



Szilágyi Ákos

Az ikon helye

Előhang Ruzsa György könyvéhez

Előhang és nem előszó, mert valóban csak az előhangolás és ráhangolás feladatára vállalkozhatom Ruzsa György, a művészettörténeti ikonkutatás legnagyobb hazai és nemzetközileg is elismert tudós művelőjének e legújabb – a művészettörténeti megközelítést az ikonteológiával összekapcsoló, az ikon iránt érdeklődők legszélesebb körének szóló – kézikönyvét fellapozó olvasónak. Könyve tömör foglalata annak a mérhetetlen tudásnak, amelyet az ortodox keresztény kultuszkép sok évtizedes kutatása során felhalmozott és tudományos monográfiák, szaktanulmányok hosszú sorában osztott meg a szakmai és nem szakmai közönséggel. Ennyiben könyve – mint mondani szokás – önmagáért beszél. Nem szorul rá sem előzetes értelmezésre, sem különösebb bemutatásra. E ráhangoló, kedvcsináló előszó csak arra vállalkozhat, hogy a könyvet olyan keretbe

helyezze, amely tárgyát még élesebb kontúrokkal világítja meg.

Kinek jutna eszébe gyertyát vagy mécsest gyújtani a múzeumban kiállított ikon előtt? Vagy megmosni az ikont, ahogy a 12. században a Vlagyimiri Istenszülő ikont mosták meg évről-évre szertartásosan? Ki látott már könnyezni Madonnát múzeumok kiállító termében? Ki látott már múzeumban látogatót, aki a kiállított ikon előtt leborul és imádkozik? Ha egy magáról vagy helyről és időről megfélemezett ortodox hívő a múzeumi kiállító teremben megpróbálna közelebb hajolni egy kiállított ikonhoz, netán meg is csókolná, azonnal megszólalna a riasztó és biztonsági őrök rohannának mindenfelől lerángatni az ikonról a féktelen hívőt, aki a kiállítási tárgy ellen merényletet követett el, holott csak azt tette, ami egy ortodox templomban az ikonnak rendesen kijár: proszkünézisben, azaz – meghajlást, leborulást és csókot is magában foglaló – tiszteletben részesítette.

Múzeumban kiállított ikonok előtt nem égnek mécsesek, nem látunk körülöttük füstölővel serénykedő pópákat, akik szertartásosan megtömjénezik őket. Természetesen múzeumban a kiállított ikontáblákat nem takarják különféle gyöngyökkel, drágakövekkel ékesített faliszöttek, leplek, függönyök, a látogatók pedig nem gondolják, hogy a kiállított ikont szemlélve szent misztériumok tárulnak föl előttük, melyeket még tekintetükkel sem érinthetnek bármikor, csak ünnepi pillanatokban, amikor fellebben a szent képet elfedő fátyol, vagy félrehúzzák a kép elől a hímzett leplet. Múzeumi kiállító teremben az ikonon általában nincsen „ikonruha” (riza) sem: a festett táblaképet nem borítja drágakövekkel kirakott fémdombormű (oklad) és természetesen még a valaha legszentebbként tisztelt ikonokat sem képereklyetartókban

(kiot, kovcseg) őrzik és nem innen veszik őket elő, amikor ennek eljön a megszentelt ideje. A múzeum varázstalanított, steril terében a szent helyről, a vallási kultuszról leválasztott ikon ugyanis vallási tárgyú festményé, művészi alkotássá változik át.

Természetesen – mint alkalmi példánkból is kitűnhetett – a kiállított ikonok a múzeumban is érinthetetlenek. Csakhogy nem abban az értelemben, amelyben a templomban érinthetetlen minden, ami szent, kivéve érintésük szentesített rituáléját, amely előírja mikor, hol, hogyan lehet megközelíteni a szentet (a szent helyet, a szent képet, a szent ereklyét, a szent keresztet, a szentoltárt, a szent adományokat stb.), vagyis hogyan lehet az érzéki-anyagi-tárgyi közvetítéssel valóságosan jelenlévő szenttel kapcsolatba kerülni, a szent kegyelmi erejéből részesülni.

