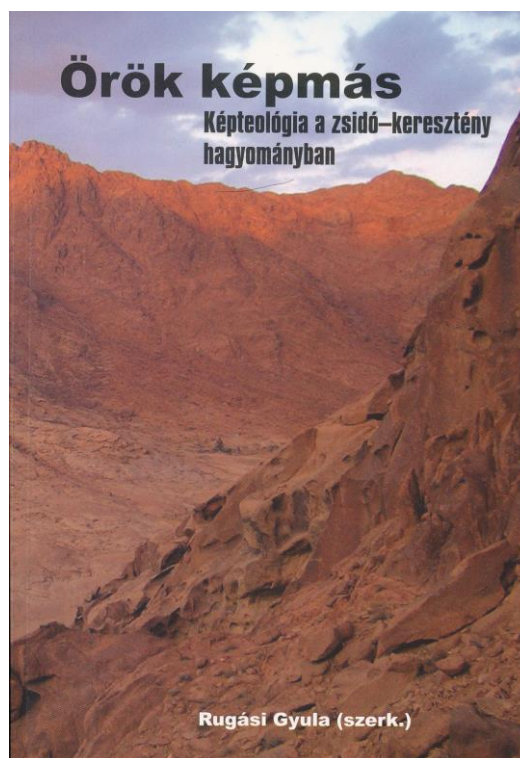


Szilágyi Ákos

## **A kendőzetlen igazság képe**

Ortodox ikon és reneszánsz festmény



[In Örök képmás. Képteológia a zsidó-keresztény hagyományban. Szerk.: Rugási Gyula) József Műhely, 2011. 170-199.l.]



Andrej Rubljov. Szpasz v szilah (Az Üdvözítő az angyali seregektől körülvéve)

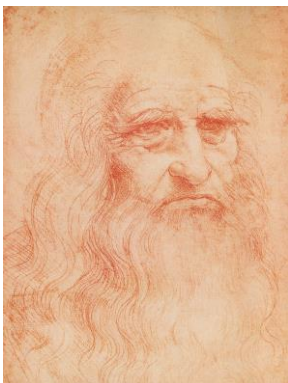


VII. EZEKIEL LÁTOMÁSA. Firenze, Pitti (134. sz.). Télijes kép (30 cm)

Raffaello. Ezékiel látomása. 1518 körül

Leonardo da Vinci *Trattato della pittura* című nevezetes művében „a művészetek versengéséről” értekezve, a festészet primátusát egyebek mellett azzal kívánja bizonyítani, hogy „utánozhatatlan tudományként” mutatja be: a festészethez szükséges tudás természetadta tehetség nélkül, pusztán tanulással nem szereshető meg és tanítással nem adható át, ellentétben az „utánozható tudományokkal”, amelyekben „a tanítvány egyenlővé válhat mesterével”,<sup>1</sup> gyümölcsük hasznos az utáznál, sőt örökül is hagyható, mint az anyagi javak.

Az igazán kiváló dolgok – és éppen ebből fakad a festészet felülmúlhatatlan többi művészetéhez utánozhatóak; bennük a révén nem válhat mesterével és örökül sem hagyható. A



kiválósága a képest – nem tanítvány utáznál egyenlővé eredményük festészet továbbá azért is első a művészetek között, mert „lemásolni sem lehet, mint az írásműveket, hogy a másolat egyenlő értékűvé váljék az eredetivel; sem önteni, mint a szobrot, amelynél az öntvény a mű érdemét illetően nem csekélyebb az eredetinel; nincs végtelen sok fiacskája sem, mint a nyomtatott könyveknek. *A kép nemes marad egymagában, egyedül szerez megbecsülést alkotójának, értékes marad és egyetlen, s nem származnak belőle utódok.* Ez az egyszeriség teszi sokkal kiválóbbá a széltében-hosszában terjesztett dolgoknál.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Leonardo da Vinci: *A festészetéről*. Corvina, 1973. 17. l. Gulyás Dénes fordítása.

<sup>2</sup> I. m. 18. l. (Kiemelés – Sz.Á.)

A polihisztor Leonardo festészet melletti érvelésének ezen a pontján – a festészeti alkotást a minden más művészi ág alkotásaitól megkülönböztető *egyszeriséget, megismételhetetlenséget és követhetlenséget* emelve ki – egyfajta döntő, szinte végső érvként a keleti kereszténység ikontiszteletére hivatkozik. Mintha legalábbis a szentkép előtti leborulás magában foglalná a festett kép, főként pedig a festészet mint legtökéletesebb művészet előtti leborulást is. Leonardo hivatkozásában bizonyára szerepet játszott az itáliai egyházi festészetben sokáig uralkodónak mondható „maniera greca”, a bizánci ikonográfiai minták és maga Bizánc tekintélye is (a sötét, szolgalelkű, zsarnoki, álnok Bizánc képe csak a felvilágosodás korában szilárdul meg Európa nyugati felén). A reneszánsz zseniális művésze és tudósa valószínűleg maga is tisztában lehetett hivatkozása megalapozatlanságával, csak hát ez nem nagyon érdekelhette: nem *történetileg*, hanem *retorikailag* meggyőző példát keresett és talált a bizánci kultuszképben és a képtiszteletben. Mert ha nem a meggyőző látszat, hanem az ikontisztelet kialakulása, a képteológia felől tekintünk a felhozott példára, akkor az ikonra való hivatkozás inkább megkérdőjelezheti a nagyfokú művészi-alkotói autonómiára törekvő reneszánsz festő primátus iránti igényét a művészetek közötti versengésben<sup>3</sup>. Igaz, hogy a kereszténység magát

---

<sup>3</sup> Pavel Florenszkij éppen ezt teszi, amikor *Az ikonosztáz* című művében az ikont minden tekintetben szembeállítja a reneszánsz olajfestménnyel (másfelől pedig a protestáns metszettel), még a műalkotás felületének anyagi meghatározottságaiban jelentkező különbségekben (falfelülethez hasonlóan kiképzett szilárd fatábla *versus* kifeszített vászon ingatagsága, hullámzó felülete) is mélyreható és a megformálás egész folyamatát belülről átható *létfelfogásbeli* eltéréseket konstatálva: „A reneszánsz ember értelem irányította kézmozgása szempontjából a fal vagy a tábla mozdulatlan, kemény és hajlíthatatlan felülete túlságosan szigorú, túlságosan kötelező

ortodoxnak nevező keleti ága a képet kivételes szakrális jelentőséggel és liturgikus funkcióval ruházta fel, különösen a képtisztelők 843-as végső győzelmét követően, amikor az ikontiszteletet úgyszólván az ortodoxia *sine qua non*-jává nyilvánították, csakhogy a kultikus képtisztelet – értelemszerűen – *nem minden* festett (pláne faragott!) kép *szentesítését* jelentette, különösen nem „művészi” képét; kizárólag a *szent* – a profán képektől *elválasztott* – képekre vonatkozott. Épp ezért a tiszteletadás nem is a festészet *művészi* kiválóságának elismerését jelentette, hanem a kép – a szent testereklyékhez és érintésereklyékhez, továbbá a kereszthez hasonló – szentségének, szent és gyakran csodatévő erejének szólt, amire a kép mint *szent másolat* az Ősképben (a prototípusban) való részesülés (*metexisz*) folytán tesz szert.

## 1

Az ikon nem feltétlenül falfestmény vagy táblakép. Elég a bizánci mozaik-ikonok sokaságára vagy a rekesz-zománc-ikonokra utalni (mint ismeretes, a magyar Szent Koronán is egy ilyen – bizánci eredetű, feltehetően georgiai műhelyből kikerülő – zománcikon-sor fut körbe), vagy a szóttos-ikonokra, későbbi századokban pedig a különféle fémekből (aranyból, ezüstből,

---

érvényű, túlságosan ontologikus jellegű. A reneszánsz ember (...) ujjai azt igénylik, hogy autonómiájának, öntörvényűségének észlelését ne háborítsa kívülről olyasmi, ami nem engedelmeskedik az ő akaratának. A szilárd felület viszont úgy állna előtte, mint ami a másik világ kikezdhettlen igazságára emlékezteti, holott épp attól kíván megszabadulni. (...) A határozott érzékiség és a lét ontológiai ingatagságának e világnézetére jellemző összekapcsolása a művészetben a pezsgően életteli mulandósághoz való vonzódásban fejeződik ki. Ezt a törekvést előlegezte meg technikai értelemben az olajfesték és a kifeszített vászon.” (Pavel Florenszkij: *Az ikonosztáz*. Typotex, 2005. 100-101-l. – Kiss Ilona fordítása.)

leggyakrabban bronzból) öntött ikonokra<sup>4</sup>. Ennél is fontosabb azonban, hogy a táblakép-ikon tulajdonképpeni festészeti felülete a fémborításoktól, az alakokra ráhelyezett gyöngyfüzérektől, drágakőberakásoktól, láncoktól, koszorúktól, leplektől olykor alig látható<sup>5</sup>, pontosabban: *a látható festészeti felület* legtöbbször

---

<sup>4</sup> Lásd ehhez bővebben a fémikonok és általában az ortodox ikon művészettörténetének legjobb magyar művelője, Ruzsa György idevágó munkásságát: S. Gnutova, Gy. Ruzsa, E. Zotova: *Prayers Locked in Bronze. Russian Metal Icons*. Museum of Applied Arts, 2005.; Ruzsa György: *Bronzba zárt áhítat. Orosz fémikonok művészete és teológiája*. Szentendre, 2009.

<sup>5</sup> A festett képet – a „lik” kivételével – beborító fémfoglatat egészen a XVIII. század elejéig az ikontisztelők számára egyáltalán nem jelentett semmiféle akadályt a szent képmás (lik) imádságos szemlélésében és az ikonon megjelenő szent közbenjárókkal (meszítészekkel, illetve paraklétoszokkal), vagy magával Krisztussal való érintkezésben, imádságos kapcsolatban. Az első támadást az ikon „drága díszviselete” (‘dragocennij ubor’) ellen – a „nyugatos”, protestáns orientációjú – Nagy Péter indította 1722-ben, amikor is közvetlen imperátori rendeletekkel és ténylegesen állami egyházügyi hivatalként működő Szent Szinódus rendeleteivel arra kötelezte a templomokat, hogy az értékes díszítményeket és adják el vagy használják fel az anyagukat más egyházi célokra, illetve a különleges darabokat szolgáltatassák be az államkincstárnak. Az ikonok nagy része „lecsupaszodott”, de nem sokkal Péter után, immár a Nyugatról átvett barokk (később pszeudobarokk) pompa (a vallási giccs) jegyében újra felöltöztették őket. Az, hogy a fémfoglat és a képet elborító díszítmények az imádkozás szellemi erőfeszítésének útjában álló akadályok lennének, csak a 19. század második felében merült fel a városi értelmiség körében, az újonnan meghonosodó modernebb érzület, az individuálisabbá váló vallási és esztétikai érzékenység hatására, amely az ikont a festészeti felületére csupaszította. Dosztojevszkij is ír erről *A Karamazov-testvérek* című regényének Iljusecska temetését elbeszélő epilógusában: „A templom ódon volt és eléggé szegényes: sok szentkép minden *foglatat nélkül állt benne, de az ilyen templomban valahogy jobban esik imádkozni.*” (F.M. Dosztojevszkij: *A Karamazov-testvérek*. II. kötet, Magyar Helikon, 1971. 574. l. Kiemelés – Sz.Á.) Az 1910-es években aztán orosz talajon is bekövetkezik az ikon teljes átértékelése, előbb festészetként való művészettörténeti felfedezése (az ikon igazi művészeti értékét a díszítmények alatt meghúzódó, gyakran a lerakódott korom és az idővel az az eredetire rákerült festékrétegek alól restaurátorok által feltárt eredeti festői képben fedezik fel), majd az ortodoxiát esztétizáló vallásfilozófusok munkáiban. Az ikont mint „színekben való Istenlátást” (*umozrenyje v kraszakah*) meghatározó Jevgenyij Trubeckoj például ezt írja sokat hivatkozott 1915-ös értekezésében: „az arany vagy ezüst fémborítás (*riza*), amely eltakarta az ikont, igen kései találmány, csak a XVI. század végén jelenik meg annak a jámbor szándékú ízléstelenségnek a termékeként, amely

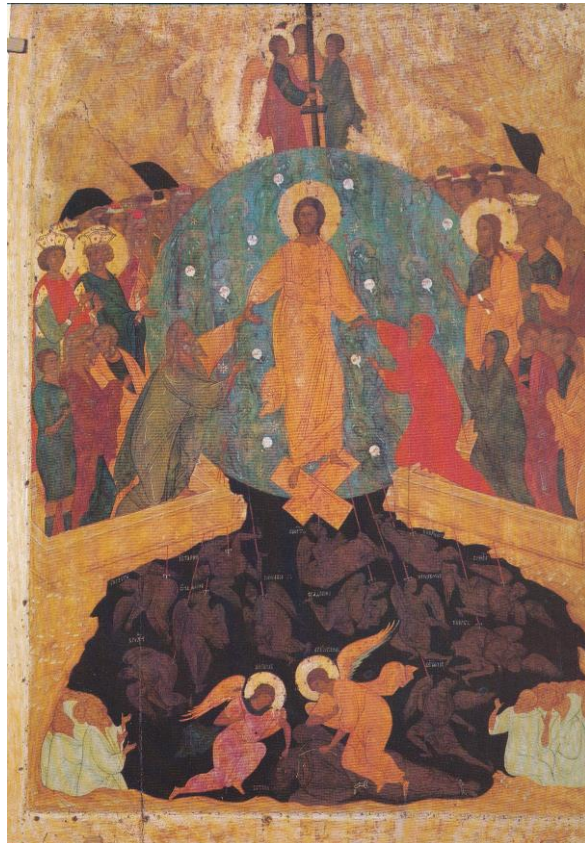
az ikon lényegére, az úgynevezett szellemi arculatra vagy isteni orcára, örök ábrázatra (az orosz ikonfestészeti terminológiában a „lico”-val szembeállított „lik”-re) redukálódik, amely a szent alak *arcán* kívül még *kézfejét* és *lábfejét* foglalja magában. Csak ennek kell láthatónak lennie, minden más festett részt eltakarhatnak a díszítések, arany és ezüst foglalatok (görögül: *fringion*, *ependüszisz*, *plaiszion*; oroszul: *oklad*, *riza*, *baszma*, *kovcseg*) összefoglalóan mindaz, ami a bizánci kolostori inventáriumok *kekoszmenai eikonesz*, azaz feldíszített, vagy drága ékességekre öltöztetett ikonoknak neveznek<sup>6</sup>.

---

az ikon vallási és művészi értelmének az elvesztéséről tanúskodik. Lényegében egyfajta öntudatlan képrombolás ez, mivel a képnek a fémborítás páncélruhájába (*riza*) kényszerítése egyet jelent a festészeti kép tagadásával, a festői kidolgozás és a színek iránti teljes esztétikai és – ami még ennél is fontosabb – vallási érdektelenséggel.” (Je. Ny. Trubeckoj: *Umozrenyje v kraszka. Voprosz o szmiszle zsziznyi v drevnyerusszkoj religioznoj zszivopiszi*. Moszkva, 1916.) Lásd minderről bővebben: I. A. Sztjerligova: *Dragocennij ubor drevnyerusszkih ikon XI-XIV. vekov*. Progressz-Tradicija, Moszkva, 2000. 5-23. l.)

<sup>6</sup> Az ikonoknak ez az ornamentális „díszbe öltöztetése” a festészeti értelemben vett képhez nem kívülről hozzáadódó, afféle járulékos, hanem az ikon egész képiségét konstituáló elem, amely szervesen hozzáartozik az ikon képiségéhez, a külső szépség ornamentális felfokozása csak a belső, szellemi szépség, az ontológiai szépség kivetülése a külső forma síkjára: az egész kép ornamentális „elanyagtalanítása”, a festett táblakép anyagi helyének „megtisztítása” minden anyagságtól, hogy az ikon anyagi világ fölötti *jelenésének* helyévé válhasson. „A régi orosz ikonok fémfoglalatai – írja V. N. Lazarev – arra szolgálták, hogy egyidejűleg emeljék ki az ikon értékességét és kultikus jellegét: ezáltal az ikon még inkább elszakadt a környező valóságos élet körforgásától, lényegében tehát ugyanazt a szerepet töltötték be, mint az aranyhátér, csak a fémfoglalatok a képet borító nemesfémrel, amelyet gyakran drágakövek is ékesítettek, az ikonnak ezt a valóságtól való távolságát még erőteljesebben kiemelték...A XIV-XV. században a festői ábrázolás és a fémfoglalatok között megmaradt az egyensúly, mivel a fémfoglalatokat vékony, finom díszítésekkel verték ki, amelyek összhangban voltak az ikontábla síkjával.” (V. N. Lazarev: *Moszkovszkaja skola zszivopiszi*. Moszkva, 1971. 115.l.)



