

A MAGYAR GÖRÖGKATOLIKUSOK ÉS AZ IKONFESTÉSZET

A magyar görögkatolikus egyház, amelyet hivatalosan Magyarországi Sajtójogi Metropolitai Egyháznak nevezünk, a Kárpát-medencében az utóbbi három és fél században a katolikus egyházzal unióra lépő bizánci hagyományú püspökségek szellemi örökségének hordozója és aktív formálója. A Hajdúdorogi Metropólia parókiáinak jelentős hányada eredetileg a történeti munkácsi, majd a 19. század elején abból önállósló eperjesi egyházmegyéhez tartozott, míg kisebb része a nagyváradi, illetve a lugosi püspökök fennhatósága alatt élt. Az előbbi, többségi csoport az egyházi szláv, míg utóbbi a román liturgikus nyelvet használta. A különböző egyházmegyéek szokásai között mindig is voltak kisebb-nagyobb eltérések, ami az istentisztelet kiemelt helyszíne, vagyis a templom formálásában is megmutatkozott,¹ a képek/ikonok használatát azonban mindenki a hagyomány elválaszthatatlan részének tekintette.

Noha a görögkatolikus egyházban az ikonok szerepe ugyanolyan fontos maradt, mint az ortodox közösségekben, alig ismerünk olyan egyházi megnyilatkozást — néhány püspöki körlevelet leszámítva —, amely az ikontisztelettel kapcsolatos kérdésekkel foglalkozna. Az „ikonteológiát” alapvetően egy forrás, a szent hagyomány, azon belül is leginkább a zsolozsma szövegei közvetíthették mind a papság, mind a hívek felé, különösen az egyetemes zsinatok szent atyáinak tiszteletét őrző vasárnapok énekei.² A püspöki rendelkezések gyakorlatias jellegűek voltak, általában sommás instrukciókat közöltek.³ A képhasználattal kapcsolatos problémákat a 18. századtól kezdve ugyanis nem elvi, hanem inkább esztétikai természetűnek érzékelték: a kultusz számára elfogadhatatlannak ítélt képekért a festők képzetlenségét okolták. A munkácsi püspökök a 19. század elején már arra törekedtek, hogy a művészi színvonal emelése érdekében egy lehetőleg akadémián végzett művészt „egyházmegyei festésszé” nevezzék ki. Az ő feladata lett, hogy a többi, képzetlenebb mester munkáját felügyelje az egyházi főhatóság ellenőrzésével párhuzamosan. Az akadémiai festők megjelenése természetesen csak gyorsította azt a folyamatot, ami a hagyományos technikák, ikonográfiai formák fellazulásához, majd fokozatosan az ikonfestészet eltűnéséhez vezetett, helyet adva a nyugati mintákat követő, az ősi képi elemekhez már épp’ hogy csak ragaszkodó vallásos fes-

tészetnek.⁴ Ez a folyamat azonban nem csupán a görögkatolikusokat érintette: egy bő félszázaddal korábban már mindez lezajlott a legjobban szervezett hazai ortodox közösségekben, a karlócai szerb ortodox metropóliában is. A szerb egyház vezetői az ikonfestők tevékenységének szabályozásakor leginkább Kijev és Moszkva felé tekintettek, ahol a nyugatias szemlélet már a 17. században uralkodóvá vált, s az akadémiai festészet teljes diadalával zárult.⁵

A magyar identitású görögkatolikus közösségekben a 19. század végétől legalább két fő tendenciát figyelhetünk meg a szent képek/ikonok használatával kapcsolatban, amelyek változó dinamikával egymás mellett léteztek egészen az 1960-as évekig.

