

Nagy Márta

Az ikon a keleti és a nyugati keresztény kultúrkör határvonalán

■ Úgy tűnik, hogy a Szent István-i Magyarország megfogadta nagy királyának az *Intelmekben* megfogalmazott tanácsát az idegenek befogadásáról: „a jövevényeket jóakarattal gyámolítsad és becsben tartsad”. A magyarálamszervezet a létrejöttétől kezdődően soknemzetiségű és ennek hozományaként többvallású volt. Így az Árpád-kortól egészen napjainkig az ortodox egyház is jelen van a magyarok által lakott területeken. A több évszázados jelenlétben különbség mutatkozik e vallás hordozói között. Míg képviselői az Árpádok alatt elsősorban magyar ajkúak voltak, addig a XII. századtól kezdődően a Balkánról betelepült népcsoportok: szerbek, macedovlachok-görögök, románok és bolgárok a gyakorlóik, akik etnikai és nemzeti kisebbségben éltek-élnek hazánkban. E közösségek – vallásgyakorlatukhoz kapcsolódóan – egyszersmind a keleti keresztény egyházművészet létrehozói a Kárpát-medencében.

A kiváló orosz bizantinológus, Viktor Bicskov megfogalmazása szerint az ortodox egyházművészet – s egyben az ortodox egyház – legjellegzetesebb megnyilatkozási formája az *ikon*. Az ikonban összegződik ugyanis e vallás minden lényeges vonása. Nagyon szemléletesen éppen azok, amelyek a különbséget jelentik a keleti keresztény teológia, dogmatika, egyházművészet és latinrómai megfelelői között.

A keleti keresztény egyházművészet más elvek alapján működött-működik, mint a nyugati. Ezen elvek alapjait egy konkrét példával világítjuk meg. A példa a kereszténység legnagyobb eseményéhez és misztériumához köthető. A húsvéti ünnepen a nyugati ember elsősorban Krisztus szenvedéseit elmélkedik, a keleti hívő pedig a Megváltó feltámadásáról és az azt követő időkről gondolkodik. Ennek lenyomatai a nyugati festészet megrázóan szép szenvedéstörténet-ábrázolásai, és ezért fordulnak elő ritkán a bizánci művészetben a keresztben szenvedő Krisztus-alakok. Az ortodox szemlélet nem fordít figyelmet az emberként szenvedő Jézus Krisztusra,

mert kerüli Jézus emberlétének különböző bemutatásait. Nem ábrázolja például Jézus csecsemőlétének pillanatait sem. Bizáncban nincsenek a nyugati táblaképekéhez hasonló, Gyermekével önfeledten játszadozó Madonnák. Sőt, igazi Gyermek-Jézusok sincsenek. Az anyja karján ülő csecsemő arca felnőttes. Nem anya- és gyermek megjelenítések az ortodox Isten Anyja a Gyermekkel ikonok. A Gyermek itt jelként mutatkozik meg, a krisztusi megváltástörténetet szimbolizáló jelként.

Az ortodox hívő lelki tekintete fölfelé irányul, s inkább vertikális, mint horizontális irányultságú. A teológiából és az évezrednyi hagyományból eredő, eme

alapvető szemléletbeli különbözőség mögött valójában az anyaghoz a matériához való eltérő viszonyulás áll. A nyugati ember kötődése az anyaghoz rendkívül erős, míg a keleti ember igyekszik elvonatkoztatni magát az anyagtól. Számára a matéria nem annyira megélt valóság, mint inkább eszköz, ahogyan a képromboló mozgalom (VIII–IX. század) során a képtisztelő Damaszkuszi Szent János kifejti: az anyag közvetítő, általa valósul meg a megszabadításunk, a megváltásunk, hiszen az Ige is testté, anyaggá lett. Az anyag ezért nem vetendő el, hanem egyenesen tiszteletet érdemel.

Nagyon általánosan fogalmazva azt mondhatjuk, hogy az ikon – az anyag segítségével – az anyagtalan, a tapasztalati világon túli, a transzcendens megjelenítésére „szakosodott”. Hogyan is valósítja meg ezt a feladatot? Maga az „ikon” a görög εικόνα, εικὼν szóból származik.