A vallási értelemben vett szent mindig valamilyen – a bárhol, bármikor, bárki által, bármilyen módon megérinhető – profán tárgyi-emberi világból kiszakadt vagy a megszentelés rítusa által kiemelt, leválasztott, kihaló tárgy, hely, kép, ember. Ám a múzeumi kiállító teremben az emberiség kulturális örökségének részeként bemutatott szent tárgyak (nemcsak ikonok) egyáltalán nem a bennük lakozó vagy általuk közvetített szent erő miatt érinthetetlenek (a szentnek egyáltalán nem nevezhető kiállítási tárgyak is azok!), hanem merőben prózai okokból: így szavatolják biztonságukat, így óvják-őrzik épségüket, hogy ne sérüljenek, ne kopjanak, koszolódjanak, ne essen bennük kár, egyszerűen, hogy fennmaradjanak a jövő nemzedékek számára is. Bizonyos értelemben persze az is szentesítés, amikor egy tárgyat kulturális értéként ismernek el és kivonnak mintegy az élet mindennapi forgatagából, leválasztanak a tárgy szokásos használatáról, érinthetetlennek nyilvánítanak, csak ez a szentesítés

kulturális értékekre vonatkozik és világi jellegű, noha jól felismerhető benne a vallási korszak öröksége. A modernitásban hol a kultúrából, hol a politikából, hol a művészetből, hol a tudományból csinálnak vallást, hol a művészből lesz próféta és pap, hol a tudósból varázsló, hol a népből, hol a nemzetből Isten, a múzeumból pedig a „kultúra temploma”; hol istenített sztárok (sztárolt istenek) poszttereiből lesz csókolgatott ikon, hol futballisták mezéből, cipőjéből érintésereklye, és így tovább. Walter Benjamin, a múlt század nagy német filozófusa odáig ment, hogy a kapitalizmust is vallási jelenségnek nevezte, egyenesen dogmák nélküli „kultuszvallásnak”. Mindez nem pusztán játék a szavakkal: a vallási világállapot Isten „halottá nyilvánításával” (Nietzsche) már a 19. században lezárult ugyan, a világ – Max Weber szép szavával – varázstalanodott (Entzauberung der Welt), de a modern társadalmak mentalitása szerkezetileg vallási maradt és a világ újra meg újra vallási varázs alá kerül, mellékes, hogy ez a kalkulatív piaci ész, a felvilágosult tudományos ész, a bürokratikus állami ész avagy éppenséggel az esztelenség, az irracionális esztétikai, netán politikai varázsa.

Mindez nem változtat a múzeumi példánkban elképzelt alaphelyzeten, amit már Hegel tömören megfogalmazott esztétikai előadásai bevezetőjében: „Bármily remeknek mondjuk is a görög istenképmásokat, bármily méltó és tökéletes ábrázolásban jelenjék is meg előttünk az Atyaisten, Krisztus, Mária: mindez nem segít, nem hajtunk térdet többé előttük.” Vagyis nem részesítjük őket kultikus tiszteletben. Hegel persze – messzemenően a reformáció szellemében – nem a vallás, hanem a művészet meghaladására, a vallás és a művészet szétválasztására gondolt itt, arra, hogy a modern ember a szellemi fejlődésnek és az „ésműveltségnek” olyan fokára jutott, hogy a művészet érzéki formái már nem

elégségesek ahhoz, hogy „tárggyá lehessen tenni az istenit”, az „abszolútumot”, hanem más, tisztán szellemi formákra van ehhez szükség. Az érzéki formákból a vallási varázs elpárolgott: a vallási művészet (ars sacra) képeit művészi alkotásokként, tehát esztétikailag fogjuk fel és éljük át, és nem szent kultusztárgyakként tekintünk rájuk, amelyeket kultikus tisztelet illet meg, amelyek szent erővel bírnak, és amelyektől csodatételeket, kegyelmi adományokat, földi ügyekben égi közbenjárást lehet kiimádkozni.

De vajon a kultuszból kivont, múzeumi kiállítási tárgyá telt szent képmásokkal – az ikonokkal – csakugyan semmi más nem történik azon kívül, hogy „varázstalanodnak” és kultikus tisztelet helyett már csak esztétikai csodálat vagy a fogalmi megismerés tárgyát képezik? A nyugati vallási tárgyú képzőművészet nagy alkotásai különösebb nehézség és veszteség nélkül választhatók le a vallási kultusztól, a szent térről, a liturgikus cselekményről, hiszen a kép a nyugati egyházban sohasem volt olyan értelemben szent, mint mondjuk az ereklye vagy a kereszt. A keleti kereszténységben viszont – a képtisztelet 843-as győzelmétől – a kép szentségi státusa egyenlővé vált az ereklye és a kereszt szentségével. A különbséget jól szemlélteti, hogy míg a nem kéz alkotta Krisztus-kép (Nyugaton a Veronika-kendő, Keleten az Abgár-kendő) a katolikus világban nem képmásként, hanem érintésereklyeként válik szentté, addig az ortodox világban képmásként, és érintésereklyeként egyaránt. A képmás Keleten ugyanolyan szent, mint az ereklye (érintés- és testereklye), mert az eredeti kép, a prototípus – a szent esemény vagy szent arculat – rituális ismétlésével létrehozott minden egyes másolat ugyanolyan szentté válik, mint az eredeti kép volt. Ilyenformán pedig az ikon ugyanúgy a szent lakozásának helye lesz, ahogyan az ereklye és természetesen

