiai típusokban a kultusz erőteljes térnyerése, a Róma-központú kereszténység mariológiájának eredetisége fejeződik ki.

A tanulmány e kultusz teológiai hátterének és képi megjelenítésének szoros összefüggését kívánja megvilágítani a legjelentősebb, nyugaton kialakított ikonográfiai típus, a Mária megkoronázása képtéma két, művészettörténeti és esztétikai szempontból is kiemelkedő alkotásának szemantikai vizsgálatával. Az egyik alkotás e Mária-téma egyik korai példája: a reimsi Notre-Dame-székesegyház Mária-kapujának szobrászati kompozíciója. *(Ld. 1–2. kép)* A másik pedig a téma nagy formátumú, késő középkori összegzése, Enguerrand Charonton *Mária megkoronázása* című oltárképe. Mindkét mű csak a nyugati Szűz Mária-kultusz kontextusában értelmezhető, jelentésük, kompozíciós rendszerük en-

* A tanulmány korábbi változata: A középkori Mária-ikonográfia kultikus háttere. A Mária megkoronázása-téma komplexitása. In: Barna Gábor (szerk.), 2006. *Kép, képmás, kultusz*. Szeged. 39–49.

[1] Duby 1984. 282.

nek fényében tárul föl – az ikonológiai interpretáció módszertana értelmében.[2] Szemiotikai tekintetben pedig a nyugati mariológia, a bibliai és apokrif történetek mint jeltárgyak és a szobrászati ábrázolások mint jelhordozók viszonyát, valamint a vizuális jelentésközvetítés sajátságait szeretném megvilágítani.

A Mária-kultusz teológiai legitimitása és korai ikonográfiája

A teológia Máriával foglalkozó ága, a mariológia történeti fejlődésének és a vele szoros összefüggésben alakuló, gazdagodó ikonográfiai hagyománynak a vizsgálata a kereszténység kezdeti szakaszához vezet vissza bennünket.[3] A 3. század első felében alkotó alexandriai teológus, Órigenész nevezte Máriát elsőként *Theotokos*znak, (gör. 'Istenszülő'); a nyugati egyházatyák közül Szent Ambrus, Milánó püspöke illette Máriát a *Mater Dei* (lat. 'Isten Anyja') címmel a 4. század második felében.[4]

A Mária-kultusz kibontakozása a kereszténységnek a Római Birodalom területén, a Constantinus császár (ur. 306–337) nevéhez kötődő valláspolitikai fordulatot követő térnyerésével függ össze. A kereszténység terjedésének, befogadásának természetes velejárójaként, a megtérítettek régi vallási hagyományai, gondolkodásmódja rányomta a bélyegét a népi vallásosságra. Például görög területeken Mária pogány istennők jelzőit kapta meg, a Pallasz Athénéhez kötődő *parthenosz* (gör. 'szűz') jelzővel is illették, az egyiptomi keresztények, a koptok Mária-imádása pedig kultikus és ikonográfiai tekintetben is sokat merített az Ízisz-tiszteletből.[5] Ugyanakkor éppen a mediterráneumban a 4. század végéig még széles körben gyakorolt késő-ókori istennő-kultuszok – elsősorban az anatóliai Kübelé, az egyiptomi Ízisz, az epheszoszi Artemisz tisztelete – számos, 3–4. századi ókeresztény teológus számára jelentett áthághatatlan korlátot a Mária-tisztelet vonatkozásában.[6] A Mária-kultusz 4. századi kezdeteinek korabeli kritikája olvasható például Szalamiszi Szt. Epiphanisznál (315 k. – 403), mint írja: „a Szűz tiszteletre méltó, de nem azért, hogy hódoljunk neki".[7]

[2] Panofsky 1984. 284–307.; Bätschmann 1998. 68–71.

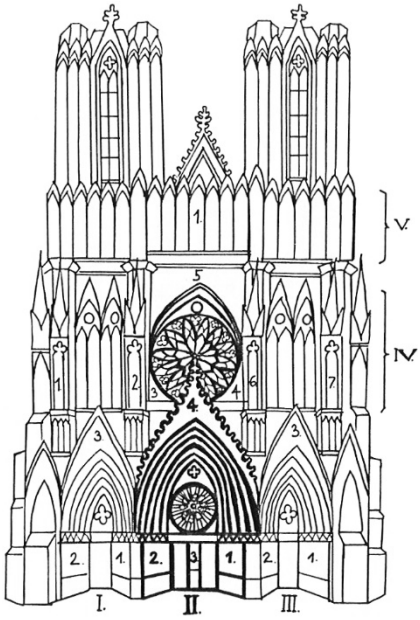
[3] Schütz 1937. II. 60–96.

[4] Órigenész Theotokosz-cím használatáról: Vanyó 1996. X.
Szent Ambrus a *Kommentár Szent Lukács evangéliumához* című művében nagy hangsúlyt helyezett Mária szüzességére. Vanyó 1980a. 417.; Vanyó 1996. XIV.

[5] Lazarev 1979. 111–134.; Belting 2000. 30–37.

[6] Vanyó 1996. X.; Belting 2000. 32–33.; Dávid 2008. 40–41.

[7] Bugár 2004. II. 128–130.



I. Bal kapu
1. Reimsi szentek
2. mártírok, angyalok
3. Passió

II. Főkapu (Mária-kapu)
1. Angyali üdvözlet
2. Bemutatás a templomban
3. Mária a gyermekkel
4. Mária megkoronázása

III. Jobb kapu
1. Próféták
2. Apostolok
3. Utolsó ítélet

IV. 1. Szent János
2. Krisztus (mint zarándok)
3–4. Zarándoklat Emmausba
5. Dávid és Góliát
6. Szent Magdolna
7. Szent Péter

V. Királygaléria
1. Chodvig megkeresztelése

1. kép
A reimsi Notre-Dame-katedrális nyugati homlokzatának fő ikonográfiai programja

A 4–5. század fordulóján egyre népszerűbbé és jelentősebbé váló kultikus tisztelet teológiai legitimálását az 5. század krisztológiája mozdította elő.[8] A Krisztus személye körül zajló dogmatikai vitákkal[9] összefüggésben a 431-es epheszoszi zsinat emelte hittétellé Mária istenanyaságát (Theotokhosz-cím), s ez tekinthető a hivatalos Mária-kultusz kezdetének. A Theodorétosz, küroszi püspök által szövegezett epheszoszi egységformula kimondja: „[Krisztus] tökéletes Isten és tökéletes ember, akinek értelmes lelke és teste van, istenségében egylényegű az Atyával, ember voltában egylényegű velünk, két természet egy-

[8] Chadwick 1999. 262–263.; Dávid 2008. 10.

[9] A 325-ben Constantinus császár által összehívott I. nikaiai zsinat – lezárva Arius, alexandriai presbiter és Athanasziosz diakónus vitáját – hittétellé emelte Jézus Isten voltát, Atyával való azonos lényűségét, ugyanakkor az Atyától való különbözőségét is hangsúlyozta az „Isten Fia" titulussal. 381-ben, a konstantinápolyi zsinat az Athanasziosz-tan híveinek teljes győzelmeként megteremtette a Szentháromság-dogmát, melynek értelmében az Atya, Fiú, Szentlélek egy szubsztancia, de három különböző személy. Végül a Krisztus emberi és isteni mivoltának megítélését lezárva a 431-es epheszoszi zsinat elítélte Nesztoriosz konstantinápolyi püspök nézeteit, aki szétválasztotta Krisztus emberi és isteni természetét, mely szerint Mária csak az ember-Krisztus anyja. A 451-es khalkédóni zsinat pedig Nesztoriosz ellenfele, Eutükhész, konstantinápolyi főapát monofizita tanát ítélte el, kimondva, hogy Krisztus egyidejűleg Isten és egyidejűleg ember. Chadwick 1999. 115–140.; 180–199.; Dávid 2008. 30.

sége valósul meg benne; ezért valljuk, hogy Krisztus egy, Mária pedig Isten anyja."[10] Tehát Krisztus istenségének és emberségének dogmája vonta maga után a Máriáról alkotott hittételek megalkotását: ember voltát Máriától való megszületése igazolta elsősorban. Ennek a nézetnek a képviselőjeként Alexandriai Kürillosz (380 k. – 444) az *Arról, hogy a Szent Szűz Istenszülő* című művének krisztológiai tanában a mariológia alapvetése körvonalazódott: „mivel természetben Isten volt, a végső időben felvette még magához az emberi természetet is, és az összes többitől különböző Szűztől való születést választotta. Ezért méltó és igazságos Istenszülőnek és Boldogságos Szűz Anyának mondani őt".[11] Már Proklosz küdzikoszi metropolitaként, 428-ban írt *A legszentebb Istenszülő magasztalása* című beszédében megfogalmazódtak a Máriához kötődő jellegzetes titulusok („a természet eleven csipkebokra [Kiv 3,2]"; „mennyből beharmatozott legtisztaságosabb gyapjú [Bír 6,37]"; „az egyetlen híd Isten felé az emberek számára"; „üdvösség kapuja"), az ikonográfia bibliai, tipológiai referenciái.[12] A 451-es khalkédóni zsinat, a monofiziták[13] elleni fellépés jegyében, a Máriától való születést, és az isteni mellett az attól elválaszthatatlan emberi természetet hangsúlyozta, ami tovább növelte Mária jelentőségét és ikonográfiabeli súlyát.[14] Krisztus megváltó, és emberi mellett isten volta megkívánta az Istenanyja erényeinek hangsúlyozását, ezáltal Mária szüzességének dogmája a Jézus eredeti bűntől való mentességének tanához kapcsolódott, amelyet az 553-ban tartott V. konstantinápolyi ökumenikus zsinat emelt hittétellé.

A krisztológia mellett a tipológia – az Ószövetség és Újszövetség összefüggésrendszerét valló szemléletmód[15] – is alapot teremtett a mariológia kiteljesedéséhez. A páli levelekben szereplő Ádám–Krisztus tipológiai párhuzam[16] analógiájára Jusztinosz említi az Éva–Mária ellentétpárt,[17] majd Szent Ambrus fejti ki az Éva–Mária tipológiát a *Kommentár Szent Lukács evangéliumához* című

[10] Chadwick 1999. 187.

[11] Vanyó 1996. 34–35.

[12] Vanyó 1996. 17–29.; Dávid 2008. 32–33.

[13] A monofizita (gör. *monoszphüszisz* 'egy természet') tanok Krisztus ember-voltát tagadták, csak isteni természetét ismerték el.

[14] Dávid 2008. 57.

[15] Vö. Egy vallási eszme képi reprezentációja: a *Verduni oltár* tipológiai kompozíciója c. tanulmány.

[16] „Mert a miképpen Ádámban mindnyájan meghalnak, azonképpen a Krisztusban is mindnyájan megelevenítettnek" 1Kor 15,22; valamint Róm 5,12–21.

[17] „Szűz és romlatlan volt Éva ugyanis, és a kígyótól származó igétől fogant, majd engedetlenséget és halált szült. Hitet és kegyelmet fogant Mária, mikor Gábriel angyal hirdette neki, hogy az Úr Lelke száll rá és a Magasságbéli ereje beárnyékolja őt, amiért is a tőle születő szent és Isten Fia." Jusztinosz: *Párbeszéd a zsidó Triphónnal*. Vanyó 1984. 262.

művében. A bűn eredetének és a megváltás történetének mint az isteni világrend fő epizódjainak szerves egységbe illesztése nemcsak a tipológiai szimbolizmust és az eszkatalogiát gazdagította, hanem Mária üdvtörténeti szerepének hangsúlyozását is lehetővé tette. Ugyanis Szent Ambrusnál Éva úgy szembesül Máriával, mint a bűnös nemzedék ősanyja a megváltott emberiség anyjával. Az Ádám–Krisztus tipológia lehetőséget nyújtott arra, hogy a Rossz közvetítőjeként megbélyegzett Évával szemben Máriát mint új Évát egyrészt a megváltott emberiség anyjaként, másrészt közvetítőként, a Jó közvetítőjeként értelmezhessék. S ez – a latin egyházatyánál megfogalmazódó – interpretációs lehetőség, amely kiemelt eseménnyé magasztosította az eredeti rendet helyreállító üdvtörténet kezdő pillanatát, Máriát is kiemelt szereplővé emelhette.[18] Mindemellett Mária az Egyház, a „mater ecclesia" mintája, Szent Ágoston nyomán, aki szerint az Egyház „Utánozza Máriát, aki az Urat szülte."[19]

A kora középkori Mária-kultusz – mely a Mária-ábrázolások számára teológiai hátteret és egyben vallásgyakorlati funkciót jelentett – olyan új ikonográfiai megoldások kialakítását is eredményezte, amelyek önálló, tipikusan a nyugati vallási élet jellegzetességeinek vizuális megjelenítői. A nyugati művészet első Mária-ábrázolásain a bizánci ikonok, miniatúrák hatása figyelhető meg, bár az ókeresztény korszak nagyszabású Mária-ikonográfiai programját Rómában a Santa Maria Maggiore-bazilika mozaikképei őrizték meg.[20] A bizánci ikonművészet szkémák szerinti, szigorúan megszabott ikonográfiai kánonja a keresztény témák transzcendens és hieratikus jellegű ábrázolását tűzte ki célul, és oldotta meg nagyszerűen. A Mária-ikonográfiában erre a legismertebb példa a gyermeket karján tartó, álló vagy trónon ülő Istenanyja ábrázolás, a Hodegetria.[21] A trónoló Istenanyja ábrázolásokon és itáliai változatán, a Maestà táblaképeken[22] az ünnepélyesen trónoló, gyermekét térdén tartó koronás mennyei királynő alakjában szintén a bizánci formában érvényre jutó tartalom dominál. A Mária megkoronázása ikonográfiai típus kialakulása egybeesett a nyugati

[18] Erre a tipológiára vezethető vissza a gyermeket tartó Szűz szobrának az első emberpár teremtését és bűnbeesését megjelenítő domborműve fölötti elhelyezése. Ez a tematikai párosítás kifejezi, hogy Mária anyaságában a megváltó kegyelem győzedelmeskedett az eredendő bűnön. Guldan 1966.

[19] Dávid 2008. 24.

[20] Dávid 2005.; Dávid 2008. 35–51.; Vanyó 1996. XVII–XVIII.

[21] A *Hodegetria* (gör. 'az utat mutató') ikontípus khalkédóni zsinat után jelent meg, prototípusát a hagyomány Lukács evangélista alkotásának tartja, amelyet a 9. sz. derekáról Konstantinápolyban, a Ton Hodegón-kolostorban őriztek mint palladiumot (védelmező erővel bíró ikonképet). 1453-ban a török ostromkor pusztult el. Seibert 1986. 215.; Dávid 2008. 59–60.; Lazarev 1979. 111–134.; Bréhier 2010. 242.

[22] Belting 2000. 429–432.

Mária-kultusz fellendülésével, Réau szerint ennek a képtémának a fejlődése egyenesen a gótika kori Mária-kultusz fokmérője.[23]

Clairvaux-i Szent Bernát mariológiája

A nyugati Mária-kultusz egyik legfőbb teoretikusa, és máig elismert tekintélye a 12. század első felében alkotó, a ciszterci rendhez[24] 1112-ben csatlakozó Clairvaux-i Szent Bernát (1091–1153).[25] A berná ti mariológia a katolikus liturgiai szöveghagyományba is beilleszkedett, Mária jelentőségének, üdvtörténeti szerepének megítélésében a katolikus teológia lényegében ma is a berná ti hagyomány alapján áll.[26]

Szent Bernát Mária-képe szervesen illeszkedik bele teljes ember- és istenképébe. Az Istenről alkotott felfogás berná ti humanizálása az alap mariológiája

[23] Réau 1986. 281.; Bloch 1988. 195.

[24] Az 1098-ban alapított ciszterci rend (Dél-Burgundia latin nevéből, – *Cistercium* – ered a szerzetesrend elnevezése) eredetileg is Máriának volt ajánlva, s a bencések fekete szerzetesi ruháját felváltó fehér öltözet – Szűz Máriára való utalásként – szintén az Istenanyja hangsúlyozott tiszteletét fejezte ki. A citeaux-i szerzetesek egy Szüzet ábrázoló portrét helyeztek ablakukba, alatta Máriát köszöntő felirattal: „Salve, Sancta Parens, sub qua cistercius ordo militat et toto tanquam Sol fulget in orbe." ('Üdvözlégy Szent Szülőanya, akinek oltalma alatt a ciszterci rend vitézkedik és szétsugárzódik mindenüvé, miként a Nap.') A liturgiai év angyali üdvözlettől (március 25.) való számítását is a ciszterciek vezették be.

[25] Clairvaux-i Szent Bernát burgundiai lovagi családból származott, 1112-ben lépett be 33 társával a citeaux-i reformkolostorba, mely szemben a korabeli bencésekkel, az eredeti szerzetesség szigorú betartását, aszketikus, puritán elveket vallott. Bernát 1115-ben 12 társával megalapította a clairvaux-i ciszterci kolostort, melynek haláláig apátja maradt. Elméleti és apáti tevékenysége mellett, mely rányomta bélyegét a ciszterciek szokásrendszerére, széles körű, nagyhatású prédikátori és egyházpolitikai tevékenységet is folytatott. 1120-tól Franciaország, majd tanítványán, III. Jenő ciszterci pápa személyén keresztül az egész nyugati keresztény világ egyik legnagyobb egyházi tekintélyévé vált. Részt vett az egyház egységét, kialakuló dogmatikáját veszélyeztető tanok elleni küzdelemben, a II. keresztes háború szervezésében. Teológiai művei, egyházi ünnepeken tartott beszédei, Mária tisztelete döntő hatást gyakoroltak a kortársakra és a keresztény utókorra, ő a katolikus mariológia máig meghatározó tekintélye. Piszter 1899. II. 298–317.; Delius 1963. 156–162. Naszályi 1982. 428–432.; Bernát 2002. 37.

[26] Horváth 1985. 299–318.
Csak az 1854-ben dogmaként kihirdetett „Mária szeplőtlen fogantatása" (*Ineffabilis* bulla) és az 1950-ben legújabb Mária dogmaként alkotott „Mária mennybemenetele"-tan (*Munificentissimus Deus* apostoli konstitúció) képez kivételt. Viszont az 1964-es II. Vatikáni zsinat során kiadott *Lumen Gentium. Dogmatikus Konstitúció az Egyházról* Nyolcadik fejezete (Isten Anyjáról, a Boldogságos Szűz Máriáról Krisztus és az Egyház misztériumában) az ókeresztény és középkori eredetű Mária-kultusz dogmatikai szabályozásával kizárólag Krisztust nevezi „az egyetlen Közvetítő"-nek, Máriának „alárendelt szerep"-et jelöl ki – mintegy határt szabva a kultikus tisztelet túlzásainak, például mellőzve a „Társmegváltó" címet is. Diós 2000. 197–207.

kialakítása felé: „[Isten] azt akarta, hogy felfogd, hogy lásd. Azt akarta, hogy tudd elgondolni... Ahogyan a jászolban fekszik, a Szűz ölén nyugszik. Ha csak a testet tudod meghallani, íme az Ige testté lett: halld meg hát a testben."[27] Bernát az emberi lét és az Isten közti összeköttetésnek legtökéletesebb megtestesülését Máriában vélte fölfedezni, a földi asszonyban, aki teljességgében emberi, mindenki számára gyakorolható erény útján lett kiválasztott, és jutott a legmagasabb mennyei dicsőségbe. Bernát érvelésében Mária ezért válhatott az Isten és ember között a legfőbb közvetítővé: „Féltél közelíteni az Atyához, a hangjától is remegtél. Ekkor Jézust adta neked közvetítőnek. Vagy Jézustól is remegsz?... De talán… félsz Benne is az Isteni Felségtől, mert bár emberré lett, de mégis Isten maradt. Akarsz Hozzá is közbenjárót? Máriához fordulj! Máriában a tiszta emberség nemcsak minden bűntől tiszta, de tiszta a maga egyedülálló emberi természetében is."[28] E mariológia értelmében az ember számára kizárólag Márián keresztül közelíthető meg Isten: „Az Úr akarta, hogy semmink se legyen, ami Mária kezén ne ment volna keresztül. S ugyanígy: ez az Ő akarata, hogy egészen Márián keresztül legyünk az Övéi."[29]

Az 1128 körül keletkezett *De Gratia et libero arbitrio* ('A kegyelemről és a szabad elhatározásról'[30]) című művében a kegyelem befogadását, melyről minden ember szabadon dönt, a megváltásban való részesedésként értékeli.[31] Ezt a nézetét még konkrétabban hangsúlyozza Mária legfőbb érdemének kidomborításakor, az Angyali üdvözlet kapcsán. Bernát hangsúlyozza, hogy Mária szabad elhatározásából fogadta méhébe az emberiség megváltását hozó gyermeket, így az ő szabad akaratából eredő döntése és az isteni kegyelem együtt teremti meg az üdvösséget.

A megváltás művének első mozzanata, az angyali üdvözlet dramatikus felidézésekor, Bernát Mária jelentőségét tovább fokozza a szabad akaratból ere-

---

[27] Golenszky 1978. 331.
Vö. a ferences misztika és vallásgyakorlat törekvései: Test-oppozíció az *Isenheimi oltár* táblaképein c. tanulmány.

[28] Golenszky 1978. 354.; Delius 1963. 161.

[29] Golenszky 1978. 9.

[30] Németh Csaba az *arbitrio* (lat. 'elhatározás') szót kulcsfogalomnak tekinti Szt. Bernát művében, amely a szabad akarat előtti döntés, elhatározás. Bernát 2002. 21. Ezt a szót Piszter Imre 'akarat'-ként fordította. Piszter 1899.

[31] „Amit egyedül Isten ad, és egyedül a szabad elhatározásnak, az ugyanúgy nem lehet meg a befogadó egyetértése nélkül, mint az adományozó kegyelme nélkül." Bernát, 2002. 48. (Németh Csaba fordítása); „Ha nincs szabad akarat nincs a mi üdvözüljön; ha nincs kegyelem nincs a mi által üdvözüljön. [...] Így tehát helyesen mondjuk, hogy a szabad akarat együttműködik a kegyelemmel az üdvösség munkájában a mikor beleegyezik, és éppen ezáltal üdvözül." Piszter 1899. 288.

dő igenlő válasz hangsúlyozásával: „Hallottad, Szent Szűz, az angyal szavát. Az angyal várja feleletedet. Itt az ideje, hogy visszatérjen Istenhez, aki őt küldte. De mi is várjuk, ó Úrnőnk, az irgalom szavát, kiket irgalmatlanul földre sújt a kárhozat ítélete. Íme, a kezedben van megváltásunk. (…) Maga a mindenség Ura és Királya is kívánja szépségedet és még jobban kívánja beleegyező válaszodat, hiszen ettől tette függővé a világ üdvösségét."[32] Tehát a bernáti értelmezésben a keresztény üdvtörténet egyik központi, aktív hőse a Szűz, mivel a megváltás a testté lett Ige vállalásával, az Angyali üdvözlet történeti eseményével vette kezdetét.

Az Isten inkarnációját a megváltás második, beteljesítő mozzanataként Mária mennybemenetele és megkoronázása, az első feltámadott ember testi-lelki megdicsőülése követte. (A Mária-ereklyék hiánya is a teljes testi mennybeemelkedés tanát erősítették.) Bernát ekképpen idézi föl a mennybemenetelt: „Jóleső ezért a Világ Királynőjének dicsőséges mennyei bevonulására gondolni. Tisztelettel sietett Mária elé a mennyei seregek sokasága. Magasztaló énekek kíséretében vezették a dicsőség trónusához. Szelíd tekintettel, vidám arccal, örvendő öleléssel fogadta Fia, és minden teremtmény fölé emelte..."[33] Bernát tehát szervesen összekapcsolja a két eseményt – Jézus Mária általi földre érkezését és Mária Krisztus általi mennybeemelkedését –, egymásból következő összefüggésrendszert teremt köztük: „Ő testbe öltözteti Krisztust, Krisztus pedig az Ő dicsőségébe."[34] De a hívők számára az igazi beteljesülést a második esemény hordozza, s ezzel Mária megkoronázása a megváltás lényegévé válik: „Boldogító volt az az ölelés is, amelyet az édesanya egykor kis gyermekének adott. De vajon nem kell-e boldogítóbbnak tartani ezt az ölelést és üdvözlést, Annak ajkáról, aki Őt a dicsőség trónusához vezeti, aki az Atya jobbján foglal helyet?"[35]

Úgy vélem, hogy az angyali üdvözletet és a Jézus gyermekségének jeleneteit a Lukács evangéliuma alapján ábrázoló ikonográfiai témák ezen a mariológiai alapon kerülhettek összefüggésbe a Mária megkoronázása témával. Reims Mária-kapuján ez az eszmei tartalom bontakozik ki méltó formai megjelenítésben. *(Ld. 2. kép)* Mindemellett meg kell említeni, hogy Clairvaux-i Szent Bernátot – a cluny-i művészetet, elsősorban a kolostori szobrászatot bíráló irata révén – a késő romanika egyházművészetének kritikusaként tartja számon a mű-

[32] Golenszky 1978. 350.
[33] Golenszky 1978. 358.
[34] Golenszky 1978. 357.
[35] Golenszky 1978. 358

vészettörténet.[36] Viszont a 12. század második felétől kibontakozó gótikus szobrászat következetes bibliai tematikája, az ún. „gótikus humanizmus" szépségeszménye, úgy vélem, a spirituális szépséget megjelenítő testi szépségről értekező bernáti gondolatra rímel: „.Mikor ez a drága ékesség gazdagon betölti a szív mélyét, akkor kívül is meg kell mutatkoznia [...] napvilágra kerül a lélek szépsége."[37]

A Mária megkoronázása téma a reimsi Notre-Dame-katedrális Mária-kapujának ikonográfiai programjában

A reimsi *Notre-Dame*-katedrális a Mária-ikonográfia tekintetében is kiemelkedő szerepet tölt be a nyugat-európai gótikus katedrálisok között. Amellett, hogy a francia királyok koronázási temploma volt[38] és a „legpompásabb" gótikus katedrális címet érdemelte ki a művészettörténeti irodalomban,[39] Reimsben szentelték teljes egészében Mária témáinak a nyugati főhomlokzat központi portálját, a legkiemeltebb helyet. Gazdag növényi ornamentika övezi a homlokzati szobrokat, amelyek a gótikus szobrászat ún. humanista tendenciájának méltán híres példái.[40]

A Mária-témák ikonográfiai programban való központi szerepeltetése még a Máriának ajánlott gótikus Notre-Dame-katedrálisok esetében is kivételes. Hiszen a klasszikus megoldás – a párizsi Notre-Dame-hoz hasonlóan – az utolsó

[36] „...a kerengőkben, az olvasó testvérek szeme előtt, mit keres az a nevetséges szörnyűség, a csodálatosan rút szépség és szépséges rútság? Mit akarnak a tisztátalan majmok, a vad oroszlánok, az iszonyú kentaurok, a félig emberek, a foltos tigrisek, a küzdő katonák, a kürtöt fújó vadászok? [...] tehát a különféle formák oly gazdag és bámulatos változatossága jelenik meg mindenütt, hogy inkább akaródzik a márványok közt olvasni, mint a kódexekben..." *Apológia Vilmos st-thierryi apáthoz*. In: Marosi 1997. 91–92. Vö. Piszter 1897.; Eco 2002. 19–23.
Az antik mitológiai, germán törzsi művészet hatása a keresztény ikonográfiai témákra: vö. A pokol torka kép-téma jelentésrétegei c. tanulmány.

[37] *Sermones in Cantica Canticorom* ('Szentbeszéd az Énekek énekéhez'). Redl 1988. 274.

[38] A katedrális helyén állt egykori ókeresztény templomban keresztelte meg Szent Remi Chlodvigot, a frankok első királyát és főembereit 498-ban.

[39] A katedrálist 1211-ben kezdték építeni, miután a megelőző, Nagy Károly építtette 9. sz.-i templom tűzvészben elpusztult. A körülbelül egy évszázadig épülő katedrális munkálatait a tervező, Jean d'Orbais 1230-ig irányította, s mivel a következő építészek is (Jean de Loup, Gaucher de Reims, Bernard de Soissons, Robert de Coucy) tiszteletben tartották az eredeti tervet, rendkívül egységes alkotás jött létre. A nyugati kapuzat felépítése Robert de Luzarches nevéhez fűződik. Jantzen 1989. 120–145., 166–168.; Cs. Tompos–Zádor–Sódor 1975. 450.

[40] A Vizitáció csoportjára és Izajás próféta alakjára az „antikos" jelzőt alkalmazzák és feltételezik alkotójukról az ókori görög–római szobrászat ismeretét. Henri Focillon a gótikus szobrászat reimsi (1220–1230 körüli) korszakát egyenesen „atticizmusnak" nevezi. Focillon 1981. 281–285.

2. kép
Reims, *Notre-Dame-katedrális, Mária-kapu,* jobb oldali pillérszobrok: Angyali üdvözlet; Vizitáció (13. sz.)

ítélet téma központba helyezése. A krisztocentrikus ikonográfiai programban Mária csak mellékszereplő, önálló témáit általában a déli oldalkapu bontja ki. Ezzel szemben Reimsben az Utolsó ítélet-kapu az északi kereszthajó homlokzatát díszíti, és a nyugati homlokzat két oldalkapujának timpanonját uralja a Passió és az Utolsó ítélet témája. A nyugati homlokzat központi kapuját viszont teljes egészében Mária témáinak szentelték. *(Ld. 1–2. kép)*

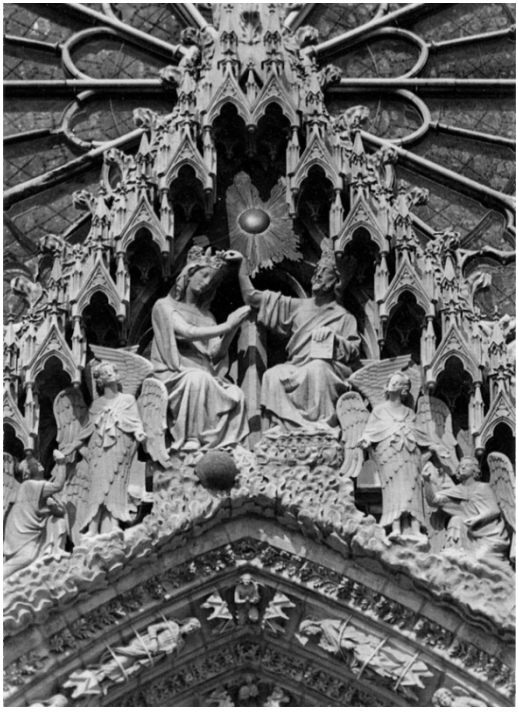
A kapubélletszobrok Lukács evangéliumának egyes jeleneteit ábrázolják: az angyali üdvözletet (Lk 1,26–38) és a vizitációt (Lk 1,39–44) a jobb oldalon *(ld. 1. kép)*, valamint a bemutatás a templomban (Lk 2,22–32) jelenetét a bal oldalon. Középen, a kapu osztópillérén a gyermeket karján tartó koronás Szűzanya szobra áll, amely egyike a jellegzetes gótikus Madonnáknak. A főkapu timpanonja, amely – szokatlan megoldásként – a csúcsíves záróívekbe illesztett rózsaablak fölé került, Mária megkoronázását jeleníti meg. *(Ld. 3. kép)* Krisztus és Mária a mennyei szférában, kétoldalt három-három angyaltól övezve trónol. Krisztus koronásan mennyei királyként jelenik meg, bal kezében a hit fő letéteményét jelképező könyvet tart. Jobb kezével a jobbján ülő, kezét imára kulcsoló Mária fejére helyezi a koronát. Itt Mária mint a mennyek, az angyalok királynője, *Regina Angelorum*,[41] Krisztus misztikus jegyese szerepel. Lába alatt a gömb a Holdat jelképezi. Ez arra utal, hogy a Jelenések könyvének Napba öltözött asszonyát is összefüggésbe hozták Máriával (Jel 12,1–6).

A csúcsívben záródó, kiemelt timpanon mint felső, égi régió a megváltás eszkatalogikus vonatkozásaira utal az apokrif elbeszélések[42] nyomán kialakított

[41] A mennyek királynője ábrázolás a 6–8. sz.-ban, Rómában jelent meg. Schmidt 1981. 223–229; Seibert 1986. 215.

[42] *A Megváltó gyermekségének arab evangéliuma, Pszeudo-Máté evangéliuma, Jakab elő-evangélium* (Mária születésének és kiválasztottságának története, 2. sz.) Vanyó 1980b. 328–343.; Mária mennybemenetelének története, 4. sz.-i apokrif iratok: *A Boldogságos Szűz Mária mennyek-*

Mária megkoronázása témában. Ez a tematika mint ikonográfiai típus sajátosan gótikus: a 12. századi Rómában, majd Franciaországban jelent meg, és a gótika korának jellegzetes ikonográfiai témájává vált.[43] E téma rokonítható a glorifikációval, a mennyei dicsőségben ábrázolt koronás Istenanyja bizánci témájával, mely már a 6. századtól elterjedt ábrázolás volt, de tartalmában mégis eltér. A glorifikáció jellegzetesen bizánci ikonográfiai típus: időtlen, hieratikus dicsőségben jeleníti meg a Szüzet, Krisztust gyermekként tartva ölében, a dicsőség koronáját isteni kéz vagy angyal helyezi a fejére. A Mária megkoronázása téma viszont nem szimbolikus dicsőség, mennyei idea ábrázolása, hanem a Mária mennybemenetelét közvetlenül követő esemény megjelenítése, tipikusan nyugati ikonográfiai megoldás. A képtípus egyik legkorábbi emléke az 1140 körül készült mozaikkompozíció a római Santa Maria in Trastevere-templomban, amelyen Krisztus ül a középpontban, jobbján Mária, amint Dávid Katalin kiemeli, „a Teremtő-Fiú és a teremtett-anya közti lényegi különbséget" érzékeltetve. A 13. századi Santa Maria Maggiore-templom Jacopo Torriti készítette apszismozaikja viszont már szimmetrikus kompozícióba, közös trónra és mandorlába helyezi Krisztus és Mária alakját, a megkoronázás mennyei pillanatát ábrázolva.[44] A reimsi szoborcsoport is ezt a kompozíciós megoldást követi, tehát a két fő figura relációja – mint két jelelem szintaktikai kapcso-



3. kép
Mária megkoronázása (13. sz.) Timpanon-dombormű a reimsi Notre-Dame-katedrális Mária-kapuján.

be való átviteléről. Vanyó 1980b. 346–352.; *Szent Melitónnak, Szárdesz püspökének könyve Szűz Mária mennyekbe való átviteléről*. Vanyó 1980b. 353–364.

[43] Első ismert ábrázolása a párizsi Notre-Dame egyik üvegablaka, mely Suger apát adománya volt. Itt a már megkoronázott Szűz jelenik meg Krisztus jobbján. Réau 1955. II. 616–623.; Kirschbaum 1970. III. 671–674.; Schmidt 1981. 221–222.

[44] Dávid 2008. 292–294.

lódása – jelentéshordozó, Mária jelentőségét fejezi ki. Az angyali üdvözlet vonatkozásában értelmezett Mária megkoronázása témát – amelynek értelmében a Szűz a megváltott emberiség prototípusa – a reimsi főkapu ikonográfiai programja ábrázolja elsőként.

E Mária-kapu kompozíciós rendje annak a bernáti eszmének a vizuális megjelenítése, amely szerint az Úr megtestesülése és Mária megdicsőülése egymásra vonatkoztatható, egymásból következő üdvtörténeti eseménysor. Azaz a kapubélletszobrok témáiban – a Lukács evangéliuma jeleneteiben – a földi létben a matériának kell magába fogadni az isteni kegyelmet, a magasabb rendű lelkiséget, hogy majd a mennyei szférában – az apokrif könyvekben megfogalmazott Mária mennybemenetelekor – az istenség maga mellé emelhesse, felmagasztosíthassa a matériát, a feltámadás után a test és a lélek tökéletes egységét, öröklétét teremtve meg. A reimsi Mária-kapu tehát olyan jelstruktúraként értelmezhető, amelyben a kapu pillérszobrainak és a timpanon-domborműnek a képtémái a jelentésintegráció[45] következtében közös jelentést is hordoznak, amelybe beleilleszkedik a köztük lévő rózsaablak szimbolikája is.

A Mária megkoronázása képtéma egy késő középkori változata

A késő középkorban a Mária megkoronázása ikonográfiai téma gyakran a Szentháromság ábrázolásával fonódott egybe, új szemantikai vonatkozásokkal gazdagodva.[46] E korszak, a 14–15. század ikonográfiájának főszereplője – az ábrázolások és templomajánlások mennyiségi adatait és művészi színvonalát tekintve, egyaránt a Szűzanya.[47] A Mária-kultusz fokmérőjének[48] tekinthető megkoronázásikonográfia egyik, esztétikai tekintetben is kiemelkedő alkotása Charonton festménye, amely a képi elemek jelkapcsolataival fejezi ki a felfokozott vallási tiszteletet. Enguerrand Charonton (1410 k. – 1466 k.), aki a provance-i gótika legjelentősebb alkotói közé tartozott,[49] 1453–54 körül a Villeneuve-les-

[45] Szívós 2012. 306.

[46] Schmidt 1981. 223.; Kirschbaum 1970. III. 675–676.

[47] Burke *Az olasz reneszánsz.* c. kötetének Ikonográfia c. fejezete a Mária-témák dominanciáját bizonyító 15–16. sz.-i képtéma-statisztikát közöl. Burke. 1999.
A 15. sz.-i Mária-kultusz teológiai és ikonográfiai vonatkozásai: vö. Szimbolikus képelemek és tipológiai narráció a késő középkori *Schön-epitáfium* ikonográfiai típusán c. tanulmány.

[48] Réau 1986. 283.

[49] Enguerrand Charonton az *École d'Avignon* (fr. 'avignoni iskola') kiemelkedő alkotója volt, amely a 14. sz.-ban az avignoni pápai udvarban, Charonton korában, a 15. sz.-ban pedig Aix-en-Provance-ban működött. Az avignoni festőkre a flamand, az itáliai és a katalán stíluselemek ötvözése jellemző. Aradi 1992. 53–54.

4. kép
Enguerrand Charonton: *Madonna megkoronázása.* (1453 k.) Musée de l'Hospice at Villeneuve-les-Avignon

Avignon-i Menhely számára alkotta meg a *Madonna megkoronázása* című oltárképét. *(Ld. 4. kép)* A festmény azt a pillanatot ábrázolja, amikor a Szentháromság Szűz Mária fejére helyezi a koronát, azaz a Mennyek Királynőjévé avatják a Szüzet. A transzcendens szférában, szentek és mennyei seregek jelenlétében zajló jelenetben Mária lentebb helyezkedik el a három isteni személynél, de azonos méretű velük.

A kép alsó sávja a poklot ábrázolja, amelynek közepéből a purgatórium hegye emelkedik ki, csúcsán a Golgotával és a keresztre feszített Krisztussal. Ez a szint a földi régió: teret, mélységet érzékeltető városokkal, hegyvidékkel. Az ég kékje a felhőn térdelő Mária köpenyével olvad egybe; a kék színű angyalok Mária kék köpenyével együtt a földi szférára és az átmeneti levegőégre utalnak. A vörös színű angyalok, a Mária vállát beborító ugyancsak vörös színű Atya- és Krisztus-palást pedig az égi szféráját jelképezi. A Máriát érintő isteni palást egyben a krisztusi mártíromságban való részesedést is kifejezi, hiszen Máriát a „lélek mártírjának" tekintették. A mennyei jelenet arany háttere a koronázás helyszínére és a transzcendenciára utal. A festményt erőteljes, dekoratív színkezelés jellemzi: a vörös, a kék és a fehér dominál a mennyei jelenet

szereplőinek ábrázolásában. A fehér éles kontrasztot alkot az élénk alapszínekkel: a Szentlélek-galamb, a három kiemelt emberalak arca, kezei és az Atya-, valamint Fiúisten vörös palástja alól kibukkanó fehér ruházat, valamint a menynyei felhők színeként.

A Szentháromság három személyének fejét övező keresztjelzésű dicsfény a megváltásra, valamint az Atya, a Fiú és a kiterjesztett szárnyú galambként lebegő Szentlélek egylényegűségére utal. Ez utóbbi tant a szájtól szájig ívelő galambszárny is hangsúlyozza: annak az ágostoni hittételnek a szimbolikus megjelenítése, amely a Szentlelket az Atyától és a Fiútól – mint egyetlen elvtől – eredezteti.[50] Charonton festményén a Szentlélek-galamb elhelyezése azonban nemcsak a nyugati Szentháromság-tan vizuális megjelenítője, hanem egy olyan, a kép tematikája szempontjából releváns tartalmi mozzanat képi közvetítője egyúttal, amely a Mária-ikonográfiához kötődik. A 12. században kialakult Mária megkoronázása képtémának megfelelően az oltárkép teológiai tartalma a nyugati Mária-tisztelet legfontosabb tételének vizuális kifejezője: eszerint Mária a legtökéletesebb közvetítő az ember és az Isten között; halála után az égbe emelkedett, ahol, mint a Mennyek királynőjének, Isten koronát helyezett a fejére.

Charonton oltárképén Mária személye valósággal négyességgé bővíti a Szentháromságot: az Atya és a Fiú közti szimmetriatengelyen, közvetlenül a Szentlélek alatt helyezkedik el.[51] Ez a közöttük lévő szoros összefüggést hangsúlyozza, és egyben egy másik kontextusba helyezi kettősüket: ugyanis Mária és a fölötte lebegő galamb az angyali üdvözlet ábrázolásának egyik ikonográfiai sémáját követi. Ezt erősíti Mária keresztbe tett kezeinek, szárnyszerűen kitárt ujjainak alakja, Szűz Mária keze a Szentlélek-galamb formáját ismétli. Ez a kéztartás, a mellen keresztbe tett kezek az engedelmesség, a hódolat jelei, amely az Angyali üdvözlet vonatkozásában az isteni megváltástervvel való együttműködés kinyilvánítása, amelyre Clairvaux-i Bernát olyan nagy hangsúlyt helyezett. Michael Baxandall egy 15. századi, Angyali üdvözletről szóló prédikációt idéz, amely Mária érzelmi reakcióiban, „a Szent Szűz öt Dicséretes Állapotá"-ban öt fázist különböztet meg, ebből a negyedik a *Humiliatio* (lat. 'engedelmesség'), amelyet pl. Fra Angelico *Angyali üdvözlet* freskója is példáz (1440–1460. Firenze, Museo di San Marco).[52]

[50] Chadwick 1999. 220–221. Vö. A forma szemantikája – a kegyelem trónusa egy korai képtípusának ikonikai elemzése c. tanulmány.

[51] „…a Szűzanya úgyszólván a szentnégyessé kitágított Szentháromság negyedik személyévé válik." Réau 1986. 283.

[52] Baxandall 1986. 57–58., 61.

Az angyali üdvözlet és a Mária megkoronázása témák egybekomponálása a berináti mariológia eszméinek komplex megjelenítése. Az e képtémákban megjelenő üdvtörténeti események egyaránt Máriával kapcsolatosak. Ahogy Szent Bernát fogalmazott a 12. század végén: „Te vagy, akiben végre is Istenünk a világ megváltását tervezte."[53] Az ikonográfiai témák egymásra vonatkoztatása, vagy, mint ez utóbbi példán, egybekomponálása az interikonizáció és a jelentésintegráció[54] fogalmával írható le. A szemiotikában ez a jelalkotó tudatosságát (a művészi invenciót) bizonyítja, hiszen egy ismert képtémát új vizuális környezetbe illeszt be, ezáltal annak a hagyományosan rögzült és beazonosítható jelentése integrálódik a fő képtémába.

A Mária megkoronázása ikonográfiai típus e két példája tehát az angyali üdvözletre történő kompozíciós és formai utalásokkal fejezi ki az Isten megtestesülése evangéliumának és Mária mennybevételének mint az emberi föltámadás evangéliumának egymásból következését és egymásra vonatkoztatását. E műalkotások azért is tekinthetők a nyugati keresztény ikonográfia kimagasló példáinak, mivel a vizualitás lényegéből eredően sűrítve, mégis összetett módon jelenítik meg a középkori mariológia és a kultusz sokrétű tanait, eszményeit.

SZAKIRODALOM

Aradi Nóra (magyar változat szerk.), 1992. *A gótika és a Távol-Kelet. (A művészet története 1–10).* Bp. Corvina.

Bätschmann, Oskar, 1998. *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába.* Bp. Corvina.

Baxandall, Michael, 1986. *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet.* Bp. Corvina.

Belting, Hans, 2000. *Kép és kultusz.* Bp. Balassi.

Bernát, Szent, 2002. *A kegyelemről és a szabad elhatározásról. Hogyan szeressük Istent?* Bp. Paulus Hungarus –Kairosz.

Biblia, 1982. Bp. Szent István Társulat.

Bloch, Peter, 1988. A tipologikus művészet. In: Fabiny Tibor (szerk.), *A tipológiai szimbolizmus. Szöveggyűjtemény a bibliai és az irodalmi hermeneutika történetéből. (Ikonológia és Műértelmezés 4.)* Szeged. JATEPress, Szeged. 189–199.

Bréhier, Louis, 2010. *A bizánci civilizáció.* Bp. Bizantinológiai Intézeti Alapítvány.

Bugár M. István (szerk.), 2004. *Szakrális képzőművészet a keresztény ókorban. Forrásgyűjtemény.* I–II. Bp. Paulus Hungarus – Kairosz.

Burke, Peter, 1999. *Az olasz reneszánsz. Kultúra és társadalom Itáliában.* Bp. Osiris.

Az Angyali üdvözlet számos ikonográfiai variációja közül pl. ez a Mária-kéztartás látható a van Eyck fivérek *A Bárány imádása* oltárának Angyali üdvözlet tábláján (1432. Gent, Szt. Bavo-katedrális), valamint Albrecht Dürer *Mária mennybemenetele és megkoronázása* című fametszetén (1510) is.

[53] Golenszky 1978. 350.

[54] Szívós 2012. 279.; 306.

Chadwick, Henry, 1999. *A korai egyház.* Bp. Osiris.

Cs. Tompos Erzsébet – Zádor Mihály – Sódor Alajos, 1975. *Az építészet története. Középkor*. Bp. Tankönyvkiadó.

Dávid Katalin, 2005. *A római Santa Maria Maggiore 5. századi újszövetségi mozaikjainak ikonográfiája az Efezusi Zsinat tükrében.* Bp. Szent István Társulat.

Dávid Katalin, 2008. *Egy asszony, öltözete a Nap. Isten Anyja a tipológiában.* Bp. Szent István Társulat.

Delius, Walter, 1963. *Geschichte der Marienverehrung.* München. Ernst Reinhard Verlag.

Diós István (szerk.), 2000. *A II. Vatikáni zsinat dokumentumai.* Bp. Szent István Társulat.

Duby, Georges, 1984. *A katedrálisok kora. Művészet és társadalom 980–1420.* Bp. Gondolat.

Dvořak, Max, 1980. *A művészet szemlélete. Válogatott tanulmányok.* Bp. Corvina.

Eco, Umberto, 2002. *Művészet és szépség a középkori esztétikában.* Bp. Európa.

Focillon, Henri, 1981. *A formák élete. A nyugati művészet*. Bp. Gondolat.

Golenszky Kandid (ford. vál.), 1978. *Lángolj és világíts. Válogatás Szent Bernát műveiből.* Bp. Ecclesia.

Guldan, Ernst, 1966. *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*. Graz–Köln. Hermann Böhlaus.

Horváth Sándor, 1985. Szűz Mária a keresztény világnézetben. In: *Horváth Sándor O. P. emlékkönyv*. Bp. Szent István Társulat.

Jantzen, Hans, 1989. *Francia gótikus székesegyházak. Chartres, Reims, Amiens.* Bp. Corvina.

Kirschbaum, Engelbert (szerk.), 1968–1972. *Lexikon der christlichen Ikonographie.* I–IV. Freiburg. Herder.

Lazarev, Viktor, 1979. Tanulmányok az Istenanya ikonográfiájához. In: *Bizánci festészet*. Bp. Magyar Helikon.

Mâle, Emile, 1982. *Religious art from the twelfth to the eighteenth century.* Princeton.

Marosi Ernő (szerk.), 1997. *A középkori művészet történetének olvasókönyve*. Bp. Balassi.

Naszályi Emil, 1982. *Csúcsok és szakadékok*. Bp. Szent István Társulat.

Panofsky, Erwin, 1984. *A jelentés a vizuális művészetekben*. Bp. Gondolat Kiadó.

Piszter Imre, 1897. *Szent Bernárd és a képzőművészetek*. Bp. Katholikus Szemle, különlenyomat.

Piszter Imre, 1899. *Szent Bernát clairvauxi apát élete és művei.* I–II. Bp. Hornyánszky Viktor Császári és Királyi Udvari Könyvnyomdája.

Redl Károly (szerk.), 1988. *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez.* Bp. Gondolat.

Réau, Louis, 1955. *Iconographie de l'art chretien* I–III. Paris.

Réau, Louis, 1986. Az ikonográfia meghatározása és alkalmazásai. In: *Az ikonológia elmélete. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról. (Ikonológia és Műértelmezés 1.)* Szeged. JATEPress. 267–288.

Schmidt, Heinrich und Margarethe, 1981. *Die vergessene Bildsprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik.* München. Verlag C. H. Beck.

Seibert, Jutta (szerk.), 1986. *A keresztény művészet lexikona.* Bp. Corvina.

Schütz Antal, 1937. *Dogmatika I–II.* Bp. Szent István Társulat.

Szívós Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika*. Bp. Loisir.

Vanyó László 1980a. *Az ókeresztény egyház és irodalma*. Bp. Szent István Társulat.

Vanyó László (szerk.), 1980b. *Apokrifek. (Ókeresztény írók II.)* Bp. Szent István Társulat.

Vanyó László (szerk.), 1984. *A II. századi görög apologéták. (Ókeresztény írók VIII.)* Bp. Szent István Társulat.

Vanyó László (szerk.), 1996. *Az egyházatyák beszédei Szűz Mária-ünnepekre.* Bp. Jel.

A KÉPEK FORRÁSAI

1. kép: A reimsi Notre-Dame katedrális nyugati homlokzatának fő ikonográfiai programja. (Az ábrát Újvári Edit készítette.)
2. kép: http://classconnection.s3.amazonaws.com/408/flashcards/693408/jpg/21326753570907.jpg [2014. 07. 15.]
3. kép: Reimsi képeslap: Editions Gaud.
4. kép: http://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/c/charonto/biography.html [2014. 07. 15.]

A pokol torka képtéma jelentésrétegei*

„Feltárja torkát az alvilág, és végtelen szélesre nyitja száját."
Iz 5,14

Az étkezéshez mint alapvető életfunkcióhoz, jelképes értelmezések sokasága kapcsolódik a szexualitástól a szakralitásig. A táplálkozás és az étel mint jelölő és a tartalmi elem, a jelöltek kapcsolódása kimeríthetetlenül gazdag témakör. Az életben maradáshoz elengedhetetlen mindennapi élelem és az érzékeket kielégítő kulináris élvezetek leggyakrabban az életnek és az élet élvezetének jelölői. A táplálkozás közismert, pozitív konnotációi mellett azonban létezik egy félelmetes asszociáció is: az evés-emésztés mint a halál, a pusztulás képzete. Különösen, ha az ember jelenik meg a vadállatok zsákmányaként, a tépőfogak és a felfalás áldozataként. Elemzésem egy olyan képi motívum jelentéstartalmait, archetipikus rétegeit, mitikus és biblikus gyökereit fejti fel, amely az evés/elnyelés és egyben az állatszimbolika leginkább vészjósló vonatkozásaihoz kapcsolódik.

A pokol torka ikonográfiai téma a nyugati középkori művészet jellegzetes eleme volt – az embereket felfaló vadállat, szörny fenyegetően kitáruló szájaként érzékeltetve a pokol borzalmát, a kárhozottak szörnyű szenvedéseit, büntetését. Tanulmányomban arra keresem a választ, hogyan alakulhatott ki ez a képzet és ikonográfiai típus, volt-e gyökere a középkort megelőző hagyományokban. Vajon milyen konkrét kompozíciókban érzékeltette évszázadokon keresztül a kárhozat rettenetét ez a motívum? Az ikonográfiai kutatások a 19. század végétől a pokol torka képtéma eredetére, forrásaira, típusainak elterjedésére is fényt derítettek, a keresztény művészet számos motívumához hason-

* A tanulmány korábbi változata: Az étkezés éjszakai oldala: a „Pokol torka" ikonográfiai téma jelentései. In: Balázs Géza – Balázs László – Veszelszki Ágnes (szerk.), 2012. *Gasztroszemiotika. Az étkezés jelei.* Bp. Magyar Szemiotikai Társaság – ELTE Eötvös Kiadó. Bp. 113–128.

lóan rendszerezték, típusokba sorolták képi megoldásait, újkori előfordulásait.[1] Néhány jellegzetes képi megoldás bemutatása előtt egy átfogóbb megközelítésre törekszem, mivel úgy vélem, a pokol torka képtéma azon ikonográfiai típusok közé sorolható, amelyeknek nem csupán középkori közmegegyezésen nyugvó, biblikus szöveghagyományokkal összefüggésbe hozható szemantikája van, hanem mélyebb, archetipikus összetevőkkel és a bibliaitól eltérő ősi tradícióval is rendelkezik.

Mindenekelőtt az evés/elnyelődés, az emésztés/emésztődés általánosabb, minden élőlényt veszélyeztető aspektusát kell kiemelnünk, amely egyetemes tapasztalat, minden kor embere számára bizonyítja a létezés kegyetlen, mégis szükségszerű oldalát, a lét-pusztulás elválaszthatatlan kapcsolatrendszerét, dialektikáját. Az embernél erősebb ragadozó állatoktól való félelem, a harapás, a tépőfogak általi felfalás önmagában is indokolja a halál, a pusztulás vadállatok formájában, különösen azok fenyegetően kitáruló pofájával, tépőfogaival történő szimbolikus megjelenítését – ahogy ezt a jelképhasználatot mitologikus és biblikus szövegek, ábrázolások egyaránt bizonyítják. A kultúránként különböző állatokhoz kapcsolódó harapás és az éles tépőfogak egyetemes jelképek.[2] A kora középkorban a vadállatoktól való fenyegetettség még reális veszély volt, ez is erősítette a halál és az alvilág ezen alapuló szimbolikus kifejezését.[3] De a test pusztulása nem csupán a ragadozó fenevadaknak tulajdonítható, a földbe temetett holttest hasonlóképpen az enyészeté lesz. Mintha a föld is „megenné" a tetemeket, csak a puszta csontot hagyva meg, a „tűznyelvek" általi elemésztődés pedig még fokozottabb megsemmisülést eredményez.

A földi élet valamennyi létezőjével együtt részesei vagyunk az ökoszisztémának, valamint a táplálékláncnak, az egymásból élő élőlények étkezésben is megnyilvánuló kapcsolatrendszerének, amely szubjektív, emberi szempontból kétségtelenül könyörtelen folyamat, ugyanakkor valamennyi földi lénnyel együtt fizikai létezésünk tagadhatatlan alapja. Mindezt megrázó erővel fejezi ki Weöres Sándor *De profundis* című verse, amely a földi létet mint „világ-mélyi utazást" írja le. Ez a Weöres-mű valójában az életet mutatja be a pokol európai középkorban használatos toposzaival: „így vesződjük mocsár-mélyi harcunk, / honnan nincs kiút". Az evés-felfalás dialektikája azonban egyetemes érvényű:

„hisz egymáson élősködve élünk,
más halálán életet cserélünk:

[1] Schmidt 1995. 16–18.

[2] Tánczos 2006. 38–44.

[3] Hofmann 2008. 82.

a föld rendje ez.
Testvér itt a kő, fa, állat, ember,
testvért eszem lucskos gyötrelemmel,
s testvérem megesz.”

A „föld rendje” a tápláléklánc, az evés révén az élet-halál egybekapcsolódása, amelynek folyamatában növényi, állati életek/lények válnak emberi táplálékká, ahogy minden földi lény, beleértve az embert is, a lebontó szervezetek tápláléka lesz holtában. Ez az egyéni lét végességét is jelző folyamat minden kor embere számára olyan léttapasztalat volt, amellyel szembesülnie kellett, lét- és világértelmezéseiben – mítoszaiban, vallásaiban – magyarázatot kellett adnia rá. Ennek az egyetemes természeti törvénynek többféle megfogalmazása, aspektusa figyelhető meg az ókori kultúrák írásos forrásaiban, amelyek közül, csupán szemléltetésként, említek néhányat.

Bár embereket, halottakat felfaló mitikus figurák számos mitológiai hagyományban jelen vannak (például az egyszerre szülő és elemésztő azték föld-halál istennő, Koatlikue; a vérszomjas hindu Kali istennő), szerteágazó értelmezésükre jelen tanulmány nem vállalkozik. Mindössze olyan ókori mediterrán kultúrák szöveghagyományából, valamint a kora középkori germán forrásokból emelek ki néhány mítoszelemet, amelyek a biblikus és a nyugati keresztény hagyománnyal, így a pokol torka ikonográfiai típussal kétségtelenül összefüggésbe hozhatóak. A kulturális diffúzión túl ugyanakkor a motívumban rejlő, felfalatás-pusztulás/halál elborzasztó képzetének archetipikus tényezőjét is szemléltetni szeretném általuk.

Fontos hangsúlyozni, hogy az elmúlás, a „testelemésztődés” a földi élőlények közös sorsaként, a pusztulás-születés, azaz a létezés körforgásának részeként való felfogása döntően eltérő jelentéstartalommal bír, mint e jelenség olyan büntetésként, kitaszítottságként való értelmezése, amely csak a vétkesekre vonatkozik, és a halhatatlanságtól, örök élettől, feltámadástól való megfosztás jele. Hiszen a létezés és elmúlás kapcsolatrendszerének megváltoztathatatlan törvényszerűsége, az ebből eredő fájdalom ellentétbe állítható a mulandóság büntetésként való felfogásával, amely még felkavaróbb rettenetet, elborzadást, félelmet vált ki – és éppen ez utóbbi az, amely a keresztény pokol torka képzet és képtípus jellemzője. A középkor világképét megelőző ókori kultúrákban viszont részben eltérő értelmezéseit találjuk a test elenyészésének, „felfalásának”.

A halál-felfalás képzet ókori mitológiai példái

Az élőlényeket elemésztő pusztulás perszonifikált formában, a halál isteneként jelenik meg a kánaáni Mót/Mutu figurájában. A *Baal és Anat* című, i. e. 2. évezredbeli ugariti eposzban a halál istene, Mót Élnek, az istenatyának az egyik fia, olyan óriás termetű istenalak, aki fölfal minden élőt, ha kitátja a száját „ajka a földön, ajka az égben, / Nyelve a csillagokig ér el”,[4] ugyanakkor termékenyítő életerővel is rendelkezik.[5] Eliade hangsúlyozza, hogy Mót a halál megszemélyesítésének egyetlen ismert példája az ókori közel-keleti, kánaáni népek mitológiáiban.[6] A kikerülhetetlen pusztulás, a perszonifikált halál elemésztő erejének képzete fogalmazódik meg Mót szavaiban, amelyet az Alvilágba érő Baalnak mond: „Fölváglak, fölfalom húsodat, / Véredet. Holtan leszállsz / Él fiának torkán, Mót garatján.”[7]

A túlvilági életben való hitet középpontba helyező egyiptomi kultúra jellegzetes képtípuson ábrázolta a túlvilági ítéletet, amelynek egyik szereplője Amt, a krokodilfejű, víziló testű mitikus lény, a halottfaló. Ha Ozirisz előtt Maat (Igazság) mérlegén az elhunyt könnyűnek bizonyul, a halottfaló elnyeli a mérlegbe helyezett szívét.[8] A pusztulás és felfalatás képzetének pontos kidolgozása jellemzi az ókori egyiptomi túlvilágképzetet, amelynek meghatározó eleme volt a test mumifikálási eljárással való konzerválása. A haláltól való rettegés és szabadulási vágy, a tápláléklánccból való kikerülés és a holttest megőrzése mint az öröklét lehetősége drámai erővel jelenik meg az *Egyiptomi Halottaskönyv* 165. fejezetében: „Tested nem enyészik el soha, / Nem lesz férgek lakomája, […] Örökre állandó és változatlan marad.”[9]

1. kép
Utolsó ítélet, elefántcsont dombormű, 8–9. sz. határa. London, Victoria and Albert Museum.

Bár az élőlények tetemét valójában a lebontó szervezetek „emésztik el”, a görög mitológiában a földnek, Gaiának és sarjának, a föld mélyének, a Tartarosznak tulajdonítják a vég és egyben a kezdet kettősségét. Ebben a felfogásban a pusztulás egybefonódik a kezdet képzetével: „a földmély Tartarosza […] mindennek forrása és

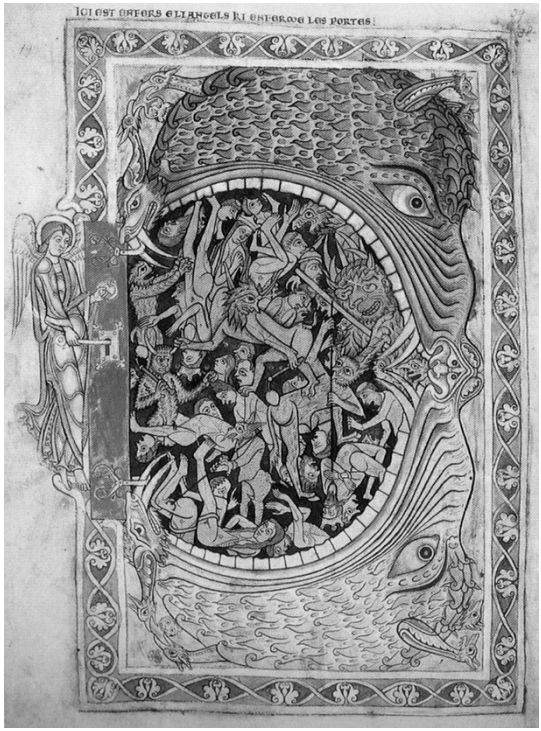
[4] *Baal és Anat* 1986. 36.
[5] Tokarev 1988. 1. 514.
[6] Eliade 1994. 137.
[7] *Baal és Anat* 1986. 35.
[8] Tokarev 1988. 1. 454.
[9] *Egyiptomi Halottaskönyv* 1995. 76.

határa".[10] *A Földhöz* című orphikus himnusz ekképpen fogalmaz Gaiával kapcsolatban: „mindenadó, mindentápláló, mindenemésztő".[11] Hádész, az alvilág, minden elhunyt lélek végső lakhelye, akiknek visszajutását Kerberosz, Hádész isten vérszomjas, háromfejű kutyája akadályozza meg. A pusztulás és felfalatás motívuma különösen a gyermekeit elnyelő Kronosz/Saturnus mítoszából vált ismertté, amely egyben az Idő metaforája az európai kultúrában (a teremtményeit elpusztító, felfaló Idő/Khronosz és a hatalmát utódaitól féltő Kronosz/Saturnus figurájának egybeolvadásával[12]). Ugyanakkor az elnyelés, pusztítás mellett ebben az összefüggésben is megjelenhet a teremtő aspektus: „Mindent elnyelsz, hogy szaporítsd." *(Orphikus himnusz Kronoszhoz)* Viszont a differenciált túlvilágképzet térnyerésével már az antik hagyományokban megfogalmazódott a föld mélyével, az alvilággal kapcsolatban olyan felfogás is, amely a középkori kultúra pokolképzetéhez mintaként szolgált. Például Vergilius az *Aeneis*ben Tartarust az alvilág legsötétebb, legmélyebb helyeként írja le, amely a szentségtörő és az arcátlanul merész hősök (az Alóadák, Tityos, Salmoneus, Ixion és Pirithous) bűnhődésének helyszíne.[13]

A pokol torka képtéma olyan területen vált különösen népszerűvé a korai középkorban, ahol a keresztény és az antik kultúra öröksége mellett a germán hagyományok hatásával is számolni kell, például a 9. századi frank-karoling és az 11–12. századi angolszász művészetben. *(Ld. 1–2. kép)* A kora középkorig élő hagyományként fennmaradó germán mitológia felfalva pusztító szörnyei közül Fenrir óriásfarkast emelhetjük ki, akinek ereje abban is megnyilvánul, hogy az istenek és az alvilági szörnyek

2. kép
Krisztus a pokol tornácán. Winchesteri Zsoltároskönyv, 1150 k.
MS. Cotton Nero C.4, fol. 24. London, British Library.

[10] Hésziodosz: *Theogónia* 736.
[11] *Görög költők antológiája* 1982. 732.
[12] Panofsky 1986. 450–483.
[13] Vergilius: *Aeneis* VI. 580–601.



3. kép
Mihály arkangyal bezárja a pokol kapuját. Winchesteri Zsoltároskönyv, 1150 k. MS. Cotton Nero C.4, fol. 34. London, British Library.

csatájában felfalja Ódint (*A völva jövendölése* 53; *Edda* 20); sőt, a Napot is *(Vaftrúdnír-ének)*.[14] Ez a mitikus képzet összefüggésben állhat azzal, hogy a pokol torka tátott szájú szörnyét a középkori ábrázolásokon farkasként is megjelenítették. Egy másik szörny, Nídhögg sárkány szintén felfalja áldozatait: „szívta a holtak tagjait Nídhögg, farkas-szaggatta férfiakét" (*A völva jövendölése* 39).[15] A 6. század végén keletkezett, 10. században, már a keresztény befolyás korában lejegyzett germán eposz, a *Beowulf* szörnyfigurája, Grendel „egy rettentő réme a pokolnak" (*Beowulf* 100), akinek pusztító ereje szintén a legyőzöttek fölfalásában nyilvánul meg: „Tépte szét testét, / koncokban kapta be szőröstül-bőröstül, / vedelte vérét; egészen elnyelte / a véres holttestet…." (*Beowulf,* 741–744) Tehát a germán mítoszokban a pusztulás, a halál képzetének elterjedt, jellegzetes eleme a mitikus ragadozók, a szörnyek általi felfalatás.

A germán mitológia figuráinak és a keresztény képtémáknak, köztük a pokol torka témának az összefüggéseit kora középkori forrás is alátámasztja. Az angliai kora keresztény kultúrával kapcsolatban Beda Venerabilis 8. század első felében keletkezett történeti munkája *(Historia ecclesiastica gentis Anglorum)* ismerteti I. Gergely pápa 601-ben megfogalmazott elveit, amelyet küldötte, Augustinus, a kenti misszió vezetője képviselt. Nevezetesen a helyi pogány szokások krisztianizálásának gergelyi elvét: „Ily módon reméljük, hogy a nép, mikor látja, hogy templomait nem rombolják le, talán felhagy a bálványimádással és ugyanúgy tér meg ezen helyekre, mint korábban, és ismerni és imádni

[14] Tokarev 1988. 1. 582.

[15] *Edda* 1985. 20.

kezdi az igaz Istent. […] Mert minden bizonnyal lehetetlen kitörölni egy csapásra minden téveszmét a makacs agyakból."[16] Azaz a meglévő hagyományokra építő missziót javasolta, amelynek eredményeképpen (egyfajta szinkretizmus folyamatában), a germán mitológia szörnyfigurái, sárkányai, kígyói a keresztény ördögképzetbe olvadtak bele. A farkas- vagy sárkányfejet formázó pokolbejárat tehát részben biblikus háttérrel, valamint germán mitológiai gyökerekkel is rendelkezik. *(Ld. 2–3. kép)* Hasonlóképpen, a titánokra emlékeztető óriások is a Gonosz megtestesítőjévé váltak a kereszténységben, Kronosz/Saturnus, a gyermekeit felfaló isten is beleolvadt a gonoszokat elnyelő ördög alakjába.[17]

A pokol torka ábrázolás biblikus és apokrif forrásai

A középkori keresztény ikonográfia elsődleges forrásában, a Bibliában is számos olyan szakasz található, amely a pokol torka képtípus bűnösöket elemésztő szörnyfigurájával kapcsolatba hozható, annak kialakulását, terjedését megalapozta, legitimálta. A közel-kelti mitikus hagyományokat idézi a halottakat befogadó földképzet a Káin és Ábel történet, amikor a testvérgyilkosságot követően a föld „megnyitotta száját, hogy beigya kezedtől testvéred vérét" (Ter 4,11). Viszont a Bibliában – Ábel történetén kívül – döntően bűnhődésként szerepel a föld/sír, szörny/sárkány/oroszlán szája általi elnyeletés, és ebben az összefüggésben soha nem a kikerülhetetlen végzet, nem a csatában elesett hősök sorsa, hanem kifejezetten Isten ellenségeire, a kárhozottakra vonatkozik. A pokol torkába jutni az örök élettel szembeállított büntetés.

Az Ószövetségben az Úr ellenségeit sújtja, például a Mózes és Áron ellen lázadó Korach, Datan és Abiram büntetésekor „megnyílt a föld alattuk; a föld felnyitotta torkát és elnyelte őket" (Szám 16,31–32[18]). A nép bűnvallomásaként megfogalmazott 106. zsoltár feleleveníti a mózesi történetet: „megnyílt a föld és elnyelte Dátánt és eltemette Abiron hadát" (Zsolt 106,17). Az Úr a tőle elforduló népet hasonlóképpen bünteti: „Feltárja torkát az alvilág, és végtelen szélesre nyitja száját, hogy elnyelje népemből a hatalmasokat" (Iz 5,14) – az ugariti Mótra emlékeztetően. Jeremiás próféta a vadállatok támadásával illusztrálja a vétkesekre váró büntetést: „Hát ezért marcangolja szét az erdei oroszlán, és

[16] Redl 1988. 22.; Schmidt 1995. 30.

[17] Földényi 2004. 297.

[18] A magyar „pokol torka" kifejezéssel szemben az angol szakirodalom a „pokol szája" kifejezést használja, szintén a bibliafordítás szóhasználata nyomán: „the earth opened its mouth", English Standard Version.

4. kép
Utolsó ítélet domborműrészlet, Conquesen Rouergue, Sainte Foy bencés apátsági templom, nyugati főkapu tümpanonja, 1130–40.

pusztítja el őket a pusztai farkas. A párduc ezért leskelődik városaik körül: széttépi mind, aki onnét kilép. Mert megszámlálhatatlan a vétkük, és hűtlenségeik száma folyton nő" (Jer 5,6).

Az Ószövetségen belül Jób könyve az egyik legjelentősebb szöveg a pokol torka ikonográfiai típus történetében. Egyrészt a halál kérlelhetetlenségére utal az elnyeletés motívumával: „nem tér vissza az, kit az alvilág elnyelt" (Jób 8,9); másrészt az Úr által legyőzött leviatán (Jób 40,25), a vízi szörnyeteg, egy képzeletbeli vadállat leírását kell kiemelnünk. A leviatán jellemzésének számos eleme visszaköszön a Pokol torka ábrázolásokon. Szörnyvoltát jelzi, hogy „Puszta tekintete legyőzi az embert" (Jób 41,1); „Torkából meg fáklyák törnek elő, s mint a tűz szikrái szállnak, a magasba. Az orrlyukaiból füst gomolyog elő" (Jób 41,11–12). A ragadozók általi halál rettenetét tehát tovább fokozza a tűz elemésztő, testet megsemmisítő voltának említése, amely a keresztény pokol ikonográfia meghatározó elemévé vált. A Jób könyvében szereplő vízi szörny bukásának keresztény értelmezése szerint a leviatánt legyőző Úrhoz hasonlóan csak Krisztus képes uralni az alvilágot, a pokol tornácára leszállva kimenteni Ádámot és Évát a pokol torkából, ily módon értelmezve a következő szakaszt: „Torkának kapuit vajon ki nyitja ki?" (Jób 41,6) Az idézett szakasz a nyugati pokol torka ikonográfiai képtípus egyik jelentős képtémájának, a „Krisztus a pokol tornácán" alapja lett, amelyben a pokol bejáratát jelenítik meg egy fenevad óriásira tátott szájával és a belőle kilépő ősszülőkkel. *(Ld. 2. kép)*

A Jónás könyve szintén a pokol torka ábrázolás bibliai forrásai között említhető, hiszen a próféta az őt elnyelő cetből mint „Az alvilág gyomrából" kiált (Jón 2,3). Története, az őt bekapó cethal fontos motívuma a tipológiai szimbolizmusnak is, amely összefüggést evangéliumi szöveg is erősíti: „Amint ugyanis Jónás próféta három nap és három éjjel volt a hal gyomrában, úgy lesz az Emberfia is három nap és három éjjel a föld szívében" (Mt 12,40). Azaz a cet által elnyelt Jónás előképe a feltámadása előtt a pokol tornácán tartózkodó Krisztusnak. Tehát a kitátott szájú, hal/cetformájú pokol-bejárattal ábrázolt „Krisz-

tus a pokol tornácán" képtípus erre a szöveghagyományra is visszavezethető, miközben a leviatánleírást is figyelembe vették. *(Ld. 4. kép)*

A képtípusok között kitátott pofájú oroszlán is előfordul, ugyancsak biblikus szöveg, a 22. zsoltár sátántól menekülő fohásza nyomán: „Ments meg az oroszlán szájától" (Zsolt 22,21). Az emberi gonoszság pusztító erejére is utalhat, hiszen az 5. zsoltár a gonosztevőket jellemzi ekképp: „torkuk nyitott sír" (Zsolt 5,10). A 69. Siralom zsoltár pedig a földbe temetés rettenetét írja le ekképpen: „Húzz ki az iszapból, ne hagyj elsüllyedni […] nehogy átcsapjon fölöttem az ár, s a mélység magába temessen, a szakadék szája zárjon be örökre!" (Zsolt 69,15–16).

Az Újszövetségben az alvilág a bűnösök számára fenntartott hely, az ördög, a sárkány/őskígyó lakhelye, aki elnyeli az Istentől elforduló bűnös lelkeket (Jel 20,2). Az Utolsó ítélet ábrázolásain ezt a szöveghagyományt követték, embert felfaló kígyók, szörnyek figuráival érzékeltetve az örök kárhozatra ítéltek kínjait. Szintén a pokol pusztító erejét jelzi, hogy a Jelenések könyvében a szülő asszony fiát a sátán mint sárkány akarja felfalni (Jel 12,1–4). Még a pokolból kiugró, negyedik apokaliptikus lovas („Fakó lovat láttam, a Halál ült rajta, nyomában az alvilág" Jel 6,7–8) is megjelenhet úgy az ábrázolásokon, amint a pokol torkából lovagol elő. *(Ld. 5. kép)*

Péter apostol első levelének alábbi része pedig a pokol torka mint kitátott oroszlánpofa – a 22. zsoltár fentebb említett – motívumát erősítette: „Józanok legyetek és vigyázzatok. Ellenségetek, a sátán, ordító oroszlán módjára ott kószál mindenütt, és keresi, kit nyeljen el" (1Pét 5,8).

Az 5. századból fennmaradt apokrif *Nikodémus evangéliuma* (Pilátus akták) második (17–27.) része Krisztus alvilágba való leszállását beszéli el. Ebben a megszemélyesített alvilág, Hádész jellemzője: „Mindent felfaló és kielégíthetetlen".[19] Krisztus közeledtének hírére Hádész a következőket mondja: „Nemrég nyeltem el bizonyos halottat, név szerint Lázárt, s nem sokkal utána valaki az

5. kép
Az Apokalipszis 4. lovasa. *Mária királyné Apokalipszise*-kódex, 14. sz.-i angol miniatúra. Royal 19 B XV. f. 10v London, British Library.

[19] Vanyó 1980. 277.

élők közül csak puszta szavával kiszedte beleimből. […] sajnálom gyomromat."[20] Ez az apokrif szöveg a Krisztus alvilágba való leszállásának ábrázolási hagyományát, ikonográfiai motívumait – tátott szájú alvilág/Hádész, megkötözött sátán, a pokol kidöntött érckapui – döntően meghatározta.

Az eddigi példák is bizonyítják, hogy a középkori miniátorok, kőfaragók, festők egyházi megbízói a keresztény világképnek megfelelően, biblikus és apokrif szövegekkel többszörösen alátámasztva variálhatták a pokol torka ikonográfiai típust. A középkori ábrázolás erejét, a képekben kikristályosodó vallásos gondolatot Huizinga a következőképpen jellemzi: „A középkor szelleme még plasztikus és naiv: minden fogalmat látható alakba akar önteni. Minden gondolat képi kifejezést kíván."[21] A pokol torka képtípus, azon túl, hogy kifejezte a haláltól való rettegést, a keresztény teológia fő üzenetét is közvetítette, amely szerint a pokol a gonoszság büntetéseképpen nyeli el a gonosz lelkeket, ezáltal a rossz, a teljes pusztulás, a halál megjelenítője, amelyen viszont Krisztus és követői diadalt aratnak (1Kor 15,26). A pokol torka tehát a könyörtelen és visszavonhatatlan büntetés rémképe – amely az egyiptomi halottfalóhoz hasonlóan – , a feltámadás és az örök élet reményétől fosztja meg a bűnösöket, miközben a hívőket nem fenyegeti az örök sír és a felfalás borzalma, a kárhozat. Azaz az egyiptomi halotti papiruszok lélekmérés-jelenetéhez hasonlóan a megsemmisülésre ítélt lelkek halottfaló általi pusztulása is a keresztény utolsó ítélet képtéma ikonográfiai előképeként értelmezhető.[22]

A pokol torka általi elnyelés tehát a keresztény kontextusban nem az élet törvényszerű vége, hanem a gonosz lelkek büntetése. A pokol egésze, a pokolbeli szörnyek, sőt Lucifer is felfalhatja, elnyelheti a kárhozottakat. Dante *Isteni színjáték* című művének Pokol részében – a középkori felfogásnak megfelelően – a pokol legmélyén, középen, jégbe fagyva áll Lucifer, a háromfejű, denevérszárnyú óriás, három szájával három főbűnöst, Júdást, Brutust és Cassiust marcangolva: „És úgy zúz egy-egy bűnöst mind a három / száján fogával, mint tiló a kendert."[23] Petra Hofmann hangsúlyozza, hogy nem mindig lehet világosan elkülöníteni a kárhozottakat elnyelő sátán figuráját a pokol torka mint alvilági bejárat képzettől, hiszen a Sátán maga a pokol is lehet.[24]

A középkori allegorizmus jellemzésekor Umberto Eco a képzőművészet didaktikussága mellett azt is kiemeli, hogy nemcsak a természetre tekintettek

[20] Vanyó 1980. 278.

[21] Huizinga 1979. 151.

[22] Seibert 1986. 229.

[23] *Isteni színjáték, Pokol* XXXIV. 55–67.

[24] Hofmann 2008. 86.

úgy, mint amely a természetfeletti allegorikus megjelenítése, hanem a művészetet is ekképpen fogták fel. „Az egyetemes allegorizmus a világegyetem meseszerű és látomásos szemléletét képviseli" – a képzőművészeti témák, az ábrázolásokon megjelenített teremtett világ minden eleme, beleértve a poklot is, valamint a szemantikai összetevőik egyaránt elsősorban a didaktikus kommunikációt szolgálták.[25]

A pokol torka ikonográfiai típus

A képtéma biblikus forrásai között említett Jónás és a cet/tengeri kígyó történet képi ábrázolásai már a 4. századból ismertek. Például egy ókeresztény korból fennmaradt, 340 körül készített elefántcsont ládikát (Brescia, Museo Civico) díszítő, Jónás történetét ábrázoló faragvány felső sávján Jónás tengerbe dobása, valamint a Jónást kiköpi a tengeri kígyójelenet látható, amely gyakori motívum volt a katakombák festményein is. Az állat általi elnyeletés és a kiköpés-jelenetek együttes ábrázolása a keresztény vallás meghatározó üzenetét, a halált és az azt követő feltámadást jelképezte.[26] A római Priscilla-katakomba 4–5. század határán készült Jónás-falképe szintén tengeri sárkányként ábrázolja a cetet, amely éppen elnyeli a prófétát. Tehát a cet/sárkányábrázolás a sír és az alvilág jelképe, amelyből a hívek Jónáshoz hasonlóan szabadulást reméltek az alvilág, a halál mint „utolsó ellenség" (1Kor 15,26) ellenében.[27] Az ortodox ikonográfia megőrizte ezt a képeredetet, például az athosi Dionüsziosz-kolostor refektóriumának 16. században készült utolsó ítélet freskóján a kárhozottat felfaló szörny a Jónást elnyelő cet ókori ikonográfiai sémáját követi.[28]

A képtéma konkrét pokolképzethez való kapcsolódása a kora középkori ábrázolásoktól követhető nyomon. A nyugati művészet ikonográfiai gazdagságának háttere – amely a pokol torka ikonográfiai téma variációs gazdagságában is megnyilvánul – abból a korai középkortól érvényesülő tudatos álláspontból eredeztethető, amely már I. Gergely pápa Massilia püspökéhez 600 körül írt levelében olvasható, a művészet egyházi szerepével kapcsolatban: „Ami az olvasni tudóknak az írás, a tanulatlan szemlélőnek ugyanaz a festészet."[29] Később, a 8–9. századi bizánci ikonvita kapcsán Nagy Károly udvarában megfogalmazott, mérvadó nyugati állásfoglalás mind a képtisztelettől, mind a kép-

[25] Eco 2002. 141–148.

[26] Kirschbaum 1969. II. 37–38.

[27] Vanyó 1995. 214.

[28] http://www.bemerkenswelt.de/KLOSTER_DES_ATHOS/Dionysiou.html

[29] Marosi 1997. 29.

rombolástól elhatárolódott: „Mi semmit sem ellenzünk a képeken imádásukon kívül, hiszen a bazilikákban a szentek képeit nem imádás végett, hanem viselt dolgaik emlékezetére és a falak díszítésére engedjük meg" (*Libri Carolini III. 27*).[30] A képek illusztratív funkciója a nyugati keresztény művészetben szabadabb képi-kompozíciós megoldásokat eredményezett, mint a 9. század közepén a képvitában felülkerekedő ikontisztelet végletesen szabályozott ikonográfiai rendje a bizánci művészetben, amelyet a zsinatok és az ortodox egyház mint megrendelő előírt. Ezt a bizánci művészettel szembeállítható, szabadabban áradó ikonográfiai fantáziát egy olyan, 1320 körül készített apokalipszis-miniatúrával szemléltethetjük, amely szörnyfigurák kavalkádjával érzékelteti a pokol borzalmát: hétfejű sárkány, farkas őrlődik a pokol bejáratát megtestesítő oroszlánforma lények tépőfogai között, bizarr torzfigurák és zoomorf ördög egészítik ki a zsúfolt kompozíciót, az eredeti motívum megsokszorozott formációját alkotva. *(Ld. 6. kép)* A képtípus közkedveltségét jelzi, hogy több variációja is fennmaradt.[31]

6. kép
Apokalipszis miniatúra. 13. sz. MS. 68.174, fol. 35r. New York. The Cloisters Collection.

Annak ellenére, hogy a középkori nyugati művészetben a pokol torka ikonográfiai típus a kora gótika időszakától, a 12. század végétől vált számos művészeti ág (mindenekelőtt kódexillusztrációk, majd kő- és fafaragványok, fémdomborművek, falfreskók, zománcképek) jellegzetes motívumává, a ma ismert legkorábbi nyugati példája a téma kutatója, Meyer Schapiro szerint egy 9. századi elefántcsont plaketten látható.[32] A Karoling-kor stílusát reprezentáló plakett nyugati művészeti műhelyben készült 800 körül, dél-német vagy észak-itáliai kolostorban, 860 körüli újrafaragása viszont Reimshez kötődik, amely a 8–9.

[30] Marosi 1997. 30.
[31] Schmidt 1995. 158–160.
[32] Schapiro 1980. 257.

század határán a karoling művészet egyik központja volt.[33] A kisméretű (kb. 13 × 8 cm) elefántcsont plakett egyik oldalán Krisztus színeváltozását, a másik oldalán az utolsó ítéletet ábrázolták. Ez utóbbi kompozíciójának középpontjában a mandorlába helyezett trónoló Krisztus látható, harsonázó angyalokkal és a felnyíló sírokból kikelő feltámadottakkal. Az alsó sáv bal oldalán Szent Péter fogadja a megváltott lelkeket, míg a jobb oldalon (az ikonográfiai szabályoknak megfelelően Krisztus balján) a kárhozott lelkek büntetését jelenítik meg egy kitátott szájú szörnyfigurával, aki éppen egy bűnöst készül elnyelni, bekapva annak fejét. *(Ld. 1. kép)* Fontos megemlítenünk, hogy a plakett kompozícióján belül a pokol torka motívum ugyanott helyezkedik el, mint a bizánci művészet utolsó ítélet ikontípusán, illetve a kompozíciót összevetve az utolsó ítélet ikonok képi elemeivel, egyértelmű a kompozícióbeli rokonság, mint ahogyan számos más nyugati képtípus eredetének esetében is bizonyítható a bizánci művészet hatása.

7. kép
Pokol torka. A *Verduni oltár* részlete. 1181.
Klosterneuburg, Ágoston-rendi prépostság.

Az ikonokon az utolsó ítélet zsúfolt kompozícióján belül kötött kompozíciós rendben, jellegzetesen ismétlődő ikonográfiai elemek része a kompozíció jobb alsó sarkára helyezett pokolábrázolás, amely valójában a kompozíció főszereplőjének, a köralakú mandorlában trónoló, ítélő Krisztusnak a bal felére esik. A trónus aljából induló vörös színű sáv azt a tűzfolyamot jelképezi, amelybe a kárhozottakat vetik az utolsó ítéletkor, és amely a Jel 20,15 résznek megfelelően a tüzes tóba, a pokolba torkollik. A tűzfolyam kanyargásához kígyó is csatlakozhat az ábrázolásokon. Az alvilág vizuális megjelenítésének jellegzetes eleme a kárhozottakat elnyelő kígyó, a különböző fantázialény-figurák, de kitátott szájú állatfigura, hal, krokodil is megjelenik, rendszeresen ismétlődik némely ikontípuson. Falfestményként pedig általában a templomok nyugati bejáratá-

[33] Toman 2005. 400.

8. kép
Kassa, Szent Erzsébet-dóm, északi kapu, Utolsó ítélet tümpanon-dombormű (részlet). *15. sz.*

nak falszakaszán, jobboldalt, lent kapott helyet. A nyugati keresztény művészet szabadabb képi ábrázolásával, ikonográfiai változatosságával szemben az ortodox művészetben a tátott szájú szörny elhelyezése, ábrázolásának módja ugyanúgy sémakövető, nem képvisel kompozíciós, variációs változatosságot, mint más biblikus témák kötött ikonkompozíciója, képi elemei. A bizánci művészet tradícióinak kötött rendjét, a kánon szigorú betartását zsinati határozatok és festészeti traktátusok bizonyítják.[34] Ugyanakkor a nyugati pokol tornáca képtípussal szemben a feltámadott Krisztus halál fölött aratott győzelmét, az ősszülők alvilág bejáratáról való kimentését – a fentebb már említett *Nikodémus evangéliuma* nyomán – ábrázoló *Anasztaszisz* (gör. 'feltámadás') ikontípuson nem jelenítették meg a pokol torkát, csak újkori példák ismertek az ikonművészetből, amelyekre a nyugati ikonográfia hathatott.

A tanulmány keretei nem teszik lehetővé a részletező ikonográfiatípus-változatok taglalását, a pokol torka nyugati ábrázolásainak mindössze néhány kiemelkedő példájával szeretném szemléltetni e képtípus variációs gazdagságát. A késő román művészet virágzását a kutatók összefüggésbe hozzák a cluny-i reform 11. századi művészeti megújulásával. Már a román kor egyik központi képtémáján, az utolsó ítélet megjelenítésein is felbukkan a pokol bejáratát jelképező tátott szájú szörny.[35] A Conques-en Rouergue-i Sainte Foy apátsági templom 1130–40 körül készült nyugati főkapujának orommezején a világbíró Krisztus (*Maiestas Domini,* lat. 'az Úr fensége') mandorlával körülvett, trónoló alakja alatt ábrázolták a gonoszokat elnyelő halformájú pokolbejáratot, amely a

[34] Aradi 1988. 106.; Seibert 1986. 311–312.

[35] Toman 2005. 329., 342.

leviatántípus egyik példája. *(Ld. 4. kép)* Ez az elem az ortodox ikonográfia utolsó ítélet kompozícióinak megoldásait követi, bár a rendkívül gazdag, következetes szerkesztésű kompozíció kimagasló és részben egyéni művészi invenciót bizonyít.

A pokol torka ikonográfiai típus rendkívül változatos, új elemeket is képviselő példái a 11–12. századi angolszász miniatúraművészetből ismertek.[36] Canterbury és Winchester kolostori iskoláiban eredetileg a 6. század végén Angliába érkezett római kéziratok mintái, az italo-bizánci stílus hatott.[37] Viszont a szigorúan sematikus bizánci ikonográfiaalkalmazáshoz képest a nyugati pokol torka ábrázolásokon variációk sokaságát találjuk. Például a *Winchesteri Zsoltároskönyv* a késő angolszász kéziratok művészeti tekintetben kiemelkedő darabja, mely 1150–1160 körül készült, és Henry of Blois winchesteri szerzeteshez, pápai legátushoz kötődik, aki Stephen király fivére és a művészetek patrónusa volt.[38] A kézirat miniatúrái között két pokol torka ábrázolás is szerepel, amelyek meghatározóak a képtéma fejlődésében. A 24. lapon két kompozíció kapott helyet: az alsó sáv Krisztus és Mária Magdolna feltámadás utáni találkozását ábrázolja („noli me tangere" téma); a felső sávban pedig Krisztus a pokol tornácán látható, amint kimenti Ádámot és Évát. *(Ld. 2. kép)* Ezen a képen a pokol bejárata egy óriási szörny nyitott szája, a tátott szájban több sorban ülnek az elkárhozott lelkek, akik közül kiemelkednek az ősszülők. Az apokrif *Nikodémus evangéliumá*ból ismert történet, amely a bizánci művészetben az Anasztaszisz ikonográfiai téma forrása,[39] a nyuga-

9. kép
Pokol és menny, miniatúra, *Blanche of Castille Zsoltároskönyve,* MS.lat. 1186, fol. 171. 1223–1230 k. Párizs, Bibliotheque de l'Arsenal.

[36] Schmidt 1995. 67–72.
[37] Toman 2005. 400, 406.
[38] Schmidt 1995. 79.
[39] Bréhier 2010. 322.

ti művészetben is gyakori témává vált, fa- és kőfaragványok sokasága variálja a Krisztus a pokol tornácán és a pokol torka téma közös képciklusba foglalását. Ez a kombináció csak a nyugati művészetben vált általánossá, a keleti keresztény Krisztus a pokol tornácán képtípus kizárólag az összetört, Krisztus lábai alatti kapuszárnyakkal, olykor az alávetett, megkötözött ördögfigurával utal a pokolra.[40]

A *Winchesteri Zsoltároskönyv* 34. lapja a poklot egy szörny kitátott szájaként jeleníti meg, amelyben az ördögök válogatott kínzásoknak vetik alá a kárhozott lelkeket, Mihály arkangyal pedig kulccsal zárja be a pokol kapuját/száját. *(Ld. 3. kép)* Az angolszász miniátor ebben az esetben is önállóan kezelte az ikonográfiai tradíciót: a teljes rendelkezésre álló felületet kitöltötte a szörny fejével és tátott szájával, önálló képtémává emelve ezzel a pokol torka motívumot. Ez a zsoltáros kézirat tehát ikonográfiai mintát teremtett a Krisztus a pokol tornácán és a pokol képtémákban, dekoratív rajzolata pedig magas művészi színvonalat képvisel.[41] A két képet összehasonlítva azonos felfogású pokolábrázolást figyelhetünk meg, mindkét esetben kitátott pofájú farkasszerű lény a szörnyfigura, amely önálló ikonográfiai fejlemény a téma nyugati példáiban – részben a germán mítoszok Fenrir alakja nyomán, de az ördögöt megszemélyesítő, juhokat elrabló farkas biblikus képzete (Jn 10,1; Mt 7,15) is meghatározó lehet ebben a képtípusban.[42]

10. kép
Pillérszobor részlete. Narbonne,
St. Just et St. Pasteur Cathédrale, 13. sz.

Szintén a késő román korszakból emelhetünk ki egy különleges művészeti értékkel rendelkező műalkotást, a *Verduni oltár* zománcképsorozatának

[40] Seibert 1986. 185.
[41] Schmidt 1995. 79.
[42] Seibert 1986. 93–94.

alsó sávjában, utolsóként kapott helyet a pokol torka ábrázolás, amely Verduni Nikolaus műve, 1181 körül a klosterneuburgi Ágoston-rendi prépostság számára készült.[43] A zománcképen egy szörnyalak kitátott, lángoló szája nyeli el a kárhozottakat. *(Ld. 7. kép)* Az oltár háromsávos tipológiai kompozíciós logikájából adódóan az említett zománckép értelmezéséhez a felette látható két azonos méretű és formájú kép is szorosan hozzátartozik: a középső sávban az ítélő Krisztus, a felső sávban pedig az Ábrahám kebele ábrázolással (a Lk 16,19 nyomán) és a mennyei Jeruzsálemre utaló várfallal megjelenített menny képezi az ellenpólust.

11. kép
Pokol torka konzol, Würzburg, evangélikus templom, 13. sz. 2. fele.

A 12. századot követően a pokol torka gyakori motívuma a nyugati művészetnek: változatos anyagban és kompozíciós megoldásokban alkalmazták.[44] A gótikus katedrálisok utolsó ítélet kapuinak kőfaragványain elmaradhatatlan kompozíciós elem (pl. Chartres, Amiens, Bourges, valamint a késő gótika magyarországi emléke, a 15. századi kassai Szent Erzsébet-dóm északi kapujának domborműve. *(Ld. 8. kép)* De a kódexekben is felbukkan, például Blanche of Castille zsoltároskönyvében, amely 1223–1230-ban keletkezett. E kódex miniatúráinak különlegessége a képek egymásba kapcsolódó körkompozíciókba rendezése. A pokol torka ábrázolása ugyanúgy beilleszkedik a körformákba komponált képi rendszerbe, mint a vele egy oldalon, felette ábrázolt menny. A felső kör az üdvözülés, a mennyei öröklét vizuális megjelenítője az Ábrahám kebele ikonográfiai témával,[45] az alsó körben pedig a kárhozatot, a pokolbéli szenvedés kínját érzékelteti a pokol torka ábrázolás. Az ellenpontozó, szimmetrikus kettős körkompozíció hatásosan fejezi ki a menny és a pokol végletes oppozícióját: a szörny szájában, tűzön, kondérban fövő kárhozottak szenvedését és velük szemben az Ábrahám ölében/kezében tartott üdvözültek mennyei boldogságát. *(Ld. 9. kép)*

A kéziratok pokol torka ábrázolásai tehát átterjedtek a falakra, üvegablakokra, fa- és kőfaragványokra, a késő román és gótikus katedrálisok oszlopfői-

[43] Vö. Egy vallási eszme képi reprezentációja: a *Verduni oltár* tipológiai kompozíciója c. tanulmány.
[44] Schmidt 1995. 84.
[45] Seibert 1986. 10.

12. kép
Albrecht Dürer fametszete S. Brant *A bolondok hajója* c. művéhez. 1494.

nek, az északi kapu utolsó ítélet timpanonjainak jellegzetes elemeivé váltak. Még akár kiemelt helyen, a nyugati főkapu kapuosztó pillérszobrán is szerepelhetett, mint például a dél-franciaországi narbonne-i katedrális Krisztus-szobrának lába alatt, ahol a legyőzött sátánt jelenítették meg, nyitott szájában az üstökben megfőzött bűnösökkel. *(Ld. 10. kép)* A képtéma különleges, egyedi változata látható Würzburg gótikus stílusú evangélikus templomán: az egyik pillértartó konzol domborműve egy tátott szájú denevér formájában jeleníti meg a bűnösöket elnyelő pokolbejáratot. *(Ld. 11. kép)* Ez a szokásos sárkány, hal, farkas, oroszlán típusoktól eltérő egyedi megoldás, amelynek hátterében a denevérszárnyakkal ábrázolt ördögök ikonográfiája állhat. A 14. századból fennmaradt magyarországi utolsó ítélet-freskótöredékeken (pl. Bögöz, Kéménd, Petőszinye templomaiban) szintén látható a leviatán-szörny mint a pokol gonoszokat elnyelő bejárata, a zsegrai templom északi hajójának falán, a kálvária-allegórián (1300–1330 k.) pedig a kompozíció jobb alsó oldalára helyezték az embert elnyelő halszörny figuráját.[46] Tehát a pokol torka ikonográfiai típust változatos formai elemekkel, kompozíciós megoldásokkal alkalmazták a pokolbéli kínok vizuális érzékeltetésére. A pokol torka elsősorban a következő képtémák jellegzetes ikonográfiai elemévé vált a középkori művészetben: utolsó ítélet, Krisztus a pokol tornácán, a lázadó angyalok bukása, a pokol.[47]

Az ikonográfia ebben az esetben is visszahatott a szöveghagyományra: a vízió-irodalomban, a túlvilágról szóló látomásokban,[48] valamint a középkori drámákban a pokolra utaló elemként díszletábrázolásként is szerepelt a kitátott szájú szörny mint a pokol torka. Robert Lima a mirákulumok, misztériumdrámák forrásai alapján mutatja be a motívum színpadi pályafutását a középkor-

[46] Jékely–Kiss 2008. 140–142. Jékely–Lángi 2009. 350; Radocsay 1977. 174.
[47] Schmidt 1995. 75; Lima 1996. 35.
[48] Schmidt 1995. 76.

13. kép
Ifj. Lucas Cranach: *„Az igaz és a hamis egyház szembeállítása."*
Fametszet, 1550 k.

ban. Például a Szent Apollónia mártíromságának előadásairól fennmaradt források szerint a színpadon ez a motívum utalt a kárhozat helyére.[49]

A pokol torka hagyományos középkori ikonográfiai sémái a 15–17. században részben új értelmet is nyerhettek. A humanista Sebastian Brant az emberi gyarlóságokat szatirikus formában leleplező *A bolondok hajója* című műve 1494-ben Baselben jelent meg, többségében Albrecht Dürer fametszeteivel illusztrálva. A pokol torka ikonográfiai típust két kép is alkalmazza a vétkesekre váró büntetés jelzéseként: a „29. Aki másokat megítél" a kompozíció jobb alsó sarkában egy szörny kitátott szájába zuhan bele a bolondsipkás, másokat elítélő gyarló ember.[50] *(Ld. 12. kép)* A „106. A jócselekedet elmulasztása" rész illusztrációján pedig a balga szüzekről szóló példázat (Mt 25,1–13) megjelenítésének hátterében egy lángokat lövellő szörnypofa nyeli el a vétkest.[51]

A középkori allegorikus ábrázolás reneszánsz kori visszaszorulása ellenére a pokol torka a hitviták korszakában új jelentésben (protestáns felfogásban: a katolicizmus mint elkárhozás) ismét aktuális ikonográfiai elemmé vált, például ahogyan ifj. Lucas Cranach *Az igaz és a hamis egyház szembeállítása* (1550 k.) című fametszetén is látható. A kompozíció középpontjában a prédikáló Luther bal oldalán egy óriási cet nyeli el a katolikus klérus különböző rangú képviselőit, míg jobbján a feszületet és az evangélikus egyház két szín alatti szertartásrend-

[49] Lima 1996. 41.; Schmidt 1995. 172.
[50] Brant 1986. 94.; Brant 2008. 78.
[51] Brant 1986. 318.

jét ábrázolja. *(Ld. 13. kép)* Magyar példa is említhető a képtéma kései, református alkalmazásáról: Szenczi Molnár Albert 1624-ben megjelent Kálvin-fordításának, *Az keresztyéni religióra és igaz hitre való tanítás* című kötetén.[52] *(Ld. 14. kép)* A könyv borítójának jobb felső sarkában a pokol kapuja egy óriási oroszlánforma szörny, melynek kitátott pofájába tömeg vonul, az ábrázolás felirata: „Tágas a kapu és széles az út, amely a romlásba visz" (Mt 7,13). Szemben a középkori képtípussal, az ábrázolás itt nem a rettegés kiváltását célozza, hanem moralizáló: a pokolba vezető utat választó, tolongó tömeget jeleníti meg, akikkel szemben a borító felső bal oldalán látható képen, a „szoros kapu, keskeny út" (Mt 7,14) életre vezető ösvényén csak egyesével, kevesen vonulnak a kiválasztottak – a korabeli kálvinista prédikátorok hagyományos öltözékében.

A pokol torka ikonográfiai típus, az enyészet, a pusztulás, az örök bűnhődés ábrázolása tehát archetipikus elemeket, ókori mitologikus gyökereket is magában hordoz, igazi kiteljesedését a biblikus források nyomán a nyugati középkori allegorikus művészetben érte el. A menny és pokol végletes ellentétében az utóbbi kilátástalanságát, szélsőségesen negatív voltát érzékeltette a vizualitás szimultán működésével: egyszerre jelenítve meg a kárhozottak kínjait, az elnyelő fenevad rettentő tépőfogait, ijesztő pofáját és a torkában égő tüzet, valamint az elemésztődés visszavonhatatlanságát. Ezáltal ez a képtípus koncentrált, hatásos megjelenítése volt a keresztény világkép gonosz pólusának és a pokoltól való rettegés kifejezésének, de a protestáns felekezetek, aktualizáló szándékkal, valláspolitikai jelentést is kapcsoltak ehhez a képtípushoz.

14. kép
Szenczi Molnár Albert: *Az keresztyéni religiora és igaz hitre való tanítás* c. kötetének borítója (részlet), 1624. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár.

Végül e képtéma egy modern változatát említem, amelyen a pokol torka képzet rettenete a háború konkrét, szörnyű tapasztalatainak képi megjelenítéséhez kapcsolódik, így a borzalom a földi dimenzió világához kapcsolódik a túlvilág/alvilág helyett. Francisco Goya *A vad szörnyeteg* című rézkarcán egy óriási patkány fal fel embereket, a háború áldozatait, amely az ikonográfiai témában rejlő hagyományos jelentést tovább fokozza a hatalmas méretű állatfigurával. *(Ld. 15. kép)* A kompozíció *A háború borzalmai* (1810–1820) rézkarcsorozat 81. darabja, amely a megszálló napó-

[52] Viskolcz Noémi hívta fel a figyelmemet erre az ábrázolásra, ezúton is köszönöm.

leoni seregekkel szemben 1808-tól kibontakozó spanyol ellenállás időszakának háborús kegyetlenkedéseit, a pusztítást és a mérhetetlen szenvedést jeleníti meg.[53] *A vad szörnyeteg* rézkarc tehát egy valós háborús tapasztalatból merítő realista képi világba középkori eredetű motívumot illeszt és egyben értelmez át, a keresztény ikonográfia jól ismert elemének, a Pokol torka témának a felelevenítésével. Ez a kompozíció a hagyományos ikonográfia elemeinek új, a keresztény kontextustól eltérő alkalmazási lehetőségeit is bizonyítja. Szemiotikai tekintetben az interikonizáció[54] jelenségéről van szó, amely a jelalkotó tudatosságát hangsúlyozza, hiszen a művész egy ismert motívumot úgy emel át új vizuális környezetbe, és jelöl vele új jeltárgyat, hogy közben a jelhordozó – és hagyományosan rögzült jelentése – felismerhető, beazonosítható marad.

15. kép
Francisco Goya: A vad szörnyeteg.
(*A háború borzalmai.* 81. rézkarc) 1820 k.

SZAKIRODALOM

Aradi Nóra (magyar változat szerk.), 1988. *A korai középkor. (A művészet története 1–10).* Bp. Corvina.

Bréhier, Louis, 2010. *A bizánci civilizáció.* Bp. Bizantinológiai Intézeti Alapítvány.

Eco, Umberto, 2002. *Művészet és szépség a középkori esztétikában*. Bp. Európa.

Eliade, Mircea, 1994. *Vallási hiedelmek és eszmék története.* 1. Bp. Osiris.

Földényi F. László, 2004. *A festészet éjszakai oldala*. Bp. Kalligram.

Huizinga, Johan, 1979. *A középkor alkonya*. Bp. Európa.

Jékely Zsombor – Kiss Lóránd, 2008. *Középkori falképek Erdélyben*. Bp. Teleki László Alapítvány.

Jékely Zsombor – Lángi József, 2009. *Falfestészeti emlékek a középkori Magyarország északkeleti megyéiből*. Bp. Teleki László Alapítvány.

Kirschbaum, Engelbert (szerk.), 1968–1972. *Lexikon der Christlichen Ikonographie.* I–IV. Freiburg. Herder.

Lima, Robert: The Mouth of Hell. The Iconography of Damnation On the Stage of the Middle Ages. In: Szőnyi, György Endre (ed.), 1996. *European Iconography East and West*. Leiden. E. J. Brill. 35–45.