Jelentése ábrázolás, kép, hasonmás, gondolati kép. Előfordul a szó a *Szentírás* görög nyelvű szövegében, a *Septuagintában*, Jézust jelöli, aki az Atya εικὼν-ja, képmása. Egy is az Atyával, és különbözik is tőle. Isteni természetét tekintve egy az Atyával, emberi természetében azonban különbözik tőle. Éppen ez az emberi természet – anyag-lét – teszi lehetővé általa az anyagtalan isteni megjelenítését. Személyében ugyanis egyaránt jelen van az isteni és az emberi természet. Az anyag, az „emberlét” tehát eszköz az ortodoxia számára az érzékekkel meg nem tapasztalható, az értelemmel föl nem fogható ábrázolására. Nem több és nem kevesebb, mint eszköz. Ilyen közvetítő a fatáblából, tojástemperából, ásványi festékekből, aranyból stb. összeálló liturgikus tárgy és egyúttal képzőművészeti alkotás, az ikon is.

Az anyagtalan őskép ábrázolása, ahogyan ezt a bizánci ikon megvalósította, nagyon idegen a nyugati szemlélettől. Ez lehet az oka annak, hogy az ortodoxok és katolikusok hosszú magyarországi együttélése során nem igazán volt „átjárás” a két keresztény egyház művészete között. A IX–X. században, amikor a keresztény vallás – először annak bizánci formájában – megjelent a magyarok között, a vallásgyakorlathoz kapcsolódóan bizánci minta szerint hoztak létre műalkotásokat (marosvári, dunapenteleji, száva-szentdemeteri monostorok stb.). Ezek akkor kizárólagosak voltak, hiszen a magyarok a kereszténységnek csak a bizánci formáját ismerték. István király római orientációját követően továbbra is készülhettek bizáncias szakraális tárgyak, szent királyunk ugyanis nem üldözte a keleti kereszténységet. Sőt, az Európa nyugati felét a XI. századtól ért bizánci hatások importjaképpen, újabb bizáncias alkotások is születtek a Magyar Királyságban, egészen a XIV. századig (szekszárdi bencés monostor-templom, 1061; feldebrői altemplom falképei, XII. század; szepesdaróci, cserkúti falképek, XIV. század stb.).

Az Árpád-kort követően – ahogyan utaltunk rá – az ortodox vallás gyakorlói már nem magyarok, hanem idegen ajkú kisebbségek voltak. A kisebbségi helyzet nem könnyítette meg azt, hogy ez a kultúra kisugározzék a környező többségi kultúrára. Az ellenkezőjére viszont látványos példát találunk, ami elsősorban a barokk művészet bizonyos elemeinek az átvételében mutatkozik meg. A reprezentációra, a fényűző pompára való törekvés közelíti is egymáshoz az ortodox és a barokk művészetet. Az ún. *ortodox barokk* nem kizárólagosan kárpát-medencei jelenség. Az egy tömbben élő keleti keresztényeknél, a cári műhelyben az oroszoknál, a kijevi Festő Akadémián, a görögöknél, az itáliai partokhoz legközelebbi Jón-tengeri szigeteken (Korfu, Kefalónia

templomaiban) már a XVIII. századi magyarországi fölbukkanása előtt hírt ad magáról a barokk, ami a centrális perspektívának, a szereplők plasztikusabb és dinamikusabb megformálásának, a drapériák gyakori alkalmazásának és mozgatásának, valamint a tájképi elemeknek az átvételében figyelhető meg: Magyarországon például Jovan Četir Grabovan székesfehérvári, Mihajlo Živković balassagyarmati és szentendrei stb. ikonjain. A barokk nemcsak az ikon formanyelvére volt hatással, hanem új ikonográfiai típusokat is eredményezett, melyek elsősorban a szentek uralkodói szerepét erősítették. Ilyenek a *Krisztus, a nagy Főpap*- vagy az *Isten Anyja megkoronázása*-ábrázolások (Stefan Tenecki szegedi ikonja). Utóbbiakon az Atya-Istent is megfestették, amitől a keleti művészet korábban tartózkodott – ugyanúgy, mint a kósír fölött lebegő Krisztust megjelenítő *Krisztus föltámadása*-kompozícióktól – abból a megfontolásból, hogy a *Szentírás* ezekre vonatkozó pontos leírást nem tartalmaz. Barokk architektonikájú és barokk faragványokkal díszített ikonfalakat állítanak föl a grábóci, a miskolci vagy a szentendrei stb. templomokban. Ide sorolandó a magyarországi ortodox templomépítészeti is. Kevés kivételtől – a grábóci (1761); a budapesti bolgár (1930 körül) és a beloianiszi (1986) templomok – eltekintve a hazai ortodox istenházak nyugati építészeti elvek alapján épültek föl: hosszanti térfűzésű, toronnyal ellátott épületek, melyeket főképpen barokk (szentendrei templomok), copf (békési), klasszicizáló (kecskeméti) vagy historizáló (hercegszántói) köntösbe öltöztettek. Az építetők hiába is próbálkoztak volna bizáncias (kupolás) templomok emelésével. A kezük meg volt kötve, ugyanis a különböző udvari rendeletek (a század első felében a Kollonich Lipót-féle, majd az 1781-es Türelmi Rendelethez fűzött záradék) kimondták, hogy csak olyan templomépületek emelhetők, amelyek igazodnak a Birodalomban uralkodó építészeti stílushoz. Paradox módon a Magyar Királyságban maga az ortodox egyház – elsősorban a szerb – is támogatta a nyugati – barokkos szemléletű – templomépületek és liturgikus tárgyak létrehozását. A szerb egyházi vezetés úgy vélte, hogy az idegen vallású és kultúrájú szerbség új hazájában annál inkább meg tud gyökeresedni, minél inkább alkalmazkodik a többségi környezet életének legkülönbözőbb szegmenseihez.

