

A KÖZÉPKORI OROSZ KÉPTEOLÓGIA GYÖKEREI ÉS
ÚTKERESÉSEI

Ioszif Volockij *Poszlanijje ikonopiszcu* c. műve, forrásai és hatása
a XVI. század teológiai irodalmára

DOKTORI TÉZISEK

2005

Témavezető:
Lepahin Valerij dr. egyetemi docens

Készítette:
Kriza Ágnes
Orosz Irodalom PhD Program

I. Kutatástörténet, kérdésfelvetés

Oroszországban a képteológiát behatóan érintő első értekezés egy három beszédből álló, a XV. század végén keletkezett névtelen műben maradt fenn, amely *Poszlamyje ikonopiszcu (Levél az ikonfestőhöz*; a továbbiakban: PI) címen vált ismertté. A szöveg lényegében változtatás nélkül vált a Ioszif Volockij által összeállított, a XVI. századtól kezdve rendkívül népszerű polemikus-hitvédő mű, a *Proszvetyityel* részévé. A három beszéd három különböző témát taglal: az első egy ikonvédő beszéd, védekezés a bálványimádás vádjával szemben, a második egy sokkal kevésbé polemizáló, inkább egy átfogó erkölcsi és dogmatikai tanítást tartalmazó beszéd az ikontisztelet kapcsán, míg a harmadik kifejezetten a Szentháromság ikonográfiájával foglalkozik „a novgorodi eretnekekkel szemben, akik azt mondják, hogy nem szabad a Szent és Egylényegű Háromságot ikonokon megfesteni”.

A PI a XX. század közepén került a kutatás látókörébe, a szöveg kritikai kiadása 1955-ben látott napvilágot, nem sokkal később pedig már a művészettörténészek is felfigyeltek erre a több szempontból is figyelemre méltó munkára. 1965-ben Golejzovszkij a PI-n a hészükhaszmus, a XIV. századi Bizáncban zsinatokon is megerősítést nyert ortodox misztikus-aszketikus lelki irányzat hatását mutatta ki, s úgy vélte, hogy a PI a tradicionális bizánci képteológia és a hészükhaszta aszketikus és teológiai hagyomány szintézisét teremti meg. Nem sokkal később a teológus és ikonfestő Leonyid Uszpenszkij Golejzovszkijhoz hasonlóan kiemelte, hogy a PI a virágkorát élő Rubljov korabeli ikonfestészet teológiai és művészeti elveinek írásos megfogalmazását nyújtja. Ebben a szellemben vetette a szöveget elemzés alá, melynek során a következő megállapításra jutott: „a hészükhaszmus teológiája Bizáncban az isteni energiáról szóló tanítás által pontosította az ikon tartalmának dogmatikai alapját. A bizánci hészükhaszták azonban, mikor az ikonról tesznek említést, sem az ikontiszteletet, sem az ikon megalkotását nem kapcsolják össze az értelmi

valóságos egyesülés teológiájához teremtett alapot, addig Artyemijnél ugyanez a gondolat immár a racionális, spekulatív megismerésre vonatkozott. A kép nála Isten természetes, tapasztalati úton történő megismerésének eszköze, s a szimbólumnak ebben az intellektuális megismerésben jutott központi szerep. A disszertáció a PI és a XVI. századi képvédő szövegek összehasonlítása során arra a következtetésre jut, hogy a legnagyobb változás, ami a század képteológiájában végbement, hogy elszakad egymástól a misztikus tapasztalat és a képtisztelet, vagyis a képteológia épp a hészükhaszta alapjait veszíti el. Az orosz képteológia – s ezzel szoros összefüggésben fokozatosan maga a képzőművészet is – Artyemijtól kezdve kimutathatóan elszakad a hészükhaszta mustól, a művészet és az aszkézis útjai elválnak egymástól. A művészi fejlődés függetlenedni kezd a vallásos élettől, az aszketikus hagyomány pedig egyre kevésbé érinti a művészi alkotást. Artyemij joggal tekinthető a hészükhaszta tradíció örökösének – ami aszketikus nézeteit illeti; ámde képteológiája épp annak a nyugati skolasztikus gondolkodásnak az erőteljes befolyása alatt állt, amellyel szemben két évszázaddal korábban Palamasz Szt. Gergely küzdött.

9. Artyemij-képteológiája sok kérdésre választ ad, ami a század közepének moszkvai zsinatain hozott ikonfestéssel kapcsolatos határozatokra vonatkozóan, valamint Makarij és Viszkovatij vitájával összefüggésben felmerült. Makarij és a PI érvelésében csupán két hasonlóság mutatható ki: mindkettő egy már meglévő, a képzőművészet által korábban létrehozott, ugyanakkor teológiai szempontból kételyeket ébresztő ábrázolás *utólagos* teológiai igazolását adja, s mindkettő jelentős mértékben támaszkodik Ál-Areopagita Dénes műveire. Ezen túl azonban minden más tekintetben eltér a két érvelés. Makarij a PI-val ellentétben a képteológia elvi kérdéseivel, Isten ábrázolhatóságának problematikájával egyáltalán nem törődött, képvédő szövegekre nem hivatkozott, szinte kizárólag exegetikai művek képezték

épp csak egy félmondatban utal a megtestesülésre. A délnyugat-orosz teológia, különösképp a *Szpiszanyije* érdeklődése azonban ismét a krisztológiai megfontolások felé fordul.