a kereszt azok. Tehát az ikon nemcsak ábrázolása a szentnek – az üdvtörténet szent eseményeinek és alakjainak –, hanem maga is szent. Az ikon képisége nem a vallási kultusz szolgálatába állított művészi képzelőerő produktuma, hanem teophania, hierophania, angelophania, vagyis csoda, amelynek létrejövését a kép készítői csak lehetővé teszik. Mesterségbeli tudásuk abban áll, hogy az igazi realitás elől mintegy elhúzzák az időbeli, a mulandósággal eljegyzett látszatvilág leplét. Így tárulhat fel (revelatio), így válhat leplezetlenné (apokalipszis) Isten Országának, a Mennyei Jeruzsálemnek romolhatatlan, mert anyagtalan igazi realitása, ontológiai szépsége. Nyugaton ilyenfajta kultuszkép sohasem alakult ki, a nyugati egyház a bizánci képteológia – előbb a képrombolást, majd a képtiszteletet igazoló – dogmáit értetlenkedő idegenkedéssel vagy elutasítással fogadta, az ikon absztraháló-stilizáló képiségét, az ikonográfiai kánon szigorú kötöttségeit, a képek „merevségét” pedig – teljességgel félreértve a rituális ismétlésen alapuló kultuszkép természetét – a művészi képzelőerő és alkotói szabadság bizánci elnyomásából, a formaművészet elégtelenségéből eredeztette. Végző soron ez az oka annak, hogy a nyugati egyház vallási tárgyú képzőművészeti alkotásai különösebb nehézség és lényegi veszteség nélkül választhatók le a vallási kultuszról, a szent térről, a liturgikus cselekményről, hiszen abban eleve nem is játszottak konstitutív szerepet. Az ikon sajátos ontologikus képisége azonban (minden ikon – jelenés, teophania, képcsoda) a kiállító terem steril villanyfényében semmivé foszlik vagy művészi képpé értelmeződik át.

Pavel Florenszkij, az orosz Ortodox Egyház papja, vallási gondolkodó, az ikonteológia legnagyobb hatású huszadik századi művelője, aki 1918-ban az ikonok állami tulajdonba vételekor kidolgozta a templom mint „élő

múzeum” koncepcióját, *A liturgia mint a művészetek szintézise* című kis ikonvédő beszédében így érvelt az ikonok templomokból múzeumokba áthelyezése ellen: „A templomban az ideák platonai világával állunk szemtől-szemben, a múzeumban ezzel szemben nem ikonokat látunk, hanem csak az ikonok torzképeit.” Hogy miért is? Azért, mert „a múzeumi villanyfény megöli az ikon színeit, megbontja a színtömegek egyensúlyát. Az ikon varázsa szertefoszlik kék és ibolyakék sugarakban gazdag villanyfényben. Az ikon nem a műterem vagy a múzeumi kiállítóterem egyenletesen szórt fényében, hanem csak a mécsesek és gyertyák imbolygó, változékony, remegő, pislákoló, bizonytalan fényében kel életre. A legkisebb fuvallattól megremegő gyertyák fénye vibráló pásztákban vetül a színekre. Az ikon szemléléséhez a fénynek erre a sugárzására, áradására, remegésére van szükség. Olyan fényre, amely egyenlőtlenül oszlik meg a felületeken: prizmaszerűen megtörik, szétszóródik, lüktet, vibrál, amelyből melegség árad. Ne feledjük – teszi még hozzá Florenszkij –, hogy az ikon lényegében ilyen körülmények között is készül a szerzetesi cella félhomályában, melynek szűk ablakán kevés fény jön be, mécsesek mellett, melyeknek fénye ugyancsak szórt és változékony, nem egyenletesen erős. Az ikon számos sajátossága, amely a múzeumban zavaróan hat, zavarja a múzeumi képnézéshez szokott szemeket – bizonyos arányok eltűlése, a kontúrvonalak megvastagítása, a gazdag aranyozás, a drágaköves berakások, a fémdomborítás, a koszorúk, a függők, a bársonyból készült, gyöngyökkel és kövekkel ékesített szőttesek – az ikon *saját* közegében a legkevésbé sem egzotikus külsőségek, hanem arra szolgálnak, hogy az ikon szellemi tartalma a maga teljességében kifejeződhessen. Az arany például, amely nappali megvilágítás mellett a múzeumban barbárnak,

