

Golub Xénia

Kelet és Nyugat párbeszéde

Posztbizánci művészet Magyarországon 1700 körül

Az 1700 körüli hazai posztbizánci művészet tárgyalása szempontjából megkerülhetetlen történelmi mozzanat a szerb történetírásban „Nagy kivándorlásnak” (más fordításban, illetve perspektívából: „Nagy bevándorlásnak”) nevezett sorsdöntő esemény, melynek során 1690-ben jelentős számú, több tízezer balkáni – gyűjtőnéven „rác”: szerb, makedovlach – betelepülő lelt menedékre elsősorban a Duna mentén, az Eszék-től Komáromig terjedő szakaszon. Érdeemes azonban felidézni a korábbi, 1690 előtti balkáni/ortodox jelenlét egyes eseményeit, a nagyobb betelepüléseket is, melyek alapvetően Magyarországon törökellenes küzdelmeihez köthetők. A korábbi népmozgások háttéreseeményei, kiváltó okai között említést érdemel az 1389-es rigómezei vereség, Zsigmond XV. század eleji a szerb deszpotáknak tett birtokadományai (Stefan Lazarević), I. Ulászló király 1444-es rác betelepítése a Csepel-szigetre, a mai Ráckeve-re, a szerb katonai vezetőkhez, előkelőkhöz került uradalmak, birtokadományok a Mátyás- és Jagelló-korban, melyek egyenként is nagyobb számú „rác” betelepülőt vontak maguk után. A szerb előkelők ezáltal folyamatos utánpótlási bázissal rendelkeztek a Balkán területeiről, ami valamelyest enyhítette a magyar hadszervezetben meghatározó szerepet játszó délszlávok rohamos elmagyarosodását. A „magyarosodás” folyamata elsősorban és először is a városi környezetben élő, kiemelt társadalmi státusú „rácokat” érintette (és érinti mai is), s mindenképp a nyelvvesztés fájdalmas tényében nyilvánult meg. Vigasztaló tény azonban, hogy összetartozás-tudatukat mégis sikerült megőrizniük, ami egyértelműen a nemzeti egyház kultúramegtartó szerepének volt köszönhető. A középkori szerb udvarokat, ahogy a máig hazánk területén élő szerb közösségeket is, az tette Magyarországon belül mintegy külön világgá, hogy életük a görögkeleti egyház ünnepeihez, normáihoz és szokásaihoz igazodott és igazodik.¹

A szerb egyház a Portával kötött különalkuja eredményeképpen, mely a XVI. század derekától elismerte őt a szerbség képviselőjének (adófizetési kötelezettség fejében ugyan), a Pecben székelő szerb pátriárka a magyarországi hódoltság szerbek lakta részeire is nevezhetett ki metropolitákat.² Az 1683-ban megindult és a történelmi Magyarország területének csaknem teljes felszabadításával végződött háború során az itt letelepedett szerb lakosság is felajánlotta szolgálatait a császárnak, amit – mint ismeretes – a visszafoglaló háború balul végződött balkáni hadieseményei, illetve I. Lipót szerbeknek adott privilégiumai követték. A magyarországi szerb egyház az 1690-es nagy bevándorlással éppen feje, az ipeki pátriárka, III. Arsenije Čarnojević átköltözésével kapott szilárdabb

¹ Szakály Ferenc, *Szerbek Magyarországon – szerbek a magyar történelemben* (Vázlat), in: *A szerbek Magyarországon*, szerk. Zombori István, Szeged, 1991, 11–50., 17.

² Szakály, i. m., 25

szervezetet.³ A magyarországi szerbek számának jelentős megnövekedésével a régi, szerbek lakta települések – köztük Komárom, Győr, Ráckeve – kulturális élete is új lendületet kapott. Újabb menekülthullám ezután csak 1739-ben érkezett az északi vidékekre IV. Arsenije Jovanović Šakabenta pátriárka vezetésével, ami a szerb kultúrában sok szempontból egy új korszak nyitányát is jelentette. Ezért is alakult ki a szerb művészettörténet-tudományban az a nézet, hogy az 1690 és 1740 közötti időszakot önálló korszakként kell kezelnünk.⁴

E történelmi háttér ismeretében talán nem szorul további magyarázatra, hogy a posztbizánci ikonfestészet legkorábbi, a XVII. századból fennmaradt magyarországi emlékeit a kultúrák közötti érintkezés sajátos közvetítő közegének tekinthetjük. Tanulmányomban a posztbizánci ikonfestészet azon emlékeit szeretném bemutatni, amelyek a történelmi Budai Szerb Ortodox Egyházmegye területén maradtak fenn a XVII–XVIII. század fordulójáról.⁵ Az eddig publikálatlan emlékek talán hozzájárulnak ahhoz, hogy árnyaltabb képet alkothassunk a hazai keleti keresztény művészeti örökségről.