A legnagyobb változást nem a krisztológiai megfontolások terén, hanem a kép és az imádság kapcsolatában tapasztaltam. A legmeglepőbb különbség ugyanis a PI és a Százcikkelyes Zsinat, ill. a Viszkovatij ügyét tárgyaló Moszkvai Zsinat századában keletkezett szövegek között éppen az, hogy a hangsúlyosan „aszketikus-hészükhaszta” irányultságú PI-val szemben ez utóbbiakban e kérdésekről alig-alig esik szó, az imádságot és az aszkézist e szövegek gyakorlatilag nem érintik. Ehelyett általában inkább emlékezésről olvashatunk: a kép megtekintése emlékezésre készítet, ami hitet, hálát, reménységet ébreszt a szemlélőben, illetve utánzásra ösztönöz. Az imádságot egy-két elejtett félmondat említi meg csupán.

8. A kép és az imádság kapcsolata a PI-ban a legtöbb esetben az ikon *anagogikus*, „felfelé emelő” funkciójának hangsúlyozásával összefonódva jelent meg. Míg a XVI. század első két harmadában keletkezett szövegekben a képtiszteletnek erre a vonatkozására gyakorlatilag egyáltalán nem történik utalás, a század végén keletkezett délnyugat-orosz szövegekben a korábbiaktól eltérően ismét megjelenik a kép anagogikus szerepének hangsúlyozása. Ez utóbbiaknak azonban nem a PI, hanem a korábbiakhoz képest merőben új képteológiát megfogalmazó szerző, Artyemij sztarec levelei jelentették a forrását. Artyemij Ál-Areopagita Dénesnek az exegézisben alkalmazott szimbólum-elméletét a képzőművészetre alkalmazta, s Dénesre támaszkodva a „nem hasonló” képeket, tehát a szimbólumokat helyezte a hasonlatosságon alapuló képek elé, melyek szerinte jobban segítik az „anyagtalan ősképekhez” való „felemelkedést”. Míg Dénes „felemelkedés”-elmélete a hészükhaszták és a bizánci, illetve korábbi orosz képvédők – így nem utolsósorban a PI – számára az Istennel való

tevékenységgel... E kapcsolat a XV. században Oroszországban... a PI-ban jutott kifejezésre.”

E két szerző azonban egy másik problémára is rámutatott a PI-val kapcsolatban. A PI harmadik beszéde az Ábrahámnak megjelent három angyal (Ter 18,1–15) Szentháromság-ábrázolásként való megjelenítése mellett érvel, teológiai legitimizációját nyújtva a Rubljov által tökéletességre emelt ún. *Ószövetségi Szentháromság* képtípusának. A kérdés jelentősége igen nagy, hiszen a Szentháromság, illetve az Atya látomások alapján történő ábrázolása a XVI. században, de később is az orosz képteológia egyik legnagyobb dilemmája lesz. A PI ezzel kapcsolatos érvei pedig a két fent említett szerző szerint nem egyértelműek, „teljesen összerosódnak” bennük a prófétai látomások és az érzékelhető jelenések, ezen kétértelműség folytán pedig „mintegy igazolják az Istenség bármilyen ábrázolását”. Véleményüknek az adott nyomatókat, hogy a harmadik beszéd szavait egy évszázaddal később a hagyományos ikonfestészetől idegen Isten-ábrázolások védelmében használták fel. Uszpenszkij éppen ezért úgy vélte, hogy a két beszéd más és más szerzőtől ered. Míg Golejzovszkij hasonló állítását stilisztikai érvekkel támasztotta alá (a második beszéd „határozottabban” és „meggyőzőbben” érvel, mint a harmadik), addig Uszpenszkij elsősorban teológiai argumentumokra hivatkozott: szemben a második beszéddel, amely teológiailag szabatosan fogalmaz, a harmadik beszédre az ábrázolható jelenések és az ábrázolhatatlan látomások és képek megkülönböztetését illetően „homály” és „bizonytalanság” jellemző.

A két tanulmány által felvetett kérdés súlyát a XVI. századi ikonfestészetben tapasztalható sajátos jelenségek adják. A század során egyre nagyobb számban jelentek meg olyan új képtípusok, amelyek túlbonyolítottságukkal, szimbolikus és allegorikus utalásaikkal és rendkívül összetett teológiai tartalmukkal élesen elütöttek a korábban kialakult hagyományos ábrázolásoktól. A képeket ráadásul heves viták kísérték. Erre utal,

hogy a korban sorra jelentek meg különféle, ezeket az új ikonokat magyarázó szövegek, s ennek tanúbizonysága az 1553-1554-ben összeült moszkvai zsinat is, melyen Viszkovatij írnok fellépett az új ábrázolások ellen. A legkiélezettebb vita az Istenség, a Szentháromság és az Atyaisten ábrázolhatósága körül folyt, hiszen ebben az időben már nem csak az Ábrahámnak megjelent három angyalt, az *Ószövetségi Szentháromságot* ábrázolták széles körben, hanem az ún. *Újszövetségi Szentháromságot* is, amelyen az Atyát egy aggastyán, a Fiút Krisztus, a Szentlelket pedig galamb képében jelenítették meg. Nem is beszélve az ennek egy sajátos változatát képező képtípusról, melyen a nyugati ún. *Gnadenstuhl*-ábrázolásokhoz hasonlóan az Atya a keresztfeszített Fiút tartja a kezében. Ezek a XVI. század közepén még csak elszórtan mutatkozó jelenségek a középkori orosz ikonfestészet – s vele együtt az egész középkori kultúra – válságának voltak az első jelei. Néhány évtized múlva ugyanez a válság nemcsak az ikonfestészet felbomlásához, hanem az orosz egyházi kultúra egészének kettészakadásához vezetett.