Az első irányvonalat a hagyományhoz való kitartó ragaszkodás jellemezte, ami leginkább az ikonosztáz építésében nyilvánult meg. Ezen a területen ugyanis a 17. század végétől a magas ikonosztázoknak az a típusa terjedt el, amely teljes formájában legalább négy sorból és több mint félszáz képből áll. Míg a fatemplomokban az ikonosztáz mellett ebben az időszakban még a falak kifestése is természetesnek számított (gyakran magát az ikonosztáz is a boronafalra festették), addig a 18. század végétől általánosá váló, jóval nagyobb méretű kőtemplomok elterjedésével a falfestés teljesen háttérbe szorult, vagy minimalizálódott. A helyi közösségek képigénye a templom diadalívét teljesen kitöltő ikonosztázon tudott kiteljesedni. A 18–19. században az ikonosztázokon a faragott, építészeti struktúrákat idéző szerkezet válik dominánssá, ami fokozatosan a képek arányának és számának csökkenéséhez is vezetett. Így alakult ki az a máig ható, lényegében torz szemlélet, amely a képállványban többre értékeli a faragott díszeket, mint magukat az ikonokat. A nagy képigény sok esetben nem áll(t) összhangban a közösségek anyagi lehetőségeivel sem, a „kevesebb néha több” elve mégis ritkán érvényesült. A nagyszabású ikonosztázok késői divatját tovább erősítette, hogy a 19. század utolsó évtizedében megjelentek az olcsó és gyorsan elkészülő berendezési tárgyak előállítására szakosodott vállalkozások, az úgynevezett műipari intézetek, amelyek a kívánt mérethez és mennyiségben olcsón tudták beállítani a nagy képfalakat. Az általuk terjesztett képekre leginkább a 19. század elején kialakuló, közkeletű nevén nazarénus festészeti irányzat volt nagy hatással, amely a középkori formákra is nyitott szemléletével meg tudta teremteni azt a stílust, amely az akadémizmus vívmányait és a hagyomány bizonyos elemeit ügyesen integ-

rálta, aminek köszönhetően a régiesebb formákhoz szokott görögkatolikus és ortodox hívek is sajátjuknak érezhették.⁶

A képekhez való viszonyulás másik irányvonal a 19. század végén, a 20. század elején épülő új templomokban figyelhető meg: ezek többségében már egyáltalán nem épült ikonosztázion, helyette inkább áldoztató rácsot alkalmaztak, a szentély látványát díszes baldachinos oltárok határozták meg. Különös, hogy ez a mentalitás éppen azokra a városi közösségekre volt jellemző, amelyek nem sokkal később a magyar görögkatolikusok többségét egyházkerületi szempontból egyesítő, 1912-ben felállított Hajdúdorogi Egyházmegye központi helyei lesznek (Nyíregyháza, Hajdúböszörmény, Budapest, Debrecen). A hagyománytól való eltávolodás jellemezte Budapest 1905-ben alapított első magyar görögkatolikus parókiájának, a Rózsák terei Magyarok Nagyszonyva tiszteletére szentelt templomának berendezését is. Az eredetileg római katolikus templom görög rítus szerinti átalakítása során eleinte még hagyományos formájú, teljes ikonosztázzal számoltak, végül azonban egy nagyon szellős, képállványok esetében szokatlanul nagyméretű két alakképből, és néhány kisebb festményből álló, neoromán stílusú, faragott faretkező épült, amelynek királyi ajtaja kovácsoltvasból van. A tervmódosítás mögött ifjabb Roskovics Ignác (1854–1915) festőművész szándéka sejthető, aki a korszak ünnepeit, első, országosan ismert görögkatolikus festőművésze volt. Papcsaládból származott, 1885-ben a Munkácsi Egyházmegye (utolsó) hivatalos festőjévé is kinevezték, aki azonban éppen ekkoriban költözött a fővárosba, és ez minimalizálta az otthoni szerepvállalás esélyeit. Budapestten viszont a magyar liturgikus nyelvért és önálló egyházmegyéért küzdő görögkatolikus szervezetek oszlopos tagja volt. Ilyen lelkülettel festette meg 1905-ben oltárképként a Rózsák terei templom számára *Patrona Hungariae* című kompozícióját, amely a magyar görögkatolikusság „ikonikus” műve lett.⁷ Roskovics számos római katolikus templomban festett oltárképet. Nem csoda hát, hogy a nagyméretű vásznakhoz szokott művész ilyen típusú képekben gondolkozott a Rózsák terén is, elutasítva az apró kompozíciókból álló hagyományos ikonosztáz-formát. A saját közössége megrendelésére készített festményein is hű maradt a hazai művészek között akkoriban népszerű, úgynevezett müncheni realizmushoz, csupán a figurák beállítására, a festmények homogén aranyháttérre és a görög feliratok utalnak arra, hogy ilyekezett a hagyományhoz is igazodni. Ebben a korszakban az ortodox világ művészetét is az akadémizmus

uralta, a tradicionális ikonfestészet technikai és formai örökségének újrafelfedezése éppen hogy csak megindult.⁸ Roskovics Rózsák terei munkái nagy hatást gyakoroltak a magyar görögkatolikusokra, műveit a 20. század közepén is előszeretettel másolták.

