

PUSKÁS BERNADETT

A NEM KÉZZEL FESTETT KRISZTUS-ARC ÁBRÁZOLÁSOK ÉS A KÁRPÁTI RÉGIÓ KÖZÉPKORI IKONFESTÉSZETE

Már az ikontisztelet korai időszakában a kultikus használatú képet nem esztétikai jelenségként vagy művészi alkotásként értelmezték, hanem egy *magasabb rendű valóság manifesztációjaként*. A kép és modellje közötti ontológiai viszony adta meg az ábrázolás hitelességét. A kép mintegy maga volt a reprezentált szent személy csodatévő jelenléte. A keresztény képmás 3. századi megjelenéséig ezt a szerepet eddig ereklyék tölthették csak be. A kép által a néző az ábrázolt személy valóságos jelenlétéhez, erejéhez kapcsolódhatott.

A későbbiekben az ikonportré hasonlósága nem egy meghatározott példányhoz kötődött, hanem felcserélhető és ismételhető volt. Emellett azonban továbbra is jelen voltak *kiemelten kiváltságos képek*, melyek auráját keletkezésükről és csodatételeikről keringő elbeszélések teremtették meg. A legrégebbi példányok a 6. századból maradtak fenn. Egyedi képek voltak, táblaképek, amelyek különösen is szuggesztív hatást gyakorolhatnak az egyedi képpel egyéni, személyes kapcsolatba kerülő nézőre. Individuumként hatottak, amely megjelenhetett, mint valami személy a függöny mögül (ünnepi revelációként), vagy vonulhatott (a képet hordozó körmenetek révén).¹

A korai kereszténységben hangsúlyos nyilvános tisztelettel övezett *kultusképek két fajtája* különböztethető meg. Az egyikbe csak Mária-ikonok tartoznak, melyeket a hagyomány egy festő, Lukács evangélista műveinek tart, akinek Mária személyesen ült modellt. A másik típus ún. akheiro-poiétoosz, oroszul nyerukotvorenij, latinul non manufactum (nem kézzel készített) ábrázolásokat ölel fel. Az elnevezés elsődlegesen a kiváltságos képmások igazolására, hitelesítésére szolgált az emberi kéz által létrehozott bálványokkal szemben.² Ugyanakkor utalt a képek keletkezésének módjára is.

¹ BELTING, H., *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt*. Budapest 2000, 48-49.

² BELTING, *i. m.* (1. jegyzet), 53.

Jézus Krisztus adekvát, hiteles portréjának keresése is az egyik említett, a keresztény művészetben alapvetőnek számító ábrázolási típusban nyilvánult meg. A két legkorábbi Acheiropoietosz Krisztus ábrázolás a római S. Silvestro templomból származó *vatikáni* (6. sz.) és a *genovai*, melyet V. János bizánci császár adományozott 1384-ben. Mindkettő olyan archaikus stílusról tanúskodik, mely a 3. századi kelet-szír műveken figyelhető meg. Az emblematisz Krisztus arc-ábrázolásokhoz harmadikként *Sancta Sanctorum* ikon kapcsolódik (600 k.), melyet ugyancsak Rómában, a Lateránban őriznek.

Az ikonográfia kutatás szerint a prototípus az irodalmi forrással kapcsolatos, melynek beszámolója szerint a modell életében létrejött mechanikus lenyomat *érintésereklivé* vált, majd a kép ugyanúgy sokszorozódott, ahogy létrejött. Az új kép az első lenyomat visszamenőleges bizonyítékává vált és a csodatevő erő is átszármazott az új másolatra.³ Így szolgáltak e lenyomatok a kiemelten hitelesként tisztelt ábrázolások alapjául, hiszen ezeket az ábrázolásokat az eredetihez különösen pontos megfelelés köti.

