

TERDIK SZILVESZTER

MTA-SZAGKHF Lendület Görögkatolikus Örökség Kutatócsoport

Sírba tétel: variációk egy témára

A húsvéti időszakhoz szorosan hozzátartozó liturgikus eszköz az ún. sírlepel, vagy ahogyan nálunk még sokan ismerik és használják egyházi szláv elnevezését is, a plascsenyica. Egyházunk gyakorlatában ez egy olyan nagyobb méretű, vászonra, ritkábban selyemre festett (újabbban szőtt vagy himzett) képet jelent, amelyen vagy a sírban nyugvó halott Krisztust, vagy a siratást ábrázolják. A plascsenyicát a nagypénteki sírbatételi vecsernyétől a feltámadási szertartásig a templomhajó közepén ideiglenesen felállított szentsírba, majd a feltámadástól egészen a mennybemenetel ünnepéig az oltárra helyezik. Az év többi napján rendszerint a hívők számára láthatatlan módon, felgöngyölítve, egy fiók mélyén várja a következő húsvétot. Szerencsére az utóbbi évtizedekben kezd elterjedni egy másik őrzési mód is: a templom falán egy üvegezett tárlóban tartják, így legalább az ünnepi időszakon kívül is látható marad.

A plascsenyica eredetéről több teória létezik. Egyesek úgy vélik, hogy a középbizánci korban, amikor még Konstantinápolyban őrizték Krisztus síri lepedőjét – amely feltehetően a ma torinói lepelként ismert ereklyével azonos –, nagypéntekenként kihelyezték nyilvános tiszteletre, s az ezen látható lenyomat inspirálta ennek a liturgikus tárgyának a megszületését. Mások inkább úgy vélik, hogy az ún. nagy kehelytakaróból, az *aerion*ból fejlődött ki. Ezzel a takaróval már a proskomidia során beborítják az előkészített

szent adományokat, a kenyeret és a bort. A liturgiát misztikusan magyarázó szerzők ezt a nagy kendőt úgy interpretálták, mint a Krisztus sírját lezáró követ. Ugyanakkor azt a kisebb, *iliton*nak nevezett terítőt, amelyre az oltáron közvetlenül elhelyezték a felajánlott adományokat, Krisztus síri leple szimbólumaként értelmezték. A 13-14. századtól kezdve ezeknek a magyarázatoknak a hatására magukon a kendőkön, különösen az *aerion*on kezdett feltűnni a halott Krisztus vagy a siratás ábrázolása: az egyszerűbb terítők gazdagon díszített szőtt kárpitokká váltak, amelyek vizuálisan is közvetítették a liturgikus textilek szimbolikus értelmezését. A nagybemenet során, amikor az oltárra viszik az adományokat, a diakónusok a nagy takarót a vállukra helyezve „viselik”, aminek köszönhetően az azon lévő képek a hívek számára is láthatóvá váltak, számukra is közvetítve ezt az értelmezést.

Ugyancsak ebben az időszakban a nagypénteki vecsernye Evangéliumos könyvvel tartott körmenetét is Jézus szimbolikus sírba tételeként értelmezték. Ennek köszönhetően hamarosan az Evangéliumos könyvön kívül már a halott Krisztus ábrázolásával díszített *aerion* is hordoztak a menetben. A 15. századra ezek az *aerion*ok új nevet is kaptak, *epitaphios*znak kezdték őket hívni, amely az „epitaphiosz trenosz” (=siratás a sírnál) szavakból rövidült. A 16. századtól általában vált, hogy a körmenetben az Evangéliumos könyv felett viszik ezeket a lepleket, s majd azzal együtt helyezik a sírba. Így aztán ez a figurálisan díszített nagy kehelytakaró önálló liturgikus tárggyá, sírlepellé változott.





A történeti Munkácsi Egyházmegye területén az első plascsenyicák a 18. század végéről maradtak fenn, egy ilyen példányt a nyíregyházi Görögkatolikus Egyházművészeti Gyűjteményben is őriznek, ami persze nem jelenti azt, hogy korábban nem használták volna. Az ismert plascsenyicák alapján úgy tűnik, hogy a 19. század végéig a halott Krisztust ábrázoló forma volt az elterjedtebb, amelyet legfeljebb a sarkokba helyezett evangélistaportrék vagy szimbólumok egészítettek ki, a sokalakos példányok csak ekkoriban, a kegytárgy-kereskedelemmel foglalkozó cégek kínálatában jelentek meg, s váltak elérhetővé.