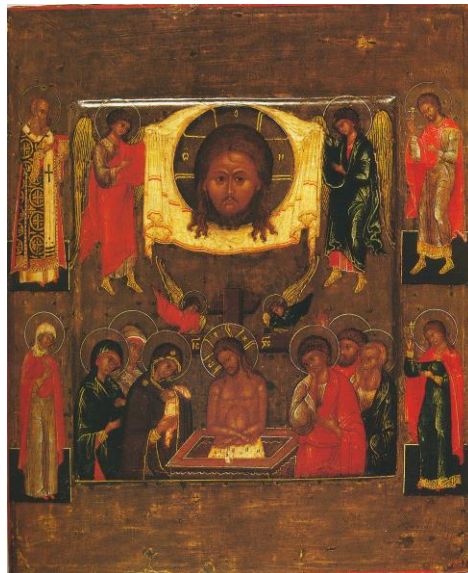
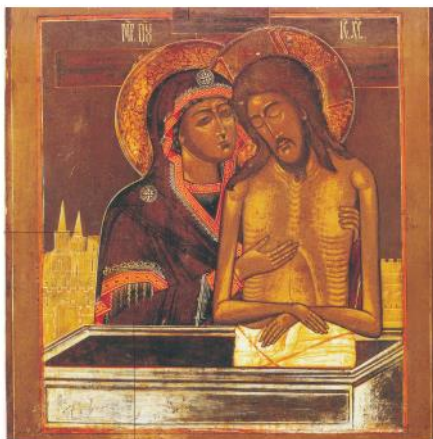


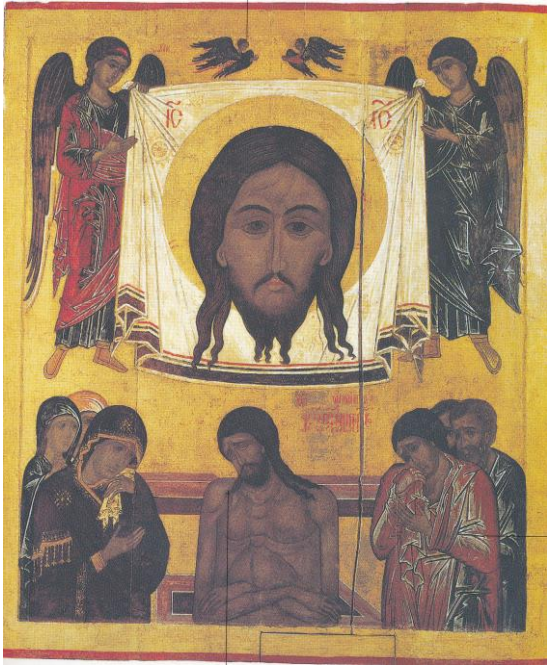
Feltámadás. Dioniszij műhelye. 1501-1503.

Továbbá az ikon tiszteletében *nem a kép*, hanem az *istenség tisztelete*, még hozzá a bálványkép imadásától teológiailag élesen elhatárolt és bonyolult érveléssel igazolt tisztelete (*proszkünészisz*) fejeződik ki, amely a festményt akkor sem illeti meg, ha vallási tárgyú, sőt, akkor sem, ha e vallási tárgyú festmény egyházi megrendelésre készült és a templomban látható, mint azt a nyugati keresztény képzőművészet egész története és a bizánci képvitára (közelebbről a kép kultikus tiszteletét elutasító ikonoklaszták és az ezt védelmező ikonodulok közötti több mint száz évig tartó háborúskodásra) adott, a képet megillető *proszkünészisz* és az Istennek kijáró *latreia* közötti lényegbevágó megkülönböztetést – szándékosan vagy tudatlanságból – figyelmen kívül hagyó, ezt is, azt is *adoratio*-ként (imádásként) fordító korabeli nyugati források is mutatják.

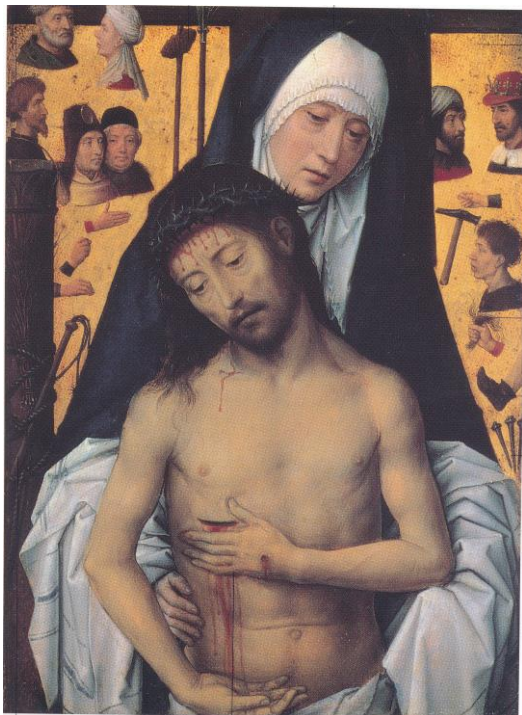


Végül pedig az ikon olyan kép, amelynek *egyszeriségét* egyetlen pillanatra sem töri meg az, hogy valamilyen eredeti kép másolata. Az eredetinek (a prototípusnak vagy ősképnek) ugyanis az ikon nem pusztán *technikai reprodukciója*, hanem *rituális ismétlése, szent ismétlése*, ami azt jelenti, hogy minden másolat *lényegileg azonos* az eredetivel, egybeesik vele. Kultikus-vallási szempontból minden Metamorfózis-, Anasztázisz- Koimészisz- stb. ikon *ugyanannak az ősképnek* a megjelenése, tükörképe, tehát ugyanaz az *egy* ikon, akárhányszor, akárhány korszak és ikonfestő műhelyben ismétlik is meg, beleértve a kánon sajátos – és ugyancsak kanonizált – változatait (razvod) is, függetlenül attól, hogy kívülről nézve, művészettörténeti és esztétikai szempontból az adott ikontípus rituális ismétlései, tehát a konkrét ikonok között szembeötlő különbségeket lehet megállapítani.

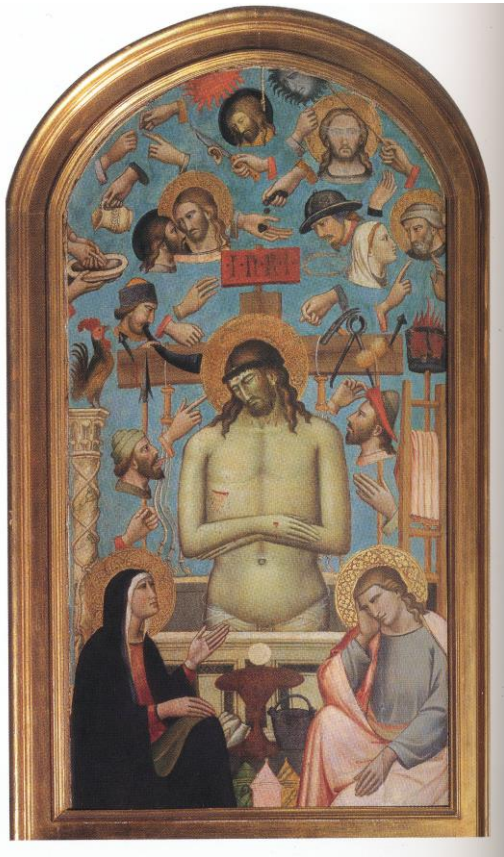




Krisztus a koporsóban (Hrisztosz vo grobe)  
felette a nem kézzel készült ikon: az Abgár-kendő  
(mandülion). A három változat (razvod) – egy ikon.



Az Akra Tapeinószisz (A Mélypont  
Tetőpontja), más néven: Krisztus a  
koporsóban, Dicsőség Királya ortodox  
ikon ikonográfiájának festészeti  
megvalósítása a Vir Dolorum (Fájdalmak  
Férfija) nyugati ikonográfiai típusában  
Hans Memling festményén. 1475-1479.



Niccolo di Pietri Gerini. Vir Dolorum.  
1400 körül

Az ikon egyszerűségét éppen *az eredetinek mint szent mintának* (prototípusnak, ősképnek) a *követése* biztosítja. Az eredetinek vagy szent mintának (hierosz tüposz) tekintett ikon – képteológiai és liturgiai szempontból – minden egyes másolatában *ugyanaz* a *szent* kép, ezen még az sem változtat, ha az eredetinek tekintett ikon tárgyi-anyagi értelemben idővel elveszett vagy megsemmisült, mint az Abgár-kendővel vagy a Halotti Lepellel történt.

A liturgia-központú ortodox egyház az ikont is az úgynevezett *élő hagyomány*<sup>7</sup> (a rögzített, bár épp ezért szüntelen

---

<sup>7</sup> A képek tisztelete melletti ortodox egyházi-teológiai érvelésben a hagyomány (paradoszisz/traditio/predanyije) áll az első helyen, mint azt Christoph Schönborn hangsúlyozza *Krisztus ikonja* című képteológiai történeti munkájában, behatóan tárgyalva a képrombólók és a képvédők teológiáját: „Az ikonfestészet része egy egésznek, amelyet az

értelmezésre szoruló textuális hagyománnyal szembeállított eleven, rögzíthetetlen „hagyományáram”) összefüggésében fogja fel. Ebben az összefüggésben az ikon legegyszerűbben Jan Assmann formulájával határozható meg: az ikon „a hagyományáram kanonizáló kimerevítése”<sup>8</sup>. Az eredeti rituális

---

egyház *hagyományként* kapott, s melyet *élőként* kell továbbadnia. (...) A korai egyház nagyon is tudatában volt, hogy az egyház *élő hagyománya* bizonyos mértékig »környezetét« és »közegét« képezi a Szentlélek működésének és az egyházban való jelenlétének. *A hagyomány úgyszólván az élet fonala, amely összeköti a hívők valamennyi nemzedékét a hit történeti eredetével, és ezt az eredetet mindig élőként és jelenvalóként őrzi.* A képellenzők is a hagyományra hivatkoznak érvelésükben. A képkultuszt ők eltávolodásnak tartják az eredeti, tisztán lelki keresztyénységtől. Ily módon azonban egy másfajta egyházi felfogással és hagyományértelmezéssel állnak elő a vitában. Szerintük a későbbi meghamisítások elfedték az egyház igazi hagyományait. (...) A visszatérést a hamisítatlan eredethez azonban csak abban az esetben lehet véghezvinni, amennyiben elutasítják az *élő* hagyományt, amely őket is körülveszi: egy képtisztelő egyház hagyományát. (...) A bizonyosságot arról, mi eredeti és mi nem, mi valódi és mi hamisított, most már másutt kell keresni, és nem az *élő* hagyományban. *Mínthogy az élő hagyomány elutasított mint az eredeti megvalósulásának helye és eszköze, az eredetiről már csupán az eredet speciális rekonstrukciója révén lehet megbizonyosodni. Mi lehet azonban bizonytalanabb és hipotetikusabb egy ilyesfajta rekonstrukciónál?*” (Christoph Schönborn: *Krisztus ikonja*. Holnap Kiadó, 1997. 160. 1. Kiemelés – Sz.Á.) E két hagyományfelfogásban végső soron – a bizánci képromboló teológiától egészen a reformáció képromboló teológiáig és gyakorlatáig – végső soron a rituális ismétlésen alapuló hagyományra épülő, feltétlen, magyarázatokhoz, értelmezésekhez nem kötött hit és a kanonizált, tehát rögzített, és ezért értelmezésre szoruló textuális hagyományra épülő, a hermeneutik racionális szabályaihoz kötött hit csap össze egymással.

<sup>8</sup> Jan Assmann szerint minden kultúra alapvetően két konnektív struktúrára épülhet: az egyik a rituális koherencia, a másik a textuális koherencia biztosításával tartja fenn egy közösség emlékezetét, identitását és kulturális folytonosságát. A „hagyományáram” fogalmát Leo Oppenheimtől veszi át, de egészen más értelemben használja, mint az ókori Mezopotámiát kutató angol tudós: nem a „kánon”, hanem a rituális ismétlés révén újratermelődött, rögzíthetetlen hagyomány értelmében, a hagyományáram kimerevítését (másutt Jacob Burckhardt Egyiptom és Bizánc kultúrájára használt kifejezését idézve: a „hieratikus kimerevítést”) pedig egyfajta köztes állapotként, amelyben a rituális ismétlés folyamata „dermed meg” különféle alakzatokban. Az egyiptológus Assmann példái maga az egyiptomi templom és a hieroglifa-írás, amelyben a jel *ikonikusan* utal a világra. A bizánci ikon azonban sok tekintetben éppen az ókori Egyiptom mágikus képhasználatában gyökerezik, mint azt Pavel Florenszkij is hangsúlyozza *Az ikonosztásban* (I.m. 173-179.l.). Platón és Plótinosz Egyiptom-rajongását

megismétlését a – kép egész elkészítési folyamatát, anyagát, színeit, ábrázolóeszközeit, ikonográfiáját megkötő – kánon teszi lehetővé, mely éppen arra való, hogy mindenféle művészi értelemben vett eredetiséget, alkotói önállóságot, egyéni képzelőerőt tökéletesen kiszűrjön a szent kép készítésének folyamatából és magából a képből is, így választva el a *szent* képet a *profán* képektől. Hiszen az ikon nem a látszat szerinti, illuzórikus – egyszer ilyen, egyszer olyan – anyagi valóság „utánzása”, hanem az „átistenült”, lényegileg változatlan, időtlen igazi realitás megjelenésének tükré: jelenés és csoda, és annyiban nem is csak az ortodox élő hagyomány körén belül állók, a képtisztelő hívők számára, hogy egészen sajátos *képiségét* – ábrázoló eszközeit, megjelenítési módját, stilisztikáját – végső soron éppen ez a transzcendens Isten látására/megismerésére irányuló hit, illetve a képbe vetett hitet megalapozó (az ikont a bálványképtől és az ikontiszteletet a képimádástól elhatároló) képteológia határozta meg és tette a kezdetektől mindmáig, több mint másfél évezreden át *lényegileg* változatlanná<sup>9</sup>.

---

felidézve közvetve Assmann is utal erre az egyiptomi eredetre, hiszen a bizánci képteológia nagymértékben a platonizmusra, illetve a neoplatonizmusra épül. In Jan Assmann: *A kulturális emlékezet*. Atlantisz Könyvkiadó, 1999. 167-190. l. Lásd még: Farkas Attila Márton: *Filozófia előtti filozófia. Szimbolikus gondolkodás az ókori Egyiptomban*. Typotex Kiadó, 2003.)

<sup>9</sup> Nyugaton az ikon másolat-jellegét vagy a formakánon kötöttségeit általában a művészi képzelőerő szabadságának hiányaként, az alkotóművész másoló szolgává alacsonyításaként, az ikon sajátos képiségét pedig merevségeként, élettelenségeként értettek félre. „Görögországban a művész a teológus rabszolgája – írta például a felvilágosodás nagy Bizánc-ellenes narratíváját folytatva A. Didron francia kultúrtörténész a 19. század elején. – Művei, amiket követői majd másolnak, tulajdonképpen elődei műveinek másolatai. A görög művészt a hagyomány ugyanúgy fogságában tartja, ahogyan az állatot az ösztöne.” (Feltehetően A. Didron 1845-ben megjelent *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine* című művét idézi Théophile Gautier *Voyage en Russie* című műve nyomán: Ruzsa György:



Az ikontisztelet képteológiai alapját az alkotja, hogy minden ikon – az Isten-kép, pontosabban: a Krisztus-kép lényegéből fakadóan – *másolat*. Csak persze az eredetivel azonos szellemi erejű és értékű *szent másolat*, „lelkes kép”, „élő kép”, „beszédes kép”, „csodatevő kép”, amely az Ős-Kép *rituális megisméltésén* alapul, azaz nem bálványkép és nem az eredetiről készült mechanikus, lélektelen kópia. Így aztán az ikonnak másolással történő sokszorosítása éppen a megőrzését jelenti annak – az úgynevezett *aurának* – aminek elvesztéséről A *műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című híres tanulmányában egykor Walter Benjamin értekezett.<sup>10</sup> Amennyiben az aura „a műalkotás »itt«-je és »most«-ja, vagyis egyszeri létezése azon a helyen, ahol van”<sup>11</sup> és éppen ez az, ami technikailag egyáltalán nem reprodukálható, akkor az ikon

---

*Bronzba zárt áhítat. Orosz fémikonok művészete és teológiája.* Szentendre, 2009. 6. 1.)

