

„Manducatio per visum”

Eucharisztia és oltárkép a középkorban

Oltárképek (retábulumok) állítása a középkorban sohasem volt előírva vagy szabályozva. Ennek hiánya nyilvánvalóan az egyik oka annak a változatosságnak, amellyel az oltárképek típusát, méretét, műfaját vagy ikonográfiáját illetően találkozunk.¹ Hivatalos előírás – mint például az 1310-es trieri zsinaté – csupán azt szabályozta, hogy minden oltáron vagy oltár közelében, felirattal vagy képpel (festménnyel vagy szoborral), meg kellett jelölni azt a szentet vagy misztériumot, aki vagy amely számára az oltárt felszentelték.² Vagyis az oltárkép szigorúan véve az oltár titulus-feliratának volt lehetséges alternatívája, mégis – a képi kifejezés erejénél fogva – sokkal több annál.³ A hívek vagy az oltárt megrendelő közösség tagjai úgy érezhették, hogy a megjelenített szentek hatásosabb eszközei lehetnek a közbenjárásnak. Vannak olyan, a liturgiához tematikusan kapcsolódó oltárkép-ábrázolások is, amelyek úgy kínáltak eredményesebb azonosulási lehetőséget, hogy a miseáldozatot vizualizálták.⁴

A retábulum a liturgia keretei között megjelenő „funkcionális műfaj”. Ez nem jelenti azonban azt, hogy az oltárképeket érintő változások háttérében szükségképpen liturgikus változások

- 1 Az oltárképhez és főbb szakirodalmához: Nagel, Alexander: „Altarpiece (Definition and History)”, in *The Dictionary of Art*. London, 1996, I, 707–713.
- 2 Braun, Joseph: *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, II. München, 1924, 281–283.
- 3 A titulusok alkalmazásának gyakorlatához: Gardner, Julian: „Altars, Altarpieces, and Art History: Legislation and Usage”, in Borsook, Eve and Superbi Gioffredi (eds.): *Italian Altarpieces 1250–1550. Function and Design*, Fiorella, Oxford, 1994, 10–12.
- 4 Sinding-Larsen, S.: *Iconography and Ritual: a Study of Analytical Perspectives*, Oslo, 1984.

álltak.⁵ Mindazonáltal a dolog fordítottja is igaz lehet: a liturgiában bekövetkezett változások nem mindig vezettek új típusú oltárképek állításához. Ráadásul a retábulum a liturgiától részben független feladatokat is elláthatott; olyanokat, amelyek az egyház, az oltárt állító közösség vagy egyén reprezentációjával álltak összefüggésben. Liturgia és oltárkép viszonyának lehetséges kapcsolódási pontjai éppen ezért differenciált megközelítést igényelnek. Csakis ezt figyelembe véve tehető fel a tanulmányt foglalkoztató kérdés: állhatott-e liturgiai-teológiai változás az oltárképállítások 12. századi megjelenésének, majd 13. századi elterjedésének háttérében.

A művészettörténeti szakirodalomban a retábulumok genezisének előfeltételei között gyakran szerepel a miseiránynak a 11. századtól bekövetkezett állítólagos megváltozása: a *versus orientem* miseirány (vagy a köznyelvben: háttal misézés) uralkodóvá válása a régebbi, hívekkel szembeforduló (*versus populum*) misézéssel szemben.⁶ A tézis hívei felvetik, hogy a *versus populum* miseirány a retábulumok potenciális állításának szempontjából gátat jelentett, ami az újabb miseirány elterjedésével hárult el. Vitatott azonban, hogy létezett-e ilyen változás. Vannak, akik úgy gondolják, hogy a *versus orientem* misézés – mint általános miseirány – sokkal régebbi keletű.⁷ Bárhogy legyen is, azt minden kétséget kizáróan leszögezhetjük, és a további vizsgálat szempontjából kiindulópontnak is tekinthetjük, hogy a vizsgált korszakban a *versus orientem* miseirány általánosnak mondható.

