

PIOTR SKUBISZEWSKI

A „Dicsőség királya” titulus

A „Dicsőség Királya” titulus a Bibliában csupán egyszer tűnik fel, a héber Biblia 24., illetve a Septuaginta és a Vulgata 23. zsoltárában, a 7–10. sorban. A Septuaginta változatában a héber *MélékH HaKaBoD* megfelelője a βασιλευς της δοξης, Szent Jeromosnál pedig a *rex gloriae*.¹

A zsoltár, melyet szerzője több – szám szerint három – forrásból készített a zsidók száműztesből való visszatérése után, egy bizonyos, eddig azonosítatlan ünnephez kötődött.² A zsoltár befejezése (7–10. sor), ahol a „Dicsőség Királya” titulus feltűnik, két kórus párbeszédként hangzott, és akkor kellett énekelni, amikor az ünnepi menet a Templom elé érkezett. Az egyik kórus megparancsolta az ajtók szemöldökfáinak, hogy emelkedjenek meg, hadd mehessen be a kapun a „Dicsőség Királya”, és amikor a második kórus megkérdezte, ki az, azonnal válaszolt: IHVH TSaVoTH, a Hadak Istene (κυριος των δυναμεων a Septuagintában, *dominus virtutum* a Vulgátában), ez ő, a „Dicsőség Királya”. A KaBoD, a dicsőség (δοξα, *gloria*), ez a kifejezhetetlen isteni tulajdonság, mely a Bibliában Isten hatalmának szinonimája, itt szorosan kapcsolódik Királyságához.³

Igaz, hogy a „Dicsőség Királya” titulus nem jelenik meg az Újtestamentumban, de talá-
lunk egy közeli megnevezést, a „Dicsőség Urát” (κυριος της δοξης, *dominus gloriae*) Szent Pál első Korinthusiakhoz írott levelében (1Kor2,8). Itt Krisztusra vonatkozik: „... mert ha megismerték volna (ti. Isten bölcsességét), nem feszítették volna meg a dicsőség urát.” Az apostol itt közvetlen kapcsolatot teremt az Ószövetség istenét körülvevő dicsőség és Fiának Passiója között.⁴ Ez a gondolat magának Krisztusnak a tanítását követi. Jézus szólt így tanítványaihoz az emmausi úton: „Avagy nem ezeket kellett-e szenvedni Krisztusnak, és úgy menni be az ő dicsőségébe?” (Luk.24,26). Passiójának kezdetekor pedig, amikor Júdás elvonult az Utolsó vacsoráról, ünnepélyesen bejelentette: „Most dicsőítetek meg az embernek Fia, az Isten is megdicsőítetek ő benne.” (Ján.13,31).⁵ Szent Pál az idézett helyen a Kereszt

¹ Itt szeretném megköszönni Lucien-Jean Bord (bencés) atyának, hogy bevezetett a héber biblia világába, és tudásával lehetővé tette, hogy jobban megértsem a 24. (23.) zsoltár jelentőségét az ősi Izraelben.

² Lásd erről a kérdésről: La Sainte Bible. Texte latin et traduction française. Dir. L. Pirot, V. Psaumes, Paris, 1937. 85–88.; Pedersen, J.: Israel, Its Life and Culture. IV. Oxford–London–Köbenhavn, 1940. 437–438.; Pouchard, E.: Le Psautier. Traduction littérale et explication historique. I. Psaumes. 1–75. Lyon, 1949. 112–9. („Bibliothèque de la Faculté de Théologie de Lyon”, 3.); Maillot, A.–Lelievre, A.: Les Psaumes. Commentaire. Első rész: Psaumes 1–50. Genf, 1962. 154–8.; Lucien-Jean Bord atya szerint a Templom restaurálás utáni felszenteléséről emlékezik meg a szöveg. A magyar Biblia-idézetek Károli Gáspár fordítását követik – a ford.

³ Lesetre, H.: „Gloire de Dieu”. Dictionnaire de la Bible. III. Paris, 1910. col. 251–2.; Mollat, D.: „Gloire”. Vocabulaire de la théologie biblique. Dir. X. Léon-Dufour, 2. kiadás, Paris, 1970. 506–507.; Lásd még Bord, L. J.: „Dieu seul est Roi. Le regne de Dieu d’après le Psaume 93”. Cedrus Libani, 52 (június), 1995. 12–4.

⁴ A 24. (23.) zsoltárbeli „Dicsőség királya” és az 1.Kor 2,8 közötti kapcsolatról lásd Moule, C. F. D.: „The Influence of Circumstances on the Use of Christological Terms”. Journal of Theological Studies, N. S. 10. 1959. 253. és 260–262.; Rose, A.: „Attolite portas, principes, vestras...” Aperçus sur la lecture chrétienne du Ps 24 (23)B”. Miscellanea liturgica in onore di San Eminentia il Cardinale Giacomo Lercaro. I. Roma–Paris–Tournai–New York, 1966. 456. (a továbbiakban: Rose)

⁵ Vö. Márk 10., 35–40.

doxológiai értelmezését foglalja össze.⁶ A Kereszt szorosan kapcsolódik Krisztus dicsőségéhez. Az apostol a Megfeszítettben a győztes és megdicsőült Krisztust látja. Krisztus a Keresztfán és a Dicsőség Királya így egyggyé olvadnak.

II. A „Dicsőség Királya” az exegézisben, a liturgiában és az apokrif irodalomban

A 24. (23.) zsoltárt sokféleképpen kommentálták az egyházatyák⁷ és a középkor egyházi írói,⁸ de a keresztény értelmezés alapgondolata mindenkinél ugyanaz: a zsoltár a Messiás dicsőségét jelenti, tehát a „Dicsőség Királya” titulus Jézus Krisztusra vonatkozik. A leggyakoribb értelmezés az, amely a Dicsőség királyának bevonulását lakhelyére Krisztus mennybemenetelével azonosítja.⁹ Ez az értelmezés, melyre első tanunk Jusztinosz (megh. 165 körül), nyomtatta rá a bélyegét a liturgiára is.¹⁰ A 24. (23.) zsoltár szavai bekerültek a Mennybemenetel vesperálásának énekelte idiomáinak közé. A zsoltárból bőven merítő *O Rex gloriae* előéneket ugyancsak az ünnepek liturgiájába vezették be Nyugaton. Az írott források a 8–9. századig visszanyúlóan tanúsítják ezt, de a szokás bizonyosan korábbi ennél.¹¹ Ezen magyarázat és liturgikus alkalmazása szerint a 7. és 9. sorban említett kapuk az Ég kapui, melyek megnyílnak Krisztus előtt, midőn visszatér az Atya mellé.¹² Egy 5. századi afrikai prédikáció pontosan tükrözi ezt a gondolatot.¹³

A zsoltár magyarázatának ez a fő vonulata¹⁴ és liturgikus használata Krisztus végső dicsőségére tette a hangsúlyt, és nyilvánvalóan a Megváltó örök királyságának gondolatából szár-

⁶ Vö. még Daniélou, J.: *Théologie du judéo-christianisme*. 2. kiadás, Tournai-Paris, 1991. 327–332. (a továbbiakban: Daniélou)

⁷ Ezen zsoltár magyarázatáról a patrisztikában lásd Neale, J. M. – Littledale, R. F.: *A commentary on the Psalms from primitive and medieval writers and from the various office-books and hymns of the Roman, Mozarabic, Ambrosian, Gallican, Greek, Coptic, Armenian and Syrian Rites*. I. London, 1884. (újranyomás: 1976.) 334–7.; Kroll, J.: *Gott und Hölle. Der Mythos vom Descensuskampfe*. Berlin–Leipzig, 1932. 46 skk. („Studien der Bibliothek Wartburg”, 20.); Daniélou, J.: *Bible et liturgie. La théologie biblique des Sacrements et des fêtes d’après les Pères de l’Église*. Paris, 1951. 409–404. („Lex Orandi”, 11.); Beskow, P.: *Rex Gloriae. The Kingship of Christ in the Early Church*. Stockholm–Göteborg–Uppsala, 1962. 103–106.; Lásd Rose 458–464., 467–8.; Daniélou 322–6.

⁸ Leclercq, J.: „Les psaumes 20-25 chez les commentateurs du haut moyen âge”, *Richesses et déficiences des anciens psautiers latins*. Roma–Citta del Vaticano, 1959. 221-3. („Collectanea Biblica Latina”, XIII.) (a továbbiakban: Leclercq)

⁹ Lásd ennek kapcsán S. G. Tsuji kiváló tanulmányát: „Destruction des portes de l’enfer et ouverture des portes du Paradis: à propos des illustrations du Psaume 23, 7-10 et du Psaume 117, 19-20”. *Cahiers Archéologiques*, 31. 1983. főképp 7 skk. (a továbbiakban: Tsuji)

¹⁰ Mercenier, E.: *La prière des églises de rite byzantin*, II.2. *Les Fêtes*. Chevotogne, 1948. 336., 338–9. Vö. Tsuji 9. 17. jgy.

¹¹ Leclercq 221. 13. jgy. Erről az antifonáról és a kéziratokról lásd Hesbert, R. J.: *Corpus antiphonarium officii*. III. *Invitatoria et antiphonae*. Roma, 1968. 376. („*Recrura Ecclesiasticarum Documenta, Series maior. Fontes*”, IX.)

¹² Lásd Szent Ágoston megfogalmazását: *Et introibit rex gloriae, ut ad dexteram Patris interpellat pro nobis*. Aurelii Augustini: *Enarrationes in Psalmos I-L*. Turnhout, 1956. 136. (CCL, XXXVIII) (a továbbiakban: Enarrationes) Ennek az interpretációnak ikonográfiai vonatkozásait kiválóan elemzi Tsuji 9–10.

¹³ Verbaeken, P.: *Oraisons sur les cent cinquante psaumes. Texte latin et traduction française de trois séries de collectes psalmiques*. Paris, 1967. 68–9. („Lex Orandi”, 42.)

¹⁴ Tanulmányunkban figyelmen kívül hagyjuk a zsoltár alkalmazását minden olyan dogmatikai vagy liturgikus kontextusban, mely semmilyen közvetlen hatással nem lehetett a Krisztus-ábrázolások kialakítására. Elsősorban a karácsonyi Vigília olvasmányaira és a templomszentelési szövegekre gondolunk itt; lásd erről Rose 473–478.

mazott.¹⁵ Mégis a zsoltár kommentárai és az azt felhasználó liturgikus szövegek már egészen korán elckezdik hangsúlyozni a „Dicsőség Királya” diadalának eredetét jelentő dogmatikai realitás szerepét: ez az ő győzelme a halálon és egyben az ő saját halála. Tertullianusnál (kb. 160–220 után) találjuk a legkorábbi szöveget, mely a „Dicsőség Királya” titulust Krisztus Passiójához köti. Tertullianus szerint a Krisztus fejére helyezett töviskoszorú (Máté27,29) az Égi Királyságát jelenti, és ő a 24. (23.) zsoltárbéli megnevezést Krisztusra vonatkoztatja.¹⁶ A halálon győző, megváltó Krisztus és dicsőséges királysága közötti tartós kapcsolat létrejöttében azonban a Pokol lerombolásának nagy témája játszott a legfontosabb szerepet. Az összekapcsolást tartalmazó különféle szövegek a 24. (23.) zsoltárban említett kapukat a Pokol és a halál kapuival azonosítják. Egyik is, másik is a Megváltó halála által nyílik ki. A „Dicsőség királyának” Krisztust hívják, aki leszáll a halál birodalmába, hogy összetörje a Pokol kapuit, és megszabadítsa az igazakat. Ebből a nézőpontból az elnevezés összegzi a Megváltó művének teljességét: Halálát és Feltámadását.

Nazianoszi Szent Gergely (329–390) XLV. húsvéti homíliájában annak a magyarázatnak a fő vonalát követi, mely szerint a Dicsőség királyának bevonulása városába előképe Krisztus dicsőséges fogadtatásának az Égben, de kibővíti azt és pontosítja: Krisztus Passiója által szerzte meg a győzelmet az emberiség számára, és már győztesként szállt alá a Pokolba, mielőtt dicsőségesen az Égbe emelkedett volna. Szerinte a győztes ruhái elfedik a „szenedéstől elkínzott és átlénygült testet”.¹⁷

A zsoltárkommentárok között ennek az értelmezésnek az egyik legrégebbi példája a korábban Athanasziosz,¹⁸ ma Jeruzsálemi Hészükhiosz művének tartott *De titulis Psalmorum* (5. század első fele).¹⁹ Az értelmezést Szent Ágoston (354–430) fejlesztette tovább a zsoltárhoz írt kommentárjában. A hippói püspök nemcsak párhuzamot von a Pokol kapuinak és az Ég kapuinak lerombolása között, hanem az ellentétet is kiemeli a tündöklő győzelem és a győztes megalázkodása között: „*Quis est iste rex gloriae? Dominus fortis et potens, quem tu infirmum et oppressum putasti.*”²⁰

Cassiodorusnál (kb. 485–580) szintén fontos szerepet játszik e téma, a Pokol kapuinak a „Dicsőség Királya” általi lerombolása.²¹ Zsoltárkommentárjában egész fejezetet szentel Krisztus győzelmének az Ördög felett és a *Rex Gloriam* titulushoz, mely a győztes mindenhatóságát fejti ki. A *tituli psalmorum* legkorábbi sorozatában, mely az 5–6. századból származik, már nem is említik az Ég kapuit, csak a bűnét és a Pokolét.²² Az itt szereplő *titulus* a 24. (23.) zsoltárt Krisztus megváltó művének szemszögéből nézi, és nem beszél a Mennybemenetelről.

¹⁵ Leclercq 221.

¹⁶ Tertulliani: Opera, II. Opera montanistica. Turnhout, 1954. (CCL, II.) 1064. (*De Corona*, XIV, 4.)

¹⁷ Gregorii Theologi: „Opera”. Migne, P. G., 36. col. 657–658. Francia fordítás: Saint Grégoire de Naziane: Homélie XXXVIII, XXXIX, XL, I, XLV, XLI. Bevezető Th. Becquet, fordította E. Devolder. Namur, 1962. 155–6.

¹⁸ „De titulis Psalmorum”. Migne, P. G., 27. col. 731–2.

¹⁹ Erről az attribúcióról és Hészükhioszról lásd R. Devreesse: Les anciens commentateurs grecs des Psaumes. Citta del Vaticano, 1970. 243–301. („Studi e Testi”, 264.) Lásd még Hesychius de Jerusalem–Basile de Seleucie–Jean de Beryte–Pseudo-Chrysostome–Leonce de Constantinople: Homélie Pascales (cinq homélie inédites). M. Aubincau, Paris, 1972. 91. („Sources chrétiennes”, 187.)

²⁰ Enarrationes 136.

²¹ Magni Aurelii Cassiodori: Expositio psalmorum I–LXX. Turnhout, 1958. 218–219. („Corpus Cristianorum. Series Latina”, XCVII/II, 1.) Cassiodorus szintén beszél a „Dicsőség királya” nyilvánvaló tehetetlenségéről.

²² Salmon, P.: Les „Tituli Psalmorum” des manuscrits latins. Roma–Citta del Vaticano, 1959. 58. („Collectanea Biblica Latina”, XII.)

A „Dicsőség Királya” titulushoz ez a felfogása átkerült a liturgikus szövegekbe. Ahogy Robert F. Taft megjegyezte, a bizánciak a 24. (23.) zsoltárt többféle – az ünnepkörben igazán gyakori – bevonulási ceremóniába is bevezették.²³ A 24. (23.) zsoltár (antifonikus ének formájában) már a 6. században a konstantinápolyi Nagy Bevonulás szertartás részét alkotta.²⁴ Eutíkhiosz pátriárka (552–565 és 577–582) felszólalt az ellen, hogy a „Dicsőség Királya” titulust az adományozó körmenetek kapcsán használják. Szerinte a kifejezést nem lehet a meg nem szentelt kenyérre vonatkoztatni, csakis az eukharishtiában jelenlévő Krisztusra. Alapvető teológiai érv támogatta ezt a kritikát.

Misc alatt, amikor a kórus a Kherubikont énekelte, az anafórát megelőző áldozati himnusz, a pap az *Ουδεις αξιος* („Senki sem méltó”) kezdetű imát recitálta.²⁵ Az ima szövege valószínűleg Szent Baszileuszról (330–379 táján) származik, de csak fokozatosan vezették be a két szertartásrendbe, előbb Baszileuszéba, majd Joannész Khrizosztomoszéba.²⁶ A pap, aki elismeri, hogy méltatlan Krisztus szolgálatára, az alázat és a magasztalás szavait intézi hozzá. Az oltáron fogadott Urat már az első sortól kezdve *βασιλευς της δοξης* -nek nevezi, és az ima megragadó képpé teljesedik, egyrészt a szeráfoktól körülvevett, a kerubok trónján ülő Úr örök dicsőségének víziójává, másrészt a pap és az áldozat Krisztus Önfeláldozásának emlékévé. A „Dicsőség Királya” titulus ebben az alapvető eukharisztikus imában szorosan kapcsolódik a miscben megújuló Kálvária-hegyi Áldozat gondolatához.