Az 1690-es nagy szerb bevándorlást megelőző időkből meglehetősen csekély számú képzőművészeti alkotás áll rendelkezésünkre. Ezek egy része a már korábban, a XV–XVI. században főleg a Duna mentén létrejött ortodox közösségekhez kapcsolódik, másik részük pedig az áttelepülők által hozott balkáni munka.⁶ A nagy bevándorlást követő első évtizedben az újonnan áttelepült ortodoxok értelemszerűen nem bocsátkoztak nagyobb művészeti megrendelésekbe, ami elsősorban az egzisztenciális bizonytalansággal magyarázható.⁷ A Budai Szerb Ortodox Egyházmegye területén fennmaradt, részben még a nagy bevándorlás előtti időkből való, XVII. századi emlékekre alapvetően a folyto-



1. kép – Hodigitria Istenszülő, ikon a győri ortodox templomból, 1660, Szerb Egyházi Múzeum, Szentendre

³ Szakály, i. m., 31. Az így létrejött Karlócai Érsekség (1691–1848) történetileg három központtal működött: 1691–1706 Szentendre, 1708–1713 Krušedol, 1713–1848 ténylegesen Karlóca (Sremski Karlovci) volt az érsekség (Metropolia) székhelye.

⁴ A szerb ún. protobarokk művészetének áttekintését I. Љиљана Стошић, *Српска уметност 1690–1740*, Београд, 2006

⁵ Az egyházmegye, amely a XV. századtól fennállt, 1695-ben szerveződött újjá. Az ekkor létrejött Mohácsi Szerb Egyházmegye 1732-ig volt önálló.

⁶ Давидов, Динко, *Иконе српских цркава у Мађарској*, Нови Сад, 1973, 25–29.; Davidov, Dinko, *A magyarországi szerb festészet*, *Ars Hungarica* 1 (1988) 89–106., 93–95.

⁷ Vö. Петковић, Сретен, *Српска уметност у XVI и XVII веку*, Београд, 1995, 192.; Стошић, i. m., 140.



2. kép – Jézus Krisztus, ikon, 1660 körül, ortodox templom, Révkomárom (Komárno)



3. kép – Hodigitria Istenszülő, ikon, 1660 körül, ortodox templom, Révkomárom (Komárno)

nosság fenntartásának igényéből, az ősi tradíciók iránti ragaszkodásból eredő konzervativizmus jellemző. Ugyanez általában is igaz volt a XV–XVII. századi, a török fennhatóság alatt, az ipeki patriarchátus területén továbbélő szerbiai művészetre: a tematikus újításoktól való idegenkedés a középkori szerb festészeti szemlélethez képest jóval konzervatívabb felfogást képviselt.⁸

A fent leírt konzervatív művészeti szemléletet példázzák a történelmi Budai Szerb Ortodox Egyházmegye már ismert XVII. századi emlékei is.

Az 1660 körüli időkből való az a három ikon, amelynek megrendelője Petar Monaszterlija (Monaszterly Péter) komáromi sajkás parancsnok, „obervajda” volt, aki III. Ferdinándtól nemesi címet is kapott. A gyakran reprodukált győri Hodigitria-ikon az 1660-as évszámot viseli magán, s szláv felirata donátora nevét is megőrizte: „Petar Monaszterlija imája” (1. kép).⁹ A győrivel szoros kapcsolatban álló komáromi rác közösséghez köthető a révkomáromi (Komárno, Szlovákia) Istenszülő bevezetése a templomba címünnepű ortodox templom Megváltó (2. kép), illetve Istenszülő a Gyermekekkel ikonja (3. kép), melyek szintén az 1660-as évekből, de talán más mestertől származnak.¹⁰ A Krisztus-iko-

⁸ Erről bővebben: 1995:218–237.

⁹ Давидов, i. m., 25, 147. Attribúciójához l. Петковић, i. m., 144. Nagy, Márta, *Ikonfestészet Magyarországon*, Debrecen, 2000, 29–30.