Az ikonosztázokat mellőző, vagy minimalizáló irányvonal háttérrokkait kutatva több tényező együttes hatásával számolhatunk. Biztos, hogy a papság és a hívek egy részében erősen megváltozott a bizánci liturgiához való viszony a 20. század elejére. Az ikonosztáziont a látványt zavaró, elválasztó falnak érezték, amely elviselhetetlen határt von a papság és a hívek közé. Nehéz eldönteni, hogy az új szemlélet elterjedésében melyik csoportnak volt nagyobb szerepe: a papságnak, vagy inkább a hívek azon részének, amely minden téren szeretett volna a többségi társadalomhoz, és az „uralkodó vallás” ekkoriban magasabb rendűnek érzett latin rítusához idomulni. Az ikonosztázokkal szembeni ellenérzés kialakulásában fontos tényező lehetett, hogy Trianon előtt a papság egy része, a két háború közötti időszakban pedig szinte teljes egészében római katolikus közegben végezte tanulmányait, ami saját rítusukra nézve veszélyt jelentett, ahogyan ezt az egyházi vezetés is érzekelte akkoriban. Megjegyzendő azonban, hogy az ungvári vár épületében működő szeminárium 19. század közepén kialakított, majd a 20. század elején jelentősen megújított kápolnájában szintén nem volt ikonosztáz. Az ikonosztáz mellőzésének jelensége a képhasználatra vonatkozó teológiai reflexió hiányának vagy inkább elégtelenségének következménye.

A két háború közötti időszak nehéz helyzetet teremtett a magyar görögkatolikusok számára. A Hajdúdorogi Egyházmegye sok parókiáját elvesztette, a trianoni békeszerződés után a görögkatolikusokkal szemben újra ellenségessé vált a közhangulat, magyar identitásukat sokan kétségbe vonták. A korszak kiemelkedő jelentőségű mestere a budapesti iparművészeti iskolában végzett Petrasovszky Manó (1902–1976) lett.⁹ Művészeti elveit, a vallásos témákhoz, a keleti tradícióhoz fűződő viszonyát az 1930-as években Miskolcon megjelenő *Keleti Egyház* című folyóirat hasábjain fejtette ki. Főleg német katolikus szerzők munkái nyomán szerzett ismeretei voltak az ikonfestésről, amelyet követendőnek tartott. A hazai görögkatolikus művészet kérdését külön nem érintette, inkább a keleti tradícióhoz való kapcsolat problémája érdekelt.¹⁰ Petrasovszky munkáiban — Roskovicshoz hasonlóan — alapvetően a gazdagon megmunkált arany háttér és a görög feliratok alkalmazásában merül ki a hagyomány megidézése. Stílusát kezdetben a ba-

rokk vallásos festészet és a modern realizmus határozta meg. A kommunizmus évtizedeiben festői nyelve expresszívabb lett, erősen nyújtott arányú figurái időnként a torz határát súrolva érzékeltetik az ábrázolt személyek spirituális tapasztalatát. Az ikonográfiai programokban ekkoriban a magyar szentek tudatos ábrázolása válik dominánssá.¹¹

1920 után is épült néhány helyen ikonosztáz, más templomokban inkább lebontották a meglévőket, gyakran a szerkezet rossz állapotára hivatkozva, s ez a folyamat egészen az 1960-as évekig tartott. Az új ikonosztázok egy része a miskolci Nagyboldogasszony templom 1918-ban emelt galíciai mintára visszanyúló képfalának megoldását követte, amelyen az ikonosztáz sok képből áll ugyan, de a királyi ajtó oly széles nyílásá tágul, hogy a főoltár teljes egészében látható maradjon. Noha az egyházmegye főpásztorai az 1960-as évekig nem nagyon szorgalmazták az ikonosztázionok építését, a meglévők lebontását egyáltalán nem támogatták.¹² Hasonló folyamat zajlott Csehszlovákiában, ahol az 1949-ben beiktott, majd 1968-tól korlátozott feltételek között működő görögkatolikus közösségekben az ikonosztáz lebontásával katolikus identitásuk látható jelét kívánták megteremteni.