A disszertáció egyik alapkérdése tehát, hogy mi változhatott meg a XVI. századi orosz képfelfogásban, ami az ikonfestészet ilyen mérvű átalakulását, válságát eredményezhette. A középkori képfelfogást, képelméletet azok a képvédő szövegek közvetítik felénk, amelyek a különféle eretnokségekre válaszul az ortodox egyház képteológiáját védelmezik. A XVI. században, mindenekelőtt a protestantizmusra válaszul, a moszkvai és a kijevi metropólia területén számos ilyen képvédő munka látott napvilágot. Munkám kezdetén abból a feltételezésből indultam ki, hogy a XVI. századi képteológiában mutatkozó változások megértéséhez egy viszonyítási pontra van szükség, amely kézzel foghatóan megmutatja, hozzá képest miben és hol mutatkozik az eltérés. Ilyen viszonyítási pontnak az első fennmaradt orosz képvédő szöveg, a PI, amelyben a hagyományos középkori ikonfestészet művészeti-teológiai szemlélete nyert megfogalmazást, ideálisnak tűnt: minden tekintetben

datálás kérdései kapcsán a tartalmi kérdéseket is szem előtt tartó textológiai vizsgálatoknak az eddigiéknél sokkal nagyobb hangsúlyt kellene kapniuk.

7. A XVI. század második feléből származó szövegeknek már az áttekintése is számos fontos eredménnyel szolgált, hiszen ezekkel a művekkel, ill. ezek képteológiájával behatóan alig-alig foglalkoztak, bizonyos szövegek esetében (pl. Jermolaj-Jerazm: *O Szvjatoj Trojice, Szpizanyije protyiv ljutorov, Knyiga o obrazeh*) pedig elmondható, hogy rövid tartalmi ismertetésen túl képteológiájukat soha senki nem tanulmányozta.

A PI és ezen szövegek összehasonlításának első és legszembeötlőbb tanulsága, hogy Jermolaj-Jerazm *O szvjatoj Trojice* c. művén kívül a XVI. századi szövegekre csaknem kizárólag a PI első, az ószövetségi képtisztelet és bálványimádás kérdéseit taglaló beszéde hatott.

Ami a krisztológiai megfontolásokat illeti, Viszkovatij felvetései nyomán a kutatók a képteológiának ezt a vonatkozásait tartják mindenekelőtt szem előtt, amikor a XVI. századi képelméletet kutatják. Uszpenszkij szerint Viszkovatij és Makarij vitája azt jelezte, hogy „az ikon patrisztikus alapja, miszerint az ikon a megtestesülés tanúbizonyysága, vagyis az ortodox teológia szempontjából alapvető evangéliumi realizmus zavarossá kezdett válni, s megszűnt alapvető, döntő szerepet játszani.” A XVI. századi szövegek vizsgálata azonban nem minden tekintetben támasztotta alá Uszpenszkijnek ezt az állítását. Jermolaj-Jerazmnek néhány évvel Viszkovatij „ügye” után keletkezett képteológiai eszmefuttatása épp a megtestesülésen alapszik, Krisztusról mint hitelezőről szóló szokatlanul eredeti hasonlata a krisztológiai vonatkozások legelmélyültebb megértéséről tanúskodik. A hatvanas-hetvenes évek moszkvai képteológiáját ellenben sokkal kevésbé foglalkoztatták a krisztológia kérdései, a terjedelmes *Isztyini Pokazanyije*, valamint a *Poszlanijje Mnogoszlovnoje* érdekes módon egyáltalán nem is foglalkozik ezzel a problémával, az *Otvet Janu Rokitye* pedig

Az exegézis az a terület, ahol a PI szerzője bátran önállóan mozog, s ahol leginkább elszakad bizánci forrásaitól. Ez az oka annak, hogy a képtisztelet ószövetségi előképeit bemutató első képvédő beszédben találjuk a legkevesebb átvételt, s épp ez az a beszéd, amely a XVI. (majd pedig a XVII.) század orosz képvédő irodalmára (melyben egyébként ugyancsak az exegézis jut a legnagyobb szerephez) a legnagyobb hatást fogja gyakorolni.

6. A XVI. század első feléből csupán Makszim Grek neve alatt maradtak fenn képvédő szövegek, melyek közül a legnevesebb és a legtöbbet idézett a *Szlovo o poklonyenyiji szvjatih ikon szpizsano protyiv jeretyik (Beszéd a szent ikonok előtti hódolatról, az eretnekek ellen)*. E dokumentum és a PI első beszédének összehasonlítása kimutatta, hogy a *Szlovo o poklonyenyiji szvjatih ikon szpizsano protyiv jeretyik* nem más, mint a PI első beszédéből származó szó szerinti idézetek egymásutánja, annak egy tömörített változata. Ez az oka annak, hogy komoly kételyek merültek fel Makszim Grek szerzőségét illetően. A Makszim Grek neve alatt fennmaradt további képteológiai megfontolásokat tartalmazó szövegek, mind a bizonyosan neki tulajdonítható *Szlovo na hulnyiki Precsisztija Bozsija Matyeri (Beszéd a Tisztaságos Istenszülőt gyalázók ellen)*, mind pedig a bizonytalan attribúciójú *O szvjatih ikonah, im zse klanyatyiszja podobajet (A szent ikonokról, amelyek előtt hódolni kell)* c. szöveg – Makszim Grek többi, más témájú dogmatikai írásához hasonlóan – a fenti beszédnél sokkal nagyobb teológiai önállóságot és eredetiséget mutat. Az attribúció kérdését talán egy mindezedáig kiadatlan, ugyancsak Makszim Grek neve alatt fennmaradt képvédő mű, a *Szlovo o poklonyenyiji szvjatih ikon protyivu javlsagoszja v nyemceh ikonoborca Ljuta (Beszéd a szent ikonok előtti hódolatról, a németek között megjelent ikonromboló Luther ellen)* kiadása és vizsgálata döntheti majd el. Mindez egyébként nem csupán a Makszim Grek-életmű kritikai kiadásának élető fontosságára hívja fel a figyelmet, hanem arra is, hogy az attribúció és a

alkalmasnak mutatkozott az őt követő, XVI. századi képvédő és a képteológiát érintő szövegekkel való egybevetésre, s ennek alapján a korabeli képzőművészettel, annak sajátos jelenségeivel kapcsolatos következtetések levonására. Választ kerestem arra a kérdésre is, hogy valóban a PI volt az elindítója annak a folyamatnak, amelynek végén Makarij metropolita az 1553-1554-es zsinaton a képteológia krisztológiai érveit elutasítva egyértelműen a szimbolikus ábrázolások mellett foglalt állást.