[53] Földényi 2004. 228.

[54] Szívós 2012. 279.

Marosi Ernő, 1997. *A középkori művészet történetének olvasókönyve*. Bp. Balassi.
Panofsky, Erwin, 1986. Az Idő atya. In: Pál József (szerk.), *Az ikonológia elmélete. II. (Ikonológia és Műértelmezés 1.)* Szeged. JATEPress. 450–483.
Radocsay Dénes, 1977. *Falképek a középkori Magyarországon.* Bp. Corvina.
Redl Károly, 1988. *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*. Bp. Gondolat.
Schapiro, Meyer, 1980. *Late Antique, Early Christisan and Mediaeval Art*. London. Chatto & Windus.
Schmidt, Gary D., 1995. *The Iconography of the Mouth of Hell. Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century.* Selinsgrove. Susguehanna University Press.
Seibert, Jutta (szerk.), 1986. *A keresztény művészet lexikona.* Bp. Corvina.
Szívós Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* Bp. Loisir.
Tánczos Vilmos, 2006. *Folklórszimbólumok*. Kolozsvár. Kriza János Néprajzi Társaság.
Toman, Rolf, 2005. *Román stílus*. Bp. Vince.
Tokarev, Szergej A. (főszerk.), 1988. *Mitológiai enciklopédia.* 1–2. Bp. Gondolat.
Vanyó László (szerk.), 1980. *Apokrifek. (Ókeresztény írók II.)* Bp. Szent István Társulat.
Vanyó László, 1995. *Katekézis, költészet és ikonográfia a 4. században*. Bp. Jel.

ELEKTRONIKUS SZAKIRODALOM

Hofmann, Petra, 2008. *Infernal Imagery in Anglo-Saxon Charters*. University of St. Andrews. http://hdl.handle.net/10023/498 [2012. 06. 28.]

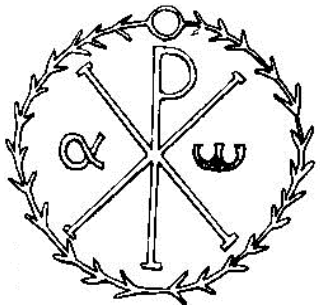
IRODALMI FORRÁSOK

Baal és Anat. Ugariti eposzok, 1986. Bp. Helikon.
Beowulf. 1984. Bp. ELTE Anglisztika Tanszék.
Biblia. 1982. Bp. Szent István Társulat.
VIII. Brant, Sebastian, 2008. *A bolondok hajója*. Zebegény. (Ford. Márton László)
Brant, Sebastian, 1986. *Das Narrenschiff. Text und Holzschnitte der Erstaugabe. 1494*. Liepzig, Verlag Philipp Reclam jun. (hasonmás kiadás)
Dante, Alighieri, 1982. *Isteni színjáték.* Bp. Európa.
Edda, Óészaki mitologikus énekek. 1985. Bp. Európa.
Egyiptomi Halottaskönyv, 1995. Bp. Farkas Lőrinc Imre Kiadó.
Görög költők antológiája, 1982. Bp. Európa.
Hésziodosz, 1974. *Theogónia,* Bp. Magyar Helikon.
Nikodémus evangéliuma II. In: Vanyó László (szerk.), 1980. *Apokrifek. (Ókeresztény írók II.)* Bp. Szent István Társulat. 274–282.
Vergilius, 1985. *Összes művei*. Bp. Európa.
Weöres Sándor, 1981. *Egybegyűjtött írások*. 1–3.Bp. Magvető.

A KÉPEK FORRÁSAI

1. kép: http://collections.vam.ac.uk/item/O90891/panel-plaque-the-last-judgement-the-transfiguration/
2. kép: http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/illmanus/cottmanucoll/h/largeimage75343.html
3. kép: http://thehermitage.tumblr.com/post/316120573/the-mouth-of-hell-from-the-winchester-psalter
4. kép: Schmidt, Gary D., 1995. *The Iconography of the Mouth of Hell. Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century.* Susguehanna University Press, Selinsgrove. 162.
5. kép: http://www.hell-on-line.org/TextsJC.html
6. kép: http://www.allposters.com/-sp/The-Damned-in-Hell-from-the-Verdun-Altar-Posters_i2584849_.htm
7. kép: Schmidt, Gary D., 1995. *The Iconography of the Mouth of Hell. Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century.* Susguehanna University Press, Selinsgrove. 15.
8. kép: http://www.beyond-the-pale.org.uk/hell.htm
9. kép: http://molcat1.bl.uk/illcat/record.asp?MSID=8744&CollID=16&NStart=190215
10. kép: http://www.iconclass.nl/iconclass-2100-browser
11. kép: a szerző fotója (2013.)
12. kép: Brant, Sebastian, 1986. *Das Narrenschiff. Text und Holzschnitte der Erstaugabe 1494*. Liepzig, Verlag Philipp Reclam jun. (hasonmás kiadás) 94.
13. kép: Werner Schade, 1983. *A Cranach festőcsalád*. Bp. Corvina. 90.
14. kép: http://mek.oszk.hu/05600/05617/html/index.htm
15. kép: Földényi F. László, 2004. *A festészet éjszakai oldala*. Bp. Kalligram. 228.

VALLÁSI KÉPTÉMÁK JELKAPCSOLATAINAK SZINTAKTIKAI ELEMZÉSE



Ókeresztény jelképek jelentésintegrációja a *Theodorus-szarkofág*on*

Az ókeresztény és korabizánci művészet egyik központjában, Ravennában, *a Sant'Apollinare in Classe*-bazilikában található a *Theodorus-szarkofág,* amely a 688-ban elhunyt püspök nyughelye, ahogy erre a „HIC REQVIESCII IN PACE THEOδORUƧ V. B. ARCIHEPISCOPUƧ VS" (lat. 'Itt nyugszik békében Theodorus püspök') felirat egyértelműen utal. Viszont maga a kőszarkofág valójában az 5. században készült, a püspök nyughelyeként való alkalmazása másodfelhasználás volt, a felirat tehát, mintegy kétszáz évvel későbbi, mint a jellegzetes ókeresztény motívumokkal díszített domborműves kőkoporsó. A szarkofágra vésett jelsor a késő ókeresztény korszak vallási jelhasználatának letisztult, összefoglaló példája, elemzésem ezekre a jelképekre, valamint szintaktikai összefüggéseikre irányul.

Szemiotikai tekintetben azért is érdekes ez a domborműves jelsor, mivel a késő antik, hellenizált kultúra jellegzetes motívumainak (szőlő, páva, rozetta, galamb, koszorú) keresztény jelrendszerbe történő integrálását bizonyítják. Az interikonicitás elméletének kifejtésekor Szívós Mihály kiemeli, hogy „A többalapú interikonicitás sajátos eseteit képezik a stílusok vagy kultúrák érintkezési pontjain létrejött műalkotások."[1] A jól ismert antik motívumok mint jelhordozók új, keresztény jeltárgyra vonatkoztatását szemiotikai tekintetben az interikonicitás fogalma írja le, a művészettörténeti, ikonográfiai kutatás pedig a figurák, alakzatok, motívumok egymásra épülő folyamataként vizsgálja. Tehát egy-egy ikonográfiai típus, jelkép vagy ikonikus narratív képtéma korról korra történő másolása, módosítása, vagy akár nagyobb mérvű átalakítása, új jeltárgyhoz való hozzákapcsolása is az interikonicitás jelensége. A szemiotikai

* A tanulmány korábbi változata: Ókeresztény jelrendszerek paradigmatikai vonatkozásai a Theodorus-szarkofág kapcsán. *Vallástudományi Szemle.* 2012/4. 60–71.

[1] Szívós 2012. 283.

1. kép
Theodorus-szarkofág,
5. sz., Ravenna,
Sant'Apollinare in Classe

szintaktika mint meghatározó jelentésdimenzió a jelek jelrendszerekbe rendeződését vizsgálja, amelynek jelentőségét már Charles Morris is megfogalmazta, míg a jelek egymásutániságának szabályaira a szintaktika, a jel-elemek csoportba rendeződésének logikájára, lehetséges szabályaira a paradigmatikai, szintagmatikai elemzés világít rá.[2] Az ókeresztény jelrendszer kikristályosodásának megértését éppen azért segíti elő a paradigmatikai kutatás, mivel a korszak és a megelőző késő antik kulturális környezetben használatos motívumok egy része éppen oly módon telítődött keresztény jelentéssel, hogy egy-egy domináns jel köré csoportosították a más vallási vagy profán jelrendszerben is használatos, de keresztény értelmezéssel is felruházható motívumokat. Azaz a jelalakzathoz, jelsorhoz tartozás szabályszerűségeinek szempontja a vallási szimbólumok keletkezésére, és egyben a késő antikvitás korának sajátos jelhasználatára is rávilágíthat. Jobban megérthetjük ezáltal a jelek rendszerszerűségét, az egyes jelelemek együttes alkalmazásának jelentéstöbbletét, a jelentésintegrációt, valamint a keresztény jelrendszerbe tartozás szabályszerűségeit.

A keresztény művészet egyik meghatározó, korai szakaszának reprezentatív darabja, a *Theodorus-szarkofág* jelalakzatai szimbólum jelek. A jelhordozó és a jeltárgy kapcsolatát a közmegegyezéssel kialakító – a peirce-i jeltipológia nyomán, az index és ikon jelek mellett harmadik – szemantikai jeltípus, a szimbólum, a legsokoldalúbb, legtöbb változatot felmutató jel, amely az emberi jelhasználat specifikuma.[3] A koporsó fedelére három, dicskoszorúba foglalt betűszimbólumot faragtak, két sztaurogram (☩) fog közre egy krisztogramot (☧), mindháromhoz a görög ábécé első és utolsó betűje, az A és ω csatlakozik. *(Ld. 1. kép)*

[2] Morris 2005. 80.; Voigt 2008. 18.; Szívós 2012. 123.

[3] Szívós 2012. 289.

Az oldalfal központi részére faragott krisztogramot egy-egy páva és galamb, rozetta, valamint szőlőtő fogja közre. A motívumok a bizánci művészet 5–6. századi kibontakozásának megfelelően stilizáltak, kétdimenziós hatásúak, szigorúan szimmetrikus sémába rendeződnek. Az 5. századi ravennai művészetben bekövetkező stílusváltást is szemlélteti a szarkofág, amelynek eredményeképpen a klasszikus stílus háttérbe szorult, összefogottabb, sémákra redukálódó, stilizált motívumkincs vált általánossá.[4]

E vallási jelképek mindegyikét már a kereszténység korai időszakától alkalmazták, a római nekropoliszok keresztény sírjain (katakomba-falfestményeken, sírtáblákon) a 2–3. századtól bizonyíthatóan megjelent a használatuk, de különösen a Constantinus császár (ur. 306–337) nevéhez kötődő valláspolitikai fordulatot követően jól dokumentálható mind a *szepulkáris* (temetői), mind a templomi vizuális jelkészletben való elterjedésük. Ugyanakkor külön-külön mindegyik motívum ismert volt a késő antik kultúrában is, nemcsak a gyakran alkalmazott szőlő-, galamb- és pávamotívumok görög–római vallási kontextusban és díszmotívumként való jelenléte közismert, de még a ☧ betűszimbólum kereszténységet megelőző alkalmazására is található példa.

Az összekapcsolódó görög X-P (khi-rhó) betűpáros, a ☧ formában, a görög irodalomban használt szimbólumjel volt, amelynek jelentése a *khrésztón* (χρηστὸν) szó rövidítéseként: 'hasznos', 'segítséget nyújtó', azaz idézésre méltó szakasz jelölése (vö. gör. *khresztomatia* 'szöveggyűjtemény'). Ebben az értelemben a bölcs gondolatok kölcsönzésére utaló jel is lehetett, de pénzeken, hadijelvényeken is előfordult.[5] A római Priscilla-katakombák 2–3. századi részeiben, például az aciliansi Hypogeumban szereplő feliratban viszont már egyértelműen a Krisztus szó görög változatának (gör. ΧΡΙΣΤΟΣ héb. Messiás, 'felkent') kezdőbetűiből kialakított krisztogram, az ún. khi-rhó betűszimbólum: ☧.[6]

[4] Huyghe 1981. 30.; Kádár 1987. 27., 37.; Lazarev 1979. 60.; Bicskov 1988. 177.

[5] Thiede 2001. 143.; Dávid 2011. 110.
A ☧ motívum kereszténység előtti használatát több, III. Ptolemaiosz Euergetesz uralkodásának idején (Kr. e. 246–222) Alexandriában kiadott bronzérme bizonyítja, amelyeknek hátlapján, a sasfigura alatt látható a későbbi krisztogrammal megegyező motívum.
http://cngcoins.com/Coin.aspx?CoinID=178485;
http://www.forumancientcoins.com/gallery/displayimage.php?album=111&pos=109.
Sir William M. Flinders Petrie egyiptológus a *Religion of Ancient Egypt* című könyvében Hóruszszal hozza kapcsolatba ezt a jelet. Valamint a görög betűkombináció kereszténység előtti jelentését a görög χρηστὸν (chrēston, '[isteni] jóság') szóval is összefüggésbe hozzák, mivel a szó első két betűjéből ugyancsak kialakítható a XP jel. Petrie (1908) 2011. 36.
Thiede egy herculaneumi, Philodémosz műveit tartalmazó papiruszleletet is említ, amelyben a XP betűjel a χρονος (gör. khronosz, 'idő') rövidítése. Thiede 2001. 145.

[6] Thiede 2001. 143.

2. kép
3. sz-i ókeresztény sírfelirat a Santa Maria
in Trastevere-templom előterének gyűjteményéből

A krisztogram a *Theodorus-szarkofág* domborművén szereplő vallási szimbólumok legfőbb, központi eleme, mind az oldal, mind a fedél faragványain.

A krisztogram a 3. század ókeresztény epitáfiumain már felbukkant, a latin szövegkörnyezetben is következetesen a Christos szó görög változatának első két betűjéből kialakított ☧ jelet alkalmazták.

A római Szent Péter-templom alatti ásatások során a katakombák keresztény díszítményein (falfestményeken és sírkövéseteken) kívül olyan 3. századi falszakaszokat is találtak, amelyeket véséssel, karcolással készített keresztény feliratok (grafittók) borítottak. A latin feliratokban a nevek mellett a „VIVAS IN CHRISTO" ('Krisztusban él') formulában Krisztus neve következetesen a görög khi-rhó (XP) formában szerepel. Kirschbaum szerint ezek a grafitto-feliratok a 3. század közepén jellemzővé váló, vértanúk sírja körüli kultusz és zarándoklatok bizonyítékai.[7] A római Santa Maria Trastevere-templom narthexének falába foglalt 3. századi, késő antik és kora keresztény sírfeliratok gyűjteményében szintén jellegzetes epitáfiummotívum a krisztogram.[8] *(Ld. 2–4. kép)* Tehát a ☧ a keresztényüldözések és a 3. század közepén kibontakozó mártírkultusz időszakában, valamint Constantinus vallás-politikai fordulatának kezdetekor már gyakori, széles körben használt keresztény szimbólum volt. Olyan motívum, amelynek

3. kép
3. sz-i ókeresztény sírfelirat a Santa Maria
in Trastevere-templom előterének gyűjteményéből

[7] Kirschbaum 1987. 60.

[8] http://www.archart.us/galleries/Italy/Lazio/Rome-city/Santa-Maria-in-Trastevere-church/index.html

4. kép
3. sz-i ókeresztény sírfelirat a Santa Maria
in Trastevere-templom előterének gyűjteményéből

átvételével a császár egyértelműen demonstrálhatta a keresztény valláshoz fűződő elkötelezettségét, és amely győzelmi jelként a diocletianusi tetrarchiát felváltó egyeduralmához vezető küzdelmének isteni támogatását demonstrálhatta.

A krisztogramot gyakran nevezik „Constantinus-kereszt"-nek is, amely arra utal, hogy a 2–3. században az ókeresztény hagyományban meggyökeresedő görög betűjel a 4. század első negyedétől a római császárság meghatározó jelentőségű jelképévé vált. Constantinus császár (ur. 306–337) keresztény tanácsadói a keresztény hitet és Isten támogatását demonstratívan hirdető jellé választották a khi-rhó motívumot, amely a keresztény constantinusi birodalom „aitiológiai legendájá"-ban mint isteni jel fontos szerepet kap.[9] A krisztogram császári hatalommal összefonódó ábrázolási hagyományának ugyanis az a legenda szolgált alapjául, amelyet a Constantinus-kori keresztény történetírók, Lactantius és Ceasareai Euszebiosz egyaránt, bár némileg eltérő módon, ismertetnek. Lactantius 317 körül készült *De Mortibus Persecutorum* (Az üldözők halála) című műve szerint Constantinust Galliában érte a látomás és a győzelem ígérete, 312-ben, az egyeduralom megszerzésére irányuló, Rómában székelő Maxentius elleni polgárháború első szakaszában. Lactantius (a sorsdöntő Milvius hídi csatát mintegy 5 évvel követő) beszámolója szerint a ☧ jelet Constantinus díszként ráfesttette katonái pajzsára, és sisakjára is krisztogramot tetetett: „Constantinus figyelmeztetést kapott álmában, hogy Isten égi jelét vésesse föl katonái pajzsára, és úgy kezdje meg az ütközetet. Teljesítette a parancsot, és Krisztus jelét a pajzsokra íratta: egy X betűt áthúzva egy I betűvel, melynek felső része meg van hajlítva."[10] Euszebiosz püspök 337-ben keletkezett Constantinus-életrajza szerint viszont 312. október 28-án, Rómától északra, közvetlenül a Maxentius császár ellen vívott Milvius hídi döntő ütközet előtt

[9] Averincev 1979. 225–246.; Kirschbaum 1970. III. 2.; Thiede, 2001. 138–9.; Vanyó 1995. 105.; Dávid 2011. 113.

[10] Lactantius 1985. 46.; Averincev 1979. 231.; Thiede 2001. 144.; Kirschbaum 1968. I. 455–458.

látta azt a csodás égi jelenést, amely a hagyomány szerint a krisztogram volt.[11] Valamint ígéretet hallott: „In hoc signo vinces!" (lat. 'E jelben győzni fogsz!'), amelyet a keresztény Isten támogató erejeként, győzelme, császárrá emelkedése zálogaként értelmeztek a keresztény történetírók. Euszebiosz írása arról tudósít, hogy a látomást követően a császár elrendelte, katonái Krisztus jelével (☧) vonuljanak hadba, majd a túlerővel szemben győzött. A Római Birodalomban vallásszabadságot biztosító *Mediolanumi ediktum* (313) kiadására és a keresztény egyház támogatására többek között ez a Krisztus segítségének tulajdonított győzelem késztette Constantinust, valamint akkori (társcsászár) szövetségesét, Liciniust. A krisztogram 312 utáni, római hadijelvényként való alkalmazása, a *labarum* (a dárdanyelet keresztező rúdról függő, négyzet alakú kis lobogó) tetejére helyezett ☧ motívum a római hadsereg legyőzhetetlenségét, a birodalom erejét, a keresztény Isten támogatását élvező császári hatalmat hirdette.[12]

Maxentius legyőzése után Rómában egy Krisztus-jeles zászlót tartó, monumentális Constantinus szobrot állíttatott a császár, melynek felirata, Euszebiosz beszámolója szerint, a következő volt: „Ezen üdvöt hozó jelben visszaadtam Rómának, a szenátusnak és a népnek régi szabadságát és ragyogását, kiragadva őket a tyrannus önkényuralmának jármából" (Euszebiosz *Vita Constantini,* IX. 9, 10).[13] A késő antik kultúrában a varázserejű jegyekben való hit széles körben elterjedt, a krisztogrammal díszített hadijel, a labarum csodatételeiről beszámolva Euszebiosz is a ☧ jelet Constantinus „győzelemhozó" varázsszerének nevezi (*Vita Constantini* 2, 7, 9).[14] A Constantinus-féle krisztogram-propaganda ma ismert legkorábbi emléke egy, a 312–313. év fordulóján, Trierben készített érmesorozat: Constantinus, a rangelső augustus, páncélban, emberként jelenik meg, míg társcsászárai, Licinius a korábbi császári hagyományoknak megfelelően Jupiterként, Maximinus Daia pedig Solként.[15] A Constantinust ábrázoló ezüstérmén a császár ☧ jeles sisakban látható, kormánypálca helyett világgömbbel egybekomponált keresztet tart a kezében, amely az új, kereszténységen alapuló világuralmi felfogást hirdeti. A krisztogram, amely tehát már a 4. század eleji római valláspolitikai fordulat előtt a katakombák keresztény sírkö-

[11] Vanyó László felhívja a figyelmet, hogy Euszebiosz leírása alapján a fórum északi oldalán felállított, Constantinus győzelmét ünneplő aranyozott kereszt az életfa kereszttípus lehetett. Vanyó 1995. 104.

[12] Grabar 1961. 38–39.; Thiede 2001. 42–45.; Belting 2000. 109–112.

[13] Alföldi 2005. 38., 87.

[14] Alföldi, 2005. 24.

[15] Alföldi, 2005. 37.

vein, grafittókon, szarkofágdomborműveken, mécseseken számos változatban szerepelt, más ókeresztény jelképekkel (galamb, hal, horgony, bárány stb.) együtt jellegzetes jelcsoport részeleme volt, a Római Birodalom első keresztény császárának kiemelt jelképeként vált közismertté. Ugyanakkor új kontextus is teremtődött azáltal, hogy Constantinus új, a keresztény egyházat fokozatosan monopolhelyzetbe emelő valláspolitikájának, és ezzel együtt a keresztény római hatalomnak az emblémájává választották – ebben a szemiotikai térben hozzákapcsolódott egy karakteres politikai dimenzió is: a Római Birodalom szakrális, mégpedig a keresztény Isten általi védelmét jelképezte. Constantinus, amikor a hadsereg szigorúan szabályozott jelvényei közé iktatta, a *vexillum*[16] jelképrendszeréhez a ☧ jel hozzáadásával megalkotva a labarumot, a kereszténységnek a „halál fölött aratott diadal" vallási eszméjét katonapolitikai értelemben is alkalmazta. A constaninusi fordulatot az a történelmi körülmény avatta rendkívüli horderejűvé, hogy az új keresztény-római (birodalmi) politikai rend megteremtése tartósnak bizonyult, Constantinus utódai – Iulianus, az apostata császár uralkodását (ur. 360–363) leszámítva – folytatták a keresztény egyházzal összekapcsolódó birodalmi politikát, amely az egész középkor kultúráját, hatalom- és társadalomértelmezését megalapozta.

A *Theodorus-szarkofág* oldalmotívumainak 5. századi kifaragásakor a korszak meghatározó, közismert keresztény jelképét helyezték a kompozíció középpontjába, a fedélen dicskoszorúkba foglalva. Az antik hagyományból átvett diadalkoszorú is keresztény értelmezést nyert, amelyet a jelkapcsolat, a belefoglalt krisztogram tesz egyértelművé: a keresztény mártírok dicsőségét és a feltámadást jelképezte,[17] majd a 4. századtól a római dicsőség, hatalom szakrális alapjára is utalt. Tehát ebben az esetben a diadalkoszorú diakrón vizsgálata bizonyítja az új, keresztény jelrendszerben történő jelentésmódosulást, amelyben a ☧ mint domináns jelelem új kontextusba helyezi a korábbi, antik (fizikai, szellemi) győzelem-, dicsőségjelentést. A katakombák sírművészete azt is bizonyítja, hogy még a római cirkuszi játékok témáihoz is kapcsolódhatott keresz-

[16] *Vexillum* (lat. 'zászló'): a római *signa militaria,* 'hadijelvények' egyike, felső végén kereszttengellyel ellátott rúdból, valamint a tengelyhez erősített textilnégyszögből áll. Funkciója a jeladás és megkülönböztetés. A sereg egy bíborvörös vexillummal rendelkezett, csata közben a vezér mellett használták jeladásra; a főparancsnok sátra fölé tűzték, vagy a vezérhajó árbocrúdjára tűzve jelzett hadkészültséget. I. Constantinus korában a légiós lovasság jeladására használták. *Numen* (lat. 'rábólintás', 'isteni jóváhagyás'), azaz isteni hatóerővel felruházott jellege volt, a katonai csapat szent tárgyai közé tartozott, a hadijelvények őrzésére szolgáló *aedes*ben (zászlószentély) őrizték. Rúdja folytatása: kéz, Victoria-szobrocska, lándzsahegy; feliratai általában a katonai egység nevét, sorszámát jelölte, vagy császárképmás, állatkép volt. Havas–Németh–Szabó 2001. 455–456.

[17] Vanyó 1988. 119.

tény jelentés – nem csupán a mártírtörténetek ábrázolása kapcsán, hanem az arénabeli küzdelem és győzelem a vallási értelemben vett megdicsőülés és diadal kifejezőjévé is válhatott.[18]

Amint a *Theodorus-szarkofág*-fedél jelcsoportján is látható, a krisztogram mellett a görög P (rhó) betűt gyakran a keresztformára emlékeztető T (tau) betűvel is ötvözték, amely a sztaurogram: ⸸ (tau-rhó betűkombináció) formáját adja. Larry Hurtado az ókeresztény kéziratok tanulmányozása kapcsán azt hangsúlyozza, hogy a sztaurogram korábbi keresztény motívumnak tekinthető, mint a Krisztus név görög változatának első két betűjéből kialakított krisztogram.[19] A szarkofág betűjelein is látható, mind a ☧, mind a ⸸-jelet gyakran kiegészítették az A – ω jelekkel, a görög ábécé első és utolsó betűivel, utalva ezzel Krisztus és az Úr egylényegűségének teológiai tanára („alfa és az ómega, a kezdet és a vég" Jel 1,8; 21,6; 22,13). Ezáltal a betűkombináció teológiai kontextust is nyert, a 4. században kikristályosodó katolikus dogmát hirdette nikaiai zsinaton 325-ben elítélt ariánus tan[20] ellenében.[21]

Alexandriai Kelemen (140 k. – 215 k.) *Paidagógosz* című írásában olyan – a késő antik kultúrában jellegzetes – motívumokat ajánl hittársainak díszítőmotívumként, például pecsétgyűrűre, amelyeknek keresztény vonatkozásai vannak, nem utalnak erőszakra, kicsapongásra.[22] Ennek az elvnek részben megfelel az ókeresztény sírművészet ikonográfiai tematikája is, például a *Theodorus-szarkofág*on látható galambok biblikus értelmezése, keresztény kontextusba helyezése könnyen értelmezhető. Viszont a jelcsoporton belül – éppen a paradigmatikai vonatkozások miatt – meghatározó jelentősége van az olyan, a 4. századtól már kizárólagosan keresztény szimbólumelemnek, amely átértelmezi az egyébként hagyományos, késő antik jelegyüttest. Hiszen a jellegzetes ikonográfiai elemek, pl. a tálból csipegető galambok,[23] szőlőindák és -fürtök, a páva, a bárány, a gabonakalász széles körben használt ikonográfiai motívumok voltak a késő római korszak szinkretizálódó vallási kultúrájában. Keresztény kontex-

[18] Grabar 1961. 16.

[19] Hurtado 2006.

[20] A nikaiai hitvallás a Fiú Atyával való egylényegűségét mondta ki – elítélve Arius, alexandriai presbiter nézetét, aki az Atya- és Fiúisten különbözőségét vallotta. Chadwick 1999. 120.

[21] Uszpenszkij 2003. 45.

[22] Kelemen 2013. 299–300. Ajánlott motívumok: galamb, hal, hajó, lant, horgony; viszont kerülendők: bálványok arcképe, kard, nyíl, ivópohár ábrázolása.

[23] A tálból ivó, csipegető galambok ikonográfiai témája a lélek halálon túli felüdülésére, a halhatatlan lélekre utal már a kereszténység elterjedése előtt; pl. Nero császár szolgáinak a vatikáni nekropoliszban talált sírkövének tümpanon-részén is ez a később keresztények által is alkalmazott, keresztény kontextusba átemelt motívum található. Kirschbaum 1987. 32.

tusban viszont, amelyet mindenekelőtt a krisztogram mint a jelcsoport domináns szemantikai egysége, egyértelművé tesz, a teljes jelsor keresztény értelmezést nyert, a jelképcsoport elemei immár kizárólag a keresztény kultúra ismeretében válnak értelmezhetővé.

Jó példa erre a szarkofág szőlőmotívuma, amelyhez mint jelhordozóhoz a szőlő bibliai szöveghagyománnyal alátámasztott jeltárgyai kapcsolódnak (Zsolt 80,9–12; Jn 15,1–11). Ugyanakkor a késő római korban, az ókeresztény szőlőábrázolásokat megelőzően, majd vele párhuzamban a szőlőindák, szőlőfürtök mindenekelőtt a dionüszoszi kultikus jelrendszer központi elemeiként voltak közismertek, amelyek nemcsak a szűkebben értelmezett dionüszoszi kultikus hagyományokban, hanem még a római szepulkáris művészetben is a tradicionális antik szőlő- és bor jelentésekhez kötődő szemantikai dimenzióval rendelkeztek. A római katakombafestészetben, például a Flaviusok Domitilla-katakombabeli mauzóleumfestményeken, a római halotti kultusz keretein belül, a halálon túli örök boldogság jelképei.[24] A szőlő a vatikáni késő ókori nekropolisz falfestményein is visszatérő motívum, amelynek képi világa a 2–3. századi Róma vallási életének is lenyomata. A falfestményeken, a sírtáblák, sírfedelek domborművein és a szarkofágokon ábrázolt motívumok egyértelműen jelzik az antik kultúra halál utáni léttel kapcsolatos hiedelmeit, majd a keresztény halotti szertartások szokásrendjét. A római szepulkáris művészetben szereplő mitológiai témák is következetesen a halálfelfogás, a halál után elképzelt lét eszméjéhez kötődnek: a mítoszok közül az alvilágból való visszatérés témáit emelték ki előszeretettel, ennek megfelelően elsősorban Alkésztisz, Orpheusz, Perszephoné történeteit ábrázolták leggyakrabban.[25] Ugyanakkor a 2–3. századi, antik mitologikus hagyományokhoz kapcsolódó túlvilágképben, és ebből eredően a nekropolisz szepulkáris ikonográfiai témáiban a dionüszoszi elemek domináltak az elmaradhatatlan szőlőmotívummal. Mint Kirschbaum írja: „Mindenekelőtt azonban Dionüszosz az, akinek elíziumi örömeit újra meg újra és különféle módon emlékezetbe idézik a halál helyén az elhunytak hívő reménységéül, és a hátramaradottak vigasztalására."[26] A keresztények sírjai sok esetben betagozódtak azon családtagjaik sírjai közé, akik az antik hagyományokat követték; viszont a test feltámadását hirdető kereszténységeket megkülönböztette a hamvasztásos temetkezés kerülése és a sírdomborműveken megjelenő, sajátosan keresztény kifejezés (például a feltámadáseszmére utaló *depositio*, lat. 'letétbe helyezés' szó). Illetve jellegzetes keresztény motívumcsoport jelent meg,

[24] Kirschbaum 1987. 33.

[25] Kirschbaum 1987. 22.

[26] Kirschbaum 1987. 24.

amelybe a széles körben ismert jelképek keresztény jelentéstartammal telítődő változatai is beletartoznak, köztük a gabona, a szőlő, a páva, a galamb és a bárány is megtalálható, de az Alkésztiszt az alvilágból megmentő Héraklész is előfordul (a Via Latina 4. századi katakombáinak egyik ókeresztény sírján [Cubiculum N]), bizonyítva az új, ókeresztény jelrendszer kibontakozásának összetett folyamatát. Az 5. századi *Theodorus-szarkofág* szőlőindái és -fürtjei minden kétséget kizáróan keresztény szimbolikát hordozó motívumok, amelyet paradigmatikai szempontból a központi, A – ω jellel kiegészített krisztogram kapcsol egyértelműen a keresztény jelrendszerbe.

A *Theodorus-szarkofág* oldalfalának a krisztogram és a szőlőtő mellett harmadik meghatározó motívuma egy szimmetrikusan elhelyezett pávapár, amely ugyancsak kiforrott ikonográfiai hagyománnyal rendelkezett a római, majd a 4–5. századi ókeresztény művészetben. A római lakóházak kertjelenetein (például egy pompeji freskón[27]) és a sírművészetben is jellegzetes motívum volt a pávakakas, amely már az ismert legkorábbi ókeresztény sírokon, majd a szarkofágfaragványokon is megjelent. Az ókori mediterráneumban ismert volt a Kelet-Indiában őshonos, onnan szállított, majd Rómában is tenyésztett páva, amelyet elsősorban szép tollazata miatt importáltak, de húsa is kedvelt étel volt.[28] Juno attribútuma, a császárnék apoteózisának motívuma, a fiatalság szimbóluma, a *khantaros*ból (borvegyítő edényből) ivó pávák a paradicsomi hallhatatlanság jelképei.[29] A mitológiában Argosz történetében szerepelt[30], de tollazatdíszei (pávaszemek – a Nap mindent látó szeme) kapcsán napmadárként, Héliosz/Sol szimbólumának is tekintették. A páva mint a jólét, a fényűzés jelképe mind a görög–római, mind a keresztény művészetben a halál utáni lét, a csodás helyen (pompás kertben, az elíziumi mezőkön, a mennyben) való tartózkodás kifejezőjévé vált.[31] Hadrianus császár 117–138 között épített mauzóleumának egyik díszítőeleme volt az az aranyozott bronz pávapár,[32] melynek másolata ma a vatikáni múzeum udvarán, a monumentális bronz fenyőtoboz két oldalán látható. A vatikáni nekropolisz egyik sírjánál, T. Aelius Tyrannus (a belga provincia egyik hivatalnokának) mauzóleum-falfestményén is két páva övez egy virágkosarat.[33]

[27] Museo Archeologico Nazionale di Napoli, http://arttattler.com/archivepompeiiandtheromanvilla.html

[28] Székely 2008. 73.

[29] Kirschbaum1970. III. 410.

[30] Ovidius *Metamorphoses* I. 723–724.

[31] Huyghe 1981. 23.

[32] http://www.studio-international.co.uk/studio-images/hadrian/56556_b.asp

[33] Kirschbaum 1987. 22.

A Via Latina 4. századi katakombáinak egyik, már fentebb említett ókeresztény sírja (Cubiculum N), amelyet az antik mitológiai témák keresztény értelmű alkalmazásának jellegzetes példájaként tart számon a szakirodalom, a Héraklész-témák egyikét, Alkésztisz alvilágból való megmentését ábrázolja; ezen a falfestményen is megjelenik egy pávapár gyümölcstállal.[34] Központi helyen, a freskókompozíció középpontjában látható egy szemből ábrázolt páva a bibliai témákat (Dániel az oroszlánok közt, a tüzes kemencében, és a csodás kenyérszaporítás) ábrázoló falfestmények (Via Latina, Cubiculum O terem) központi helyén, az apsziskiképzésben.[35] A 3. századi Priscilla-katakomba híres orans figurája fölötti ívmezőben szintén páva látható, bizonyítva a pávamotívum jelentőségét az ókeresztény szepulkáris művészetben. Az ókeresztény szimbólumrendszerbe integrálódva a páva a szarkofágdomborművek jellegzetes ikonográfiai motívumává vált, olyan reprezentatív alkotáson is látható, mint a 4. századi *Constantina-szarkofág* (Róma, Vatikáni Múzeum). A keresztény kontextusban való alkalmazást a korabeli szövegek is megvilágítják. Az antikvitásban már meglévő pozitív szemantikai dimenziót a keresztény értelemben vett halhatatlanságjelentés is gazdagította, amelyet a romolhatatlan pávahús legendájával is alátámasztottak, amely Augustinus *De civitate Dei* (XXI. 4,1) című művében is olvasható. Emellett a keresztény értelemben vett örökkévalóság és a teljesség kifejezőjének is tekintették, mivel a görög *taósz* (’páva’) szóban benne foglaltatnak az alfa és ómega betűk, azaz minden dolgok kezdete és vége, amivel Krisztus önmagát határozta meg. Ennek betűszimbolikában kifejeződő, a *Theodorus-szarkofág*on is látható összefüggéseire fentebb utaltam. Ezáltal a páva, az antikvitás kedvelt motívuma a keresztény jelrendszerben feltámadás- és Krisztus-jelképeként is szerepelhetett. Bár a szöveghagyományban egyértelmű a főnix mint újjászületési szimbólum és a páva jelentései közötti különbség, a mitikus főnix külsejének leírása olykor a páváéval részben azonos, ezért a képi megjelenítéskor a páva hordozhatja a főnix újjászületési-feltámadási jelképiségét is, amelyet a páva korábbi szoláris jelentései is megalapoztak.[36]

A *Theodorus-szarkofág* motívumai tehát olyan vallási jelképek, amelyek az ókeresztény korszak jelhasználatában gyökereznek, de ikonográfiájuk diakrón vizsgálata előzetes, késő antik hagyományokat is bizonyít, amelyek a kereszténység terjedésekor, majd az egyház 4. századtól a birodalmon belül megerősödő pozíciójának korszakában is még közismertek lehetettek. Ezért is illeszt-

[34] http://www.catacombsociety.org/nfr_3-30-2000.html

[35] http://www.the-goldenrule.name/Eros_Catacombs.htm

[36] Vanyó 1988. 200.

hették a kompozícióban kiemelt helyre az hangsúlyosan keresztény vonatkozású krisztogramot, amely, a paradigmatika törvényszerűségeiből adódóan, a jelcsoport domináns elemeként egyértelművé tette a többi jelkomponens keresztény vonatkozásait is.

Az ókeresztény korszak szimbólumábrázolásainak jelentőségére, a motívumok szemantikai dimezióira számos kutató rámutatott (ld. André Grabar, Vanyó László hivatkozott művei). Ezúttal mindössze két forrásszövegre szeretném felhívni a figyelmet, amelyek egyértelműen jelzik az ókeresztény kortól jelenlévő képhagyomány problematikáját (amely a kereszténység történetében több alkalommal felizzó képvitákban csúcsosodott ki). Egyben azt is megvilágítják, miért lehetett egyértelműen elfogadott, kitüntetett szerepe a *Theodorus-szarkofág*on ábrázolt motívumoknak az 7–8. századi ikonteológia[37] kibontakozása előtt. A Constantinus-korszak befolyásos egyházi személyisége, Euszebiosz püspök szerint Krisztus isteni lényege, alakja nem ábrázolható. A már a 4. század első felében felbukkanó Krisztus-ikonok („portrék") kapcsán Constantia császárnőhöz írt levelében így írt erről: „Hogyan is festhetné meg valaki ennek a csodás és felfoghatatlan formának képét – ha ugyan formának kell egyáltalán nevezni az isteni és szellemi lényeget?"[38] Euszebiosz érvei már megelőlegezik a narratív képtémák és a portréikon-ábrázolások miatt fellángoló ikonvitákat: a testi, emberi formának, Krisztus „testi és halandó alakjának, képmásának" ábrázolása a képtilalom leggyakrabban citált ószövetségi hivatkozásai (Kiv 20,4; MTörv 5,8) alapján elfogadhatatlan volt. Ugyanakkor a látható szimbólumok jelentősége, a vizualitás funkciójának elismerése fogalmazódik meg az 5–6. század fordulóján, újplatonikus szellemben alkotó, teológiai tekintélyként tisztelt Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész[39] írásaiban: „…a szentírás tanításának összetett alakzatai segítségével érzékelhető képekben ábrázolja a mennyfeletti szellemeket, hogy elvezessen bennünket az érzékelhetők segítségével a szellemiekhez, a jelképek szent másolataitól a mennyei hierarchiák egyszerű csúcsaira."[40] Azaz a keresztény teológiai tanokat közvetítő motívumok, köztük is kiemelten a betűszimbólumok, vitán felül álltak az ókeresztény korszakban, a vallási tanok, teológiai hitvallások elfogadott, közismert vizuális jeleivé válhattak.

[37] Vö. Az Isten báránya szimbólum a korai középkor keresztény jelrendszereiben c. tanulmány.

[38] Bugár 2004. I. 148.

[39] Az önmagát Areopagoszi Dionüsziosznak nevező „pszeudo" görög teológus munkáiban kimutatható az 5. sz.-ban alkotó Proklosz, újplatonikus filozófus tanainak ismerete. Vö. A fényteológia és a gótikus üvegművészet c. tanulmány.

[40] Pszeudo-Dionüsziosz 1994. 214–215.

A szarkofágdombormű szimbólumjelei – a domináns krisztogram és a szőlő, valamint a páva jelentésintegrációja révén – a keresztény értelemben vett túlvilág, a mennyei boldogság ígéretét közvetítette az ókeresztény jelhasználó közösség számára.

SZAKIRODALOM

Alföldi András, 2005. *Keresztény császárok, pogány Róma.* Gödöllő. Attraktor.

Averincev, Sz. Sz. 1979. A korai középkor szimbolikája. In: Barabas, J. J. (szerk.), *Szemiotika és művészet.* Bp. Akadémiai Kiadó. 225–246.

Belting, Hans, 2000. *Kép és kultusz.* Bp. Balassi.

Biblia, 1982. Bp. Szent István Társulat.

Bicskov, Viktor, 1988. *A bizánci esztétika.* Bp. Gondolat.

Bugár M. István (szerk.), 2004. *Szakrális képzőművészet a keresztény ókorban. Forrásgyűjtemény* I–II.. Bp. Paulus Hungarus, Kairosz.

Chadwick, Henry, 1999. *A korai egyház.* Bp. Osiris.

Dávid Katalin, 2011. *A kereszt. Teológiai és ikonográfiai értelmezése az első évezredben.* Bp. Szent István Társulat.

Grabar, André, 1961. *Christian Iconography. A Study of Its Origins.* New York. Princeton University Press.

Huyghe, René (ed.), 1981. *Larousse Encyclopedia of Byzantine and Mediaval Art*. London, Hamlyn Publishing Group.

Havas László – Németh György – Szabó Edit, 2001. *Római történeti kézikönyv*. Bp. Korona.

Kádár Zoltán, 1987. *A bizánci művészet*. Bp. Corvina.

Kelemen, Alexandriai, 2013. *Paidagógosz. A Nevelő.* Bp. Jel.

Kirscbaum, Engelbert (szerk.), 1968–1972. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. I–IV. Freiburg. Herder.

Kirschbaum, Engelbert, 1987. *Az apostolfejedelmek sírjai*. Bp. Szent István Társulat.

Lactantius, Caecilius Firmianus, 1985. A keresztényüldözők halála. In: Lactantius, *Az isteni gondviselésről*. Bp. Helikon.

Lazarev, Viktor, 1979. *Bizánci festészet.* Bp. Magyar Helikon.

Morris, Charles W., 2005. A jelelmélet alapfogalmai. In: Horányi Özséb – Szépe György (szerk.), *A jel tudománya. Szemiotika*. Bp. General Press. 73–80.

Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész, 1994. A mennyei hierarchiáról. In: Háy János (szerk.), *Az isteni és az emberi természetről. Görög egyházatyák.* II. Bp. Atlantisz. 213–258.

Székely Melinda, 2008. *Kereskedelem Róma és India között.* Szeged. JATEPress.

Szívós Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* Bp. Loisir.

Thiede, Carsten Peter, 2001. *A keresztfa megtalálása*. Bp. Corvina.

Uszpenszkij, Leonyid, 2003. *Az ikon teológiája az ortodox egyházban*. Bp. Paulus – Hungarus Kairosz.

Vanyó László (szerk.), 1984. *A II. századi görög apologéták. (Ókeresztény írók VIII.*) Bp. Szent István Társulat.

Vanyó László, 1988. *Az ókeresztény művészet szimbólumai*. Bp. Szent István Társulat.

Vanyó László, 1995. *Katekézis, költészet és ikonográfia a 4. században.* Bp. Jel.

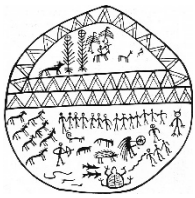
Voigt Vilmos, 2008. *Bevezetés a szemiotikába*. Bp. Loisir.

ELEKTRONIKUS SZAKIRODALOM

Hurtado, Larry W., 2006. The staurogram in early Christian manuscripts.
https://www.era.lib.ed.ac.uk/bitstream/1842/1204/1/staurogram chapter- Manuscripts volumea.pdf [2013. 04. 25.]
Petrie, Sir William M. Flinders (1908) 2011., *Religion of Ancient Egypt*.
http://www.historum.com/ancient-history/24520-chi-rho-symbol-chrest-archeology-chrest.html [2013. 07. 16.]
http://cngcoins.com/Coin.aspx?CoinID=178485 [2014. 07.15.]
http://www.forumancientcoins.com/gallery/displayimage.php?album=111&pos=109 [2014. 07. 14.]

KÉPEK FORRÁSA

1. http://www.art.com/products/p9788706384-sa-i5578273/byzantine-school-sarcophagus-of-bishop-theodore.htm
2–4. http://www.archart.us/galleries/Italy/Lazio/Rome-city/Santa-Maria-in-Trastevere-church/index.html



Három vallási jelkép struktúrája*

„A gondolatok nem fejezhetők ki maradéktalanul szavakban. […] Azért rajzolták meg a jeleket, hogy maradéktalanul ki tudják fejezni az igazat és a tévest."[1]

Tanulmányomban olyan összetett vallási jelképek szemiotikai elemzésére vállalkozom, amelyek esetében a szemantikai megközelítés mellett a szintaktikai viszonyrendszer is releváns. Charles Morris *A jelelmélet megalapozása* című művében a szemiózis szemantikai, szintaktikai, valamint pragmatikai dimenzióját különíti el, amelyek ugyanazon jelenség három aspektusát képviselik.[2] Morris alapozásnak szánt nézetei, általános érvényüknek megfelelően, a jelvilágon belül a vizuális jelrendszerekre is alkalmazható elméleti keretnek bizonyulnak.[3] A vallási hagyományokban kikristályosodó képi ábrák, jelalakzatok kompozíciós megoldásai bizonyítják, hogy az összetett jelképek a többféle jelelem összetételével egyrészt a jelek szerveződését, belső struktúráját a vizualitás eszköztárával, a komponálás megoldásaival képesek kifejezésre juttatni, másrészt az összetett, ikon és szimbólum jeleket egyaránt magába foglaló jelkép integrált egészként is működik, nem csupán jelelemek halmaza, hanem szintaktikai viszonyrendszerük is jelentéshordozó.[4] Azaz, elemzésük során a szemantikai szintagmatika a célravezető, mivel a jelek egymáshoz viszonyított helyzete, rendszere is üzenetet közvetít.[5]

A jelelemek strukturáltsága az egymástól teljesen különböző, diffúziótól mentes kulturális hagyományokban is jelen van. Azaz, míg a szemantikai di-

* A tanulmány korábbi változata: Összetett vallási szimbólumok szintaktikai megközelítésben. *Vallástudományi Szemle.* 2011/3. 73–83.

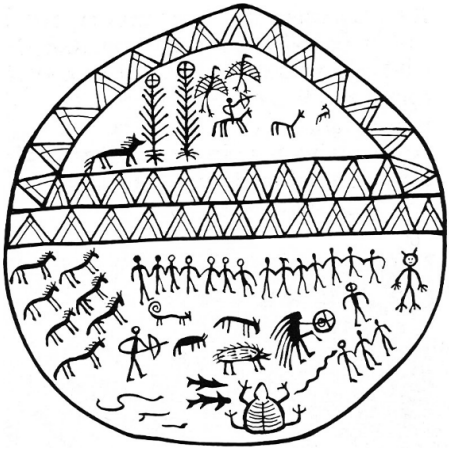
[1] Ta Csuan ('A Nagy Értekezés') XII. 2.§. In: *Ji king.* 1992. 79.

[2] Morris 2005. 43–44.

[3] Kelényi 2006.

[4] Szívós 2012. 142.

[5] Voigt 2008. 19.; Szívós 2012. 149.



1. kép
Hakasz sámándob mintázata.

menzió szempontjából rendkívül változatos jeleket, jelrendszereket találunk az eltérő kulturális és vallási rendszerekben, addig a szintaktikai dimenzió, a jelelemek összekapcsolásának, komponálásának megoldásai egyetemes sajátságokat is mutatnak. Tanulmányomban arra keresem a választ, hogyan ragadható meg a szintaktikai dimenzió sok tekintetben univerzális működési elve a vallási jelképek esetében. Szívós Mihály *Szemiotika értelmező kisszótár*a szerint a jelkép olyan egyszerű jelalakzat, amelyben a jelhordozók „összefoglaló jelleggel utalnak a jeltárgyra vagy jeltárgyakra"[6] – valamint a jelhordozó és jeltárgy viszonyában közmegegyezésen alapuló szimbólumot vagy hasonlóságra épülő ikon jelet egyaránt magában foglalhat.

Ez természetesen az egyes jelek és a teljes jelalakzat szemantikai dimenziójának vizsgálatát is magában foglalja. Három olyan jelképet vizsgálok meg, amelyek egy-egy vallási kultúra jellegzetes, önálló, belső fejlődéssel rendelkező, több jelelemből álló kompozíciói. Példáim egy dél-szibériai sámánkultúra, a hakasz, a kínai, valamint a keresztény hagyomány egy-egy tipikusnak tekinthető jelképábrája.

*

Elsőként egy hakasz sámádob jelrendszerét, annak szintaktikai dimenzióját vizsgálom meg. A dob a sámánszertartás legfontosabb eleme, olyan szakrális tárgy, amelynek anyaga, formája, kultikus használata egyaránt jelentéshordozó, valamint díszítésének minden részlete jelképekkel telített.[7] Az általam kiemelt dob képi elemei egyenként is értelmezhetők szemantikailag. Megfigyelhetők és beazonosíthatók az ikonikus jelek: az egyes állat- és emberfigurák, valamint szimbólum jelek: a geometriai formák. *(Ld. 1. kép)* Mégis, a teljes kompozíció szintagmatikai elemzése tárja fel a mélyebb jelentést. A kompozíció alapja, kerete a dob mint hangszer alakjából adódó körforma önmagában is jelentéshordozó, a kozmikus teljesség kifejezője. Ezen belül a jelek szintaktikai elrendezése három világréteget különít el: a föld alatti világot, a földi és az égi régiót. A világrétegekre utaló ikonikus figurális jelek: a halak, a csúszómászók,

[6] Szívós 2012. 448.

[7] Hoppál 1994. 31.

és a kétéltűek a kompozíció alján szerepelnek; a négylábú állatok és az emberek, köztük a doboló sámán a középső sávban, a háromszögelemekkel hangsúlyosan elválasztott égi régióban pedig fák, madarak, a hátaslován felső régióba emelkedő sámán-lélek jelenik meg. A sematikus jelelemek nem szerveződnek szigorú szimmetriába, halmaz-csoportokként betöltik a dob teljes felületét, kétdimenziós, konceptuális ábrázolásmód jellemzi őket, a struktúrát a kompozíciót hangsúlyosan elválasztó vízszintes sávok biztosítják.

A világ három, horizontálisan tagolt kozmikus szintjét tehát az egyes figurális jelcsoportok azonosítják be, míg a hangsúlyosan elkülönített földi régió/alsó világ és az égi régió/felső világ közötti kapcsolat a sámánszertartás révén valósul meg. Azaz kozmológiai modellt, elhatárolódó világrétegeket jelöl a jelelemek kompozíción belüli elhelyezése.[8] Ezt a jelentést az egyes jelcsoportok szintaktikai kapcsolata közvetíti. Bár geometriai formák is megfigyelhetők (a kompozíció két félkörre osztása; körbe foglalt egyenlő szárú keresztek, háromszögek), a sámándob jelstruktúrájában mégis dominál az ikonicitás, a jelhordozók hasonlóság alapján, felismerhetően idézik fel a jeltárgyakat (állatfajok, ember, sámán, fa, Nap). Viszont a mélyebb jelentést a sámándob rajzolatainak elhelyezése mint szintaktikai rendszer hordozza, amely egy antropocentrikus univerzum konceptuális modellje. A világ kozmikus régióit modellezik tehát a jelelemek és kapcsolatrendszerük, mely régiók közt a sámán szertartása biztosítja az összeköttetést – hiszen a sámán figurája a földi és az égi szférában is látható – egy olyan szertartással, amelynek éppen legfontosabb kultikus eszközén, a dobon jelenítették meg a mitikus kozmográfiát. A néprajzi kutatások adatai is azt bizonyítják, Direnkova, orosz kutató szavaival: „A dob minden része és rajza […] a sámánhit kozmológiájával van kapcsolatban."[9]

Tehát a szemiotika pragmatikai dimenziója is lényeges, hiszen a dob szemantikai és szintaktikai dimenziói a sámánrítus folyamatában közvetítik a szimbolikus üzenetet, erősítve ezáltal a szertartás résztvevőkre gyakorolt hatását. Történeti tekintetben pedig a jelalkalmazó közösség vallási életében zajlott le a jelalkotás folyamata, amelyet a következetes jelentés-hozzárendelés és jelhasználat rögzített. A jelhasználó közösség, a vadász, nomád társadalmak sajátos gazdasági-társadalmi szerkezete, a természetfeletti erőkről és azok befolyásolásáról kialakított nézetei, rítusai adják azt a pragmatikai tekintetben vizsgálható közeget, amelyben maradéktalanul értelmezhetővé válik a dob jelrendszere.

*

[8] Diószegi 1998. 20–22., 67.; Eliade 2001. 166.

[9] Idézi: Jankovics 1996. 10.

A kínai *taj-ki* ábra a kínai kultúra tradicionális jelképei közé tartozik, amely vizuálisan Európában is közismertté vált, szemantikai és szintaktikai összefüggései viszont kevésbé ismertek. A kínai kultúra kontextusa nélkül csupán egy tudatosan szerkesztett, szimmetrikus, körbe illeszkedő, színei által élesen elkülönülő geometriai jelcsoportnak tűnik, amelynek jelei – Peirce kategorizálása nyomán[10] – szimbólumok, mivel nem rendelkeznek ikonjellegű, objektív tárgyakra, jelenségekre vonatkoztatható hasonlósággal. Éppen ezért a jelhordozók, a vonalak, a körök és a cseppformák szemantikai dimenziója értelmezhetetlen marad a felismerhető, beazonosítható jeltárgyak hiányában. Ugyanakkor a szintaktikai dimenzió már (Panofsky ikonológiai szakkifejezésével[11] élve) a preikonografikus olvasat során is üzenethordozó: a centrális kompozíció a kínai tradíció ismeretanyaga nélkül is kifejezi a központi, körbe foglalt kettős elem dominanciáját, és a külső, koncentrikus ívben elhelyezkedő nyolc vonalelem kiegészítő jellegét. Ez utóbbiak – ugyancsak a szemantikai dimenzió ismerete nélkül is – olyan háromelemű vonalkombinációk, amelyek egy hosszú és két rövid vonalelemből kialakítható hármas jelalakzatnak az összes, nyolcféle variációs lehetőségét ábrázolják. A kompozíció szintagmatikai megközelítése tehát összefoglaló jelleget, törvény- és szabályszerűséget, tökéletességet, tudatos és harmonikus modellszerűséget sugall – mindez a kínai kultúrában a hozzájuk kapcsolt konkrét szemantikai dimenziókat erősíti.

A sinológusok kutatásai szerint az ábra eredetileg eltérő hagyományokban megfogalmazódó jelcsoportok összekapcsolásából ered, melyekre már az ókori források is utalnak. A kompozíció centrumában a taoista kulturális hagyományban megfogalmazódó jin–jang elvet szimbolizáló, kördiagramba foglalt, szorosan összeillesztett két cseppalakzat látható, míg a külső körívbe a *Ji king (A változások könyve)* jóslásrendszerében szereplő ún. trigramokat, a három vonalból álló, nyolcelemű jelsort alkotó jelalakzatokat helyezték.

A nyolc trigram *(Bagua / Pa Kua)* olyan vonalkódokból álló jelcsoport, amely a cickafarkkóróból készített rövidebb és hosszabb pálcikák mint ősi jóseszközök hagyományából eredeztethető a kutatók szerint.[12] A *Ji king,* a három- és hatelemű vonalkombinációkkal kapcsolatos jóslási rendszer leírása, még a kínai birodalom megalapítását megelőző korszakból, a Csou-fejedelemség korából (i. e. 1. évezred első harmada) maradt fenn, de a trigramok megalkotását a hagyomány a legendabeli Fu Hsi császárnak tulajdonítja (i. e. 2852).[13] A *Ji king*

[10] Peirce 2005. 29.; Szívós 2012. 291.

[11] Panofsky 1984. 293.

[12] Gernet 2001. 82–83.; Vasziljev 1977. 58.

[13] Williams 1976. 148., 202–204.

64 hexagramja a trigramok, a „nyolc alapjel" kétszerezésével történő, hatsoros vonalkóddá alakításából ered, amelyekhez magyarázatokat és jósló értelmezéseket fűztek. A *Ji king* trigramáit és hexagramáit már az ókori kommentárok is természeti jelenségek absztrakcióinak tekintették.[14] Richard Wilhelm, német sinológus, a *Ji king* fordítója és neves kutatója úgy véli, hogy az ősi könyv eredetileg „jóslás céljára használt jelek gyűjteménye volt", amelynek vonalelemeihez az „igen": –; és a „nem": - - jelentése társulhatott.[15] A hosszú és a megszakított két rövid vonal három vonalból álló, lehetséges kombinációiból alakították ki a „nyolc alapjelet", a trigramokat, amelyeket a jóslások során már az égben és a földön lezajló folyamatok leképeződéseként értelmeztek, olyan jeltárgyakra vonatkoztatva a vonalkombinációkat, amelyeknek lényege a folytonos egymásba átalakulás. A trigramjelekhez tradicionális „alapképzetek" kötődnek, a legfelső, három, megszakítás nélküli vonalból álló jel az ég, az óramutatóval megegyező irányban elhelyezett jelek: a szél, a víz, a hegy, a föld, a mennydörgés, a tűz és a tó.[16] *(Ld. 2. kép)* Tehát a vonalkombinációk együttesének szemantikai dimenziója maga is az átalakuló folyamatok szimbolikus reprezentációja. Mindezt szintaktikai eszközök fejezik ki, hiszen a nyolc trigram és a 64 hexagram variációit a két vonalelem átalakításai, kapcsolatrendszerei eredményezik.

2. kép
Kínai taj-ki szimbólum a nyolc trigrammal.

A *Ji king*-kommentátorok már az i. e. 3. században összefüggésbe hozták a vonalkombinációk két alapelemét, a hosszú és a két megszakított rövid vonaljelet a jin-jang tannal (eszerint a hosszú, megszakítatlan vonal a jang, míg a két rövidebb vonal-elem a jin jele), amely megalapozta a két szimbólumcsoport szemantikai gazdagodását és szintaktikai egybekapcsolását. Így az összetett jelalakzat közös jelentését a jelentésintegráció valósítja meg.

[14] Dawson 2002. 17.; Williams 1976. 148–151.

[15] *Ji king* 1992. I. 17–18.

[16] *Ji king* 1992. 18.; Williams 1976. 149.

A dualisztikus elképzelések ősi hagyományokra vezethetők vissza Kínában is, a földet, a nedvességet, a sötétet szimbolizáló jin elem, és ennek ellentétpárjaként a napot, a szárazságot és a fényt szimbolizáló jang elem egymást kiegészítő cseppformaként való ábrázolásai, kördiagramban való együttes ábrázolásuk, az ún. taj-ki szimbólumok már az i. e. 1. évezred közepétől ismertek.[17] A taoizmus legjelentősebb irata, az i. e. 6. század körül keletkezett *Tao Te king* kozmogóniai utalásában már szerepel az egymást kiegészítő ellentétes elvek egységnek tana, amely ebben a világfelfogásban kezdettől és teljességgel áthatja a létezők világát.[18] Az ókori kínai vallásfilozófiai gondolkodásban kiemelkedő helyre került a jin-jang erőkről kialakított koncepció: a Csin- és a Han-dinasztiák átmeneti időszakában (i. e. 3. század végén) a jin-jang tanra egész iskola épült.[19]

Meghatározónak bizonyult Csou Jang (i. e. 4–3. század) munkássága, aki a taj-ki szimbólum, azaz a jin-jang harmóniájának, az elemek egymást kiegészítő voltának tanát fogalmazta meg, és olyan alapprincípiumként írta le, amely minden létező harmóniáját biztosítja. A szimbólum eredeteként a fény és az árnyék egymástól elválaszthatatlan, egymást kiegészítő voltát hangsúlyozta (pl. egy hegy árnyékos és napsütötte oldala). Ebben a tekintetnem egy deikonizációs folyamat is megállapítható a szimbólum jelalkotási folyamatában. E hagyományok nyomán a különböző kínai vallásfilozófiai és okkult taoista rendszerekben a jin-jang együttese a ,,Nagy Eredőpont", a *Tao*ból (az abszolútumból, a dolgok forrásából, a teremtő valóságból) kiáradó energiák egymást kiegészítő elveivé, a legfőbb lényeggé, a kozmikus erők örökös kölcsönhatásának jelképévé vált.[20] A taj-ki szimbólumot az ég és a föld rituális szimbolikájával, az öt elem tanával és számos spekulatív rendszerrel hozták összefüggésbe.[21]

Mágikus diagramként való ábrázolása a Song-kor (10. század) taoista művészetében jelent meg (rituális tárgyakon, például bronztükrökön, kultuszhelyek faldíszítményeként) majd a 11. századtól gyakori díszítőelemmé vált, *apotropaikus* (védelmező) és szerencsejelként ajtókon is ábrázolták, gyakran a nyolc trigrammal.[22] A *Ta Csuan* ('A nagy értekezés') című, még az ókorban keletkezett – Konfuciusznak tulajdonított – *Ji king*-kommentárban a trigramok mint ,,nyolc

[17] Williams 1976. 458–462.

[18] ,,Az út szülte az egyet, / az egy a kettőt, / a kettő a hármat, / a három valamennyi létezőt, / mind tartalmazza a hímet és a nőt, / s a láthatatlan lehelet egybeolvasztja ezeket." *Tao Te king* 42. vers (Weöres Sándor műfordítása)

[19] *Ji king* 1992. 23., 28.

[20] Fajcsák 2007., 311., 361.; Williams 1976. 385–387.

[21] Vasziljev 1977. 68–69.; Williams 1976. 146., 188., 411.

[22] Fajcsák 2007. 26.; Williams 1976. 151.

alapjel" eredete összekapcsolódik a jin-jang princípiumokkal: „XI. fejezet 5. § Ezért a változásokban van egy Nagy Őskezdet. Ez hozza létre a két őserőt. A két őserő hozza létre a négy képet. A négy kép hozza létre a nyolc alapjelet. 6. § A nyolc alapjel határozza meg az üdvöt és a bajt."[23]

A *taj-ki szimbólum a nyolc trigrammal* ábra szintagmatikai jellegzetessége a szemantikai dimenzió fentebbi, rövid áttekintésével ragadható meg igazán. Az ősi eredetű szimbólumok koncentrikus kör-kompozícióba foglalása egymásra vonatkoztatásuk tanát, összefüggésrendszerük spekulatív elvét is kifejezi. A centrumból, a „Nagy Őskezdetből" kiáradó nyolc jósjel (jeltárgyaik általában természeti folyamatok, jelenségek; ld. 16. lábjegyzet) átlós, sugárszerű elhelyezése kifejezi azt, hogy a két szimbólumcsoport összekapcsolásával olyan kozmológiai modellt alkottak, amelynek kozmogóniai vonatkozásai is vannak. Hiszen nemcsak a világban mindenkor ható erők folytonos mozgását, áradását, ellentétes elveinek egyensúlyát fejezi ki a diagramszerű ábra, hanem a koncentrikus kompozíció utal az ősi teremtő elv prioritására és annak kiáradására is.

A taj-ki-trigram olyan jelstruktúra, amely nem tartalmaz ikonikus elemeket – a kör-, a cseppformák és a vonalkódok teljességgel összetett szimbolikus jelalakzatok, amelyek a kínai vallásfilozófiai elméletek, ezoterikus magyarázatok pragmatikai dimenzióiban nyerik el jelentésüket. A jelhasználó közösség számára a jelentésintegrációnak köszönhetően ez a szimbólumalakzat az egyes jelkomponenseket összehangolva, sűrítve, a lényegre koncentrálva jeleníti meg az elvont tanok hosszas kifejtéseit, elsősorban a szintaktikai dimenziónak köszönhetően. A jelkép jelentése tehát hosszas, írásban rögzített kulturális hagyomány jelalkalmazási, jelhasználati folyamatában kristályosodott ki – amelyet bizonyít a gazdag kommentárirodalom.

A kifejezőerő tekintetében a szó- és írásbeliséggel szemben a vizualitás prioritását fogalmazza meg, a jelen tanulmány mottójául kiemelt *Ta Csuan* ('A Nagy Értekezés') -idézet is, amely a *Ji king*-hagyományhoz kötődik. A taj-ki ábra a letisztult, rögzült jelalakzat példája, amelyben a jelhordozók hagyományos összekapcsolása eredményeként maga a jelstruktúra is jellé vált.[24] A szimbólum jelentését „a hozzátartozó kódban foglalt konvenciók és szabályok határozzák meg", amelyet csak a kódot ismerő közösség képes jelviszonyban működtetni.[25]

*

[23] *Ji King* 1992. 75–76.

[24] Szívós 2012. 169.

[25] Szívós 2012. 265.

A nyugati keresztény ikonográfiai hagyományból kiemelt példa szintén jellegzetes vallási jelkép, számtalan alkotás variálja azt az ikonográfiai típust, amely a misztikus bárányt a négy evangélistaszimbólummal övezve jeleníti meg. Ez az ikonográfiai típus az 5. század elejétől kezdődően folyamatosan részét képezte a nyugati keresztény ikonográfiai hagyománynak, azaz jelvilágnak.[26] Egy 400 körüli, a feltámadást ábrázoló elefántcsont dombormű felső sávjában Lukács és Máté szimbóluma egyike az első ismert evangélista-szimbólumábrázolásoknak (Milano, Castello Sforzesco). Az 5. század első feléből számos tetramorf ('négyalakú') figura maradt fenn: pl. a római Sta Maria Maggiore-templom és a Sta Pudenziana[27]-templom apszismozaikjain, valamint a ravennai Galla Placidia-mauzóleum kupolamozaikján. A római Sta Sabina-templom szintén 5. század elejére datálható fakapuján, a második sor 4. domborművén a mennybe emelkedett Krisztus álló alakját jelenítették meg, a teljes testét övező dicskoszorúban/dicsfényben, amelynek peremén, a kompozíció négy sarkán látható a négy evangélistaszimbólum.[28] A *Maiestas Domini* (lat. 'Az Úr fensége') ábrázolás, a 9. század közepétől a román kor legjelentősebb ikonográfiai eleme ugyancsak ennek a képtípusnak egyik variációja.

3. kép
Evangélistaszimbólumokkal övezett Misztikus Bárány. 9. sz.-i francia kézirat. France, Vellum Bibliotheque Municipale, Valenciennes.

Az itt bemutatott 9. századi frank miniatúra viszont Krisztust (a Jelenések könyve alapján) az őt szimbolizáló misztikus báránnyal helyettesíti.[29] *(Ld. 3. kép)* A jelcsoport szimbólumokból áll, állatfigurák és emberfigura, stilizált növénymotívumok láthatóak, amely jelelemek nem ikonok, hiszen nem a hasonlóság, hanem közmegegyezés alapján váltak jelhordozóvá. A jeltárgy-jelhordozó kapcsolatot a bibliai szöveghagyományok és vallási elvek alapján dolgozták ki az ókeresztény korban, majd a

[26] Seibert 1986. 86–88.

[27] Vö. A római valláspolitika és az egyházi jeltér változásai a 4. században c. tanulmány, 5. kép.

[28] Vanyó 1995. 11. illusztráció.

[29] Vö. Az Isten báránya szimbólum a korai középkor keresztény jelrendszereiben c. tanulmány.

jelkép a teljes keresztény kultúrkörben elterjedt – elsősorban a kódexminiatúrák mintaként való alkalmazásának köszönhetően. A szintaktikai vonatkozások egy része viszont preikonografikus szinten is értelmezhető: a központi körbe foglalt bárányfigura kiemelt szerepére utal a koncentrikusan elhelyezett, külső körív négy mezőjéből a centrum felé tekintő négy evangélistafigura. A négy egyforma mezőt egyenlő szárú kereszt jelöli ki, ezáltal következetes, körökből és keresztből álló geometriai struktúra bontakozik ki, tehát a fentebb ismertetett kínai *taj-ki szimbólum a nyolc trigrammal* képhez hasonlóan diagramba foglalt, törvényszerűséget sugárzó jelstruktúráról van szó.

A kódexillusztráció szintaktikai dimenziója a központba helyezett bárány-motívumból kiindulva értelmezhető: a Jelenések könyvének 5. része írja le a halálával megváltást hozó, a 24 vén és a „négy élőlény" általi misztikus bárány imádatát. A bárány mint Krisztus-szimbólum ugyanakkor összetettebb, több bibliai szöveghagyomány vonatkoztatható rá mint jelhordozóra. Magában foglalja a pászkaünnep bárányáldozatának (Kiv 12,1–14) és az Úr szolgájáról szóló, Izajás könyvében szereplő példázatnak (Iz 53,8) a tipológiai értelmezését, valamint János evangéliuma Keresztelő Jánosnak tulajdonított szavait: „Nézzétek, az Isten Báránya, Ő veszi el a világ bűneit" (Jn 1,29). A bárányszimbólum, tehát a keresztény teológia központi vallási tanításait is megjeleníti, legalábbis az ókeresztény és a nyugati keresztény művészetben. A bizánci művészet viszont elutasította Istennek állat-alakban való ábrázolását a 692-es V–VI. konstantinápolyi (trulloszi) zsinat nyomán.

A bárányt övező négy evangélistaszimbólum (oroszlán – Márk, sas – János, angyal – Máté; ökör – Lukács) együttesen a Krisztus történetet elbeszélő kanonizált újszövetségi könyvek összességét, a keresztény hit foglalatát jelöli. A tetramorf szimbólum eredete ószövetségi összefüggéseket rejt magában. A tetramorfot Ezékiel próféta említi egy látomása leírásakor: „[a látomás] … négy élőlényhez hasonlított. Emberi formájuk volt… Arcuk emberi archoz hasonlított, és jobb felöl mind a négynek oroszlánarca volt, bal felöl mind a négynek bikaarca volt, s mind a négynek sasarca volt. Szárnyaik felül ki voltak terjesztve" (Ez 1,5–25). A prófétának, aki egyike volt a II. Nabukodonozor, újbabilóni uralkodó által Babilonba deportált Jójákim, Júda királya főembereinek, i. e. 580 körül jelent meg a látomás: „amikor a száműzöttek között voltam a Kebár folyó mellett, megnyílt az ég, és isteni látomás tanúja voltam" (Ez 1,1). A tetramorf figura ember – sas – bika – oroszlán komponensei alaki egyezést mutatnak az asszír-babilóni művészet *lamasszu* ábrázolásaival, azokkal a kapuőrző istenségszobrokkal, amelyek a mezopotámiai kultúrákban az erő és a hatalom jelei.[30]

[30] Kirschbaum 1972. IV. 293–294.; Frőhlich 1995. 7.

Emellett a frigyládát őrző szárnyas kerubok alakjával is összefüggésbe hozták,[31] amely valójában Máté evangélista szimbólumára érvényes csupán maradéktalanul.

Az Ezékiel által leírt tetramorfalak a Jelenések könyvében az Úr trónját őrző, az Úr dicsőségét zengő négy élőlényként szerepel: „A trón közepén a trón körül négy élőlény, elöl, hátul csupa szem. Az első élőlény oroszlánhoz hasonlított, a második fiatal bikához, a harmadiknak emberhez hasonló arca volt, a negyedik pedig repülő sashoz hasonlított. Mind a négy élőlénynek hat-hat szárnya volt körös-körül és belül is, tele szemmel. Éjjel-nappal folyvást ezt zengték: »Szent, szent, szent az Úr, a mindenható Isten, aki van, aki volt és aki eljő!«" (Jel 4,6–9).

A tetramorf tehát mind ó-, mind újszövetségi vonatkozásokkal is rendelkezett, a négy evangéliumhoz való hozzárendelésük, azaz a szemiózis az ókeresztény korban zajlott le, az újszövetségi kánon kialakítása során. Az ókeresztény teológusok közül a 2. század végén működő Lungdunumi Iréneusz az ortodoxia védelmében foglalt állást az apostoli tekintéllyel rendelkező, hiteles keresztényi iratok listájának szükségességéről, Márk, Máté és Lukács evangéliuma mellett elfogadva Jánosét is.[32] Iréneusz hozta összefüggésbe a négy (tartalmi tekintetben kiválasztott) kanonizálásra ajánlott evangéliumot a tetramorf figurával. Érvelése elsősorban a számmisztikán alapult: azért ajánlotta éppen négy evangélium kiemelését és kanonizálását, mert a négyes a teljesség, a tökéletesség száma (négy égtáj, elem, szélirány stb.) és négyarcú az Ezékielnél és a Jelenések könyvében szereplő tetramorf is.[33] Iréneusz törekvése érvényre jutott, a ma ismert legkorábbi, feltehetően 200 körül, Rómában keletkezett Muratori-kánonban[34] is az Iréneusz által javasolt négy evangélium szerepel, és Euszebiosz a 4. század első felében már „az evangéliumok szent négyességét" hangsúlyozza.[35] A tetramorf és a négy evangélista összekapcsolását követően több jelentéstársítás is megfogalmazódott. Iréneusz szerint – a Jel 4,7 alapján – az oroszlán az erő, királyi méltóság, rang; a tulok az áldozati és papi méltóság; az ember az emberi testben való eljövetel, a sas pedig az egyházra leszálló kegyelem kinyilvánítása.[36] Az 5–6. század fordulóján alkotó Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész „az Úr trónját tartó tetramorf" szimbólumokról a következő

[31] Vanyó 1995. 86.
[32] Szántó 1983. 108.
[33] Chadwick 1999. 39.
[34] Vanyó 1997. 208.
[35] Euszebiosz 1983. 124.
[36] Vanyó 1997. 265–267.

okfejtést adja *A mennyei hierarchiáról* című művében: „A bikaalak azt mutatja, hogy erősek, teli vannak energiával, és szellemi barázdákat vágnak a mennyei és termékenyítő eső befogadására"; „A sasalak királyi voltuk, magasba törésük, gyorsaságuk jele… "[37]

Az evangélistaszimbólumokkal övezett bárány jelstruktúrája tehát a kereszténység legfőbb teológiai üzenetének képi megjelenítése a nyugati kereszténységben: az emberek bűneiért feláldozott és feltámadott Krisztus-bárány áll a középpontban, akinek történetét, a világtörténelem középpontjába állított megváltó tettet a tetramorf szimbólumok által megjelenített evangéliumok hirdetik, amelyet a kezükben/mellső lábukban tartott könyv ikonikusan jelöl. A Jel 5,8 pedig a bárány „négy élőlény" általi imádatát is leírja, amely a tetramorf és az evangélisták összekapcsolás következtében új értelmet nyert. Úgy vélem, hogy a 9. századi francia miniatúra többletjelentést hordoz azáltal, hogy az állatszimbólumokat a két koncentrikus kör és egyenlő szárú kereszt rendszerébe helyezi. Ennek a szintaktikai viszonyrendszernek köszönhetően a centrumba helyeződött a kompozíció leghangsúlyosabb eleme, a Krisztust jelölő misztikus bárány. A külső körívbe, az egyenlő szárú kereszt által négy részre osztott mezőkbe pedig a négy evangélista szimbóluma került, amelyek együttesen teszik ki az evangéliumi történetek teljességét. A körbe foglalt, egyenlő szárú kereszt ősi eredetű, kozmikus diagramként is a négy világtáj teljességét jelölte, Jusztinosz vértanú pedig – a 2. század közepén – a keresztet mint kozmikus szimbólumot összefüggésbe hozta az X (gör. khí betű) jellel, a kozmosz központjának platonikus jelével.[38] A kereszt négy szárnyára helyezett stilizált virágmotívumok pedig a megváltást hozó keresztfa-életfa jelképiségét közvetítik.[39]

*

A példaként kiemelt három vallási jelkép szintaktikai viszonyrendszereit a kompozíciós elemként is funkcionáló geometriai formák fogják össze, ezáltal az egyes jelekhez a geometriai rendszerben való elhelyezésük és kompozíciós

[37] Pszeudo-Dionüsziosz 1994. 256.
Dávid Katalin a következőképpen ismerteti a négy evangélista ikonográfiájának alapjaként számon tartott hagyományt, mely szerint Máté evangéliuma Jézus származásával indul – ezért jelképe az „időn átszárnyaló angyal"; „Márk, Keresztelő Szent Jánosról szólva, a pusztában kiáltóról ír, amihez az oroszlán alakja kapcsolódik." Lukács Zakariás bikaáldozatáról ír, ezért bika a jelképe; János az isteni Igéről ír, és az „égbe szárnyaló sas ezt az égben és földön uralkodó, az alászálló és a mennyekbe visszatérő szent Igét" idézi föl. Dávid szerint „E jelképek már az Ószövetségben megjelennek" Ezékielnél. Dávid 2011. 107–108.

[38] Jusztinosz: *Apológia I. LX*. In: Vanyó 1984. 111.

[39] Vö. Növényi jelstruktúra – keresztény jelentés az *Harbaville-i triptychon*on c. tanulmány.

kapcsolatrendszereik következtében többletjelentés rendelődik. Mindez a szemantikai dimenzió különbözősége mellett a három szimbolikus ábra szintaktikai viszonyrendszereinek hasonlóságára, a szintaktikai dimenzió egyetemes jellegére hívja fel a figyelmet. Ennek vizsgálata a szemiotika mellett a kognitív tudományban is fontos szerepet kap. Már Charles Morris is úgy fogalmazott, hogy a szemiotikán belül a pragmatika a szemiózis „biotikai"[40] jellegével is foglalkozik, hiszen maga a jelfolyamat, a jelölők és jelöltek összekapcsolása kognitív mechanizmusok során zajlik.

A szemiotika tudománytörténete bizonyítja, hogy nyelvészeti kutatásoknak köszönhetjük azt a felismerést, hogy a nyelvtani elemeknek ugyanolyan fontos a szerepük a jelentésben, mint a lexikális elemeknek. Maga a nyelv is alapvetően reprezentációs rendszer, tehát új világot hoz létre, nem pedig a valóság tükrözője. Ebben a megközelítésben a rendszerezés, beleértve a fogalmi-nyelvi, a képi rendszerezést és az összetett vallási szimbólumokat is, az emberi elme reprezentációs sajátságait bizonyítja. Ennek működésében meghatározó jelentősége van a szintaktikai dimenziónak, amely mindhárom vallási szimbólum esetében a kompozíción túl a jelentést éppúgy befolyásolja, mint egyes elemeik szemantikája.

A sámándob rajzolata jelcsoportnak tekinthető, amelynek elemeit összetartják ugyan a szintaktikai kötődések, de rendezettsége még nem olyan szerves, sokrétű és átlátható, mint egy jelstruktúráé.[41] Ez a különbség a pragmatikai dimenzió vizsgálatával is értelmezhető. A kínai és az európai vallási jelkép esetében az írásbeliséggel, a társadalmi hierarchiában elkülönülő értelmiségi-papi csoport által rögzített több évszázados hagyomány során kikristályosodó jelképek közvetítik a szabályrendszer, a társadalmi hierarchia letisztult rendszerjellegét is. Viszont a társadalmi-gazdasági szervezettség egyszerűbb fokát képviselő, írásbeliséggel és rögzített vallási és jogrenddel nem rendelkező törzsi társadalmak vallási életét tökéletesen megjeleníti a sámándob jelcsoportja.

A három vallási jelkép közül tehát a kínai és a keresztény kultúrából kiemelt példák, az ikonicitást nélkülöző, szimbólum jelekből kialakított ábrák képviselik a strukturáltság rendkívül magas szintjét. A kognitív tudomány által meghatározott értelemben konnekcionista modellként is felfoghatók, hiszen a jelentést nemcsak az egyes elemek, hanem a reprezentációk közti kapcsolatok hordozzák.[42] Szemiotikai fogalommal kifejezve: a legfőbb jelentéshordozó ebben az

[40] Morris 2005. 60.

[41] Szívós 2012. 159.

[42] Nánay 2000. 132–141.

esetben a szintaktikai viszony[43] – hiszen a képi jelek/képelemek egymáshoz való viszonya, jelhierarchiája, a jelelemek sajátos kombinációja hozza létre a jelkép jelentését.[44] William Calvin az emberi intelligencia kutatása során hangsúlyozza, hogy „…a szintaxis lényege az elemek (többnyire szavak) közti viszonyok szerveződése a mögötte álló gondolati modellen belül."[45] Mind a kínai, mind a nyugati keresztény szimbólum esetében spekulatív eszmei, vallásfilozófiai és teológiai elvek alapján dolgozták ki az ábrák ikonográfiáját. Ezért a szemantikai dimenzió csak ezek ismeretében tárható fel maradéktalanul. A szemiózis pragmatikai dimenziójának folyamatában a befogadó/jelértelmező a vallási szimbólum látványát újra gondolati modellé alakíthatja, ha ismeri a jeltárgy és a jelhordozó szemantikai kapcsolatrendszerét. Az érzékelés során észlelt világ jelenségeit az emberi elme modellezi, rendszerezése törvényszerűen redukálást eredményez, hiszen „bizonyos megszorításokat kényszerítünk a jelenségekről kialakított reprezentációinkra".[46] Sőt, maga az emberi intelligencia eleve „az analógiák, metaforák, hasonlatok, példázatok és gondolati modellek világa".[47]

A kognitív apparátus, azaz a rendszerezésben megnyilvánuló reprezentációs képesség, valamint a látás, a vizuális érzékelés törvényszerű folyamatai határozzák meg és egyben határolják be az alkotások, összetett szimbólumábrák kompozíciós eszköztárát. Merlin Donald, a képi reprezentációk kialakulását elemezve úgy véli, hogy az orális-mitikus hagyományok és a vizuális-szimbolikus reprezentációk szoros összefüggése már az első ismert képi kultúra, a paleolitikus barlangfestmények esetében feltételezhető.[48] A vallások mint világértelmezések esetében egyértelmű egy előzetes gondolati/fogalmi-nyelvi modell, amely alapján megformálták a szimbolikus ábrák vizuális jelrendszerét. A képi reprezentáció így külső emlékezeti architektúraként funkcionál: érzékelhető, látható jelenségként mutatja be a gondolati konstrukciót. A vizuális jelképek mint képi reprezentációk mégis számos önálló vonással rendelkeznek a fogal-

[43] A *szintaxis* (gör. 'összerendez') a nyelvészetben a mondattan, a szavak mondatokká rendezésének szabályszerűsége. „A szintaxis a dolgok gondolati modelljén belül relatív viszonyok elrendeződése." Calvin 1997. 79.
A szemiotikában, Morris *A jelelmélet megalapozása* című tanulmánya nyomán, az általános nyelvészet szintaxis kifejezésétől eltérően szintaktikának nevezik a jelelemek kapcsolatrendszerének vizsgálatát. Morris 2005. 44.; Szívós 2012. 123.

[44] Bálványos–Sánta 2000. 32–33.

[45] Calvin 1997. 85.

[46] Bickerton 2004. 230.

[47] Calvin 1997. 106.

[48] Donald 2001. 249–252.

mi–nyelvi tipológiához képest, Donaldot idézve: a vizuális reprezentáció „egy külső emlékezeti mezőbe zárt míves mimézis".[49] A vallási jelképek remek példái a vizuális reprezentációnak, amely több aspektusból is jellemezhető. A befogadás során az első élmény a kompozíció egészének látványa, amely a geometrikus struktúrának köszönhetően a rendezettség benyomását kelti. Az összetett információ egyidejűleg, egyetlen látványként érzékelhető: a kompozíció áttekinthető mértani rendje a világkép teljességét reprezentálja. Maga a szabályosan szerkesztett kördiagram forma mint egységében érzékelhető látvány önmagában is jelentéshordozó. A 2. és a 3. képen a koncentrikus elrendezés központi és perifériális elemei, a négyes, nyolcas tengelyek mentén rendeződő egyes jelelemek (és jeltárgyaik) egyfajta hierarchiájára utalnak, amelyeknek jelentése a kompozíció által sugallt sorrendiségben tárul föl. Az 1. kép viszont hármas horizontális elrendezésével – az adott világképben releváns – kozmikus rétegek lazább struktúrájú megjelenítője.

A vizuális kommunikáció hatékonyságát nemcsak az összetett kompozíció növeli, hanem az a tény is, hogy a kép mentes a nyelv korlátaitól, egyfajta nemzetköziség, időtlenség, ugyanakkor élettelíség, vizuális esztétikai érték is jellemzi. Kepes György szavait idézve „[a vizualitás]… A statikusan verbális fogalmat a dinamikus képnyelv érzéki elevenségével képes életre gerjeszteni."[50] A vallási szimbólumok jelentőségét éppen az adja, hogy a vallásfilozófiai-teológiai eszméket képi eszközökkel teszi érzékelhetővé, a vizuális kommunikáció és az emberi kogníció működésének egyetemes bizonyítékaként.

SZAKIRODALOM

Bálványos Huba – Sánta László, 2000. *Vizuális megismerés, kommunikáció*. Bp. Balassi.
Biblia, 1982. Bp. Szent István Társulat.
Bickerton, Derek, 2004. *Nyelv és evolúció*. Bp. Gondolat.
Calvin, William, 1997. *A gondolkodó agy. Az intelligencia fejlődéstörténete.* Bp. Kulturtrade.
Chadwick, Henry, 1999. *A korai egyház*. Bp. Osiris.
Dávid Katalin, 2011. *A kereszt. Teológiai és ikonográfiai értelmezése az első évezredben*. Bp. Szent István Társulat.
Dawson, Raymond, 2002. *A kínai civilizáció világa*. Bp. Osiris.
Diószegi Vilmos, 1998. *Samanizmus*. Bp. Terebess.
Donald, Merlin, 2001. *Az emberi gondolkodás eredete*. Bp. Osiris.
Eliade, Mircea, 2001. *A samanizmus*. Bp. Osiris.
Euszebiosz Egyháztörténete. 1983. Bp. Szent István Társulat.
Fajcsák Györgyi (szerk.), 2007. *Keleti művészeti lexikon*. Bp. Corvina.

[49] Donald 2001. 324.

[50] Kepes 1979. 6.

Frőhlich Ida, 1995. Zsidó látomásirodalom és misztika. In: Tar Ibolya – Szőnyi György Endre (szerk.), *Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés. (Ikonológia és Műértelmezés 5.)* Szeged. JATEPress. 7–13.

Gernet, Jacques, 2001. *A kínai civilizáció története.* Bp. Osiris.

Hoppál Mihály, 1994. *Sámánok. Lelkek és jelképek.* Bp. Helikon.

Jankovics Marcell, 1996. *Ahol a madár se jár.* Bp. Pontifex.

Ji king. A Változások könyve. A Richard Wilhelm változat. 1992. Bp. Orient Press.

Kepes György, 1979. *A látás nyelve.* Bp. Gondolat.

Kirschbaum, Engelbert (főszerk.), 1968–1972. *Lexikon der Cristlichen Ikonographie*. I –IV. Freiburg. Herder.

Morris, Charles, 2005. A jelelmélet megalapozása. In: Horányi Özséb – Szépe György (szerk.), *A jel tudománya.* Bp. General Press. 39–71.

Nánay Bence, 2000. *Elme és evolúció.* Bp. Kávé.

Panofsky, Erwin, 1984. *A jelentés a vizuális művészetekben*. Bp. Gondolat.

Peirce, Charles S., 2005. A jelek felosztása. In: Horányi Özséb – Szépe György (szerk.), *A jel tudománya.* Bp. General Press. 23–37.

Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész, 1994. A mennyei hierarchiáról. In: Háy János (szerk.), *Az isteni és az emberi természetről. Görög egyházatyák.* II. Bp. Atlantisz. 213–258.

Seibert, Jutta (szerk.), 1986. *A keresztény művészet lexikona.* Bp. Corvina.

Szántó Konrád, 1983. *A katolikus egyház története*. Bp. Ecclesia.

Szívós Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* Bp. Loisir.

Vanyó László 1995. *Katekézis, költészet és ikonográfia a 4. században.* Bp. Jel.

Vanyó László, 1984. *A II. századi görög apologéták. (Ókeresztény írók VIII.)* Bp. Szent István Társulat.

Vanyó László, 1997. *Az ókeresztény művészet szimbólumai*. Bp. Jel Kiadó.

Vasziljev, L. Sz., 1977. *Kultuszok, vallások és hagyományok Kínában.* Bp. Gondolat.

Voigt Vilmos, 2008. *Bevezetés a szemiotikába*. Bp. Loisir Kiadó.

Williams, Charles A. Speed, 1976. *Outlines of Chinese Symbolism and Art motives.* New York. Dover.

ELEKTRONIKUS SZAKIRODALOM

Kelényi György, 2006. *Szemiotika*. http://arthist.elte.hu/BA_courses/Archiv/2006osz/Kelenyi_Gyorgy/Szemiotika.htm [2013. 06. 22.]

KÉPEK FORRÁSA

1. kép: Hoppál Mihály, 1994. *Sámánok. Lelkek és jelképek.* Bp. Helikon. 141.

2. kép: Spineto, Natale, 2003. *Szimbólumok az emberiség történetében.* Bp. Officina '96. 179.

3. kép: http://manuscripts.cmrs.ucla.edu/Manuscripts_view.php?editid1=2227 France, Valenciennes, Bibliothèque Municipale, 69.

Egy vallási eszme képi reprezentációja: a *Verduni oltár* tipológiai kompozíciója*

„Mert mi más az, amit Ószövetségnek nevezünk,
mint az Újszövetség fátyollal borított képe?"[1]

„… az összefüggések keresése s a vágy, hogy rendezettnek
lássuk világunkat, hatalmas lelki szükséglet."[2]

A vizuális művészetek és a vallás sokrétű kapcsolódási pontjainak példáiból a középkori keresztény művészet egyik kimagasló műalkotását emelem ki. Ez a mű a *Verduni oltár,* amelyet a művészettörténeti szakirodalom a tipologikus kompozíciós elvet követő műalkotások kiemelkedő példájaként tart számon. A vallási képekben általában erőteljes emocionális elem helyett ezúttal – a kompozíciós struktúra elemzése révén – a logikai-racionális elem szemiotikai és kognitív megközelítésű vizsgálata kerül a középpontba. A keresztény tipológiai eszméből eredeztethető ikonográfiai program áttekintését követően a bonyolult szerkezetű kompozíciót a szemiotikai szintaktika – a jelsorok és jelelemkapcsolódások fogalmi apparátusával – értelmezem.

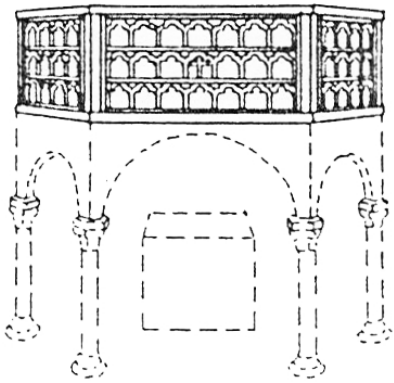
Az oltár ma is eredeti helyén, a Bécs melletti Klosterneuburgban, az egykori Ágoston-rendi prépostságban látható.[3] A mű latin felirata 1181-et jelöli meg

* A tanulmány korábbi változata: Egy vallási eszme képi reprezentációja: a Verduni oltár tipológiai kompozíciója. In: Barna Gábor (szerk.), 2009. *Érzékek és vallás*. Szeged. Efo Kiadó. 226–238.

[1] Ágoston, Szent 2006. XVI. 26. fejezet

[2] Barrow 1998. 46.

[3] Az Ágoston-rend az augustinusi regulát (396) követő katolikus szerzetesrendek közös elnevezése. A lelkipásztori tevékenység mellett a nevelő és tudományos tevékenységre is nagy hangsúlyt fektettek, az Ágoston-rendi kanonokok (a káptalan, a püspök tanácsadó testületének tagjai, élükön a prépposttal) a székesegyházi iskolák vezetésében is szerepet játszottak.



1. kép
A *Verduni oltár* zománcképeinek feltételezett eredeti elhelyezése a klosterneuburgi kolostortemplom ambóján.

keletkezési évként, Wernher prépostot megrendelőként[4] és Verduni Nikolaust alkotóként.[5] Az eredetileg az ambót (szószéket) díszítő zománc képsorozatot a templom leégése után 1331-ben Stephan von Syrendorf prépost[6] oltárképpé alakíttatta át, hat képpel (két, három-három elemből álló függőleges képcsoporttal) kiegészíttette, az oltár ezzel nyerte el mai formáját. *(Ld. 1–2. kép)* A mű a román stílusú művészeti emlékek közül kiemelkedik művészi színvonalával, a bizánci zománcművészet nyomdokain járó, esztétikai értékét tekintve azt utolérő nyugati alkotás; mind a képek rajzolata, mind technikai kivitelezése egyaránt rendkívül magas színvonalú munka.

A *Verduni oltár,* azon kívül, hogy a korszak egyik legjelentősebb műalkotása, egyben a tipológiai elvet a legkövetkezetesebben érvényesítő kompozíció. Rudolf Bultmann szerint a tipológia a bibliai hermeneutika azon módszertana, amely az írásmagyarázat során egyes ószövetségi történeteket az Újszövetség eseményeinek előképeként értelmez. Leonhard Goppelt viszont szemléletmódként határozza meg: „Az Ószövetség tipológiai értékelése nem exegetikai módszer, de annál inkább világosan meghatározott szemléletmód, amelyet meditatíven alkalmazott Pál: a Krisztus-esemény felől visszapillantva, az ószövetségi személyekben, intézményekben vagy eseményekben Isten Végidőbeli cselekvésének az előre való kiábrázolásait veszi észre."[7] Northrop Frye gondolkodásmódként és beszédalakzatként írja le

[4] A művészek az alkotás során a tudós, jól tájékozott teológusok útmutatásait követték; az oltár felirata Wernher prépostot emeli ki név szerint; Buschausen kutatásai szerint minden bizonnyal Rudiger, Klosterneuburg 1165–1170 közötti esperese és 1167–68 közötti perjele dolgozhatta ki az oltár kompozíciójának teológiai elveit. A mű kompozíciója mögötti indíték a hagyományos tanítás megvédésének szándéka lehetett szemben a korabeli papság körében terjedő világi irányzatokkal. Fabiny 1988. 194. 274–276.

[5] Verduni Nikolaus a 12–13. sz. határán alkotó lotharingiai ötvösművész, fő műve a klosterneuburgi kolostor számára készített ambót díszítő zománcképciklus. Egy másik, a nevéhez fűződő kiemelkedő alkotás a *Háromkirályok-ereklyetartó* 1181–1230 között készült (Köln, székesegyház). Marosi 1972. 253–255.

[6] Stephan von Syrendorf prépostsági időszaka: 1317–1335.

[7] Goppelt 1992. 54.

2. kép
Az 1351-ben oltárkompozícióvá alakított *Verduni oltár*

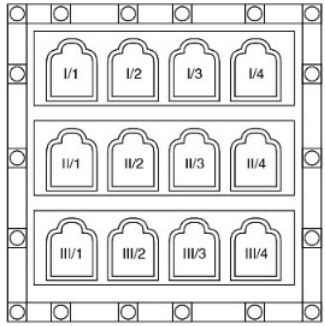
a tipológiát, amelyben a történelem időbeli folyamatának, a visszatekintésnek és a jövőre utalásnak meghatározó szerepe van.[8]

A tipológiai szemléletmód szerint az Ó- és Újszövetség szoros összefüggésben áll egymással: az Ószövetség prófécia, „előrevetülés", „árnyék"; az Újszövetség (elsősorban az evangéliumok) pedig a beteljesülés, az ígéret betöltése.[9] Ezt a keresztény Biblia-értelmezést (intencionált olvasatot) magának az Újszövetségnek azon részei alapozták meg, amelyek visszautalnak az Ószövetség egyes részeire, például a páli levelek számos ilyen utalást tartalmaznak (az egyik legismertebb: Ádám mint Krisztus típusa/prefigurációja, 'előképe', Róm 5,14).[10] De több evangéliumi rész is erősíti a tipológiai szemléletet, például a Lukács evangéliuma alábbi része: „[Jézus] Aztán Mózesen kezdve az összes prófétánál megmagyarázta nekik, amit az Írásokban róla írtak. Be kell teljesednie mindannak, amit rólam Mózes törvényében, a prófétákban és a zsoltárokban

[8] Frye 1996. 149–157.

[9] Fabiny 1988. 5–6.; Frye 1996. 153–158.

[10] „…a halál Ádámtól Mózesig úrrá lett azokon is, akik nem vétkeztek a törvényt megszegve, mint Ádám, az Eljövendőnek előképe" Róm 5,14. [Az ótestamentumi történetek] „Mindez előkép a számunkra, a mi okulásunkra írták meg, akik a végső időkben élünk" 1Kor 10,11. [Az ótestamentumi kultikus ünnepek] „Hiszen ezek csak árnyékai a jövendőnek; a valóság Krisztusban van" Kol 2,17. Fabiny 1988. 25–27.; Rad 1988. 151.; Chadwick 1999. 266.



3. kép
A *Verduni oltár* ikonográfiai táblázata

Verduni oltár – az ikonográfiai táblázat képtémái

I. sor: Ante legem
II. sor: Sub Gratia
III. sor: Sub lege

I/1 Izsák születésének ígérete (Ter18,14)
II/1 Angyali üdvözlet (Lk 1,26-28)
III/1 Sámson születésének ígérete (Bír 13,3-6)

I/2 Izsák születése (Ter 21,4)
II/2 Jézus születése (Lk 2,7)
III/2 Sámson születése (Bír 13,24)

I/3 Izsák körülmetélése (Ter 21,4)
II/3 Jézus körülmetélése (Lk 2,21)
III/3 Sámson körülmetélése (Lev 12,3)

I/4 Ábrahám és Melkizedek (Ter 14,18)
II/4 A Háromkirályok imádása (Mt 2,1-11)
III/4 Sába királynőjének látogatása Salamonnál (1Kir 10,1-2)

I/5 Átkelés a Vörös-tengeren (Kiv 14,21-22)
II/5 Jézus megkeresztelése (Mt 3,13-15)
III/5 A salamoni templom bronzmedencéje (1Kir 7,23)

I/6 Mózes visszatérése Egyiptomba (Kiv 5,19)
II/6 Bevonulás Jeruzsálembe (Mt 21,1-11)
III/6A húsvéti bárány (Kiv 12,3-14)

I/7 Melkizedek áldozása (Ter 14,18-20)
II/7 Utolsó vacsora (Mt 26,17-29)
III/7 A frigyláda (1Kir 8,9)

I/8 Káin megöli Ábelt (Ter 4,18)
II/8 Krisztus elfogatása (Mt 26,50)
III/8 Abner meggyilkolása (2Sám 3,27)

I/9 Ábrahám feláldozni készül Izsákot (Ter 22,9)
II/9 Keresztrefeszítés (Mt 27,35)
III/9 A Kánaánba küldött kémek a szőlőfürttel (Szám 13,23)

I/10 Ádám és Éva bűnbeesése (Ter 3,6)
II/10 Levétel a keresztről (Mt 27,59)
III/10 Jerikó/Ai királyának levétele az akasztófáról (Józs 8,29)

I/11 Józsefet kútba dobják fivérei (Ter 37,24)
II/11 Krisztus sírbatétele (Mt 27,60)
III/11 Jónást bekapja a hal (Jón 2,1)

I/12 Az egyiptomi elsőszülöttek elpusztítása (Kiv 12,29)
II/12 Krisztus a pokol tornácán (1Pét 3,18-20)
III/12 Sámson megöli az oroszlánt (Bír 14,6)

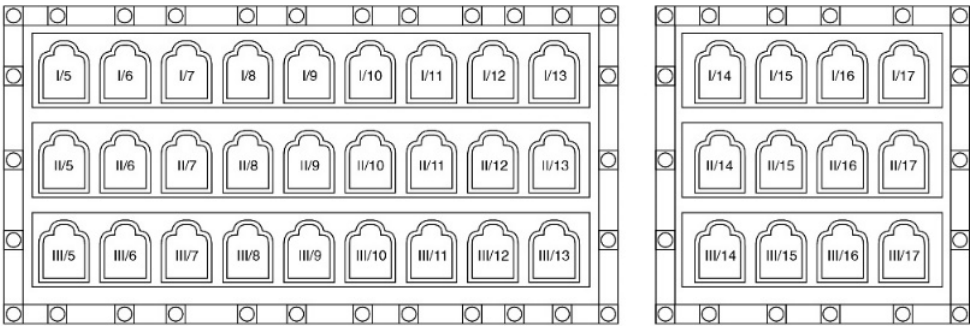
I/13 Jákob áldása (Ter 49,8-9)
II/13 Krisztus feltámadása (Mt 28,6)
III/13 Sámson felviszi Gáza kapuit a hegyre (Bír 16,3)

I/14 Hénoch felvitetése (Ter 5,23-24)
II/14 Krisztus mennybemenetele (Lk 24,50-51)
III/14 Illés szekere (2Kir 2,11)

I/15 Noé bárkája (Ter 7,13-17)
II/15 A Szentlélek eljövetele (Apcsel 2,1-6)
III/15 A törvény átadása (Kiv 19,18-20)

I/16 A második eljövetel (Mt 24,29-31)
II/16 Az Utolsó ítélet harsonásai (Mt 24,31)
III/16 A holtak feltámadása (Dán 12,2 / Ez 37,12 / Mt 24,29-31)

I/17 Ábrahám kebele (Mennyország) (Jel 21,1-2 / Lk 16,22)
II/17 Ítélő Krisztus (Mt 25,31-46)
III/17 A pokol torka (Leviatán) (Jób 40,25-41,26)



írtak" (Lk 24,27). A páli tipológia elemzésekor Goppelt a Róm 5,12–19 és az 1Kor 10,1–11 részeket emeli ki, melyekben a típus/„tüposz", antitípus/„antitüposz" és a tipikus/„tüpikosz" kifejezések egyes ó- és újszövetségi események összefüggéseire utalnak.[1] Ez a tipológiai elv – a zsidó eszkatológia várakozásából és a kereszténység kialakulásának történeti viszonyaiból eredő jellegzetesség – a középkori képciklusok sokaságán[2] megjelenik, de sehol sem olyan következetességgel, mint a *Verduni oltár*on. A képi ábrázolás különösen hatékonynak bizonyult a komplex tipológiai utalásrendszer megjelenítésére.

Már az ókeresztény katakombafestményeken, szarkofágdomborműveken egymás mellett láthatók egyes ó- és újszövetségi témák, pl. Jónás, Ábrahám, Dániel stb. története előképként értelmezhető, alakjuk példaként szolgált a kor keresztényeinek. Dávid Katalin a „tipológia előtörténeti" szakaszának tekinti ezeket az ábrázolásokat, amelyek még nem alkotnak következetes tipológiai összefüggésrendszert.[3] A római Sta Sabina-templom 5. század elején készített faajtajának 18 fennmaradt paneléből öt jelenít meg ószövetségi történetet, de ezek nem kapcsolódnak a kapu újszövetségi képtémáihoz, ahogy az evangéliumi témájú képelemek sem alkotnak kronologikus sort. Például a Krisztus mennybe emelkedését megjelenítő panel az ajtó táblázatszerű ikonográfiai programjában a második sor 3. kazettájában, az Illés próféta égbe emelkedését ábrázoló dombormű viszont a harmadik sor 4. kazettájában látható.[4] A *Verduni*

[1] Bultmann–Rad–Goppelt 1996. 52–57.

[2] Pl. a 13–15. sz.-i *Biblia pauperum*, valamint más késő középkori kódextípusok képcsoportjai is a tipológiai szerkesztést követik. Vö. Abduktív következtetés és jelkapcsolati struktúra a tipológiai szimbolizmusban, a *Biblia pauperum* néhány képciklusa alapján c. tanulmány.

[3] Dávid 1996. 18., 22.

[4] A kapu ókeresztény fa domborműveinek száma eredetileg 28 volt – tehát a képtémák elrendezése, ó- és újszövetségi ikonográfiai elemeinek pontos aránya döntően eltért a ma ismerttől. http://www.rome101.com/Topics/Christian/Sabina/

*oltár*on a mennybemenetelt ábrázoló újszövetségi témához (II. 14.) az *ante legem* (lat. 'törvény előtt'), a mózesi törvények előtti időszak történéseit ábrázoló sorban Hénoch felvitele *(ld. 3. kép táblázata: I. 14.)*, a *sub lege* (lat. 'törvény alatt), a mózesi törvények korának történéseit ábrázoló sorban pedig Illés égbe emelése látható (III. 14.), ami a tipológiai szimbolizmus párhuzamokat kiaknázó következetes törekvéseit bizonyítja. Már a 4–7. században, az egyházatyák korában metodikává vált a tipológia, a krisztológiai tanokban fontos szerepet tölt be az ószövetségi próféciák kiemelése, értelmezése. A skolasztikus teológia időszakában teljesedett ki a tipológiai szimbolizmus szöveghagyománya, a korábbi évszázadokban már megfogalmazott analógiák ekkor álltak össze következetes rendszerré.[5] Sőt a rendszer teljességének érdekében a már az Újszövetségben is szereplő előképutalások, egzegetikai munkákban kifejtett tipológiai vonatkozások mintájára újabb prefigurációkat kerestek, amelyek több esetben – ahogy ezt a *Verduni oltár* tipológiai kapcsolatainál is majd megfigyelhetjük – kevésbé helytállók.