¹⁰ A templom eredetileg a Budai Szerb Püspökség joghatósága alá tartozott, majd a második világháború után – máig tisztázatlan jogi úton – előbb a Dunamenti Múzeum, majd a Cseh-Szlovák Ortodox Egyház kezelésébe került. A révkomáromi az ipeki patriarchátus (1346–1766) legészakibb és egyik legrégebbi egyházközsége volt. Itt maradt fenn a Budai Szerb Ortodox Egyházmegye legkorábbi egyházközségi pecsétje (1511) és egyházközségi dokumentuma, a *Protocollum* is, melyet 1659-től vezettek.



4. kép – Hodigitria Istenszűlő, ikon, XVII. század második fele, ortodox templom, Révkomárom (Komárno)

non található donációs felirat szintén Monaszterly Péter áldozatkészségét tanúsítja.¹¹ A komáromi templom őriz még egy hasonló korú, bár stílusában kevésbé kifinomult Hodigitria-ikont, mely utólag kapott szép rokokó keretet, s bizonyára ekkor került mai helyére, a proszkomídia fölé.¹² (4. kép)

A győri és komáromi ikonok északi megrendelőik ellenére a 17. század második felének szerbiai művésztébe illeszkednek. S noha attribúciójuk még számos megválaszolatlan kérdést tartogat, az eddigi kutatás a középkori szerb hagyományok mellett a krétai eredetű, 16. századi áthoszi festészet hatását vélte bennük felfedezni, ami a 17. századi szerb művészetre általában is igaz.¹³ Az áthoszi művészet hatása Thesszaloniki környékére, Görögország északi területeire, de a környező szlávok

lakta vidékekre is kiterjedt, s például a szerzetesek rendszeres adománygyűjtő körútjai révén egészen távoli, ortodox-lakta vidékekig is eljutott. Komárom erős kapcsolatai az Óhazával, a Balkánnal az általában évente „szerződttet” vándor-szerzeteslapokon keresztül is megnyilvánul.¹⁴ A komáromi ortodox közösség és Áthosz élő kapcsolatának egyik fennmaradt tárgyi bizonyítéka az 1693-ra datált ún. komáromi hímezett sírlepel, mely az áthoszi Makariosz ieromonach igen színvonalas alkotása.¹⁵ Alkotója hilandari

¹¹ A feliratot közli: Давидов, 1990. 117. Érdemes hozzátenni, hogy a komáromi egyházközség *Protocolluma* megemlíti, hogy 1668-ban egy festőtől három ikont vásárolt az egyház. Szintén itt maradt fenn egy adat 1686-ból egy „kis ikonosztázionról, csókoló ikonnal”, amely vélhetően egy proszkinítariont, esetleg az Istenszűlő-trónust takarhatja. Erről: Грујић, Радослав, *Духовни живот*, in Поповић, Душан Ј. (ред.), *Војводина I.*, Нови Сад, 1939, 330–414., 401.; vö. Давидов, Динко, *Споменици Будимске епархије*, Београд, 1990, 115. A komáromi templom szentélyében található még egy, alighanem a XVII. század végén festett Istenszűlő-ikon is, erről l. Давидов, 1990, 117.

¹² Давидов, 1990, 117.

¹³ Уо., 116.

¹⁴ A Habsburg Birodalom területén élő szerbek áldozatkészségéről óhazájuk, Áthosz (a hilandari monostor) és a Szentföld szent helyei iránt l. Медаковић, Дејан, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, in: уо, *Трагом српског барока*, Нови Сад, 1976, 77–79.; Фотић, Александар, *Света Гора и Хиландар у Османском царству (XV–XVII век)*, Београд, 2000, 225, 227, 229.; Стошић, i. m., 140.

¹⁵ Петковић, i. m., 191. Давидов, 1990, 119–120. Makariosz műve a legkorábbi fennmaradt sírlepel a szerb művészetben.

szerzetes volt, aki alighanem azonos azzal a szerzetespappal, aki 1673-ban is kimutatható volt Komáromban.¹⁶

A korszak ikonterméséből a szintén középkori alapítású ráckevei egykori monostortemplomban maradtak fenn emlékek. Fontos, de meglehetősen archaikus emlék a XVII. század második feléből a templom hajdani ikonosztázionjának magas művészeti értéket képviselő Krisztus-ikonja, melyet Dinko Davidov Áthoszról érkezett művésznek tulajdonít.¹⁷ Az áthoszi művészeti hatások közvetlenebbé válását Davidov Kirill budai püspök (1668–1680) személyéhez köti, aki áthoszi szerzetesként került a budai egyházmegye élére.¹⁸



5. kép – Hodigitria Istenszülő, ikon, 1660 körül, Szerb templom, Ráckeve

A ráckevei templom másik korai emléke, az Istenszülő-trónon álló Hodigitria-ikon pedig az 1660-as győri–komáromi ikonokkal mutat stílusközösséget¹⁹ (5. kép).