Menetközben azonban a kutatás a tervezetthez képest némileg más irányt vett. Ahhoz, hogy a PI és a későbbi szövegek viszonyát helyesen lehessen megítélni, tisztázni kellett azt is, hogy magának a PI-nak mik lehettek a forrásai. Ám azt kellett tapasztalnom, hogy a középkori orosz képteológia forrásai teljesen feltáratlanok, fogalmunk sincs arról, hogy mi az, amit Rusz a bizánci képvédő irodalomból ismert, s mi az, amit nem. Valóban ugyanazt olvasták a középkori teológusok, mint a maiak, akiknek az egyes képvédő szerzők műveinek kritikai kiadásai állnak a rendelkezésére? Valóban ismerték és ugyanabban a formában ismerték-e Damaszkuszi Szent János híres képvédő beszédeit, Szent Theodórosz Sztudítész műveit, vagy a Hetedik Egyetemes Zsinat Horozát? Vagy esetleg egészen más, általunk talán egyáltalán nem is ismert művekből, forrásokból szerezték képteológiával kapcsolatos ismereteiket? Hogy e kérdések megválaszolása jogosan kaptak a tervezettnél jóval nagyobb hangsúlyt a disszertációban, azt a vizsgálatok során feltárt források és a PI meglepően szoros kapcsolata bizonyította.

II. A disszertációban alkalmazott módszerek

A disszertáció négy nagyobb egységre oszlik: az első rész a PI bemutatása mellett a műnek a korabeli képzőművészethez való viszonyát tárja fel a rubljovi *Szentháromság*-ikon példáján keresztül, egyszersmind pedig kérdéseket fogalmaz meg a művészet és a teológia korabeli kapcsolatáról. A középkori

orosz képteológia forrásainak, majd pedig e források és a PI kapcsolatának bemutatását követően a negyedik rész a 16. századi képvédő szövegek és a PI összehasonlítását végzi el, s fogalmazza meg ennek alapján a század ikonfestészetére és ikonfestészettel kapcsolatos vitáira vonatkozó következtetéseit. Mind a négy rész az eltérő kérdésfeltevésekhez igazodva eltérő módszereket alkalmaz.

1. Az első fejezet, amely a teológia és a képzőművészet kapcsolatának egy XV. századi orosz példáját mutatja be, mindenekelőtt a művészettörténet, azon belül is elsősorban az ikonográfia eszközeit használja. Az *Ószövetségi Szentháromság*-képtípus kialakulásának, vagyis annak bemutatása, hogy a képtípus fejlődése miként viszonyult az ószövetségi Ábrahám vendéglátása-történet mindenkori exegetikai értelmezéséhez, a PI-ban olvasható exegetikai érvelések és a *Szentháromság*-ikon melletti teológiai indokok jobb megértését szolgálja. A fejezet egyszersmind a teológia és a képzőművészet viszonyának kérdését is feszegeti: közvetett és közvetlen bizonyítékok is alátámasztják, hogy ebben az esetben nem a teológus hatott a művészre, hanem épp fordítva, az ikonfestészet befolyásolta a középkori gondolkodót. Végezetül az *Ószövetségi Szentháromság*-ikon ikonográfiai elemzése azért is került a disszertáció elejére, hogy szemléltesse azt a változást, amely alig egy évszázad alatt az orosz ikonfestészetben végbement: a munka végén egy másik *Szentháromság*-ikon, a nyugati eredetű *Gnadenstuhla* visszavezethető *Otyecsesztvo*-kép oroszországi fejlődéstörténete olvasható.

2. A középkori orosz képteológia forrásainak feltárására egy viszonylag új, a szlavisztikában elsősorban Csertorickaja nevéhez kötődő tudományos módszert, a miszcellanológiát hívtam segítségül. A *miszcellanológia* legjelentősebb felismerése, hogy a középkori szláv, de általában bizánci irodalomban a „gyűjtemény... vált az írásbeliség emlékeinek egyik legfőbb létezési és terjesztési formájává.” Ezek a gyűjtemények mind tartalmukat, mind

helyekről táplálkozik (vagyis mindhárom beszéd az említett művekből mást és mást idéz), ráadásul azt is láthattuk, hogy egyazon szövegrészlet különböző átültetései miként jelentek meg többször, többféleképpen és többféle értelmezésben az érintett beszédekben. Mindezek alapján nehéz kétségbe vonni, hogy a PI egyetlen szerző alkotása, aki bár számos forrásból táplálkozott, forrásait egységes és önálló teológiai és írói szempont és elgondolás szerint használta fel és illesztette egységbe. Ez a személy pedig három ismert tény alapján aligha lehet más, mint Ioszif Volockij. E tények a következők: 1. az anonim PI beszédei a Ioszif Volockij által összeállított *Proszvetyityel* részévé váltak; 2. a PI második beszédéből a kétségtelenül Ioszif Volockij által összeállított szerzetesi *Regula (Usztav)* szó szerintii idézeteket tartalmaz; 3. az ugyancsak Ioszif Volockij nevéhez köthető, a harmadik beszédhez tartalmában és stílusában is rendkívül közel álló *Poszlanyije Arhimandritu Vasszianu o Troice* szintén több textológiai egyezést és párhuzamot tartalmaz a harmadik beszéddel.

