

A Szentháromság-ikon

Elég, ha csak azt mondjuk, hogy Szentháromság-ikon, s általában mindenki Andrej Rubljov (kb. 1360-1430) orosz festő ma már világszerte elhíresült ikonjára gondol. Valóban, Rubljov Troicá-ja a szó szoros értelmében az ortodox keresztyénség ikonjává lett. Nem elhanyagolható az a tény sem, hogy ma már ez az ikon minden orosz hívő számára védelmező szent kép, Szent Oroszország szimbóluma is egyben. A Szentháromság megjelenítése szempontjából az ikon követendő kánonná vált, és számtalan másolatban terjedt el világszerte, leírásával és értelmezésével könyvtárnyi irodalom foglalkozik. Többek között olyan jelentős művészettörténészek és teológusok elemezték már, mint Viktor Lazarev, Leonyid Uszpenszkij, Pavel Florenszkij, Valerij Szergejev vagy Lepahin Valerij, de olyan nyugati szerzetes is, mint a bencés Gabriel Bunge A Szentháromság-ikon. A szent ikonfestő Andrej Rubljov lelkisége és műve címmel (Nyíregyháza, 1994) magyarul is megjelent könyvében. Amennyiben a Szentháromság-ikont meg szeretnénk érteni, akkor szükséges azokat a történelmi, liturgiai, kánoni és szimbolikus kereteket is megismerni, amelyekben ez a rendkívüli kép elhelyezkedik.

1) A történelem keretében

A Szentháromság-ikon, ahogy minden más ikon, a művészettörténet számára egyáltalán nem volt érdekes egészen a 19-20. századig. Festőjének alakja meg egyszerűen feledésbe is merült, ma sem tudunk róla többet néhány megközelítő adatnál. Az ikonok művészeti jelentőségének felismerése csak a 20. század elejétől kezdődött el, s attól fogva egyre népszerűbb és elismertebb lett mind az ikonfestés – köztük a Szentháromság is –, mind pedig festője, akit Oroszországban Puskin mellett a legnagyobb orosz lelkületű alkotónak tartanak.

Rubljov születésekor, úgy 1360 körül és az aztutáni évtizedekben a tatárdúlás és a testvérhá-

ború okán Oroszország a legnagyobb szenvedéseken megy át, a földi élet teljesen bizonytalanná válik, a pusztítás, a félelem és a halál sötétségében csak az erős ortodox hit mennyei fénye ad megtartatást a nemzetnek. A Rusz nyomorúságos és ínséges idejének 1370. esztendejében Rubljov elkezdte húsz éves (!) tanulmányait egy moszkvai ikonfestő iskolában, úgynevezett „druzsinaiban”. Képzésének ezen ideje alatt ismerkedik meg mesterével, a görög származású, igen művelt ikonfestővel, a „filozófus” Feofan Grekkel (kb. 1340-1405), akinek festészetéből annak „értelmes jóságát” tanulja el. Ez a két évtizedes képzés nemcsak festészeti szakismeretek elsajátítására, hanem a papi pályára is felkészítette a druzsina tagjait. A párhuzamos képzésnek azért nagy a jelentősége az ortodox keresztyénség gondolkodásában, mert az ikonfestő egyben teológus is, aki a színekkel festett képek vizuális nyelvén éppúgy az evangéliumot hirdeti, ahogy a pap a szavakkal ecsetelt prédikáció verbális nyelvén teszi ugyanazt. Ezért az ikonfestő csak szerzetes lehetett, Istennek szentelt életmódjával válhatott hiteles készítőjévé az orosz ortodoxiában mindig szentnek tartott képeknek.