A legbeszédesebben erről a középkori miseábrázolások tanúskodnak.⁸ (1. kép) Ezek a képek jó vizuális dokumentumai annak is, hogy a középkori festők, ha misét ábrázoltak, leggyakrabban az Úrfelmutatás rituáléját jelenítették meg. A misének azt a csúcspontját, amely a középkori miseliturgia leglátványosabb részének számított, szerepe ugyanakkor teológiai szempontból is kulcsfontosságú volt. Jóllehet nem szabályozta zsinati előírás, bevezetése a liturgiába összefüggésbe hozható a IV. lateráni zsinaton (1215) elfogadott átlényegülés-tannal (*transsubstantiatio*).⁹

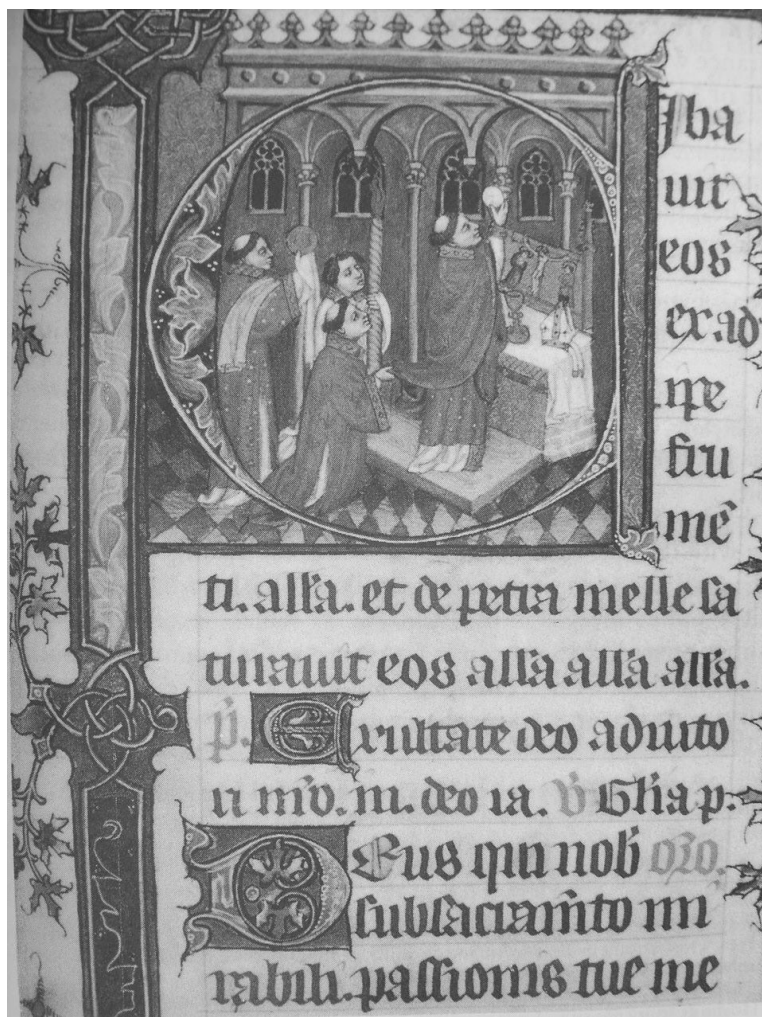
5 Van Os, Henk.: „Some Thoughts on Writing a History of Sienese Altarpieces”, in Humfrey, Peter and Kemp, Martin (eds): *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge University Press, 1990, 25–27.

6 A celebráns pozíciójában beállott változashoz: Nussbaum, Otto: *Der Standort des Liturgen am christlichen Altar vor dem Jahre 1000*, Thephaneia. Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums 18. II. Bonn, 1965. Nussbaum kutatásaira támaszkodik például: Van der Ploeg, Kees: „How Liturgical Is a Medieval Altarpiece?”, in Schmidt, Victor M. (ed.): *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento* (Studies in the History of Art, 61), New Haven and London, 2002, 103–105.