A tipológia alkalmazása azokban az időszakokban került előtérbe, amikor az egyház olyan eretnek tanokkal vette fel a harcot, amelyek megkérdőjelezték az ószövetségi hagyomány keresztény integrációját, például az antijudaizmus legmarkánsabb megfogalmazása, a 2–4. század között működő gnosztikus markionizmus elítélésekor. A katolicizmus az apostoli hagyományt követve eretneknek nyilvánította Markión tanait, és ragaszkodott Pál apostol állásfoglalásához, amely – Goppelt szavaival – „az egész Szentírást e két vezérszó, »ígéret« és »típus« megadott keretében egységnek látja".[6] A német területeken is terjedő, 12. századi kathar nézetekkel szemben a tipológiai képciklusok szintén az Ó- és Újszövetség összefüggését hangsúlyozták.[7] A katharok a 11. század elejétől váltak jelentős tényezővé a dél-francia és észak-itáliai területeken (Languedoc, Aquitania, Lombardia), de a Rajna-vidéken, Köln környékén is jelen voltak. A kathar vallási közösség nézetei a Balkán ortodox területein a 7–8. századtól terjedő bogumil tanokhoz hasonlóan (a történeti források szerint azokkal összefüggésben) a dualista gnosztikus-manicheus hagyományok örökösei. Tanaik jellemzői a teremtett világ és az Ószövetség istenének megtagadása, valamint a korabeli feudális társadalmi rend hűbéreskü-rendszerének elutasítása, a katolikus egyház szervezetének, működési rendjének, társadalmi beágyazottságának kritikája. Az eretnekké nyilvánított vallási mozgalom ellen a

[5] Dávid 1996. 28–31.

[6] Goppelt 1992. 55.

[7] Bloch 1988. 198.

13. század első évtizedeiben III. Ince ösztönzésére VIII. Lajos francia király vezetésével indítottak hadjáratot.

A német területeken is működő katharok ellen Eckbert bencés szerzetes Kölnben, 1163-ben írt prédikációiban *(Sermones contra Kataros)* Szent Ágoston manicheusok elleni érveit *(A Teremtés könyvéről a manicheusok ellen)* is felhasználta.[8] Ágoston munkájának célja: „hogy megvédjem az Ószövetséget, amelyet őrült tévedésük heves dühével támadnak... szembeállítottam a manicheusok tévedésével a katolikus igazság hitét".[9] A tipológiai képciklusok tehát az egyház hivatalos álláspontját demonstrálták, kompozícióik az Ó- és Újszövetség összefüggésrendszerét hivatottak bizonyítani, és egyben megerősíteni a vizualitás eszközrendszerével, azaz a bibliai képciklusok teológiai eszméket jelenítettek meg. Interikonikus jelenségnek tekinthető minden olyan kép, amely a Biblia valamely történetét ábrázolja, amelyen a narratív ikonográfiai téma vizuális formákkal jeleníti meg az írásban rögzített eseményt, ezért is lehet az ikonográfiai leírások során pontosan megadni a kép/képelem pontos szövegreferenciáját. Mindez arra vonatkozóan is szemléletes példa, hogy az interikonicitás médiumváltással is lezajlódhat, amikor különböző médiumok és műfajok között jön létre az ikonikus kapcsolat sorozata.[10]

Az érvek képi megjelenítését a jelalkotók a tipológiai szimbolizmus sajátos kódja szerint alakították ki, amely Klosterneuburgban komplex ikonográfiai programmá bővült. A szemiotika pragmatikai vizsgálata a szokások és a szabálykövetés, valamint a szabálykeresés, -alkotás jelenségeire mutat rá, ennek során a kód mint jelértelmezési és jelhasználati tudás, szabályrendszer, meghatározó kulcskategória.[11] Mivel a keresztény felfogásban az ószövetségi jelenet nemcsak önmagát, hanem a Krisztusra vonatkozó próféciát/előképet is jelenti – ezért közmegegyezésen alapuló jelnek, azaz szimbólumnak tekinthető. A szimbólumok jellegzetessége az erős konnotativitás, a másodlagos jelentés előtérbe kerülése, esetleges dominanciája.[12] A peirce-i jeltipológián belül (index, ikon és szimbólum) a jeltárgy és a jelhordozó közti kapcsolatban a megegyezésen alapuló szimbólum jelcsoport kizárólag az emberi társadalomhoz kötődik, ezért a jelalkalmazás magas szintjét képviseli. A bonyolult tudásszerkezetű kódok, hangsúlyozza Szívós Mihály, hermeneutikai vizsgálatot igényelnek.[13] Ezek közé

[8] Harrison 1991. 42.
[9] Ágoston 2002. 21.
[10] Szívós 2012. 277.
[11] Szívós 2012. 322.
[12] Szívós 2012. 292–295.
[13] Szívós 2012. 354.

sorolható a tipológiai szimbolizmus is, amely a keresztény teológiahagyományban az Ó- és Újszövetség szoros összefüggését a keresztény Biblia második része alapján határozza meg. A jelértelmező jelre vonatkozó tudásának és intenciójának éppen ezért meghatározó a jelentősége.[14]

A *Verduni oltár* ikonográfiai programja

Az oltár tipologikus ikonográfiai programja három párhuzamos sávban 51 (az 1181-es, eredeti ambóképciklusban 45) zománcképben ó- és újszövetségi jeleneteket mutat be sajátos csoportosításban.[15] A bibliai események e hármas tagolása Szent Ágoston tipológiai rendszerére vezethető vissza, amely szerint a Szentírásban szereplő három történeti kor szorosan összefügg. Az első kor az ante legem, a második a sub lege, együttesen az üdvtörténet előzményének, ígéretének korszakai. A harmadik történeti kor a *sub gratia* (lat. 'kegyelem alatt'), az isteni kegyelem korszaka, Jézus története, vagyis az üdvtörténet beteljesedése. Az ante legem, sub lege, sub gratia, *in pace* (lat. 'békében') kifejezéseket Szent Ágoston a rómaiaknak írt Pál-levél központi gondolatának, a törvény és a kegyelem kérdésének (Róm 3,20[16]) vizsgálatával kapcsolatban fejtette ki az *Expositio quarundam prepositionum ex epistola ad Romanos* ('A római levélből származó néhány kérdés magyarázata') című kommentárjában. Eszerint az üdvtörténet három történeti/biblikus (törvény előtti, törvény alatti, kegyelem alatti) korszakra és egy negyedik, túlvilági-mennyei (in pace) korszakra osztható.[17] Az oltár alkotója és megbízója ezt az ágostoni tipologikus történelemfelfogást transzformálta át látvánnyá, vizuális kommunikáció során befogadható vallási üzenetté. Wernher prépost, aki az oltárkép felirata szerint megbízta az ötvösművészt a zománckompozíció megalkotásával, következetesen érvényesítette az ágostoni tipológiai elvet.

[14] Morris 2005. 80.

[15] A *Verduni oltár* méretei: az egyes zománcképek (aranyozott rézlapok) 11,6 cm szélesek; 14,6 cm magasak. Az oltár magassága: 108,5 cm (faráma nélkül), teljes szélessége: 504 cm (oltárszárnyak: 120,5 cm; középső oltárrész: 263 cm).

[16] Róm 3,20–22: „Mert a törvény szerinti tettek senkit sem tesznek előtte igazzá, hiszen a bűn megismerésének is a törvény az alapja. Most azonban az Isten előtti megigazulás a törvénytől függetlenül lett nyilvánvalóvá, amint a törvény és a próféták is tanúsítják: az az Isten előtti megigazulás, amely a Jézus Krisztusban való hitből ered, és amely minden hívőnek szól."

[17] Jávor 2007.
Az *in pace* (lat. 'békében') kifejezés az ókeresztény korban katakombák sírfeliratai és szarkofágfeliratokon is szerepel.

A középkori képi reprezentáció kérdéskörének, a kép és szöveg kapcsolatának elemzéséhez is tanulságos példa a *Verduni oltár* biblikus narratív képsorozatból és szövegelemekből álló kompozíciója. Latin feliratok is szerepet játszanak a kompozíció egészében (a sávok és az 51 zománckép kereteként, valamint néhány képben mondatszalagként), bár ez a szerep nem domináns, hiszen nem a képek illusztrálják a szöveget, hanem a képeket egészítik ki a képcímek és a magyarázó szövegek. Ugyanakkor a teljes kompozíció megértése teológiai ismereteket is igényel a befogadótól, ami csakis a kor írástudóitól – a szerzetesektől – volt elvárható, tehát a „tanulatlan szemlélő" nem juthatott túl az egyes képek esetleges beazonosításán. Az Ágoston-rendiek nevelő és tudományos tevékenysége viszont kellő alapot biztosított egy ilyen, teológiai szinten értelmezendő képciklus megfelelő dekódolásához. A legfontosabb tartalmi üzenetet – amelyet a latin nyelvű felirat meg is fogalmaz – az 51 zománckép elrendezése, komponálási logikája, azaz a jelelemek és jelsorok szintaktikai kapcsolata közvetíti. Az egyes képek és az őket magyarázó szövegek önmagukban pusztán mozaikoknak tekinthetők, amelyeknek egybeilleszkedő egésze, azaz a jelentésintegráció hordozza a fő jelentést. A narratív bibliai képtémákat ugyanis olyan struktúrába illesztették, amely képes megjeleníteni a tipologikus gondolati-logikai elvet.

A kompozíció elemzéséhez megkerülhetetlen az ikonográfiai program áttekintése. *(Ld. 3. kép)* Az oltár képmezőjében egy vízszintes (I., II., III. sáv) és egy függőleges (17, három elemből álló képcsoport) jelstruktúra kölcsönhatása érvényesül. A három vízszintes, balról jobbra olvasandó, egyenként 17 képből álló képciklus jeleníti meg a három bibliai korszakot. A kompozíció kialakításában a középső sáv képtémái dominánsak: ezeken az Újszövetség, a sub gratia, a 'kegyelem alatti' korszak jelenetei elevenednek meg, Jézus története az angyali üdvözlettől az utolsó ítéletig. Ebben a vízszintes, domináns jelsorban döntő többségében a kronológiai rend érvényesül – Lukács és Máté evangéliumainak eseményei nyomán. Krisztus életének időrendje tehát a középső (II.) vízszintes sávban az egész mű központi rendszerező alapelvének tekinthető. A vizuális narráció – részben szemiotikai indíttatású – kutatása a szövegreferencia figyelembevétele mellett a képnek nyelvtől független narratív jegyeire, „a kép mint történet, a kép mint esemény, mint szemléletessé tett idő" jelenségeire koncentrál.[18] Wendy Steiner *Narrativitás a festészetben* című tanulmányában a középkori művészetre jellemző narratív szekvencia jelenségeit is említi, ame-

[18] Thomka 1998. 11.

lyekben egymás mellé tett képekből bomlik ki a mondanivaló.[19] Ez kétségtelenül érvényes a zománcoltár középső sávjának képciklusára.

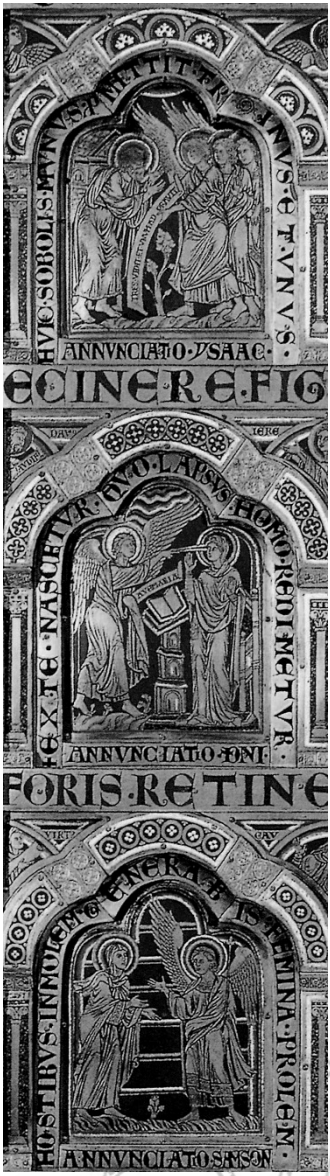
A II., kronologikus sáv közepén látható a keresztre feszítést ábrázoló zománctábla (II. 9.), amely egyben a teljes kompozíció szimmetrikus középpontja. *(Ld. 4. kép)* Ez az egyetlen jelenet, amelynek hátterében egy geometrikus jel – a miniatúrákban is használatos diagramhoz[20] hasonló –, rombuszforma, az egész monumentális kompozíció fókuszpontja látható. Ez a kompozíciós elem kiemeli ennek a jelenetnek a központi jelentőségét a keresztény világképben, hangsúlyozza világtörténelmi, üdvtörténeti csúcspontként való felfogását, a katolikus teológiának megfelelően. *(Ld. 6. kép)* A vízszintes és a függőleges olvasat pedig a keresztformát, a keresztény kultúra központi szimbólumát idézi föl. A központi kép fölötti bibliai utalás szintén tipológikus, a Dán 9,26-ból ered: „Post haec occidetur Christus" ('megölnek egy Fölkentet'). A keresztrefeszítés-kép fölötti, ante legem előkép az Izsák feláldozására készülő Ábrahámot mutatja egy angyallal és a kossal, a helyettesítő áldozat tipológiai szimbólumával (I. 9.). Az alsó sávban látható sub lege előkép a szőlőfürt epizódja, amelyet a Józsué utasítására Kánaánba behatoló kémek hoznak vissza az ígéret földjéről (III. 9.). Ez a motívum az ókeresztény kortól ismert Krisztus-szimbólum. A kémek által hordozott rúd a kereszt jele, a rúdon függő szőlőfürt Krisztust szimbolizálja. A két kém közül az elöl haladó férfi visszatekint a szőlőfürtre, ő képviseli az Ószövetséget, míg a szőlőfürt mögött haladó figura előretekint a szőlő irányába, ő testesíti meg az Újszövetséget.

4. kép
A középső tipologikus képciklus: Ábrahám feláldozni készül Izsákot; Keresztrefeszítés; A kánaáni kémek a szőlőfürttel.
(ikonográfiai táblázat: I., II., III. 9.)

[19] Steiner 2011. 110., 120.

[20] Vö. Abduktív következtetés és jelkapcsolati struktúra a tipológiai szimbolizmusban, a *Biblia pauperum* néhány képciklusa alapján c. tanulmány.

A központi, egymás alatt elhelyezett hármas képcsoport (I. 9., II. 9., III. 9.) ikonográfiai tematikájának összefüggéseihez hasonlóan a többi képcsoportban is igyekeztek érvényesíteni ezt a tartalmi üzenetet. Azaz az oltár képeinek lineáris olvasata mellett a másik, vertikális olvasat az oltár 17 függőleges, három-három képet magában foglaló képcsoportjaiban következetesen érvényesíti a tipológiai elvet. A *Verduni oltár* feliratai többszörösen hangsúlyozzák a Szent Ágostonra visszavezethető hármas történeti/biblikus tagolást. A képciklusokat függőlegesen keretező felirat, a három korszak latin elnevezései, valamint a vízszintesen futó, az oltár készítésére és üzenetére vonatkozó felirat egy részlete is erre vonatkozik: „Lásd a világ elejét fent, / és a legalsó sorban törvényt, árnyba borultan, / míg a középső sorban szent kegyelem kora ott van."[21] Eszerint az Újszövetség egy-egy történését megelevenítő középső képet az Ószövetségből hozzárendelt, felette és alatta ábrázolt esemény előre jelezte, de csak jelképesen, mintegy árnyékként. Például az angyali üdvözlethez, a középső sáv első képéhez (II. 1.) mint antitípushoz a törvény előtti korszakból ószövetségi típusként (előképként) az Ábrahámhoz látogató három angyal történetét, Izsák születésének megjövendölését rendelték hozzá (I. 1.), a mózesi törvények utáni korszakból pedig Sámson születésének megjövendölését (III. 1.). *(Ld. 5. kép)* A vízszintesen futó oltárfelirat egyik részlete ekképpen világít rá erre az összefüggésre: „Mit prófétáknak hajdan, zengve homályos alakban / mondtak, lám, a teremtő szent Fiaként Lejövendő / végbevivé tisztán."[22]



5. kép
Az angyali üdvözlet tipologikus képciklusa
(ikonográfiai táblázat: I., II., III. 1.)

[21] Marosi 1997. 327–328.
[22] Marosi 1997. 327–328.

6. kép
Keresztrefeszítés.
A *Verduni oltár* központi képeleme
(ikonográfiai táblázat: II. 9.)

Viszont a felső és az alsó sávok ószövetségi képelemeinek vízszintes olvasata általában nem hordoz következetes időrendi jelentést (mindössze a bal szárny felső sávjában, az Ábrahámhoz kapcsolódó négy egymást követő jelenet, az alsó sávban pedig Sámsonhoz kötődő, három összefüggő képtéma képez kivételt). *(Ld. 3. kép)* A felső sáv az Ószövetségnek a Sínai-hegyi kinyilatkoztatás előtti eseménysorából meríti témáit, ez a törvény előtti kor, ahogy a széleken olvasható függőleges latin felirat, az *ante legem* is jelzi. Elsősorban a Teremtés könyvének egyes jelenetsorait (Ábrahám, Mózes története a Sínai-hegy előtt, valamint József és Noé történetének egy-egy epizódja) emelték ki. Az alsó sáv képcsoportja a sub lege, azaz a 'törvény alatti' korszak ószövetségi jelenetei közül mutat be 17 eseményt, többek között Sámson, Jónás, Illés történeteiből. A felső és az alsó sáv zománcképei tehát nem a vízszintes, hanem a függőleges jelstruktúrában értelmezendőek. Ennek az összetett (függőleges és vízszintes) olvasatnak a jelentőségét erősíti, hogy a kettős irány, ahogy Northrop Frye tipológiát elemző egyik gondolatmenetében is megfogalmazódik: „A tipológia olyan jövendőbeli események felé mutat, amelyekről úgy vélik, hogy transzcendálják az időt, tehát függőlegesen is megemelkednek, nemcsak vízszintesen haladnak előre."[23] A *Verduni oltár* kompozícióját e meghatározás alapján is a keresztény tipológiai elv tökéletes képi reprezentációjának értékelhetjük.

A teljes kompozíción belül különleges szerepe van a nyitó zománctáblának, a felső sáv első képének (I. 1.), amely Ábrahámot és a három angyalt ábrázolja, valamint magába foglal egy kézirattekercset a következő felirattal: *Tres vidit et unum adoravit* ('Hármat látott, de csak egyet imádott'). Ez az ikonográfiai téma, valamint felirat, amely a Teremtés könyvéből ered (Ter 18), az egész oltárkompozíció szimbolikáját magában rejti: ahogy Ábrahám számára három férfi jelent meg, de ő csak egyetlen istent imádott,[24] a keresztény szemlélő szintén három képsort lát egyszerre, de mindegyikük a középsőre vonatkozik, amelyik

[23] Frye 1996. 152.
[24] Ágoston 2006. 390.

mint antitípus beteljesíti, egyesíti, integrálja a felette és alatta megjelenő ószövetségi típusokat. *(Ld. 5. kép)* Szent Ágoston *A Szentháromságról* című művében ekképpen fogalmaz: „A lényeg ugyanis nem más, mint a Háromság, a három személyt pedig egylényegűnek, illetve a három személyt egy lényegnek mondjuk."[25] A Szentháromság misztériumának jelzése is lehet a három kompozíciósávban megnyilvánuló egység mint az egyetlen hitigazság hangsúlyozása.[26] *(Ld. 7. kép)* Az Ábrahám és a három férfi/angyaljelenetet az ún. ószövetségi Szentháromság ikonográfiai típus szöveghagyományaként értelmezték, amelyre a bizánci művészet egyik jellegzetes képtípusa is visszavezethető.[27] Ábrahám jelentőségét Pál apostol rómaiaknak írt levele is kiemeli, eszerint ő nem csupán „testi ősatyánk", hanem a hitbeli megigazulás példája is: „Így lesz az ígéret minden utód számára biztos, nemcsak azok számára, akik alá vannak vetve a törvénynek, hanem azok számára is, akik Ábrahám hitéből valók. Ő mindnyájunknak atyja" (Róm 4,17). A felső sáv záró képe, a mennynek az úgynevezett „Ábrahám kebele" ikonográfiai típussal[28] történő megjelenítése, a kezdő képpel együtt kiemeli az ábrahámi monoteizmus jelentőségét, a keresztény egység-hármasság tanának jegyében (I. 17.). *(Ld. 8. kép)*

7. kép
Izsák születésének ígérete, Ábrahám és a három angyal (ikonográfiai táblázat: I. 1.)

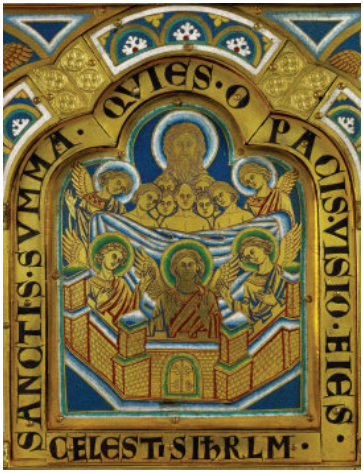
Az oltár monumentális kompozíciója számszimbolikai utalásokat is hordoz, amelyek a biblikus-keresztény világszemléletből eredeztethetők. A jobb és a bal oltárszárny három sorában négy-négy zománckép található: összesen 12 kép mindkét szárnyon, amely a keresztény számszimbolikában hangsúlyos, valamint tipologikus jelentést is hordoz (Izrael 12 törzsére, a sub gratia korszakban a 12 apostolra, és a nekik megfeleltetett úgynevezett 12 kisprófétára utal). *(Ld. 9. kép)* A három sáv ahogy erre az Ábrahám-kép kapcsán utaltam, a Szentháromság számát

[25] Ágoston 1985. 39–43., 72., 209., 226., 410.

[26] Fabiny 1992. 90.

[27] Az ún. ószövetségi Szentháromság ikontípus legismertebb példája Andrej Rubljov *Szentháromság*-ikonja. Vö. Képi valóságok Tarkovszkij *Andrej Rubljov* című filmjében c. tanulmány.

[28] Az „Ábrahám kebele" ikonográfiai típus az evangéliumi szöveghagyományból ered: az üdvözült lelkeket ölében tartó pátriárka ábrázolása a szegény Lázár történetére (Lk 16,19), valamint ugyancsak a mennyország értelmében a Mt 8,11-re vezethető vissza.



8. kép
Ábrahám kebele
(ikonográfiai táblázat: I. 17.)

jelzi („A hármas a teremtő száma”[29]). Az oltárszárnyak függőleges négyes felosztása pedig ugyancsak szerepel a keresztény tipológiai gondolkodásban: a négy evangélista és a nekik megfeleltetett négy nagyprófféta száma. A középső oltárrész struktúrája is hordoz számszimbolikát, a Verduni Nikolaus által kialakított ambóstruktúrában eredetileg a teremtés napjaival megegyezően hét, hármas képciklus helyezkedett el. Az 1331-ben, a központi keresztre feszítés és előképei elé és mögé betoldott egy-egy képciklus révén a középső oltárelem kilenc tipologikus egységből áll, azaz ebben is a Szentháromságra utaló hármas szám a fő rendező elv: összesen három 3×3-as egységre tagolható a kompozíció: az 5–6–7. képelem az első; a 8–9–10. a második; a 11–12–13. pedig a harmadik hármas egység. *(Ld. 3. kép)* A középső, 8–9–10-es képcsoport mutatja be a passiótörténetet: ez a kompozíción belüli központi helyzet természetesen összhangban áll a tartalmi hangsúllyal is. A keresztre feszítés jelenete[30] a 14. században kialakított struktúrában a középső vízszintes sor 9. képe, amely a 3×3 szorzata. A középkor irodalmát, építészetét és zenei komponálását is áthatotta az ilyen típusú, keresztény jelentéssel felruházott számszimbolika, gondoljunk Dante *Isteni színjáték*ára, hogy csak a legismertebb példát említsük a hármas rendezőelv következetes alkalmazására.

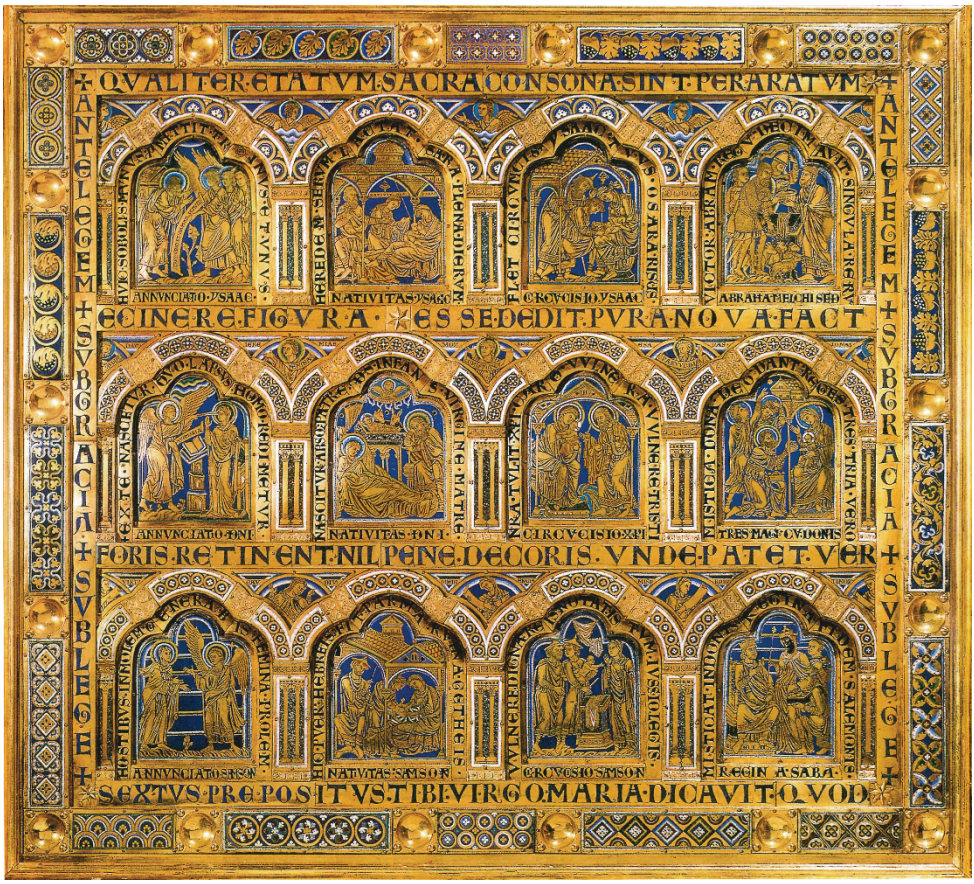
1331-ben tehát éppen a passiótematikát bővítették oly módon, hogy a Verduni Nikolaus által készített keresztrefeszítés-kép elé beillesztették a „Krisztus elfogatása”, illetve mögé a „Levétel a keresztről” jeleneteket, és két-két tipológiai képtémát kapcsoltak hozzájuk (I., II., III. 8. valamint a I., II., III. 10. képcsoportok). A kiegészítő zománcképek az ugyancsak a tipológiai szimbolika alapján kialakított, a 14. században népszerű *Biblia pauperum*[31] kötetek képtémáit követik.[32] A képet elemző kutatók állításával egyetértve megállapíthatjuk,

[29] Ágoston 2001. 109.

[30] Dávid 2011. 283.

[31] A *Biblia pauperum* feltehetőleg az alsó papság számára készített tipológiai képeket tartalmazó teológiai segédkönyvcsoport, amely a 13–15. sz.-ban keletkezett, feltehetően a kathar és valdens-típusú, Ószövetséget tagadó eretnekmozgalmakkal szembeni egyházi fellépés jegyében.

[32] Bloch 1988. 198.



9. kép
A *Verduni oltár* bal szárnya

hogy ezek a későbbi beillesztések mind művészi, mind tipológiai szimbolikai tekintetben elmaradnak az eredeti mű kimagasló színvonalától.[33] *(Ld. 10. kép)* Az oltár következetes tipológiai struktúráján belül találunk számos közismert, gyakran alkalmazott ó- és újszövetségi párhuzamot; a történetek közötti analógián alapulót (mint például az I., II., III. 1–3. képek esetében Izsák, Sámson és Jézus születésének történetei). Viszont néhány esetben – különösen az 1331-es betoldáskor beillesztett két hármas képcsoport esetében – a tipológiai szimbo-

[33] Fabiny 1992. 91.

10. kép
Jerikó / Ai királyának levétele
az akasztófáról.
(ikonográfiai táblázat: III. 10.)

lika erőltetett. Például a „Levétel a keresztről" (II. 10.) előképei az Éva leszakítja az almát a tiltott fáról (I. 10.) és Jerikó/Ai királyának levétele a fáról, a Józs 8,9 nyomán (III. 10.). A tiltott gyümölcs és Ai királyának választása mint a halott Krisztus testének típusai önkényes, mesterkélt, hiányzik belőle minden autentikus, valódi belső összetartozás. Ezzel szemben az eredeti, ambóképcikluson is szereplő sírbatétel (II. 11.) képtéma ószövetségi előképe az ante legem sávban a Józsefet kútba dobják testvérei (I. 11.), a sub lege sávban pedig a Jónás és a hal története (III. 11.). *(Ld. 11. kép)* Ez utóbbi tipológiai vonatkozását a hagyomány mellett evangéliumi szöveg is erősíti: „Amint ugyanis Jónás próféta három nap és három éjjel volt a hal gyomrában, úgy lesz az Emberfia is három nap és három éjjel a föld szívében" (Mt 12,40).

A három sáv felső részén, az árkádmotívumok közötti részekben emberalakok mellképei jelennek meg: az ante legem (I. sáv) jelenetei között pedig angyalfejek. A sub gratia sor (II. sáv) evangéliumi eseményei között próféták láthatóak, a közöttük lévő feliraton olvasható a nevük; a szalagtekercsen pedig egy-egy, az illető ószövetségi figurának tulajdonított, Krisztusra vonatkoztatott prófécia. A prófétáknak az evangéliumi jelenetsorok közötti szerepeltetése az egész mű tipológiai vonatkozásait erősíti. A próféciák bibliai helye az ikonográfiai sémában, az I–II. sáv közti részen, a próféták neve alatt található. A III., a sub lege sáv zománcképei között női figurák sorakoznak, összesen 22 erényt megtestesítő allegorikus figura. Nevüket ugyanúgy felirat jelzi, ahogy a prófétákét. Mondatszalagot vagy attribútumot tartanak a kezükben, a középkorban tovább élő antik ikonográfiai hagyományokat is jelezve. Például a III. 11–12. kép között Fortitudo (Erő/Bátorság) allegóriája egy oroszlánt győz le, az alatta ábrázolt Sámson-jelenet tükörképeként, tőle eggyel jobbra *Iustitia* (Igazságosság) látható mérleggel a kezében. *(Ld. 12. kép)*

A sub lege sáv oroszlánnal harcoló Sámsont ábrázoló zománctáblája (III. 12.) a fölötte lévő „Krisztus a pokol tornácán" II. 12-es kép ószövetségi megfelelője, „előképe". Sámson ebben a tipológiai összefüggésben a halálon győzedelmeskedő ember megtestesítője, Krisztus halál/gonosz fölötti győzelmének „típusa". *(Ld. 13. kép)* A képcsoport ante legem előképe, az I. sávban az elsőszülöttek elpusztítása Egyiptomban, amikor a halál nem sújtotta a kiválasztott nép

gyermekeit, azaz a tipológiai értelmezés szerint a történet előrevetíti a halál fölött aratott diadal keresztény tanát.

A *Verduni oltár* szemiotikai és kognitív dimenziója

A *Verduni oltár* tipologikus képelemei, jelsorai a stilizált árkádsormotívum (kettős oszlop és boltívrajzolat) alkalmazásával tagozódnak táblázat jellegű struktúrába, amely elősegíti a kompozíció áttekinthetőségét, a tipológiai elv vizuális érvényesítését. Az oltár két szervező alapelve – a függőleges tipologikus és a középső, kronologikus sub gratia sáv – ennek az architekturális rendszernek a révén szerveződik egységbe. Az építészeti motívumok társművészeteken való alkalmazásának nagy hagyománya alakult ki az antik, majd a keresztény művészetben is. Már az ókeresztény szarkofágok domborműveinek kompozíciója is az antik formai örökség alkalmazásáról tanúskodik, például árkádmotívumok tagolják az egyes bibliai jeleneteket a *Junius Bassus-szarkofág*on is (359 k. Róma). Még közvetlenebb a kapcsolat a 12. század ötvösművészeti remeke és a miniatúraművészet között, amely a Karoling-kortól kezdődően bizonyítja a képarchitektúra, a képkeret oszlopok, ívek általi tagolásának elterjedt hagyományát. (Például *St. Médard evangeliariuma,* Aachen, palotaiskola, 800 k. Párizs, Bibl. Nat. Ms. Lat. 8850, fol. 180.)[34]

Verduni Nikolaus monumentális zománcképkompozíciója mint kommunikatív jelenség tehát a vizualitás eszköztárával közvetít vallási, teológiai eszmét, ennélfogva szemiotikai és kognitív dimenziója is lehet az értelmezésnek. Az ikonográfiai kompozíció, amint láthattuk, egy összetett kategorizált rendszert jelenít meg: a keresztény tipológia szerint értelmezett üdvtörténeti világrend tárul fel az újszövetségi és a vele összefüggésbe hozott ószövetségi képciklusok párhuzamba állításával. Erre a kategorizáltságra az emberi kogníció legáltalánosabb meghatározása szolgál magyarázatul, amely szerint a megismerés – a kognitív folyamat – maga is rendszerezést jelent, gondolati-nyelvi kategorizálást és vele szorosan összefüggő képi/iko-

11. kép
Jónást elnyeli a cet
(ikonográfiai táblázat: III. 11.)

[34] Toman 2005. 423–427.

12. kép
Sámson megöli az oroszlánt (ikonográfiai táblázat: III. 12.)

nikus kategorizálást.[35] John Searle filozófus az emberi tudat elemzése során hangsúlyozza, hogy a tudatállapot egyik alapvető sajátossága éppen az, hogy mindig strukturált. A látás során például a tudati élmények eleve koherens egésszé strukturálódnak (amelyet a pszichológia alaklélektani kutatásai is igazolnak). Az emberi tudatra jellemző alakfelismerési képesség, az ismétlődő motívumok felismerése és osztályozása, a világ jelenségeinek megismerésében-osztályozásában tölt be meghatározó szerepet.[36] Mindez tehát az alapvető emberi kognitív folyamat eredménye, ezért a strukturáltság a tudatosan alakított vizuális kompozíciókban – a sámándob-rajzolatoktól kezdve a világvallások képi hagyományáig – jellegzetes és gyakori jelenség[37] (a modern művészetben a strukturáltság tudatos kerülése szintén jelentéshordozó szereppel bírhat).

A *Verduni oltár* tipológiai sémája, úgy vélem, azon túl, hogy a strukturáltság rendkívül magas szintjét képviseli, egy tökéletes konnekcionista modellként is felfogható, mégpedig a kognitív tudomány által meghatározott értelemben, hiszen a jelentést nem az elemek, hanem a reprezentációk közti kapcsolatok hordozzák.[38] Szemiotikai fogalommal kifejezve a legfőbb jelentéshordozó ebben az esetben a szintaktikai viszony[39] – hiszen a képi jelek/képelemek egy-

[35] Horányi–Pólya 2002.

[36] John Barrow a valóságban felismert, ill. a valóságnak tulajdonított rendezettség jelentőségét hangsúlyozza: „Örülünk, ha rendet teremthetünk vagy felismerünk valamilyen rendező elvet" Barrow 1998. 46. „…a geometriai és optikai mintákhoz való vonzódásunk összefügg azzal, milyen könnyen modellezi őket az agy…" Barrow, 1998. 122. Vö. Gombrich 1972. 248–251.

[37] Searle 2000. 82. Vö. Három vallási jelkép struktúrája c. tanulmány.

[38] Nánay 2000. 132–141.

[39] A szintaxis (gör. 'összerendez') a nyelvészetben a mondattan, a szavak mondatokká rendezésének szabályszerűsége. „A szintaxis a dolgok gondolati modelljén belül relatív viszonyok elrendeződése." Calvin 1997. 79.; A szintaktikai jelentésdimenzió a jelalakzatokba rendeződő jelek viszonyait, jelentésmódosító tényezőit elemzi. Szívós 2012. 123.

máshoz való viszonya, a jelek/elemek sajátos kombinációja hozza létre a vizuális kommunikáció üzenetét.[40] William Calvin az emberi intelligencia kutatása során hangsúlyozza, hogy „…a szintaxis lényege az elemek (többnyire szavak) közti viszonyok szerveződése a mögötte álló gondolati modellen belül…" A monumentális zománcoltár esetében, amint fentebb láthattuk, a tipológiai elv mint kód alapján dolgozták ki az ikonográfiai programot, ezért csak ennek ismeretében tudja a néző/befogadó az érzékelt oltárkép látványát értelmezni, újra gondolati modellé alakítani.[41]

Nyelvészeti kutatásoknak köszönhetjük azt a felismerést, hogy a nyelvtani elemeknek ugyanolyan fontos a szerepük a jelentésben, mint a lexikális elemeknek.[42] Derek Bickerton hangsúlyozza, hogy maga a nyelv is alapvetően reprezentációs rendszer, tehát új világot hoz létre, nem pedig a valóság tükröződje.[43] Ebben a megközelítésben a rendszerezés, beleértve a fogalmi-nyelvi, valamint a képi rendszerezést, az emberi elme reprezentációs sajátsága.[44] Sőt, maga az emberi intelligencia eleve „az analógiák, metaforák, hasonlatok, példázatok és gondolati modellek világa".[45]

Tehát azt, hogy a keresztény tipológia elvét és gyakorlati alkalmazási módját (az egyes ó- és újszövetségi jelenetek összekapcsolását) egyetlen, monumentális alkotásban láthatóvá tette a művész, a kognitív apparátus, azaz a rendszerezésben megnyilvánuló reprezentá-

13. kép
A Krisztus a pokol tornácán tipologikus képciklusa (ikonográfiai táblázat: I., II., III. 12.)

[40] Bálványos–Sánta 2000. 32–33.

[41] Calvin 1997. 85.

[42] Bickerton 2004. 63. Vö. Calvin 1997. 67–93.; Calvin i. m. 5. fejezet: A szintaxis mint az intelligencia alapja.

[43] Bickerton 2004. 55.

[44] „Valójában azzal, hogy a világot valamilyen rendszerezésre redukáljuk, bizonyos megszorításokat kényszerítünk a jelenségekről kialakított reprezentációinkra." Bickerton 2004. 230.

[45] Calvin 1997. 106.

ciós képesség, valamint a percepció, a vizuális érzékelés törvényszerű folyamatai biztosítják, ez határozza meg és egyben határolja be az alkotás művészi, kompozíciós eszköztárát.

A középkori keresztény művészetben – a *Verduni oltár*on kiváltképpen – egyértelmű egy előzetes gondolati/fogalmi-nyelvi modell, az ágostoni hármas tipológiai rendszer, amely alapján kialakították a zománcoltár vizuális tipológiai szimbolikáját. A képi reprezentáció így külső emlékezeti architektúraként funkcionál: érzékelhető, realisztikus jelenségként mutatja be a gondolati konstrukciót. A vizuális tipológia mint képi reprezentáció mégis számos önálló vonással rendelkezik a fogalmi-nyelvi tipológiához képest, Donaldot idézve: a vizuális reprezentáció „egy külső emlékezeti mezőbe zárt míves mimézis".[46] A *Verduni oltár* kiemelkedő példája a vizuális reprezentációnak, amely több aspektusból is jellemezhető. A befogadás során az első, esztétikai élmény az oltár ragyogó látványa, színhatása, az ötvösmesterség művészi tökélyéből eredő intenzív arany-kék ragyogás, amely a szakrális szférát, az isteni üdvtörténet tökéletességét reprezentálja. *(Ld. 2. kép)* Az oltár elmélyültebb tanulmányozása során, az ikonográfiai tematika felfejtésével érzékelhetjük, hogy a kompozíció dinamikus egységbe vonja a narrációt (a bibliai jelenetek sorozatát) és a gondolati-tartalmi (teológiai-dogmatikai) elemet, azaz a tipológiai elvet, amelyek a kompozíció strukturáltságában jutnak kifejezésre. Az összetett információ egyidejűleg, egyetlen látványként érzékelhető: a kompozíció áttekinthető mértani rendje a keresztény biblikus világkép rendszerezettségét, teljességét, teleologikusságát és egyben a keresztény Szentháromság-dogma érvényét reprezentálja.

A képzőművészeti alkotások jellegzetességének tartott szinkonicitás ebben az esetben sem érvényesül maradéktalanul, hiszen a képelemek diakrón jelsort alkotnak. A jelentéshez hozzájárul a különidejűség, az oltár, méreténél fogva, ugyan egyetlen rátekintéssel érzékelhető, de az 51 önálló képelemből (valamint latin feliratokból és 66 kiegészítő figurából) álló kompozíció csupán hosszas szemlélési folyamat és a tipológiai kódra vonatkozó ismeretek alapján értelmezhető. Az oltár kompozíciójának látványa azonnal tudatosítja a három sáv keresztény rendezőelv szerinti kialakítását és a függőleges, valamint vízszintes szimmetriatengely keresztezéséből adódó centrum, a keresztre feszítés zománcképe kiemelt szerepét. A három párhuzamosan futó, lineárisan értelmezhető, 3 × 17 elemből álló képciklus az olvasáshoz hasonlóan balról jobbra törté-

[46] Donald 2001. 324.

nő értelmezési folyamattal dekódolható. Ezáltal egyszerre szinkrón és diakrón jelentésintegráció[47] zajlik le – a beszéd és az írás jelsor jellegéhez hasonlóan.

A *Verduni oltár* szintaktikai tekintetben többkötődésű jelstruktúrát alkot. A középső (sub gratia) sor elemei az alapjelek, amelyek – ahogy az ikonográfiai program ismertetésekor hangsúlyoztam – a lineáris összefüggésen túl az egyes ikonikus jelelemek által a függőleges, tipologikus olvasatban a felettük és az alattuk lévő jelekhez is kötődnek. A függőleges, háromelemű képek a jelhármasokra jellemző módon[48] egy-egy domináns jelhez kapcsolnak hozzá két-két alárendelt jelelemet. Az oltár jelhierarchiája – a tipologikus kapcsolatrendszerben kiindulópontként, ezáltal meghatározóként szereplő újszövetségi képtémák révén – olyan tervezett jelstruktúra, amelynek szintaktikai viszonyrendszere a keresztény Biblia két fő részének szoros összekapcsolódásán túl a részek alá- és fölérendeltséget is kifejezi.

A vizuális kommunikáció hatékonyságát nemcsak az összetett kompozíció növeli, hanem az a tény is, hogy a kép mentes a nyelv korlátaitól, egyfajta nemzetköziség, időtlenség, ugyanakkor élettelíség jellemzi. Kepes György szavait idézve „A statikusan verbális fogalmat a dinamikus képnyelv érzéki elevenségével képes életre gerjeszteni."[49] Talán éppen ezért is lehet érdekes a *Verduni oltár,* a román stílus kiemelkedő művészeti emléke a mai szemlélő számára, mivel a vizuális kommunikáció, a komplex jelstruktúra és az emberi kogníció működésének különleges példájaként a képzőművészet eszközeivel közvetíti a középkor vallási eszméit.

SZAKIRODALOM

Ágoston, Szent, 1985. *A Szentháromságról*. Bp. Szent István Társulat.

Ágoston, Szent, 2001. *A keresztény tanításról.* Bp. Paulus Hungarus – Kairosz.

Ágoston, Szent, 2002. *A Teremtés könyvéről a manicheusok ellen*. Bp. Paulus Hungarus – Kairosz.

Ágoston, Szent, 2006. *Az Isten városáról.* III. Bp. Kairosz.

Bálványos Huba – Sánta László, 2000. *Vizuális megismerés, kommunikáció.* Bp. Balassi.

Barrow, John, 1998. *A művészi világegyetem*. Bp. Vince.

Bickerton, Derek, 2004. *Nyelv és evolúció*. Bp. Gondolat.

Biblia, 1982. Bp. Szent István Társulat.

Bloch, Peter, 1988. A tipologikus művészet. In: Fabiny Tibor (szerk.), *A tipológiai szimbolizmus. Szöveggyűjtemény a bibliai és az irodalmi hermeneutika történetéből. (Ikonológia és Műértelmezés 4.)* Szeged. JATEPress. 189–199.

[47] A jelentésintegráció az összetett, jelalakzatba szerveződő jelek (jelsorok) jelentésének összehangolását valósítja meg, egy közös, fölöttes jelentést alakítva ki. Szívós 2012. 306.

[48] Szívós 2012. 153.

[49] Kepes 1979. 6.

Bultmann, Rudolf – Rad, Gerhard von – Goppelt, Leonhard, 1996. *Tipológia és apokaliptika*. Bp. Hermeneutikai Kutatóközpont.

Buschausen, Helmut, 1980. *Der verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im stift Klosterneuburg*. Wien. Tusch.

Calvin, William, 1997. *A gondolkodó agy. Az intelligencia fejlődéstörténete.* Bp. Kulturtrade.

Chadwick, Henry, 1999. *A korai egyház*. Bp. Osiris.

Dávid Katalin, 1996. *A megváltás tipológiája.* Bp. Jel.

Dávid Katalin, 2011. *A kereszt. Teológiai és ikonográfiai értelmezése az első évezredben*. Bp. Szent István Társulat.

Fabiny Tibor, 1988. Előkép és beteljesülés: a tipológiai szimbolizmus a hermeneutika történetében. In: Fabiny Tibor szerk. *A tipológiai szimbolizmus. Szöveggyűjtemény a bibliai és az irodalmi hermeneutika történetéből. (Ikonológia és Műértelmezés 4.)* JATEPress. Szeged. 5–21.

Fabiny Tibor, 1992. *The Lion and the Lamb.* London. Macmillan.

Frye, Northrop, 1996. *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom*. Bp. Európa.

Gombrich, Ernst, 1972. *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Bp. Gondolat.

Goppelt, Leonhard, 1992. *Az Újszövetség theológiája* 1–2. Bp. Református Zsinati Iroda.

Horányi Özséb (szerk.) 2003. *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról.* Bp. Typotex.

Kepes György, 1979. *A látás nyelve.* Bp. Gondolat, Bp.

Marosi Ernő (szerk.), 1997. *A középkori művészet történetének olvasókönyve*. Bp. Balassi.

Marosi Ernő, 1972. *A román kor művészete.* Bp. Corvina.

Mitchell, William, 2008. *A képek politikája*. Szeged, JATEPress.

Morris, Charles W., 2005. A jelelmélet alapfogalmai. In: Horányi Özséb – Szépe György (szerk.), *A jel tudománya. Szemiotika*. Bp. General Press. 73–80.

Nánay Bence, 2000. *Elme és evolúció.* Bp. Kávé.

Rad, Gerhard von, 1988. Az ótestamentum tipológiai értelmezése. In: Fabiny Tibor (szerk.), *A tipológiai szimbolizmus. (Ikonológia és Műértelmezés 4.)* Szeged. JATEPress. 149–168.

Searle, John, 2000. *Elme, nyelv és társadalom.* Bp. Vince.

Steiner, Wendy, 2011. Narrativitás a festészetben. In: Füzi Izabella (szerk.) *Verbális és vizuális narráció. Szöveggyűjtemény.* Szeged. Pompeji Alapítvány. 91–128.

Szívós Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* Bp. Loisir.

Thomka Beáta (szerk.), 1998. *Képleírás, képi elbeszélés. (Narratívák 1.)* Bp. Kijárat.

Toman, Rolf, 2005. *Román stílus*. Bp. Vince.

ELEKTRONIKUS SZAKIRODALOM

Harrison, Robert, 1991. Eckbert of Schönau and Catharism: A Reevaluation. In: *A Journal of Medieval and Renaissance Studies*. 22/1. 41–54. http://escholarship.org/uc/item/1546w8kc [2014. 06. 25.]

Horányi Özséb – Pólya Tamás, 2002. *Az ikonikus kategorizálásról.* http://hps.elte.hu/events/makog10_abs.html [2006. 09. 15.]

Jávor Andrea, 2007. *A szabad akarat és a kegyelem szerepének változásai Szent Ágoston korai Római levél kommentárjának tükrében.* https://dea.lib.unideb.hu/dea/handle/2437/2349?show=full [2009. 01. 25.]

A KÉPEK FORRÁSA

1. kép: Buschausen, Helmut, 1980. *Der verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im stift Klosterneuburg*. Wien. Tusch.
2. kép: Rennhofer, Gottfried, 1992. A Klosterneuburgi apátság. Wien. KELLNER Verlagsgesellschaft.
3. kép: A Verduni oltár ikonográfiai sémáját Újvári Edit készítette.
4. kép: Buschausen, Helmut, 1980. *Der verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im stift Klosterneuburg*. Wien. Tusch. www.allposters.com/-sp/The-Verduner-Altar [2009. 02. 14.]
5. kép: www.allposters.com/-sp/The-Verduner-Altar [Letöltés: 2009. 02. 14.]
6. kép: www.allposters.com/-sp/The-Verduner-Altar [Letöltés: 2009. 02. 14.]
7. kép: Buschausen, Helmut, 1980. *Der verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im stift Klosterneuburg*. Wien. Tusch. www.allposters.com/-sp/The-Verduner-Altar [2009. 02. 14.]
8. kép: www.allposters.com/-sp/The-Verduner-Altar [Letöltés: 2009. 02. 14.]
9. kép: Buschausen, Helmut, 1980. *Der verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im stift Klosterneuburg*. Wien. Tusch. www.allposters.com/-sp/The-Verduner-Altar [2009. 02. 14.]
10. kép: www.allposters.com/-sp/The-Verduner-Altar [Letöltés: 2009. 02. 14.]
11. kép: www.allposters.com/-sp/The-Verduner-Altar [Letöltés: 2009. 02. 14.]
12. kép: Buschausen, Helmut, 1980. *Der verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im stift Klosterneuburg*. Wien. Tusch.
13. kép: Buschausen, Helmut, 1980. *Der verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im stift Klosterneuburg*. Wien. Tusch.

Abduktív következtetés és jelkapcsolati struktúra a tipológiai szimbolizmusban, a *Biblia pauperum* néhány képciklusa alapján*

A dedukció és indukció mellett egy harmadik logikai következtetési mód, az abdukció fogalmának kifejtése és alkalmazása Charles Sanders Peirce munkásságához kapcsolódik.[1] Peirce nyomán azokat a következtetéseket tekintjük abduktívnak, amelyekkel valamilyen jelenség okára következtetünk vissza, a kiinduló tézist igazolva. Ebben az eljárásban a premisszára (kiindulópontra, előzményre) tehát a konklúzióból következtetünk.[2] Madarászné és Farkas az abdukciót – Peirce *Collected Papers* VII. kötet 36–38. paragrafusa és az I–II. kötet néhány paragrafusa alapján – a logikai művelet olyan elemeként, következtetési eljárásaként határozza meg, amely végső soron vélekedésből eredő hipotézis, amelyet tényekkel kell alátámasztani. Azaz a konklúziót igazoló magyarázó eljárásról, „magyarázó hipotézisről" van szó.[3] A dedukció *tétel→eset →eredmény* következtetési folyamatával szemben az abdukció az *eredmény→ tétel→eset* logikai folyamatból áll, míg az indukció esetében egy *eredmény*ből és egy *eset*ből feltételesen következtethetünk egy *tétel*re.[4] Az induktív és a deduktív tudományos módszertanok mellett az abduktív érvelés jellegzetessége az intuíció, a valószínűségből történő kiindulás.

Peirce szerint az abdukció során a tények átgondolása adja a hipotézis ötletét, amely egyfajta „eredendő érv", amelyet ő egy sajátos evolúciós eredetű

* A tanulmány korábbi változata: Az abdukció jelentősége a tipológiai szimbolizmusban. In: Balázs Géza – H. Varga Gyula (szerk.), 2008. *Az abdukció*. Bp. – Eger. Líceum Kiadó. 78–86.

[1] Az abdukció fogalma Julius Pacius 1597-ben megjelent Arisztotelész-fordításában is szerepel, de a tudományos köztudatba való behozatala Peirce nevéhez köthető. Sántha 2009.

[2] Madarászné–Farkas 2003.; Sántha 2009.

[3] Madarászné–Farkas 2003.

[4] Benkes 2008.20.

emberi ösztönnel, a hipotézist állító hajlammal hoz összefüggésbe, amely a köznapi gondolkodásban is jelen van, az események okainak feltételezése során. Az összefüggések értelmezésének vágya, az abduktív érvelési mód ösztönzője is a környező világhoz való alkalmazkodást segíti. Az abdukció szorosan összefügg a metaforikus, analógiás gondolkodásmóddal, meghatározó szerepe van az invenció és a művészi alkotómunka folyamatában is.[5] A peirce-i abdukció olyan következtetési forma, amely jelekre alapozódik, hangsúlyozza Szívós Mihály, és a jelkövetkeztetés, valamint a jelintézmény fogalmával kapcsolja egybe, azaz a jelekből történő következtetéssel és megszilárdult, hagyományok által őrzött jelalakzatokkal.[6] Sandra Moriarty, szintén Peirce nyomán, olyan következtetési folyamatnak tekinti, amelyben a rendelkezésre álló nyomok és az ismert körülmények alapján formálódik a feltételezés. Mint írja, „Ebben az összetett, következtetésen alapuló folyamatban, ahol az információ aktív mentális tevékenység eredményeként szintetizálódik, az elkötelezett közönség kiterjeszti, kitölti és dekódolja a jelentést."[7]

Az abdukció jelenségének számos megközelítési lehetősége közül egy vizuális példát, a középkori nyugati egyházi művészet egy sajátos, a konklúzió igazolásán alapuló tematikai és kompozíciós elvének bemutatását és elemzését választottam tanulmányom témájául. Egy, a tipológiai szimbolizmus elvét követő kódextípus néhány kompozíciója alapján szeretném bemutatni azt, hogyan és miért ruházták fel új jelentésekkel, sajátos, a keresztény teológiával összefüggő olvasattal a középkori művészetben az egyes ószövetségi történeteket. Elemzésem elsősorban a keresztény ikonográfiai kutatások eredményeire épül. A tipológia az Ó- és Újszövetség szoros összefüggésének téziséből kiindulva – lényegében a 2–3. században kibontakozó egzegetikai allegorikus olvasattól kezdődően, a konklúzióból történő visszakövetkeztetési eljárással – az ószövetségi történetek keresztény olvasatát fogalmazta meg. E logika mentén Ábrahám, Mózes, Áron, Gedeon, Ezékiel stb. történetei, próféciái a Szűz Mária és Jézus Krisztus nevével jelzett keresztény üdvtörténet „prefigurációi"-ként értelmeződnek, eredeti (vallás)történeti jelentésüknél fontosabbá válik a keresztény tipológiai jelentés. Már a 135 körül keletkezett úgynevezett Barnabás-levél úgy fogalmaz az ószövetségi történetek mint előképek kapcsán, hogy „az Úr nekünk előre kinyilatkoztatott mindent... a Lélek edényét ő maga akarta felajánlani áldozatul bűneinkért, hogy az Izsákban létrejött előkép beteljesed-

[5] Madarászné–Farkas 2003.; Bencze 2008. 33.

[6] Szívós 2012. 427., 447., 449.

[7] Moriarty 2010. 95–96.

jék, akit az áldozati oltárra helyeztek".[8] Mindennek következetes rendszerré fejlesztése, mind a költészetben[9], mind pedig a képzőművészetben, a középkorban, a 12. századtól kezdődően figyelhető meg. A tipologikus művészet fénykorában a skolasztika kiemelkedő polihisztor-teológusa, Albertus Magnus[10] (1193–1280), Domonkos-rendi szerzetes a kutatás alapelveként szintén a hipotézis-megfigyelés-kísérlet folyamatot nevezte meg.[11]

A tipológiai szimbolizmus jelhasználati elvére is érvényes a szemiotikai kódfogalom, hiszen a szimbólum jelentését „a hozzátartozó kódban foglalt konvenciók és szabályok határozzák meg", amelyet a kódot ismerő közösség képes jelviszonyban működtetni. A pragmatikai vizsgálat a szokások és a szabálykövetés, valamint szabálykeresés, -alkotás jelenségeire mutat rá, a kód mint jelértelmezési és jelhasználati tudás, szabályrendszer, ennek kulcskategóriája.[12]

Az Ó- és Újszövetség viszonyrendszere – mint gondolati modell

William Calvin, amikor az evolúcióbiológia eredményei felől közelíti meg az emberi intelligencia fejlődéstörténetét, és „darwini folyamatként" értelmezhető működési mechanizmusait, az intelligenciát az analógiák, metaforák, példázatok és gondolati modellek világaként határozza meg.[13] Ebben az értelemben a tipológiai kompozíciók keletkezésének időszakában domináló keresztény világkép is egy gondolati modellként áll előttünk, amelynek meghatározó keretéül a kereszténység szent irata, a Biblia szolgált. A gondolati modell alapjául szolgáló könyvek két fő csoportjának viszonyrendszerét a kereszténység történetének első évszázadaiban határozták meg – a keresztény kanonizáció 2. század végén kezdődő folyamatával összhangban. A zsidó vallási keretek között kibontakozó kereszténység történeti fejlődésének első szakasza, az úgynevezett apostoli kor (kb. 70-ig) központi teológiai kérdése éppen a kialakuló keresztény egyház és a zsidóság viszonya volt.[14] A viszonyrendszer lényege, keresztény értelmezése már a Jézusnak tulajdonított megnyilatkozásokban megfogalmazódott, amely szerint (a Pál apostol nevéhez kötődő teológiai alapvetéssel egybehangzóan) a jézusi tanítás az ószövetségi próféciák betelje-

[8] Vanyó 1980. 229.; Dávid 1996. 9.
[9] Auerbach 1988. 214.
[10] http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/teol/albertus.htm
[11] Bencze 2008. 32.
[12] Szívós 2012. 265., 322.
[13] Calvin 1997. 106.
[14] Chadwick 1999. 266.

sedése. A kereszténység történeti gyökerei tükröződnek abban, hogy a tanítványok (ahogy a korabeli források elsőként említik őket, a nazarénusok) úgy tekintettek Jézusra, mint a próféciákban megígért Messiásra.

Az ókeresztény korszak apologétáitól a 2. század első felében működő Markión ellen – aki szembeállította az Ó- és Újszövetség istenét, és az ószövetségi könyveket kiiktatta a keresztény Biblia-összeállításából – több vitairat is fennmaradt, amelyek az Ószövetség kereszténységben betöltött jelentősége mellett álltak ki, azt az egyház által is elfogadott nézetet képviselve, hogy a próféták messiása és az evangéliumok Jézusa azonos.[15] Jusztinosz vértanú 160 körül keletkezett *Párbeszéd a zsidó Trüphónnal* című írása, Ireneusznak vagy Tertullianusnak Markión elleni vitairatai egyaránt nagy hangsúlyt helyeznek az Ó- és Újszövetség összetartozására.[16] A keresztény Biblia két fő elemének elismertetése, az ortodoxia védelme nemcsak a markionita típusú irányzatok elleni küzdelem miatt volt meghatározó, hanem az 1. századi, zsidó vallási környezetben alapított új keresztény vallás számára biztosította a Tórában leírt zsidó teremtés- és őstörténeti beágyazottságot, ezáltal egy ősi vallási hagyományba való integrálódást.

A 4. századra kanonizált keresztény Biblia két fő részének szoros kapcsolatát, az Újszövetség Ószövetségre épülését szemléletesen fejezi ki egy olyan középkori ikonográfiai típus, amely a próféták vállán állva/ülve ábrázolja az apostolokat vagy evangélistákat. Például a merseburgi dóm 12. század végén készült keresztelőmedencéjének domborművein apostolok ülnek a próféták vállain. A chartres-i Notre-Dame-katedrális 13. századi, déli rózsaablaka alatti lándzsaablakokon a négy evangélista a négy ún. nagyprófeta vállain ül (balról jobbra Jeremiás–Lukács, Izajás–Máté, Ezékiel–János, Dániel–Márk párosításokban). Mindeközben a Jézus Messiás és Istenfiú voltát el nem ismerő judaizmussal szemben ugyancsak kialakították az elítélő, sőt becsmérlő tartalmú ikonográfiai képtémát: a diadalmas Egyház és a vak (bekötött szemű, legyőzött) Zsinagóga allegorikus figuráinak ellentétpárját (például az Eklézsia és Zsinagóga kapubélletszobrai: Strausbourg, dóm, déli kereszthajó kapuja 1220–1230 k.; Bambergi dóm, 1230 k.) A Szépművészeti Múzeum *Biblia pauperum* kötetének 35. oldala is olyan allegorikus keresztre feszítést jelenít meg, amelyen Krisztus jobbján a tetramorfon[17] ülő, jellegzetes attribútumokkal, kehellyel, koronával, keresztes zászlóval ellátott Egyház figurája látható. Balján pedig, szamárháton ülve, széttört zászlóval és kecskefejjel a kezeiben, bekötött szemmel, a ke-

[15] Dávid 1996. 10.; Chadwick 1999. 40.

[16] Chadwick 1999. 61., 74.; Tertullianus 1986. 489–769.

[17] Vö. Három vallási jelkép struktúrája c. tanulmány

reszttől elforduló Zsinagóga allegorikus alakja – önálló ikonográfiai témában is kifejezve a középkor antijudaizmusát.[18] *(Ld. 1. kép)*

1. kép
Keresztrefeszítés-allegória az Egyház és a Zsinagóga figurájával a Szépművészeti Múzeum *Biblia pauperum* kódexének 35. oldalán

A keresztény Biblia és a rá épülő hivatalos teológia ugyanakkor – hűen a Pál apostol leveleiben körvonalazódó teológiai elvekhez – az Ószövetségre mint alapzatra, az Újszövetségre pedig mint beteljesedésre tekintett. Az evangéliumokban elbeszélt Jézus-történet a keresztény lineáris időszemlélet és teleologikus történetfelfogás értelmében a világtörténet középpontja, minden, ami előtte történt (az Ószövetségben *leírtak*), utalás rá, az evangéliumban foglaltak pedig a világtörténelem csúcspontját jelentik. Ebből a modellből eredően a középkori keresztény művészet sajátos szimbolikát és kompozíciós eljárást alakított ki a Biblia szerkezetének megfelelően: ószövetségi és újszövetségi történeteket rendelt egymás mellé és vonatkoztatott egymásra a tipológiai logikának megfelelően. Ez a logika következetesen új, keresztény jelentéssel ruházta fel a zsidó szent könyvek egyes történeteit.

A tipológiai szimbolizmus

A tipológiai szimbolizmus a bibliai hermeneutika módszertana, amely egyes ószövetségi történeteket az Újszövetség eseményeinek előképeként értelmez.[19] A keresztény bibliai hermeneutika szemléletmódjában az Ó- és Újszövetség szoros összefüggésrendszert alkot, amelyben az Ószövetség prófécia „előrevetülés", „árnyék", típus, az Újszövetség (elsősorban az evangéliumok) be-

[18] Lipton 1999.; Steinberg 2008.
[19] Fabiny 1986. 5., 9.

teljesülés, az ígéret betöltése, antitípus. Ez az értelmezés már a Jézusnak tulajdonított megnyilatkozásokban körvonalazódott, amely szerint (a páli teológiai alapvetéssel egybehangzóan) a jézusi tanítás a zsidó próféciák beteljesedése: „Ne gondoljátok, hogy megszüntetni jöttem a törvényt vagy a prófétákat. Nem megszüntetni jöttem, hanem teljessé tenni" (Mt 5,17).[20]

A középkori keresztény tipológia alapjául szolgáló abdukció – a keresztény vallás történeti kibontakozásából adódóan – speciális vonásokat mutat. Köztudott, hogy az érzékelt jelenségeket, új adatokat a már meglévő/ismert fogalmi-szemantikai rendszerünkbe illesztjük be, jelentéseiket előzetes tudásunk befolyásolja.[21] Az abdukció egy jellemző példájaként említi például Umberto Eco Marco Polo leírását az orrszarvúról: „…korábbi fogalmai között tallózva, ismert entitásokról előzetesen megszerzett tudását felhasználva »barkácsol« össze egy új entitást".[22] Azért tanulságos ez a meghatározás, mert a tipológiai szimbolizmus esetében az „új entitás", azaz a zsidó bibliai történetek keresztény (immár mint „ószövetségi") olvasata éppen a korábbi, eredeti zsidó értelmezési kereteket, szemantikai rendet írja felül az újabb, keresztény fogalmi kereteknek megfelelően. Azaz nem a korábbi tradíció keretei között teremtik meg az újabb jelentések értelmét, hanem fordítva, az újabb, keresztény tradíció „fényében" értelmezik át visszamenőlegesen a régebbit mint „árnyba borultat". Ezen az alapon, a tipologikus elv ókeresztény kori győzelmét követően a teológiát áthatja a Biblia két részének történetei közötti összefüggések hangsúlyozása, az ószövetségi események keresztény értelmezései. Ez a megközelítés egyfelől kifejezi a keresztény Biblia két fő részének összetartozását, másfelől

[20] További jelentős tipológiai utalások az evangéliumokban és a páli levelekben: „A gonosz és házasságtörő nemzedék jelet kíván – válaszolta –, de nem kap mást, csak Jónás próféta jelét. Amint ugyanis Jónás próféta három nap és három éjjel volt a hal gyomrában, úgy lesz az Emberfia is három nap és három éjjel a föld szívében." (Mt 12,39–40)
„Amint Mózes fölemelte a kígyót a pusztában, úgy fogják fölemelni az Emberfiát is, hogy aki hisz benne, örökké éljen."(Jn 3,14–15)
„Aztán Mózesen kezdve az összes prófétánál megmagyarázta nekik, amit az Írásokban róla írtak." (Lk 24,27)
„Be kell teljesednie mindannak, amit rólam Mózes törvényében, a prófétákban és a zsoltárokban írtak." (Lk 27,44)
„…a halál Ádámtól Mózesig úrrá lett azokon is, akik nem vétkeztek a törvényt megszegve, mint Ádám, az Eljövendőnek előképe." (Róm 5,14)
„Mindez előkép a számunkra, a mi okulásunkra írták meg, akik a végső időkben élünk." (1Kor 10,11)
„Hiszen ezek csak árnyékai a jövendőnek; a valóság Krisztusban van." (Kol 2,17)

[21] Eco 1999. 77.

[22] Eco 1999. 78.

demonstrálja a kereszténység felsőbbrendűségét is.[23] Elsősorban olyan ószövetségi témákat preferálnak, amelyekre eleve visszautalnak egyes újszövetségi részek (például Jónás mint Jézus-típus: Mt 12,39–40), másrészt, amelyek a messiásprófféciákat, valamint az isteni kiválasztottság megnyilvánulásait írják le.

A tipológiai elv a középkori művészet irodalmi alkotásai mellett képtémák, képciklusok jellegzetes kompozíciószervező elvévé és egyben tematikai rendjévé vált, amelynek jegyében kiemelkedő alkotások is születtek. A bonyolult, szerteágazó kapcsolódási rendszereket, tipológiai utalásokat a képi megformálás áttekinthető, a racionális törvényszerűség hatását keltő táblázat- és diagramszerű kompozíciókba rendezte, amely falfestményeken, táblaképeken, üvegablakokon, zománcképeken, domborműveken és miniatúrákon egyaránt megjelent. Művészeti, esztétikai és tipologikus tekintetben is kiemelkedő alkotás az 1181-ben készült *Verduni oltár,* melyet ez a tanulmánykötet is bemutat.[24] Peter Bloch hangsúlyozza, hogy az ókeresztény kortól jelen lévő ó- és újszövetségi képtémák következetes képsorozattá alakítása – az újszövetségi kronológiai sorrend vezérlő elvvé emelése, valamint több ószövetségi prefiguráció logikai sorrendben történő hozzárendelése – jellemzően a skolasztika korszakának, a 12–13. századnak az eredménye.[25] A 13. századtól kezdődően több olyan középkori könyvtípust is kialakítottak, amelyekben a vizuális megjelenítés dominál, lapjaiknak szerkezeti-kompozíciós elve és ikonográfiai témacsoportjai pedig egyaránt az Ó- és Újszövetség összefüggésrendszerét hangsúlyozó teológiai nézetet közvetítik.[26] Szőnyi György Endre a szövegek és a képek kapcsolatrendszerét a két szemiotikai kód – a verbális és vizuális – viszonya alapján hat kategóriára osztotta, amelyek közül a *Biblia pauperum* kódextípus abba a csoportba sorolható, amelyben a két kódrendszer együttesen jelenik meg, de viszonyuk a képi jelentésközvetítés dominanciája következtében alárendelt és referenciális.[27] A tipológiai képciklus jelrendszernek tekinthető, mivel a jelek olyan nagyobb méretű közös, bővíthető alakzata, amelyben a jelek közötti viszonyok kihatnak az egészre, és az egész is kihat az egyes jelekre. A szintaktikai szempontból leírható, egyes jelelemek közötti kapcsolatok nagyobb szervesültsége jellemzi, hierarchiák és struktúrák is belefoglalódnak.[28]

[23] Zentai 1988. XXVII.

[24] Vö. Egy vallási eszme képi reprezentációja: a *Verduni oltár* tipológiai kompozíciója c. tanulmány.

[25] Bloch 1988. 192.

[26] Bloch 1988. 194–195.

[27] Szőnyi 2004. 19–20.

[28] Szívós 2012. 165.

Az 1230 körül Párizsban, királyi megrendelésre készített reprezentatív *Bible moralisée* (fr. 'moralizáló Biblia') többségében medalionszerkezetekben jeleníti meg a bibliai történeteket, kommentárral kiegészítve. A mintegy 350 latin nyelvű példányban fennmaradt *Speculum Humanae Salvationis* (lat. 'az emberi üdvösség tüköre') kötetcsoport kiinduló példánya 1324 körül készült a strasbourgi dominikánus kolostorban, képsorozatában a krisztológiai témát három ószövetségi prefiguráció kíséri. A legátfogóbb tipológiai ciklust kialakító kódextípus, a *Concordantiae caritatis* (lat. 'a jótékonyság összhangja') a 14. század közepén az alsó-ausztriai lilienfildi ciszterci kolostor apátjának, Ulrichnak a nevéhez kötődik, amelyben az újszövetségi jelenetet négy, medalionokba illesztett próféta övezi, alattuk pedig két ószövetségi és két „természetből" vett előképjelenet látható.[29] A tipologikus kódexek fontos csoportját képezik a *Biblia pauperum* kötetek is.

A *Biblia pauperum* (lat. 'szegények bibliája') egy középkori kézirattípus elnevezése. Zentai Lóránd, a tipologikus kéziratok európai kutatóinak álláspontját összegezve hangsúlyozza, hogy a 18. századi elnevezés tévesen sugallja azt, hogy a laikusok, analfabéták, latinul nem tudók képeskönyve lenne ez a kódextípus.[30] Valójában olyan képes teológiai segédkönyvcsoportról van szó, amelyet feltehetőleg az alsó papság használt: a szövegek bizonyos fokú latintudást és a képösszefüggések értelmezése teológiai jártasságot feltételez, korabeli elnevezése *Biblia picta* (lat. 'festett Biblia'). A 13. században keletkeztek az első, kézzel festett Biblia pauperumok dél-német és osztrák bencés kolostorokban, feltehetően a kathar és valdens típusú, az Ószövetséget tagadó, német területen is terjedő eretnekmozgalmakkal szembeni egyházi fellépés jegyében.[31] Jellegzetességük, hogy bibliai tematikájú képcsoportokból állnak, a képekhez pedig értelmező, magyarázó latin nyelvű szövegek illeszkednek. A képek dominánsszerepet töltenek be, tehát nem illusztrációk, a tipológiai elvet elsősorban a vizuális reprezentáció közvetíti. A jelentéshez hozzájárul a különidejűség is, hiszen a kódex egymást követő oldalainak képcsoportjai – az olvasás folyamatához hasonlóan – diakrón jelsort alkotnak.

[29] http://www.cisto.at/stift/ulrich.html
Budapesten, a Kegyesrendi Központi Könyvtárban őrzött *Concordantiae caritatis* kézirat 1413-ban Bécsben készült, 524 oldalán összesen 1225 tollrajzzal készített bibliai jelenet és természeti jelenség leírása olvasható. Boreczky Anna, 2009. A budapesti *Concordantiae caritatis.* PhD értekezés.

[30] Zentai 1988. XXXVI.

[31] Bloch 1988. 198.; Zentai 1988. XXXIV–XXXV. Vö. Egy vallási eszme képi reprezentációja: a *Verduni oltár* tipológiai kompozíciója c. tanulmány.

A *Biblia pauperum* képciklusainak központi témája mindig egy evangéliumi jelenet, az antitípus, amelynek sorozata Krisztus életét a fogantatásától mennybemeneteléig, általában 34–40 képen jeleníti meg. A domináns képelemet ószövetségi képek (típus / *prefiguratio,* lat. 'előkép') övezik. A központi kép jobb és bal oldalán egy-egy ótestamentumi típus, szerepel, amelyek fölött az ún. *lectio* a bibliai helyeket nevezi meg; a történetek tipologikus összefüggéseinek magyarázatát adva, de a szöveg a képekhez képest minden esetben alárendelt, magyarázó jellegű. Az újszövetségi antitípus-jelenet alatt és fölött próféták alakja látható, akiknek jövendölését/történetét összefüggésbe hozták az adott evangéliumi jelenettel. Az ábrázolásokat rövid szövegek azonosítják be, az úgynevezett *titulusok,* a biblikus jeleneteket megnevező verssorok.

A kutatók feltételezése szerint a 13. századi dél-német őspéldány 34 tipológikus ciklust tartalmazott, a ma ismert legkorábbi példányok a 14. században készültek.[32] A német nyelvterületen elterjedő 14–15. századi *Biblia pauperum*ok közül több mint 80 kötet maradt fenn, amelynek mindegyike hasonló kompozíciós rendet követ, a formai elrendezés pedig három típusba sorolható. A weimari típusra „ötgyűrűs" képszerkezet jellemző, a központi újszövetségi képtéma medaillonját négy, szintén körkompozíció övezi a próféták alakjával, a két prefiguráció pedig kétoldalt helyezkedik el. A bajor típus építészeti keretbe, árkádsémába helyezi a tipologikus ciklusokat, az osztrák típusra pedig – amelybe a Budapesten is őrzött kézirat sorolható – az egyszerű táblázatforma jellemző.[33]

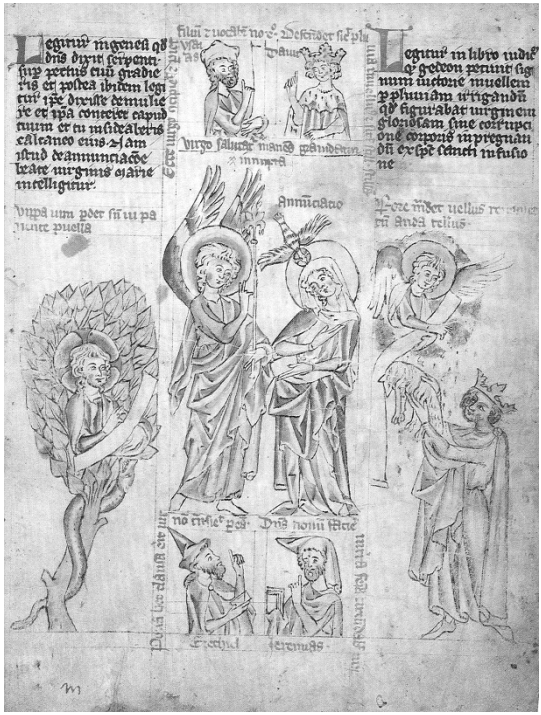
A tipológia a Szépművészeti Múzeum *Biblia pauperum* kötetében

A Szépművészeti Múzeumban található példány egy 36 oldalas kéziratos könyv, a középkori könyvművészet e csoportjának jellegzetes darabja, amelyet egybekötöttek egy szöveg nélküli, Jézus életét bemutató 25 elemű képsorozattal (*Vita et Passio Christi,* lat. 'Krisztus élete és szenvedése'), feltehetően a 15–18. század közötti időszakban. A tipológiai kódex valószínűleg egy 14. századi, felső-ausztriai kolostori miniatúrafestő műhelyben készült, amely az ó- és újszövetségi események összefüggésrendszerét teológiai-didaktikus célzattal mutatja be.[34] E könyvtípus értéke nem művészeti, hanem kultúrtörténeti jelentőségéből ered; a budapesti példány tollrajzai a provinciális kolostori művészet

[32] Zentai 1988. XXVI.

[33] Soltész 1966. VI.

[34] Zentai 1988. XXIII.



LECTIO *bibliai helyek megnevezése* *tipológiai magyarázat*	VERSUS prófécia *Iz 7,14*	VERSUS prófécia *Zsolt 71,6*	LECTIO *bibliai helyek megnevezése* *tipológiai magyarázat*
	ANTITIPUS ***újszövetségi jelenet*** ***Angyali üdvözlet*** ***Lk 1,26 – 38***		
TIPUS 1. *ószöv. jelenet* ***A kígyó elátkozása Ter 3,14–15***	VERSUS prófécia *Ez 44,2*	VERSUS prófécia *Jer 31,32*	TIPUS 2. *ószöv. jelenet* ***Gedeon gyapjúja Bír 6,36–38***

2. kép
Az angyali üdvözlet-lap a Szépművészeti Múzeum *Biblia pauperum* kódexének 1. oldalán és tipológiai táblázata.

jellegzetes produktumai.[35] A 15. század közepétől táblanyomatos könyv (úgynevezett blokk-könyv) formájában sokszorosított *Biblia pauperum* kötetek egyik példányát az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtárban őrzik.[36] A kéziratos, Szépművészeti Múzeumban található kötet két lapján mutatom be a tipologikus rendszeralkotásban az abduktív érvelés logikáját.

A 14. századi *Biblia pauperum* kódex első oldalának központi antitípusa az angyali üdvözlet: „A Szent Lélek száll te reád és a Magasságosnak ereje árnyékoz meg téged" (Lk 1,35). Az ószövetségi típusok: balra a kígyó elátkozása (Ter 3,14–15), jobbra a Gedeon bírói kiválasztását bizonyító harmatcsoda (Bír 6,36–38). *(Ld. 2. kép)* A típusok fölé írt *lectió*k a következőképpen magyarázzák a jelenetek tipológiai összefüggéseit, bal oldalon: „A Teremtés könyvében olvasható, hogy az Úristen így szólt a kígyóhoz: A hasadon fogsz csúszni. És később

[35] Zentai 1988. XXXV.

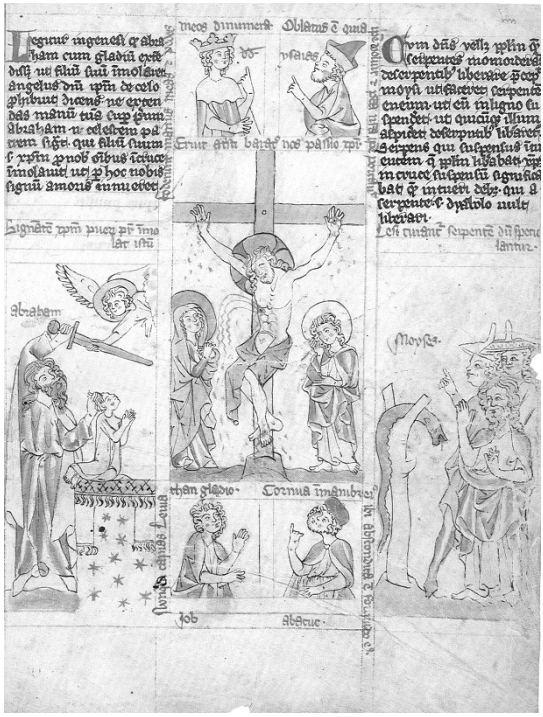
[36] Soltész 1966. III–XXIII., XXIX–XXXI.

ugyanott olvasható, hogy az asszonyról mondta: ő széttiporja a fejed, te meg a sarkát veszed célba. Mindezt megérthetjük Szűz Mária angyali üdvözletében." Jobb oldalon: „A Bírák könyvében olvasható, hogy Gedeon jelt kért győzelméről azáltal, hogy gyapjúja a harmattól nedves legyen. Ez előképe volt a dicsőséges Szűznek, aki testének megromlása nélkül, a szentlélek beáramlása révén egy gyermeket fogant."[37] Az antitípus (újszövetségi jelenet) fölé és alá helyezett négy prófétakép és bibliai jelzésük *(versus)* szintén típus, az angyali üdvözletre vonatkoztatott próféciákra utalnak: Izajás („Íme a Szűz fogan, és fiút szül" Iz 7,14); Dávid („Úgy száll le, mint eső a gyapjúra" Zsolt 71,6); Ezékiel („Ez a kapu legyen zárva! Nem szabad kinyitni, mert az Úr, Izrael Istene vonult át rajta" Ez 44,2); Jeremiás („Bizony az Úr valami újat teremt a földön" Jer 31,32). A három titulus a képek beazonosítását segíti: „A Szűz fogadja az üdvözletet, és hajadonként lesz anyává"; „A kígyó elveszti erejét, amint a leány erőszak nélkül megszül."; „Harmattól nedves a gyapjú, s körben száraz a föld".

A kódex 24. oldalának központi eleme, az antitípus, a keresztre feszítés jelenete. A kompozícióban Krisztus megfeszített alakja mellett, az ikonográfiai hagyományoknak megfelelően, Szűz Mária és János apostol áll. Jobb oldalon Izsák és az őt feláldozni készülő Ábrahám (Ter 22,9–13), bal oldalon pedig a Mózes által felállított, gyógyulást hozó érckígyó (Szám 21,8–9) mint egy-egy típus, előkép látható. Az evangéliumi jelenet fölött és alatt – a kompozíciós logikának megfelelően – két-két próféta alakja jelenik meg, a keresztre feszítésre vonatkoztatott próféciájuk révén. Fent Dávid („gonosztevőknek serege zár körül" Zsolt 21,17) és Izajás („A gonoszok közt adtak neki sírboltot" Iz 53,7), lent Jób („Remekmű az Isten alkotásai közt, de aki alkotta, karddal fenyegette" Jób 40,20) és Habakuk („Ragyogása olyan, mint a napfény, kezéből sugarak törnek elő" Hab 3,4). *(Ld. 3. kép)*

Az ószövetségi részek kiválasztását tehát kizárólag a középen elhelyezkedő újszövetségi képtémához (antitípushoz) kapcsolt, prefigurális szerepük határozza meg, egymáshoz nem, csak az angyali üdvözlet, illetve a keresztre feszítés jelentéhez kapcsolódnak. Az egyes képelemek szintaktikai kapcsolata tehát a domináns, központi, újszövetségi képből vezethető le. Mindkét oldal esetében a két ószövetségi típus és a négy prófécia, valamint az újszövetségi típus összefüggésrendszere – a tipológiai szimbolizmus logikája mentén – a kompozíció centrumának evangéliumi jelenetéből mint konklúzióból vezethető le. Az egyes kompozícióknak csak a középső, evangéliumi képelemei alkotnak oldalról oldalra kibomló, a szó szoros értelmében vett narratív szekvenciát. Amint Wendy Steiner hangsúlyozza: „A festészeti narratívának leginkább megfelelő

[37] Zentai 1988. XXVIII–XXIX.



LECTIO	VERSUS Próféciák	VERSUS Próféciák	LECTIO
bibliai helyek megnevezése	*Zsolt 21,17*	*Iz 53,7*	*bibliai helyek megnevezése*
tipológiai magyarázat	**ANTITIPUS** ***újszövetségi jelenet*** ***Keresztre feszítés Mt 27,37***		*tipológiai magyarázat*
TIPUS 1. *ószöv. jelenet* ***Ábrahám áldozata Ter 22,9–3***	VERSUS Próféciák *Jób 40,20*	VERSUS Próféciák *Hab 3,4*	**TIPUS 2.** *ószöv. jelenet* ***Az érckígyó Szám 21,8–9***

3. kép
A keresztrefeszítés-lap a Szépművészeti Múzeum Biblia pauperum *kódexének 24. oldalán és tipológiai táblázata.*

médium azonban nem más, mint a könyv. Oldalakra való osztottsága olyan »természetes« tagolást biztosít, amelyet más piktorális médiumok csak metaforikusan (a narratív »szobákat« egymástól elválasztó falak) vagy mesterségesen (a triptichonok tábláinak vagy a modern képregény keretezése) érhetnek el."[38] A központi újszövetségi, és az azt övező ószövetségi képtémákat viszont tipológiai narratívaként határozhatjuk meg, amelyekben nem balról jobbra halad a képolvasat, hanem a külső szcénák mindegyikének a központi képelemhez való viszonya mint sajátos narráció jeleníti meg a kompozíciónkénti tartalmat.

A típushoz rendelt előképeket a konklúziót igazoló magyarázó eljárás során, a „magyarázó hipotézis" abduktív érvelési folyamatában választhatták ki, analógiát feltételezve az Ószövetség keresztény, allegorizáló olvasata során. A típuskereső analógiás tipológiai kapcsolatok a hagyományos tartalmi összefüggések (pl. Jézus megkeresztelése – a Vörös-tengeren áthaladó zsidók meg-

[38] Steiner 2011. 101.

menekülése) mellett sok esetben puszta formai hasonlóságon alapulnak (Krisztus sírba tétele – József kútba dobása).[39]

A prófétai könyvek messiásjövendöléseinek Jézusra vonatkoztatását, tipológiai olvasatát Jézus szerepének keresztény értelmezése, a Messiás/Krisztus szerepkör funkciója kétségtelenül magában hordozta. A Mária-tipológiák esetében viszont – ahogy ezt a Szépművészeti Múzeum *Biblia pauperum* kötetének 1. lapja is bizonyítja – kevésbé volt kézenfekvő az egyes ószövetségi próféciáknak, történeteknek Mária szüzességére, kiválasztottságára vonatkoztató jelentéseket tulajdonítani. A késő középkor során, a Mária-kultusz jegyében, mégis tipológiai összefüggések sorát fogalmazták meg, amelyeket ikonográfiai típusokban rögzítettek.[40] Az eredetileg Krisztus emberré válására vonatkozó ószövetségi típusok mariologikus jelentéssel telítődtek – összefüggésben a Mária-tisztelet kiteljesedésével. Ennek egyik jellegzetes példája a nürnbergi St. Lorenzo-templom északi kápolnájának 1464-ben készült táblaképe, amely a mariológia Szűzanya-tanának négy fő, *Biblia pauperum*okban kialakított ószövetségi típusát összegzi geometrikus kompozícióba foglalva.[41]

A tipológiai elv mint abdukció

A tipológikus gondolkodásmód sajátos logikája tehát az abdukción alapul – ahogy a *Biblia pauperum*-táblák kompozíciói, az egyes jelenetek összefüggésrendszere bizonyítja. A legnagyobb hatású latin egyházatya, Szent Ágoston fogalmazta meg a tipologikus gondolkodásmód alapelvének tekinthető szemléletmódot, amely a tipologikus hagyomány (prédikációk, irodalmi és képzőművészeti alkotások) alapelvének tekinthető. Ez a tézis keresztény világszemléletbe illeszti az Ószövetséget, annak jelentési keretéül a keresztény doktrinákat szabja meg: „Mert mi más az, amit Ószövetségnek nevezünk, mint az Újszövetség fátyollal borított képe?”[42]

Ez a megfogalmazás szemléletesen tükrözi az Ószövetség intencionált olvasatát, a keresztény jelentés dominanciáját az eredeti, zsidó vallási kontextusban működő jelentés fölött. Az értelmezési keret kizárólagosságát és magabiztosságát jelző „mi más”, „nem más” kifejezéseket – egy természettudományos érvelés elemzésekor – Karl R. Popper a redukcionista gondolkodásmód jelleg-

[39] Zentai 1988. XXX–XXXI.

[40] Bloch 1986. 196.

[41] Vö. Szimbolikus képelemek és tipológiai narráció a késő-középkori *Schön-epitáfium* ikonográfiai típusán c. tanulmány.

[42] *Az Isten városáról.* XVI. könyv. 26. rész.

zetességeként határozta meg.[43] Úgy vélem, a keresztény tipológia antitípus-típus viszonya egy sajátos redukcióformának tekinthető, amelynek alkalmazásával egy jelenség értelmét egy másik jelenségre vezették vissza, mégpedig abduktív érveléssel, a konklúzióból visszakövetkeztetve az előzményre. Ennek vizualizációja során, ahogy a tipologikus ikonográfia példáiból látható, megteremtették az ószövetségi és az újszövetségi jelenetek hierarchiáját és összefüggéseit, amelyben az evangéliumi képtémák meghatározó voltát a tipológiai kompozíción belüli centrális elhelyezés érzékelteti, a *lectio*-szöveg pedig hangsúlyozza. A tipológiai szimbolizmus a középkori egyházművészetben, ezáltal modellt biztosított az ószövetségi jeleneteknek tulajdonított keresztény jelentés reprezentálására.

SZAKIRODALOM

Ágoston, Szent, 2006. *Az Isten városáról.* III. Bp. Kairosz.

Auerbach, Erich, 1988. Tipológia szimbolizmus a középkor irodalmában. In: Fabiny Tibor (szerk.), *A tipológiai szimbolizmus. (Ikonológia és Műértelmezés 4.)* Szeged. JATEPress. 209–216.

Bencze Lóránt, 2008. Az abdukcióról – antropológiai nyelvészeti szempontból. In: Balázs Géza – H. Varga Gyula, *Az abdukció. Az abdukció logikája és szemiotikája.* Bp. – Eger. Magyar Szemiotikai Társaság – Líceum Kiadó. 28–37.

Benkes Zsuzsa, 2008. Kreatív gyakorlatok az abduktív jelentéstulajdonításhoz. In: Balázs Géza – H. Varga Gyula, *Az abdukció. Az abdukció logikája és szemiotikája.* Bp. – Eger. Magyar Szemiotikai Társaság – Líceum. 20–27.

Biblia, 1982. Bp. Szent István Társulat.

Bloch, Peter, 1988. A tipologikus művészet. In: Fabiny Tibor (szerk.), *A tipológiai szimbolizmus. (Ikonológia és Műértelmezés 4.)* Szeged. JATEPress. 189–199.

Calvin, William H., 1997. *A gondolkodó agy. Az intelligencia fejlődéstörténete*. Bp. Kulturtrade.

Chadwick, Henry, 1999. *A korai egyház*. Bp. Osiris.

Dávid Katalin, 1996. *A megváltás tipológiája.* Bp. Jel.

Eco, Umberto, 1999. *Kant és a kacsacsőrű emlős*. Bp. Európa.

Fabiny Tibor, 1988. Előkép és beteljesülés: a tipológiai szimbolizmus a hermeneutika történetében. In: Fabiny Tibor (szerk.), *A tipológiai szimbolizmus. (Ikonológia és Műértelmezés 4.)* Szeged. JATEPress. 5–17.

Lipton, Sara 1999. *Images of Intolerance. The Representation of Jews and Judaism in the Bible Moralisée.* Los Angeles. University of California Press.

Moriarty, Sandra, 2010. Vizuális szemiotika. In: Blaskó Ágnes – Margitházi Beja (szerk.), *Vizuális kommunikáció*. Bp. Typotex. 85–107.

Popper, Karl R., 1997. *Megismerés, történelem, politika*. Bp. Aduprint.

Schmidt, Heinrich und Margarethe, 1981. *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst.* München. Verlag C. H. Beck.

[43] Popper 1997. 46.

Soltész Zoltánné, 1966. *Az esztergomi Főszékesegyházi könyvtár negyvenlapos Blockbuch Biblia pauperuma*. Bp. Magyar Helikon.

Steinberg, Theodore Louis, 2008. *Jews and Judaism in the Middle ages.* Westport Conn, Praeger Publishers.

Steiner, Wendy, 2011. Narrativitás a festészetben. In: Füzi Izabella (szerk.), *Verbális és vizuális narráció.* Szeged, Pompeji Alapítvány. 91–128.

Szívós Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* Bp. 2012. Loisir.

Szőnyi György Endre, 2004. *PICTURA & SCRIPTURA. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei. (Ikonológia és Műértelmezés 10.*) Szeged. JATEPress.

Tertullianus művei. 1986. Bp. Szent István Társulat.

Vanyó László (szerk.), 1980. *Apostoli atyák. (Ókeresztény írók III.)* Bp. Szent István Társulat.

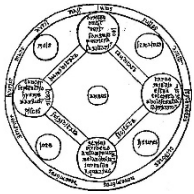
Zentai Lóránd 1988. A Biblia Pauperumról. In: *Biblia Pauperum és előtte a Vita et Passio Christi képei a Szépművészeti Múzeum kódexében*. Bp. Európa.

ELEKTRONIKUS SZAKIRODALOM

Madarászné Zsigmond Anna – Farkas György, 2003. A miért kérdések szemantikájáról és pragmatikájáról (logikai megközelítés. *Magyar Filozófiai Szemle.* 2003./4.
http://epa.oszk.hu/00100/00186/00016/farkas0304.html [2014. 07. 24]
Sántha Kálmán, 2009. *Abduktív következtetés a kvalitatív pedagógiai kutatásban.*
http://www.ofi.hu/tudastar/santha-kalman-abduktiv [2014. 07. 23]
http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/teol/albertus.htm [2014. 06. 22]
http://www.cisto.at/stift/ulrich.html [2014. 06. 25]

A KÉPEK FORRÁSA

1–3. kép: *Biblia Pauperum és előtte a Vita et Passio Christi képei a Szépművészeti Múzeum kódexében*. 1988. Bp. Európa. A tipológiai táblázatokat Újvári Edit készítette.



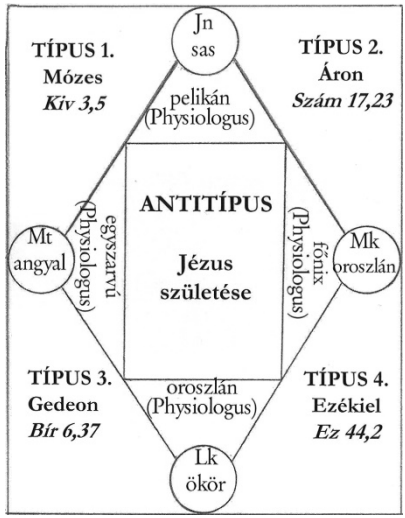
Szimbolikus képelemek és tipológiai narráció a késő középkori *Schön-epitáfium* ikonográfiai típusán

„A kultúra bármelyik média segítségével jeleket generál és használ, a legátfogóbb vizsgálati módszere tehát a szemiotika" – írta Szőnyi György Endre a *Társadalmi változások – nyelvi változások* konferencia *Szövegen belül és kívül* műhelye felhívásában, majd plenáris előadásának szerkesztett változatában a témakör multidiszciplináris kutatásának tudományági felsorolásánál is első helyen említi a szemiotikát.[1] Ezzel egyetértve, a középkori ikonográfia jellegzetes képtípusai, a késő középkori epitáfiumok mint kulturális reprezentációk vizsgálata során az ikonográfiai ismeretekből kiindulva, a szemiotika elméleti kereteinek alkalmazásával szeretném elmélyíteni az elemzést.

A képi narratívák és a szimbolikus ábrák a keresztény szakrális művészetben az ókeresztény kortól jelen voltak, a több alkalommal fellángoló képviták ellenére a didaktikus funkció a kora középkorra mind a keleti, mind a nyugati keresztény kultúrában elfogadottá vált.[2] A *Schön-epitáfium*mal egy olyan nyugati, késő középkori alkotást választottam elemzésem tárgyául, amelynek képi világa rendkívül komplex. Ó- és újszövetségi történeteket, állatszimbólumokat, a kompozíció révén geometrikus és számszimbolikát is tartalmaz a vallási tartalom megjelenítése érdekében. A Lukács evangéliuma szövegét követve, Mária

[1] Szőnyi 2013. 64.

[2] Források az ókeresztény kor képvitáiról: Bugár 2004.
Az ortodox egyház ikonvitája a 8–9. sz. közepéig tartott, míg a latin nyugat folyamatosan elismerte a képek didaktikus szerepét a katolikus templomokban. A nyugati egyházszakadást követően a protestáns felekezetek (legerőteljesebben a kálvini reformáció követőinek) képek elleni fellépése viszont már a kora újkorra volt jellemző. A középkorban mind nyugaton, mind keleten a templomi művészet a teológiai tanok hirdetője volt.
A középkori művészet narratív jegyeiről: Steiner 2011. 110.



1. kép
A *Schön-epitáfium,* Nürnberg, St. Lorenz-templom, 1464. és ikonográfiai tematikája.

csodás istenanyaságát jeleníti meg a központi, négyszögletű képelem, ezt övezi háromszögű alakzatban négy állatszimbólum, medalionokba illesztve a négy evangélista-szimbólum, valamint a kompozíció sarokháromszögeiben ószövetségi képtémák, mindez tetragonális szerkesztésű geometriai struktúrába illeszkedik. *(Ld. 1. kép)* Szintaktikai vonatkozásban egy diagramba illesztett 13 elemű jelalakzatról van szó, amely ikonikus és szimbolikus elemeket is tartalmaz. A tipológia eredendően kételemű jelpárja (típus-antitípus) – a 13. századi kódexekben, freskókon, ablaküvegen kialakított tipologikus képciklusok nyomán – a késő középkorra egyre összetettebb jelalakzatokká burjánzott. Ez figyelhető meg a *Schön-epitáfium* ikonográfiájában is, hiszen itt a típushoz (a Lukács evangéliuma Jézus születése jelenetéhez) három négyelemű jelalakzatot, azaz összesen 12 képelemet csatoltak mint antitípusokat. Sajátos, jelfürtöt, csillagjelalakzatot[3] alkotnak a központi forráselemhez körben hozzákapcsolt, egyöntetűen a központi kép főalakjára, Szűz Máriára vonatkoztatott négyes jelcsoportok.

[3] Szívós 2012. 158.

A kompozíció középpontjába helyezett képelem és a jelalakzat többi elemének kapcsolatát a tipológiai szimbolizmus elve teremti meg, amely a képolvasat során a vizuális narráció sajátos formája. Az eredetileg az Ó- és Újszövetség kapcsolatrendszerét igazoló módszer és az erre épülő gazdag ikonográfiai hagyomány[4] vajon milyen célból bővül, ugyanakkor szűkül ezen a kompozíción? Abban a tekintetben ugyanis bővül a tipológiai utalásrend, hogy nemcsak ótestamentumi témák, hanem állat- és evangélistaszimbólumok is övezik a központi, újszövetségi történetet ábrázoló képelemet, ugyanakkor a gazdagodó típusrendszer egyetlen antitípusra, azaz evangéliumi témára vonatkozik, szemben a tipológiai sorozatokkal. Az egyes képelemek, kapcsolatrendszerük, valamint a tetragonális diagram-szerkezet jelentésének feltárásához az ikonográfiai ismeretekre épülő szemantikai és szintaktikai elemzés, valamint a képelemek kapcsolatában kibomló narratív folyamat világíthat rá. De elsőként tekintsük át, mit tudhatunk a *Schön-epitáfium* mint komplex ikonográfiai jelrendszer pragmatikai dimenziójáról, milyen kulturális kontextusba illeszkedett bele, hogyan ragadható meg a jelalkotó és jelértelmező közeg!

Friedrich Schön (Nürnberg, 1395 k. – 1464) a Bécsi Egyetemen végezte teológiai tanulmányait 1415-től, majd azt követően az Erfurti Egyetem teológusprofesszora volt 1427-től, ahol az egyetem dékáni és rektori tisztét is betöltötte.[5] Az ő emlékére, 1464-ben készült késő gótikus epitáfium ma is eredeti helyén, a nürnbergi St. Lorenz-templom egyik kápolnájában található. Alkotója a nürnbergi „Wolfgang-oltár mestere", akit a művészettörténeti kutatások Valentin Wolgemuthtal azonosítanak. Wolgemuthnak tulajdonítják a kölni Kolumba Kunstmuseumban található, 1450 körül készült, pünkösdi csodát ábrázoló *Mária-oltár*t, amelynek a jobb szárnyán elhelyezkedő felső, *Jézus születése* táblakép kompozíciója hasonló a *Schön-epitáfium* középső képeleméhez. A tematikai egye-

2. kép
Mária-oltár 1430. Kölner Kirche St. Maria, jelenleg Bonn, Landesmuseum.

[4] Vö. Egy vallási eszme képi reprezentációja: a *Verduni oltár* tipológiai kompozíciója c. tanulmány.

[5] http://www.deutsche-biographie.de/sfz115094.html

3. kép
Starck-epitáfium, 1449. Nürnberg,
St. Sebald-templom.

zésen túl stiláris és kompozícióbeli azonosság is megállapítható, tulajdonképpen a két képelem egymás tükörképe.

Az 1464-es epitáfium ikonográfiai tematikájának, a Jézus születése-témát geometrikus struktúrában övező tipologikus ciklusnak regionális elterjedtségét bizonyítja, hogy közel azonos kompozíciós és szerkezeti formát követ több, korabeli német festmény is. Például egy északrajnai mester 1430 körül készült *Mária-oltár*ának középső táblája (eredetileg: a kölni St. Maria ad Gradus-templom *Mária-oltára (ld. 2. kép)*, illetve a *Schön-epitáfium* motívumaival lényegében megegyező, azt megelőlegező 1449-es *Starck-epitáfium (ld. 3. kép)* is kiemelhető, amely Elisabeth Starck emlékére készült, ugyancsak Nürnbergben. A bajor ottobeureni bencés kolostor 1450-re datálható *Mária-oltára (ld. 4. kép)*, valamint az alsó-rajnai Neuwerk kolostor 1470 k. készült, ószövetségi előképekkel övezett *Jézus születése* táblaképe[6] szintén ebbe az ikonográfiai típusba sorolható. Az említett táblaképek késő gótikus stílusban készültek, geometrikus kompozíciószerkesztésük, a figurák sematikussága, az arany háttér alkalmazása a gótika táblaképfestészetét és miniatúraművészetét idézi.

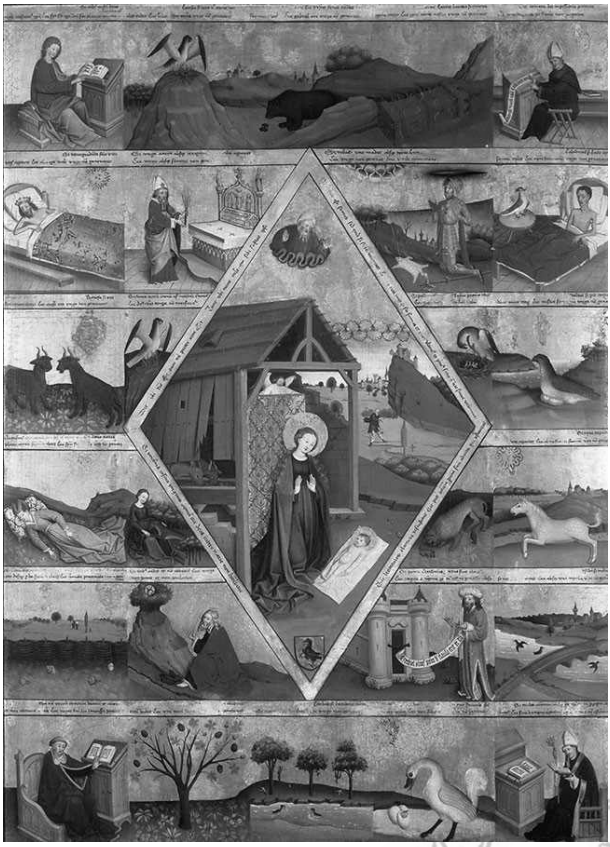
A *Schön-epitáfium* szemantikai elemzése előtt meg kell határoznunk a kép műfaját. Az eptáfium (gör. *epitaphiosz,* 'a síron', 'sírfelirat') eredetileg olyan síremlék, emlék- vagy fogadalmi tábla, amely antik hagyományok nyomán a 15. század második felétől terjedt el Európában, fénykora a humanizmus időszaka. Pápai Páriz Ferenc szótára „koporsói vers"-ként magyarítja az epitáfium szót. Szűkebb értelemben a 15. század végétől olyan halotti emlékmű, amely nem kötődik a temetkezési helyhez, általában templomokban helyezték el. Elsősorban német területeken terjedt el, a városi polgárság körében vált népszerűvé a 16. század során, mind a protestáns, mind a katolikus felekezeteknél.[7] Az epitá-

[6] http://www.hauptpfarre.de/skfotogalerie.php

[7] Kőszeghy 2004. 185.

fium középső eleme keresztény tematikájú festmény vagy dombormű, a predellarészen pedig általában az elhunyt arcmása, alatta rövid vers található.