1405-től van már bizonyíték arra, hogy Rubljov a Moszkva környéki Szpasz-Andronyikov-kolostorba lépett, és fekete szerzetesi csuhába öltözve, az Andrej nevet vette fel. Rubljov gyakorlatilag minden hiteles művét életre szóló szerzetesi fogadalma után alkotta, s ugyanebben a kolostorban halt meg és temették el 1430. január 29-én. Szerzetességének első évében, tehát 40-45 éves korától már megbízást kap Vaszilij nagyfejedelemtől a moszkvai Kreml Blagoveszenszkij-székesegyházának kifestésére Feofan Grek és Prohor festők társaságában. 1408-tól kezdi el festeni a vlagyimiri Uszpenszkij-székesegyház deiszisz-sorának és freskóinak képeit; valamint a zvenyigorodi Szavvin-Sztorozsevszkij kolostor Rozsgyevszkij-székesegyházának ikonjait. 1425-

1427 között a radonyezsi Troica-Szergijev-kolostor Troickij-székesegyháza freskóinak és ikonosztázának festését irányítja. 1427-1430 között pedig megfesti saját kolostorához tartozó Szpasszkij-székesegyháznak freskóit. Ezek közül alig maradt meg valami.

Leghíresebb ikonja, a Szentháromság, körülbelül 1425-ben készülhetett el az újonnan épült Troickij-székesegyház ikonosztázionjának részeként. Megrendelője az a szentként tisztelt Radonyezsi Nyikon (1350-1426), aki a régi fatemplom helyébe 1422-ben kőből építtetett templomot a Háromság-imádó Radonyezsi Szent Szergej (1314-1392) sírja fölé. Teológiai tartalmán, az antitrinitáriusokkal szembeni apológiáján túl az ikon szellemiségének politikai célja is egyértelmű: ahogy a Szentháromság személyei az Isten egységére utalnak, úgy ad kötelező példát az egymás ellen harcoló orosz fejedelemségek lelki egységben való megbékélésére a Troica képi megjelenítése. Anyaga fatáblára festett tempera, mérete: 141,5 × 114 cm. Az ikont későbbi századokban sokszor átfestették, legutóbb 1814-ben egy Malisev nevű festő romantikus modorban. Ezután többször restaurálták, 1904-ben részlegesen; majd 1918-ban teljesen, amikor is liturgikus teréből, a Troickij-székesegyház ikonosztázionjából szakították ki, és helyezték el a Moszkvai Tretyjakov Képtárban.

2) A liturgia keretében

Az ikon nem művészeti élmény céljából önmagában szemlélendő műtárgynak készült, ahogy azt ma a nyugati civilizációban vélnénk, hanem olyan tanúságtételnek, amely az ortodox istentisztelet liturgiai terének és énekes imádságának szerves része. Ami a liturgikus teret illeti, egy-egy ortodox ikon képsorozatokból álló, hatalmas szentélyelválasztó, az úgynevezett ikonosztázion része, így a Szentháromság-ikon is. Ezen a falon minden egyes kép elrendezését ábrázolt témájának hagyományosan kialakított kánonbeli helye határozza meg. Mi-

után Rubljov Szentháromság-ikonja a Troickij-székesegyház titulását, azaz névadó szentjét is képezi, ezért annak kitüntetett kánoni helye a nagyméretű képek között, az alsó sorban, a gyülekezet felől nézve a királyi ajtótól jobbra jelöltetett ki. Gyakorlatilag embermagasságban, a hívek számára közvetlenül szemlélhető, tisztelhető és imádható elhelyezésben.

Florenszkij úgy jellemzi a festett ikonokat, mint a mennyei világra nyitott ablakokat, melyek elősegítik a hívő lelkek áhítatát. A II. Niceai zsinat (787) előírja, hogy imádat (latreia) egyedül csak Istent illeti, azonban az ő kedvéért tisztelet (proszkünszisz) jár szeretteinek és szolgálóinak, szent helyeinek, neki szentelt tárgyaknak, így az ikonoknak is. „A képnek adott tisztelet az ösképre száll át (...) Aki tehát az ikont tiszteli, az annak a személyét (hüposztaszisz) tiszteli benne, akit az ikon ábrázol.”

A Szentháromság-ikonnak liturgikus ideje a Troica-Szergijev-kolostor hagyománya alapján a Pünkösöd, a Szentlélek kitöltekezésének ünnepe. Radonyezsi Szent Gergely és tanítványai ugyanis lelkiségükben a Szentháromság misztikumát élték át pünkösdi titokként.