<sup>10</sup> Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában.* In: Uő: *Kommentár és prófécia.* Gondolat Kiadó, 1969. 301-334. 1. Az „aura” Benjamin saját fogalmi leleménye, melyet a műalkotás egyszerűségéeként, „itt és most”-jaként, „valamely távolság” vagy „távollevő” *egyszeri* megjelenéseként körvonalaz, de szívesebben határoz meg negatívan: a „valódiság hiányaként” vagy úgy, hogy „a műalkotás aurája az, ami a műalkotás technikai sokszorosíthatóságának korában elsorvad” (I.m. 306. 1.). Egészen általánosan az aura egy műtárgy kultikus értékének, a belőle akkor és ott sugárzó varázserőnek (a szent erejének) felel meg. Ebből is kitűnik, hogy az a sokszorosítás – a rituális ismétlés –, amelyről az ikon kapcsán beszélünk, nem elsorvasztja, hanem biztosítja a tárgy egyszerűségében rejlő kultikus értékét és erejét, és mihelyt bármilyen ikon *technikai* reprodukció termékévé válik, osztoznia kell az összes kultikus funkciójú művészi kép általános sorsában: az aura-vesztésben, aminek helyét a műalkotás kiállítási vagy piaci értéke, az „egyetemes kulturális örökség” világi kultusza, egyfajta esztétikai és/vagy kereskedelmi kvázi-aura foglalja el.

<sup>11</sup> I. m. 305. 1.



esetében éppen a – persze nem-technikai értelemben vett – sokszorosítás, vagyis a szent ismétlés biztosítja mind az eredeti auratikus egyszerűségét, mind pedig töretlenül kultikus hatóerejét. Még azokban az esetekben is így fogták fel a másolatot, amikor az nem kéz, mármint a képet létrehozó közösség keze és e kezét irányító Szentlélek angyali műve volt, hanem mechanikus öntvény, mint a fémikonok esetében.<sup>12</sup> Az ikon, akárhány szent másolat készül is róla, teljes mértékben megőrzi egyszerűségét, következésképpen auráját is. Egy adott prototípusról készült minden egyes szent másolat (hiszen ezért van a kánon által megkötve az ikon készítőjének keze és képzelőereje, ezért ritualizált és egy egész közösség együttes, összehangolt, már-már angyali ténykedése az *ikonkészítés* egész folyamata) *azonos erejű* az eredetivel: *ugyanaz az egy ikon*, akárhány példányban, azaz szentesített változatban létezik, ahogyan a rituális ismétlés elve a

---

<sup>12</sup> Ruzsa György már idézett könyvében a fémikonok számának ugrásszerű megnövekedését a 18. századi Oroszországban az orosz egyházszakadás (raszkol) nyomán megjelenő „osztartásúak” (‘sztaroobtrjadci’) megjelenésével és hagyományhoz való megszállott ragaszkodásukkal magyarázza, mondván, hogy „hiszen az öntvény pontosabban megőrzi az előképet, mint a fára festett egyedi alkotás” (Ruzsa György, i.m. 7. l.). Csakhogy a pontosság az ikon esetében szellemi és nem technikai megfelelést és hitelességet jelent, hiszen ha a „pontosságot” vagy „azonosságot” nem szellemileg fogták volna fel, és nem az ikonkészítő *közösség* eleven szellemi erőfeszítéséből, már-már teurgikus jellegű, de mindenképpen szent aktivitásból eredeztették volna, akkor mindig is használhatták volna az öntvény ókorban is ismert reprodukciós technikáját, ahogyan használták például a fémfoglatok készítésében a veretet. Az „öntvényikon”, különösen annak tömeges, ipari jellegű gyártása a 18. században – mint arra Ruzsa György is utal – az ortodox képkultusz szempontjából inkább kihívást, problémát, sőt, veszélyt jelentett, amit korabeli orosz Ortodox Egyház szembehelyezkedése is jól mutat, még ha idővel – mint annyi más dologban, ebben is – az Egyház engedett is a piaci tömegtermelés és a fogyasztói igények nyomásának és engedélyezte a mindinkább tömeges ipari produktummá és piaci adásvétel tárgyává vált fémikonok használatát, de még ekkor sem a templomokban, a liturgikus közösségi gyakorlatban, hanem csak házi használatra, a magánáhitat körében.

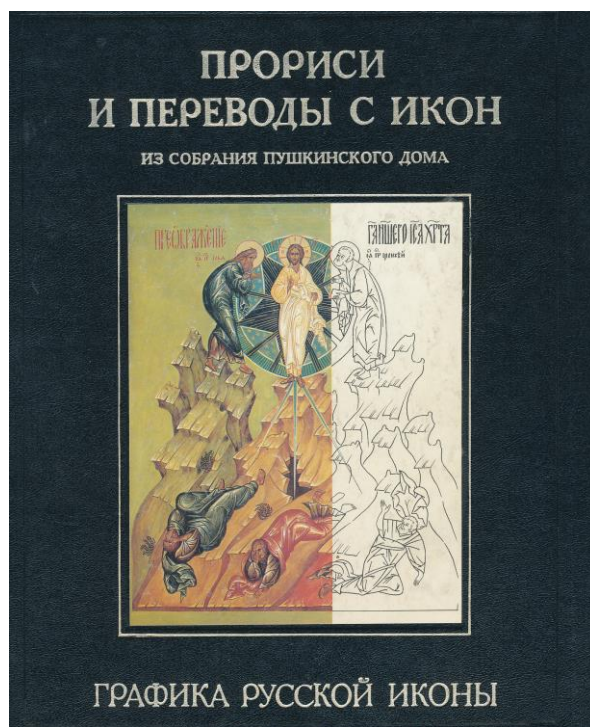
liturgikus gyakorlatban is mindig ugyanaz az alapító esemény, amelynek megismétlése, nem pedig róla készült másolat, utánzat, amelyből annyi van, ahányszor bemutatják (mondjuk az Eucharisztikus Adományok liturgiája mindig, minden templomban, minden időben és helyen több, mint két évezrede *ugyanaz az egyetlen* – Jézus Krisztus által alapított – szent esemény, amelyre az Utolsó Vacsorán került sor<sup>13</sup>).

A kánon szerint a másolatok (*szpizski*) az eredeti összes tulajdonságával rendelkeznek, beleértve azok csodatévő erejét. Vagyis a másolatok nem pusztán „sokszorosítványok”, hanem a rituális ismétlés révén létrejött szent másolatok, amelyek azonosak az eredetivel. Ezt az azonosságot – egyebek mellett – a „katalogizált” szent előképek vagy eredetik leírását és értelmezését tartalmazó *magyarázatos* festőkönyvek (*tolkovije pódlinnyiki*), közülük is a legelső, Dionüsziosz Furnoagraphiotész (Furnai Dionüsziosz) híres *Herméneiája*<sup>14</sup> (vagy a szó középkori görög kiejtése szerint: Hermíniája, esetleg Ermíniája, azaz Kalauza, Útmutatója) segítettek az ikonfestőknek elérni; illetve azok a különösen Oroszországban elterjedt

---

<sup>13</sup> A rituális ismétlés fogalmát és összefüggését a kánon problémájával behatóan taglalja már idézett *A kulturális emlékezet* című könyvében Jan Assmann (Atlantisz, 2000.)

<sup>14</sup> A mű eredeti címe – Ἐρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς – nem *festészeti*, hanem kifejezetten *ikonfestészeti* kalauzra, útmutatóra utal, amennyiben az *zographika* (izographika) az eredetivel azonos (izo) és az ikon alapját képező körvonalrajzképet jelenti, ahogyan a *zographosz* (oroszban: izógraf) sem festő, hanem az a biztos kezű mester, akire a képkészítés csapatmunkájában (ha úgy tetszik: a kórusban) a legfelelősségteljesebb feladat (mintegy a „hang megadása”) hárul: ő végzi el a szent körvonalak táblára karcolását, a *jeladást*, ezért nevezik oroszul másként *znamenscsiknek* (jeladónak) is. Lásd Dionüsziosz Furnoagrafiótész görög szerzetesap útmutatójáról bővebben: Pavel Florenszkij: *Az ikonosztáz*. I.m. 88-89.l.



mintáskönyvek, a *licevije podlinnyiki* (illusztrált vagy képes eredetik), amelyek nem szöveges leírást és értelmezést, hanem a kanonizált eredetiktől (*pódlinnyiki, protógrafi*) papírra készült kontúrrajzokat vagy szent szkémákat (*prórisz, konturnij riszunok, perevod*<sup>15</sup>) megadó mintákat tartalmazták<sup>16</sup>.

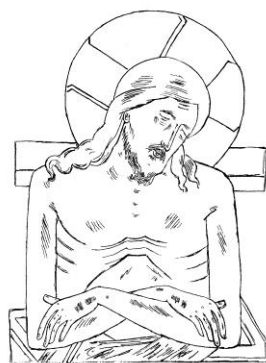
<sup>15</sup> Lásd ehhez a legújabban az Oroszországi Tudományos Akadémia Orosz Irodalmi Intézetének (Puskinszkij Dom) gondozásában megjelenő *Grafika russzkoj ikoni* sorozatban napvilágot látott kontúrrajz-gyűjteményeket: *Proriszi i perevodi sz ikon iz szobranyija Puskinszkovo Doma* (Szerk.: G.V. Markerlov), Dmitrij Bulanyin, Szentpétervár, 1999.; *Szvjatije Drevnyej Ruszi – Matyeriali po ikonografii (proriszi i perevodi, ikonopisznije podlinnyiki)*. 1. kötet: *Szvjatije Drevnyej Ruszi v ikonpisznih podlinnyikah XV-XIX. vv.* 2. kötet: *Szvjatije Drevnyej Ruszi v proriszjah i perevodah XVII-XIX. vv.*

<sup>16</sup> De – mint Leonyid Uszpenszkij joggal hangsúlyozza – ezek „a festőkönyvek semmit sem írnak elő, csupán mintát nyújtanak, vagyis vázlatos jellemzést adnak a szentről vagy az ábrázolt eseményről”. (Leonyid Uszpenszkij: *Az ikonosztáz teológiája*. Kairosz – Paulus Hungarus, 2003. 200.l.) Uszpenszkij szerint a festőkönyvekben található minták *nem azonosak sem a kánonnal, sem a szent hagyománnyal, tehát az ikonfestőknek csak ajánlatos követniük őket*. A kánon ennél magasabb szinten helyezkedik el. A *Kánonok könyvét* idézi: „»És legyen az ikonfestő jártas a régi minták, és az első mesterek, az istenes bölcsességű férfiak követésében...és magától semmi újat, akár egyetlen iótát se tegyen ahhoz hozzá, még akkor sem, ha azt hiszi, sokat tud, a szent atyák hagyományától



---

pedig ne merészeljen eltérni«. A követelmény, hogy az ikonfestő »egyetlen iótát se tegyen ahhoz hozzá«, valamint a zsinat elvárása, miszerint az ikonfestők »saját elképzelésük alapján semmit meg ne változtassanak« – lényegében ugyanazt jelenti. Ez a kíváncsi nem a művészetet korlátozza, hanem »a szent atyák hagyományától«, vagyis az ortodox tanítástól eltérésnek szab határt, még akkor is, ha úgy tűnik, hogy ez az eltérés a művész nagy tudásából fakad. Az egyházművészet egész létezése során »szabályokhoz és kánonokhoz« igazodott, pontosabban azok irányították. Ezt azonban egyáltalán nem sínylette meg, amint ezt maga e művészet is elég szemléletesen és nyilvánvalóan mutatja.» (I.m. 200-201.l.) Természetesen Uszpenskij, mivel művében nem a művészeti és kultúrtörténeti értelemben vett történeti hagyomány, hanem az ortodox egyház *élő hagyománya* felől vizsgálja az ikont, melyet ekképp nem is a lezárult múltban, hanem a folytonos jelenben horgonyoz le, mindent elkövet, hogy az Egyházat a jelenhez való alkalmazkodásban segítve, az ikonfestés kötöttségei és a modern művész alkotói szabadságigénye közötti – valójában korántsem esztétikai – szakadékot legalább valamelyest csökkentse.



Néhány példa az ikonfestészeti eredetik (ikonpiszniye podlinnyiki) körvonalrajzait (konturnij riszunok) összegyűjtő kiadványból (Lásd 15.jegyzet)

Ezeket az ősmintákat vagy szent szkémákat megismételve mindig ugyanahhoz az ikonhoz jutunk, amely e lényegi azonosság okán rendelkezik az eredeti szent erejével is. A szent másolat elkészítésének első lépése, hogy az ikon egészét meghatározó alaprajzot – a kontúrrajzot – az úgynevezett *izógráf* (vagy *zógráf*)<sup>17</sup>, az ikonkészítő közösség legnagyobb tiszteletben

<sup>17</sup> Az „előrajzoló” vagy a „körvonalak megrajzolója” már Egyiptomban különös tiszteletben álló mester vagy művész volt, mint arra – idézett művében – Assmann utal a feliratok hieroglif-írása, a „monumentális diskurzus” kapcsán: ezt „csak az sajátíthatta el, aki az »előrajzoló« vagy a »körvonalak megrajzolója« pályáját választotta. Művészet, vagyis »monumentális diskurzus« műfaja lévén, a feliratok írását a megfelelő kötöttségek terhelik, amelyek oly kirívóak és páratlanok, hogy ebben az

álló, legbiztosabb kezű tagja, akit *znamenscsiknek* ('jelölőnek') is neveznek, rákarcolja a falra, illetve – táblakép esetében – az úgynevezett levkaszra, a „fallá átalakított” fatábla alapozórétegére (ez a kontúrrajz-másolat a *grafjá* vagy *prorisz*). A gyakran az „ikonfestő” névvel azonos jelentésben használt „izógráf” név is abból ered, hogy ő az, aki képes az eredetivel (protógraf, podlinnyik, original) teljesen *azonos* (izo) kontúrrajzot (prorisz, grafjá) az ábrázolófelületre felvinni. Ezt követően lépnek munkába a *dolicsnoje pismo* mesterei (ők a „dolicsnyikek” és ők festenek meg mindent, ami a „lik”-en, vagyis a szent arcúlaton vagy orcán kívül esik), majd a „licsnyikek” munkája – a *licsnoje pismo, az orca/arculat megfestése* – zárja az igaz másolat létrehozásának folyamatát<sup>18</sup>.

De lehetséges, hogy valamelyik ikonográfiailag elsődlegesnek vagy eredetinek tekintett ikonról (mint *prototípusról*) úgynevezett *perevod*-dal, vagyis az eredeti kép „átfordításával” közvetlenül készüljön másolat (*szpiszok*). *Perevodnak* azt a papírra készült kontúrrajzot nevezik, amely úgy jön létre, hogy hígított festék segítségével az eredeti ikon alakjainak körvonalait átnyomják (*peredavlivanyije*) a papírra. A *perevod* épp ezért az eredetinek fordított képét – egyfajta szkematikus tükörképét – adja, amely a továbbiakban a másolat

---

összefüggésben méltán emlegetjük a kánon fogalmát. Tehát Egyiptomban is lezajlott *a kulturális emlékezet kanonizálása, csak éppen nem szövegekben, hanem vizuális formák közegeiben.*” (Jan Assmann, i.m. 169.l. Kiemelés – Sz.Á.) Pontosan erről van szó az ortodox egyház ikon-kánona esetében is: a textuálissal szemben az élő hagyomány dominanciájára épülő kulturális emlékezet itt is elsősorban vizuális formák közegeiben kanonizálódik, ami persze nem csupán a képet foglalja magában, hanem képileg – ikonikusan – felfogott *szent tér, szent idő* és *szent liturgikus cselekvések* összességét.

<sup>18</sup> Az ikonkészítő mesterek specializálódását, és az ikonkészítési folyamat szakaszait behatóan tárgyalja Pavel Florenszkij *Az ikonosztáz* című művében (I.m. 133-172. l.).



elkészítéséhez (az eredeti megismétléséhez) szolgál alapul. Ezt a mechanikusan készült perevodot éppily mechanikusan viszik át (perenosz) az alapra (vászonra, fára, falra), mintha a kép – a nem kéz alkotta –, újabb és újabb képeket létrehozó csodás kendőképekhez (Abgár-kendő) hasonlóan, *maga másolná magát*. Ez különbözteti meg a prórisztól, amelyben az eredeti kontúrrajzát az izógráf sajátkezűleg viszi fel a felületre. Így is, úgy is, az ikon a *rituális ismétlés* elvét követi, amelyben minden új kép azonos az eredetivel, tehát minden új kép ugyanannak az Ősképnek vagy szent látomásnak a feltárulása, nem pedig az eredeti kép puszta reprodukciója vagy emlékeztető a szent látomásra.