Itt utalunk arra, hogy a *Kherubikon*-t azalatt éneklék, míg a pap halkán recitálja az *Ουδεις αξιος* imát. A kórus az égi hatalmakat szimbolizálja, melyek a Szentháromságnak és „mindenek Királyának, akit láthatatlanul kísér az angyalok serege”,²⁷ dicséretét zengik. A Krisztus dicsőségére énekelte himnusznak és a földi Áldozatára való emlékezésnek ezt a szoros kapcsolatát megjelöljük néhány húsvéti homíliában, így például Theodorosz Sztouditésznél (759–826): „Legvégül tehát a Dicsőség Királyát a keresztnek és a halálnak engedték át, és a fára szegyezték őt, akit a kerubok és szeráfok himnuszai énekelve dicsőítenek, és akit az erények és az angyalok összességé imád”.²⁸

A „Dicsőség Királya” titulus és a szenvedés a Kereszten itt elválaszthatatlanok egymástól.

A latin világban *Descensus Christi ad infernos* címen ismert s a középkor folyamán a Pílatus-aktákhoz (másként „Nikodémosz evangéliumá”-hoz)²⁹ csatolt apokrif evangélium volt az a mű, amely a legnagyobb mértékben hozzájárult a halált legyőző Krisztus és titulusa, a „Dicsőség Királya” közötti szoros kapcsolat kialakításához. A szöveget, melynek váza feltehetően az apostoli atyák korából származik, az 5. században görögül írták,³⁰ de az apokrif

²³ Taft, R. F.: *The Great Entrance. A History of Gifts and other Pre-anaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom.* Roma, 1975. főképp 108 skk. („*Orientalia Christiana Analecta*”, 200.) (kiváló problémavázlattal). (a továbbiakban: Taft)

²⁴ Taft 83–86. és 98–118. Lásd még legutóbb Paprocki, H.: *Le mystère de l'Eucharistie. Genèse et l'interprétation de la liturgie eucharistique byzantine.* Paris, 1993. 270 skk. (a továbbiakban: Paprocki)

²⁵ A *Kherubikon*-t a Nagytemplom eukharisztikus liturgiájába 573–574 táján vezették be; lásd Taft 83.

²⁶ Taft 119–148.; Paprocki 274–282.

²⁷ A *Kherubikon* francia fordítását lásd Mercenier, F.: *La prière des Églises de rite byzantin. I. L'office divin, la liturgie, les sacrements.* Amay-sur-Meuse, 1937. 231–2.

²⁸ Theodori Studitae: *Opera omnia.* Migne, P. G., 99. col. 715–6. Hálásan köszönöm Jean Michaud-nak a szöveg francia fordítását.

²⁹ Az erről az apokrif evangéliumról szóló munkák száma kivételesen magas. Három alapvető bibliográfiából merítünk: Stegmüller, F.: *Repertorium Biblicum medii aevi, I: Initia biblica. Apocrypha. Prologi.* Madrid, 1950. 105–6., 148–153.; Altaner, B.–Stuiber, A.: *Patrologie. Leben, Schriften und Lehre der Kirchenväter.* Fribourg–Basel–Wien, 1978. 8. kiadás. § 37.7., 127–8.; *Clavis apocryphorum Novi Testamenti. Cura et studio Mauriti Geerard, Turnhout, 1992. 43–46.* (Corpus Christianorum [szám n.]

³⁰ de Tischendorf, C.: *Evangelia apocrypha.* Leipzig, 1876. 2. kiadás, 323–332. (a továbbiakban: Tischendorf)

evangélium, melyet igen korán több nyelvre, latinra két változatban is³¹ lefordítottak, széles körben elterjedt a keresztény világban.³² Ez az apokrif irat határozta meg a keresztények gondolatait Krisztus megjelenéséről a halál birodalmában. Ottléte a hit dogmája volt, már Péter első levele (3,18–20) említi, és szerepel a legkorábbi hitvallásokban is,³³ de sohasem vált ünnepélyesen kihirdetett és kevésbé vitatott hittétellé.³⁴ A „Jézus alászállása a Pokolba” elmeséli Krisztus dicsőséges bevonulását a földalatti világba, ahol Sátán és Hádész uralkodnak, hogyan semmisül meg a holtak feletti hatalmuk, és végül leírja az igazak megszabadulását és visszatérését a Paradicsomba. Szerzője a mű középpontjába állította a 23. (24.) zsoltár 7–10. sorát, ahhoz a részhez illesztette, mely leírja Krisztus győztes bevonulását a Pokolba. A zsoltár szövege az csemény szereplői közti párbeszéddé alakul. Amint az angyalok bejelentették a „Dicsőség Királya”-nak, a „Harcok bátor urának” bevonulását, a bronzajtókat összeroppantak, a vasrácsok összetörték, és minden halott megszabadult láncaitól (21,3).³⁵ A győzedelmes Krisztust hétszer hívják itt a „Dicsőség Királya”-nak. A titulus ebben az apokrifben szorosan kapcsolódik Krisztus halálához a Keresztfán. Hádész így szól a Sátánhoz: „Fordulj vissza és lásd, nem maradt számomra több halott. Mindazokat, akiket megnyertél a tudás fája által, visszavette tőled a Kereszt. [...] A »Dicsőség Királya«-t akarván megölni, magadat ölted meg”.³⁶

Krisztus kereszthalálából ered diadala a Pokolban, így tehát a „Dicsőség Királya” titulus, mellyel szólítják, Passiója miatt illeti meg.³⁷

A „Jézus alászállása a Pokolba” narratív magja a *Cum rex gloriae* antifóna által került be a latin egyház húsvéti liturgiájába.³⁸ A darab, mely bőven idézi az apokrif szavait, a halál lerombolását a „Dicsőség Királya” által, a szabadítójukat váró igazak örömét éneklie meg: „*Cum rex gloriae Christus infernum debellaturus intraret, et chorus angelicus ante faciem eius portas principum tolli praeciperet, sanctorum populus, qui tenebatur in morte captivus, voce lacrimabili clamaverat: advenisti desiderabilis, quem expectabamus in tenebris, ut educeres hac nocte vinculos de claustris. Te nostra vocabant suspiria; te larga requirebant lamenta; tu factus es*

³¹ Tischendorf 389–432.

³² A szöveg a *Legenda aurea*-ba is bekerült. Vö. de Voragine, Jacobi: *Legenda Aurea, Vulgo Historia Lombardica*. rec. Th. Graesse, Vratislaviae, 1890, 3. kiad., cap. LIV (52), 242–5.

³³ Lásd Denziger, H.–Schönmetzer, A.: *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. Fribourg, 1976. 36. kiad., no 16., 23.

³⁴ Quillicet, H.: „Descente de Jésus aux enfers”. *Dictionnaire de Théologie catholique*, IV. Paris, 1911. főképp col. 572 és col. 578. skk.

³⁵ A francia fordítás a következő munkából átvéve: *Évangiles apocryphes. Réunis et présentés par F. Quéré*, Paris, 1983. 156. (a továbbiakban: *Évangiles*) (A magyar fordítás a francia alapján készült – a ford.)

³⁶ *Évangiles* 157.

³⁷ Lásd D. I. Pallas kivételesen szerencsés megfogalmazását könyvében: *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – Das Bild*. München, 1965. 228. („*Miscellanea Byzantina Monacensia*”, 2.) (a továbbiakban: Pallas)

³⁸ Erről az antifónáról és liturgikus használatáról lásd Chevalier, U.: *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*. I. Louvain, 1892. No. 4103., 246.; Marbach, C.: *Carmina Scripturarum scilicet antiphonas et responsoria ex sacro Scripturae fonte in libros liturgicos Sanctae Ecclesiae Romanae derivata*. Strassbourg, 1907. 540–541.; Wilmart, A.: *L'ancien cantatorium de l'église de Strasbourg. Manuscrit additionnel 23922 du Musée britannique*. J. Walter jegyzetével. Colmar, 1928. 36., 102–106.; Lengeling, E. J.: „Unbekannte oder seltene Ostergesänge aus Handschriften des Bistums Münster”. *Paschatis solemnities. Studien zu Osterfeier und Osterfrömmigkeit*. Dir. B. Fischer, J. Wagner, Basel–Fribourg–Wien, 1959. 215–227. (a téma eddigi legmélyebb elemzésével); Andrieu, M.: *Les ordines romani du haut moyen âge*. V. Les textes (suite) *Ordo L*. Louvain, 1961. 113–114. („*Studi e testi*”, 227.)

*spes desperatis, magna consolatio in tormentis.*³⁹ („Amikor Krisztus, a „Dicsőség Királya” harcra készen belépett a Pokolba, és az angyalok kórusa megparancsolta a fejedelmek kapuinak kinyílását, a haláltól még fogva tartott szentek népe könnyezve kiáltotta: Eljöttél, kit kívánunk, kit vártunk a homályban, hogy megszabadíts bennünket, lebilincselteket börtönünkből ezen az éjclen. Sóhajaink hívnak Téged, Te lettél kétségbeesettségünkben a reménység, kínjaink nagy vigasztalása.”)

Az antifóna, ahogy Emil Joseph Lengeling véli, talán Karoling-kori. Használatát a húsvéti rituáléban a római egyházbeli *Ordo L*-je és a német-római Pontifikálé tanúsítja, e két alapvető liturgikus gyűjtemény, melyeket Mainzban állítottak össze 950 táján, s ezt követően gyorsan elterjedtek egész Nyugat-Európában. Kezdetben a húsvétvasárnapi misét megelőző reggeli körmenet alatt énekeltek az antifónát. Ennek állomása Rómában a Santa Maria Maggiore-templom volt. A 12. századtól az antifóna üzenete nagyobb hangsúlyt kapott az *Elevatio Crucis* (és/vagy *Hostiae*) szertartásának megjelenésével, mely jelentősen gazdagította a húsvétreggeli körmenetet, és hamar átalakult liturgikus drámává.⁴⁰ Ezentúl a menet Krisztus sírjához vonult, ahonnan a szolgálattevő pap elvette a Nagypénteken elhelyezett keresztet (néha a szentségtartót, gyakran mindkettőt), és segédcitől kísérve a templom főoltáráig vitte. A szertartás különféleképpen bonyolódhatott egyházközségek és századok szerint. Az antifónát énekelhették akkor, amikor a pap kihozta a keresztet (és/vagy az ostyát) a sírból, vagy a ceremónia végén is, és ilyenkor a szertartást vezető felmutatta a résztvevőknek Krisztus e képét. De bármilyen volt is az antifóna pontos helye a rítusban, a Dicsőség Királyának a szertartás alatt megénekelte győzelme a résztvevők számára a Megfeszített képéhez (és/vagy a szentségtartóhoz) kapcsolódott, melyet kihoztak a sírból. Az *Elevatio Crucis* (és/vagy *Hostiae*) Krisztus feltámadását szimbolizálta, s elméleti csúcspontja, záróköve az antifóna volt.

III. A „Dicsőség Királya” és a zsolttárillusztációk

Igen meglepő, hogy Krisztus királyságának témája, melyet a 24. (23.) zsolttár 7–10. versében fedezett fel az exegézis és a liturgia, kevés nyomot hagyott az ezt a szöveget illusztráló krisztológiai ábrázolások között. Ma már elég könnyű kezelni ezt a problémát, a Suzy Dufrenne által felállított ikonográfiai téma-listának,⁴¹ Rainer Kahsnitz nyugati zsolttárillusztálásnak szentelt munkáinak⁴² és Sahoko G. Tsuji kiváló tanulmányának köszönhetően, melyben a zsolttárban említett kapuk témájával foglalkozik.⁴³ A 9–11. századi bizánci pszalteriumokban a 24. (23.) zsolttár illusztrációi a szöveget Krisztus Mennybemenetelére vonatkozó kommentárokhoz igazodnak. A Mennybemenetel legrégibb ikonográfiája határozta meg lényegileg ezeket az ábrázolásokat, és csak az Ég nyitott kapuinak motívuma alkotja ezen zsolttár exegézisének egyedi sajátosságát. A szemből, állva, hosszú ruhában ábrázolt Krisztus alig különbözött a Megváltó hagyományos képmásaitól. A 14. századi szláv ortodox zsolttárillusztációk az exegézisnek azt a vonalát követik, miszerint a zsolttár a Pokol lerombolását

³⁹ A francia fordítás O. Rousseau nyomán: „La Descente aux Enfers dans le cadre des liturgies chrétiennes”. La Maison-Dieu, 43. 1955. 118. (A magyar fordítás Székely Melinda segítségével a latin szöveg nyomán készült – a ford.)

⁴⁰ Lásd főképp Young, K.: *The Drama of the Medieval Church*. I. Oxford, 1933. (javított kiadás 1962.) 149–177.; vö. Berger B.-D.: *Le drame liturgique de Pâques du Xc au XIIIe siècle*. Liturgie et théâtre, Paris, 1976. 76–80. („Théologie historique”, 37.)

⁴¹ Dufrenne, S.: *Tableaux synoptiques de 15 Psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte*. Paris, 1978.

⁴² Kahsnitz, R.: *Der Werdener Psalter in Berlin*. Ms. theol. lat. fol. 358. Eine Untersuchung zu Problemen mittelalterlicher Psalterillustration. Düsseldorf, 1979. („Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland”, 24.) (a rovábbiakban: Kahsnitz)

⁴³ Tsuji 5–33.

jelenti bc. A kép tehát a „Jézus alászállása a Pokolba” ikonográfiáját követi, az apokrifekből származó hagyományos motívumokkal: a Pokol összetört kapui, a feltámadt Krisztus, akit fénylő mandorla vesz körül, és az igazak, akik fogadják a Megváltót.⁴⁴

Az Alászállás egy különleges változatát figyelhetjük meg a stuttgarti Karoling pszalteriumban, melyben Krisztus a Pokol még zárt kapuinak nekifeszülve jelenik meg (Württembergische Landesbibliothek, cod. Bibl. Fol 23, fol. 29vo).⁴⁵ Az utrechti zsolotárskönyvben Krisztust harcosként ábrázolják, egy város kapuinál (Bibliothek der Rijksuniversiteit, cod. script. eccl. 484, fol 13 vo).⁴⁶ A jelenet tehát a *Dominus fortis et potens, Dominus potens in proelio*-t (8. sor) ábrázolja, aki az igazak városának *portae aeternales*-én készül átjutni.

A zsolotár illusztrációi között igen ritkák az olyan, Krisztust a „Dicsőség Királya” titulus krisztológiai értelmének megfelelően, királyságának jelvényével ábrázoló, melyek ne utalnának egyben a „Descensus” témájára is. Odbert saint bertin-i apát (986–1007) zsolotárskönyvében, melyet 1000 táján készítettek (Boulogne, Bibliothèque Municipale, ms. 20, fol. 29 vo), a zsolotárt egy koronás, pajzzsal és zászlós lándzsával felfegyverzett Krisztus képe nyitja.⁴⁷ A Megváltó feje fölé helyezett felirat a nyolcadik sorból származik, és *Dominus potens in proelio*-ként nevezi meg őt, s egy másik felirat, *victoria*, a zászló értelmét adja meg. Bár nincs felirat, amelyik jelzné, a korona biztosan a 7–10. sorbeli „Dicsőség Királya”-val azonosítja Krisztust. Hasonlóképpen ábrázolja egy a 11. század második feléből Bury St Edmunds-ból származó kézirat (Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Reg. lat. 12, fol. 37 vo).⁴⁸ Itt Krisztust, az „erős hadakozó Urat”, a királyt a zsolotár utolsó sorai mellé rajzolták, királyi díszre így még jobban megfelel az elhelyezésnek.⁴⁹

Egyetlen zsolotárillusztrációt sem ismerünk, melyet a „Dicsőség Királya” titulus mint felirat kísérne.⁵⁰ Megtaláljuk viszont a titulust a Krisztus-ábrázolások három nagy ikonográfiai családjának képein. Ezek: 1. a Trónoló Krisztus és a *Pantocrator*, 2. a Megfeszített Krisztus 3. az imago pietatis (Christ de Pitié).