5. Az idézés a PI esetében egyáltalán nem jelent mechanikus, szolgai átvételt, sőt meglepő, hogy a PI szerzője mennyire szabadon bánik forrásaival. A legeltérőbb helyekről származó idézeteket bátran illeszti egymás mellé, helyezi merőben új kontextusba, illetve, mint több példán is láthattuk, él a parafrázis lehetőségével, s az átvett szavaknak egy egészen új értelmet ad. Az idézés módja rávilágít arra is, hogy a szerző forrásait rendkívül jól, behatóan, sőt feltételezhetően akár kívülről is ismerhette. Kétségtelen ugyanakkor, hogy a PI-ban a későbbi képteológiai szövegekhez képest jelentősen több a szó szerintii idézet, az idézet a szerző alkotói eszköztárának fontos, valószínűleg más szerzőknél is fontosabb tartozéka, ami talán ismét egy újabb érv lehet a másutt is hasonló írói eszközökkel élő Ioszif Volockij szerzősége mellett.

Másrészt ugyanez a tény megdőnti azt a feltételezést is, miszerint az Istenség ábrázolhatóságára vonatkozó „homályos” és „bizonytalan” gondolatok a PI-ra vezethetők vissza, amely ily módon a képteológia válságának első jeleit viseli magán. A PI valamennyi ezzel kapcsolatos kijelentését bizánci forrásaiból merítette. Igaz, egy kis erőszakot is tett rajtuk, amikor e művek angyalok ábrázolhatóságára vonatkozó gondolataival a Szentháromság három angyal képében történő megjelenítését igazolta. Az ószövetségi jelenések ábrázolhatóságának elvi indoklását viszont Germanosz patriarcha *O kresztye i szvjatih precisztih ikonah i o jeretyiki* c. művéből vette át, amelynek nem teljesen világos fogalmazását a PI csupán átvette, sőt: valamelyest még meg is próbálta pontosítani azt.

Továbbá a disszertáció foglalkozik a harmadik beszéd azon „kétértelmű” mondataival is, melyeket Makarij metropolita a moszkvai zsinaton idézett, s amelyek állítólag a középkori orosz képteológia hanyatlását indították el. Ezek a Makarij metropolita által Krisztus vértetben történő ábrázolása melletti érvként idézett sorok nem a PI szerzőjétől, hanem egy Aranyszájú Szt. János neve alatt fennmaradt műből (*Homilia de capto Eutropio*) származnak, amelyeket ráadásul a PI nem a Szentháromság-ikon kapcsán, hanem az ószövetségi „Ábrahám vendéglátása”-jelenet (Ter 18,1–15) exegetikai értelmezését illetően idézett.

4. A PI és a bizánci képvédő szövegek egybevetése a szerzőség kérdéséhez is fontos adalékokkal járult hozzá. Mint szó volt róla, Uszpenszkij vitatta, hogy a három beszéd, különösen a második és a harmadik beszéd azonos szerzőtől származik. Példáinkból kiderült, hogy a források idézése mindhárom beszédben azonos írói és teológiai szempontok alapján történt. A *Szlovo szkazujuscse o szvjatih i csesztnih ikonah* c. műből mindhárom beszéd, a Germanosz-féle *O kresztye* c. szövegből pedig mind a második, mind pedig a harmadik beszéd jelentős mértékben, azonos módon, de – s ezt fontos hangsúlyozni – eltérő

terjedelmüket, mind pedig műfajukat tekintve a legelterőbbek lehetnek. A *miscellanológia* ezeknek a szláv írásbeliség szempontjából kulcsfontosságú gyűjteményeknek a feldolgozását, azok tartalmának *tipológiai* feltárását tekinti feladatának. A bizánci eredetiről lefordított, és orosz, illetve szláv területeken önálló életre kelt gyűjtemények, a *Torzsosztvennyik*, a *Zlatouszt* és a *Raj* (hogycsak a szempontunkból legfontosabbakat említsem) voltak elsősorban azok, melyek a képteológiát a szlávok felé közvetítették. Ugyanakkor más gyűjtemények, a szintén Bizáncból érkező különböző istentiszteleti gyűjtemények (*Trebnyik*, *Minyeja*, *Triod*, *Oktoih*, stb.), legendagyűjtemények (*Csetyji-Minyeja*, *Prolog*, stb.), jogi gyűjtemények (*Kormcsaja Knyiga*) és más világi gyűjtemények, pl. a *Letopisz* is mind-mind fontos forrásai lehettek a középkori orosz képteológiának. A szláv írásbeliségen belül a gyűjtemények két csoportját lehet megkülönböztetni: a liturgikus gyűjteményeket, és a szempontunkból érdekesebb olvasmány-gyűjteményeket. Érdekes módon azonban ez utóbbiak többsége is liturgikus használatra készült, tartalmukat az istentisztelet menetét is előíró tipikonok határozták meg, olvasmányaikat pedig ennek megfelelően naptári rendben tartalmazzák. A tipikonok által szabályozott gyűjtemények két alcsoportja a napkalendárium (állandó ünnepek) szerint, vagyis a *minea alapján összeállított olvasmány-gyűjtemények* (*minyejnije csetyji-szbormyiki*), illetve a holdkalendáriumhoz, vagyis a mozgó ünnepekhez (a húsvéti ünnepkörhöz) kötődő gyűjtemények csoportja, a *triódion alapján összeállított olvasmány-gyűjtemények* (*triodnije csetyji-szbormyiki*). E két gyűjtemény-csoport, de főleg az utóbbi, ill. az ezekben található olvasmányok képezték vizsgálataink legfontosabb tárgyát.