*Az megismételhetetlenül eredeti alkotás követelménye,* abban a formában, ahogyan azt az európai reneszánsz már szabad és autonóm, de a vallási világállapottól, a szakralitástól még el nem szakadt képzőművészetének zseniális festője, Leonardo da Vinci megfogalmazza, az ikonfestő számára értelmetlen, sőt, egyenesen botrányos lenne. Hiszen az ikonfestő, aki az *ontológiai realitás* feltárulásának, a szent realitás megjelenésének feltételeit teremti meg anyagi eszközökkel, az adott anyagi felületen, és a noumenális világ látványa elől mintegy elhúzza a fenomenális világ leplét vagy függönyét, eleve nem törekedhet személyisége, eredetisége, saját művészi kiválósága megörökítésére. Ami az ikonon megjelenik, csak nem érzéki és individuális szemekkel, hanem csak az elme vagy a szív szemeivel látható, ahogyan a képen nem maradhat nyoma semmiféle illúziókeltő ábrázolásnak (az ontológiai realitás nem lehet illúzió), az eseményt és az alakokat meg kell szabadítani az anyagi idő és tér minden korlátjától, minden behatároltságtól,

minden látszattól, ehhez pedig az ikonfestőnek magának is egy ugyanennyire időn és téren kívüli pozíció felvételére van szüksége. Vagyis elsődlegesen szellemileg-lelkileg kell képessé válnia a kép elkészítésére, a művészi képessége ennek csak eszköze lehet, amely a kép létrehozása során nem megörökíti, hanem eltünteti benne saját eredetiségét: a képet létesítő szellemi és művészi aktivitás nem ölthet a megformált képben individuális jelleget, az *individuális* eredetiségnek nyoma sem maradhat a képen. Az ikon tökéletessége szellemi természetű és arról ismerszik meg, hogy nem maradt benne semmi egyéni, semmi különös, semmi eredeti, ami csakis erre az alkotóra, az ő képzelőerejére, individuális művészi tehetségére vallana. Eleve nem is az individuális alkotó ambíciójával fog a kép megfestéséhez, és nem is az ő szemével tekint az elkészült ikonra. Végképp az ikon nem is egyetlen különös alkotó, hanem egy egész közösség, egyfajta *közösségi személy* („gyülekezeti” vagy „együttes” személyiség, oroszul: *szobornaja licsnoszty*) alkotása – *egyfajta kórusmű*<sup>19</sup>. (Innen az oroszban az templom, a székesegyház neve is: „szobor”.) Az igazságot nem mondhatja ki, nem tárhatja fel egyetlen ember, márpedig az ikon az Igazság

---

<sup>19</sup> A kórus szavában feltárolt igazságot az izolált egyén szavában mindig megbúvó hazugsággal szemben így ábrázolta Kafka, akit Pilinszky János a – szerinte múlt század fordulóján fellépő – „új angelizmus” (végső soron az európai reneszánsz elé való visszatérés) egyik képviselőjeként úgy jellemezte, hogy a mindenségről adott látképe egy Atyának hátat fordító angyal éleslátásával készített *negatív* kép: „Vallomás és hazugság – írja Kafka –, kéz a kézben járnak. Ahhoz, hogy vallhassunk, hazudnunk kell. Azt, amik vagyunk, soha nem tolmácsolhatjuk, hiszen azok vagyunk; elmondani csak azt mondhatjuk el, amik nem vagyunk, tehát a hazugságot. *Csak a kórusban lehet némi igazság.*” (Franz Kafka: *Az én cellám – az én váram*. Európa Könyvkiadó, 1989.70. l. Kiemelés – Sz. Á.) Lásd még: Szilágyi Ákos: *A szerző feltámasztása. Kórus és incognito: Bahtyin és Kierkegaard*. In: Søren Kierkegaard 1813–2013. (Szerk.: Gyenge Zoltán), L’Harmattan, 2014. 109-156.l.)

kendőzetlen képe. Az igazság nem egyik vagy másik emberben van, hanem *közöttünk* van, és csak az egész közösség összehangolt együttes aktivitásának eredményeként jöhet létre. Ha – mint a régi rómaiak mondták – élni annyi, mint emberek között lenni, akkor igazat szólni, az igazságot megfesteni annyi, mint szüntelen, néma, angyali dialógusban lenni Istennel és az emberekkel, és velük *együttműködve, a különböző tevékenységek összehangolásával, közösen és erőlködés nélkül* hozni létre a kendőzetlen igazság képét. Akkor is így van ez, ha a művészettörténet utóbb, kiterjesztve saját – szerzők, iskolák és korszakok szerinti – klasszifikációs szempontjait mindenre, amit művészetként és műalkotásként kebelez magába, az ikonokat is előszeretettel tulajdonítja individuális szerzőknek, ami az ikon lényegének mond ellent.

Az ikonkészítés egész eredeti rituális rendje arra irányul és a kép létrehívója – a szentéletű szerzetesi közösség – minden spirituális erejével azon van, hogy semmi személyes, semmi eredeti, semmi individuális, semmi pusztán képzeletbeli ne maradjon az ikonon, hanem mindig az eredeti – az Őskép, ősesemény – táruljon fel benne. Az ikon a romolhatatlan, láthatatlan, semmiféle változásnak ki nem tett, *hiszen nem anyagi másik világ* (maga Isten) láthatóvá válásának, megjelenésének *helye*. Ebben az értelemben a kép készítője (poiétésze) nem létrehozza a képet, hanem – a rituális ismétlés erejével – lehetővé teszi csupán, hogy megjelenjen: elhúzza a másik világra néző ablak elől a jelenségvilág leplét<sup>20</sup>. Speciális mesterségbeli és

---

<sup>20</sup> „De ezeket a képeket nem ti teremtettétek, nem ti jelenítettétek meg örvendező szemeink számára ezeket az eleven ideákat, hanem ők maguk jelentek meg szemléletünk számára; ti csupán föllebbentétek a fényüket fedő fátylat – írja Pavel Florenszkij. – (...) Tudatomban nincs is semmiféle

spirituális tudása is inkább *a tudós tudatlanság* negatív útját, az apofatikus teológia útját követi, hiszen az Isten-kép pozitivitása, a transzcendens másik világ, az igazi realitás *Arca* egy negatív – a mulandó anyagi világ korlátait, esetlegességeit, konkrét meghatározásait *eltávolító* vagy *lehántó* – mozgás eredményeként válik szemlélhetővé, legalábbis a lelki szemek – a „szív szemei” (Pál apostol szavaival: *oftalmusz tesz kardiasz*, a Vulgata latinján: *oculos cordis*) a számára. Ebben a szakrális és nem esztétikai értelemben, az Igazság kendőzetlenné, „bekötetlenné”, azaz láthatóvá válása értelmében *igaz kép* (vera icon) a keleti kultuszkép, és ezért – a szentnek a képben megjelenő és ható ereje folytán – kerülhet a liturgikus értelemben szent tárgyak közé, egy sorba a szent ereklyével (sancta reliquia) és a szent kereszttel (vera crux)<sup>21</sup> és ezért állandó törekvés a Keleti Egyházban az ikon, a relikvia és a kereszt egyesítése.

---

kép: ami van – a festett tábla és Maga az Úr Anyja. Az ablak – ablak, az ikontábla pedig – tábla, festék, olajréteg. Az ablakon túl maga az Istenanya szemlélhető; a Tisztaságos Istenanyja jelenése. Az ikonfestő megmutatta Őt nekem, de nem ő teremtette; *az ikonfestő félrevonta a függönyt, s most Ő, aki a függöny mögött volt, nemcsak előttem áll a maga objektív realitásában, hanem ugyanúgy az ikonfestő előtt is...*” (*Az ikonosztáz*. I.m. 54-55.l. – Kiemelés – Sz.Á.)

<sup>21</sup> Az ortodox egyház élő hagyománya szerint az ikonban Isten szent ereje éppoly valóságosan jelen van, mint az ereklyékben (a testereklyében és az érintésereklyében), továbbá a keresztben. A. M. Lidov, orosz bizantinológus és művészettörténész, aki az utóbbi évtizedben az ikon és az ereklye témakörében megjelent monografikus munkáiban és az általa szerkesztett tanulmánykötetekben az ikon *hierotopikus* megközelítési módját dolgozta ki, a csodatévő Istenszülő-ikonok gyűjteményét bevezető tanulmányában ezt írja az ikon és az ereklye kapcsolatáról: „elengedhetetlen, hogy az ikont *mint szent ereklyét* vizsgáljuk, méghozzá a képet nem választva le saját természetes történeti-vallási kontextusáról. (...) Sok esetben éppen az ikon szent ereklyeként való megközelítése teszi lehetővé, hogy magyarázatot találjunk szimbolikus értelmének sajátosságaira, a képzőművészeti kivitelezés konkrét megoldásaira, de olykor még arra is, hogy az adott témát miért éppen erről vagy arról az oldaláról fogják föl és értelmezik a kép készítői. A legtöbb fennmaradt Istenszülő-ikon, Krisztus-ikon és a szentek ikonjai *csodatevő ikonokról készült másolatok (szpiszki)*. A csodatétel

A reneszánsz olajfestmény és a bizánci ikon, a nyugati festőművész (*pictor doctus*) és a keleti ikonfestő szerzetes (*pictor sanctus*) közötti végtelen különbséget minden példánál jobban érzékelteti az úgynevezett Lukács-képnek és a hozzá kapcsolódó legendának, illetve Lukács evangélista és apostol alakjának nyugati és keleti kultusza. A legenda, amely – ha nem is előzmények nélkül – Bizáncban is csak a 8. században, nem sokkal a képrombolás kitörése előtt terjedt el és vált népszerűvé (az első ismert forrás, amely említi, Krétai Szent András *Szent ikonok tisztelete* című traktátusa ugyancsak e század elejéről

---

lehetősége potenciálisan minden egyes ikonban benne rejlik, lévén hogy minden kép az isteni prototípussal vagy ősképpel áll érintkezésben. Az ikont éppen ez a képessége emeli a köznapi tárgyak fölé, ami az Istenszülő ikon felszentelésekor elmondott imádság szavaiból is kitetszik: »Bocsásd alá a Te Mindennél Szentebb (Preszvjatoje) Lelked kegyelmét erre az ikonra, amelyet a Te szolgálóid hoztak létre tiszteletedre és emlékezetedre, szenteld meg őt a Te mennyei áldásoddal és *adjál neki csodatevő erőt és hatalmat...*« (Csin oszvjascsenyija ikoni Bogorogyici). A keleti kereszténység világában azonban ikonok százai és ezrei közül csak nagyon kevésnek jutott ki az a dicsőség, hogy csodatevő ikonként tiszteljék. A kritérium maga az ikon által véghezvitt csoda volt, ami az illető ikon Istentől való kiválasztottságát tanúsította és szent ereklyévé változtatta át, mely ugyanúgy a kegyelem erejét sugározta magából, ahogy a szentek földi maradványai (*moscsi* – a szentek romolhatatlan földi maradványai – Sz.Á.). Pontosan ezért igyekeztek az ikonkészítők – megrendelőik igényének téve ezzel eleget – messze földön híres csodatevő ikonokról készíteni másolatokat ('szpiszki'), hogy a prototípus és a másolat közötti láthatatlan kapcsolat révén felfokozódjon, intenzívebbé váljon a potenciálisan minden egyes ikonban benne rejlő csodatevő képesség." (A. M. Lidov: Ikona kak szvjascsenyija relikvija. In: *Csudotvornij Obraz. Ikoni Bogomatyeri v Tretyjakovszkoj galeree* (Szerk.: A.M. Lidov, G. V. Szidorenko), Centr Vosztocsnohrisztijanszkoj Kulturi, Martisz, Moszkva, 1996. 3-4. l. Lásd még többek között: Alekszej Lidov: *Ierotopija. Prosztramsztvennije ikoni i obrazi-paradigmi v vizantijszkoj kulture*. Izd. Theoria, Moszkva, 2009.; *Ierotopia. Szravnyityelnije isszledovanyija szakralnih prosztramsztv*. Red.: A.M. Lidov. Indrik, Moszkva, 2009.; *Novije Jeruszalimi. Ieroropia i ikonografija szakralnih prosztramsztv*. Red.: A.M. Lidov. Indrik, Moszkva, 2009. )

származik), arról szól, hogy Lukács – magának Szűz Máriának a kérésére – sajátkezűleg (a legendában persze ezt a kezét a Szentlélek vagy egy angyal, olykor maga Mária vezeti vagy ő fejezi be a művet) örökítette meg képen az Istenszülőt a kisdéd Jézussal. Ez az ikontípus Bizáncban a *Hodégéttria* (Útmutató Istenszülő vagy Vezető Istenszülő) nevet kapta a vakvezetők – vakok menhelyéül is szolgáló – *Ton Hodegon* kolostoráról, ahol csodákat tett.<sup>22</sup>

A katolikus Nyugaton nem érzékelték a különbséget, ami a



Keletről származó Lukács-ikon (a Hodégéttria) és a Lukács-legenda megfestése, a festő Lukácsot ábrázoló festmény között volt. A Lukács-ikonnak több hitelesnek tekintett másolata is létezett Itáliában, amelyről újabb és újabb másolatok készültek, ami első hallásra azt a képzetet sugallja, hogy

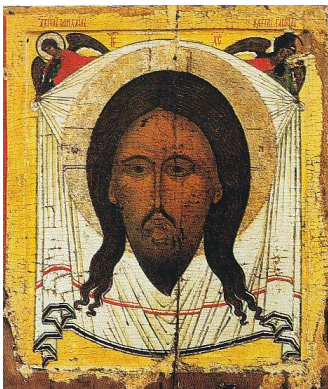
ezek szerint a Konstantinápoly és vele Bizánc 1453-as bukása után különösen nagy számban Rómába érkező bizánci ikonokkal és a török uralom elől menekülő ikonfestőkkel együtt az ikon alapelvét – az eredeti vagy prototípus rituális ismétlésének elvét

<sup>22</sup> Lásd mindezt bővebben Hans Belting monumentális művének Lukács-képet tárgyaló fejezeteiben: Hans Belting: *Kép és kultusz*. Balassi Kiadó, 2000. 58-78.l.; 358-367. l. Lukács evangélista Hodégéttria-ikonjáról bővebben lásd még: L. A. Sennyikova: *Csudotvornaja ikona „Bogomatyer Vlagyimirszkaja” kak „Odigitrija Jevangeliszta Luka”*. In: *Csudotvornaja ikona v Vizantyii i Drevnyej Ruszi*. (Szerk.: A.M. Lidov), Martisz, Moszkva, 1996. 252-286.l.



– is átvették Nyugaton. Valójában a Hodégétia-ikonok egészen mást jelentettek és másra szolgáltak a nyugati keresztények, mint a keletiek számára. Hans Belting számol be róla már idézett művében, hogy amikor a Lukács-képnek egy különösen nagy tiszteletben álló római másolatáról (hiteles Lukács-kép voltát maga IV. Sixtus pápa erősítette meg) 1470 körül Alessandro Sforza pápai generális, Pesaro ura is másolatot készíttetett Melozzo da Forlival, az alábbi feliratot csatoltatta hozzá: »E képet a *divus Lucas* élet után [*vivo*] festette meg egykor. A kép az igazi képmás [*propria effigies*]. Alessandro Sforza megbízásából Melozzo festette meg újra, s Lukács is azt mondaná, hogy ez az ő műve [*dicere esse suam*].»<sup>23</sup>

Ebből a felirattól, és más korabeli szövegekből is kitűnik, hogy a Lukács-kép hitelességének kritériuma Nyugaton ugyanaz, mint bármely festményé: *megfelel-e a kép az életnek*. Nem a kép *szent* mivolta adja különleges értékét, hanem *élethűsége*, amely viszont Szent Lukács *festői* tehetségének és a *festészet* művészetének köszönhető. Nyugaton *a Lukács-képet nem mint képet* tisztelték szentként, hanem mint érintésereklét, és mint ilyenek ugyanaz a tisztelet (*veneratio*) járt ki neki is, mint bármely érintésereklének. E tekintetben a szent testi



maradványok vagy szent keresztfa darabkái ugyanabban a tiszteletben részesültek, mint a Mandülion Nyugatra került változata: a Veronika-kendő. Míg Konstantinápolyban Krisztus Kendőképét *szent ikonként*, Rómában *szent érintéserekléként*

tisztelték. Azon az alapon, hogy a kép a festő kezének érintése

<sup>23</sup> Hans Belting: *Kép és kultusz*. I.m. 358. l.

