

SZEMLE

TERDIK SZILVESZTER: A MUNKÁCSI EGYHÁZMEGYE FESTÉSZETE A XIX. SZÁZADBAN. (COLLECTANEA ATHANASIANA VI., ARS SACRA BYZANTINO-CARPATHENSIS 2.) NYÍREGYHÁZA 2020. 494 LAP, ILLUSZTRÁLT

A nyíregyházi Szent Atanáz Görögkatolikus Hittudományi Főiskola Lendület Görögkatolikus Örökség Kutatócsoportja a program nevéhez méltó, s irigylésre méltó elánnal tárja fel e különleges magyarországi felekezeti közösség gazdag és máig féltve őrzött egyházi, történeti és művészeti hagyatékát. Ennek keretében látott napvilágot 2020 végén Terdik Szilveszter könyve „A Munkácsi Egyházmegye festészete a XIX. században” címmel. A szerző korábbi, a témába vágó kutatásai – még a Lendület időszaka előtt – ugyancsak a Collectanea Athanasiana-sorozatban (a sorozat szerkesztői Szabó Péter és Végheő Tamás) jelentek meg, akkor még a Studia című alorozat 5. köteteként (*Terdik Szilveszter: „... a mostani világnak ízlése, és a rítusnak módja szerint”*. Adatok a magyarországi görög katolikusok művészetéhez. Nyíregyháza 2011), illetve a jelenleg újabb taggal kiegészült művészettörténeti alorozat nyitóköteteként (Görögkatolikus püspöki központok Magyarországon a 18. században. Művészet és reprezentáció. [Collectanea Athanasiana VI., Ars Sacra Byzantino-Carpathiensis 1.] Nyíregyháza 2014).

Joggal merülhet fel a cím láttán cinikus és tudománymetriai szempontokkal megmértelyezett tudatunkban a kérdés: a számos közelmúltbeli publikáció után vajon tud-e még egy kötetre való új eredményrel szolgálni a magyarországi görögkatolikus művészet kutatása? Meddig tud izgalmas maradni ez a – sem földrajzi-történeti meghatározottsága, sem vizuális kódrendszere alapján – nem a „fősodorba tartozó” szakrális örökség? Egyáltalán, érdemes-e egy érzékeny szemű és erudita művészettörténésznek – a barokk korában virágzó görögkatolikus püspöki központok után – mind időben, mind térben, és sejthetően művészi színvonal tekintetében is tovább-

merészkedni, s a „periféria periferiájának” művészeti termésére áldozni kutatói kapacitását? Főleg ha a szerző említett publikációi közül az előbbi – az utóbbi eltérését nem szükséges magyarázni – ugyancsak érintette a 19. századot, hiszen a Munkácsi és a belőle önállósult (Eperjesi, Hajdúdorogi) egyházmegyék területén folyó művészeti tevékenységet a 18. század második felétől a 20. század elejéig mutatta be főbb vonalaiban.

Mit nyújt tehát nekünk a most megjelent kötet?

Az elmúlt évtized újabb kutatásait dolgozza fel, amelyek a mai országhatárainkon átívelő terepmunkában és levéltári forrás-feltárásban is bővelkedtek. Utóbbihoz az alapanyagot a munkácsi püspökség történeti levéltára szolgáltatta, amely a beregszászi Területi Állami Levéltárban fokozatosan vált kutathatóvá a kitartó szakember számára. Ezúttal koncentráltabb figyelem jut az anyaegyházmegye központi parókiáira, de a fentebb „periferiának” titulált peremvidékek egyházközseire is. Míg az előző kötetben a Hajdúdorogi Egyházmegye és a Miskolci Apostoli Exarchátus templomainak építészetéről is szó esett, jelen munka – ahogy azt a címe is elárulja – csak a festészettel foglalkozik, illetve néhány fontosabb faragó működését is érinti.