nehézségek, üresnek hat és legjobb esetben allegorikus jelentést kap, a mécsesek és gyertyák remegő, imbolygó fénye mellett életre kel, fénypontok milliárdjaiban sziporkázva verődik vissza, és ezáltal eleven szimbólumává válik a másik, a mennyei világnak, a nem-teremtett fénynek, amely betölti az eget. Hasonlóképpen áll a dolog az ikon múzeumi körülmények között primitívnek ható, rikító színességével, amely épp azért ilyen, mert az ikonban konstitutív módon vesz részt a templom megvilágítása. A templomban minden, ami a múzeumban túlzásnak hat, valamiképpen megenyhül, és olyan erőt kölcsönöz a képnek, amit semmiféle képzőművészeti fogással nem lehet elérni.”

Egy festményről, még ha magát Krisztust ábrázolja is, hiszen se szeri, se száma a nyugati festészetben az ilyen ábrázolásoknak, semmiféle értelemben nem lehetne azt állítani, amit Pavel Florenszkij állít Rubljov Szentháromság-ikonjáról: „Rubljov Szentháromság-ikonja létezik, tehát létezik Isten”. Nyugati keresztény fül számára ez első hallásra meghökkentő, botrányos vagy naivan elfogult *esztétikai istenbizonyíték*, míg az ortodox keresztény ikonteológia talaján maradván a legkevésbé sem az, hanem *képtanológiai istenbizonyíték*. Florenszkij éppen abban látta az ortodoxia (az ortodox kereszténység) lelkényegét, hogy – mint írta – a pravoszláviában (ortodoxiában) Isten nem fogalmi bizonyítást nyer, hanem a látható módon, igazi valója szerinti megmutatkozásával „bizonyítja magát”, leplezetlenné válik (*pravoszlavie pokazujetsza, a nye dokazujetsza*). Nincs az a mégoly meggyőző művészi erővel megfestett Krisztus-kép, amelyet bárki az igazi, a mennyei realitás feltárulásaként, valamiféle „istenbizonyítékként” fogna fel és fogadna el. Az illúziókeltő vagy realista festészet önjónikus szerzői képmeghatározását, mely a valóságot (vagy: a „valóságot”) leképező (reprezentáló) összes

képműfajra kiterjeszhető, legfrappánsabban alighanem Magritte fejezte ki elhíresült pipát ábrázoló festményén. A képen, melynek címe – *La trahison des images* ('A képek árulása') – egy pipa látható, alatta a festmény részét képező és a pipa festőjének kezétől származó felirattal: *Ceci n'est pas une pipe* ('Ez nem pipa.')

Nem is gondolnánk, milyen közel áll ez a konceptualista képfelfogás az ikon ontologikus képiségéhez. Ha ugyanis a kép nem felel meg semmi valóságosnak, akkor vagy saját valóságot képez, vagy valamilyen valóságon túli valóságnak felel meg. A konceptualista festő szemében ez az önálló valóság fogalmi és/vagy esztétikai természetű. Az ikonkészítő és ikontisztelő szemében viszont maga az illuzorikus valóságon túli valóság, az igazi realitás, a transzcendens isteni realitás maga. A konceptualista Magritte keze ezt írta pipát ábrázoló festményére: *Ceci n'est pas une pipe*. Ezzel szemben, amikor a Krisztus-ikonokon a Megváltó fejét övező dicsfényébe vagy a dicsfény két oldalára az ikonkészítő a Hó On (Ov vagy ωN) feliratot, az ószövetségi szent tetragram, a JHVH (Jahve) görög megfelelőjét (Aki Van, vagy: A Létező) írja be, akkor ez azt jelenti, hogy a képen látható, mert megtestesült Ige-Isten vagy Fiú-Isten ontológiai értelemben van jelen a képen: ez nem kép, hanem maga Jézus Krisztus, ez – az. Az ikonnak nincs tárgya vagy témája. A kép maga az igazi valóság, amely láthatatlan, de az ikonon, az ikon által láthatóvá válik, megjelenik. „Ez Krisztus” – mondják a hívők a képre mutatva; nem Krisztus festett alakja, művészi elképzelése, illúziója, hanem maga a Jézus Krisztus személyében (proszopónjában) *láthatóvá* vált, hústestet öltött Logosz-Isten (Fiú-Isten). Ezért sincs az ikonnak címe és ezért nem foglalható kívülről keretbe, mint a festmény, amelynek kerete az illuzorikus képvalóságnak az anyagi-időbeli valóságtól való esztétikai elválasztására, a művészi képnek e