De az „ortodox barokk” zsákutcának bizonyult. Egyébként sem volt ez igazi szintézise a kétféle szemléletű keresztény művészetnek, inkább csak felületi érintkezés. Hiszen az éltető háttér, az egymástól – ugyan nem sokban, de fontos dogmákban – különböző két keresztény tan nem volt összeegyeztethető. A XIX. század elejétől a ba-

rokkos stílusjegyek eltűntek az ikonokról. Ezt követi még a klasszicizmus bizonyos elemeinek – a barokkot meg sem közelítő mértékű – átvétele. Pavle Djurković dunaföldvári ikonjain (1801) a testek megformálása plasztikus, a háttér a centrális perspektíva szabályainak megfelelően nyitott, természeti tájra néző, melynek a szoborszerű testek integráns részét képezik. A klasszicista építészeti kedvelt architektúrális elemei (tympanon) és díszítőmotívumai (urnák, füzérek) szintén fölbukkannak az ikonfalakon (gyulai „nagyromán” stb.). A század végére ennek a nyugati művészeti stílusnak a hatása is megszűnt a magyarországi ortodox egyházművészetben. Erre az időszakra, a XIX. század végére esik egy hasonló, elhíresült kísérlet, amely az egy tömbben élő ortodoxoknál zajlott, és ösztönzője maga a legnépesebb számú ortodox egyház, az orosz volt. A kijevi Szent Vlagyimir-templom kifestésével neves mestereket bízták meg. A. M. Vasznyeocov és M. V. Nyesztyerov nyugatias szemléletű falképeket és ikonokat készített, elsősorban az orosz ikon megújításának a szándékával. Ez a kísérlet is kudarcba fulladt. Valódi szintézisről ez esetben sem lehetett beszélni. Úgy tűnt, hogy az ortodox művészetet megújítani nem, csak megtartani lehet. Ez a művészet „török, de nem hajlik”. „Megújítása” valószínűleg kudarcra van ítélve mindaddig, amíg a háttér, a tan nem mozdul. Hiszen az ortodox kép tartalma és formája is a tan (Karátson Gábor).

A művészettörténet világszínpadára az ikon – nem elsősorban szakrális tárgyként, hanem képművészeti produktumként – a XX. század elején, az 1913-ban Moszkvában fölállított, ikonokat fölvonultató kiállítással lépett. Az ortodox világtól nyugatabbra tevékenykedő művészvilág ezt követően kezdett fölfigyelni az ikonra. Két, gyökeresen különböző szemléletű, világi és egyházi művészet közeledett egymáshoz: a nyugati művészet – melynek egyik fő mozgatórugója a szubjektívizmus – észrevette a közösségi-kozmikus világgép művészi manifestálódását, az ortodox ikont.

A kétféle szemlélet egybekapcsolásából orosz földről elindult egy olyan irányzat, amelynek célja azonos volt az ortodox művészetével: az emberiség megváltása. A konstruktivista irányzatban az ortodox objektivitás és a nyugati szubjektívizmus egymással fúzióra lépve a „végelegesen megfogalmazható igazságot” kereste (Karátson Gábor). A konstruktívizmus szellemében alkotó XX. század eleji festőket nem csak az ábrázolási elvek bizonyos hasonlósága közelítette az ortodox ikonhoz. Itt is, ott is vallják a kép függetlenségét a hétköznapi realitástól. A festmények önálló képi valóságok. Nem ábrázolnak olyant, ami a valóságban nincsen, például egy távolba vezető fasort

a vásznon, mert a valóságban ilyen nem létezik, vagyis elvetik a látszatperspektívát. Sík lapokból építkeznek, a festészetet annak létalapjában, a síkban művelik. Nagyon erős absztrakcióval tárgyaik végső lényegét, szellemi tartalmát kívánják képi nyelven megfogalmazni.