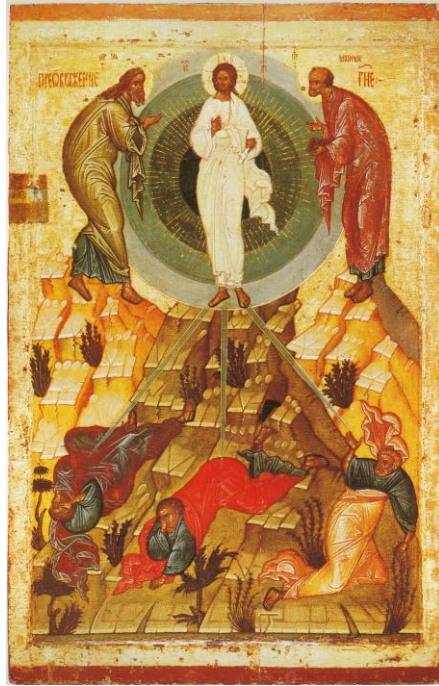
nyomán jött létre, tekinthették volna érintésereklyének a Lukács-képet is, ez esetben azonban Lukácsról és nem a Szent Családról szólt volna, és a tulajdonképpeni kép szorult volna háttérbe, amelynek kivételes jelentőségét és értékét Nyugaton az adta, hogy rajta Mária és a kisdéd „élethűen” láthatóak. A feliratból az is kitűnik, hogy *a másolat másolatának* készítője Melozzo da Forlí nem azért törekedett – minden festői képességét latba vetve, már-már az eredetivel versengve – az eredeti Lukács-kép másolásában a lehető legtökéletesebb hasonlóságra, hogy a rituális ismétlés értelmében az új Lukács-kép a prototípussal azonossá váljon és ezáltal ugyanarra a szent hatóerőre tegyen szert, hanem azért, hogy *az eredeti élethűsége ne csorbuljon*. A mesteri másolatnak köszönhetően a hasonlóság – a felirat szerint – olyan fokú, hogy nemcsak az avatatlan nézőket téveszthetné meg, de bizony még maga az evangélista is, ha a másolat elé kerülhetett volna, csak „azt mondhatná, hogy ez az ő műve”. A másolat tökéletessége mellett szóló legnagyobb dicséret tehát az, hogy *az eredeti illúzióját* kelti, még a szerzőt is megtévesztve. *Egyfajta bravúrról van tehát szó*. Ez jellegzetesen formális, külsődleges értelmezése a másolat hasonlóságának. Tegyük hozzá, hogy ekkor és itt – a Lukács-kép másolásával kapcsolatban – nem merülhetett fel a „hamisítvány” problémája, mivel a szóban forgó festmény a kultusz területéről még nem csúszott át az autonóm művészet területére, ahol a tökéletes mesterségbeli tudás mellett döntő fontosságúvá válik az individuális szerző által létrehozott mű utánozhatatlan eredetisége és a mű esztétikai és jogi értelemben vett szerzőhöz és tulajdonoshoz kötése, piaci értékét meghatározó egyszerűsége vagy eredetisége. *Egy Rembrandt-festményből nem lehet sem*

kettő, sem három. Aki másolatot készít róla, hamisítványt készít (a műpiac, a műkereskedelem kialakulása előtt persze korántsem ment ritkaságszámba a másolat-készítés, egyik-másik nagy festmény pedig csak másolatai formájában maradt fenn, de ez végső soron az akkoriban még hiányzó olcsó reprodukciókat helyettesítette csupán és a másolat nem adta ki magát eredetinek, így hát hamisítvány sem lehetett).

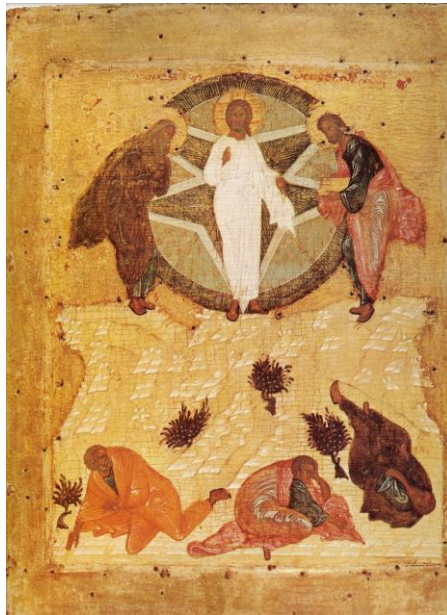
Ikonokkal kapcsolatban a másolatnak (*szpiszok*) az eredetihez (*protógráf*) való *megtévesztő hasonlóságáról* beszélni merő értelmetlenség volna. Az ikonfestő egyáltalán *nem a látszat szerinti hasonlóságra* törekszik. Épp ezért lehetnek nem-hasonlóságok, eltérések is ugyanazon ikontípus másolatai között, jóllehet képontológiai azonosságukat illetően a legkisebb kétség sem merülhet fel.



Teophan Grek: Színváltozás. 15. sz. eleje



Színeváltozás



A Színeváltozás ikon három változata

A festészet és a festő apológiája is kihallható az „igazi képmás” tökéletes másolatának fentebb idézett dicséretéből: Lukács *festői tehetségének és a festészet csodájának* köszönhetően tudta „élet után” tökéletes hűséggel megfesteni Máriát a kisdeddal, tehát a festőnek és a festészetnek köszönhető,

hogy a keresztény világ sok-sok évszázaddal az evangéliumi történések után is láthatja most a Szent Családot. A festő itt – ha nem is óegyiptomi, hanem már egészen modern értelemben – az a képcsínáló, „aki életben tart” (pár évszázaddal később majd a fotográfus veszi át tőle ezt a szerepet).

Az örökkévalósággal eljegyzett ikon ebben a felfogásban élethű festményé változott át. A bizánci *Hodégéttria*-ikonon magán azonban semmilyen részlet vagy jel nem utal sem Lukács jelenlétére, sem arra, hogy Mária a kisdeddal éppen modellt ülnének neki, hogy tekintetük a festőre irányulna, vagy hogy a valóságos mindennapi élet tárgyi

környezete venné őket körül, sőt, hogy egyáltalán a térnek és időnek meghatározott helyén és helyzetében



egy

lennének. Az ikonon nyoma sincs (és nem is lehet) semmiféle illúziókeltő életszerűségnek, hiszen nem a tovatűnő élet, az eliramló idő képét „rögzíti”, mintegy „termékeny pontján” megállítva a pillanatot, hanem *az időtlen igazi realitást* tárja fel minden egyes arcban, alakban és eseményben. Az ikon a képi ábrázolás síkján *hűtlen* a mulandó földi élethez, hogy *hűséges* lehessen az örökkévalósághoz: nem életszerűen, hanem ontologikusan, nem portrészerűen, hanem örök szellemi arculatuk (*hierosz típusz*) szerint jelennek meg rajta az alakok. Nem képez kivételt ez alól a *Hodégéttria*-ikon sem.



Hasonlóképpen nem övezi Keleten csodálat Lukácsot „páratlan festői génuszáért”, hiszen még ha festői tehetsége valóban kivételes lenne is, mire menne vele a Szent Lélek közbenjárása és ereje nélkül?<sup>24</sup> És megfordítva: ha nem is volna különösebb érzéke a képzőművészethez, a kezét vezető szent erő elégséges volna az Őskép szent másolatának létrehozásához. A kép nem az ő művészi képzelőerejének, hanem lelki erejének, nem művészi, hanem spirituális felemelkedésének gyümölcse. Olyannyira nem Lukács festői tehetségének tulajdonítják Keleten a Hodégétria-ikont, hogy a legenda egyes változataiban a Lukács ecsetet tartó keze csupán eszköze az angyali erőknek vagy a Szentléleknek.<sup>25</sup> Lukács *mint festő* egyáltalán nem fontos a

---

<sup>24</sup> Ismeretes, hogy az Abgár-kendő (Mandülion) legendájában milyen csúfos kudarcot vall Abgár király követe, Ananiás, Jézus arcképének megfestésével (a beteg, feltehetően leprás Abgár ugyanis a csodatévő gyógyító rabbi arcképétől reméli és aztán nyeri is el a csodás gyógyulást): „Amikor Ananiás Galileába érkezett, Jézust nagy tömeg közepette találta, akik tanítását hallgatták; hogy jobban lássa őt, a leváltáros fölmászott egy közeli sziklára, s onnét próbálta a kért portrét megfesteni. Azonban nem sok sikerrel járt, elvakította az a természetfölötti ragyogás, amely Jézus alakjából áradt. *Jézus pedig látván, hogy a szemközti sziklán valaki ecsettel meg palettával szerencsétlenkedik*, elhatározta, hogy segít a nyomorultnak, mielőtt egyensúlyát veszítve halálra zúzná magát a lenti köveken. Vízért tért tehát, és megnedvesítve arcát, egy kendővel törölte meg, amelyen arcvonásai csodálatos módon rajtamaradtak.” (A legendát Nacsinák Gergely András tolmácsolásában idézem. Lásd: Nacsinák Gergely András: *A szem bőjtje. Tanulmányok az ortodox kereszténység művészetéről*. Paulus Hungarus – Kairosz Kiadó, 2003. 204.1. Lásd még:

<sup>25</sup> Ahogyan az evangélium szövegét éppen lejegyző Márk, Máté ikonján szinte mindig megjelenik a szavakat sugalmazó (az evangélista háta mögött álló és füléhez hajló vagy éppen előtte álló és a szöveget mintegy diktáló angyal, úgy jelenik meg a képet festő Lukács-ikonon (tehát nem a *Hodégétria* nevű Istenszülő-ikonon, hanem Szent Lukács saját ikonján) a kezét fogó angyal. Ez az ikonográfiai tradíció olyan erős volt, hogy nemcsak a krétai ikonfestőként (Doménikosz Theotokopulosz néven) induló El Greco korai, 1567-es, az athéni Benaki Múzeumban látható *Szent Lukács a Szűz és a Kisded festése közben* című – ikon és festészet közötti átmenetisége miatt nevezem így – ikon-festményén tűnik fel, de még az itáliai reneszánszhoz kapcsolódó flamand mester, Jan Gossaert (Mabuse) azonos című 1520-ból

bizánci legendában, annál fontosabb azonban *mint szent evangélista*, aki az Igét nemcsak szavakkal hirdette, de meg is festette. Nem hiába jelent meg és terjedt el a legenda a képrombolás korában, a képtisztelők győzelme után pedig a „nem kézzel készült” Krisztus-kép – *Akheiropoiétosz*, más néven: *Abgár-kendő* vagy *Mandülion*) mellett a *Hodégétria*-ikon lett a *vera icon* másik nagy mintája és képtisztelet jogosultságának legfőbb bizonyítéka Bizáncban. (Olykor – feltehetően a Krisztus-kép és a Mária-kép közötti szakrális egyensúly biztosítása végett, a Lukácsnak tulajdonított *Hodégétriát* is akheiropoiétosznak, nem kézzel készült képnek tekintették, amit annál könnyebben megtehettek, mert a legendától minden távolabb állt, mint Lukács festői tehetségének és a festészet nimbuszának igazolása).

A szóban forgó római legenda azonban *még csak az értelmezés síkján* változtatta az ikont festett portrévá. Később megjelentek azok reneszánsz festmények, amelyek az ikon fenti értelmezését bátran és leleményesen *a kép síkján* is megvalósították: az élethűséget a szituáció életszerűségének fikcionalizálásával fokozva (a reneszánsz tudós festő képében megjelenő Lukács evangélista, aki éppen akkor és ott a neki mintegy modellt ülő Istenszülő alakját festi az előtte álló festőállványra helyezett vászonra vagy táblára), a bizánci ikonográfiai mintát (a *Hodégétria*-ikont) egy jellegzetesen reneszánsz élethelyzet festői elképzelésében és kivitelezésében oldva föl, ezzel pedig teljesen megváltoztatva a kép témáját, jelentését, retorikai irányultságát is. A középpontba most már a vallási témákat művészi igénnyel megfestő reneszánsz mesterek

---

származó, erős manierista jegyeket mutató festményén is megjelenik a Lukácsot vezető angyal alakja.



előképeként megjelenő *első festőművész* – és nem a névtelenül a kép háttérében maradó szent ikonfestő! –, illetve maga *a festészet mint vezető művészet* igazolása kerül, ahhoz hasonlóan, ahogyan Leonardo érvelésében válik a bizánci ikon a festészet különleges státusának, nagyszerűségének és kiválóságának bizonyítékává (még a vallási hagyomány is ezt igazolja!)

Hans Belting a Lukács-ikon reneszánsz kori sorsát taglalva, beszámol egy vitáról, amely Padovában bontakozott ki a XV. században

Lukács-kép *elsősége* körül, noha egyik sem volt keleti eredetű. A dómban tartott és kultikus tiszteletnek örvendő kép egy trecento stílusú kegykép volt, de ellentétben a



két

*Hodégétria*-ikonokkal – Jézust jászolban fekvő, bepólyált csecsemőként ábrázolta (feltehetően betlehemes játékra festették egykor). Teljesen eltért ettől a másik táblakép, amely a bencés apátság őrzött és *Madonna di Constantinopoli* néven tiszteltek, hiteles Lukács-ikonnak tartva. A dóm-beli betlehemes Lukács-kép hiteles másolatként való elfogadtatása annál nehezebb volt, mivel a képet a közbeszéd egy név szerint ismert mesternek, Giustónak tulajdonította. A vita története számunkra most csak

csattanója miatt érdekes. A dómbeli Lukács-kép eltérését a keleti Lukács-ikontól, továbbá azt, hogy szerzője nem Lukács, hanem Giusto, így oldották fel egy korabeli útikalauzban: „Giusto, úgymond, a másik (az apátságbeli, tehát igazinak tekintett – Sz.Á.) Lukács-képről akart másolatot készíteni. »Ezenközben azonban, így mondják, új motívumok [*configurationibus*] révén *el akarta kerülni a teljes egyezést azzal a művel, amely oly szentséges kezekről származott.*« Pontosan az előképtől (prototípus, protógráf – Sz.Á.) való tudatos eltérés szól tehát a közvetlen kapcsolat mellett, minthogy *a versengésről való lemondásban* a festő alázatosságának jelét látták.”<sup>26</sup> A Giusto-képnek ez a Lukács-képként való körmönfont igazolása az ortodox ikon teológiája és a hozzá fűződő liturgikus gyakorlat felől nézve maga az abszurditás. Hiszen az ikonfestőnek eszébe sem juthat a művészi vetélkedés, a versengés gondolata, így az arról való lemondás sem lehet alázatának jele: éppen azért kell elérnie a teljes egyezést az eredetivel, mert a kép ama „szentséges kezek” (Szent Lélek által vezetett kezek) műve és ezért a szent, örökérvényű minták, prototípusok egyike, melynek *csakis rituális megisméltése eredményezhet az eredeti szentségében osztozó szent másolatot.*

---

<sup>26</sup> Hans Belting, i.m. 362. l. Kiemelés – Sz.Á.

Az ikon szemlélése *szellemi látásnak*, Isten szent Orcája (Proszópon, Lik) látásának, Isten formákban és színekben történő szemlélése (umozrenyije v kraszkah) Isten megismerésének felel meg. A testi-érzéki látást az ikon a testnélküli látás, a szellemi látás szintjére emeli fel. Ne feledjük, hogy a hit a keleti kereszténységben (és részben a nyugati katolicizmusban is) *elsődlegesen* nem a hallásból, hanem a látásból ered (a *proklamáció* ószövetségi Istenéhez visszatérő reformáció formulája, miszerint „fides ex auditu” éppen a *manifesztáció* újszövetségi Istenét hirdető ortodox és katolikus hitformula – „fides ex visu” tagadása). Damaszkuszi Szent János, az első nagy képvédő teológus nevezi legfontosabb érzékelésünknek a *látást*, nyilvánvalóan *a láthatatlan Istennek* a Megtestesülésben bekövetkezett *láthatóvá válására* és a *szemtanúságra* mint a hit legfontosabb forrására utalva. Az ószövetségi hagyományhoz visszatérő, szó- és szöveg-központú reformáció a hit forrását a szemekből a fülekbe helyezi, mondván Lutherrel, hogy a hit országa a hallók és nem a látók országa. keleti és a nyugati kereszténység között a döntő, teljes élességében csak a reformációban megmutatkozó különbség éppen a látásra és a hallásra, az Isten manifesztációjára és a proklamációjára épülő hit különbségében, a *kép* és a *szöveg*, a *rítus* és a *textus*, a *liturgia* és a *hermeneutika* közötti különbségében ragadható meg.

Az ikon egyfajta Istenlátás a „szellemi szemek” számára elérhető szemléleti szinten, ebben az értelemben pedig Istennel való találkozás is. Az ikon a tisztán szellemi Istennel való imádságos, a látható színek által érzékileg közvetített

kapcsolatfelvétel *helye*. Ha a vallási világállapot ismert meghatározását felidézve: „Isten a Hely”<sup>27</sup>, akkor az ikon: a Hely helye. Sokatmondó, hogy az orosz nyelvű ikonfestészeti terminológia szerint „kovcseg”-nek nevezik a táblakép bemélyedő középső részét (az úgynevezett „szrednyik”-et), ahol a „kép”, a „szent látomás”, azaz Isten látható módon a megtestesült Ige-Isten, Mária, Keresztelő Szent János, az apostolok, a vértanúk átistenült alakjában („lik), leplezetlenné vált istenképiségükben megjelenik. A „kovcseg” – görögül „kibótosz”, héberül: „teba” – egyszerre jelenti a Szövetség Ládáját, régiesen Frigyládát és a bárkát – Noé bárkáját, az üdvtörténeti értelemben vett menekvés bárkáját, így magát Máriát is, akiben az Új Szövetség új kötése létrejött, hiszen ő nemcsak a Törvényt – az új kanónt, azaz: Jézus Krisztust – hordozta méhében, hanem egyszersmind a Megváltót, a halálból Kimenekítő Messiást is. Az Isten parancsára és részletes tervei alapján elkészített Frigyláda (kovcseg/kibótosz/teba) szakrális szempontból legfontosabb része a Szent Láda fedele, vagyis a kerubok szárnyaival oltalmazott Engesztelő Tábla, amely eredetileg Isten *megjelenésének* – természetesen az Ószövetségben még nem látható, hanem hallható módon való megjelenésének – és választott népével való *találkozásának helyeként* értelmeződött<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> A Martin Buber által összegyűjtött haszid történetek egyikében olvashatjuk: „Megkérdezték Pinhász rabbit: – Miért nevezik Istent Helynek? (Mákóm – hely – a világot átfogó Isten elnevezése a Biblia utáni időkben. – Martin Buber jegyzete.) Természetesen a világ helye ő, de akkor úgy is kellene hívni, nem pedig egyszerűen helynek. Ő így válaszolt: – Az embernek Istenbe kell behatolnia, hogy Isten körülvegye őt és a helye legyen.” (Martin Buber: Haszid történetek I. Atlantisz, 1995. 213. l.)