Az Acheiropoietosz típusok kialakulásának feltárását és értelmezését az apokrif irodalmi források segítik. A számos szövegváltozatból a legelterjedtebb szerint Krisztus nem kézzel festett képmása még Krisztus idejéből származik. A szíriai Edessza helytartója, Abgár leprával fertőződött, a Jézus által véghez vitt csodákról hallva, saját szolgáját, Ananiást küldi el, hogy legalább egy Krisztus-képmáshoz jusson hozzá. Jeruzsálemben a szolga nekilátott a festésnek, azonban minden próbálkozása kudarcot vallott. A Megváltó ekkor vizet kért, megmosta és megtörölte arcát egy kendőbe, amelyen ekkor arcának lenyomata jelent meg. Abgár a Nem kézzel festett Képmást kézhez kapva meggyógyult, keresztény hitre tért, a Szent Kendőt pedig ünnepélyes keretek között a városkapu feletti fülkében helyeztette el. Ezt a képmást Abgár nem keresztény ükunokája idején agyagtáblával fedték el és befalatták. A perzsa támadások idején, 545-ben a város püspökének Euláviosznak megjelent Mária és a képmás feltárását kérte, így újra láthatóvá vált a Képmás a kendőn. Ugyanakkor az azt fedő kerámián is, hasonlóan csodás módon, feltűnt a Krisztus-arc lenyomata újabb lenyomata. A város megmenekült az ellenségtől, és ettől az időszaktól kezdve tisztelték a Nem Kézzel festett Képmást. 944. augusztus 16-án mindkét Acheiropoietoszt ünnepélyesen Edesszából

³ BELTING, *i. m.* (1. jegyzet), 55.

Konstantinápolyba vitték, e napot az Acheiropoietosz ereklyék ünnepnapijává téve.⁴

A mechanikus lenyomatok érintésereklyeként a kiemelten hitelesként tisztelt ábrázolások alapjául szolgáltak. Ezek az ábrázolások az érett korú Krisztus arcát ábrázolják, keresztes nimbusszal, négyzetes kendőn vagy kerámialapon. A metabizánci Krisztus-arc szigorúan frontális beállításban szerepel, előrenéző tekintettel. A rövid lekerekített szakáll közepén finoman kettéválík, a hosszú hajtincsek kétoldalt szétterülve keretezik az arcot. A képmás emblematikus, örökérvényű jellegét még inkább fokozza az, hogy az ábrázolás nem törik meg az őt hordozó textília redőzetén. A Nem kézzel festett Képmás egyik változataként alakul ki, az ún. Nedves Szakállú Megváltó – ábrázolás, amely abban különbözik az előzőtől, hogy a szakáll ékformájú alakzatot nyer.⁵ A bizánci és poszbizánci ábrázolásokon Krisztus általában nem visel töviskoszorút, szemben azzal a változattal, melyet a 12. századtól a nyugati művészetben jelenik meg, a Nem Kézzeel festett képmásról szóló apokrif latin verziója nyomán.

A történelmi munkácsi püspökség és a Kárpátok vonulata mentén vele szomszédos bizánci rítusú egyházmegyék középkori emlékényében jelentős arányban vannak jelen a Kendőn látható Krisztus képmások, a Mandylion ikonok. Ezek az ikonok 50 cm – 70 cm táblákra kerültek megfestésre, bár a trocsányi templomban a tárgyalt Mandylion mellett fennmaradt egy olyan kései Acheiropoietosz-ábrázolás is, mely a szokásosnál jóval nagyobb arányú, közel egy méteres, hasonlóan azokhoz az arányokhoz, amelyek az észak-orsz ikonfestészetben figyelhetők meg (70 – 130 cm közötti táblák).⁶ E viszonylag nagyméretű képtáblák ábrázolásainak esetében nyilvánvalóan nem a mechanikus lenyomattal való azonosság, hanem a képmás emblematikus jellege kerül kihangsúlyozásra.

A Kárpát-vidéki liturgikus és művészeti gyakorlat természetes módon számos ponton szoros kapcsolatban áll a bizáncival. Ugyanakkor a kárpát-vidéki Mandylion ikonok prototípusait keresve, ebben a műfajban jóval kevesebb példát találunk a bizánci művészetben. A Nem Kézzeel festett Krisztus-arc a 4. századtól szerepelt a forrásokban és kegyiko-

⁴ БУЛГАКОВ, С., *Настольная книга для священно-церковно-служителя*. Москва (1892) 1993, т. 1., 316.

⁵ БОБРОВ, Ю., *Основы иконографии древнерусской живописи*. Санкт Петербург: 1995, 194-195.

