

KÉP ÉS KERESZTÉNYSÉG PANNONHALMÁN

ANA MUNK

Kép és kereszténység – Image and Christianity

Vizuális médiumok a középkorban –

Visual Media in the Middle Ages

Szerk. Bokody Péter

Pannonhalmi Főapátság, Pannonhalma, 2014.

312 oldal, 5950 Ft

„most tükör által homályosan látunk”
(1Kor 13,12)

Vajon művészettörténészként és középkorász-ként nem az-e mindig is a feladatunk, hogy a szentképek rejtett titkait feltárjuk, és ez a feladat vajon nem saját elszigeteltségünkre és értetlenségünkre ébreszt-e rá bennünket a belőlük áramló misztériummal szemben? A keresztény világképből kinövő elvilágiasodás, a racionális és tudományos gondolkodás előretörése minden területen, valamint a művészet történetének Vasari utáni fordulata eltávolított bennünket a „művészet korszaka előtti” keresztény művészet megértésétől, amikor a közvetlen kommunikáció a transzcendenssel még lehetséges volt. A felvilágosodás igyekezett meggyőzni bennünket arról, hogy a kép áttetsző, nem pedig homályos ablak, amelyen keresztül rendezett és valós idejű világot látunk és értünk meg. Az ikonográfiai iskola és a történeti képantropológia felemelkedése közelebb vitt bennünket a képekben rejlő szentség keresztény, egyetemesen emberi megértéséhez. Ennek köszönhetően a művészettörténet tudománya megfiatalodott, és visszanyerte azokat az elveszített területeket, amelyeket a művészet pozitívista, historizáló, stíluskritikai és nevükben érdek nélküli megközelítésmódjai uraltak. A kép mint múltidéző élvezet tárgya megszenvedte annak a hitnek és koherens értelmezési keretnek az elvesztését, amelynek a létét köszönhette, és amelyből táplálkozott.

A *Kép és kereszténység: Vizuális médiumok a középkorban* katalógus azonban, hasonlóan az ünnepnapokon feltárolt oltárképekhez, megújítja kapcsolatunkat a közös múltunkban rejlő szenttel. Kétféleképpen is. Egyrészt témája a keresztény művészet, a Pannonhalmi Főapátságban megrendezett két tematikusan kapcsolódó kiállítás anyaga (*Ikon és ereklye: Képtisztelet Keleten és Nyugaton*, 2014. március 21. – november 11.; valamint *Kép és kereszténység: Vizuális médiumok a középkorban*, 2014. július 10. – szeptem-

ber 30.). A képek kontextusa fontos, és – ahogy Vársgyői Asztrik püspök és főapát emlékeztet bennünket az előszóban – a pannonhalmi bencések már 996-tól, a monostor alapításától saját múltjuk őrzői voltak. Keresztény örökségüket így most mindenki mint saját szellemi kincsét tallózhatja, elérheti, élvezheti és birtokolhatja. Másrészt, a katalógus szerkesztőjének célja nem pusztán a korszak látásmódjának, hanem gondolkodásmódjának hangsúlyozása is volt. Bokody Péter szerkesztő és kurátor bevezetőjében kiemelte a l’art pour l’art megközelítés elégtelenségét. Hans Belting és előtte David Freedberg fő érdeme, hogy visszavezették a keresztény képekhez azt a művészeti világot, amely róluk többféle, töredezett és sokszor következetlen véleményeket alkotott. A művészeti világ tudósai és tagjai számára, akiket nem érdekelt a teológia, de vonzott a képeknek a modern világban is jelen lévő ereje, egyértelművé vált, hogy ezek a képek mélyen a keresztény rítusokban gyökereznek. Ahogy Belting írja, „a vallás túlságosan is központi valóság volt ahhoz, hogy pusztán magánüggé vagy az egyházak belügyévé váljék, mint napjainkban [...] és így a képeket nem lehet pusztán teológiai tartalmuk felől megérteni” (25. old.). Jó példa a keresztény tárgy és kortárs képelmélet közötti összefüggésekre az, hogy a devocionális kép legtisztább formája, az ikon egyben az ikonikus viszony, a forma és jelentés közötti kapcsolat lehetőségének forrása is. Az ikonok formai struktúrája úgy épül fel, hogy az összesűritett történet vezeti a szemünket. Az ikon megragadja a tekintetet, fókuszált és elidőző szemlélet követel, míg az önkényes értelmezés lehetősége minimális. Mindenekelőtt megteremti a szemtől szembeni, intenzív és egyértelmű kommunikáció lehetőségét az ábrázolttal. A kép teréből ránk irányuló figyelő tekintet az ima választ követeli meg, ahogy a 78. zsoltárban: „Figyelj, én népem az én tanításomra; hajtsátok fületeket számomra beszédeimre.”