IV. A „Dicsőség Királya” és a Trónoló Krisztus, illetve a *Khristos Pantokrator* ábrázolások

Három olyan művet említhetünk, melyek Krisztus-ábrázolása együtt tartalmazza az isteni mindenhatóság gondolatát és a „Dicsőség Királya” feliratot: a milánói Sant' Ambroggio ap-

⁴⁴ A „Descensus” ikonográfiájáról legutóbb: Kartsonis, A.: *Anastasis. The Making of an Image*. Princeton N. J., 1965.

⁴⁵ *Der Stuttgarter Bilderpsalter*. Bibl. fol. 23. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Facsimile Lichtdruck, Stuttgart, 1965.

⁴⁶ de Wald, E. T.: *The Illustrations of the Utrecht Psalter*. Princeton–London–Leipzig, 1932. 14. XXI. kép.; Dufrenne, S.: *Les illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien*. Paris, 1978. 102, 36.11-es kép. („Association des Publications près les Universités de Strasbourg”, 161.)

⁴⁷ (J. Porcher): *Bibliothèque Nationale. Les Manuscrits a peintures en France du VIIe au XIIe siècle*. Paris, 1954. 52. No. 111. (bibliográfiával); Kahsnitz; Kahsnitz: „Der christologische Zyklus im Odbert-Psalter”. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 51. 1988. 33–125.

⁴⁸ Temple, E.: *Anglo-Saxon Manuscripts 900–1066*. London, 1976. 100–102. No. 84. („Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles”); Alexander, J. J. G.: „Psalter aus Bury St. Edmunds”. *Biblioteca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter*. Oktober 1992 bis 10. Januar 1993. Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln, Köln, 1992. No. 17., 104–107.; Ld még erről a 24. (23.) zsolotárt illusztráló rajzról Verdier, Ph.: „Dominus potens in proelio”. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 43. 1982. 35–106., 55. kép.

⁴⁹ A rajzot egy korábban írt szöveg mellé illesztették, ami jelzi, hogy az illuminátor pontos ikonográfiai formulát akart alkalmazni a „Dicsőség királya” kifejezésre. – Egy részlet különbözteti meg ezt az ábrázolást az Odbert-zsolotárskönyv Krisztusától: a tonzúra teszi világosan a Feltámadás Krisztusává a Megváltót.

⁵⁰ A 24. (23.) zsolotár illusztrációit kísérő feliratokról lásd Tsujii 10 skk.



1. kép

Ambrus életéből: Szent Ambrus misét cerebrál Milánóban, s eközben megjelenik Tours-ban, illetve Szent Márton temetése a milánói püspök jelenlétében. A felirat (O BACHAE [...] TIC ΔΩZHS) éppen Krisztus feje felett, az IC XC rövidítés után található.

A mozaik mai állapota számos középkori és modern átalakítás és restaurálás eredménye, s ez igazán nehezé teszi datálását. Anyaga és stilisztikai jellemzői vegyes jellegűek.⁵² Itt nem tudjuk bemutatni a műemléket elemző szakirodalom különféle álláspontjait, és saját vizsgálódásaink sem jutottak túl a távolból történő megfigyelés szintjén. Lehetségesnek véljük azonban az eredeti kompozíció körvonalazását, főként Francovich Géza korábbi és Carlo Bertelli frissebb kutatásaira támaszkodva. Úgy tűnik, hogy a legfontosabb ikonográfiai elemek, Krisztus, a két patrónus és a két legendajelenet a 9. század második harmadából, közepé tájáról származik (II. Angilbert püspöksége 824–859). Carlo Bertelli kétféle stílus nyomait fedezi fel ezeken. Az első az angyalokon és a narratív jeleneteken megfigyelhető ahhoz a hellenisztikus tradícióhoz kötődne, mely Castelseprióban is megjelenik. A második, mely Krisztusra és a két védőszentre jellemző, inkább egyfajta hieratikus nyelvezethez kötődne, melyhez hasonlót a műstairi freskókon találunk. Bertelli a görög nyelvű feliratok megjelenését, melyek nemcsak Krisztust, hanem a két arkangyalt és a temetési jelenet Ambrusát is kísérik, a görög kultúrának a Karoling birodalomba való behatolásával magyarázza.

A görög feliratokban, különösen abban, amelyik Krisztus dicsőséges királyságát definiálja, sok a hiba és a latin betű.⁵³ Fontos megjegyezni, hogy ezeket Krisztus feje körül cso-

⁵¹ A két első példát már idézte Pallas 229., 694. jgy. A szerző ezekhez a példákhoz hozzávette még a Biblioteca Apostolica Vaticana egyik bizánci pszalteriumának egy miniatúráját (cod. gr. 752, fol. 27vo), de az ezt kísérő felirat nem említi a „Dicsőség királya” címet. Erről a miniatúráról lásd a 62. jegyzetet.

⁵² Legfőképp a következő munkákból merítünk: de Francovich, G.: „Arte carolingia ed ottoniana in Lombardia”. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 6. 1942/44. 175–181. (a kérdés akkori mérlegével). (a továbbiakban: Francovich); Elbern, V. H.: *Der karolingische Goldaltar von Mailand*. Bonn, 1952. 48–9.; Arslan, E.: „L’Architettura romanica milanese”. *Storia di Milano*. III. *Dagli albori del comune all’incoronazione di Federico Barbarossa (1002-1152)*. Milano, 1954. főképp 397–402.; Salvini, R.: „La pittura dal secolo XI al XIII”, 637–8.; Bertelli, C.: „I mosaici a Milano”. *Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo. Atti del 10o Congresso Internazionale di Studi sull’Alto Medioevo*. Milano, 26–30 settembre 1983., Split, 1986. 343–7.; Bertelli, C.: „San’Ambrogio da Angilberto II a Gotofredo”. *Il millennio ambrosiano: la città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*. Dir. C. Bertelli, Milano, 1988. 54–58., 79–80.; Elbern, V. H.: „Riflessi della dignità imperiale di Milano nell’arte altomedioevale”. *Felix temporis reparatio. Atti del convegno „Milano capitale dell’impero romano”*, Milano 8-11 marzo 1990. Milano, 1992. 398.

⁵³ Észreveszünk például egy H-t a BACHAE(...) szóban, a TIC-t a THC helyén és a keverék ΔωZHS-t

portosították, a szentélyt záró félköríves kupola felső részében, míg a többi alakot és jelenetet latin magyarázatokkal látták el.⁵⁴ Jogosan felvethető a kérdés, hogy vajon a mű legkorábbi rétegéhez tartoznak-e a feliratok. Sőt ezek elmélyült epigráfiai vizsgálatát várva nem lehet nem feltenni ezt a kérdést. Miért korlátozták volna különben néhány helyre az efféle feliratokat?⁵⁵ Bár igaz, hogy a mozaik formanyelvében megtaláljuk a hellenisztikus tradíció visszhangját, de ennek kell-e tulajdonítanunk a görög feliratokat is? Mindenesetre a mű összességében nagyon is „nyugatis”, és a Bizánc-utánzó stílussem itt már erősen latinizált formában tűnik fel. Felmerülhet a kérdés, hogy a görög feliratok nem valamelyik restaurálás során kerültek-e a helyükre. Ezt a feltevést már Francovich Géza is megfogalmazta, szírinte ez 1200 körüli velencei restaurátorok munkája lehetett.⁵⁶

A második példa más környezetbe, korszakba és művészi területre vezet. A Sínai-hegyi Szent Katalin monostorban őrzött ikon, melyet G. és M. Sotiriou 1100 tájára datál, egy különféle jelenetekkel körülvett Elcuszát (Kykkosi szüzet) ábrázol.⁵⁷ A Mária feletti fülkében Krisztus ül szívdarvanyon, kör alakú mandorlában, körülötte a négy evangélista szimbólumai. Két szeráf és két kerub egészíti ki a képet. Az Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΕΣ felirat a fülke felső részén, az ikon széléhez közel fut végig.⁵⁸

Megjegyzendő, hogy nemcsak kivételesen ritka, hogy a „Dicsőség Királya” titulus megjelenik egy bizánci Trónoló Krisztus-ábrázoláson, hanem az is, hogy a Megváltót az Ezékiel 1 és a Jelenések könyve 4 alapján kialakult theofanikus Krisztus-képeknek megfelelően ábrázolják a komnénoszok-korabeli művészetben. A harmadik, szintén egyedi példa egy 13. századi orosz ikon (novgorodi iskola?), egy *Pantokrator* (Szpasz Vszederzsityel). A képet 1957-ben fedezték fel a vazenciji temető templomában, és azóta van az Ermitázsbán.⁵⁹ A „Dicsőség Királya” szláv fordításának rövidítését (*Царь славы*) a Megváltó fejének két oldalára helyezték.⁶⁰

Bár itt egy félalakos Krisztusról van szó, ezt a „Dicsőség Királya” feliratú Pantokrátort társítani lehet az előző két példához. Ahogy arra C. Capizzi emlékeztetett, a félalakos Pantokrátor-képek és a Trónoló Krisztusok egy tematikus családot alkotnak a bizánci ikonográfiában.⁶¹ A „Dicsőség Királya” titlust tehát három olyan ikonográfiai modellben használták, melyek így vagy úgy a Megváltó egyetemes hatalmához kötődtek. Mégis az azonos című Krisztus-képek ikonográfiájának mássága jelzi, hogy itt egyedi megoldásokkal van dolgunk, melyek nem utalnak általános gyakorlatra. A három kép példa arra a bizánci művészetben gyakori jelenségre, hogy a cím nem mindig jelöli ugyanazt a képet, s fordítva is így van, egy ikonográfiai típusnak többféle neve lehet. Valószínű, hogy az ülő vagy félalakos *Pantokrator* ábrázolásában Krisztus királyságának témáját akarták előtérbe helyezni, és – esetszerűen – e célra használták a 24. (23.) zsoltárból származó titlust. Hasonló kifejezést találunk egy trónon ülő, az égi hatalmaktól körülvett Pantokrator képét kísérő feliratban, egy

⁵⁴ Kivéve Ambrus görögül írt nevét a temetési jeleneten.

⁵⁵ Önkényes a megosztás, ahogy azt már Francovich észrevette: Francovich 176.

⁵⁶ Francovich 176.

⁵⁷ G. és M. Sotiriou: *Icones du Mont Sinai*. I-II. Athén, 1956–1958. vol. II, 73-75, 54. tábla. („Collection de l’Institut Français d’Athènes”, 102.) (görögül, francia rezümével)

⁵⁸ Erről az ikonról lásd legutóbb Belting, H.: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München, 1990. 324–328. (bibliográfiával) 174. és 178. kép (a továbbiakban: Belting 1990.); lásd még H. Belting könyvének angol kiadását *Likeness and Presence: A history of the Image before the Era of Art*. Trad. E. Jephcott, Chicago–London, 1994.

⁵⁹ Koszcova, A.: „Belomorszkaja I szeverodvinszkaja ekszpedicii”. *Szoobscsenyia Goszudarsztvennovo Ermitazsa*, 17. 1960. 76. kép a 74-cn.

⁶⁰ A felirat jobb oldala rosszul konzerválódott.

⁶¹ Capizzi, C.: *ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ*. Saggio d’escgesi letterario iconografica. Róma, 1964. („Orientalia Christiana analecta”, 170), passim. – Lásd még K. Wessel: „Christusbild”. *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*. I. Stuttgart, 1966. col. 1014–1020. (a továbbiakban: Wessel)

a vatikáni könyvtárban őrzött pszalteriumban (cod. gr. 752, fol.27 vo): ὁ Χρ κοθημε[νοσ] ἐπι Θρονου δόξης, a „dicsőség trónján ülő Krisztus”.⁶²

Ezekhez az egyedi előfordulásokhoz képest a titulus szisztematikus használata a keresztre feszítéseken és az *imago pietatis*okon a kifejezés egy egészen másfajta értelmezéséről tanúskodik.

V. A „Dicsőség Királya” és a Krisztus a kereszten

A Megfeszített Krisztus képeket kísérő „Dicsőség Királya” feliratra a legkorábbi példa egy bizánci elefántcsont szárnyas oltár középső táblája II. Romanos korából (959–963), melyet a párizsi Bibliothèque Nationale Éremgyűjteményében őriznek (2. kép).⁶³ Az *Ο βασιλευς της δοξης* felirat a kereszt felső szárát és a táblácskát, a *titulust* foglalja el.⁶⁴ A bizánci keresztek és keresztre feszítések többségén erre a helyre kerül ez a felirat. Továbbfejlesztve láthatjuk egy festett kereszt *titulus*án, melynek három töredékét Kurt Weitzmann fedezte fel a Sínai-hegyi Szent Katalin monostorban. A kiváló tudós szerint a kereszt egy 1170–90 között készült ikonosztáz középső darabja lehetett.⁶⁵

Vannak kivételek is. Az Evangelistria monostorából származó, az athéni Bizánci Múze-



2. kép

umban őrzött (no 214/157) keresztre feszítésen a ma már töredékes *Ο ΒΑCΙΑΕVC THC Δ[O]Ξ[HC]* felirat a kereszt vízszintes szárán fut végig, Krisztus testének két oldalán (3. kép). Az athéni keresztre feszítés egy a főnézetben Máriát a gyermek Jézussal ábrázoló kétoldalú ikon hátoldalán található. A mű datálása nehézségekbe ütközik, minthogy többször átfestették.⁶⁶ A felirat feltehetően ahhoz a festékréteghez tartozik, mely a kereszt legkorábbi, G. Sotiriou által a 11. szá-

⁶² Wald, E. T.: *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint. III : Psalms and Odes. 2*. Vaticanus Græcus 752. Princeton–London–Den Hague, 1942. m, 9, CVI. tábla. („The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint”, III, 2). Éppen ezt a példát idézte Pallas 51. jgy.

⁶³ Lásd legutóbb Durand, J.: „Triptyque : Crucifixions et saints”. *Byzance. L’art byzantin dans les collections publiques françaises. Musée du Louvre. 3 novembre 1992-1er février 1883. Paris, 1992. 237–238. No. 150.*

⁶⁴ A. Goldschmidt és K. Weitzmann (*Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII. Jahrhunderts. II. Reliefs, Berlin, 1934. No. 39., 37.* A továbbiakban: Goldschmidt–Weitzmann) azon a véleményen voltak, hogy ezt a feliratot később vészték. Anthony Cutler ezzel szemben úgy véli, hogy minden felirat a triptychon készítésével egyidejű. Cutler, A.: „Inscriptions and Iconography on some Middle Byzantine Ivories. I. The Monuments and their Dating”. *Scrittura, libri e testi nelle aree provinciali di Bizancio. Atti del seminario di Erice (18-25 settembre 1988)*. Dir. C. Cavallo, G. De Gregorio, M. Maniaci, Split, 1991. 653.; Cutler, A.: *The Hand of the Master Craftmanship, Ivory and Society in Byzantium (9th-11th Centuries)*. Princeton, 1994. 205. Itt köszönöm meg Anthony Cutler professzornak, hogy 1995. július 24 -i levelében volt szíves megerősíteni ezt a datálást.

⁶⁵ Weitzmann, K.: „Three painted Crosses at Sinai”. *Kunsthistorische Forschungen Otto Pacht zu seinem 70. Geburtstag. Salzburg, 1972. 23–28.* Újranyomás: Weitzmann, K.: *Studies in the Arts at Sinai*. Princeton, 1982, 409–414.

⁶⁶ *L’art byzantin, art européen, Palais du Zappeion. Athen, 1964. 246. No. 184.* Pallas 92., 227. Chatzidakis, M.: „Les icônes de Grèce”. *Icones, Sinai, Grèce, Bulgarie, Yougoslavie. Belgrad, 1966. XXV, LXXXIII-LXXXIV, nos 44–46.* (a továbbiakban: *Icones*)



3. kép

Ugyanezt lehet megállapítani számos bizánci és ortodox szláv keresztre feszítésről, melyeken az O BACIAEVC THC ΔΟΞHC felirat a témát azonosító Η ΣΤΑΥΡΟCIC mellett szerepel. Itt még két példát említettünk, két mindkét oldalán festett macedóniai ikont, melyek az ohridi Nemzeti Múzeumban vannak, az egyik 13. századi, a másik a 14. század elejéről való.⁶⁸ Könnyen folytatható ez a lista, egészen a Konstantinápoly bevétele után készült művekig.⁶⁹

Az O BACIAEVC THC ΔΟΞHC -nek van ószláv megfelelője a *car* szlavi. Ezt az ortodox szláv keresztre feszítéseken és feszületeken találjuk meg. Elegendő egy példára utalnunk, az 1259-ben a bulgáriai Bojanában készült freskósorozat keresztre feszítés jelenetére.⁷⁰

A „Dicsőség Királya” felirat elhelyezése a feszületen elterjedt Itáliában is, főképp a bizánci befolyás alatt álló területeken. Elsősorban egy Pugliában, San Nicola nelle Tremiti apátságában őrzött festett feszületre gondolunk. Ezt a hatalmas (3,45 m magas, 2,65 m széles) keresztet a szentély bejáratához szánták a boltív gerendájára. Eduard Garrison szerint római és campagnai hatás alatt dolgozó helyi mester készítette 1265 és 1275 között.⁷¹ A felirat el-

⁶⁷ Anthony Cutler megjegyzi a feliratoknak a bizánci művészetben játszott szerepéről készített elemzésében, hogy a felirat gyakran inkább összefoglal egy bibliai passzust, minthogy idézné; Lásd Cutler, A.: „*Πατριάρχης Ισραήλ*: Ezekiel and the Politics of Resurrection in Tenth-Century Byzantium”. *Dumbarton Oaks Papers*, 46. 1992. 48. A bennünket érdeklő ikon esete annyiban eltér ezentől, hogy a feliratok két szemantikai mezőből származnak: az azonosításéból és az értelmezéséből.