A hazai piacot 1900-tól 1920-ig a budapesti székhelyű Réтай és Benedek Műipari Intézet liturgikustárgy- és eszközkinálata uralta. Helyét a két háború közötti időszakban az Ecclesia Rt. vette át, amely a megszűnt Réтай és Benedek cég árukészletének is birtokába juthatott. Mind a két társaságtól ismerünk műtárgykatalógusokat, amelyek alapján a papok és a hívek is válogathattak, rendelhetek. Míg a Réтай és Benedek műintézet a sirleplekből ötféle főtípust kínált, azokat is darabonként legalább négy-ötféle árkategóriában, addig az Ecclesia már csak két főtípust forgalmazott (egyik a halott Krisztussal, másik a siratás jelenetével készült), igaz, azokat ők is többféle minőségben gyártották. A gazdag kínálat ellenére a Réтай és Benedek sokalakos plascsenyicái nem váltak elterjedtté, pedig az öt főtípusból négy ebbe a kategóriába tartozott. A Hajdúdorogi Metropólia területén a sokalakos változatokból jelenleg egy-egy példányt ismerek, ritkaságuk okán most ezeket mutatom be.

Az első csengeri templomból 1998-ban került a Görögkatolikus Egyházművészeti Gyűjteménybe egy szakadt, sok helyen sérült példány, amelyen József és Nikodémus fehér lepedőn helyezi sírba a kiszenvedett Üdvözítőt, akit a háttérben az Istenszülő és a szeretett tanítványon kívül Mária Magdolna és a másik asszony siratnak – vö. Mt 27,55–61, Mk 15,40–47, Lk 23,50–56, Jn 19,25:38–42 (1. kép). Ez a darab híven követi a katalógusokban közölt reklámfotót. Eredetileg a csengerújfalui anyaegyházé volt, ahonnan az 1970-es években került át a filiába. Minden bizonnyal még a Réтай és Benedek műintézettől rendelhették a 20. század elején, mivel a templom ikonosztázának képei is ettől a társaságtól származhatnak.

A közeli Porcsalmán is hasonló kompozícióval díszített plascsenyica maradt fenn (2. kép). Ebben a darabban az a különleges, hogy a vászonra festett sokalakos siratásjelenetet, amely egyébként nem egyezik a csengeri változattal, fémfonalakkal dúsan hímzett zöld bársonyra varrták, amelynek külső szélén a sirbatételi tropár egyházi szláv, belül pedig magyar szövege fut körbe. A központi kép sarkaihoz harántirányban a négy evangélistát ábrázoló medalliont is illesztettek. Ennek a példánynak az „öskéjét” a Réтай és Benedek intézet katalógusában így reklámozták: „Az újvidéki g. k. szerb püspöki templomba műintézetünkben készült vörös selyem bársonyra gazdag aranyhímzéssel ellátott Plasczenicza, művészi festményekkel.” A katalógusban fényképpel is illusztrált darab a porcsalmaihoz képest pazarabb kivitelezést mutat: a dúsan hímzett minták szinte teljesen elborították az alapbársonyt. A porcsalmi lepel érdekessége még, hogy hordozója nem vörös, hanem zöld bársony, ami elég ritka ebben a műfajban. A hímzett virágminták itt már inkább stílizált ornamensekké szelídültek, s feltehetően a fémfonalak aranytartalma sem közelítette meg az újvidéki szerb ortodox székesegyház számára készített darabét, hiszen egy falusi közösség anyagi ereje nemigen vetekedhetett egy püspöki székhelyével (3. kép).

Ugyancsak a Réтай és Benedek cég kínálatában szerepelt a kányi templomunkban fennmaradt síri lepel típusa is, amelyről nem fotót, hanem egy metszetet közöltek, és háromféle elkészítési javaslatot kínáltak a katalógusban. A vászonra olajjal festett kányi változat a legolcsóbbnak számított: 150 koronába került, míg a drágább, a porcsalmaihoz hasonló, bársonyalapú, arany- és selyemfonalas kivitelért 800 és 1500 korona közötti végösszegre számíthatott a megrendelő (4. kép). A kányi plascsenyica első ránézésre egy kiszínezett antimenzionra, vagyis az oltárasztalon elhelyezett ereklyekendőre emlékeztet.