Az ikonfestéssel és az ikonosztáz építéssel kapcsolatban gyökeres változást hozott a II. Vatikáni zsinatnak a keleti katolikus egyházakra vonatkozó határozata, amely eredeti hagyományaik alapos megismerésére és az azokhoz való visszatérésre buzdította ezeket a közösségeket.¹³ Jó példával a Hajdúdorogi Egyházmegye központjában, Nyíregyházán jártak elől: ikonosztázion épült a szeminárium kápolnájában Dudás Miklós püspök (1939–1972) áldásával 1965-ben.¹⁴ Az ikonosztázion képeit B. Bélaváry Alice festette meg.¹⁵ A szemináriumi ikonosztáz ugyan csak egysoros, de ugyanekkor a székesegyházként használt nyíregyházi Szent Miklós-templomba is teljes képállványt tervezettek Petrasovszky Manóval, amely azonban nem valósult meg.¹⁶

Valódi problémát jelentett ekkoriban, hogy az ikonfestésben járatos művészt nem lehetett találni. A technikai tudás és a hagyomány ismerete a 19. századtól kezdve erősen megkopott. Az ikonokhoz való viszony azonban a 20. század elejétől az ortodox és a nyugati világban is kezdett megváltozni. Az akadémiák ellen lázadó modern, avantgárd művészcsoportok fedezték föl maguknak újra az ikonfestészetet, az ikonok absztrakt természetét. A cári Oroszország utolsó éveiben indult meg számos régi ikon restaurálása, ami során az ikonfestés hagyományos technikáit is újra fölfedezték. A Szovjetunió valóságellenes politikájának részeként sok ikon megsemmisült, számos darabot eladtak külföldre, de

rengeteg ikont muzealizáltak, ahol tovább folytatódott restaurálásuk. Noha orosz földön szinte lehetetlenné vált az ikonfestés, a nyugati orosz emigrációban nagyon tehetséges alkotók tűntek fel.¹⁷ A magyar kulturális életben azonban az újra felfedezett ikonok hatása csak az 1960-as évektől érzékelhető igazán. A szocialista tömb kiadói számos ikonalbumot jelentettek meg, amelyek itthon is hozzáférhetővé váltak. A korlátozott utazási lehetőségek miatt a környező „baráti” országok váltak szinte kizárólagos célponttá, ahol ikonokat élőben is láthatott az arra fogékony magyar közönség. A művészeti albumokból ismertté vált ikonok magasra tették a léceket, noha hatásuk a templomok képi programján is kimutatható, olyan elvárást támasztottak, amelynek megvalósítására sokáig nem akadt megfelelő alkotó. Ebben a korszakban indult meg jobb híján a ragasztott ikonok készítése is, ami szintén erősen befolyásolta, pozitív irányba, a hagyományos ikonfestészet iránti fogékonyságot.

Az 1970-es évektől, Timkó Imre és Keresztes Szilárd püspöki szolgálata alatt valódi ikonreneszánsz bontakozott ki a hazai görögkatolikusok között. Mind a két főpásztor elkötelezett volt — a zsinati szellemnek megfelelően —, hogy a bizánci hagyomány vizuális örökséget egyháza életének szerves részévé tegye. Számos templomban, ahol még nem volt, vagy ahol korábban kibontották, új ikonosztáz építettek. Igaz, arra is akadt példa, hogy az új képfal csak kevés ikonból állt, a szerkezet az átláthatóságot biztosító rácsos építmény maradt, de a semminél ez is több volt. A nyíregyházi szeminárium udvarán 1980-ban új, bizánci stílusú kápolna épült, melynek ikonosztázát 1987-ben szentelték fel: a kápolna szélességéhez igazodva egy barokkosan faragott, áttört szerkezet volt kevés ikonnal, amelyeket Kárpáti László festett.¹⁸ Valójában ez a példa is azt mutatta, hogy még ekkor is nehezen tudtak elszakadni a faragott, díszes szerkezet ikonokkal szembeni elsőbbségétől.

Az 1970-es évektől épülő képfalak ikonjait jellemző, reprodukcióízű másolatok világán messze túllépett a Miskolcon élő, ortodox Kárpáti László, aki rajzot és bölcsészetet tanult, majd muzeológusként dolgozott, amelynek köszönhetően a Kárpáti régió ikonfestészetét is tanulmányozta. Munkáit a technikai és formai hagyományok fellelvenítése jellemzi, bár előbbinek gyakran gátat szabtak a szerény anyagi lehetőségek. Ikonjait nagyon pontos rajzos szerkezet, visszafogott, időnként szinte avantgárd színhasználat jellemzi. Munkái számos templomunkban megtalálhatók, igazi ösztönművészeti alkotást hozott létre a szlovákiai Nagytárkány (Vel'ké Trakany) magyar görögkatolikus templomában.