A könyvben a kiállított tárgyak katalógustételei mellett kilenc tanulmány olvasható az ereklyék és a képek viszonyáról, valamint a vizuális médiumokról. Varga Mátyás tanulmánya (*A szent kép: a képek megszerzéséről és elvesztéséről a nyugati kereszténységben*) nyitja a kötetet. A vallásos művészet alapvető átalakulását követi nyomon a kora keresztény elutasítástól és elfogadástól a művészet mint önkifejeződés és bemutatás modern fogalmáig. A gondolatmenet összefoglalása helyett pár megjegyzést tesz. Míg Belting számára a reneszánsz volt az a korszak, amikor a vilá-

gi érdekek a művészetet – ellentétben autentikus kulturális értékeivel – saját céljaira kezdték használni, Benjamin szerint a műalkotások aurájának szertefoszlását a fotográfia és a film megjelenése okozta. Mint sok más esetben, a kép története itt is alapvetően a veszteségek történetének mutatkozik. Megfigyelhető a művészettörténet azon igénye, hogy mint a művészet kríziseinek sorozatát határozza meg saját magát, hogy az egész folyamatot apokaliptikus fogalmakkal írja le, „Athéntól Auschwitzig, a városállamtól a koncentrációs táborig” (39. old.). Az utóbbi fogalomra a tanulmány befejező oldalain túlzott figyelem fordul, és talán érdemes együtt olvasni Jacques Derridának a filozófiában meghonosodott apokaliptikus hangnemről írott esszéjével.¹

A tanulmány emlékeztet arra, hogy a krízisek – a kora keresztények kezdeti ellenállása a művészettel szemben, a képrombolás időszaka a VIII. és IX. században, majd a képrombolás a reformáció alatt – mind Keleten, mind Nyugaton hozzátartoztak a keresztény kép fejlődéséhez. Sajnálattal látjuk, hogy a képrombolók új támogatókra lelnek napjaink antidemokratikus rendszereiben. Érthető módon a képrombolásra nagyobb figyelem irányul, mint a képszerűet, a veszteségek számbavétele hangsúlyosabb, mint a képalkotás és képhasználat demokratizálódásának ünneplése, amelyet a reneszánsztól kezdve nyomom követhetünk. Sokszor a kép vitalitására leselkedő veszélynek látjuk, de erre rácafol a modern világ művészetének gazdagsága.

Az ikon Belting számára a képekhez való devocionális viszony paradigmája. A szakadás a keleti és a nyugati művészet között egybeesett az ikonok XII. századi nyugati elterjedésével: hatottak az itáliai művészetre, és sokszor szolgáltak példaként arra, később hogyan függetlenedett az itáliai művészet a *maniera grecától*. Az egyedi műalkotásokra összpontosító kiállításokról gyakran kiszorul a középkori művészet másik központi formája, a narratív művészet, holott retorikailag kiegészíti az ikont. Ezért kérdőjelezhető meg Michel Foucault azon állítása, hogy a barokk korban a „hasonlóság már nem a tudás egyik formája, hanem a hibázás lehetősége volt” (idézve 32. old.). A kép természetét vizsgáló képekről, például ifj. Frans Francken festményeiről vagy Diego Velázquez újra meg újra értelmezett *Udvarhölgyeiről* szóló elemzések figyelmen kívül hagyják – összefüggésben az egyéni kifejezésnek a korábbi középkori művészetben kijelölt helyével – a művészet kétértelmű

