

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 rendezettnék
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 művészettörténeti szakirodalom a tipológikus kompozíciós elvet követő műalkotások kiemelkedő példajaként tart számon. A vallási képekben gyakran domináló emocionális elem helyett ezúttal – a kompozíciós struktúra elemzése révén – a logikai–racionális elem kognitív megközelítésű vizsgálata kerül középpontba. A vallási eszméből eredeztethető ikonográfiai rendszer elemzését követően szemiotikai, kognitív aspektusból értelmezem a kompozíciót.

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 keletkezési évként, Wernher prépostot megrendelőként⁴ és Verduni Nikolaust alkotóként.⁵ Az eredetileg az ambót (szószéket) díszítő zománc képsorozatot a templom leégése után 1331-ben Stephan von Syrendorf prépost⁶ oltárképpé alakíttatta át, hat képpel (két három-három elemből álló függőleges képcsoporttal) kiegészítette, 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 utoléró nyugati

¹ SZENT ÁGOSTON 2006. XVI. 26. fejezet

² BARROW 1998. 46.

³ Az Ágoston-rend az augustinusi regulát (396) követő katolikus szerzetesrendek közös elnevezése. A lelképásztori tevékenység mellett a nevelő és tudományos tevékenységre is nagy hangsúlyt fektettek, az Ágoston-rendi kanonokok (a káptalan, a püspök tanácsadó testületének tagjai, élükön a préposttal) a székesegyházi iskolák vezetésében is szerepet játszottak.

⁴ A művészek az alkotás során a tudós, jól tájékozott teológusok útmutatásait követték; az oltár felirata Wernher prépostot emeli ki név szerint; Buschhausen 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. század határán alkotó lotharingiai ötvösművész, fő műve a Klosterneuburgi oltár (eredetileg ambo) zománckép-ciklusa. A Háromkirályok ereklyetartója, Verduni Nikolaus és műhelye alkotása 1181–1230 között készült (Köln, székesegyház), vö. MAROSI 1972. 253–255.

⁶ Stephan von Syrendorf prépostsági időszaka: 1317–1335.

alkotás; mind a képek rajzolata mind technikai kivitelezése egyaránt rendkívül magas szintű munka.

A Verduni oltár, azon kívül, hogy a korszak egyik legjelentősebb műve, 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 meditatívén 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 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 ígélet 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 (a legismertebb: Ádám mint Krisztus típusa/prefigurációja 'előképe': Róm 5,14).¹⁰ De több evangéliumi rész is erősíti a tipológiai értelmezés létjogosultságát, például a Lukács evangélium következő része: „(Jézus) Aztán Mózesen kezdve az összes prófétánál magyarázta nekik, amit az Írásokban róla írtak. [...] Be kell teljesednie mindannak, amit rólam Mózes törvényében, a prófétákban és a zsoltároknak írtak.” (Lk 24,27,44) A páli tipológia elemzésekor Goppelt a Róm 5,12–19 és az 1Kor 10,1–11 részeket emeli ki, melyekben a „típus/„típosz”, antitípus/„antitíposz” és a tipikus/„típikosz” kifejezések egyes ó- és újszövetségi események összefüggéseire utalnak.¹¹

Ez a tipológiai elv – a zsidó eszkatológia várakozásából és a kereszténység kialakulásának történeti viszonyaiból eredő jellegzetesség – a középkori képciklusok sokaságán¹² megjelenik, de talán sehol sem olyan következetesen, mint a Verduni oltáron. A tipológia alkalmazása azokban az időszakokban került előtérbe, amikor az egyház olyan eretnek tanokkal vette fel a harcot, amelyek megkérdőjelezték az ószövetségi hagyomány keresztény legitimitációját, pl. az

⁷ GOPPELT 1992. 54.

⁸ FRYE 1996. 149–157.

⁹ FABINY 1988. 5–6. FRYE 1996. 153–158.