Antimenzionok nélkül liturgiát végezni nem lehet, aminek köszönhetően lassan az oltárok szimbolikus értelmezésének egyes elemei is hozzákapcsolódtak: az ereklyekendőket Krisztus sírjára és az Úr trónusára utaló jelképnek tekintették. Így aztán a 17. század elejétől kezdve ezekre a vászomból vagy ritkán selyemből készült kendőkre is rendszerint a sírban nyugvó Krisztust, majd később a siratás jelenetét nyomtatták valamilyen sokszorosító eljárással (fa- vagy rézmetszés). Az antimenzionokat eredendően az *ilitonba* helyezve, kilencrét hajtvá használták (gyakran össze is varrták őket), így a Szent Liturgia alatt közvetlenül az antimenzionra helyezték az adományokat tartó szent edényeket. Nálunk – főképp latin

nyomásra – egészen az utóbbi évtizedekig az volt az általános gyakorlat, hogy az oltár két nagyobb terítője (*kataszarka* és *endition*) között kiterítve őrizték, s csak az *ilitont*, amely formailag a latin *corporalénak* felelt meg, használták hajtogatva a felső terítőn.

Az antimenzion ikonográfiája a 18. századtól kezdve rendszerint megegyezett a sírlepelével. Valóban, a kányi plascsenyicán szereplő kompozíció egyes elemeinek előzményeit az antimenzionok egyik csoportján is megtaláljuk. Utóbbiak jellemzője az a ritka megoldás, hogy a sírba helyezés eseménye magában a Szent Sírban zajlik, amire a központi jelenetnek keretét is biztosító épített ív, illetve a háttérben megjelenő Szent Keresztfa mögött nyíló ajtó utal. Hogy valóban a Szent Sír-t látjuk, arra még az ívről függő mécsesek s a négy evangélista között föltűnő szentföldi tájrészletek, szent helyek és épületek is utalnak: bal oldalon a Kálvária hegye, az előtérben a kupolás Feltámadás-templommal, ahol a Szent Sír is van, a másik oldalon pedig egy zárt kert tűnik fel, közepén a nyitott, üres sírral és a rajta ülő angyallal, felette Jeruzsálem látképével. A siratás jelenetét az evangéliumban is említett szereplőkön kívül angyalok egészítik ki: a kereszt fölött a trónok, két oldalán hatszárnyú kerubok és szeráfok, míg a sír mögött álló, előtte pedig térdeplő angyalokat láthatunk.

Az egyik első ismert olyan antimenzion, amelyen ilyen közvetlen utalásokat látunk a Szentföld kiemelkedő, Krisztus szenvedéséhez köthető helyeire, 1733-ban a Fekete-tenger partján fekvő Trapezuntból származó Ipomenász György készítette a Szent Sír tiszteletére, saját maga és szülei emlékére, a Szent-sír-templom előjárójának, Paisziosznak a kezdeményezésére, Meletiosz jeruzsálemi ortodox pátriárka (1731–1737) számára. A szentföldi utalásokat tehát a megrendelés körülményei magyarázzák. Hogy a rézmetszet ismeretlen alkotója, aki feltehetően nem volt ortodox keresztény, Velencében vagy Bécsben dolgozott-e, még eldöntetlen (5. kép). Mindenesetre ez a kompozíció nagy sikert aratott, több balkáni ortodox püspök is lemásolta, de arra is van példa, hogy ennek alapján plascsenyicát is festettek: a kecskeméti ortodox gyűjteményben maradt fenn egy ilyen típusú darab 1799-ből (6. kép). Sőt, ami számunkra még izgalmasabb, a Nagyváradai Egyházmegye püspökei Drágossy Mózes-től kezdve ilyen kompozíciójú ereklyekendőt használtak. Vulkán Sámuel, majd Erdélyi Bazil antimenzionja is ennek egy késői változata volt: előbbiről az egyházművészeti gyűjteményben lévő 1830-as (7. kép), míg utóbbiról a csengerújfalui templomnak 1857-ben adományozott példánya tanúskodott.