Mindemellett a kötetnek van egy vezérfonala, amelyre szépen felfűződik a kronologikus festéztörténet: az egyházmegyei festő (a korabeli forrásokban „megyei festész”, *pictor dioecesanus*) „intézményének” kialakulása, működése, a tisztre pályázó, illetve azt elnyerő művészek munkássága. A vizsgált időszak határait is ez jelölte ki: a tisztség bevezetése a munkácsi püspökségben (1813), illetve az utolsó, klasszikus értelemben vett egyházmegyei festő halálának dátuma (1879). Ebben az időszakban mindössze két művész nyerte el ezt a címet (Mankovits

Mihály, Vidra Ferdinánd), de sokan pályáztak rá, és a két festőn kívül még számos mester tett eleget egyházi megbízásoknak. Az ő életművük a maguk teljességében rajzolódik ki a kötetben, s a szerző lankadatlan kutatószenvédelmét ismerte biztosak lehetünk abban is, hogy ami jelenleg tudható róluk, az először (s bizonyára utoljára) itt összegzésre került. Érdemes még hozzátenni, hogy az egyházmegyei festő művészeti szinten kapcsot jelentett a püspöki körök és a parókiák, azaz központ és periféria között, így a jelen téma voltaképpen egyenesen következik Terdik Szilveszter korábbi kutatásaiból.

A kötet végén szereplő gazdag forrásanyag nemcsak az adatok kútfőit teszi számunkra hozzáférhetővé, tökéletesen alátámasztva a levont következtetések helyességét, hanem helyenként mikszáthi élményeket idéző, önmagában is szórakoztató olvasmány.

Az említett korszakhatár dacára Terdik Szilveszter narrációja a 18. században, az előzmények áttekintésével indul, melyben az egyházmegyei parókiális művészetére, a templomok berendezéseire vonatkozó szórványos, korai adatokat gyűjti össze. Itt mindjárt alkalmat is talál arra, hogy egy „nemzetközi” érdeklődésre is számot tartó, a Habsburg Birodalom területén kibontakozó posztbizánci művészet kutatása szempontjából jelentős felfedezést ossza meg. A Beregszászi Levéltárban előkerült, 1752-ben kelt szerződés alapján sikerült azonosítania – nem sokkal görög faragója után – a legrégebbi és legmonumentálisabb hazai görögkatolikus képfal, a máriapócsi kegytemplom ikonosztázionjának első festőjét is, Csongrádi Péter (1720–1798) egri rác festő személyében. A szerb forrásokban Petar Rašić (a *Rascianus* név derivátuma) néven is szereplő festő oeuvre-je még csak most kezd kirajzolódni, leginkább Vukovits Koszta kutatásai révén, az viszont bizonyos, hogy a 18. század derekának egy eddig alig ismert, jelentős ikonfestőjét tisztelhetjük benne, akit Terdik Szilveszter új adata szerint tehát – az egyébként a korszakban még nem megszokott – „felekezeti köziség” jellemzett. A rác (szerb?) festő a történeti Magyarország északi régióiban tevékenykedett, ezek szerint meglehetősen széles sávban, a Szentendre – Eger – Miskolc – Máriapócs „tengelyen”, s ugyancsak széles megrendelői körben.

Már a 18. század utolsó és a 19. század első évtizedeire kiterjedő előzmények tárgyalásakor tapinthatóvá válnak a kutatás sarokpontjait jelentő, elméletibb jellegű kérdések is, amelyek meghatározták a Kelet és Nyugat egyházi és képi hagyománya között a maga egyediségében kibontakozó magyarországi görögkatolikus művészeti útkeresését. Ezek egyebek között a következők: a bizánci kánon (a hajdúdorogi ikonosztáz szerződéséből kölcsön-

zott megfogalmazással: „rítus szerint”) és az ikonográfiai, stílusbeli újítások („mai világnak legjobbezléssére”) összeegyeztethetősége; a helyi igények és lehetőségek, valamint a felsőbb elvárások között feszülő ellentétek; a teológiai szempontból „helyes stílus” mibenléte és meghatározási kísérletei a püspökök részéről; a megfelelő mesterek megtalálásának nehézségei; a parókiák által foglalkoztatott festők ellenőrizhetősége. A fejezethez mellékelte forrásokból – szerződésekből, festők számára írt főpapi ajánlólevelekből – máris nagyon eleven kép tárul elénk az egyháziak és a mesterek (festők és faragók) közötti művészeti diskurzus kezdeti fázisáról. Érdemes kiemelni, hogy ebben a korszakban született az az együttes, amely a 19. század folyamán is mintaadó lesz az egész Munkácsi Egyházmegyében: az ungvári görögkatolikus székesegyház rokokó berendezése.