¹⁰ Róm 5,14: „...a halál Ádámától Mózesig úrrá lett azokon is, akik nem vétkeztek a törvényt megszegve, mint Ádám, az Eljövendőnek előképe.”; 1Kor 10,11: (ótestamentumi történetekkel kapcsolatban) „Mindez előkép a számunkra, a mi okulásunkra írták meg, akik a végső időben élünk.”; Kol 2,17: (ótestamentumi kultikus ünnepekkel kapcsolatban) „Hiszen ezek csak árnyékai a jövődönnek; a valóság Krisztusban van”; vö.: FABINY 1988. 25–27. CHADWICK 1999. 266.

¹¹ BULTMANN – RAD – GOPPELT 1996. 52–57.

¹² A 14–15. századi *Biblia pauperum*, valamint a *Speculum Humanae Salvationis* kötetek képcsoportjai is a tipológiai szerkesztést követik.

antijudaizmus legmarkánsabb megfogalmazása, a 2–4. század között működő gnosztikus markionizmus elítélésekor. A katolicizmus az apostoli hagyományt követve eretneknek nyilvánította a Markion tanait, és ragaszkodott a Pál állásfoglalásához, amely – Goppelt szavaival – „az egész Szentírást e két vezérszó, »ígéret« és »típus« megadott keretében egységnek látja.”¹³ A 4. századi manicheizmus tanait felelevenítő, német területeken is terjedő, 12. századi katar nézetekkel szemben a tipológiai képciklusok szintén az Ó- és Újszövetség egységét, összefüggését hangsúlyozták.¹⁴

A Verduni oltár ikonográfiai rendszere

Az oltár tipológikus ikonográfiai programja három párhuzamos sávban 51 (az 1181-es, eredeti képciklusban 45) zománcképből és újszövetségi jeleneteket mutat be sajátos csoportosításban.¹⁵ A bibliai események e hármasságát Szent Ágoston tipológiai rendszerére vezethető vissza, amely szerint a Szentírásban szereplő három történelmi kor szorosan összefügg. Az első korszak az *ante legem*, a Mózesi törvények előtti időszak, a második a *sub lege*, a Mózesi törvények utáni kor; e két korszak az üdvtörténet előzménye, ígérete. A harmadik történelmi korszak a *sub gratia*, a kegyelem korszaka, Jézus története, vagyis az üdvtörténet beteljesedése. Az *ante legem*, *sub lege*, *sub gratia*, *in pace* kifejezéseket Szent Ágoston a Rómaiaknak írt Pál-levél központi gondolatának, a törvény és a kegyelem kérdésének (Róm 3,20¹⁶) 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 történelmi/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 tipológikus történetfelfogást transzformálta át látványná, vizuális kommunikáció során befogadható vallási üzenetté. Wernher prépost, aki az oltárkép felirata szerint megbízta az ötvösművészt a zománc-kompozíció megalkotásával, a kompozíció struktúrájában érvényesítette az ágostoni tipológiai elvet.

Mindezek mellett a nyugati egyházművészetben a vizuális művészetekkel szemben támasztott Szent Gergely-i didaktikus igénynek is megfelel az oltár,

¹³ GOPPELT 1992. 55.

¹⁴ BLOCH IN FABINY 1988. 198.

¹⁵ A Klosterneuburgi oltár méretei: az egyes zománcképek (aranyozott rézlapok) 11,6 cm széles; 14,6 cm magas; oltár magassága: 108,5 cm (faráma nélkül); teljes szélesség: 504 cm (oltárszárnyak 120,5 cm; középső oltárrész: 263 cm).

¹⁶ Róm 3,20–22: „Mert a törvény szerinti tettek senkit sem tesznek előtte igazgá, 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 Vö. Jávor Andrea: *A szabad akarat és a kegyelem szerepének változásai Szent Ágoston korai Római levél kommentárjának tükrében.*

<http://ganymedes.lib.unideb.hu:8080/dea/bitstream/2437/2349/1/Szakdolgozat_J%EF%BF%BD%EF%BF%BDvor%20Andrea.pdf> Letöltés: 2009.01.25.