A kányi plascsenyicán azonban a siratás jelenete több ponton eltér a barokk kori előzménytől: a figurák beállítása mozgalmasabb, az egész kompozíciószerkesztés érzesebb hatást eredményez. Sikertült megtalálni ennek a jelenetnek is az előképét a Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) német festő által illusztrált, 1852 és 1860 között Lipcsében megjelentetett Képes Biblia (*Die Bibel in Bildern*) fametszetei között (8. kép). A művész 240 jelenettel illusztrálta az Ó- és az Újszövetséget, a 217. a sírba tétel. Kezdetben Schnorr von Carolsfeld is az ún. nazarénus festők közé tartozott, akik a 19. század elején északi hazájukból Rómába telepedtek át, hogy a középkor és a kora reneszánsz festészetet közvetlenül tanulmányozva újítsák meg saját koruk művészetét. Műhelyeiket az elhagyott Szent Izidor-kolostorban rendezték be, ahol a helyhez illően vallásos, már-már szerzetesi életmódban, közösségben éltek. A német lutheránus alapítók egy része katolizált is. Schnorr von Carolsfeld nem tartozott közéjük, néhány év múlva visszatért hazájába, ahol először Münchenben, majd Drezdában élt és dolgozott. Történeti, vallásos témájú műveivel azonban nagy sikereket ért el. Ennek példája ez a Biblia, amelyhez a művész rajzait August Gaber (1823–1894) metszette fába, ami tovább segítette ismertté válását.

A nazarénusok által kidolgozott kompozíciókat a vallásos képek forgalmazására szakosodott cégek is előszeretettel terjesztették. Különösen a nazarénusok hatása alatt álló düsseldorfi művészek sokszorosították különféle módszerekkel vallásos műveiket. Így kerülhetett be a Réta és Benedek cég kínálatába a kányi plascsenyica mintája is. A cég a festményeket azonban nem helyben, hanem máshonnan hozatta. Ezt a variáns feltehetően nem Budapesten, hanem a Habsburg Birodalom valamelyik másik, nagyobb liturgikus tárgyak gyártására szakosodott cégénél (Bécsben, a cseh Gablonzban vagy Münchenben), ahol képeket is festettek, rakták össze különféle – amint láttuk, legalább kettő: egy barokk eredetű és egy korabeli – előképek nyomán, a sírba tétel jelenetét angyalokkal bővítették.

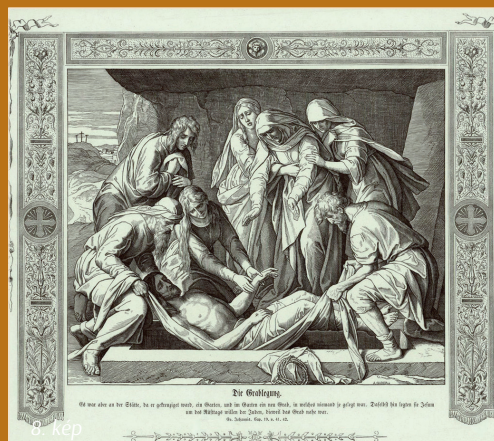
Érdekes, hogy Schnorr von Carolsfeld kompozíciójának egy részlete, a halott Krisztust sírba helyező József és Nikodémus alakja önálló életre kelt. A sajószögedi templomban maradt fenn egy olyan plascsenyica, amelyen csupán ez a „kivágat” szerepel, de a háttérben a keresztfa és a szenvedés eszközei, a négy sarokban az evangélisták, a keretsávokban a