Az 1989-től kezdődő politikai változásoknak köszönhetően az ortodox többségű volt szocialista országokban hallatlan lendületet vett a szakrális művészetek művelése: a művészeti akadémiákon gyakran saját tanszékekkel rendelkező ikonfestők számos fiatal művésznek adják át az ősi technikai tudást, az ikonográfiai formákat. A magyar görögkatolikus templomokban ekkor nyílt lehetőség arra, hogy néhány épületet „tetőtől talpig” figurális jelenetekkel fessenek ki, amire már szinte két évszázada nem volt példa ebben a régióban. Ilyen típusú, elég változó színvonalú falfestéseket köszönhetünk Mihail Pascariu román ortodox festőnek. A bukaresti képzőművészeti akadémiára tanára, Grigore Popescu és csapata 2000 után kezdte el valódi *al fresco* technikával az ózdi új görögkatolikus templom kifestését, ami hazai viszonylatban abszolút unikálisnak számít.¹⁹ Nemcsak technikai, hanem művészi színvonalában is páratlan minőséget képvisel ez a munka. A ritka technika a hazai megrendelők számára szokatlanul magas költségekkel jár, így a kifestés (egyelőre) csupán a templom szentélyére korlátozódik.

A 20. század utolsó negyedétől kezdve jelennek meg azok a művészeti akadémiát végzett festők, akiknek a művészi formanyelvét a bizánci tradíció határozza meg. Most csupán három alkotót mutatok be röviden olyformán, hogy három olyan ortodox művészt állítok melléjük párhuzamként, aki hasonló módon alkotott, illetve alkot. Ez nem jelenti azt, hogy ezek a művészek közvetlenül hatnak egymásra, inkább párhuzamos jelenségekről van szó, ami arra utal, hogy alkotóink is eleven tagjai ennek a posztmodern „bizánci” világnak: hasonló törekvések hasonló eredményeket hoznak.

Elősként Puskás László (szül. 1941) festőművészt, áldozópapot emelem ki, aki az 1980-as évektől kezdve kapott megbízásokat templomainkban. A kárpátaljai papcsaládból származó, a képzőművészeti akadémiát Lvivben végző művész izgalmasan integrálta a modern művészeti törekvések legjavát ikonfestészetébe. Ikonosztázok mellett számos helyen festett falképeket, melyek közül a hajdúdorogi székesegyház hajójának boltzati képei a legmonumentálisabbak és ikonográfiai szempontból a legkiforrottabbak (1989–1990). Jellemző, hogy itteni munkája megosztotta a közösséget, pedig az építészetileg nem túl jelentős barokk tér sokat gazdagodott ezzel az együttessel, amely egyébként különösen jól harmonizál a későbbi restaurálás során eredeti színeit visszanyerő restorált barokk ikonosztázzal is. Puskás László formavilága talán a mozaiktechnikában tud a legjobban kiteljesedni. Több mozaikot ké-

szített római és görögkatolikus, de ortodox megrendelésre is, melyek közül a krakkói Isteni Irgalmasság bazilika magyar kápolnájában lévő, *Communio Sanctorum* ciklusa vált közismertté.²⁰

Puskás atya művészetével a Krakkóban élt Jerzy Nowosielsky (1923–2011) lengyel ortodox festő munkássága tűnik párhuzamosnak. Nowosielsky szintén dolgozott katolikus és ortodox megrendelők számára is. A két lengyel görögkatolikus szeminárium (Wroclaw, Lublin) kápolnáinak ikonosztázai tőle származnak. Egyik jelentős, görögkatolikus munkája a Biały Bór-ban, Az Istenszülő születése tiszteletére épített modern zarándoktemplom (1991–1997), amely komoly lengyel építészeti elismerésben is részesült.²¹ Ikonfestészetét a korai orosz ikonok (minimalista) színvilága határozza meg, nagyfokú formai absztrakcióval társulva, ami a figurális határait feszegeti.

A budapesti Képzőművészeti Főiskolán 1994-ben, festő szakon végzett Maklár Zsolt (1967–2022). Ő volt az egyetlen művészünk, aki „főállásban” csak ikonfestéssel foglalkozott, templomok és magánszemélyek számára is csak ebben a műfajban volt hajlandó dolgozni. Igyekezett a művészi allűröket is elutasítani, nem szerette, ha ikonjait liturgikus közegükből kiszakítva, kiállításokon mutattuk be. Maklár Zsolt a templomi falképfestészetében olyan technikai és ikonográfiai tudást sugárzó minőséget hozott, amely már régóta ismeretlen volt a hazai görögkatolikusok között. Falképei mellett ikonosztázai is kiemelkedő jelentőségűek. Művei határon túli magyar görögkatolikus templomokban is megtalálhatók. Utolsó munkája a nyíregyházi szeminárium újjáépített kápolnájának falképgyűjtése lett (2019–2021), amelyeken készítésében felesége, a szintén művész Teréz is segített. A kápolna *al secco* technikával készült falképeit hallatlanul letisztult formavilág, visszafogott kompozíciószerkesztés és színhasználat jellemzi. Ornamensei egyediek, amelyeken talán tetten érhető azon művészeti törekvése is, amiben tudatosan kereste az ikonfestés sajátos magyar útját.