Az egymással összebékíthetetlennek tartott keleti és nyugati művészet egyfajta egybekapcsolásának a nemes szándéka különös hangsúllyal szólalt meg a keleti és a nyugati keresztény kultúrkör határvonalán élő művészeknél. Vajda Lajos, Korniss Dezső célja volt a konstruktivizmus és a szürrealizmus szintézisével a keleti és a nyugati kultúra egymásba olvasztása. A szentendrei festők ebbéli vágyát erőteljesen motiválhatta az a közvetlen közeg, amelyben éltek: a szentendrei szerb ortodox kultúra. Vajdát minden bizonnyal inspirálhatták gyermekkori szerbiai élményeinek az emlékei is abban, hogy nagyon hamar eljusson az ortodox ikonfestészet formavilágához, és ennek nyomán teremtsen meg jellegzetesen vajdai ikonos figuráit. *Gyertyás lány* című alkotását (1936) például síkban komponálta. A félalakos, erős kontúrokkal körbevett figura beállítása szigorúan frontális, a kör (más munkáin: *Ikonos önarckép*, *Leányfej*, 1936, tojásdad) formájú fej oszlopszerű, masszív nyakon ül. Az arc szemöldök-vonalainak vízszintesei megszakítás nélkül futnak bele az orr függőleges egyenesébe, melyet alul a kicsiny ajkak horizontális vonala zár le. Az arc az „emberi fiziognómiából desztillált jelrendszerre egyszerűsödött”. Az ilyen fajta figura tipikus az ikonfestészetben. A festő Cézanne geometrikus redukcióra törő látásmódját és Malevics transzcendentáló célkitűzéseinek tisztaságát régi hívők egyetemes formarendjébe oltva, a látható valóságot a szellem birodalmába emelte (Mándy Stefánia). A végéig absztrahált, szimmetrikus rendben előléptetett alak (*Leányikon*, 1936) résnyire nyitott, szembogár nélküli szempárja nem küldi ki a sugarait a világba, és elképzelhetetlennek tűnik, hogy a pöttynyi ajak szólásra nyíljon. Ez a figura egy magasabb régióhoz tartozik. Vajda az ikonfestészetből átvette tehát a látványtól független ábrázolás módját, és megértette azt is, hogy „az emberábrázolás csak annak az egyetlen képmásnak a megjelenítése lehet, amely az emberi arcok sokféle fénytörésén át” ölt testet (Mándy Stefánia). Utóbbi gondolatot teljességgel a *Felfelé mutató ikon-önarcképén* (1936) bontotta ki.

A Vajda Lajost követő művésznemzedékek tagjai a Vajdától gyökeresen különböző szemlélettel is közelítenek a keleti kereszténység ikonjához. Péreli Zsuzsa oeuvrejében ez a műtárgy többféle megfogalmazás-módban tűnik föl. Az 1989 *Karácsony* című, arannyal és ezüsttel szőtt, karácsonyfát idéző gobelinjéről arany és ezüst szá-

lak között kulcsok, pénzérmék, csengők, mézeskalácsformák, lehallgató-készülék, töltényhüvelyek lógnak. Középen a *Kazanyi Isten Anyja a Gyermekkel és szentekkel* ikonográfiai típusból való szép mívű aranyozott orosz „ikon” tűnik föl. De az ikonok mindössze a díszítményét, a borítóját (oklad) látjuk. Hiányzik alóla a lényeg, vagyis a fatábla, amelyre a figurákat megfestették. Az arcok és a kezek helyén – melyeket a borító láttatni engedne – feketeség sötétlik. A romániai forradalom emlékére született műalkotás a világot elhagyó szentek vagy a szentektől elforduló, hitehagyott világ szimbóluma. Péreli Zsuzsa számos munkájához használ föl különböző – saját megfogalmazásában – „talált” tárgyakat, kép- és paravánkereteket, offereket, kommunális hulladékot stb. Új környezetükben ezek eredeti jelentése megmarad vagy átértelmeződik. Így tette alkotása középponti szereplőjévé a *Kazanyi Isten Anyja a Gyermekkel*-ikont is, az értelmezéstől függően esetleg antiikonként. A műalkotás sugallhatja azt is, hogy a forradalom harcosszűzében az ember nem látja meg a biztos pontot, Istent. Ebben az esetben az ikon jelentése nem kap új értelmet. De a műalkotásból az is kiolvasható, hogy az égiek hagyták el az embert. Ebben az esetben a mű antiikonként fogható föl, hiszen az ikon lényegi eleme, a transzcendens megjelenése átértelmeződik.