hiszen képciklusba foglalva, „a tanulatlan szemlélő” számára is „olvasható” képekben jelenítette meg a bibliai történeteket.¹⁸ Azaz a kép és szöveg kapcsolata, az *ut pictura poesis* elvnek¹⁹, valamint a középkori képi reprezentáció kérdéskörének elemzéséhez is kiindulópontul szolgálhat a Verduni oltár biblikus narratív képsorozatból és szöveg-elemekből álló kompozíciója. Latin feliratok is szerepet játszanak a kompozíció egészében (a sávok és az 51 zománckép kereteként, valamint néhány képben mondatszalgként), bár ez a szerep nem domináns, hiszen nem a képek illusztrálják a szöveget, hanem a képeket egészítik ki a képcímek és a magyarázó szövegek. (Ld. 5., 6. ábra) 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 közvetíti. Az egyes képek és az őket magyarázó szövegek önmagukban pusztán mozaikoknak tekinthetők, amelyeknek egybeilleszkedő egésze hordozza a fő jelentést. A narratív bibliai képtémákat ugyanis olyan geometriai rendszerbe komponálták, amely képes megjeleníteni a tipológikus gondolati–logikai elvet. A kompozíció elemzéséhez megkerülhetetlen az ikonográfiai program áttekintése. (Ld. 3. ábra)

Az oltár képmezőjében egy vízszintes (I., II., III. sáv) és egy függőleges (17 három elemből álló képcsoport) vizuális rendszer 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* „kegyelem alatti” korszak jelenetei elevenednek meg, Jézus története az Angyali üdvözletől az Utolsó ítéletig. Ebben a vízszintes ciklusban döntő többségében a kronológiai rend érvényesül – a Lukács és Máté evangéliumok eseményei nyomán. Krisztus életének időrendje tehát a középső (II.) vízszintes sávban az egész mű központi rendszerező alapelvének tekinthető.

A II., kronológikus sáv közepén látható a Keresztre feszítést ábrázoló zománctábla (II.9. kép), amely egyben a teljes kompozíció szimmetrikus középpontja. (Ld. 4. ábra) Ez az egyetlen jelenet, amelynek háttérében egy geometrikus jel, egy rombusz-forma, az egész monumentális kompozíció fókuszpontja látható. Ez a kompozíciós elem kiemeli ennek a jelenetnek a központi jelentőségét a keresztény világképben, hangsúlyozza világtörténelmi, üdvtörténelmi csúcspontként való felfogását, a katolikus teológiának megfelelően. A vízszintes és a függőleges olvasat a kereszt formát, a keresztény kultúra központi szimbólumát idézi föl. A központi kép fölötti bibliai utalás szintén tipológikus, a Dán 9,26 -ból ered:

¹⁸ Nagy Szent Gergely pápa Massilia püspökéhez írt levelében fogalmazott így a 6. sz. végén: „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.

¹⁹ MITCHELL 2008. 48, 129.

„Post haec occidetur Christus („megölnék egy Fölkentet“). A Keresztre feszítés 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. kép). (Ld. 4. ábra) 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 elől haladó férfi visszatekint a szőlőfürtre, ő képviseli az Ószövetséget, míg a szőlőfürt mögött haladó figura előre tekint a szőlő irányába, ő testesíti meg az Újszövetséget.

A központi, egymás alatt elhelyezett hármass képcsoport 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 hármass 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 legelső sorban törvényt, árnyba borultan, / míg a középső sorban szent kegyelem kora ott van.”²⁰ Eszerint az Újszövetség egy-egy történést meg-elevenítő középső képet az Ószövetség hozzárendelt, felette és alatta ábrázolt eseménye előre jelezte, de csak jelképesen, mintegy „árnyékként”. Azaz például az Angyali üdvözlethez, a középső sáv első képéhez (II.1. kép), mint antitípushoz a törvény előtti korszakból ószövetségi típusként (előképként) az Ábrahámhoz látogató három angyal története, azaz Izsák születésének megjövendölését rendelték hozzá (I.1. kép); a Mózesi törvények utáni korszakból pedig Sámson születésének megjövendölését (III.1. kép). (Ld. 5, 6. ábra) A vízszintesen futó oltárfelirat egyik részlete ekképpen világít rá erre az összefüggésre: „Mit próféták hajdan, zengve homályos alakban / mondtak, lám, a teremtő szent Fiaként Lejövendő / végbevívé tisztán...”²¹

Viszont a felső és az alsó sávok 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, 4. ábra) 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 története, Mózes története a Sínai hegy előtt, valamint a József és a Noé-történet 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

²⁰ MAROSI 1997. 327–328.