⁶⁸ Radojčić, S.: *Les icônes de Yougoslavie du XIIe à la fin du XVIIe siècle*. *Icones*, LVII, LXV és XCVII-XCVIII, nos 167 és 173.

⁶⁹ Miatev, K.: *Les icônes de Bulgarie*. *Icones*, XCII, nos 120-123.

⁷⁰ Grabar, A.: *L'église de Boïana*. Sofia, 1978. 2. kiadás, 57.

⁷¹ Garrison, E. B.: *Italian Romanesque Panel Painting. An illustrated Index*. Firenze, 1949. No. 492. (a továbbiakban: Garrison). Vö. Pace, V.: *Pittura bizantina nell'Italia Meridionale (secoli XI-XIV)*. *I Bizantini in Italia*, Milano, 1986. 2. kiadás, 420. kép, 477.

helyezése követi a Bizáncban gyakran alkalmazott megoldást. Az első részt az O BACIA EUC-t a *titulus*-ra helyezték, az IC és XC rövidítések közé beszorítva. Ahogy a párizsi elefántcsont oltáron a (lekopott) THC és a ΔOZHC szó a kereszt felső száraára került.

A felirat feltűnése egy másik, különösen érdekes példa Itáliából az a festett körmeneti kereszt, melyet az Umbriában, a San Nicola nelle Tremitiben készült feszület mesterével egy időben dolgozó művésznek, a Giunta Pisano köréhez tartozó Kék feszületek mesterének tulajdonítanak (Köln, Wallraf-Richartz-Museum).⁷² A kereszt mindkét oldalán halottként ábrázolták a Megváltót. A REX GL[ORIA]E titulus viszont csak a főnczet vízszintes szarát díszíti. A művész bizonyonnan a bizánci példát követte, de a latin fordítás egyértelműen jelzi, hogy a feliratot saját környezetében is érthetővé akarta tenni. Gondoljunk arra, hogy a körmeneti keresztet a húsvéti *Elevatio crucis* szertartásában használták, amikor a gyülekezet a *Cum rex gloriae* antifónát énekelte.⁷³

Hasznos a példák sorát⁷⁴ a bizánci és a latin világ klasszikus találkozási területéről, a „keresztesek”, a Szentföldön és környékén dolgozó nyugati művészek által készített alkotással zárni. Egy a Szináj-hegyi Szent Katalin monostorban őrzött keresztre feszítés ikonon a kereszt *titulus*-án szerepel az O BACIAEVC THC ΔOΞHC felirat: Kurt Weitzmann az ikont Akkóban készültnek tartja, és a 13. század harmadik negyedére datálja.⁷⁵ A kifejezés első szarát a Megváltó nevének két monogramja közé helyezték. Weitzmann elmélyült elemzésében a görög betűk bizonytalan rajzát gyakorlatlan nyugati kéznek tulajdonította, és kereste a különleges epigráfiai kompozíció magyarázatát. Voltaképp ugyanígy veszi körül az IC és XC betű pár az O BACIAEUC szót az említett san nicola nelle tremitibeli feszületen. A két mű ugyanazt a feliratozási gyakorlatot példázza, és mindkettő a bizánci keresztre feszítés-ábrázolásoknak abba a családjába tartozik, ahol a Megváltó neve, *Ιησους Χριστος* és üdvörtörténeti titulusa, funkciója, az *Ο βασιλευς της δοξης* együtt, a kereszt felső részén tűnik fel. Ennek kapcsán érdemes visszautalnunk a párizsi elefántcsont oltártáblára.

VI. A „Dicsőség Királya” és az *imago pietatis*

A 12. század második felében Bizáncban új Krisztus-ábrázolás született. A képek Jézus mezítelen, háttal a Keresztnek dőlő mellképét ábrázolják. Lchunyt szemekkel, a jobb vállára hajtott fejjel, tehát holtan. A legkorábbi példák minden bizonnyal a 12. század második feléből valók. Ezek közé tartozik egy kétoldalú oltár, melyet a Kastoria-beli Phanarenomena-templomban őriznek (4. kép)⁷⁶, egy KharahisszARBól származó evangeliárium két miniatúrája (Szentpétervár, Szaltikov-Scsedrin könyvtár, ms. gr. 105, fol. 65vo és 167vo)⁷⁷ és egy Nov-

⁷² Garrison no 536.; Klesse, B.: Katalog der italienischen, französischen und spanischen Gemälde bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum. Köln, 1973. 77-78. No. 873. („Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums”, VI.) (a továbbiakban: Klesse); Maerques, L. C.: La peinture du Duecento en Italie centrale, Paris, 1987. 55.; Todini, F.: La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento. I. Milano, 1989. 125. (a továbbiakban: Todini)

⁷³ Lásd fentebb 38-40. jgy.

⁷⁴ A felsorolást egyáltalán nem véljük és szánjuk hiánytalanak. Az itt felsorolt példák elegendők érvelésünk alátámasztásához.

⁷⁵ Weitzmann, K.: „Thirteenth-Century Crusader Icons on Mount Sinai”. The Art Bulletin, 45, 1963, 179-203., főképp 180.; újranyomás: Weitzmann, K.: Studies in the Arts at Sinai. Princeton N.J., 1982. 291-315., főképp 292.

⁷⁶ Pallas 209., 311-2 (egy hiba van a felirat olvasatában). Belting, H.: „An image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium”. *Dumbarton Oaks Papers*, 34-45. 1980-81, 4. (a korábban javasoltakhoz képest javított datálással). (a továbbiakban: Belting 1980.)

⁷⁷ Alapvető monográfia: Colwell, E. C.: The Four Gospels of Karahissar. I : History and Text. Chicago, 1936. főképp 118.; Willoughby, H. R.: The four Gospels of Karahissar. II. The Cycle of Text Illustrations. Chicago, 1936. főképp 43., 176-180., 349-351. Harold R. Willoughby még el tudta ol-



4. kép

felirat és a kép kapcsolatára korlátozódik, nem tárgyalhatjuk a vita során felmerült összes kérdést. Demetrios I. Pallas (1965),⁸³ Tadeusz Dobrzeniecki (1971)⁸⁴ és Hans Belting (1981)⁸⁵ a összegző cikkeinek köszönhetően pontosan meghatározhatjuk a vitában felmerülő

gorodban talált kis szteatit ikon (Moszkva, Történeti Múzeum).⁷⁸ Ugyanennek az ikonográfiának a korai példái közé tartozik két 13. századi grúziai mű, egy diptychon-sztaurothékosz (erekljetartó diptychon), melyben Tamara császárnő (1184–1213) Szent Kereszt-erekljéjét őrizték, s ma Khobi monostorában van,⁷⁹ és egy kis ikon a tbiliszi Szépművészeti Múzeumból.⁸⁰

A 13. századtól kezd megváltozni az ábrázolás. Ezentúl a Megváltót félalakosan is ábrázolják, teste előtt összczárt karokkal. Számos ikonon megtaláljuk ezt a változatot, köztük azon a híres, 1300 táján Konstantinápolyban készült mozaikon, melyet a római Santa Croce in Gerusalemmeben őriznek.⁸¹

Az ábrázolás már a kezdetektől gyakran viseli az *O βασιλευς της δοξης* feliratot. Az ikonográfiai típus eredetével, fejlődésével, hittani üzenetével és kultikus szerepével foglalkozó kutatások, melyek Gabriel Millet 1916-os munkájával indultak meg,⁸² sokféle, néha kompatibilis, máskor viszont összeegyeztethetetlen, vagy legalábbis lényegesen részletekben eltérő elméletet alkottak. Minthogy cikkünk témája a

vasni a ma már eltűnt *O BACIAEUC THC ΔΟΞΗC* feliratot a kereszt *titulus*án. Vö. erről a kézíratról: Granstrem, E. E.: „Katalog grateszeszkiz rukopiszej lenyngradzkiz khraniliscs”. *Vizantinszkij Vremennyik*, 24. 1964. 174.; Treu, K.: *Die griechischen Handschriften des Neuen Testaments in der UdSSR. Eine systematische Auswertung des Texthandschriften in Leningrad, Moskau, Kiev, Odessa, Tbilissi und Erevan*. Berlin, 1966. 67-70. („Texte und Untersuchungen zur Geschichte des Altchristlichen Literatur”, 91.); Pallas 209.; Likhacsova, V. D.: *Byzantine Miniature. Masterpieces of Byzantine Miniature of IX-XVth centuries*. Moszkva, 1977. 35–40. táblák. Az E. C. Colwell és H. R. Willoughby által 1936-ban javasolt datálást (13. század második fele) helyesbítette Cutler, A. –Weyl Carr, A.: „The Psalter Benaki 34.3. An unpublished illuminated manuscript from the family 2400”. *Revue des Études byzantines*, 34. 1976. 281–323., főképp 306–321. Lásd még Belting 1980. 7.; Cutler, A.–Nesbitt, J. W.: *L'arte bizantina e il suo pubblico*. Torino, 1986. 293. („Storia Universale dell'Arte”)

⁷⁸ Bank, A.: *Prikladnoje isszkusztvo Vizantii IX-XII vv. Ocserki*. Moszkva, 1978. 91–92, 75. ábra. Kalavrezou-Maxciner, I.: *Byzantine Icons in Steatite*. Wien, 1985. („Byzantina Vindobonensia”, XV, 176. No. 95. 48. tábla.)

⁷⁹ Amiranachvili, Ch.: *Les émaux de Géorgie*. Paris, 1962. 55–57.; Pallas 222.

⁸⁰ Khuskivadze, L. Z.: *Medieval Cloisonné Enamels at Georgian State Museum of Fine Arts*. Tbilisszi, 1984. No. 227., 150. (a továbbiakban: Khuskivadze 1984.)

⁸¹ Bertelli, C.: „The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme”. *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkover*. London, 1967. 40–55. (bibliográfiával).

⁸² Millet, G.: *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, Xve, et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*. Paris, 1916. (újnyomás: 1960.) 483–488.

⁸³ Pallas 236–244.

⁸⁴ Dobrzeniecki, T.: „Nicktore zagadnienia Meza Bolesci”. *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 15/1. 1971. 7–219., főképp 8–99. (részletes kutatástörténet). (a továbbiakban: Dobrzeniecki)

⁸⁵ Belting, H.: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin, passim (olasz fordítás: Bologna, 1986.) (a továbbiakban: Belting 1981.)

érveket. D. I. Pallas igen alapos tanulmánya⁸⁶ és Hans Belting kiváló bemutatása⁸⁷ lehetővé teszik a szintézis kísérletét.⁸⁸

Ami az *imago pietatis* ikonográfiai formájának eredetét illeti, az elsősorban a halott Megváltót a kereszten ábrázoló keresztre feszítés-képekhez köthető (a lehunyt szemek, a lehajtott fej, a Kereszten motívumaival). Modelljét Demetrios I. Pallas ennek megfelelően – legalábbis részben – Veronika kendőjének ábrázolásaiban véli fellelhetni. Ezt az ereklét minden valószínűség szerint 1204-ig a konstantinápolyi császári palotában őrizték (a karokat a test mentén kinyújtva, majd a has vagy a mellkas előtt összekulcsolva ábrázolták).⁸⁹ Az idézett szerző szerint az ábrázolást semmiképpen sem a Passió ciklusának „historikus” ábrázolásai ihlették, mint a Levétel a Keresztről, vagy a Sírbatétel. Az, hogy Krisztus mellképét, majd később felsőtestét ábrázolják, teljesen másképp mutatja a szenvedő Megváltót, mint a „historikus” jelenetek. Velük ellentétben elszigeteli a halála és temetése között zajló események narratív kontextusától. A hívőhöz közelíti, aki a büszk-ábrázolás, e különleges művészi eszköz által jobban tud a szenvedésibe belehalt Krisztus személyére koncentrálni.⁹⁰ Az ennél korábbi *Pantokrator*, Krisztus-mellkép ikonográfiai típusa bizonyonnyal hozzájárult a Passió ezen nagyon „tömör, sűrített” ábrázolásának kialakulásához.⁹¹ Ennek kapcsán kell megemlítenünk az egyik változatot, melyen a Pantokrator háttal a Keresztnak támaszkodik, melyre példa többek közt két, a 10. század második felében készült bizánci elefántcsont faragvány; az egyik a cambridge-i Fitzwilliam Múzeumban,⁹² a másik a Louvre-ban található.⁹³

Kezdetben az *imago pietatis* gyakran jelent meg olyan kétoldalú ikonokon vagy diptychonokon, melyek másik felén Mária büszktjét ábrázolták. Ez az együttes így nyilvánvalóan a keresztre feszítés ikonográfiájához kapcsolódott vissza, s a keresztre feszítés-ikonokhoz hasonlóan valószínűleg a Nagy hét liturgiájában használták, mégpedig a Krisztus temetését felidéző szertartás alatt és a Húsvét szombati szertartásokban. Többféle elképzelés létezik arról a milióról, melyben ez az új ikontípus kialakult. Demetrios I. Pallas a Főtemplom li-

⁸⁶ Pallas főképp 244 skk.

⁸⁷ Belting 1980. 1-15.

⁸⁸ Az összefoglalás szükségszerűen rövid lesz.

⁸⁹ Pallas 255–257.

⁹⁰ Ringbom, S.: *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in the Fifteenth-Century Devotional Painting*. Abo, 1965. („Acta Academica Abonensis”, Ser. A, „Humaniora”, 31, 2.) (újra-nyomás: Doornspijk, 1984) című munkája jogosan hangsúlyozza azoknak a képeknek újító jellegét, melyek egy személynek, kiemelve így a narratív kontextusból, csak a felsőtestét ábrázolják („The dramatic close-up”).

⁹¹ Ezt a véleményt, mely már az ikonográfiai típus kutatásának kezdetekor felmerült (Löffler, H.: *Die Ikonographie des Schmerzensmannes. Die Entstehung des Typus und seine Entwicklung in der deutschen Kunst*. (disszertáció, gépirat) Berlin, 1922.), Panofsky hangsúlyozta nagy erővel: „*Imago Pietatis*”. Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmannes” und der „*Maria mediatrix*”. *Festschrift für Max J. Friedlander zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1927. 262. Később másoknál is megtaláljuk: Schrade, H.: „*Beiträge zur Erklärung des Schmerzensmannbildes*”. *Deutschkundliches Friedrich Panzer zum 60. Geburtstag überreicht. Beiträge zu neueren Literatur-Geschichte*. N. F. 16. Heidelberg, 1930. 165.; Ortmayr, P.: „*Papst Gregor der Grosse und das Schmerzensmannsbild in S. Croce zu Rom (Zur Vorgeschichte dieses Bildes)*”. *Rivista di Archologia Christiana*, 18. 1941. 100–103. (a továbbiakban: Ortmayr) A *Pantokrator* ikonográfiai típusáról lásd fent 61. jgy. és utóbb 121. és 123. jgy.

⁹² Buckton, D.: „*Ivory Panel with Christ Pantocrator*”. *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*. Dir. D. Buckton, London, 1994. No. 154. 143–144.