Szinte felesleges is rámutatni, hogy Terdik Szilveszter kötete a görögkatolikus örökségkutatás számára valóságos aranybánya, hiszen temérdek tempom berendezésének – azon belül mindenekelőtt ikonosztázának, esetleg tabernákulumának, előkészítő oltárának, szentélyfalainak – festőjére, keletkezési körülményeire szolgál bőséges mennyiségben eddig ismeretlen adatokkal. A szerző a tőle már megszokott érzékenységgel mutat rá tárgyak, művészek, sőt személyek (például művészek és megrendelő papok) közötti összefüggésekre, amelyhez nemcsak irigylésre méltó képi memóriára és nem lankadó figyelemre, hanem finom stíluskritikai érzékre is szüksége van. Mivel belülről ismeri az egyház működését, empátiával tud viszonyulni e számunkra már letűntnek tetsző kor kis közösségeiben munkáló erői iránt, amelyek a művészeti megrendeléseikben is meghatározónak bizonyultak a közölt források tanúsága szerint is.

Számtalan új adata, eddigi kutatásaihoz hasonlóan, a görögkatolikus emlékek és parókiák történetének hiányait pótolja, legyen szó akár fennmaradt, akár határainkon túlra került, illetve elpusztult berendezésekről. A kötet egyház- és művészettörténeti jelentősége ennyiben is vitathatatlan.

Mégis kínál ez a kutatás a szűkebb régió művészeti életén, illetve magán a görögkatolikus egyház keretein messze túlmutató, s így a magunkfajta külső szemlélő számára is módfelett izgalmas, más síkon elgondolkodtató témákat. Ezekből szeretnék alább néhányat felvillantani, ahelyett, hogy az egyes emlékekről publikált rengeteg új ismeretből szemezgetnék.

1. A kötet „vezérfonalát” adó, s annak olvasmányosságát is nagyban biztosító narratíva azt járja körül, hogyan született meg az igény a *görögkatolikus egyházmegyei festő* poszt létrehozására, s arra fut ki, hogyan és kiknek is sikerült elnyerni végül ezt a

címet. Közben további, ezzel kapcsolatos kérdések is felmerülnek, melyekre a közölt források alapján Terdik Szilveszter segítségével választ is kapunk. Hogyan találjon egy közösség a templomberendezése elkészíttetésére alkalmas festőt? Ki egyáltalán a jó festő? Ki tudja ezt megítélni? Kinek, illetve milyen szempontoknak kell megfelelnie a megbízandó mesternek (a megrendelő közösség vagy a felsőbb egyházi körök ízlésének)? Miért tűnt szükségesnek felülről szabályozni a közösségek festészeti megrendeléseit (a parokiális templomok berendezésének elkészítése egyre több festőt igényelt, amivel együtt járt a képzetlen „piktorok” térnyerése)? Kell-e, s miért kell hivatalos egyházmegyei festő? Miben merültek ki a feladatai? Mire is kellett a „megyei festész” a püspököknek (nemcsak festett, hanem a főpásztorok felé tanácsadó szerepe is volt, más festők megbízása is tőle függött)?

2. Az egyházmegyei festő poszt mellett a kutatás további, hol csak bűvópatakként, hol explicit módon is visszatérő motívuma a *művészi színvonal, minőség kérdése*. Meglepően gyakran tematizálódik a vizsgált forrásokban, azaz – ahogy arra elméleti fejtegetéseiben Terdik Szilveszter rá is mutat – a Munkácsi Egyházmegye 19. századi festészetének is lényegi, sarkalatos pontja, amely szoros összefüggésben áll a „megyei festész” tisztséggel. Úgy tűnik, sok esetben éppen ennek köszönhetően válik reflexió tárgyává a közölt források tanúsága szerint.

Mitől jó egy festő? Miben is merül ki a művészi színvonal (másban a főpásztoroknak és másban a helyi kisembernek!)? Ki ismeri fel a színvonalat („a szegény népünk megbírálni nem képes”)? Ki és hogyan tudja szavatolni azt (szabályozással garantálható-e)? Sikerül-e összeegyeztetni a „színvonalas” művészetet az erősen kötött képi hagyománnyal? Megfizethető-e a megrendelő közösségek számára a színvonal (hiszen a szerény anyagiakkal rendelkező közösségeknek nagy gondot jelentett egy tanultabb festő megfizetése, a kontárok kiszűrése)? A színvonallal együtt járó művészöntudatot tudja-e kezelni akár az egyházmegye vezetése, akár a mestert fizető parokiális közösség? Nagyon találóan emeli ki Terdik Szilveszter a forrásai közül Mihályi János festő forradalmi hangú, 1848-ban a munkácsi püspökhöz írt levelét, melyben kinyilatkoztatja: „Hiszen a nép egyenesen engemet választta, velem szabadon szerződött. És az egyházat, úgy kívánja festetni, amint ő szereti ... s én tudom. Méltóztasanak egyebiránt is el hinni, mikint itt az appellesi, rafaeli, correggioi, rubensi s más efféle tényezők s művészek sem nem léteznek sem meg nem fizetnek! ... Elég, ha botrányos nincs a műben. Ettől pedig, köztudomásilag, csekély dolgozataim, távol esnek...” A művészöntudat felébredését ösztönözte