²¹ MAROSI 1997. 327–328.

vízszintes, hanem a függőleges struktúrában értelmezendők. Ennek az összetett (függőleges és vízszintes) olvasatnak a jelentőségét erősíti, hogy a kettős irány Northrop Frye tipológiát elemző egyik gondolatmenetében is megfogalmazódik: „A tipológia olyan jövődöbéli események felé mutat, amelyekről úgy vélik, hogy transzcendálják az időt, tehát függőlegesen is megemelkednek, nemcsak vízszintesen haladnak előre.”²² A Verduni oltár kompozícióját e meghatározás alapján is a keresztény tipológiai elv tökéletes képi reprezentációjának értékelhetjük.

A teljes kompozíció belül különleges szerepe van a nyitó zománctáblának, a felső sáv első képeinek, amely Ábrahámot ábrázolja és a három angyalt, valamint magába foglal egy kéziratkeercset 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 kompozíció szimbolikáját magában rejt: ahogy Ábrahám számára három férfi jelent meg, de ő csak egyetlen istent imádott²³, a keresztény szemlélő szintén három képsort lát egyszerre, de mindegyikük a középsőre vonatkozik, amelyik, mint antitípus, beteljesíti egyesíti, integrálja a felette és alatta megjelenő ószövetségi típusokat. 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”.²⁴ A Szentháromság misztériumának jelzése is lehet a három kompozíció-sávban megnyilvánuló egység, mint az egyetlen hitigazság hangsúlyozása.²⁵ Az Ábrahám és a három férfi/angyal-jelenetet az ún. Ószövetségi Szentháromság ikonográfiai típus szöveghagyományaként értelmezték, amelyre a bizánci ikon-művészet egyik jellegzetes képtípusa is visszavezethető.²⁶ Ábrahám jelentőségét a Pál apostol Rómaiaknak írt levele is kiemeli, eszerint ő nem csupán „testi ósatyánk”, 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 „Ábrahám kebele” ikonográfiai típussal²⁷ történő megjelenítése, a kezdő képpel együtt kiemeli az ábrahámi monoteizmus jelentőségét, a keresztény egység-háromság tanának jegyében (I.17. kép). (Ld. 8. ábra)

Az oltár monumentális kompozíciójában, az egyes zománckép-elemek elrendezésében számszimbolikai utalások rejlenek, amelyek a biblikus-keresztény világszemléletből eredeztethetők. A jobb és a bal oltárszárny 3 sorában 4–4 zománckép található: összesen 12 kép mindkét szárnyon, amely a keresztény számszimbolikában hangsúlyos, valamint tipológikus jelentést is hordoz (Izrael 12 törzsére, a *sub gratia*-korszakban a 12 apostolra, és a nekik megfeleltetett ún.

²² FRYE 1996. 152.

²³ Vö. SZENT ÁGOSTON 2006, 390.

²⁴ SZENT ÁGOSTON 1985. 39–43., 209., 226., 410.; vö. SZENT ÁGOSTON 2005. 72.

²⁵ FABINY 1992. 90.

²⁶ Az ún. Ószövetségi Szentháromság ikon-típus legismertebb példája Andrej Rubljov Szentháromság ikonja. Vö. LAZAREV 1975.

²⁷ Az „Ábrahám kebele” ikonográfiai típus az evangéliumi szöveghagyományból ered: az üdvözült lelkeket ölben tartó pátriárka ábrázolása a szegény Lázár történetére (Lk 16,19), valamint ugyancsak a mennyország értelmében a Mt 8,11-re vezethető vissza.