A nagy bevándorlást követő időszak emlékei közül a legkorábbi, s egyben a korszak szerb ún. protobarokk művészetének fő emléke – a korban még mindig szokatlan módon név szerint ismert festő – Ostoja Mrkojević a bajai szerb templomból előkerült triptychonja 1692-ből.²⁰ Nyitott állapotában a Deésziszt ábrázolja, melyet arkangyalok egészítenek ki, középen a trónuson a főpapi öltözetben ábrázolt Krisztus, csukott állapotában pedig a négy evangélista mellképe, illetve a Nap és a Hold szimbolikus alakjai jelennek meg rajta. A szerb művészettörténeti kutatásban régóta meghatározó nézet, hogy e mű dokumentálja a nagy bevándorlás következtében, a pátriárka körének, a teljes szerzetesközösségeknek északra településével bekövetkezett művészeti hanyatlást, színvonalesést.²¹ Ostoja Mrkojević, a szlavóniai Lepavina-kolostor ieromonachja, Geraszim megbízásából készítette e fő művét, melyen talányos módon Črnojevićként írta magát alá (a Mrkojević tulajdonképp szinonimája a Čarnojević családnévnek, mivel a szótöben egyik esetben a 'mrko', másik eset-

¹⁶ Фотић, i. m., 431.

¹⁷ Давидов, 1973, 27, 148.

¹⁸ Давидов, 1990, 49–51.

¹⁹ Давидов, 1973, 26, 148.

²⁰ A festő működéséről l. még: Милеуснић, Слободан, *Сликар Остоја Мркојевић и његова иконописачка дела*, Зборник за ликовне уметности Матица српске 21 (1985), 353–368.; Стошић, i. m., 143–145. Vö. Nagy, i. m., 45–47.

²¹ Pl. Петковић, i. m., 187.



6. kép – Georgiosz zógráfosz: Lázár feltámasztása, ikon, XVII. század vége, ortodox templom, Révkomárom (Komárno)

ben a szinonim, „sötét, fekete” jelentésű ‘crno/čarno’ jelenik meg).²² Mái kérdés, hogy a festőt rokon szálak fűzték-e a pátriárkához. A kutatásban az is felmerült, hogy a szlávóniai régióban működő Ostoja így kívánta hangsúlyozni, hogy a kivándorlásban sorsközösséget vállalt egyháza fejével, aki egyébként egy évvel a mű keletkezése után meg is fordult a márcsai egyházmegyében található kolostorban.²³ Bár a legutóbbi szakirodalomban Ljiljana Stosić kiemeli Ostoja művének a korszak szerb miniatúrafestészetével, illetve fametszeteivel mutatott stílusrokonságát, hangsúlyozva az ábrázolásmód magándevócióhoz illeszkedő közvetlenségét, keresetlenségét, a lepavina triptychon mégis meglehetősen archaikus, rusztikus alkotásnak tűnik a mai szemlélő számára.²⁴

Az 1690 utáni magyarországi szerb ikonfestészetre – ahogy a szerb művészetre általában is – még sokáig, egészen a XVIII. század második feléig a kevésbé képzett balkáni vándorfestők művészete volt a jellemző, mely a köztudatba ún. zógráf-festészetként került be.²⁵ Ez a terminus, mely a görög festő szó szlávosan megrövidült elnevezéséből ered, alapvetően azokra az anonim balkáni mesterek által festett, a bizánci hagyományokhoz ragaszkodó, de leggyakrabban átlagos vagy annál alacsonyabb művészi színvonalú ikonokra értendő, amelyeket IV. Arsenije Jovanović Šakabenta pátriárka 1743-ban híres „körlevelében” betiltott, utat engedve ezzel az ukrán mintájú nyugatias barokk művészeti formák meggyökeresedésének a szerb művészetben.²⁶ Meg kell azonban jegyezni, hogy a korszak hazai emlékanyagának éppen a jelen dolgozatban tárgyalt alkotásai felette vannak ennek a mai értelmében – s a történetét ismerve nem meglepő módon – lekicsinylő stíluskategóriának.