7 Lang, Uwe Michael: *Az Úr felé fordulva. A liturgikus ima-irány*, Ecclesia, 2006, további bibliográfiával.

8 Rubin, Miri: *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge University Press, 1991, 40.

9 *Concilium Lateranense*, in Mansi, I. D.: *Sacrorum Conciliorum*, Parisiis-Lipsiae, 1927, XXII. 982; Ploeg i. m. 103.



1. kép Úrfelmutatás. Iniciálé a *Corpus Christi* miséből. Római misszálé a 14. század második feléből (Párizs, Bibliothèque Nationale, lat. 848, fol. 194)

Témánk szempontjából fontos, hogy felidézzük a liturgikus cselekmény sorrendjét. Az átlényegülés – a kenyér és a bor Krisztus valóságos testévé és vérévé való liturgikus átváltoztatása – akkor ment végbe, amikor a hívőknek háttal álló celebráns, a mellkasa előtt tartott Oltáriszentség fölött, elismételte Krisztusnak az Utolsó vacsorán elmondott szavait.¹⁰ Ezután következett az Úrfelmutatás: a pap mindkét szín alatt fölemelte és felmutatta

10 Lásd például Odo püspök konstitúcióját. Idézi: Camille, Michael: *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge University Press, 1989, 216–217. Kennedy, Vincent Lorne: „The Moment of Consecration and the Elevation of the Host”, in *Medieval Studies* 6 (1944), 121–150.

az Eucharisziát. A hívek tulajdonképpen ekkor *szembesültek* az átlényegülés tartalmával, a konsekrált Oltáriszentséget ugyanis a celebráns – a *versus orientem* mise-irány következtében – eddig takarta. Mivel a laikusok a középkorban általában csak a főbb egyházi ünnepeken áldoztak, számukra az Úrfelmutatás a mise átélésének valódi csúcspontját jelentette. Mégpedig olyan, érzékelileg átélhető csúcspontját, amelyet csengettyűhang, incenzálás és speciális gyertyavilágítás kísért. A IV. lateráni zsinat az Eucharisztia megőrzését is előírta, ami a miseliturgiától leválasztott Szentségimádás szertartásának lett az alapja. A *Corpus Christi* önálló tisztelete végül az Úrnapija megünnepléséhez vezetett, amelyet IV. Orbán pápa 1264-ben az egész egyházban kötelezővé tett.¹¹

Azzal, hogy az Oltáriszentség vallásos meditáció tárgyává vált, a konsekrált ostya *látványa* spirituálisan felértékelődött. Ennek egyik jele, hogy a Szentségimádást nemegyszer magához a szentség vételéhez hasonlították, anélkül persze, hogy annak szentségi hatását ruházták volna rá. Ez több 13. századi forrásból is nyilvánvaló. Hales-i Alexander például a Szentségimádást az áldozás egyik fajtájaként értelmezte, ízleléssel, valamint látással történő áldozásról beszélt (*manducatio per gustum*, illetve *manducatio per visum*), világossá tette azonban, hogy az utóbbi szentségi természettel nem rendelkezik.¹²

Ha az egyház előírta, hogy az Eucharisziában Krisztus valóságos testével és vérével van jelen, akkor ennek hatással kellett lennie a képek, elsősorban a passió-ábrázolások elterjedésére. A korabeli hívő ezt az elvont eszmét ugyanis leginkább Krisztus szenvedésén és kereszthalálán való képi meditáció segítségével tudta átélni. Amikor Krisztus passió-képei retábulumokon vagy az oltármenza közelében felfüggesztett festett (vagy faragott) fészületeken jelentek meg, akkor szoros térbeli kapcsolatba kerültek a liturgikus cselekménnyel.¹³ Ez a közelség az ábrázolások spiritualizálódását idézte elő, vagy megfordítva, a liturgikus áldozat a passió-képek által mintegy látható formát öltött. Kétségtelen azonban, hogy a *Logosz* inkarnációját középpontba állító ábrázolásoknak, így a Madonna gyermekével képtípusnak is lehetett miseliturgiai asszociációja. Ez a népszerű formula gyakran mint az oltárképek centrális ábrázolása jelent meg, nemegyszer az oltár tituláris szentjének, vagy az adott templom kultuszprogramja által meghatározott szentjeinek társaságában. Mária és a szentábrázolások fő funkciója ebben az esetben a hívek, az oltárt állítató közösség vagy egyén üdvéért való közbenjárás elősegítése volt, ugyanakkor az Istenanya és gyermeke ábrázolások