12 kisprófétára utal). (Ld. 6. ábra) A 3 sáv a Szentháromság számát jelzi („A hármas a teremtő száma”²⁸), a függőleges 4-es felosztás pedig ugyancsak szerepel a keresztény tipológiai gondolkodásban: a 4 evangélista és a nekik megfeleltetett 4 nagypróféta száma. Az 1331-ben kialakított középső oltárfal struktúrája is hordoz számszimbolikát, itt a Szentháromságra utaló 3-as szám a fő rendező elv: összesen 3 db 3 x 3-as egységre tagolható a kompozíció: 5–6–7. képelem az első; 8–9–10. a második; 11–12–13. a harmadik hármas egység. (Ld. 3. ábra) A középső, 8–9–10-es képcsoport mutatja be a Passió történetét: ez a kompozíción belüli központi helyzet természetesen összhangban áll a tartalmi hangsúllyal is. A Keresztre feszítés jelenete a 14. században kialakított struktúrában a középső vízszintes sor 9. képe, amely a 3 x 3 szorzata. A középkor irodalmát, építészetét és zenei komponálását is áthatotta az ilyen típusú, keresztény jelentéssel felruházott számszimbolika, gondoljunk Dante Isteni Színjátékára, hogy csak a legismertebb példát említsük a hármas rendezőelv következetes alkalmazására.

1331-ben tehát éppen a Passió-tematika bővült oly módon, hogy a Verduni Nikolaus által készített Keresztre feszítés kép elé beillesztették a „Krisztus elfogatása”, illetve mögé a „Levétel a keresztről” jeleneteket, és 2–2 tipológiai képtémát kapcsoltak hozzájuk (I.,II.,III.8.; I.,II.,III.10 képcsoportok). A kiegészítő zománcképek az ugyancsak tipológiai szimbolika alapján kialakított *Biblia pauperum*²⁹ kötetek képtémáit követi.³⁰ A képet elemző kutatók egybehangzóan állítják, hogy ezek a későbbi beillesztések mind művészi, mind tipológiai szimbolika tekintetében elmaradnak az eredeti mű kimagasló színvonalától.³¹ (Ld. 7. ábra) Az oltár következetes tipológiai rendszerén 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 szimbolika erőltetett. Például a Levétel a keresztről (II.10. kép) előképei az Éva leszakítja az almát a tiltott fáról (I.10. kép) és Jerikó/Ai királyának levétele a fáról, a Józs 8,9 nyomán (III.10. kép). A tiltott gyümölcs és Ai királyának választása, mint a halott Krisztus testének típusai, önkényes, mesterkéltnél, hiányzik belőle minden autentikus, valódi belső összetartozás. Ezzel szemben a Sírbatétel (II.11. kép) képtéma ószövetségi előképe az *ante legem* sávban a Józsefet kútba dobják testvérei (I.11. kép), a *sub lege* sávban pedig a Jónás és a hal története (III.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)

²⁸ SZENT ÁGOSTON 2001. 109.

²⁹ A *Biblia pauperum* feltehetőleg az alsópapság számára készített tipológiai képeket tartalmazó teológiai segédkönyv-csoport, amelyek a 13–15. sz.-ban keletkeztek, feltehetően a katar és valdens-típusú, Ószövetséget tagadó eretnekmozgalmakkal szembeni egyházi fellépés jegyében. Vö.: *Az esztergomi Főszékesegyházi könyvtár negyvenlapos Blockbuch Biblia pauperuma*. Magyar Helikon, 1966. Budapest; *Biblia Pauperum és előtte a Vita et Passio Christi képei a Szépművészeti Múzeum kódexében*. Európa Kiadó, 1988. Budapest.

³⁰ Bloch In FABINY 1988. 198.

³¹ FABINY 1992. 91.