A fejezet második részében a középkori orosz képteológia lehetséges forrásainak feltárására egy más megközelítésben került sor. A PI utáni képvédő irodalom számos szövege ugyanis megemlíti a forrásait (vagy legalábbis néhányat közülük), illetve buzdítja olvasóit a feltehetően viszonylag könnyen

elérhető szövegek olvasására. Továbbá különösen érdekes ebből a szempontból az 1553-1554-es moszkvai zsinat ikonfestészettel kapcsolatos vitáját rögzítő forrás, az ún. *Gyelo Gyjaka Viszkovatogo*, amelyen Viszkovatij valamennyi nagy tekintéllyel rendelkező képteológiai tárgyú szövegből idéz (és meg is nevezi azokat); valamint az 1642-ben nyomtatásban megjelent gyűjtemény (*Szbornyik o pocsztanyii ikon*), mely az addig szlávra fordított képvédő, ill. ikontisztelettel kapcsolatos szövegek gyűjteménye. A források által említett szövegek felsorolása és a fejezet első felében feltárt dokumentumokkal való azonosítása olvasható itt.

3. A harmadik fejezet a fentiekben feltárt szlávra fordított képvédő szövegek és a PI összehasonlítását tartalmazza. Minthogy a PI szerzője nem csak jól ismerte, hanem szó szerinti is idézte valamennyi, korábbi vizsgálataink tárgyát képező bizánci képvédő dokumentumot, a fejezet az egyes műveket sorra véve végzi el a PI-val való egybevetést (gondolati párhuzamok és szó szerinti idézetek kimutatását). Ezek a művek a következők: 1. *Mnogoszlozsnyj szvitok* (*Többfejezetes levél*. A három keleti pátriárkának az ikonrombló Theophilosz császárhoz írt levele); 2. Damaszkuszi Szt. János: *Nyebesza* (*De fide orthodoxa*, 41. beszéd az ikonok tiszteletéről); 3. II. Gergely pápa: *Episztolija napiszana k Leonu carju o csesztnih ikonah* (két levél Leó császárhoz a drága ikonokhoz); 4. *Szlovo szkazujuscse o szvjatih i csesztnih ikonah* (*Beszéd a szent és drága ikonokról*). A Damaszkuszi Szt. Jánosnak tulajdonított mű szerzője ismeretlen, általában Jeruzsálemi Jánosnak tulajdonítják; 5. Szt. Germanosz konstantinápolyi patriarcha: *O kresztye i szvjatih precsisztih ikonah i o jeretyiki* (*A keresztről, a szent ikonokról és az eretnekekről*). A fejezet végén az összehasonlítások tanulságai hat pontban olvashatók.

4. A negyedik fejezetben kapott helyet a PI és a XVI. századi képvédő szövegek egybevetése. A képvédő szövegeket két részre, a század első és második feléből származókra osztottam. Minthogy a század első feléből kizárólag Makszim Grek

az egyes szövegek, így a képvédő szövegek történetének megismerése szempontjából is rendkívül gyümölcsöző lehet.

3. A fentiekben feltárt képvédő szövegek és a PI egybevetése azt az igen meglepő eredményt hozta, hogy a PI szerzője valamennyi művet rendkívül jól ismerte, és valamennyit fel is használta, sőt igen gyakran szó szerint is idézte. A PI szűk értelemben vett képteológiával foglalkozó részeit átszövik a bizánci szövegekből származó idézetek. Az egyes szövegrészletek egybevetése során megfigyelhető volt, hogy a PI képteológiájának leglényegesebb pontjainál a szerző soha nem a saját szavaival fogalmaz, hanem az általa legtekintélyesebbnek tartott képvédő egyházatyáknak (pontosabban a nekik tulajdonított műveknek) adja át a szót. A PI két legfontosabb forrása a Damaszkuszi Szt. Jánosnak tulajdonított *Szlovo szkazujuscse o szvjatih i csesztnih ikonah* és a Germanosz-féle *O kresztye i szvjatih preciszstih ikonah i o jeretyiki* c. szövegek voltak, ezekre támaszkodott képteológiájának két sarkalatos pontján is, az imádság, a lelki szemlélődés és az ikontisztelet összekapcsolása során, valamint az Ábrahámnak megjelent három angyal *Szentháromság*-ábrázolásként való megjelenítésének igazolásában.

Ez a tény cáfolja azt a Golejzovszkij és Uszpenszkij óta immár közkeletű vélekedést, miszerint a képteológia és a hészükhazmus, illetve az értelmi tevékenység kapcsolata először orosz földön, a PI-ban jutott kifejezésre. Ebben az esetben ugyanis a képrombolás-kori bizánci szövegekben megfogalmazott gondolatok átvételéről van szó. Ugyanakkor a gondolatok átültetésének, a hangsúlyok megfogalmazásának módja mindenképp rámutat a PI és a középkori orosz képteológia prioritásaira, melyben a kép *anagogikus* szerepe ezért jelenik meg a középpontban, hogy az ikon és „az embernek a nem teremtett isteni fény általi átistenüléséről” szóló hészükhaszta tanítás szerves kapcsolata nyilvánvalóvá váljék.

Damaszkuszi Szt. János, Sztudita Szt. Theodórosz, Lukács apostol, stb./ legendáinak szláv változatai; a *Narratio de Theophili imperatore* c. görög szövegre visszavezethető *Na szobor /A zsinatra/c.* dokumentum; és természetesen a viszonylag jól ismert Abgár-legenda különböző típusai).

Az orosz képteológia további rendkívül fontos csoportját – amint ez Viszkovatij jegyzékéből és más forrásokból is kitűnt – a liturgikus szövegek (az *Oktoichosz*, a *Triódion* és a *Minea* szövegei, valamint az Ortodoxia Ünnepeinek szinodikonja), ill. az ugyancsak nagy jelentőséggel bíró jogi szövegek (a *Kormcsaja Knyiga* kánonjai és egyéb szövegei) képezték.