<sup>28</sup> Lásd erről bővebben: Szilágyi Ákos: *A Hely helye. Frigyláda és ikon*. In Alföld, 2014. 11. szám

Mármost pontosan ilyen értelemben a „Hely helye” – vagyis Isten megjelenésének és a két világ találkozásának helye – az ikon. Persze, ennek a megjelenésnek és találkozásnak a jogosultságát az *inkarnáció*, vagyis Isten – közelebbről: a Szentháromság Ige-Istenének vagy Fiú-Istenének – *valóságos megtestesülése* és ezáltal láthatóvá válása adja. Ebből – az anyagot, az emberi testet megszentelő, a halált eltörlő és a test feltámadását hirdető – üdvtörténeti „fordulatból” ered a kép szentsége és képen megjelenő isteni alak (a szent ábrázat vagy hierosz tüposz, a pneumatikus test, az ember istenképűsége, orosz ikonfestészeti terminussal: a „lik”) szakrális tisztelete, *az alaki hasonlóság révén az eredetivel érintkezési viszonyba kerülő képnek az Ősképből és így az isteni kegyelemből való részesedése (methexisz) és a Szentlélek erejével való egyesülése (henószisz) révén*<sup>29</sup>. Az ikonként feltáruuló képnek ez az isteni eredetivel, magával Istennel való *érintkezésén* és ezáltal a szent erejéből való *részesedésen* alapuló felfogása lényegében a szent ereklye metonimikus alapszerkezetét idézi. Úgy is felfogható, mint testereklye és érintésereklye szakrális fogalmának kiterjesztése a képre. Hiszen az ereklye is a szent erejéből való részesedés hitén alapul: a testi maradványok (leipszanon/relikvia/moscsi) és a szent test érintése révén megszentelődött tárgyak és helyszínek (érintésereklye, szent hely) csodatévő, üdvhozó, megmentő, gyógyító ereje is a résznek az egészszel (*pars pro toto*) és az egésznek bármi mással való

---

<sup>29</sup> „A képek kegyelemközlők a kegyelemben való részesedésük (methexisz) és a Szentlélek erejével való egyesülésük révén. Damaszkuszi Szent János példája erre: ha valamilyen fémet a tűzbe tartanak, maga is áttüzesedik, tüzessé válik.” (Vanyó László: *Az ókeresztény egyház és irodalma*. In: Ókeresztény írók 1. Szent István Társulat, 1980. 937. l.)

érintkezésén alapulnak. Kicsit sarkítva, azt mondhatnánk, hogy míg a keleti ikonkultuszt megalapozó kendőképek, Krisztus arcának és testi alakjának olyan *nem kézzel készített* ikonjai (akheiropoiton/non manufactum/nyerukotvornaja ikona), mint az Abgár-kendő, a Veronika-kendő, vagy a halotti lepelkép, az úgynevezett Torinói Lepel a nyugati kereszténységben nem mint képek, hanem mint érintésereklyék képezik kultusz tárgyát, a keleti kereszténységben minden egyes kép (természetesen a kendőképek rituális megisméltlései is) voltaképpen érintésereklyének számít<sup>30</sup> és ennyiben kultikus tiszteletet érdemel, és érintése is éppoly gyógyító erejű lehet, mint az ereklyéké. De amennyire megnyitja az ereklye felé a képet az ortodox képteológia és képtisztelet, annyira elhatárolja Isten szolgálatától (a képnek kijáró *proszkүнésiszt a latreiatól*<sup>31</sup>), és elhatárolja az ikon hasonlóságon és részesedésen alapuló hierophanikus és teophanikus képiségét a liturgia központi misztériumától, az Eucharisziától, az eucharisztikus adományok – a bor és a kenyér – Jézus Krisztus testével nem-hasonlósági és nem részesedési viszonyban álló „képeitől”, amelyek a liturgiai esemény során valóságosan Isten testévé lényegülnek át

---

<sup>30</sup> Lásd minderről bővebben: Hans Belting: *Kép és kultusz*. Balassi Kiadó, 2000.

<sup>31</sup> „A képmás, amely lényegi szempontból különbözik eredetijétől, viszonylagos hódolat (*szkhetiké proszkүнésisz*) vagy »tiszteletti hódolat« (*timétiké proszkүнésisz*) tárgya – írja Jean Meyendorff –, egyedül csak az Istent illeti viszont az »imádat« (*latreia, hé tész latreiasz proszkүнésisz, latreutiké proszkүнésisz*), ami semmiképpen nem jár a képmásnak. Magát az Istenszülőt és a szenteket sem »imádjuk, csupán tiszteljük«. Mindemellett még a képmás iránt lerótt tiszteletnek sem maga a képmás a végső tárgya, hiszen a képmás csak annak viszonylatában (*prosz ti*) kap értéket, amit megjelenít: a vallásos aktus az Eredetihez szól, és ekként válik »imádat«-á. Más szóval, ugyanaz az aktus »tisztelet«, amennyiben a képmásra vagy a szentekre irányul, viszont »imádat«, amennyiben az Istenhez szól.« (Jean Meyendorff: *Krisztus az ortodox teológiában*. Odigitria–Osiris, Budapest, 2003. 287. l.)

(*transsubstantiatio*), a benne részesülő és ezáltal Istenben Istennel és egymással is közösségre lépő (*koinónia, communio*) hívekkel.

5

Leonardo fentebb idézett programírásában nemcsak általában hivatkozik pozitív példaként a keleti ikonkultuszra, de amikor a művészetek versengésében a festészet primátusát igyekszik bizonyítani, a bizánci képvédők (az *ikonodulok*) érveit is beveti, jóllehet egészen más okból, hiszen a képvédők szándékától mi sem állt távolabb, mint a festészet és festő művészeti primátusának igazolása. Ők a kép (közelebbről a Krisztus-kép) szentségét és tiszteletének vallási jogosultságát igyekeztek igazolni oly módon, hogy a képet *mint igaz képet, eleven szellemet, Isten személyes jelenlétének helyét* állították szemben a hamis vagy üres képpel, az élettelen, néma, tehetetlen anyagi képpel: a bálványképpel.



Miniatúra a Hludovi zsoltároskönyvből (9. sz.), amelyen Jézus keresztfeszítését és szent ikonjának lerombolását (lemázolását) állítják párhuzamba.



Leonardo így ír: „Nem látjuk-e a Kelet hatalmas királyait elfátyolozva és beburkolózva járni-kelni, mivel azt hiszik, csorbítaná a hírnevüket, ha nyilvánosan és közönségesen megjelenének? Vagy nem látjuk-e hogy *a szent istenség képmását megjelenítő festményeket állandóan elzárva tartják, nagy értékű leplekkel takarják? És midőn felfedik őket, előbb többszólamú ének kísérte nagy egyházi szertartásokat tartanak, és a leleplezés pillanatában az egész itt összegyülekezett hatalmas sokaság a földre borul, s ahhoz fohászkodik és könyörög, akit a festmény ábrázol, akár elveszett egészségéért, akár az örök üdvösségért, mintha csak maga az Idea elevenen jelen volna.*”<sup>32</sup> De Leonardo még ennél is tovább megy az ikonvédők érveinek átvételében és átvitelében a festészetre, az autonóm művészetté vált festészet *esztétikai erejét* ezen a ponton lényegében a liturgikus funkciójától elválaszthatatlan *ars sacra* – az ikon – *vallási erejével* állítva párhuzamba, sőt, azonosítva vele: „Ha azt mondanád, *ez nem a festő érdeme, hanem magáé az utánzott dologé,* azt felelnék rá, hogy ebben az esetben az emberek szellemének az is elég lehetne, ha ágyban maradnának, s nem kellene veszélyes és fáradságosan elérhető helyekre zarándokolniuk, amit pedig szakadatlanul megtesznek (tegyük ehhez hozzá: e zarándokutak nemcsak a szent helyre, a szentek sírjához, a szent maradványokhoz, hanem igen gyakran a szent ikonokhoz, a csodatevő képekhez vezettek – Sz. Á.); de ha ezek a zarándokutak egyre tartanak, hát ki ösztönzi őket, ha semmi szükség rájuk? Bizonyára te is elismered, hogy *ez a képmás az, s mind az egész irodalom sem tudná az Idea arculatát és erejét ilyen tiszta alakba foglalni.* Látszik tehát, hogy *maga az Idea is*

---

<sup>32</sup> Leonardo da Vinci, i.m. 18. l. (Kiemelés – Sz. Á.)

*szereti az effajta festészetet, és szereti azokat, akik a képet szeretik és tisztelik; s gyönyörűsége telik benne, ha így imádják, sokkal inkább, mintha másféle őt utánzó alakzathoz fohászkodnának; ennek a közvetítésével kegyelmet oszt és üdvöt ad – azoknak hite szerint, akik ilyen helyen összegyülekeznek.*<sup>33</sup> Az Ösképnek az – ikonográfiai kánon és ikonkészítés szakrális aktusa által szavatolt – rituális ismétlésén alapuló ikon teológiailag – döntően: krisztológiailag – igazolt vallási kultuszt tehát a mindenféle liturgikus funkciótól, mindenféle kanonikus, teológiai és ikonográfiai megkötéstől szabad nyugati keresztény képzőművészet egyik legnagyobb képviselője épp az autonóm művészként fellépő festészet és az autonóm művészként fellépő festő primátusának igazolására használja fel, de nem a képkultuszt bálványimádásként elutasító képrombolókkal, hanem az elsőségre aspiráló többi művészetekkel, mindenekelőtt a szó művészetével, a költészettel szemben.

Nyugaton a képrombolás csak a reformációval jelenik meg és ölt teológiai és politikai jelleget, ám ez a képrombolás egészen más töről fakad, mint a bizánci, és nemhogy megingatja a művészet és a művész autonóm státusát, de éppen hogy megerősíti azt a vallási hit és a kép szétválasztásával, minden – a tisztán szellemi Istennel való tisztán szellemi kapcsolat útjában álló – anyagi közvetítésnek és közvetítőnek a kiiktatásával: *sola fide*. Nemcsak a képet, hanem az ereklyét, a szenteket, az angyalokat, magát Máriát, főképpen pedig az egyházi hierarchiát, a papi szentséget is kikapcsolva a hit viszonyából, amely a hívőt a tisztán szellemi Istenhez fűzi. Ez épp az ellentéte annak, amit a római katolikus Leonardo a festészet elsősége mellett hoz fel, a

---

<sup>33</sup> U.o. (Kiemelés – Sz. Á.)

keleti képkultusszal támasztva alá igazát, mondván, hogy az „emberek szellemének” nem elég a tisztán szellemi érintkezés Istennel, akit persze Leonardo – a reneszánsz neoplatonikus Isten-képével összhangban – Ideának nevez, ezért, hogy látni is akarják és látniuk is kell őt. Azért van szükség a festett képre, a festészetre, mert (!) „az idea arculatát és erejét ilyen tiszta alakba foglalni” semmiféle szó, semmiféle irodalom nem képes és mert maga az Idea is ezt (a képet) szereti, belefoglalva szeretetébe a kép készítőit és tisztelőit is.

Leonardót láthatólag nem különösebben zavarta, hogy a keleti kereszténység számára az ikonban nem a Szó és a Kép ellentéte, hanem éppenhogy egységük fejeződik ki<sup>34</sup>, hiszen az ikon azért válik Keleten a kultusz részévé, kép-tárgyból liturgikus eseménnyé, mert Isten valóságosan megtestesült (enszarkószisz/incarnatio), és mert a Szó (a Logosz-Isten, Ige-Isten, Fiú-Isten, vagyis a Szentháromság második személye vagy személyes valósága, hüposztázisza), a láthatatlan és tisztán szellemi Isten *testté vált*, hústestet (szarx) „öltött” („logosz szarx egenetho”) és a két természetet fölfoghatatlan módon, szétválaszthatatlanul és keveredés nélkül személyében egyesítő Jézus Krisztusban *láthatóvá* lett. Ámde a Szó, az Ige (Logosz, Verbum) vált láthatóvá! Az Ószövetség Törvénye, amelyet Isten Szava (Vox) ama kőtáblákra írt fel egykoron, az Új Szövetségben már a „szív hústábláira” van felírva. Az Új Törvény, a Kanón – a zsinórmérték, amelyhez a keresztényt mindent mér –, Pál apostol

---

<sup>34</sup> „Az ikonok művészi formájuk által közvetlenül és szemléletesen adnak bizonyosságot e forma realitásáról: *beszélnek*, de vonalakkal és színekkel – írja Pavel Florenszkij. – Az ikon Isten festéssel *írott neve*, mert mi más lenne *Isten képe*, a szent arculattól származó szellemi Fény, ha nem *Isten Neve*, a szent személyére *írva*.” (Pavel Florenszkij: *Az ikonosztáz*. Typotex, 2005. 53. l.

szavaival – maga Jézus Krisztus. A kép csakis azért lehet vallási tisztelet (*proszkünészis*), nem pedig istenszolgálat (*latreia*) tárgya, mert a megtestesülést (ahogyan a test feltámadását is) az ortodox élő hagyomány – összhangban az eredeti és az első zsinatokon dogmatikailag is rögzített keresztény felfogással, ellentétben viszont mindenféle dokétizmussal, órigenizmussal, a testi-anyagi világ neoplatonikus spiritualizálásával vagy gnosztikus tagadásával – *valóságosnak*, azaz nem képletesnek, nem látszólagosnak, nem jelképesnek tekinti, és nem is az úgynevezett Isteni Pedagógia valamiféle „szemléltető eszközének”, mint Kálvin. Maga ez a „pedagógia” abban állt, hogy a régi időkben még gyermeki értelmi szinten álló teremtmény számára fölfoghatatlan, tisztán szellemi Isten mintegy leereszkedve az ő értelmi szintjére „szolgai alakot”, vagyis testet öltött magára, vagyis a megtestesülés (az Ige Hússá válása – *enszarkószisz/incarnatio*) nem „igazi”, ahogy a feltámadás sem foglalja magában a valóságos test feltámadását.



Miniatúra egy 9.századi zsolnároskönyvből, melyen hajánál fogva egy ikonoklasztát vonzol maga után (feltehetően a pokolba) egy angyal.

A festett kép neoplatonikus alapról történő *esztétikai* igazolása Leonardo traktátusában természetesen egészen más töről fakadt, mint a bizánci ikonvédő teológia neoplatonizmusa, mégis *az ikon mint Istenlátás, mint Isten értelmi szemlélése* egyedülálló *ontológiai státusára mutat rá*, arra a mélyreható különbségre ugyanis, amely az ortodox ikont mindenféle más, vallási tárgyú és célú képtől, ezen belül a festészet művészi képeitől is elválasztja. Annak érzékeltetésére, miben is áll ez a különbség, érdemes felidézni Platón közismerten festészetellenes álláspontját az *Állam* X. könyvéből. Szókratész és Glaukon dialógusában a „festő utánzásáról” ezt olvashatjuk:

„*Szókratész*: Ami azonban a festőt illeti, szeretném tudni, mit gondolsz: vajon magát azt az egyes ősválóságot akarja-e utánozni, avagy csak mesterek készítményeit? *Glaukón*: A mesterek készítményeit. *Szókratész*: Éspedig úgy-e, amilyenek vagy amilyeneknek látszanak? Még erre nézve nyilatkozz határozottan. *Glaukón*: Hogy érted ezt? *Szókratész*: Így: akár oldalról, akár előlről, akár másféleképp nézel egy ágyat, mássá lesz-e ezáltal? Vagy pedig: mássá semmi esetre sem lesz, hanem csak másnak látszik? S ugyanígy más tárgy is? *Glaukón*: A dolog így áll: másnak látszik, de mássá semmi esetre sem lesz. *Szókratész*: Tekintsd tehát a dolgot ebből a szempontból: mire irányul a festészet minden egyes esetben? Vajon a létezőnek – úgy, ahogy az van – az utánzására, avagy a látszatnak – úgy,

ahogy az látszik – az utánzására? *Vagyis: a látszatnak avagy a valóságnak az utánzása-e a festészet?*”<sup>35</sup>

Nos, az ikon épp abban tér el a festészettől, hogy a valóságra, azaz a létezőre – úgy, ahogy az van – irányul és ennek az ontologikus irányultságnak ad formát a képben, a kép alkotásmódjai, eszközei, technikái, anyaga révén is, amennyiben a Teremtő nézőpontjába helyezkedve mintegy megismétli a világ és az ember fényből teremtésének aktusát: „Az ikonfestés, e szemlélhető ontológia az isteni teremtés alapvető fokozatait ismétli meg: a semmitől, az abszolút semmitől az Új Jeruzsálemig, a szent teremtményig.”<sup>36</sup> – foglalja össze Pavel Florenszkij az ikonkészítés folyamatának lényegét, különös tekintettel az arany háttérre, amelyet – az örökkévalóság ragyogásának időtlenségébe állítva a megfestett szent eseményt és szent alakokat – a Trecento olyan nagy firenzei és siennai festői is átvettek a bizánci ikontól, mint Cimabue, Duccio, sőt, Giotto (az arany helyére az ég azúrkékjét állító és az ikon dematerializáló, stilizálva elvonatkoztató ábrázolásmódját az anyagi felületek tapinthatóan érzékletes ábrázolásával felváltó érett reneszánsz viszont, élén Leonardoval, elvetett):

---

<sup>35</sup> Platón: *Állam*. 598a – 598b. In: *Összes Művei*. Európa Könyvkiadó, 1984. II. kötet, 658-659. l. Kiemelés – Sz. Á.