11 Rubin, i. m. 164–212.

12 Rubin, i. m. 64.

13 Camille, i. m. 217; Derbes, Anne: *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge University Press, 1996, 18; Van Os, Henk: *Sienese Altarpieces: 1215-1460. Form, Content, Function*. Vol. I.: 1215–1344. Groningen, 1984, 12–16.

közvetlenebb miseliturgiai asszociációt is hordoztak: Krisztusnak az Eucharishtiában való ismételt újjászületésére utaltak.¹⁴

Az ábrázolások segítségével így „láthatóvá vált” liturgia a korabeli hívő számára az eucharisztikus áldozat folyamatosságát, mintegy állandó jelen idejét sugallta, mint ahogyan a kihelyezett Oltáriszentségnek is állandó szentségi jelenlétet tulajdonítottak. A középkori kép és Eucharisztia-felfogás közötti kapcsolat azonban további megvilágítást igényel, amelyre két 13. századi imádság összehasonlító elemzése kínálja az alkalmat. Az egyiket III. Ince pápa írta 1216-ban, a római San Pietro Krisztus Szent Arcát ábrázoló kultuszképéhez, a Veronikához,¹⁵ a másikat pedig Aquinói Szent Tamás az Oltáriszentséghez, 1264-ben.¹⁶ Mindkét imádság az isteni megismerés újszövetségi *locusát*, 1Kor 13,12-t parafrázálta: „Ma még csak tükörben, homályosan látunk (*per speculum in enigmate*), akkor majd színről színre (*facie ad faciem*).”¹⁷ Abban is hasonlóak az imádságok, hogy a megismerés kettős természetének gondolatát ugyanúgy devóciójuk tárgyára vetítették rá: mind a Veronika, mind pedig a *Corpus Christi* Krisztusra való emlékeztetők (*memoriale*). A Krisztusarc-kép ugyanúgy csak tökéletlen megismerést tesz lehetővé (*per speculum et in enigmate*), mint ahogyan az Oltáriszentség is csak a rejtett krisztusi természetet tudja megjeleníteni (*Jesu, quem velatum nunc aspicio*). Ez az evilági tisztelet azonban mindkét esetben az üdvözültek tökéletes isteni megismerését jelentő, színről színre látását elővételezi. Mégpedig oly módon, hogy mindkét imádság már a Szent Pál-i *locusban* is inherens Istenarc-vízió képét idézi fel: III. Incéé szó szerint (*facie ad faciem*), Aquinói Szent Tamásé pedig körülírva (*ut te revelata cernens facie visu sim beatus tuae gloriae*).¹⁸

Kép és Eucharisztia analóg középkori felfogása szolgáltatja az alapot arra, hogy Aquinói Szent Tamás *Oratio*-jának *praesentia* szavát, amelyet Krisztus valóságos eucharisztikus jelenlétére vonatkoztatott, vagy az általa ugyanebben az összefüggésben használt *repraesentatiót*, a középkori kép természetének leírására is alkalmazzuk. Az Oltáriszentséggel kapcsolatban használt megjelenítés vagy jelenlét elve ugyanis a középkori képi reprezentáció lényege is: mindkettő anyagiségában képes jelenvalóvá tenni

14 Kemp, Martin: „Introduction. The Altarpiece in the Renaissance: a Taxonomic Approach”, in Humfrey, Peter and Kemp, Martin (eds.): *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge University Press, 1990, 12; Van Os, i. m. (1984), 14.