⁹³ Gaborit-Chopin, D.: „*Partie central d'un triptyque: le Pantocrator*”. *Byzance, l'art byzantin dans les collections publiques françaises*. Musée du Louvre, 3 novembre 1992 - 1er février 1993. Paris, 1992. No. 163. 252–253. Ez a változat valószínűleg az ikonoklaszta mozgalom előtti, Krisztust a Kereszt előtt ábrázoló képektől származik. Az idézett cambridge-i és párizsi elefántcsont táblákon kívül további példákat találhatunk: Goldschmidt–Weitzmann 91., 92., 94. és 147. mű.

turgiájában keresi eredetét.⁹⁴ Való igaz, egy 16. század cleji orosz *typonon* (*trebnik*) (Moszkva, Goszudarsztvennij Isztoricseszkiy Muzej, volt Moszkovszkaja Szinodalnaja Bibliotyeka, ms. 377/310, fol. 92vo), mely részletesen leírja a Hagia Sophia nagyszombat reggeli szertartásait, beszél egy ikonról, melyet az „Unynic Goszpoda nasevo Jezu Kriszta” névvel illeltek.⁹⁵ Az emelvényre helyezett ikon a papság hódolatát fogadja. A pátriárka és utána az összes áldozópap megtömjénjezi, ájtatosan megcsókolja, majd hosszan énekelnek. Az egyik ének Krisztushoz szól: „Sírba tetted téged, aki az élet vagy, ó Krisztus”. Több kutató is úgy véli,⁹⁶ hogy egy imago pietatis-ikonról van szó, és az ószláv „Unynic” a görög *ταπεινωσις του Χριστου* (Krisztus mély megalázkodása) fordítása.⁹⁷ Hans Belting a főváros monostorainak jóval intímebb, s a donátorok egyéni vallási szokásai által jobban befolyásolt ceremóniáinak a szerepét emeli ki.⁹⁸

Az *ι Αποκαθάρσις* vagy *Snetie* (Levétel a Kecsstről) felirat feltűnését az imago pietatis némelyik ábrázolásán Demetrios I. Pallas pontosan a kép nagyheti liturgikus használatával magyarázza.⁹⁹

A 13. században az imago pietatis kilép kezdeti funkcióinak, a nagyheti szertartásoknak és a félhivatalos kultusznak a köréből.¹⁰⁰ A téma egyre többször lesz a templom központi apszisában vagy prothézisében a falak díszítésének meghatározó része. A kép így már nem csupán a liturgikus évben a Húsvétra való felkészülés vizuális eszköze, hanem megszakítás nélkül uralja az egész év során cerebrált miséket. Ez a téma új funkciója és eukharisztikus jelentése, melyre Gabriel Millet¹⁰¹ és más szerzők,¹⁰² köztük Suzy Dufrenne, utalnak.¹⁰³

A téma eredeti hittani üzenetéről mégis az ikon eredeti kultikus szerepe (tehát használata a nagyheti liturgiában) és ikonográfiai gyökerei (a keresztre feszítés) tájékoztatnak legpontosabban. Hans Belting nagyon jó megfigyelése, hogy az új ikonográfiai típus több ikont kiszorít a nagypénteki és nagyszombati liturgiából: egy képbe sűríti a kultusz összes lényegi elemét.¹⁰⁴ Az imago pietatis egyszerre megállítja és átlényegíti a Passió történeti idejét. Ahogy Belting hangsúlyozza, a kép az újtestamentumi valóság liturgikus vízióját hozza magával.¹⁰⁵ A fájdalmas halál kifejezése hatja át a Megváltó ezen képét, ugyanúgy, ahogy Krisz-

⁹⁴ Pallas 41–43; 197 skk., 231.

⁹⁵ Gorszkij, A. V. – Nevosztrajev, K.: *Opiszanyije szlavjanszkij rukopiszzej Moszkovszkoj szinodalnoj bibliotyeki, III: Knyigi bogoszluzechnyia*. 1. Moszkva, 1869. No. 377. 206–226., főképp 215–216. Liszicin, M.: *Pervonacsalnij szlavlano-russzkij tipikon. Isztoriko-arkheologicseszkoje iszledovanye. Szentpétervár, 1911. 150. 171. jgy. Itt köszönöm meg Andrzejj Poppe barátomnak e dokumentum fordításához és vizsgálatához nyújtott segítségét.*

⁹⁶ Lásd erről Myslivec, J.: *Dve studie z dejin byzanského umeni*. Praha, 1948. 13 skk.

⁹⁷ Az elnevezés eredetéről és jelentéséről lásd 116–119. jegyzetet.

⁹⁸ Belting 1980. 8., 16. Az egyéni kultusz szerepét az ikonográfiai típus kialakulásában Pallas is elfogadja, de nem hangsúlyozza. Lásd Pallas 200–201. 609. jegyzet.

⁹⁹ Lásd Pallas 226., 234–235., 289. Az egyik legkorábbi példa egy, a Khrüosztomosz Szent János prédikációgyűjteményét díszítő 13. századi rajz (Oxford, Magdalen College, Cod. gr. 3, fol. 104 vo); lásd Velmans, T.: „Le dessin à Byzance”. *Fondation Eugene Piot. Monuments et Mémoires*, 59. 1974. 164., 25. ábra. Belting 1981. 150. Hozzátesziünk még egy szép 14. századi példát, a nisi Vallásos Műemlékek Múzeumban őrzött *imago pietatis*; lásd Chatzidakis, M.–Babic, G.: „Les icônes de la Péninsule balkanique et des îles grecques (1)”. K. Weitzmann et alii: *Les icônes*, Paris, 1982. 196.

¹⁰⁰ A téma szerepét az egyéni kultusz gyakorlatában igazolja a már említett szteatit ikon, lásd 78. jegyzetet.

¹⁰¹ Lásd fent 82. jegyzetet.

¹⁰² E véleményeket hosszasan idézi és vitatja Pallas idézett műve.

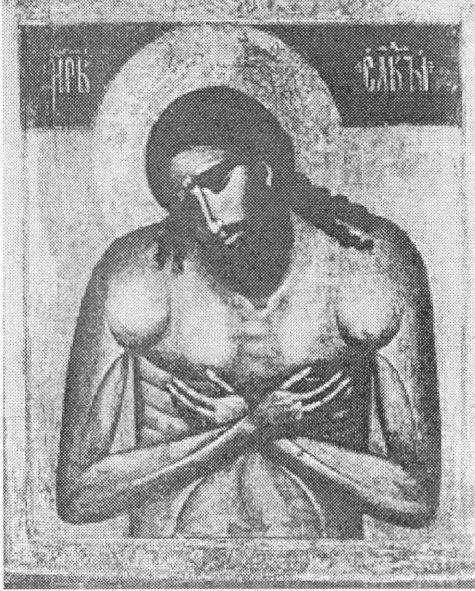
¹⁰³ Dufrenne, S.: „Images du décor de la prothèse”. *Revue des Études byzantines*, 26. 1968. 297–310.; Dufrenne, S.: *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*. Paris, 1970. 14, 32–33, 53. és 29. tábla (XVIIIa, b). („Bibliothèque des Cahiers archéologiques”, IV.)

¹⁰⁴ Belting 1980. 6.

¹⁰⁵ Belting 1980. 3.

tus megváltó halálának témája alapozza meg a szertartásokat, melyek a hívőket a Feltámadás ünnepére készítik fel.¹⁰⁶ E kép feltűnése az oltár körüli freskókon vagy az adományok készítésére használt helyiségek (*proscomidia*) díszítésében pusztán az imago pietatis és a Passió ünnepése közti szoros kapcsolat következménye: az Eukharisztia a kálvária-hegyi áldozatot megújítja és emlékeztet rá. Másféleképpen: a kép eukharisztikus jelentése az eredeti és lényegi elem, s az az üdvtörténeti üzenetéből származik.

Mint már mondtuk, az *O βασιλευς της δοξης* felirat már az ikonográfiai típus feltűnése



5. kép

óta kíséri az imago pietatist.¹⁰⁷ Itt két, már említett példát idézünk, a Kastoria-beli kettős ikont (4. kép)¹⁰⁸ és a tbiliszi drágakövekkel díszített ikont¹⁰⁹. 1300 táján a felirat feltűnik a Santa Croce in Gerusalemme már szintén említett ikonján¹¹⁰ és egy másik mozaikikonon, mely Tatarnából származik, és ma Evrytaniában őrzik.¹¹¹ A felirat ószláv megfelelője, a car szlavi az ábrázolás szláv példáit díszíti, mint azt egy a 16. század végéről származó szerb (?) ikon tanúsítja (Moszkva, Tretyakov-képtár, 5. kép)¹¹² vagy a szerbiai Kalenic templomának festménye az 1407–1413 közötti évekből.¹¹³

Ahogy azt Pallas nagyon helyesen észre vette, a keresztre feszítés és az imago pietatis szemantikai és kultikus megfelelése az oka annak, hogy az *O βασιλευς της δοξης* felirat az első képtípusról a másodikra átkerült.¹¹⁴ Ugyanúgy, ahogy a keresztre feszítéseken, azt pontosan a keresztre helyezték, a Megváltó alakja mögé,¹¹⁵ a titulus helyére. Ez az

¹⁰⁶ Belting 1980. 6.: ennek kapcsán az életadó álomról beszél: „Our hero, to describe the image in the liturgical language of the time, sleeps the life-giving sleep (...). The expression of Sleep is thus functional and qualifies the Icon for most of the Passion rituals”.

¹⁰⁷ Pallas állított össze egy listát: Pallas 204–227. Cikkünkben figyelmen kívül hagyjuk a jeruzsálemi Szent Sír-templom sekrestyéjében őrzött Krisztus-ikont. A kép elemzése meglehetősen problematikus. A rajta látható Krisztus (imago pietatis?) eltűnt, a 18. században helyettesítették a Megváltó egy másik ábrázolásával, és kérdéses a fémről készült 12. századi keret eredete és eredeti funkciója is. Ezen található az *O basileus της δαξης* felirat. Lásd L'art byzantin, art européen. Palais du Zappeion. Athen, 1964. No. 475. 404. (M. C. Ross megjegyzése); Pallas 204–206.; Wessel, K.: Byzantine Enamels from the 5th to the 13th century. Shannon, 1969. No. 53. 171–172.; Khuskivadze, L. Z.: Gruzinszkije emali. Tbiliszi, 1981. 152–158.; Belting 1980. 12.

¹⁰⁸ Lásd 76. jgy.

¹⁰⁹ Vö. Khuskivadze 1984.

¹¹⁰ Vö. Bertelli

¹¹¹ Icónes XXVIII és LXXXIV, no 48.

¹¹² Antonova, V. I. –Mneva, N. E.: Katalog drevnyerusszkoy zsvipoviszi. Opit isztoriko-hudozslesztvennoj klasszifikacii. I. XI- nacsalo XVI veka. Moszkva, 1977. 129. No. 975.; Belting 1981. 267. 102. kép.

¹¹³ Pallas 218., 226. (bibliográfiával).

¹¹⁴ Pallas 230.

¹¹⁵ A mára már lerombolt, Novgorodban található volotovo poljei Mária Mennybemenetele-templom egy 1380 körüli freskóján a Keresztre Krisztus alakja mellé helyezték, de az ortodox művészetben ez az ikonográfia egyedi. Lazarev, V. N.: Isskusztvo Novgoroda. Moszkva–Leningrád, 1947. 81. 66 b

elhelyezés ugyanazt a szoros kapcsolatot alakította ki Krisztus és a Kereszt között: halála okán hívta őt a „Dicsőség Királyának”. Mégis, az imago pietatis egyedi ikonográfiája a címzés értelmének bizonyos elcsúszását okozta. Az imago pietatis nemcsak a szenvedés csúcspontján mutatja a Megváltót, hanem egyben halála után is. Pallas szerint ikonográfiája Veronika kendőjéből is táplálkozik. A keresztre feszítés képével összehasonlítva az imago pietatis inkább a halált mutatja tartós létállapotnak.

Az *η ακρα ταπεινωσις του Χριστου* terminus, melyet néhány kutató főképpen pedig Pallas ikonunk eredeti megnevezésének gondol, amikor azt még a Nagyhét liturgiájában használták, a Septuagintában található Izsaiás 53,8-ból, Jahve Szolgálója 4. énekének töredékéből származik. Ezt a szöveget énekelték a nagypénteki istentiszteleteken:¹¹⁶ *Εν τη ταπεινωσει η κρισις αυτου ηρδη* („A megaláztatásban vétetett el ítélete”).¹¹⁷ A részlet a Jahve által szeretett és támogatott (Is. 42,1) kiválasztottnak engesztelő szenvedéseit jelenti be, jelzi előre, és a nyolcadik sor pontosít, miszerint lealacsonyodás, megalázkodás előzi majd meg halálát („élete elvétetett a földtől”).

A megalázkodás profetikus látomása, amint arra Tadeusz Dobrzeniecki emlékeztetett bennünket,¹¹⁸ a páli hitvallásban a Kereszt értelmezésének középpontjában áll, ahogyan azt a Filippibeliekhez írt levélben találjuk:

„Hanem önmagát megüresíté, szolgálai formát vévén föl (...) (2,7)

(...) megalázta magát, engedelmes lévén haláláig, még pedig a keresztfának haláláig (2,8).”¹¹⁹

E szöveg fényében a tapeinoszisz nem csupán a Messiás halálát megelőző szenvedéseket jelenti, hanem a halálára, a kereszthalálára is kiterjed. Ez a megállapítás lehetővé teszi, hogy jobban megértsük az imago pietatis-ikonokra, főleg a közülük az *Ο βασιλευς της δοξης* feliratot viselőkre vonatkozó *η ακρα ταπεινωσις του Χριστου* terminust. A „Jézus alászállása a Pokolba” apokrif evangéliuma Krisztust mint a „Dicsőség királyát” helyezte a halál királyságának középpontjába. Figyeljük meg, hogy itt a teológia nem volt képes az elbeszélés anekdotikus aspektusánál megmaradni – a dogmával is foglalkozott. Felfedezte, s mindig is felfedezi, hogy a Lecsúszás a Pokolba a halál törvényeinek alávett Megváltót mutatja; abba a szakadékba száll tehát alá, mely az élet ellentéte.¹²⁰ Bizonyos szempontból tehát az ikonunkon feltűnő *βασιλευς της δοξης* felirat jobban megfelel Krisztus leereszkedése gondolatának, mint a Keresztfeszítéscen megjelenő.

Ugyanakkor a mellkép tökéletes összhangban áll a Dicsőséges királyság szöveg sugallta gondolattal. Krisztus büszkének a császári ikonográfiától örökölt és Bizáncban mindig a monumentális díszítések felső részére helyezett képe a Megváltó egész világ feletti királysága témájának alapvető ikonográfiai formája lett.¹²¹ Az imago pietatisban a Pantokrator hatását

tábla. Alpatov, M. V.: *Frescoes of the Church of the Assumption at Vovlotovo Polye*. Moszkva, 1977. 25. tábla.

¹¹⁶ Pallas 231. Ezt az elnevezést használja még Wessel col. 1031-1034. Klaus Wessel – egyedülként – nem zárja ki a kép nyugati eredetének lehetőségét (col. 1032).

¹¹⁷ A francia fordítás P. Grelot nyomán: *Les poèmes du Serviteur. De la lecture critique a l'herméneutique*. Paris, 1981. 101 és 106. („Lectio Divina”, 103)

¹¹⁸ Dobrzeniecki, T.: „Imago pietatis. Its Meaning and Function”. *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 12. No. 1-2. 1971. 5-6.

¹¹⁹ A *ταπεινωσις* terminusról lásd Grundmann, V.: „*ταπεινωσις*, ...”, *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*. Dir. G. Kittel, VIII, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, 1969. 1-27., főképp 17-19., 22-24 (a kifejezés Szent Pálnál). Jahve szolgálója és Jézus megalázkodásának párhuzamáról lásd még Bonnard, P. E.: *Le second Isaie, son disciple et leurs éditeurs*. Isaie 40-66. Paris, 1972. 280-282. („Études bibliques”)

¹²⁰ *Catéchisme de l'Église catholique*. Paris, 1992. 139-140., második rész, 5. cikkely, 1. paragrafus (szentírásbeli és patrisztikus forrásokkal).