<sup>36</sup> Pavel Florenszkij, i.m. 143.l.



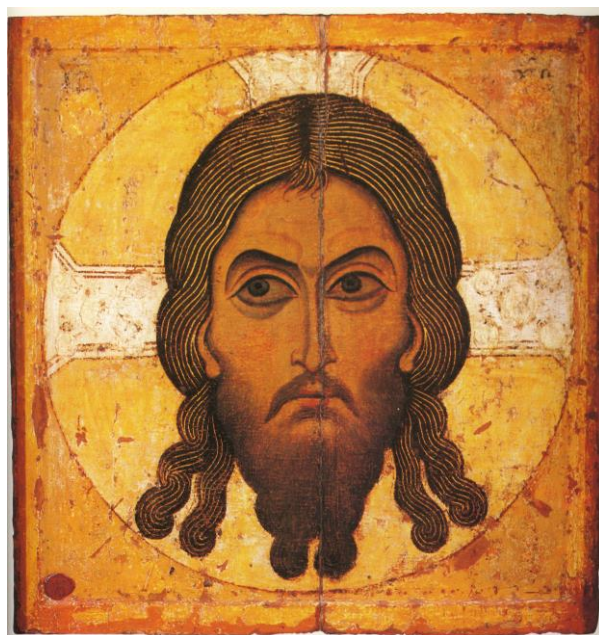
Giotto. Krisztus siratása.1303-1305

„az ikont fényre festik...ez magyarázza, miért normatív az arany fénye az ikon szempontjából: mindenféle festék a földhöz közelítené az ikont, és tompítaná benne a jelenést. S ha a teremtő kegyelem minden teremtmény feltétele és oka, akkor érthető, hogy az ikonon is a fény aranyozásával kezdődik a megtestesülés folyamata, miután már megtörtént a kegyelem absztrakt jelölése, pontosabban a séma előrajzolása. Az ikon a teremtő kegyelem aranyával kezdődik, és a megszentelő kegyelem aranyával – az osztóvonallal – zárul le.”<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> U.o.





Akheiropoiétosz (Hagion Mandülion). A Megváltó nem kéz alkotta képmása. Novgorod, 12. század

Az ikonfestő és az ikonteológus tehát teljes mértékben egyetértene Platónnal abban, hogy a *festő* mint utázművész – árnyékképfestő: a semmit festi meg, hiszen „minden dolognak csak egy kis részét ragadja meg, s ez a kis rész is csak egy árnyékkép”<sup>38</sup>. De csak azért értene egyet, hogy annál élesebben állíthassa szembe az ikont a puszta festménnyel, az anyagi világ téridejében zajló események és mozgó alakok illúziókeltő felidézésével, annál erősebb legyen a kontraszt az ikonon leplezetlenné váló „szellemi arculat” (hierosz tüposz, proszópon, lik) és a festői portré között, amelyen az állandóan változó individuális arc jelenik meg, aminek egy arc a konkrét helyzetben és időpontban, akkor és ott *látszik*. Az ikon ezzel szemben olyan *ontologikus* kép, amely a nem változó, lényegi vagy ideális („noumenális”) arcot hozza felszínre, az *átváltozott* világot, az *átistenült* embert mutatja be, a legyőzött idő, a legyőzött halál

---

<sup>38</sup> Platón, i.m. 659.l.

perspektívájából, ilyenformán pedig megtöri Platón festészetről mondott ítéletének kizárólagos érvényét: az ikon nem árnyképe az igazi realitásnak (az ideák világának), hanem magának ennek a realitásnak a *látható* megjelenése: *jelenés és csoda*. „Nézem az ikont – írja Pavel Florenszkij – és azt mondom magamban: »Ez Ő Maga«, nem az ő ábrázolása, hanem Ő Maga, az ikonművészet közvetítésével szemlélhetően – Mintha ablakon át látnám, nézem az Istenanyát, az Istenanyát Magát, hozzá imádkozom, szemtől szemben, egyáltalán nem az Ő képéhez.”<sup>39</sup> A képnek mint a tisztán szellemi világ *anyagi közvetítésének* ez a *pozitív* felfogása azon a krisztológiai alapon nyugszik, hogy az Idea (a Logosz, az Ige, a Szó) megtestesülése és testi alakja valóságos volt, nem képletes, nem puszta árnyékképe a transzcendens Istennek (ahogyan egykor a neoplatonizmus hatása alatt álló korakeresztény teológusok – mindenekelőtt Órigenész – Isten megtestesülésének nem-valóságos voltát, a magát kiüresítő, leereszkedő Isten „szolgai alakját” Platón és Plótinosz szellemében értelmezték át).

Összefoglalva azt mondhatjuk, hogy az ikon éppen azért felel meg a Platón „ideáinak” vagy „alétheia” (a leleplezetlen lét mint igazság) fogalmának, mert minden tekintetben *ellentéte* az illúziókeltés tökéletességét legszebb dicséretének tudó festői mesterségnek, festőművészetnek. A képvédő ikonteológia Bizáncban az *ikont mint kultusképet* kifejezetten platonikus (neoplatonikus) alapon igazolta az első képromboló korszak bálványkép-vádjaival szemben<sup>40</sup>. Mindaz, ami Platón érvelésében

---

<sup>39</sup> I.m. 54.l.

<sup>40</sup> Elég talán itt a 787. évi Nikaiai Zsinat határozatára utalni: „Ezért szilárd bizonyossággal és teljes megfontoltsággal úgy határozunk, hogy a tiszteletre méltó ikonokat is, akár festékekkel, akár mozaikköből vagy más megfelelő

a festészet ellen szól, egyszersmind *az ikon mint nem-festészet és nem-művészet* mellett tanúskodik:

1. Az ikonfestő nem a semmit, az árnyékképet festi meg. Az ikonban az alakok és események időtlenül, egyben tehát – és épp ezért – árnyéktalanul jelennek meg az öröklét nem-teremtett fényébe merülve, átistenülten (theózis). Árnyék csak a bűn törése következtében meghasadt, osztott létezésben, az időbeli, romlásnak, oszlásnak-foszlásnak kitett e világban – „árnyékvilágban” – lehetséges. Isten, az isteni alak, az osztatlan Egész-Lét azonban *nem vet árnyéket*. Az ikonon az igazi, örök realitás (Platónnál ez az ideák igaz realitása) jelenik meg. Az ikon a transzcendens Létnek mint *Egész-Létnek*, nem „ex parte”, nem „rész szerint” – töredékesen és homályosan – látott Létnek a leplezetlenné válása, feltárulása. Fényképészeti hasonlattal élve: az ikon nem más, mint az árnyékvilág *negatívjáról* előhívott *pozitív kép*: a haláltól megváltott, az idő fogságából kiszabadított világ, másként: a teremtett világ eredeti tökéletességének, paradicsomi osztatlanságának, *egész-ségének* helyreállása.

2. Az ikonfestő nem illuzionista művész, nem utánzó, hanem „teremtő”, ha persze korántsem modern, romantikus

---

anyagból készültek, Isten dicsőségére el kell helyezni a templomokban, a kultikus tárgyakon, a liturgikus öltözékeken, a falakon és padozatokon, a házakban és az utakon, és pedig a mi urunk és Megváltónk Jézus Krisztus, az Istenszüdő és örökszüő Mária, valamint az angyalok és minden szentek ikonjait. Mert minél gyakrabban szemléljük *őket, a képek által*, annál többször fogunk *a képek látása révén emlékezni a mintaképekre és szeretni fogjuk őket, csókolván a képeket és kifejezve hódolatunkat előttük*. Ám nem azzal az imádattal, amely hitünk szerint egyedül az isteni természetet illeti meg, hanem ahogyan a tiszteletre méltó és életadó keresztet, a szent evangéliumokat és más szent dolgokat tiszteljük: tömjénezéssel és gyertyagyújtással, a régiek jámbor szokása szerint. »Mert a képnek adott tisztelet az ősképre száll át.« Aki tehát az ikont tiszteli, az annak személyét (hüposztázisz) tiszteli benne, akit azokon ábrázol.” (Idézi Christoph Schönborn: *Krisztus ikonja*. Holnap Kiadó, 159.1. – Kiemelés – Sz.Á.)

értelemben (mármint az esztétikai képzelőerejével a semmiből új világokat teremtő „ironikus zseni” értelmében), hanem vallási értelemben. A szent ikonfestő (pictor sanctus) a teremtő isteni szellem, a Szent Lélek eszköze, kissé ahhoz hasonlóan, ahogyan a próféták sem a magukét mondják, mert nem ők beszélnek, hanem rajtuk keresztül a Szent Lélek beszél („qui locutus est per profetas”), ahogy – mint már utaltunk rá – az „első szent ikonfestő”, Lukács evangélista sem egymaga festette a karján a kisdedet tartó Istenszülő ikonját (a *Hodégétria*-ikont), hanem a Szent Lélek, aki kezét közvetlenül vagy angyali közvetítéssel vezette az erről szóló legenda szerint. „De ezeket a képeket nem ti teremtettétek – írja már többször idézett művében az ikonfestők képeiről Pavel Florenszkij. – *Nem ti jelenítették meg örvendező szemeink számára ezeket az eleven ideákat, hanem ők maguk jelentek meg szemléletünk számára; ti csupán föllebbentették a fényüket fedő fátylat. Segítettetek, hogy lehulljon a szellemi látásunkat borító hályog. És most a ti segítségetekkel látunk: de már nem a ti műveteket, hanem maguknak az arculatoknak a hús-vér reális létezését tapasztaljuk.*”<sup>41</sup> Ilyen értelemben minden ikon a Szent Lélek vagy az angyalok műve, vagyis nem emberi kéz alkotta kép: *akheiropoiétosz*.

3. Az ikonban képként feltáruló igazi realitás ilyenformán nem „háromszoros távolságban van a létezőtől”, hanem magának a létezőnek szemlélhető alakban való feltárulása. Ezért eleve nem is alapulhat megtévesztésen, hiszen nem éri be a valóság látszatával, eleve e látszat mögötti igazi valóságra irányul. Túl akar haladni az árnyékvilágon, még hozzá a színekben való belső szellemi szemlélődés (*umozrenyje v*

---

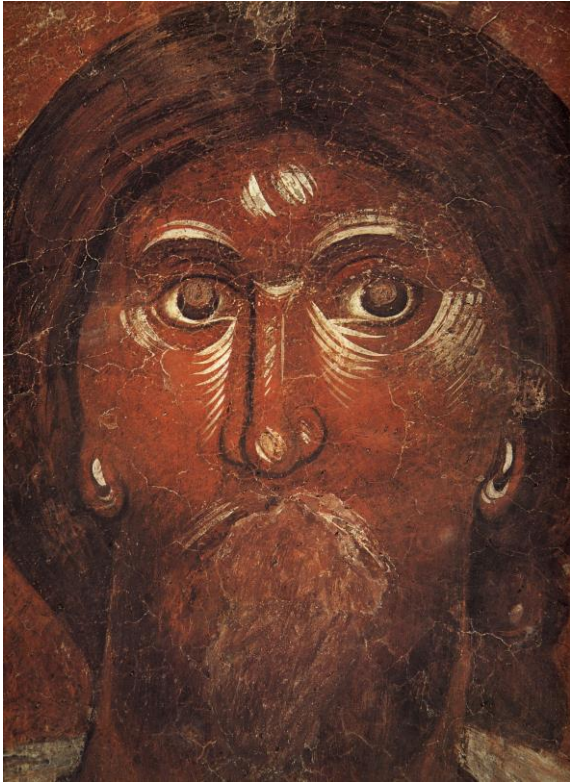
<sup>41</sup> I.m. 54.1. (Kiemelés – Sz.Á.)

*kraszkah*) erejével, hogy e szemlélődés révén élő képmásként táruljon föl az ikonban a másik világ, pontosabban e világ *másléte, igazi léte* szerint, ami nem más, mint eredeti állapotában való visszaállítása (apokatasztaszisz). a Platón minden festőt száználmas utánzóként, „árnyképek készítőjeként” jellemez, akkor az ikonfestő erre azt mondhatná: „Ezek szerint én nem vagyok festő és Isten ments, hogy az legyek!” Hiszen a látszatok foglya, az utánzó, az árnykép-készítő „a létezőből semmit nem vesz észre”<sup>42</sup>, sem tudása, sem helyes véleménye nem lehet „a dolog szépségéről vagy rosszágáról, amit utánoz”, „semmit sem tud érdemlegesen arról, amit utánoz; sőt, az utánzás csak játék, nem pedig komoly dolog” az ő számára<sup>43</sup>. Az ikonfestő azonban – épp ellenkezőleg – egyebet sem tesz, minthogy a létezőre figyel, tudását az egyház élő hagyományából meríti, nem pedig saját kútfőjéből vagy abból, amit ebben vagy abban a pillanatban éppen lát, érzékel, képzel és megragadja művészi fantáziáját. Így hát az ő tudása nagyon is érdemleges tudás, olykor egyenesen teológiai szintű tudás és közös tudás; maga a képkészítés pedig

---

<sup>42</sup> Platón, i.m. 665.l.

<sup>43</sup> I.m. 668.l.



nem az érzékileg látható vagy igazi realitást nélkülöző képzeleti tárgyak utánzása, hanem egyfajta rituális teremtés: a megjelenő alakok leplezetlenné vált istenképiségében, örök szellemi arculatában az osztatlan Lét-Egész tárul fel a szemlélő lelki szemei előtt. Nem hiába utal Florenszkij is az

arculat/orca („lik”) fogalmát kifejtve Platón ideáira vagy „ősképeire”: „Az Istenhez való hasonlóság láttán joggal mondhatjuk: íme hát, ez Isten képe, s ha Isten képe előttünk van, előttünk van láthatatlan ősképe is, amelyet e kép látható módon ábrázol. Az arculat önmagában véve, mint szemlélhető, ennek az ősképnek a bizonyosága; azok pedig, akik arcukat arculattá változtatják, szavak nélkül, önnön látványuk által adnak hírt a láthatatlan világ titkairól. S ha felidézzük, hogy az arculat neve görögül idea – εἶδος, ἰδέα – , és hogy Platón éppen ebben az értelemben használta az idea szót – azaz a megjelenített szellemi lényeg, a szemlélhető örök értelem, egy bizonyos valóság mennyei ősképének égi szépsége...értelmében..., ha tehát ily módon haladunk vissza az ideától az arculat felé, akkor ez utóbbi jelentése teljes egészében áttetszővé válhat számunkra.”<sup>44</sup>

---

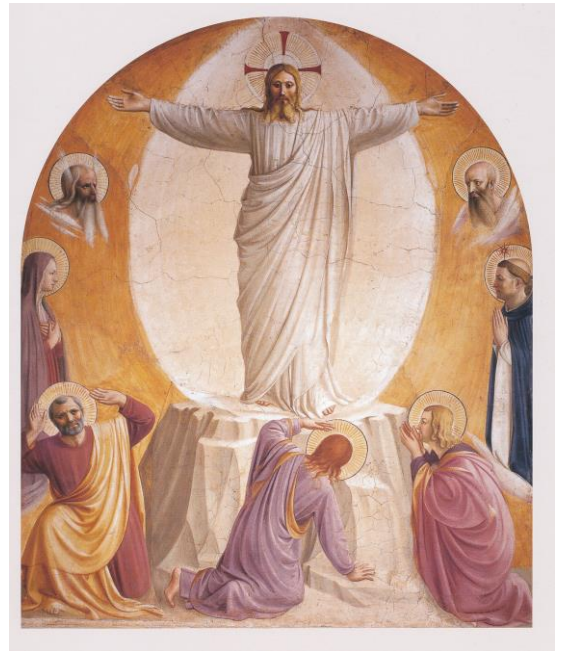
<sup>44</sup> Pavel Florenszkij, i.m. 33. l.