A kevésbé ismert, kutatott hazai emlékek közül a révkomáromi ortodox templom páratlanul gazdag kincstára őriz néhány korai, a XVII–XVIII. század

²² Vö. Милеуснић, i. m., 353–355.

²³ Стошић, i. m., 143.

²⁴ Стошић, i. m., 143.

²⁵ Bővebben a kérdéshez l.: Коларић, Миодраг, *Модернизација српског сликарства у раздобљу зографа и молера*, Зборник Матице српске. Серија друштвених наука 8 (1954) 87–96. 88.; Медаковић, Дејан, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд, 1980, 3–15.; Давидов, Динко, *Иконе српских зографа XVIII века*, Каталог изложбе у Галерији САНУ, Београд, 1977, 7–18.; Davidov, i. m., 93–95.

²⁶ A körlevél történetéhez, értelmezéséhez további irodalmat l. Стошић, i. m., 47. 70. lábj.

fordulóján keletkezett ikont.²⁷ Ezek közül Dinko Davidov, akinek a magyarországi szerb emlékanyag első szisztematikus feldolgozását köszönhetjük, a XVII. századra tette a *Krisztus születése-*, a *Pünkösöd-*,²⁸ illetve a *Krisztus mennybemenetele*-ikont.²⁹ A „Georgiosz zógráf” által szignált Lázár feltámasztása-ikon esetében Davidov a XVIII. század közepi keltezését javasolta,³⁰ bár ezúttal a Nagy Márta által is fenntartott XVII. század végi datálás tűnik helyénvalóbbnak³¹ (6. kép).

E komáromi ikonok közül azonban egyértelműen kitűnik kvalitásával és ikonográfiai újszerűségével két, eddig publikálatlan ikon, amelyek művészi színvonaluk ellenére érdekes módon nem kerültek eddig be a szakmai köztudatba. Bár Davidov a *Szent Mandyliont*, tehát Krisztus nem kézzel festett kendő-képmását mutató ikont a XVIII. század elejére (7. kép),³² a vele nyilvánvaló stílusazonosságot mutató *Szent Demeter* nagyvértanú-ikont pedig a század első felére keltezte, az alábbiakban kifejtendő érvek talán meggyőzőek lehetnek a két emlék korábbi, 1700 körüli datálása mellett³³ (8. kép). Az ikonok közel azonos méretük alapján eredetileg is összetartozhattak, esetleg egy sorozat részeit képezhették.³⁴

A *Szent Demeter* és a *Mandyliion* ikon alkotta emlékcsoportot egy harmadik, nem komáromi emlék helyezi új megvilágításba. Ez a harmadik mű, az *Istenszülő, az Életadó* forrás-ikon a komáromi szerb egyházközséggel szoros kapcsolatban álló győri ortodox templomból került a szentendrei múzeumba

²⁷ Bár nincs erre vonatkozó adatunk, az ikonosztázion 1660-ból származó alapképeiből kiindulva feltételezzük, hogy a templom többi, a XVII. sz. végére datálható ikonja is komáromi vonatkozású (keletkezésű vagy megrendelésű), illetve esetleg a Komárom fillájaként működő Győri Ortodox Egyházközséghez köthető. Korai datálása miatt a gazdag komáromi emlékanyag kiemelkedő értéket képvisel a régióban. A komáromi templomban fennmaradt műtárgyak és történeti források egyébként már meglepően korán tudományos érdeklődés tárgyává lettek. Az 1880-as években Vitkovits Gábor (Gavrilo Vitković, 1827–1902), a Szerb Tudós Társaság tagjának kutatómunkája és gyűjtése révén értékes források (régí kéziratok, nyomtatott könyvek, okiratok, kiváltságlevelek a Mátyás-kortól I. Lipót koráig) és történeti emlékek (a dunai hajóhad volt tagjainak zászlói) kerültek Belgrádba, melyekről Vitkovits publikációkat is közölt, pl. Витковић, Гаврило, *Прошлост, установа и споменици угарских краљевих шајкаша*, Гласник СУД 67 (Београд, 1887), 1–89. Vö. Давидов, 1990, 105–125. 323.; A komáromi emlékanyag „többségi” recepcióját mutatja, hogy egy része – mint a történelmi Magyarország büszkesége – szerepelt az 1873-as bécsi, majd az 1900-as párizsi világkiállításon, illetve az 1896-os budapesti millenniumi kiállítás szerb szekciójában is (Radovanović, Bojan, *Pravoslavny kostol v Komárne*, Komárno, 1995, 16–19.).