A Szentháromságról való bizonyágtétel ugyanis elválaszthatatlan az isteni Lélek önmagáról tett tanúbizonyoságtól, ahogy erre az egyik pünkösdi himnusz is utal:

„Messze a természet törvényétől / egy csoda történt: / Hiszen a Szentlélek kegyelme / a tanítványokat felvilágosította, / akkor a különféle népek, / törzsek és nyelvek is / felvilágosítottak Isten nagy tetteiről, / bevezetettvén a Háromságban egy Isten tanának titkába.”

3) A kánon keretében

Az ortodox felfogás szerint a kánon az arkhétüposz teológiai igazságának megfelelést szabályozza az ikonikus leképezésekben.

Amit a Szentháromságról helyesen és igazul el lehet mondani, az teológiai kánon a javából, nevezetesen a Nicea-Konstantinápolyi Hitvallás. A Szentháromság egységének ikonikus kánona tehát az Arius és az arianizmus elleni teológiai küzdelemben született meg.

Az 1Móz 18, 1-33 ószövetségi történet volt az a lehetőség a 4. század elején, amelynek ábrázolásával a még kialakulatlan keresztyén ikonográfia a Szentháromság egy Istenről képileg bizonyosságot tehetett. Nem véletlenül, hiszen az egyház által felismert Szentháromságnak hagyományosan tipologikus előképe az a három férfi, akiket Mamré tölgyesében Ábrahám megvendégel. Jól ismert érdekessége a történetnek, hogy a három férfi közül egy szólítja meg Ábrahámot és Sárát, illetve csak egy marad meg Ábrahám előtt, akit a szöveg Úrnak nevez (1Móz 18,3; 13-14; 22).

Legkorábbi ábrázolásainak egyike a 4. század elejéről való freskó a római Via Latinán lévő katakombában. Itt Ábrahámot ülve látjuk, mellette a borjú, előtte pedig egy emelvényen teljesen egyformaként megfestett három ifjú. A római Santa Maria Maggiore bazilikában lévő 5. századi mozaikon már a történet összes szereplője látható: bal oldali sátor előtt Sára a lepények készítése közben, mellette Ábrahám ad utasítást neki, miközben a vendégeknek a sült borjút szolgálja föl. Láthatjuk a tölgyfát is az asztal előtt, ahol a három egyforma alakzatú ifjú helyet foglal. A ravennai San Vitale 6. századi mozaikján szintén megtalálható a sátor, a tölgyfa, Sára és Ábrahám, valamint az asztal a vendégekkel.

A későbbi századoktól azonban már nem a történet megjelenítésére, hanem a három ifjú kiemelésére szűkül le egyre inkább az ábrázolások sora. Olyannyira, hogy mind a falfestményeken, mind az ikonokon már csak az angyalszárnyakkal megjelenített három ifjú ül az asztalnál, Sára és Ábrahám egyre kisebbek, jelentéktelenebbek lesznek, míg végül eltűnnek teljesen, ahogy az már Rubljov ikonján tapasztalható. Mi is történt az ezer éves képi

hagyományozódás folyamatában? Az, hogy a kezdeti Ábrahám vendégszeretete (Philoxénia) bibliai történet motívumából a Szentháromság (Troica) ikonikus megjelenítése és egyben teológiai állásfoglalása lett. Lepahin Valerij szavával „az ikonfestészet fénykorát tehát úgy értelmezhetjük, mint a történeti műfaj evolúcióját a dogmatikus irányba.”