A *Schön-epitáfium*nak csak a középképe maradt fenn, a sírvers és az arcmás nem. Az *epitáfium* középpontba helyezett, Jézus születését bemutató jelenetét (Lk 2,7) összesen tehát 12 képelem övezi, logikus geometriai rendben, a négyszög és rombusz formákkal tagolt képmezőn, négy-, háromszögletű, valamint körformákba rendezve. *(Ld. 1. kép)* A kompozíció a központi négyszöghöz rendeli a háromszögekbe és körökbe foglalt négyes rendszereket, amelynek az ókori és koraközépkori, a négyhez kötődő számszimbolikai vonatkozásai közismertek és meghatározóak voltak a középkor során.[8] A négyes ebben a felfogásban a teljesség szorosan összetartozó részeire vonatkoztatható, a természet rendjében (égtájak, holdciklusok, évszakok stb.), csakúgy, mint a keresztény vonatkozásban a négy evangélium egységét szimbolizáló *tetramorf* (lat. 'négyalakú lény'). Az evangélistaszimbólumként közismert tetramorf figurák, az Ezékeil könyvében (Ez 1,5–12), majd ennek nyomán a Jelenések könyvében (Jel 4,6–7) szereplő szárnyas oroszlán-sas-bika-ember-arcú lények és a négy evangélium/evangélista egymásra vonatkoztatása már az ókeresztény korban, a 2. századi Lungdunumi Iréneusz írásaiban megfogalmazódott.[9]



4. kép
Mária-oltár, 1450. Ottobeuren, Staatsgalerie.

[8] Eco 2002. 74 –76.

[9] Vö. Három vallási jelkép struktúrája c. tanulmány.

A központi képelemet övező Mária-tipológiák, Schön híres Mária-beszédeire utalhatnak, amelyek mestere, a bécsi Franz von Retz (1343–1421) dominikánus teológus írásaival (*Defensorium inviolatae virginitatis Beatae Mariae,* 'A Boldogságos Szűz Mária szüzességének védelmezése', 1400) hozhatóak összefüggésbe.[10] Az epitáfium központi és külső, háromszög alakú képelemeinek kapcsolatrendszere a keresztény tipológiát követi, amelyet teológiai írásiban és beszédeiben Franz von Retz és Friedrich Schön is képviselt. A középkori tipologikus kompozíciók esetében értelemszerűen csak a keresztény tipológiai elv mint sajátos kód ismeretében értelmezhető a szimbolikus jelentés, amelyet a hozzátartozó kódban foglalt konvenciók és szabályok határoznak meg, és csak a kódot ismerő közösség képes jelviszonyban működtetni.[11] A tipológiai szimbolizmus a bibliai hermeneutika módszertana, amely egyes ószövetségi történeteket az Újszövetség eseményeinek előképeként értelmez.[12] Megállapíthatjuk, hogy a tipologikus jelkapcsolatrendszer a peirce-i triád kategóriarendszeren belül a megegyezésen alapuló, helyettesítő funkcióval rendelkező, tehát szimbolikus típusú.[13]

A legnagyobb hatású latin egyházatyától, a középkorban is meghatározó tekintélynek számító Szent Ágostontól ismerjük a tipologikus gondolkodásmód alapelvének tekinthető megfogalmazást. Az Újszövetség számos, ószövetségi történetre vonatkozó utalása, elsősorban a páli levelek[14] nyomán Szent Ágoston tézise keresztény modellbe illeszti az Ószövetséget, annak jelentési keretéül a keresztény doktrínákat szabja meg: „Mert mi más az, amit Ószövetségnek nevezünk, mint az Újszövetség fátyollal borított képe?" (*Az Isten városáról* XVI. könyv 26. rész). Ennek a felfogásnak az eredményeként a tipológiai

[10] Boockmann 1986. 270; Schmidt 1981. 230; Bloch 1988. 197.

[11] Szívós 2012. 265.

[12] Fabiny 1988. 5–6.

[13] Peirce 2005. 37.

[14] Tipológiai utalások Pál apostol leveleiben: „Mindez előkép a számunkra, a mi okulásunkra írták meg, akik a végső időkben élünk." (1Kor 10,11) „Hiszen ezek csak árnyékai a jövendőnek; a valóság Krisztusban van." (Kol 2,17) „…a halál Ádámtól Mózesig úrrá lett azokon is, akik nem vétkeztek a törvényt megszegve, mint Ádám, az Eljövendőnek előképe." (Róm 5,14)
Tipológiai utalások az evangéliumokban: „A gonosz és házasságtörő nemzedék jelet kíván – válaszolta, de nem kap mást, csak Jónás próféta jelét. Amint ugyanis Jónás próféta három nap és három éjjel volt a hal gyomrában, úgy lesz az Emberfia is három nap és három éjjel a föld szívében." (Mt 12,39–40) „Ne gondoljátok, hogy megszüntetni jöttem a törvényt vagy a prófétákat. Nem megszüntetni jöttem, hanem teljessé tenni." (Mt 5,17)
„Amint Mózes fölemelte a kígyót a pusztában, úgy fogják fölemelni az Emberfiát is, hogy aki hisz benne, örökké éljen."(Jn 3,14–15) „Aztán Mózesen kezdve az összes prófétánál megmagyarázta nekik, amit az Írásokban róla írtak." (Lk 24,27) „Be kell teljesednie mindannak, amit rólam Mózes törvényében, a prófétákban és a zsoltárokban írtak." (Lk 27,44)

elvet követő középkori vizuális alkotások az ó- és újszövetségi ikonográfiai képtémák együttes kompozícióba rendezésével fejezik ki a teológiai doktrínát. Tehát a szemantikai vonatkozáson túl szintaktikai dimenzió, a meghatározott képelemek tudatos elhelyezése, kapcsolatrendszerük megjelenítése is közrejátszik a jelentésközvetítésben, amelyet a *Verduni oltár* valamint a *Biblia pauperum* kódextípus is példáz.

A *Defensorium* a 15. századi német tipologikus mariológiai kompozíciók meghatározó forrásának tekinthető, ugyanis Franz von Retz az ószövetségi vonatkozások mellett a *Physiologus*[15] állatszimbólumait is bevonta a Mária-szimbolika tipológiai rendszerébe.[16] *(Ld. 1. kép)* A Mária-kultusz korabeli dominanciáját jelzi, hogy a kompozíció főeleméhez, az antitípuskép négyszögének oldalaihoz közvetlenül illeszkedő, háromszögalakú mezőkben ábrázolt szimbolikus állatfigurák, amelyek az ókeresztény és a középkori ikonográfiában következetesen Krisztus-szimbólumokként szerepelnek, a 15. században új, mariológiai jelentéssel telítődnek. A *Schön-epitáfium* ikonográfiai típusán, a katolikus Mária-kultusz jegyében, a Szűzanya jelentőségét hirdető tipológiai kompozíció képelemeiként illeszkednek be a kép jelrendszerébe. Az ó- és újszövetségi jelenetek egymás mellettisége már az ókeresztény 3–4. századi katakombafestészetből és szarkofágfaragványokról ismert, majd a képtémák következetes összefüggésrendszerré fejlesztése a 12. századtól bontakozott ki. Ugyanettől az időszaktól figyelhető meg az ún. „természeti" ciklus beillesztése is a tipológiai rendszerbe, elsősorban a *Physiologus* kézirat állatlegendáinak alkalmazásával. A Regensburgban működő Honorius Augustodunensis 12. század elején keletkezett *Speculum ecclesiae* című prédikációgyűjteményében a főünnepek evangéliumi vonatkozásai, és ezek ószövetségi prefigurációi mellett a Jézus-történetre vonatkoztatható természeti szimbólumokat is megnevezte, általában a *Physiologus* egyes történeteiből kiindulva. Ennek nyomán, a tipológiai logikába illeszkedve szimbolizálta az egyszarvú Jézus szűzi fogantatását, a pelikán a kereszthalált, a főnix és a kölykeit életre keltő oroszlán pedig Krisztus feltámadását. Mind a miniatúraművészet, mind az ablaküvegek ikonográfiai motívumaiban nyomon követhető a 12. századtól a *Physiologus* bizonyos állatszimbólumainak tipológiai rendszerbe való integrálása.[17] Az ókeresztény korból fennmaradt *Physiologus*-kéziratmásolatok nyomán a középkori bestáriumok, enciklopédiák

[15] Az eredetileg görög *(Phüsziologosz)*, majd nyugaton latin fordításban *(Physiologus)* elterjedő ókeresztény kézirat – amely feltehetőleg a 2. sz.-i Alexandriában keletkezett –, keresztény értelmezésben fogalmazza meg a különböző állatok, ásványok szimbolikus-allegorikus jelentéseit. A mű a középkori keresztény állatszimbolika legfontosabb forrása. *Physiologus*. 1986.

[16] Kirschbaum 1968. I. 499–502; Kirschbaum 1970. III. 402.

[17] Bloch 1988. 193.

5. kép
Krisztus evangélisták és próféták körében.
Kopasz Károly ún. Első Bibliája, 850 körül.
Paris, Bibliotheque Nationale.

és prédikációk a természet világát is a keresztény világkép alapján, allegorizálva értelmezték.[18] Franz von Retz prédikációit követve a már Krisztus-szimbólumként ismert állatszimbólumokhoz a késő középkori Mária-kultusz jegyében újabb jelentést kapcsoltak, amely – a *Schön-epitáfium* által is képviselt – ikonográfiai típussá vált a Rajna-vidéken.

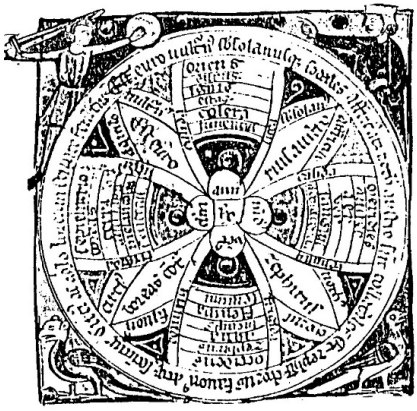
A négy állatszimbólum közül csak az egyszarvújelenet ábrázolása kapcsolódik eredetileg is a Mária-témához (bár az egyszarvút ölébe vonzó szűz[19] sem a Jézus születése téma, hanem az angyali üdvözlet allegorikus jeleneteként terjedt el a nyugati ikonográfiában[20]). Franz von Retz értelmezésében viszont a pelikán is a Mária véréből keletkező Krisztusra vonatkozik, ahogy az oroszlánkölykök sem csak a feltámadást, hanem Krisztus Mária általi életre keltését jelentik.[21]

A *Schön-epitáfium*on az állatszimbólumok képelemei alkotta rombuszalakzat csúcsain a négy evangélista ószövetségi eredetű szimbóluma látható (az Ezékiel könyvében és a Jelenések könyvében szereplő, már fentebb említett tetramorf leírásokkal összefüggésben: János–sas; Márk–oroszlán; Lukács–ökör; Máté–angyal), amelyek eredetileg, a korai középkortól kezdődően a *Maiestas Domini* (lat. 'az Úr fensége') Krisztus-ikonográfiai típus jellegzetes ke-

[18] Eco 2002. 131–141.
[19] *Physiologus* 1986. 42.
[20] Dávid 2008. 196.
[21] Bloch 1988. 196.

retező motívumai. Ahogy ez egy 9. század közepi karoling-kori miniatúrán, (Kopasz Károly úgynevezett Első Bibliájának kódexlapján) is megfigyelhető, a Krisztust övező kettős körmandorla szélein jelenítik meg az evangélistaszimbólumokat, a központi rombuszalakzathoz kapcsolódó körmezőkben viszont az evangélistáknak megfeleltetett négy nagy próféta (balra Ezékiel, fönt Izajás, jobbra Dániel, lent Jeromos) mellképe, a külső háromszögmezőkben pedig az evangélisták teljes alakos figurái láthatóak. *(Ld. 5. kép)* Az Ó- és Újszövetség keresztény szemléletű tipologikus egymásra vonatkoztatása tehát ezen a miniatúrán is megvalósul.

Az epitáfium háromszögű sarokelemeinek négy ószövetségi jelenete a középső, újszövetségi téma antitípusa, azaz előképe, a tipológiai szimbolizmus hagyományainak megfelelően. A prédikációirodalommal szoros összefüggésben a tipologikus művészetben is kiemelt téma volt Jézus csodás fogantatása és születése – amely Isten emberként való megszületését hivatott hangsúlyozni. Már az ókeresztény korban megfogalmazódtak a Mária-ikonográfia bibliai, tipológiai utalásai: Kiv 3,5: az el nem égő csipkebokor; Bír 6,37: Gedeon gyapjúcsodája; Ez 44,2: bezárt templomkapu.[22] Számos prefigurációval övezték a jelenetet, a 11–12. századi nyugati tipológiai képciklusokon (például *Prágai Evangelistarium,* 1086, *Verduni oltár* 1181). A 12. század közepére datálható melki *Mária-ének* tipológiai utalásai is megnevezik a Mária szüzességére és kiválasztottságára vonatkoztatott ószövetségi történeteket.[23] Illetve a nyugati kereszténységben, a 13. századtól elterjedő *Biblia pauperum* kódextípus[24] angyali üdvözletet és Jézus születését ábrázoló tipologikus képkompozíciói is megelőlegezik a *Schön-epitáfium*on látható ószövetségi típusokat. Mind a négy ószövetségi képtéma eredetileg Krisztus megtestesülésére, majd a késő

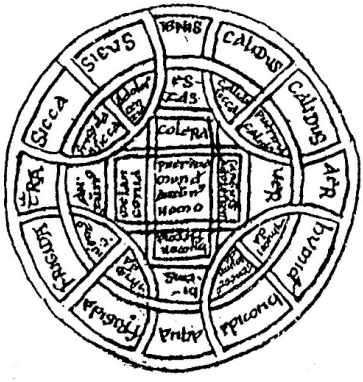


6. kép
Annus Mundus. Ms 3516. fol. 179r. Paris, Bibliotheque de l'Arsenal.

[22] Proklosz küdzikoszi metropolita *A legszentebb Istenszülő magasztalása* (428) című beszédében, ld. Vanyó 1996. 17–29.

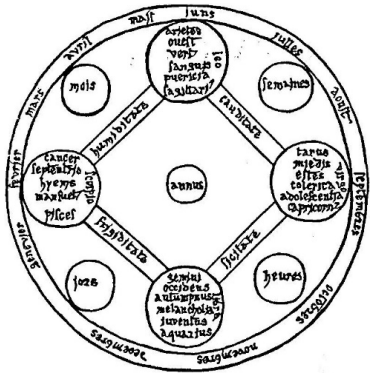
[23] http://www.docstoc.com/docs/24335037/Das-Starck-Epitaph / http://staff.fim.uni-passau.de/schmidtb/philosophie/Kunst/Kunst_in_St_Sebald/starck.html

[24] Vö. Abduktív következtetés és jelkapcsolati struktúra a tipológiai szimbolizmusban, a *Biblia pauperum* néhány képciklusa alapján c. tanulmány.



7. kép
John Sacrobosco's '*Computus ecclesiasticus*', Ms 69, fol. 38v, New York, Public Library.

középkori mariológia értelmezésében Szűz Mária üdvtörténeti jelentőségére vonatkoztatott előkép. Balra fent Mózes és az el nem égő csipkebokor jelenete (Kiv 3,5), jobbra Áron a kiválasztottságát jelző kivirágzott mandulavesszőkkel (Szám 17,23), jobbra lent Ezékiel az Isten áthaladása ellenére zárva maradó templomajtó előtt[25] (Ez 44,2), balra lent pedig a Gedeon kiválasztottságát jelző gyapjúcsoda (Bír 6,37) látható.[26] Mózes a – a Kiv 34,29 részének téves Vulgata fordításából eredő – középkori ikonográfiai hagyománynak megfelelően fején szarvval látható.[27] *(Ld. 1. kép)* Ezek a bibliai jelenetek a történet egy jellemző, kimerevített pillanatát mutatják be, ezért, Wendy Steiner meghatározása szerint, gyenge narrativitás jellemző rájuk. Narratív szekvencia valójában a képelemek viszonyrendszereiben bontakozik ki, amely a narratíva metaforikus eljárásával kapcsolja egybe az egyes epizódokat.[28] Az epitáfiumon a négy, isteni csodát, kiválasztottságot elbeszélő ószövetségi jelenet immár Mária szüzességére, kiválasztottságára utaló (elő)jelként funkcionál, tehát az epitáfium kompozíciójába helyezésük is ebben a jelentésben értelmezendő, a jelenetek szemantikáját a keresztény mariológia szabja meg. A korabeli Mária-kultusz szempontjából Mária a megváltás kiemelt szereplője, ő áll az epitáfium és az ugyanezt az ikonográfiai típust követő táblaképek fő képelemének tengelyében, éppen ezért a vele összefüggésbe hozott ószövetségi prefigurációk keretezik a kompozíciót. A többelemű krisztológiai tipologikus ciklust ebben az esetben a Máriára

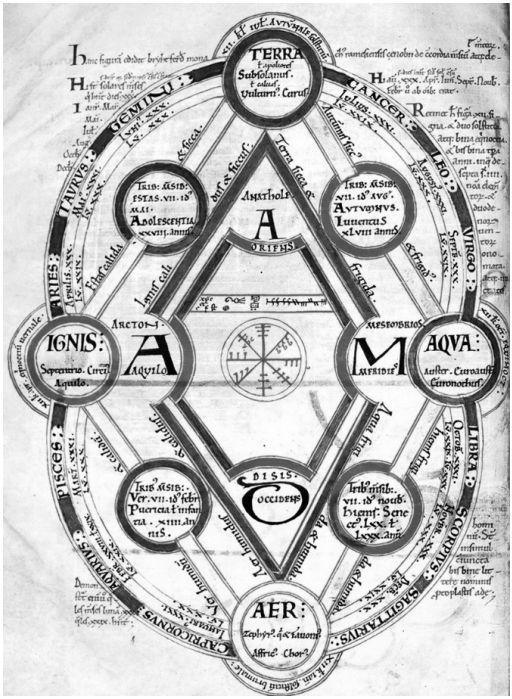


8. kép
Illusztráció Sevillai Izidor (556 k.–636) *Etymologiarium sive Originum libri* c. enciklopédikus művének kompilációjából, Ms. lat 12999, fol. 7r, Paris, Bibliotheque Nationale.

[25] Dávid 2008. 35.
[26] Boockmann 1986. 270.; Schmidt 1981. 230–232.; Dávid 2008. 146., 149., 155., 197.
[27] Seibert 1986. 234.
[28] Steiner 2011. 100–101., 120.

vonatkozó második elemre redukálták, állatszimbólumokkal gazdagítva az utalási rendszert.

A *Schön-epitáfium* szemiotikai elemzése során a szintaktikai megközelítés is releváns, hiszen a szemantikai tekintetben beazonosítható egyes szimbolikus és narratív képelemeket a tipológiai szimbolikus utalások összefüggésrendszere szervezi egységbe, amelyet látványosan kifejez a kompozíciót strukturáló diagram. Amint Szívós Mihály felhívja rá a figyelmet, Peirce a diagramot (’geometriai ábra’) az ikon – azaz a jelhordozó és jeltárgy közötti hasonlóságon alapuló – jeltípusba sorolja, mint pl. a térképészeti, alaprajzi ábrákat.[29] A középkori diagramok, bár a vallási-teológiai értelemben vett „mindenségre” utalnak, úgy vélem, a szimbólum jelcsoportba sorolandók, hiszen geometrikus struktúráik nem hasonlósági, hanem a geometrikus-szimmetrikus szabályokra vonatkozó, antikvitástól örökölt nézetek átvétele alapján ábrázolják, modellezik a tudott/vélt, makrokozmoszra vonatkozó összefüggéseket.



9. kép
Byrhtferth Diagram, Thorney Computus, 1102–10.
Oxford, Saint John’s College, MS 17.

Az epitáfium alkotója, a középkorban nagy hagyományokkal rendelkező geometriai kompozíciós sémát alkalmazott, amely egyértelművé teszi az egyes képelemtartalmak viszonyrendszerét, kiemelve a fő képtéma, Mária csodás istenanyaságának teológiai üzenetét. A kompozíció mértani struktúrája, amely négyes rendszerekbe rendezett háromszögekkel és körökkel övezi a központi négyszögű kompozíciót, a kora középkori kódexekből ismert forma. A kora középkori tudomány rendszerezési törekvéseiben is meghatározó szerepet játszottak a teremtett kozmosz allegorikus modelljét reprezentáló kör- és négyszögdiagramok, amelyek részben az antikvitástól örökölt ismereteket (fentebb már említett négyes rendszereket, pl. négy égtáj, négy elem tan, lunáris és szo-

[29] Szívós 2012. 213.

10. kép
Adalpertus apát portréja a *Codex Aureus st. Emmeram* kötetből, Karoling palotaműhely, 870 k. München, Staatsbibliothek.

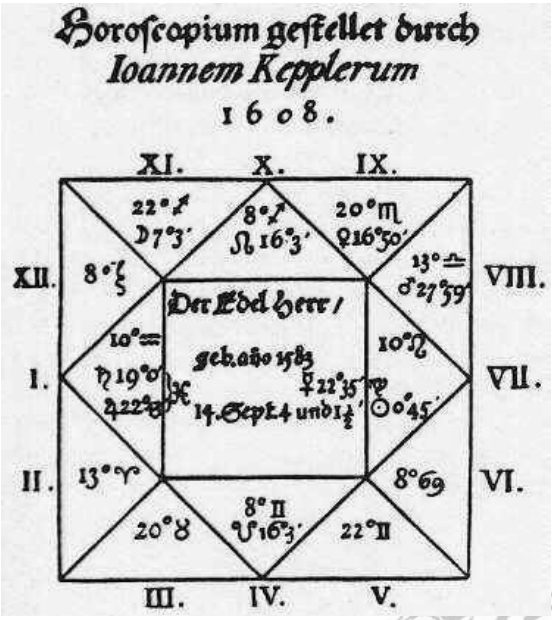
láris ciklusok jelzése, négy vérmérséklet, négy kardinális erény stb.) hoztak összefüggésbe a keresztény négyes rendszerrel (négy evangélium).[30] A 9–13. században készült tetrádikus *computus* ('számítási') diagramok a korabeli ismeretek rendszerezésének keretéül szolgáltak, amelyek függőleges és vízszintes szimmetriatengelyük révén a tökéletes harmónia, szabályosság, az átfogó összefüggések rendszerezésének vizuális megjelenítői. *(Ld. 6–9. kép)* A diagramok jelentőségét a keresztény ikonográfiai hagyomány is erősítette, hiszen a korszak román stílusú egyházi művészetének egyik leggyakrabban ábrázolt képtípusa, a négy evangélista szimbólumával övezett Krisztus (Maiestas Domini) ugyancsak tetradikus kompozíció formáját ölthette, amely számos miniatúrán hangsúlyos mértani keretbe illeszkedik. Például az evangélistaszimbólumok kapcsán már említett, Kopasz Károly, nyugati frank király 9. század közepén készült, Első Bibliájának *Krisztus evangélisták és próféták körében* című miniatúrájával és a *Codex Aureus st. Emmeram* Adalpertus apátot ábrázoló, szintén teljes oldalas, a négy evangélista szimbólumával övezett, csúcsain medalionban végződő, rombuszformát alkalmazó miniatúrával rokonságot mutat az epitáfium kompozíciós szerkezete. *(Ld. 5., 10. kép)* A *Schön-epitáfium* ikonográfiai típusának jellegzetes diagramszerkezete tehát önmagában is jelentéshordozó, az átfogó teljesség, rendezettség, tökéletesség modelljeként hat, miközben a 3×4 tipologikus képelemciklus kompozícióbeli elhelyezését, központi témához kötődő kapcsolatrendszerét is, azaz a jelstruktúra szintaktikai dimenzióját is megvalósítja. A diagram határolóvonalai mentén mondatszalagok fogalmazzák meg a

[30] Toman 2005. 429., 448.

tipológiai üzenetet, tehát a *Biblia pauperum* kódextípushoz és a *Verduni oltár*hoz hasonlóan a domináns vizuális üzenetet kiegészíti a szöveg.

Ez a geometrikus struktúrájú kompozíciós rend, a kora középkori miniatúrák jellegzetes megoldása, a 15. századi táblaképen archaizálásnak tűnik, ugyanakkor előfordul a korabeli táblaképfestészetben, pl. Hieronymus Bosch 1485-re datálható, *A hét főbűn és a Négy végső dolog* című művén a koncentrikus kör szerkesztésű középső képelemet négy medalion övezi (Madrid, Prado). A központi négyszög köré rendezett háromszögek geometriai alapú kompozíciós rendje a humanizmus kori asztrológiai ábráknak is jellegzetes vonása: a 16–17. századi úgynevezett *genethlialógia*ábrák, a születési horoszkópok a központi négyszögben jelezték a születési adatokat, és az időpontnak megfelelő 12 állatövi jegy állását jelezték 12 háromszögbe írva. A középkortól örökölt geometriai struktúra ebben az esetben is a részelemek összefüggésrendszerét hivatott érzékeltetni.[31] *(Ld. 11. kép)*

Az epitáfium kompozíciója – a Mária-tisztelet prédikációkban, szövegekben megjelenő állításaival, biblikus szövegreferenciáival, tipologikus utalásaival összhangban – sűrítéssel él, a képelemek elhelyezése is tipológiai tartalmi vonatkozásokat, egymásra vonatkoztatható összefüggéseket fejez ki, ezáltal a szöveghagyományhoz képest koncentráltabb a kifejezőereje. Az egyes bibliai képtémák mint a megjelenített történetek frekventált pillanatai, önmagukban nem tekinthetők vizuális narratíváknak.[32] Viszont a vizuális narráció különleges, a tipológiai kompozíciókra jellemző sajátságai ezen a táblaképen is megfigyelhetőek, hiszen a központi evangéliumi kép, és az azt övező szimbólumok, valamint



11. kép
Johannes Kepler első, Wallenstein számára készített horoszkópja, 1608.

[31] Boll–Bezold 1987. 67.

[32] Steiner 2011. 115.

ószövetségi képtémák egymásra vonatkoztatott olvasataiban mint sajátos narrációban fejthető ki a kép tartalma. A tagolás, az elrendezés és a kohézió, valamint a képkapcsolatok epizodikus kifejtései egyaránt a vizuális narráció jellemző jegyei Wendy Steiner szerint, amelyek a *Schön-epitáfium* tipológiai kompozíciójában is érvényesülnek.

A késő középkori, felfokozott Mária-kultusz vallási környezetében kialakuló jelrendszerben jól megragadható a konnotáció meghatározó volta, azaz a jelhasználó és a jelhordozó közti szemiotikai részviszony dominanciája, hiszen a megszilárdult jelentés járulékos jelentéselemekkel ruházódik fel.[33] A Krisztushoz kapcsolódó ikonikus és szimbolikus jelek ebben a kontextusban Mária keresztény világképben betöltött jelentőségének felértékelődését bizonyítják, immár rá vonatkoznak a korábban Krisztus csodás születésére, önfeláldozására, feltámadására stb. vonatkozó jelhordozók. A jelek összetételének és szerveződésének kutatása, a paradigmatikai, szintagmatikai elemzés a jel-elemek csoportba rendeződésének logikájára, lehetséges szabályaira világít rá.[34] A tipológiai kompozíció elemzésekor a szintagmatikai viszonyrendszer, a jelek/képelemek egymásutániságának, kompozíción belüli elhelyezkedésének szabályszerűsége, valamint a paradigmatikai vonatkozás, a csoportokhoz tartozás, a képtípusok szabályszerűségéhez való viszonyulás is elemzési szempontként határozható meg. Ebben a tekintetben a *Schön-epitáfium* olyan kulturális reprezentáció, amely a középkori ikonográfiai tradíció tipologikus és diagramhagyományait ötvözve, a 15. századi Mária-kultuszt jelenítette meg, a természet, az evangéliumok és az ószövetségi próféciák beteljesedéseként, egyfajta kozmikus centrumként láttatva a középkép főalakját, Máriát. Mivel az emberi figyelem ösztönösen jelmintákat keres az elé táruló látványban, a már ismert jelek felismerhetőek, többletjelentést hordoznak.[35] A tradicionális diagramkompozíció szimbólumjelként közvetíti a hierachikus rendszer központi, fő motívumának, a domináns képelemnek a jelentőségét, ezáltal Szűz Mária kiemelt szerepét.

[33] Szívós 2012. 125.

[34] Voigt 2008. 18.

[35] Szívós 2012. 313.

SZAKIRODALOM

Biblia, 1982. Bp. Szent István Társulat.

Bloch, Peter, 1988. A tipologikus művészet. In: Fabiny Tibor (szerk.), *A tipológiai szimbolizmus. Szöveggyűjtemény a bibliai és az irodalmi hermeneutika történetéből. (Ikonológia és Műértelmezés 4.)* Szeged. JATEPress. 189–199.

Boll, Franz – Bezold, Carl, 1987. *Csillaghit és csillagfejtés.* Bp. Helikon.

Boockmann, Hartmut, 1986. *Die Stadt im späten Mittelalter*. München. Beck.

Bugár M. István (szerk.), 2004. *Szakrális képzőművészet a keresztény ókorban. Forrásgyűjtemény.* I–II. Bp. Paulus Hungarus – Kairosz.

Dávid Katalin, 2008. *Egy asszony, öltözetes a Nap. Isten Anyja a tipológiában.* Bp. Szent István Társulat.

Eco, Umberto, 2002. *Művészet és szépség a középkori esztétikában.* Bp. Európa.

Fabiny Tibor, 1988. Előkép és beteljesülés: a tipológiai szimbolizmus a hermeneutika történetében. In: Fabiny Tibor (szerk.), *A tipológiai szimbolizmus. Szöveggyűjtemény a bibliai és az irodalmi hermeneutika történetéből. (Ikonológia és Műértelmezés 4.)* Szeged. JATEPress. 5–17.

Kirschbaum, Engelbert (szerk.), 1968–1972. *Lexikon der christlichen Ikonographie.* I–IV. Freiburg, Herder.

Kőszeghy Péter (főszerk.), 2004. *Magyar művelődéstörténeti lexikon. Középkor és kora újkor.* II. Bp. Balassi.

Peirce, Charles S., 2005. A jelek felosztása. In: Horányi Özséb – Szépe György, *A jel tudománya*. Bp. General Press. 23–37.

Physiologus. 1986. Bp. Helikon.

Schmidt, Heinrich und Margarethe, 1981. *Die vergessene Bildersprache christicher Kunst*. München. Beck.

Seibert, Jutta, 1986. *A keresztény művészet lexikona*. Bp. Corvina.

Steiner, Wendy, 2011. Narrativitás a festészetben. In: Füzi Izabella (szerk.), *Verbális és vizuális narráció. Szöveggyűjtemény.* Szeged, Pompeji Alapítvány. 91–128.

Szívós Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* Bp. Loisir.

Szőnyi György Endre, 2013. A szövegen belül és kívül, avagy a kultúra medialitása. In: Tóth Szergej (szerk.), *Társadalmi változások – nyelvi változások. Alkalmazott nyelvészeti kutatások a Kárpát-medencében*. Bp. – Szeged. 60–73.

Toman, Rolf, 2005. *Román stílus.* Bp. Vince.

Vanyó László (szerk.), 1996. *Az egyházatyák beszédei Szűz Mária-ünnepekre.* Bp. Jel.

Voigt Vilmos, 2008. *Bevezetés a szemiotikába*. Bp. Loisir.

ELEKTRONIKUS SZAKIRODALOM

http://www.docstoc.com/docs/24335037/Das-Starck-Epitaph / [2014. 06. 30.]

http://staff.fim.uni-passau.de/schmidtb/philosophie/Kunst/Kunst_in_St_Sebald/starck.html [2014. 06. 30.]

http://www.deutsche-biographie.de/sfz115094.html [2014. 06. 26.]

http://www.hauptpfarre.de/skfotogalerie.php [2014. 06.27.]

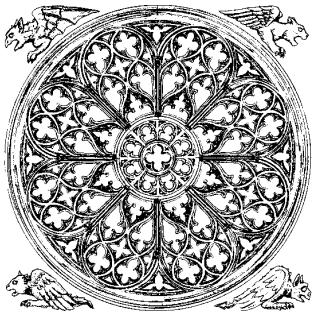
KÉPEK FORRÁSA

1. kép: http://www.uni-koeln.de/ew-fak/Bildtheologie/diathek/kj1.htm Az ikonográfiai táblázatot Újvári Edit készítette.
2. kép: http://staff.fim.uni-passau.de/schmidtb/philosophie/Kunst/Kunst_in_St_Sebald/starck.html
3. kép: http://staff.fim.uni-passau.de/schmidtb/philosophie/Kunst/Kunst_in_St_Sebald/starck.html
4. kép: http://www.pinakothek.de/bayerische-staatsgemaeldesammlungen/museen-und-einrichtungen/staatsgalerie-ottobeuren
5. kép: Aradi Nóra (a magyar kiadás főszerk.), 1988. *A művészet története. Korai középkor*. Bp. Corvina. 223.

6–8. kép: https://quadriformisratio.wordpress.com/page/2/

9. kép: http://www.pinterest.com/pin/365214469506832O2/
10. kép: http://blog.metmuseum.org/penandparchment/exhibition-images/cat2807v_8rr7_49e/
11. kép: http://resikom.adw-goettingen.gwdg.de (Bildarchiv der ÖNB, Nr. 82068)

RÍTUSSZIMBÓLUMOK
ÉS SZAKRÁLIS JELKÉPEK
A PRAGMATIKAI DIMENZIÓ SZEMSZÖGÉBŐL



A fényteológia és a gótikus üvegművészet*

„a mennyben van a fény
és minden, ami szellemileg megvilágosít”[1]
Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész

Amikor 12. század közepén a Párizs melletti bencés Saint Denis-apátság templomának átépítése befejeződött, az építtető, Suger apát büszkén hirdethette a templomfeliratok egyikén: „Fényes a csarnok már, tündöklik közepén. / Mert fénylik, ha a fényeshez kötöd azt, ami fénylő, / És új fényárban fénylik a mű nemesen.”[2] A feliratból egyértelműen kiderül, hogy a templombelső fénnyel telítettségén van a hangsúly, az „új fényár” jelentőségét az a szemantikai dimenzió biztosítja, amely szakrális szimbolikát, azaz keresztény teológiai üzenetet közvetít. *(Ld. 1. kép)* A középkori művészet tanulmányozásakor elengedhetetlen a legfőbb donátor – az egyház – törekvéseinek, teológiai elveinek figyelembevétele, ezért Suger iratai meghatározóak a korszak művészeti törekvéseinek tanulmányozásakor.[3]

A korai gótika idején domináns fénymisztika és fényteológia ihlető forrásait a művészettörténeti kutatások már feltárták, ezek áttekintésével nem csupán a fényhez, az optikai jelenséghez mint jelhordozóhoz kapcsolódó jeltárgy szemantikai beazonosítása lehetséges, hanem e fénymisztika eredetének révén a nyugati középkori kultúra meghatározó szakrális művészetének a bizánci kultúrához, az ortodox templomhoz való viszonyulása is felvázolható.

A szemiózis folyamatában a jelhordozót/jelet és a jelértelmező közösséget a pragmatikai jelentésdimenzió kapcsolja egybe,[4] tehát a gótika törekvése a fény-

* A tanulmány korábbi változata: Az üveg mint szimbolikus anyag. In: Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor (szerk.), 2004. *Termékszemantika.* Bp. Magyar Iparművészeti Egyetem. 126–135.

[1] Pszeudo-Dionüsziosz 1994. 254.

[2] Suger: *Könyve a kormányzása alatt történt dolgokról 28.* Marosi 1997. 102.

[3] Duby 1984. 91., 93–103.

[4] Szívós 2012. 71.

nyel telített templombelső kialakítására olyan jelenség, amely sokat elárul magáról a korszak társadalmáról, az egyházi építtetők céljairól, vallási eszményeiről. Ezért meghatározónak tartom a pragmatikai dimenzió szempontjai szerinti vizsgálatot is, valamint annak tisztázását, hogy a fényteológiát hogyan valósították meg látható módon, műalkotásként, anyagi megvalósultságként, hogyan oldották meg a fény mint szimbólumjel domináns jelenlétét a templomban. A művészettörténeti hermeneutika azáltal, hogy a képi, vizuális megjelenítés problémáit vizsgálja, a műalkotás eszközeire, formai-anyagi mivoltára és az általuk megjelenített tartalomnak az összefüggéseire is rávilágít.[5] Ez a szempont a gótikus ,,fényár" és az azt lehetővé tévő üvegablak-művészet kapcsolatára irányítja a figyelmet, hiszen, ahogy Suger is vallotta: ,,A tompa emberi értelem az igazhoz az érzékelhető valóság által emelkedik fel."[6] Tanulmányomban elsőként a fényteológia forrásait, majd a gótika kibontakozásához hozzájáruló tényezők közül néhányat, végül a fényt érvényre juttató üvegművészet korabeli jelentőségét tárgyalom.

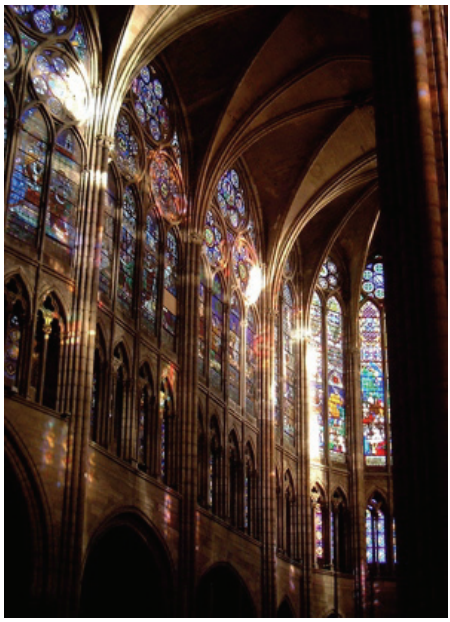
A fényteológia

Határ Győző a világvallások fényszimbolikája kapcsán hangsúlyozza, hogy fiziológiai adottságainkból eredően, látásmódunkra az ,,optikus reflexív túltengése" jellemző, amelynek következménye a világosság, a fény kiemelt szerepe fogalomalkotásunkban és gondolkodásunk egészében.[7] A fény jelhordozóként jellemzően pozitív, magasztos jeltárgyakra vonatkozhat, például a transzcendens szférára, isteni jellegre, bölcsességre stb. A buddhizmus és az iszlám karakteres fénymisztikája, fényszimbolikája mellett a kereszténység is kiaknázta a fényben rejlő jelképiséget.

A középkor esztétikájáról írt kötetében Umberto Eco hangsúlyozza, hogy a fény mint a spirituális valóság metaforája az ókori neoplatonikusok szövegeiben részletesen megfogalmazódott,[8] majd az ókeresztény kortól kezdődően számos egyházi tekintély megerősítette azt az egész középkorban ható felfogást, amely szerint a fény, a ragyogás maga a szépség.[9] Ezt a felfogást bibliai szövegek is megalapozták, mindenekelőtt a pokol sötétségével szemben álló isteni szféra, a paradicsom örök fényének képzete. A fény transzcendens jelen-

[5] Bätschmann 1998. 20.
[6] Entz 1973. 21.
[7] Határ 1998. 9., 56.
[8] Eco 2002. 89., 99., 266.
[9] Huizinga 1979. 265.

tését költőien fogalmazza meg a 104. zsoltár: „Uram… a fény, mint köntösöd, úgy fog körül". Jézus színeváltozásakor a kiáradó fény Isten jelenlétének szimbóluma: „arca ragyogott, mint a nap, ruhája pedig olyan fehér lett, hogy vakított, mint a fény" (Mt 17,2). A fényteológia legmeghatározóbb bibliai hivatkozása pedig az, amikor Krisztus fényként határozza meg önmagát: „Én vagyok a világ világossága. Aki követ, nem jár többé sötétségben, hanem övé lesz az élet világossága" (Jn 8,12). A nikaiai teológia[10] szövege is tartalmazza az Atya és Krisztus kapcsolatában a „világosság a világosságtól", a „fény a fénytől" formulát.[11] Az ortodoxia által képviselt Szentháromság-dogmával szembenálló ariánusok elleni küzdelem során – már a 2. században, Jusztinosznál megfogalmazódó – a keresztény fényszimbolika is fontos érvvé vált: ahogy a naptól nem választható el a sugár, ugyanúgy az Atyától sem a Fiú.



1. kép
Saint-Denis apátsági templom.
13. sz.

A bibliai és ókeresztény alapok mellett a középkori fényesztétika Alexandriai Philón (Kr. e. 20 k. – Kr. u. 41) zsidó filozófus, valamint az újplatonikusok művein keresztül a közel-keleti és a platóni fényelképzeléseken alapult. A görög nyelven író, filozófiai tanokban járatos Philónnál a fényhez kapcsolódó jelentések jellegzetesen oppozícióban, a fény-sötétség ellentétpárban fogalmazódtak meg, hármas szemantikai vonatkozásban: a „tudás-tudatlanság" episztemológiai, a „jó-rossz" etikai és a „szép-rút" esztétikai szintek pozitív kategóriáiban. Az újplatonikus fénykoncepcióhoz hasonlóan a fényszintek különbségeit Philónnál is a materializáció foka szabja meg. Az istenséget és a Logoszt az érzékfeletti isteni fény hordozza, a természetes, látással érzékelhető fény pedig a természetes nap-, a hold-, valamint a csillagfény természetéhez kapcsolódik, míg a sötétség a fény teljes hiánya.

[10] Az I. egyetemes zsinat 325-ben, Nikaiában ült össze Constantinus császár részvételével, ortodox tanná emelve az Atyaisten és a Fiúisten lényegi egységét. Chadwick 1999. 119–140. Vö. A római valláspolitika és az egyházi jeltér változásai a 4. században c. tanulmány.

[11] Vanyó 1995. 79.

Philón fénykategóriája alapján az istenség emocionális-esztétikai élmény útján fogadható be, nem pedig értelemmel. Úgy véli, hogy „A lélek a legnagyobb mértékben fényszerű."[12] A fénymisztika és a fényesztétika szoros összefonódása tehát a hellenisztikus kultúrában is hangsúlyosan jelen volt.

A Rómában alkotó, egyiptomi születésű Plótinosz (204–270), az ókeresztény teológiára is ható újplatonizmus megalapítója, az érzéki és a szellemi világ kettőségét vallotta, Platón nyomán. Plótinosz tanai szerint a szellemi világ a mindenség forrásául szolgáló Egyből, a belőle kiáradó isteni Értelemből, majd pedig az abból kiáradó isteni természetű Lélekből áll. A fizikai, érzéki világ is a szellemi világból jött létre.[13] Tanaiban meghatározó jelentősége van a fényszimbolikának: „az egész szellemi világot úgy kell elképzelnünk, mint a nap fényét, Őt magát pedig, aki ott áll a szellemi világ ormán és uralkodik felette".[14] Az Istenhez emelkedő lélek fényszerűségéről a következőképpen ír: „tiszta, súlytalan, könnyű fénnyé, istenné változunk".[15] Proklosz (kb. 412–485), az 529-ig működő athéni, platóni alapítású Akadémia és egyben az újplatonizmus utolsó jelentős filozófusa, az újplatonikus metafizika *emanáció* (lat. 'kiáradás, kisugárzás') tanával a létezők hierarchikus rendjének létrejöttét oksági láncolatként értelmezi.[16] Ebben a felfogásban minden létező az Egytől származik, amely „Állandóan kiárad, örökké létezik, állandóan visszatér."[17] Proklosz a napfényt a legfőbb Jó, az „egyetemes létezők legelső Oká"-nak, a tökéletességnek az analógiájaként határozza meg és fejti ki a Platón nap-hasonlatához (*Állam* 508d) írt kommentárjában.[18] Egyfajta visszaáramlásként pedig a „lélek fénysugarát", amely Proklosz szerint az értelemnél is magasabb rendű, az Istenre kell irányítani.[19]

A keresztény fénymisztika meghatározó kora középkori iratai, az ún. *Areopagitikák* ismeretlen, bizánci szerzőjének teológiájára Nüsszai Gergely Krisztus színeváltozásához kapcsolódó fénytana mellett az újplatonikus fénymetafizika és Proklosz rendszere is hatott.[20] E nézetek örökségeként a bizánci teológiai iratokban, esztétikai nézetekben meghatározóvá vált az Isten és a fény között szoros kapcsolatot feltételező elképzelés, amely leghatározottabban az *Areo-*

[12] Bicskov 1988. 112–113.
[13] Maróth 1995. 19.
[14] Plótinosz 1986. 266.
[15] Plótinosz 1986. 346.
[16] Maróth 1995. 21.
[17] Proklosz: *A metafizika elemei.* 34. Tar–Szőnyi 1995. 134.
[18] Proklosz 2004. 88–89.
[19] Proklosz 2004. 95.
[20] Bicskov 1988. 45.

*pagitikák*ban jelenik meg. A Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitészhez kötődő, 5–6. század határán keletkezett teológiai írásokban megfogalmazódó, a fénynek az istenséggel, a szépséggel összefüggő elmélete mind a keleti, mind a nyugati kereszténységben, a széleskörű kommentárirodalomnak is köszönhetően, erőteljesen hatott.[21] Mivel a Suger-féle törekvés konkrétan a pszeudo-dionüszioszi iratokhoz kötődik, ezért fontos áttekinteni az ebben megfogalmazódó fénymisztikát. A részben újplatonikus hatásokat mutató művek – *Az isteni nevekről; Misztikus teológia*; *A mennyei hierarchiáról*; *Az egyházi hierarchiáról* – teológiájában Isten maga a fény, a hozzá való közelség mértékében minden és mindenki részesül a fényében, és az e fényben való részesülés mértéke jelöli ki minden létező helyét a hierarchizált világban. Ez a fény fogja össze a teljes világot és egyben visszaverődve a világ Teremtőjéhez való visszavágyódást is kifejezi.

Viktor Bicskov arra is felhívja a figyelmet, hogy az *Areopagitikák* szerzője természetesen nem sorolható az újplatonikus filozófusok közé, mégpedig ontológiai nézeteinek eltérő volta miatt. Az emanációtanban az istenség fokozatos kisugárzását valló újplatonizmussal szemben a keresztény Pszeudo-Dionüsziosz tanai szerint – a teremtés-tannak megfelelően – Isten nem sugárzódik ki, hanem abszolút egységét megőrizve jelen van „osztottságában" is – amely az emberi értelem számára nem, csak a misztikus tapasztalat számára fogható fel.[22] *A mennyei hierarchiáról* című pszeudo-dionüszioszi iratban a következő olvasható: „az Atyától induló fényáradat minden sugara, mely kegyes ajándékként eljut hozzánk, egyúttal egyesítő erőként fel is emel minket, és az egybegyűjtő Atya egysége és megistenítő egyszerűsége felé fordít".[23] A Jn 1,9-nek („Világ világossága") megfelelően Krisztus „által utunk nyílt az Atyához, a Fény ősforrásához".[24] A mennyei régió jellemzésekor a következőket írja az angyalokról: „A ragyogó és tüzesen fénylő ruha, azt hiszem, istenszerűségüket mutatja tűz képében, valamint, tekintettel a mennyei szférára, megvilágosító képességüket, hiszen a mennyben van a fény és minden, ami szellemileg megvilágosít."[25] *Az isteni nevekről* című iratában pedig a következőket fogalmazza meg: „És minthogy mindenek összhangjának és tündöklésének oka Ő, ezért mint fénysugár ragyogva ontja mindenekre a maga fényforrásának megszépítő adományait."[26] Az égi kartól a földi szféra felé a fény formájában közvetítődik

[21] Bicskov 1988. 114.; Eco 2002. 89., 94–95.

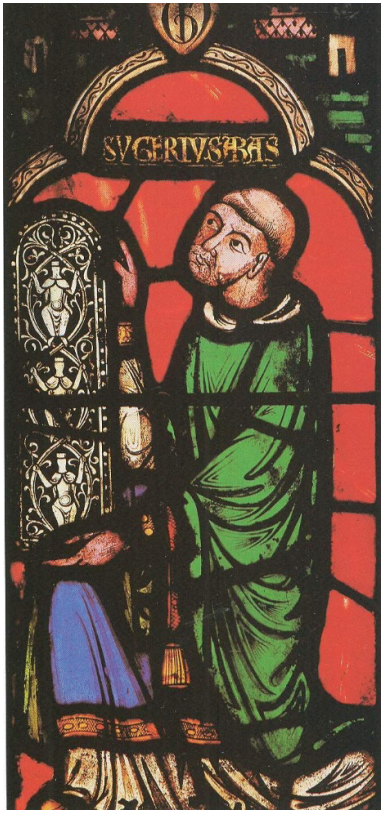
[22] Bicskov 1988. 48.

[23] Pszeudo-Dionüsziosz 1994. 213.

[24] Pszeudo-Dionüsziosz 1994. 213.

[25] Pszeudo-Dionüsziosz 1994. 254.

[26] Redl 1988. 184.



2. kép
Suger apát a Saint-Denis-apátsági templom ablakán. 1140 körül. Emmanuel Viollet-le-Duc 19. sz. közepi rekonstrukciója.

az isteni adomány, s ez határozza meg az égi hierarchia struktúráját is. Amint Eco megjegyzi, „Pszeudo-Dionüsziosz egyetlen kommentátora sem tudta kivonni magát ennek a szemléletmódnak a bűvöletéből, amely teológiai méltóságot kölcsönzött a középkori lélek egyik természetes és spontán érzésének".[27]

A keresztény fénymisztika, különösen az *Areopagitikák* szakrális művészetre, ortodox templomépítészetre gyakorolt hatását szemlélteti a 10. századi Ióannész Geometrésznek a konstantinápolyi Sztudion-kolostorról szóló leírása is. Ebben a templom „a világmindenség utánzata", amely építészeti kiképzésében, művészi megformáltságában közvetíti a szakrális jelentést: „Tekints fel az aranyos szféra részére, amely erős fényt bocsát ki, ehhez hasonulnak a kövek összes színein mintegy egységes, csillagos és fényességes, felül függő, tökéletes testet alkotván."[28] A tündöklő mozaikdíszítés, valamint az ikonfestészet aranyháttere egyaránt a mennyei szféra fényének megjelenítője.

De mi is tudható erről a titokzatos pszeudoszerzőről? Az irat szerzője egy önmagát Dionüsziosznak, Pál apostol tanítványának (az 1. század közepén élt, az ApCsel 17,34-ben említett athéni „Areopagita Dénes"-nek) nevező, valójában az 5–6. század fordulóján görög nyelven alkotó, feltehetőn szír ókeresztény teológus.[29] A fény-

[27] Eco 2002. 42.

[28] Bicskov 1988. 68.

[29] Az apostoli kor tekintélyének biztosítása adja a pszeudoszerzőség magyarázatát, valamint a tekintélytisztelet, és az eredetiség „a hiúság bűne"-ként való aposztrofálása, vö. Eco 2002. 12–14. A Saint-Denis-ben ápolt kegyes hagyomány ellentmondásaira, az *Areopagitikák* szerzője és a 3. sz.-i mártír Saint Denis azonosításának tarthatatlanságára már a korai skolasztika képviselője, Pierre Abélard (1079–1142) rámutatott. Az iratokban szereplő önmeghatározás ellentmondásosságát a humanisták bizonyították, hiszen nem lehet Pál apostol korabeli, 1. sz.-i egy olyan irat, amely a 4. sz.-i keresztény dogmákat és az 5. sz.-i Proklosz tanainak hatását is magában foglalja.

metafizika meghatározó ortodox teológiai tekintélyét, Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitészt különleges tisztelet övezte Észak-Franciaországban is, mivel a névazonosság miatt, Suger idejében azonosnak vélték az apátság névadójával, Párizs 3. század közepén kivégzett mártír püspökével, Saint-Denis-vel, valamint egy pszeudo-dionüszioszi iratot és annak latin fordítását is az apátságban őrizték. *A mennyei hierarchiáról* egyik kézirata, Hitvalló (Homologétész) Maximosz kommentárjaival, 827-ben, II. Michaél bizánci császár (ur. 820–827) ajándékaként került I. (Jámbor) Lajos (ur. 814–840) frank király udvarába, majd fia, II. (Kopasz) Károly (ur. 814–877), nyugati frank király 858 körül fordíttatta le a görög kéziratot latinra Johannes Scotus Eriugenával.[30] Eriugena, aki a pszeudo-dionüszioszi irat fordítását követően kommentárt is írt hozzá, így fogalmaz: „…e világ egész építménye a legfőbb fény, mely sok részből, mintegy sok lámpásból tevődik össze, hogy felfedje a látható dolgok tiszta fajtáit".[31] A középkori esztétikai nézetek fontos 13. századi dokumentumának, Strassburgi Ulrich *A legfőbb jóról* című könyvének *A szépségről* szóló fejezete szintén az *Areopagitikák* szemléletmódját képviseli: „Ezért van az, hogy Dionüsziosz szerint, a szépség harmónia és ragyogás."[32] Robert Grosseteste lincolni püspök a világegyetemet a Teremtőtől mint fényforrástól kiinduló egyetlen fényes energiaáramlásnak tekinti, amely a lét és a szépség forrása: „A testi létezés tehát vagy maga a fény, vagy olyan valami, amely az említett módon jár el, és kiterjedést visz az anyagba azáltal, hogy részesedik a fényben és a fény hatására cselekszik."[33] A fény azonban mindenekelőtt metafizikai valóság, a menny és az égi dicsőség szimbóluma, a ferences Szent Bonaventura szavaival: „Ó, mekkora ragyogás lesz, amikor az örök nap fényessége fogja megvilágítani a megdicsőült lelkeket."[34] Ez a teológia és fényesztétika vált a gótikus templomépítészet törekvéseinek legfőbb ihletőjévé.

A gótika kibontakozása

Suger apátnak (1081 k. – 1151), a Capeting-dinasztia sírhelyéül is szolgáló Saint-Denis-apátsági templom újjáépíttetőjének *Könyve a kormányzása alatt történt dolgokról* az 1140 és 1144 közötti munkálatokról szól.[35] Suger apátot céljában, a

[30] Duby 1984. 94–95.; Határ 1998. 49–50.
[31] Marosi 1997. 19.
[32] Bicskov 1988. 215.
[33] Eco 2002. 97–100.
[34] Redl 1988. 369.; Eco 2002. 100–103.
[35] Marosi 1997. 98–115.

fénylő templomtér kialakításában, a pszeudo-dionüszioszi irat tekintélye mellett egyértelműen ösztönözték a korabeli, nyugati egyházi művészetnél jóval pompázatosabb, értékében és művészi megmunkálásban irigylésre méltó – a keresztes hadjáratokból visszatérő francia lovagok által ismertetett – bizánci példák is. Mint említett írásában írja: „Szoktam beszélgetni azokkal, akik Jeruzsálemben jártak, és nagy örömmel hallgatom azokat, akik számára megnyíltak a konstantinápolyi kincseskamrák és a Hagia Sophia díszei; vajon a mieink valamennyire is összehasonlíthatók-e azokkal?"[36] Suger kérdésére a gótika kibontakozása a válasz. A gazdag aranyozással díszített mozaikok, ikonok, a mennyet idézően ragyogó bizánci belső tér kihívására az óriási üvegablakoknak köszönhetően, színes fénnyel ragyogó nyugati templomtér megalkotása felel. *(Ld. 1–2. kép)* A gótika fényszimbolikája kapcsán a latin nyugati kultúrának a – történeti okoknál fogva a kora középkorban gazdagabb örökséggel rendelkező – görögkeleti kereszténységgel, Bizánccal való versengése is kifejezésre jut. Egy erősödő, a 10. századi nyugati gazdasági fejlődéssel összhangban, felfelé törekvő társadalom igyekezetét láthatjuk ebben arra vonatkozóan, hogy olyan keresztény jelrendszert alkosson, amely monumentalitásában, művészi kifejezőerejében, a fényteológia megjelenítésében képes vetekedni az ortodox kereszténység addig egyedülálló alkotásaival.[37] Hiszen a Suger által is említett, az ortodox templomépítészet mintájának tekinthető, a bizánci művészet első aranykorában, a 6. század közepén megépített, aranymozaikokkal díszített konstantinápolyi Hagia Szophia, az építtető Jusztinianosz császár (ur. 527–565) szándéka szerint az akkori világ legmonumentálisabb, a mennyei szférát idéző alkotása. Ehhez nem voltak mérhetőek a 6–9. századi, a népvándorlási hullámokon túljutó, törzsi királyságokat alapító, a kereszténységhez csak fokozatosan kapcsolódó nyugati területek szakrális épületei, de a romanika nagyszerű bencés apátsági templomai sem érik utol méreteiben, fényűző díszítéseiben. Prokopiosz, 6. századi bizánci történész, a Jusztinianosz építkezéseiről szóló traktátusában *(Az építkezésekről)* ír a Hagia Szophia „szferoid kupolá"-jának jelentőségéről és esztétikai hatásáról, amelyben az építészeti formák és a színek, valamint a fény is szerepet játszik. Amint Bicskov megállapítja, a bizánci liturgiát áthatja a fény szerepe, a „lámpák és gyertyák meggyújtása, az istentisztelet bizonyos részeinél, a lámpaimák", de a liturgikus művészetben, a mozaik- és ikonképeken is „a fény sajátos, transzcendens környezetet hoz létre".[38] Jacques Maquet a Hagia Szophiáról azt állapítja meg, hogy „Az anyagi jelölők – mozai-

[36] Marosi 1997. 107.

[37] Duby 1984. 89–92.

[38] Bicskov 1988. 118–119., 135.

kok és a kupola – hétköznapi környezetünktől eltérő, magasabb szintű formákat jelenítenek meg. […] A transzcendenciát az esztétikai által megtapasztalva részesülünk az isteni transzcendencia eszméjében."[39] A bizánci fényűző egyházművészet tehát egyértelmű motiváció volt Suger számára: „Csodálatos és majdnem hihetetlen dolgokat hallottunk ugyanis több igazmondó férfiútól, így Hugó laoni püspöktől is, a Hagia Szophia és más templomok elsőbbségéről a mise celebrálásához szükséges ékességek tekintetében. […] Megvallom, nekem legfontosabbnak az látszott, hogy mind drágább és drágább dolgok legyenek mindenekelőtt a szentség szolgálatára."[40]

Nyugaton a bencés rendi apátságok latin kereszténységet behálózó szervezeti rendjének köszönhetően a templomépítészetben – a 10. század során kibontakozó romanika jegyében – a római építészeti örökség, a 4. századi keresztény bazilikatípus, valamint a kódexek közvetítette, alapvetően bizánci eredetű ikonográfia szétsugározódott. De a nyugati keresztény művészet igazi innovációja a 12. századtól kezdődően, a gótika jegyében bontakozott ki, amelyhez tehát – a Saint-Denis-be került pszeudo-dionüszioszi irat révén – az ortodox fénymisztika is döntően hozzájárult. Erwin Panofsky a 13. századi skolasztika szellemiségét hozta összefüggésbe a gótikával, amelyben szintén szerepet játszott a *manifestatio* mint a megvilágítás és tisztázás elve.[41]

3. kép
Muzsikáló angyal. Reims, Notre-Dame-katedrális nyugati rózsaablakának részlete. 13. sz.

A keresztény templom, funkciójánál fogva, a gyülekezetet befogadó templomtípusok csoportjába tartozik, építészeti megoldása a nagy befogadóképességű római középületek bazilikális elrendezésének szerkezetét örökítette tovább. A gótikus vázszerkezet két alapvető építészeti újítása a bazilikális rendszer olyan továbbfejlesztését oldotta meg, amely egyrészt a belső tér növelését,

[39] Maquet 2003. 234.
[40] Marosi 1997. 107.
[41] Panofsky 1986. 16.

másrészt a vaskos, tömör falak helyett vékonyabb, áttörhető falak építését tette lehetővé. Az egyik fontos újítás a csúcsív (korai alkalmazása a 6. század végi szíriai iszlám építészet), amelynek egyik első következetes alkalmazása a Suger vezette építkezés. A gótikus építészet a csúcsívet a normann építészetben kialakuló bordás boltozási eljárással kombinálta. A bordás boltozat a dongaboltozat továbbfejlesztéseként született meg, és már a kései román templomokban is alkalmazták. A falra egyenletesen nehezedő dongaboltozattal szemben ez a technikai megoldás lehetővé teszi, hogy a bordák tartsák a boltozat szerkezetét, a kitöltő boltsüvegrészeket pedig a bordákhoz kapcsolják. Az újítás eredményeként a bordák a megerősített, hozzájuk kapcsolódó oszlopokra, pillérekre vezetik át a boltozati súlyt, mentesítve ezzel a pillérek közötti falszakaszokat a boltozati súly nyomásának jelentős részétől.

A másik alapvető építészeti újítás a támív-támpillér rendszer, amely szintén hozzájárul a falazat vékonyabbá tételéhez, ezáltal a nagyméretű ablakok kialakításához. Mivel a bordás keresztboltozat nem gyakorol egyenletes nyomást a tartófalakra, hanem a négyszögbe foglalható keresztboltozatnak csupán a sarkaiba közvetíti a boltozati súlyt, az oszlopokra, pillérkötegekre nehezedő súly az épület külsején támasztékaira, támíveire helyeződik át.[42]

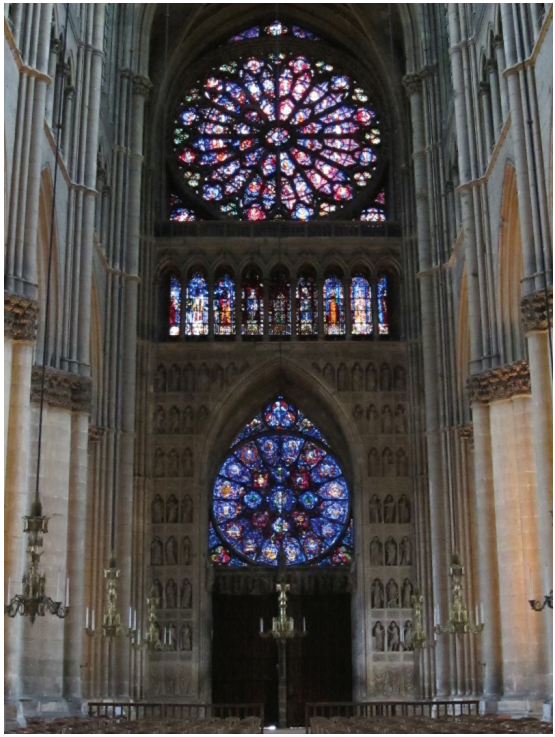
Az így kialakított jellegzetes gótikus vázrendszer funkciója a boltozati súly levezetése a szakaszosan elhelyezkedő pillérkötegekbe és az azokhoz kapcsolt külső támívépítményekbe, azaz a boltozati teher nagy részét kivezetik az épületből, és a külső támrendszerre terhelik át, ezáltal a pillérek közötti falfelületeket tömör falak helyett ablakok tölthetik ki, fényárt engedve be a templomtérbe. A díszes, figurális üvegablakok alkalmazásával különleges szín- és fényjáték jöhet létre, transzcendens látomássá téve a templombelsőt, így téve lehetővé a gótikus fényesztétika vizualizációját. A skolasztika és a spiritualizmus hatása mellett Wölfflin szintén a vallási ihletettséget hangsúlyozza, amikor a gótikus templombelsőt a felfelé tartó töretlen mozgások révén „a végtelen felé való kiterjesztés igyekezeteként értelmezi”.[43] Emellett a gótikus stílus és a korszak emberének tartása, mozgása, divatja közötti összefüggést is hangsúlyozza.[44]

[42] Cs. Tompos–Zádor–Sódor 1975. 442–445.; Entz 1973. 18–28.; Toman 2007. 40–48.; Szentkirályi 1980. II. 146–155.; Panofsky 1986. 26–28.

[43] Jantzen 2009. 87.

[44] Wölfflin 2009. 40–41.

Az üvegművészet



4. kép
Reims, Notre-Dame-katedrális, a nyugati rózsaablakok belső nézetben. 13. sz.

A középkori műalkotások jelentésének összetevői kapcsán elsősorban az írásbeli források kutatása áll a középpontban; a művészettörténetben az ikonológiai és részben a hermeneutikai irányzatok képviselik ezt az irányt. A szimbolikus jelentésrétegek elemzésének tárgya általában az elméleti háttér, a megfogalmazott, elbeszélhető tartalom feltárása. Ebben a felfogásban az alkotás azt jelenti, ami az írott hagyománnyal alátámasztható. Pedig ez a szemléletmód meglehetősen féloldalú eredményre vezet, ugyanis amikor egy emberi eszme/gondolat nem szavakban ölt testet, hanem vizuálisan, a képző- és iparművészeti technikák alkalmazásával a formai megvalósítás nem követheti teljesen analóg módon a beszédet és az írást, ahogy erre Oskar Bätschmann és Max Imdahl is felhívja a figyelmet.[45] Az alkotás formai elemei, valamint a mű anyagának tulajdonságai is aktivizálódnak, jelentéshordozóvá válnak, éppen ezért a műalkotás csak teljességében, formai jegyeinek figyelembevételével értelmezhető eredményesen.

A „fából vaskarika” mint az értelmetlenség példázata, a műalkotások esetében tökéletesen rávilágít az alkotás anyagából eredő, szemantikai tekintetben is meghatározó tényezőire. A fát ugyanis adottságai csak a tárgyak bizonyos körére teszik alkalmassá, a vassal szemben támasztott elvárásainkat nem ruházhatjuk rá. Ugyanígy, a műalkotások anyaga is magában hordoz bizonyos lehetőségeket, szinte predesztinált adottságokat. Két közismert példát említek ennek megvilágítására: ahogy lehetetlen elképzelnünk Michelangelo *Dávid*ját

[45] Vö. Bevezető tanulmány

gobelinként megszőve, ugyanígy elképzelhetetlen a *Hölgy egyszarvúval* kárpitsorozat egy-egy darabját mint márvány szoborcsoportot átalakítani. A Dávid-téma természetesen szerepelhet gobelinként, a kárpitszövés formai kereteihez, lehetőségeihez igazodó kompozícióban, de a közismert firenzei *Dávid*hoz – mindahhoz, amit ez műalkotás jelent – elszakíthatatlanul hozzátartozik anyaga is, a márványkő fizikai adottságai, jelentési köre, az anyag szimbolikus értéke.

A vizuális kultúra egyoldalú, az irodalmi, bölcseleti hagyományt középpontba helyező műalkotáselemzése és -értelmezése nem képes választ adni arra a lényeges kérdésre, hogy egy-egy művet miért éppen az adott anyagban formált meg alkotója, milyen inspirációt merített a mű anyagának lehetőségeiből. Úgy vélem, a vizualitás lényegéhez, és ezáltal a jelentés értelmezéséhez is hozzátartozik egy alapvető, de kevéssé tudatosított tényező: az alkotás testet öltésének, létezésének kerete, a mű anyaga. Az üvegablak-művészet kiemelkedő korszakának, a gótikus ablakművészetnek néhány példája jól megvilágítja az anyagban rejlő szemantikai tényező jelentőségét.

A Suger-féle kezdeményezést követően a 12–13. század során a francia királyi birtokokon, az Île-de-France területén, majd a latin kereszténység országaiban a gótikus székesegyházak kialakításában – a fentebb említett építészeti innovációnak köszönhetően – egészen különleges szereppel rendelkeznek az üvegablakok. E korszak forrásanyagából és szakirodalmából kiderül, hogy az üvegablak-készítés az üveg fényáteresztő képessége révén nemcsak hogy jelentős művészeti ággá emelkedett, hanem egyenesen a gótika esztétikájával leginkább összhangban álló műfajjá vált, nem véletlen, hogy a táblakép-, fal- és miniatúrafestészet fölé helyezték. Vajon miként emelkedhetett a Kr. e. 1. században bekövetkező technológiai újítás[46] után luxuscikkből tömegtermékké váló üveg kiemelt jelentőségűvé, egy korszak eszmei törekvéseinek legmarkánsabb tényezőjévé? Hiszen a források már az 5. századból tarka ablakokon átsugárzó fényről tudósítanak,[47] legrégibb fennmaradt üvegfestészeti emlékeink pedig a 10. századból valók. Mégis a 12–13. század, a gótika az üvegben rejlő szimbolikus érték kiaknázója. *(Ld. 3–4. kép)*

[46] A Kr. e. 8 – Kr. e. 2. sz. között az üveget kizárólag homokszemcsékből állították elő, és luxusterméknek számított, majd a Kr. e. 1. sz. közepétől Szíriában kialakították a fúvócsővel készített üvegedény-technológiát. A szükséges nyersanyagok: a kvarchomok, szóda, hamuzsír, ólom hozzáférhetőségének köszönhetően Európában a római kortól ismert technika volt.

[47] Pl. Sidonius Apollinaris, 5. sz.-i clermont-i püspök, valamint Adalberto, a reimsi St. Remigius 10. sz.-i püspöke ír üvegablakokról. Lyka 1905. 257.

Henry de Morant *Az iparművészet története a kezdetektől napjainkig*[48] című kötetében az óriási méretű, gótikakori üvegablakokat az üvegművészet csúcsteljesítményeinek nevezi, és azt a közismert nézetet fejti ki, hogy az üvegművesség az építészetnek köszönhette fellendülését, ahogy fentebb már részleteztem, a gótikus vázkonstrukció tette lehetővé a falak súlytól való felszabadítását, áttörhetőségét és az üvegablakok behelyezését. Mégis inkább kölcsönhatást kell hangsúlyoznunk az építő- és az üvegművészet között, amelyben az üveg fényáteresztő adottsága jelenthette az ösztönző erőt az ablakkialakítás és ennek következtében az építészeti konstrukció fejlesztésének folyamatában. Ugyanis éppen azért alkalmazták a 12. század közepétől kezdődően a már évszázadok óta ismert keresztboltozási technikát, hogy ennek révén fényáteresztő ablakokkal áttört falakkal helyettesíthessék a román kori dongaboltozatot egyenletesen tartó vaskos falakat, amely sötét belső terek kialakítását eredményezte.

A gótikus templomépítészet bazilikális elrendezésében a főhajó mellékhajótetőzetek fölé emelkedő része, a gádorfal a támív-, támpillér rendszernek köszönhetően áttörhetővé vált, a boltozat súlyát immár nem hordozó gádorfalak lehetőséget adtak az óriási méretű üvegablakok beépítésére. Az 1. kép a fénnyel telítődő, „fénnyel komponált" belső tér kialakításában meghatározó nagy-

5. kép
Párizs, Saint Chapelle. 13. sz. első fele.

[48] Morant 1976. 268–289.

méretű ablakok jelentőségét illusztrálja. Suger apát, akinek a *Könyve a kormányzása alatt történt dolgokról* című művéből hű képet kapunk a fény, a ragyogás esztétikai értéke iránti elkötelezettségéről is, a Saint Denis-templom egyik ablakán térdelve látható, mintegy felajánlásképpen üvegablakot tartva a kezében. *(Ld. 2. kép)* A kolostor templomának átépítése, a nagyobb, díszesebb üvegablakok beillesztése és a kegytárgyak pompája egyaránt azt a célt szolgálták, hogy a fénylő templomtér és a benne elhelyezett aranytól, drágakövektől ragyogó alkotások felidézzék a Mennyei Jeruzsálem fényét.[49] A fény metafizikai és esztétikai értékének tudatosítása tehát a gótikus építő- és üvegművészet meghatározó eszmei ösztönzője, amelyhez döntően hozzájárult az ortodox fénymisztika mellett a bizánci szakrális művészet évszázadokkal korábban kibontakozó, kiemelkedő színvonalának ösztönző hatása is.

A Saint-Denis-apátsági templom újjáépítéséről írt naplójában Suger büszkén írta a szentélyről: „ívesen körbefutó, kápolnákból álló, elegáns és dicséretes bővítés, mely szentséges ablakainak teljes, csodás és szakadatlan fényével hatva át a belsőt, ragyog szépségében".[50] Mindez a nagy ablakok kialakítását lehetővé tévő gótikus szerkezetnek és a „csodálatos", „új, gyönyörű változatosságú üvegablakok"[51] alkalmazásának volt köszönhető. Az ablakok jelentőségét az is jelzi, hogy a drágakövekkel díszített, arany kegytárgyak részletező leírása mellett az ablakok témáinak ikonográfiai leírását, képfeliratait is ismerteti az apát. Az üveg gótikus szemantikája az anagógia módszerét követi, amely eredetileg a klasszikus retorika helyettesítésen alapuló gondolatalakzata (*anagógé*[52]), majd a középkori keresztény szimbolizáció egyik alapformája.[53] Mivel a neoplatonista eredetű keresztény fénymetafizika szerint a menny lényege a fényesség, az anagogikus felfogás szerint minden olyan földi tárgy, amely fényes, képes a hívő szemlélőt a menny felé vezetni, és minél inkább rendelkezik

[49] Suger: „Ezért, midőn Isten házának díszítése iránti szeretetből a drágakövek sokszínű szépsége olykor elvont a külső gondoktól és tisztes szemlélődésre bírt, hogy a szent erények különbözőségeit az anyagi dolgokról a szellemiekre vigyem át, úgy tűnt, mintha látnám időzni magamat a világnak valamely távoli részén, mely nincs egészen a föld mocskában, sem teljesen az égi tisztaságban, s Isten kegyelméből ebből az alsóbb szférából anagogikus módon át tudnék kerülni a magasabb rendűbe." Marosi 1997. 107.; Eco 2002. 37.

[50] Marosi 1997. 114–115.

[51] Marosi 1997. 103.; 109.

[52] Az *anagógé* [gör. 'felvezetés'] eredetileg helyettesítésen alapuló gondolatalakzat.

[53] Az anagógia a középkori szimbolikus értelmezés egyike: a „Szentírás négyes értelme" a következő összetevőkből állt: történeti, allegorikus, tropologikus és anagogikus. Jantzen 1989. 192.; Eco 2002. 104–157.

A középkori szimbolikus gondolkodásmód jellemzése: „az egész univerzumot megjelenítő szimbolikus kapcsolatok nagy rendszere". Huizinga 1979. 206., 199–152.

egy anyag a ragyogás, a fényesség képességével, annál inkább betöltheti ezt a szerepet. A középkorban az aranyból, drágakövekből, üvegből készült műalkotások értékét, jelentőségét éppen az adta meg, hogy a fényhez kapcsolt szimbolikus és esztétikai értéket önmagukban, anyagi mivoltukban hordozták. Az üvegablakok festése a plasztikát nélkülöző, erős kontúrú figurális és mértani, ornamentális díszítést teszi lehetővé, amellyel éppen a kívánt ékkő-mozaik hatás érhető el.[54]

6. kép
Chartres, Notre-Dame-katedrális, lándzsaablak részlete. 13. sz.

Azt, hogy a gótikus üvegablak szemantikai tartományát mennyire meghatározta a fénymetafizika üvegablak-művészetet felértékelő volta, egy másik korabeli forrás is tanúsítja. Theophilus Presbyter *Könyve a különféle művészetekről*[55] a középkor képző- és iparművészeti technikáinak legteljesebb gyűjteménye. Ez a 11–12. század körül keletkezett irat olyan kompilatív jellegű mű, amely három részében a festészet, az üvegművesség és az ötvösség technikai fortélyait, az egész középkor során alkalmazott módszereit ismerteti. Műve bevezetőjében Theophilus „mennyei jutalmat kíván mindazoknak, akik hasznos kézi munkával és az újdonságok feletti gyönyörködtető töprengéssel elkerülni és eltiporni kívánják a szellem restségét és a lélek elkalandozását". Theophilus Európa különböző területeihez egy-egy jellegzetes művészeti ágat köt – „Frank-

[54] Lyka 1905. 250–296.; Eco 2002. 91–93.
[55] Marosi 1997. 74.

7. kép
Chartres, Notre-Dame-katedrális, Jessze fája lándzsaablak. 12. sz.

földhöz", mint írja, „az ablakok pompás változatossága"[56] kötődik. Művének II. könyve az üvegfestészetről szól, az üvegablak készítésének technikai útmutatásai mellett e technika szimbolikus értékeit is kifejti a könyv bevezetőjében. Eszerint az üvegfestmény más festészeti eljárásnál – táblakép-, falkép- és miniatúrafestészetnél – tökéletesebb, magasabb rendű, mivel a festett üveg fényáteresztő képességgel rendelkezik. Tehát az üveg fizikai, anyagi tulajdonságaiból – átlátszó, fényt átengedő sajátságából – erednek azok az adottságok, amelyek révén a ragyogás és a fény kiemelkedő esztétikai és szimbolikus értékeit más anyagoknál kifejezőbben képes közvetíteni. A 3. képen látható zenélő angyal figurája a fény jelentőségét jelzi az üvegfestmény kompozíciójában.

Ugyancsak az üveg fizikai és kémiai tulajdonságai teszik lehetővé az óriási méretű ablakfelületek színezését, figurális és ornamentális díszítését. E jellemzőből két meghatározó szimbolikus funkció következik. Egyrészt a katedrális belső terében látható színes fény természetfeletti hatással rendelkezik; az időjárástól és a napszakoktól függően gyengébb vagy éppen ragyogó intenzitású színes fény szűrődik be az ablakokon. A nagy felületen áttört falak óriási méretű ablakai, világító falként, mennyei látomás benyomását keltik. A 4. kép a reimsi Notre Dame nyugati homlokzatának rózsaablakát az oltár felől mutatja, érzékeltetve a kívülről a templomtérbe sugárzó délutáni fény intenzív hatását. A párizsi Saint Chapelle e törekvés végletekig vitt eredménye: a kőfalak teljesen eltűntek – a boltozatot az épületen kívüli támív- támpillér rendszer tartja –, ennek köszönhetően az egész épületet színes üvegablakok határolják. *(Ld. 5. kép)* Tehát az üvegablakok színezése, a rajtuk beáradó színes fény az egész gótikus tér szimbolikájának alapvető összetevője, a napfény pedig e művészet meghatározó tényezője – fizikai és optikai értelemben egyaránt.

[56] Marosi 1997. 76.

Másrészt az üvegablakok összességének óriási felülete a keresztény ikonográfia minden jelentős témájának ábrázolására teret biztosít. Az üveg festhetőségének köszönhetően az ablakok olyan biblikus és szentekhez kapcsolódó képtémák gazdag variációit tárják a szemlélő elé, amely a színesen fénylő üvegablakok domináns, anagogikus jelentése mellett eleget tesz a képi ábrázolással szemben támasztott, Szent Gergely-i illusztratív funkciónak is,[57] kiterjesztve a falak képi díszítését az ablakokra is. Az ablakok 12–13. századi figurális díszítésének meghatározó forrása a kódexek miniatúrafestészete.[58] Az azonos ikonográfiai téma és formai alakítás kódexbeli és üvegablakon történő ábrázolása között a döntő különbség viszont éppen az üveg anyagában keresendő: a fénylő kép jelentéstöbblettel rendelkezik a gótikus katedrálisok építtetői és a jelhasználó közösség számára.

Az üveglapok fémkeretekbe (kézzel kovácsolt vaspántokba) illesztése lehetővé tette a hatalmas méretű ablakfelületek kialakítását. A gótika kori ablakkészítő mesterek a szükségből (szó szerint) erényt kovácsoltak, amikor az üveget biztosító fémkeretet, az armatúrát geometrikus, strukturáló formaelemként illesztették be a nagy ablakfelületbe. Ez a számtalan variációs lehetőséget biztosító megoldás minden esetben a gótikus formavilág geometriájához illeszkedett. A fémváz vízszintes és függőleges tagolást tett lehetővé. A chartres-i Mária Magdolna lándzsaablakon például kör, félkör és rombuszformákban ábrázolták a figurális témákat, a 6. képen látható irgalmas szamaritánus történetét, az első emberpár teremtését és bűnbeesését ábrázoló – ugyancsak chartres-i – lándzsaablak négykaréjos és körformái, az előbbi példához hasonlóan, háromsávos rendszerré alakították a magas és keskeny felületet. A medalion típusú, mértani formákban ábrázolt, alulról felfelé olvasandó figurális képeket háló- és rácsornamentika, valamint külső mértani/stilizált növényi ornamens övezi és keretezi: e két felülettípus együttesen alkotja a gótikus üvegablak „szőnyeg"-szerű jellegét.

A chartres-i Notre-Dame-katedrális[59] azért kiemelkedő jelentőségű az üvegablakok vizsgálata szempontjából, mert az eredeti, 12–13. századi ablakok több-

[57] I. Szent Gergely pápa (540 k. – 604) a műalkotások illusztratív rendeltetéséről írja: „Ami az olvasni tudóknak az írás, a tanulatlan szemlélőnek ugyanaz a festészet, hogy azok, akik a betűket nem ismerik, legalább a falakon nézelődve olvassák azt, amit a kódexekben nem tudnak elolvasni". Marosi 1997. 28–29.

[58] Kurmann-Schwarz 2001. 468–483.

[59] Chartres-ban az 1020-as tűzvészben elpusztult karoling templom helyén kezdték el építeni azt a korai gótikus katedrálist, amelyből az 1194-es újabb tűzvész után csak a nyugati homlokzat maradt épen (Királykapu). Ezt követően az 1260-ig tartó építkezés során az érett gótika stílusában fejezték be a Notre-Dame-katedrálist.

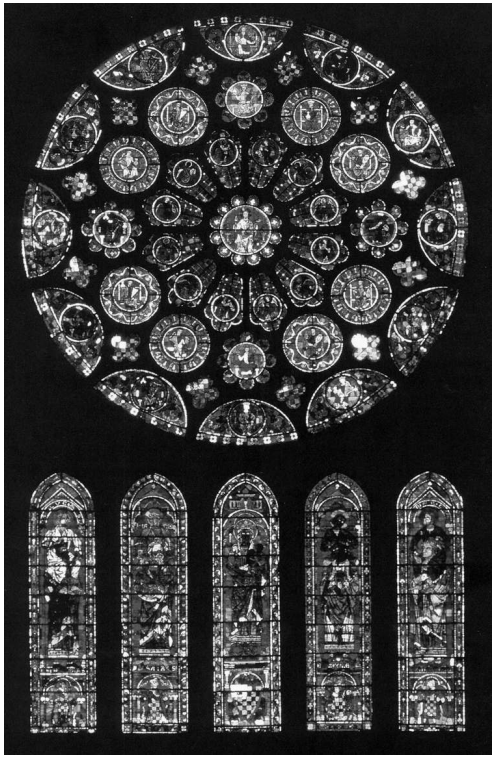
8. kép
Chartres, Notre-Dame-katedrális,
Mária a gyermekkel. 12. sz.

sége (a 186 figurális ablakból 152) máig ép.[60] A Chartres-i katedrális nyugati főkapuja fölött három monumentális méretű lándzsaablak kapott helyet 1150 körül: a középső ablak témája a Lukács evangéliuma alapján Jézus élete – az angyali üdvözlettől a jeruzsálemi bevonulásig. A tíz vízszintes és három függőleges sávra tagolt, táblázatjellegű fémváz (armatúra) egyenlő négyzetfelületeket biztosított az üvegművesnek, aki az egyes jeleneteket váltakoztatva foglalta körívekbe és négyzetekbe, elkerülve ezzel a formai egyhangúságot. A chartres-i nyugati homlokzaton – az előbb említett Jézus élete ablak mellett elhelyezkedő, 1150 körül készült ablak a Jessze fája ikonográfiai téma ábrázolása, amely Jézus származásának ábrázolása. A képtéma az egyik ószövetségi próféta, Izajás Jézusra vonatkoztatott messiási jövendölése (Iz 11,1–10) amely szerint Izrael messiása Dávid házából származik. A kompozíció alján fekvő Jessze/Izáj, (Dávid apja) álmában ágyékából fa serken, amelynek legvégső hajtása a lándzsaablak tetején ábrázolt Jézus. Ezt a számos művészeti ágban megalkotott (Saint Denis-ben is lándzsaablakon ábrázolt) képtémát a 12. századi mester úgy oldotta meg, hogy a rendelkezésre álló lándzsaablak nyolcszor három felosztású mezőjét egyetlen, a fa vertikalitását jelző kompozícióval töltötte ki, kiindulópontként az alvó Jesszével. *(Ld. 7. kép)*

Chartres 12. századi ablakai kék-vörös színvilágának leghíresebb példája a trónoló Szűzanyát ábrázoló, déli oldalon elhelyezett ablak, amelynek fényvilágát és kontúrjait a 8. kép mutatja. A déli rózsaablak és az alatta elhelyezett öt

[60] Jantzen 1989. 180–187.; Miller 1980. 9–12.; Huyghe 1981. 337.

lándzsaablak 1224 körül készült el. A rózsa mérműveibe illesztett, koncentrikusan elhelyezkedő félkör- és körelemei a 24 apokaliptikus vén figuráját és 12 angyalt jeleníti meg, a rózsa centrumában pedig az ítélő Krisztus látható. A Jelenések könyvén – mint szöveghagyományon – alapuló mennyei jelenet a színes üveg fénylő felületének köszönhetően vált képessé a spirituális jelentés közvetítésére. Az öt lándzsa a keresztény teológia egyik alaptételét, az Ó- és Újszövetség összetartozását ábrázolja, amely a Mt 5,17-re vezethető vissza. A középső, gyermeket tartó Szűz Máriát két-két, a négy evangélistát vállán tartó próféta övezi – balról a Lukács evangélistát vállán tartó Jeremiás; Mátét tartó Izajás; Jánost tartó Ezékiel; Márkot vállán hordó Dániel.[61] *(Ld. 9. kép)* A próféták alatt a donátor házaspár (Bretagne hercege, Pierre Mauclerc és hitvese, Alix de Thouars) imádkozó alakja látható.



9. kép
Chartres, Notre-Dame-katedrális, déli rózsaablak.
13. sz.

Egy kiemelkedő művészeti korszak meghatározó művészi ága, a gótikus üvegművészet (stílusosan) megvilágítja azt a meghatározó szerepet, amelyet a megformálás anyaga hordoz az alkotás komplex jelentésében. Az üvegablakok teremtette, fénnyel komponált gótikus templombelső jelentésére, a fényszimbolikára is érvényes a szemiotika megállapítása, amely szerint a jelentés a hozzárendelésből adódik – amely a jelalkotó aktív cselekedete, ezért a szimbólumok esetében domináns a pragmatikai jelentésdimenzió, a szabály megalkotása és a szokás, amely fenntartja a közösségben a szimbólum használatát.[62]

[61] A 12. sz.-i korai skolasztika kiemelkedő képviselőjétől, Chartres-i Bernardustól ered az a saját kora tudósaira vonatkozó híres mondat, amely szerint „óriások vállain álló törpék"-nek tekinthetők azok, akik a tudományosság eredményeinek elsajátításával távolabb láthatnak, mint elődeik. le Goff 1979. 20.

[62] Szívós 2012. 292.

SZAKIRODALOM

Bätschmann, Oskar, 1998. *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába.* Bp. Corvina.

Biblia, 1982. Bp. Szent István Társulat.

Bicskov, Viktor, 1988. *A bizánci esztétika.* Bp. Gondolat.

Chadwick, Henry, 1999. *A korai egyház.* Bp. Osiris.

Cs. Tompos Erzsébet – Zádor Mihály – Sódor Alajos, 1975. *Az építészet története. Középkor.* Bp. Tankönyvkiadó.

Duby, Georges, 1984. *A katedrálisok kora.* Bp. Gondolat.

Eco, Umberto, 2002. *Művészet és szépség a középkori esztétikában.* Bp. Európa.

Entz Géza, 1973. *A gótika művészete.* Bp. Corvina.

Határ Győző, 1998. *A fény megistenülése.* Bp. Terebess.

Huizinga, Johan, 1979. *A középkor alkonya.* Bp. Európa.

Huyghe, René (ed.), 1981. *Larousse Encyclopedia of Byzantian & Medieval Art.* London – New York. Hamlyn.

Jantzen, Hans, 1989. *Francia gótikus székesegyházak.* Bp. Corvina.

Jantzen, Hans, 2009. A művészettörténeti térfogalomról. In: Bacsó Béla (szerk.), *Tér, fenomén, mű.* Bp. Kijárat. 56–104.

Johannes Scotus Eriugena, 1988. Magyarázatok Szt. Dionysius Égi hierarchiájáról. In: Redl Károly (szerk.), *Az égi és a földi szépről.* Bp. Gondolat. 245–246.

Kurmann-Schwarz, Brigitte, 2007. Gótikus üvegablakok. In: Toman, Rolf (szerk.), *Gótikus stílus.* Bp. Vince Kiadó. 468–483.

le Goff, Jacques, 1979. *Az értelmiség a középkorban.* Bp. Gondolat Kiadó

Lyka Károly, 1905. Az üvegfestés. In: Ráth György (szerk.), *Az iparművészet könyve* II. Bp. Atheneum. 250–296.

Maquet, Jacques, 2003. *Az esztétikai tapasztalat. A vizuális művészetek – antropológus szemmel.* Debrecen. Csokonai.

Marosi Ernő (szerk.), 1997. *A középkori művészet történetének olvasókönyve. XI–XV. sz.* Bp. Balassi.

Maróth Miklós, 1995. Az újplatónikusok esztétikai nézeteiről. In: Tar Ibolya – Szőnyi György Endre (szerk.), *Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés. (Ikonológia és Műértelmezés 5.)* Szeged. JATEPress. 15–24.

Miller, Malcolm, 1980. *Chartres Cathedral. The Medieval staind glass and sculpture.* London, Pitkin Pictorials Ltd.

Morant, Henry de, 1976. *Az iparművészet története a kezdetektől napjainkig.* Bp. Corvina.

Panofsky, Erwin, 1984. *A jelentés a vizuális művészetekben.* Bp. Gondolat.

Panofsky, Erwin, 1986. *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás.* Bp. Corvina.

Plótinosz, 1986. *Az Egyről, a szellemről és a lélekről.* Bp. Európa.

Proklosz, 1995. A metafizika elemei. In: Tar Ibolya – Szőnyi György Endre (szerk.), *Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés. (Ikonológia és Műértelmezés 5.)* Szeged. JATEPress. 131–135.

Proklosz kommentárja Platón Nap-hasonlatához. 2004. In: Lautner Péter (szerk.), *Pogány teológia I. Szövegértelmezés és rendszeralkotás a Plótinosz utáni platonistáknál.* Bp. Kairosz. 65–121.

Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész, 1994. A mennyei hierarchiáról. In: Háy János (szerk.), *Görög egyházatyák.* II. Atlantisz. Bp. 213–258.

Redl Károly (szerk.), 1988. *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez.* Bp. Gondolat.

Szentkirályi Zoltán, 1980. *Az építészet világtörténete.* I–II. Bp. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.
Szívós Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* Bp. Loisir.
Toman, Rolf (szerk.), 2007. *Gótikus stílus*. Bp. Vince.
Vanyó László, 1995. *Katekézis, költészet és ikonográfia a 4. században.* Bp. Jel.
Wölfflin, Heinrich, 2009. Bevezetés egy leendő építészet-lélektanhoz. In: Bacsó Béla (szerk.), *Tér, fenomén, mű.* Bp. Kijárat. 7–43.

KÉPEK FORRÁSA

1. kép: https://www.lssu.edu/faculty/jswedene/images/3207094-St_Denis_November_2006-Paris.jpg
2. kép: Donald Matthew, 1983. *A középkori Európa atlasza*. Bp. Helikon. 174.
3. kép: Huyghe, René (ed.), 1981. *Larousse Encyclopedia of Byzantian & Medieval Art*. London – New York. Hamlyn. 335.
4. kép: http://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth212/reims.html
5. kép: http://www.euroscope.fr/images/produits/big/82/st_chapelle_vitraux.jpg
6. kép: http://www.wga.hu/art/zgothic/stained/13c/03f_1201.jpg
7. kép: http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth212/chartres_stained_glass.html
8. kép: http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth212/chartres_stained_glass.html
9. kép: http://www.wga.hu/art/zgothic/stained/13c

„Éberen kell figyelnie minden jelre, amit adtál nekünk" – A sziú rítusszimbólumok eredete*

„A vallásos szimbólumok egyeztetik össze az adott életstílust és a sajátos (leggyakrabban magától értetődő) metafizikát, és úgy tartják fenn mind a kettőt, hogy egyik a másiktól nyeri autoritását."

Clifford Geertz[1]

A rítusszimbólumok kérdéskörének egy lehetséges megközelítésére vállalkozom tanulmányomban, amelyhez *A szent pipa* című kulturális antropológiai kötetben közzétett sziú rítusok forrásanyagát veszem alapul. A törzsi rítusokat ismertető sziú adatközlő férfinak, Fekete Jávorszarvasnak a forrásközlésben szereplő megállapítása szerint „valamely cselekedet vagy dolog ereje jelentésében és annak megértésében rejlik".[2] A rítusszimbólumok tehát megértendőek, értelmezhetőek. Dömötör Tekla, kutatóként, hasonlóképpen fogalmaz: „A rítust végrehajtóknak érteniök kell a rítus »nyelvét«, s e rítusnyelv elsajátítása tanulás útján történik."[3]

De vajon honnan erednek a rítusok tradicionális szimbólumai és a jelentéseik – a rítusok gyakorlói szerint? Elsőként a vallási rítusok és a rítusszimbólumok témakörében törekszem az alapfogalmak tisztázására, majd a forrásul választott rítusleíró szöveget mutatom be, végül rátérek a szövegben megjelenő, a rítusszimbólumok „eredetére" vonatkozó részek elemzésére. Ebben meghatározó elméleti keretet biztosít a szemiotikai pragmatika, a jeltudomány – szin-

* A tanulmány korábbi változata: „Éberen kell figyelnie minden jelre, amit adtál nekünk." Avagy a sziú rítus-szimbólumok eredetének kérdéséhez. *Vallástudományi Szemle* 2010/3. 116–128.

[1] Geertz 2001. 75.

[2] Brown 2004. 503.

[3] Dömötör 1974. 25.

taktika és szemantika melletti – harmadik résztudománya, amely a jelhasználó és a jelhordozó közötti viszonnyal, a jelentés e dimenzióban való keletkezésével foglalkozik.[4] Charles Morris felhívja a figyelmet arra, hogy a pragmatikai vizsgálódás a társadalmi dimenziót is magában foglalja, valamint rámutat a jelértelmező jelre vonatkozó tudásának jelentőségére.[5] A pragmatikai kutatás jelentőségét éppen az adja, hogy a jelentésképződés meghatározó viszonyát, a jelértelmező/jelhasználó közösség és a jelhordozó kapcsolatát helyezi középpontba. Hiszen a jelentés csak valós jelviszony keretében létezik, amely mindig egy-egy konkrét jelértelmező, jelhasználó (közösség) számára közvetít tartalmat, ezért megragadásához, értelmezéséhez mindig a konkrét pragmatikai dimenzió megértésére kell törekedni.[6]

A vallási rítusok – elméleti keretek

A vadászó népek állatokhoz való viszonyára és ezzel összefüggésben a sajátos rítusszimbolikában betöltött szerepükre – a korai kulturális antropológusok és valláskutatók mellett – már Aby Warburg, az ikonográfiai módszertant kidolgozó kultúrtörténész is felfigyelt. Az állatmaszkos vadásztáncról – a pueblo indiánok között, 1896-os amerikai útja során szerzett tapasztalatai alapján – a következőt állapította meg: „a mímes állattáncban az imitáció egy valamely külső lénynek való önmegadás határozottan vallásos, rituális aktusa. A maszkos tánc az úgynevezett primitív népeknél lényegét tekintve a kollektív vallásosság megnyilvánulásának egyik példája."[7]

A „hiedelem/hit alapú rítusok" társadalmi vonatkozásait, funkcióit a kulturális- és szociálantropológiai kutatások már a 20. század elejétől terepkutatások nyomán, elméleti munkákban tisztázták, ahogy erre Verebélyi Kincső összefoglaló tanulmánya is felhívja a figyelmet.[8] A vallási rítusok sokrétű jelalkalmazása, a rítusszimbólumok jelrendszere a társadalom működésben nyilvánul meg és válik elemezhetővé. Ebben a témakörben a szimbolikus antropológia kiemelkedő képviselőjének, Victor Turnernek a kutatási eredményei megkerülhetetlenek. Turner afrikai terepmunkái során a rítusokon belül rítusszimbólumokat különböztetett meg, amelyeket a rituálé legkisebb, végső egységének tekintett: „A szimbólumok, amelyeket terepmunkán megfigyeltem, tárgyak, cselekmé-

[4] Szívós 2012. 319.
[5] Morris 2005. 79–80.
[6] Szívós 2012. 121.
[7] Warburg 1995. 240.; Szőnyi 2004. 213–218.
[8] Verebélyi 2010. 16–17.

nyek, viszonylatok, események, gesztusok és térbeli egységek voltak egy rituális szituációban…”[9] Viszont a rítusszimbólumok értelmezéséhez, jelentéseik és a szimbolizáció folyamatának elemzéséhez a teljes rítus ismerete szükséges. Turner szerint a rítus mindenekelőtt egy szimbolikus aktus: azaz a cselekvéssor elemei, a környezete, a kultikus tárgyak mindegyike szimbolikus jelentéssel bír.[10] Ugyanakkor a rítus egyben közösségi élmény is, amelynek érzelmi intenzitását az adja, hogy az érzékszervek teljes körére hat, ahogy erre már a strukturális funkcionalista Alfred R. Radcliffe-Brown is felhívta a figyelmet *Vallás és társadalom* című tanulmányában: „Fontos… a vallást működésében, a vallás gyakorlatában tanulmányoznunk.”[11] Turner – Arnold van Genepp rítuselmélete nyomán – az élet folyamatát taglaló eszközként értelmezte a rítusokat.[12] Amikor Turner „a vallás aspektusainak tapasztalati vizsgálatára”, azaz a rítusok elemzésére irányítja a figyelmét, arra a következtetésre jut (Claude Lévi-Strauss kognitív modellekre vonatkozó strukturalista kutatásával egybehangzóan), hogy a rítusok szimbolikus jelentésrétegeit, összetettségét tekintve nem csupán a kultúrák sokszínűségét reprezentálják, hanem annak univerzalitását is, a szimbolika – szemiotikai tekintetben a jelalkalmazás – ugyanis hasonlóképpen gazdag mindenütt.

A rítusokat mint univerzális kulturális jelenségeket a humánetológiai kutatások is elemzik. Csányi Vilmos megállapítása szerint a rítusoknak a „humán viselkedéskomplexum” egyik tényezőjeként – elsősorban a csoportélet összehangolásában van alapvető szerepe.[13] Ez a szociális funkció, az érzelmi és viselkedési szinkronizáció, amelyet a közösségi rítusok valósítanak meg, alapvetően hozzájárultak/hozzájárulnak az emberi csoporttársadalmak hatékonyságához, sikeréhez. Csányi *A kognitív funkciók fejlődése: rítus, szabály, idő* című tanulmányában (Turner fentebb idézett gondolatmenetéhez hasonlóan) hangsúlyozza, hogy a rítusok megléte valamennyi emberi csoportban/közösségben, társadalomban megfigyelhető, függetlenül a szervezettség bonyolultságától.[14] A humánetológia annyiban ad új, értékes megközelítést a rítus mint univerzális kulturális jelenség értelmezéséhez, hogy megvilágítja, milyen emberi képességek

[9] Dömötör 1974. 27–28. Az idézet forrása: Turner, Victor, 1964. Symbols in N'dembu Ritual. In: Max Gluckman (ed.), *Closed Systems and Open Minds*. Chicago. 20–23.

[10] Turner az afrikai ndembuk körében 1950–1954 között folytatott antropológiai kutatómunkája alapján fogalmazta meg többek között a vallásgyakorlatra, a rítusok kulturális szerepére vonatkozó nézeteit. Turner 2002. 11–16., 67.; Verebélyi 2010. 17.

[11] Radcliffe-Brown 2004. 148.

[12] Elsősorban afrikai terepvizsgálatainak adataira támaszkodva.

[13] Csányi 2000. 69–72.

[14] Csányi 2000. 94–121.

kialakulása volt szükséges a rítusok megalkotásához. Kiemeli a szociális vonzódást, a szabálykövető magatartást és a szimbólumhasználatot mint három fő tényezőt.[15]

A rítusok kialakítását feltételező harmadik fő képesség tehát az emberi csoport közös jelrendszer-alkalmazása, amelyet elsősorban a szemiotika tudománya elemez behatóan. Számos jelrendszer és jelstruktúra kap szerepet a rítusokban: a csoport minden tagja által ismert, értelmezhető auditív, vizuális, zenei és dramatikus jelalakzatok sokasága. A rítusokban jelek alkalmazásával fejezik ki azt a ciklust (pl. emberi életciklus, ökológiai ciklus), amelyhez tartalmilag kapcsolódnak. A rituális szertartás teszi lehetővé, hogy az újabb generációk is érzelemmel éljék át a közösség hagyományait, bekapcsolódjanak a csoportlétbe és aktívan megtanulják az adott kultúra tradícióit: mítoszokat, erkölcsi értékeket, írott és íratlan szabályokat, és az ezeket kifejező kulturális jelrendszert. „A rítus viselkedési mintázatai, a felhasznált szimbólumok gazdagsága és egymással történő összefonódása nemcsak egyfajta tudáshordozó, […] hanem egy aktív dinamikus rendszer is, amely a benne foglalt ismeretek és hiedelmek újbóli érzelmi elfogadását és memorizálását is lehetővé teszi."[16]

A szent pipa című könyv tökéletesen példázza azt, hogy a rítusok sajátsága a következetesen kidolgozott jelrendszer és jelhasználat, a rítus valamennyi elemének gazdag jelentéssel való telítése, valamint azt is, hogy a rítus egyik alapvető funkciója a közösség-összetartó erő. Ezt illusztrálja a sziú naptáncrítus végén olvasható záró gondolat: „…mindenki nagyon boldog volt, az emberek örvendeztek, mert nagy dolgot vittek ma véghez, s az elkövetkező telek során, e nagy szertartás révén, bőven áramlik majd az erő a törzs életébe".[17] Erre a szociális funkcióra több rítusismertetésnél is utal az adatközlő: „Szent rítust hívunk most életre, amely egész népünk javára válik";[18] „Tetteitekkel ma megerősítettétek népünk szent abroncsát. Szent középpontot hoztatok létre, amely mindig veletek lesz, és szorosabb rokonságra léptetek a mindenség dolgaival."[19] Azaz, a rítusok szakrális célzata, a szent és a profán szféra összekapcsolása, szervesen egybefonódik más kulturális, társadalmi és pszichológiai funkciókkal. Éppen ezért, hangsúlyozza Geertz, a vallásantropológiának a val-

[15] Csányi 2000. 95–97.
[16] Csányi 2000. 101.
[17] Brown 2004. 566.
[18] Brown 2004. 582.
[19] Brown 2004. 565.

lást felépítő, szimbólumokban kifejeződő jelentésrendszerek elemzése mellett figyelembe kell vennie a szociokulturális és pszichológiai folyamatokat is.[20]

A rítusismertető forrás

Az elemzésül választott szöveg egy vallásantropológiai forrás, amely az oglala sziú népcsoport vallási rituáléit ismerteti, és egyben a rítusok mitikus eredetét, a konkrét szertartás-kialakítást, az „első rítus” elbeszélését és a rítusok során alkalmazott szimbólumok, jelalakzatok magyarázatát is magában foglalja. Műfaját tekintve a szokásmagyarázó történetekkel mutat rokonságot, amelyeket Dömötör Tekla a néprajzi szöveghagyomány egyik fontos típusaként határoz meg. Ezek általános jellegzetessége, hogy a vallásos magyarázat mellett lokális, történeti jellegű szokásmagyarázat is fűződhet a népszokásokhoz, amely gyakran utólagos, fiktív magyarázat, olykor kontrollreakcióként értelmezhető racionalizáló magyarázat.[21] Ezek a jegyek is megfigyelhetőek *A szent pipa* című forrásanyagban, hiszen magyarázat kapcsolódik minden rítuselemhez, általában szemantikai szempontú, amely a jelhordozó és jeltárgy megnevezésére és a jelviszony meghatározására irányul. Például a naptáncrítus ismertetése során ezt olvashatjuk a dobról: „Mivel a dob gyakran az egyetlen hangszer, amit szent rítusainkon használunk, talán itt el kell mondanom azt is, miért különösen szent és fontos hangszer ez számunkra. A dob kerek formája a mindenség egészét jelképezi, az egyenletes, erős dobbanások pedig az érverés, a mindenség középpontjában lüktető szív.”[22] A rítusismertetések során többségében szimbólumjelekről olvashatunk. A szimbólum a legsokoldalúbb, legtöbb változatot felmutató jeltípus, amely az emberi jelhasználat specifikuma. Már Peirce jeltipológiája is kiemelte, hogy a szimbólumok jelviszonyában meghatározó a jelhasználó közösség megegyezése a jelhordozó és a jeltárgy összekapcsolásában.[23]

A rítusismertetőkhöz kapcsolódó magyarázatok jellegzetes példája az „első rítus” felidézése, melynek révén a rítus kezdeményezője (a voltaképpeni jelalkotó): „…elmondta nekik, mely eszközöket kell elkészíteniük, és egyenként elmagyarázta a rituális tárgyak jelentését.”[24] Ezt a törekvést szemlélteti a következő részlet is:

[20] Geertz 2001. 115–117.