15 Az ima szövegét és keletkezésének történetét Matthew Paris 1245 után írt *Chronica Maior*-jából tudjuk (Cambridge, Corpus Christi College MS 26. fol 49v). A teljes latin szöveget közli: Dobschütz, Ernst von: *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen legende*, Leipzig, 1899, 294. Magyarul: Belting, Hans: *Kép és kultusz*, ford. Sajó Tamás, Balassi, 2000, 579–580.

16 *Amor Sanctus. Középkori himnuszok latinul és magyarul*, ford. Babits Mihály. Helikon, 1988, 140–143. (Sancti Thomae Aquinatis: *Oratio in praesentia Corporis Christi*.)

17 Loch, Valentinus (ed.): *Biblia Sacra. Vulgatae Editionis*. Ratisbonae, 1899, 191.

18 III. Ince imájának részletesebb elemzéséhez: Kovács Imre: „Ábrázolható-e az ábrázolhatatlan? A boldogító Isten-látás (Visio Beatica) egy középkori ábrázolásához”, *Pannonhalmi Szemle* 4 (2010) 65–69.

egy benne rejlő szellemi tartalmat.¹⁹ A középkori kép persze úgy jelenít meg, hogy áttöri a láthatóságnak azt a falát, amit az Oltáriszentség sohasem – hiszen színek alatti jelenlétről van szó –, legfeljebb csak a víziókban és a misecsodákban. Viszont, megfordítva a dolog logikáját, éppen ezek a víziók és misecsodák azok, amelyek érzékletessé teszik Eucharisztia és kép kapcsolatát: a leírások szerint az Úrfelmutatáskor a gyermek Jézus jelent meg a konsekrált ostyában, vagy a halott Krisztus testét látták benne.²⁰

Egyet a misecsodák közül, nevezetesen Nagy Szent Gergely pápa miséjét azért érdemes itt felidézni, mert szemléletesen érzékelteti ezt a problémát.²¹ A történet az Oltáriszentség természetét kétségbevonó asszonyról szól, akinek meggyőzése érdekében a pápa csodáért imádkozott. Imája végül meghallgatásra talált, miséjén a konsekrált ostya vérző ujjá változott, ezzel bizonyítva be az asszony és a mise résztvevői számára Krisztus valóságos, eucharisztikus jelenlétét. Tanulságos szempontunkból, hogy a legenda 14. századi, római változatában nem vérző ujj, hanem *látomás* szerepelt: a római Santa Croce in Gerusalemme templomában miséző pápának maga Krisztus jelent meg a Fájdalmak férfia képében.²² A bizonyosságot tehát az Eucharisztia valóságos, áldozati-testi természetéről immár Krisztus halott testének *látványa* jelentette, s a pápa vízióját dokumentálandó, képet is festetett róla.

A népszerű és gyakran ábrázolt Nagy Szent Gergely miséje a tárgya Israel van Meckenem 1490 körül készített metszetének is.²³ (2. kép) A metsző a kép fő motívumai, a borral teli kehely, a Fájdalmak férfia vízió és a Krisztus passióját ábrázoló oltárkép tengelyre való felfűzésével a közöttük lévő szoros tartalmi kapcsolatot érzékeltette. Különös, hogy ezúttal nem látjuk tárgyi valójában az ostyát, amelyre csak egyetlen magyarázat lehetséges: a pápa eucharisztikus tartalmú víziója helyettesíti. Ez a helyettesítés a szó szoros értelmében megelevenítő hatású. A jelenés képi-jel természetéből fakadóan képes ugyanis láthatóvá tenni a konsekrált ostyában rejlő valóságos Krisztus-testet, s képes ily módon „vizuálisan igazolni” az átlényegülés megtörténtét. A képi gondolkodás jelen idejében testet öltő vízió mellett a történeti múltra is történik azonban utalás. A metszet oltárképének passió-ábrázolása a vízió ideális kereteként eleveníti meg azt a narratívát, amely a jelenben zajló miseáldozat prototípusául szolgál.

19 A középkori Eucharisztia és kép-felfogás általános összefüggéséhez: Marosi Ernő: *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon*, Akadémiai kiadó, 1995, 16–17.