és potenciálisan téves értelmezésének számos előzményét és okát. Az allegória nem működik szöveges magyarázat nélkül, az erények és bűnök allegóriái a Scrovegni-kápolnában értelmezhetetlenek lennének Giotto feliratai nélkül, hogy az olyan programokról ne is beszéljünk, mint Ambrogio Lorenzetti *Jó és rossz kormányzása* Sienában. A vizuális hagiográfiák a szövegek segítségével érthetőbbek lennének. Az összetett teológiai és politikai érvek (mint a vézelay-i Magdolna-templom főkapuja) ellenállnak a „szegények Bibliája” sugallta könnyed befogadásnak.

Ahogy Endrődi Gábor emlékeztet tanulmányában, az összetett vizuális érvek hibás olvasásának lehetősége Suger apátot is aggasztotta (121. old.).

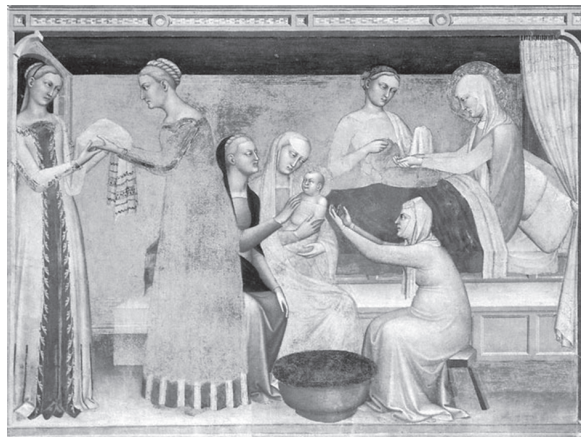
A kép- és az ereklyeimádók (*sepulchrum picturarum adoratores*, ahogy Szent Ágoston mondja) egy tőről fakadnak. A kötet második tanulmánya, *Az ereklyék kultusza a középkorban* Klaniczay Gábor-tól logikusan kapcsolódik az előzőhöz. Az ikonok helyettesítik a távol lévő szent alakját. Belting a

keresztény ikonok ezen funkcióját kitágítva azt állítja, hogy a kép virtuális teste helyettesíti és felváltja az eltávozott testet.² Klaniczay ezzel szemben az ereklyék számos társadalmi funkcióját feltárva nyilvánvalóvá teszi, hogy fontos és értékes halottaik testi maradványait a keresztények nem a beltingi test és kép közötti szimbolikus kapcsolat alapján értelmezték. Az ereklye-test a szent test helyettesítése, akármilyen töredékes is. Az ereklyék imádatán és tiszteletén keresztül a keresztények saját testükkel és a feltámadással kapcsolatos nézeteiket fogalmazták meg. Az ereklyetartók fémfelülete (bőre) a szentek mennyei szépségére utal, olyan képre, amely célként lebeg a hívő szeme előtt. Bár Klaniczay nem tér ki az ereklyék teológiájára, sorra veszi az ereklyék képekével vetekedő, összetett történetének minden fontosabb nyugati állomásait. Ahogy az ikonok politikai játszmák részeivé váltak, úgy az ereklyéknek is megvan a maguk politikatörténete. Klaniczay az ereklyék politikai területét a magyar- és horvátországi kultuszukban vizsgálta, elsősorban Szent Simeon zárai koporsójának és Szent László győri hermájának példáján. Ez kiváló alkalom

1 ■ Jacques Derrida: *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*. Galilée, Paris, 1983.

2 ■ Hans Belting: *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton University Press, Princeton, 2011. 3. old.

3 ■ Martina Bagnoli et al. (eds.): *Treasures of Heaven: Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*. Yale University Press, Cleveland–Baltimore–London, 2011.