A *Boldogasszony* (1987) című, aranyszálakkal szőtt munkán Mária a bal karján tartja a kis Jézust – a *Hodigitria Isten Anyja a Gyermekkel* ikonográfiai típusra emlékeztetően. Az arany masnikkal, különféle offerekkel gazdagon díszített háttér ünnepélyes, mint az ikonok. Mária azonban nem néz sehová, sőt a szemét is lecsukja, a Gyermek tekintete is semmitmondó, és nem is emeli áldásra a kezét. Kiüresedettek ezek az ikon-figurák, a függőleges felvetőszálak marionettszerűségüket hangsúlyozzák. Nem tartoznak ők sehová, még egymáshoz sem (Péreli Zsuzsa); a koponya az elmúlásukra figyelmeztet. „Ez a semmi ikonja” (Péreli Zsuzsa). A művész nő megszokott iróniájával, ennek a semminek a Máriáját még babérkoszorúval is felékesítette, a nemzeti színű szalaggal megkoronázott csonka Magyarország látképét is az offerek közé helyezte, a semmiért a Semminek adott hálára utalva.

Az ikon tematikáját, ikonográfiáját, forma- és színvilágát fölhasználva, de fontos elemeit – a szentek anyagtalansága, absztrakt környezet – átértelmezve vagy ironikusan alkalmazva – arany szín –, Péreli Zsuzsa XX. századi antiikont hozott létre.

Nem az ikon formavilágából építkezik Péreli *Lakók jegyzéke* (1986) című gobelinje. A tympanonnal díszített, architekturális keretépítményben függőlegesen aláhulló

fehér felvetőszálak teszik ki a képmezőt. Ebben három-három fejet látunk, szimmetrikus elosztásban. A „talált” keret igazi, valamikor a ház lakóinak a névjegyzékét tartalmazta, ennek a helyébe kerültek a fejek. Arcaik karakter nélküliek, semmivel nem mondanak többet, mint neveik betűinek személytelensége.

Ebben a műben az alkotó az ikonok nem a tematikáját vagy az ikonográfiáját, és nem is a színvilágát követi. Az ikonfigurák ábrázolásának lényeges sajátosságát, a személyiség – a múlandó földi arc – háttérbe szorítását vette kölcsön. De a Péreli által kialakított környezetben ez a személytelenség nem az igazi lényeg felmutatását szolgálja. Ezért vált „modern” antiikonná ez az alkotás.

Az ikonfestő Korényi János *Lovasroham 2006. október 23.* című munkáját 2011-ben az Alaptörvény illusztrációjaképpen készítette. Az alkotás a *Szent György a sárkánnyal* című szélképes ikonok szerkezetét és ikonográfiáját követi. A középképen fehér lovon, arcát elrejtő fehér sisakban, lobogó sötét palásttal, mellén fehér POLICE felirattal egy Szent György-alak jelenik meg, amint lándzsáját a követzen heverő, fehér ruhás királynőbe döfi. A királynő kezéből a piros tulipán a csatornanyílás rácsára hull. A lovak mögött kordonnal elrekesztve a sárkány alakja, valamint az Országház kupolája és a Szabadság-szobor tűnik

föl. A – szentek élettörténeteit mutató szélképek helyén – sötétkék alapon elhelyezett medalionokban oldalt síró alakok, lent tankok és lovas rendőrök osztagai láthatók.

Az előadásmód a XX–XXI. századi ortodox világban elterjedt neobizánci, az ikonográfia hagyományos. Két elem, a királylány és a sárkány alakja azonban fölcserélődött. Így Szent György – akit a rendvédelmi erők 1992-ben védőszentjüknek választottak – az országot szimbolizáló királylány helyett a legyőzendő gonoszt védi. Egy kaffkai történet bontakozik ki a néző előtt.