⁶ BOŽOVÁ – GUTEK – GREŠLÍK, *i. m.* (2. jegyzet), 145.

nok formájában, ugyanakkor sajátos jelentése és szerepe miatt Bizáncban falképeken gyakrabban ábrázolták, mint az ikonfestészetben. Leggyakrabban a templombelső hangsúlyos falszakaszain kerül megfestésre. Így jelenik meg a későbbiekben az Acheiropoietosz a Bizánc hatósugarába eső többi régióban is, a főhajó tengelye mentén a kupoladobon, vagy a szentélyzóna kapuzataként funkcionáló diadalíven (Novgorod, Neredicai Megváltó templom, 12. sz.; Djurdjevi Stupovi – Szerbia, Szent György-templom, 12. sz.; Meteora, Warlaam kolostortemplom) vagy a kupoladobon, (Szergijev Poszad, Szent Szergiosz kolostor, Szentháromság-templom, 15. sz.), a főhajó boltozatán (Keramidon – Kastoria; Susani – Románia, 15. sz.; Cetatea Colțului (Hunyad)).⁷ Ebben annak is lehetett szerepe, hogy az ikonteológia szellemében minden másolatikon – mint a képmás szubjektivitását manifesztáló ábrázolás – az ereklyeként tisztelt korai példányok sajátos aurájához, egyediségéhez hasonló jelentőséget nyerhetett volna. A falkép műfaja nem töri meg ezt az aurát, ugyanakkor a szakrális térben hangsúlyosan megjelenített képmás különösen is alkalmas a képtípus szerepének a kiemelésére.

A Mandylion, mint a bizánci interieur képi programjában kiemelt szerepet játszó téma, a Kárpát-vidéken az ikonosztázionon kapott helyet.⁸ Mindegyik, ebben az időszakban, a kárpáti régióban készült Mandylion ábrázolás központi motívuma a redőzött kendőn ábrázolt Krisztus-arc, mely általában a Kendőt tartó arkangyalok figuráival egészül ki többféle változat szerint. A leggyakoribb típusok a 15. század folyamán közel egy időben vannak jelen a vidék ikonfestészetében, ugyanakkor mindegyik más-más előképet követ, némelyik egy korábbi tradíció továbbélésére utal, mások a jelentésmódosulást is reprezentáló, új hatásokat tükröző verziók.

Az egyidejűleg jelenlévő minták között elsőként az tűnik ki, mely egy Deészisz-szerű kompozíciót jelenít meg. Ez a Mandylion változat a 15. században csak néhány példán volt jelen, és a 16. század elején fokozatosan átadja helyét más kompozícióknak. Az ábrázoláson a felső sarkainál összecsomózott Mandylion mintegy önmagától középen

⁷ SPITZING, G., *Lexikon byzantinisch christlicher Symbole. Die Bilderwelt Griechenlands und Kleinasien*. München 1989, 225. kép; DRAGUT, V., *Pictura murală din Transilvania (sec. XIV-XV)*, București 1970, 55.; PORUMB, M., *Pictura romaneasca din Transilvania (sec. XIV-XVII)*, Cluj-Napoca 1981, vol. I., 15., ill. 10.; MILEISNIC, S., *The Medieval Monasteries of Serbia*, Novi Sad 1996, 74.

⁸ ТАРАНУШЕНКО, С., „Український іконостаc”, (Рédaction: Пуцко, В.). *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка*. Львів 1994, т. CCXXVII., 154-157.

lebeg, kétoldalt Mihály és Gábor arkangyalok egészalakos figurái kísérik, a képmás felé fordulva, kezükben jelvényeikkel, a keresztes jogarpálcával és a szférával (Nem kézzel festett Megváltó Terlo-ból, 15. sz., Lviv, Nemzeti Múzeum; Mandylion Welykie-ből, 16. sz. eleje, Sanok, Népi Építészet Múzeuma).⁹ A Krisztus-arc a kendőn előrenéz, arra a prototípusra emlékeztet, amit a legkorábbi ismert Acheiropoietoszok jelenítenek meg (a vatikáni és a genovai, 6. sz.), haja kétoldalt egy-egy ék alakú tincset formáz, szakálla ugyancsak ék alakban ábrázolt.