A három sáv felső részén, az árkád-motívumok közötti részekben emberalakok mellképei jelennek meg: az *ante legem* (I. sáv) jelenetei között angyalfelek. 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. (Ld. 3. ábra) A III., *sub lege* sáv zománcképei között női figurák sorakoznak, összesen 22, erényt megtestesítő allegorikus figura. Nevüket ugyanúgy felirat jelzi, ahogy a prófétákét. Mondatszalogot 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 oroszánt győz le, az alatta ábrázolt Sámson jelenet tükörképeként, tőle eggyel jobbra *Iustitia* (Igazságosság) látható mérleggel a kezében. (Ld. 9. ábra)

A *sub lege*-sáv oroszlánal harcoló Sámsont ábrázoló zománctáblája (III.12. kép) 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. 9. ábra) 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 tipológikus képelemei a stilizált árkádsor-motívum alkalmazásával tagozódnak racionális strukturáló rendszerbe, amely elősegíti a kompozíció táblázat-szerű áttekinthetőségét, a tipológiai elv vizuális érvényesítését. Az oltár két szervező alapelve – a függőleges tipológikus és a II., kronológikus sáv – ennek az architekturalis rendszernek a révén szerveződik egységbe. Verduni Nikolaus monumentális zománckép-kompozíciója, mint kommunikatív jelenség, tehát a vizualitás eszköztárával közvetít vallási eszmét, ennél fogva szemiotikai és kognitív dimenziója is lehet az értelmezésnek. Az ikonográfiai kompozíció tehát 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 a képi/ikonikus kategorizálást.³²

³² HORÁNYI Özséb: Az ikonikus kategorizálásról (http://hps.elte.hu/events/makog10_abs.html)
Letöltés: 2006.09.15.

John Searle filozófus az emberi tudat elemzése során hangsúlyozza, hogy a tudatállapot egyik alapvető sajátossága éppen az, hogy mindig strukturált. A látás során pl. a tudati élmények eleve koherens egésszé strukturálódnak (amelyet a pszichológia alaklélektani kutatásai is igazolnak). Az emberi tudatra jellemző alakfelismerési képesség, az ismétlődő alakzatok felismerése és osztályozása, a világ jelenségeinek megismerésében–osztályozásában tölt be kiemelkedő szerepet.³³ Mindez tehát az alapvető emberi kognitív folyamat eredménye, ezért a strukturáltság a tudatosan alakított vizuális kompozíciókban – a sámán-dob rajzolatoktól kezdve a világvallások képi hagyományáig – jellegzetes és gyakori jelenség (a modern művészetben a strukturáltság tudatos kerülése szintén jelentéshordozó szereppel bírhat).³⁴

A verduni oltárkép-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.³⁵ Szemiotikai fogalommal kifejezve a legfőbb jelentéshordozó ebben az esetben a szintaktikai viszony³⁶ – hiszen a képi jelek/képelemek egymáshoz való viszonya, a jelek/elemek sajátos kombinációja hozza létre a vizuális kommunikáció üzenetét.³⁷ 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 alapján dolgozták ki az ikonográfiai programot, ezért csak ennek ismeretében tudja a néző/befogadó az érzékelt oltárkép látványát értelmezni, újra gondolati modellé alakítani, ezt pedig a strukturált kompozíció teszi lehetővé.³⁸

Nyelvészeti kutatásoknak köszönhetjük azt a felismerést is, hogy a nyelvtani elemeknek ugyanolyan fontos a szerepük, a jelentésben, mint a lexikális elemeknek.³⁹ Derek Bickerton hangsúlyozza, hogy maga a nyelv is alapvetően reprezentációs rendszer, tehát új világot hoz létre, nem pedig a valóság tükrözője.⁴⁰ Ebben a megközelítésben a rendszerezés, beleértve a fogalmi–nyelvi és képi rendszerezést, az emberi elme reprezentációs sajátossága.⁴¹ Sőt, maga az emberi intelligencia

³³ 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.

³⁴ SEARLE 2000. 82.

³⁵ NÁNAY 2000. 132–141.

³⁶ A szintaxis (gör. 'összerendez') a nyelvészetben a mondatban, a szavak mondatokká rendezésének szabályszerűsége. „A szintaxis a dolgok gondolati modelljén belül relatív viszonyok elrendeződése.” CALVIN 1997. 79.

³⁷ BÁLVÁNYOS – SÁNTA 2000. 32–33.

³⁸ CALVIN 1997. 85.