valóságból való kiemelésére irányul. Effajta külső kerete az ikonoknak nem lehet, hiszen a szentség – a szent valóság – önmagában elégséges elválasztás a profán valóságtól. Ezért nem tekinthetők *képkeretnek* az ikon szélei (polja) vagy e szélek drágakőberakásos fémfogalatai (baszma). Az ikon – nevezzük így – belső keretezése a szent hely (a szent helye) többszörös keretezését követi (gondoljunk a szent törvénytáblák elhelyezésére a Szent Frigyládában, amely a Szentek Szentjében, vagyis a függönykárpittal elválasztott szentélyben volt elhelyezve a Jeruzsálemi Templom szent helyén). Ez a mélyreható különbség azonban a festmény illúziókeltő képiségének külső kerete és az ikon ontologikus képiségének külső keretnélkülisége között a múzeumban festményként kiállított ikonok esztétikai szemlélője számára érzékelhetetlen, csak az ikonkutató és a képantropológus szemével ismerhető fel és tudatosítható.

Más az ikonon vagy ikonként feltárulkozó igazság (az igazság vallási megjelenési módja) és más a művészi kép igazsága (az igazság művészi megjelenésmódja). Az ikon igazsága leválaszthatatlan a liturgikus térről. A múzeumba helyezett ikon igazsága ezért csak árnyéka, visszfénye lehet annak, amely a szent helyen tárulkozik föl, abban a spirituális térben, amit egy mai orosz zeneszerző, Vlagyimir Martinov zenetörténeti művében „ikonoszférának” nevez. Az ikon mint a szent helye, mint teophánia, erről az „ikonoszféráról” leválasztva szertefoszlik a kultúra modern „szent helyén” – a múzeumban.

De az ikonoknak a templom szent helyéről való leválasztása, átvitele más helyekre nem minden esetben jelenti azt, hogy elveszti szent erejét és megszűnik a szent helye lenni. Mivel az ikon maga is a szent helye, ezért átvitele az emberi élet más színtereire ennek a szentségnek az átvitelét is jelentheti. A régi Oroszországban nem volt olyan

lakóház, amelynek szobáiban ne függött volna néhány ikon, a módosabb házakban minden szobában több is. Nemcsak a lakószobákban, hanem a mellékhelyiségekben, faluhelyen pedig a pajtában, a hombárban is ikonok függtek. De ikonokat helyeztek minden bejárati ajtó és kapu fölé (gyakran kívülről és belülről is), és ikon függött minden közintézményben, minden nyilvános helyen – üzletektől a kocsmáig, vasútállomásoktól a kórtermekig, börtöncelláktól a nyilvános házakig. A korabeli utazókat az ikonok pusztá mennyisége is bámulatba ejtette. A parasztházak úgynevezett „szentsarka” (perednyij ugol), vagyis az ikonoknak kialakított, a ház többi helyétől elválasztott hely, egyfajta „házi templomként” szolgált, egyben tehát a „Mennyei Jeruzsálem” jelenlétét is biztosította, hiszen a másik világ, az igazi realitás képmása is volt. Szilveszter pátriárka 16. század közepén született *Domosztroj* ('Házirend') című szabályzata kifejezetten előírta a családoknak, hogy minden egyes lakóhelységben ikont állítsanak. Az ikonoknak e mennyiségi jelenléte biztosította az Ég – a Mennyország – „aláereszkedését” a mindennapok közönséges földi világába. A szent képmásokat (szvjatije obrazi) rangsor szerint kellett felállítani, díszbe öltöztetni, gyertyatartót helyezni eléjük, amelyekben hálaadásakor szertartásosan meggyújtották, utána pedig eloltották a gyertyát. Az ikonokat el is kellett függönyözni, hogy tiszták maradjanak, ne lepje el őket a por, ne érje őket semmi bántalom. Még azt is előírta a Házirend, hogy időről-időre tiszta tollseprővel vagy puha szivaccsal töröljék át őket, a szobákat pedig, ahol az ikonokat felállítják, tartsák mindig tisztán. De a lakószoba szentsarkában (perednyij ugol) elhelyezett ikonok elfüggönyözése (zasztyenok) vagy az ikonlepel nemcsak a szent képnek a profán tértől való elválasztására szolgált, tehát arra, hogy a képek ne legyenek örökösen a ház lakóinak szemei előtt, ne

szokjanak hozzá látásukhoz, a szent ne oldódjon fel a profanításban, hanem arra is, hogy az ikon – vagyis a szent – se lássa őket szüntelenül, ne nézze őket az isteni realitás minden látszaton áthatoló, szigorú, egyszerre felemelő és rettenetes tekintetével.