[21] Dömötör 1974. 49–53.

[22] Brown 2004. 536. Fekete Jávorszarvas Fékevesztett Ló oglala főnök unokaöccse volt, aki 1876-ban a fehérekkel szembeszálló, Ülő Bika által vezetett préri-indián harci szövetségbe tartozott. Utley 2004. 122., 168.

[23] Peirce 2005. 29., 37.; Szívós 2012. 289., 291.

[24] Brown 2004. 538.

1. kép
Fekete Jávorszarvas. (fotó) 1931.

„Készítsetek nyakéket vidrabőrből, és arra függesszetek egy körformát, közepén kereszttel. Azon a négy ponton, ahol a kereszt a körrel találkozik, sastollak függjenek, ezek a mindenség négy Erejét, valamint a négy kort jelképezik. […] Vágjatok ki nyersbőrből egy hánepi vít, amely a növő holdat formázza, mivel a hold egy személyt jelképez, és ugyanakkor minden dolgot, mert minden teremtett dolog növekszik és apad, él és meghal. Azt is meg kell értenetek, hogy az éjszaka a tudatlanságot jelképezi, de a hold és a csillagok elhozzák a sötétségbe Vákántánka fényét. Mint tudjátok, a hold keletkezik és elmúlik, de aneptu ví, a nap örökké él; a nap a Fény, és ezért Vákántánkához hasonlatos."[25]

A szövegből kibontakoznak a szóban hagyományozott szertartások narratív elemei, a rítusjelképekre vonatkozó kommentárok, valamint rítusinstrukciók. Ez utóbbit példázza a következő részlet: „Lassú Bölény ezután a szarvainál fogva fölemelte a bölénykoponyát s miközben varázséneket kántálta, a bölényfej orrából vörös füst tört elő. Bölény módjára a bölényfejjel taszigálni kezdte a leányt, és a vizes edény felé lökte őt, a leány pedig letérdelt, és négyet kortyolt az edényből…"[26]

A rítusismertető szöveg lejegyzésének körülményeit is fontos megemlíteni, hiszen az antropológiai források tekintetében alapvető a hitelesség kritériuma. A rítusok szóbeli ismertetése, amelyet Joseph E. Brown amerikai antropológus (Indiana University) 1947-ben magnóra rögzített, egy olyan idős oglala-sziú férfitól, Fekete Jávorszarvastól (1862 k. – 1950) származott, aki gyermek- és ifjúkorában aktív résztvevője, sőt beavatottja[27] volt törzse vallási kultúrájának. Elhivatottságát ifjúkori látomásból eredeztette, amelyet egy 1931-es antropológiai adatgyűjtés során John G. Neihard jegyzett fel, majd közölt.[28] *(Ld. 1. kép)*

[25] Brown 2004. 538.

[26] Brown 2004. 589.

[27] A sziú hagyományokra és a rítusokra vonatkozó ismereteket Fekete Jávorszarvas törzsének egyik bölcsétől, Szarvasfejtől tanulta. Brown 2004. 476., 479.

[28] Fekete Jávorszarvas látomásának beszámolója: Halifax 2006. 115–122. Az idézet forrása: Neihard, John G. 1961. *Black Elk speaks.* Lincoln. University of Nebraska Press. 20–23.

Fekete Jávorszarvas rítusismertetőit az adatközlő fia fordította lakota nyelvről angolra. Amint Joseph E. Brown hangsúlyozza, Fekete Jávorszarvast „mindent átható küldetéstudat ösztönözte arra, hogy elkészítsük ezt a könyvet, amelyben elmagyarázza az oglala sziú indiánok legfontosabb szertartásait, mert azt remélte, hogy ily módon népe jobban megérti majd tulajdon indián hagyományainak igazságait”.[29]

A motiváció megértéséhez az is hozzátartozik, hogy „sok mondanivalója van a szent dolgokról, mielőtt azok végképp elenyésznek”.[30] Hiszen az antropológiai munka készültekor, 1947-ben lényegében már holt kultúra rítusairól van szó, amely magát a rítusismertetést is befolyásoló tragikus szituáció, a jelhasználó közösség kultúrájának szétesése következtében a jelelhalás szemiotikai jelensége.[31] Egy elpusztított törzsi kultúra egyik idős túlélője visszaemlékezés során foglalja össze népének szakrális hagyományait. Ugyanis a 19. század utolsó évtizedeiben a sziú kultúra létalapja, az észak-amerikai préri ökológiai körülményeihez alkalmazkodó lovas-nomád bölényvadász életmód a fehér telepesek gazdasági érdekei és katonai túlsúlya következtében, a bölények csaknem teljes kiirtásával és a préri-indiánok rezervátumokba kényszerítésével összeomlott.[32] Mindezek következtében az antropológus által rögzített szöveg több mint az egykori rítusok pusztán leíró ismertetése. A körülmények, és a sajátos motiváció, a „küldetéstudat” befolyásolják Fekete Jávorszarvas elbeszélését, rítusismertetőiből a teljességre való törekvés ered. Megjelenik bennük a rítusok mitikus eredeztetése, a szertartások aprólékos forgatókönyve, az alkalmazott jelek szemantikája, a rítusok során elhangzó szövegek, kultikus formulák, dramatikus elemek, cselekedetek elbeszélése is, amelyek érzékelhetővé teszik a rítus folyamatát, sőt, még a rítusban résztvevők reflexióira is kitér. A rítusok számos esetben szinte megelevenednek, mintegy pótolva az egykor valóságos rítuscselekmények jelenbeli hiányát. Fontos leszögezni, hogy a több évtizeddel korábbi szakrális hagyományokra való 1947-es visszaemlékezés megfeleltethető és megegyező a sziú rítusok más forrásokban szereplő adataival, leírásaival.[33]

[29] Brown 2004. 477.

[30] Brown 2004. 476.

[31] Szívós 2012. 442.

[32] Brown 1973. 241–306.

[33] Utley 2004. 22–23.
„Rítusok, szertartások és egész kultuszok származtak álmokból, s innen merítették jelentésüket.” Utley 2004. 51. Ülő Bika sziú főnök naptáncrítusának ismertetése: Utley 2004. 173.
A Fehér Bölény Asszony története: Lame–Erdoes 2004. 251–252. A naptáncrítus ismertetése: Lame–Erdoes 2004. 195–209.

2. kép
George Catlin: *Préri indiánok bölénytánca.* Smithsonian American Art Museum, Washington. 1835 k.

Viszont ez a forrás – az említett történelmi körülményekből eredően – azt a valós rítusszituációt nem közvetítheti, amellyel a résztvevő megfigyelés módszertana szolgálhat az antropológus rituselemzők számára, és amelyet az afrikai terepmunkái alapján Turner a következőképpen világít meg:

„…nem tudtam analizálni a rítusszimbólumokat anélkül, hogy más »eseményekkel« való időbeli viszonylatukban is vizsgáljam őket. Mert a szimbólumok lényegükben társadalmi folyamatokhoz kapcsolódnak. A rítus lejátszódását úgy láttam, mint társadalmi tevékenységek meghatározott fázisait, amelyekkel egyes csoportok alkalmazkodtak a belső változásokhoz és alkalmazkodtak külső környezetükhöz. Ha ebből a szempontból nézzük, a rítusszimbólum a szociális tevékenység faktora, pozitív erő egy cselekvés-mezőben. A szimbólum összekapcsolódik emberi érdekekkel, célokkal és eszközökkel, akár kimondottan meghatározzák ezeket, akár ezeket ki kell következtetni a magatartásukból."[34]

A szemiotikai pragmatika is kiemeli a jelek vizsgálatának társadalmi-szociológiai vonatkozásait, hiszen a jelképek, rítusszimbólumok társadalmilag kontextualizált alkalmazásának vizsgálata magával vonja a jelhasználó közösségnek a vizsgálatát is, amelynek társadalmi helyzete és dinamikája erőteljesen befolyásolja a jelalakzatok megválasztását és használatát.[35] A rítusok szociális-gazda-

[34] Dömötör 1974. 27–28.

[35] Szívós 2012. 326.

sági dimenziói nélkül valóban nem tárulhat fel a rítust kialakító és éltető alap, amely a szakrális hagyományoknak a kultúra teljes rendszerébe való integrálódását biztosítja. A szociálantropológia funkcionalista irányzata által bevezetett – Bronislaw Malinowski által kidolgozott[36] – résztvevő megfigyelésre alapozott rítusleírások módszertani hozzájárulása a rítuskutatáshoz csak élő kultúra esetében valósítható meg; a sziú rítusoknak ezt a dimenzióját már csak az egykori életmódra vonatkozó egyéb történeti forrásokból lehet kiegészíteni és rekonstruálni. A bölényvadász életmódot folytató oglala sziúk kultúrhérosza, jellemzően, az úgynevezett „Fehér Bölényborjú Asszony”, rítusaik visszatérő szimbolikus kelléke a bölénykoponya, a bölényt formázó motívum, illetve a bölényekre utaló szertartásos mozgásformák. Ruth Benedict kulturálisintegráció-elméletét[37] remekül igazolja Utley sziú kultúrára vonatkozó összegző megállapítása: „Mivel a gazdasági élet a bölényen alapult, szoros kapcsolatba került vele a társadalmi és politikai szervezet, a vallási hiedelem és gyakorlat is.”[38] Hiszen a nomád sziúk vándorlása, éves életciklusa is a bölénycsordák vándorlásához igazodott, ez befolyásolta a törzs és a vadászcsapat kormányzó testületeinek formáját és funkcióit, valamint mítoszaikban és szertartásaikban is központi szerepet töltött be a bölényvadászat sikerének optimalizálása. *(Ld. 2. kép)* A sziú rítusleírások megfelelnek Clifford Geertznek a jelentéskutatás paradigmájára vonatkozó meghatározásának is, amely szerint „a szakrális szimbólumoknak az a szerepük, hogy szintetizálják egy nép ethoszát – életük minőségét, jellegét és színezetét, morális és esztétikai stílusát és módját, világnézetüket –, azt a képet, amelyet a puszta valóságban létező dolgokról fenntartanak, a rendről vallott legátfogóbb elképzeléseiket”.[39]

A rítusszimbólumok „eredete”

A Fekete Jávorszarvas-féle forrásszövegnek rendkívül sokrétű értelmezési lehetősége kínálkozik. Ezek közül a rítusjelek, jelalakzatok jelentéseinek és eredetének kérdéskörére fókuszálok. A sziú rítusok adatközlője szerint „A kék festék használata nagyon fontos és nagyon szent, amennyiben érted a jelentését, mert amint már sokszor elmondottam, valamely dolog vagy tett ereje jelentésének megértésében rejlik”[40] – ennek megfelelően a jelentések feltárásá-

[36] Malinowski 2004. 417–440.
[37] Bohannan–Glazer 1997. 253–255.
[38] Utley 2004. 29.
[39] Geertz 2001. 75.
[40] Brown 2004. 587.

ra irányuló szándék végig jellemző a szövegre, a jelképek magyarázatára nagy hangsúly helyeződik. A rítusszimbólumokat Turner – afrikai terepmunkái alapján – a következőképpen definiálta, elkülönítve őket a rítusokon belül: „Rituálén előírt formális viselkedésmódot értek olyan alkalmakkor, melyeknek nincs technológiai rutinjuk, s melyek misztikus lényekbe vagy erőkbe vetett hitre vonatkoznak. A rituálé legkisebb egysége a szimbólum, mely még fenntartja a rituális magatartás specifikus tulajdonságait, ez a végső egység, melynek specifikus struktúrája van egy rituális kontextusban…"[41] Geertz a rítust „megszentelt viselkedés"-ként definiálja, amely egyfajta teátrális „kulturális előadásként" a vallási elképzelések valóságosságát demonstrálja.[42] Fekete Jávorszarvas mind a hét sziú rítus ismertetése során részletezően tér ki valamennyi rítusszimbólumra és jelalakzatra, amelyek a rítus kontextusában illeszkednek szerves egységbe. Jelentésük kifejtését, értelmezésüket éppoly fontosnak tartja, mint a rítuscselekmények elbeszélését. Beszámol szertartási építményekről *(Ld. 3–4. kép)* és kellékekről (természetes eredetűekről és ember által készítettekről egyaránt), mozdulatokról, gesztusokról, amelyek mindegyike szerepet tölt be a rítusszituációban. Azaz a szóbeli és cselekvéshagyomány ebben az esetben narratívaként, a rítusinstrukciók felidézésével, kommentárok sorozatával elevenedik meg.

A rítusok – és egyben a rítusszimbólumok, jelképek – eredetével kapcsolatban sajátos kettősség vonul végig a rítusmagyarázó szövegeken. Újra és újra megfogalmazódik transzcendens eredetük, az, hogy a mitikus kultúrhérosz (Fehér Bölényborjú Asszony) által adott/ígért hét szent rítus a szakrális szférával való kapcsolattartás eszköze, „vákán" ('szent') cselekedet, melyek legfőbb funkciója a nép erejének növelése: „Vákántánka akarata, hogy ezt véghezvigyük."[43] A jelek is a transzcendens szentségtől, Vákántánkától ('Nagy Szentség/Rejtély') erednek, amelyre „éberen kell figyelnie"[44] a rítusban résztvevőknek. A konkrét rítusismertetések viszont olyan reális szituációkat is bemutatnak, amikor egy-egy ember szertartásvezetőként megszervezi a rítust. Szemléltetve és egyben bizonyítva azt a szemiotikai megállapítást, hogy a jelentés a hozzárendelésből adódik, amely a jelalkotó aktív cselekedete, ezért a szimbólumjelek esetében a pragmatikai jelentésdimenzió a domináns, a jelhordozó és a jeltárgy összekapcsolásának, a szabálynak a megalkotása, valamint a szokás,

[41] Dömötör 1974. 28.

[42] Geertz 2001. 103.

[43] Brown 2004. 599.

[44] Brown 2004. 532.

3. kép
Naptáncrítus épülete. (fotó) 1893 k.

amely fenntartja a közösségben a szimbólum használatát.[45] Hiszen a szimbólumok esetében a jelalkotók határozzák meg, mi mit jelentsen, a jelentés pedig addig létezik, amíg a jelhasználók működtetik a jelviszonyt.

A rítusszimbólumokra vonatkozó kommentárok a növények, állatok, geometrikus formák, természeti elemek (füst, tűz, égtájak), építmények, színek, számok stb. szimbolikus értelmét tárják fel, amelyek mindegyike a rítus folyamatában nyeri el szakrális jelentését. Egyetemes, „archetipikus” (madár, fény, tűz stb.) és a sziúk sajátos életmódjából eredeztethető specifikus szimbólumok (bölény, pettyes sas stb.) is szerepet kapnak. Az előbbire álljon példaként a madár szimbolikája: a „teremtmények közül a legfontosabbak a szárnyas lények, mert ők vannak legközelebb az egekhez, és nincsenek odaláncolva a földhöz úgy, mint a négylábúak vagy az apró csúszómászó népek”.[46] A sajátos, vadász életmódból következően a szertartási oltár fő eleme egy bölénykoponya, a bölényt táncmozdulatok is felidézik, figurája is megjelenik a rituális tárgyakon: „Vágjátok ki nyersbőrből Tátánka, a bölény alakját. Ő az embereket és a mindenséget jelképezi, és mindig tisztelettel kell bánnunk vele, mert vajon nem ő volt-e itt már a kétlábú lények előtt, és nem nagylelkű-e hozzánk, amikor ő adja otthonainkat és táplálékunkat?”[47] *(Ld. 2. kép)*

Az alábbi táblázatban a hét rítus mitikus magyarázatát, azaz a transzcendens eredetükre való utalásokat, valamint a racionalizáló magyarázatokat szembesítem. A konkrét rítusinstrukciók, rítusszimbólum-magyarázatok következetesen az utóbbiakhoz kapcsolódnak.

[45] Szívós 2012. 292.
[46] Brown 2004. 527.
[47] Brown 2004. 539.

A hét sziú rítus	**Mitikus magyarázat:** a szertatások transzcendens eredetűek, Vákántánkától erednek	**Racionalizáló magyarázat:** a szertartások konkrét kialakítása, megszervezése; „a legelső szertartás” elbeszélése és magyarázata; a rítusszimbólumok szemantikája
1. rítus **A lélek megtalálása** Brown 2004. 486.	A Fehér Bölényborjú Asszony által átadott szertartás: a halott lelkének őrzése és illő szertartások közepette szabadon engedése	*Álló Üreges Szarv* dédunokájának halála kapcsán kialakított szertartás *Magas Üreges Szarv* megszervezi a szertartást: lélekbatyu-készítés; a holttest elhelyezése (rítus-eszközök, cselekedetek és szövegek)
2. rítus (ősi rítus) **Megtisztulás** Brown 2004. 502.	Megtisztulási, erőt adó szertartás szimbolikája: a mindenség Erejének felhasználása (elemek, kozmikus utalások)	Izzasztókunyhó készítése és a szertartás szokásos menetének, eszközeinek ismertetése
3. rítus (ősi rítus) **Látomáskeresés** Brown 2004. 514.	A látomás során az álmok nem önmagukból, hanem Vákántánkától jönnek Brown 2004. 527.	Egy „esdeklő” ifjú látomáskeresésnek elbeszélése; az esdeklő látomását egy szent idős ember értelmezi A látomásért „esdeklő” egyén jelleme meghatározza a látomást
4. rítus **Naptánc** Brown 2004. 535.	*Káblája* látomásban részesül a rítus szabályaiban, amely „az imádkozás egy új útja”, a nép megerősítője	*Káblája* kialakítja a konkrét szertartást (eszközök, énekek, szertartási kunyhó építése; a rituális tárgyak és jelentéseik) Közösségi ünnep; a nép megélhetését biztosító nyári bölényvadászat előtti ünnepségsorozat csúcspontja Áldozati fogadalom és szertartás – egyéni felajánlások a nép érdekében
5. rítus **Rokonteremtés** Brown 2004. 567.	*Mátohosila* látomása során érkezik a szertartás	*Mátohosila* kukoricát „talál”; megszervezi a kukoricatermesztő rí törzsbeliekkel a békekötési rítust (rítuseszközök, cselekedetek és szövegek)
6. rítus **A lányok felkészítése az asszonyi létre** Brown 2004. 581.	*Lassú Bölény* látomása egy borjút tisztogató bölényről	*Tollas Fej* megbízására (elsőként saját serdülő lánya, *Fehér Bölényborjú Asszony Megjelenik* számára) *Lassú Bölény* szervezi meg a szertartást (rítuseszközök, cselekedetek és szövegek) Az eddigi hasonló szokásoknál „szentebb” szertartás Brown, 2004. 582.
7. rítus **Labdajáték** Brown 2004. 591.	*Gyalog Jár* látomása a Fehér Bölényborjú Asszony által ígért 7. rítusról: „bölény által küldött szertartás” *Magas Üreges Szarv* látomásban értesül *Gyalog Jár* rítuslátomásáról	*Magas Üreges Szarv* ösztönzésére, az ő kislányának, *Futó Zápor Asszony*nak a központi szerepével *Gyalog Jár* kialakítja a szertartást (rítuseszközök, cselekedetek és szövegek)

A rítusok ismertetéseiben szereplő kettősség tehát abban áll, hogy mitikus és racionalizáló magyarázat egyaránt szerepel bennük. A rítusokat egy mitikus kultúrhérosz, a bölényből asszonnyá változó Fehér Bölényborjú Asszony ígérte meg a sziúknak, amikor – hagyományaik szerint – az Álló Üreges Szarv vezette oglala sziú népet felkereste, és átadta nekik a rítusokban központi szerepet betöltő, vörös kőből készített Szent Pipát, és az első rítust, amely a sziúk halotti szertartása.[48] Egy vörös kőre rajzolt hét körrel utalt a hét szent rítusra, amelyekben a sziúk részesülnek: „Mostantól fogva a Szent Pipa e vörös Föld hátán fog állni, és a kétlábúak a kezükbe veszik a pipát, és Vákántánkához küldik szavukat. Ennek a hét körnek, amit a kövön látsz, számos jelentése van, mivel ezek jelképezik azt a hét szertartást, amelynek során használni fogjátok a pipát. Az első, a legtágabb kör jelképezi az első szertartást, amit én adok majd nektek, a következő hat kör pedig azokat a szertartásokat, amelyek közvetlenül nyilatkoztatnak majd ki előttetek, a maguk idejében.”[49]

A mitikus eredet tehát mindegyik rítus kapcsán megfogalmazódik, de csak rövid utalás formájában. Viszont a racionalizáló magyarázat jóval részletezőbb, konkrétabb. A rítusok kezdetének, legelső megvalósításának elbeszélései olyan valós szituációkat mutatnak be, amelynek során egy-egy sziú ember – látomásra, álomra hivatkozva – szertartásvezetőként, jelalkotóként megszervezi, megrendezi a rítusokat a jelhasználó közösség számára (ld. fentebb, táblázat). Még az első, a hagyomány szerint Fehér Bölényborjú Asszony által „átadott” rítus, a halotti szertartás rítuscselekményeit is egy konkrét haláleset, Álló Üreges Szarv dédunokájának halála kapcsán a Szent Pipa akkori őrzője, Magas Üreges Szarv alakítja ki.[50] A transzcendens eredetre való hivatkozás tehát következetesen szerepel, ugyanakkor az egyéni kreativitás, a jelalkotás, az új szokás, jelalkalmazás közösséggel való elfogadtatása explicit módon jelenik meg a szövegekben. Arnold van Gennep is felhívta a figyelmet arra az ausztrál törzsi rítusok elemzése kapcsán, hogy „a kezdeményezés a primitív társadalomban is mindig az egyénre megy vissza”.[51] A rítusok kialakításban tehát az egyéni invenciónak és a közösségi elfogadásnak, a „közmegegyezésnek” egyaránt szerepe van. A sziú szertartás megnevezett vezetője – aki minden esetben „nagy erejű látomásban” részesült – meghatározza a szükséges szertartási kellékeket és azokat szimbolikus jelentéssel ruházza fel, kijelöli a dramatikus esemény szereplőit. Például a legfőbb közösségi rítus, a naptánc ismertetőszövege szerint:

[48] Brown 2004. 482–485.
[49] Brown 2004. 484.
[50] Brown 2004. 486.
[51] Gennep 2007. 13.

„megkérték Káblájáť, hogy tanítsa meg őket, miként kell cselekedniük. Káblája akkor a férfiakhoz szólt, mondván: – Ez lesz a naptánc […] Gyűljenek egybe öregjeink és szent embereink; építsünk tágas tipit, földjét hintsük tele zsályával. Jó pipa is kell, és még a következő eszközök: kevert dohány, vörös fűzfa kérge, édes fű, csontkés, kőbalta, bölénykoponya… […] Miután az emberek összegyűjtötték ezeket a szent dolgokat, Káblája megkérte azokat, akik tudnak énekelni, hogy jöjjenek el hozzá azon az estén, hogy megtaníthassa őket a szent énekekre. […] Ezután Káblája megtanította a férfiakat, akik magukkal hozták a sascsont sípjaikat, hogy miképpen használják őket, és azt is elmondta nekik, mely eszközöket kell elkészíteniük, és egyenként elmagyarázta a rituális tárgyak jelentését.”[52]

Ernst Cassirer találó meghatározását idézve, „A magunk teremtette jelek és képek világa”[53] tárul fel ezekben a részletező rítusismertetésekben és -magyarázatokban. A rítusok mitikus eredetére történik ugyan utalás, de maguk a konkrét rítuscselekmények és szimbólumok az emberi jelalkotó kreativitás és erőfeszítés eredményei. A jelhordozók és jeltárgyak között az emberi elme teremt kapcsolatot,[54] jelviszonyt, igazolva a kognitív pszichológia és a szemiotikai pragmatika azon megállapítását, amely szerint a szimbólumok önmagukban, az emberi világtól függetlenül nem hordoznak jelentést.

Tehát honnan erednek a rítusszimbólumok a sziú rítusok ismertetésében? A magyarázat a Vákántánkától, a Nagy Szentségtől/Rejtélytől eredő látomásokat és a rítusokat megszervező emberek jelalkotó tevékenységét egyaránt tartalmazza; e kettő között szoros összefüggést tételez fel. Viszont míg az előbbi összefüggés a transzcendens szférához való kapcsolódás elemi igényéből ered, és nem ragadható meg konkrétan, az utóbbi, a szertartásokat megszervező egyes emberek jelalkotó és -használó tevékenysége életszerűen világít rá a szimbólumok „eredetére”. Azaz a rítusszimbólumok egyértelműen emberi törekvések, a szenttel való kapcsolattartás eszközei – a környezet valamennyi elemének jelentésekkel való felruházása, az emberi szimbolizáció eredménye. A legfőbb sziú szertartás, a naptáncrítus eredetének az ősi, nomád életmóddal összefüggő motivációját hangsúlyozza Lame Deer (Sánta Őz) 1970-es évek elején feljegyzett rítusismertetője is, amely a naptánc mint „ima és áldozás” profán magyarázatát adja.

[52] Brown 2004. 536., 538.

[53] Cassirer 1973. 322.

[54] Nánay 2000. 66.

„Szegényes menedékeikben összehúzódva a tél sötétjében, fagyoskodva és éhesen, szinte az állatokhoz hasonlóan téli álomba dermedtek. Milyen repeső örömmel, túláradó hálával kellett hát hogy üdvözöljék az életet adó napot […] Szinte látom magam előtt, amint egyikük hirtelen ötlettől kapatva táncra perdült, a napnak táncolt, a testével imádkozott a naphoz, társai meg, egyik a másik után, sorban csatlakoztak hozzá.”[55]

A sziú rítusismertetőkben emberi tevékenységként bemutatott jelalkalmazásokat, szimbolizációt különösen akkor értékelhetjük különlegesnek, ha az élelemtermelő ókori civilizációk, hierarchizált társadalmak vallási (és a rájuk épülő világvallások) szimbólumainak eredetmagyarázataival vetjük össze a sziú forrásokat. Don Cupitt az i. e. 4. évezred közepi sumer vallási kultúrát hozza példának, amelyről elsőként rendelkezünk írásos forrásokkal arra vonatkozóan, hogy a vallás és a rítus új funkciót is kapott: a hierarchizált társadalmakban az uralkodók legitimációját is biztosítani hivatott. Cupitt a következőképpen érvel: „… emberek építették a várost, ők emelték a templomot, ők faragták ki az isten képmását, ők szabták meg a kultuszt is – majd tüstént kihirdették, hogy éppen ellenkezőleg: az isten volt az, aki székhelyéül a várost kiszemelte, meghagyta, milyen templomot kíván, megszabta az áldozatok rendjét és kinevezte a papságát”.[56] A sumer források szerint valamennyi rítuselem jelentése kizárólag az istenektől ered. Például Ningirszu isten Gudea enszinek álomban ad utasítást templomának, az „Eget és földet összekapcsoló” Eninnunak építésére, s a templom (400 verssoros) építkezésismertetésében az istenek kétkezi segítsége is megfogalmazódik: „Gudea, Házam építéséhez / a Jelet hadd adom meg neked; / szertartásomhoz a fénylő ég csillagzatát / hadd rendelem el neked.”[57]

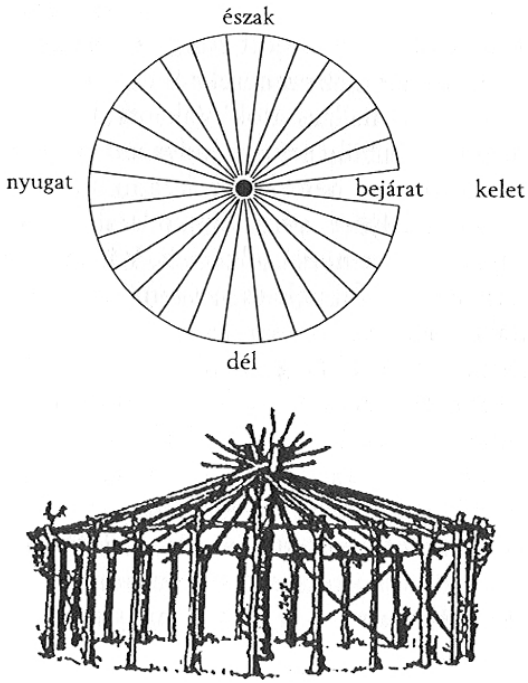
A sziú társadalom viszont – vadász-nomád életmódjából eredően – nem volt hierarchizált. Egalitariánus és individualizált[58] jellegénél fogva ebben a társadalomban a vallás és a rítusok, rítusszimbólumok nem rendelkeztek az egyes társadalmi csoportok hatalmát igazoló funkcióval, hiszen vagyonos és uralkodó társadalmi csoport eleve nem létezett. A vallás hatalomlegitimáló funkciója híján a rítuskialakítás szakrális dimenziója (a Vákántánkától és a bölénykultúrhérosztól való eredet) mellett a sokkal konkrétabb emberi dimenzió a maga realitásában jelenhet meg. Nincs külön szakrális hatalommal felruházott cso-

[55] Lame Deer–Erdoes 2004. 196.

[56] Cupitt 1998. 34.

[57] Komoróczy 1983. 266.

[58] A rögzült hierarchia nélküli, családi kapcsolatrendszerekre épülő sziú törzsi társadalom erőteljes individualizmusáról ld. Utley 2004. 29–32.



4. kép
Naptánckunyhó alaprajza és szerkezete

port, elvileg a csoport bármely tagja, a valóságban a spiritualitás iránt fogékony emberek látomása jelenthette a kiindulópontot a rítusok megszervezésében, lebonyolításában, a rítusszimbólumok meghatározásában – a csoport ökológiai környezetével, élelemszerzési módozataival, társadalmi formációival szoros összefüggésben, a kultúra integratív modelljének megfelelően. A vallás történeti funkcióváltozásainak elemzése is jelzi az ókori közel-keleti példa és törzsi társadalom közti különbséget a „politikai engedelmességre szorítás" funkciója terén, amely a horda- és törzsi társadalmak esetében alacsony fokú.[59]

Fekete Jávorszarvas rítusismertetéseiből kitűnik, hogy a nomád vadász életmódot folytató, az ennek megfelelő technológiai szinten élő törzs vallási élete, szertartásrendje és a rítusok szimbólumrendszere gazdagon kidolgozott és sokrétű. A rítusok némelyikénél ágakból, vesszőkből kialakított kultuszhely technikai színvonal szempontjából kétségtelenül jóval egyszerűbb, (a korai antropológia közkeletű kifejezésével „primitívebb") mint a letelepedett életmódra áttért, államszervezetet kialakító emberi közösségek kőből emelt kultuszépületei, de a faszerkezetű építmény szimbolikus jelentése és a benne zajló rítus éppen olyan sokrétű, jelképekben gazdag, mint a kőtemplomoké és az azokban rendezett szertartásoké. *(Ld. 3., 4. kép)* Például a megtisztulás rítusa számára kialakított inipi (kunyhó) kialakítása és az égtájakhoz tájolt naptáncrítus sátra egyenesen „a mindenség képmása"[60] – számos világvallás szakrális kultuszterének jelentésével megegyezően.

[59] Diamond 2012. 304–305.

[60] A megtisztulás rítusa számára kialakított inipi, a tisztító kunyhó, valamint a naptáncrítus-sátor építésének és szimbolikájának ismertetése: Brown 2004. 502–513., 535–566.

Ahogy ezt Turner is hangsúlyozza: „…vallási dolgokban, éppúgy, mint a művészet esetén, nincsenek »egyszerűbb« népek, csak olyanok, amelyek a miénknél egyszerűbb technológiával rendelkeznek. Az ember »képzeletalkotó« és »érzelmi« élete mindig és mindenhol gazdag és összetett.”[61] *A szent pipa* rítusismertetői éppen azért tanulságosak, mert az ember gazdag „képzeletalkotó”, jelhasználó, szimbolizációs tevékenységét a rítusalkotás folyamatában is megragadja. Bemutatja a szent és a profán világ összekapcsolását a szimbólumalkotás folyamatában, a szakrális eredetmagyarázat mellett egyértelműen bizonyítva a rítuselemek – tárgyak, cselekedetek, szövegformulák – szimbolikus értelemmel való felruházási folyamatát és alkalmazásuk módját, valamint a rítus szociális és pszichikai funkcióit.

Szakirodalom

Bohannan, Paul – Glazer, Mark, 1997. *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*. Bp. Panem.

Brown, Dee, 1973. *A Vadnyugat története indián szemmel*. Bp. Kossuth.

Brown, Joseph E., 2004. *A szent pipa. Az oglala sziúk hét rítusa Fekete Jávorszarvas elbeszélésében*. Bp. Osiris.

Cassirer, Ernst, 1973. A szimbolikus forma fogalma a szellemtudományok felépítésében. *Helikon,* 1973/II. 322.

Cupitt, Don, 1998. *Eltűnt istenek nyomában. A vallásosság jövője.* Bp. Novotrade.

Csányi Vilmos, 2000. A kognitív funkciók fejlődése: rítus, szabály, idő. In: Csányi Vilmos, *Van ott valaki?* Bp. Typotex. 94–121.

Csányi Vilmos, 2000. Az emberi természet. In: Csányi Vilmos, *Van ott valaki?* Bp. Typotex.

Diamond, Jared, 2012. *A világ tegnapig. Mit tanulhatunk a régi társadalmaktól?* Bp. Typotex Kiadó.

Dömötör Tekla, 1974. *A népszokások költészete*. Bp. Akadémiai Kiadó.

Geertz, Clifford, 2001. A vallás mint kulturális rendszer. In: *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások.* Bp. Osiris. 72–118.

Gennep, Arnold van, 2007. *Átmeneti rítusok*. Bp. Typotex.

Halifax, Joan, 2006. *Sámánhangok. Látnoki beszámolók a világ minden tájáról.* Bp. Filosz – Humán.

Komoróczy Géza, 1983. *Fénylő ölednek édes örömében. A sumer irodalom kistükre*. Bp. Európa.

Lame Deer (Fire), John – Erdoes, Richard, 2004. *Sánta Őz, a sziú indián sámán.* Bp. Filosz.

Malinowski, Bronislaw, 2004. A kutatás tárgya és módszere. In: Letenyei László (szerk.), *Településkutatás. A települési és térségi tervezés társadalomtudományos alapozása.* Módszertani Szöveggyűjtemény. Bp. L'Harmattan. 417–440.

Morris, Charles, S. 2005. A jelelmélet alapfogalmai. In: Horányi Özséb – Szépe György (szerk.), *A jel tudománya.* General Press.73–80.

Nánay Bence, 2000. *Elme és evolúció. Az elmefilozófia és a kognitív tudomány evolúciós megközelítése.* Bp. Kávé.

Peirce, Charles, 2005. A jelek felosztása. In: Horányi Özséb – Szépe György (szerk.), *A jel tudománya*. Bp. General Press. 23–37.

[61] Turner 2002. 19.

Radcliffe-Brown, Alfred Reginald, 2004. *Struktúra és funkció a primitív társadalomban.* Debrecen. Csokonai.

Szívós Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* Bp. Loisir.

Szőnyi György Endre, 2004. *PICTURA & SCRIPTURA. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei. (Ikonológia és Műértelmezés 10.)* Szeged. JATEPress.

213–218.

Turner, Victor, 2002. *A rituális folyamat*. Bp. Osiris.

Utley, Robert, 2004. *A lándzsa és a pajzs. Ülő Bika élete és kora*. Bp. Osiris.

Verebélyi Kincső, 2010. Hogyan értelmezhetők a rítusok? In: Barna Gábor – Gyöngyössy Orsolya, *Rítus és ünnep.* Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, Szeged. 15–29.

Warburg, Aby, 1995. Előadás a kígyórítusról. In: *MNHMOΣYNH. Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*. Bp. Balassi – Magyar Képzőművészeti Főiskola. 233–251.

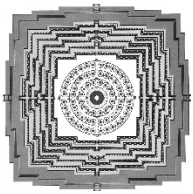
KÉPEK FORRÁSA

1. kép: http://faculty.uml.edu/enelson/blackelk.htm

2. kép: http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=3962

3. kép: http://cdn.accessgenealogy.com/wp-content/uploads/2011/07/arapahosundance.jpg

4. kép: Brown, Joseph E., 2004. *A szent pipa. Az oglala sziúk hét rítusa Fekete Jávorszarvas elbeszélésében.* Bp. Osiris. 547.



Zarándokút és spirituális utazás – A jávai Borobudur építészeti jelrendszere*

„Ha az általam kijelölt útra léptek,
hamarosan eljuttok az igazsághoz…”[1]

Az utazás az emberi létforma, különösen a nomád életmód természetes eleme, viszont a letelepedett életmód keretei között a hosszabb útra kelés különleges alkalom. A szertartásokkal, szakrális jelentésekkel telített zarándokút a vallások sokaságában és a világvallások mindegyikében a kultikus élet része. A zarándokok úti céljaiban, legtöbb esetben, szakrális építmények jelzik a vallási tanokat közvetítő szent hely jelentőségét.[2] A szakrális építészet a szakrális jeltér és útvonal ősi elrendeződéseit váltotta fel, továbbfejlesztve azok hagyományait. A birodalmakhoz kötődő világvallások szakrális architektonikus jelterei és jelrendszerei mint a zarándokutak célpontjai rendkívül gazdag és összetett építészeti-szobrászati szimbolikát képviselnek. A jelentésekkel telített alkotások megértése csak pragmatikai vizsgálattal, a jelhasználó közösség vallásgyakorlati szempontjának és a jelalkotók törekvéseinek feltárásával valósulhat meg. Hiszen a szakrális építészet elsődleges, kultikus-liturgikus funkciója mellett megkülönböztethető a jelképeket közvetítő, pedagógiai-didaktikus funkció is, ez pedig hagyományosan rögzített jelentéseket közvetített a jelhasználó közösség számára. A vallási emlékmű művészi-esztétikai értéket is képvisel, monumentális architektonikus elemekkel, ikonográfiai motívumok sokaságával készteti érzelmi azonosulásra a híveket.[3]

---

* A tanulmány korábbi változata: Zarándokút és spirituális utazás. A jávai Borobudur építészeti szimbolikája. In: Balázs Géza – H. Varga Gyula (szerk.), 2010. *Az utazás szemiotikája.* Bp. – Eger. Magyar Szemiotikai Társaság – Líceum Kiadó. 235–250.

[1] *Buddha beszédei* 1989. 23.

[2] Voigt 2004. 199.

[3] Delahoutre 2003. 130.

A távol-keleti vallások esetében különösen fontos szerepet tölt be a szakrális célú utazás, a zarándoklat, mely mind az indiai, mind a kínai kultúra hagyományaiban, vallási életében és szimbolikájában jelen van.[4] A zarándoklatok a buddhizmusban is fontos kultikus szereppel bírnak, a hagyomány a zarándokút szokását a történeti Buddhához köti.[5] A vallási térhasználat általános jelenségeihez tartozik, hogy a zarándokút célpontjában emelt szakrális építményekben a labirintusok, a szent hegyek, a felső világba vezető utak jelentései ötvöződhetnek. Az utazás mint alapvető vallási metafora a buddhizmusban nemcsak a szavak, vallási iratok szöveghagyományában szerepel, hanem a szakrális építmények, így a borobuduri sztúpa építészeti-szobrászati kialakításában is.

A buddhista művészet kiemelkedő jelentőségű építészeti emléke, a Jáva szigetén található Borobudur a sztúpaépítészet történetén belül is különleges alkotás.[6] Olyan háromdimenziós mandalaépítmény, amelynek esetében az utazás szó szerint is értendő: egyrészt a sztúpa a buddhista vallási élet zarándokútjainak célpontja, másrészt a zarándokok a borobuduri sztúpát bejárva valóságos és szimbolikus utat is megtesznek. *(Ld. 1. kép)* A sztúpa[7] tervezői a spirálisan felfelé vezető útvonal kialakításával a spirituális út szimbolikáját a vizualitás eszköztárával jelenítették meg: az építmény mandala[8]-alaprajzot követő útvonala, valamint a díszítő dombormű faragványai egyaránt összetett jelentéssel bírnak. Az utazó mind testi, mind szellemi utazás részesévé válik. A Borobudur, a „hegy-kolostor"[9] nyolc szintjének bejárásával, a csúcson emelt központi sztúpatest elérésekor olyan utat tesz meg, amelyben vizuális-archi-

[4] Nemeshegyi 2002. 65.

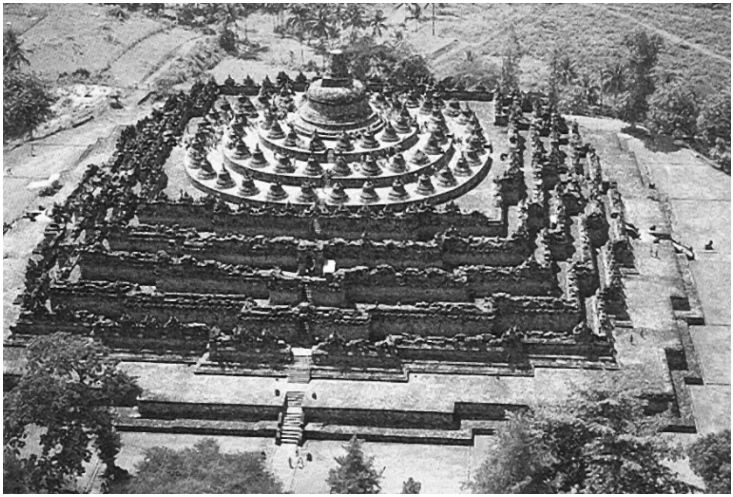
[5] Voigt 2004. 190–193.

[6] Fajcsák 2007. 33.

[7] A sztúpa buddhista kegyhely, eredetileg a halomsírformát követő ereklyetartó. A hagyomány szerint az első sztúpákat Buddha halála után, i. e. 483 k. emelték a tíz részre osztott Buddhahamvak fölé. A későbbiekben emlékműként, a mahájána irányzatban buddhista szentek ereklyetartóiként, fogadalmi felajánlásként is épültek, minden esetben kultikus építményként funkcionáltak. Legkorábbi formája Szánycsiból (Közép-India) ismert: kör alapzatra emelt monumentális félgömb alakú tömör építmény, a sztúpatest (anda szanszkrit 'tojás'), a sztúpát övező kerítés díszes kapukkal (tórana) a négy égtáj felé nyitott. A sztúpatest peremét lépcsőről megközelítve rituális körüljárásra alakították ki (pradaksina), a sztúpa tetején kerítés övezte négyszögű platformon (harmiká) a világtengelyt jelképező oszlop (jasti) magasodik, három kisebbedő, ernyőszerű formával (cshattra), amelyeknek szimbolikus védelmi jelentést tulajdonítottak. Fajcsák 2007. 304.

[8] A mandala (szanszkrit 'kör') olyan geometriai motívum, amely az indiai vallásokban, köztük a buddhizmusban is sokrétű szimbolikus szerepet játszik: meditációs ábra alapformájaként és oltár-, épületalaprajzként egyaránt alkalmazták: világmodell, szent hely jelölője, világközép, amelyben négy kapuval ellátott négyszög övezi a körformát.

[9] Forman 1980. 11.



1. kép
A Borobudur látképe

tektonikus jelalakzatok sokasága közvetítette számára a buddhista „út/utazás" fogalmat.

A tanulmány a jávai Borobudur építészeti jelrendszerét vizsgálja, elsősorban szemantikai és pragmatikai szempontból, arra keresi a választ, hogy a sztúpa valóságos útvonalával – az architektonikus és ikonografikus elemek kialakításával mint jelhordozókkal – hogyan törekedtek a spirituális utazás kifejezésére, a lelki tökéletesedés folyamatának mint útnak az ábrázolására, milyen képi elemekkel tették érzékelhetővé a buddhista utazás-fogalmat. Ugyanakkor a tanulmány keretei nem teszik lehetővé a részletes ikonográfiai leírást, hiszen a Borobudur szobrászati díszítése több ezer reliefelemből áll.

A sztúpa architektonikájában és szobrászati díszítésében megvalósított művészeti jelrendszer a jelek olyan nagyobb méretű közös alakzataként áll előttünk, amelyben a jelek közötti viszonyok kihatnak az egészre, és az egész is kihat az egyes jelekre; a kapcsolatokat nagyobb szervesültség jellemzi, hierarchiák és jelstruktúrák is belefoglalódnak.[10] A sztúpaépítmény jeltérként is vizsgálható, hiszen térben kiterjedő alakzat, a hozzá kapcsolódó vallásgyakorlati funkció, amely az építményen meghatározott irányban való végighaladásban valósul meg, szintén térbeli folyamatként zajlik.[11] A jávai Borobudur ezt a végighaladást jól elhatárolható jeltérszakaszok diakrón sorozatában valósítja

[10] Szívós 2012. 166.

[11] A szemiotika a jeltér fogalma kapcsán a teret is bevonja a vizsgálati körébe, hiszen a jelviszonynak és a jelalakzatoknak is lehet kapcsolata a térrel. Szívós 2012. 173.

meg, amelyek elkülönülését összetett jelstruktúrákkal fejezték ki a sztúpa tervezői, a jelalkotók. Tehát a jelhasználó közösség számára jelentéssel telített, rendezetten tagolt jelterek határolódnak el a zarándokút csúcspontjaként végigjárt sztúpa szemlélésekor. Ezeket az elhatárolt jeltereket, a bennük kialakított jelalakzatokat és jelsorokat a szemantikai, kapcsolódásaikat pedig a szintaktikai vizsgálat tárhatja fel.

Az utazás mint buddhista metafora és vallásgyakorlat

Az utazás magát a buddhizmus kialakulását is áthatja a szent szövegek szerint. A vallásalapító meghatározó tette, „Buddha távozása otthonából" az igazság, a megváltás keresése valójában egy önként vállalt utazás, „nagy eltávozás".[12] Sziddhártha Gautama Sákja herceg, a történeti Buddha ('Megvilágosodott') „…az igaz üdvöt keresve, a páratlan, legmagasabb rendű nyugalom ösvényét kutatva…" indult útnak, hátrahagyva otthonát.[13] A megvilágosodást követő életszakaszban vándorló tanítóként hirdette a tant, erre utal a „Buddha tanító útjának kezdete" kifejezés.[14]

Buddha legelső beszéde, *A Tan kerekének elindítása,* amelyet a vallástörténészek a legfontosabb buddhai szövegnek tartanak, mivel a legfőbb tanításokat összegzi, szintén alapvető fogalomként használja az utat.[15] A Buddha által felismert, helyes erkölcsi út elnevezése: „nemes nyolcas út"[16] / „nemes nyolcágú ösvény". A szélsőségeket elkerülő középút jelenti a megfelelő magatartásformát: „…a Beérkezett mindkét végletet elkerülve rátalált a középútra, amely megnyitja a szemeket és megvilágosítja az elmét, amely nyugalomra, megismerésre, megvilágosodásra, kialvásra [nirvánára] vezet… Ez a nemes nyolcágú ösvény." Ez az útfogalom tehát a szerzetesek számára kívánatos erkölcsi példára, Buddha tanításának követésére utaló kifejezés: „És ez a szenvedés megszüntetéséhez vezető út nemes igazsága, szerzetesek: ez a nemes nyolcágú ösvény."[17]

Az útmetafora kiemelkedő jelentőségét bizonyítja, hogy maga a tanítás, a Tan is a Buddha által a megvilágosodás során meglelt út követése: „Ha az általam kijelölt útra léptek, hamarosan eljuttok az igazsághoz…"[18] Másutt így fo-

[12] *Buddha beszédei* 1989. 11.

[13] *Maddzshima-nikája* 36. In: *Buddha beszédei* 1989. 13.

[14] *Buddha beszédei* 1989. 19.

[15] *Mahávagga I.* 6. In: *Buddha beszédei* 1989. 45.

[16] Fórizs László fordításában: Tenigl-Takács 1994. 202–203.

[17] *Buddha beszédei* 1989. 45.

[18] *Buddha beszédei* 1989. 23.

galmaz: „…megmutattam tanítványaimnak azt az utat, amelyen elindulva, az indulatok megsemmisítése révén tanítványaim saját erejükből már ebben az életben felismerhetik, megvalósíthatják, elérhetik gondolkozásuk indulatmentes felszabadulását...”[19] Az utazással, az úti cél – a nirvána – elérésével kapcsolatos kifejezés, a *Tathágata* (’Beérkezett’) a történeti Buddha egyik epithetonjává vált.[20]

A páli kánon szövegeiben szereplő út-metaforák mellett a szó szerinti zarándokút mint buddhista vallásgyakorlat is nagy jelentőséggel bír. Ennek egyik korai bizonysága Asóka király sziklába vésett felirata az i. e. 3. századból, amely a király Bódhgajához (a megvilágosodás helyéhez, fájához) vezető útjáról tudósít. Buddha életével kapcsolatos más helyszínek is zarándokhellyé váltak: például első tanító beszédének helye, Szárnáth ligete és halálának/nirvánába távozásának helye, Kusinárá. A Buddha ereklyéit őrző helyekre is máig sokan zarándokolnak, például a Srí Lanka-i Kandiba, ahol a hagyomány szerint Buddha fogát őrzik, vagy a thaiföldi Szaraburiba, ahol kőbe vésődött lábnyomát tisztelik. Szemiotikai értelemben index jelekről van szó, hiszen a kultuszban szereplő jelhordozó – a hagyomány szerint – magával Buddhával állt fizikai kapcsolatban, más ereklyekultuszokhoz hasonlóan a szakrális jel különleges tiszteletét ez indokolja.[21] A vallásgyakorlat fontos elemévé vált a korai időszaktól kezdve a Buddha sírját jelképező kilenc emlékhalom (sztúpa) felkeresése is. A sztúpaépítés gyakorlatáról a kanonizált szövegek is említést tesznek, Buddha halálának legendája, a *Mahápariníbbána-szutta* szerint összesen tíz halomba osztották szét Buddha hamvait: „Így tehát nyolc emlékhalom van a maradványok fölött, kilencedik a hamvveder fölött, tizedik a máglya hamuja fölött.”[22] Ezeket a későbbiekben további jelképes sztúpák, valamint a szentként tisztelt buddhista szerzetesek sírjai fölé emelt emlékhalmok építése és tisztelgő látogatása követte. Itt viszont az eredeti, hamvakra épített halomsírok ikonikus (hasonlóságon alapuló) változatairól, jelsoráról beszélhetünk, amely korról korra változott, s amelyeknek egyike a Borobudur. A sztúpaépítmények olyan jelterek, amelyeknek architektonikus kialakítása – alaprajza, tér- és tömegalakítása –, valamint a szobrászati díszelemek sokrétű vallási jelentést közvetítettek a buddhista közösség mint jelhasználó csoport számára.

[19] *Maddzshima-nikája* 77. In: *Buddha beszédei* 1989. 158.

[20] *Buddha beszédei* 1989. 23.

[21] Melford Spiro szintén a Buddha-ereklyék peirce-i értelemben vett indexjellegét hangsúlyozza. In: Maquet 2003. 111.

[22] *Buddha beszédei* 1989. 41.

A zarándoklatok úti céljához, a sztúpákhoz kapcsolódó rítus, a jobb kéz felől való (az óramutató járásával megegyező irányú) megkerülés mint hagyományos tiszteletadási forma már a *Páli kánon* buddhista szövegeiben is szerepel.[23] A rituális körbejárás, a *pradaksinapatha* (szszanszkrit pradaksina, 'jobb kézre'[24]) céljából már a legkorábbi sztúpákon is körfolyosót alakítottak ki, amelyen körbejárva a tisztelet tárgya, a sztúpa centruma, jobb kéz felé esett. A buddhista zarándoklatgyakorlatok különböző formái alakultak ki, részben az indiai tradicionális emlékhelyeken, majd a buddhizmus terjedését követően a különböző kelet-ázsiai buddhista kultúrákban, amelyet a tradíciót máig követő japán, tibeti példák is igazolnak.[25]

A Borobudur sztúpa tervezői a sztúpakörüljárás fentebb említett, eredeti rítusát fokozták a sztúpa központja felé tartó, nyolcszoros körbejárássá, amely egyben jelképesen a buddhista (és hindu) világmodell közepének, a Méru hegynek a megmászását is jelentette. A Méru hegy az óind legendák szerint az istenek lakhelye a Himalájában. A Méru hegyhez kapcsolódó teremtésmítoszok szerint a hegy mint ősi világtengely, az ősóceán kiköpülésének eszköze volt, ennek folyamatában jelentek meg a világ alkotóelemei. A buddhista kozmosz elképzelésének megfelelően a Borobudur sztúpa kilenc szintje (nyolc terasz és a fősztúpa szintje) a buddhista létsíkok számát jelképezi.[26] A sztúpára is érvényes Eliade megállapítása, mely szerint a kozmikus hegy (az indiai hagyományban a Méru hegy) és az azt megtestesítő szakrális építmény/épület a világközép, az ég s föld közötti kötelék, ezáltal a hívek számára a transzcendens szféra megközelítése, ugyanakkor kozmikus modell is.[27] A buddhista vallásgyakorlatban oly fontos meditáció során a mandalaábra közepébe való spirituális eljutáshoz hasonlóan a mandala-alaprajzú vallási épületek rituális körbejárása, az egymásra épülő teraszok megmászása is hasonlóképpen a középpontba való eljutást, a megtisztulás útját jelképezi.[28]

A Borobudur tervezőire rendkívül komplex és tudatos vizuális jelalkotás jellemző: gazdag, következetesen csoportosított reliefdíszítéssel, a *mahájána* (szanszkrit 'nagy kocsi') szövegek narratív, domborműves ábrázolásának sokaságával és Buddha-szobrok százaival közvetítették a sztúpát bejáró zarándokok számára a fő vallási tanokat. A mahájána a buddhizmus i. e. 1. században kiala-

[23] *Buddha beszédei* 1989. 21.
[24] Fajcsák 2007. 264.
[25] Nemeshegyi 2002. 65.
[26] Szentkirályi 1980. 268.
[27] Eliade 1987. 32–33., 53.
[28] Eliade 1996. 271.

kult irányzata, amelyben a világi hívek és a Buddha-ereklyéket magukba foglaló jelképes síremlékek, a sztúpák köré szerveződő kultuszok kiemelkedően fontos szerepet kapnak. A mahájána tanítás szerint minden élőlény elérheti a megvilágosodást, nem csak a szigorú szerzetesi életformát követő hívő. Míg az eredeti *hínajána* (szanszkrit 'kis kocsi') irányzat Buddha tanait helyezi a középpontba, a mahájána irányzat Buddha személyét is felmagasztosítja, isteni imádatban részesíti. Kultuszában előtérbe kerül a képi megjelenítés, és a népi vallásossággnak megfelelő sokrétű, mitikus hiedelemvilág, a buddhák és a bódhiszattvák (a nirvána állapotát elérő, de a földi lények iránti szánalom miatt arról önként lemondó, újjászülető lények) sokrétű pantheonjával. Delahoutre a mahájána buddhizmus képekkel kapcsolatos gyakorlatát ismertetve hangsúlyozza, hogy egyes képellenző állásfoglalások szerint a „végső valóság" (szanszkrit *súnyata*) a semmi, az űr terminusaival írható le, a toleránsabb felfogás jegyében viszont elfogadták az ábrázolást, a „végső valóság" képekkel történő vizualizációját.[29] Eszerint az anyagban létrejövő durvább másolatok, azaz az ikonikus és szimbolikus jelek, a hívek, a gyarló emberek számára láthatóvá teszik a Tökéletes Lényt.

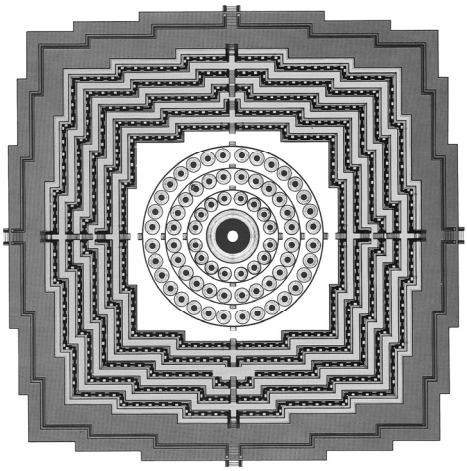
Míg a hínajána iskola a megvilágosodás felé vezető úton a magasabb létszint elérését egy-egy életciklushoz köti, a mahájána irányzat a szellemi megtisztulás fokain való áthaladást egyetlen életkörben is lehetségesnek tartja. A Borobudur ennek a mahájána úteszmének architektonikus megtestesítője, illetve a domborműciklus fő ikonográfiai témája egy buddhista legenda, Szudhána utazása.

A Borobudur architektonikájának és ikonográfiai programjának jelrendszere

Bár a buddhizmus a 8. századtól kezdődően háttérbe szorult Indiában – a hinduizmus térnyerésével összefüggésben – a 8–12. század között a Gangesz vidékén másodvirágzását élte a buddhista kultúra, amely a források szerint a teraszos kiképzésű sztúpaépítészetben is megnyilvánult, bár ennek emlékei nem maradtak fenn. A tibeti és a délkelet-ázsiai lépcsős kiképzésű sztúpaépítmények indiai eredetűnek tekinthetők, viszont területenként, az átvevő kultúra hagyományainak megfelelően, sajátos helyi stílusok bontakoztak ki.[30]

[29] Delahoutre 2003. 136.

[30] Szentkirályi 1980. 267–268.



2. kép
A Borobudur alaprajza.
A mandalaformát követő alaprajzon is megfigyelhető a buddhista kozmosznak megfelelő hármasság: az alapzat, a Vágyak alantas szféráját (Kámadhátu) magában foglaló szféra; a négyszögű teraszok, a Formák szférájának (Rúpadhátu), valamint a kör alaprajzú, legmagasabb rendű, a Formák nélküli szférának (Arúpadhátu) az elkülönítése.

A mahájána buddhizmus Indián túli elterjedésének egyik leglátványosabb építészeti példája a Közép-Jáván a Sailendra- ('a hegyek királyai') dinasztia uralkodásának idején, a 8–9. század fordulóján épített sztúpa, a Borobudur.[31] Ez a buddhizmus egyik legmonumentálisabb szentélye, amelyet építését követően a 10. századig használtak kultikus célokra. Ez a sztúpa is kultikus-liturgikus funkcióval rendelkezik, a szent helyre való eljutás és a szent hely irányított bejárása – a teraszok folyosóin való feljutás a legfelső szinten található fősztúpához – egyaránt zarándokút. Ez a felfelé vezető út olyan jeltér, amely jelentéssel telített architektonikus elemek, ikonográfiai motívumok sorozatán keresztül vezet, amelyek mindegyike az út buddhista értelemben vett szakralitását és a buddhizmus tanait fejezik ki.

A 6 kilométeres gyalogút, amelyet a Borobudurhoz zarándoklók a keleti bejárattól kezdődően a teraszok körüljárásával megtesznek, a mahájána buddhizmus keretében nyeri el értelmét. A sztúpa tervezői és építői – bár forrásanyagot nem hagytak hátra – ezt a hagyományt követték, ennek a jelrendszernek az ismeretében válik értelmezhetővé az alaprajz, az építmény tér- és tömegalakítása, gazdag szobrászati díszítésének ikonográfiája. Az egész koncepció alapja az utazás buddhista fogalma, hiszen a sztúpa bejárása maga is egy csúcsra vezető, irányított út, amelynek során egy legendás utazás, Szudhána bölcsességet kereső zarándokútjának történetei elevenednek meg a reliefsorozaton, más, buddhista történetekkel együtt.

A szürke vulkanikus kőzetből épített, lépcsőzetes gúla formájú Borobudurt kilenc teraszból alakították ki: az alapzatra nyolc, gazdag architektonikus kiképzéssel és szobrászati díszítéssel elkészített teraszt emeltek. A természetes dombra épített, 123 × 123 méter alapterületű, eredetileg 42 méter (jelenleg 31,5 méter) magas sztúpaépítményt minden égtáj felől meg lehet közelíteni. A sztúpa

[31] Forman 1980. 11.

3. kép
A sztúpa déli oldalán megbontott teraszalap, amely az eredeti, a Vágyak szféráját (Kámadhátu) jelképező reliefsorozatot tartalmazó alapzatot mutatja be.

az alapépítményre emelt öt négyszög alapú, és három kör alaprajzú teraszból áll, amely a mandalaszerkezetet követi. *(Ld. 2. kép)* Az alapzat egy korábban épített, reliefekkel díszített platformot rejt magában. Amikor, feltehetően statikai célzattal bővítették a sztúpa alapját, befedték az eredetileg kisebb alapterületű részt, amelynek egyik sarkát a déli oldalon feltárták, jelenleg látható a rejtett domborműsorozat néhány eleme is, amelyek a vágyak, emberi bűnök szféráját *(Kámadhátu)* mutatják be.[32] *(Ld. 3. kép)*

A sztúpa jeltere két fő szakaszra tagolódik, amelyet a mandalaalaprajz mértani formái, a négyszög és a kör mint szimbólumjelek különítenek el. Széles alapzatra építették a négy, rizalitokkal tagolt négyszögletű galériát, amely alaprajzából és a 2,5 kilométer hosszú reliefsorozatainak képtémáiból eredően a földi világot, a Formák szféráját (szanszkrit *Rúpadhátu*) mutatja be, Buddha életének/életeinek és Szudhána legendás utazásának ábrázolásával. Az ötödik galéria a Formák szféráját összekapcsolja a Forma nélküliség (szanszkrit *Arúpadhátu*) magasabb rendű szférájával, erről a szintről már a táj is látatóvá válik, amely a négyszög alaprajzú teraszok magas folyosófalai és ballusztrádjai között nem volt érzékelhető.[33] A második fő jeltérszakasz az ötödik terasznál kezdődik, ettől kezdve a menny szféráira utaló kör lesz az uralkodó forma, a három felső galéria és a harangsztúpák, valamint a fősztúpa alaprajzában is. Tehát a mandalaalaprajz négyszög és kör formái olyan szimbólum jelek, ame-

[32] Marzuki–Heraty 1991. 18.
[33] Marzuki–Heraty 1991. 34.

lyek a buddhista földi és mennyei szférák szintjeit jelképezik, hangsúlyosan ketté osztva az építmény jelterét.

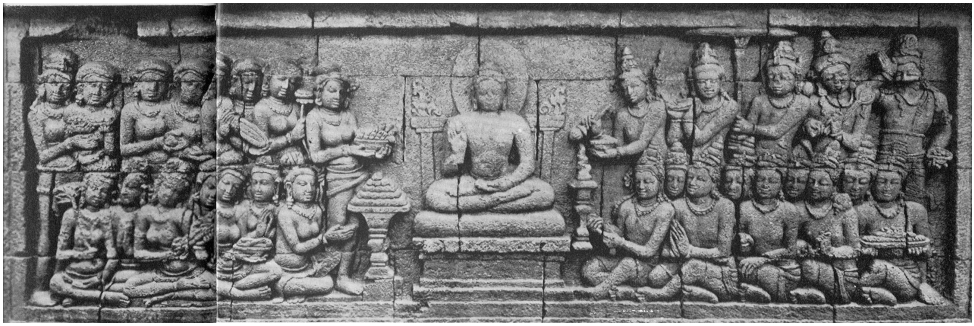
Az indiai sztúpák monumentális félgömbeleme helyett, amely a 6. teraszra épült volna – feltehetőleg a földrengésveszély miatt – a három felső körteraszon összesen 72 kisebb méretű, harang alakú sztúpát építettek meg, középen pedig, a mandalaalaprajz centrumaként, egy nagyobb, szintén harang alakú fősztúpa áll. *(Ld. 4. kép)* A félgömb sztúpatestet helyettesítő 72 harangsztúpa száma a megvilágosodáshoz vezető út, a „nemes nyolcágú ösvény" számára utal (9 × 8). Az első kör-teraszra 32 (4 × 8), a másodikra 24 (3 × 8), a harmadikra 16 (2 × 8) áttört, meditáló Buddha-szobrokat magában rejtő harangsztúpát építettek.[34] Azaz a harangsztúpák száma szintenként is a szent buddhista szám, a 8-as („Nemes nyolcágú ösvény") szorzatait adja ki, bizonyítva a számszimbolika alkalmazását.

A négyszögletű és a kerek teraszok folyosóit a tengelyekben mind a négy oldalról lépcsősorok kötik össze, ezeken keresztül a zarándokok a szintek körüljárását követően, a sztúpa tetejéig, a legnagyobb harangsztúpáig jutnak fel. A folyosók gazdag szobrászati és architektonikus kiképzésűek: az öt négyszög alaprajzú teraszon rizalitszerű kiugrók törik meg a folyosófalak síkját, a ballusztrádok kisebb-nagyobb fülkéinek sokaságába pedig több száz Buddha-szobrot helyeztek. A körbefutó, tornyokkal, fülkékkel pártázott galériák folyosóinak több mint 2500 reliefből álló (Gupta-kori és poszt-Gupta stílusú[35]) narratív dombormű-díszítései a

4. kép
A Borobudur fősztúpája és a kisebb harangsztúpák a felső, kör alaprajzú teraszokon.

[34] Forman 1980. 13.

[35] A Gupta és poszt-Gupta kor stílusa: a Gupta-dinasztia (Kr. e. 320–495) korszakában kialakuló, majd egészen a 6. sz. közepéig domináló indiai stílusirányzat, amely elsősorban vallási művészethez, a buddhizmushoz, a hinduizmushoz és a dzsainizmushoz kapcsolódott. A szobrászatban a mahájána irányzat térhódításával összefüggésben megjelenítették a mahájána istenségek, bódhiszattvák sokaságát, a szépség és a szellemi elmélyültség kisugárzására helyezve a hangsúlyt. Az érzéki szépséget a vallási elmélyültséggel ötvöző Gupta-stílus Indián kívül is hatott. Fajcsák 2007. 86–87



5. kép
Buddha utolsó prédikációja hódoló hívei körében, kéztartása a vitarka-mudrá (érvelő kéztartás, ld. 11. kép) ikonográfiai sémáját követi. Relief az első galéria keleti oldalán.

mahájána-buddhizmus tanításait közvetítik. Wendy Steiner a vizuális narrativitás elemzése során kiemeli, hogy a festészet képciklusai (például a triptichonok, kódexillusztrációk) mellett a szobrászat a frízek domborműsávjai és az épület formáiban és tagolásaiban érvényesülő „narratív ösvények" alkalmasak elrendezett, epizódokra tagolódó szekvenciális képi események sorozatainak megjelenítésére.[36] A korabeli jávai élet (mezőgazdaság, hajózás, udvari és kultikus élet) mindennapjai is megelevenednek a domborműveken, ezáltal az indiai eredetű ikonográfiai témák és minták, valamint a stílus életteli üzenettel telítődött a sztúpát látogató korabeli jávaiak számára.

Az alsóbb szintek reliefjei a dzsátakatörténetekből[37] merítik témájukat. Az első ballusztrádon 500 dzsátakareliefet helyeztek el.[38] Jan Fontein a Borobudur domborműveinek dzsátakaforrásait elemezve hangsúlyozza, hogy a történetek egyik egysége Buddha korábbi, emberi újjászületéseit ismerteti, másik része az állati létformában születő bódhiszattvatörténeteit tartalmazza, a harmadik dzsátakacsoport pedig a halálos fenyegetésből menekülő, vagy abból másokat megmentő bódhiszattvatörténetek gyűjteménye.[39] Az állatmesék dzsátakatörténeteiből többek között az egyik leghíresebb, az önmagát feláldozó nyúl története (*Sasa-dzsátaka*[40]) is megjelenik a Borobudur-domborműveken.[41] Az első

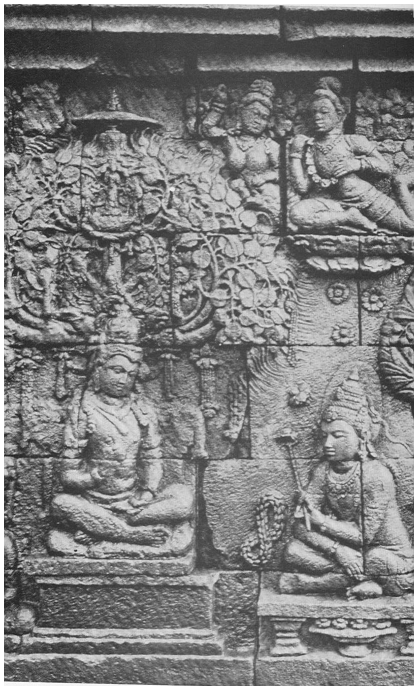
[36] Steiner 2011. 100–101., 123.

[37] A dzsátaka-ábrázolások a történeti Buddha megelőző (állat vagy ember alakú) megtestesüléseiről szóló morális célzatú történetek, amelyek buddhista tartalommal telített népmesék. A *Páli kánon*ban maradtak fenn. Fajcsák 2007. 65.

[38] Gómez–Woodward 1981. 99.

[39] Gómez–Woodward 1981. 100–101.

[40] *Dzsátakák. Buddhista születésregék*. 1998. 87–89.



6. kép
A Szudhána utazását ábrázoló reliefsorozat egyik eleme: a Megha gurut felkereső ifjút ábrázolja a sztúpa második galériájának keleti oldalán.

szint reliefábrázolásain a történeti Buddha életének eseményei, születése, neveltetése, a megvilágosodás keresése és annak elérése is látható.[42] Az első galéria záró domborműve – a keleti oldalon körútján visszaérkezve, a következő szintre vezető lépcsősor előtt – Buddha nirvánába távozása előtti utolsó találkozását ábrázolja az őt tisztelő tanítványaival. A domború közepén látható prédikáló Buddha lótuszülésben, a *vitarka-mudrá*val, azaz érvelő kéztartással jelenik meg. *(Ld. 5. kép)* A másodiktól a negyedik szintig Szudhána, egy gazdag kereskedő fiának utazását ábrázolták.[43] Az írásban megörökített történet domborműves, képi megjelenítése médiumváltó interikonicitásnak tekinthető.[44] Szudhána története a mahájána *Avatamszaka-szútra* szövegében maradt fenn, melyet különböző forrású iratokból állítottak össze Közép-Ázsiában a 3–4. század során. Az *Avatamszaka-szútra* jellegzetes mahájána alkotás, melyben részletes leírás található Buddha különleges képességeiről, a bódhiszattvák és más transzcendens lények jellemzőiről, valamint a buddhista kozmológia összetett, mitikus világáról. A szöveg utolsó és egyben leghosszabb fejezetének, az 1–2. század körül Indiában keletkezett *Gandavjúha-szútrá*nak a főhőse az ifjú Szudhána.[45] Ő minden érző lény megvilágosodásra való törekvését testesíti meg, hosszú, igazságkereső útja során 52 szellemi tanítót keres fel. A második galéria keleti oldalának középső részén Szudhánát útjának kezdetén, egy guru felkeresésekor jelenítik meg. *(Ld. 6. kép)* Az ind bölcseket, jógikat követően azokat a bódhiszattvákat is meglátogatja, akik az

[41] Gómez–Woodward 1981. 98–99.

[42] Forman 1980. 14.

[43] Humprey–Vitebsky 1998. 24.

[44] Az interikonicitás médiumváltással is lezajlódhat, amikor különböző médiumok és műfajok között jön létre az ikonikus kapcsolat sorozata. Interikonikus jelenségnek tekinthető minden olyan képi ábrázolás, amely szövegreferenciával rendelkezik. Szívós 2012. 277.

[45] Marzuki–Heraty 1991. 63–69.

Avatamszaka-szútra többi részében szerepelnek,[46] köztük a Pótalaka hegyen trónoló Avalókitesvara bódhiszatvát is, aki az úton lévők védelmezője, és a lelkek megmentőjeként ő vezeti az elhunytakat a mahájána mitológiában szerepelő Nyugati Paradicsomba.[47] Szudhána útja valójában az emberi lélek spirituális fejlődését reprezentálja egészen a megvilágosodásig, ezáltal ez az utazás a Buddha beszédeiben szereplő útmetaforára is rímel, valamint a buddhista zarándokút előképének is tekinthető.[48] Útjának végén – a negyedik galéria déli oldalának egyik domborművén – a végső bölcsességbe Szamantabhadra, az egyetemes Jóság bóddhiszattvája avatja be Szudhánát.

A narratív reliefciklusokon kívül a Borobudur ikonográfiai programjának másik alapvető eleme a szimbolikus jelentésekkel telített Buddha-szobrok sorozata. A sztúpa tervezői összesen 504 Buddha-szobrot helyeztek el a Borobuduron, melyekből 432 a nyitott fülkékben, a galériák öt balluszt rádján kapott helyet, 72 szobor a kisebb harangsztúpákban és egy a fő sztúpában. A meditációs buddhák (szanszkrit *dhjánibuddha*) a mahájánaikonográfia tipikus elemei, testpozíciójuk szemből szimmetrikus háromszögformával keretezhetők, amely stabilitást sugall. Ennek a szobortípusnak a látványa, amint Jacques Maquet meg-

7. *kép*

8. *kép*

9. *kép*

7. kép Bhúmiszparsa-mudrá: a megvilágosodáskor a földet érintő/a Földistennőt tanúságul hívó Buddha kéztartása, amely a gonosz Mára kísértése elleni győzelmére utal. Ez a mudrá a Borobudur keleti oldalának fülkesoraiban a napkelte és a megvilágosodás hajnalának összefüggéseire utalhat.

8. kép Abhaja-mudrá: Buddha tanainak félelmet eloszlató jellegét kifejező kéztartása. Az északi oldalra helyezett meditációs Buddha-szobrok mudrájaként az észak mint a negatív erőkkel összefüggésbe hozott égtáj elleni védelmet is jelképezheti.

9. kép Dhanja-mudrá: elmélkedő kéztartás, a meditáció, a szellemi összpontosítás jellegzetes kifejezője, a nyugat felé tájolt galériák Buddha-szobrainak kéztartása.

[46] Kósa: *A huayan buddhizmus*

[47] Fajcsák 2007. 84.

[48] Gómez–Woodward 1981. 106.

10. *kép*

11. *kép*

12. *kép*

jegyzi, „a koncentráció mentális tapasztalatát" váltja ki.[49] A Borobudur teraszainak fülkéibe és áttört sztúpáiba helyezett meditációs Buddha-szobrok hatféle ikonográfiai típust követnek. Testtartásuk (szanszkrit *ászana*) azonos, mindegyik a lótuszülés (szanszkrit *padmászana*) pozíciójában jelenik meg, egységesen sematikus, megnyugvást sugárzó arccal, félig lehunyt szemmel, viszont hat különböző kéztartással, *mudrá*val fejeztek ki további vallási jelentéseket.[50] A mudrák (szanszkrit 'pecsét', 'jel') az indiai művészetben szereplő kézmozdulatok, a buddhista és hindu ikonográfia lényeges elemei. A mudrák jelentése kötött – szimbólum jelként a kéztartáshoz mint jelhordozóhoz közmegegyezéssel kapcsolódik a jeltárgy –, mindegyik forma bizonyos kontextusban fordul elő, amelyet a jelhasználó közösség be tud azonosítani. A kéztartások formai megoldásai és szimbolikus jelentései az indiai táncdrámák kézmozdulataiból és a jógagyakorlatokból alakultak ki.[51]

A meditáló Buddha-szobrok ászanaikonográfiai hátterét is a buddhista kánon szöveghagyományaiban találjuk meg. A Buddha megvilágosodását elbeszélő iratok alapján (*Maddzshima-nikája* 36.[52]) a megvilágosodáshoz vezető út egy szellemi összpontosítás, meditáció, azaz egy belső, spirituális út, amely a jógagyakorlatok módszereivel érhető el.

10. kép Varada-mudrá: a nyitott jobb tenyérrel kifejezett kegyosztó kéztartás Buddha kegyességének, jóindulatának, a Tan mindenki számára nyitott jellegének jelképe. A déli égtáj irányába néző fülke-rendszer szobrait jellemzi.

11. kép Vitarka-mudrá: érvelő kéztartás, a felemelt jobb kéz hüvelyk- és mutatóujját összeérintve ábrázolják. A legfelső négyszögletű terasz mind a négy égtáj irányába forduló fülkéibe helyezett szobrok mudrájaként kifejezi a Formák szférájából a magasabb rendű, Formák nélküli világ szintjére átvezető állapotot, ahol Buddha tanítása kiteljesedhet.

12. kép Dharmacsakra-mudrá: Buddha első prédikációját idézi. A tanító, a „Tan kerekét megforgató" kéztartással ábrázolt Buddha-szobrok sorozatát a körteraszokra épített 72 harangsztúpába helyezték el, amelyek az áttört sztúpafalazatnak köszönhetően láthatók a zarándokok számára.

[49] Maquet 2003. 128.

[50] Marzuki–Heraty 1991. 63–69.

[51] Fajcsák 2007. 232.

[52] *Buddha beszédei* 1989. 13.

„És a magasztos keresztbe tett lábbal ült a bódhi-fa tövében hét napig egyfolytában, a megvilágosodás boldogságában" – *Mahávagga I. 1,5.*[53]

13. kép
Az áttört harangsztúpák szintje és az egyik feltárt Buddha-szobor a dharmacsakra-mudrával megjelenítve.

A sztúpa négy galériájának ballusztrádjain kialakított fülkékbe a négy égtáj irányába négy különböző mudrával ábrázolt Buddha-szobrok sorozatait helyezték. A keletre néző fülkékbe – mind a négy galériaszinten – a *bhumiszparsa* (a megvilágosodáskor a 'földet érintő/tanúságul hívó') mudrával ábrázolt Buddha-szobrok találhatóak, az északi irányba néző galériák fülkéiben az *abhaja* (a haláltól való 'félelmet eloszlató') mudrá figyelhető meg. A nyugati oldal Buddha-szobrait a *dhanja*-mudrával ('elmélkedő' kéztartással), a déli oldaléit pedig a *varada*-mudrával ('kegyosztó' kéztartással) jelenítik meg. *(Ld. 7–12. kép)* A Borobudur legmagasabban fekvő, ötödik, négyszög alaprajzú szintjének galériafülkéibe minden oldalon azonos, *vitarka* ('érvelő') mudrával ábrázolt Buddha-szobrokat helyeztek. A felső három körterasz 72 sztúpájába helyezett Buddha-szobrok pedig egységesen a *dharmacsakra* ('a sors/Tan kereke'), a tanító mudrá ikonográfiai típusait követik. Mivel a körkiképzésű három felső terasz harangalakú sztúpái áttörtek, ezért a zarándokok itt is láthatták a beléjük helyezett szobrokat. *(Ld. 13. kép)*

A központi, tömör sztúpa belül üreges kiképzésű, belsejébe az úgynevezett Ádi-Buddhát, a mindenség forrását jelképező Buddha-szobrot helyezték, amely szemben a fentebb említett 504 Buddha-szoborral, nem volt látható (ma eredeti helyéről kiemelve, a Karmawibhangga Archeological Museumban tekinthető meg). Az Ádi-Buddha a mahájána felfogás szerint a kezdet nélküli lét szellemi egységét szimbolizálja, akiből a buddhák és bóddhiszattvák kiáramlottak.[54] A fősztúpában talált, befejezetlenül hagyott Buddha-szobor a bhumiszparsa mudrá ikonográfiai típusát képviseli.[55]

[53] *Buddha beszédei* 1989. 188.

[54] Tokarev 1988. I. 390.

[55] Gómez–Woodward 1981. 138., 229.

A *Borobudur*ra látogató zarándok tehát a több kilométeres, gazdag domborműves díszítésű teraszfolyosóknak a nap járásával megegyező irányban történő bejárásával a mahájána buddhizmus főbb tanításait tekintheti át, a köralaprajzú teraszokra felérve pedig, immár a táj távlatait is látva, az elvontabb, misztikus megismerés buddhista jelképeit szemlélheti.[56] Ennek a szakrális építménynek a tervezői a mahájána buddhista vallásgyakorlat tökéletes építészeti keretét, jelterét alkották meg: a zarándokút célját elérve a hívek a szent építmény teraszainak körüljárásával a magasabb létsíkok felé emelkedhettek, jelképesen a megvilágosodáshoz és a nirvánához vezető utat tették meg egészen a tömör fő sztúpáig, a végigjárás során az egymást követően feltáruló kép- és szoborelemek diakrón jelsorát végignézve – mintegy megismételve Szudhána igazságkereső útját. A Borobudur a szakrális építészet egyik legnagyszerűbb példáját nyújtja a vallási tartalom építészeti-ikonográfiai szimbolikával, tudatos jelalkotással történő kifejezésének. Érvényes rá a kozmoszra vonatkoztatott szakrális építmények jellegzetessége, az architektonikus alapelemek – a tér és tömegalakítás, a felülettagolási elemek – összetett jelalakzatként, térben kibontakozó jelviszonyban történő értelmezése, amelyben az egyes jeltérszakaszokat építészeti és szobrászati komponensek azonosítják be.

A régészeti kutatások és forrásadatok szerint egykor a sztúpa közelében épült buddhista kolostor segítette a borobuduri zarándokokat, de a 10. századot követően a Borobudur elhagyatottá vált. A hinduizmus, majd az iszlám lett az uralkodó vallás Jáván, és csak 1830 körül fedezete fel egy holland utazó a dzsungel által benőtt építményt. Az első restaurálás 1907–1911 között J. L. A. Brandes kezdeményezésének köszönhetően zajlott le.[57] A sztúpa első tudományos leírását is holland szakemberek végezték el, N. J. Krom 1927-ben, Hágában, *Barabudur, Archeological Description* címmel jelentette meg munkáját. Az 1970-es években az UNESCO támogatásával restaurálták, azóta Borobudur ismét a buddhista zarándoklatok fontos központjává

14. kép
Waisak/Vesak ünnep – Buddha születésének és nirvánába távozásának megünneplése a májusi teliholdkor – a Borobudurnál, buddhista zarándokok részvételével.

[56] Aradi 1992. 271–272.

[57] Marzuki–Heraty 1991. 79.

vált, ahol minden évben, a májusi teliholdkor a Waisak/Vesak ünnepen ide utazók sokasága emlékezik meg Buddha születéséről és nirvánába távozásáról,[58] a kánoni szöveghagyomány *(Nidánakathá II.)* nyomán.[59] *(Ld. 14. kép)* A buddhista világkép sztúpaépítészeti remekműve így vallási és egyben jelfunkciót is betölt,[60] ismét buddhista hívek és egyben turisták százezreinek úti céljává vált.

SZAKIRODALOM

Aradi Nóra (magyar kiadás főszerk.), 1992. *A gótika és a Távol-Kelet. (A művészet története 1–10.)* Bp. Corvina.

Buddha beszédei. 1989. (ford. Vekerdi József) Bp. Helikon.

Delahoutre, Michel, 2003. A szent és esztétikai kifejeződése: szent tér, szent művészet, vallási műemlékek. In: Ries, Julien. *A szent antropológiája*. Bp. Typotex. 125–146.

Dzsátakák. Buddhista születésregék. 1998. (vál. ford. Vekerdi József) Bp. Terebess.

Eliade, Mircea, 1987. *A szent és a profán*. Bp. Európa.

Eliade, Mircea, 1996. *A jóga. Halhatatlanság és szabadság*. Bp. Európa.

Fajcsák Györgyi (szerk.), 2007. *Keleti művészeti lexikon.* Bp. Corvina.

Forman, Bedřich, 1980. *Borobudur, the Buddhist legend in stone*. London. Octopus.

Gómez, Luis O. – Woodward, Hiram W. Jr. (ed.), 1981. *Barabuḍur, history and significance of a Buddhist monument.* Berkeley. Smithsonian Institution Libraries.

Humprey, Caroline – Vitebsky, Piers, 1998. *Építészet és vallás*. Bp. Helikon – Magyar Könyvklub.

Maquet, Jacques, 2003. *Az esztétikai tapasztalat. A vizuális művészetek – antropológus szemmel*. Debrecen. Csokonai.

Marzuki, Yazir – Heraty, Toeti, 1991. *Borobudur*. Djambatan. Smithsonian Institution Libraries.

Steiner, Wendy, 2011. Narrativitás a festészetben. In: Füzi Izabella (szerk.), *Verbális és vizuális narráció. Szöveggyűjtemény.* Szeged. Pompeji Alapítvány. 91–128.

Szentkirályi Zoltán, 1980. *Az építészet világtörténete.* I. Bp. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.

Szívós Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* Bp. Loisir.

[58] Beszámoló a 2003. május 18-án a Borobudurnál tartott Vesak/Waisak ünnepről: „Több százezer bel- és külföldi hívő ünnepli együtt Buddha születésnapját, a 2547. Waisakot a közép-jávai Borobudur templomnál. A közös ünnepség csúcspontja, amikor a templom környéke helyi idő szerint 10:35-kor elcsendesedik: a hívek és a szerzetesek imába mélyednek. A hívek szőnyegeken csücsülnek hatalmas sátrak alatt, a szerzetesek pedig lótuszülésben ülnek a Waisak fő oltáránál, amit többek között aranysárga Buddha szobor és színes gyertyák, valamint áldozati gyümölcsök és virágok díszítenek. Az ünnepet megelőző este 22:30 körül az indonéz Vallásügyi Miniszter, a Munkaerő és Transzmigrációs Miniszter és az Indonéz Buddhista Hívők Képviseleti Tanácsának (DPP Perwakilan Umat Budha Indonesia) vezetője ünnepélyesen fáklyát gyújtott Borobodurnál. Ezt követően a szerzetesek és a hívek gyertyával a kezükben, az óramutató járásával megegyező irányban körbejárták a templomot és közben imádkoztak.” (http://www.azsia.net/)

[59] *Buddha beszédei* 1989. 7.

[60] Voigt 2006. 52.; Voigt 2008. 47.

Tenigl-Takács László (szerk.), 1994. *India bölcsessége. Szöveggyűjtemény India legendakincséből, vallási és filozófiai irodalmából.* Bp. Gandhi Alapítvány – A Tan Kapuja Buddhista Főiskola.

Tokarev, Sz. A., (főszerk.), 1988. *Mitológiai enciklopédia.* I–II. Bp. Gondolat.

Voigt Vilmos, 2004. *A vallási élmény története.* Bp. Timp.

Voigt Vilmos, 2006. *A vallás megnyilvánulásai.* Bp. Timp.

Voigt Vilmos, 2008. *Bevezetés a szemiotikába.* Bp. Loisir.

ELEKTRONIKUS SZAKIRODALOM

Nemeshegyi Péter S. J.: A zarándoklat sajátosságai a távol-keleti vallásokban. In: Ádám Antal – S. Szabó Péter (szerk.), 2002. *Zarándokutak. Vallástudományi töprengések a harmadik évezred küszöbén.* Pécsi Tudományegyetem. 65–69. Elektronikus kiadás: Terebess Ázsia E-Tár. http://terebess.hu/keletkultinfo/nemeshegyi.html [2008. 07. 22.]

Terebess Ázsia Lexikon http://www.terebess.hu/keletkultinfo/lexikon/borobudur.html [2008. 07. 25.]

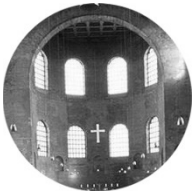
Kósa Gábor: *A huayan buddhizmus*. http://terebess.hu/keletkultinfo/lexikon/huayan.html [2008. 08. 12.]

A KÉPEK FORRÁSA

1. kép: Humprey, Caroline – Vitebsky, Piers, 1998. *Építészet és vallás.* Bp. Helikon – Magyar Könyvklub. 25.
2. kép: A Marzuki–Heraty könyv alaprajzábrája nyomán készítette Gerencsér Gábor.
3. kép: http://blog.asiahotels.com/borobudur-indonesias-monument-to-buddhism/borobudur/
4. kép: http://mw2.google.com/mw-panoramio/photos/medium/6396426.jpg
5. kép: Forman, Bedřich, 1980. *Borobudur, the Buddhist legend in stone.* London. Octopus. 86. illusztráció.
6. kép: Forman, Bedřich, 1980. *Borobudur, the Buddhist legend in stone.* London. Octopus. 88. illusztráció.

7–12. kép: Gerencsér Gábor grafikai munkái.

13. kép: http://mw2.google.com/mw-panoramio/photos/medium/6396426.jpg
14. kép: http://michaelbezaleel.co.cc/wp-content/uploads/2009/04/waisak-at-borobudur-300x225.jpg



A római valláspolitika és az egyházi jeltér változásai a 4. században*

„… mint Zeusz madara lecsapott a távol Égből…
S teljes erővel vágott a Szekérbe,
Hogy az megingott, mint hajó a viharban
…
S megint ahonnan előbb, ugyanonnan
leszállt a Sas, s tollát hullatva jócskán
a Szekér kasát telehagyta tollal”[1]

Dante *Isteni színjáték*ában a császárságot jelképező birodalmi sas az egyház szekerére támad, belevájja a csőrét, majd ugyanez a sas tollait hullatja a szekérre. Ez a részlet a keresztényüldöző császári politikára és az azt felváltó támogatásra, a császárság keresztény egyháznak adott kiváltságaira utal, amelyek Dante véleménye szerint egyaránt ártalmasak voltak. A firenzei költő a 14. század elején fogalmazta meg éles kritikáját az éppen egy évezreddel korábbi római és egyháztörténeti eseményekről. A történetírás – bár nem ennyire egyoldalú az ítélete – Dantéhoz hasonlóan meghatározónak tekinti a 4. századi császári valláspolitika változását. Az egyháztörténeti munkákban is egyöntetűen fordulópontként ítélik meg az egyház, sőt egész Európa történelme szempontjából Constantinus császár 310-es évek elejétől datálható valláspolitikáját.[2] Ennek a nagy horderejű eseménynek olyan irányú megközelítésére törekszem, amely a szertartásrendben bekövetkező változásoknak, a rítusok átformálásá-

* A tanulmány korábbi változata: A birodalmi rítus és az egyházi liturgia kapcsolata a 4. században. In: Barna Gábor – Gyöngyössy Orsolya, 2010. *Rítus és ünnep.* Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, Szeged. 137–154.

[1] Dante: *Isteni színjáték.* Purgatórium XXXII. ének 112–126.

[2] Armstrong 1996. 137–138.; Chadwick 1999. 115.; Heussi 2000. 91.; Johnson 2001. 91–94.; Marton 2004. 123–126.; Szántó 1992. 36.

nak vizsgálatára és az új, monumentális keresztény jeltér és jelrendszer kibontakozására helyezi a hangsúlyt. Az egyház-, művészettörténeti, ikonográfiai megközelítés mellett a szemiotikai pragmatika is hozzájárulhat ennek a döntő fordulatnak az elemzéséhez, hiszen a 4. században új típusú jelalkalmazói elvárások fogalmazódtak meg, amely az imperiális ikonográfia, hatalmi szimbolika keresztény jelrendszerbe való integrálását eredményezte.

A rítus jelensége és jelentősége

A vallástörténet a 4. század keresztény vallásgyakorlatában fontos változásokat regisztrál. Általános értelemben a rítus a vallási szertartások vagy mágikus cselekedetek végrehajtásának előírt módja. A szanszkrit eredetű rítus *(rita)* szó eredeti értelme tartalmazza a fogalom mai alapvető jelentését is: előírt rendet jelent. Jelek, jelképek, cselekedetek és szokások összességét értjük alatta, amelynek szemantikai dimenziója a vallási tanokat fejezi ki, s amelyeknek gyakorlása erősíti a közösségi összetartozást, valamint a közösség és az általa vallott szellemi valóság, a transzcendens erőkkel való kapcsolattartást is megvalósítja.

A szimbolikus antropológiai irányzat kiemelkedő képviselője, Victor Turner szerint a rítus mindenekelőtt egy szimbolikus aktus: azaz a cselekvéssor elemei, a környezete, a kultikus tárgyak mindegyike szimbolikus jelentéssel bír.[3] Ugyanakkor a rítus egyben közösségi élmény is, amelynek érzelmi intenzitását az adja, hogy az érzékszervek teljes körére hat. Ebben a megközelítésben az elemzésül választott, a 4. századi keresztény szertartásrendben történő változás az akkori keresztény közösségek átalakulását, és azoknak a liturgiával szemben támasztott megváltozott elvárásait jelezte. Hiszen a korábbi, ugyancsak gazdag szimbolikát használó, a közösség összetartozását erősítő kultikus életet teljesen új, addig az egyház számára nem létező funkcióval ruházták fel: a hatalom és a birodalmi reprezentáció rituáléjával. Ennek az új funkciónak történő megfelelést nagyban segítette az, hogy a késő antik korban számos más kultusz létezett, amely eleget tett ennek a feladatnak, bizonyos rítusmintákat, modelleket szolgáltattak az egyház számára. A kutatók az ókeresztény korszak liturgiájával kapcsolatban a zsinagógai hagyomány, a misztériumkultuszok és az antik kultikus szokások befolyását hangsúlyozzák,[4] ugyanakkor a 4.

[3] Turner az afrikai ndembuk körében 1950–1954 között folytatott antropológiai kutatómunkája alapján fogalmazta meg többek között a vallásgyakorlatra, a rítusok kulturális szerepére vonatkozó nézeteit. Turner 2002. 11–16., 67. Vö. „Éberen kell figyelnie minden jelre, amit adtál nekünk." A sziú rítusszimbólumok eredete c. tanulmány.

[4] Földváry 2005. 64.

századi liturgiában a dominatus kori császárkultusz hatásai is fontos szerepet töltenek be. Az ókeresztény szimbólumkészlet és művészet terén bekövetkező változás a rítusok részbeni átformálásával, az ezt ösztönző valláspolitikai fordulattal függött össze.

A 19. század végén kibontakozó összehasonlító vallástörténeti kutatók közül elsősorban William Robertson Smith, a rítus és mítosz iskola egyik megalapítója elemezte a vallási szertartások és az államhatalom kölcsönös összefüggéseit. A Smith nevéhez kötődő irányzat, elnevezéséhez híven, a rítus mint vallási gyakorlat elsődlegességét hangsúlyozta a mítosz és a dogmarendszer fölött. Szerinte „a rítus és a vallási szokások az ókori vallások velejét jelentik".[5] Smith kifejti, hogy a vallási intézmények a társadalmi intézmények szerint modellálódnak, ezért e két szféra homológ struktúrába szerveződött.[6] Bár nyilvánvalóan nem minden egyes ókori vallásra – valamint a vallások, például a kereszténység történetének nem mindegyik fázisára – érvényes ez az általánosító megállapítás, ugyanakkor kétségtelen, hogy a 4. századi egyháztörténet éppen a vallási és társadalmi intézmények kapcsolatát, hatalmi összefonódását példázza.

A Római Birodalom politikai rituáléjának 4. századi egyházi szertartásrendet befolyásoló hatása jellemző példája annak, hogy a társadalmi-politikai intézmények szoros kapcsolatba kerülhetnek a vallási intézményekkel. Mielőtt azonban a 4. század szertartásrendjének sajátságaira térnénk át, fontos a liturgia 2–3. századi alakulásának, és ezt követően a császári valláspolitika változásainak rövid áttekintése.

A keresztény liturgia a 4. század előtt

A hagyományos, kereszténység előtti római rítus a vallási, politikai és családi életre vonatkozó szokások összességét jelentette. Ezzel szemben a keresztény rítus eredendően a vallási életre koncentrált, amely a politika régióját – mint e világi szintet – meghaladja. A hatalom csak az örökkévalóság relációjában, Istenhez rendelve nyert értelmet, amely ebben a megközelítésben minden e világi hatalmi képviseletnél magasabb rendű.

Az Újszövetség dokumentálja, hogy a megváltás misztériumában kiteljesedő, etnikai korlátoktól mentes világvallás eszméje és egyházzá szervezésének

[5] Simon 2003. 355.

[6] Elemzésében a sémi monoteizmus kialakulását a despotikus jellegű monarchia arisztokrácia fölötti uralmával állítja párhuzamba, ebben az értelmezésben „A vallás a szervezett társadalmi élet része volt". Simon 2003. 355.

kezdete Pál apostol munkásságának eredménye. Az ő nézete, amely szerint Krisztus halála a törvény végét jelentette, leválasztotta a kereszténységet a zsidóságról, egyetemes vallássá tette, a kegyelem vallásává.[7] A keresztény egyház – Pál apostol nyomán – már a 2. századtól hangsúlyozta univerzalitását, nyelvi és kulturális egységét, valamint azt, hogy sem földrajzi, sem etnikai tekintetben nem elkötelezett. A korszak hellenizált mediterrán világában ennek az univerzalitásnak a kifejeződése az is, hogy az eredetileg arámi nyelven megfogalmazott vallási tanokat a 2. században görög nyelvű iratokként kanonizálták – azaz a korai császárkorban a széles körben ismert görög nyelvet (vagy azt is) beszélők csoportjai között terjedhetett az evangélium.

A páli gyülekezet időszakában még nem voltak kötött szertartások, ezeket a hívek házaiban, Epheszoszban például bérelt iskolában tartották. A rítusok terén, egészen a 140 előtti évtizedekig sokszínűség uralkodott. Előre megfogalmazott imádságokat már használtak, az utolsó vacsorára történő gyülekezeti megemlékezést, a kenyér és a bor megáldását, a „kenyértörés" szertartását (a későbbi oltáriszentséget) viszont még étkezés formájában *(agapé)* ünnepelték. Az eucharisztikus ünnep kezdetben a péntek esti eucharisztikus lakomából és a szombat reggeli igeistentiszteletből tevődött össze, amelyek a vasárnapi szentmise előzményeinek tekinthetők.[8] Az első ismert vasárnapi szentmise leírása a 2. század közepéről, Jusztinosz vértanútól maradt fenn *Apológia* című művében: „Felolvassuk az apostolok emlékiratait és a próféták írásait, amennyire azt az idő megengedi. A felolvasó elhallgatása után az elöljáró beszédben int és buzdít, hogy ezeket a szép dolgokat tetteinkkel utánozzuk. Majd mindannyian felállunk, közösen imát mondunk, imánk befejezésekor kenyeret, bort és vizet hoznak oda, s az elöljáró – amennyire erejéből telik – imát és hálaadást mond, és a nép ráfeleli az Ament. Ezután történik azoknak továbbítása és szétosztása, amelyek felett hálaadást mondott, a távollévőknek is küldenek belőle a diakónusok által."[9] A keresztelés, beavatási rítusként, a hit tanaival való azonosulás és a közösséghez tartozás szimbolikus aktusa volt. A *katekumen* ('hitjelölt') hitvallást követően alámerítés, leöntés szertartása során részesült a keresztségben.[10] A katekumenátus ideje a 3. században három év, a nagyböjti idő után keresztelkedtek.[11]

[7] A törvény cselekedetei nélküli megigazulás eszméje. Heussi 2000. 34.

[8] Szántó 1992. 31.; Várnagy 1999. 475–476.; Marton 2004. 109–111.

[9] Jusztinosz *1. Apológia.* In: Vanyó 1984. 67. Vö. Hamman 1987. 194.; Várnagy 1999. 477.

[10] Szántó 1992. 30.

[11] Vanyó 1995. 19.

Egy római forrás alapján kirajzolódik a korabeli egyik keresztény gyülekezet közösségi rítusa és a művelt kortársak tiszteletét is kiváltó magas erkölcsisége. Ifj. Plinius (61–113) bithüniai helytartóként Traianus császárnak a 2. század elejének kis-ázsiai keresztény közösségeiről ekképpen ír egyik levelében: „…bizonyos meghatározott napon hajnalhasadta előtt össze szoktak gyülekezni, és váltakozva két karban énekelnek az istennek hitt Krisztus tiszteletére, és esküvel kötelezik magukat, nem ám valami gaztettre, hanem arra, hogy nem lopnak, nem rabolnak, nem követnek el házasságtörést, nem szegik meg esküjüket, a rájuk bízott letét kiadását felszólítás esetén nem tagadják meg: ennek végeztével pedig rendszerint szétszéledtek; majd ismét összejöttek, hogy közösen fogyasszák el közönséges és ártatlan lakomájukat" (Plin. Ep. X. 96–97.).[12] Kelszosz, a kereszténység terjedésére magyarázatot kereső 2. századi platonikus filozófus – kritikus kívülállóként – *Igaz beszéd* című művében az összetartozás tudatát, a szociális kötelék erejét nevezi a keresztények jellemzőjének.[13]

A 2. század közepén épült ki a *monarchikus episzkopátus* a hierarchikusan szerveződő, püspökök vezette gyülekezeti rendszer (több gyülekezet élén álltak a püspökök; őket a klerikusok segítették: a presbiterek, a diakónusok, illetve diakonisszák). Ez az időszak egyben az újszövetségi kánon kialakulása is. A 2. század végétől a 3. század végéig – az egyházi hierarchia, a klerikális hivatalok kiépítésével párhuzamosan – lezárult a viszonylag állandó istentiszteleti rend kialakulása is. Ebben az időszakban a korábbi, kötetlen gyülekezeti istentisztelet kultikus cselekmények bonyolult rendszerévé alakult át, amelyben a rítus kötött rend szerint végrehajtott cselekvéssorrá vált.

A keresztény összejöveteleket misztérium-istentiszteletté alakították. Teret nyertek a mágikus-szakramentális képzetek, az euchharisztiának és a keresztelésnek[14] misztériumjellege lett. Heussi szerint a kultikus élet átalakulása mögött a kereszténység térhódításával párhuzamosan virágzó „pogány misztériumvallások erős hatása" figyelhető meg. Kétségtelen, hogy azok az egyre növekvő

[12] Révay 1981. 191–192.

[13] Vanyó 2000. 123., Hamman 1987. 112–116.

[14] Az istentisztelet szertartása az eredeti, esti időpontról a 2. sz. közepén reggelre tevődött át (elvált a vele eredetileg együtt megtartott *agapé*tól, a közösség szeretetvendégségétől). A szertartás két részre tagolódott: prédikációra (nyilvános lektori felolvasás az írásból, igehirdetés, himnuszok) és eukharisztiára (csak a megkeresztelkedettek gyakorolhatták, ez a megváltásban való részesedést biztosította hitük szerint).
A keresztelési aktus ünnepélyes szertartássá növekedett (rituális elemei: a keresztelendő ünnepélyes szakítása az ördöggel, vallástétel; háromszori alámerítés folyóvízben; kézrátétel; olajjal történő megkenés, tej és méz átnyújtása; fehér keresztelési öltözet). A keresztelés időpontja is rögzített lett: a húsvét és az azt követő 50 nap, keleten emellett a vízkereszt ünnepe. Vö. Heussi 2000. 72–73.

számban csatlakozó új hívek, akik a hellenisztikus és a keleti misztériumvallások eszméiben, sok esetben látványos, gazdag, ugyanakkor titokzatos rituáléjában valamelyest is jártasak voltak, a keresztény gyülekezetekhez való kapcsolódásuk során egy misztikusabb szertartási kultúra iránti igényüket is magukkal hozták.[15] Földváry Miklós István a kialakuló keresztény kultusz egyik előzményeként nevezi meg a misztériumkultuszokban is fontos szerepet játszó szent szövegek felolvasását és a szertartásokat megvilágító magyarázatok gyakorlatát.[16] Maga az áldozatelmélet a 3. század körül tisztult le, részben a misztériumvallások hatását magán hordozva.[17] A szentmise szertartási csúcspontja az oltáriszentség liturgiája lett: a kenyér és bor átváltoztatása, amely az utolsó vacsora emléke és immár egyben a keresztáldozat misztikus megismétlése. A keresztség és az oltáriszentség, a megismételt keresztáldozat ősegyházbeli szertartásainak vezetése ekkortól vált a klérus, a gyülekezeti elöljárók előjogává.

A 2. század vége előtt magánházaknál tartott szertartásokat kifejezetten a kultusz számára kialakított épületekben lezajló istentiszteletek váltották fel.[18] A kisebb méretű, feltehetőleg bazilikális elrendezést követő 3. századi – a diocletianusi keresztényüldözések idején elpusztított – templomokról kevés adat maradt fenn, csak a 4. századtól épített, immár monumentális bazilikákat ismerjük, vagy tudjuk rekonstruálni, amelyeket már az új kultikus tér iránti igényeknek és az új jelentéssel telítődő rítusoknak megfelelően alakítottak ki.

A császári valláspolitika változása a 4. század elején

A 4. század elejére a kereszténység – univerzális jellegénél, fokozódó szervezettségénél és növekvő elterjedtségénél fogva – számos tekintetben készen

[15] A keleti misztériumvallások – elsősorban Adónisz, Kübelé-Attisz, Mithrász, Ízisz kultusz – szertartásai, megváltástana a korszak vallási kultúráját mélyen áthatotta. A formálódó kereszténységre gyakorolt hatásáról ld. Chadwick 1999. 19–20; Eliade 1995. 220–222; 256–258.
A gnosztikus szekták nézeteiről és 2–3. sz.-i hatásairól ld. Eliade 1995. 291–309.