²⁸ Давидов, 1990, 117.

²⁹ Давидов, 1990, 325. Vö. Nagy, i. m., 41.

³⁰ Давидов, 1990, 325.

³¹ Nagy, i. m., 39. Vö. Nagy, Márta: *Georgiosz zograf ikonjai a komáromi szerb templomban*, Limes (Komárom-Esztergom Megyei Tudományos Szemle) 4 (1992) 19–28., 21–23.

³² 29,4×25,7 cm, fa, tempera, szignó és évszám nélkül

³³ 29,1×25 cm, fa, tempera, szignó és évszám nélkül

³⁴ Egyébként bizonytalan provenienciájuk, funkciójuk, négyzetet közelítő arányuk is közös jegyük.



7. kép – A Szent Mandylion („Nem kézzel festett Megváltó”), ikon, 1700 körül, ortodox templom, Révkomárom (Komárno)



8. kép – Szent Demeter nagyvértanú, ikon, 1700 körül, ortodox templom, Révkomárom (Komárno)

(9. kép).³⁵ Az ikonográfiai szempontból rendkívül érdekes, egyedi megoldást mutató győri *Életadó* forrás-ikon legközelebbi ikonográfiai párhuzama az I. Lipót császár votívportróját is magában foglaló, nagyszabású és szintén egyedi kompozíciójú ún. *Sammelikone* (Bécs, Kunsthistorisches Museum), melynek központi ábrázolásán az *Életadó* forrás vize a Habsburg császári párt táplálja (10. kép).³⁶ A komáromi ikonokhoz tehát a győri *Istenszülő*-ikon által kapcsolódó „császári ikon” szolgálhat leginkább érvként a vizsgált emlékcsoport 1700 körüli datálásához. Megjegyzendő, hogy a – a jövő kutatása számára még feladatot jelentő – bécsi ikon egyben akár rávilágíthatna a magyarországi emlékek „történelmi jelentőségére” is.³⁷

Már a győri ikon ikonográfiai vizsgálata során nyilvánvalóvá vált, hogy külön tanulmányt érdemelne az emlék stílusjegyeinek tárgyalása is, beleértve a stílusában megdöbbentően közel álló, alighanem azonos kéztől származó két komáromi ikont, azaz az így kirajzolódó emlékcsoportot is. Az ikonok közös stílusjegyei közül talán legfeltűnőbb a dicsfények ékkövet utánzó virágdíszes kitöltése, szegélyének gyöngysort imitáló plasztikus pontsora. Említést érdemelnek továbbá azok a nyilvánvalóan a közvetlen nyugati (eredetét tekintve

³⁵ Fa, tempera, 59,5×53,5 cm, a festett felület 42,5×32 cm

³⁶ Golub, Xénia, *A győri „Istenszülő az Életadó forrás”-ikon: egy magyarországi posztbizánci emlék ikonográfiájához*, Művészettörténeti Értesítő LXI/1., Budapest, 2012, 33–49.

³⁷ A bécsi és a győri ikon közötti párhuzamról I. Μανόλης Χατζηδάκης, *Περί Σχολής Κωνσταντινοπόλεως ολίγα*, *Αρχαιολογικών Δελτίων* 27 (1972) I. 121–137., 131.; Kreidl-Papadopoulou, Karoline, *Die Ikone der Muttergottes „Zoodóchos Pigí” im Kloster der Elisabethinen in Wien*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 30/31 (1977–1978) 225–236., 234.



9. kép Istenszülő, az Életadó Forrás, ikon a győri ortodox templomból, 1700 körül, Szerb Egyházi Múzeum, Szentendre



10. kép Istenszülő, az Életadó Forrás („Sammelikone”), 1676 és 1705 között, Kunsthistorisches Museum, Bécs (Kreidl-Papadopoulos 1977/1978 nyomán)

alighanem itáliai reneszánsz) hatásra utaló stílusjegyek, melyek a posztbizánci ikonfestészetben csak a legnagyobb művészeti központokban (Velence, Átoshz, Moszkva, Kijev) kaphattak ilyen merész hangsúlyt. Ilyen mindenekelőtt a klasszikus arányok előnyben részesítése, a már-már az antik szépségeszményt idéző figurák (a Mandyliont tartó angyalok, Szt. Demeter és lova, illetve a győri ikonon az angyalok esetében). A *Mandylion*-ikon és a győri *Életadó Forrás* között nyilvánvaló párhuzam az ortodox képfelfogástól idegen, természetű növények, virágok első látásra meglehetősen öncélú ábrázolása.