¹²¹ Lásd fent 61. jegyzet. Lásd még Warland, R.: *Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte*. Roma, 1986. *Passim*. („Römische Quartalschrift Supplementheft”, 41.)

felfedező szerzők¹²² ennek kapcsán azokra a kompozíciókra utalnak, melyeken Krisztus mellképe egy keresztre került.¹²³ Ez az ikonográfia valójában a Kereszten való áldozat doxológiai értelmezését jeleníti meg, mert egy hadilobogóval vagy trófeával azonosította Krisztus képét, de maga a formula, mely jellemző a kései antikvitás nyelvzetére, két különböző credetű motívum egymás mellé helyezését nyugodott. Az imago pietatis ezzel szemben homogén kompozíció, hisz elsősorban a keresztre feszítésből származik: a Kereszt elválaszthatatlan tőle. És amikor egy képen az *Ο βασιλευς της δοξης* felirat pontosan a keresztfájára helyeztetik, ikonográfiája akkor nyeri el teljes értelmét. A Megváltó mellképe, mely az imago pietatis a diadal képzetéhez társítja, de egyben megengedi a megalázkodás együtt érző szemlélését, így a Kereszt paradoxonának szellemében nyer magyarázatot: királyi dicsőség a halálban. A szemét a kupola Pantokrátora felé emelő hívő ezután fedezte fel a kép szemantikai kiegészítését: Krisztus örök királyságának dicsőségét. A Pantokrator-büszk és az imago pietatis ábrázolta Krisztus-mellkép közötti szoros kapcsolat kétségtelenül az isteni mindenhatóságnak és a kenózisnak a görög teológia által olyannyira kedvelt rokonítását jelzi. E megközelítés szerint a kenózis már benne foglaltatik az istenségben, „a teljességből az adottságra, a lehetségesbe redukálódást jelenti”¹²⁴

Az imago pietatis a latin egyház Európájában a 13. században bukkan fel, először minden bizonnyal Itáliában.¹²⁵ Hans Belting szerint Velence szerepe különösen fontos volt ezen ikonográfiai típus közvetítésében.¹²⁶ Mindazonáltal kénytelenek vagyunk megállapítani, hogy Nyugat felé terjedésének sem pontos útvonalát, sem pontos ikonográfiáját nem ismerjük. A 13. század második felében már több vidéken megtaláljuk, így Toszkánában, Aemiliában, Venetóban. 1300 előtt átjut az Alpokon; bizonyosság rá többek közt egy 1280 táján a sziléziai

¹²² Lásd fent 91. jegyzet.

¹²³ Erről az ikonográfiáról és a vele rokon ábrázolásokról lásd Grabar, A.: *Les ampoules de Terre Sainte*. Paris, 1958. 22–27., 34–36., 40–41.; Ihm, Chr.: *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierden Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*. Wiesbaden, 1960. 83–85., 89–90. („Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archeologie”, IV.); Christe, Y.: „A propos du décor absidal de Saint-Jean du Latran à Rome”. *Cahiers archéologiques*, 20. 1970. 197–206.; Galavaris, G.: „Christ the King. A Miniature in a byzantine Gospels and its Significance”. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 21. 1972. 119–124.; Grigg, R. J.: *The Images on the Palestinian Plaks as possible Evidence of the monumental decoration of Palestinian Martyria* (disszertáció gépíratban). University of Minnesota, 1974. 193 skk., 220 skk.; Belting 1990. 122–125.

¹²⁴ Abi Acar, A.: „La liberté de créature selon le Père Serge Boulgakov”. *Cedrus Libani*, 52. (június) 1995. 25.

¹²⁵ A már idézett munkákon kívül a képtípus nyugati példáihoz lásd von der Osten, G.: *Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*. Berlin, 1935. („Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte”, 7.); Lossow, H.: „Imago pietatis. Eine Studie zur Sinnbedeutung des mittelalterlichen Andachtsbildes”. *Das Münster*, 2. 1948–1949. 65–76.; Mersmann, W.: *Der Schmerzensmann*. Stuttgart, 1952. („Lukasbücherei der christlichen Ikonographie”, IV.); Berliner, R.: „Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösenden als Schmerzensmann”. *Das Münster*, 9. 1956. 97–117.; Bauerreis, R.: „ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ”, Ein frühes eucharistisches Bild und seine Auswirkung”. *Pro mundi vita. Festschrift zum eucharistischen Weltkongress, München*, 1960. 49–67.; Vetter, E. M.: „Iconografía del „Varon de Dolores”. Su significado y origen”, *Archivo Espanol de Arte*, 36. 1963. 197–231.; Eisler, C.: „The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy”. *The Art Bulletin*, 51. 1969. 107–118., 233–246.; Stubblebine, J. H.: „Segna di Bonaventura and the Image of zhe Man of Sorrows”. *Gesta*, 8/2. 1969. 3–13.; van Os, H. W.: „The Discovery of an early Man of Sorrows on a Dominican Triptych”. *Journal of the Wartburg and Courtland Institutes*, 41. 1978. 65–75.; Belting, H.: *Giovanni Bellini: Picta. Ikone und Bilderzahlung in der venezianischen Malerei*. Frankfurt, 1985.; Coffey, R. A.: *The Man of Sorrows of Giovanni Bellini. Sources and Significance* (disszertáció gépíratban). The University of Wisconsin, Madison, 1987.

¹²⁶ Belting 1981 64–68., 274.

Lubiazban készített ciszterci antifonárium miniatúrája (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, ms. IF 401, fol. 75ro).¹²⁷ A latin rítusú egyházban való elterjedésének első szakaszában az imago pietatis néhány kivétellel egy félalakos, karjait mellén keresztvező Megváltóként jelenik meg, tehát a bizánci kép második változatához kapcsolódik. A 14. század első negyedétől kezdődik az ikonográfiai típus önálló élete és fejlődése Nyugaton. Ekkortól egyre több variáns jelenik meg, s ezek keresztveződnek számtalan egyedi megoldást eredményezve. Az Úr lefelé és testétől enyhén eltartott karjai (a Levétel itáliai ikonográfiájától kölcsönzött testhelyzet) ugyanúgy, ahogy a nyitott szemek, a bizánci modell mély átalakulásának első tünetei közé tartoznak. Ezeket a jegyeket hamarosan más változások is követték Krisztus testének elhelyezésében és gesztusaiban (például ujjával oldalsebére mutat, vagy onnan ostyát vesz elő). A Megváltó ezután gyakran szarkofágba helyezve tűnik fel Mária, Szent János, más szentek és angyalok társaságában, akik siratják, támogatják vagy imádják, miáltal a Passió Krisztusa – akit eredetileg egyedül és mozdulatlanul ábrázoltak – egy többalakos jelenet szereplőjévé válik. A Siratás ikonográfiájához tartozó személyek gesztusai és viselkedése szintén gyakran belép ezekbe a kompozíciókba, ami narratív aspektust ad a témának. Néha más témákból származó motívumok – mint az Arma Passionis – veszik körül a nyugati imago pietatis Krisztusát. A 14–15. századi példák túlnyomó többsége teljesen eltávolodik a bizánci modelltől, és már annak ikonográfiai stabilitását példázza.¹²⁸

A különbségek az ábrázolás szerepében is jelentkeznek. Bizáncban az imago pietatis kialakulásától kezdve ikon volt, majd freskó, és elsősorban a húsvéti és cukharisztikus liturgiában játszott szerepet (a téma megjelenése a kéziratokban az illusztrált szövegek liturgikus funkciójának is tulajdonítható).¹²⁹ Ezzel szemben Nyugaton már a 13. század második felében teljesen változatos volt a funkciója, s ez a változatosság idővel csak növekedett. Az imago pietatis különféle liturgikus könyveket díszített, misszálékat és szertartáskönyveket [livres d'office], de másféle kéziratokat is: óraskönyveket, breviáriumokat, imagyűjteményeket, testvérületek szöveggyűjteményeit. A liturgikus berendezési tárgyak legkülönfélébb darabjain megtaláljuk az *imago pietatis*: ambókon, tabernákulumokon, stallumokon és az áldozópapok székén. Ismerjük kelyhekről, paténákról, füstölőkről és ercklyertartókról. Festették a templom falára, és helyezték a kapuzat szobrai közé. Sok sírt, sírkövet és épításmotot díszít ez a téma. Lehetett az oltár ikonográfiájának központi témája, a predellé vagy a felső, lezáró díszítésé. Végül az egyéni vallásos áhítat tárgyait (házi oltárokat, festményeket, metszeteket vagy akár ékszereket) szintén díszíthette ez az ábrázolás, s amellett, hogy megtartotta fontosságát a liturgikus kultusz terében, kétségkívül egyike volt az egyéni vallásosság privilegizált témáinak.¹³⁰

A latin Nyugat elfogadta ugyan a képet, de egyetlen példától, a már említett a Santa Croce in Gerusalemme-ben található ikontól eltekintve a „Dicsőség Királya” elnevezést nem őrizte meg. Ez az 1300 körül Konstantinápolyban készült mozaikikon 1380 táján került a római karthauzi szerzetesek birtokába, és hamarosan komoly kultusza támadt, mely egész Európában elterjedt.¹³¹ Egy a 14. század végén készült legenda, melynek írott változata 1475-ből való, Nagy Szent Gergely személyéhez kapcsolta.¹³² E legenda szerint a pápának

¹²⁷ Cystersi w sredniowiecznej Polsce. Kultura I sztuka. Katalog wystawy. Warszawa–Poznań, 1991. No. 60. 111–113. (L. Wetesko megjegyzése, bibliográfiával.)

¹²⁸ A bizánci modell legradikálisabb átalakulása kétségkívül az imago pietatison álló helyzetben ábrázolt Krisztus ikonográfiai típusának 14. század végi megjelenéséhez köthető. Cikkünkben e típus jelölésére tartjuk fent a *Vir Dolorum* nevet.

¹²⁹ Lásd erről Pallas 207–208.

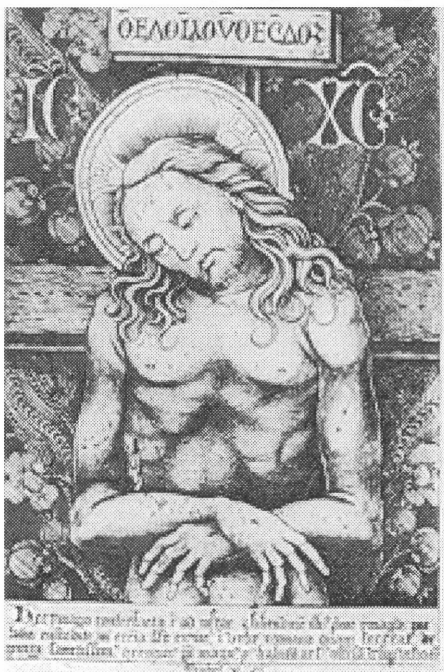
¹³⁰ Erről legutóbb van Os, H.: *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300–1500*. London–Amsterdam, 1994. 106–112.

¹³¹ Lásd C. Bertelli már idézett alapvető cikkét.

¹³² Egy elveszett, hajdan a római monostor könyvtárában őrzött kéziratról van szó.

a Megváltó imago pietatisként jelent meg misézés közben, és a római mozaikot a csoda emlékeztetőre készítették. Nagyon valószínű, hogy a Krisztus-ábrázolást már megszerzésekor úgy kezelték mint *vera icon*. A nagy pápának tulajdonítva a képet a római karthauziak kivételes hódolattal vették körül, de ezen felül is megerősítették a téma cukharisztikus konnotációját. A Santa Croce in Gerusalemme szerzeteseinek akciója mégsem hozott döntő változást a téma ikonográfiai fejlődésében a latin Európában. Csupán megerősítette azt a helyet, melyet az imago pietatis már a 13. század végén elfoglalt a nyugatiak vallási szokásaiban.¹³³ Így csak a római ikon másolatain, melyeket kultusza terjesztésére készítettek, tűnik fel néha a görög *Ο βασιλευς της δοξης* felirat, köztük Israel van Meckenem két 1495 körüli metszetén (L.167=B.135; L.166=B136).¹³⁴ Az eredetin olvasható felirat itt az érthetelenségig átalakult (6. kép). Ez nem csupán arról tanúskodik, hogy Nyugat-Európában ekkor már nem értették a görögöt, hanem főként arról, hogy Krisztus e címének kevés jelentőséget tulajdonítottak. A felirat már semmit sem idéz fel a hívő elméjében, csupán egy csodálatos kép másodlagos elemeinek egyike.

A Nyugat egy egészen más teológiai fogalomhoz fordult, hogy azzal jelölje ezt a Krisztus-ábrázolást: a *pietashoz* (*pitié* vagy *pieta* a neolatin nyelveken). Hans Belting összegyűjtötte az ezzel az elnevezéssel kapcsolatos alapvető középkori dokumentumokat,¹³⁵ így itt elegendő



6. kép

csak a gondolatmenetünk illusztrálásához elengedhetetlenül szükségesséket megemlítenünk. Hans Belting szerint a legkorábbi példa a bolognai Santa Maria delle Laudi e di San Francesco konfraternitás könyvében, egy 1329-es kéziratban található (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Ospedale 3, Ms. 52, fol. 1ro). Itt az imago pietatis modelljének megfelelően ábrázolt Megváltót úgy definiálják, mint akit *in forma pietatis* ábrázolnak. A *pietas* főnév tehát Krisztus testhelyzetére vonatkozik és nem szemlélyére. A terminus illetően használatát igazolják azok a feliratok is, melyek a Santa Croce in Gerusalemme ikonjainak másolatait kísérik. Az 1440-es évekből származó és Policletto di Cola körének tulajdonított umbriai fogadalmi táblaképen egy hosszú, minuszkulával írt szövegben, melyet a római Krisztus-kép (a prototípustól egyébként távol álló) másolata alá helyeztek, olvashatjuk: „Sancto Gregorio essendo papa et dicendo la messa gl'aparve el nostro signore yhu xpo in forma de pietade onde vedendolo sancto gregorio fo mosso a piatade et devotione et si fece queste oratione a sua reverentia”.¹³⁶ Israel

¹³³ Ezt már – nagyon helyesen – Belting (Belting 1981.) hangsúlyozta. Ennek kapcsán utalunk egy ima szövegére, melyet az imago pietatis mellé helyeztek egy 1293–1300 között készített emilíanus ima-gyűjteményben.

¹³⁴ Lehrs, M.: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichts im XV. Jahrhundert, IX. Wien, 1934. 176–178.; The illustrated Bartsch, 9: Early German Artists. Israel van Meckenem, Wenzel von Olmütz and Monogrammists. F. Koreny–J. G. Hutchison (Ed.). New York, 1981. 132–133.

¹³⁵ Belting 1981 74–75., 125. és 281–288.

¹³⁶ Klesse No. 744., 138–139.; Belting 1981. 233–286.; Todini 366–367.

van Meckenem már idézett metszeteinek egyikén a magyarázat – és ebben a művész hí marad a római mozaikhoz – az előképet annak „*pietas*”-ával és mint a téma archetípusát jellemzi: „*Hec ymago contrefacta e ad instar silitudine illi ' p'me ymagis pic/tatis custodite in eccia sce cruc 'i urbe romana quam fecerat de/ pingi sanctissim ' gregori ' pp magn ' p ' habita ac s ' ostesa visioez* „(6. kép).¹³⁷ Azt, hogy itt Krisztus egy különleges ábrázolásán alapuló gondolat képre viteléről van szó, igazolja a Szent Gergely látomását elmesélő 1475-ös szöveg „*effigies pietatis*” kifejezése is: „*Reperitur in caeremoniis Romanorum, quod D. N. J. Ch. [...] semel apparuit in specie pastoris sub effigie pietatis beato Gregorio celebranti super altare Jerusalem in ecclesia s. Crucis*”.¹³⁸ Néhány forrás, melyek közül nem egy mára eltűnt művekről beszél, az ábrázolást egyszerűen a *pietas* (*pieta*) szóval illeti.¹³⁹

A *pietas* szó tehát nem a Krisztus alakja mellé helyezett rövid felirat része, ahogy az *O βασιλευς της δοξης* az volt a bizánci művészetben. Mint láttuk, feltűnhet a római ikon másolatát kíséző és magyarázó szövegekben vagy az imago *pietatis* más példáira vonatkozó narratív forrásokban. Ellenben egy másik terminus, mely szintén erre a különleges Krisztus alakra vonatkozik, az ábrázolás közelébe helyezve a *titulus* szerepét töltheti be. Ez a *miseriordia*. A legkorábbi, és az imago *pietatis*ről folyó vitákban a legtöbbet idézett példája egy a 14. század közepéről való cseh diptychon, melyet a karlsruhei Kunsthalléban őriznek (7. kép).¹⁴⁰ Az oltár bal szárnyán egy Madonna a gyermekkel látható. Jobbról az imago *pietatis*, és ide helyezte a művész, pontosan Krisztus átütött, teste előtt tartott kezei alá a minuszkulákkal írt „*miseriordia Domini*” feliratot. A karlsruhei diptychon egyenesen a bizánci hagyományból származik. Elsősorban a Madonna és az imago *pietatis* összekapcsolása köti a görög vagy görög mintára készült itáliai kettős ikonokhoz és diptychonokhoz. Ide tartozik azután a Szűz ábrázolásának meglehetősen ritka ikonográfiája is a *Pelagonitissima*, mely közvetlen kötődését mutatja a bizánci modellekhez.¹⁴¹ A cseh környezet tehát átvette a bizánci ikonográfiából a diptychon két témáját és szoros kapcsolatuk elvét, de megváltoztatta a Krisztus-ábrázolás címét. A *miseriordia* terminus itt kétségkívül a *pietas* szinonimája a karlsruhei oltár készítése idején. Ennek kapcsán egy francia forrást idézhetünk, Jean de Berry javainak 1414-es inventáriumát: „*Item, uns tableaux de bois, oü il a une Pitié d'une part, et, de l'autre part, une ymaige de Nostre Dame tenant son enfant, et son faüz, de noir et de blanc...*”



7. kép

¹³⁷ Lásd fent 134. jgy.