Giovanni da Milano: Mária születése
Rinuccini-kápolna, S. Croce, Firenze

volt az emlékanyag széles körű megismertetésére, nem pusztán azért, mert a kiállítás két ragyogó mimetikus ereklyetartót is bemutatott (Zárából, illetve Melkből), hanem azért is, mert a kelet-európai emlékek sajnálatosan kimaradnak a téma nagy kiállításairól (például a British Museum 2011-es kiállításáról³).

Az ereklyekultusz politikai dimenzióit vizsgálja Julia Bokody tanulmánya (*A negyedik keresztes hadjárat és Konstantinápoly kifosztása*). Az alapvetően a negyedik keresztes hadjárat történeti szereplőiről szóló írás emlékeztetünkbe idézi az ereklyék tiszteletében 1204 után bekövetkezett fontos változásokat: az ereklyék elhelyezésének tiszteletére új ünnepnapokat vezetnek be Nyugat-Európában. Jóllehet nemcsak a negyedik keresztes hadjárat adott alkalmat ereklyék elrablására (a velenceiek például az első keresztes hadjáratot is kihasználták erre), kétségkívül mind a keleti, mind a nyugati ereklyetiszteletbe ez avatkozott be a legdurvábban. Az ereklyék nyugati beáramlása felerősítette a velük folytatott kereskedést, új bemutatási stratégiákat hívott létre, a tokjuktól megfosztott „meztelen” ereklyék esetében pedig felvetette az identitás és a jelentés problémáit. Erről és Velencének mint az ereklyeforgalom vezető hatalmának szerepéről több szó is eshetett volna a tanulmányban.

Colum Hourihane *A kép ereje az imádságban és az áhitatban* című írása egy egyszerű, de erős állítással indít, amikor a vallási képet mint az „emberi elme imádságra való legerősebb fókuszát” (78. old.) határozza meg. A kép funkciója vallásos környezetben alapjaiban nem változott. Hourihane emlékeztet arra, hogy VI. Pál pápa újra hangsúlyozta a képek és tisztelőik szoros kapcsolatát, és a „művészet egyetlen céljaként az emberek elméjének áhítatosan Isten felé fordítását” (81. old.) jelölte meg. Foucaultnak a barokk művészet szentképeiről adott téves értelmezését is korrigálja Hourihane azon megjegyzése, hogy „nemcsak XXI. századi szemléletünk akadályoz minket ebben [a megértésben], hanem azon hiányosságunk is, hogy megértsük magának a művészetnek az összetettségét” (80. old.).

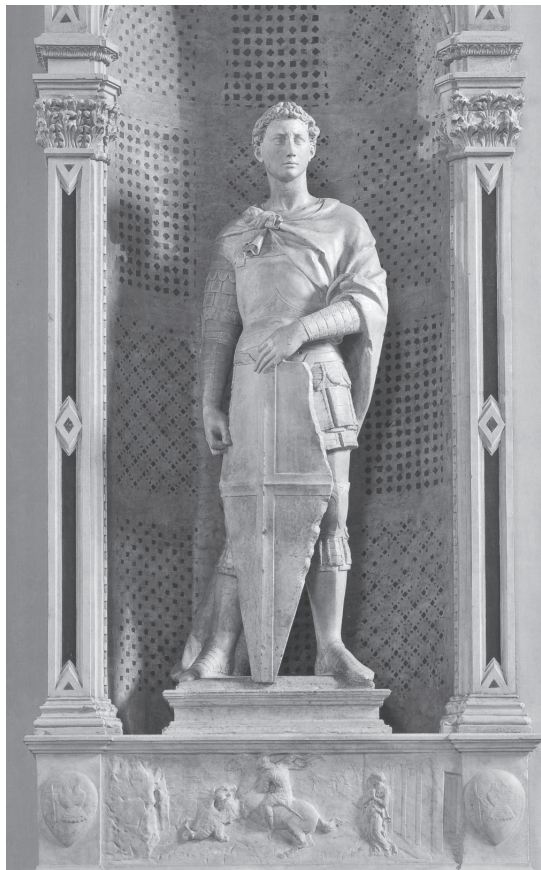
A *Kép és kereszténység: Vizuális médiumok a középkorban* kiállításához öt további tanulmány kapcsolódik.