A nyíregyházi kápolna előzmény-párhuzama a Gyulafehérvár egyik új külvárosában 2005 és 2015 között épült (Alba Iulia, Cartier Noul II) új ortodox templom falképei (2014). A Dorin Stefan építész által tervezett különleges formájú, építői szerint „retro-fururisztikus” stílusú új templomépületben, amely többek között Noé bárkáját, s ezen keresztül a frigyládát, illetve az egyház hajóját tekinti ősképeknek, Ioan Popa (szül. 1976) és csapata festett freskókat.²² Közeli munkatársa felesége, Camelia Popa, aki szintén Bukarestben, a Képzőművészeti Egyetemen, fal-

kép szakirányon végzett. Az ezredforduló táján éveket töltöttek Dél-Olaszországban, ahol római katolikus templomokban festettek ikonokat. Eközben megismerték az itáliai festészet bizánci rétegit is. A gyulafehérvári falképeket nagyon összeszedett, szinte pecsétszerűen tömörített kompozíciók, visszafogott színhasználat, pontosan megfestett arcok, de finom átmeneteket mutató ruhák és egyéb részletek jellemzik. Érezhető Sorin Dumitrescu (szül. 1946) festő hatása is — akinek munkáival a budapesti Múcsarnokban már találkozhatott a magyar közönség —,²³ s aki az első vázlatokat készítette ehhez az együttteshez. Dumitrescu az ikonfestészet nagy teoretikusa, ő azonban kevés ikont fest, azokon is erősen feszegeti a hagyomány határait, művészetét „metafizikus” jelzővel illetik.²⁴

A legifjabb generáció képviselője Seres Tamás (szül. 1987) festő-restaurátor művész, aki 2011-ben diplomázott a budapesti Képzőművészeti Egyetemen. Ő a táblaképfestészetben tökéletes technikai tudással fölvértve alkot, melynek kiemelkedő tanúi a nyíregyházi székesegyház 2011-ben, Kárpáti László tervei szerint megvalósult kőikonosztázionja számára az utóbbi években festett nagyméretű ikon-fablái, és a szemináriumi kápolna nemrég befejezett ikonosztáza. Seres Tamás eddig külső falképeket készített (Miskolc, püspöki székház és székesegyház homlokzata, Sajópálfala, kolostor), most a nyíregyházi Szent Miklós-székesegyház monumentális falképeit festi. Stílusán jól érezhető, hogy a bizánci művészet korszakaiból az ezredforduló utáni első három század művészete hatása alatt áll, ami a figurák arányain, a kompozíciószerkesztésen és a színhasználatban is tetten érhető.

Párhuzamként Zinon Teodor archimandrita (szül. 1953), orosz ortodox szerzetes ikonfestőt állítom, aki a megújuló orosz ikonfestészet egyik legkiemelkedőbb képviselője.²⁵ Szokatlanul őszinte ökumenikus elkötelezettsége miatt saját egyházi előjárói rosszállását is kiváltotta. Az orosz művészet gyökereit keresve a bizánci festészet korai rétegeihez visszanyúlva keresi az ikonfestészet megújításának lehetőségeit. Azt vallja, hogy hiteles ikonfestészet csak hiteles hagyományból születhet, a becsontosodott hagyományokat újra kell gondolni, s ennek kapcsán kritikával illeti például a magas ikonosztázok használatát is. Nyugaton katolikus templomok számára is dolgozott, ahol arra hívta fel a figyelmet, hogy a nyugati keresztény világ táblaképfestészetében is léteznek azok a hagyományrétegek, amelyek szoros kapcsolatban állnak a keleti keresztény művészettel. Úgy véli, hogy az ikon