az a versengés is, amely egy-egy megbízás elnyeréséért is folyt, kiváltképp pedig az egyházmegyei festő címért alakult ki a festők között.

3. Ugyancsak sarkalatos pontnak tűnik a *minta, az etalon kérdése*. Szorosan összefügg a színvonallal, amennyiben a jól választott minta szavatolni képes a művészi minőséget, nyilván ezért is érdemes hozzá folyamodni. Terdik Szilveszter érdeklődésének sem véletlenül áll a homlokterében ez, az egyébként a posztbizánci művészet kutatói számára jogal alapvető probléma. Milyen már kész berendezéseket tekintettek etalonnak (a „saját” minták közül az ungvári székesegyház, a munkácsi monostor berendezése adja magát, de kisebb emlékek – például az isztáncsi ikonosztáz – is meglepően széles hatókörrel bírhattak) a megrendelő közösségek, papok, illetve mesterek? A minták követése olykor egészen gyakorlati következményeket is maga után vont. Ezek közül emeli ki a szerző, hogy az ungvári monumentális képfal etalon-jellege főleg az ikonosztáz szerkezetének másolásában merült ki, ami rendkívüli módon megterhelte az egyházközségeket, hiszen négy-öt sor kép megfestetését várta el a nem túl tehetős falusi közösségektől. Hasonlóan érdekes megfigyelése szerint a korszakban vált uralkodó felfogássá, hogy az ikonosztázok faragott szerkezete többre értékelendő a képeinél. Ezzel összefüggésben a faragásokon vált meghatározóvá a képekről fokozatosan eltűnő aranyozás, ismét csak irreális költségeket róva a hívekre.

A minta, etalon kérdése ikonográfiai síkon is felmerül: milyen nyugati metszetelőképek alapján festették az ikonosztázok képeit? Ezek megbízható, bevált kompozíciós sémákat kínáltak, ugyanakkor fokozatosan – ahogy az minden keleti keresztény egyház újkori művészetében bekövetkezett – hozzájárultak a bizánci kánontól való eltávolodáshoz nemcsak ikonográfia, hanem stílus tekintetében is. Az ungvári székesegyház ikonosztázának képei számítanak etalonnak a 19. század közepéig, amikor azonban a kor népszerű metszetei válnak az „ikonok” mintaképeivé. Ez pedig, ahogy arra Terdik Szilveszter rámutat, a bizánci hagyományban gyökerező ikonográfia teljes átalakulásához vezet. A szerző több ikonográfiai előképet is azonosít, amelyek közül talán a Sixtus Madonna elfogadott ikonosztáz-alapképpé válását emelnénk ki érdekességgéppen.

A művészi szabadság kérdése 1848 körül kezd új szempontként, sőt érvként megjelenni a görög-katolikus festők megnyilvánulásaiban, ami szintén szorosan összefügg mind a minták, mind pedig a hagyomány kérdésével.

4. A kutatás eddig kiemelt kulcskérdései közé kívánczik *hagyomány és újítás* konfliktusa, amely mindhárom fent említett problémával végső soron

összefügg. Ahogy a keleti keresztény egyházak újkori művészetének kutatói számára ez a kérdés teljesen természetes módon válik sarkalatos ponttá, bármely téma kutatásáról is legyen szó, a Munkácsi Egyházmegye területén a 19. században kibontakozó művészeti tárgyú diskurzus vizsgálatakor sem kerülhető meg.

A keleti keresztény kultúrák festészetében régióktól – és mindenek előtt a beáramló nyugat művészeti hatástól – függően különböző korokban jelentkezett a bizánci kánontól, képfelfogástól való eltávolodás tendenciája, majd a „hatalom” – a magasabb egyházi körök – arra való szükségszerű reakciója. A „nyugatias” stílusjegyek átvétele orosz földön az 1660-as években a cári ikonfestők körében (Szimon Usakov, Joszif Vlagyimirov) generált komolyabb önreflexiót, kezdetleges „művészetelméleti” irodalom formájában, amely – bármilyen megkésettnek is tűnik – leginkább a korai reneszánsz művészek nyugat-európai öntudatra ébredéséhez fogható.