Korényi nem lép ki az ikonfestészet kereteiből, az ikonográfiát, a formanyelvet és a jelentést illetően sem. Nem átértelmezi a Szent György-ikon eredeti jelentéseit, hanem bizonyos elemeket – királylány, sárkány – fölcserél, illetve egy-egy új elemet (tulipán, POLICE felirat, Országház) betold. Ezek értelmezhetők az eredeti Szent György a sárkánnyal-történet síkjában: a királylány kezében lehet virág, palotája hasonlíthat a mi Országházunkra, és miért ne hirdethetné György a mellére fölírt felirattal, hogy ő fegyveres erőket képvisel – hiszen ő maga is ilyenek volt a tagja. A motívumokat ki lehet bontani az eredeti legenda keretein belül, de – a festő nagyon finom, de rendkívül szellemes-szomorú iróniájával – a 2006-os események ismeretében értelmezhetők ezeknek megfelelően is. Korényi János keresztény hite szerint az ördögi történetből távlatokat is sejtet – az ikon világán ezúttal is belül maradva. A szélképek felső mezőjében, a középső medalionban a lándzsa ütötte véres sebbel a mellén a királylány jelenik meg, fején koronával, két oldalán öt dicsőítő fehér ruhás angyalokkal. A győzelem nem a Police-György oldalán van – tudjuk meg e gogoli értelemben tökéletes antiikonból.

Aknay János Szentendrén a vajdai ikon-hagyományok folytatója. A magyar festőművészek közül talán az ő munkásságát hatja át leginkább átfogóan és legmélyebben ez a keleti, szakrális műtárgytípus. Ikonos alkotásai angyalábrázolásaiban teljeseznek ki. 1996-ban festett *Őrangyala* jelzi, hogy az égi lények ábrázolásában milyen hagyományból kíván építkezni. Elég mellé tennünk Andrej Rubljov 1410-es évekből való *Mihály aranyalát* ahhoz, hogy meglássuk a téma, az ikonográfia és a formaadás hasonlóságát.

Az angyalok, Isten küldötteiként azt a feladatot kapták, hogy elvezessék az embert a Gondviseléshez – tudjuk meg az Angyali Doktortól. Aquinói Szent Tamás, Jézus – Máté által (Mt 18,10) lejegyzett – szavai nyomán kimondja, hogy az angyalok színről-színre látják Istent. Ezt a gondolatot vizualizálják Aknay színnel vagy vonallal függőlegesen osztott „kétarcú”

angyalai: arcuk egyik felével az Atya, másik felével – küldetésük révén – az emberek felé fordulnak. Vagyis az égi küldöttek az istenit közvetítik az ember felé – ennek a segítségével vezetik őt.

Mint fentebb láttuk, az ikonnak is az őskép megjelenítése a célja. A kérdés mindkét esetben a „hogyan”. Más mód nincsen, mint az anyag segítségével. Az ikon az anyaggá lett Ige, az Istenember, Aknay János leginkább az anyagi testet fölvetett égi küldöttek megjelenítésével. Az angyalok anyagtalan szubsztanciák, és mint ilyenek az anyagi-földi világ számára láthatatlanok. De miután az anyagi világ vezetésére szól a megbízatásuk, olykor anyagi testben, látható formában is föltűnnek. Például Máriának – a megváltástörténetünket elindító *Angyali üdvözlés* alkalmával – vagy Tóbiásnak, Jákobnak, Zakariásnak és másoknak. Ezek ugyan kivételes esetek, a keresztény hitvilág mégis ember formájú, nem nélküli, szárnyas lényeknek képzelel el őket. Aknay is ezt teszi. Angyalai mégsem hús-vér emberként vannak jelen a festményein.