[16] Földváry 2005. 65.

[17] Az áldozat fogalmát az őskereszténység idején átvitt értelemben használták, a keresztény életvitelre általában, de szűkebb értelemben az imádságra, az oltárra helyezett adományokra és az eucharisztia ünnepére is vonatkozhatott. Engesztelő, elégtételt biztosító cselekedetként kezdik értelmezni, amely „… felfogás találkozott azzal, hogy a pap a hálaima (στία) elmondásával Krisztus testét és vérét engesztelési áldozatul mutatja be Isten előtt a gyülekezetért". Heussi 2000. 73.

[18] Az első ismert forrásadat az edesszai keresztény gyülekezet templomának pusztulását említi a 201-es árvízben; a Dura Europoszban, az Eufrátesz mentén fennmaradt keresztény templom a régészeti feltárás szerint gyülekezeti teremmel, agapéteremmel és keresztelőmedencével rendelkezett; az istentiszteleti helyet kelet felé tájolták. Hamman 1987. 193.

állt arra, hogy betöltse az államvallás szerepét. De vajon a Római Birodalom készen állt-e az addigi hagyományos vallási tarkaság, az alapvetően toleráns valláspolitika feladására, egyetlen privilegizált vallás támogatására, amelytől egyben saját hatalmának megerősítését remélhette? A birodalom 3. századi története azt bizonyítja, hogy az ebbe az irányba történő elmozdulást a kor válsága folyamatosan érlelte, az egyetlen, kiemelt birodalmi vallási kultusz bevezetésére több kísérlet is történt.

A válság megoldásában a trónra lépő katonacsászárok elsősorban a korszak új nagyhatalmának, a kis-ázsiai római tartományokat veszélyeztető Szasszanida-dinasztiának a sikereit használták példaként. Róma sok mindenben hasznosította riválisa, a 3. század elején felemelkedő újperzsa dinasztia birodalomépítő és szervező eredményeit. A császárok számára mintául szolgált a centralizált, egységes, hatékony adminisztrációval rendelkező, a zoroasztriánus papságot maga mögött tudó újperzsa egyeduralom.[19] A rómaiak számára vereséggel végződő, 260-ban lezajló edesszai csata után a Valerianus császárt legyőző I. Sápur (ur. 241–272), a „Mazda-tisztelő Fenség"-nek, „istenek sarjadékainak" neveztette magát győzelmi feliratában.[20] A zoroasztriánus egyház feje, a főpap a szasszanida állam első embere a királyok királya után. A papok rendje nem viselt adókötelezettséget, társadalmi kötelezettségük kizárólag a vallással kapcsolatos teendőkre szorítkozott.

A nap ősi időkre visszanyúló tisztelete is fokozatosan erősödött a császári patronálásnak köszönhetően. Elagabalus császár 218-ban Rómába szállíttatta a szíriai Emesából a Legyőzhetetlen Nap kultuszszobrát. Ugyancsak keleti hatásként Aurelianus császár (ur. 270–275) a keleti tartományokat visszaszerző hadjáratában egyrészt legyőzte a palmürai királyságot, másrészt bevezette a birodalomban az ottani napimádatot, a *Sol Invictus* (lat. 'Legyőzhetetlen Nap') kultuszt, és fő ünnepnapját, a téli napfordulóra eső december 25-ét római ünneppé nyilvánította. A misztériumkultuszok közül a perzsa eredetű Mithrász-kultusz fényistenségét is azonosították a legyőzhetetlen nappal. A császárok a Sol-kultuszban olyan átfogó isteni főhatalmat láttak, amely a császárság le-

[19] Ardasír királyi beiktatásának ábrázolásán a főisten, Ahuramazda helyezi a szalagos koronát a király fejére. I. Sápur tűzszentélyeket építtetett birodalmában, de védelmébe vette az univerzálisnak tekintett manicheizmus alapítóját, Mánit is. Apor 1994. 109–110.

[20] I. Sápur győzelmi felirata a naqse-rosztami tűztemplom falán Valerianus római császár legyőzését követően: „És mivelhogy az istenek bennünket ilyen védencükké tettek, és az istenek kegyelméből ennyi sok országot haddal felkerestünk, és birtokunkká tettünk, azért mi is a tartományokban szerte sok Vahrán-tüzet (tartományi tűzszentélyt) alapítottunk, és sok mágusfőpappal szemben gyakoroltunk kegyességet, és naggyá tettük az istenek tiszteletét." OKTCh 357. In: Apor 1994. 119.

győzhetetlenségét fejezi ki, valamint a birodalom összes kultuszát felölelheti és a szinkretizmus jegyében egységesítheti.[21] A vallási szinkretizmus Assmann szerint a késő ókor számos hagyományában, kultikus forrásanyagában megjelenik.[22]

A 284-ben trónra lépő Diocletianus császár új, despotikus kormányformát vezetett be, kiépítette a dominátus és a tetrarchia politikai rendszerét a principátus alkotmányos monarchiája helyett. Az ő nevéhez kötődik a principátusban tovább élő köztársasági politikai hagyományok végleges felszámolása. A császári palotát „Sacrum Palatium"-nak neveztette, a császár hivatalos megszólítása *Dominus et Deus* (lat.' Úr és Isten') lett, a császár tiszteletének imádássá növekedő rítusa pedig egyenesen a perzsa szertartásrendet idézte. E császártisztelő rítusra mint amely hatott a keresztény képkultuszra, a későbbiekben részletesebben kitérek. A Diocletianus-kori politikai átalakulás egyértelműen a kis-ázsiai teokratikus államrend irányába mutatott.

A Római Birodalom kiépülése, a „világ feletti uralom" megszerzése, politikai meggondolásokból, együtt járt a viszonylagos vallási toleranciával, sőt a vallási szinkretizmussal. A császárkor 3. század végi történetében viszont már a tudatos, a hatalom és az állam érdekeit figyelembe vevő kultuszválasztás figyelhető meg: a privilegizált vallásokat támogatták, az államra veszélyesnek ítélt kultuszok követőit – köztük a császár imádatát megtagadó keresztényeket – viszont üldözték.[23] A Diocletianus császár és utódai kereszténységet üldöző valláspolitikájában a 310-es években következett be a gyökeres fordulat: Constantinus (ur. 306–337) és Licinius (324) társcsászárok Mediolanumban 313-ban közzétett rendelete a keresztényeket vallásuk szabad gyakorlásáról biztosította, majd fokozatosan privilegizált helyzetbe emelte az egyházat a Római Birodalmon belül.[24] Constantinus megszilárdította Diocletianus birodalomszervező reformjait, valláspolitikája – a kereszténységhez való viszonyulás kérdésében – viszont

[21] Chadwick 1999. 110.

[22] Assman 2003. 68–77.

[23] Vanyó 2000. 312–313. A 304-es nagy üldözésről: Grant 1996. 187–198.

[24] Constantinus és Licinius mediolanumi rendelkezései Euszebiosz ismertetésében: „…megadjuk a kereszténynek és mindenkinek azt a szabad választást, hogy azt a vallást kövesse, amelyiket akarja, úgyhogy bármelyik istenség vagy mennyei hatalom jóakarattal lehessen iránt unk és mindenki iránt, aki hatalmunk alatt él. …az istenség mindenben megadja nekünk a szokásos gondviselését és jóindulatát. …illik a mi időnk nyugalmához, hogy mindenkinek joga legyen azt az istenséget követni és azt a vallást gyakorolni, amelyiket csak akarja." *A kereszténykre vonatkozó császári törvények másolatai.* Euszebiosz 1983. 426. Vö. Chadwick 1999. 115., 152.
Az egyházi elöljárók közterhek alóli felmentését elrendelő császári levél a katolikus egyház kiváltságait rögzítette: „Ha ugyanis nagyon nagy imádást mutatnak be az istenségnek, úgy látszik, ez a legnagyobb hasznára válik a közügyeknek." Euszebiosz 1983. 433.

ellentétes elődje törekvéseivel. Paul Johnson *A kereszténység története* című munkájában hangsúlyozza, hogy „Constantinus felismerte, hogy a kereszténység… az államvallás számos fontos jellemzőjével rendelkezik".[25] A 4. század elején – hasonlóan a 3. századi egységet célzó valláspolitikai törekvésekhez – a birodalom széthullását megakadályozó államvallás felkarolása jelenthetett megoldást. Constantinus császár részéről a kor megállíthatatlanul terjedő vallásának, a kereszténységnek a támogatása, a vallási türelem egyben a császár hatalmának megerősítését is szolgálta. Elismerte a kereszténységet, sőt állama támpillérévé tette. Szövetséget hozott létre a birodalom és az egyetemes (katholikosz) egyház között, ennek keretében emelte a papság társadalmi státusát (a kiváltságok, például a főpapok számára adományozott *viri illustres* magas világi rang és a bőkezű adományozás eredményeként az egyház vagyonosodása ugrásszerűen felgyorsult). Szántó Konrád a „konstantini fordulat" egyházra gyakorolt előnyös hatásai mellett súlyos következményként nevezi meg a tömeges megtérésekkel együtt járó pogány szellemiség egyházi térnyerését, a császárok egyházi ügyekben is érvényesített autoritását, valamint a világi hatalom és a vagyon kísértését a jogi hatalommal is felruházott püspökökre.[26] Constantinus 325-ben, Licinius legyőzése után, egyeduralmat épített ki, ettől kezdődően még határozottabban támogatta a keresztény egyházat. A római császárság hatalma összekapcsolódott a kereszténységgel, Constantinus – a források szerint – a keresztények Istenében hatalmának támogatóját látta. Euszebiosz a *Vita Constantini* című művében ez olvasható: „…a győzelemhozó jelet [a keresztet] a székesfővárosban hatalmas győzelmi jelvényként állíttatta fel azt, egyértelműen mint a római uralom eltörölhetetlen megmentő jelvényét, s az egész királyság oltalmazóját".[27] Lactantius a keresztények számára kedvező fordulatot a 316 körül, Contantinus udvarában írt *A keresztényüldözők halála* című művében a következőképpen jellemzi: „…helyreállt a béke a földkerekségen, a minap még szorongatott egyház ismét talpra állt, és az Úr irgalmából még nagyobb pompával épül temploma, melyet az istentelenek fenekestől felforgattak."[28]

Constantinus utódai idején fokozódott az államegyház kiépítése. A 4. század végére a római birodalom krisztianizálódott, ugyanakkor az egyházat, immár államegyházként, a birodalmi politika is alakította. A császári rendeletben kihirdetett szabad vallásgyakorlat elve már Constantinus uralkodása alatt is tulaj-

[25] Johnson 2001. 103.; Constantinus uralkodásának jellemzése: Grant 1996. 203–209.

[26] Szántó 1992. 36–37.; Marton 2004. 123–126.

[27] Bugár 2004. 112.

[28] Lactantius 1985. 7.

donképpen a keresztény egyház privilegizált helyzetét eredményezte, majd utódai alatt (leszámítva Julianus császár, az „apostata" [lat. 'hitehagyott'] 361–363 közötti uralkodását) kiteljesedett ez a folyamat. Végül I. Theodosius (ur. 379–395) 380-ban a II. konstantinápolyi ökumenikus zsinaton kiadott rendeletében a kereszténységet államvallássá tette: „Megparancsoljuk, hogy mindazok a népek, amelyek a mi kegyelmes kormányzatunk uralma alatt állnak, abban a vallásban éljenek, amelyet a hagyomány szerint Szent Péter apostol adott át Róma népének."[29] A császári állam rendeletekben tiltotta és büntette az eretnekséget, szigorú törvények születtek a nem katholikosz irányzatok ellen, 391-ben betiltatta a pogány kultuszokat, majd az olümpiai játékokat is. I. Theodosius császár 395-ben bekövetkezett halála után végérvényesen keleti és nyugati részre szakadt a Római Birodalom, ami a constantinusi–theodosiusi birodalmi egyház egységének gyengülését is jelentette: a görög, Konstantinápoly (Bizánc) központú egyház és a latin, római püspökség/pápaság által irányított egyház párhuzamos fejlődéstörténete mellett a germán törzsfők többsége által támogatott ariánus irányzat[30] is ekkor még szerepet játszott.
Amikor 403-ban Honorius, az első nyugatrómai császár (ur. 395–423) székhelyét Ravennába tette át, az addig eltelt 9 évtized már átformálta a kereszténységet és rítusait a birodalmi igényekhez igazította.

A keresztény liturgia és ikonográfia a 4. században

Az egyház és az állam kapcsolatában bekövetkező változás minden területre kihatott: az új szerepkör, az emelkedő társadalmi státusz az egyházszervezet, a templomépítés és -díszítés, a vallásgyakorlat és a kultusz átalakulását is maga után vonta. A helyi partikularizmusokban gyökerező ókeresztény áramlatok mellett fokozatosan erősödött egy domináns, ortodox vonulat. Constantinus erőteljesen pártolta az egységes nézetek kialakítását, a teológiai viták megszüntetését, ahogy egy neki tulajdonított levél fogalmaz: „…olyan tisztelettel viseltetem a törvényes katolikus egyházzal szemben, hogy nem akarom, hogy megengedjétek, hogy bárhol is valamilyen szakadás vagy nézeteltérés legyen".[31] Johnson szerint mindebben jól kifejeződnek a katolikus egyház és a

[29] Castiglione 1982. 372.

[30] Az Arius alexandriai presbiterről elnevezett arianizmus olyan ókeresztény teológiai irányzat, amely nem ismeri el Jézusnak az Atyával való egylényegűségét, a Szentháromság-dogmát. E nézetet a 325-ös nikaiai egyetemes zsinat eretnekségként ítélte el, az 5. sz.-ra csupán a gótok körében maradt fenn. Chadwick 1999. 119–140.

[31] Euszebiosz 1983. 429. Constantinus császári levele, amely római püspöki zsinatot rendel el az észak-afrikai egyházi viták lezárása érdekében.

római állam együttműködésének összeegyeztetett törekvései, a „rend, egyöntetűség, központi irányítás".[32]

Az ariánus tanokat elítélő, az Atya- és a Fiúisten egylényegűségének formuláját dogmává emelő 325-ös, I. egyetemes nikaiai zsinaton és más egyházi gyűléseken elnöklő Constantinus – Euszebiosz elbeszélései szerint – fenséges ceremóniákat, bevonulásokat, körmeneteket és magasztos istentiszteleteket rendeztetett. Az a beszámoló, amely a császárnak a nikaiai zsinatra való bevonulásáról szól, nagyszerűen példázza a hatalmi, birodalmi rituálé kereszténységben való megjelenését és térnyerését. „A jelre, amely a császár érkezését adta hírül, mindenki felállt, és akkor ő maga is megjelent a gyülekezetben mint isten égi angyala, csillogó, szinte fényt sugárzó ruhájában, a bíbor tüzes villogásában ragyogva, az arany és értékes drágakövek tündöklő fényességétől ékesen."[33]

Az első századokra jellemző liturgikus változatosságot a 4. századtól egységesítési törekvés váltotta fel, párhuzamban a teológiai tanokra vonatkozó szándékkal.[34] Az egyházrend általános változásainak részeként, a szertartásrendben is döntő változást hozott a constantinusi fordulat.[35] A kultusz alapvonásai, ahogy említettem, a 3. század során kialakultak. A 4. században az államegyházzá alakulásnak és főként a nagyvárosi gyülekezetek meggazdagodásának következtében a változás a kultusz gazdagságra, pompára törekvésében jelentkezett. A kultusz terén a misztika egyre meghatározóbb szerepet kapott,[36] felerősödtek a mágikus-szakramentális elemek. A főistentisztelet csúcspontja, a prédikációt követő eucharisztia megünneplése hosszú liturgikus aktussá vált: az Isten előtti áldozássá és az elemek misztikus átváltoztatásává. Ez az engesztelő áldozat a „Golgotának rituális megismétlése",[37] amely a páli teológia nyomán felülírja az ószövetségi „bűnért való" állatáldozatokat (Zsid 10,1–18).

Az isteni valóság érzékileg megragadható, látványos formái nyertek teret: például a gyertyagyújtás a templomokban, a füstöléssel történő démonűzés, az

[32] Johnson 2001. 117.

[33] Euszebiosz: *Constantinus élete.* III. 10. In: Castiglione 1982. 368.

[34] Taft–Schulz 2005. 52–53.

[35] Contantinus egyházkormányzati jogkörrel rendelkezett, az egyházat az állammal összefonódó jogi intézménnyé alakította (míg a birodalom nyugati felén ez az 5. sz.-tól háttérbe szorult, a birodalom keleti felén a bizánci cezaropapizmus intézményében fennmaradt). Heussi 2000. 105.; Szántó 1992. 36–37.

[36] A 4–5. sz. dogmatikai küzdelmeiben „a misztikus pszichológiai-hiperfizikai megváltástan" nyert teret. Ld. Heussi 2000. 109.

[37] Földváry 2005. 70.

1. kép
Aula Palatini. Trier, 4. sz. eleje.

ünnepi körmenetek rendezése, a szentképek és ereklyék tisztelete és a zarándoklatok mind a 4. században váltak általánossá. A gyülekezeti életben új rítusok jelentek meg, például a keresztvetés mozdulata, az ajtó vagy küszöb megcsókolása a templomba lépéskor, a kézmosás, a testvéri csók.[38] Az istentisztelet mellett a másodrendű kultuszban is bővült, gazdagodott a szertartási rend: a szentkultuszhoz és az angyalok tiszteletéhez kapcsolódó oltalomkérő és démonűző rítusokon kívül – ugyancsak a 4. századtól – fokozatosan előtérbe került Jézus anyjának, Máriának a tisztelete.[39] A szentkultusszal összefüggő ereklyetisztelet számos rítus hátterét jelentette, így a körmenetek rendezését, az amulettszerű apotropaikus, védelmi szerepkör kialakítását és gyakorlatát.

A rituálében megvalósuló változásokat a korszak egyházművészeti alkotásai és a róluk szóló források is dokumentálják. Euszebiosz *Egyháztörténet*ének 317-ben kiadott X. könyve tárgyalja a diocletianusi keresztényüldözést követő, gyors, az egyház számára kedvező constantinusi fordulat történetét.[40] Mint írja: „…újból templomok emelkednek alapjuktól a végtelen magasba, és a valaha elpusztított templomoknál sokkal ragyogóbbak lesznek. De a legfőbb császárok is egyre növelték és erősítették a keresztények javára hozott szüntelen törvényeikkel Istennek nekünk juttatott nagy kegyét. Sőt a püspökök szemé-

[38] A liturgia mint „misztériumcselekmény" jellegzetes, ókeresztény kori szellemiségének és lelkiségének magyarázata: ld. Várnagy 1999. 483.

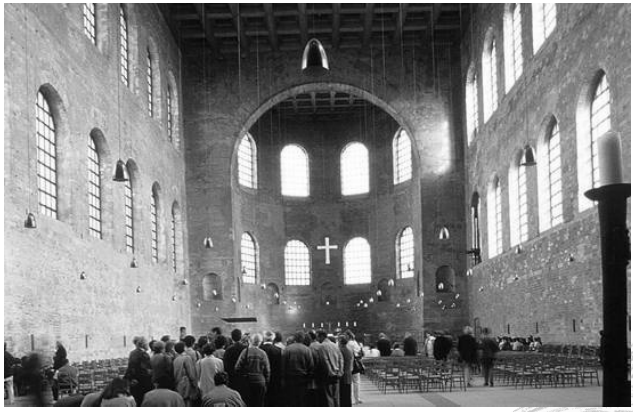
[39] Vö. A Mária megkoronázása téma kultikus háttere és szemantikája c. tanulmány.

[40] Euszebiosz, *Hisztoria Ekklésziasztiké.* Az első kiadás 312-ben jelent meg: I–VIII. könyv. Euszebiosz művének történelemteológiáját a constantinusi fordulat élménye alapozta meg, a 313 utáni egyház öntudatát tükrözi. Constantinus császárban is elsősorban Isten eszközét ünnepelte, aki sikereit Isten segítségével érte el, a kereszténység érdekében.

lyesen is kaptak állandóan császári leveleket, kitüntetéseket és pénzadományokat."[41]

Ez a korszak a monumentális keresztény egyházi építészet születése, olyan építészeté, amely a birodalmi pompával kialakított istentiszteletek méltó kultuszhelyévé vált. A császári, majd az egyházi mecenatúrának köszönhetően ettől kezdődően a késő ókor legmagasabb rendű művészeti ágai – az építészet, a szobrászat, a mozaikművészet, a festészet és az iparművészet – az egyház megrendeléseit teljesítették, legyőzve az egyházi díszítőművészet kérdésében a puritán nézetek híveit. Olyan monumentális és gazdagságot, hatalmat sugárzó jeltereket alkottak, amelyek a mennyei hatalomra vonatkozó egyházi tanítások mellett az egyház földi hatalmát is kifejezték. Euszebiosz a türoszi templom megépítése kapcsán írja: „Melyik király ilyen hatalmas, és irányítja a halála után is hadseregét, állít győzelmi jelvényeket az ellenséggel szemben, tölt meg minden helyet, vidéket és várost – legyen az görög vagy barbár – királyi házainak és isteni templomainak felszenteléseivel, mint amilyenek ennek a templomnak a nagyszerű díszei és adományai, ahol vagyunk? Valóban tiszteletre méltók és hatalmasok, méltók rá, hogy döbbenetet és csodálatot váltsanak ki…"[42]

A liturgia igényeinek megfelelő kultusztér kialakítása már a Constantinus kori nagy bazilikákban tisztán megjelenik.[43] Ezek előzménye a császári építkezésekben formálódott ki, amelyeknek egyik jellemző példája a Constantinus apja, Constantius Chlorus által 300 körül építtetett trieri császári palota nagyterme, az Aula Palatina, amelyet Constantinus fejeztetett be, és később templommá alakították. *(Ld. 1–2. kép)* A császári fogadóterem a késő antik palotaépítészet új eleme volt: egy nagy befogadóképességű, négyzet alaprajzú terem, amely a bejá-



2. kép
Az Aula Palatini belső tere

[41] Euszebiosz 1983. 405.
[42] Euszebiosz 1983. 411.
[43] Sághy 2003. 30–36.

rattal szemben apszisban záródott. Az apszisban helyezték el az uralkodó trónusát, amely elé a pompázatos díszítésű oldalfalak ablakain beáramló fényáron keresztül lehetett eljutni, így az uralkodó nyilvános megjelenése *epifánia*ként értelmeződött az istencsászárság eszméje szerint.[44] Ez a dominátus ideológiájának megfelelő reprezentáció és a császári mindenhatóság jegyében kialakított szakrális térformálás éppen Constantinus valláspolitikájának köszönhetően, az ő birodalmi politikájával szoros összhangban a keresztény templom (a *basilica ecclesiae,* az egyházközségi templom) mintaképe lett a 4. századtól. Az apszis tehát eredetileg trónfülke, amelyet diadalív választ el a hosszház terétől. A keresztény bazilika eszmei centruma szintén az apszis, amelynek gömbfelülete már az antik kultúrában is az égbolthoz asszociálódott. Az ókeresztény ikonográfiában a kozmikus kereszt, a menny, a *Pantokratór* (gör. 'Mindenek Ura/Mindenható'), a mennyei dicsőségben megjelenített Krisztus ábrázolásának helye.[45]

A kereszténység birodalmi felemelkedésének első építészeti dokumentuma, amelyet már az új liturgia igényeinek jegyében alakítottak ki, a lateráni bazilika.[46] A belső tér kiképzésére felajánlott adományok felsorolásából kikövetkeztethető, hogy a liturgia helyszínének kialakításában a drága anyagok, élénk színek játszottak szerepet.[47] A templomokban megjelentek az ezüst- és az aranyedények, a dúsan faragott márvány keresztelőmedencék, az oltár feletti ezüstbaldachinok. Mindez a csillogás, a ragyogó pompa a földöntúli hatalom liturgiabeli megidézését és megjelenítését kívánta szolgálni. A constantinusi bazilikatípus monumentalitását érzékelteti az általa építtetett egykori (a 15. században lebontott) római Szent Péter-bazilika belső terét ábrázoló 16. század eleji freskó.[48] *(Ld. 3–4. kép)* Az eredeti, Constantinus által építtetett bazilika

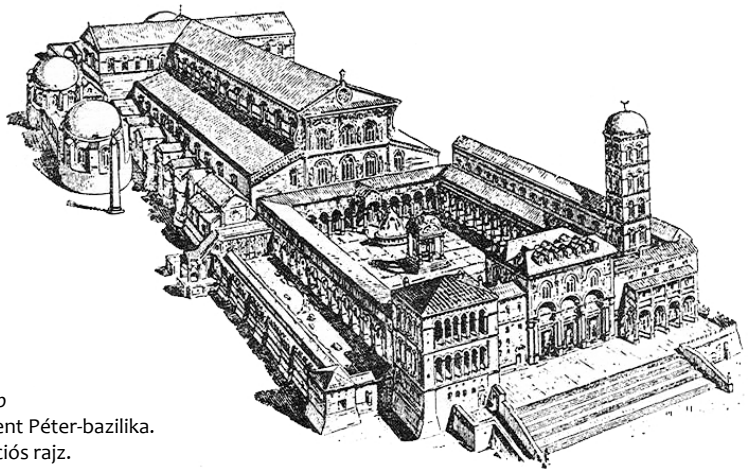
[44] Castiglione 1971. 221–222.; Földváry 2005. 67.

[45] Seibert 1986. 145.; Vanyó 1995. 35–40.

[46] A mai S. Giovanni in Laterano őse, a középkortól többször átalakították, eredeti formája csak a forrásokból következtethető ki. Constantinus Róma püspökének adományozta a lateráni császári palotát, amely mellett 312–319 között építették fel az öthajós bazilikát.

[47] A falfelületeket mozaikok díszítették, márványoszlopok hordozták a mellékhajó árkádíveit, a nyitott fedélszék gerendáit aranylemezekkel borították. Tömör ezüstből öntött oszlopokon nyugodott az oromzat, amely elválasztotta a szentélyt a hajótól, alatta Jézus és az apostolok ezüstszobrai, előtte aranyoltár és hat arany felajánlási tábla állt. 115 aranykandeláber és 60 gyertyatartó díszítette a bazilikát. Vö. Szentkirályi 1980. II. 9–10.

[48] Szentkirályi 1980. II. 10. A római Szent Péter bazilika emléktemplom volt, a kereszthéz magában foglalta az apostol sírját; elsősorban temetkezési helyként használták. A 16. sz.-ban lebontották, helyén építtette fel II. Gyula pápa Bramante és Michelangelo tervei alapján a mai Szent Péter-bazilikát. A római San Martino ai Monti-templom freskóján a lebontás előtti templombelsőt ábrázolták.

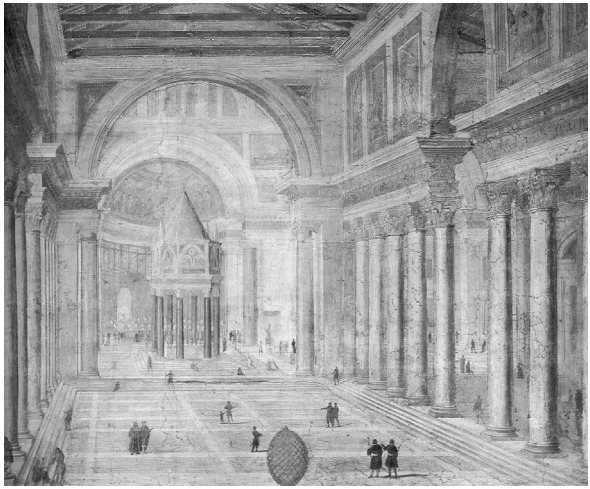


3. kép
A 4. századi római Szent Péter-bazilika.
Rekonstrukciós rajz.

apszismozaikja is Krisztust ábrázolta, Péter és Pál apostolok között, akiknek kultuszát az „apostolfejedelmek" titulus is jelezte.[49] A római apostoli egyház alapítójaként tisztelt Péter apostol révén (a Jn 21 alapján) az egyházi főhatalom Róma püspökét illette. A 3–4. század elejére megszilárdult a római Péter-ikonográfia, filozófus atribútumokkal ábrázolták (pallium, tunika, rövid haj, körszakáll). A törvény átadása (*traditio legis*) képtémája, a Péternek és Pálnak átadott tekercs jelenete a 4. század végi ikonográfiában már rögzült, mozaikokról, szarkofágdomborművekről, aranydíszítésű üvegtálakról már ismert (például a Santa Constanza apszismozaikja, Róma; *Probus-szarkofág*, lateráni gyűjtemény).[50]

A constantinusi bazilikák jelterének meghatározó eleme volt a mozaikdíszítés, amely új ikonográfiával hirdette a császárság és az egyház szövetségét. Ez az időszak az ún. „birodalmi egyház", az ikonográfia „imperiális" korszaka, amikor a legkiemelkedőbb, a császároknak dolgozó művészeti műhelyek, a megbízások nyomán, a keresztény templomok építésében és díszítésében is részt vállalnak.[51] A fennmaradt Theodosius-kori alkotások közül kiemelkedik a 4. század végén egy lakóház vagy therma átépítésével kialakított római Santa Pudenziana-templom apszisának késő antik, hellenisztikus stílusú mozaikja. Az apostolok élénken gesztikuláló csoportozatából a bíborpárnás, ékköves trónu-

[49] Vanyó 1995. 92.
[50] Kirschbaum 1972. IV. 348., Vanyó 1995. 91.
[51] Vanyó 1995. 65.



4. kép
A Szent Péter-bazilika belső tere.
Freskó. Róma, San Martino ai Monti.

son, császári fenségben, kék sávokkal díszített aranytógában ülő, glóriás Krisztus alakja magasodik ki, mögötte, feltehetően, Jeruzsálem keresztény épületeit örökítették meg, középen a Golgotán Constantinus által felállíttatott, ékkövekkel díszített rügyes kereszttel (lat. *crux gemmata*),[52] felette pedig a négy evangélista szimbólumával.[53] *(Ld. 5. kép)* Vanyó László, az ikonográfiai kutatásokat összegezve, a kompozíció és az Ezekiel könyve 1,4–28, valamint a Jelenések könyve 4. része eszkatologikus vonatkozásainak összefüggéseit hangsúlyozza.[54] Krisztus jobbján Pál, balján Péter apostol ül, akiknek fejére aranykoszorút helyez két nő (Szent Pudenziana és Szent Praxedes, vagy az újabb feltételezések szerint a zsidó- és a pogánykereszténység allegorikus figurái).[55] Az aranykoszorúk felajánlásának keresztény kontextusban való ábrázolása a 4. század „imperiális jelképrendszeré"-nek tipikus eleme.[56] Az új valláspolitikai környezetben a római állami művészet triumfális és imperiális ikonográfiai témái megjelentek a keresztény ábrázolásokon, Krisztus mennyei hatalmának, és egyben az egyház erejének, jelentőségének kifejezőjeként.[57] Vanyó szerint a császári jelképek egyházművészeti és liturgiai használata nem jelenti pusztán az imperiális tartalom keresztény átértelmezését, hanem az uralkodói jelvények eredendő szimbolikáját, a hatalom és örökkévalóság jelentéseit is figyelembe kell venni.[58] Hans Belting viszont azokra a kora bizánci forrásokra utal, amelyek konkrétan a „Zeusz mintájára"

[52] Vö. Növényi jelstruktúra – keresztény jelentés az *Harbaville-i triptychon*on c. tanulmány.
[53] Huyghe 1981. 26–28.
[54] Vanyó 1995. 59.
[55] Vanyó 1995. 83.
[56] Vanyó 1995. 16
[57] Grabar 1961. 37–50.
[58] Vanyó 1995. 71.

5. kép
A Santa Pudenziana apszismozaikja. Róma, 5. sz. eleje.

készített Krisztus-ábrázolásokat említik. A Santa Pudenziana Krisztus-ikonográfiája kapcsán pedig a capitoliumi Jupiter arcvonásainak átvételét hangsúlyozza, mint írja: „Rómában a trónon ülő Pantokratór Krisztust az Olümposz egykori urának, Zeusznak analógiájára jelenítette meg a Santa Pudenziana-bazilika I. Ince pápa (402–417) által készíttetett apszismozaikja."[59] *(Ld. 5. kép)*

Jeruzsálem keresztény templomkörzetének felépítése is a 4. században zajlott. Egeria Silvia, gall arisztokrata származású apáca, 381–384 közötti szentföldi útja során zarándoknaplójában a következőképpen írt a Constantinus által építtetett jeruzsálemi templomok berendezéséről: „De mit is mondjak azoknak az épületeknek a díszítéséről, amiket Konstantin az anyja jelenlétében és a birodalma összes jövedelemforrása birtokában, arannyal, mozaikokkal, drága márvánnyal díszíttetett, úgy a nagyobb templomnál, mint az Anasztaszisznál vagy a Keresztnél és Jeruzsálem más szent helyein?"[60] A templomokról és díszítéseikről szóló beszámolók alapján a constantinusi bazilikákban zajló szertartások – a 4. század előtt elképzelhetetlen – pompájáról is fogalmat alkothatunk. Euszebiosznak Paulinosz türoszi püspökhöz intézett ünnepi beszédében ez

[59] Belting 2009. 78.
[60] Egeria 2009. 111.

olvasható: „A bazilikát még gazdagabb és drágább anyagokkal díszítette, pazarlóan bőkezű volt a kiadásokban. Azt hiszem felesleges ecsetelnem az épület hosszát és szélességét, ezt a ragyogó szépséget, ezt a minden szót felülmúló nagyságot, a művek látványát, melyek elkápráztatnak engem…"[61] Ezzel a törekvéssel összhangban a rítus teréül szolgáló templombelső, az oltár, az oltárterítők és a miseruhák egyre pazarabbá válétak. Az oltár önmagában is szent jellegét a 4. században nyerte el.[62] A szertartások előkészítését és magát a rítust külön melléktermek szolgálták.[63] A püspöki öltözet a római senatorok ruhájának méltóságát ötvözte a Constantinus által meghonosított egzotikussággal. Pl. a dalmatika, a 4. század folyamán elterjedő keresztény liturgikus ruha (mind keleten, mind nyugaton) eredetileg a dalmát előkelők díszruhája volt, amit Diocletianus császár a császári öltözék részévé tett meg. I. Szilveszter (pontif. 314–335) rendeletben ismerte el a római diakónusok (püspököket, papokat szolgáló egyházi személyek) hivatalos viseletének.[64]

A keresztény kultusz a szent könyv felolvasásának és a zsoltáréneklésnek a hagyományát a zsinagóga gyakorlatából meríthette, amely a kultikus térre is kihatott, kialakítva az ambót, a felolvasás helyéül szolgáló emelvényt.[65] A rítusban fontos szerepet játszott a zene is. A kétkórusos antifonális ének a 4. században a birodalom keleti feléből terjedt el, római meghonosítása feltehetőleg Damasus (pontif. 366–384) pápához kötődött (a 6. században, Nagy Szent Gergely pápasága idején a római énekstílus már az egész nyugati egyházban használatos volt).[66]

A 4. század római pápái közül a rítus alakításában ugyancsak Damasus játszott különösen fontos szerepet.[67] A keresztény Róma propagálójaként[68] kiteljesítette a birodalom nyugati egyházközpontjának latinizációját, részben e törekvésnek köszönhetően a misézésben is a görög helyett a latin nyelv terjedt el a birodalom nyugati provinciáiban. E latinizáció keretében titkárát, Hiero-

[61] Euszebiosz 1983. 417.

[62] Az áldozat fogalmának keresztény értelmezése és használata óta, a 3. sz. kezdetétől megjelent az úrvacsorai asztal tisztelete, ami viszont csak a liturgia idejére korlátozódott. Heussi 2000. 74.; Marton 2004. 191–194.

[63] Az apszis két oldalán alakították ki a *pastophorium*ot: a *prothesis*ben az oltáriszentséget őrzik, a *diaconicon*ban a hívek ajándékait.

[64] A dalmatika a hagyományhoz való ragaszkodásnak köszönhetően jellegzetes egyházi öltözékként maradt fenn.

[65] Földváry 2005. 70.

[66] Szántó 1992. 54.; Várnagy 1999. 486–490.

[67] Róma kizárólagos joga a pápa szó használatára a 6. sz.-tól vált általánossá. Várnagy 1999. 478–479.

[68] Vanyó 1995. 131.

nymust (348–420) bízta meg a Biblia új latin fordításának, a *Vulgaáa*nak az elkészítésével.[69] Damasus a mise szertartását hosszabbá, ünnepélyesebbé, fenségesebbé tette. A miserend kialakításában egységesített idézetek, imák és a császári udvari szertartásrend elemei ötvöződtek. Az egyházi rítusok fényesebbé és fenségesebbé válása összefüggött azzal is, hogy Damasus idejében a régi római patrícius családokból egyre többen váltak kereszténnyé, a korabeli források szerint a római pápa reprezentációja a világi előkelőségekével vetélkedett.[70] A kortárs történetíró, Ammianus *Róma története* című művében említi a Damasus pápaságának kezdetét jellemző egyházi pártharcokat, valamint a főpapokra jellemző fényűzést. Mint írja: „…tiszteletre méltó asszonyok adományaiból meggazdagodva, kocsin járhatnak díszes öltözetben, és olyan pazar vendégséget rendezhetnek, hogy lakomáik még a királyi ebédeken is túlteszneknek."[71] A papság számos tekintetben követte a régi római birodalmi példát funkciók, formák és külsőségek terén is. Damasus Róma polgári és birodalmi büszkeségét egyesíteni kívánta a kereszténységgel, ezt szolgálta a hagyomány szerint 67. június 29-én – a Nero-kori keresztényüldöző hullám idején – Rómában vértanúhalált halt Péter és Pál apostolok kultusza is.[72] Ebben a római pápa a constantinusi hagyományokat folytatta, és a kultusz fontos üzenete az volt, hogy Rómát a kezdetektől a kereszténység fellegváraként mutassa be: „bár kelet küldte az apostolokat, mártíromságuk értéke miatt Róma több jogot szerzett ahhoz, hogy polgárainak tekintse".[73] Ennek köszönhetően a 4. század utolsó évtizedeitől kezdődően Róma a zarándokutak egyik fő célpontja lett a Szentföld mellett. Damasus a tradicionális római vallásfilozófia elemeit (*pietas,* 'kegyesség, vallási kegyelet') és a császári propaganda fogalmait (*concordia,* 'egyetértés, összhang') is felhasználta a *concordia apostolorum* eszméjének kidolgozásakor, amely a római egyház alapítóiként tisztelt apostolpár, Péter és Pál jelentőségét hivatott kiemelni, s amelyet a fentebb említett *traditio legis* ikonográfiai típus hangsúlyozott.[74] A kettős apostoli alapítás hagyománya Róma primátusának fő érveként jelent meg a keleti püspökségekkel szemben.

A birodalmi rítus egyházi szertartásokra gyakorolt hatásának egyik érdekes – lényegét tekintve legellentmondásosabb – példája az antik császárkultuszhoz való 4. századi egyházi viszonyulás. A császárkép állami kultusza – elsősorban a

[69] Sághy 2003. 88–97.
[70] Sághy 2003. 270.
[71] Ammianus 1993. 450.
[72] Sághy 2003. 156–177.
[73] Vanyó 2000. 458–459., 742.; Chadwick 1999. 152.
[74] Sághy 2003. 83., 156.

köztereken felállított császárszobrok szertartásos tisztelete, az *adoratio* birodalmi rítusként sajátos utat járt be az ókeresztény megítélésben. A császár képkultuszának megtagadása a keresztény hitnek az üldöztetés ellenére is nyílt vállalását jelentette a diocletianusi korszak végéig. Ifj. Plinius fentebb említett levelében leírja, hogy a kereszténységgel vádoltak a császári képmás előtti rítussal tisztázhatták magukat a vádak alól, amennyiben „…az istenekhez fohászkodtak és képmásod előtt, amelyet erre a célra az istenszobrokkal együtt odaállítottam, tömjén- és boráldozatot mutattak be…" Plin. Ep. X. 96–97.[75] A 3. század végi keresztényüldözések egyik okát szolgáltatta az adoratio megtagadása. A császár személyének istenítése a Közel-Keletről átvett szertartás volt, amely már az 1. századtól megjelent a császárok iránti tiszteletadás jeleként, és a császár vagy a képmása előtti hódolatban, imádásban fejeződött ki. Diocletianus tette kötelezővé az adoratio rítusát, amely a császár személye előtti hódolat kifejezéseképpen az előtte történő leborulást, bíborköpenye szegélyének megcsókolását követelte meg. Diocletianus 3. század végi reformjai a császári szertartásrend, és ennek részeként a császári portré használatának szabályozására is kiterjedtek, és ez a szabályozás érvényben maradt a 4. és az azt követő századokban is. Hans Belting *Kép és kultusz* című művében hangsúlyozza, hogy a császári képkultuszban a személy és képmása egyenértékűnek számított.[76] A császárképmásnak a trónra lépéskor történő kiállítása és rituális tisztelete az uralkodó tekintélyének elismerését jelentette (pl. felkelés, elpártolás esetén ugyanígy jelzésértékű volt a császárképmás eltávolítása). A római császárképmások egyik példája, Constantinus 315 körül készült, töredékekben fennmaradt kolosszális márvány ülőszobrának feje meghaladja a 2,5 métert. A mozdulatlan fenséget, emberfeletti nagyságot és időtlenséget sugárzó tekintet jelzi, hogy a 4. század művészete eltávolodott mind a köztársaság mind a principátus kori portrészobrok stílusától. *(Ld. 6. kép)*

A sokszor gigantikus méretű császárszobor mellett a táblakép is a császár jelenlétének jogi szimbóluma volt a provinciák főbb városaiban. A szétküldött képmásokat rituális funkcióval is felruházták: a lakosság az érkező császárképmást a város előtt fogadta, majd a képmás körüli szertartást is magában foglaló ünnepség következett, a kultuszszobrokhoz kapcsolódó vallási rituálékhoz hasonlóan. A nép és a város tisztségviselőinek hódolatnyilvánítása során jókívánságok sorolása és az istenekhez/Istenhez való fohászkodás váltakozott. A képmásokat égő gyertyákkal és tömjénnel körülvéve őrizték.

[75] Révay 1981. 191.

[76] Belting 2002. 106–107.; Bugár I. 2004. 32–33.

Ezt a rítust Diocletianus uralkodásának végéig a keresztények megtagadták ugyan, viszont utódjának, Constantinusnak mint az állam kereszténységet pártoló képviselőjének a képkultusza nemcsak hogy elfogadott lett, de a hozzá kapcsolódó rituálé a keresztény képkultusz egyik előzményévé vált. A császári szobor- és képkultusz antik eredetű hagyományával a rítus, a kép tiszteletére végzett cselekvéssor is részben átörökítődött a keresztény liturgiába, és a bizánci vallásgyakorlat szerves részeként maradt fönn. A kezdeti keresztény tárgyú képtisztelet – majd a keleti egyház ikonkultusza – a császári képmás körüli rítusokból is merített. Ennek korai formái, sőt a keresztény tárgyú képek és a keresztény császárok képmásainak együttes tisztelete a 4–5. századi Rómából és Konstantinápolyból is ismertek.

6. kép
Constantinus császár kolosszális portréja.
315 k. Róma, Capitoliumi Múzeum.

A császárkultusz szertartásrendje a keresztény mártírok tiszteletének alakulására is kihatott. A latin egyház mártírkultuszának 4. századi kibontakozása szintén Damasus pápához kötődött. A Róma környéki (többségében a Diocletianus-kori) mártírsírokra Damasus latin nyelvű sírfeliratokat vésetett. Ezek a mártírepigrammák a császári apoteózisirodalom stílusát követik, Sághy Marianne szerint azt mintegy „demokratizálják".[77] A császári diadalívekre vésett *triumphus*-feliratok hagyományait és stílusát követve a versek a keresztény mártírok győzelmét, dicsőségét, Krisztus diadalát hirdetik. A Damasus korában kidolgozott új, latin liturgia legfontosabb vonása a zsoltáréneklés szerepének növelése (az Ef 5,19 nyomán) mellett a mártír szentek ünnepeinek celebrációja volt, amelyet 354-ben kódexkalendáriumban rögzítettek: ez a *Sanctorale,* a vértanúk listája.[78]

A liturgia rendjét a 380–420 közötti évtizedekben alakították ki végérvényesen, a görög liturgia véglegesítésében elsősorban Baszileiosz (Nagy Szent Vazul), a latin liturgia kialakításában pedig főként Milánó püspöke, Ambrosius

[77] Sághy 2003. 262–279.
[78] Sághy 2003. 98.

(Szent Ambrus) játszott szerepet.[79] Az értékes anyagokkal, művészi munkával épített és díszített monumentális templomokban a látványos és gazdag egyházi szertartások: a napi misék, reggeli és esti ájtatosságok, a szentek naptárban rögzített megemlékezési rendje szerinti ünnepek ekkorra már áthatották a mindennapokat. A 4. századtól sokan egész életükben katekumenek voltak, csak egy művelt, elit réteg a megkeresztelt. A gyermekkeresztség előtérbe kerülésével viszont gyengült a katekumenátus, ezáltal a katekumen hitoktatás szerepét is a hosszabb, rendszeres prédikáció, liturgikus szövegek és a bibliai történeteket megjelenítő ikonográfia vette át. A katekézisszövegek szerepét a megszilárdult liturgikus szöveg helyettesítette.[80]

A vallásgyakorlatban, a szakrális építészetben, az ikonográfiában és a liturgiában, azaz a keresztény jelhasználat módjaiban egyaránt gyökeres fordulatot bizonyít a 4. század, amely pragmatika szempontból, a jelértelmező/használó és a jel viszonyának relációjában is vizsgálható. A szemiotikai elemzés során a pragmatikai jelentésdimenzió arra is rámutat, mit, hogyan és miért választ ki a közösség a számára meghatározó jelenségek jeleivé. A jelviszony megalkotói és a jelhasználó közösség társadalomban léteznek, a társadalmi, politikai viszonyrendszerekbe ágyazódnak bele a pragmatikai jeldimenziók is.[81] A 4. századi egyház számára, ahogy láthattuk, az immár támogató birodalmi környezet, a császári adományok, valamint a politikai-hatalmi-társadalmi státuszváltás következtében a világi hatalom hagyományos jelhordozói – az értékes anyagok, a monumentális, fényűző, művészi kivitelezésű alkotások, az imperiális és triumfális motívumok – megfelelőnek bizonyultak a mennyei értékek, a keresztény tanok megjelenítésére, valamint az őket képviselő egyház pozíciójának érzékeltetésére.

*

A 4. század végére a kereszténység a Római Birodalom uralkodó vallása lett, fokozatosan hivatalos, egyetlen vallásként tekintettek rá. Ennek megfelelően működtette hivatali rendszerét, kiváltságokkal rendelkezett, beágyazódott a társadalmi és gazdasági hierarchiába, létrehozta azt a szertartásrendet, amely kellően impozáns volt a birodalmi szerepkörben. A rítus új formáiban, jelterei-

[79] Baszileiosz (330–379) a kappadókiai Kaiszareia metropolitája, a nikaiai szentháromságtan védelmezője.
Aurelius Ambrosius (340–397) I. Theodosius császár korának meghatározó egyházi tekintélye, mediolanumi helytartó, majd püspök.

[80] Vanyó 1995. 20.

[81] Szívós 2012. 109., 122.

ben, a látványra összpontosító liturgiai eszközök és hatások szemantikájában elsősorban a hatalom (mind az égi, mind a földi hatalom) öltött érzékelhető formát. Az új keresztény liturgia a kultusztér, a cselekvéssor elemei és a kultikus tárgyak terén egyaránt számos megelőző rituális tradíció jelképes formáit hasznosította. Másrészt olyan speciális rítusként is jellemezhető, amely a közösség számára érzelmileg és értelmileg is megragadhatóvá tette a mennyei, egyházi és világi hierarchia immár birodalmi-keresztény rendszerét.

A constantinusi valláspolitikai fordulatra tehát a rítusok és a kultusztér birodalmi igények szerinti átalakításával és részben újraformálásával, egy új jelrendszer kialakításával is válaszolt az egyház. A birodalom intézményrendszerén nem változtatott az új államvallás, viszont az immár hatalommal is rendelkező egyház – éppen a 4. századi új funkcióinak köszönhetően – alapvetően átalakult. Ennek az átalakulásnak az ellentmondásai pedig – amelyre többek között Dante is utalt – kezdettől nyilvánvalóak voltak, ezt talán legélesebben a kortárs, a 4–5. század határán alkotó teológus, Damasus pápa titkára, a később Szent Jeromosként, latin egyházatyaként tisztelt Hieronymus fogalmazta meg: „Aranytól csillognak a falak, aranytól a mennyezetek, aranytól az oszlopfők; ugyanakkor ajtónk előtt Krisztus, szegény ember képében, mezítelenül éhen hal" (Hier. Ep. 128.).[82]

SZAKIRODALOM

Ammianus Marcellinus, 1993. *Róma története.* Bp. Európa.
Apor Éva, 1994. *Irán. Birodalmak, hagyományok*. Bp. Kőrösi Csoma Társaság.
Armstrong, Karen, 1996. *Isten története*. Bp. Európa.
Assman, Jan, 2003. *Mózes, az egyiptomi.* Bp. Osiris.
Belting, Hans. 2002. *Kép és kultusz*. Bp. Balassi.
Belting, Hans. 2009. *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. Bp. Atlantisz.
Biblia, 1982. Bp. Szent István Társulat.
Bugár M. István (szerk.), 2004. *Szakrális képzőművészet a keresztény ókorban*. I–II. Forrásgyűjtemény. Bp. Paulus Hungarus – Kairosz.
Castiglione László, 1971. *Római művészet*. Bp. Corvina.
Castiglione László, 1982. *Az ókor nagyjai*. Bp. Akadémiai Kiadó.
Chadwick, Henry, 1999. *A korai egyház*. Bp. Osiris.
Dante, Alighieri, 1982. *Isteni színjáték.* Bp. Európa.
Eliade, Mircea,1995. *Vallási hiedelmek és eszmék története.* II. Bp. Osiris.
Egeria útinaplója. Szentföldi zarándoklat a IV. századból. 2009. Bp. Jel.
Euszebiosz, 1983. *Egyháztörténete*. Bp. Szent István Társulat.

[82] Révay 1981. 279. Vö. Kelly 2003. 475.

Földváry Miklós István, 2005. Antik és keresztény kultikus terek. *Vallástudományi Szemle* Bp. 2005/2. 63–71.

Grabar, André, 1961. *Christian Iconography. A Study of Its Origins.* New York, Princeton University Press.

Grant, Michael, 1996. *Róma császárai.* Bp. Corvina.

Hajnóczi Gyula, 1983. *Az építészet története. Ókor.* Bp. Tankönyvkiadó.

Hamman, Adalbert, 1987. *Így éltek az első keresztények.* Bp. Szent István Társulat.

Heussi, Karl, 2000. *Az egyháztörténet kézikönyve.* Bp. Osiris Kiadó.

Huyghe, René (ed.), 1981. *Larousse Encyclopedia of Byzantine and Mediaval Art.* London, Hamlyn Publishing Group.

Johnson, Paul, 2001. *A kereszténység története.* Bp. Európa.

Kelly, John Norman D. 2003. *Szent Jeromos élete, írásai és vitái.* Bp. Paulus Hungarus – Kairosz.

Kirschbaum, Engelbert (főszerk.), 1968–1972. *Lexikon der Cristlichen Ikonographie.* I –IV. Freiburg. Herder.

Lactantius, Caecilius Firmianus, 1985. A keresztényüldözők halála. In: Lactantius, *Az isteni gondviselésről.* Bp. Helikon.

Marton József, 2004. *A keresztény ókor.* Marosvásárhely, Mentor.

Révay József (szerk.), 1981. *A császári Róma.* Bp. Szépirodalmi.

Sághy Marianne, 2003. *Versek és vértanúk. A római mártírkultusz Damasus pápa korában.* Bp. Paulus Hungarus – Kairosz.

Simon Róbert (szerk.), 2003. *A vallástörténet klasszikusai.* Bp. Osiris.

Szántó Konrád, 1992. *Egyháztörténelem.* Bp. Pázmány Péter R. K. Hittudományi Akadémia.

Szentkirályi Zoltán, 1980. *Az építészet világtörténete* I–II. Bp. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.

Szívós Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* Bp. Loisir.

Taft, Robert F. – Schulz, Hans-Joachim, 2005. *A bizánci liturgia.* Bp. Bizantinológiai Intézeti Alapítvány.

Turner, Victor, 2002. *A rituális folyamat.* Bp. Osiris.

Uszpenszkij, Leonyid, 2003. *Az ikon teológiája az ortodox egyházban.* Bp. Paulus Hungarus – Kairosz.

Vanyó László (szerk.), 1984. *A II. századi görög apologéták. (Ókeresztény írók VIII.)* Bp. Szent István Társulat.

Vanyó László, 1995. *Katekézis, költészet és ikonográfia a 4. században.* Bp. Jel.

Vanyó László, 2000. *Az ókeresztény egyház irodalma.* I. Bp. Jel.

Várnagy Antal, 1999. *Liturgika.* Abaliget, Lámpás.

Verbényi István (szerk.), 2001. *Liturgikus lexikon.* Bp. Szent István Társulat.

KÉPEK FORRÁSAI

1. kép: http://www.mcah.columbia.edu/ma/images/kd/thumb/ma_kd_trier_aula_ext1.jpg)
2. kép: http://www.aasd.k12.wi.us/Staff/lawrencebarbar/Lawrancebarbara/ch10/10-81alt.jpg
3. kép: Vanyó László 1988. *Az ókeresztény művészet szimbólumai.* Bp. Szent István Társulat. 92. illusztráció.
4. kép: Hollingsworth, Mary, 1995. *Művészetek világtörténete.* Bp. Akadémiai Kiadó. 95.
5. kép: http://www.medievalists.net/2011/10/05/hierusalem-in-laterano-translation-of-sacred-space-in-fifth-century-rome/san_pudenziana/
6. kép: http://www.aasd.k12.wi.us/Staff/lawrencebarbar/Lawrancebarbara/ch10/10-78.jpg

A nyári napforduló – Ünnepváltozatok szemantikai és pragmatikai megközelítésben *

A Múzeumok éjszakája program olyan országos kulturális ünnep, amely a nyári napfordulóhoz, június 21-éhez kapcsolódva az egyes intézmények, múzeumi gyűjtemények profiljának megfelelő rendezvényeket kínál. A 2011. évi Múzeumok éjszakájának a gyűjteményeket középpontba állító, ugyanakkor oldottabb, nyitottabb, közönségcsalogató programjai között számos helyen – különösen a fesztiválllá terebélyesedő múzeumi programok esetében – a néphagyományból ismert Szent Iván-éji tűzrítusok (máglyák, tűzzsonglőr-bemutatók) is helyet kaptak.[1] Miközben maga a Múzeumok éjszakája egy újonnan alapított kulturális ünnep, hiszen az 1999-es francia kezdeményezést és részben berlini mintát követve 2003 óta van jelen Magyarországon,[2] az időpontból adódóan magába integrál archaikus ünnepelemeket is. Hiszen a tűzgyújtás, tűzkarikázás, tűzugrás nem csupán a 19. században dokumentált népi kultúra nyári napfordulóünnepeinek jellegzetes elemei, hanem az archaikus korokig visszavezethető néphagyomány.

De nem csupán a Múzeumok éjszakája programba illeszkedik bele a nyári napfordulóünnep, hanem a 20. század végétől a Szent Iván-éj kultikus elemei-

* Első megjelenés: A nyári napforduló. Ünnep-változatok szemantikai és pragmatikai megközelítésben. In: Pölcz Ádám (szerk.), 2013. *Emlékezet: ünnep – fesztivál*. Bp. Magyar Szemiotikai Társaság. 157–168.

[1] Pl. A szegedi REÖK 2011. június 25-i Múzeumok éjszakája programjában tűzzsonglőr-bemutatót tartottak.
Széphalom, Anyanyelvi juniális, 2011. június 17–19.: a múzeumok éjszakájához kapcsolódó háromnapos rendezvényen tudományos, kulturális, szórakoztató és sportrendezvények: a Kazinczy-emlékkertben tűzgyújtás, Szent Iván éji tűzugrás („az egész országban tűzugrás fesztivál van ebben az időpontban").

[2] A Múzeumok éjszakája a „hazai nyár egyik legnagyobb kulturális rendezvényévé nőtte ki magát." http://www.muzeumokejszakaja.hu/

1. kép
Svéd midsommar ünnep

nek külsőségei Európa-szerte önálló fesztiválprogramként is megjelennek. Például a midsommar a skandináv országokban kiemelkedő ünnepség, de 2000 óta a dél-angliai Stonehenge-nél is megrendezik a nyári napforduló napfelkeltéjének ünnepét.[3] *(Ld. 1. kép)* A neopogány vallási szubkultúrák ideillő jelensége a Dnyeper-partján az ezredforduló óta feleleventett ukrán Ivan Kupala ünnep.[4] Magyarországi példa az 1991 óta megrendezett pilisszentiváni Napforduló-fesztivál, amelybe szintén beilleszteték a Szent Iván-éji népszokások néhány elemét.[5] De vajon mi lehet a mai múzeumlátogató – azaz városi, magas kultúra iránt érdeklődő – vagy a pusztán szórakozásra, fesztiválhangulatra vágyó célközönség számára érdekességként, kísérő programként feleleventett nyári napforduló ünnep eredeti jelentése? A ma csupán közönségcsalogató, szórakoztató látványosságként szereplő Szent Iván-éji tűzszertartások vajon milyen jelentésekkel, funkcióval rendelkeztek eredetileg, és mely társadalmi csoportok gyakorolták? A tanulmány célja a nyári napforduló ünnepének szemantikai és pragmatikai megközelítése, amely csak történeti nézőpontból tárható fel, hiszen maga az ünnep is változott korról korra – mindezt a teljesség igénye nélkül, az ünnep

[3] http://news.nationalgeographic.com/news/2005/06/0621_050621_solsticeparty_2.html
John Roach: *In Scandinavia, Solstice Means Fun in the Midnight Sun.* Lucya Szachnowski: *Ancient Stones Ring in Summer Solstice in Britain.*
http://news.nationalgeographic.com/news/pf/60897827.html

[4] http://www.google.hu/imgres?imgurl=http://www.uvm.edu ;
http://www.kolostours.com/?about-us,2

[5] Az ún. „Szentiváni Charta Országos Egyesület" a „barátság és összetartozás" ünnepeként értelmezi a nyári napforduló ünnepét, amely „… abból a XIX. század végéig élt hagyományból indult ki, hogy szinte nem volt olyan falu Európában, ahol ne lángoltak volna nyár közepén a Szent Iván éji tüzek". (www.szentivanicharta.hu) Miközben a program felidézi a néphagyományból ismert eseményeket, a tipikus fesztiváljelleg dominál: „A fesztivál fő eseménye a Szentiván-éji, hatalmas máglya meggyújtása, amelyen a rontó boszorkányt égetik el, s amelyet minden évben több ezren énekelve, táncolva vesznek körül. Ezen kívül kiállítást tartanak kisiskolások munkáiból, kiséji zenét rendeznek a tóparton fáklyavilág mellett, s persze jó bajor sült kolbászokat árulnak kiváló, frissen csapolt sörrel. És az elmaradhatatlan schramlizene is szól, hajnalig." http://www.pilisszentivan.hu/

néhány, a forrásokban megragadható, a szakirodalmi kutatásokban föltárt jelenségére fókuszálva tekintem át. Az ősi eredetű nyári napforduló ünnepének szemantikáját a néprajzi, kultúrtörténeti, vallástörténeti kutatások próbálják meg rekonstruálni, a töredékes ókori, és a sok tekintetben torzító középkori adatok és az újkori etnográfiai források alapján, de a Szent Iván-éj néphagyományainak néhány elemét az európai kultúra kiemelkedő alkotásai is megörökítették.

Általában tekintve, az ünnepek az egyetemes kulturális jelenségek körébe tartoznak, valamennyi kultúrában kialakítottak olyan ünneprendet, amely szorosan összefüggött az adott kultúra gazdasági, társadalmi, vallási szerkezetével. Az ünnepek legősibb rétegei a vallási hiedelemvilággal együtt értelmezhetőek, többségük eredendően vallási ünnep volt. Eliade szent és profán szférát megkülönböztető tanulmányainak nyomán a legtöbb meghatározás az ünnepet olyan különleges időszaknak tekinti, amikor az egyén, a közösség a megszokottól, hétköznapi cselekvésektől eltérő módon viselkedik. Az ünnep menetében a megszokott életritmus napi cselekedeteit felváltják az ünnepi események, a köznapok sorába beiktatott ünnepek ritmust, ütemes váltakozást adnak.[6] Ettől részben különbözik Assmann meghatározása, aki az ünnepet a kulturális emlékezet elsődleges szerveződésformájának tekinti, amely a rituális ismétlés révén biztosítja a csoport tér- és időbeli összetartozását. Úgy véli, hogy az időfolyamnak struktúrát biztosító ünnep eredeti funkciója az idő tagolása volt, nem pedig a mindennapoktól eltérő „szent idő" megalapítása, amely csak az ókori, magasabb kulturális fejlettség szintjén jelent meg.[7] A téma kutatói egyetértenek abban, hogy az ünnep általában a közösség összetartozását erősíti: az egész közösséget (a közösség őseit) érintő múltbeli események felidézését, újbóli átélését, a megszentelt eseményekre való emlékezést, újraélést célozza. A kulturális antropológiai kutatások is erre az eredményre jutottak az ünnepek funkciójának kutatásakor. Alfred Radcliffe-Brown *Vallás és társadalom* című tanulmányában kifejti: „A rítusok társadalmi funkciója nyilvánvaló: ünnepélyes és kollektív kifejezésmódjukkal megerősítik, megújítják, és szorosabbá teszik az érzelmeket, melyektől a társadalmi szolidaritás függ."[8]

Csányi Vilmos humánetológiai kutatásaiban a rítusokat és ünnepeket mint univerzális kulturális sajátságokat az emberi fajra jellemző viselkedés ismérveiként az úgynevezett „humán viselkedéskomplexum" egyik alapvető jegyének tartja, amelynek a csoportélet szinkronizációjában alapvető szerepe van, az

[6] Eliade 1987. 10.

[7] Assmann 1999. 57–58.

[8] Radcliffe-Brown 2004. 144.

emberi faj kialakulásának kezdete óta.[9] Az érzelmi és viselkedési szinkronizáció, amelyet a közösségi rítusok, ünnepek valósítanak meg, alapvetően hozzájárultak/hozzájárulnak az emberi csoporttársadalmak hatékonyságához is (például a közös gazdasági tevékenység előtti közösségi ünnep). A rítusok és az ünnepek az adott közösség, csoport összetartozását erősítik, tudatosítják az egyén helyét és szerepét a közösségben, elejét vehetik az esetleges csoporton belüli konfliktusok kiéleződésének. A csoport kommunikációjának, a szabályok átadásának eszköze a nyelven kívül a közös jelrendszer: a mindenki által ismert, értelmezhető vizuális, zenei, dramatikus szimbólumok rendszere. Az ünnepi esemény a csoportéletben eredetileg egyértelműen beazonosítható szemantikai tekintetben, hiszen a csoport tagjai számára kódolható szimbólumok alkalmazásával fejezik ki azt a ciklust (emberi életciklus, ökológiai ciklus), amelyhez tartalmilag kapcsolódnak az ünnepek. A rítusok alapvető pszichológiai funkciója az, hogy növeljék a közösségen belüli szolidaritást és kohéziót. A rítusok során a „viselkedés és szabálykövetés az emberben működő érzelmi mechanizmusokkal összekapcsolódik".[10] Tehát a csoportélet hatékonyságát elősegítő ünnepek evolúcióbiológiai „haszna" megkérdőjelezhetetlen. A rituális szertartás teszi lehetővé, hogy az újabb generációk is érzelemmel éljék át a közösség hagyományait, bekapcsolódjanak a csoportlétbe, és aktívan megtanulják az adott kultúra tradícióit (mítoszokat, erkölcsi értékeket, írott és íratlan szabályokat, illetve az ezeket kifejező kulturális jelrendszereket).

Az ünnepek szemiotikai elemzése során éppen ezért fontos a Morris által meghatározott pragmatikai dimenzió érvényesítése is, hiszen ez képes feltárni a jelhasználó csoport és egyén pszichológiai, szociológiai vonatkozásait a szemiózis folyamatában.[11] A pragmatikai kutatás mint szemiotikai részdiszciplína jelentőségét az adja, hogy a jelentésképződés meghatározó viszonyát, a jelértelmező/jelhasználó közösség és a jelhordozó viszonyát helyezi középpontba. A pragmatikai jelentés-összetevő kiegészíti, sok esetben módosítja, átalakítja a jelhordozó és a jeltárgy szemantikai viszonyát. Mivel a jelentés csak valós jelviszony keretében létezik, minden esetben egy-egy jelértelmező, jelhasználó közösség működteti a szemiózist, ezért a jelentés megragadásához, értelmezéséhez mindig a konkrét pragmatikai dimenzió rekonstruálására kell törekedni.[12] Az archaikus eredetű ünnepek esetében viszont a társadalmi környezet és a jelhasználat felvázolása csak hipotetikus lehet.

[9] Csányi 2000. 69–72.

[10] Csányi 2000. 100.

[11] Morris 2005. 67.

[12] Szívós 2012. 120–121.

A nyári napforduló ősi rítusaira is alighanem érvényes az a megállapítás, amely szerint az ünnep a vallási képzetekkel szorosan összefüggő, eredendően szakrális jellegű esemény volt. Valamennyi emberi kultúrában kialakították az ünnepek rendjét, amelyek a specifikus, eltérő jegyek mellett számos vonásban meg is egyeznek. A különböző népcsoportok törzsi és világvallásainak változatos ünnepei közül számos ünnep azonos alapstruktúrára vezethető vissza, amelynek oka a természetben eleve létező jelentős fordulópontok, változások ciklikussága, ezek emberi megfigyelése és tudatosítása. A természet rendje ciklikus, folyamataiban érzékelhetőek a váltások, váltakozások kezdetei, amelyek empirikusan regisztrálhatók. Az emberek minden kultúrában alkalmazkodtak élőhelyük természeti viszonyaihoz – az ökológiai antropológia meghatározása szerint az embercsoportok környezethez való alkalmazkodásának nem csupán gazdasági, hanem társadalomszerveződési és kulturális vonatkozásai is meghatározhatók, amint Julian Steward hangsúlyozza, „a kultúra egy sajátos környezethez való igazodást képvisel”.[13]

Az északi félteke letelepedett, földművelő életmódot folytató népcsoportjai számára a Nap látszólagos Föld körüli pályájának megfigyeléséből eredő ismeretek nemcsak a mezőgazdasági tevékenység praktikáiban, hanem a kultuszok időpontjainak kijelölésében is megmutatkoztak. Az ősi (nomád életmódot folytató kultúrákra jellemző) lunáris ciklus alkalmazása mellett a szoláris ciklus felismerését és szemiózisba integrálását a régészeti leletek, a neolitkor megalitemlékeinek alaprajzaiban kimutatható tudatos tájolás is bizonyítja. Eliade szerint az idő felosztását jelölő ünnepek az élelemkészlet biztosításával, megújításával állnak kapcsolatban. A napév időegységként való alkalmazását egyiptomi eredetűnek tartja,[14] bár a földművelő népek egymástól függetlenül, az önálló megfigyelés empirikus adatai alapján is tudatosították a napév ciklusát, a rendszeresen ismétlődő téli és nyári napfordulókat és az őszi, valamint tavaszi nap-éj egyenlőségeket: „mindenütt él bizonyos elképzelés a biokozmikus ritmusokra alapozott időszak végéről és kezdetéről”.[15] Ezt erősíti az európai néprajz kutatóinak azon megállapítása is, amely szerint a fő ünnepköröket a napfordulókkal és a nap-éj egyenlőségekkel hozzák összefüggésbe.[16] A szoláris év számítási ismereteinek, az asztronómiai tudás felhalmozódásának a letelepedett földműves életmód az előfeltétele, a mediterráneumon és Európán kívüli kultúrákban, civilizációkban is.

[13] Steward 1997. 447.
[14] Eliade 1993. 82.
[15] Eliade 1993. 83.
[16] Dömötör 1983. 46.

James G. Frazer *Az Aranyág* 62. fejezetében tárgyalja Európa tűzünnepeit. Etnográfiai adatok nyomán hangsúlyozza, hogy Európa-szerte a paraszti társadalmakban „emberemlékezet óta" fennálló szokás az örömtüzek gyújtása, azok átugrása, körültáncolása.[17] De vajon megragadható-e az „emberemlékezet óta" időtartam? Az írást megelőző kultúrák emlékeinek értelmezése nyújthatna ebben támpontot. Azt, hogy a neolit korszak európai földműves népei is megfigyelték már, és tudatosították a nyári napforduló földi nézőpontból kijelölhető pontját és irányát, a megalitikus építmények elemzése bizonyítja. A leghíresebb megalit, a Stonehenge alaprajzi tájolásának archeoasztronómiai kutatásainak eredményeként, Gerald Hawkins 1963-as publikációja óta, ez az összefüggés elfogadott.[18] Hiszen az elemzések azt bizonyították, hogy a központi öt triliton és a koncentrikus körívek övezte oltár és a sarokkő által kijelölt irány a i. e. 2. évezred közepén, a Stonhenge 3. fázisát építő neolitikus földművelő közösség kultúrájának korszakában, a nyári napforduló napkeltéjének irányát jelölte. Bár magáról a Stonhenge-hez kapcsolódó ünnepről semmilyen hiteles történeti forrással nem rendelkezünk, számos megalitikus szakrális építmény alaprajzi tengelyének napfordulót jelző iránya valószínűsíti, hogy a kultuszhelyeken zajló rítusok időpontja összefüggésben állhatott a ciklikus napév jelentős fordulópontjaival. Az őszi és a tavaszi nap-éj egyenlőség, a téli és a nyári napforduló ismétlődésének tudatosulását bizonyítja a – feltehetően rítushelyül szolgáló – kultikus építmények alaprajzainak szoláris változásokhoz igazítása, amely a neolit kultúrákban, de más letelepedett, földművelő népcsoportok ünnepi hagyományaiban is jellegzetes elem. Frazer, a tűzünnepek szokásait elemezve, az európai középkori, valamint az újkori néprajzi adatok alapján azt hangsúlyozza, hogy az év során több alkalommal tartottak tűzünnepet (tavasszal, a nyári napfordulókor, ősz végén, a téli napfordulókor/karácsonykor, vízkeresztkor), de leggyakoribb a nyári napforduló napján, Európa-szerte tartott tűzünnep. Frazer szoláris magyarázatot ad az ünnepre, amely a Nap pályájának fordulópontjához, a leghosszabb nappalhoz, és egyben a legrövidebb éjhez, június 21–22-hez kötődik. Történeti forrásokat említve, a középkortól fennmaradt számos, e témájú feljegyzés közül kiemeli, hogy legkorábban a 8. századi zsinati feljegyzések említik a tűzünnepeket mint megszüntetendő, pogány eredetű rítusokat. Arra is utal, hogy hasonló szokások, tűzrítusok az ókorból is ismertek voltak.[19]

[17] Frazer 1993. 393.

[18] Renfrew 1995. 234–235.

[19] Frazer 1993. 393.

Az antik kultúra tűzrítusairól Ovidiusnak a római ünnepeket ismertető *Fasti* című művében is olvashatunk. Leírja, hogy a római pásztorok nyájat védelmező, tisztító, egyben termékenységet biztosító ünnepeinek, az április 21-i *parilia*nak jellegzetes rituális eleme volt a tűzugrás: „meggyújtott, szikrázó szalmarakáson / által gyors lábbal, fürge tagokkal ugorj!"[20] A pásztorünnepet Pales istennő tiszteletére ülték: „Bab szalmájából teneked s borjú hamujából / mindig telt kézzel hordtam az áldozatot. / Rendre rakott tüzeken háromszor is általugortam."[21] Ovidius a szertartásnak több lehetséges magyarázatát is adja, köztük a tisztító mágia is szerepel: „Tűz mindent tisztít; salakot választ ki a fémből. / Általa lenne tehát tiszta a pásztor, a nyáj?"[22] A nyári napforduló június 25-i római dátumánál viszont nem említ ünnepséget, csak az Orion csillagkép ekkortól való felkelésére utal, és az előestének a Tiberis partján, „koszorús ladikokban", Fors Fortuna tiszteletére rendezett népünnepélyét örökíti meg.[23]

A középkori forrásokból is ismert európai Szent Iván-i népszokások részletező, 19. századi etnográfiai leírásaiban a tűzgyújtás (tűz átugrálása, fáklyagyújtás, tüzes karika eregetése) mellett a tűzzel és vízzel, növényekkel (füvekkel, virágokkal, gyümölcsökkel) kapcsolatos mágikus rítusok és hiedelmek, szerelmi varázslás, jóslás is szerepel, amelyek egyértelműen ókori eredetűek. Marót Károly a nyári napforduló ünnepét Európa szinte minden népcsoportjánál elterjedt szokásként határozza meg, amelyet szláv és germán eredetűnek tart.[24] A kereszténység terjedése, majd a 4. század végi Római Birodalomban való államvallássá tétele sem szüntette meg a – mindenekelőtt a mezőgazdasági életformában gyökerező – pogány eredetű népi hagyományok sokaságát. Az erről tudósító kora és késő középkori források nemcsak a nyári napfordulós tűzünnep jellegzetes elemeiről adnak hírt, hanem az egyháznak e kétségtelenül „pogány eredetű" hagyományokhoz való hozzáállásának eltérő változatait is híven tükrözik, amely a tiltástól az ünnep integrálásáig többféle stratégiát követett. Tehát, amíg a nyári napforduló ünnep prehistorikus korszakokban kialakuló jelentései – források híján, a középkori töredékes, elfogult szemléletű utalásokból – csak hipotetikusan ragadhatók meg, az ünnep középkori egyház által kezdeményezett, keresztény jelrendszerbe illesztésére irányuló törekvés jól dokumentált. Ez, szocioszemiotikai kontextusban, az archaikus napfordulóün-

[20] Ovidius 1986. 91.
[21] Ovidius 1986. 89.
[22] Ovidius 1986. 91.
[23] Ovidius 1986. 136.
[24] Marót 1939. 269.

nep szemantikai megváltoztatásának folyamataként[25] értékelhető, hiszen az ünnep szemiózisában a jelhordozók – a tűz, a tűzugrás, a füstölés – megmaradnak, csak éppen a korábbi „pogány" jeltárgyakat keresztény tartalmakkal helyettesítik, amellyel a megszilárdult jelentés gyökeres átalakítására tettek kísérletet.

Az ünnep keresztény kultúrába való beillesztési szándékát bizonyítja az, hogy az egyház az 5. században június 24-ét Keresztelő Szent János (szláv formában Szent Iván) születési ünnepévé tette. Az evangéliumok szerint János hat hónappal korábban született, mint Jézus, amely alapján megfogalmazódott az az elképzelés, hogy a Jézus születésének ünnepnapjává tett[26] téli napfordulót, december 25-ét, összefüggésbe hozzák Keresztelő János születésével (június 24–25.). Ennek eredményeként a napfordulók, a nappalok növekedése és csökkenése között immár keresztény kontextusba ágyazódó párhuzamot lehetett vonni. Az egyházatyák (például Augustinus: *Sermo XII. In Nativitate Domini*) szerint a napciklus téli és nyári fordulópontjára vonatkoznak Keresztelő Jánosnak Jézusra utaló szavai: „neki növekednie, nekem pedig kisebbednem kell" (Jn 3,30).[27] A keresztény jelrendszerbe illesztés törekvésére utal az a tűzugráshoz kapcsolt új szemantika is, amely a tűz fölötti ugrás szokását azzal hozta összefüggésbe, hogy János „fölujjongott" Erzsébet méhében Mária látogatáskor (Lk 1,41); illetve azért kell a tüzet háromszor átugrani, hogy Keresztelő Szent János közbenjárására a Szentháromság nagyobb kegyelmet adjon. Középkori adatok szerint a római Keresztelő Szent János-bazilika búcsúnapjának vigíliáján a téren fellobogott a tűz, a szent születését ünnepelve.[28]

Mindez azoknak a törekvéseknek sorába tartozik, amelyre Beda Venerabilis 8. század első felében keletkezett történeti munkája *(Historia ecclesiastica gentis Anglorum)* is utal. Ebben ismerteti I. Gergely pápa 601-ben megfogalmazott elveit, amelyet küldötte, Augustinus, a kenti misszió vezetője képviselt. Nevezetesen a helyi pogány szokások krisztianizálásának gergelyi elvét: „Ily módon reméljük, hogy a nép, mikor látja, hogy templomait nem rombolják le, talán felhagy a bálványimádással és ugyanúgy tér meg ezen helyekre, mint korábban, és ismerni és imádni kezdi az igaz Istent. […] Mert minden bizonnyal lehetetlen kitörölni egy csapásra minden téveszmét a makacs agyakból."[29] A pogány ha-

[25] Szívós 2012. 386.

[26] A téli napforduló a 3. sz.-i Római Birodalomban szoláris ünnep, a Sol Invictus, (lat. 'Győzedelmes/Legyőzhetetlen Nap') ünnepnapja volt.

[27] Marót 1939. 269.; Bálint 1998. 492.

[28] Bálint 1998. 500.

[29] Redl 1988. 22.

gyományok tiltása, üldözése mellett tehát jelen volt egy türelmesebb egyházi álláspont is, amelynek értelmében mind a téli, mind a nyári napforduló pogány eredetű szoláris ünnepei, új, keresztény jelentéssel telítődve, a tiltás konfrontációját elkerülve integrálódhattak az egyházi kultúrába.[30] A liturgia rendjébe illesztett nyári napforduló ősi európai hagyományai közül a tűz purifikációs szimbolikája elfogadhatónak, integrálhatónak bizonyult (például Szent János-napi tűzszentelés egyházi szokása), viszont az ünnep keresztény értelmezésektől független szoláris szimbolikája, és különösen termékenységi, varázslási szokásai elfogadhatatlanok voltak az egyház számára. A Szent János-ünnep kétségtelenül pogány elemeit veszik célba Eligius, Noyon püspökének tiltó-elítélő szavai a 7. század első feléből: „Egyetlen keresztény se higgyen a máglyákban, ne üljenek össze énekelni, mert ezek az ördög művei. Senki Szent János ünnepén vagy valamelyik szent ünnepén ne ünnepelje a napfordulót, ne építsen sáncot, ne járjon táncot, ne varázsoljon és ne énekeljen ördögi énekeket."[31] Amint Dömötör Tekla is hangsúlyozza, az európai középkorban az egyházi ünnepek burka alatt számos rítusforma és képzet is fennmaradt – különösen a termékenységi, szerelmi mágia elemeit továbbvivő hagyományok esetében, amelyek körébe a Szent Iván-nap szokásainak nagy része is tartozott (a nyári napfordulós Szent János-ünnep szláv elnevezése vált általánossá a magyar hagyományban). Bod Péter erről így vélekedett, amikor a keresztény ünnepek pogány előzményeiről értekezett *Szent Heortocrates* (1757) című művének Bevezetésében: „Az is kényszerítette a Keresztyéneket, hogy a' Pogányok innepjekből Keresztyén Innepeket tsináljanak, mivel a' Pogány Vallásból többire idős állapotjokban tértek a Keresztyén Vallásra."[32]

Az archaikus nyári napfordulós hagyományból eredően a rituális tűznek te.hát központi szerepe maradt Keresztelő Szent János születési ünnepnapjának népszokásaiban a középkori Európában. Dömötör Tekla kutatásai szerint Magyarországon egyes források alapján már a 11. századtól, mások szerint csak a 16. századtól jelent meg a Szent Iván-éj ünneplése, szláv és germán népszokások átvételével. A magyarországi Szent Iván-éji tűzgyújtási szokásokról a 15. század végén Temesvári Pelbárt mint egyházi ünnepről ír *(De Sanctis Part. est. Serm. X.)*, a „pogány babonába" torkolló tűz körüli ugrándozást és táncot Inchofer Menyhért jezsuita történetíró viszont elítélően említi (*Annales Ecclesiastici Regni Hungarie*, 1644).[33]

[30] Bálint 1998. 490–492.

[31] Dömötör 1983. 141.

[32] Dömötör 1983. 27.

[33] Dömötör 1983. 145.

Bálint Sándor a Szent Iván-éjhez kapcsolódó magyar népszokások adatait ismertetve a tűzugrás szokásának területenként eltérő mágikus jelentőségét hangsúlyozza, amelyek közül a két legjellemzőbb a szerelmi varázslás, valamint a megtisztulás, a testi-lelki egészség védelme. A tűzcsóválás vagy fáklyázás a vegetáció fejlődéséhez szükséges zivatar utánzása lehetett, vagy apotropaikus célzata is feltételezhető, ebben az értelemben viszont a gonosz elűzését, a csapások elleni mágikus védelmet jelentette. A kerékgurítás / koronglódítás / kerékeregetés Szent Iván-i szokását a pályája csúcsára ért Nappal hozzák összefüggésbe, amely inkább nyugati országokban (például a németek, angolok vagy a szlovének körében) volt elterjedt. A magyar néphagyományban a 19. században is jelen volt a gyógyhatásúnak tartott, Szent Iván tüzébe való almaszórás, vagy az anyák gyümölcsevéstől való tartózkodása Szent Iván napjáig, amely hiedelem alapja az elhunyt gyermekek lelkének védelme.[34]

Bod Péter *A históriákra utat mutató magyar lexikon* (1750 k.) című művének Keresztelő János szócikkében a következőképpen összegzi az európai Szent Iván-i népszokásokat:

„…a pogányok a kutak körül tüzet szoktanak volt tenni, hogy a kígyók ne szaporodjanak ott; minthogy ez a Szent János napja tájban szokott lenni, a keresztyének, a tudatlanság is segítvén, a tájban tüzeket tettek, azokat által szökdössték s azt kívánták, hogy minden nyomorúságjuk égjen el. Égő üszögöket szoktak kezekben hordozni, azokkal a határokat kerülni, így gondolkodván, hogy úgy áldatik meg az ő földjeik termése. Némely helyeken ezen a napon kereket forgatnak, amelyek azt jelentik, hogy a nap már az égen felső pontjára hágott s onnan megfordult s minden dolgok változnak."[35]

Nyugat-Európában, elsősorban olyan városokban, amelyeknek Keresztelő Szent János volt a védőszentje, farsangi jelleget öltött az ünnep. Például Firenzében vallásos színjátékok, körmenetek, örömtüzek, tűzijátékok, futóversenyek, fociversenyek, bikaviadalok tették népünnepéllyé a nyári napfordulót.[36] Burke kutatásai szerint a kora újkori kultúrában fontos szerepet töltött be ez az ünnep. Ezt igazolja és egyben a nyári napforduló népünnepélyének magas kultúrába emelését képviseli Shakespeare 1595 körül keletkezett *Szentiványéji álom* című vígjátéka is. Cs. Szabó László a darab egyik előadása kapcsán hangsúlyozza, hogy Shakespeare műveiben jelen van a néphagyomány, a „babonás kelta,

[34] Bálint 1998. 502–505., 509.

[35] Idézi: Marót 1939. 255.

[36] Burke, 1991. 232.

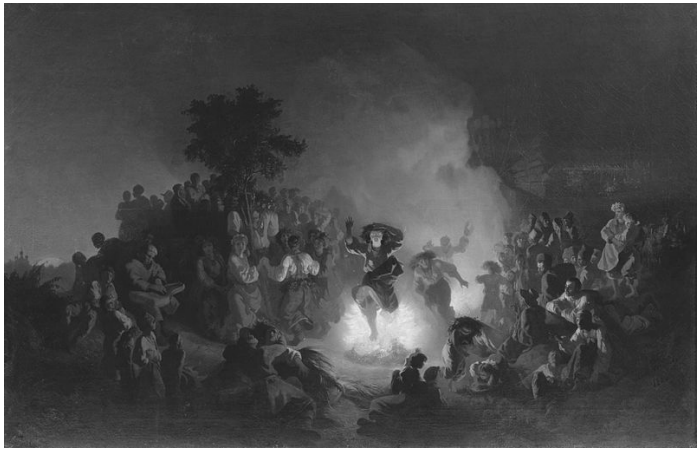
dán, angolszász, viking örökség".[37] A nyári napforduló éje, amely a darab címe és a történet ideje is egyben, a népi hiedelemvilágban a varázslatok és veszélyek éjszakája, amikor a halandók és a tündérek/szellemek világa találkozhat. A főúri nász ünnepére írt „alkalmi játék" a népi kultúra nyári napfordulós szerelmi-termékenységi varázslatainak toposzaival fejezi ki jókívánságait:

„Fény lobogjon, bűv-sugár;
Lejtsen a tündér s manó,
Mint bokorrul kismadár.
És e víg dalt, fel s alá
Ropja rá mind, s mondja rá.
[…]
Míg tündérid kara lejt
És megáldjuk ezt a helyt."[38]

A kora újkor időszakában Burke szerint különösen Észak- és Kelet-Európában számított fontos ünnepnek a Szent Iván-éj. Mint írja, „Elképzelhető, hogy itt tovább fennmaradtak a pogány hagyományok, de az is lehet, hogy a hidegebb éghajlat miatt júniusra tolódtak azok a közösségi ünnepek, amelyek a mediterrán országokban farsang idején, Angliában pedig májusban kerültek sorra."[39] Ezt igazolja egy olyan 16. századi forrás is, amelyben egy észt evangélikus lelkész elítélően ír a nyári napfordulóról: „…az egész ország örömtüzekkel ünnepelte meg. A tűz körül az emberek táncot jártak, dalokat énekeltek, jókedvükben nagyokat szökelltek, és bizony nem kímélték a dudát… patakokban folyt a sör… micsoda randalírozás, paráználkodás, verekedés, gyilkolás és iszonytató bálványimádás folyt ott!"[40] Tehát a Szent Iván-i napfordulóünnep keresztény liturgiába illesztése a népszokásokat elítélő középkori és újkori források tanúsága szerint nem járt teljes sikerrel, az egyház számára elfogadhatatlan pogány rítuselemek fennmaradtak.

A nyári napforduló keresztény ünnepének szláv népi elnevezése, az „Ivan Kupala" ősi hagyományokra utal. Ugyanis Kupala a keleti szláv mitológiában a nyári napfordulóhoz kapcsolódó istenalak volt, akinek rítusaiban a víznek és tűznek is szerepe van (tűzgyújtás, a tűz átugrása, a Kupala-bábu vízbe merítése/fojtása, valamint varázsfüvek, virágok, koszorúba kötése). A kupalai rítusok

[37] Cs. Szabó 1987. 180.
[38] Shakespeare: *Szentiványéji álom* 5. felvonás 2. jelenet. (ford. Arany János)
[39] Burke 1991. 232.
[40] Burke 1991. 232.



2. kép
Ivan Sokolov: *Ivan Kupala.*
Olajfestmény. (1856)
Nizhny Tagil,
Regional Art Museum.

szerepe a termékenység és gazdagság biztosítása volt. *(Ld. 2. kép)* Tokarev szerint a Kupala elnevezés etimológiailag a kupaty 'fürdetni', kipety 'forrni' szavakból ered, rokon a latin Cupidóval.[41] A középkorban fennmaradt kupalai énekek, legendák és folklórszövegek alapján rekonstruálható a mítosz. A szláv népek körében széles körben terjedt el az a legenda, amely szerint a varázsfüvek és -virágok ereje a nyári napforduló éjjelén a legerősebb. A rejtett kincset megmutató páfrányvirág legendáját, a Szent Iván-i babonákat Gogol is megörökítette az *Esték egy gyikanykai tanyán* (1832) elbeszélés-gyűjteményében, a *Szent-Iván éj* című novellában, amely Muszorgszkijt az *Éj a kopár hegyen* (1867) című zenekari művének komponálására ihlette. Andrej Tarkovszkij az egyház által üldözött orosz falusi Kupala-ünnepet elevenít meg az *Andrej Rubljov* (1966) című film hatodik epizódjában, 1408-ba helyezve az etnográfiailag hiteles eseményt.[42]

Az újkori Nyugat-Európában viszont, a gazdasági, társadalmi változásokkal szoros összefüggésben, az ünnep elvesztette addigi jelentőségét. A népi kultúra megreformálását célzó, mind a katolikus, mind a protestáns papság részéről képviselt törekvés első szakasza, Burke szerint, a 16. század végén, 17. század elején zajlott le.[43] Noha a középkor korábbi időszakaiban is megfogalmazódott kritika a köznép életvitelével, ünnepeivel kapcsolatban, de a kora újkori kísérlet hatékonyabb, sikeresebb volt, többek között a kommunikációs technikák fejlő-

[41] Tokarev 1988. II. 598–599.

[42] Vö. Képi valóságok Tarkovszkij *Andrej Rubljov* című filmjében c. tanulmány.

[43] Burke 1991. 275.

dése (könyvnyomtatás, olvasás), a városok polgári életformája révén. Az iparosodó nyugati országokban a köznép is fokozatosan magáévá tette a katolikus és a protestáns kultúra új formáit. 1650 körül jelentős változások történtek, főleg a protestáns területeken, különösen a városiasodott régiókban, a peremterületeken viszont továbbélt a „reformáció előtti" katolicizmus.[44] A 16. század reformátorai, mind a protestáns, mind a katolikus területeken, a népi vallási ünnepek bizonyos formáit, köztük a Szent Iván-i népszokásokat, teológiai tekintetben kritizálták. Az evilági aszkézis nevében léptek fel az egyházi ünnepekhez kapcsolódó, archaikus eredetű népszokások ellen. A katolikus reform elsősorban a világi profanizálástól kívánta megtisztítani az ünnepi időszakot, míg a protestánsok a teljes tiltás pártján álltak.[45] A „farsang és a böjt csatája" eredményeképpen, 1550–1650 között számos hagyományt halálra ítéltek. A népi kultúra reformjának második szakaszában viszont a világiak vették át a kezdeményezést. Míg a 16. század elején, az egyházi tilalmak ellenére, a nyári napforduló tűzünnepeit a falvakban és a városokban is megtartották a hatalmasságok (például a francia királyok) részvételével, az ünnep a 18. század során degradálódott, eltűnt a városi lakosság ünnepei közül. A 19. század kezdetén a Szent Iván-éj ünnepe már csak a falvakban, a fiatalok körében maradt fenn népünnepként.[46] Majd a modernizáció a néphagyomány legtöbb elemével együtt száműzte az ünnepek köréből.

3. kép
Ukrán Ivan kupala ünnep 2011-ben

Az örömtűz és a kerékgörgetés jellegzetes elemeit alkalmazó litván Szent Iváneji ünnep – amint ezt Žilvytis Šaknys hangsúlyozza – a 19. század végétől kezdődően, a nemzeti újjászületés jegyében politikai jelentéssel is telítődött, a litván identitás erősítését szolgálta. Az ősi ünnep megtartása, beleértve a pogány

[44] Burke 1991. 276.
[45] Burke 1991. 254.
[46] Goudsblom 2002. 144–145.

elemeket is, Litvánia dicső múltját, a területi egységre törekvést is kifejezte.[47] Napjainkban viszont sajátos összhangban jelenik meg mind a pogány eredetű (Kupolė), mind a keresztény (Joninė) tradíció, ugyanakkor az ünnep telítődik a modern tömegkultúra szórakoztató, fesztivál jellegű elemeivel, miközben a népviseletben előadott tradicionális folklór is jelen van.[48]

Ez a jelenség általánosnak tekinthető, mint Goudsblom megjegyzi: „A 20. században újra érdeklődés támadt a Szent János-ünnep iránt: ugyanazon nacionalista és kereskedelmi indítékok ötvözetének hatására, amely a folklór mindenféle formájába életet lehelt."[49] A fesztivál jellegű ünnepek, amilyen a tanulmány elején is említett Múzeumok éjszakája programhoz kapcsolódó tűzrakások és tűzzsonglőr-bemutatók jelensége, a puszta szórakoztatást szolgálja a hagyomány külsőségeinek felelevenítésével. *(Ld. 3. kép)* Az ünnep eredeti, eleve korról korra változó szemantikai elemeit nem is hordozhatják ezek a programok, hiszen az a földművelő gazdasági és társadalmi rendszer, melynek a szoláris ciklusokhoz szorosan kötődő munkafázisai, életformája és hiedelmei mint pragmatikai dimenzió meghatározták a nyári napforduló ünnepét is, jelenünk európai életformájától alapvetően különbözik. Goudsblom a következőképpen összegzi a Szent Iván-i hagyomány változásait: „A fejlődés egésze tehát világosan kivehető vonalat mutat: a kezdetben a teljes közösség által ünnepelt tisztító rítusoktól a populáris, szórakozásra szánt, elsősorban fiataloknak szóló tüzekig vezet; majd pedig a tiszteletreméltóbb, előkelőségek és vállalkozók által szervezett események irányába."[50]

SZAKIRODALOM

Assmann, Jan, 1999. *A kulturális emlékezet.* Bp. Atlantisz.
Bálint Sándor, 1998. *Ünnepi kalendárium*. II. Szeged. Mandala.
Biblia, 1982. Bp. Szent István Társulat.
Burke, Peter, 1991. *A népi kultúra a kora újkori Európában.* Bp. Századvég.
Cs. Szabó László, 1987. *Shakespeare.* Bp. Gondolat.
Csányi Vilmos, 2000. Az emberi természet. In: Csányi Vilmos: *Van ott valaki?* Bp. Typotex. 69–72.
Dömötör Tekla, 1983. *Naptári ünnepek – népi színjátszás.* Bp. Akadémiai Kiadó.
Eliade, Mircea, 1987. *A szent és a profán.* Bp. Európa.
Eliade, Mircea, 1993. *Az örök visszatérés mítosza.* Bp. Európa.
Frazer, James G., 1993. *Az aranyág.* Bp. Századvég.
Goudsblom, Johan, 2002. *Tűz és civilizáció.* Bp. Osiris.

[47] Šaknys 2014. 137–140.
[48] Šaknys 2014. 143.
[49] Goudsblom 2002. 144.
[50] Goudsblom 2002. 144–145.

Marót Károly, 1939. Szent Iván napja. *Ethnographia.* Bp. 254–296.
Morris, William Ch., 2005. A jelelmélet megalapozása. In: Horányi Özséb – Szépe György (szerk.), *A jel tudománya.* Bp. General Press. 40–71.
Ovidius, 1986. *Fasti.* Bp. Helikon.
Radcliffe-Brown, Alfred R., 2004. Vallás és társadalom. In: Radcliffe-Brown, Alfred R.: *Struktúra és funkció a primitív társadalomban.* Debrecen. Csokonai. 135–154.
Redl Károly (szerk.), 1988. *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez.* Bp. Gondolat.
Renfrew, Colin, 1995. *A civilizáció előtt. A radiokarbon forradalom és Európa őstörténete.* Bp. Osiris.
Šaknys, Žilvytis, 2014. Politics and Festivals: Lithuania's Shore and Midsummar. In: Barna Gábor – Povedák István, *Politics, Feasts, Festivals. Yearbook of The SIEF Working Group on the Ritual Year.* Szeged, Department of Ethnology and Cultural Anthropology. 136–150.
Steward, Julian, 1997. A kulturális ökológia fogalma és módszerei. In: Bohannan, Paul – Glazer, Mark: *Mérföldkövek a kulturális antropológiában.* Bp. Panem. 442–456.
Szívós Mihály, *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* Bp. 2012. Loisir.
Tokarev, Szergej A., 1988. *Mitológiai enciklopédia.* I–II. Bp. Gondolat.

ELEKTRONIKUS FORRÁSOK

http://pontmost.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=194:muzeumok-ejszakaja-szegeden-aranykincsekkel&catid=2:hirek&Itemid=13 [2010. 08. 10.]
http://www.nyelvmuz.hu/ [2010. 08. 10.]
http://www.muzeumokejszakaja.hu/ [2010. 08. 10.]
http://news.nationalgeographic.com/news/pf/60897827.html [2010. 08. 05.]
http://www.google.hu/imgres?imgurl=http://www.uvm.edu [2010. 08. 05.]
http://www.kolostours.com/?about-us,2 [2010. 08. 05.]
www.szentivanicharta.hu [2010. 08. 05.]
http://www.pilisszentivan.hu/;http://www.piliscentrum.hu/hircentrum/?lap=cikk.php&cimfajl=szent-ivan-ej-napfordulo-fesztival [2010. 08. 10.]

KÉPEK FORRÁSA

1. kép: https://sweden.se/culture-traditions/midsummer/
2. kép: https://www.pinterest.com/pin/391813236307660421/
3. kép: http://flyuia.livejournal.com/12131.html

TRADÍCIÓ ÉS MODERNITÁS –
INTERIKONICITÁS ÉS INTERMEDIALITÁS JELENSÉGEI A MODERN EURÓPAI KULTÚRÁBAN

Ut pictura philosophia – Goya *Los Caprichos* rézkarcai és Voltaire antiklerikális eszméi

„… a babonák, a vallásüldözés, az inkvizíció dühe megannyi kóros betegség, mely különböző korokban úgy uralkodott, akár a pestis."

Voltaire[1]

„Óh e népre, óh melly sűrű felhőt vona
A szentség színével bemázolt babona!"

Csokonai Vitéz Mihály

Hans Belting *Kép és kultusz* című kötetében elválasztja a vallásgyakorlatba illeszkedő kép korszakát a reneszánsz idején, a nyugati kultúrában fokozatosan kibontakozó „művészet korszaká"-tól.[2] Valóban, a 15–16. századig az egyházi megrendelésre született képzőművészeti alkotások tartalmi, formai alakításait döntően megszabták a donátorok elvárásai, az általuk képviselt teológiai kontextus és vallásgyakorlat, amely meghatározott tartalommal, ikonográfiával és funkcióval ruházta fel a képzőművészeti alkotásokat. Természetesen az újkorban is jelen volt az egyházi megrendelés, gondoljunk a katolikus barokk nagyszabású templomi művészetére, a jezsuita Federigo Borromeo hivatalos esztétikát megfogalmazó *De pictura Sacrá*jára, vagy akár Francisco Goyának (1746–1828) a zaragozai Aula Dei karthauzi kolostor számára készített műveire (*Jelenetek Mária és Jézus életéből,* 1774.) és a *Caprichos* (sp. 'szeszélyek, ötletek') sorozattal párhuzamban készülő freskóira a madridi San Antonio de la Florida remetekápolna számára.

Ugyanakkor a vallás és művészet kapcsolatrendszerében a 18. századi felvilágosodás, az európai modernitás kritikai attitűdje új fejezetet nyitott. A francia

[1] Voltaire 1991. 384.

[2] Belting 2000. xxi.

felvilágosodás gondolkodói, mindenekelőtt a deista Voltaire révén, Európaszerte megfogalmazódott az egyház-, és valláskritika, valamint a vakhit, a babona kárhoztatása. Ezt a szellemiséget tükrözi, e nézetek elterjedését jelzi a mottóként idézett, *Konstancinápoly* (1794) című Csokonai-költemény néhány sora is. Voltaire (1694–1778) műveinek hatása a spanyol arisztokrácia azon köreiben is dokumentált, akikkel Goya az 1790-es években szoros kapcsolatban állt. Cs. Szabó László a következőképpen utal erre a felvilágosult támogatói körre: „Művészetének egyik becsülője, Jovellanos igazságügyminiszter állt az élükön. Az ő köréhez tartozott Ceán Bermúdez államtitkár és művészettörténész, Saavedra pénzügyminiszter, Melendez Valdés, államügyész és preromantikus költő, Goya bizalmas barátja, Moratín, egy másik költő, a francia forradalom szemtanúja Párizsban, Llorente és Iriarte, az enciklopedisták két követője. Csupa gyűlölt név az Inkvizíció előtt. Egyikük se volt forradalmár. Okulva a jakobinus uralmon Franciaországban, kitartottak a megelőző filozófus nemzedék tanításánál, Voltaire-nél; az arisztokratikus Felvilágosodás hátvédcsapatát alkották."[3] Ortega is kiemeli a felvilágosodás eszméiért lelkesedő arisztokraták Goyára és alkotásaira gyakorolt hatását,[4] de Goya már Madridba érkezése előtt is tagja volt szülővárosában, Zaragozában a felvilágosult Ország Barátai Társaságnak.[5] Tanulmányomban arra keresem a választ, mennyire mutatható ki a közvetlen kapcsolat a *Caprichos* rézkarcsorozat és a felvilágosodás antiklerikális nézetei között, illetve az egyházi gyakorlat késő középkor óta képi formában is megjelenő kritikáihoz – olyan meghatározó művészek, mint Dürer, ifj. Hans Holbein, Bosch, id. és ifj. Lucas Cranach, id. Pieter Bruegel és Hogarth egyes alkotásaihoz, grafikai sorozataihoz – hogyan viszonyulnak a Goya-grafikák.

A 18. század második felében a spanyol Bourbon-ház uralkodói, III. Károly (ur. 1759–1788) és IV. Károly (ur. 1788–1808) korában a spanyol felvilágosodás képviselői a nevelésügyet, az oktatás színvonalának emelését a reformok központi kérdéseivé tették, amelyek egyben a babonák bírálatát, a tudományok jelentőségének hangsúlyozását, a közoktatás ügyének felkarolását is jelentették. Kiemelkedő eredmény volt a minden társadalmi osztály felé nyitó Jovellanos Intézet felállítása.[6] Az állami és az egyházi cenzúra ellenére a felvilágosodást közvetítő könyvek beszivárogtak a nagyobb kereskedelmi közpon-

[3] Cs. Szabó László: *Három festő*

[4] Ortega 1983. 42–43.

[5] Cortázar–Vesga 2005. 294

[6] Cortázar–Vesga 2005. 284–286.; Gaspar Melchor de Jovallenos és Juan Meléndez Valdés, a spanyol oktatási reform képviselői behatóan ismerték John Locke (1632–1704), Étienne Bonnot de Condillac (1715–1780) és Rousseau pedagógiai elveit. Schulz 2000. 164–165.

tokba, a francia *Enciklopédia* kötetei is ismertté váltak, de az inkvizíciós eljárás alá eső Locke művei is közkézen forogtak. Ugyanakkor a felvilágosodás nézeteivel rokonszenvező nemesek és politikusok ki voltak téve az inkvizíció zaklatásának, a perbe fogásnak.[7] A *Caprichos* sorozat keletkezésének időszakában, a gyengekezű IV. Károly uralkodásának idején, a francia forradalomra való reagálásként az abszolutizmus és a liberális reformok hívei között egyre élesedett az ellentét. A reformpárti, felvilágosult nézetek képviselői, Goya udvari pártfogói 1797-ben a kormányba kerültek, sőt, 1808-ig, a nyílt francia hatalomátvételig, Napóleon fivérének (Bonaparte József, ur. 1808–1814) trónra kerüléséig is már a francia szövetség dominált a külpolitikában.[8]

Röpiratokban, versekben kézenfekvő volt a kritikus francia szövegek fordítása, a felvilágosult szellemiség terjesztése és hatása, de Goya *Los Caprichos* sorozatának egyházi és vallási vonatkozású lapjai azt jelzik, hogy ezeknek a felvilágosodás kori eszméknek vizuális megfelelői is születtek, mégpedig a korszak egyik legkiemelkedőbb festő és grafikus alkotójának műhelyében. A hagyományos kép és költészet/szöveg versengés (a horatiusi *ut pictura poesis*[9] elv történet) egyik fejezeteként is felfoghatjuk a 18. század társadalom-, egyház- és valláskritikai szövegeinek képi analógiáit. Hiszen Goya rézkarcai azt is bizonyítják, hogy a kép ugyanolyan hatékony, önálló közvetítőjévé válhat a felvilágosodás kori eszméknek, mint a filozófiai vagy akár az irodalmi szöveg, azaz alkalmazható rá a „poesis" szót behelyettesítve az „ut pictura philosophia" elv. Úgy vélem, a voltaire-i értelemben vett filozófia képi megfelelőit láthatjuk Goya grafikai lapjain, hiszen ebben a felfogásban „…a filozófia nem egyéb, mint iszonyodás a babonáktól és amaz egyetemes könyörületesség, melyet Cicero ajánl, a *caritas humani generis*… e könyörületesség az emberi nem szeretete olyan erény, mely ismeretlen a csalók, az okoskodó iskolamesterek és más hiten lévőket üldöző fanatikusok előtt." *Felhívás a közönséghez* (1766).[10] Valóban, Goya lapjain mintha Voltaire írásainak antiklerikális, vallási fanatizmust leleplező, sőt vádló, valamint a rendi társadalom visszásságait, az arisztokrácia élősdi életmódját ostorozó szövegeinek átütő ereje éledne meg a rézkarc és az általa fejlesztett akvatinta technika alkalmazásával.

Az intertextualitás jelenségéhez hasonlóan az interikonicitás a művészettörténetben a figurák, alakzatok, kompozíciók egymásra épülő folyamata. Te-

[7] Cortázar–Vesga 2005. 288–289.