¹³⁸ Bertelli 46.

¹³⁹ Belting 1981. 282–283.

¹⁴⁰ Lauts, J.: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog alte Meister bis 1800. Karlsruhe, 1966. 55–56.; Pesina, J.: „Deskova malba”. Ceske umeni goticke 1350-1420. Dir. J. Pesina, Praha, 1970. No. 298. 217.

¹⁴¹ Lásd Matejcek, A.–Myslivec, J.: Le Madonne boemogotiche dei tipi bizantini. Praha, 1946. 15–19. (részlet a Bollettino dell'Istituto Cecoslovacco II. kötetéből); és legutóbb Belting 1981. 53 skk.

(„Item egy táblakép fából, ahol egyik felől egy *Pitié* van, és másik felől a gyermekét tartó Miasszonyunk képe, fekete-fehérben”).¹⁴² Nyilván itt egy karlsruhei típusú diptychonról van szó, csak hogy a leltár készítője a téma jelölésére gyakoribb *Pitié* elnevezést használja.

A *pietas* és a *miseriordia* fogalmainak felcserélhetőségét megerősítik a Tadeusz Dobrzeniecki által a közelmúltban összegyűjtött és tanulmányozott feliratok.¹⁴³ Két példát idézünk. Az első egy (talán korábbi festékrétegre felvitt) 1470-es, 1532–34 között újrafestett fal-festmény, mely a krakkói Ágoston-rendi kanonokok régi monostorának kolostorát díszíti.¹⁴⁴ Az imago pietatis Krisztusát nyitott szemekkel, a sírban ábrázolják; jobbajával felfogja átütött oldalából hulló véréért. Oldalán a felé forduló és őt támogató Szűz áll. A kisbetűkkel a felső körívré írt felirat magyarázza a jelenetet: „Apparitio Domini Nostri Jesu christi Misericordis cum dolorissima Matre Maria.” Nyilvánvaló, hogy a kompozíció folytatja az *imago pietatis* és Mária kettős ábrázolások sorát.¹⁴⁵ Vannak más olyan témák is, melyektől nem idegen, hogy egyszerre mutassák Krisztus Passióját és anyja együttérzését: a Sírátás és a Sírátétel. Mégis, a *Christus misericors* alakja áll a központban, és ezt említi elsőként a felirat. Az *apparitio* szó talán Szent Gergely látomására utal, de ebben nem lehetünk bizonyosak. Egy másik példa a *miseriordia* terminusnak az imago pietatisra vonatkoztatására id. Hans Holbein egyik 1504 körül készült festménye (Zürich, Schweizerisches Landesmuseum).¹⁴⁶ Ezen az imago pietatis Krisztus *vir dolorum*ként egy fölkében áll, s jobbajával oldalsó felé fordul. A 33. (32.) zsoltárból származó MISERICORDIA D/OMI/NI PLENA EST TER/R/A szavakkal illetik. Ugyanúgy, ahogy a karlsruhei oltárnál, a felirat itt is a festmény elválaszthatatlan része, de a Megváltó alakját befogadó téren kívül tűnik fel. Funkciója azon kísérőszövegekhez hasonlítható, melyek egy témát azonosítanak.

Az imago pietatis jelölésére Nyugaton használt két kifejezés, a *pietas* és a *miseriordia* a keresztény teológia szívéhez vezetnek el bennünket, Isten ideájához és üdvözítő művének témájához. André Solignac a *pietas* középkori értelmezésének szentelt kiváló cikkében Nagy Szent Gergely művéből, a *Moralia in Iob*ból származtatja e fogalom használatát Isten legfőbb attribútumaként: szeretet és együttérzés a bukott ember iránt.¹⁴⁷ Isten *pietas*a ezután az ember Teremtő iránt érzett szeretetének modellje, és saját könyörületességének forrása. E modellt Isten adta nekünk, értünk téve szegénné Magát, aláereszkedve gyöngécsükhöz és meghalva értünk: „Quam videlicet pietatis formam Mediator nobis Dei et hominum dedit. Qui posset nobis etiam non moriendo concurrere, subvenire tamen moriendo hominibus voluit, qui nos videlicet minus amasset, nisi et vulnera nostra suscipere; nec vim nobis suae dilectionis ostenderet, nisi hoc quod a nobis tolleret ad tempus ipse sustineret.”¹⁴⁸ („A Közvetítő Isten és ember között példát adott nekünk a kegyelemből, midőn, noha segíthetett volna rajtunk anélkül, hogy meghalna belé, inkább akarta azt halált szenvedve. Mert kevésbé szeretett volna, ha nem sújtják sebeink; nem tűnt volna fel nekünk ugyanannyira is-

¹⁴² Inventaires de Jean Duc de Berry (1401-1416), publiées et annotés par J. Guiffrey. Paris, 1894–1896. vol. I. 19. 15. jgy. (1414-es leltár).

¹⁴³ Dobrzeniecki 162., 193–194. Egy további, német példát idéz 1408-ból von der Osten, G.: „Engel-pieta”, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, V. Stuttgart, 1967. col. 601.: „Ein barmherzigkeit (miseriordia) mit zwei Engeln”.

¹⁴⁴ Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. IV: Miasto Krakow, 4: Kazimierz I Stradom. Koscioly I Klasztory, I. Dir. I. Rejduch-Samkowa, J. Samck, Warszawa, 1987. 123. 245. kép.

¹⁴⁵ Dobrzeniecki 162 skk.

¹⁴⁶ Hans Holbein der ältere und die Kunst der Spätgotik. Augsburg, 1965. 42. jegyzet.

¹⁴⁷ Solignac, A.: „Piété, II. Moyen Age”. Dictionnaire de Spiritualité, XII. Paris, 1986. col. 1714–1725. (a továbbiakban: Solignac)

¹⁴⁸ S. Gregorii Magni: *Moralia in Iob*. Libri XI-XII. Cura et studio M. Adriaen, Turnhout, 1979. („CCL”, CXLIII A), 1054.

teni szeretetének ereje, ha a fájdalmakat, melyeket elvett tőlünk, nem szenvedte volna maga is egy ideig.”¹⁴⁹)

Néhány szerző inkább a fogalom régebben elfogadott jelentését hangsúlyozza, mely a *pietas* úgy érti mint az ember viselkedését felebarátaival és Istennel, de Gergely tanítása végérvényesen megfordította e fejtegetések hittani nézőpontját, amennyiben a *pietas* fogalom központjába Krisztus megváltó halálát helyezte. Gergely gondolatának ez az alapvető aspektusa különösen pontos és erős megfogalmazást nyer Szent Bonaventurával (1221–74), akinek az emberi *pietas* eredete az a *magnum pietatis sacramentum*, melyről Szent Pál beszél (1Tim 3,16). Ahogy a *Collationes de septem donis Spiritu Sancti*ban (*Collatio III: De dono pietatis*) magyarázza, az isteni *pietas* legfőbb cselekedete, a Megváltás minden nap megújul az oltár előtti áldozáskor, mely minket is arra hív, hogy „felöltsük” a *viscera pietatis*.¹⁵⁰

A második terminus, a *miseriordia* szintén alapvető fogalom, ha Isten attribútumairól vagy az ember iránti viselkedéséről van szó, de a kifejezés lényegi szemantikai mezője, az előzőével ellentétben, közvetlenül a Bibliában használt értelméhez kötődik.¹⁵¹ Jahve és a kiválasztott nép szövetségének gondolata az Ótestamentumban az isteni Kegyelemen (*Misericorde*) alapul: csak a kegyelem istene képes a Megváltásra.¹⁵² Az ember iránti szánalomban jelenik meg Isten könyörületessége. A Vulgata szerint Jahve, midőn Mózes kéri tőle: *Ostende mihi gloriam tuam* („Mutasd meg nekem a te dicsőségedet”; Ex 33,18), így felel: *Ego ostendam omne bonum tibi et vocabo in nomine Domini coram te: et miserebor cui voluero, et clemens ero in quem mihi placuerit* („Megteszem, hogy az én dicsőségem a te orcád előtt menjen el, és kiáltom előtted az Úr nevét. És könyörülök a kin könyörülök, kegyelmeczek, a kinek kegyelmeczek.” Ex. 33,19). Miután az új törvénytáblákat elkészítette, Mózes Isten kegyelmét hirdeti: *Dominator Domine Deus, misericors et clemens, patiens et multae miserationis, ac verax, qui custodis misericordiam in millia* („Az Úr, az Úr, irgalmas és kegyelmes Isten, késedelmes a haragra, nagy irgalmasságú és igazságú. A ki irgalmas marad ezer izziglen.” Ex. 34,6,7).

Az Isteni Kegyelem tervét véglegesen a Krisztus általi Megváltás teljesíti be. A Zsidókhoz írt levél szerzője, még mindig a Vulgata szerint, így beszél Krisztusról: *Unde debuit per omnia fratribus similari, ut misericors fieret, et fidelis pontifex ad Deum repropitiaret delicta populi* („Annakokáért mindenesztől fogva hasonlatosnak kellett lennie az atyafiakhoz, hogy könyörölő legyen és hív főpap az Isten előtt való dolgokban, hogy engesztelést szerezzen a nép bűneiért.” Zsid.2,17.).

A Krisztus áldozatában megvalósult isteni Kegyelem újtestamentumi gondolata az Egyház kegyelemről szóló összes tanításának alapjává vált. Már az első egyházatyák egyike, Iréneusz azt mondta, hogy a Kegyelem Istene Fia által tárulkozott fel.¹⁵³ Ahogy a *pietas*, úgy a *miseriordia* fogalma is elválaszthatatlan Krisztus önkéntes adománya, a Megváltás gondolatától.¹⁵⁴

¹⁴⁹ A francia fordítás forrása: Les morales de S. Grégoire pape sur le Livre de Job, traduite en français. Paris, 1667. 663–664. (A szerző által használt francia barokk fordítás szelidítése Székely Melinda segítségével készült – a fordító.)

¹⁵⁰ S. Bonaventurae: Opera omnia, V: Opuscula varia theologica. Quarachi, 1891. 471. (a továbbiakban: Bonaventura); Solignac col. 1720.; Bonaventuránál Szent Pál kifejezése, az „*induete vos ergo (...) viscera misericordiae*” (Kol 3, 12), „*induamur viscera pietatis*”-szá alakul.

¹⁵¹ Cantinat, J.–Léon-Dufour, X.: „Misericorde”. Vocabulaire de Théologie biblique, Paris, 1970. 2. kiadás, col. 766–772.

¹⁵² Koehler, Th.: „Misericorde”. Dictionnaire de Spiritualité, X. Paris, 1980. col. 1313–1328., főképp col. 1317–1319. (a továbbiakban: Koehler 1980.); Koehler, Th.: „The significance and Imagery of Misericordia, Misericors in the Vocabulary of Medieval Spirituality”. Studies in Medieval Culture, 6. 1972. 29–41.

¹⁵³ Koehler 1980. col. 1321.

¹⁵⁴ Koehler 1980. col. 1316 és 1324.

Szoros kötelék kapcsolja össze a két fogalmat, és több egyházi író használta azokat szinonimaként.¹⁵⁵ Ez a szemantikai felcserélhetőség jellemzi például Bonaventura idézett *Collationes*-ét, mely az emberi *pietast* elválaszthatatlannak tartja az isteni *miseriordia* folyamatól („*fluvius miserationes divinae*”).¹⁵⁶

A két fogalom azonossága támasztja alá a misztikusok vélekedéseit is az alamizsnálkodásról. Ralf von Biberach (†1326 táján) számára a *pietas*, melynek inkább spirituális dimenziója van, adomány, mely a *miseriordia*-ban fejeződik ki.¹⁵⁷

Jan van Ruysbroec (1293–1381) „*Het Rijke der Ghelieven*” („Regnum deum Amanitium”, „Isten szerelmescinek Királysága”) című munkájában így kezdi a könyörületesség bemutatását: „*Die ander goddelijcke gave die de ziele ciert met duegden, dat es ghenadicheyt oft goedertierenheyt*”¹⁵⁸ („A második isteni adomány, mely erényekkel díszíti a lelket, az irgalom (*pietas*), avagy a könyörület (*miseriordia*).”) ¹⁵⁹. A *goedertierenheyt*-ből (könyörületesség) származik a *compassie* (szánalom) a szenvedő Krisztus iránt, és ez a viselkedés szüli az irgalmasság cselekedeteit.¹⁶⁰ Jan van Ruysbroec számára egy és ugyanaz a *miseriordia* az, amelyik Istentől származik, s az, amely a Passió Krisztusának karjai közé viszi el az embert, s végül az is, mely a könyörületesség műveiben megnyilvánul.

A *pietas* és a *miseriordia* alapvető forrása tehát a Biblia és a keresztény szerzők szerint Isten végtelen szeretete az ember iránt, és a Teremtő ezen önkéntes adománya viszonzást vár. Szent Bonaventura mondja, hogy a könyörületesség szellemében cselekvő ember *pietas*-a visszatér eredetéhez („*creatura {...} non est pia, nisi refundat se super originem suam*”).¹⁶¹ Valóban megtaláljuk a keresztény szerzőknél egy olyan szeretet gondolatát, mely az ember felé árad, és aztán visszatér Isten felé, ha az ember irgalmával felel. Mégis, nem csupán az alamizsnálkodásról van szó. A misztikusok szerint az embernek az isteni könyörületességre ugyanazzal a szánalommal, együttérzéssel kell felelnie, melyet a Megváltó mutatott neki, és a *pietas* ebből a szempontból szeretetteljes attitűd, mely az isteni agapéra válaszol. A *pietas* tehát megjelenhet a szemlélődésben is, és tárgya Krisztus Passiója, az isteni szeretet legfőbb tanúsága. Jan van Ruysbroec vigyáz arra, hogy olvasója ne redukálja a könyörületességet az irgalom cselekedeteire. Számára az „ontfermherticheyt” (könyörületesség) olyan erény, elmeállapot, melyből türelem, lágyság és kegyelem fakad.¹⁶² A „*goedertierenheyt*”-ot (szintén könyörületesség) a Paradicsom négy folyójának forrásához hasonlítja, s szerinte: „*De ierste riviere die vliedt in den hemel: dat es compassie met Cristus' doeghene*”¹⁶³ („Az első folyó Krisztus szenvedéscivel való együttérzés formájában áramlik az Ég felé.”).¹⁶⁴ A nagy misztikus szerint a könyörületesség nem pusztán egy érzés, mely lehetővé teszi, hogy átélje Krisztus szen-

¹⁵⁵ Kochler 1980. col. 1323–24. Lásd még Congar, Y. M. J.: „La miséricorde, attribut souverain de Dieu”. *La Vie Spirituelle*, 106. 1962. 380–395., főképp 384.; Solignac col. 1723.

¹⁵⁶ Bonaventura 471.; Solignac col. 1719–1720.

¹⁵⁷ De septem donis Spiritus Sancti, pars II, sectio II, caput II. Közölve: Bonaventura, S.: *Opera omnia*. Dir. A. C. Peltier, VII. Paris, 1866. 605.; Solignac col. 1722.

¹⁵⁸ van Ruysbroec, Jan: *Werken naar het standaardhandschrift van Groenendaal uitgegeven door het Ruysbroec-Genootschape Antwerpen*. I: 1. *Het Rijke der Ghelieven*. 2. *Die Gheestelike Brulocht*. J. B. Pukens, L. Reydens (Ed.). Tielt, 1944. 31. (a továbbiakban; Ruysbroec)

¹⁵⁹ *Oeuvres de Ruysbroeck l'admirable*. Traduction du flamand par les Bénédictins de Saint-Paul de Wisques (II). Bruxelles, 1917. 103. (a továbbiakban: *Oeuvres de Ruysbroeck*). Fordításunkban finoman változtattunk ezen a szövegen. A latin fordítás megtalálható: Ioannis Ruysbrochii: *Opera omnia*. Interprete Laurentio Surio, Köln, 1552. 401. (A magyar változat a szerző francia fordítását köveri – a ford.)

¹⁶⁰ Ruysbroec 31.

¹⁶¹ Bonaventura 469.; Solignac col. 1719.

¹⁶² Ruysbroec 32.

¹⁶³ Ruysbroec 34.

¹⁶⁴ *Oeuvres de Ruysbroeck* 107.

vedését, de a szellem egy hulláma is, mentális attitűd, mely a kontempláció útján emeli az Égbe az ember lelket.