A középkori orosz képteológia tehát feltehetően *nem ismerte* azokat a képteológiai szövegeket, amelyek szemünkben ma a bizánci képteológiát megjelenítik: csak a XVII. században fordítottak le néhány szemelvényt Damaszkuszi Szt. János képvédő beszédeiből (*De imaginibus orationes tres*, bár azok is túlnyomórészt elvesztek), nem ismerték a középkorban Sztudita Szt. Theodórosz képvédő műveit, de nem ismerték a Hetedik Egyetemes Zsinat *Horoszáit* sem.

2. A szláv gyűjteményekben található képvédő szövegek eredetének vizsgálata során kételyek merültek fel az egyes szláv gyűjtemények eredetével kapcsolatos mai álláspontokat illetően. Annak a véleménynek, miszerint „a *Triodnij Torzsosztvennyik* és a *Zlatouszt* prototípusa szláv talajon jött létre” (Csertorickaja), ellentmond, hogy ezeknek a gyűjteménytípusoknak megvannak a bizánci megfelelőik. Számomra úgy tűnik, hogy a szlávok már kész gyűjteményeket fordítottak le, s nem maguk hozták létre a fenti gyűjteménytípusokat (hozzátéve természetesen, hogy a lefordított gyűjtemények szláv talajon azután valóban önálló fejlődésnek indultak). A kérdés megválaszolásához azonban szükség lenne az egyes bizánci és szláv gyűjteménytípusok kapcsolatának szisztematikus feltárására. Egy ilyen vizsgálat

neve alatt maradt fenn képvédő szöveg (összesen hat), a fejezet első része ezen, az attribúció szempontjából számos kérdést és kételyt felvető műveket tekinti át.

A következő rész foglalkozik a század második felének immár rendkívül gazdag képteológiai irodalmával, s valamennyi fontosabb, ezidáig nyomtatásban megjelent (sok esetben azonban méltatlanul figyelmen kívül hagyott) munkát áttekinti: 1. Jermolaj-Jerazm: *O Szvjatoj Trojice (A Szentháromságról)*; 2. Artyemij sztarec levelei; 3. Zinovij Otyenszkij: *Isztyini pokazanyije (Az igazság bemutatása)*; 4. *Poszlanyije Mnogoszlovnoje (Hosszú levél)*; 5. *Otvet Ivana Groznogo Janu Rokitye (Ivan Groznij válasza Jan Rokytának)*; 6. *Szpiszanyije protyiv ljutorov (Írás a lutheránusok ellen)*; 7. *Knyiga o obrazeh, Vilnius, 1596 (Könyv a képekről)*.

Ezen művek és a PI összehasonlítását az alábbi szempontok alapján végeztem el: 1. az ószövetségi képtisztelettel kapcsolatos érvelés; 2. a császárkép problematikája; 3. a krisztológiai érvek szerepe; 4. a kép és az imádság kapcsolatának kérdései.

Szaltikov és Bicskov tanulmányai vetették fel Artyemij személyének, ill. teológiájának szerepét a század közepén tartott moszkvai zsinatok ikonfestéssel kapcsolatos határozataiban: Szaltikov Artyemijnek a Százcikkelyes Zsinaton való részvételéről és a zsinati határozatokra gyakorolt hatásáról ír, Bicskov pedig arról, hogy két évvel később, az 1553-1554-es zsinaton Makarij érvelésének elméleti hátterét szerinte Artyemij képteológiája jelentette. Ezzel összefüggésben a fejezet utolsó része Artyemij sztarec leveleiben olvasható Ál-Areopagita Dénes-idézetekből, s a Dénes nyomán kifejtett szimbólum-elméletből kiindulva Dénes recepcióját hasonlítja össze a PI-ban (ill. hagyományos ortodox képteológiában) és Artyemij leveleiben. A vizsgálódás végső kérdése, hogy a neoplatonikus eredetű „felemelkedés”-elmélet, a kép ún. anagogikus funkciója ugyanazt jelenti-e Artyemijnél, mint a PI-ban, ahol az anagogikus funkció az imádsággal függ össze, és Istennek a kép általi

közvetlen szemlélésére vonatkozik; avagy a „felemelkedés” kapcsán csupán az intellektuális megismerésre kell gondolni, amely intellektuális megismerésre a „nem hasonló” szimbólumok alkalmasabbak, mint a hasonlatosságon alapuló képek.

Végezetül a már említett nyugati képtípus, a *Gnadenstuhl* oroszországi recepciójának bemutatásával egyrészt Artyemij képteológiájának képzőművészeti hátterét szerettem volna megrajzolni, másrészt pedig Makarij és a PI érvelésének különbségeire kívántam felhívni a figyelmet, amellyel a két teológus egy már kialakult képtípus védelmére kel.