E Deészisz jellegű kompozíció archaikus jegyei azokra a hatásokra utalnak, amelyek mindenekelőtt az észak és közép-orosz nagy ikonfestészeti központokból érték e régiót, és a 15. században ikonfestészetének nemcsak a stílusát, hanem a szemléletmódját is befolyásolták. Az Acheiropoietosz képmásokkal kapcsolatban Oroszféldön számos legendaváltozat volt ismert és a téma az orosz ikonfestészetben viszonylag gyakrabban fordul elő, mint Bizáncon vagy a Balkánon. Az egyik legkorábbi az a kétoldalas körmeneti ikon (*Keramidion* /12. sz. második fele/ hátoldalán Szent Kereszt hódolata /1200 k./), amely a novgorodi 12. századi Acheiropoietosz titulusú templom számára készült. Ugyancsak itt készült 1262 előtt egy Prologus kézirat is (Lobkovszkij/Zacharievskij – Hlud. 187., Moszkva, Történeti Múzeum), ahol a két téma egy kompozícióban kontaminálódik – a Krisztusarc ábrázolása előtt a kétoldalas ikon hátoldaláról ismert angyalalakok hódolnak – ez is az Acheiropoietosz helyi viszonylatban való jelentőségére utal.¹⁰ Mégis, a kéziratban megjelent kompozíció, a Krisztusarc előtt *hódoló angyalok* mellélalakjai a 15. századig nem válnak nagyobb körben elterjedtté. Már a 13-14. században a Keramidionnál jóval gyakoribb Oroszféldön a Mandylion, ezt követően pedig meghatározóvá válik az orosz Acheiropoietosz ábrázolások közt. A változatok nem csak a Krisztusarc típusában, hanem a kendő megfogalmazásában is különböznek (pl. Mandylionok Rosztovból, 13. sz.).¹¹ Így simára kifeszített ken-

⁹ СВЕНЦІЦЬКА, В. – МІЛЯЄВА, Л. – ЛОГВИН, Г., *Український середньовічний живопис*, Київ 1976, ill. XXIX.; *Ikonu ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyslu*, (Red. Szydłowski, Henryk), Kraków 1981, Kat. 4.

¹⁰ СМІРНОВА, Э. – ЛАУРИНА, В. – ГОРДИЕНКО, Э., *Живопись Великого Новгороду, XV век*, Москва 1982, 344.; LAZAREV, V., *Középkori orosz festészet*, Budapest 1975, 72.; RÚZSA, GY., *A régi orosz festészet kapcsolatai a kezdetektől a XVI. század végéig*, Budapest 1998, 38. kép.

¹¹ АНТОНОВА, В. – МНЕВА, Н., *Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации*, Том 1. XI – начало XVI века, Москва 1963, Kat. 161.

dőre utalhat a háttér haránt irányú háló-ornamentikája, ahogy azon az aszimmetrikus hajelrendezésű, nagyméretű Mandylion ikonon (131 x 113 cm), amely ugyancsak Novgorodban, a 15. század második felében készült, majd a moszkvai Kreml Elszenderedés (Uszpenszkij) székes-egyházába került.¹² Az ikon tükörképesen azt a prototípust idézi több részletében, amely egy Nyugatra származott ikon révén lett nevezetes (Sainte Face, 13. század eleje, Laon, székesegyház).¹³

A Mandylion tisztelet további elmélyülésében nyilván szerepe volt annak is, hogy 1355-ben Moszkvába is hoznak Konstantinápolyból egy Mandylion ikont, amely számára ekkor alapították a Szpaszo-andronikovi kolostort. Ide készült 1389-ben a figurális díszű varrott lepel, melyen a Mandylion egészalakos Deészisz középpontjaként jelenik meg, arkangyalok és további mellékalakok kíséretében (Moszkva-Kreml, Történeti Múzeum).¹⁴ A képtípus Deésziszbe való foglalása révén a hangsúly egyértelműen az ereklye előtti hódolat, szolgálat gondolatára helyeződik. A korábbi emblematis érelyeábrázolás itt mindenek előtt a Kép formájában jelenvaló Krisztus előtti hódolat és közbenjárás megjelenítőjévé válik. A lepel mellett az első egészalakos Deészisz-sor előképeként lett jelentős Oroszország.