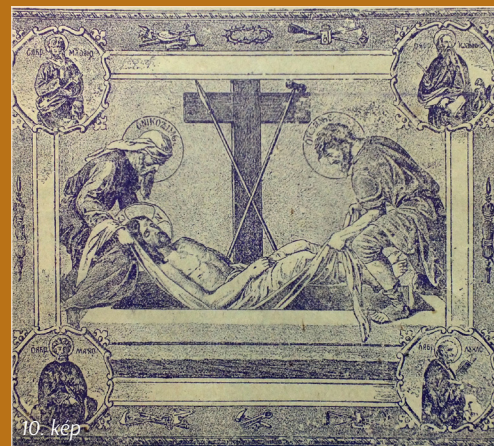
6. kép



7. kép



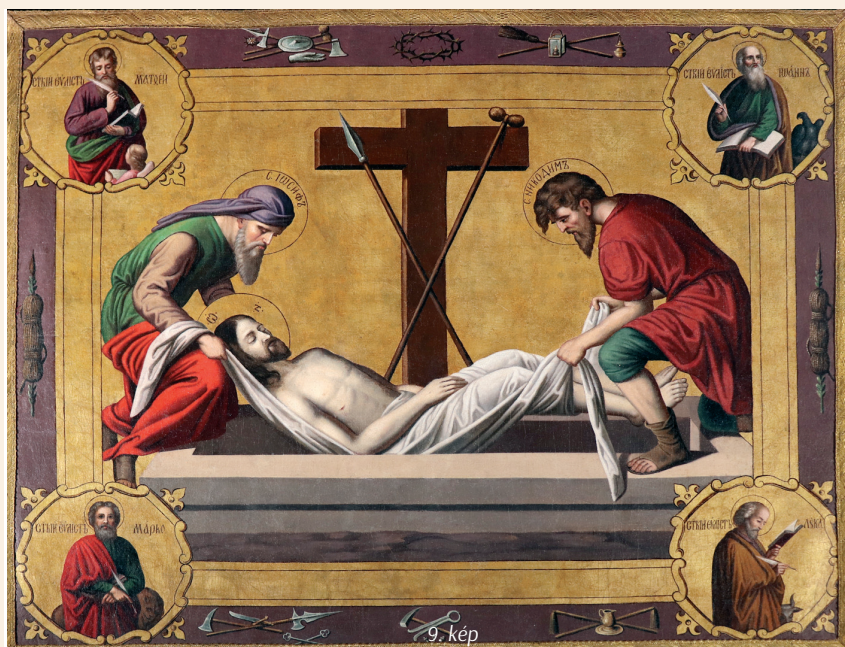
8. kép



10. kép

szenvedéséhez kapcsolódó további eszközök tűnnek még fel, a megszokott tropárszöveg azonban hiányzik (9. kép, Fekete Dóra restaurálta 2020-ban a helyi önkormányzat és egy magánszemély anyagi támogatásával). A közösség ezt a sírleplet is biztosan a Réta és Benedek cégen keresztül szerezhetette be, mivel a termékkatalógusukban három kivitelezési módban és árkategóriában kínálták, még metszetet is közöltek róla (10. kép).

Végezetül megjegyzendő, hogy Schnorr von Carolsfeld Sírbatétel-kompozíciója már jóval hamarabb megjelent templomainkban, igaz, más műfajban. A Bereg vármegyei Kissarkad (Horbok) templomának előkészületi asztalára festett egy sírba tétel képet Mezey József (1861-ben, s ő már ebből indult ki, igaz, a központi alakokat a vászon állított téglalap arányaihoz igazította (11. kép). Mezey szignója a kép alján, a sír oldalán jól olvasható. (Meggőszönöm Makarij Medvigy atyának, ungvár-ördarmai parókusnak, hogy erre a műre felhívta a figyelmet, és fotóit megosztotta.) Mezey József (1823–1882) költő, festő, fotográfus Kislétán született, ahol apja gazdatiszt volt, majd a beregi Miszticén nőtt fel, utolsó évtizedeit Pesten töltötte. Petőfivel személyesen találkozott, a szabadságharc után Szatmárban tevékenykedett, sok oltárképet festett, később görögkatolikus megbízásokat is kapott – több ikonostáz köthető hozzá –, amelyek közé ez a műve is tartozik. Úgy tűnik, hogy Mezey már korán hozzájutott ehhez a német Képes Bibliához, amely segítséget jelentett számára a többalakos kompozíciók megalkotásában.



Hasonlóképpen járt el a Mezeynél képzetesebb, bécsi tanulmányokat is folytató, Pesten élő Jakobey Károly (1826–1891) festő is, aki Schnorr von Carolsfeld Sírba tétele alapján az Ugocsa vármegyei Salánk görögkatolikus temploma számára festett nagy méretű oltárképet, a vászon bal alsó sarkában olvasható szignó szerint 1877-ben (Carolus Jakobey, 1877; 12. kép). Jakobey jó kapcsolatban állt a gróf Károlyi családdal, talán rajtuk keresztül nyerte el ezt a megbízást a birtokukhoz tartozó település temploma számára, bár a megrendelés körülményeiről egyelőre semmi közelebbit sem tudunk.

Ezek a példák azt mutatják, hogy a 15. századtól ismert jelenség, hogy a kisebb mesterek a nagyobb munkáit a sokszorosított grafikáknak köszönhetően könnyebben megismerhették és szabadon felhasználhatták, még a 19. században is dívott. Igazából ez a gyakorlat a szakrális művészetben a hagyományos formákhoz a korszellelem ellenére még mindig jobban ragaszkodó bizánci hagyományú közösségekben a hagyomány folytonosságának is egyfajta illúzióját tudta kelteni. A festőket pedig segítette abban, hogy a közösség elvárásainak is jobban megfeleljenek.