Az ikon kompozíciós elemei a földi világból valók, de elsődlegesen valami földöntúlira utalnak. Jézus jeruzsálemi bevonulásának ábrázolásán Jeruzsálem házai emlékeztetnek a történeti eseményre, de alapvetően a vágyott, égi Jeruzsálemet szimbolizálják. Ezért nem is használja az ikon a centrális perspektívát, mert ez – József Attila szavaival – ugyan a *valódit* mutatja, de nem az *igazit*. Látszatperspektíva. Aknay János is elveti a látszatperspektívát, annak egy-nézőpontúságát, azt, hogy a szubjektum szemével láttassa a világot. Ő nem a „saját” angyalait szándékozik a néző elé állítani. Az ikonfestőkhöz hasonlóan az ősképet közvetítő égi küldötteket a maguk „valóságában” kívánja megjeleníteni. De hogyan? Nem a teremtmény-angyalokat másolja le. A festő a teremtés aktusát utánozza, vagyis az Isteni Művészet módszerét, azaz a szimbólumokban teremtést. Szent Páltól tudjuk (Róm 1,20), hogy itt a földi világban minden (a tengeri kagyló, a kismadár, az oltárasztal stb.) valami égire utaló szimbólum, hasonlóan az ikon képi világához. A szimbólum arra szolgál – írja Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész –, hogy általa emelkedjünk föl az érzékekkel meg nem tapasztalható, az értelemmel föl nem fogható igazsághoz. Aknay is szimbólumként jeleníti meg angyalait, nem a földi világban való hús-vér föltűnésükben mutatja őket. Felhasználja ugyan ezt a testet – ahogyan maguk az égi lények vagy a korábbi keresztény művészet. De angyal-figuráit lapokból, anyagtalan lényekként építi föl. Leginkább szem nélküliek, hiszen a szem az anyagi test része, ami nem tartozik a valódi természetükhöz; az angyalok nem testi szemekkel látnak. A szentendrei

festő égi lényei az ikonfestészet angyalformáinak a végletekig leegyszerűsített késői leszármazottai. Egyszerű sémájuk az ikonokéhoz hasonlóan „a hit tárgyának egyetemes metafizikai hátterét fedi fel” (Titus Burckhardt). Az Aknay-angyalok látomások, jelek. A transzcendens jelenvalóságára utaló jelek, mint az ikonfestészet jelrendszere. Az ikon minden egyes eleme az égire utaló szimbólum. Ezért mondhatjuk, hogy az ikon: közvetítő, fölfelé. Aknay angyal-jelei is ilyen közvetítők.

A szentendrei festőmester jó két évtizeden át szinte csak angyalokat festett. És ezek jórészt egyformák. Egy bizonyos ikonográfiai típuson belül az ikonfestészet szereplői is egyformák. Jézus alakja egy XII. századi *Jézus megkeresztelkedése*-jelenetben ugyanolyan, mint egy XVII. századi görög vagy orosz festő ikonján. Ezért hangzik el olyan gyakran, hogy „minden ikon egyforma”. Az ikonográfiai kötöttség azonban az ikonfestészet lényegi eleme. Eszköze az őskép megtartásának és áthagyományozásának. Az ikonográfiai típusokat, prototípusokat nem csak és nem elsősorban a hagyományok és az egyház szentesítik, teszik kanonikussá. Az állandóságukhoz való ragaszkodást leginkább az erősíti, hogy az ikonográfiai típusok első darabjainak a létrejötte csodás eseményhez köthető. Az égi közreműködéssel keletkezett mintaképen a festő nem változtatott-változtathatott.

Ennél autentikusabbat ugyanis nem tudna létrehozni. A bennük rejlő isteni lényeg okán egyformák Aknay angyalai is. Típusok, mint az ikonfestészet szereplői. A festőművész az ikonfestőkhöz hasonlóan nem kutatott újabb és újabb témák és kifejezőmódok után. Megtalálta a maga igazságát, és ezt ismételteti, mint a régi korok ikonfestő mesterei.

Az angyalábrázolások emblematikus darabja *Sárika* (2002) című alkotása, melyen az idő előtt eltávozott kisleányát ábrázolja a mester. A keresztény gondolkodás szerint a gyermekek az égi világba fölérve azonnal angyalokká lesznek. A fej a festményen aranyszínű, ami az égi világ színe. Sárika tehát már ehhez a világhoz tartozik. A fej kör formájú. A kör a tökéletesség, a teljesség, tehát ez is az égi szféra jelképe. A földi életre és a halálra utaló vörös és fekete háttérből az aranyba, a teljességbe jutott, megigazult lélek lép itt elő. De a fej meg van fosztva személyiségjegyeitől. Úgy tűnik, hogy a festő nem egy valós személyt kívánt megidézni. Az alkotás komponenseinek az alakítása az egyénitől az egyetemes felé, az ikonalakok irányába viszi el a művet. A festmény gyermekére utaló megnevezése jelzi a művész fájalmát. A festő azonban ezt a személyes érzést általános érvényűvé emelte. A személyest egyetemesként tudta bemutatni. Kicsi gyermeke mindannyiunk angyalikonjává változott (miközben számára továbbra is megmaradt személyes közvetítőnek a lent és a fönt között).