A Kárpát-vidéki Mandylion ikonográfia ezen a ponton kapcsolódik az Acheiropoietosz ábrázolások láncolatába, mindenek előtt a már említett példák, így a Terlo-i Mandylion révén, az *Ereklye előtti hódolat* gondolatát testesítik meg. A 15. századból fennmaradt példák tanúsága szerint itt már kizárólagos típusá válik az arckép-ereklye angyalalakokkal való kiegészítése, és részben az orosz ikonfestészetben is ismert változatokban ölt testet.¹⁵

Az ereklye előtt való hódolat típusát a 15. század végére azok a Mandylion kompozíciók szorítják ki, amelyek egy új gondolatot, a *Képmásereklye felmutatásának* mozzanatát hangsúlyozzák. E nagyszámú példát összefogó csoporton belül több variáns különíthető el.

Ezek között, az egyik változat szerint, a kendő velumként lebeg, a Szent Képmást hordozó középrész rajzolja meg a hullámzó drapéria fő ívét, amelyet csomóba fogva egy-egy mögüle kitekintő angyalalak tart. A frontális beállítás Krisztusarc előrenéz, a szakáll és haj ék alakú tincsei ismét a korai prototípust idézik. E variáns közvetlen novgorodi előzmé-

¹² СМЕРНОВА – ЛАУРИНА – ГОРДИЕНКО, *i. m.* (10. jegyzet), Kat. 79.

¹³ BELTING, *i. m.* (ld. 6. jegyzet), 228.

¹⁴ АЛПАТОВ, М., *Феофан Грек*, Москва 1979, 112. kép.

¹⁵ GREŠLÍK, V., *Ikony Šarišského Múzea v Bardejove*, Bratislava 1994, 16.

nyekre tekint vissza, bár ott csak a 16. századtól válik gyakorivá (novgorodi Mandylion, 16. sz. második fele, Moszkva, Rubljov Múzeum).¹⁶

A Kárpát-ideken, a lukói Mandylion mellett, ebbe a típusba több korábbi ikon is tartozik. Így két ismeretlen helyről származó Mandylion (15. sz., Lviv, MNTS; 15-16. sz. fordulója, Krakó Nemzeti Múzeum; továbbá a Korosztno-i – 15. sz. 2. fele, Lviv, Nemzeti Múzeum).¹⁷ Több ide tartozó ikon feliratának tanúsága szerint nem Mihály és Gábor arkangyalok tartják a leplet, ahogy ez szokásos, hanem Uriel és Rafael arkangyalok. Egy régi tradíciót követve, az angyalfigurák gyakrabban váltott színű, vörös-zöld, illetve vörös-zöld palástban-chitonban állnak, mintegy ellenpontosva egymást, ahogy az Utolsó ítélet-ábrázolásokon az egek tekercsét tartó angyalpár. Az Owczary-Rychwald-ról származó Mandylion (15. sz., Lancut, Múzeum)¹⁸ sötétzöld háttérből kivillanó vörös ruhás arkangyalai viszont a 17-18. századig kiható változatot képviselnek (Mandylion Ortutováról – már töviskoronás Krisztus arccal, 17. sz., Bartfa, Sarisské Múzeum).¹⁹ Ebben az időszakban korabeli nyugati, talán német mintakép ismeretét sem lehet kizárni, ahogy a korszak egyes Krisztus szenvedései táblán Schongauer metszettek előképként való felhasználása figyelhető meg.²⁰

A kendőt tartó angyalok másik, 15. századi variánsa az *ünnepélyes felmutatás* mozzanatát hangsúlyozzák. Az egymás felé lépő arkangyalok mintegy a megérkezés pillanatában láthatók, egyik kezükben jelvényeik, a másikkal közösen emelik magasra a Mandyliont. A Krisztus-arc különböző típusai jelennek meg e csoportban: lobogó hullámos hajfürtökkel, vagy ritkábban az archaikusabb változatban (Nem kézzel festett Megváltó /15. sz. Vanivkáról, Lviv, Nemzeti Múzeum; Krempnaról/ 15. sz.; Paniszczow-ból, Jablonica Ruska-ról /16. sz.; illetve Wysowa-ról /17. sz. első negyede, Sanok, Muzeum Historyczne;

¹⁶ УСПЕНСКИЙ, А. Подлинник иконописный (строгановский). Москва (1903) 1998. 128, 207.; ЛАУРИНА, В. – ПУШКАРЕВ, В. Новгородская икона XII-XVII веков, Ленинград 1983. Кат. 213.