[8] Cortázar–Vesga 2005. 291–292.

[9] Horatius: „Úgy van a verssel, akár csak a képpel." *Ars poetica*. Az *ut pictura poesis* elv összefoglalása: Szőnyi 2004. 5–22.

[10] Voltaire 1991. 384.

hát egy-egy ikonográfiai típus, jelkép vagy ikonikus narratív képtéma (vándormotívum) korról korra történő másolása, módosítása vagy akár nagyobb mérvű átalakítása is beletartozhat. Az interikonicitás médiumváltással is lezajlódhat, amikor különböző médiumok és műfajok között jön létre az ikonikus kapcsolat sorozata. Ebben a felfogásban interikonikus jelenségnek tekinthető minden olyan képi ábrázolás, amely szövegreferenciával rendelkezik.[11] Goya esetében ugyanakkor a voltaire-i írások szemléletmódjának képi érvényesítéséről beszélhetünk, nem illusztratív megjelenítésekről.

Ráadásul e tematika ábrázolásával Goya nem járatlan úton indult el, hiszen a társadalom-, egyház- és morálkritikai nézetek vizuális megjelenítései ugyanúgy több évszázados hagyománnyal rendelkeztek a nyugati kultúrában, mint e tematika szó- és írásbeli megfelelői. A szó és kép kapcsolata tehát a társadalom- és egyházkritikai témákban is megalapozott volt, ahogy erre Dürer, Holbein, Bosch és Brueghel alkotásai kapcsán a későbbiekben kitérek.

Goyát a grafikatörténet kiemelkedő alkotói közt tartjuk számon. Európában a 15. század elejétől terjedt el a sokszorosító grafikai eljárások közül elsőként a fametszés. Szentképek, kártyák készítésére alkalmazták, a 15. század közepétől, a könyvnyomtatáshoz kapcsolódóan a Bibliát, a reformáció korában pedig hitvitázó szövegeket, röplapokat is illusztráltak fametszetekkel, majd rézmetszetekkel, rézkarcokkal. A sokszorosító grafikai műfaj technikai tekintetben már Dürer életművében rendkívüli művészi színvonalat képviselt. Rembrandthoz hasonlóan Goya is „azok közé tartozik, akiknek a rézkarc fejlődése művészi és technikai szempontból egyaránt máig a legtöbbet köszönheti".[12] Goya a rézkarctechnikát az 1770-es évek végén sajátította el, amikor III. Károly spanyol uralkodó ösztönzésére, a kor szokásainak megfelelően, sokszorosítható „reprodukciós" grafikai lapokon kívánták Európa-szerte ismertté tenni a spanyol festészet és gyűjtemények remekműveit. Ennek keretében Goya 1778–79-ben Velázquez festményeiről készített rézkarcsorozatot. Goya grafikai alkotásai közben kísérletezett is, bevezette az akvatinta technikát, amelyet általában a rézkarccal együtt alkalmazott.[13]

Goya középső alkotókorszakában, 44 éves korában, egy végleges halláskárosodást okozó súlyos betegségből felépülve kezdett neki a *Caprichos* grafikai

[11] Szívós 2012. 276–277.

[12] Zala 1997. 74.

[13] Az akvatinta (foltmarás) módszerének köszönhetően egységes, árnyalataiban a feketétől a halványszürkéig terjedő háttéreffektusokat lehet elérni, amely összefüggő festékfelületnek hat. Goya általában az akvatintát a karcolótűvel készült rajzolattal együtt alkalmazta, de pl. a *Caprichos 32. Mert érzékeny volt* c. lapjának börtönben sínylődő női figurája és környezete egyaránt csak akvatinta módszerrel készült. Pérez-Sánchez 1989. 10.

sorozatnak. Az 1792–1798 között készült rézkarcokat sorozattá rendezte, és egységes egészként hirdetette meg a *Diario de Madrid* 1799. február 6-i, majd 19-i számának első oldalán. A művészi szándékot összegző szöveg feltehetően Goya barátjának, Ceán Bermúdeznek, a spanyol művészeti lexikon szerzőjének a fogalmazása. „Don Francisco de Goya által készített rézkarcsorozat, különféle témákról, a művész ötletei alapján. A karcok alkotója, abban a meggyőződésében, hogy az emberi vétkek és gyarlóságok leleplezése […] a festészet tárgya is lehet, mindama hóbortok és ostobaságok közül, amelyek minden emberi társadalomban előfordulnak, és mindama előítéletek és otromba hazugságok közül, amelyeket a szokások, a tudatlanság és az érdekek terjesztettek el, azokat választotta ki műveinek tárgyául, amelyeket legalkalmasabbnak tartott a kipellengérezésre, és amelyek alkotó ihletét leginkább megmozgatták."[14] Amikor 1799-ben Goya megjelentette a 80 lapból álló grafikai sorozatát – bár IV. Károly udvari festőjeként bizonyos védettséget élvezett – az inkvizíció beidézte a képek miatt, ezért az eredeti lemezeket és a megmaradt nyomatokat 1803-ban a Királyi Rézmetsző Műhelynek adományozta, megvédve ezzel a sorozatot.

Az alkotói szándék társadalomkritikai éle tehát egyértelműen, vállaltan fogalmazódik meg a sorozat meghirdetésének idézett szövegében. Ugyanakkor a „vétkek és gyarlóságok" áldozatai iránti szánalom is megjelenik, amely – Voltaire filozófus-hitvallására emlékeztetően – Goya humanizmusát bizonyítja (például a kiszolgáltatott fiatal nők alakja több lapon is megjelenik: *8. Elrabolták; 14. Micsoda áldozat; 22. Szegénykék*). A sorozat nyitó lapján (*Önarckép* 1797) látható művész attitűdje a felvilágosult kritikusé: ő a megfigyelő, a kívülálló, aki a józan ész nevében ítéli el a mindennapokban tapasztalható, az emberi életeket romboló visszásságokat. A rézkarcsorozat valamennyi lapját Goya sorszámozta, címmel látta el, amelyek a kompozíció alján olvashatóak, s amelyek a képek témáját olykor egyértelműen konkretizálják, vagy ráutaló kifejezésekkel értelmezik, korabeli mondásokkal, sokszor talányos kifejezésekkel illetik. Éppen ezért, számos nehezen értelmezhető cím/képtéma is található a sorozatban, melyhez már a 19. században is kommentárokat fűztek, például Adelardo López de Ayala (1829–78) színműíró értelmezései, valamint egy Prado-beli kéziratos és a Biblioteca Nacionale kommentárjai a legismertebbek.[15] Fennmaradtak a kompozíciókhoz készített vázlatrajzok és előtanulmányok, amelyeknek Goya által írt eredeti feliratai is hozzájárulnak a rézkarcok értelmezéséhez.

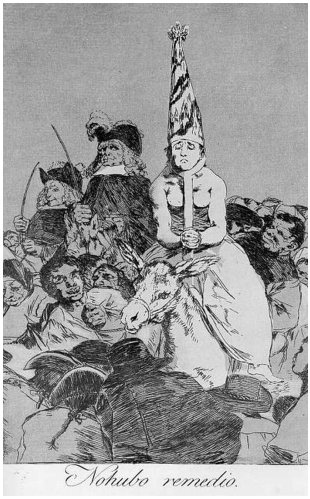
Az éveken át készülő, gondos munkával válogatott grafikai sorozat 80 képe lineárisan nem tagolható tematikus ciklusokba hiszen például a boszorkányté-

[14] Angelis 1987. 8.

[15] Pérez-Sánchez 1989. 33

májú lapok többségükben a sorozat végén szerepelnek, de a sorozat korábbi egységeiben is előfordulnak. Egyedül a szamárképcsoport képez kivételt, hiszen mind a hat – a 37–42. sorszámú – képet egymást követően illesztette a sorozatba a művész. Nem lehet leszűkített témacsoportokra sem bontani a képeket, hiszen némelyik egyszerre több gyarlóságot is leleplez. Ugyanakkor a lapok szoros összetartozását nemcsak a technikai, formai azonosság, hanem a felvilágosult szellemiség, a társadalomkritikai tartalom is biztosítja. A rézkarcokon megjelennek az emberi kapcsolatok visszásságai, a színlelés, a képmutatás, a hiúság, a kegyetlenség, a kéjsóvárság, a kerítés és a prostitúció, valamint a gyermekek, a nők kiszolgáltatottsága. (Például *3. Mert jön a mumus; 5. Zsák a foltját; 7. Még így sem látja; 15. Szép tanácsok; 21. Megkopasztják; 31. Érte könyörög*). Néhány lap a nemesség és a hatalmasságok karikatúrája, akikre a kiváltságokkal való visszaélés mellett a butaság és az infantilitás jellemző, de Goya a hatalom forgandóságát is ábrázolja. (Például *4. Az óriáscsecsemő; 50. Csincsilláék; 56. Egyszer fenn, egyszer lenn; 57. A származás*). A voltaire-i szellemiség elsősorban az egyház- és valláskritikai témájú lapokon jelenik meg, a sorozatban kompozíciók sokasága leplezi le a hittel való visszaélés, a babonaság, a tudatlanság, a sarlatánság kártékony hatását (például *12. Fogvadászaton; 43. Az ész álma szörnyeket szül; 52. Mire nem képes egy szabó!)*. Goya kompozíciókba foglalja a szerzetesi életforma visszásságait és az inkvizíció kegyetlenségét is (például *24. És nem volt segítség; 46. Jólneveltség; 47. Hódolat a mesternek; 48. Besúgók; 49. Kísértetecskék; 53. Micsoda arany szája van!; 58. Ismerd be, kutya!; 80. Itt az idő!*). A „boszorkányság", a babonák pusztító hatását és az emberi gonoszság működését is számos lap mutatja be (például *44. Vékony szálat fonnak; 45. Van mit kiszívni; 68. Szép kis tanítónő!; 71. Ha hajnalodik, elmegyünk*).

Cs. Szabó László is a rézkarcsorozat társadalomkritikai attitűdjét hangsúlyozza: „Groteszk, abszurd, értékeiben megroppant társadalmat mutat be. Goya az első olyan, modern művész, aki kortársait megelőzve döbben rá arra, hogy minden »vezérlő eszme«, mely a tömegeket befolyásolja, voltaképp saját hatalmának bebetonozásában érdekelt, és cseppet sem érdekli a mögötte álló emberek hite és meggyőződése. Goya a 18. század végének gondolkodójaként nem egyedül szembesült azzal, hogy a spanyol Bourbonok katolicizmusa nem annyira belső meggyőződésükből ered, hanem inkább a hatalomgyakorlás eszköze számukra. Állam és egyház »szimbiózisának« egyik megtestesítője volt a Szent Inkvizíció, mely ekkor már legkevésbé sem vallási és hitbéli igazságokat őriz, hanem a monarchia kegyetlen titkosrendőrségének szerepét játssza. Az udvari értelmiség számos tagjával együtt Goya is a francia felvilágosodás elkötelezettjévé válik mint a babonasággal szembehelyezkedő ésszerűség, az abszolutizmussal ellentétes demokrácia híve. […] A felvilágosodott IV. Károly



1. kép
Goya: *Los Caprichos 24.*
És nem volt segítség.

király eltűri ezt a »radikális belső ellenzéket« maga körül, és ebben a sajátos légkörben lavíroz Goya mind politikai, mind művészi szempontból."[16] A sorozat tehát felvállalta a vallás és a művészet kapcsolatrendszerében a kritikai attitűdöt, az antiklerikalizmust, valamint a vakhit és a hittel való visszaélés bírálatát, amely legalábbis a korabeli vallásgyakorlat éles kritikájának tekinthető.

Miközben Goya a katolikus egyház (elsősorban a szerzetesek, az inkvizíció, de emellett a prédikátorok) működésének visszás oldalát foglalja groteszk, szatirikus grafikai kompozíciókba, nemcsak a spanyol tapasztalatokból merít, hanem közvetve, feltehetően Voltaire szövegeire is reflektál. A *Felhívás a közönséghez* című Voltaire-műben megfogalmazódnak olyan kritikai nézetek, amelyek összefüggésbe hozhatók Goya egyes rézkarcainak tematikájával.[17] A *Caprichos 23. Az a por* és a *24. És nem volt segítség (ld. 1. kép)* lapja az inkvizíciós eljárás embertelenségére világít rá, a megalázó, kiszolgáltatott, jellegzetes süvegben ábrázolva a vádlottakat. Az újkorban az inkvizíció működésének az Ibériai-félsziget volt a központja, Spanyolországban egészen 1823-ig működött az egyházi törvényszék. Voltaire is ostorozta működésének álszentségét: „…a világiak hosszú időkön át csupán a papok poroszlói és hóhérai voltak. Spanyolországban és Portugáliában mind a mai napig ez a helyzet".[18] A fanatizmus, a babonaság és a 18. századi katolikus vallásgyakorlat összefüggéseit Voltaire egy toulouse-i körmenet leírása kapcsán ecseteli, a „komor ünnep borzalmas hatásá"-ra világítva rá: „Amikor az emberek hazatérnek, fejük tele van lidércképekkel, szívük a fanatiz-

2. kép
Goya: *Los Caprichos 52.*
Mire nem képes egy szabó!

[16] Cs. Szabó László: *Három festő.*
[17] Voltaire 1991. 362–384.
[18] Voltaire 1991. 368.

mus szellemével és a körmenet által meggyalázott testvéreik iránti gyűlölséggel."[19]

Goya egyházkritikája ugyanúgy elsősorban a szerzetesek ellen irányul, ahogy ennek már *A Balgaság dicséretében* egész fejezetet szentelő Erasmusé és Voltaire-é is. A francia filozófus a vallási fanatizmus fő okaként őket nevezte meg: „Az emberek megrontása legkivált a szerzetesek műve. […] A szerzetesek ellenségei az emberi nemnek, ellenségei egymásnak és önmaguknak… ők találták föl az Inkvizíciót."[20] A *Caprichos 52. Mire nem képes egy szabó!* című lapján térdelő híveket látunk, amint egy szerzetesi csuhás alak felemelt kezekkel, fenyegetően magasodik föléjük, akinek torz arca és a csuhája ujjaiból kinyúló faágak bálványfigurára utalnak. *(Ld. 2. kép)* Az előtérben térdelő nőalak imára kulcsolja a kezét, úgy tekint fel, mintha szentképre nézne, mögötte pedig rettegő arcú, vagy éppen áhítatos, csukott szemű alakok sorakoznak, mindannyian félik-imádják a démoni szerzetes-figurát. A visszataszító, csuhás alak ijesztő voltát tovább fokozzák a mögötte lebegő meztelen démonok. A rézkarc Voltaire szerzeteseket vádló szavait szinte szöveghűen idézi fel: „És mégis, ó különös végzet, atyák, anyák, leányok térdepelve vallják meg minden titkukat ezeknek az embereknek, a természet söpredékeinek, akik azzal hivalkodnak, hogy bűntől mocskos kezükkel ők oldozzák föl Isten nevében az embereket vétkeik alól. Hányszor, de hányszor oltották be a vezeklőknek nevezett emberekbe a lelkükben lakó kegyetlenséget! A leginkább ők szítják a vallási gyűlölködést, ami annyira megkeseríti az életet."[21] A *Mire nem képes egy szabó!* rézkarc jelentőségét mutatja, hogy Milos Forman *Goya kísértetei* című filmjében is kulcsszerepet játszik.[22]

3. kép
Goya: *Los Caprichos 79. Senki sem látott minket.*

A szerzetesek falánkságának *(78. Siess, nehogy felébredjenek)*, iszákosságának (*79. Senki sem látott minket, ld. 3. kép)*, kéjsóvárságának *(74. Ne kiabálj, ostoba!)* kipellengérezése mellett a *70. Szent hivatás* című rézkarc

[19] Voltaire 1991. 373.

[20] Voltaire 1991. 378–379.

[21] Voltaire 1991. 379.

[22] Forman, Milos, 2006. *Goya kísértetei.* A film ennek a rézkarcnak a készítését is bemutatja, amelynek kompozíciója lényegében felvázolja a film drámai vezérfonalát: a spanyol inkvizíció szolgálatában álló, hatalmával visszaélő, köpönyegforgató szerzetes és az inkvizíciónak kiszolgáltatott, testileg-lelkileg tönkretett nő tragikus történetét, amelynek Goya tanúja.

4. kép
Goya: *Los Caprichos 70. Szent hivatás.*

karcon az ördög és boszorkány-téma keveredik az egyházi szatírával, hiszen a püspöksüvegre emlékeztető fejfedős, a könyvet csípőfogóval tartó alakokon is szamárfül látható, csakúgy, mint a velük olvasó démoni figurákon. *(Ld. 4. kép)* Andrea Burnham kiemeli, hogy a hét halálos bűn hagyományos, középkori ikonográfiájával összefüggésbe hozhatóak a *Caprichos* szerzeteseket leleplező kompozíciói, a pénzsóvár/fösvénység, a falánkság, a kéjvágy és a lustaság bűnének ábrázolásával.[23] A falánkság és az iszákosság ikonográfiai témája a vaksághoz hasonlóan a gúny eszközévé vált a spanyol királyi gyűjteményekből ismert flandriai reneszánsz festmények és grafikák nyomán.[24]

A sorozat 51. rézkarca az *Élesítik a körmüket* címet kapta, amely három, torz figurát ábrázol, akik közül a háttérben álló alak a keresztény ikonográfia jellegzetes ördögi attribútumát, denevérszárnyait emeli magasba, amelyekről fenyegetően merednek fel a karmai, míg egyik társa ollóval élesíti a másik karmait. *(Ld. 5. kép)* Voltaire a fanatizmust ostorozza ekképpen: „Ha szabadjára engedik ezt a szörnyeteget, ha újra nem nyesik le a karmait, nem törik ki a fogait, ha elnémul az oly sok üldöztetést megélt ész, nyomban megismétlődnek az elmúlt évszázadok borzalmai; a fanatizmus csírája megmaradt: ha nem irtjuk ki, elborítja a földet."[25]

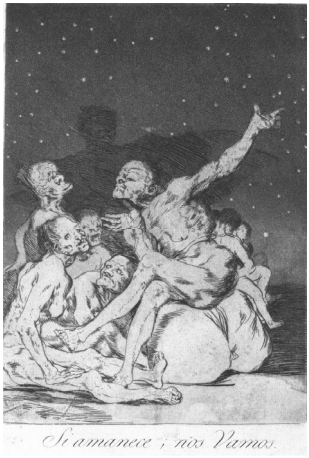
5. kép
Goya: *Los Caprichos 51. Élesítik a körmüket.*

A fanatizmus, a babonás hiedelmek példáiként Voltaire is kiemelte a boszorkánysághitet: „A könyvtárak tele vannak a boszorkányperek jogi eljárásaival foglalkozó könyvekkel… […] a kereszténység mindig is térdig gázolt e képtelen barbárság mocskában; valamennyi egyházatya hitt a varázslásban… Az egyetemes tévedés szentnek számított… a fanatizmus magának a

[23] Burnham: *Religious satire in 18th century Spain: Francisco Goya's Los Caprichos.*

[24] Schulz 2000. 167.

[25] Voltaire 1991. 378.



6. kép
Goya: *Los Caprichos 71.*
Ha hajnalodik: elmegyünk.

vallásnak a keblén született…"[26] Goya a 80 lapból mintegy 15 lapon a boszorkányjeleneteket ábrázolt, a seprűn repüléstől *(68. Szép kis tanítónő)* a boszorkánykenőcs témáján *(67. Vigyázz, mert bekennek)* keresztül a groteszk boszorkányfigurák sötét, éjszakai birodalmának megjelenítéséig *(71. Ha hajnalodik, elmegyünk). (Ld. 6. kép)* A középkori boszorkányikonográfiából ismert attribútumok és jellegzetes képi elemek azonban kiegészülnek, riasztóan valóssá, élettelivé válnak, hiszen Goya boszorkányai a sorozat más lapjain is megjelenített kerítőnők, gonosz, kegyetlen figurák alakváltozatai (ld. *45. Van mit kiszívni*). A *44. Vékony szálat fonnak* című kép három rút boszorkánya pedig utalás a görög-római mitológia sorsistennőire, a Moirákra/Párkákra, akiknek a kezében az élet fonala vészesen vékony.

Starobinski a *43. Az Ész álma szörnyeket szül* című *(ld. 7. kép)* lapra utalva hangsúlyozza, hogy Goya „A liberális eszmék elkötelezettjeként, a felvilágosodás filozófusainak barátjaként vállalkozik arra, hogy leleplezze a rosszat, az ostobaságot, a változtathatatlannak látszó spanyol ancien régime kiszolgálóinak bornírt makacsságát; az ész embereként fedi fel a groteszk teremtményeket, melyek akkor bújnak elő, amikor az ész álomba merül."[27] Ugyanakkor rámutat a démoni tematikájú kompozíciók nyugtalanító hatására, és ennek lehetséges okára is: „Goya, aki távolabb volt a forradalom fényforrásától, könnyebben tudta megrajzolni a fényt mindenáron elutasító ember torz vonásait. Dühödten leplezi le az ellenállót, abban a reményben, hogy a nézőből előcsalt nevetéssel megsemmisíti. Csakhogy a szatíra ez esetben életet ad annak, amit lerombolni szeretne, ijesztő szilárdságot kölcsönöz neki. Nevetésünk mit sem ér: hamar a torkunra forr, s ott állunk különös, szorongató érzéssel a gyomrunkban, mintha el-

7. kép
Goya: *Los Caprichos 43.*
Az Ész álma szörnyeket szül.

[26] Voltaire 1991. 366.

[27] Starobinski 2006. 144–145.

kerülhetetlen veszélyek leselkednének ránk".[28] Földényi F. László Goya kései alkotókorszakában, az 1820–23 körül készült, a gyermekét felfaló *Saturnus*t (a Quinta del Sordo úgynevezett fekete festményeinek egyikét) elemzése központjába helyező írásában úgy véli, hogy a művész életművének javát a gonoszság és a Rossz tombolásának kétségbeejtő, nyugtalanító ereje hatja át. Ez kétségtelenül igaz a francia megszállók elleni, vérbe fojtott spanyol ellenállást megörökítő, 82 lapos *A háború borzalmai* (1810–1820) és a VII. Ferdinánd (1808–1833) uralkodása idején újra megerősödő feudális-klerikális restaurációra is reflektáló, nyomasztóan groteszk, 22 lapos *Balgaságok/Közmondások* (1819–1823) sorozatra. E kései alkotások tükrében a *Caprichos* 43. lapjának Starobinskiétől eltérő értelmezését is elfogadhatónak véli Földényi, amely legalábbis kétségessé teszi az 1799-ben meghirdetett rézkarcsorozat mondanivalójában a felvilágosodás melletti elkötelezettség dominanciáját. Ebben a megközelítésben „…a szörnyetegek, amelyek egyébként békésen lapulnának a sötétben, akkor bújnak elő, ha az ész megszédül sajátmagától".[29] A romantika és Freud (*A kísértetek,* 1919) felől, a sorozat kontextusából kiragadva a cím kétértelműségét hangsúlyozza Földényi.[30] A források és maguk a *Caprichos*-lapok viszont azt bizonyítják, hogy az 1790-es években Goya a spanyol társadalom modernizálásának híveivel értett egyet, a grafikai sorozatot meghirdető, hitvallással felérő szöveg kétséget sem hagy afelől, hogy ekkor célja „az emberi vétkek és gyarlóságok leleplezése […] mindama előítéletek és otromba hazugságok közül, amelyeket a szokások, a tudatlanság és az érdekek terjesztettek el".[31] A felvilágosodás korában szinte közhelynek számított az a megállapítás, hogy a tudatlanság és az érdekek a józan ész ellenében tartják fogva az emberi elmét. Ezért a 43. rézkarcon éppen, hogy azt látjuk, hogy az ébrenlét, a racionalitás hiánya okozza a babonaság, a tudatlanság fenyegető elburjánzását. Ennek a lapnak a jelentőségét, a teljes sorozaton belüli programadó üzenetét bizonyítja, hogy Goya eredetileg a grafikai sorozat címlapjának szánta, 1797-ben az előkészítő rajzon a következőképpen fogalmazott: „Egyetemes nyelv. Rajzolta Fco. de Goya 1797-ben."[32] Az 1808-ban kezdődő események kétségtelenül változtattak Goya felfogásán, de a kilenc esztendővel korábban közzétett alkotásokra nem szerencsés visszavetíteni, ahogy Freud nyomán Földényi fogalmaz, „az ész leleplezését".

[28] Starobinski 2006. 135.

[29] Földényi 2004. 310–311.

[30] Földényi 2008. 103–106.

[31] Angelis 1987. 8.

[32] Pérez-Sánchez 1989. 58.

Andrew Schultz Goya rézkarcain az érzékszervi észlelés reprezentációját elemző tanulmányában a sorozat legismertebb, 43. lapja kapcsán egy korabeli irodalmi alkotásra is utal. Kiemeli az alvó művészt körülvevő denevérek, baglyok és hiúz hangsúlyos szemeit, amely nyilván éjszakai látásukra utal. Úgy véli, hogy ennek a lapnak a sorozatban elfoglalt helye meghatározó, hiszen a sötétségből előtörő szörnyek témája a *Caprichos* második felének lapjait dominálja. Schultz az elismert Goya-kutatóra, Pérez-Sánchezre hivatkozva említi, hogy Francisco de Quevedo költő 1627-ben kiadott *Los sueños* ('Az álmok') című műve arra az alapötletre épült, hogy a szerző álmaiként játszódnak a cselekmények. Ráadásul Quevedo kora társadalmának éles bírálójaként, a korabeli egyházi élet kritikusaként[33] a *Los sueños*ban, Dante nyomán, a korabeli Spanyolországot pokolvízióban írja le. Ebben az összefüggésben a grafikai sorozat második felének nyitányaként is értelmezhető *Az Ész álma szörnyeket szül* című lap.[34]

A *Caprichos* tehát a felvilágosodás szellemiségét képviselő, a korabeli spanyol késő-feudális társadalom visszásságait leleplező, maró korbírálat, amelynek szatirikus, ironikus témájú kompozícióin a hétköznapiság keveredik a fantasztikummal, felerősítve a spanyol valóság abnormális, irracionális aspektusait. A nemesek, hivatali tisztviselők, papok, szerzetesek, polgárok, kerítőnők és utcanők reális világába beszüremkedik a negatív emberi tulajdonságokat szimbolizáló állatszimbolika is, a babonák, boszorkányszombatok keveréklényei, a kecskebakok, a denevérek, a baglyok és a szamarak, amelyek az európai ikonográfiai tradícióban az ördög, a gonosz szimbólumai. A sorozat tematikája általános értelemben „az emberi vétkek és gyarlóságok" ábrázolása – bár a mindenkori emberi gyarlóságoknak is görbe tükröt tart, kétségtelen, hogy elsősorban a 18. századi spanyol társadalmat átható visszásságokat állítja pellengérre. Ezt a törekvést a társadalmi (különösen az egyházkritikai élű) szatírák ikonográfiai hagyománya felől is érdemes áttekinteni, hiszen Goya képsorozata az európai grafikatörténet kimagasló alkotásaként szervesen beleilleszkedik a sokszorosító eljárással készített európai művek sorozatába – technikai és tartalmi tekintetben is folytatva és egyben megújítva, kimagasló művészi szintre emelve a tradíciót.

Goya életművének, ezen belül grafikai sorozatainak erőteljes, egyedülálló, Ortega szavaival „szuggesztív, egyszersmind meghökkentő"[35] művészi hatását

[33] Quevedo szatirikus szonettjeiben is kora, a 17. sz. első fele spanyol társadalmának alakjait – házasságtörők, nagyúri dámák, főpapok, alkimista orvosok, pikárók – állítja pellengérre. Quevedo 1997. 7.

[34] Schultz 2000. 173.

[35] Ortega 1983. 50.

számos elemző hangsúlyozza. A grafikai alkotásain – amelyekhez a hasonló kvalitású vázlatrajzai is fennmaradtak – nyomon követhető a korai festészetére jellemző tiepolói stílust[36] háttérbe szorító „öntörvényű fesztelenség, amely a formák fulmináns szintézise és e szintézist kifejező drámai chiaruscuro impulzusok miatt – ma is modernnek hat".[37] A kompozíciók rendkívüli koncentráltsága és drámai ereje különösen szembetűnő más, szintén társadalombíráló tematikájú grafikai sorozattal összevetve. Például a zsánerkép jellegű Hogarth-metszetek kompozícióit olyan részletező háttér- és környezetrajz jellemzi, amely szinte semlegesíti a főszereplők történetében kifejeződő tartalmat. Ezzel szemben Goya, amint Gassier is rámutat: „Nem ábrázolt tájképeket, fölösleges kellékeket képeinek hátterében, legfeljebb borús egeket vagy nyomasztó íveket; a középpontba pedig mindig az Embert állította."[38] Goya *Caprichos*-sorozatának jelentőségét, specifikumait, a társadalombírálat sajátos, felvilágosodás kori attitűdjét jól megvilágítja, ha összevetjük olyan grafikai sorozatokkal és festményekkel, amelyek szintén koruk társadalmának bírálatára vállalkoztak – akár illusztrációként, akár önálló alkotásként.

Már a humanizmus korából ismertek a korabeli egyházi gyakorlat és a társadalom, elsősorban az emberi hívságok, bűnök kritikájának a szöveges mellett az illusztratív reprezentációi, sőt, e kritikai attitűd kizárólag vizuális kompozíciókban, táblaképeken, szárnyas oltárokon is megnyilvánult. A 15. század közepétől kezdődően, a könyvnyomtatás korától a sokszorosító grafika műfajai előtt is új lehetőségek nyíltak, óriási igény támadt a fametszetek, a rézmetszetek, majd rézkarcok készítésére, könyvek illusztrálására. A saját korszakuk kritikáját szatíra formájában megfogalmazó humanisták munkáihoz képi illusztrációk is társultak, például Sebastian Brant *A bolondok hajója* című, 1494-ben Bázelben megjelenő kötetéhez az ifjú Albrecht Dürer közreműködésével készült fametszetsorozat.[39] Erasmus, elsőként 1509-ben publikált, *A balgaság dicsérete* 1515-ös kiadásának egyik példányához pedig, ugyancsak Bázelben, ifj. Hans Holbein készített tollrajzokat.[40] Mindkét kötet és a szöveget követő illusztrá-

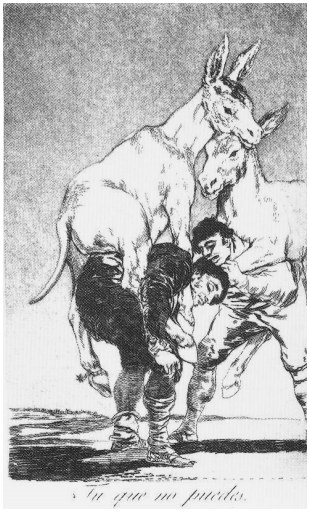
[36] Giovanni Domenico Tiepolo (1724–1804) velencei festőművész, a dekoratív barokk festészet képviselője, aki 1762–70 között Madridban, a királyi palotában dolgozott. Mozgalmas, virtuóz freskói nagy hatással voltak a spanyol művészekre is.

[37] Angelis 1987. 14.

[38] Angelis 1987. 13.

[39] Dürer tanulóútjának bázeli időszakában feltehetően 73 metszetet készített a kötethez. A kutatók szerint Brant a szöveg írásakor együttműködött a fametszőkkel. Brant 2008. 346–347.

[40] Huizinga 1995. 396.
A 83 tollrajz, melyeket 1871-ben Cassian Knaus fametszetbe vésett, számos, pl. az 1958-as magyar kiadásban is látható.



8. kép
Goya: *Los Caprichos 42.*
Te, ki nem bírsz el.

cióik – Goya grafikai lapjaihoz hasonlóan – pellengérre állítják az emberi bűnöket, hitványságokat, nem kímélve az egyházi méltóságokat, szerzeteseket sem, éppen ezért tanulságos egybevetni a humanista kötetillusztrációkat Goya sorozatának újdonságaival.

A bolondok hajója a középkori világkép alapján a kárhozatba vezető emberi bűnöket ostorozó moralizáló verses mű, fordítója, Márton László szerint „allegorikus-didaktikus-szatirikus bolondrevű",[41] azaz sajátos seregszemle, mintegy százféle „bolondság", erkölcstelenség képviselőjének kipellengérezése. A humanista Brant célja „a bölcsesség, a józan ész és a jó erkölcs követése végett, úgymint bármely rang- és nembeli személyek bolondságát, vakságát, tévelygését, ostobaságát elvetendő és dorgálandó".[42] Brant szerint kortársainak életét, a Biblia erkölcsi útmutatásaival szemben, a világ hívságai uralják: „Az Írást megvetve negéddel, / A világ sötét éjben éldel, / S megátalkodik bűnt tervelve." Kritikája tehát mindenekelőtt a kereszténység szent könyve alapján fogalmazódik meg. Az eredeti illusztrációkat tartalmazó 1494-es kiadás mintegy 100 fametszete szorosan kapcsolódik az egyes részek kontextusához.[43] Bal oldalon a számozott, 3–4 soros szentenciaszerű mottókat követi a csaknem egész oldalas fametszetes kompozíció, amely többségében a mottó, ritkább esetben[44] a fő szöveg didaktikus megjelenítése. A jobb oldalon, címmel ellátva egy-egy „bolondság", azaz emberi gyarlóság kifejtése, kritikája következik. A fametszetsorozatban találunk allegorikus ábrákat is, például a *71. Civakodni és pereskedni*[45] résznél az Igazságot (bekötött szemű, kardot, mérleget tartó koronás nő) a tradicionális ikonográfiai sablonok, attribútumok azonosítják be. Ugyanakkor a Goya grafikai sorozatára jellemző életképszerű illusztrációkat is találunk, például a *72. A goromba bolondokról* résznél a fametszet a mottó („Mocskos beszéd bűnnel szorongat: / Jó erkölcsöket megpirongat, / Ki

[41] Brant 2008. 334.

[42] Brant 2008. 5.

[43] Hasonmás kiadás: Brant 1986.

[44] Pl. a *61. A táncról* mint gyarló bolondságról szóló rész illusztrációja a szövegben szereplő aranyborjú körüli táncot (Kiv 32) ábrázolja.

[45] Brant 1986. 202., Brant 2008. 186.

disznócsengettyűvel kongat") utolsó sorában szereplő, a trágár beszédre vonatkozó régi német szólást jeleníti meg az illusztrátor.[46]

A szamár, az emberi ostobaság, bolondság leggyakoribb állatszimbóluma, mely a *Caprichos*ban egy egész ciklus főmotívuma (37–42. lap), már Brant művében is a mottószentenciákban, szólásokban számos alkalommal szerepel, a vizuális megjelenítés ezeket szöveghűen követi. Például a *78. A sürgő-forgó bolondokról* résznél a mottó „Minden ízükben bolondság van, / Szamár a hátukra ül bátran"[47] soroknak megfelelően a fametszet-illusztráción egy ember hátára mászó szamár látható, a *Caprichos 42. Te, ki nem bírsz el* feliratú lapján hasonlóképpen két férfi szamarat cipel a hátán. *(Ld. 8–9. kép)* Ugyancsak a szamármotívumra épül a reformáció korában Lucas Cranach széles körben elterjedt *Pápaszamár* fametszete (1523).[48]

Erasmus, a nagy németalföldi humanista, „egy évszázad felvilágosítója", akinek jelenősége saját korszakában – Huizinga szerint is – Voltaire 18. századra gyakorolt hatásával mérhető,[49] 1506–1509-es itáliai útja végén, az ókori szatíraíró, Lukianos nyomán[50] kezdett hozzá *A balgaság dicséreté*-hez. Mint írja, „…a szellem embereinek mindenkor meg volt engedve, hogy büntetlenül tréfálkozhassanak az emberi életen", hiszen „Aki minden embertípust mérlegre tesz, az sohasem egy esetre haragszik, hanem mindig az összes emberi gyarlóságokra."[51] Erasmus gúnyos társadalomkaleidoszkópja az enyhe komikumtól a maró gúnyig, a keserű szatíráig terjed. Különösen erőteljes a szerzetesrendekre vonatkozó kritikája, a *LIV. Barátok és remeték* című fejezetben.[52] Egykori ágoston-rendi kanonokként, a teológiai fakultások volt hallgatójaként negatív tapasztalatok sokaságával is rendelkezett, véleménye legalább olyan lesújtó, mint évszázadokkal később Voltaire-é és Goyáé. Mint írja, „Mindenki úgy utálja őket, hogy a közhiedelem szerint már az is rossz előjel, ha az em-

9. kép
Dürer fametszete
Sebastian Brant *A bolondok hajója* c. művéhez (1494)

[46] Brant 1986. 204., Brant 2008. 188.

[47] Brant 1986. 226., Brant 2008. 209.

[48] Belting 2009. 286.

[49] Huizinga 1995. 385.

[50] Erasmus barátjának, Thomas Morusnak írt levelében írja: „Bizonyos értelemben Lukianost újítom fel…" Erasmus 1958. 47.

[51] Erasmus 1958. 48–49.

[52] Erasmus 1958.123–129.

10. kép
Dürer fametszete
Sebastian Brant *A bolondok hajója* c. művéhez (1494)

ber véletlenül találkozik velük, és ők mégis nagyszerű véleménnyel vannak önmagukról. Mindenekelőtt azt tartják a jámborság legfőbb jelének, ha a tudományuk oly kevésre terjed ki, hogy még olvasni sem tudnak. Aztán meg ott vannak a zsolozsmáik: számolni ugyan számolják, de érteni nem értik. Mindazonáltal elbőgik szamárhangon a templomban, és még azt hiszik, hogy az égiek fülének gyönyörűsége telik benne."[53] A szerzeteseket kritizáló erasmusi sorok Dürer bolondsipkás prédikátorával *(ld. 10. kép)* és Goya *Caprichos* sorozatának *53. Micsoda arany szája van! (ld. 11. kép)* lapjával csengenek egybe: „Mondd csak! érdemes vándorkomédiást, vagy bohócot nézegetni? Amikor ezeket a nevetséges alakokat láthatod, amint szónokolgatnak? Milyen mulatságos, amikor a nagy szónoki hagyományokat utánozni próbálják!"[54] A szerzetesi intézmény Erasmus ítélete szerint „valóságos zsarnokságot gyakorol az embereken, mindenféle hókusz-pókusz, nevetnivaló haszontalanság és hangoskodása segítségével..."[55] Ifj. Hans Holbein Bázelben *A balgaság dicsérete* 1515-ös Frobenius-féle kiadásának egyik kötetébe (a margókra) készített illusztrációkat Oswald Myconius kérésére[56], amelyek többek között, Erasmus szövegére reflektálva, a kéjsóvár és a falánk szerzeteseket is megjelenítették. *(Ld. 12–13. kép)*

11. kép
Goya: *Los Caprichos 53. Micsoda arany szája van!*

Branthoz és a középkori moralizáló hagyományhoz hasonlóan a flamand reneszánsz nagy alkotója, Hieronymus Bosch több festménye is az emberi gyarlóságot, a bűnökben való tobzódást kárhoztatja. Különösen hangsúlyos a klérus, a szerzetesek és az apácák vétkeinek leleplezése a

[53] Erasmus 1958. 123–124.

[54] Erasmus 1958. 128.

[55] Erasmus 1958. 129.

[56] A 83 Holbein-tollrajz, melyeket 1871-ben Cassian Knaus fametszetbe vésett, számos, pl. az 1958-as magyar kiadást is illusztrálja.

12. kép
Ifj. Hans Holbein tollrajza nyomán készült fametszet, Erasmus *A balgaság dicsérete* c. kötetének illusztrációja.

bűn diadalát allegorikus formában bemutató *Szénásszekér*-triptichonon (1500–1502 k. Madrid, Prado, másik változat: Madrid, Monasterio de San Lorenzo, El Escorial). A szárnyas oltár középső táblájának fő motívuma egy óriási, szénával rakott szekér – a földi javak talmiságának allegóriája –, amelynek rakományáért ádáz küzdelmet folytatnak a különböző rendű, rangú emberek, míg Krisztusra, aki a mennyből figyeli a jelenetet, a halandók ügyet sem vetnek, de azt sem veszik észre, hogy a szekeret az ördögök a jobb szárnyon megjelenített pokol felé tolják. A szénáért folyó harcban apácák, szerzetesek is részt vesznek, a világi uralkodók között a pápai tiarát viselő (Borgia VI. Sándor pápával [pontif. 1492–1503] azonosított[57]) lovas is követi a szekeret, a kép jobb alsó sarkában pedig a falánkság bűnének megtestesüléseként egy kövér szerzetes iszik, akit apácák szolgálnak ki.[58] *(Ld. 14. kép)* „A világ szénaboglya; mindenki annyit vesz magának belőle, amennyit csak kaphat" – tartja egy flamand közmondás. A korabeli források szerint a szénásszekér az egyházi körmenetek alkalmával is a világi javak hiábavalóságát, az emberi gyarlóságot és az értéktelenségek iránti olthatatlan vágyódást, tülekedést jelképezte.[59]

13. kép
Ifj. Hans Holbein tollrajza nyomán készült fametszet, Erasmus *A balgaság dicsérete* c. kötetének illusztrációja.

Ugyancsak a közmondások kritizáló szemléletére, leleplező bölcsességére épít id. Pieter Bruegel, az antwerpeni humanisták barátja és pártfogoltja, amikor az emberi ostobaság tobzódását jeleníti meg a *Flamand közmondások* című táblaképén (1559. Berlin, Staatlichen Museen).[60] A közmondások bölcsességét Erasmus is

[57] Wintermeier 1983. 18.

[58] Bosing 2005. 45–50.

[59] Wintermeier 1983. 17.

[60] A táblakép 1668-ban tíz Bruegel-festménnyel együtt az antwerpeni Peter Steyans javainak jegyzékében szerepelt az alábbi címen: *Le Monde renversé, représenté par plusieurs Proverbes*

14. kép
Bosch: *Szénásszekér,* (részlet). 1500 k. Madrid, Prado

nagyra értékelte: „Plautus a színház legfőbb ékessége. Mily bőven ontja a szólásmondásokat, hiszen úgyszólván semmit nem mond, amit ne a népi beszédből vett volna, vagy a színpadról ne került volna azonnal a nép ajkára."[61] A mintegy 120 szólást és közmondást egyetlen, zsúfolt kompozícióban ábrázoló Bruegel-festmény középpontjában egy kápolnaszerű pavilon látható, amelyben egy szerzetesi csuhába bújt, püffedt hasú ördög ül gyóntatószékben, az előtte térdeplő férfi neki gyón, míg a tőle jobbra térdelő férfi egy vigyorgó, állatias külsejű ördög előtt gyújt gyertyát úgy, ahogy a szentek szobrai előtt szokás. A hittel való visszaélés, és egyben a vakhit riasztó leleplezése az „Ördöghöz ment gyónni" ('Ellenségének adja ki a titkát') és az „Ördögnek gyújt gyertyát" ('Saját ellenségétől kér segítséget') szólások ábrázolása.[62] *(Ld. 15. kép)* Az ördög tehát mindkét jelenetben a keresztény vallásgyakorlat szereplője, aki kárörvendve fogadja a hódolatot, gyóntatóként pedig szerzetesnek öltözve hallgatja a balga gyónót, aki még a csuhája alól kilógó farkat sem veszi észre. Az emberi gyarlóságokat a közmondások megjelenítésével kipellengérező kompozíció középpontjába így azoknak az ostobasága került, akik a vallási külsőségeknek, a látszatnak felülve akár az ördögnek is képesek hódolni. A visszataszító külsejű, fején hatalmas szarvakat viselő csuhás ördög, és az előtte térdelő figura kettőse Goya fentebb már említett *Mire nem képes egy szabó!* lapját idézi fel. *(Ld. 5., 15. kép)* Tehát Goya sorozata nem kizárólag az újkori hagyományokhoz kapcsolható, a késő középkori szatirikus-moralizáló tradíció is érdekes párhuzamokra és különbségekre világíthat rá.

15. kép
Id. Pieter Bruegel: Flamand közmondások, *(részlet). 1559. Berlin, Staatlichen Museen.*

et Moralites ('A feje tetejére állt világ a közmondások és moralitások tükrében'). Bianconi 1994. 94.

[61] Erasmus 1958. 18–19.

[62] Bianconi 1994. 94.

16. kép
Ifj. L. Cranach: *Az igaz és a hamis egyház szembeállítása.* Fametszet. 1550.

Az újkori grafikai lapokon terjedő egyházkritikai attitűd valójában a 16. század elejétől, a felekezeti küzdelmek kezdetekor is jellegzetes elem maradt. A reformáció indulásától kezdődően a katolikus vagy éppen a protestáns (ellen)-felet groteszk, szatirikus módon, karikatúraszerűen, sőt akár démonizálva megjelenítő ábrázolás jelen volt, a hitvitázó iratok vádaskodó, sok esetben ócsárló tartalmát, stílusát és hangnemét a vizualitás eszköztárával megjelenítve.[63] Például Id. Lucas Cranachnak a *Krisztus és Antikrisztus passiója* című protestáns vitairathoz készített fametszetes illusztrációi (1521), vagy ifj. Lucas Cranach *Az igaz és a hamis egyház szembeállítása* (1550 k.) című fametszete, amely a kompozíció jobb oldalán a katolikus klérus különböző rangú képviselőit a szerzetestől a pápáig a pokol torkában jeleníti meg.[64] *(Ld. 16. kép)*

A kölcsönös vallási türelmetlenség és ellenségeskedés korában, a 16–17. században tehát gúny és gyűlölet tárgyaivá válhattak az ellentétes felekezetekhez tartozó egyházi személyek és tradíciók – amely bizonyos tekintetben megalapozta a felvilágosodás általánosabb, mindennemű egyházi, felekezeti türelmetlenséget, visszásságot elítélő kritikáját. „A dogmatikus szellem és a félreértett keresztény vallással való visszaélés által sugallt őrjöngés Németországban, Angliában, sőt a Németalföldön is épp annyi vért ontott, mint Franciaországban…" – írta Voltaire 1763-ban az *Értekezés a türelmességről* című írásában.[65] Ezért erőteljesebb és egyetemesebb Voltaire és Goya kritikája, mint a humanistáké – hiszen a 18. században általában a vallási türelmetlenség ellen, a vallásháborúk és vallási felekezetek közötti gyűlölködés, az egyházi hatalommal való visszaélés szörnyű tapasztalatai alapján, a vakhit uralta emberi élet béklyóit is le szerették volna rázni. Általában az emberség, az ész nevében fogalmazódott meg a kritikájuk, immár nem a Biblia tekintélyére hivatkoztak.

[63] Vö. Hans Belting *A karikatúra mint fegyver* című tanulmánya a 16. sz.-i képi szatírák, a felekezetek egymással szembeni képpolitikájának történetéről. Belting 2009. 285–290.

[64] Schade 1983. 71–72., 90.; Payer: *Antiklerikale Karikaturen und Satiren XVII: Reformation und Gegenreformation.*

[65] Voltaire 1991. 268.

17. kép
William Hogarth: *Hiszékenység, babona, fanatizmus.*
Rézmetszet. 1762.

A sokszorosító grafika újkori jelentőségét a sajtó fejlődése, az újságok elterjedése is indokolta, amely a városi, polgári réteget célozta meg. „A grafika a tizennyolcadik században Európa-szerte politikai, vallási, szociális eszmék terjesztésére, közvélemény alakításra szolgált, gyakran segítő-, sőt vetélytársa volt a tollnak."[66] A *Caprichos* közzététele kétségtelenül ebbe a törekvésbe illeszthető, didaktikus célzata viszont sokat őriz az emberi ostobaságot kipellengérező, moralizáló humanista szándékokból, viszont erkölcsi állásfoglalása korának megfelelően a felvilágosodás szemléletébe illeszkedik. A 18. század első felének kiemelkedő angol grafikusa, Goya idősebb kortársa, William Hogarth (1697–1764) a sokszorosító grafikai technikát a szatirikus társadalomkritika eszközévé tette, didaktikusan mutatva be festménysorozatait követő zsánertípusú rézmetszetein a korabeli angol társadalom visszásságait (*A szajha útja*, 1–6. lap 1732; *Az aranyifjú útja* 1–8. lap 1736, *Divatos házasság* 1754).[67] Kompozícióiban nem politikai állásfoglalást, hanem morális véleményét jelenítette meg, a középosztály szemszögéből kritizálva, leleplezve az előkelő világ és az alvilág életmódja közti azonosságokat, metszetei szinte erkölcsi prédikációk illusztrációiként hatnak. Hogarth, akinek metszetsorozatait a „18. század képregényeinek"[68] is nevezik, önéletrajzi jegyzeteiben így fogalmaz: „…újabb módot eszeltem ki, hogy érvényesüljek: modern erkölcsi témák megfestését és metszetben való elkészítését. Ez feltöretlen talaj volt minden országban és minden korban…"[69] Tanulságos összevetni Goya *Los Caprichos* rézkarcaival a *Hiszékenység, babona, fanatizmus*

[66] Cs. Szabó László: *Három festő.*

[67] A Hogarth-metszetek rendkívüli népszerűségét a megrendelések nyomán 1200 példányban eladott *A szajha útja* metszetsorozat bizonyítja. Watkinson 1962. 50–51.

[68] Lichtenberg 1987. 7.

[69] Watkinson 1962. 20.

(1762) című Hogarth-metszetet, amely az eredetileg az anglikán egyházon belül (1730-tól) kialakuló metodizmus terjedését, buzgó hitéletét veszi célba, ikonografikus elemekkel utalva arra, hogy az alkotó szerint mindez a katolicizmus újjáéledése, annak legtolakodóbb formájában.[70] *(Ld. 17. kép)* Goya valláskritikája viszont általánosabb érvényű, erőteljesebb, drámai hatású kompozícióin a mindenkori vakhit és a hittel való visszaélés, az álszentség mögött megbújó emberi gonoszság riasztó képe tárul fel.

18. kép
Goya: *Los Caprichos 80. Itt az idő!*

A mottóban idézett Csokonai a francia felvilágosodás eszméin fellelkesülve – a nyugat-európai fejlődéstől elszigetelve, 1794-ben a változás realitása nélkül is – így ír: „Emelkedj fel, lelkem! – előre képzelem, / Mint kiált fel szóval egyet az értelem, / S azonnal a setét kárpitok ropognak." *(Konstancinápoly)* Hasonlóképpen fejezi ki a *Caprichos* 71. lapja a feudális rendszer uralta Spanyolországban a felvilágosodás híveinek reményét: a rút boszorkánygyülekezet fölött még a csillagos éj sötétlik, de a felirat biztató: *Ha hajnalodik, elmegyünk. (Ld. 6. kép)* A 80., záró kép groteszk szerzetesfigurái viszont nyújtózkodva készülődnek, hogy eleget tegyenek a címbeli felszólításnak: *Itt az idő! (Ld. 18. kép)*

SZAKIRODALOM

Angelis, Rita de, 1987. *Goya festői életműve. A művészet klasszikusai.* Bp. Corvina.
Belting, Hans, 2000. *Kép és kultusz.* Bp. Balassi.
Belting, Hans, 2009. *A hiteles kép. Képviták mint hitviták.* Bp. Atlantisz.
Bianconi, Piero (szerk.), 1994. *Pieter Bruegel életműve.* Bp. Corvina.
Bosing, Walter, 2005. *Bosch. Festői életmű.* Bp. Taschen – Vince.
Brant, Sebastian, 1986. *Das Narrenschiff. Text und Holzschnitte der Erstaugabe 1494.* (hasonmás kiadás) Liepzig. Verlag Philipp Reclam jun.
Brant, Sebastian, 2008. *A bolondok hajója.* Zebegény.
Cortázar, de García – Vesga, González, 2005. *Spanyolország története.* Bp. Osiris.
Erasmus, 1958. *A balgaság dicsérete.* Bp. Hagyar Helikon.
Földényi F. László, 2004. *A festészet éjszakai oldala*. Pozsony. Kalligram.
Földényi F. László, 2008. Az alvás és az álom. Goya: *Az ész álma szörnyeket szül.* In: Földényi F. László, *Az ész álma*. Pozsony. Kalligram. 99–107.

[70] http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/145.2011/

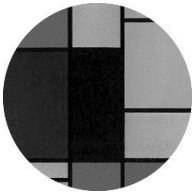
Huizinga, Johan, 1995. *Erasmus.* Bp. Európa.
Lichtenberg, Georg Christoph, 1987. *A szajha útja.* Bp. Helikon.
Nyerges Éva, 2007. Goya, a grafikus, a Caprichos tükrében. In: Dávid András (szerk.), 2007. *Szépség és fájdalom.* Szeged. REÖK. 13–18.
Ortega y Gasset, José, 1983. *Goya.* Bp. Helikon.
Pérez-Sánchez, Alfonso E. 1989. *Goya.* Bp. Széchenyi Kiadó Kft.
Quevedo, Francisco de, 1997. *Száz szonett.* (ford. Simor András) Bp. Eötvös József Könyvkiadó.
Schade, Werner, 1983. *A Cranach festőcsalád.* Bp. Corvina.
Starobinski, Jean, 2006. Goya. In: *1789, az értelem jelképei.* Bp. Európa. 138–151.
Szívós Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* Bp. Loisir.
Szőnyi György Endre, 2004. *PICTURA & SCRIPTURA. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei. (Ikonológia és Műértelmezés 10.)* Szeged. JATEPress.
Voltaire, 1991. *Válogatott filozófiai írásai.* Bp. Akadémiai Kiadó.
Watkinson, Raymond, 1962. *Hogarth.* Bp. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.
Wintermeier, Wolfgang, 1983. *Hieronymus Bosch fantasztikus életműve.* Bp. Corvina.
Zala Tibor, 1997. *A grafika története.* Bp. TAN-GRAFIX.

ELEKTRONIKUS FORRÁSOK

Burnham, Andrea: *Religious satire in 18th century Spain: Francisco Goya's Los Caprichos.* http://cujah.org/past-volumes/volume-v/essay4-volume/ [2014. 01. 28.]
Cs. Szabó László: *Három festő.* MEK mek.oszk.hu/03900/03926/03926.pdf [2013. 01. 25.]
Payer, Alois: *Antiklerikale Karikaturen und Satiren XVII: Reformation und Gegenreformation.* (Kompiliert und herausgegeben von Alois Payer.) http://www.payer.de/religionskritik/karikaturen17.htm [2013. 06. 20.]
Schulz, Andrew, Satirizing the Senses: the representation of perception in Goya's *Los Caprichos.* In: *Art History,* Volume 23, Issue 2, p. 153–181, June 2000. http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-8365.00204 [2013. 01. 28.]

KÉPEK FORRÁSA

1–8. kép: Pérez-Sánchez, 1989.
9. kép: Brant, 1986. 226.
10. kép: Brant, 1986. 104.
11. kép: Pérez-Sánchez, 1989.
12. kép: Erasmus, 1958. 124.
13. kép: Erasmus, 1958. 125.
14. kép: http://www.wga.hu/index1.html
15. kép: http://www.wga.hu/index1.html
16. kép: Schade, 1983. 90.
17. kép: http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/145.2011/
18. kép: Pérez-Sánchez, 1989.



A képi fordulat és az absztrakt festészet teóriái – Kandinszkij, Malevics és Mondrian képkoncepciói*

„A műalkotás technikai sokszorosíthatósága megváltoztatja a tömegek viszonyulását a művészethez."

Walter Benjamin[1]

„A művész akkor lehet alkotó művész, ha képének formái semmilyen tekintetben sem azonosak a természettel."

Kazimir Malevics[2]

A vizualitás korszakában élünk, amelyet a képek világával foglalkozó szakemberek is tudatosítanak, tényeit értelmezni kívánják. „Reggeltől estig képek bombáznak bennünket" – írja például Ernst Gombrich 1972-es *A látható kép* című tanulmányának elején, majd hosszasan taglalja a képi üzenetek típusait.[3] Törvényszerű, hogy ez a jelenség a teória szintjén is középpontba kerüljön, képelméletek fogalmazódjanak meg, kiegészítve és részben újraértelmezve a korábbi vizualitásra vonatkozó nézeteket a jelenben tapasztalható képdominancia tanulságaival. Gottfried Boehm 1994-ben kifejtett *iconic turn* ('ikonikus fordulat'), „ikonikus korszak"[4] elmélete a képek kulturális paradigmává emelkedését tárgyalja, amelyet részben kiegészített, részben más oldalról világított meg William J. T. Mitchell 1995-ös *pictorial turn* ('képi fordulat') fogalma, tuda-

* A tanulmány korábbi változata: A képi fordulat és az absztrakt festészet teóriái. Kandinszkij, Malevics és Mondrian kép-koncepciói. In: Balázs Géza, H. Varga Gyula (szerk.), 2009. *Ikonikus fordulat a kultúrában*. Bp. – Eger. Magyar Szemiotikai Társaság – Líceum Kiadó. 345–357.

[1] Benjamin 1969. 323.

[2] R. Bajkay 1979. 54.

[3] Horányi 2003. 92.

[4] Boehm 2005. 126.

tosítva és elemezve a 19. század második felétől egyre nagyobb mértékben uralkodó vizualitás jelenségeit.[5] Mitchell szerint a képek hatalma egy olyan, tömegmédia által vezérelt kultúrától való félelmet gerjeszt, amelyet teljes mértékben uralnak a képek, ez ugyanis „mára globális méretű valóságos technikai lehetőséggé vált".[6]

A képi dominancia – elsősorban a technológiai fejlődés eredményeként a mimetikus képtípus térnyerése – rendkívül sokrétű hatást váltott ki. E bonyolult összefüggéshalmaz közül egyetlen lehetséges témát emelek ki: az avantgárd egyik irányzatának meghatározó alakjait, és művészi törekvéseiket a képi fordulat térnyerésének tényeivel vetem egybe. Vajon hogyan viszonyultak az úgynevezett „tárgynélküli" művészet megteremtői a mimetikus/ikonikus képek dömpingjéhez, a valóságot új ábrázolási módokkal, formákkal megragadó, de továbbra is a tárgyi világból, a látványból kiinduló kortárs avantgárd irányzatok törekvéseihez?

Az 1910-es években kibontakozó absztrakt festészeti irányzatot az európai modern művészet kiemelkedő jelentőségű korszakaként tartja számon a művészettörténet, amely évtizedekre meghatározta a nyugati festészetet. Az absztrakt festészet klasszikusai, Vaszilij Kandinszkij, Kazimir Malevics és Piet Mondrian elméleti írásaikban megfogalmazták művészetük teoretikus alapját. Törekvéseiket, amely az „utánzó művészet" hagyományaival való teljes szakítást, forradalmian új festészeti formanyelv megteremtését jelentette, elvi síkon is kifejtették. Mindhárman olyan misztikus ihletésű képteóriát fogalmaztak meg, amelyet írásaikban a nyugati művészetben a reneszánsz óta uralkodó valóságábrázolás ellenében „tárgynélküli", „szellemi", „egyetemesre utaló" kifejezésekkel illettek, és műveikben érvényre juttatták az ikonikus tudat változását.[7] Arnold Gehlen ennek a teoretikus megnyilatkozásnak a jelentőségét a következőképpen hangsúlyozza: „Az absztrakt kép, mivel a tárggyal együtt megszüntette a ráismerést is, »irracionálisnak« tűnik, és fölvetődik a kérdés, hová tűnt a szemléletes formához társuló fogalmiság: a magyarázó irodalomba, amelyet kifejezetten eme művészet alkotórészének kell tekintenünk, mellérendeltnek."[8] Mitchell a korai absztrakció három nagy alkotója kapcsán Robert Morris szobrászművész megállapítására is utal, aki szerint Kandinszkij, Malevics

[5] Az *iconic turn* és a *pictorial turn* fogalmairól vö. Willibald Sauerlander: *Iconic turn?* In: Nagy 2006. 123–127.
Hornyik Sándor: *A képi fordulatról.* Benczik Vilmos: *A kommunikáció mint a nyelvi változások forrása.*

[6] Mitchell 2008a. 135.

[7] Boehm 2005. 127.

[8] Gehlen 1987. 24.

és Mondrian formai újítása elméleti manifesztumokra épült, „amelyet maguk a művészek írtak tizenkilencedik századi idealista filozófiai olvasmányaik alapján".[9] A tárgyábrázolás, ikonográfia, narratív képi elemek kiitatása tehát nem jelentette egyben a tartalom és a téma negligálását.

Fotóművészet kontra avantgárd

A látszat virtuóz képi ábrázolását megvalósító reneszánsz hagyományoktól eltávolodó, a 19. század második felében kezdődő európai festészeti forradalom, és annak egyfajta betetőzéseként is értelmezhető absztrakt irányzat a kezdetektől összefüggött az ikonikus fordulat következtében tömegessé váló, sokszorosítható, mimetikus képek térnyerésével. A különböző avantgárd irányzatok képviselői a fényképek áradatából egyenesen ösztönzést merítettek a természetutánzó hagyománytól és immár a látványt rögzíteni is képes technikától való teljes elhatárolódáshoz, új művészeti törekvéseik kialakításához.

Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* című tanulmányában történeti áttekintést is ad, hangsúlyozva, hogy míg az ókori művészet esetében (görög szobrászat) csak az öntés, véset eljárásai (bronz-, terrakottatárgyak) tették lehetővé a sokszorosíthatóságot, a középkor végétől ezt már a fa- majd rézmetszési grafikai eljárások, sok esetben a festmények nyomán készített reprodukciók is biztosították, a könyvnyomtatás elterjedésével párhuzamban egyre nagyobb jelentőségre téve szert.[10]

A 19. század elején a sokszorosíthatóságot tovább fejlesztő litográfia mellett már az 1830-as évektől teret nyert a dagerrotípia-technika, amely a fényképészet alapjává vált. Ez a technikai fejlődés a nyugati művészet hagyományos formáira is visszahatott: „1900 körül a technikai reprodukció egy olyan standardot ért el, amelynek keretén belül nemcsak az örökségként kapott műalkotások összességét kezdte tárgyává alakítani, és ezek hatását a legalapvetőbb módon megváltoztatni, hanem saját maga számára is helyet hódított a művészi eljárásmódok között."[11] Ennek következtében a festészet és a fotóművészet közötti vita termékeik művészi értéke körül a kezdetektől fellángolt. Miközben sokan a dagerrotípiát a realista-akadémikus festészetet segítő technológiai vívmánynak tartották – sőt, a modernség „*vera icon*"[12]-jaként tekintettek rá[13] –,

[9] Mitchell 2008b. 231.

[10] Benjamin 1969. 303.

[11] Benjamin 1969. 304.

[12] A kora középkori bizánci, majd nyugati szakrális művészetben Krisztus hiteles portréjának tartott „Igaz Kép" legendákra épülő ikonográfiai hagyománya. Vö. Az Isten báránya szimbólum a korai középkor keresztény jelrendszereiben c. tanulmány.

Baudelaire szerint a művészetre veszélyes fordulat az új technológia tömeges terjedése. Mint írja: „…új ipar támadt, amely sokban hozzájárult ahhoz, hogy a lapos butaság megerősödjék abban a hitében, hogy… a művészet nem más és nem is lehet más, csak a természet pontos ábrázolása." A forradalmian új festészeti stílus, a realizmussal szakító impresszionizmus kibontakozása előtt Baudelaire azt hangsúlyozta, hogy „Ha a fényképészetnek megengedtetik, hogy a művészetet némely funkcióban is kiegészítse, a művészet egész rövidesen ki fog szoríttatni és el fog pusztulni, mert elpusztítja a tömeg természetes szövetsége a fényképészettel."[14]

A képi fordulat 20. század eleji erősödő térnyerése és esztétikai következménye kapcsán Kállai Ernő *Szép fotók, olcsó fotók* (1928) című cikkében Moholy-Nagy Lászlót, a Bauhaus tanárát, az európai konstruktivizmus kiemelkedő alkotóját idézi: „Kétségtelenül fennáll az a veszély, hogy a fényképészeti eszközök puszta felsorakoztatása a közeljövőben a fényképészeti munka akaratlan válságához vezet. A megadott »receptek« szerint minden nehézség nélkül tömegesen lehet előállítani a »szép képeket«."[15]

E folyamat művészeti következményeit sokan megfogalmazták, köztük a kubizmus, az első avantgárd irányzat kimagasló alakja, Pablo Picasso is, a fotóművész Brassaival folytatott beszélgetése során: „Ha az ember látja, mi mindent ki tudnak fejezni a maga fényképei, megérti, hogy ezekkel a dolgokkal a festészetnek már nem kell foglalkoznia. Minek kínlódjon a festő olyasmivel, amit a fényképezőgép lencséje is ilyen jól meg tud ragadni? […] A fényképészet éppen jól jött, hogy megszabadítsa a festészetet mindenféle irodalomtól, anekdotától, még a témától is. […] Hát nem az volna helyes, ha a festők élnének a visszanyert szabadságukkal, és valami mást csinálnának?"[16] Ennek összefüggésében nyer igazán értelmet Juan Gris, spanyol kubista festő meghatározása az új irányzatról, amely „a világ ábrázolásának egyik új módja". Az analitikus majd szintetikus kubizmus festészeti forradalmával részben párhuzamban, részben annak eredményein való túllépés szándékával orosz és holland festők – egymástól függetlenül – megteremtették az absztrakt művészetet.

A Picasso-idézet arra a modern festészeit törekvésre is utal, amelyet, amint Gottfried Boehm hangsúlyozza, már az impresszionizmus is képviselt. Ennek jegyében a vizuális megvalósítás válik az alkotás kizárólagos lényegévé, és a „látó látás" mint észlelés a befogadás egyedüli módjává, az irodalmi és fogalmi

[13] Belting 2003. 250.

[14] Benjamin 1980. 708.

[15] Kállai 1981. 136.

[16] Brassai 1968. 56.

kötődésektől függetlenedve – amely a szó és kép viszonyában új fejezete nyitott, elhatárolódva az irodalmi, anekdotikus képtémáktól. Ebben a Mondrian által képviselt „vizuális purizmus" különösen következetesnek bizonyult.[17]

Absztrakt képkoncepciók

Az absztrakt festészet „klasszikusai",[18] Kandinszkij, Malevics és Mondrian az 1910-es években hozták létre forradalmian új életművüket. Jelentőségüket elméleti tudatosságuk, teoretikus munkásságuk is alátámasztotta. A képzőművészeti kifejezés merőben új módszerét alakították ki: a színek, a vonalak, a geometriai formák immár önmaguk váltak a festészet témájává, és bár a kifejezés eszközei maradtak, immár megszűnt a figuratív funkciójuk, hiszen nem csupán a valóságábrázolást, de a stilizálás maradványait is fölszámolták. Michel Seuphore megfogalmazásában: „Absztrakt művészet az, amely nem emlékeztet s nem is utal a megfigyelt valóságra."[19] A valóságábrázolás, az ikonicitás radikális felszámolása tehát a döntő ismérv. Boehm egyenesen a képi fordulat következményeivel, a kép mint hétköznapi tömegcikk elterjedésével hozza összefüggésbe, sőt, a mimetikus képek előli „ikonoklaszta visszahúzódás" gesztusaként nevezi meg Malevics művészetét.[20] Mitchell az *Ut pictura theoria* című tanulmányában elemzi az absztrakt festészet és elméleti manifesztumaik kapcsolatát – az absztrakció alapelveként határozva meg azt –, valamint a 20. század elején kibontakozó új festészeti irányzat értelmezhetőségi kereteit.[21]

A művészettörténet hagyományosan Kandinszkijnak tulajdonítja az absztrakt művészet alapítását, az 1910-re datált *Első absztrakt akvarell* megfestésével.[22] *(Ld. 1. kép)* Bár a 20. század első évtizedének számos alkotója eljutott a festészeti absztrakció magas fokára, Kandinszkijt elméleti tudatossága, következetes formai törekvései a kibontakozó irányzat egyik vezéralakjává emelik.[23] Gehlen az absztrakt irányzat „érvényrejuttatójá"-nak tekinti, amelyben alkotásai mellett elméleti írásai is szerepet játszottak.[24] Kandinszkij, akit zenei, majd jogi tanulmányait követően egy moszkvai impresszionista kiállítás élménye

[17] Boehm 1998. 23–24.

[18] Boehm 2005. 110.

[19] Berger 1977. 302.; Micheli 1978. 244–270.

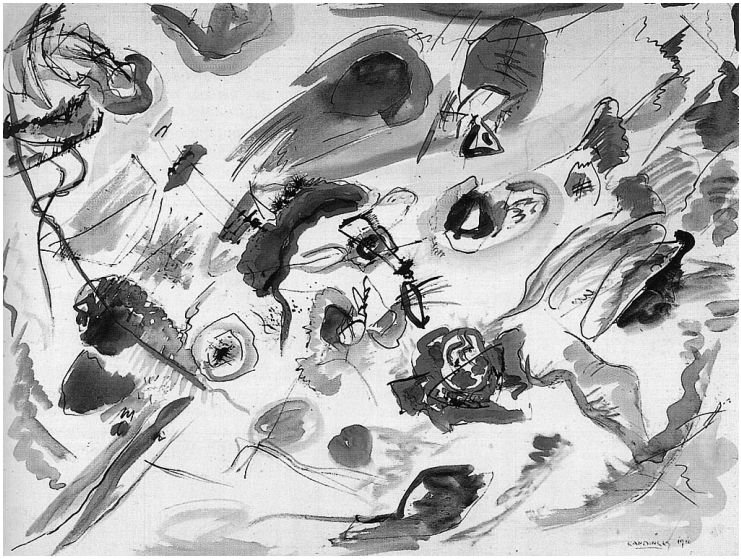
[20] Nagy 2006. 141.

[21] Mitchell 2008b. 229.

[22] Kassák–Pán 2003. 77. Az újabb kutatások a programadó alkotás 1913-as keletkezését valószínűsítik. Walther 2011. 103.

[23] Walther 2011. 101.

[24] Gehlen 1987. 174.



1. kép
Kandinszkij: *Első absztrakt akvarell.* 1910–13 k. Párizs, Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.

késztetett arra, hogy kizárólag festészettel foglalkozzon, a müncheni expresszionista, posztimpresszionista periódusait követően dolgozta ki nonfiguratív festészeti stílusát. Az absztrakt akvarellek első darabjai zenei analógiák, „improvizációk", amelyeken a kompozíció a „szín, vonal és szabadon áramló forma" dinamikus játékát, expresszivitását valósítja meg. Mint kifejti, ezek az improvizatív képek a „Belső jellegű történések többnyire öntudatlan és váratlan kifejezését, vagyis a »belső természetről« alkotott benyomásokat" fejezik ki.[25] Esztétikai elvei, melyet így fogalmazott meg: „ellentét és ellentmondás – ez a mi harmóniánk" a színek, formák feszültségére épül,[26] tudatosan kerüli a harmadik dimenzió illúziókeltő ábrázolását.[27]

Más modern művészekhez hasonlóan, de náluk még következetesebben, Kandinszkij számára is fontos volt az elmélet; számos filozófiai eszmével, misztikus-ezoterikus tannal foglalkozott elmélyülten, szintézisükre törekedve, és elméleteiből eredő fogalmilag tisztázott és rendszerezett esztétikai evidenciáit érvényesítette képein.[28] Mint írja egy 1910-es kiállítási katalógusában: „A titokzatos kifejezése titokzatos eszközökkel. Hát nem elégséges ez? Nem ez a sür-

[25] Kandinszkij 1987. 79.
[26] Düchting 2005. 92.
[27] Kandinszkij 1987. 62.
[28] Gehlen 1987. 200.; Hollósi 2007. 53.

gető alkotási kényszer tudatos vagy ösztönös célja?... Megmutatni az emberfelettit az embernek – az ember által. A művészet nyelve ez."[29]

Teoretikus írásaiból – amelyekből Gehlen meghatározása szerint „mélyrehatató, makacs-doktriner és alkalmanként légies szellemiség érződik ki"[30] – alkotótevékenységének törekvései bontakoznak ki: „Az absztrakt művészet egy új világban helyezkedik el, melynek látszólag semmi köze sincs a valós világ realitásaihoz. Valójában azonban a kozmikus világ törvényszerűségeinek van alávetve. Ilyenformán a művészet új világa határos a természet világával. A művészet világa éppoly valós, mint amennyire konkrét."[31] A bizánci-ortodox képteológiából jól ismert platonikus esztétika hatása az absztrakt festészet történeti összefüggéseire is rávilágít. Kandinszkij az ortodox képhagyomány ösztönző erejére konkrétan is utalt, amikor az orosz ikonokról a következőt fogalmazta meg: „felfedeztem bennük az absztrakciót".[32] A „tárgyak tükörszerű visszaadásá"-t célzó „durván materiális" utánzó alkotásai helyett Kandinszkij az absztrakcióval a „szellemi művészet" megteremtését tűzi ki célul. A 13. századtól „elvilágiasodó" nyugati művészet és a szakralitást kizárólagosan képviselő ortodox művészet közötti oppozíció számos orosz teoretikus írásban megfogalmazódik.[33] Kandinszkij érdekes összefüggést fogalmaz meg a hagyományos ószövetségi ikonoklaszta érvekre vonatkozóan: az (absztrakt) művészt az aranyborjú körüli tánc ellenére bölcsességet hozó Mózesre utalva „mindenkinél előbb figyelő"-nek nevezi.[34] Eszerint a képtilalom csak a mimetikus művészetre értendő.[35] Az ortodox tradíció jelentőségét Massimo Cacciari a következőképpen hangsúlyozza: „A 'kompozíció' Kandinszkij-féle fogalmának *eredeti* metafizikus értelme nem valamiféle homályos, ezoterikus teozófiában, hanem pontosan az ikon hagyományában keresendő."[36]

Kállai Ernő, aki 1920-tól Németországban élt, és a Bauhaus munkatársaként a korszak kiemelkedő képzőművészeti kritikusa volt, az 1929-es *A szellemi a művészetben* katalógusbevezetője címében is az egyik akkori kiállítót, Kandinszkij 1912-es, a szín és a forma összefüggéseit felvázoló *A szellemiről a művészetben*

[29] Düchting 2005. 54.

[30] Gehlen 1987. 174.

[31] Düchting 2005. 86.

[32] Berger 1977. 306.

[33] Pl. Uszpenszkij *Az ikon teológiája* c. könyvének szemléletmódja. Vö. Test-oppozíció az *Isenheimi oltár* táblaképein c. tanulmány.

[34] Kandinszkij 1987. 17.

[35] A biblikus képtilalom értelmezése számos képelmélet fontos része: vö. Boehm 2005. 128–131.; Belting 2003. 203–204.; Wulf 2007. 261.

[36] Cacciari 1993. 195.

című programadó írását idézi. Az ikonikus fordulat jellegzetes kultúrkritikai ostorozása Kállainál összekapcsolódik a Kandinszkij által fémjelzett absztrakt művészeti törekvések értelmezésével. Mint írja: „Reklámzuhatag, rádióbömbölés, hangosfilm-zajongás: masinéria, nagyüzem, blöff – se vége, se hossza. Ennyi mesterséges fény káprázatában, az egymást űző zajos sikerek tempójától megzavarodva végül már semmit sem lát, hall, ért az ember. […] Idegennek maradni az áruházi univerzum, a szenzáció, a konfekció világától: ez a legjobb, amit ma a művészetről el lehet mondani. A művészet nem távolodhat el eléggé ettől a valóságtól. De nem egy új l'art pour l'art kedvéért. […] nem, hanem hogy őrizze meg a látás szabadságát minden olyan értelmes rend zavartalanul tiszta felfogásához, melyben az emberi alkotás lényegszerűen kapcsolódik össze a természeti történés áramával és a világteremtés nagy, hordozó ritmusaival."[37]

Kandinszkij elméleti írásaiból a művészettörténeti hermeneutika is fontos tanulságot vonhatott le. Oskar Bätschmann Kandinszkij 1926-ban megjelent *Pont és vonal a síkon* című írása kapcsán fogalmazza meg, hogy párhuzamban a Panofsky által kidolgozott tartalomra, jelentésre koncentráló ikonológiai elméletével, Kandinszkijnál alapvetően eltérő elemzési metodika bontakozik ki: a művészettörténet mint az elemek, a konstrukció és a kompozíció problémáinak vizsgálata történeti alakulásuk elemzési lehetősége.[38] Hozzá kell tennünk, hogy az ikonológiai iskola kritikájának egyik alaptétele éppen az, hogy a tartalomközpontú elemzés hatóköre nem terjed ki az avantgárd irányzatok némelyikére, különösen az absztrakt festészetre.[39]

A modern művészet kezdetének meghatározására több datálás is történt, többek között Hans Sedlmayr is kiemelte Kazimir Malevics (1878–1935) szerepét, a „művészet határainak áttörésé"-ben.[40] Az európai geometrikus absztrakció első jelentős irányzatát megalkotó Malevics Kandinszkijjal párhuzamban, de Oroszországban maradva dolgozta ki az általa szuprematizmusnak nevezett festészetet, melynek jellegzetes darabja az 1914-ben keletkezett *Szuprematista kompozíció* című festmény. *(Ld. 2. kép)* Kassák is hangsúlyozza, hogy Malevics a

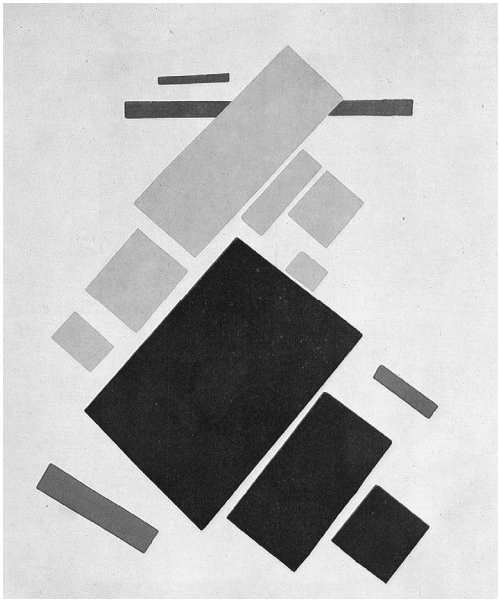
[37] Kállai 1981. 139.

[38] Bätschmann 1998. 98–103.

[39] Imdahl 2003. 81.; Gottfried Boehm a következőképpen érvel: „A modern művészeti termékekben rá vagyunk kényszerítve arra, hogy egy olyan jelentéstartalmat ismerjünk el, amelyik nem a dolgok hasonlóságán alapszik, amelyikhez nem létezik irodalmi előkép, és amelyik nincs beágyazódva valamilyen tapasztalati konvenció preexisztenciális rendszerébe." In: *Atheneaum* 1993./4. 89.

[40] Németh 1999. 8.

szupremácia[41] szót nem a „legfelsőbb", hanem a „végső" értelemben használta: „A szó a színek és formák végső alapelemeire vonatkozik, és nem arra, hogy Malevics irányát a művészet végső kiteljesedésének tekintené."[42] Azaz egy következetesen transzcendens, idealista művészeteszményről van szó.[43] Kompozíciói az elemi geometriai formákra redukálódnak: a kör, a négyzet, a kereszt Malevics értelmezésében a „tiszta érzet", a szellemi természetű lényeg kifejezői. Kassák szerint „A szuprematista vászon ablak, amelyen át az életet tudomásul vesszük."[44] E források nyomán a szuprematizmust Körner Éva is „szellemi kategória"-ként határozza meg, amely a dolgok és jelenségek mögötti „abszolútum"-ra vonatkozik.[45] E fogalmak a malevicsi törekvéseket szoros összefüggésbe kapcsolják az ikonteológiával. Az ikon mint „ablak"-metafora Pavel Florenszkijnél is megfogalmazódik, érvelése egyben a platóni filozófia ortodox esztétikára gyakorolt hatását is szemlélteti: „…az ikonfestészetben égi képek rögzültek… Az ikonon e különös jeltől áthatott alakok rajzolódnak ki, a látomások felfoghatóvá, csaknem mindenki számára érthetővé válnak eme érzékfölötti ideák által. […] Nézem az ikont, és azt mondom: »Ez – Ő Maga «, nem az Ő képe, hanem Ő maga, az ikonművészet közvetítésével szemlélhetően. Nézem az Istenanyját, az Istenanyját magát, mintha ablakon át látnám szemtől szembe, őhozzá magához imádkozom, nem pedig az ő képéhez."[46] Oroszországban az ikonművészet 19. század végén meginduló tudományos kutatásával párhuzamban, a nyugati mű-



2. kép
Malevics: *Szuprematista kompozíció*. 1914.
New York, The Museum of Modern Art.

[41] A szupremácia eredeti értelme: vezető szerep, felsőbbrendűség, fölény.
[42] Kassák–Pán 2003. 80.
[43] Hegyi 1986. 297.
[44] Kassák–Pán 2003. 80.
[45] Malevics 1986. 166.
[46] Florenszkij 1988. 30–31.

vészet 18–19. századi befolyásának ellenhatásaként, például Nyikolaj S. Leszkov írásaiban a „szent orosz ikonfestészet" az orosz identitás jelképévé vált. A romantikus és nemzeti érzelmek mellett ugyanakkor a modern festészet, különösen az avantgárd „primitív művészet"[47] iránti lelkesedése is közrejátszott az ikonok felfedezésében. Forma- és színviláguk Kandinszkij mellett Chagallra is hatott, Malevics teoretikus írásaiban pedig „az abszolút eszme" kifejezésének és a tárgyi világ megtagadásának törekvéseiben jelentett ihlető forrást.[48]

Földényi F. László a 20. század legizgalmasabb és legszebb festői kiáltványának nevezi Malevics 1915-ben közzétett *A kubizmustól és a futurizmustól a szuprematizmusig* című írását. Ebben is megfogalmazódik az absztrakt festészet fundamentuma: „A művész akkor lehet alkotó művész, ha képének formái semmilyen tekintetben sem azonosak a természettel."[49] Malevics teoretikus programja, az 1915-ös kiáltvány továbbgondolása, a *Tárgynélküli világ* című írás, a Bauhaus kiadásában jelent meg 1927-ben. Az ebben kifejtett szuprematizmus platonikus esztétikája magában foglalja a realista művészet kritikáját, a pusztán reprodukáló, „utánzó" és az újat teremtő „alkotó" szembeállításával. Mint írja: „Az a művész, aki nem utánoz, hanem alkot – önmagát fejezi ki; művei nem a természet tükörképei, hanem új, önmagukban valósággá vált tények, amelyek jelentősége semmivel sem kisebb, mint magának a természetnek a valóságáé. A napi élet eseményeinek az imént említett tükörképszerű ábrázolása megmarad azoknak, akiknek nincsen meg az a képességük, hogy újat alkossanak, és alulmaradnak a jelenséggel mint olyannal szemben."[50] Az ortodox ikonteológia esztétikai elveit is meghatározó, a mimetikus művészetet ellenző platóni érvek[51] és az ideatan fogalmai csengenek vissza Malevics írásában: „…a természet valósága még csak nem is hasonlít arra a torzképre, amely a valóságról az ember tudatában él. […] Minden, amit természetnek nevezünk, csupán fantáziakép, amelynek tényleges valósághoz semmi köze nincs."[52]

A *Fekete négyzet* című képéről, a „tárgynélküli művészet" első megvalósulásáról vallomásszerűen számol be: „Amikor 1913-ban kétségbeesett erőfeszítéseket tettem, hogy a művészetet megszabadítsam a tárgyiság ballasztjától, a négyzet formájához menekültem és kiállítottam egy képet, amely semmi

[47] Vö. pl. Gauguin, Picasso törekvései, törzsi művészet iránti érdeklődése.

[48] Belting 2000. 20–21.

[49] R. Bajkay 1979. 54.; Micheli 1978. 349–356.

[50] Malevics 1986. 28.

[51] „Az utánzó művészet tehát nyilván igen távol van az igazságtól, s minden valószínűség szerint éppen azáltal tud mindent ábrázolni, hogy minden dolognak csak egy kis részét ragadja meg, s ez a kis rész csak egy árnyképé." Platón *Az állam* 598b

[52] Malevics 1986. 16.

mást nem ábrázolt, mint fehér alapon egy fekete négyzetet. […] Én nem »üres négyzetet« állítottam ki, hanem a tárgynélküliség érzetét. Felismertem, hogy a »dolgot« és a »képzeletet« az érzet képmásának tartották, és tetten értem az akarat és a képzet világának hazugságát."[53] Ugyancsak a platonikus hagyomány hatását láthatjuk a geometriai elemek mint művészeti formáknak a „kozmikus tudat" megnyilatkozásaként való felfogásában.[54]

Bár Kassák is kiemeli Malevicsnak az orosz avantgárd konstruktivizmus kialakításában betöltött vezető szerepét,[55] és az 1912-es fellépésüket követő évtized eredményeit bemutató 1922-es berlini kiállítás is nagy visszhangot váltott ki, Malevics a '20-as évek közepétől elszigetelődött a funkcionalista, ipari formaalkotás irányába mozduló, Tatlin nevével fémjelzett szovjet-orosz konstruktivista csoporttól. A szemléleti különbség, amely a szovjet kultúrpolitika egyre erőteljesebb érvényre jutásával Malevics háttérbe szorításához vezetett, *A tárgynélküli világ*ban határozottan megfogalmazódik. Malevics szerint ugyanis az úgynevezett „tendenciózus művészet (a politikai művészet, reklámművészet)"[56] társadalmi eszméknek és céloknak rendelődik alá, azaz nem tisztán művészi céloknak. Ezzel szemben az általa következetesen képviselt új, tárgynélküli művészet „funkciótlan", „nem keres sem gyakorlati hasznot, sem eszméket", hiszen „A szuprematizmus az újra megtalált tiszta művészet".[57]

Kállai Ernő Malevics 1927-es berlini életmű-kiállítását ismertető írásában ekképpen méltatja az absztrakt formálás művészi erejét: „Néhány lebegő pont és egymást metsző vagy egymással szembeszökő vonal elég volt ahhoz, hogy Malevics szuprematikus képein megjelenítse a végtelen tér tágasságát."[58] Mitchell az absztrakt festészet teóriáiról szóló tanulmányában kiemeli, hogy „az absztrakt művészet úgy látja önmagát, mint aki megváltoztatta a játékszabályokat", a tárgyábrázolást kiiktatása ellenére a tartalmi mondandó jelentőségét, a puszta formai dekorativitástól való elhatárolódást vallják. Ennek illusztrálására Malevics 1915-ben készült, *Szuprematista kompozíció: fekete és vörös négyzetek* című festményének értelmezési lehetőségeit fejtegeti.[59]

Piet Mondrian holland festő a korai absztrakt festészet harmadik kiemelkedő, iskolateremtő alkotója. A geometrikus absztrakció irányába tett első kísér-

[53] Malevics 1986. 66.
[54] Szabó 1984. 6., 26.; Walther 2011. 162–165.
[55] Kassák–Pán 2003. 78.
[56] Malevics 1986. 62.
[57] Malevics 1986. 72.
[58] Kállai 1981. 170.
[59] Mitchell 2008b. 231–233.

leteit a természetábrázolást absztrakt vonalmintázatra redukáló festményei jelzik, amelyek dokumentálják a reális látványtól a stilizált, színekre, formákra bontáson át az absztrakció fázisig való eljutását.[60] Mondrian esetében is jól nyomon követhető a deikonizálódási folyamat, az ikonicitás mértékének csökkenése, majd teljes kiiktatása az absztrakt festészeti stílus kibontakozásakor.[61] Mondrian 1914-ben tért vissza Hollandiába Párizsból a kubizmus tanulmányozását követően, annak meghaladását tűzve ki művészeti céljául.[62] Ő maga így ír erről: „Az absztrakciót (a kubizmusban) nem fejlesztették végső céljáig: a tiszta realitás kifejezéséig. Sokáig tartott, míg felfedeztem, hogy a forma és a természetes szín különösségei szubjektív érzelmi állapotokat idéznek elő, amelyek elhomályosítják a realitást… ha meg akarjuk alkotni a tiszta realitás alakját, akkor a természetes formákat a forma állandó elemeire kell redukálnunk, a természetes színeket az elemi színekre."[63] A Theo van Doesburggel 1917-ben közösen alapított *De Stijl* című folyóirat programjuk, teoretikus elveik orgánumává vált.

A Mondrian és van Doesburg körül kialakuló – az autonóm protestáns csoportok mintájára szerveződött – holland művészcsoport elveiben teozófiai[64] eszmék, az új társadalom eszménye egy új művészeti forma megteremtésével kapcsolódott össze. A De Stijl-mozgalom 1918-ban megjelentetett *I.* és 1920-as *II. kiáltványa* a teozófiai elvek nyomán a szubjektivizmusnak, az „individualitás hatalmának" visszaszorítását tűzi ki célul, amely állásfoglalásuk szerint szükséges az „egyetemes" győzedelmeskedéséhez.[65] Mint kifejtik, „a tiszta művészi kifejezés" érdekében a hagyomány gazdagságát és terhes örökségét feláldozzák, felszámolva a „természetes formák"-at.

A holland geometrikus absztrakció irányzata az oroszhoz hasonlóan rendelkezett olyan történeti-kulturális hagyománnyal, amely a nyugati figurális, realista festészeti tradíció megtagadását erősíthette. A De Stijl esztétikai elvvé alakította a kálvinista képellenességet, amely a következőképpen fogalmazódik meg Van Doesburg egyik írásában: „Ugyanúgy helytelen azonosítani a gondo-

[60] Deicher 2006. 34–35.; 43.; Walther 2011. 170.; Gehlen 1987. 187–188.

[61] Szívós 2012. 221., 257.

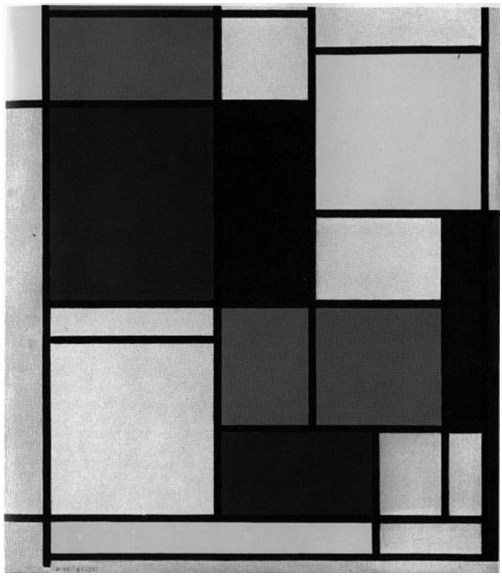
[62] Művészettörténeti tekintetben elfogadott nézet, hogy „történeti nézőpontból a kubizmus valóban az absztrakt, nem-reprezentáló művészet irányába tett lépés". Hintikka 2003. 149.

[63] Gehlen 1987. 186–187.

[64] A teozófia ('isteni bölcsesség') a 19–20. sz. fordulóján nagy hatású szinkretista ezoterikus, okkultista, spiritualista irányzat, amely a nyugati ókori és középkori vallási iratok mellett a keleti vallások (hinduizmus, buddhizmus) tanaiból is merít. A Teozófiai Társulatot Helena Bravatsky alapította New Yorkban, 1875-ben.

[65] Micheli 1978. 383–386.

lat lényegét a szemlélődéssel, mint a szemlélődés vonatkozásában azonosítani a természet érzéki megjelenítésével. Utóbbi klasszikus, illetve római katolikus eredetű gondolat, amellyel a protestantizmus szembeszállt."[66] A protestáns identitás erősödik fel ebben a művészeti-esztétikai állásfoglalásban, felidézve a 16. századi ikonoklazmus képviselőinek nézeteit. Például Andreas Bodenstein von Karlstadt pamfletjei nyomán az 1520-as években kibontakozó – a katolikus templomok oltárképei és szobrai elleni – képromboló akciókkal Luther ugyan nem értett egyet, de jellemzően a következőképpen foglalt állást: „Én úgy fogtam hozzá a képek rombolásához, Isten igéje által azokat az emberek szívéből téptem ki, és így értéktelenné és megvetetté váltak."[67] A kálvinizmus még következetesebben lépett fel a katolikus egyházi művészet gótika korától kibontakozó valóságábrázoló tendenciáival szemben – legalábbis a templomi díszítés kérdésében.



3. kép
Mondrian: *Tableau II.* 1921–1925. Zürich, Max Bill Collection.

Mondrian 1925-ig maradt tagja a De Stijl-csoportnak, de már 1920-tól kialakította jellegzetes művészi formavilágát, amelyet a szakítást követően önállóan vitt tovább. A primér színekkel megfestett, fekete kontúrokkal körülvett négyszögű síkokból álló szigorúan geometrikus kompozíciók képviselik a mondriani absztrakt festészetet, az általa neoplaszticizmusnak nevezett irányzatot.[68] *(Ld. 3. kép)* A neoplaszticizmus idealista eszmeisége ekképpen fogalmazódik meg: „Ez a stílus az egyetemest – minden dogok magvát – alkotja meg", a kozmikus harmónia tiszta ábrázolása kíván lenni.[69] Az 1917-es *A neoplaszticizmus* című Mondrian-tanulmány a modern festészet törvényszerű végkifejleteként értel-

[66] Overy 1986. 17.; Walther 2011. 169.

[67] Fabiny 1998. 86–88.

[68] Vö. Mondrian: A neoplaszticizmus mint absztrakt reális festészet. Alkotóeszközök és kompozíció. In: R. Bajkay 1979. 132–137.

[69] R. Bajkay 1979. 131.

mezi az absztrakciót, amely szerinte „az összes eddigi képzőművészeti forma logikus továbbfejlesztése”.[70] Olyan „tiszta festészet”, amelyben a formák és színek a maguk belső letisztultságában érvényesülnek, és az egyenes vonal, valamint a síkot betöltő színek tiszta képi kifejezőeszközök maradnak.

Kassák az egzakt, szigorú stílusú Mondrian-festményeket a kép „tárgyi és antropomorf elemektől való megszabadítására” való törekvésként határozta meg.[71] Willibald Sauerländer lényegre törően, az absztrakt festők teoretikus elveivel egybehangzóan fogalmaz, amikor kifejti, hogy ezek a művészek az elbeszéléstől, a mimézistől, a testi kifejezés minden formájától elfordultak, „egyetlen céljuk az volt, hogy saját autonómiájuk és spiritualitásuk ikonjaivá váljanak”.[72] Amikor Mondrian és Doesburg a képfelületet alapvető ellenpontjaira redukálták, a tiszta színek, elemi formák és a vízszintes-függőleges irányok dominanciájával a művészet képi kifejezését kívánták megteremteni, amelyben „a felszabadult és egyetemes ritmus tiszta megvalósulásához” jutottak el.[73]

*

Kandinszkij, Malevics és Mondrian művészetelméleti írásai azon túl, hogy az absztrakt festészet tanulmányozásának alapvető forrásai, nagyobb ívű történeti vizsgálódás esetén is rendkívül tanulságosak. Ugyanis az ortodox-bizánci képteológia, valamint a 16–17. században megfogalmazódó protestáns esztétika és képfelfogás történeti hagyományait tekintve is érdekes összefüggések tárulnak fel. E hagyományok, azaz a nyugati (katolikus) képtradícióval, a mimetikus képekkel szembeni eredendő, történeti gyökerű ortodox és kálvinista szembenállást is érdemes figyelembe vennünk az absztrakt festészet orosz és holland kibontakozásának tanulmányozásakor.

Hans Belting jogosan veti fel, hogy a világ észlelése nemcsak individuálisan történik, hanem kollektív módon is, azaz az aktuális korszak, tegyük hozzá, az aktuális kulturális tradíció képfelfogása is meghatározó.[74] Az absztrakt művészet nagy újítói egyaránt a nyugati (katolikus kultúra vonzáskörébe tartozó) festészet mimetikus tradíciójával szemben álló (ortodox és kálvinista) kollektív képtapasztalat örökösei, az ő ábrázoló művészettel való szakításukat saját kulturális tradícióik egyértelműen erősíthették – ahogy erre konkrét utalásokat

[70] R. Bajkay 1979. 129.
[71] Kassák–Pán 2003. 90.
[72] Nagy 2006. 141.
[73] Kepes 1979. 47.
[74] Belting 2003. 24.

is láthattunk elméleti írásaikban. Ugyanakkor sajátos ellentmondás, hogy a spirituális eszményeket hangoztató absztrakt irányzatok, a geometriai absztrakció mindkét nagy csoportja, az orosz és holland avantgárd jelentősége túlnő a festészeten – részben a korabeli vizuális képzésre gyakorolt hatás következtében –, amint Kepes György rámutat: „Az építészettől a reklámgrafikáig alig van olyan terméke a vizuális művészetnek, amit nem befolyásolt e két irányzat."[75]

Befejezésként a Christoph Wulf által összegzett képantropológiai kutatások eredményeit kölcsönzöm az absztrakt alkotók képkoncepcióinak megközelítéséhez. Wulf mintegy alaptételként szögezi le, hogy a képi reprezentációk létrehozása elemi antropológiai képesség. A képek három megjelenési fajtáját különbözteti meg ikonikus jellemzőik alapján.[76] Az első a kép mint mágikus jelenlét, a második a kép mint mimetikus reprezentáció, a harmadik pedig a kép mint technikai szimuláció. Az első csoportba a szakrális-kultikus képek tartoznak, amelybe az archaikus és ókori művészet legtöbb alkotása besorolható, de a keleti kereszténység ikonkultusza és a nyugati ereklyekultusz, valamint az ahhoz kapcsolódó alkotások is ide sorolhatók. Ikonikus tartalmukat a természetfeletti dimenziók mágikus jenléteként fogták fel, és e funkcióból eredően még nem tekinthetők a későbbi értelemben vett műalkotásoknak; ahogy a kultuszképet Belting sem tekinti a „művészet" korszakába tartozónak.[77] A mimetikus reprezentációt megvalósító képek első elméletét Platón fejtette ki, a látszatot teremtő képek sajátságait és egyben kritikáját fogalmazva meg. Az antik mimetikus hagyomány a nyugati, reneszánsz művészet kibontakozásától vált dominánssá, egészen az avantgárd művészet új utakat kereső törekvéséig.

A képek harmadik csoportjába – tulajdonképpen a képi fordulat eredményeként –, a technikai szimuláció következtében megszülető mimetikus képek (fotók, filmek, videók) tartoznak. Ezek a modern technológia vívmányai, az áru új, sajátos formái, amelyek az emberi történelem során először teszik lehetővé nagy mennyiségű kép tárolását, hagyományozását, megteremtik a „gyorsulás mimézisét", a látszat és lenyűgözés világát. Az absztrakt festészet a harmadik képcsoport, a technikai alapú mimetikus kép áradatának korszakában bontakozott ki, a második képcsoporttal – az európai művészetben a 19. század közepéig uralkodó valóságábrázoló művészet hagyományaival – szakító avantgárd művészet egyik irányzataként. Amikor az absztrakt művészet – ahogy Kandinszkij, Malevics és Mondrian alkotásaiban és fentebb idézett elméleti írásaiban is megfogalmazódik – a tárgyi valóságtól mint művészeti témától és formai

[75] Kepes 1979. 113.

[76] Wulf 2007. 260.

[77] Belting 2000. xxi.

tekintetben a mimetikus reprezentációtól való teljes elszakadást valósítja meg, tulajdonképpen ikonikus tartalom tekintetében „a kép mint mágikus jelenlét" alaptípushoz kerül közel. Maga Wulf is hangsúlyozza, hogy „A modern művészet sok műve magán a műalkotáson kívül semmit sem reprezentál, ezáltal nagyon is egybevethető a művészet előtti kor (kultikus) alkotásaival."[78]

A mimetikus képellenesség – az antiikonicitás – mint kulturális tradíció motiváló tényezői mellett az absztrakt festészet tehát a mágikus képtípus történeti hagyományaiból is ösztönzést merített, elsősorban a teória szintjén, miközben a mágikusként funkcionáló képek kollektív képtapasztalatával immár – a modern művészet individuális irányzatteremtő mechanizmusa és a modern társadalom szerkezete miatt – nem rendelkezhet. E sajátos ellentmondás felvetése viszont újabb gondolatmenetet és kifejtést kíván.

SZAKIRODALOM

Bätschmann, Oskar, 1998. *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába.* Bp. Corvina.

Belting, Hans, 2000. *Kép és kultusz*. Bp. Balassi.

Belting, Hans, 2003. *Képantropológia. Képtudományi vázlatok*. Bp. Kijárat.

Benjamin, Walter, 1969. *Kommentár és prófécia.* Bp. Gondolat.

Benjamin, Walter, 1980. *Angelus Novus.* Bp. Helikon.

Berger, René, 1977. *A festészet felfedezése.* 2. Bp. Gondolat.

Boehm, Gottfried, 1998. A képleírás. In: Thomka Beáta, *Narratívák 1. Képelemzés*. Bp. Kijárat. 19–36.

Boehm, Gottfried, 2005. *Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire. Válogatott művészeti írások*. Bp. Kijárat.

Brassai, 1968. *Beszélgetések Picassóval.* Bp. Corvina.

Cacciari, Massimo, 1993. A törvény ikonjai. *Atheneaum* 1993./4. 180–215.

Deicher, Susanne, 2006. *Piet Mondrian. Konstrukció a határtalanban*. Bp. Taschen – Vince.

Düchting, Hajo, 2005. *Vaszilij Kandinszkij*. Bp. Taschen – Vince.

Fabiny Tibor, 1998. *A keresztény hermeneutika kérdései és története*. Bp. Hermeneutika Kutatóközpont.

Florenszkij, Pavel, 1988. *Az ikonosztáz*. Bp. Corvina.

Gehlen, Arnold, 1987. *Kor-képek. A modern festészet szociológiája és esztétikája.* Bp. Gondolat.

Hintikka, Jaakko, 2003. A fogalom mint látvány: a reprezentáció problémája a modern művészetben és a modern filozófiában. In: Horányi Özséb (szerk.), *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról.* Bp. Typotex. 149–169.

Hegyi Lóránd, 1986. *Avantgarde és transzavantgarde. A modern művészet korszakai*. Bp. Magvető.

Hollósi Nikolett (szerk.), 2007. *Vaszilij Kandinszkij.* Bp. Ventus Libro.

Horányi Özséb (szerk.), 2003. *Kommunikáció II. A kommunikáció világa*. Bp. General Press.

Imdahl, Max, 2003. *Giotto. Arénafreskók; Ikonográfia, ikonológia, ikonika.* Bp. Kijárat.

Kállai Ernő, 1981. *Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok*. Bp. Corvina.

[78] Wulf 2007. 262.

Kandinszkij, Vaszilij, 1987. *A szellemiség a művészetben*. Bp. Corvina.
Kassák Lajos – Pán Imre, 2003. *Izmusok. A modern művészeti irányok története*. Bp. Napvilág.
Kepes György, 1979. *A látás nyelve.* Bp. Gondolat.
Malevics, Kazimir, 1986. *A tárgynélküli világ.* Bp. Corvina.
Micheli, Mario, 1978. *Az avantgardizmus*. Bp. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.
Mitchell, William. J. T., 2008a. A képi fordulat. In: Mitchell, William. J. T. *A képek politikája. (Ikonológia és Műértelmezés 13.)* Szeged. JATEPress. 131–153.
Mitchell, William. J. T., 2008b. Ut pictura theoria: az absztrakt festészet és a nyelv. In: Mitchell, William. J. T. *A képek politikája. (Ikonológia és Műértelmezés 13.)* Szeged. JATEPress. 223–246.
Nagy Edina (szerk.), 2006. *A kép a médiaművészet korában. Válogatás kortárs német esztétikai, médiaelméleti és művészettörténeti írásokból.* Bp. L'Harmattan.
Németh Lajos, 1999. *A művészet sorsfordulója*. Bp. Cicero.
Overy, Paul, 1986. *De Stijl*. Bp. Corvina.
R. Bajkay Éva (szerk.), 1979. *A konstruktivizmus*. Bp. Gondolat.
Sík Csaba (szerk.), 1982. *Ars poeticák a XX. századból.* Bp. Gondolat.
Szabó Júlia, 1984. *Kazimir Malevics*. Bp. Corvina.
Székely András, 1975. *A kubizmus.* Bp. Gondolat.
Szívós Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* Bp. Loisir.
Uszpenszkij, Leonyid, 2003. *Az ikon teológiája*. Bp. Paulus Hungarus – Kairosz.
Walther, Ingo F. (szerk.), 2011. *Művészet a 20. században*. I –II. Bp. Taschen – Vince.
Wulf, Christoph, 2007. *Az antropológia rövid összefoglalása*. Bp. Enciklopédia.

ELEKTRONIKUS SZAKIRODALOM

Hornyik Sándor: *A képi fordulatról.* http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=417 [2008. 09. 20.]
Benczik Vilmos: *A kommunikáció mint a nyelvi változások forrása.* http://www.tofk.elte.hu/tarstud/filmuvtort_2004/benczik.htm [2008. 03. 15.]