Egyrészt arról szólnak, milyen immanens módozatai vannak annak, ahogyan az egyes képi médiumok a szent tartalmakat közvetítik, másrészt a médiumok és az őket megalapozó szövegek közötti összefüggésekről. Marina Vicelja-Matijašić a poreči katedrális mozaikjairól ír, Endrődi Gábor Suger apátnak a saint-denis-i üvegablakokra vonatkozó irodalmi rendelkezéseiről, Bokody Péter pedig a falfestészet átalakulásáról a középkori itáliai művészetben. Egymástól nagyon eltérő módon, a saját kutatói pozíciójuknak

megfelelően közelítik meg témájukat. Marina Vicelja-Matijašić a fényt mint a mozaikok immanens jellemzőjét térképezi fel. Felhívja a figyelmet arra, ahogy Potamianosz az áramló fényt a Szentléleknek kiadásához kapcsolja, s hogy Prokopius különbséget tesz a természetes és a mozaikok által visszavert fény között, ami arra is magyarázatot ad, miért használtak a középkori templomokban a mozaikhoz oly sokszor homorú felületet (99. old.). A mozaikokat „sokszor finom arany szőttesekhez” hasonlították (101. old.), utalva a vibráló és intenzív színekben játszó bizánci selyem- és brokátkárpitokra. Ezt a pulzáló fényt nagyra becsülték, mivel Isten jelenlétének érzékibb tapasztalatát kínálta az ő templomában. Endrődi Gábor kiváló tanulmánya Suger írásainak és saint-denis-i műpártolásának gazdag szakirodalmát foglalja össze. Azt javasolja, hogy a művészettörténet-szek térjenek vissza Louis

Grodecki klasszikus írásához az üvegablakokról és azokat az Ó- és Újszövetség összhangja tükrében értelmezzék, „Pál apostol leveleinek vonatkozó helyeire, az ott is megnyilvánuló inkluzív egyházfelfogásra és Saint-Denis ablakainak szotériológiai dimenziójára helyezték a hangsúlyt.” Suger a fényről mint *lux continuá*ról írt, amely úgy hatol át (*perlustravit*) az üvegablakon, mint a Mária méhét átjáró Ige. Vagyis, zárja gondolatmenetét Endrődi, Suger szerint a fény elsődleges jelentése azokra a szentségekre vonatkozik, amelyeket a templom belsejében mutatnak be.

Míg a mozaikok és a festett üvegablakok a középkori művészek, pártolók és közönségük számára a fény anyagivá válásának lehetőségét teremtették meg a szent térben, a valódi freskótechnika (nedves vako-



Donatello: Szent György, Orsanmichele, Firenze

laton végzett *al fresco* munka, szemben a korábbi, a száraz vakolatra *a secco* festés gyakorlatával) Bokody Péter szerint egyben a térhasználat újfajta tudatosságához vezetett el a falfestészetben. 1300 körül a valódi freskó „jelentősen hozzájárult a falfestészet vizuális intenzitásának növekedéséhez” és „a vizuális kifejezés átalakulásához”, az új realiztikus stílus térhódításához (140. old.). Ezt a gondolatot bővebben is kifejthette volna, hiszen a naturalizmus és a kép-
tér meghódítása bonyolultabb kérdés annál, hogy