¹⁷ СВЕНЦІЦЬКИЙ, І., „Галицько-руське церковне малярство XV-XVI ст.”, in *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка*, т. 121. (1914.) Львів, tabl. IV.; KŁOSIŃSKA, J., *Ícônes de Pologne*, Paris 1987, Kat. 8.; HORDYNSKY, S., *Die ukrainische Ikone 12.-18. Jahrhundert*, München-Graz 1981, Kat. 151.

¹⁸ BISKUPSKI, R., *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa 1991, Kat. 5.

¹⁹ GREŠLÍK, i. m. (ld. 15. jegyzet), Kat. 52.

²⁰ PUSKÁS, B., „A Passió ábrázolása a Kárpát-vidék ikonfestészetében”, in *Posztbizánci Közlemények III* (1997) 124.

Volcséröl/).²¹ Formailag ez az ikonográfiai változat kapcsolódik leginkább a korszak nyugati és közép-európai művészetében ismert Acheiropoietosz változathoz, a predella-képeken is gyakori Veronika-kendő ábrázolásokhoz, amiben a szemléletmód lassú változása is tetten érhető.

A fenti, nagyszámú példát felsorakoztató variánsok mellett, az angyalok által tartott Mandylion típusának egyik érdekes különálló példája maradt fenn egy másik felvidéki templomban, Ulicskriván (Ulicské Krive). Az arkangyalok a Mandylion textiljének széleit összegöngyölve, azokat a hónuk alá fogva emelik a súlyosnak ható Erekljét (16. sz. második fele).²²

Az ikonosztázion képi témái a falképfestészetből kerültek át a táblakép műfajába, a templombelső képi programját idézik olyan monumentális tablóként, amely a transzcendens szférát jeleníti meg a hajó és a szentély határsíkján. A Kárpát-vidéken a Mandylion képtípus gyakorisága, illetve a fennmaradt emlékek igazolják, hogy erre az időszakra az ábrázolás a helyi, ekkor még háromsoros ikonosztázion szerkezet részét alkotta. A Mandylionok többnyire négyszögű ikontáblára kerültek megfestésre, és az ikonosztázion Ünnepsorába kapcsolódtak, ahogy ez még a 17. században is gyakorlatban van (Kijevei Lavra Elszenderedéstemplomának ikonosztázionja).²³ Ugyanakkor fennmaradtak olyan példák is, ahol a Mandylion ikontáblája alul számárhátíves bemetszéssel a liturgikus ajtószárnyak felső profiljához igazodott, formailag egyetlen egységet alkotva azzal. Ez tartalmi összefüggésre is utal.

A Mandylion a szentélyzóna portálja fölött a szentélybe vezető bejárat szupraport ábrázolásává válik (Lybochora, Piatkova Ruska, 16. sz. vége).²⁴ Ez a központi elhelyezés az ikonosztázionon formailag ismétli a Mandylion jelképes elhelyezését a bizánci-posztbizánci templomi interieur falképfestészeti programjában. S ahogy ott is, emlékeztet a képmás eredeti, apotropeion, palladion védelmi funkciójára, ahogy Edesszában, illetve Konstantinápolyban használták.²⁵ (Az ereklyék az

²¹ ОВСІЙЧУК, В., *Українське мистецтво другої половини XV – першої половини XVII ст.*, Київ 1985, ill. 117.; СВЕНЦІЦЬКА, В. – ОТКОВИЧ, В., *Українське народне малярство XIII–XX століть*, Київ 1991, Кат. 24.; *Icons* (Intr. Dağ-Kalinowska, B.), Olszanica 2001, 18–21.

²² Kb. 60 x 35 cm.

²³ ТАРАНУШЕНКО, С., „О Украинском иконостасу XVII и XVIII века”, in *Зборник за ликовне уметности 1975/11*.

²⁴ ДРАГАН, М., *Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст.*, Київ 1970, 20–23.; СВЕНЦІЦЬКИЙ, І., *Иконостас Галицької України XV–XVI віків*, Львів 1928, ill. 44.