valóban össze tudja kapcsolni a különbözőségeket, a párbeszéd alapja lehetne.²⁶

Sokszínű kép bontakozott ki előttünk ebben a rövid áttekintésben. Megállapítható, hogy magyar görögkatolikus közösségeink sokféle irányba indultak az utóbbi 120–130 évben, de úgy tűnik, hogy napjainkban az ikonokhoz való viszonyulás egyértelműbb mint korábban: a templomokban az ikonosztázion szükségességét a papság egységesen elismeri, s talán a hívek többsége sem vitatja. A képfalak formái változatosabbak, az egy-két soros együtteseket a templomok falain megjelenő ciklusok egészítik ki (például Gödöllőn és a miskolci székesegyházban, mind a két helyen ukrán ikonfestő csapatok dolgoztak az elmúlt években). Végre vannak a hagyományt jól ismerő és a művészetük, mesterségük területén is kiválóan képzett alkotóink. A valódi kérdés persze az, hogy az ikonok környezete mennyire élő: mi és hogyan zajlik a templomainkban, illetve mi érinti meg az ott imádkozó embert? Csak abban bizakodhatunk, hogy ezek az ikonok valóban az igehirdetés igaz képi médiumaiként működnek: hirdetik az Istenember dicsőségét, ugyanakkor hatásosan formálják saját istenképi-ségünket.

TERDIK SZILVESZTER

A szerző az MTA–SZAGKHF Lendület Görögkatolikus Örökség Kutatócsoport tagja.

¹A különböző hazai görögkatolikus egyházmelegyek közötti apró különbségek jól érzékelhetők azokból a dokumentumokból, amelyekben az Udvari Kamara kérésére a püspökök összeírják, hogy mire van szükség egy átlagos templomban. Erről: Terdik Szilveszter: *Újabb eredmények a Munkácsi Egyházmegye művészetének föltérképezésében*. Athanasiana, 30 (2009), 119–150: 140–149.

²A legfontosabb ezek közül a nagybőjt első vasárnapja, az ortodoxia ünnepe, amelyen éppen a képtiszteletet visszaállító VII. egyetemes zsinat atyáiról emlékeznek meg. A liturgikus szövegek teológia-közvetítő szerepét elemzi, éppen a képtisztelettel kapcsolatban: Kriza Ágnes: *A középkori orosz képvédő irodalom I. Bizánci források*. Russica Pannonicana, Budapest, 2011, 14–73.

³Vö. Puskás Bernadett: *A görög katolikus egyház művészete a történelmi Magyarországon: Hagomány és megújulás*. Szent Atanáz Görögkatolikus Hittudományi Főiskola, Nyíregyháza, 2008, 199–200, 261–262.

⁴Ezzel részletesebben foglalkoztam máshol: Terdik Szilveszter: *A Munkácsi Egyházmegye festészete a XIX. században*. Szent Atanáz Görögkatolikus Hittudományi Főiskola, Nyíregyháza, 2020.

⁵Az orosz festészet elnyugtatásáról: Leonid Uspenszkij: *Az ikon teológiája az ortodox egyházban*. (Ford. Kriza Ágnes.) Paulus Hungarus – Kairosz, Budapest, 2003, 222–334.

⁶Tevékenységükről lásd: Terdik Szilveszter: „Kítűnő munka, kiváló versenyképesség és nagybanipartermelés”. *Rétay és Benedek egyházi műiparintézete*. Fons, 15 (2008/3), 325–360.

⁷Terdik Szilveszter: *A 19–20. század művészeti tendenciái és a görögkatolikusok*. In: uő (szerk.): *Orcád világossága. Görögkatolikusok Magyarországon*. Magyarországi Sajtójogú Metropolitai Egyház, Debrecen, 2020, 350–366: 351–353. Lásd még: uo. 373–374, Kat. IV.27

⁸Minderről: Jefferson J. A. Gatrall – Douglas Greenfield (szerk.): *Alter icons: the Russian icon and modernity*. University Park, Pennsylvania, 2010.

⁹Petrasovszky életútjával, életművével foglalkozott: Olbert Mariann: *Petrasovszky Emmánuel (1902–1976)*. Miskolci Keresztény Szemle: a KÉSZ ökumenikus kulturális folyóirata, 3 (2007/2), 62–80; Matits Ferenc – Olbert Mariann: *Petrasovszky Leó és Emmánuel festőművészek munkássága*. A Herman Ottó Múzeum évkönyve, 49 (2010), 365–378.

¹⁰Petrasovszky Emánuel: *A bizánci művészet szellete, I–VI*. Keleti Egyház, 1 (1934), 65–69, 95–100, 154–158, 191–195, 227–232, 258–263. Uő: *A bizánci képzés mai szemmel*. Keleti Egyház, 4 (1937), 60–66, 171–178.