Az arcok, különösen a győri Istenszülő arcával (méretéből adódóan is) inkább összevethető Megváltó-arc kialakítása, ecsetkezelése olyannyira közel viszi a három ikont egymáshoz, hogy a mesterazonosság kérdése is joggal vetődik fel. S noha a kompozíciók alapvetően különböznek abban, hogy a *Szent Demeter*-ikon mozgalmas, hangsúlyozottan narratív jellegű ábrázolás, míg a *Mandylion* és a győri *Életadó forrás* kultusképnek inkább megfelelően statikus kompozíciót mutat, néhány másodlagos ikonográfiai elemük egyezik: ilyen például a felhőívek megoldása, az arany háttér csillagokkal való díszítése.

A *Mandylion* ikonját ugyanebből a szempontból vizsgálva viszont abban a felismerésben lehet részünk, hogy a fenti elemeken túl, az Atyaisten, továbbá a galamb és a szeráfok alakja – kis változtatásokkal – nem a győri, hanem a bécsi *Lipót*-ikonon köszön vissza. A *Lipót*-ikonon visszatérő elemek logikája is hasonló: az ikon főtémáját egészítik ki a Szentháromság ábrázolásával. A hasonlóság azonban túlmutat a motivikus és koncepcionális egyezésen, hiszen az említett motívumok egymáshoz nagyon közeli vizuális formát is kaptak. A bécsi *Lipót*-ikonon tehát, mind a győri *Életadó forrás*, mind pedig a komáromi *Man-*

dylion bizonyos elemei visszaköszönnek, amiből a három (a Demeter-ikonnal együtt négy) ikon még szorosabb összetartozására következtethetünk.

Érdemes továbbá kiemelni, hogy mind a *Demeter*-ikon, mind pedig a *Mandylyion*-ikon ugyanis – a győri ikonhoz hasonlóan – ikonográfiai szempontból is igen egyedi alkotásnak tűnik a hagyományos kompozíciókat kiegészítő, járulékos motívumaik alapján. Demeter ikonján ilyen a lovas harcos mellett feltűnő Kiprianosz püspök álló alakja vagy a városfalakon belüli jelenetek összevonása (az óriás gladiátor legyőzésére igyekvő tanítvány, Nesztor megáldása, illetve a skorpió-csoda, melynek „következménye”, hogy Demeter megkapja az angyaltól a koronát).³⁸ A *Mandylyion*-ikonon hasonlóan szokatlan elem a *sudarium* körül a képmező alsó harmadában megjelenő virágos mező, a szeráfok és a Szentháromság motívuma.³⁹ E hagyományos formát mutató, de az egyes kompozíciókon belül igen szokatlan képi elemek a két komáromi ikont is eleven, újító szellemű és a kor hazai, dominánsan zógráf festészetéből messze kiemelkedő alkotásokká avatják.

A győri–komáromi ikonok és a bécsi ikon mestere tehát nagyon hasonló, de a környezetében nem általános forma- és stíluskészlettel dolgozott, azaz nem zárható ki, sőt valószínűnek látszik kapcsolatuk aktív, élő volta, esetleg kölcsönössége. Felvetődik a kérdés, vajon a fenti felismerések elegendő bizonyítékai-e egy a XVII. század végén a Duna felső szakaszán, Győr–Komárom–Bécs háromszögében működő, önálló mesterkör, műhely létezésének?

A győri–komáromi ikonok és a bécsi ikon közötti formai egyezések mindegyesre arra utalnak, hogy a császárváros és a két, stratégiai szempontból is fontos, ortodoxok által is lakott dunántúli város nemcsak politikai, de élő művészeti kontaktusban is állt. A fenti posztbizánci táblaképek tehát művészeti dokumentumai Nyugat és Kelet interakciójának, amely 1700 körül hazánk területén, az Észak-Dunántúl régiójában ezek szerint nagyon is aktuális volt. Az emlékek stílusának pontosabb meghatározása további elemzés tárgyát kell képezze, ahogy az emlékcsoport háttérét jelentő történelmi kapcsolatrendszer feltárása is újabb, értékes ismeretekkel szolgálhat számunkra.