Az ikonok áthelyezésének még egy bevett módja volt Oroszországban. Nagy egyházi ünnepek alkalmával kérni lehetett az úgynevezett imádságos ikonok (azaz a mennyei közbenjárók: Krisztus, Istenszülő és a szentek hordozható ikonjainak) áthelyezését a templomból a hívők lakóházaiba (transzljacija ikoni), hogy ily módon mintegy az ikonok mintegy átvigyék a templom szakrális terét a lakóhelyekre. És megfordítva: élő vagy már elhunyt hívők személyes ikonjaik templomba átvitelével is jelen lehettek az istentiszteleten. Ikonokkal nemcsak az építészeti értelemben vett lakóház terét igyekeztek „Isten Házává”, templommá átalakítani, hanem a „test házát” is, jóllehet a Pravoszláv Egyház ezt a gyakorlatot helytelenítette. Mindenesetre a 20. század elejéig a végtelen oroszországi utak elmaradhatatlan jelensége volt a maga előtt ikont tartva vagy nyakába akasztott ikontáblával lépegető zarándokok, vándorkoldusok serege, akik ily módon hajléktalanul is állandóan Isten hajlékában lehettek.

Az ikon esztétikai átértelmezésére és múzeumi áthelyezésére a templom szent helyéről, Oroszországban csak a múlt század fordulóján került sor. A kezdetet a Romanov-dinasztia uralkodásának 300 éves jubileuma alkalmából 1913 februárjában Moszkvában az Imperátori Régészeti Intézetben megnyílt *Középkori orosz művészet* című kiállítás jelentette. Ez volt az első olyan nyilvános kiállítás, amelyen a legszélesebb orosz közönség megtekinthette a középkori orosz ikonfestészet remekeit. Az ikonokat természetesen nem templomokból vagy magánházak szent sarkaiból szedték

össze, hanem magángyűjteményekből és néhány közgyűjteményből, hiszen az ikonokat akkor már – igaz, *nem* mint művészeti alkotásokat, hanem mint régiségeket, kulturális emlékeket, vallástörténeti rekvizitumokat – javában gyűjtötték. Az ikon „varázstalanítása” – múzeumba kerülése, restaurálása, tudományos tanulmányozása – tehát nem „esztétizálásával” vette kezdetét, de *mint képzőművészeti alkotásokra, mint festményekre* most először tekintettek rájuk, és a szecessziós-szimbolista esztétizálás jegyében álló korszak művészeit, művészettörténészeit lenyűgözte, ami eléjük tárult. Még a szakemberek is ekkor láthatták először ezeket a középkori orosz ikonokat a maguk tisztán festészeti minőségében – nemcsak a drágakövekkel ékesített fémborításoktól megszabadítva, hanem a sok évszázad alatt a mécsesek, gyertyák, és a tömjénezés füstjétől rájuk rakódott koromrétegtől, főleg pedig a képet gyakran egészen elsötétítő firnisztől, a festett felület e jellegzetes védőrétegtől is, amelytől a restaurálás során szabadították meg a festett felületet. Ezáltal azonban az ikonból mint a szent helyéből olyan kép lett, ami igencsak távol került az ikon eredeti értelmétől és rendeltetésétől: vallási tárgyú festmény. Az 1913-as kiállítás megmutatta, hogy festőművészetként felfedezett, tehát saját ontologikus képiségéből kivetkőztetett és az illúziókeltő festőművészet képiségébe beöltöztetett ikon csak árnyéka önmagának. A kortársak egyike, a már többször idézett Pavel Florenszkij úgy vélte, hogy a restaurátorok az ikonnak a festészeti felületre redukálásával („megtisztításával”) nem helyreállították, hanem felszámolták eredeti minőségét, azzal pedig, hogy a kiállító térben művészi képként, vallási tárgyú festményként mutatták be, meg is hamisították képiségének ontológiai természetét. *A kultusz filozófiájában* Florenszkij egy különösen szemléletes példával világítja meg a szentről