Szükségesnek tűnik számunkra, hogy itt röviden emlékeztessünk a *pietas* és a *misericordia* fogalmainak jelentésére a keresztény gondolkodásban. A középkor végi szoteriológia csúcsát alkotják, és az ott elfoglalt helyük magyarázza alkalmazásukat az *imago pictatis* ikonográfiai témájára. Ahogy már mondtuk, a Bizáncban liturgikus céllal alkotott képtípus Krisztus engesztelő halálát mutatta be, de túllépte a „historikus” ábrázolás korlátait. A Passió szintézisét adta, és a mellkép vagy félalakos ábrázolás egyedi formája megkönnyítette a közvetlenebb behatolást a Megváltó áldozatként elszenvedett halálának misztériumába: megengedte, hogy közelről szemléljék sebzett testét és arcát.

A középkori Nyugat-Európa spirituálisai a *pietas*ról és a *misericordiáról* való elmélkedésekben az együttérzést tartják az ember lényegi válaszána a Teremtő agapéjára, szeretetére. Vagyis ha volt olyan kép, mely alkalmas lehetett nemcsak a Szenvedettörténet Krisztusa iránti szeretet felkeltésére, hanem a lélek kontemplatív kiteljesedésére, úgy a legteljesebb kéretet erre az *imago pietatis* ikonográfiája adta. A *pietas* és *misericordia* kifejezések megerősítik ezt, ugyanúgy, ahogy a séma sikere Nyugaton és különösen szerepe a Passió iránti egyéni kultuszban. Egyben azok az elnevezések, melyek a „Dicsőség Királya”-t felváltják, a Megváltás témájának egy másfajta, intímabb és személyesebb megközelítéséről is tanúskodnak. Feltárják, hogy a szeretetről akarunk beszélni a Megváltó halálát ebben a formában ábrázolva.

VII. Összegzés

Pallas kiválóan bizonyította¹⁶⁵ – és ebben tanulmányainak eredményei összecsengenek több elődével¹⁶⁶ –, hogy a Bizáncban a Megfeszített Krisztus-ábrázolásokon, majd *imago pietatis*okon feltűnő „Dicsőség Királya” megnevezés azt akarja jelezni, hogy a Megváltó a világ királyságának dicsőségét Passiójának köszönheti. A címzés Krisztus áldozatára és az abból származó méltóságra utal, és nem az ábrázolásra. Valójában a mindig a keresztre helyezett felirat Krisztus két különböző ábrázolását kíséri, melyek sokáig léteztek egymás mellett: Pallas az *O βασιλευς της δοξης* feliratnak predikatív funkciót tulajdonít; minthogy a feláldozott Krisztus ábrázolását kíséri, a kép üdvtörténeti üzenetét mutatja. A szerző szerint az ábrázolt személyre vonatkozik, és semmiképpen sem lehet olyasvalami nevének tekintenünk, amit ma ikonográfiai típusnak hívnánk.¹⁶⁷ Ezért a bizánci *imago pietatis* jelölésére Pallas rendszerint azt a nevet használja, amit a görögök adtak ennek az ikonnak: *η ακρα ταπεινωση του χριστου*.¹⁶⁸ Az a tény, hogy a bizánci keresztre feszítéscsen a *σταυρωσις* felirat Krisztus titulusa (*O βασιλευς της δοξης*) és neve (*Ιησους Χριστος*) mellett tűnik fel, további érvet jelenthet e terminológiai választás mellett.¹⁶⁹

Mint láttuk, a nyugatiak bevezették az *imago pietatis* az ábrázolási repertoárjukba, de jelentősen kiszécsítették területét és szerepét, s ami a legfontosabb, azáltal, hogy „leemelték” róla a „Dicsőség Királya” feliratot, szoteriológiai üzenetét is megfosztották azon nagyon fontos aspektusától, mely közvetlenül a Megváltó személyére vonatkozott. Igaz, hogy a latin *pietas* és *misericordia* szavak szintén Krisztusról szólnak, hisz az agapéra vonatkoznak, legfőbb isteni attribútumára, de mivel egyben vonatkoznak annak a szerelemnek a gyümölcésére, melyet Isten fia érez az ember iránt, tudniillik megváltó halálára, így a kép jelentése eltolódik Krisztus művének témája felé. Mivel a krisztusi *pietas/misericordia* a modell az ember számára,

¹⁶⁵ Pallas 228.

¹⁶⁶ Ortmayr 103.: „Bild und Inschrift künden dasselbe, Christus als König in seiner Herrlichkeit, die durch den Kreuz verdient hat.”

¹⁶⁷ Pallas 226., 229.

¹⁶⁸ Pallas 197 skk., főképp 231. Lásd még fent 95. jegyzet.

¹⁶⁹ A szerző még az *imago pietatis* nyugati példáit is ezzel a görög terminussal illeti; lásd Pallas 217.

a Megváltónak ezzel jelölt képmása annak számára is példa, aki Istennel a szeretetben akar egyesülni. Minden egyes hívő egyénileg szól a *pietas* vagy *misericordia* szavakkal, és várja az ő válaszát. Ha a latin és görög kifejezéseket a képhez fűződő viszonyukban kívánjuk összehasonlítani, a bizánci *Ο βασιλευς της δοξης* inkább magáról Krisztusról beszél, míg a latin *pietas/misericordia* inkább arról, ami ő az embernek.

Emlékezzünk végül vissza arra, hogy a nyugati elbeszélő források, melyek leírják az ábrázolást, pontosan úgy fogalmazzák, hogy Krisztust *in forma pietatis/in effigie pietatis* ábrázolják. Jegyezzük meg azt is, hogy a *misericordia domini* felirat a karlsruhei diptychonon is pontosan el van választva az ábrázolástól, úgy van elhelyezve, mint kísérszóveg az imago pietatishoz. A feliratnak ez az elhelyezése teljesen eltér attól, ahogy a bizánci ikonokon az *Ο βασιλευς της δοξης* felirat megjelent. Ott a keresztre helyezett titulus a lehető legközelebb került Krisztus fejéhez, de egyben belecípült a kompozíció egészébe. A *pietas* vagy a *misericordia* tehát magát az ábrázolás aktusát (*figuration*) jelölik, s így ahhoz állnak közel, amit ma ikonográfiai típusnak hívunk.

A „Dicsőség Királya” felirat eltűntét és az ábrázolás saját elnevezésének feltűnését a latin civilizáció spirituális és kultikus teljesen új kontextusa magyarázza. Ha a változás tényezőit szeretnénk meghatározni, kettőt kell közülük különösen kiemelniünk. A nyugati krisztológia már a Karoling-kor óta határozottan Krisztus megírásának témája felé fordult, melynek két aspektusát elemzi egyre mélyebben: a Fiú megtestesülését és megváltó halálát.¹⁷⁰ Mint tudjuk, a fordulatot Canterbury-i Szent Anzelm hozta meg „*Cur Deus Homo*”-jával. A vita ezután főleg arról szólt, hogyan egyesül a két természet Jézus Krisztus személyében, és milyen szerepet játszott az emberi természet a Megváltó cselekedeteiben. Ahogy a probléma megfogalmazásai pontosabbá váltak az idők során, egy általános hittani igazság lett egyre nyilvánvalóbb és erősebb a viták által, méghozzá Jézus Krisztus emberi természetének teljessége. Hiszen Isten megsértését nem tehetné jóvá csak egy az emberi fajban gyökerező és szabad akarattal bíró, teljes ember. A latin középkor így fogta fel Krisztus emberségét a történeti ember lélektani szempontjából. Ez a civilizáció képes volt a Megváltás misztériumát az emberi faj összes tagját váró halál kontextusába helyezni.

A második tényező, mely bizonyosan hozzájárult az imago pietatis új funkciójához a nyugati civilizációban – és ez jelenik meg egyedi megnevezésének feltűnésében is –, a nyugati kereszténységben a jámborság gyakorlatának e korszakbeli megváltozása.¹⁷¹ Főként a 11. századtól a Krisztus-ember kultusza és szenvedési lesznek az áhítat legfőbb témái. Ezt az átalakulást két nagy spirituális, Petrus Damianus (1007–72) és Jean de Fécamp (kb. 990–1078) szimbolizálják, és utánuk a Passióról szóló művek sokasága, kezdve Pseudo-Anzelmus (12. század) *Dialogus beatæ Mariæ et Anselmi de passione Domini* című írásán, folytatva a ferences *Meditationes vitæ Christi*-vel, mely sokat köszönhet Szent Bonaventurának (13. század vége), és az olyan típusú művekkel zárva a sort, mint a *Christi Leiden in einer Vision geschaut* (14. század vége),¹⁷² mélyen kiaknázta Krisztus szenvedésének témáját, mint a Megváltásról való bármiféle reflexiótól elválaszthatatlant. Ez az irodalom az egyénhez szólt, a jámborságot akarta felkelteni, és a Megváltás misztériumába való behatolást célzó empátia eszköze kívánt lenni az együttérzés által.

¹⁷⁰ Hourlier, J.: „Humanité du Christ”. II. „Chez les Spirituels médiévaux”. Dictionnaire de Spiritualité, VII. Paris, 1969. col. 1053–1063.

¹⁷¹ Lásd elsősorban: Wilmart, A.: Auteurs spirituels et texts dévots du moyen âge latin. Études d'histoire littéraire. Paris, 1932. (újranyomás 1971.), 62 skk.; Leclercq, J. –Vandenbroucke, F. –Bouyer, L.: La spiritualité du moyen âge. Paris, 1961. 156 skk., 295 skk. („Histoire de la spiritualité chrétienne”, II.)

¹⁷² Kiváló bevezetést nyújt ebbe az irodalomba Marrow, J. H.: Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative. Courtrai, 1979. főképp 7–27., 207–222. („Ars Neerlandica”, I.)

A latin egyház sohasem tulajdonított az imago pietatisnak olyan fontos és pontos szerepet, mint a görög. Nyugaton, bár figyelemre méltó pedagógiai szerepet játszott, csupán kiegészítő eleme volt a nyilvános kultusznak. Amikor a 13. század közepén az imago pietatis Nyugatra érkezett, a római rítusú templomokban a díszítés bősége paradox módon csak növelte az ezt az ábrázolást a liturgiától elválasztó távolságot. Ebben a korban nyílt meg az ábrázolás autonómiájának útja a művészetben, és ez a folyamat a művészi kifejezőeszközök radikális átalakulásával ezután gyorsult fel. Az átalakulást a gótikus katedrálisok szobrászai, majd Giotto mozgatták.

Pontosan ebben a változó művészi univerzumban nyílt egyre nagyobb tér az egyénhez szóló alkotás számára. Az imago pietatis bizánci ábrázolását azonnal befogadták, mert az Krisztus félalakos vagy mellkép ábrázolásával az Istenként is megmaradó Ember kivételes szenvedésének megértését segítette. Ebből származik ennek az ábrázolásnak az elterjedtsége a devóciós képek között. A régi ikonográfiai téma bevezetése a nyugati civilizáció új kontextusába mégsem történhetett jelentésének megváltoztatása nélkül. Az új megnevezések, a *pietas* és a *miseriordia* tanúsítják ezt.

A kép jelentésének átalakulását hasonló jelenségek kísérik az irodalomban. Itt a *Gloria* egy trópusára gondolunk, mely a *Regnum* trópuscsaládjába tartozik, és a 10–15. századi kéziratokból ismerjük.¹⁷³ Egyáltalán nem akarunk ok-okozati viszonyt feltételezni a szöveg és a bizánci imago pietatis nyugati értelmezése között. Nem hagyhatjuk azonban figyelmen kívül azt az utat, melyet a szöveg szerzője a Megváltó portréját rajzolva jár be. Kezdetként a tündöklő „Dicsőség Királya”-nak vízióját festi le, és annak a vérnek az árára emlékeztet, amibe a cím megszerzése került. Mégis, ezután rögtön úgy mutatja be Krisztust mint *piissimum*, és a könyörületességről beszél, a Megváltás alapjáról, a legfőbb isteni attribútumról. A királyság és a *pietas* keveredik:

1. *Regnum tuum solidum*
- 2a. *O rex gloriae qui es splendor ac sponsus Ecclesiae*
- 2b. *Quam decorasti tuo quoque pretioso sanguine,*
- 3a. *Hanc rege semper, piissime,*
- 3b. *Qui es fons misericordiae,*
4. *Permahenit in aeternum.*

Ha általános fogódzókat keresünk annak magyarázatához, miként vonatkoztatták a két terminust ugyanarra a képre, kétféle teológia juthat az eszünkbe: Jánosé és Pálé.¹⁷⁴ A βασιλευς της δοξης számunkra közelebbinek tűnik a jánosi gondolathoz. János valójában Jézus Krisztus személyére és dicsőségére koncentrált. Evangéliumában Krisztus királysága nem kerül hátra, a Megváltó eszkatologikus visszatérésének horizontjába; jelenvalónak, aktuálisnak tűnik, és már Passiójában és Áldozatában a Kereszten megjelenik. Marie-Émile Boismard így ír: „Evangéliumában János szorososan hozzákapcsolja Krisztus királyságát 'fel-emeléséhez' a keresztre”.¹⁷⁵ A *pietas* vagy a *miseriordia* inkább megfelel Krisztus szeretete

¹⁷³ Gautier, L.: Histoire de la poésie liturgique au moyen âge. Les tropes, Paris, 1886. 274–278.; Blume, C.-Dreves, G. M.: Analecta hymnica medii aevii, XLVII: Tropi graduales. Tropen des Missale. C. Blume, H. M. Bannister (Ed.). Leipzig, 1905. No. 223. 287–288. Lásd még Rönnau, K.: Die Tropen zum Gloria in excelsis Deo. Enter besonderer Berücksichtigung des Repertoire der St. Martial-Handschriften. Wiesbaden, 1967. 9–10., 179–187., 197–198.

¹⁷⁴ E két nagy teológiáról, egyéni és egymást kiegészítő karakterükről lásd Benoit, P.: Paulinisme et johannisme. New Testament Studies, 9. 1962–63. 193–207., főképp 204–205.

¹⁷⁵ Boismard, M. E.: „La royauté du Christ dans le quatrième évangile”. Lumière et Vie, XI/57. 1962. 43. A kérdést kiválóan elemzi Riaud, J.: „La gloire et la royauté de Jésus dans la Passion selon saint Jean”. Bible et vie chrétienne, 56. 1964. Mars-April 28–44.

mint a megváltás egyetlen forrása Pálnál megjelenő gondolatának, és tükrözi, hogy ezt az adományt önkéntesnek tekinti. Szent Pál számára a Megváltás Műve a könyörületeség szinonimája (Róm. 11,30-32 és 15,8,9). „Krisztus irgalomból áldozta fel magát” – írta erről Lucien Cerfaux,¹⁷⁶ és hozzátette: „Az irgalom, mely Krisztus Passiójában nyilvánul meg, a szeretetnek az a mozdulata, mely eljut az irgalomhoz a keresztenyek szívében.”¹⁷⁷

Két kifejezés, mely az Egyház tanításának két nagy hagyományát különbözteti meg? A keresztyénység két nagy családját jellemző szellemiség kifejeződése?*

Fordította: Seláf Levente

Képjegyzék

1. kép *Szentjeitől körülvevő trónoló Krisztus*. Apszizmozaik. 9–12. század, Milánó, Szent Ambrus székes-egyház.
2. kép *Keresztrefeszítés*, részlet. Elefántcsont triptychon. 959–963. Párizs, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des médailles.
3. kép *Keresztrefeszítés*. Ikon. 11–13. század, Athén, Bizánci Múzeum.
4. kép *Imago pietatis*. Ikon. 12. század második fele. Kastoria, Phanarenomena-templom.
5. kép *Imago pietatis*. Ikon. 14. század második fele. Moszkva, Tretyakov-galéria.
6. kép Israel van Meckenem: *Imago pietatis*. Metszet. 1495 táján.
7. kép *Imago pietatis*. Diptychon-szárny. 1350 táján. Karlsruhe, Kunsthalle.

¹⁷⁶ Cerfaux, L.: *Le Christ dans la théologie de Saint Paul*. Paris, 1954. 2. átdolgozott kiadás, 100. („Lectio divina”, 6.) (a továbbiakban: Cerfaux)

¹⁷⁷ Cerfaux 100.

* A fordítás a következő kiadás alapján készült: *Le titre de Roi de gloire* et les images du Christ: un concept théologique, l’iconographie et les inscriptions, dans *Épigraphie et iconographie*. Actes du Colloque tenu à Poitiers les 5–8 octobre 1995, Dir. R. Favreau, Poitiers, 229–258.