Ebben fontos momentum lehet a komáromi „rácok” szerepének tisztázása a Habsburg–ortodox interakcióban a XVII. század második felében. Alapvető forrás e tekintetben a komáromi egyházközség 1659-től vezetett *Protocoluma*, mely beszámol a komáromi kereskedők Bécsset és a Balkánt összekötő kereskedelmi útjairól, számos bejegyzést tartalmaz az északi szerbek és az áthoszi szerb kolostor, Hilandar, valamint a moldvai fejedelemség élénk egyházi kapcsolatáról. Ismeretes, hogy III. Arsenije pátriárka 1687-ben járt Komá-

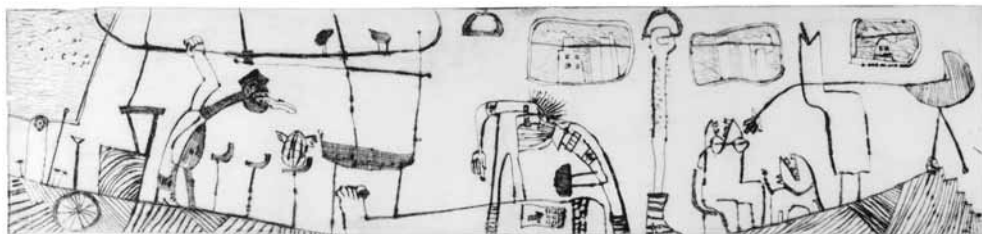
³⁸ Szent Demeter ikonográfijáról a bizánci művészetben I. Walter, Christopher, *The Warrior Saints in Byzantine art and Tradition*, London, 2003. Magyar emlékeiről: Terdik Szilveszter, *Szent Demeter a művészetben*, in: *Szent Demeter Magyarország elfeledett védőszentje*, szerk. Tóth Péter, Budapest, 2007, 158–205.

³⁹ A *Mandylyion* posztbizánci ábrázolásaihoz I. Пејић, Светлана, *Мандилион у послевизантијској уметности*, *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 34/35. (2003), 73–94.; Puskás Bernadett, *A nem kézzel festett Krisztus-arc ábrázolások és a Kárpáti régió középkori ikonfestésze*, *Athanasiana* 20 (2005), 49–59. Az Akheioiopolitónról általában I. Belting, Hans, *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt*, Budapest, 2000, 216–234.

romban, majd 1689 ősztől egy éven át itt lakott, s innen tárgyalt az Udvarral. Az évszázadok óta e területen élő híres komáromi szerbek szerepe a Bécs és a pátriárka közötti diplomáciai kapcsolat megteremtésében természetesnek bizonyult. A pátriárka Földvári Ádám komáromi szerb nemesst bízta meg a szerbek érdekképviseletével az I. Lipóthoz induló delegációban. 1690–1691-ben pedig az osztrák seregek egyik vezetője, a szintén komáromi Jovan Monasterlija látta vendégül a pátriárkát a városban.⁴⁰ A komáromi szerb nemesek – sajkás „obervajdák”, ezredesek – hűséges alattvalók voltak, a XVII. század közepéről származó portréik, címereik és zászlóik is azt bizonyítják, hogy míg egyházművészeti megrendeléseikben fontosnak tartották az ortodox hagyományokhoz való ragaszkodást, a heraldikai-reprezentációs tárgyaikban igazodtak a Birodalomban élő udvari szokásokhoz.⁴¹

⁴⁰ Erről a korábbi irodalommal I. Давидов, 1990, 121–125. A történelmi háttérről bővebben I. Чакић, Стефан, *Велика Сеоба Срба 1689/90 и патријарх Арсеније Црнојевић*, Нови Сад, 1990. Az egyházfő kapcsolata a Monaszterly-családdal mindvégig megmaradt, bár bizonyára számos nézeteltérést átélt. A hazai görög katolikus történetírásban régóta ismert tény, hogy Monasztelli Demeter komáromi rác pap I. Lipót kinevezése nyomán előbb Szatmár–Szabolcs, Bereg, Ugocsa és Ung vármegyék „főmoderátora”, majd szatmári főesperes lett. Erről újabban I. Véghseő Tamás, „...mint igaz egyházi ember”. *A történelmi Munkácsi Egyházmegye görög katolikus egyházának létrejötte és 17. századi fejlődése*, Nyíregyháza, 2011, 99–101.

⁴¹ Ehhez lásd: Давидов, 1990, 112–113.



GYURITY MILÁN

VIGYÁZZANAK, AZ AJTÓK ZÁRÓDNAK!