való *esztétikai leválasztás* téves előfeltevésen alapuló, terméketlen és végső soron romboló következményét. Fejtegetésében a kiállítás impozáns, 147 ikonnal illusztrált katalógusának lelkes bevezetőjéből indul ki, amelyet az általa csak „esztétának” nevezett Pavel Muratov, a Rumjancev Múzeum derék képzőművészeti részlegvezetője írt. “Nem állom meg – írja Florenszkij –, hogy meg ne említsem itt egyik esztétánk eszme-futtatását egy ikonkiállítás katalógusához készült útmutató előszavából. „»Régebben azt gondolták – így hangzik körülbelül az érvelése –, hogy az ikon rendeltetése az istentisztelet, imádkozni kell előtte; de mára megtisztítottuk az ikonokat, és *bebizonyosodott*, hogy az ikon egyszerűen festmény.« Csakhogy éppen ez az – írja Florenszkij –, ami nem »bizonyosodhat be«, és bármilyen legyen is az ikon esztétikai anyagául szolgáló festmény minősége, az ikon még akkor is szent ikon, és sohasem bizonyul »egyszerű festménynek«, ha lekaparják róla a firniszt, a festéket, sőt, a levkaszt.”

De nemcsak egyháztól-vallástól elrugaszkodott esztéták láttak a restaurálás után eredeti színeikben felragyogó festményeket a középkori orosz ikonokban, hanem olyan pravoszláv vallásfilozófusok is, mint Jevgenyij Trubeckoj, aki az újonnan felfedezett festőművészeti, esztétikai minőségnek tulajdonított most már vallási jelentést. Sőt, odáig ment, hogy a díszes fémborításokban az ikon spirituális jelentőségének barbár tagadását, már-már – mint írta – valamilyen öntudatlan képrombolást fedezett fel. A *középkori ikonfestészet két világa* című 1916-os írásában az ikon festőművészetként való felfedezéséről beszél: „Kifejezetten felfedezés ez – írja –, hiszen a legutóbbi időkig minden el volt rejtve tekintetünk elől az ikonon: a vonalak, a színek, főként pedig e páratlan művészet [sic!] spirituális értelme [duhovnij szmiszl]. Úgy mentünk el az ikon mellett,

hogy nem is láttuk. Sötét foltnak tűnt a gazdagon aranyozott fémborítás [oklad] közepette; csak ebbéli minőségében ismertük. És akkor hirtelen az értékek teljes átértékelése következett be. Az arany vagy ezüst ikonborítás [riza], amely eltakarta az ikont, a XVI. század végének igencsak kései találmánya volt, elsősorban az istenfélő jámborság rosszízlésének terméke, amely a vallási és művészi értelem pusztulásáról árulkodik. Lényegében valamiféle öntudatlan képrombolással van itt dolgunk, az ikon fémpáncélba öltöztetése ugyanis nem jelent mást, mint festmény-mivoltának tagadását, festészeti értékeinek és színeinek esztétikai és vallási semmibe vételét. (...) Képzeljük el egy pillanatra, mit mondanánk, ha drágakövekkel kirakott aranypáncéljától megszabadulva most tárulna szemünk elé Botticelli vagy Raffaello Madonnája?”

A vallási alapon álló Trubeckoj persze óv attól, hogy az arany- és ezüstruhájától (fémborításától) megszabadított, festői minőségében föltárult ikon valamiféle „felszínes, az ikon spirituális jelentéséig el nem hatoló esztétikai gyönyörködés tárgya maradjon, mert még vonalaiban és színeiben is elsősorban szellemi szépséggel van dolgunk”. Az esztétikaitól elválasztott szellemi gyönyörködés pedig nem más, mint az „ikon eleven lelkének” megértése. Nem nehéz elképzelni, mi lehetett Jevgenyij Trubeckoj felemás – az esztétikait vallásivá szublimáló – ikon-felfogásáról *A kultusz filozófiája* szerzőjének véleménye, aki az „ikonruhában” – az *oklad*-ban és a *rizá*-ban – az ikonról leválaszthatatlan szent öltözetet látott, és mint minden öltözetben, ruhában nem az igazi realitás (az ontológiai és csakis ennyiben esztétikai realitás) elleplezését, hanem ellenkezőleg: felszínre hozását, feltárását hangsúlyozta, a fenomenális realitás levetkezésével egyidejűleg.