²⁵ Vö. Fresque, Moldovița – Siège de Constantinople avec la représentation du Mandylion,

ikonosztázion e helyén való elhelyezése a későbbi, 17-18. századi gyakorlatban is folytatódik, amikor a Királyi kapu fölött kerül elhelyezésre a kegykép-ikon – Krechovban, illetve Máriapócson – vagy a Szent Kereszt ereklye – Ungváron a görög katolikus püspöki székesegyházban.)²⁶

Ezzel az elhelyezéssel a képtípus ugyanakkor az eucharisztikus tér „kapuját” is jelöli. A Mandylion és a liturgikus áldozatbemutató gondolatának összekapcsolásával már a 11. században Kappadókiában is találkozunk, ahol a protheszisz (előkészületi) fülke falképén a Mandylion a kenyér és bor között jelenik meg (Shakli Kilisse, Göreme, 11. sz.). Ez a megjelenítés egyes értelmezések szerint az eucharisztikus velumra, az antimenzionra is utal, bár ennek ellentmond, hogy annak az ugyancsak ereklyét tartalmazó liturgikus textilnek a helye az oltár és nem a protheszisz.²⁷ Másik értelmezés szerint a kompozíció arra utal, hogy Krisztus hívei számára az Eucharisziában van jelen, ugyanakkor amellett egy másként hiteles formát is hagyományozott a keresztényekre, az Acheiropoietoszt. Ebben az esetben a Mandylion és az Eucharisztia összekapcsolása a hierai képpromboló zsinat eretnek tanításainak cáfolataképp jelent meg és alkotott új képi hagyományt. A templom falképi rendszerében többek közt Thesszalonikiben jelenik meg a Mandylion az Apostolok áldozása kettős jelenet középpontjaként (Hagiosz Nikolaosz Orphanosz, 14. sz. eleje).

A Kárpát-vidéken a Kletzivből származó Királyi kapu szupraport jeleníti meg ezt a gondolatot (16. sz., Rivne, Helyi Múzeum).²⁸ A fent egyenes záródású, alul ívet formáló táblán angyalok emelik lendületes mozdulattal a Mandyliont. Kétoldalt az apostolok két szín alatti áldozásának jelenetei szerepelnek. Ebben a tartalmi összefüggésben a Mandylion az eucharisztikus értelmezés révén egyre inkább a nyugati Veronika elbeszélés Acheiropoietosz interpretációjához közeledik.

A kiemelt fontosságú, emblematisz ábrázolások esetében a történet képzőműben való kibontása igen ritka, mindössze néhány pél-

1537. DRAGUȚ, V., „Considérations générales concernant la conservation et la restauration des peintures murales medievales de la Roumanie”, in *Colloques sur la conservation et la restauration des peintures murales*, 1977, (red. DraguȚ, V.) Suceava 1980, ill. 13.

²⁶ PUSKÁS, B., „A Pócsi Mária és a Kárpát-vidéki Istenszülő kegyképek”, in Janka, Gy. (szerk.), *Máriapócs 1696 – Nyíregyháza 1996. Konferencia a máriapócsi Istenszülő-ikon első könnyezésének 300. évfordulójára*, Nyíregyháza 1996, 97-115.

²⁷ SPITZING, i. m. (ld. 7. jegyzet), 226.

²⁸ ОБСІЙЧУК, В., *Українське малярство Х-ХVIII століть. Проблеми кольору*. Львів 1996, 275.

dájával találkozunk.²⁹ Ilyen többek közt a Lukó-Venecéről származó Mandylion-ábrázolás (16. sz., Szlovák Nemzeti Galéria, Pozsony) Az ikon központi mezeje az Angyalok által tartott Mandyliont mutatja be. Emellett további jelenetek is feltűnnek: balra és jobbra két-két mezőben a *Szent kendő keletkezésének története*. Az Észak-kelet Kárpátok helyi posztbizánci ikonfestészetében a központi ábrázolást kísérő képmesők rendszerint balról jobbra, fentről lefelé tárják fel soronként az elbeszélte történetet. A lukó-venecéi ikonon, eltérően az általános gyakorlattól, a jelenetek sorrendje az óramutató járását követi az ikon jobb felső sarkától: 1. Abgár király elküldi Ananiást Krisztushoz. 2. A Krisztus-arc festése. 3. Krisztus áldással elbocsátja Ananiást. 4. A követ átadja a kendőt a Krisztus-arccal Abgárnak. A jelenetek tanúsága szerint az apokrif irodalmi forrás változatai közül itt a modell utáni festés mozzanata lesz a hangsúlyos, mely így emeli ki a képmás hiteles voltát.