A különösen tisztelt elődnek, Vajda Lajosnak az 1936-ban festett, híressé vált *Felfelé mutató ikon-önarcképén* szintén föltűnik egy szabályos kör formájú „ikonfej”. Ebbe halad a festő sziluettszerűen megformált portréja. A földi árnyékkarc, az individuum beleolvad az ikonfej kozmikus arctalanságába, az univerzumba. A nyugati individualizmus kész egyesülni az ikonfejjel, az ortodoxia teljesség utáni vágyának az elvontságával. Vajda Lajos ezen az alkotásán megfestette az álmát, a keleti és a nyugati igazság egyesítésének a vágyát. Két figurával tette ezt. Aknaynál csak egyetlen fej van, az individuum nála már egy az ikonfejjel. A keleti és a nyugati igazság egymásra talált. Lehetséges ez a találkozás – hangzik el a festészet nyelvén – ami különös jelentőséggel bír a Kárpát-medencében, a keleti és a nyugati keresztény kultúrkör metszésvonalán élők számára. Válasz létkérdéseink egyikére. Ezért szól nagyon hozzánk a *Sárika*.

Aknay János festészetét egyedülálló mélységben érintette meg az ortodox ikon. Nem egyszerűen hatott rá ez a keleti műalkotás-típus. Aknay továbblépett a vajdai úton. Vajda Lajos a XX. század első harmadában – ezt tartva leginkább alkalmasnak – az ikonformát használta arra, hogy figuráit áttemelje a transzcendensbe. Aknay János

a század végén és a következő elején a transzcendens világ lényéből választ – igaz, jórészt csak a hírnökökig merészkedik. Az ikon formakincséből és legfőképpen a tapasztalati világon túli átadásának a módszeréből mérítve égi lényeknek megjelenítései valódi megidézések. Munkái nem idézőjeles ikonok, de nem is modern ikonok. Számára az ikon tematikai-formai és spirituális igazodási pont. Ikonos munkái a keleti és a nyugati keresztény művészet valódi szintézisei, új minőséggé szervült, egymást gazdagító példázatai, *ikonlényegű festmények*.

Aknay ikonos angyalai és szentjei kivételes jelenségek a magyarországi keleti és nyugati keresztény művészet több évszázados együttélésének a történetében. Először fordult az elő, hogy a kisebbségi kultúra nem egyszerűen hatással volt, hanem beépült a többségi környezet kultúrájába, ami megtartva továbbhagyományozza az eltűnőben lévő kisebbségi kultúra elemeit. Aknay János ikonos művei tehát jóval túlmutatnak műalkotás-voltukon. Az egymással kibékíthetetlennek tartott keleti és nyugati keresztény művészet kapaszkodik itt egymásba, új minőséget teremtve. A kultúra területén teljesítik be az *Intelmekben* megfogalmazott Szent István-i gondolatot: a jövevényektől ne félj, mert gazdagítanak téged.

IRODALOM

Aquinói Szent Tamás: *A teológia foglalatja*. Első rész, ford. Tudós-Takács János, Budapest, Gede Testvérek Bt., 2002.

Az isteni és az emberi természetéről. Görög egyházatyák. Vál. Vidrányi Katalin, ford. Erdő Péter, Budapest, Gede Testvérek Bt., 1994.

Bicskov, Viktor: *A bizánci esztétika*. Budapest, Gondolat, 1988.

Burckhardt, Titus: *A szakrális művészet lényegéről a világvalóságok tükrében*. Budapest, Articus Kiadó, 2000.

Hann Ferenc: *Péreléi Zsuzsa*. Szentendre, Interart Stúdió, 1990.

Karátson Gábor: *Hármaskép*. Budapest, Magvető, 1975.

Mándy Stefánia: *Vajda Lajos*. Budapest, Corvina, 1983.

Nagy Márta: *Aknay és az ikon/Aknay and the Icon*. Budapest, Balassi kiadó, 2013.

Novotny Tihamér: *Aknay János*. Szentendre–Debrecen, Szentendrei Közművelődési, Kulturális és Városmarketing Kht. – Modem, 2009.

Schönborn, Christoph: *Krisztus ikonja*. Budapest, Holnap kiadó, 1997.

Szent István és az államalapítás. Szerk. Veszprémy László, Budapest, Osiris Kiadó, 2002.

Uszpenszkij, Leonyid A.: *Az ikon teológiája az ortodox egyházban*. Budapest, Kairosz–Paulus Hungarus, 2003.