¹¹Terdik Szilveszter: *A 19–20. század művészeti tendenciái...*, i. m. 356–358.

¹²A kérdéssel részletesen foglalkoztam korábban: Terdik, Szilveszter: *La trasformazione del ruolo dell'iconostasi nella tradizione greco cattolica ungherese*. Folia Atahanasiana, 14 (2012), 59–66.

¹³Vö. *Orientalium Ecclesiarum* kezdetű határozat, amelyet a zsinat 1964. november 21-én fogadott el és hirdetett ki a pápa, *Hűség az ősi hagyományokhoz* című 6. pontja. In: *A II. Vatikáni zsinat tanítása*. Szent István Társulat, Budapest, 1986³, 363–365: 359.

¹⁴Új ikonosztázió Nyíregyházán. Új Ember, 21 (1965/52), 6. A zsinatra hivatkozik, és a folyamatot röviden vázolja: Nagymihályi Géza: *Régi és új a görögkatolikus magyarság egyházművészetében*. In: Timkó Imre (szerk.): *A Hajdúdorogi Bizánci Katolikus Egyházmegye jubileumi emlékkönyve, 1912–1987*. Nyíregyháza, 1987, 78–80.

¹⁵B. Bélaváry Alice Pestszentlőrincen élt, Burchard-Bélaváry István és Enrica Coppini festők lá-

nya, Vaszkó Ödön festő özvegye, 1972-ben hunyt el Budapesten. Művészetét főképp a katolikus sajtóban méltatták az 1960-as években. Lásd: *Freskókartonok között*. Új Ember, 18 (1962/46), 4. Sinkó Katalin: *Bélaváry B. Alice műtermi kiállításáról*. Vigilia, 28 (1963/6), 373. Terdik Szilveszter: *A 19–20. század művészeti tendenciái...*, i. m. 358–360, 10. kép

¹⁶Nyírán János – Majchricsné Ujteleki Zsuzsa (összeáll.): *Források a nyíregyházi Szent Miklós görögkatolikus székesegyház történetéhez*. Nyíregyháza, 2017, 205.

¹⁷Irina Jazykova: *„Io faccio nuova ogni cosa”. L'icona nel XX secolo*. La Casa di Matriona, Bergamo, 2002, 5–82.

¹⁸Majchricsné Ujteleki Zsuzsanna: *A nyíregyházi püspöki székház*. In: Terdik Szilveszter (szerk.): *Orcád világossága*, i. m. 414–419: 417–418, 3–4. kép. A kápolna ikonosztázát néhány éve a nyírpazonyi görögkatolikus templomba helyezték át.

¹⁹A templomról: *Görögkatolikus templomok a Miskolci Apostoli Exarchátusban*. Miskolci Apostoli Exarchátus, Miskolc, 2014, 100–101.

²⁰Munkásságáról lásd: Puskás Bernadett: *Puskás László. A szent vonzásában*. Szent Atanáz Görögkatolikus Hittudományi Főiskola, Nyíregyháza, 2020.

²¹Paweł Potoczny: *Kościół greckokatolicki w Polsce. Archieparchia przemysko-warszawska. Eparchia wroclawsko-gdańska*. Archidiecezja Przemysko-Warszawska, Przemysl, 2016, 33, 40, 47–49.

²²Az új templom részletes bemutatása: Popa Ioan – Jan Nicolae (szerk.): *Arca Noetica de la Alba Iulia. Parohia Ortodoxă Română „Cartier Nou II”*. Alba Iulia, 2016.

²³Sorin Dumitrescu – Beke László: *SZÍNEVÁLTÁSOK*. Kiállítási katalógus, Múcsarnok, Budapest, 1998.

²⁴Jonathan Pageau: *The New Romania Masters: Innovative Iconography in the Matrix of Tradition*. Orthodox Arts Journal, 2015. <https://orthodox-artsjournal.org/the-new-romanian-masters-innovative-iconography-in-the-matrix-of-tradition/> (letöltés: 2022.05.30)

²⁵Irina Jazykova: *„Io faccio nuova ogni cosa”*, i. m. 103–134.

²⁶*Ikon, az egyház tükre*. Zinon archimandritával beszélget Irina Jazykova. (Ford. Terdik Szilveszter.) In: Xeravits Géza (szerk.): *Ikonográfia ökumenikus megközelítésben*. L'Harmattan, Budapest, 2005, 135–143.