Amikor már annyira feszítik a „helyes stílus”, hagyomány és megújulás kérdései az adott közösséget – akár parokiális, akár egyházmegyei szinten – mindenütt előkerül a felsőbb szabályozás igénye. Püspöki körlevelek fogalmaznak megfoghatatlan, a gyakorlat nyelvére jóformán átültethetetlen utasításokat arról, mi tekinthető kanonikus művészetnek, s meddig terjed az egyházi közösség számára dolgozó festők szabadsága. Paradox módon a körlevelek éppen a nyugatias, természetelvű festésmód – jelen esetben a barokk stíluselemek – elfogadtatását célozzák, s a kultusz új típusú képei mellett kardoskodnak, miközben a teológiai megalapozott, „helyes” festésmód mellett érvelnek. A püspökök ezekben próbálják elmagyarázni a tradicionális bizánci felfogással homlokegyenest ellenkező „elmagyarázhatatlant”, hogy a naturalizmus alkalmazása az ikonokon, amit a provinciális parokiális közeg a hagyománytól való bántó elrugaskodásnak, túl világias megfogalmazásnak ítél (joggal), az valójában a szentek fényességét jobban visszaadó, a hit tételeihez jobban illő forma. Nem csoda, hogy ez faluhelyen mind a helyi parókusok, mind a felfogadott „piktorok” fejében óriási kavargást eredményez! A „megyei festész” szerepe a Munkácsi Egyházmegyében bizony erre a problémára is kiterjedt: ő volt a püspökség „minőségbiztosítási” felügyelője, akitől az egyházi vezetők teória és gyakorlat összeegyeztetését várták (hiába), aki helyettük ítéletet hozott, vajon sikerült-e a gyakorlatba átültetni enciklikáik hangzatos elveit.

Csak összehasonlításképpen: a Habsburg Birodalom területén kibontakozó szerb barokk művészetben ez 1743-ban következett el, amikor az egy-

ház akkori feje, a karlócai érsek körlevelében megtiltja az általa „zógráf” festőknek nevezett, balkáni vándorfestők működését, kanonizálva a trienti barokk kijevei közvetítéssel érkező, éppen hazánk egykori területén tért hódító képi világot a szerb ortodox festészetben. A görögkatolikus egyházban hasonlóképpen a képzetlen vándorfestők alkalmazása ellen irányult 1769-ben Bradács János munkácsi püspök körlevele, melyben intette a papokat, hogy csak olyan festőt bízzanak meg, akik alkalmasságát ő maga igazolja pecsétetes papírral. Terdik Szilveszter kiemeli, hogy ez volt az első olyan ismert főpapi állásfoglalás a korszakból, amelyben egy főpásztor művészeti tevékenységre reflektált.

A hagyományos bizánci és a természetelvű nyugati festésmód konfliktusának, az „ikon” és „kép” paradigmaváltásnak számos igen szórakoztató nyomát találjuk a kötetben publikált forrásokban. Nyugati fejjel anakronizmusnak hat, hogy a görögkatolikus megrendelők a 19. század közepén is a „stylus byzantinus” ismeretét kérik számon a festőn, az arany háttér hiányát kifogásolják, s az angyalok „szerfelett divatos fodrászatját”, „archeologia ellenes, s igen kirívó” ruházatát kritizálják.

Nem mehetek el amellett, hogy megjegyezzem, hogy a kötetben olvasható kútfők külön csemegékkel szolgálnak annak a művészeti és egyházi terminológiának a vonatkozásában is, amelyet a korszakban a vizsgált régióban a bizánci rítus magyarországi képviselői használtak. Voltaképpen külön tanulmányt is érdemelne a bizánci liturgikus gyakorlatban előforduló terminusok magyarázatának problémája, amelyre Terdik Szilveszter is érzékenyen – s nem először – figyel. Az általa vizsgált, már magyar nyelven írt források is tanúsítják, hogy a 19. században az egyházi szláv liturgikus nyelvet fokozatosan elhagyó görögkatolikus közösségekben, melyekben a ruszin etnikum fontos szerepet játszott, tovább élnek bizonyos szláv kifejezések (nagy presztol – oltárasztal, práznik – ünnepkép, zsertovnik – előkészületi oltár, rezbár – faragó, cárszkie dveri – királyi ajtó).