a száraz és nedves vakolat közötti átmenetből levezethető legyen. A munkaszervezet átalakulása, a középkori *pontate* (ahol a művész nagy falsávokon dolgozhatott hosszabb ideig) lecserélése a *giornatára* (ahol a levakolt felületet még aznap, száradás előtt ki kellett festeni) Giotto idején már bevett gyakorlattá vált. A kérdés az, hogy mi volt a folyamat kiváltó oka: a technika megváltozása vagy a művész, aki ebben meglátta a lehetőséget? Stílusbeli újítások gyakran jelennek meg hagyományos és munkaigényes médiumokban, mint a levegőperspektíva és az optikai effektusok használata Donatellónak az Orsanmichele Szent György szobrához kapcsolódó, Szent Györgyöt és a sárkányt ábrázoló predellaszerű domborművén. Tagadhatatlan azonban, hogy a valódi freskótechnika színeinek intenzitása és tartóssága, szemben a száraz vakolatra festett, könnyen lepergő képeknél sokkal alkalmasabb volt a jóval drágább mozaikokat és üvegablakokat kiváltva a nagyméretű ábrázolásokhoz. A festett falfelületek elszaporodása a templomok temetkezési magánkápolnáiban, amelyeket a tehetős firenzei családok „kisajátítottak”; a hírnév és becsvágy, a *gloria mundana* áhítása, amely például a firenzei Santa Croce-templom vagy a Scrovegni-kápolna freskóinak megrendelőit fűtötte; a megélenkülő érdeklődés a szentek élete és története iránt, amelyeknek köszönhetően a monumentális falképek előzmények nélküli kifejezőeszközzé lettek a magánáhitatnak és a ferences rend önérvényesítésének – mindez együttesen vezetett ahhoz, hogy ez a hagyományos médium szárnyakat kapott. Bokody kitér a falfestészet liturgiai használatára is, ami az elbeszélés és a falképek közötti, hagyományosnak tekintett kapcsolat érdekes kérdését veti fel. Ez a liturgiai használat általában az elbeszélés folyamatának finomhangolásával járt, mint

Assisiben Cimabue *Keresztrefeszítés* falképén (1278–1280) a felső templomban, vagy Pietro Lorenzetti *Evangelista Szent János* oltárán az alsó templomban. Ezek azok a pillanatok, amikor a történetmondás sodrása lelassul, és időt enged a pihenésnek, az imának és a szemlélődésnek. Ezeket a fiktív oltár falképeket, ahogyan Bokody jelzi, hamarosan felváltották a fára festett oltárképek.

Már a középkorban is az újítások és a művészi érdeklődés átalakulásának egyre gyorsuló tempója jellemezte a nyugati művészetet. A szent terek vizuális gazdagságát Szakács Béla *Zsolt Kép és liturgia a középkorban* című érte tanulmánya dolgozza fel, amely foglalkozik a képeknek és az ereklyéknek az oltárhoz és a miséző paphoz viszonyított elhelyezése változásaival és a középkori liturgikus öltözékek és tárgyak sokféle vizuális érdekességével. Emlékeztet arra, hogy bár a keresztény liturgia nem kívánta meg a képek használatát, az erős vizuális hatás a szertartás hatékonyságának kitorölhetetlen része volt. A templomokban tucatnyi szárnyas oltár volt látható, mindegyik legalább két nézetből, hogy csak egy aspektusát említsük meg a vallásos képek meglepően rugalmas rendszerének a szent térben.

Végül, de nem utolsósorban, a kötetet Laura Cleaver *Diszített imakönyvek* tanul-

mánya zárja. Írását, hasonlóan a könyv többi fejezetéhez, magas színvonalú, világos és informatív gondolatmenet jellemzi. Az angol–magyar párhuzamos szöveggel megjelentetett könyv gazdag anyagot fed le, akár két kötetre elegendőt is. A biztos szakmai tudás, az alapos végjegyzetek, a gazdag illusztrációk és az egyes kiállított tárgyak szakirodalmát koncentráltan feldolgozó katalógus sok szakértőt vonz majd. Az érdeklődő olvasó hálás lesz a zsargonától és hermetikusan utalásoktól mentes nyelvtől, amely sokszor terhelő a képelméleti munkákat. A diákok gazdagodnak majd az egyes témák alapos feldolgozásaiból és a szakkifejezések magyarázataiból. Számomra remek egyetemi oktatási anyagnak bizonyult ez a kötet. Segíti elosztatni a ködöt, amely megüli az elmét, amikor olyan tudósok szövegeivel szembesül, akik túlságosan sokat tudnak a középkori művészet túlságosan sok kérdéséről. □



Baroncelli-kápolna Taddeo Gaddi freskói
S. Croce, Firenze