Egyelőre nem ismert, hogy honnan merített előképet a vizsgált ikon mestere. A történelmi munkácsi püspökség – nagy kiterjedésű helyi bizánci egyházszervezetként – megalakulásától széleskörű szellemi és művészeti kapcsolatokat ápolt északi és déli szomszédaival, Galíciával, Moldvával. Ikonográfiáját észak-orosz és balkáni előképek egyaránt befolyásolták. Ikonográfiai vonatkozásban a kárpát-vidéki 16-17. századi emléanyagban a jelenetekkel bővített Nem kézzel festett-Krisztus ábrázolás még két példája ismert. A lemergi (Lviv) Nemzeti Múzeum ikongyűjteményében, a Dolináról származó Mandylion, ugyancsak a 16. századból, szintén négy jelenetben beszél el az Abgár-történetet, bár más előképeket használ a kísérő mezők megkomponálásában.³⁰ A zsohatini Mandyliont hat jelenet szegélyezi, a tábla alul a nyomok szerint egykor az ajtó ívét követő profillal rendelkezett.³¹ E változat közvetlen előképe sem ismert. A közvetlen előzményeket a kárpát-vidéki ikonográfia egyik legfontosabb forrásaként ismert moldvai falképfestészet témái között lehet keresni (Balirasti, 1494, Humor, 1530.).³²

A 15-16. század táján a munkácsi és a szomszédos bizánci rítusú egyházmegyéik ikonjai, melyek igényesen és előírás szerinti technikával, kolostori műhelyekben készültek, úgy tűnik, sajátos feszültségben állnak a boronafalazású fatemplomok rendkívül leegyszerűsített sötét belső tereivel. Ez teszi különösen is hangsúlyossá ezen ábrázolások

²⁹ BELTING, *i. m.* (ld. 2. jegyzet), 219-220.

³⁰ СВЕНЦИЦЬКИЙ, *i. m.* (ld. 24. jegyzet), 37.

³¹ ДРАГАН, *i. m.* (ld. 24. jegyzet), 23.

³² GREŠLÍK, *i. m.* (ld. 15. jegyzet), Kat. 52.

szerepét és jelentését. A középkori helyi ikonokat használatuk teljességében értelmezve, vagyis a keleti liturgia költői, ugyanakkor nagyos is didaktikus szövegkörnyezetében egyértelműen állítható, hogy ebben az időszakban itt is az ikonokat egy magasabb rendű valóság manifesztációjaként értelmezték. E viszony létrejöttében különös szerep jut a kánonnak, úgy a liturgikus kánonnak, ahogy az ikonográfiának.

Az a szemléletmód, amely szerint az ikonportré ismételhősége teszi lehetővé a prototípussal való azonosságot és az ábrázolás hitelességét, a 17. század első felében, úgy tűnik, felbomlóban van. Ennek oka a régió történelmi-társadalmi okokból fakadó lelki-szellemi hanyatlása, ezen belül az ikonteológia elfelejtése. A középkori, kép toszokban való gondolkodást azt egész posztbizánci kulturális körben az individuálisabb megközelítések váltják fel. Emellett, a 16-17. század fordulója után bekövetkezett váltás, megújulás idején abba a szellemi struktúrába, amit a bizánci templom és ikonosztázion közvetített, új hangsúlyok is felvételt nyernek az aktuális, korszerű szemléletmód értelmében. A már inkább eucharisztikus, mint Képmás-ereklye értelmezésű Mandylyon mintegy előkészítette tartalmilag azt a következő ábrázolást, mely a 17. század első felében, Dürer metszetei nyomán terjed el az egész keleti régióban. Az átformálódó szemléletmód jegyében, Az Utolsó vacsora új kompozíciója – inkább elbeszélően didaktikus vonatkozásaival – fokozatosan kiszorította a kereszténység egyik emblematis, ősi ábrázolását és elfoglalta helyét az ikonosztázion középtengelyében, a Királyi kapu felett a Tizenkét főünnep középképeként.