III. Következtetések, eredmények

1. A középkori orosz képteológia forrásainak szisztematikus feltárására a teljesség igénye nélkül tett első kísérlet számos eredményt hozott. Kiadott és mindezidáig kiadatlan, sőt feltáratlan szövegek sokasága került látóterünkbe. A miscellanológia módszereinek és eddigi eredményeinek felhasználása rendkívül gyümölcsözőnek mutatkozott, segítségével világossá vált, hogy a bizánci képvédő irodalom sajátos módon a *tipikonok* szűrőjén és szelekcióján keresztül jutott Ruszba, s ez a középkori orosz teológiai ismeretszerzés egyik alapvető sajátosságára, a *liturgikus keretek között* történő terjedésére világít rá. A bizánci képteológia legfontosabb közvetítői a középkorban a húsvéti ünnepkör liturgikus szövegeit tartalmazó *triódion* alapján összeállított olvasmány-gyűjtemények (*Triodnij Torzsesztvennyik, Zlatouszt, Raj*) voltak, minthogy a képrombolás feletti győzelem ünnepnapja az ortodox egyházban a Nagyböjt első vasárnapjára esik. E gyűjtemények ennél a napnál hozták azokat a képvédő szövegeket, melyek a szláv írásbeliségen belül elterjedtek és ismertek voltak. Ezek közül a legfontosabbak: 1. Szt. Germanosz konstantinápolyi patriarcha: *O kresztye i szvjatih precisztih ikonah i o jeretyiki*, a szöveg görög eredetije nem ismert, csupán egy grúz fordítása, melyet 1999-ben adtak ki, ám anélkül, hogy a szláv

verziót ismerték és felhasználták volna; 2. *Szlovo szkazujuscse o szvjatih i csesztnih ikonah*. A mű a *De sacris imaginibus contra Constantinum Caballinum* c. munka szláv fordítása, melyet a középkorban helytelenül tulajdonítottak Damaszkuszi Szt. Jánosnak. Ma általában Jeruzsálemi Jánost tartják a szöveg szerzőjének; 3. II. Gergely pápa: *Episztolija napiszana k Leonu carju o csesztnih ikonah*, a feltehetően eredetileg is görögül íródott *Gregorii papae II epistulae ad Leonem Isaurum imp.* c. két levél fordítása; 4. *Mnogoszlozsnij szvitok*, görög eredetije nem ismeretes, úgy tűnik, hogy a szöveg az *Epistula synodica ad Theophilum imperatorem*, ill. a némileg később kialakult *Epistula ad Theophilum* c. szövegek egy keverékváltozatára nyúlik vissza.

Ezek a képrombolás története szempontjából is igen fontos és nem vizsgált dokumentumok tehát nem csak a szlavisztika, hanem a bizantinológia érdeklődésére is számot tarthatnak. Ráadásul e szövegek a XVII. században két alkalommal (1642-ben és 1647-ben) nyomtatásban is megjelentek, amely tény egyrészt alátámasztja azon feltételezésünket, hogy valóban ezek a képvédő szövegek voltak azok, melyeket a középkori Rusz ismert, másrészt pedig a XVII. századi kiadványok jelentőségére hívják fel a figyelmet: az ott kiadott szövegek többsége – a latin kiadásokat is megelőzve – *editio princeps* volt.

Vizsgálataink során ezen kívül számos fontos, sok esetben ugyancsak mindezidáig figyelmen hagyott hagiográfiai szöveggel is találkoztunk (pl. *Szkazanyije o csugveszah ikoni Bogorogyici Rimljaninyi* /Elbeszélés a Római Istenszülő-ikon által tett csodákról/, *O szvjatyej ikonye IA szent ikonról*, a *Krisztus képének csodája a kútban* című bizánci csodatörténet egy szláv változata; *Krisztus bejrúti ikonjának legendája* (Nagy Szt. Athanasiosz neve alatt); egy Nüsszai Szt. Gergelynek tulajdonított szöveg *IO obretjenyij nyerukotvorennoho i precsesztnago obraza...!*, mely az *Inventio imaginis in Camulianis* c. legendának egy verziója, Szt. Artemiosz passiójának, Hitvalló Szt. Theophánész dicsőítő beszédének, Új Szt. István legendának és mások /pl.

érvelésének az alapját, s nem tett különbséget az irodalmi és képzőművészeti képek között. Érvelésének nem a bizánci képvédő szövegek, de nem is a PI képteológiája képezte – akár közvetett, akár közvetlen – eszmei hátterét, hanem Artyemijnek a nyugati skolasztikus gondolkodás nyomait tükröző képelmélete, és korának nyugati hatásokat magába szívó ikonfestészete.

A témában megjelent publikációk:

Ioszif Volockij: Levél az ikonfestőhöz, ford. Kríza Ágnes, in: *Órosz irodalom és ikonfestészet*. Szerk.: Lepahin Valerij, Szeged, 1999. 97-110.

Szt. Ioszif Volockij az ikonfestésről. In: *Órosz irodalom és ikonfestészet*, szerk. Lepahin Valerij, Szeged, 1999. 111-129.

Szt. Ioszif Volockij: Levél az ikonfestőhöz. Ford.: Kríza Ágnes, in: *Kalligram* 2000/11. 107-115.

Gyionyszij ferapontovi freskói és a „zsidózó” eretnekség, in: *Ortodox kereszténység és kultúra*, szerk. Ágoston Magdolna, Szombathely, 2000. 46-61.

Gyionyszij ferapontovi freskói és a templomi szépség esztétikája a 16. század elejének Oroszországában, in: *Szent Oroszország mint történeti és kulturológiai jelenség*, szerk. Ágoston Magdolna, Szombathely, 2001. 112-123.

Ферапонтовские фрески Дионисия и эстетика храмовой красоты в России в начале XVI века. In: *Святая Русь*, ред. Дмитрий Семушин, Сомбатхей, 2001. 115-125.

Andrej Rubljov Szentháromság-ikonjának kortárs értelmezése Ioszif Volockij Levél az ikonfestőhöz c. művében, in: *„Az élet tanítómestere”. Ünnepi tanulmányok Gyapay Gábor 80. születésnapjára*. Szerk.: Nagy Balázs, Szálka Zsuzsanna, Szende Katalin. Budapest, 2004. 101-117.

Византийские источники древнерусского богословия иконы - четьи тексты Торжества Православия, in: *Studia Slavica* (megjelenés alatt)

Andrej Rubljov Szentháromság-ikonja a középkori orosz teológiai irodalomban, in: *Katekhón* 5 (2005, megjelenés alatt)