KÉPEK FORRÁSA

1. kép: http://art-now-and-then.blogspot.hu/2011/01/first-abstract-painting.html
2. kép: http://www.artinthepicture.com/paintings/kasimir_malevich/suprematist-painting-aeroplane-flying/
3. kép: http://classconnection.s3.amazonaws.com/143/flashcards/947143/jpg/mondrian-tableau-11-1921-51324280828828.jpg

Képi valóságok Tarkovszkij *Andrej Rubljov* című filmjében*

„A képi ábrázolással, a véges kifejezésével ragadható meg
a végtelen, a szellem az anyaggal, a határtalan korlátokkal."
Tarkovszkij[1]

Az interikonicitás elméletének kifejtésekor Szívós Mihály a film eredendő ikonicitását és interikonicitását hangsúlyozza.[2] Különösen érvényes ez egy történeti kort hitelesen megjelenítő, ikonfestő szerzetes jellemét és törekvéseit középpontba állító alkotásban. A festészet és a film intermediális kapcsolata kézenfekvő kérdéskör, hiszen mindkét művészeti ág a vizualitásra alapozódik. E kapcsolatrendszer rendkívül sok irányból elemezhető, megközelíthető. Az összetett, több médiumból álló művészeti ágak, mint a színház, a film, az interszimbolikus jelenségek tárházai, hiszen a szöveg és a képi megjelenítésben felhasznált jelek egy része már intézményesült, tradicionális szimbólum.[3]

Ezúttal egyetlen kimagasló művészfilm, Andrej Tarkovszkij[4] *Andrej Rubljov* című filmje kapcsán elemzem a festészet/ikonfestészet és a filmművészet lehetséges összefüggéseit, valamint a rendező által hangoztatott eredendő különbözőségeit. Az elemzés három fő irányát a filmtéma, az ikonok filmbeli jelenléte és a film képi világa jelöli ki, tehát a film számos egyéb elemzési lehetőséget nyújtó motívumára, vonatkozásaira nem térek ki.

---

* A tanulmány korábbi változata: Képi valóságok Tarkovszkij *Andrej Rubljov* című filmjében. *Kultúra és Közösség*, Bp. 2006/10. 48–53.

[1] Tarkovszkij 1998. 37.

[2] Szívós 2012. 286.

[3] Szívós 2012. 304.

[4] Andrej Arszenyevics Tarkovszkij (1932–1986) orosz filmrendező. A moszkvai filmfőiskolán végzett tanulmányait követően (1954–1961) 1962-től készített mozifilmeket, amelyek – filozofikus tartalmuk, különleges képi világuk, atmoszférájuk révén – a művészfilmek élvonalába tartoznak.

Az elsőként kiemelt elemzési szempont tehát a film témája. A téma kultúrtörténeti tekintetben is fontos, hiszen a legjelentősebb orosz ikonfestő története, Tarkovszkij ars poeticai ihletésű interpretációjában – ugyanis semmi konkrétumot nem tudunk Rubljovról néhány 15. század eleji kolostori évkönyv bejegyzésén kívül.[5] A Tarkovszkij teremtette ikonfestő figura a művészi alkotás – az ő esetében az ikonfestés – lehetetlensége és lehetséges volta között vívódik: az emberek örömére akar festeni, de a valóság, az emberek kegyetlensége alkotói válságba sodorja. Hogyan lehet az „Isten képére teremtett ember" fenséges ikonteológiai elve[6] alapján az istenséget emberi alakban tükröző szentképeket festeni, ha az emberi világ telve van gonoszsággal, árulással, erőszakkal, ha az emberekben legkevésbé sem ember voltuk nemessége, isteni hasonlatossága tükröződik? Az ikon mint szent képi világ és a filmképekben megelevenedő 15. század eleji történeti valóság (pontosabban: valós események adataiból felépített fiktív történeti valóság) látszólag feloldhatatlan ellentéte, úgy vélem, a film egyik alapeszméje.

Az ikonfestés és az ikonok filmbeli megjelenítése, amely a szemiotika interikonicitás kategóriájához kapcsolható, az elemzés második csomópontja. Alkotási folyamatot, festést nem mutat be a film, sőt, Rubljov egyik legaktívabb tette éppen egy kétségbeesett ikonoklaszta akció, saját festményének megsemmisítése. Mégis a film néhány frekventált részében – három rövid felvillanásban és az epilógus részletező Rubljov-tárlatában – láthatunk ikonokat. Ezek szerepének értelmezése is érdekes feladat.

Harmadsorban, Tarkovszkij esetében olyan filmes alkotóról van szó, aki a filmjeiben alkalmazott képi világról is részletesen kifejtette teoretikus elveit. Megfogalmazta filmképei viszonyát a naturalizmushoz, az allegorizmushoz és éppen Rubljov alakja kapcsán a festészethez is. Az *Andrej Rubljov* filmes képi világa, a festészet és film intermediális kapcsolatának egy lehetséges felfogása, művészi megvalósulása ezekben az önelemző írásokban is feltárul.

A film és a festészet képi valóságainak taglalása előtt kiemelendő történeti adalék, hogy Rubljov története mint filmtéma az 1960-as évek Szovjetuniójában teljesen korszerű volt, beleilleszkedett a hruscsovi korszak desztalinizációs,

[5] Andrej Rubljov (1360/1370 k. – 1430) orosz szerzetes-ikonfestő, a középkori orosz művészet kiemelkedő alakja. Ikonfestői tanulmányait a Szergej Poszad-i Troica-Szergijeva kolostorban végezte, majd Moszkvában és Vlagyimirban alkotott. Legjelentősebb és leghíresebb művét, az (ószövetségi) *Szentháromság*-ikont annak a Szergij Radonyezsszkijnek az emlékére készítette, aki az orosz hercegségek viszálykodásának megszűntéért küzdött és az orosz népet rablótámadásokkal fosztogató tatárok elleni nemzeti összefogást tűzte ki célul. Szergij törekvésének eredményét jelezte az 1380-as kulikovói győzelem a tatárok felett.

[6] Vö. Az Isten báránya szimbólum a korai középkor keresztény jelrendszereiben c. tanulmány.

rövid átmenetnek bizonyuló úgynevezett „olvadás" időszakába. A filmnovella 1964-es megjelenése előtti években orosz művészettörténeti és művelődéstörténeti könyvek elemezték és magasztalták Rubljov művészetét.[7] A téma tehát benne volt a levegőben, mégis a filmet – annak képi világa miatt is, úgymond „durva naturalizmusa, történelemhamisítása" miatt – hivatalos részről és a szlavofil ellenzék részéről is hevesen támadták, vetítését betiltották.[8] (A Rubljov-film recepciótörténete önmagában is érdekes tükre a posztsztálini kornak.)

Rubljov, az ikonfestő története mint filmtéma. Tarkovszkij a filmművészet eszközeivel elsősorban Rubljov alkotói lélektani útját mutatja be, ezért nem tekinthető maradéktalanul sem történelmi, sem életrajzi filmnek az *Andrej Rubljov*.[9] A film egyes epizódjait összekötő koncepció arra az alapvető paradoxonra épül, hogy a cselekményben megjelenő valóság, az erőszakkal, kegyetlenséggel, irigységgel teli világ egyre sötétebb bugyraiban való alámerülés során Rubljov válságba jut, sőt meg is tagadja az alkotást, de a film végére mégis készen áll a humánumot, szelídséget hirdető ikonjait megalkotni. *(Epizódtáblázat: Ld. 1. ábra)*

A tarkovszkiji filmes történetmondás lassú, epikus hömpölygés, sokszor a percek múlásának, az apró történéseknek, arcrezdüléseknek részletező bemutatását látjuk: az idő múlása érzékelhetővé válik (a film 23 év eseményrészleteit jeleníti meg). A 15. század reális világának atmoszféráját megteremtő kilenc epizód egymáshoz való kapcsolódása ugyanakkor nem válik esetlegessé: Rubljov festészethez való viszonya és az azt befolyásoló események (amelyeknek az ikonfestő jobbára passzív részese) vezérlőfonalként húzódnak végig a filmen. A film epizódszerűsége Tarkovszkij meghatározása szerint: „az élet »szabad« folyásának többé-kevésbé természetesen és szervesen megalkotott képe",[10]

---

[7] Lazarev Rubljovról írt monográfiája 1960-ban jelent meg; Lihacsov, D. Sz.: *Oroszország kultúrája a reneszánsz hajnalán* című műve 1962-ben jelent meg Moszkvában. A jellegzetes értékelés: Rubljov „az ősi Oroszország legnagyobb művésze." Lihacsov 1971. 125.
A rubljovi stílus értékelésekor Lazarev az „ember iránti bizalom" kifejeződését emeli ki. Lazarev 1963. 11.
Andrej Tarkovszkij – Andrej Koncsalovszkij: *Az ikonfestő. Andrej Rubljov.* A forgatókönyv alapjául szolgáló filmnovella az *Iszkussztvo Kino* 1964./5., 6. számában jelent meg.

[8] A film 1966-ban készült el; a szovjet hatóságok 3 évig nem engedélyezték a bemutatását, majd 1969-ben csak a cenzúrázott változat kerülhetett a mozikba. A film 1969-ben a Cannes-i Filmfesztiválon a nemzetközi filmkritikusok díját nyerte el. A Rubljov-film elleni fő vádpont a „naturalizmus", a kegyetlenség öncélú esztétizálása. Vö. *Filmvilág* 1989/5. Szolzsenyicin: *A Rubljov-film.*

[9] Tarkovszkij 1998. 33.

[10] Tarkovszkij 1998. 89.

1. ábra Tarkovszkij: *Andrej Rubljov* (1966) Az *Andrej Rubljov* epizódjainak áttekintő táblázata

Epizód	Az epizódok címe és időpontja	Az epizódok évszaka	Az epizódok fő cselekménye (Andrej Rubljov a 2–9. epizód cselekvő / passzív részese)	Az epizódokbeli látomás	A filmben megjelenő ikonok
1. I. rész	– Prológus	kora tavasz (?)	Jefim repülési kísérlete a hőlégballonnal (repülés és zuhanás)		
2.	**1400. A csepűrágó**	nyár	Az Andronyikov-kolostorból Moszkvába igyekvő szerzetes ikonfestők (Rubljov, Danyiil és Kirill) a vihar elől betérnek egy falusi pajtába, ahol egy vándorkomédiás a felszarvazott földbirtokos történetét adja elő. A komédiást Kirill felbujtására (ezt a 9. epizódban vallja be) katonák viszik börtönbe.		
3.	**1405. Feofán a görög**	ősz / tél	Feofán – Kirill párbeszéd; Rubljov meghívása a moszkvai Angyali üdvözlet-templom kifestésére.		Feofan Grek: *Pantokratór* (pszeudo-ikon) Kirill ikonjai
4.	**1406. Andrej vívódásai**	kora tavasz	Feofán – Rubljov vitája: az emberi vétkek, gonoszság, tudatlanság Feofán sorolta vétkeivel szemben Rubljov az emberség, önfeláldozás erényét állítja.	orosz Kálvária (téli jelenet)	
5.	**1408. Ünnep**	nyári napforduló	Pogány kupala-ünnep* (termékenységi–szerelmi varázslás) A Vlagyimirba utazó Rubljov leskelődőként figyeli a rítust; majd végignézi társaival a szertartáson résztvevő falusiak üldöztetését.		

* Az orosz Ivan kupala-ünnepről: vö. jelen kötetben *A nyári napforduló. Ünnep-változatok szemantikai és pragmatikai megközelítésben* c. tanulmányt

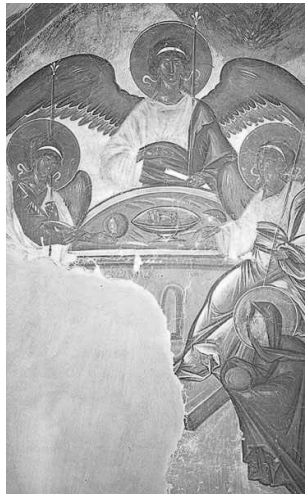
6.	**1408. Az Utolsó ítélet**	nyár	A nagyherceg megbízásából a vlagyimiri Uszpenszkij székesegyházat kell Rubljov céhének kifestenie. A palotában Rubljov gondolatai: *1Kor 13.* – Rubljov képtelen megfesteni az ember bűnösségét hirdető Utolsó ítéletet – a kisherceg palotaépítésére Zvenyigorodban induló kőfaragó- építő céh tagjait a féltékeny nagyherceg megvakíttatja – a falra mázolt sárfolttól megrettenő együgyű lány reakciója újra alkotásra ösztönzi Rubljovot (bibliai felolvasás: *1Kor 11*)		(*anti-ikon:* Rubljov a kőfaragó céh megvakíttatását követően, kétségbeesésében a templom fehér falára sárfoltot mázol)
7. II. rész	**1408. A rajtaütés**	ősz	Vlagyimir lerohanása – a nagyherceg távollétében – az áruló fivér (kisherceg) és egy tatár vezér összefogásával. – pusztítás, rablás, erőszak, kínzás – az Uszpenszkij székesegyház kifosztása és felégetése – Rubljov megöli az együgyű lánnyal erőszakoskodó orosz támadót – Rubljov fogadalma: vezeklésként nem fest és nem beszél többé	A lemészárolt vlagyimiriakkal teli székesegyházban Rubljov a holt Feofán szellemével beszélget	az Uszpenszkij székesegyház falfestményei, a felgyújtott *Deézisz* ikon
8.	**1418. A hallgatás**	tél	Rubljov hallgatási fogadalma. Az Andronyikov kolostorba is betérő portyázó tatár csapat magával viszi az együgyű lányt.		
9.	**1423. A harang**	tavasz – nyár – ősz – tél – tavasz	Borisz, a harangöntő legény fanatikus munkája – Rubljov figyelemmel kíséri a heroikus folyamatot, majd feloldja vezeklő fogadalmát: ismét festeni fog		
10.	– Epilógus		A 9. epizód záró képe (Borisz és Rubljov melletti) tűzrakás izzó zsarátnoka színesre vált; majd Rubljov ikonjai láthatóak. *Záró kép: esőben ázó kipányvázott lovak*		*12 Rubljov ikon* (eredeti alkotások)

1. kép
Rubljov és Feofan Grek

amely tehát nem a lineáris időrendre, hanem Rubljov lelki-alkotói fejlődése szempontjából fontos történésekre összpontosít.

Rubljov jellemét és ikonfestői attitűdjét két ellentétpárral is hangsúlyozza Tarkovszkij. Egyrészt Rubljov szerzetestársa, a művelt, de részben éppen festői középszerűsége folytán megkeseredett Kirill az ellenpont, akinek jellemgyengeségei (rosszindulat, irigység, kegyetlenség, elvtelen megalázkodás) a 2., 3., 8. és 9. epizódban mutatkoznak meg. Mégis ő az, aki az evangéliumi talentumpéldázattal (Mt 25, 14–30) érvel a vezeklő Rubljovnak, rámutatva, hogy bűnt követ el, ha nem él a tehetségével, és nem fest.

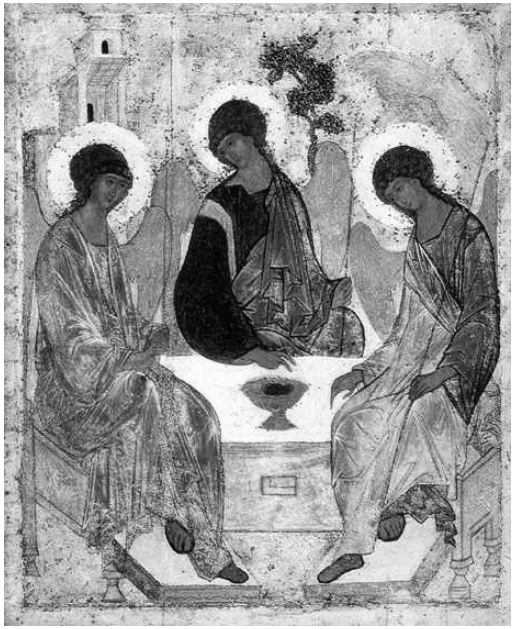
Másrészt a korszak nagy festőegyénisége, a Rubljovnál egy nemzedékkel idősebb Feofan Grek 3. és 4. epizódbeli szerepe is jelentős Rubljov alkotói mentalitásának ellenpontozásaként (a történeti források szerint valóban együtt alkottak[11]). *(Ld. 1. kép)* A művészet- és művelődéstörténeti elemzések Feofant egyöntetűen Rubljov ellentéteként értékelik. Például Lihacsov ezt írja: „[Feofan Grek a novgorodi Az Úr színeváltozása] templom mellékoltárára festett, híres *Troicá*ja (Szentháromsága) Andrej Rubljov gyöngéd, és emberi *Szentháromság*-ikonjával összehasonlítva, az utolsó ítélet látomásainak képzetét kelti – olyan fenyegető erő fűti szigorú angyalait.”[12] *(Ld. 2–3. kép)*



2. kép
Feofan Grek: *Ószövetségi Szentháromság,* 1378.

[11] 1405 körül írt kolostori évkönyv említi Rubljov nevét először: a moszkvai Kremlben a Blagovescsenszkij-székesegyház kifestésében vett részt Feofan Grek, Prohor, Andrej Rubljov szerzetes. Lazarev 1963. 12.

[12] Lihacsov 1971. 121.; vö. Uszpenszkij 2003. 180–181.



3. kép
Rubljov: *Ószövetségi Szentháromság*.
(1411 k. vagy 1424–1426 k.) A Szergijev-Szentháromság kolostor ikonosztáz-eleme. Moszkva, Tretyakov Képtár.

A 4. epizódban a két festő párbeszéde – a moszkvai Angyali üdvözlet templomban folytatott – közös munkájuk idején az ikon spirituális tartalmának értelmezési különbségeire világít rá: a szigorú, kiábrándult Feofan, mint kifejti, nem az emberek számára, hanem Istennek alkot. Keményen ostorozza a nép tudatlanságát, úgy véli, ha Krisztus megtestesülne, újra keresztre feszítenék, a gonoszság, az emberi gyarlóság a történelem során folytonosan ismétlődik. Részben ennek megfelelő látomás a párbeszédük alatt megelevenedő orosz kálváriajelenet, részben Rubljovnak a muzsikok szenvedéseit, valamint az írástudók felelősségét, árulását hangsúlyozó szavaira rímel. Úgy vélem, hogy a jellegzetes, téli, orosz környezetben játszódó kálváriajelenet az intermedialitás és interikonocitás tipikus példája, amely a filmeszközök révén a késő középkori nyugati festészet naturalizmusát idézi, és amely az ikonteológia nézőpontja szerint elfogadhatatlan ábrázolási mód.[13] *(Ld. 4. kép)* Rubljov Jézus küldetésében Isten és ember megbékítését hangsúlyozza, sőt, Jézus saját akaratából történő megfeszítését szeretteit elhagyó kegyetlen tettként értelmezi. Míg Feofan az emberi tudatlanságot ostorozza, Rubljov hitet tesz az emberi jóság mellett, szerinte az ember szeretete nélkül lehetetlenség alkotni. Példaként a Moszkvát sarcoló tatároknak adott váltságot emlegeti föl: a moszkvai asszonyok hajukat áldozták a város megmentéséért.

Ez az ihlető forrás, Rubljov emberek iránti bizalma apad el az epizódok szörnyű történéseiben. A rendező így összegezte filmjének lényegét: „Rubljov élettörténete lényegében azt jelenítette meg számunkra, hogy egy koncepció, melyet tanítás útján erőltetnek az egyénre, hogyan ég el az eleven valóság légkörében, hogy azután egyfajta feltárulkozó igazságként támadjon föl ham-

[13] Vö. Testoppozíció az *Isenheimi oltár* táblaképein c. tanulmány.

4. kép
Orosz kálvária-látomás az *Andrej Rubljov*ban

vaiból."[14] Rubljov a Szentháromság-kolostor védelméből kikerülve, a szenvedés poklainak megjárása, a valósággal összeegyeztethetetlen, jóságba vetett hit elvesztése után tér majd vissza eszményeihez, a Szentháromság jelképezte szeretet, jóság és testvériség humánus értékeihez. A 4. epizód ehhez kapcsolódó rubljovi kulcsmondata ekképpen hangzik: „rögös az út a láthatótól a láthatatlanig".

Az eszmények újbóli vállalását Borisz, a harangöntő fiú emberfeletti teljesítménye motiválja, hozzá szólnak Rubljov filmbeli záró szavai a 9. epizód végén: „Most már minden jó lesz… Majd elmegyünk együtt… Miért sírsz hát?… Én ikonokat festek, te meg harangokat öntesz… Elmegyünk a Szentháromság-kolostorba, dolgozni megyünk… Micsoda ünnepnap ez az embereknek…"[15] *(Ld. 5. kép)* A film tehát az 1423-ban zajlódó harangöntés-epizóddal zárul, amikor a híres ikonok megalkotása kezdődött: a történeti források szerint Rubljov 1424–1426 között alkotott a Szergijev-Szentháromság kolostorban.

Az ikonfestő középkori története a filmrendező számára a művészet lényegének, sőt feladatának megközelítésére adott lehetőséget, nem véletlen, hogy Tarkovszkij ars poeticája az Andrej Rubljov film központi eszméivel azonos: „…egy olyan művészet híve vagyok, mely az ideális iránti vágy hordozója, az eszményire való törekvést fejezi ki. Az olyan művészet híve vagyok, mely Reményt és Hitet ad az embereknek. És minél re-

5. kép
Rubljov és Borisz a film zárójelenetében

[14] Tarkovszkij 1998. 89.

[15] Tarkovszkij–Koncsalovszkij 1972. 173.

ménytelenebb az a világ, amelyet a művész ábrázol, talán annál inkább érzékeltetni kell a vele szembeállított eszményt, máskülönben lehetetlenség volna élni!"[16]

Az ikonfestés és az ikonok filmbeli jelenléte az epilógust leszámítva nem hangsúlyos a filmben. Bár a főszereplő és több mellékszereplő is festő, a hangsúly az alkotói lélektani folyamat filmes ábrázolásán van. Mindez érdekes párhuzamot mutat a művészettörténeti hermeneutika azon törekvéseivel, amely Oskar Bätschmann szerint, a művész festői munkájának középpontba helyezésével, „az értelem és a jelentések utáni hajtóvadászat" helyett a művészi invenció, a kritikai tudat megismerésére törekszik, melynek során a művészt is bevonjuk az argumentációs közösségbe.[17] A hermeneutikai elemzésben a művészi alkotómunka mint jelenvalóvátétel, létrehozás, kitalálás hangsúlyozódik.

6. kép
Kirill és Feofan *Pantokrator*-ikonja

Magának a festésnek a folyamatát Tarkovszkij egyáltalán nem jeleníti meg, kész ikonfestmények pedig csak illusztrációként láthatók egyes filmepizódokban. Ezekben az esetekben viszont fontos vizuális üzenet hordozói. Ezeket tekintem át az alábbiakban. A 3., *Feofan, a görög* című epizódban Feofan és Kirill templombeli párbeszéde alatt a templom előtti téren nyilvános kivégzés – kerékbetörés – zajlik. Feofannak a kínzásban résztvevők, az ítélkezésre vetemedő bűnösök elleni kifakadását hatásosan zárja le a *Pantokratór*-ikon látványa – a filmnovella megfogalmazása szerint: „A deszkáról az emberekben csalódott, mindentudó Megváltó szigorú arca tekint rá."[18] Ez a nagyméretű táblakép Feofan stílusjegyeit összegző pszeudoikon. *(Ld. 6. kép)*

Ugyancsak a 3. epizódban, csupán a háttérben láthatóak a Rubljov tehetségére és sikerére irigy Kirill kolostorbeli cellájában az egyszerű tárgyként, díszletként sorakozó ikonok, a „talentum nélküli" középszerű festő jellegtelen

[16] Tarkovszkij 1998. 187.
[17] Bätschmann 1998. 103.
[18] Tarkovszkij–Koncsalovszkij 1972. 25.

7. kép
Kirill

alkotásai, az ortodox egyházművészet tipikus jelsorai, a kanonizált ikonok másolatai. *(Ld. 7. kép)*

A Vlagyimirban játszódó 6., az *Utolsó ítélet* című epizód, úgy vélem, a film sajátos ikonmegjelenítése. Alkotói válsága már két hónapja képtelenné teszi Rubljovot a cselekvésre, a nagyfejedelem és a metropolita megbízatásának teljesítésére, az Uszpenszkij-székesegyház falképeinek, köztük az utolsó ítélet és az ikonosztáz megfestésére. A nagyherceg palotájában Rubljov gondolatban Pál apostol szeretethimnuszának sorait idézi (1Kor 13), amely a filmben elhangzó egyik hosszabb bibliai szövegrészlet.

A nagyherceg palotáját építő kőfaragó mesterek megvakíttatását követően Rubljov kétségbeesésének indulatos, spontán kifejeződéseként a templom fehér falára sárfoltot mázol, és ez a tett az egyedüli, megjelenített festő-aktivitás a filmben. *(Ld. 8. kép)* Ez a falra kent sár egyfajta *antiikon*ként értelmezhető. Amikor a sárfolt a templomfalon a szentkép helyére kerül, nem csupán a szentség (Rubljov értelmezése szerinti) lehetetlenségét példázza, hanem ez a sár a porból teremtett ember gyarló, bűnös voltát is felidézi – szemben a szentikonnal, amely ortodox felfogásban éppen az ember Istenhez való közelségét, a föld és az ég kapcsolódását hivatott kifejezni. Rubljov tette után, indulatát tovább növelve, a kőfaragó céh tagjainak megvakíttatását egyedül átvészelő fiú a Bibliából olvas fel, Pál apostol istentiszteletre vonatkozó utasítását a Korinthosziaknak írt 1. levélből (1Kor 11). Ez a rész (a filmben elhangzó másik nyomatékos bibliai szövegrészlet) a szent helyre belépő asszonyok fejének bekötéséről, ennek híján való szégyenükről szól, amelyet

8. kép
A sárfoltot templomfalra kenő Rubljov

igaztalan vádként hevesen elutasít az ikonfestő.[19] A feloldást a templomba fedetlen fővel, az eső elől bemenekülő félkegyelmű lány sárral összszekent falra reagáló döbbenete, mélyen őszinte zokogása hozza meg: ez ad erőt Rubljovnak az alkotáshoz. *(Ld. 9. kép)*

9. kép
A félkegyelmű lány

A film 7., *A rajtaütés* című epizódja a tatár és az áruló orosz csapatok közös, Vlagyimir elleni támadását mutatja be. Ahogy Dante is az árulókat tette a pokol legalsó bugyrába, úgy ez a valós történelmi eseményeken[20] nyugvó rabló hadjárat is az epizódokban feltáruló emberi gyarlóság mélypontja. Ráadásul az ikonfestő szerzetes megszegi az első parancsolatot: a félkegyelmű lány védelmében embert öl. A Rubljov és céhe által kifestett vlagyimiri Uszpenszkij-székesegyház-beli öldöklés és fosztogatás bemutatása során a felgyújtott deészisziszikonok (gör. 'kérés, ima') láthatók részletesebben. Az ítélkező Krisztus és a két oldalán az emberiségért közbenjáró, könyörgő Szűz Mária és Keresztelő Szent János

10. kép
Az égő Deészisz-ikonok

[19] „S minden asszony, aki födetlen imádkozik vagy prófétál, szintén szégyent hoz fejére. Éppen olyan, mintha megnyírták volna" 1Kor 11,5–6.

[20] Ivan, tveri nagyfejedelem 1408-ban Jedigej tatár kán vezérrel Moszkvát és az északkelet-orosz városokat fosztotta ki, kihasználva I. Vaszilij moszkvai fejedelem litvánok elleni háborúját. Lihacsov 1971. 160.
A moszkvai nagyfejedelemség nemzeti egységre törekvő politikáját a 15. sz.-i belviszály fékezte le (politikai gyilkosságok, mérgezések, megvakíttatások): 1431–1450 között II. Vaszilij Tyomnij (Vak) moszkvai nagyfejedelem és nagybátyja (Jurij, zvenyigorodi fejedelem), unokafivérei közötti harc. Lihacsov 1971. 12.

11. kép
A harang Sárkányölő Szent György ábrázolásával

áll.[21] Az emberi gonoszság martalékaként tűzben megsemmisülő deésziszikonok a holtestekkel borított templomban az emberi bűnök megválthatatlanságát, az utolsó ítéletkor elhangzó közbenjárás eredményességének lehetetlenségét sugallják. *(Ld. 10. kép)* Rubljov ekkor, a pusztuló alkotásai között mondja azt a látomásában megjelenő, akkor már évek óta halott Feofan Greknek, hogy többé nem fest.

A film katartikus erejű csúcspontja, *A harang* című 9. epizód zárójelenete. Rubljov vezeklési fogadalmát tartva nem fest és nem beszél, az Andronyikov-kolostor szerzeteseként figyel fel a város melletti, hónapokon át tartó heroikus munkára, a nagyherceg parancsára készülő harangöntésre. Ebben az epizódban nem látható ikon, de a hatalmas harang domború-díszítése, a lovas sárkányölő Szent György figurája olyan képtéma, amelynek jelentőségét, a történethez illő üzenetét érdemes kiemelni. *(Ld. 11. kép)* A pravoszláv egyházművészet gyakran ábrázolt ikonográfiai témája, Szent György Oroszország védőszentje, akit a hitetlenek elleni harcban hívtak segítségül, ezért az új harangon való ábrázolása a tatár iga végső lerázását, a nemzeti összefogás reményét is hirdeti.[22] Az ikonokról jól ismert szent alakja – és a hozzá kapcsolódó tradíció – az interikonicitás ismételt példája a filmben. A harang emberfeletti erőfeszítéssel, kitartással és összefogással történő meg-

[21] Ez a hármas csoportozat eredeti ikonográfiai hagyománya az ortodox egyházban alakult ki a 6. sz. során; a 9. sz.-tól a bizánci templomok ikonográfiai programjának fontos eleme; az Utolsó ítélet-ábrázolásokhoz kapcsolódva.

[22] A Diocletianus korában mártírhalált halt keresztény római katonatiszt vértanúlegendáját a 11. sz.-ban kapcsolták össze a sárkányölő ősi (számos mitológiából ismert) mondájával, megteremtve ezzel a gonosz erők ellen sikerrel küzdő keresztény lovag mintaképét, Szent Mihály arkangyal földi megfelelőjét. Seibert 1986.

alkotása, valamint a sárkányölő szent képtémája együttesen jelzi a rubljovi művészet beteljesülésének lehetőségét. A Szent György-ábrázolás mint ikonográfiai téma egy pillanatra már korábban is látható volt: a film 6. epizódjában, a nagyherceg új palotájában Rubljov egy régi Szent György-ikon megtisztításával foglalatoskodik.

12. kép
Rubljov: Krisztus ikon

A 10. epizód tulajdonképpen filmes eszközökkel bemutatott festészet: a drámai hangulatú zenei aláfestéssel 8 percen keresztül egy olyan Rubljov-tárlatot látunk, amelyben csaknem minden, a középkori festőnek tulajdonított művet részletező közelképek és totálképek váltakozása jelenít meg. A kamera ráközelítése és távolodása, a képek és képrészletek egymásba mosódó filmbeli egymásutánisága minőségileg más, mint egy képzőművészeti album lapjainak egymást követő látványa. A Rubljov-filmnovella ikonleírása „szenvedésekben kihordott, diadalmas vonalakat”[23] említ, a művészettörténeti értékelések sztereotípiái Rubljov ikonjai kapcsán egybehangzóan a mély humánumot, a megnyugtató, vonzó gyengédséget, az ember iránti bizalom kifejezését hangsúlyozzák.[24] A filmes ikontárlaton bemutatott Rubljov-ikonok: *Szentek csoportja* – részletek; *Bevonulás Jeruzsálembe; Krisztus születése; Megváltó a mennyei erőkkel; Krisztus színeváltozása; Lázár feltámasztása; Krisztus megkeresztelése; Angyali üdvözlet; Krisztus születése; Ószövetségi Szentháromság; Szent Mihály;* valamint *Krisztus. (Ld. 12. kép)*

Az ikontárlat epizódja előtti átvezető kép Tarkovszkij ikonteológia ismereteit és mély intuícióját bizonyítja. E tudásnak és intuíciónak nagyszerű filmes megjelenítése az, ahogy Boriszt, a harangöntő fiút vigasztaló Rubljov előtti tűzrakás izzó zsarátnokának közelképekor vált át az addig fekete-fehér film színesbe, majd ezt követik az ikonrészletek, ikonok. Mivel ez a filmrészlet, úgy vélem, az ikon spirituális értelmezéséhez kapcsolódik, bár nem festménymegjelenítés,

[23] Tarkovszkij–Koncsalovszkij 1972. 173–175.

[24] Lihacsov 1971. 127.; Lazarev 1975. 132.; Lazarev 1963. 11.

mégis itt térek ki rá. Az ikon az ortodox kereszténység felfogásában több mint puszta szentkép, Pavel Florenszkij teológus-művészettörténész megfogalmazásában „menny és föld közötti eleven kapcsolat".[25] Az ikonfestészeti kánon a 7. század vége óta az ember átistenülésének tanát rögzítette, amely szerint az ikon csak akkor tekinthető többnek puszta képnél, ha az isteni kinyilatkoztatás történeti valóságban való megjelenítését képviseli.[26]

Amikor Tarkovszkij az ikonok bemutatása előtti filmképen izzó parazsat láttat, ez egyrészt felidézi azt az ortodox tant, amely a lángok által átszellemített parazsat Krisztus két (emberi és isteni) természetének és megtisztító, bűnbocsánatot hozó erejének jelképeként értelmezi.[27] Másrészt felidézi (a Tarkovszkij által is hivatkozott[28]) ikonosztázról szóló Florenszkij-tanulmányrészletet, amely az ikon kapcsán az égi és a földi világ találkozásának ritka pillanatairól szól: „Egy-egy pillanatra fölszakad bennünk a tekintetünkkel fölfogható világ szövedéke, s a még észlelhető szakadáson tekintetünkkel fölfoghatatlan, másvilági fuvallat hatol át: a két világ föloldódik egymásban, s életünk a zsarátnok fölött vibráló forró levegőhöz hasonlatos, szüntelen sodró áramlásba kerül."[29] Tarkovszkij filmjében a 9. epizód vége ez a pillanat, amelyben Rubljov számára, a revelációként ható, sikeres harangöntés után ismét összekapcsolódhat az égi és a földi szféra, és ez a kapcsolat megjeleníthetővé válik ikonjaiban.

A *Rubljov* filmben alkalmazott képi világ az a kérdéskör, amelynek elemzésére harmadsorban vállalkoztam. Az ikonfestészet és a filmművészet két, eszköztárait tekintve a vizuális megjelenítés végletes ellenpontjait jelenti; bizonyos pontokon mégis létezik közös nevező. Az ortodox ikonteológia értelmében a szentképet úgynevezett szimbolikus realizmus jellemzi, amely az isteni kinyilatkoztatás történeti valóságára vezethető vissza, és eszményi, kanonizált formák kizárólagosságát jelenti.[30] Az ikonteológia kora középkori megfogalmazói

[25] Florenszkij 1988. 120.

[26] A 692-ben összehívott 5–6. konstantinápolyi zsinat 82. kánonja rögzítette a liturgikus művészet elméleti alapját, az egyház ikonokkal kapcsolatos tanítását: „az ortodox tanítás egyedüli közvetítőjeként a meghatározott módon megalkotott, a szellemi valóságot megmutató, realisztikus képmást ismeri el". Uszpenszkij 203. 56.
Vö. Az Isten báránya szimbólum a korai középkor keresztény jelrendszereiben c. tanulmány.

[27] Alexandriai Cirill / Kürillosz (4–5. sz.) pátriárka a tűz által átszellemített parazsat Krisztus kettős természetének és a bűnbocsánat kifejezőjeként értelmezi. Schönbronn 1984. 71–86.

[28] Tarkovszkij 1998. 81.

[29] Florenszkij 1988. 6.

[30] „…az ortodox tanítás egyedüli közvetítőjeként a meghatározott módon megalkotott, a szellemi valóságot megmutató, realisztikus képmást ismeri el. […] a történeti valóság és az isteni

nyomán Florenszkij a platonikus esztétika hagyományai alapján hangsúlyozza, hogy a szakrális művészetben a naturalizmus „hamis kép a valóságról", és szembe állítható a szimbolikus ábrázolással, amely a magasabb rendű realitás megfelelő kifejezője.[31]

Tarkovszkij filmképi realizmusát, hitelesség-igényét egyértelműen a történeti valósághoz való ragaszkodás motiválja, a rendező saját megfogalmazása szerint, a Rubljov-film képi világának célja az, hogy „minden lehetséges korabeli forrás felhasználásával a 15. század reális világát idézzük fel a mai nézők számára".[32] Ezt a filmes világot nem kizárólag a történeti dokumentarizmus, nem is csak a naturalista díszletelemek teszik hitelessé, hanem az emberek által megélt helyzetek valós hangulata. Ugyanakkor Tarkovszkij filmjének képi világát határozottan elhatárolta a korabeli ortodox festészet képi világától, mint írja: „Ha a korszak festészeti tradícióját és festészeti világát idéztük volna föl, a régi orosz valóság stilizált és konvencionális képe született volna meg, olyan világ, mely a legjobb esetben is csak a korszak miniatúráira vagy ikonjaira emlékeztetett volna. De ez hamis út a filmművészetben. Sohasem értettem, miként is lehetséges egy filmet bármilyen festmény alapján megrendezni. Ez azt jelenti, hogy élővé varázsoljuk a festészet… Holott ez a filmművészet céltudatos megsemmisítését jelenti…"[33] Tehát Tarkovszkij művészeti törekvéseiben az intermedialitás – éppen az ikonikus filmes eszközök és az ortodox festészet „szimbolikus realisztikus" jelvilága közötti eltérés miatt – nem válik központi kategóriává. Ugyanakkor a fentebb már kiemelt látomásos téli orosz kálváriajelenet, a nyugati késő-középkori kálváriaikonográfia téma realista, naturalista stílusát, erőteljes ikonicitását idézve a filmben mégis érvényesülő intermedialitás példája, amely természetesebben illeszkedik bele a film képi világába, mint a Rubljov-ikonok elkülönülő epizodikus bemutatása.[34]

Tarkovszkij *A megörökített idő* című könyvében a filmnek mint a 20. század, a technikai korszak jellegzetes művészetének önálló rendeltetését abban látja,

kinyilatkoztatás valóságának megjelenítése az egyház lelki tapasztalatának megfelelő, meghatározott formák segítségével." Uszpenszkij 2003. 59.

[31] Florenszkij 1988. 10., 16., 33.

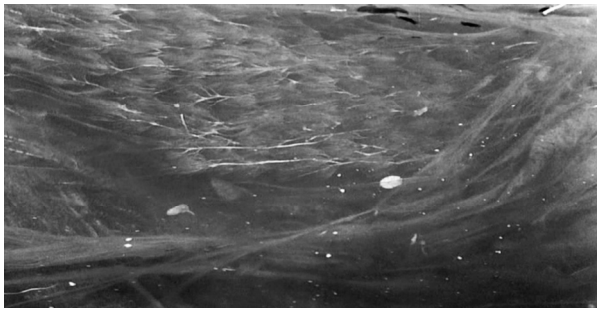
[32] Tarkovszkij 1998. 77.

[33] Tarkovszkij 1998. 77.

[34] A késő középkori festészet, a regény és a film közötti intermedialitásra és interikonicitásra épül a Michael Francis Gibson *Malom és kereszt* című regényéből készült, azonos című svéd–lengyel film (rendező: Lech Majewski, 2011), amelynek cselekménye id. Pieter Bruegel *Az út a Kálváriára* című festményének (1564. Bécs, Kunsthistorisches Museum) epizodikus jeleneteit eleveníti meg, bonyolítja tovább.

hogy azt fejezze ki, amit más művészeti ágak nem tudnak.[35] Ez a specifikum pedig nem más, mint az idő megörökítése, hiszen a film minden más vizuális művészeti ágtól eltérően, képes időfolyamatot bemutatni, jelsorai diakrón folyamatban érzékelhetőek, míg a festészetre általában szinkronitás jellemző. Számára a filmkép nem konstrukció, nem szimbólum, hanem „az élet »szabad« folyásának […] képe." [36] Az alkotó eszméit, gondolatait kifejező „élő képek" – szándéka szerint – mind a túlzott didaktikus jellegtől, mind az allegorizálástól mentesek kell, hogy legyenek, határozottan ellenzi a képi struktúrában alkalmazott szándékosan tendenciózus, ideologikus eljárásokat, vagy az Eizenstein történelmi filmjeire jellemző teatralitásokat.[37] Az autentikus filmkép mindig az „időben él", képes megjeleníteni az „időben létező és változó tények és tárgyak élményét".[38]

A fotografikus ábrázolásból sarjadzó filmkép lényegének megragadására Tarkovszkij az egyetemes művészet köréből – sajátos intermediális motivációként – a japán haiku költészetet emeli ki, amely „a kiragadott és megállított, majd a végtelenbe hulló pillanat megismételhetetlenségét"[39] ábrázolja a költészet eszközeivel. Az ő „megörökített idő" filmkoncepciója annyiban más, hogy a saját, rendezői időfolyamát alkotja meg a kiragadott pillanatok sokaságából. De e pillanatok művészi szépsége is – különösen Tarkovszkij természeti képei esetében – a mozgásban rejlik: a kimerevített filmkép sosem hordozza azt az esztétikai értéket, mint a folyamatában megelevenedő látvány: például a vízi növények természeti képének finomságát a víz hullámzását követő mozgásuk megsokszorozza. *(Ld. 13. kép)*



13. kép
Vízi növények

A Tarkovszkij filmjeire oly jellemző hosszú beállítások dominanciája a Rubljov-filmben is maradéktalanul érvényesül. A montázs számára a részek egyesítésének módja, az összeillesztés technikája, az idő megformálása. A film

[35] Tarkovszkij 1998. 81–82.
[36] Tarkovszkij 1998. 89.
[37] Tarkovszkij 1998. 46–47., 108.; Tarkovszkij-interjú (1967) 1989.
[38] Tarkovszkij 1998. 66.
[39] Tarkovszkij 1998. 105.

legfőbb formaalkotó elemévé nem a montázst teszi – elhatárolódva az eizensteini montázstechnikától[40] –, hanem azt a ritmust, amely a jeleneteken belüli időtartamokban érvényesül. A filmművészet költőiségéhez szerinte jobban illeszkedő fekete-fehér képet alkalmazza, amely hangsúlyosan különül el az epilógus Rubljov-tárlatának színesben mutatott ikonképeitől.

Tarkovszkijnak egy olyan gondolatát idézem befejezésül, amelyben – minden különbség ellenére is – azonos nevezőre juthat az ikon és a film képi világa, a jelhordozók különbsége ellenére megfogalmazódik a jeltárgy azonossága: „A képi ábrázolással, a véges kifejezésével ragadható meg a végtelen, a szellem az anyaggal, a határtalan korlátokkal."[41]

SZAKIRODALOM

Bätschmann, Oskar, 1998. *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába.* Bp. Corvina.
Bicskov, Viktor, 1988. *A bizánci esztétika.* Bp. Gondolat.
Bunge, Gabriel, 1994. *A Szentháromság ikon.* Nyíregyháza.
Florenszkij, Pavel, 1988. *Az ikonosztáz.* Bp. Corvina.
Kovács András Bálint – Szilágyi Ákos, 1997. *Tarkovszkij. Az orosz film Sztalkere.* Bp. Helikon.
Lazarev, Viktor, 1963. *Rubljov.* Bp. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.
Lazarev, Viktor, 1975. *Középkori orosz festészet.* Bp. Magyar Helikon.
Lazarev, Viktor, 1979. *Bizánci festészet.* Bp. Magyar Helikon.
Lihacsov, Dimitrij, Sz., 1971. *Oroszország kultúrája a reneszánsz hajnalán.* Bp. Gondolat.
Ruzsa György, 1998. *A régi orosz festészet kapcsolatai.* Bp. Balassi.
Ruzsa György, 1982. *Feofan Grek.* Bp. Corvina.
Seibert, Jutta (szerk.), 1986. *A keresztény művészet lexikona.* Bp. Corvina.
Schönbronn, Christoph, 1984. *Krisztus ikonja.* Bp. Holnap.
Szívós Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* Bp. Loisir.
Tarkovszkij, Andrej – Koncsalovszkij, Mihail, 1972. *Az ikonfestő.* (Forgatókönyv) Bp. Gondolat.
Tarkovszkij-interjú (1967); Moszfilm dokumentumok; Szolzsenyicin: *A Rubljov-film*. *Filmvilág* 1989./5.
Tarkovszkij, Andrej, 1998. *A megörökített idő.* Bp. Osiris.
Tarkovszkij, Andrej, 2002. *Napló.* Bp. Osiris.
Uszpenszkij, Leonyid A., 2003. *Az ikon teológiája.* Bp. Paulus Hungarus – Kairosz.

A KÉPEK FORRÁSAI

1., 4–11., 13. kép: Tarkovszkij: *Andrej Rubljov.* DVD filmkockák.
2. kép: http://kluev.org.ua/img/risunky/galary/feofan_grek/bol/troica.jpg
3. kép: http://1.1.1.5/bmi/www.celtoslavica.de/imago/bilder/Troica.jpg
12. kép: http://www.stmarksglenellyn.org/wp-content/uploads/2011/07/Rublev-Icon.jpg

[40] Tarkovszkij-interjú (1967) 1989.
[41] Tarkovszkij 1998. 37.

Ikonográfiai tradíció és ikonográfiai stílus Kondor Béla *A forradalom angyala* című festményén

„Kondor Béla voltaképpen 1956 művésze"
Duranci Bela[1]

Kondor Bélát, a 20. század második felének meghatározó grafikus-festőművészét a jelek tudományával kapcsolatos gondolatmenetekben is méltán említhetjük. A művészi hitvallásaként megfogalmazódó „jelet hagyni" kifejezés jól beilleszthető a kulturális reprezentációk szemiotikai szemléletű megközelítésébe. Teljes életművét áthatja a tradicionális képi elemek, például angyalfigurák (mint jelhordozók) és a 20. századi tartalmak (mint jeltárgyak) összekapcsolása – ez is jellegzetes szemiotikai kutatási terület. Számos tanulmány elemzi a tradicionalitást és modernitást ötvöző művészetét, amelyben meghatározó szerepet kap a keresztény ikonográfia elemeinek egyéni alkalmazása, azaz, egy hagyományos vizuális jelrendszer új szemantikai tartalommal való felruházása, az eredeti és az aktuális jelentés feszültségeinek játéka.

Tanulmányomban a keresztény ikonográfiai elemek kondori alkalmazásának egyik példáját, a korai alkotói korszakába tartozó, 1959-ben keletkezett *A forradalom angyala* című művét emelem ki, de előtte az életmű lényegéhez tartozó tradicionalitás és modernség kettőségének átgondolására is vállalkozom. Hiszen a hagyományos ikonográfiai motívumok modern szemantikáját, szubjektív átértékelését a kondori életműben kell elhelyeznünk, melyet az életművében megvalósuló tradíciókövetés és modernség első ránézésre paradox szintézise világíthat meg. Ennek áttekintésével válik érthetővé *A forradalom angyalá*nak több, hagyományos ikonográfiai elemet szuverén módon ötvöző, a

[1] Duranci 2013. 352.

szemiotika interikonizációfogalmával jellemezhető főfigurája. Az interikonizáció[2] fogalma a jelalkotó tudatosságát hangsúlyozza, amennyiben egy ismert motívumot a művész úgy emel át új vizuális környezetbe, és jelöl vele új jeltárgyat, hogy közben a jelhordozó – és hagyományosan rögzült jelentése – felismerhető, beazonosítható marad. A művészettörténeti interikonicitás a figurák, alakzatok, kompozíciók egymásra épülő folyamata, tehát egy-egy ikonográfiai típus, jelkép vagy ikonikus narratív képtéma korról korra történő másolása, módosítása vagy akár nagyobb mérvű átalakítása.[3]

Kondor Béla (1931–1972) 1951–1956 között végezte el a Magyar Képzőművészeti Főiskolát, eredetileg festő szakon kezdett, majd harmadéves korában, a hivatalos indoklás szerint „szakmai-szemléletbeli ellentétek" miatt eltanácsolták. Viszont néhány tanára – Koffán Károly, Kmetty János – patronálásának köszönhetően, grafika szakon végzett, diplomamunkaként megalkotta a *Jelenetek Dózsa György életéből* című rézkarcsorozatát, amely már kiforrott művészként állítja elénk. Diplomamunkájához írt beszédében is megfogalmazta az ekkorra már letisztuló alkotói törekvéseit: „Leküzdhetetlen vágyam volt azonban a komoly rajz és képszerkesztés iránt." Ugyanebben a szövegében tudatosan határolódott el a főiskola festőszakán akkor uralkodó, posztnagybányai stílust képviselő „dilettáns és posztimpresszionista elvek tömegétől".[4]

A posztimpresszionista festészet szenzualizmusa helyett a filozofikus-konceptuális művészetet tartotta céljaihoz illőnek, önálló, a múltból merítő ikonografikus motívum- és szimbólumrendszert alkotva, a mesterként tisztelt William Blake szavaival: „Nem okoskodni és hasonlítgatni fogok, az én dolgom a teremtés!"[5] Műveit „az Emberiség Történelmi Viselkedésé"-nek,[6] törekvéseinek és kudarcainak groteszk rajza is rokonítja a késő középkori, újkori morálfilozófiai grafikai sorozatokkal. Nemcsak a formai tökéletesség mércéje jelentett számára követésre érdemes hagyományt, hanem koncepciója is hasonló volt. Amint az *Angyal, ördög, költő* című prózaversében megfogalmazta, törekvése „Jelet hagyni, hogy voltunk és elbuktunk, de lényünkben és e jelekben a magyarázat."[7] Németh Lajos megfogalmazása szerint, Kondor a „képmutatás és értékrombolás emberi színjátéká"-t tárja fel és e fölött ítélkezik.[8] Az „emberi

[2] Szívós 2012. 279.

[3] Szívós 2012. 276.

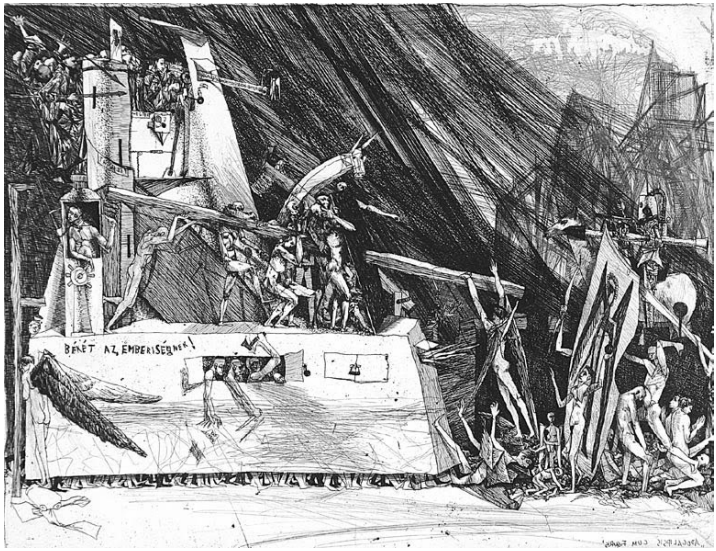
[4] Kondor 2006. 261. Győri 2004.

[5] Blake: *Jeruzsálem.* I. fejezet, idézi: Németh 1976a. 10.

[6] Kondor 2006. 303.

[7] Kondor 1987. 98.

[8] Németh 1976a. 9.



1. kép
Kondor Béla: *Apokalipszis bábokkal és masinákkal, a háború mechanizmusa.* 1956. (MNG)

színjáték" 1950-es, '60-as évekbeli magyar felvonása – a II. világháború tragédiái, a '45 utáni illúziók utáni keserű csalódás, a jelszavak és a valóság feloldhatatlan ellentmondása, az irányított kultúrpolitika, az '56-os forradalom, a megtorlás és a puha diktatúra dezilluzionizmusa, a hidegháború korának „békeharca" – jelentette Kondor alkotókorszakának történelmi közegét. Ennek, a vélhetően József Attilára utaló versének kormeghatározása szerint a „…szent / gyűlölés, az alkalmatlan / ostobák dagadt kora" *(Harminc éve holt költő beszél bensőmben)*.[9]

Ennek a kornak a tükrében értelmezhető hitelesen a korai alkotókorszakában készült, *Apokalipszis bábokkal és masinákkal, a háború mechanizmusa* című rézkarc ironikus-tragikus üzenete is, melyen a „BÉKÉT AZ EMBERISÉGNEK" feliratú ostromgépet tülekedő csoport irányítja egy lovas vezette kisebb csapat felé, amely (mint egykor a feltartóztathatatlan muszlim túlerővel szemben ikonpalladiumokkal küzdő, elbukó bizánciak) szárnyas figurát ábrázoló zászlóval száll szembe az őt eltaposó túlerővel. *(Ld. 1. kép)* Eközben a háttérben Rembrandt *A három kereszt* (1653) című rézkarcának drámai erejű, súlyos fénypászmáit idéző vonalrendszer erősíti a védők (vagy támadók?) pusztító lendületét. A *Beszélgetésünk folytatása* című verse is sokatmondóan üzeni: „Vigyétek elhasznált ábrándjaitok!"[10]

[9] Kondor 2006. 113.
[10] Kondor 1987. 53.

Alkotói, formai törekvéseinek kialakítása pályája kezdetétől a múlt, a középkori és újkori európai művészet örökségébe ágyazódott, erről a következőképpen vallott: „A Koffán mester irányítása alatt eltöltött években ismertem meg mélyebben Dürer, Rembrandt és Picasso graf. munkásságát. Megerősítették benne azt a törekvést, amit Barcsay Jenő ösztönzött, de különösen Dürer. A »modern« festőieskedő festészet idegenné vált tőlem az úgynevezett színkultúrájával együtt."[11] A grafikai technikák elsajátítása során, szó szerint mérceként tekintett kiemelkedő életművekre: „Harmadéves koromban végignéztem a Szépművészeti Múzeum igen sok grafikai lapját, Dürert, Rembrandtot, Goyát. Alapelemeket kerestem és találtam."[12] A mesterként tisztelt festők, grafikusok impozáns névsora a saját értékrendjének és művészi céljainak megfelelő tudatos választást jelentette. Németh Lajos összegzését idézve: „Az ikonoknál az állandónak, az öröknek az áhítatos keresése, a szigorú formai szerkezet, az illuzionisztikus ábrázolással szembeni szimbolikus, jelölő formálás… Boschban a szürrealista, a középkori démonológiának és okkultizmusnak a reneszánsz gondolat racionalizmusával való összekapcsolását, a parabolában való gondolkodást, a fantázia alkotóerejét tisztelte, Dürerben pedig a kézműves alázatát, a vonal és a forma pontosságát és azt a képességet, hogy a mesterember szabatosságával apokaliptikus látomásokat tudott rögzíteni. A grünewaldi példa a hatvanas évek végén festett Krisztus-sorozaton és a késői koloritján érződik, míg Rembrandt művészetében a pszichikai mélység, a könyörtelen önvizsgálat és rézkarcainak kimeríthetetlen technikai gazdagsága vonzotta."[13] Azaz, az európai festészeti és grafikai örökség legkiemelkedőbb értékeit tekintette mintaadónak, de ez a választás, az egyértelmű tradicionalitása ellenére sem jelent akadémizmust, konzervativizmust, vagy akár klasszicizáló hajlamot, hanem éppen a modern művészetre jellemző szuverén választás tudatosságát. Hiszen korának, a szocialista realizmus után „haladó" irányzatként támogatott posztimpresszionizmusnak és a tiltott, („dekadens") neoavantgárd törekvéseknek az ellenpólusain kívül, egy teljességgel egyéni utat épített ki, amely Picasso avantgárd gesztusát idézi, aki az alkotói szabadsághoz való ragaszkodásának egyértelműen hangot adott: „valahányszor mondanivalóm akadt, úgy mondtam el, ahogy érzésem szerint mondanom kellett".[14] A kubizmus egyik radikális formai újításaként alkalmazott kollázstechnika kapcsán pedig még határozottabban fogalmazott Picasso 1912-ben: „…legyen meg a jogom, hogy

[11] Kondor 2006. 261.

[12] Frank 1970. 10.

[13] Németh 1976a. 10.

[14] Gidel 2004. 250.

saját utamat járjam".[15] Bár paradox, de Kondor tradicionalizmusa valójában az öntörvényű, öntudatos modern művész gesztusa. Ezért, úgy vélem, megkérdőjelezhető Kovács Péter megállapítása, aki, bár „kihívó szuverenitást" tulajdonít Kondornak, az „utolsó ikonfestő"-nek nevezi, akihez „a század talán legkonzervatívabb hazai életműve"[16] kötődik.

Kondor Béla naplójegyzeteiből kiderül, hogy már főiskolás korában határozott álláspontja volt a művészeti hagyományról és a modernségről. Szerinte: „A tradíció tulajdonképpen egyszerű szabályok gyűjteménye egyrészt, másrészt az a tehetséges, aki észreveszi, alkalmazni és észrevetetni képes. Éppen ezért objektív tradíció a művészetben nincs, mert objektíve egyenlő azzal, amit »általános emberi«-nek vagy a »világegyetem fogytáig-való«-nak nevezhetne a kétségbeesésre hajlamos ember. (A tradícióról szólván eddig a művészet legnemesebb hagyományára gondoltam, mert hagyománya van a megtévesztésnek is.) […] Végül is a művészet hagyományai ugyanazok, mint a természet törvényei, amelyekben percről-percre újraalkotja magát. Az alkotó művész mindezt a maga anyagában látja és érzi erők, tilalmak, villanások formájában."[17]

Az Ortegát[18] olvasó Kondor szerint a „művészeti tradíciódöngetés" évszázados hagyományának oka a „gyökértelen műveltség elterjedése".[19] Kondor, aki kora „legavantgárdabb" jelensége volt, miközben „borzasztó avantgárdellenes" véleményt hangoztatott, művészi attitűdjében látszólag feloldhatatlan ellentmondást hordoz. A fogalmak pontos értelmezése talán segít tisztábban látni ezt a paradoxont. Erdély Miklós, a hatvanas évek neoavantgárd irányzatainak prominens képviselője, *Kondor Béla, a korszak és az avantgárd* címmel adta közre 1983-ban visszaemlékezését.[20] Ebben így fogalmaz: „Kondor Bélánál avantgárdabb jelenséget én azóta sem tapasztaltam. A belépése olyan váratlan volt, és olyan ellenállást fejtett ki első pillanatban, hogy azt most már visszamenőleg nem lehet elképzelni, ugyanakkor a programjában annyira tradicionalista volt, amit szintén nem lehet. Az a nagyon furcsa feszültség jellemezte a munkásságát, hogy a legerősebb tradicionalizmussal támadta ezt a viszonylag haladó, persze posztimpresszionista és realista irányzatot. … bár amit csinál, az egyáltalán nem avantgárd tartalmú, de a jelenség, a gesztus, amit a pillanatnyi

[15] Székely 1975. 19.

[16] Kovács 1984. 12–14.

[17] Kondor 2006. 251–252.

[18] José Ortega y Gasset *A tömegek lázadása* című kultúrkritikai esszéjének hatása érvényesül Kondor érveléseiben, Ortega könyveire mint olvasmányélményre több helyütt utal naplójában. Kondor 2006. 255., 265.

[19] Kondor 2006. 252.

[20] Erdély Miklós: *Kondor Béla, a korszak és az avantgárd.* Erdély Miklós: *Kondor Béláról.*

művészetpolitikával szemben tesz, az a legravaszabb, mert egy irányt egyszerűen meghosszabbított visszafelé. Retrográd irány volt, és ő még jobban meghosszabbította visszafelé, egész Leonardóig. Rembrandt és Leonardo, ez volt a két mestere." Valóban, Kondor nemcsak számos megnyilatkozásában hangsúlyozta: „nem vagyok modern,"[21] hanem, ahogy a már idézett megnyilatkozásaiban is olvasható, példaképeinek a középkori, újkori nyugati művészet kiemelkedő mesterségbeli tudással rendelkező, szuggesztív alkotóit tartotta, valamint számos alkotása – köztük *A forradalom angyala* is – a keresztény ikonográfia elemeiből építkezik.

A kötöttségeket, elvárásokat elutasító kondori „avantgárd-jelenség", ugyanakkor a rá jellemző következetes avantgárdellenesség vizsgálata a modern művészetben rejlő egyik ellentmondás felől is értelmezhető. Ernst Gombrich a modern művészettel kapcsolatban megjegyezte, hogy fontos megkülönböztetni a modern művészet ideológiáját – amelyet a különböző irányzatok kiáltványai, manifesztumai dokumentálnak – a modern művészek műveitől. Az a hegeli történetfilozófia alapján is megerősített ideológia, amely a romantika korában az úgynevezett „szükségszerű haladást", majd a 20. században az avantgárd kultuszát eredményezte, Gombrich szerint eleve téves.[22] A modernizmus ideológiájának lényege az értékkategóriaként megfogalmazódó haladáselv, „a művészetnek a folytonosan előretörő és folytonosan a következő lépést szem előtt tartó, természettudományokhoz való közelítése".[23] Ez az ideologikus felfogás és „haladás"-kultusz, az 1950–60-as évek magyarországi valóságában egy olyan kritikusan gondolkodó ember számára, amilyen Kondor volt, különösen taszító lehetett. Hiszen a „haladó művészet" 19. századi, majd avantgárd kategóriája, torz formában, eredeti értelméből kiforgatva ugyan, de jelen volt a szocialista esztétika és a voluntarista kultúrpolitika „haladó irányzat"-fogalmaiban is, amelyek az '50-es évek szocialista realizmusát követően akkor éppen a posztimpresszionista stílust jelentették. De Kondor a szocialista kultúrpolitika által kárhoztatott eredeti avantgárd és korának ellenzéki neoavantgárd „előörs"-attitűdjével, a „haladó-új" értékfogalommá, kizárólagos esztétikai kategóriává emelésével szemben is kritikus volt.

Kondor művészete és a modern művészetről megfogalmazott véleménye bizonyos vonatkozásokban sajátos egybeesést mutat az éppen az 1960-as

[21] Frank 1970. 10.

[22] Gombrich a hegeli filozófia átfogó kritikáját megfogalmazó kritikai racionalista „Popper tanítványá"-nak vallja magát. Gombrich–Eribon 1999. 109., 149. Vö. Karl R. Popper: *A historicizmus nyomorúsága.* Bp. Akadémiai Kiadó. 1989.

[23] Gombrich 1987. 96–100. A „spekulatív modern" összpontosulásának nevezi Jean-François Lyotard is a hegeli filozófiát. Lyotard 1993. 146.

évektől a művészetekben, kultúrában jelentkező változásokkal, amely a posztmodernizmus elnevezést kapta. A „modernség" átfogó kritikáját hirdető nézetrendszer eredetileg építészeti kategória volt, amely a modern funkcionalizmussal szemben ismét alkalmazta a historizáló építészet formaelemeit, de ironikus, olykor parodisztikus, kollázsjelleggel. Társadalomelméleti fogalomként a modernizmust követő korszak kultúráját jelzi, amelyet a „nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanság",[24] esztétikai tekintetben az avantgárd kizárólagosságának forradalmi lendületének elutasítása, a szubjektivizmus, az irónia, a hagyományok szabad, egyéni, jellemzően ironizáló kezelése jellemez.[25] E jellegzetességek emlékeztetnek Kondor véleményére, ugyanakkor Kondor a Kádár-kor művészetpolitikájának elutasításával sem adta fel azt a meggyőződését, hogy a művészeti alkotásoknak saját korukról kell „jelet hagyni", míg a nyugati demokráciákban kibontakozó posztmodernizmus elutasítja a művészet politikai, társadalmi szerepvállalást.

Visszatérve Gombrich gondolatmenetére, ő az európai művészet 20. századi változásairól szólva, a haladáselvű ideológia kritizálása mellett a modern művészet alternatív funkciókeresésének és találékony formai újításainak létjogosultságát viszont elismeri. Érvelése Picassóéhoz[26] hasonló: „Meggyőződésem, hogy a képnek a fotográfia győzelme után lehetséges alternatív funkcióira irányuló kutatásuk indokolt volt, és kétségbevonhatatlanul érdekes műveket eredményezett."[27] Emellett, Kokoschka festményei kapcsán, Gombrich kritikusan utal a kortárs (20. századi avantgárd) életműveknek arra a sajátos egyenetlenségére is, amely a művészi önkifejezés – szerinte hamis – szabadsága jegyében mellőzi az (ön)kritikát, a spontaneitásban való hitből eredően a hanyagságot is megengedhetőnek tartja az alkotási folyamatban. A haladáselv megkérdőjelezése mellett ennél a pontnál válik érthetővé a művészi szuverenitás modern eszményét maradéktalanul képviselő Kondor avantgárdkritikája is. Hiszen Kondor számára a mesterségbeli tudás állandó, magas mércéje meghatározó volt, a tradicionalitáshoz való ragaszkodása mindenekelőtt ezt jelentette. „Hogy mit gondolok, amikor tradíciót mondok? Értéket. Mert érték az, amit távoli századek nem tudtak a

[24] Lyotard 1993. 8.

[25] Habermas 1993. 158.

[26] „Ha az ember látja, mi mindent ki tudnak fejezni a maga fényképei, megérti, hogy ezekkel a dolgokkal a festészetnek már nem kell foglalkoznia. […] A fényképészet éppen jól jött, hogy megszabadítsa a festészetet mindenféle irodalomtól, anekdotától, még a témától is. Mindenesetre a témának egy bizonyos oldala ezután a fényképészet birodalmába tartozik. Hát nem az volna helyes, ha a festők élnének a visszanyert szabadságukkal, és valami mást csinálnának?" Brassai 1968. 56.

[27] Gombrich–Eribon 1999. 109.

hosszú út porával takarni" – fogalmazott naplójában.[28] Erdély Miklós visszaemlékezéséből kiderül, hogy Kondor avantgárdkritikájában ez a tényező valóban az egyik sarokpont volt. Erdély az avantgárd egyik immanens faktoraként említi a művészet „demokratizálódását", amely összeegyeztethetetlen a Kondor által képviselt szakmai mérce, a minőség iránti elkötelezettséggel.

Tehát hogy a mesterségbeli tudás ne legyen követelmény, hogy csak az ember, abszolút pusztán, nyilatkozzon meg benne. Tehát az avantgárd szemléletű ember olyan megmozdulásokat talál szépnek, ez már egyenesen átmegy esztétikai kategóriába, amit bárki meg tudna csinálni. Azt találjuk igazán szépnek. […] A Kondor meg a mesterembernek a biztonságát követelte meg a művészettől. Ő folyton azt hangsúlyozta, hogy ez mesterség, amit ugyanúgy meg kell tanulni, mint bármi mást, és a mesterségbeli tudáson keresztül kell a dolgokat kifejezni. […] nagyon erősen megkövetelte a tudást, és minden avantgárd műben az abszolút linkséget látta, mivel mindig is taszította őt, ami nemhogy nem teljesíti, hanem direkt kerüli azt, hogy egyáltalán ilyen szempontból, mesterségbelileg meg lehessen ítélni.[29]

Németh Lajos is felelevenít egy neoavantgárd kortárssal (talán éppen Erdélyi Miklóssal?) folytatott vitát, amelynek során „Kondor elmondta, hogy számára mit jelent festőnek lenni. Az emberiség történeti léte során a kultúra minden területén az értékek garmadát teremtette meg. Mindenkinek, aki e területek valamelyikét vállalja, erkölcsi kötelessége, hogy tehetségéhez mérten elsajátítson minden értéket, kritikailag értelmezze és megőrizze és továbbfejlessze azt."[30] A tömegkultúrát kritizáló Ortega érték- és minőségközpontú eliteszményének felel meg ez a nézet.[31]

Rényi András 1983-as, Erdély Miklóssal készített interjújában szintén körvonalazódik az a Kondorra jellemző alkotói magatartás, amelyből avantgárdhoz (pontosabban az avantgárd ideológiájához és alkotói módszereihez) fűződő kritikai kapcsolata egyértelműen levezethető:

RA: Hadd kérdezzek most valami provokatívat. Nem lehetséges, hogy Kondornak az avantgárddal kapcsolatos fenntartásainak hátterében…

[28] Kondor 2006. 260.

[29] Erdély Miklós: *Kondor Béla, a korszak és az avantgárd.*

[30] Németh 1976b. 247.

[31] Ortega (1883–1955) szerint a kultúra alapelvei a szabályok, a normák, a szellemi értékek, a tudás iránti tisztelet. „Ahol mindez hiányzik, nincs kultúra, hanem, a szó szoros értelmében, barbarizmus uralkodik. És ez az, ne ringassuk magunkat illúziókba, ez az, ami Európát, a tömegek hódítása mélyén fenyegeti." Ortega 2001. 60–61.

EM: Nem fenntartás volt az, utálat.

RA: Finom vagyok… A többiekkel kapcsolatos utálatok és fenntartások most nem érdekesek, hanem most speciel az avantgárddal kapcsolatban, hogy amögött a művészi konceptusnak valami más jellegű felfogása rejlett? Vagyis az, hogy… A kérdésem ugyanis arra vonatkozik, hogy – úgy tűnik a művek még csak felületes vizsgálata alapján is –, hogy itt egy rendkívül szuverén mű- és művészet-koncepcióval van dolgunk… [32]

Tehát a modernség ideologikus elutasítása, és a mesterségbeli tudás megkövetelése, „a rézkarc technikai részének rembrandti mércéje"[33] nem jelenti azt, hogy Kondor a biztos rajztudással készülő, bravúros technikai színvonalat képviselő alkotásaiban és jellemében ne lenne a modern magyar művészet meghatározó alakja, amely öntörvényűségében, kritikai attitűdjében, és mindenekelőtt szuverén, irányzatokba nem sorolható életművében egyértelműen kifejezésre jutott. Sokatmondó, ahogy a modernség ideologikus „meghatározásait" megkérdőjelező, provokatívan relativizáló gondolatai, felvetései megfogalmazódnak az 1969-ben és 1970-ben készült interjúkban:

„Frank J.: Tavaly ilyenkor még Kondor Béla volt az avantgarde, az eretnek. Mostanában olyan hangokat hallok… nem elég modern.

Kondor: Remélem, nem vagyok modern. Legszívesebben ezzel az egy mondattal válaszolnék. Fenti kérdését azonban kiegészíteném két másik kérdéssel: 1. Mi az, hogy modern? 2. Mi az, hogy művészet? A válaszom körülbelül egy ezeroldalas könyvet töltene ki. Van különvéleményem, de nincs terjedelmem hozzá."[34]

Kondor kritikus nézeteit remekül megvilágítja az is, ahogy 1969-ben a *Képzőművészeti Almanach* szerkesztője, Szabadi Judit által megfogalmazott, a művészetre vonatkozó körkérdésekre[35] adott válaszai helyett saját kérdéseivel vágott vissza, mivel szerinte „…ez a kérdéssorozat a művészi tevékenység valódi problémáit nem súrolja, de nem is törekszik erre".[36] Kondor javasolt körkérdései így hangzanak: „Kötődik-e valamely komolyabb tudású művész egy irányzathoz, vagy fordítva? Ön szerint az irányzatokat milyen foglalkozású emberek

[32] Rényi András: *„Kicsit úgy nézte ezeket a dolgokat, mint a tyúk a piros kukoricát…" Erdély Miklós Kondor Béla és az avantgárd kapcsolatáról.*

[33] Németh 1976b. 247.

[34] Frank 1970. 10.

[35] „2. …melyik az utóbbi két évtized legjelentősebb képzőművészeti irányzata…?"
„3. Hogyan látja a képzőművészet további formai fejlődését…?" Szabadi 1969. 113.

[36] Szabadi 1969. 119.

csinálják és miért? … Milyen viszonyban van egymással a korszerűség és a minőség? … Mi az a művészetpolitika?"[37]

Az ideológia által vezérelt (akár avantgárd/neoavantgárd, akár avantgárdellenes) esztétikai elvektől hangsúlyozottan elhatárolódott: „Nem tudok és nem is akarok esztétikai elveket megfogalmazni, mert minden olyan, ma szavakba foglalt elmélet, ami a munkámra vonatkozik, holnap talán már gátolni fog."[38] Kondor esetében a tradíció tehát legkevésbé sem konzervativizmust, hanem mindenekelőtt formai-alkotói mércét, értékkategóriát jelent, de figurális művészete tematikában, motívumokban is egyértelműen az európai grafika és festészet hagyományaihoz kapcsolódik, Németh Lajos megfogalmazásában nemcsak művészi formavilágára jellemző a tradícióhoz való kötődés, hanem művészete szimbólumvilágára is érvényes.[39] A hagyományos motívumok alkalmazása gazdag konnotációs lehetőséget, jelentésárnyalatokban való bővülést rejt magában. A középkori ikonográfiából ismert jelek alkalmazásában – és ezáltal a megszilárdult jelentések járulékos jelentéselemekkel való felruházásában – meghatározó a konnotáció, azaz a jelhasználó és a jelhordozó közti szemiotika részviszony dominanciája, amelyet a szemiotikai pragmatika vizsgál.[40]

Rényi András az Ezékiel könyvének szövegéből kiinduló, azt feliratában is idéző *Jeruzsálem pusztulása* című festmény (1972) kapcsán úgy fogalmaz, hogy Kondor művészetét az „ikonográfiai stílus" jellemzi.[41] Kurt Bauch Rembrandt-tanulmányára utalva Rényi hangsúlyozza, hogy már az újkortól kezdődően, a liturgikus-közösségi funkció alól emancipálódott művészetben az ikonográfia már nem mintakövetés, hanem „az alkotó individuum világlátásából fakadó választás".[42] Tehát az eredeti értékreprezentáló, teológiai kötöttségek és mintakönyvek szabta hagyományos ikonográfiai formák új, akár profán tartalommal is töltődhetnek, sok esetben megőrizve az egykori vallási tartalom látens vagy éppen tudatos, analogikus jelenlétét. Ennek egyik jellemző példája Jacques-Louis David *Marat halála* című festménye (1793. Brüsszel, Musées Royaux des Beaux-Arts), amely Jean Starobinski szerint „jakobinus pietà".[43] David kompozíciójában a francia forradalom mártírjaként tisztelt meggyilkolt jakobinus politikus holtteste egyértelműen a Krisztus siratása ikonográfiai típus Krisztus-

[37] Szabadi 1969. 119.
[38] Németh 1976a. 15.
[39] Németh 1984. 15.
[40] Szívós 2012. 125.
[41] Rényi 1984. 20.
[42] Rényi 1984. 21.
[43] Starobinski 2006. 95.

testtartását idézi. (Vö. Rogier van der Weyden több képe: *Krisztus siratása* 1441. Brüsszel, Royaux des Beaux-Arts; 1450. Madrid, Museo del Prado; 1464. London, National Gallery). Goya Krisztus-ikonográfiát követő figurái is közismertek, például az *1808. május harmadika* (Madrid, Prado) című festményén a kivégzés pillanatában ábrázolt áldozatának széttárt karjai, testtartása, megvilágítása (a fény belőle árad), jobb tenyerének sebe a keresztre feszítést idézi. *A háború borzalmai* (1810–1823) rézkarcsorozat nyitó lapján a térdelő, széttárt karú, égre tekintő alak körül vészjósló, kaotikusan kavargó, sötét háttér reménytelenséget, kiszolgáltatottságot sugároz, Goya felirata: „Szomorú előérzete annak, ami történni fog." A kompozíció, amint több művészettörténész is hangsúlyozza, a Krisztus az olajfák hegyén ikonográfiai sémával hozható összefüggésbe.[44]

Az ilyen jellegű vizuális, kompozícióbeli reminiszcencia, interikonicitás a formai hasonlóságon túl természetesen tartalmi vonatkozásokat, sajátos konnotációkat, áthallásokat is hordoz. A konnotatív jelentés a konnotációból, a jelentésárnyalatok gazdagodásából eredeztethető, amely tehát a jelalkotónak a jelhordozóhoz való viszonyából keletkezik.[45] Louis Réau, a keresztény ikonográfia jeles kutatója is hangsúlyozza, hogy miközben kutatások sokasága összpontosít az antik formai-ikonográfiai hagyomány továbbélésére a kora-keresztény művészetben (például az Orpheusz-, Héliosz-, Philantropia/Jó pásztor-ikonográfia[46]) az újkortól kezdődően a világi művészetben továbbélő keresztény képtémák jelensége kevésbé áll az érdeklődés középpontjában.[47] Kondornál is megjelenik az aktualizáló, történelmi téma formai-kompozíciós tekintetben ikonografizáló megoldása. Például az *Auschwitz I. Sírbatétel* (Szombathelyi Képtár) című festményének a fizikai szenvedések borzalmait tükröző holtteste Grünewald *Isenheimi oltár*ának első pozícióján látható keresztre feszített, valamint a predella kiterített Krisztusát idézi. De nemcsak formai utalásokban következtethetünk ikonográfiai párhuzamokra, hanem a címében is. Biblikus témára és gazdag középkori ikonográfiai hagyományra épülő apokalipszistematikájú grafikái, festményei a téma modern kori változatai, rakétakilövőkkel, pusztító bombákkal, fegyverekkel (például *Az atomágyú felállítása,* 1959., *Rakátakilövőállvány, Zuhanóbombázó*. rézkarc, 1966). Jónás, Ezékiel, Remete Szent Antal a jellegzetes kondori angyal-figurák mellett az életmű visszatérő biblikus, keresztény alakjai. Kondor művészetében végig jelen van a különböző jelentésekkel telítődő, sajátos egyéni mitológiájába ágyazódó angyalfigura (például *Őrangyal* 1957. MNG.;

[44] Pérez-Sánchez 1989. 85.; Földényi 2004. 278–79.

[45] Szívós 2012. 455.

[46] Grabar 1961.; Vanyó 1988.

[47] Réau 1986. 285.

Angyalpár 1957. MNG.; *Kisangyal* 1957.; *A tudatlanság angyala,* rézkarc, 1957.; *Ítélkező, Késes angyal* 1968. MNG; *A két kerúb Szodomában* 1972. MNG).

Kondor motívumhasználata viszont nem a hagyományos értelemben követi a korábbi korszakok ikonográfiai rendszereit, ezért helytálló az „ikonográfiai" jelző használata. Hiszen a középkori ikonográfiaalkalmazás lényege a képi elemek tudatos, szándékos, összefüggő jelentésrendszerbe való beágyazottsága volt: az írásos, képtípustörténeti forrásra való visszavezethetőség, a teológiai elvekkel összhangban álló, lényegében kanonizált, a donátor által megszabott (megrendelt) képi hagyományt követő kompozíció(k) követése.[48] Ettől alapvetően eltér az ikonografizmus, amely részben a modernség individualizmusával összefüggésben a hagyományok, az ikonográfiai tradíció szuverén vagy éppen kritikai feldolgozását eredményezi, amely jelen van számos 20. századi életműben. Kétségtelen, hogy a magyar képzőművészetben Kondor esetében egyedülálló ez az ikonografikus dominancia. A keresztény ikonográfiát egyénien alkalmazó, avantgárd (fauvista, expresszionista) Georges Rouault (1871–1958) hatását is feltételezik, akinek festészetében a formai jellemzők között szintén kitüntetett szerepe volt a vonalrendszernek, és akinek munkáit Kondor már gyermekkorában ismerte, valamint 1957-ben párizsi tanulmányútján eredetiben is láthatta.[49]

Az ikonográfiai stílus kondori jellegzetességeit az is árnyalja, hogy ő vállaltan „irodalmi", intellektuális indíttatású művész volt, a szöveges és a képi, formai hagyomány egyaránt meghatározó volt nála – természetesen nem külső követelményrendszerhez, előírt képtípusokhoz, elvárt formai megoldásokhoz kellett igazodnia, hanem saját törekvéseihez. Egy interjúban így vallott erről: „…munkakedvemhez valami »irodalmi« indíték kell, és akkor megy a művelet, ha már látom a tárgy lényegét és van bátorságom hozzá. Ez nem illusztrálás. Ábrázolás."[50]

A keresztény ikonográfiai elemek kondori alkalmazásának általam kiemelt példája, *A forradalom angyala* című festmény 1959-ben keletkezett. A mű kétségtelenül összefüggésbe hozható az '56-os események megélt tapasztalataival. Kondort mint frissen diplomázott főiskolai hallgatót 1956 szeptemberének végén behívták három hónapos tiszti iskolára, az egyik nagyatádi laktanyába, ahová az október 23-i eseményekről csak szórványos információk jutottak el. Naplójegyzeteiben megörökítette akkori gondolatait, 1956. október 24-i bejegyzésében a következő olvasható:

[48] Panofsky 1984. 286–290.

[49] Sinkovits 2006. 32.

[50] Németh 1976a. 15.

„Képzeletemre vagyok utalva, és szörnyű képzeletem van. A hitem ellen irányul. Látom a pesti utcákat tömeggel, majd a szaladgáló, lövöldöző puskásokkal, orosz tankokat látok, szétrebbenő embereket, halottakat. Látok sok-sok lelkesedést, gyerekeket, amint elszántan szembeszállnak, töltögetik fegyvereiket. Látok magamnak feltűzött kokárdákat és szuronyokat, súlyos igazságokat lepkeként szállni a tömeg szájából. …A teljes reménytelenség füstje ül agyamon, szinte látom, ahogy Pesten gyorsan szürkülő fokozatokban leereszkedik a halálos sötétség. […] A szívem azoké, akik odafent, valami lehetetlenség érdekében, talán reményt és halálvágyat éreznek, harcolnak. A saját vesztük, szenvedésük árán esetleg valami jelentéktelen engedményt harcolnak ki másoknak, az életek elviselhetőbbek lesznek. A felkelők sorsa megpecsételődött a legelején. Torkomban a keserűség, amit éreztek és a fojtogató sírás, minden miatt."[51]

A laktanyában elszigetelten, a forradalom alatt végig Pesten tartózkodó feleségéért aggódva írta „…3 napon át, a nehéz súlyok alatt, koporsó és gyász, vér és kiáltozás látomásai között valaki nyugodt volt a lelkem mélyén, hogy élsz. […] Jó, hogy mégsem haltál meg. Mi lehet Pesten? Nem voltam ott. Pedig! Talán én is elestem volna? Mégis furdal a lelkiismeret. Ha nem lennék katona, harcoltam volna a fegyelmezett söpredék ellen. Gyűlölöm az oroszokat! Lám, kimaradtam ebből, pedig jogom lett volna néhány tankot kilőni."[52] November 4-én hajnalban néhány katonatársával Pestre indult, útközben a szovjet tankkonvojok nyomasztó látványa már sejttette a pesti harcokat és kimenetelüket. Ehhez kapcsolta a *Hamlet* fametszetsorozatának *A sírnál* című lapját, a dúcba vésett dátum: „1956. XI. 4." *(Ld. 2. kép)*

Erdély Miklós visszaemlékezésében (feltehetően a november 6–11-i harcokra vonatkozóan) szó esik Kondornak a forradalom időszakában tanúsított hangulatáról: „'56-ban ő katona volt éppen, ahonnan aztán megszökött, hazajött, és a rémülettől borzasztó krétafehéren élte át az ostromot, merthogy sokat lógtunk akkor az utcán, és a lövöldözésekkor, tüntetésekkor állandóan meg voltam lepve, hogy miért fél ennyire. Nem tudom, valóban félt-e, de állandóan holtsápadt volt."[53] Kondor '56-os tapasztalatairól szó esik Duranci Bela, szabadkai művészettörténész *Önéletrajz Kondor Bélával*, *Naplójegyzetek 1962–2008.* című könyvében is. Duranci, aki 1962-től volt Kondor barátja, többször említi, hogy Kondor 1956-ban Budapesten a háború borzalmait élte át, amelyet visszaemlékezve „nagy keserűséggel, az őrülettől és az esztelenségtől meg-

[51] Kondor 2006. 269–270.; Győri 2004.

[52] Kondor 2006. 270.

[53] Erdély Miklós: *Kondor Béla, a korszak és az avantgárd.*

2. kép
Kondor Béla: *A sírnál.* 1956. XI. 4. (Hamlet fametszetsorozat).

rendülten" elevenített fel.[54] Kondor, aki „az 1944/45-ös időszak budapesti poklának és '56 őrült napjainak szemtanúja"[55] volt, 1956 októberének végén a budai oldalról Pestre tartók közt „Látta, amint egyeseket kiállítottak a sorból, vadállat módjára verték, majd elvezették őket, hallotta a lövéseket, amely éles hangjával valaki sorsát pecsételte meg…"[56]

A három évvel később készült nagyméretű (1×2 m) festmény címe természetesen általánosan értendő. A korszakra jellemző volt a forradalomkultusz, mind az 1848. március 15-i, mind az 1919. márciusi forradalmat, politikai szándékkal, „forradalmi" kommunista, majd „munkás-paraszt" hatalom legitimálását célzó, patetikus dicsőítéssel övezték, miközben '56 októberét a megtorlás, majd az elhallgatás és az „ellenforradalom" minősítés sújtotta. Kondor festményének angyalfigurája nem horgonyzódik le egyértelműen valamely konkrét forradalmi esemény megidézésénél (ahogy Delacroix allegorikus Szabadság-figurája konkrétan az 1830. júliusi párizsi forradalmárok törekvéseinek manifesztuma [Delacroix: *A Szabadság vezeti a népet.* 1830. Párizs, Louvre]), hanem általában testesíti meg a forradalomeszményt. Bár a kondori általánosítás a magyar történelmi tapasztalat felől, eleve sokrétű interpretációt tesz lehetővé, a forrásokból kibontakozó '56-hoz való viszonyulása kétségtelenné teszi a mű célzott tartalmát. Hozzá kell tenni, hogy egy áthallásos '56-os utalás, vagy akár csak egy közvetett, a kommunista hatalmat kritizáló interpretáció 1959-ben, a kemény megtorlás időszakában, önmagában is veszélyes lehetett. (A festmény születésének évében, 1959-ben, a 40 éves évforduló ünnepségei, megrendelései kapcsán *A Tanácsköztársaság emlékére* címmel grafikai sorozatot, *Tanácsköztársaság* címmel festményt is készített.) *A forradalom angyalá*nak főfiguráját Horváth György az 1965-ös Ernst Múzeum-beli tárlatról írt elismerő kritikájában „József

[54] Duranci 2013. 21., 210.
[55] Duranci 2013. 100.
[56] Duranci 2013. 64.

Attila szabadságvízióinak képzőművészeti párja"-ként nevezi meg, amely jelzi a figura értelmezésének tág kereteit.[57]

Németh Lajos Kondor keresztény tematikáival, a keresztény hagyományból kiemelt toposzaival kapcsolatban megfogalmazott általános megállapítása *A forradalom angyala* főfigurájára is illik: „Kondor számára a keresztény mitológia, néhány klasszikus téma nem azért volt fontos, mert már elsődlegesen megformált lévén, alkalmas lett volna esztétikai feldolgozásra, hanem segítségükkel e motívumkör egyéni értelmezésével és manipulálásával művészi világát az egyetemes szférába tudta emelni, valóban archetipikus erőket tudott felszabadítani."[58] Alkotásainak elemzései rávilágítanak arra, hogy Kondor művészetének egyik kulcsszimbóluma a „repülés, a szárnyas angyal" figurája, amely grafikáin és festményein is szembetűnő motívum.[59] Miklós Pál szerint Kondor ikonografikus motívumai, a szárnyas figurák, a gyilkológépezetek „a mai történelem – és minden történelem – tragikus vagy legalább drámai feszültségű pillanatainak jelképes erejű toposzai", víziói, álomszerű kompozíciói „a modern civilizáció profán mítoszának ikonjai". [60]

Erőteljes, vörös színű kontúrokkal felvázolt, környezetéből kiemelkedő óriási, komor arcú, meztelen nőalak uralja *A forradalom angyala* kompozícióját, kitöltve a teljes képmezőt. *(Ld. 3. kép)* A szárnyas figura kezei hangsúlyosak, nem véletlen, hogy az elemzésekben az egyik legmarkánsabb kondori motívumnak nevezik a szinte szerkezetként, finom műszerként megjelenített, begörbült ujjakkal ábrázolt emberi kézfejet.[61] A hatalmas szárnyak a címnek megfelelően angyalként, a mennyekhez tartozó természetfeletti lényként azonosítják a nőalakot. A szárnyas figura kompozícióbeli elhelyezése a késő-középkori táblaképek megoldásait, például Jan van Eyck *Angyali üdvözlet*ének Gábrieljét is felidézi (1436. Madrid, Prado). Kondor grafikáinak, festményeinek és verseinek egyaránt visszatérő figurája az angyal, amely ezen a művön ráadásul női figura, a tradíciótól eltérően – bár Kondornál megszokottan – ruhátlan, és egy szintén meztelen kisgyermeket tart a kezében. Ez az ikonográfiai típus az elhunyt gyermekként ábrázolt lelkét mennyekbe vivő angyal ábrázolására is emlékeztet (például El Greco: *Orgaz gróf temetése* 1586. Toledo, Santo Tomé), de a meztelen kisgyermek mindenekelőtt a középkori Madonna-képek és -szobrok ikono-

[57] Horváth 1965. 864–865.

[58] Németh 1984. 15.

[59] Németh 1976a. 12.

[60] Miklós 1970. 19–21.

[61] Forgács: *Kondor Béla. Megjegyzések festészetéről, a Kogart Galériában születése 75. évfordulójáról megemlékező kiállítás kapcsán.*

3. kép
Kondor Béla: *A forradalom angyala.* 1959. olaj, vászon, 200 × 100 cm. Petőfi Irodalmi Múzeum

gráfiai jellegzetessége. Bár a gyermeket karjaiban tartó kompozíció a Madonna-ikonográfia jól ismert eleme (például Petrus Christus: *Madonna* 1445. Budapest, Szépművészeti Múzeum), a kondori figura olyan jellegzetességgel is rendelkezik, amely sem az angyalokhoz, sem Máriához nem kötődik, ez pedig a meztelenség. A keresztény művészetben ez Éva ismertetőjegye (például Id. Lucas Cranach: *Éva* 1428. Firenze, Uffizi). Tehát Kondor a „forradalom angyalát" a keresztény ikonográfia hagyományos képi jeleinek, attribútumainak modern, szuverén módon újító alkalmazásával, teljesen egyéni felfogásban, sokrétű konnotációval állítja elénk. Egy angyal-Madonna-Éva asszociációkat keltő figurát látunk, akiben a jó hír, a bűnbeesés és a megváltás végletesen ellentétes tartalmai keverednek, a forradalom egyszerre magasztos, reményteli, ugyanakkor pusztító, kegyetlen és tragikus folyamataihoz illően. Különösen érdekes az Éva–Mária figurák egybevonása, hiszen a bibliai teremtéstörténet bűnbeesésben hibáztatott asszonya és a keresztény üdvtörténet Messiásának anyja, az „új Éva" szerepét már az ókeresztény teológia is egymásra vonatkoztatta, amelyet az ikonográfia vizuálisan is kifejezett. Azaz a bűnbeesés és a megváltástörténet keresztény összefüggésrendszerét – amelyet már Pál apostol megfogalmazott az Ádám–Krisztus tipologikus kapcsolatban – az Éva–Mária páros is kifejezhette, amely a 4. századtól kibontakozó Istenanyja-tisztelet, majd a középkori Mária-kultusz meghatározó biblikus hivatkozása volt.[62] De ebben a tipologikus rendszerben a bűnös Éva és a szeplőtlen Mária mindig ellenpólust képezett,

[62] Vö. A Mária megkoronázása téma kultikus háttere és szemantikája c. tanulmány

egyetlen figurában történő ábrázolásuk a megcsontosodott/kanonizált mariológiai tradíciót felrúgva, új, merész asszociációkat indíthat el. A Madonna-ikonográfiához kapcsolódó remény (várva várt messiás, megváltó) pozitív kisugárzását elsősorban a karon ülő gyermekfigura közvetíti, amely az angyalhoz hasonlóan, mentes az idealizáló ábrázolás elemeitől, erőteljes kontúrú vonásaik a tipikus Kondor-arcokat idézik. A keresztény ikonográfiai vonatkozások sajátos szintézisén túl a gyermeket tartó női figura akár '56 allegóriájaként is értelmezhető. Duranci Béla szerint „Annak ellenére, ami történt, 1956 a remény kiindulópontja volt, kreatív forrás. Kondor Béla voltaképpen 1956 művésze, akinek művei az emberiség esztelenségeit sugározzák…"[63]

Az óriási méretű fő figura körül eltörpülnek az ágyúk mellett felvonulásra/bevonulásra vagy éppen sortűzre felsorakozó fehér pálcikaemberkék, vezetőjük, a jobb sarokban kivont karddal sortüzet vezénylő, ugyancsak fehérrel festett lovas és az emeletes ház. Ezek a méretbeli különbségek a vázlatszerű, groteszk, apró fehér emberkék jelentéktelenségét is kifejezhetik, ráadásul nemcsak az allegorikus óriás forradalomalakhoz, hanem a szárny vörösébe oldódó, elmosódó kontúrú figurákhoz képest is jelentősen kisebbek a katonák. A bal oldalon, az angyal szárnya mögött láthatóak azok a feltartott karú figurák, akiknek sziluettje alig vehető ki – a forradalmat ünneplő, integető emberek, vagy inkább már a sortüzek, esetleg a kivégzések földre hanyatló áldozatai. Feltartott karjuk, megfeszített kézfejeik Goya fentebb említett, *1808. május harmadika* című festményéről az 1808-ban a francia hódítók által kivégzett spanyol felkelőket idézik fel. A kivégzésjelentést erősíti az, hogy az ágyúk rájuk szegeződnek, vörösesbarna kontúrjaik belemosódnak a vér- és tűzszínű képmezőbe.

Kondor festészetének jellegzetes formai jegyei, az erőteljes kontúrozás és a kontrasztos színvilág is megfigyelhető *A forradalom angyalá*n. Részben grafikai képzettségéből adódóan, festményein is nagy szerepe volt az erőteljes vonalaknak. Erdély Miklós szerint „a zárkózottság festői megnyilvánulásának lehet a kontúrozott ábrákat tekinteni, annyira adekvát az egyéniséggel. Mert tulajdonképpen ő nem virtuóz művész, hanem nagyon nehéz kezű művész volt, aki ugyan pompásan rajzolt, de nem virtuóz módon, hanem igen nagy gonddal rajzolt pompásan. Egy évig, másodéves korában iszonyú mennyiségű tanulmányrajzot csinált, és az anatómiát nagyon belülről megértve rajzolt olyan nagyon jól, ahogy rajzolt. Mindig a struktúráját értette meg a dolgoknak, és aztán már nagyon könnyen rajzolhatott úgy, ahogy akart, mert értette, hogyan illeszkednek a csontok, hogyan illeszkednek a csapolások a háznál, és hogyan illeszkedik a kerék a szekérre. Ezt mind nagyon pontosan megértette, és ez borzasztó távol áll a

[63] Duranci 2013. 352.

posztimpresszionista vagy impresszionista festői magatartástól, hogy valaki hunyorít egyet, és azt mondja, hogy ez egy ilyen folt." Erdély egyenesen a kondori művészet formai lényegeként értékeli a kontúrozást: „Ha egy kicsit átgondoljátok, micsoda két véglet, hogy valaki nem a szemével, hanem elsősorban az értelmével közeledik a jelenségekhez, és aztán onnét… Ez a belső magatartás tulajdonképpen meghatározta, úgyhogy kár volt nekem ágálni a kontúrozás ellen."

A nagy színfelületek alkalmazása, a hideg-meleg színek kontrasztja, a korai festményekre jellemző vörös-kék színvilág[64] különösen erőteljes *A forradalom angyalá*n. A kompozíciót uraló óriásfigura testének, szárnyainak a hátérrel azonos, piros árnyalatú színtömege lángoló hatást kelt. Az ég sötétkékje felül, a talaj kékesfekete sávja alul határolja a kompozíciót, a szűk, pódiumszerű háttéren, a makettszerű épületen viszont szintén a vörös és narancsszín dominál. A vörös szín politikai jelentése, a „forradalom szikrája/tüze/lángja" frázis közismert, sőt közhely volt az '50-es években, ahogy az alsó sáv ágyúi, apró figurái és a vezénylő lovas fehér színe is (felidézve a „fehérek" és a fehér lovas Horthy-toposzt). A vörös ikonográfiai jelentése jóval összetettebb, hiszen a keresztény hagyományban elsődlegesen a vértanúság jele, a mennyei trónuson megjelenített Krisztus palástjának színe (például van Eyck: *Genti oltár,* trónoló Isten-Krisztus tábla, 1412. Gent, St. Bavo), viszont a tűz és a vörös-narancs árnyalatú láng már a pokol attribútuma (például Bosch: *A szénásszekér*-triptichon, *Pokol.* 1500 k. Madrid, Prado; Bosch: *Utolsó ítélet, Pokol.* 1510 k. Bruges, Groeninge Museum). Ugyanakkor a hatalom által eretnekként megbélyegzettek pokoli máglyájára is asszociálhatunk. A festmény színvilágában domináns tűzszínek a „forradalom lángja" patetikus jelentései mellett tehát a keresztény szemantikát, és az eretnekmáglyák modern megfelelőiként a vélt/valós ellenségekre mért pusztító csapások, sortüzek tragikumát is hordozzák.

A mű ikonográfiai és egyben interikonicitás-vonatkozásai tehát rendkívül sokrétűek – bár kétségtelenül a hagyományokból építkezik, a vizuális elemek merész újragondolásai és társításai a sajátos kondori ikonografikus stílust példázzák. A főfigurát a hagyományos keresztény attribútumok formabontó kombinációja avatja a forradalom allegóriájává, amely a bűn és megváltás oppozícióit szokatlan módon egyetlen alakban egyesíti, a konnotációknak köszönhetően újabb, a hagyományosnál összetettebb nézőpontot ösztönözve. Az angyal és környezete elemeinek (a sortűzre felsorakozók, az ágyúk, a lovas, a feltartott karú figurák) kapcsolata, méretarányaik, azaz a kompozíció szintaktikai dimenziója, valamint a színszimbolika az asszociációk sokaságát generálja. Ebben az asszociációs folyamatban az ikonográfiai elemek eredeti jelentései és

[64] Németh 1976a. 18.

új, lehetséges szemantikájuk egymásra vonatkoztatásukban is jelentést közvetítenek. A képi jelek alkalmazása Kondor művészetében, ahogy a kiemelt 1959-es festményén is látható, sokrétű utalások szimultán közvetítője. Németh Lajos megfogalmazásában „Kondor műveinek jelentése – néha ironikusan – többértelmű… Kondor tragikus – ugyanakkor gyakran groteszk, ironikus – történelemfilozófiája csak ambivalens jelképrendszerben realizálódhatott".[65]

A legnagyobb alkotókhoz hasonlóan Kondor „jelet hagyott" koráról, kora őt foglalkoztató küzdelmeiről és bukásairól, amelyhez a keresztény hagyomány jelrendszerét, ikonográfiai elemeit egyéni módon alkalmazta. Kondor, aki tudatosan kutatta, hogy az ikonográfiai hagyomány motívumai, a mitológiai toposzok képesek-e kifejezni 20. századi mondanivalót, alkotásaiban amellett tette le a voksát, hogy a hagyomány motívumaira nem kiüresedett sztereotípiákként kell tekinteni. Ikonográfiai stílusa a hagyományt sohasem alkalmazta anakronisztikus módon, hanem korának tartalmaival telítette. *A forradalom angyalá*ra is érvényesek Rényi András szavai, aki szerint Kondor „ikonografizálta" korának művészi, etikai, politikai dilemmáit „a maga ellentétességében és szükségszerű összetartozásában, alternatív mivoltukban – egyszersmind pedig egy konkrét társadalmi, politikai, emberi valóságra vonatkoztatva".[66]

SZAKIRODALOM

Bolgár Kálmán – Nagy T. Katalin (szerk.), 1984. *Kondor Béla Œuvre-katalógus*, Bp. Magyar Nemzeti Galéria.

Brassai, 1968. *Beszélgetések Picassóval.* Bp. Corvina.

Duranci, Bela, 2013. *Önéletrajz* Kondor *Bélával, Naplójegyzetek 1962–2008.* Miskolc. Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum Nkft.

Földényi F. László, 2004. A lélek szakadéka. Goya Szaturnusza. In: Földényi F. László *A festészet éjszakai oldala.* Pozsony. Kalligram. 167–344.

Frank János, 1970. Kondor Bélánál. *Élet és Irodalom.* 1970. január 3.

Gidel, Henry, 2004. *Picasso*. Bp. Európa.

Gombrich, Ernst – Eribon, Didier, 1999. *Miről szólnak a képek?* Bp. Balassi.

Gombrich, Ernst, 1987. *Művészet és fejlődés.* Bp. Corvina. 96–100.

Grabar, André, 1961. *Christian Iconography. A study of Its Origins*. Princeton University Press.

Habermas, Jürgen, 1993. Egy befejezetlen projektum – a modern kor. In: *A posztmodern állapot.* Bp. Századvég. 151–178.

Horváth György, 1965. Kondor Béla kiállítása. In: *Tiszatáj* 1965./11. 864–865.

Kondor Béla, 2006. *Küszködni lettél. Vers, verspróza, próza*. (szerk. Győri János) Bp. Kortárs.

Kondor Béla, 1987. *Angyal a város felett*. Bp. Szépirodalmi Könyvkiadó.

[65] Németh 1984. 14–15.

[66] Rényi 1984. 21.

Kovács Péter, 1984. A legenda igaz. *Művészet* 1984./VIII. 12–14.
Lyotard, Jean-François, 1993. *A posztmodern állapot*. Bp. Századég.
Miklós Pál, 1970. Ikonográfia. *Kritika*. 1970. 19–21.
Németh Lajos, 1984. Szubjektív és objektív sorok Kondor Béláról. In: Bolgár Kálmán – Nagy T. Katalin (szerk.), *Kondor Béla Œuvre-katalógus.* Bp. Magyar Nemzeti Galéria.
Németh Lajos,1976a. *Kondor Béla*. Bp. Corvina.
Németh Lajos, 1976b. Fülep Lajos és Kondor Béla találkozása. *Jelenkor* 1976./III. 243–251.
Ortega y Gasset, José, 2001. *A tömegek lázadása.* Bp. Farkas Lőrinc Imre Kiadó.
Panofsky, Erwin, 1984. Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába. In: Panofsky, Erwin, *A jelentés a vizuális művészetekben.* Bp. Gondolat. 286–290.
Pérez-Sánchez, Alfonso E., 1989. *Goya*. Bp. Széchenyi Kiadó Kft.
Réau, Louis, 1986. Az ikonográfia meghatározása és alkalmazásai. In *Az ikonológia elmélete. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról. (Ikonológia és műértelmezés 1.)* Szeged. JATEPress. 285.
Rényi András, 1984. Ironikus apokalipszis. Adalékok Kondor kései „ikonográfiai stílusához." *Művészet* 1984./VIII. 20–25.
Sinkovits Péter, 2006. A táblaképfestő Kondor: kiállítás a KOGArtban. *Új művészet,* 2006/IX. 32–36.
Starobinski, Jean 2006. *1789, az értelem jelképei.* Bp. Európa.
Szabadi Judit (szerk.), 1969. *Képzőművészeti Almanach* 1. Bp. Corvina.
Székely András (szerk.), 1975. *A kubizmus*. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból. Bp. Gondolat.
Szívós Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika.* Bp. Loisir.
Vanyó László, 1988. *Az ókeresztény művészet szimbólumai.* Bp. Szent István Társulat.

ELEKTRONIKUS SZAKIRODALOM

Erdély Miklós: *Kondor Béla, a korszak és az avantgárd*. http://artpool.hu/Erdely/Kondor.html [2013. 01. 25.]
Erdély Miklós: *Kondor Béláról* (részlet egy 1981 körül készült magnófelvételből) http://www.c3.hu/scripta/beszelo/99/01/28erdel.htm [2013. 01. 25.]
Forgács Éva: *Kondor Béla. Megjegyzések festészetéről, a Kogart Galériában születése 75. évfordulójáról megemlékező kiállítás kapcsán*. www.holmi.org/?p=1085 [2013. 07. 15.]
Győri János, 2004. Művészavatás, mundér, forradalom. Szabálytalan jegyzet 1956-os Kondor-dokumentumokhoz. (*Kortárs*, 2004. 48. évf. 10.) http://epa.oszk.hu/00300/00381/00086/gyori.htm [2013. 07. 24.]
Rényi András: *„Kicsit úgy nézte ezeket a dolgokat, mint a tyúk a piros kukoricát…" Erdély Miklós Kondor Béla és az avantgárd kapcsolatáról.* 1983-as interjú, közlés: 2013. 04. 01. http://www.muut.hu/?p=543 [2013. 07. 18.]

A KÉPEK FORRÁSA

1. kép: Bolgár Kálmán – Nagy T. Katalin (szerk.), 1984. *Kondor Béla Œuvre-katalógus*, Bp. Magyar Nemzeti Galéria.
2. kép: Bolgár Kálmán – Nagy T. Katalin (szerk.), 1984. *Kondor Béla Œuvre-katalógus*, Bp. Magyar Nemzeti Galéria.
3. kép: Dávid András (szerk.), 2007. *Szépség és fájdalom*. Szeged. REÖK.