Az ikon nem festmény, hanem *alakilag szemléltetővé vált idea*: a másik világ feltárulása; a láthatatlan világ láthatóvá válása, amelynek ontológiai lehetőségét a Logosz-Isten, a Fiú-Isten valóságos megtestesülése teremtette meg, s amely korántsem az individuális alkotó művészi képzelőerejének alkotása, hanem a szentéletű szerzetes-közösség erőfeszítésének (aszkezisének) eredménye, amely a szent kánon alapján és az ikonfestés minden elemében ritualizált menete szerint csupán elhúzza a jelenségvilág vagy árnyvilág leplét az objektív (transzcendens) igazi realitás elől.

7

A festészet primátusa mellett érvelő Leonardo hivatkozásai az ikonra egyszerre mutatják széleskörű tájékozottságát a tárgykörben és annak a – nyugati keresztény számára egyszerűen nem létező – mélységes különbségnek a teljes negligálását, amely az ikon és a vallási tárgyú festmény között van, ami – példákkal illusztrálva – mondjuk, *Színeváltozás* (Metamorfózis/ Transfiguratio/ Preobrazsenyje) ikon és az ikonhoz még erősen kötődő Fra Angelico *Színeváltozás* freskója, illetve az ettől elszakadó Raffaello *Krisztus Urunk Színeváltozása*





című festménye, az *Úr Mennyei dicsőségében* (Szpasz v szilah/  
Majestas Domini) ikon és Raffaello *Ezékiel látomása* című  
festménye, vagy a minden ikonosztáz úgynevezett Királyi vagy

Paradicsomi Ajtajának két szárnyán látható *Angyali Üdvözet* (Evangeliszmosz/Blagovescsenyije) ikon és Leonardo da Vinci (vitatott szerzőségű) *Angyali üdvözet* című festménye között mutatkozik.



Leonardo da Vinci. Angyali üdvözet. 1472-1475 körül



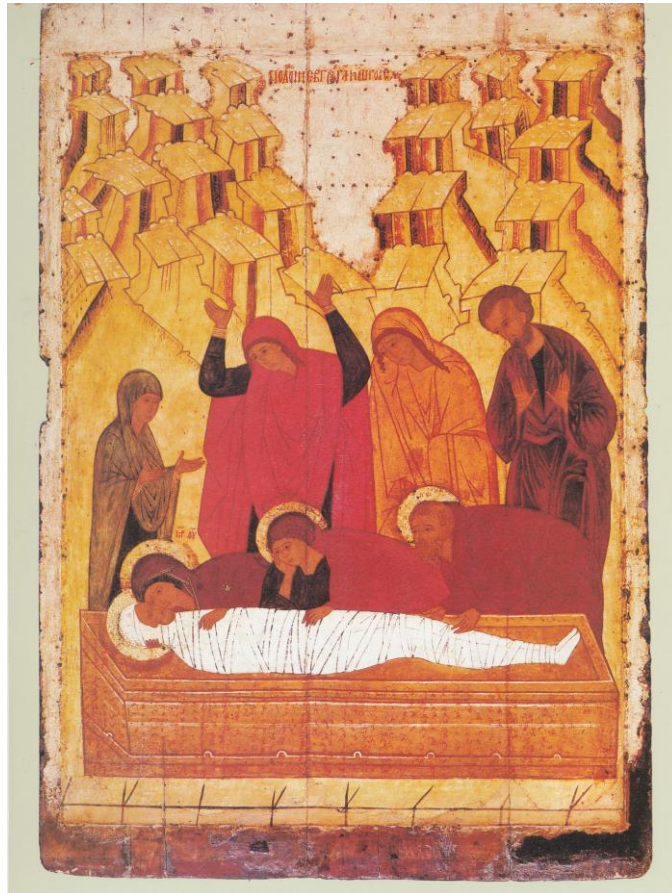
Angyali üdvözet 15. század

Mivel az ikonként feltáruló kép az anyagtalan, időtlen, láthatatlan, értelemmel felfoghatatlan transzcendens másik világ megjelenése (úgy és annyira, ahogy és amennyire ez a „szív szemei” számára egyáltalán szemlélhető alakot ölthet), az ikon képi ábrázoló síkját az időben és térben megjelenő világ

tárgyiassági formáinak erőteljes dematerializálása, dekonkretizálása, dezindividualizálása jellemzi. Ez ugyan nem éri el az ornamentika *tárgynélküli, de korántsem alaktalan* „másvilágának” absztrakt-dekoratív elvontságát, de legalábbis állandóan efelé közelít és az ornamentalitás elve, mind az ikon-tárgy egészének szakrális értelmű feldíszítésében, mind az ikonfestés speciális kifejezőeszközeiben (stilizáló elvonatkoztatás, a színfölötti szín” – az arany dominanciája stb.) mind pedig sajátos képi műfajaiban (a táblaképen kívül a mozaikban, a rekeszzománcban) kifejezésre jut.

A transzcendentalitásnak ez az érzékiségtől, anyagi-tárgyi konkrétságtól, tér- és időbeliségtől radikálisan elvonatkozató, formailag erőteljesen stilizáló-ornamentalizáló megjelenésmódja a trecento itáliai festészetére is jellemző, noha mindinkább visszaszoruló tendenciát mutat (mindenekelőtt a térbeliség, a lineáris perspektíva megjelenése, a testek és arcok térben elfoglalt pillanatnyi helyzetét megörökítő ábrázolásmódban, az uralkodó és jelentéshordozó frontalitással szemben a profil megjelenésében), hogy aztán a quattrocentóban szinte teljesen elenyésszen. De csak szinte.





Sírbatétel 16.század



Raffaello. Krisztus sírbatétele, 1507

Mert az érett reneszánszban sem enyészik el az abszolútum, az időtlen eszme képi közvetítésére való beállítódás, jóllehet az „általános” ettől kezdve közvetlenül az ismétелhetetlenül „egyesben” jelenik meg. Éppen ez adja hasonlíthatatlan és megismétелhetetlen egyszeriségét annak a tüneménynek, amit reneszánsz festészetként általánosított a művészettörténet, s amely csúcsteljesítményeit olyan nagy művészek festményeiben érte el, mint Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Botticelli, Antonello da Messina, Giovanni Pico della Mirandola, Vittore Carpaccio. Ha igaz, hogy az ikon – merőben az ábrázolóművészet formalehetőségei felől nézve, de elválaszthatatlanul az „igazi realitásra”, a másik világra irányuló megjelenítés intenciójától – az ornamentálisan elvonatkoztató-stilizáló formaművészet és az illuziókeltő, plasztikus ábrázolóművészet között ingadozik, akkor a reneszánsz legnagyobb teljesítményeit, különösképpen Leonardo festményeit úgy tekinthetjük, mint amelyek – ha másként is – az örökkévalóságra irányuló ikon és a pillanatot megragadó realista festészet között helyezkednek el, amennyiben ezeken a festményeken a konkrét-individuális, az érzéken valóságos, a testesen naturális, a tapinthatóságig érzékletes és plasztikus „akkor-és-ott” világán mindig *átsejlik* az örökkévalóság, különös – a pusztán esztétikain túlmenő – varázslatosságot és titokzatosságot kölcsönözve a nagy reneszánsz festményeknek.

Pavel Florenszkij a tipológiai értelemben körvonalazott „reneszánsz embert” és „reneszánsz művészt” – a vallási világállapot emberével és művészeivel szembeállítva – úgy jellemzi, mint aki „földi és csakis földi jelenségek között keresi

önérzékelését, a másik világtól nem zavartatva”<sup>45</sup>, sőt, a „másik világ kikezdzhetetlen igazságától”, „Istentől és az Egyháztól megszabadult világot” ábrázol, „olyan világot, amely önmaga akar magának törvényt szabni”<sup>46</sup>. Éppen ezért „a lehető legerőteljesebb, vérbő érzékiségre van szüksége, arra, hogy a vásznon megjelenő képek a lehető leghangosabban tegyenek tanúságot saját létezésükről, ami teljességgel kimerül az érzékiségben, mégpedig oly módon, hogy ne mozdulatlan kőbe vésődjenek, hanem az egész földi világ ingatagságát szemléletesen kifejező hullámzó felületen rögzítsék őket”<sup>47</sup>. Mégis, amikor szembeállítja az ikonfestészetet mint „tisztá művészettípust”, amelyben „minden egy az egyben jelenik meg”, az ehhez képest „mélységesen eklektikusként” jellemzett reneszánszsal („a reneszánsz kultúra mélységesen eklektikus és ellentmondásos; analitikus, tagolt, egymással szembenálló és egyenként önállóságra törekvő elemekből épül fel”), nem felejt el kiemelni a reneszánsz művészet mély vallási beágyazottságát: a reneszánsz művészet – írja – „középkori gyökereinek nedveiből él – még az élet teokratikus egységének tagadásában is –, s ha egyszerre csak radikálisan el akarna szakadni az őt tápláló tradícióktól, az egyszerűen önmaga megsemmisítéséhez vezetne”.<sup>48</sup>

A reneszánsz festészet e sajátos – hasonlíthatatlan nagyszerűségének pátozát adó – *köztes helyzetét* a szakrális képzőművészet és az újkori realista festészet között, amire Florenszkij is utal, kiválóan ragadta meg Leonyid Batkin az

---

<sup>45</sup> Pavel Florenszkij, i.m. 100. l.

<sup>46</sup> U.o.

<sup>47</sup> I.m. 101.l.

<sup>48</sup> I. m. 156.l.

itáliai reneszánszról írt monográfiájában: „A középkorban – írja – a festői alak időn és téren kívül áll... Az ábrázolt alakból hiányzik az önmozgás és a szabadság, ám ez nem fogyatékoság, mivel nincs is szüksége rájuk. Az istenség orcája tűnik át benne a földöntúli létből. Innen ered a szentképek (ikonok – Sz.Á.) alakjainak »merevsége« és »testetlensége«. Nincs tér és nincs »ezelőtt«, sem »ezután«, nincs »most«, nincs áramló idő. Az újeurópai realiztikus művészetben az alak az idő egy adott szegmentumában, a tér egy adott szegmentumában létezik. Az idő reális perceket, a tér reális métereket jelent. »Itt« és »most«. Ez az ember, ilyen és ilyen körülmények között, ekkor és ekkor, itt és itt, ezt és ezt csinálja. A reneszánsz művészetben viszont az alak végtelen időben és végtelen térben helyezkedik el. (...) Lehetetlen vég nélkül mosolyogni egy konkrét ok miatt, de Mona Lisának nincs ilyen konkrét oka. Lehetetlenség, hogy egy lépés a végtelenségig tartson, de a Sixtusi Madonna nem a földön lépked, a felhők az öröklét felé tartanak vele. (...) Nem az élet kaleidoszkópjából kiragadott mozzanatok ezek, hanem a lét teljessége. Hegel kifejezésével az önmagában-nyugvó Lét. A fejtartás vagy a száj szögletében megbúvó mosoly, a fölemelt kar vagy a figyelmes tekintet nem valamilyen partikuláris célt fejez ki, nem valamilyen partikuláris ok váltotta ki őket, hanem valami sokkalta fontosabb. Mégis, a mozdulat, a mosoly, a test, a tér, a faktúra, a részletek, a szituáció maximális tárgyi konkrétságú, a természettől ellesve, a természet „utánzásának” eredménye. A lényeg átdereng a létezésbe. A reneszánsz festők által használt »históriák« (vallási-mitologikus szüzsék) készlete, s ennek megfelelően a humanista jelentés-készlet is, istenien zárt, szigorúan normatív, ezzel szemben jelkészletük, vagyis a konkrét



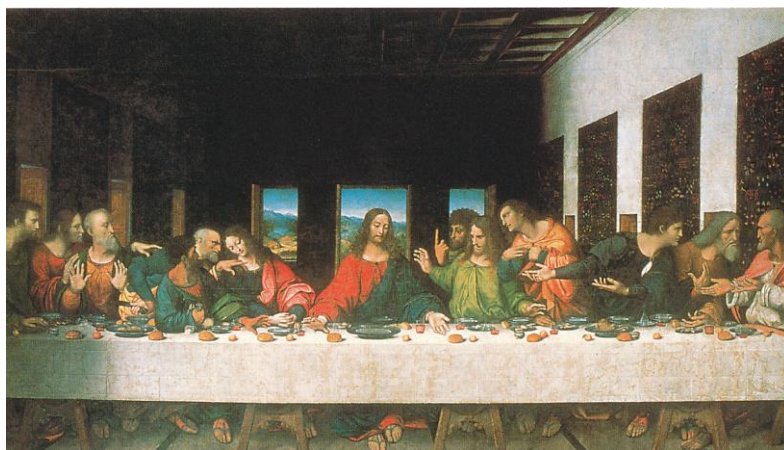
plasztikai megoldások készlete istenien nyitott, és kimeríthetetlen leleményt tesz lehetővé. Leon Alberti és Leonardo da Vinci szabadságot, találékonyságot, megfigyelőképességet és eredetiséget, egyéni fantáziát kíván a művésztől – a lét mély, örök és racionális alapjainak kifejezése érdekében. (...) Ezért a végtelen idő-tér a reneszánsz művészetben nem tagadása a pillanatnyinak (mint a középkori szentképeken) vagy a transzcendensnek (mint a realiztikus festészetben)... Nem az öröklét szimbolikája ez, mivel az öröklét nem ismeri az időtartamot, de nem is a megállított földi életidő, mivel az ilyen idő számára ismeretlen a végtelenség. A reneszánsz művészet nem az öröklétet és nem az időt ábrázolja, hanem az azonosságig vitt kölcsönösségüket, más szavakkal: a földit és konkrétat, amelyet transzcendensként és abszolútként fog fel (vagy fordítva).”<sup>49</sup>



Utolsó Vacsora. Görög ikon.17.század

---

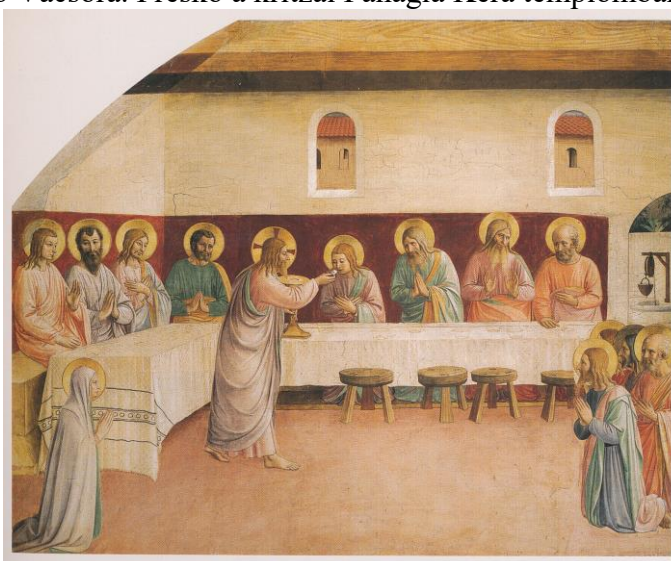
<sup>49</sup> Leonyid Batkin: *Az itáliai reneszánsz*. Gondolat, 1986. 472-473. 1. (Soproni András fordítása)



Leonardo Utolsó Vacsorájának 16. századi másolata



Utolsó Vacsora. Freskó a kritzai Panagia Kera templomban (Kréta)



Fra Angelico. Utolsó Vacsora. San Marco, cellafreskó.  
1440-es évek

A reneszánsz festészetnek alighanem ez a köztes helyzete adja páratlan spirituális pátoszt. Mert, bár a transzcendencia, az Abszolútum, az „igazi realitás” *felfedésének* és színekben-formákban látható képként való *elő-állításának* szándéka idegen tőle (ezen a ponton válik el élesen az ikontól), *esztétikailag* mégis megőrzi ezt a transzcendenciát – vagy legalábbis a transzcendencia visszfényét – a megjelenített anyagi világ, a földi idő és az emberi élet kozmikus kereteként és háttereként, megőrzi az örökkévalóságot és a végtelent a tovatűnő időben és zárt terekben zajló események és bemutatott emberi alakok magasabb vonatkoztatási rendszereként. Innen a reneszánsz festmények sokat emlegetett titokzatossága, ahogy innen a „mágia iránt fogékony Leonardo”<sup>50</sup> eleven érdeklődése és fogékonysága a keleti kultuskép, az ikon problematikája iránt.

---

<sup>50</sup> Pavel Florenszkij, i.m. 159.l.





Teophan Grek. Istenszülő Elszenderedése (Koimészisz, Uszpenyije), 14. század vége (részlet, amelyen az elhunyt Mária lelkéért a mennyekből aláereszkedett Jézus Krisztus látható karján anyja pólyásbaba képében szimbolizált lelkével)