³⁹ BICKERTON 2004. 63.; vö. CALVIN 1997. 67–93. (Ld. 5. fejezet: A szintaxis mint az intelligencia alapja)

⁴⁰ BICKERTON 2004. 55.

⁴¹ „Valójában azzal, hogy a világot valamilyen rendszerezésre redukáljuk, bizonyos megszorításokat kényszerítünk a jelenségekről kialakított reprezentációinkra.” BICKERTON 2004. 230.

eleve „az analógiák, metaforák, hasonlatok, példázatok és gondolati modellek világa.”⁴²

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 reprezentációs képesség, valamint a látás, a vizuális érzékelés törvényszerű folyamatai biztosítják, ez határozza meg és egyben határolja be az alkotás művészi, 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.⁴³

A középkori keresztény művészetben – a Verduni oltárképben kiváltképpen – egyértelmű egy előzetes gondolati/fogalmi–nyelvi modell, az ágostoni hármastipológiai rendszer, amely alapján megformálták a zománcozott vizuális tipológiai szimbolikáját. A képi reprezentáció így külső emlékezeti architektúráként funkcionál: érzékelhető, realiztikus 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 mimesis”.⁴⁴

A Verduni oltár kiemelkedő példája a vizuális reprezentációnak, amely több aspektusból is jellemezhető. A befogadás során az első 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. ábra) Az oltár elmélyültebb tanulmányozása során, az ikonográfiai tematika felfejtésével érzékelhetjük, hogy a kompozíció dinamikus egységbe vonja a mimetikus narrációt (a bibliai jelenetek sorozatát) és a gondolati–tartalmi (teológiai–dogmatikai) elemet, azaz a tipológiai elvet, amelyek a kompozíció geometrikus 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 képtantropológia elméletek szerint a kép a szimultaneitást képviseli, míg az írás és a zene a szekvencialitás, a sorba rendeződő, folyamatos érzékelés dimenziójában érvényesül.⁴⁵ Ugyanakkor a Verduni oltár összetett, 51 önálló képelemből (valamint latin feliratokból és 66 kiegészítő figurából) álló kompozícióként egyszerre érvényesíti a szimultaneitást és a szekvencialitást. 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 zománckép kiemelt szerepét. Ugyanakkor a három párhuzamosan futó, lineárisan értelmezhető, 3×17 elemből álló képcik-

⁴² CALVIN 1997. 106.

⁴³ DONALD 2001. 249–252.

⁴⁴ DONALD 2001. 324.

⁴⁵ WULF 2007. 267.

lus az olvasáshoz hasonlóan balról jobbra történő értelmezési folyamattal dekodolható. A függőleges képcsoportok összefüggéseinek értelmezése ugyancsak a szekvencialitással, az ó- és újszövetségi történetek ismeretében, hermeneutikai olvasattal tárulhat fel.

A vizuális kommunikáció hatékonyságát nem csak az összetett kompozíció növeli, hanem az a tény is, hogy a kép mentes a nyelv korlátaitól, egyfajta nemzetköziség, időtlenség, ugyanakkor életteliség jellemzi. Kepes György szavait idézve „(a vizuális nyelv)... A statikusan verbális fogalmat a dinamikus képanyelv érzéki elevenségével képes életre gerjeszteni.”⁴⁶ Talán éppen ezért lehet érdekes a Verduni oltár, a román stílus kiemelkedő művészeti emléke a mai szemlélő számára is, mivel a korszak vallási eszméit közvetíti, érzékelhetővé teszi azt a képzőművészet eszközeivel, a vizuális kommunikáció és az emberi kogníció működésének különleges példaként.

Irodalom

BARROW, JOHN

1998 *A művészi világegyetem*. Vince Kiadó, Budapest.

BÁLVÁNYOS HUBA – SÁNTA LÁSZLÓ

2000 *Vizuális megismerés, kommunikáció*. Balassi Kiadó, Budapest.

BICKERTON, DEREK

2004 *Nyelv és evolúció*. Gondolat, Budapest.

BLOCH, PETER

1988 *A tipologikus művészet*. in FABINY Tibor szerk. *A tipológiai szimbolizmus. Szöveggyűjtemény a bibliai és az irodalmi hermeneutika történetéből*. JATEPress, Szeged, 189–199.