A kötet összegző fejezetében a szerző meggyőzően indokolja, miért is tette kutatása felső korszakhatárát 1880 körülre. A 19. század utolsó két évtizedében erőteljes változásokat észlelt a Munkácsi Egyházmegye festészetében. Az egyházmegyei festő kiüresedett címmé vált, s az első országos kariert befutó görögkatolikus festőnek, ifj. Roskovics Ignácnak sikerült akadémiai tudásával kilépni az egyházmegye keretei közül. Bár még viselte a „megyei” festő címet, nagy megrendelése elszórták szülőföldjéről, ahol a továbbiakban már csak a tanácsait tudták időről időre kikérni. Ekkor uralták el a piacot a műipari intézetek termékei, amelyek olcsó és gyorsan elkészülő berendezést kínáltak

a görögkatolikus közösségek számára. Ezzel összefüggésben nemcsak az egyéni festészeti megbízások száma csökkent jelentősen, de a különböző színvonalú 19. századi festők alkotásai felett is ítéletet mondtak, lecserélve azokat a tetszetős, egységes stílusú, új műintézeti együttesekre.

Végezetül megállapíthatjuk, hogy az egyházmegyei festő szerepének kiemelése a Munkácsi Egyházmegye 19. századi festészetének tárgyalásában azért is tűnik telitalálatnak, hiszen voltaképpen ezen „intézmény” kényszerítette állandó véleményalkotásra mind a helyi egyházak, közösségek képviselőit, mind pedig egyházmegyei feletteseiket különböző művészeti kérdésekben. Az utókor művészettörténészei pedig csak hálások azért, hogy a parókusok emiatt voltak kénytelenek jelentéseket írni, festményeket bírálni, festők alkalmasságát megítélni, sőt alkalmasint ikonográfiai programokat is papírra vetni. A titulus a festők között versengést, sőt olykor viszálykodást is szított, amiből fakadóan gyakran naturalisztikus, pletykaszintű részleteket is megtudunk a hol kicsinyes, hol hencegő, megmosolyogtató minősítő jelzőket használó piktoroktól és piktorokról. Művészöntudatukról tesznek tanúbizonyságot, amikor magukat ajánlják, ugyanakkor érvényesülési képességeikre is fény derül. Meglepve tapasztalhatjuk, hogy e provinciális közegben a művészet témája ilyen élénk társadalmi párbeszédet gerjeszt, Terdik Szilveszter olvasóinak nagy öröme.

Visszatérve tehát a recenzió elején feltett, cinikus kérdésünkre: érdemes-e...? A válasz több mint egy-

értelmű. Nemhogy érdemes, hanem példaértékű is lehet számunkra, hogy olyan művek sokasága, amelyeknek nem erénye a magas művészi színvonal, is válhatnak igényes tudományos diskurzus tárgyaivá. Éppen a periféria, a kisebb közösségek dinamikájába, preferenciáiba, a művészeti megrendelések kulisszatitkaiba való betekintés teszi olyan életszagúvá Terdik Szilveszter festészettörténetét, amely adatgazdagsága ellenére is kifejezetten élvezetes olvasmány. Bebizonyítja számunkra, hogy választott témája a műtörténész „mesterségbeli tudásának” megcsillogtatásán (jó szem, jelentéktelen festők kezének megkülönböztetése, hatékony forrásfeldolgozás, fáradhatatlan terepmunka, szétszóródott berendezések azonosítása másodlagos felhasználásokban, átfestések mögött rejtőző rétegek megsejtése) túl alkalmas elméleti, a művészeti (ön)reflexió tárgyába vágó kérdések firtatására is. Sikerül a peremvidékek parókiáinak művészete felől is magasabb ívet rajzolni, s a forrásaiban dokumentált – egyébként felettébb szórakoztató – perpatvarokból kiindulva általános elméleti összefüggésekre rámutatnia az egyszerű falusi közösségek képéhez, művészetéhez, hagyományhoz való viszonyáról, valamint a 19. századi vidéki kismesterek művészi önreflexiójáról, identitáskereséséről.

A jó szöveg-kép arányú, kezelhető méretű, minőségi, színes illusztrációkban gazdag könyvet örömmel forgatni szakembernek és laikusnak egyaránt.

Golub Xénia