4) A szimbólum keretében

A kép leírásával annak szimbolikáját – mint dogmatikus-teológiai állítását – is figyelembe kell vennünk. A legelső, amivel a kép kerete között találkozunk: a kompozíció. A kompozíciót egymásba rajzolt láthatatlan mértani formák tartják egyben, hiszen azok egyrészt a szellemi világ örök törvényeit és tökéletességeit rajzolják elő, másrészt egybeszerkesztésük igen statikus elrendezést garantál. Márpedig a Szentháromság-ikonnak mind a tökéletességnek, mind az állandóságnak leképezését kell tükröznie. A három ülő alak csoportját olyan kör foglalja magában, amelynek átlója a kép szélességével egyenlő, középpontját pedig a középső angyal áldó kezén találjuk meg, ami szintén nem véletlen. A kör vízszintes átlója képezi az asztal tüllosó vonalát, a kör kerületén a hat részre történt osztás pedig kijelöli a két szélső angyal fejének és lábainak helyét. A körbe (mint isteni egységbe) írt háromszög (mint isteni háromság) pedig nemcsak az alakok befoglaló formáit adja, hanem az asztalon lévő eukharisztia tájának jelentőségét éppúgy kiemeli, mint az alakok egymáshoz való viszonyát. Érdekes képzeletben ezeket a mértani síkokat a képre rajzolni, mert kiszerkesztésük közben Rubljov kompozíciós zsenije egyre nagyobb csodálatra indítja az embert.

Az ikon szimbólumának második eleme az úgynevezett fordított perspektíva, amelyet a bizánci és az orosz képzőművészet előszeretettel alkalmaz. Az elméleti párhuzamos vonalak rajztechnikailag a kompozíció előterének egy pontjából ágaznak szét. Épp fordítva, mint a reneszánsz

enyészpontos-, vagyis az elméleti párhuzamos vonalak egy pontba összefutó perspektívája. Meg lehet figyelni, hogy a Szentháromság-ikon alján a bal és a jobb oldali ülő alkalmatosságok párhuzamos vonalai egymástól egyre jobban eltartanak, ahogy a tér mélységét kívánják sejtetni. A fordított perspektíva lényege az úgynevezett hüperouranosz toposz szemléletében fogalmazódik meg, miszerint az isteni Lélek által a szemlélődő szívében a legtávolabbi van legközelebb, vagyis az eljövendő és örök mennyei világ.

Az ikon szimbolikájának harmadik eleme az ábrázolt alakok jelentésköre. A három főalak immár Sára és Ábrahám nélkül a bibliai történeten fölüleltek teológiai vallástételnek isteni személyei. Szárnyakat viselnek, mint az angyalok, de az angyalszárnyak és a fejük körül a kerek glóriák mennyei otthonokra utalnak. Ők a kör egységébe foglalt három isteni személyek, balról jobbra haladva, ahogyan a hitvallásban is mondjuk: Atya, Fiú és Szentlélek.

A baloldali angyal az Atya. A mögötte látható ház nemcsak a bibliai történetben Ábrahám sátrának maradéka, sokkal inkább már az az épület, amely Istentől van, nem kézzel csinált, hanem örökké való házunk a mennyben (2Kor 5,1). Ugyanakkor az épület kimondottan az Atyára utal, akinek mennyei házában sok lakóhely van (Jn 14,2). Az Atya kicsit felemelt keze a teremtő energiát, míg az égszínkéket fedő felsőruhája, mely keveredik a fakópirossal, a kezdet hajnalpírját hivatott jelezni. A középső angyal a Fiú. Feje az Atyára tekint vissza, beleegye-

zőn meghajol küldetését elfogadva. A mennyei vonatkozást jelző azúrkék felsőruha alatt sötétbíbora khitónja arany szegélyével a világ Urát szimbolizálja, aki önfeláldozó szeretetével a vérét adta váltságul. A mögötte álló, látszólag a vállából kinövő fa már nem a Mamré tölgyesére utal, sokkal inkább az Élet Fájára, amely



természetesen maga a szenvedés keresztfája is egyben. Jobb kezének finom mozdulataival megáldja az Úr asztala közepén lévő szent eukharisztia kelyhét, amaz Újszövetséget az ő vére által (1Kor 11,25). A jobb oldali angyal csendes szomorúságában a vigasztaló Szentlélek. Alsóruhájának kéksége a másik kettőnek kékségével való egytelenségét jelzi, hiszen ők az isteni és mennyei vonatkozásban egyek. Felsőruhájának gyengéd és tiszta világoszöld színe a zöldellő

rozs tónusára emlékeztet, valamint azokéra a zsenge növényekére, amelyeket Pünkösdkor, a Szentlélek eljövételének ünnepén az ikont díszítették körül.

dr.Békési Sándor