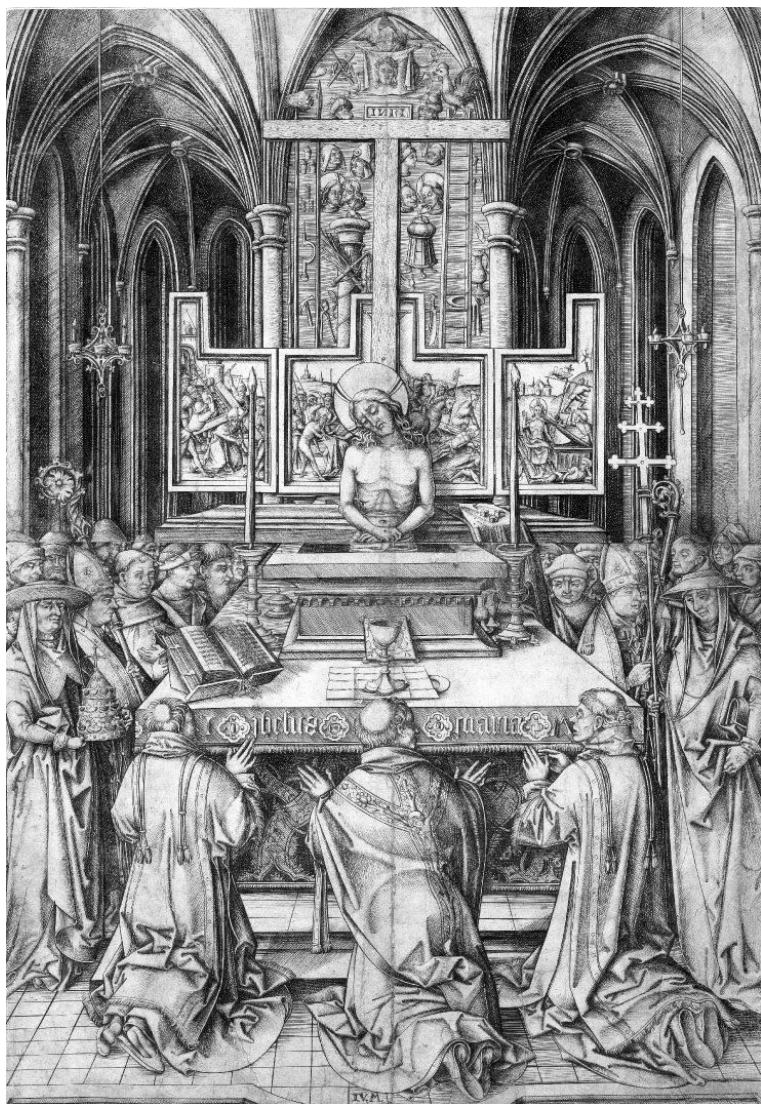
20 Rubin, i. m. 108–129.

21 Meier, Esther: *Die Gregorsmesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus*. Böhlau, 2005; *Die Messe Gregors des Grossen. Vision, Kunst, Realität*. Katalog und Führer zu einer Ausstellung im Schnütgen-Museum der Stadt Köln. (bearbeitet von Westfeling, Uwe) Köln, 1982.

22 Rubin, i. m. 122.

23 *The Image of Christ*. Katalógus, London, The National Gallery. Ed. Finaldi, Gabriele. London, 2000, 150–151

A miseliturgiához tematikusan kapcsolódó középkori oltárképnek is joggal lehet hasonló értelmezést adni. Liturgikus díszlet, mely az átlényegülés tartalmát prezentáló Úrfelmutatás képi háttérét biztosította, vizuális fogódzót nyújtva a *transsubstantiatio* rituáléjához. Úgy keretelte a celebráns színpadias, a hívek tekintetét egy irányba gyűjtő gesztusát, hogy a képzőművészet segítségével egyszerre fel is magasztosította a templom liturgikus centrumát: az oltárt.



2. kép Israel van Meckenem: Szent Gergely miséje, 1490 körül (London, British Museum, 1845-8-9-348)