BULTMANN, RUDOLF – RAD, GERHARD VON – GOPPELT, LEONHARD

1996 *Tipológia és apokaliptika*. Hermeneutikai Kutatóközpont, Budapest.

BUSCHAUSEN, HELMUT

1980 *Der verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im stift Klosterneuburg*. Wien.

CALVIN, WILLIAM

1997 *A gondolkodó agy. Az intelligencia fejlődéstörténete*. Kulturtrade Kiadó, Budapest.

CHADWICK, HENRY

1999 *A korai egyház*. Osiris kiadó, Budapest.

DONALD, MERLIN

2001 *Az emberi gondolkodás eredete*. Osiris Kiadó, Budapest.

FABINY TIBOR

1988 *Előképés beteljesülés: a tipológiai szimbolizmus a hermeneutika történetében*. in FABINY Tibor szerk. *A tipológiai szimbolizmus. Szöveggyűjtemény a bibliai és az irodalmi hermeneutika történetéből*. JATEPress, Szeged, 5–21.

⁴⁶ KEPES 1979. 6.

FABINY TIBOR

1992 *The Lion and the Lamb*. Macmillan, London.

FRYE, NORTHROP

1996 *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom*. Európa Kiadó, Budapest.

GOMBRICH, ERNST

1972 *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Gondolat Kiadó, Budapest.

GOPPELT, LEONHARD

1992 *Az Újszövetség theológiája 1–2*. Református Zsinati Iroda, Budapest.

HORÁNYI ÖZSÉB SZERK.

2003 *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Typotex Kiadó. Budapest.

KEPES GYÖRGY

1979 *A látás nyelve*. Gondolat, Budapest.

LAZAREV, VIKTOR

1975 *Középkori orosz festészet*. Magyar Helikon, Budapest.

MAROSI ERNŐ

1972 *A román kor művészete*. Corvina Kiadó, Budapest.

MAROSI ERNŐ SZERK.

1997 *A középkori művészet történetének olvasókönyve*. Balassi Kiadó. Budapest.

MITCHELL, WILLIAM

2008 *A képek politikája*. JATEPress, Szeged.

NÁNAY BENCE

2000 *Elme és evolúció*. Kává Kiadó, Budapest.

SEARLE, JOHN

2000 *Elme, nyelv és társadalom*. Vince Kiadó, Budapest.

SZENT ÁGOSTON

1985 *A Szentháromságról*. Szent István Társulat, Budapest.

2001 *A keresztény tanításról*. Paulus Hungarus – Kairosz Kiadó, Budapest.

2006 *Az Isten városáról*. III. Kairosz Kiadó, Budapest.

WULF, CHRISTOPH

2007 *Az antropológia rövid összefoglalása*. Enciklopédia Kiadó. Budapest.

Elektronikus források

Horányi Özséb: *Az ikonikus kategorizálásról*

<http://hps.elte.hu/events/makog10_abs.html> Letöltés: 2006.09.15.

Jávor Andrea: *A szabad akarat és a kegyelem szerepének változásai Szent Ágoston korai Római levél kommentárjának tükrében*.

<http://ganymedes.lib.unideb.hu:8080/dea/bitstream/2437/2349/1/Szakdolgozat_J%EF%BF%BD%EF%BF%BDvor%20Andrea.pdf> Letöltés: 2009.01.25.

THE VISUAL REPRESENTATION OF A RELIGIOUS CONCEPT:

The Typological Composition of the Verdun Altar

This paper examines Nikolaus von Verdun's enamel altar, a work of art created at the end of the 12th century based on typological symbolism. Following the typological system devised by Saint Augustine, the altar combines scenes from the Old and New Testaments into a monumental composition.

By examining the altar, this paper seeks to explore the possibilities of visually rendering and representing religious concepts and mental constructs in a powerful manner, and also raises the question of how the patterns and processes of the cognitive apparatus, vision and visual perception enable and, at the same time, determine the artistic and compositional repertoire of art.