Florenszkij számára félreértés, ha ugyan nem káromlás volt az ikon *festményként* való átértelmezése, függetlenül attól, hogy az esztétikai minőséget önmagáért értékelik-e vagy – mint Trubeckoj – spirituális tartalmak adekvát művészi közvetítéseként fogják-e fel. Aki az *ikon* képellenes, képromboló eltakarásáról beszél, nyilvánvalóan nincs teljesen tisztában azzal az ontológiai különbséggel, amely az ikonon feltáruuló *legszentebbet* – az ember átistenült, fénybe öltözött alakját, örök képmását, a *lik*-et – elválasztja a kép többi (*lik*-en kívüli) részletétől, tehát a *lik* fogalmába tartozó fedetlen arcon, kézfejekon és lábfejekon kívül minden egyébtől, ami a képen látható, beleértve a mellékalakokat, a tájat, az építészeti háttérrel, a ruházatot. Az arany- és ezüst fémborítás csak a látható tárgyi realitás legkülső szintjén (burkán, héján) folytatja tovább és tetőzi be azt az *elvonatkoztatási folyamatot*, amely az ikon minden szintjét – arany háttérétől, ornamentális stilizáltságán keresztül a frontálisan ábrázolt, rezzenéstelen arcú alakokig – meghatározza és a látszólagos realitás lebontására és az igazi realitás felszínre hozására irányul, és ami ábrázolóművészeti síkon a szent liturgikus kiemelésének és elválasztásának felel meg.

Florenszkij joggal választja el a vallásit az esztétikaitól, a szentséget a festőiségtől, és utasítja el a *lik*-et – az átistenült emberi arculatot – *felfedő* ikon olyan beállítását, mintha a fémborítás valaha is elfedett volna ebből bármit is, mintha az ikon valaha is *festmény* lett volna (az ikonfestészet terminus maga is megtévesztő és modernizáló kissé, helyesebb volna ikonkészítésről és az ikonfestőről mint képcsínálóról beszélni: a tulajdonképpeni festészeti tevékenység ennek a képcsínálásnak integráns része, de nem meríti ki, nem azonos vele). Florenszkij ki is mondja: *az ikon esztétikai leválasztása vallási funkciójáról* egyenlő az ikon

halálával. Amikor tehát a moszkvai Tretyakov Gallériában vagy a szentpétervári Orosz Múzeumban a 14-15. századi novgorodi és moszkvai ikonok előtt állunk, amelyek előtt – mint már tudjuk – senki nem hajt térdet és nem vett keresztet, akkor valójában *halott ikonokat* – avagy élő ikonok halotti maszkjait – látjuk csupán. Az ikon ugyanis nem *ábrázolja* a szentet, hanem – mint Florenszkij mondja –, azonos vele: az „örökkévalóságban levő”, „fénytelítet” szent tanúságtevőt „már nem *ábrázolja*, hanem *maga* lesz a szent tanúságtevő”. Ha a képet leválasztják a szentről, megszűnik az lenni, ami: halott ábrázolássá, dekoratív ornamentikává, szemet gyönyörködtető festménnyé válik. Ám „az ikon nem a keresztény művészet emlékeként tanulmányozandó tárgy, maga a szent tanít minket általa. És mihelyt az ikon akár csak egy hajszálnyira is elválik a szenttől ontológiailag, a szent számunkra felfoghatatlan térségbe rejtőzik, az ikon pedig köznapi tárggyá degradálódik. Ebben a pillanatban, az élet e helyén fölbomlik a menny és a föld közötti eleven kapcsolat.”

Florenszkijnek ebben a fejtegetésében a legfontosabb a megszorítás: „akár csak egy hajszálnyira is”. A szent és az ikon között hajszálnyi távolság sem lehetséges. Ám abban a pillanatban, hogy az ikon áthelyeződik a múzeumi kiállítóterem steril, aurát nélkülöző, varázstalan terébe, a szóban forgó távolság nem hajszálnyi lesz már, hanem szakadéklá mélyül. Ezt a szakadékot pedig ettől fogva csak az ikonról szerzett tudással *fogalmilag* vagy az ikon festőművészetként való szemlélésével *esztétikailag* lehet áthidalni. A múzeumi kiállítóterem persze csak felszínre hozza és kielezi azt a dilemmát, amivel egy ortodox templom ikonosztáza előtt is bárki szembesülhet, aki nem áll az ortodox hit és élő hagyomány körén belül, hogy ugyanis számára a láthatatlan igazi realitás e látható megmutatkozása nem hittapasztalat, hanem fogalmi tudás vagy esztétikai

élmény lehet csupán. Csak e két nem-vallási megközelítés között választhat, illetve e két megközelítést – a vallás- és művészettudomány fogalmi és az esztétikai tapasztalat érzéki megközelítését – kapcsolhatja össze, ahogy azt ebben az ikonkészítés világába bevezető könyvében Ruzsa György is teszi.

